سينما الفودفيل في رابع الفرضيات

==========

بقلم : أ . د . مدكور ثابت

==========

يدور موضوع ورقتنا هذه المرة حول إضافة لفرضية بحثية جديدة فيما يتعلق باستكشاف الفيلم المصري ورصد سمائه ، حتى تصل السطور قبل نهايتها إلى التأكد على دعواتنا الأربع ، التي هى الأهم في مواصلة تحقيق مشروعنا الطموح : " ملفات السينما " منذ بدأناه استهدافا لتعويض النقص الحاد في الدراسات والمواد اللازمة للتأريخ للسينما المصرية .

وضمن التأكيد على هذه الدعوات ومواصلة تحقيقها ، نتوجه الآن إلى أولها التي تدعو إلى طرح فرضيات البحث في الفيلم المصري .. وها هى ملفات السينما تدخل إلى زاوية الفرضية الرابعة (بترتيب ما توفر إصداره حتى الآن ، وليس ترتيباً لأسبقية بين هذه الفرضيات) وذلك فيما نطرحه من فرضيات الزوايا التي تعتبر كل منها مدخلاً إلى كل شرائح السينما المصرية ، وفرضيتنا في هذه المرة (الرابعة) تتعلق بكل من الكوميديا والغناء ، بينما كانت الأولى متعلقة بأفلام الحركة ، والثانية متعلقة بالمعالجة الدينية ، أما الثالثة فكانت حول ما أسميته محور هيكل / كريم المتمثل في تيار فيلم زينب .

وهكذا نقدم الآن هذين المجلدين الجزأين المكونين لملف واحد أضطلع بتأليفه وإعداده الأستاذ محمود قاسم ، لنورد بإصداره وطباعته فرضيتنا الجديدة باعتبارها واحدة من مجموعة تلك الفرضيات التي تعودت – شخصياً – طرح مقولاتها لتكون متاحة على مائدة البحث في اتجاه إثباتها أو رفضها فيما يتعلق باتجاهات وأنواع وشرائح الفيلم المصري خلال تاريخ إبداعه وصناعته ، كما سوف تستمر دعوتنا لطرح العديد من الفرضيات الأخرى عن السينما المصرية على أنها تنصب كل منها كالعادة على زاوية مختلفة رغم استهداف منطوقها لصفة شمولية في هذه السينما ، لكن وبينما تنصب كل منها على زاوية جديدة لابد وأن تتكامل مع الأخريات ، حيث تمثل الواحدة منها مدخلاً خاصاً بها للنظر منه ، وبحيث لا تلغى الزوايا والمداخل الأخرى وإنما تعتمد عليها بالتكامل معها ، وفيما يلي نعرض لتذكرة موجزة عما طرحناه وحول كيفية تكاملها :

الفرضية الأولى (حول أفلام الحركة) :

جاءت فرضيتنا الأولى في مقدمتنا لملف " أفلام الحركة في السينما المصرية " (الملف رقم ٤ – تأليف سمير سيف) وفيها ذهبنا إلى أنها الشريحة المدخل إلى دراسة بقية شرائح السينما المصرية ، ليس فقط بسبب غلبتها في أحيان كثيرة من حقب الإنتاج السينمائي المصري ، أو بسبب اتسامها دائماً بالنجاح الجماهيري ، وإنما لسبب أكثر شمولية ، إذ أنها فيما أرى شخصياً تعتبر النموذج الأكثر تركيزاً لنوع إطار المعالجة الدرامية الذي تتحرك داخله معظم شرائح الفيلم المصري الكلاسيكية الأخرى ، فهو الإطار المبنى على التلاعب الإبداعي بوسائل التأثير الدرامي التي تشمل التشويق المشاركة والمفاجأة .

الفريضة الثانية (منوال المعالجة الدينية) :

وجاءت فرضيتنا الثانية في مقدمتنا لملف " صورة الأديان في السينما المصرية " (الملف رقم ٧ – تأليف محمود قاسم) والتي تربط بين أسباب نجاح منهجية السينما المصرية في تعاملها المباشر مع " الموضوع الديني " وبين استخدامها لذات المنهجية – لنجاحها أيضاً – عند تعاملها مع " الموضوعات غير الدينية " بما أصبح يجسد الخبرة الرئيسية في تاريخ السينما المصرية ، حيث أنعكس على " تنميط " العديد من ظواهرها ، من قبيل تلك التنويعات النمطية على الدور

الذي يلعبه " القدر " في المنحى " الميلودرامي " الجياش الذي طبع اتجاها بأكمله على وجه السينما المصرية عبر كل تاريخها .

الفريضة الثالثة : (محور هيكل / كريم وتيار فيلم زينب) :

وكانت فرضيتنا الثالثة أيضاً في ذات المقدمة السابقة وهى عن الرياده والسيادة الكبرى لتيار ما أسميته " زينب " (الفيلم) والذي عنيت به " محور هيكل / كريم ، ومحلاها عيشة الفلاح على الشاشة المصرية " من حيث ريادته التأثيرية على ما أتسم به التيار الأساسي للسينما المصرية منذ نشأتها ، وهو تيار يبدأ أصلاً من الأديب محمد حسين هيكل ، مثلما يبدأ تجسيده السينمائي عبر صنوه محمد كريم ، فمنذ ظهرت زينب هيكل صامتة على شاشة محمد كريم ، مر أكثر من عقدين من الزمن على نوع السينما المصرية التي تشربت بروحها التي يمكن أن توجزها باللحن والكلمات أغنية عبد الوهاب " محلاها عيشة الفلاح " والتي تعادل كل أغاني واستعراضات السينما المصرية حتى لحظة ظهور " العزيمة " الذي يرسم مجرد بادرة لصورة مصنوعة وقفاً لتفاصيل الواقع ، دون أن تنفي تواصل تيار هيكل / كريم ، حتى عبر كمال سليم نفسه ورغم وجود ربع قرن يفصل بين إنجاز كريم لزينب الصامت وبين إخراجه له ناطقاً ، إلا أن نظرته في الصامت إلى الحياة عامة وإلى صورة الفلاح والريف خاصة لن تفترق في الجوهر عنها في الناطق ، إلى درجة أننا نذهب في فرضيتنا إلى تطابقهما في " الغنائية !!" رغم صمت الأول ، ولا عجب في مثل هذا التوصيف ، لأن الغنائية كانت متحققة هناك عبر غنائية النظرة إلى الحياة ، وبما لا يختلف عن غنائية النظرة / الناطقة في زينب الثاني ... بل وفيما بعد ذلك سنجد أن كل ما يبدو أنه مغاير لتيار هيكل وكريم ، إنما لا يعدو كونه مجرد تنويعات في داخل نفس الإطار ، وعندما يحدث ما يبدو أنه التطور ، من قبيل ما تظهر عليه سينما عز الدين ذو الفقار ، إنما لا تخرج في حقيقتها عن هذا الترددات .

عندما نطرح هذه الفرضيات عن السينما المصرية خلال مختلف زواياها ، ستتأكد لنا أهميتها في اجتماعها معاً حول خط الدائرة التي نقطة ارتكازها الفيلم المصري ، فمثلاً ستتأكد لنا فرضية تيار هيكل وكريم لدى تكاملها مع زوايا الفرضيات الأخرى لأننا سنجد محور هيكل / كريم مستقطباً – مع بقائه محوراً – ملامحاً ومداخلاً أخرى للمعالجة الفنية التي باتت تتقولب بها غالبية الأفلام ، إذا نجد مثلاً الاستقطاب للمدخل الذي طرحنا فرضيته عبر شريحة أفلام الحركة ، كما سيبرز كذلك الاستقطاب للمدخل الذي طرحناه فرضيته حول التصور الفيلمي النابع من تعاليم العقيدة الدينية في المعالجات الدرامية ، حيث لم يعد ثمة انفصالا فيما تطرحه مختلف هذه الفرضيات ، وحيث يمكن أن تتأكد لنا أهمية الفرضية التي نطرحها في تقديمنا الآن لهذين المجلدين الجزأين في ملف واحد ، أي بشقيه " الكوميديا " و " الغناء " .

وعلى سبيل التوضيح الذي سيقودنا إلى فرضيتنا الجديدة هذه (أي الرابعة) حول كل من الكوميديا والغناء ، يمكننا التنويه إلى ما عنيناه في تيار هيكل / كريم من حيث مفهوم " الغنائية " الذي نشير به أحد معنيين :

- إما غنائية النظرة الفنية إلى الحياة حتى لو لم يتضمن العمل الفني غناءاً ملحوناً ، وهو ما أشرنا إليه في فرضية التيار المسمى محور هيكل / كريم .
- وإما غنائية الأداء الملحن والذي يتضمن الأغاني المصحوبة بالموسيقى وهو ما تشير إليه فرضيتنا الرابعة هنا حول قيام السينما المصرية على أكتاف مسرح الفودفيل وتنويعاته التي نجد شروحها لدى مؤرخي ونقاد المسرح المصري .

وهذه الغنائية المباشرة هى ما تعودت شريحتها في السينما المصرية أن تخرج إلينا كذلك بغنائية النظرة إلى الحياة ، أي بما لا يجعلها بعيدة عما طرحناه من فرضية سابقة ، بل وليست ببعيدة – وإنما متكاملة – مع غيرها من الفرضيات التي كما ذكرنا تشكل مداخلاً وزوايا على خط دائرة مستديرة تنظر كل منها إلى نقطة واحدة في مركز الدائرة هى الفيلم المصري .

وبحديثنا عن هذه الغنائية ننتقل وقد وجدنا أنفسنا الآن أمام فرضية جديدة نضيفها للبحث في الفيلم المصري ، والتي نورد هنا صياغتها قياساً على سابقاتها الثلاث ، فنذكر نص ما نتصور ها به فيما يلي :

" إن الفودفيل بعناصره هو الذي يشكل " عالم العمل الفني " وفقاً للعقد العرفي السائد بين السينما المصرية وجماهيرها العربية .. "

ومن الطبيعي أن نفهم المقصود " بعالم العمل الفني " باعتباره " العالم المصنوع " بالأداة السينمائية داخل الصورة وأصواتها ، وهو ما يدخل في إطار " اللعبة " المتفق سلفاً على لعبها مع الجمهور ، خلال ما أسميته في أبحاثي " الافتراض الفني " الذي يتحقق بما نعتبره " العقد العرفي المسبق " بين هذا الجمهور والشاشة ، ولكي تتضح فرضيتنا الجديدة ، يجب أن نتعرف الآن على المصطلحات الثلاثة التي تكون صياغة مفهومة :

١ – الفودفيل Vaudeville :

وتبدأ لدينا أول وأهم مفردات هذه الفرضية متمثلة في مسرح " الفودفيل " الوارد هنا لتوصيف الشريحة الأوسع في حقبة كبيرة من تاريخ الفيلم المصري ، حيث يلزم التعرف على هذا المصطلح .

وأول ما يقابلنا من تعريفات مباشرة للفودفيل هو الذي يورده كل من أحمد كامل مرسى والدكتور مجدي وهبه في " معجم الفن السينمائي " وقد كتبا الترجمة للفودفيل باعتبارها أثنين :

١ – ملهاة الخلط الهازلة .

٢ – المسلاة المرحة .

فإذا ما تجاوزنا الترجمة اللفظية وما تثيره من التباس أو غموض ، ثم انتقلنا إلى التعريف ذاته سنقابل بتعريفين أيضاً ، دون أن ندرى الحكمة في ذلك ، ولكنهما سوف يقرباننا من المعنى على كل حال ، بل ويقدمان لنا الكثير من الوضوح خلال نص التعريفين للفودفيل :

١ – تعبير يطلق على ملهاة الترفيه والتسلية ، وهى مزيج من الرقص والغناء والحوار الفكاهي والحركات المضحكة تافهة الموضوع ، محكمة التعقيد ، هزلية الأسلوب ، لا تتحرج من إرسال النكتة المقذعة ، نشأت في أواخر القرن الثامن عشر ، في السنين التالية للثورة الفرنسية مباشرة ، ثم انتشرت في المسارح في بداية هذا القرن ، وهى أشبه ما تكون للمنوعات الراقصة والغنائية ، التي تظهر عادة بين الصخب والتهريج في الملاهي الليلية . كما ظهرت في السينما الناطقة ، في مرحلة الثلاثينات ، كما هى الحال في معظم الأفلام الاستعراضية الراقصة .

٢ – تعبير يطلق على أية مسلاة ضاحكة غير جادة ، وهى تجمع بين الحوار اللبق ، والدعابة المرحة ، والمواقف المهرجة ، مع الموسيقى والغناء أحياناً ، في جو فياض بالعاطفة وسوء التفاهم والمفاجآت ، كما هو الحال في معظم الأفلام الموسيقية والغنائية ، وقد يغلب فيها نوع من النقد الهازل والهجو السافر في عرض مواقف الخيانة الزوجية أو الحب غير الشرعي .

من ناحية أخرى ، وفي سبيل المزيد من التعرف على الذي نتقصاه إلى الجذور المسرحية للمصطلح ، ستشير لنا أحدث طبعات لاروس أن " فودفيل " تعتبر كان يطلق على مسرحيات قصيرة عبارة عن ملهاة للترفيه والتسلية بها مقاطع غنائية ، ويرجع تاريخها إلى القرن الخامس عشر عندما كتب أوليفيه باسلان العامل في مدينة فير vire أغاني تحتوى على عبارات النقد اللاذع والهازل التي كانت سائدة في اللهجة الشعبية المنتشرة في وادي فير Vallon de Vire (نسبة إلى نهر فير) ، وبابتعادها عن مدينة نشأتها هذه تحورت الكلمة " فودفيل " خاصة بعد أن كانت المقطوعات الأولى المتمثلة في أغنيات لإله النبيذ Bachiques (باشيك) تسمى فو دى فير Vaue de Vire .

وعليه فإننا بالرجوع إلى دوائر المعارف العالمية المتخصصة في المسرح مباشرة مثل موسوعة أكسفورد المسرحية ، أو قاموس بنجوين للمسرح من إعداد جون راسل تيلور ، سنجد أن " فودفيل " هى كلمة فرنسية تشكلت كتحوير لكلمة فو vau أو فال val أي فال دى فير Val de

Vire ومعناها " أغاني من وادي فير " في مقاطعة نورماندي ، أو أنها " أصوات المدن " بما يعنى كذلك أغاني من شوارع المدينة . وكان هذا موجود في صورته اللاحقة منذ عام ١٦٧٤ عندما كان يقدم في شكل أغنية شعبية أو مونولوج شعبي ينقذ ويناقش السياسة . ولقد أستمر هذا النوع من العروض حتى نهاية القرن الثامن عشر ، حيث كانت مثل هذه الأغاني قد بدأت تصحب العروض المسرحية في الأسواق ، وأطلق عليها : " كوميديات الفودفيل " " Comedies avec Voudeville " .

ويعنى ذلك أن الفودفيل قد أكتسب صورته التالية في معارض وأسواق باريس وظهر في شكل عروض مسرحية موسيقية تقدم نقداً لاذعاً على مسارح غير مرخصة في المدن أو في شكل مسرحيات صامتة مصحوبة بكورس يقدم ترجمة باللهجات الشعبية وتناقش عروض الكوميدي فرانسيز .. أصبحت هذه العروض هى المادة الرئيسية للأوبرا الكوميدية وهى تتطابق مع الأوبرا الغنائية الإنجليزية وأوبرا الألماني سيرجيل .. قام بتأليف هذه المسرحيات عدد كبير من الكتاب المشهورين بما فيهم لوساج Le sage فافار Favart ، وكانت بانتشارها ورواجها السبب الأساسي في تمهيد الطريق في القرن التاسع عشر ، مثل أوبرا ليبرتى التي كتبها عدد من المؤلفين سكريب ومعاونيه .

وهكذا أكتفوا فيما بعد باسم فودفيل فقط بل وبعد أن اختفت الكوميديا المصحوبة بمقاطع غنائية التي قدمها ديسوجييه Desaugiers وسكريب Scribe و لابيش Labiche . ظلت كلمة فودفيل تطلق على كل كوميديا خفيفة .

ورغم أن مسمى Variety أو منوعات كان الاسم الذي أطلق على الاستعراضات التي كانت تقدم في إنجلترا على مسارح المنوعات التي أقيمت مكان قاعات الموسيقى الملحقة بالأماكن العامة ، ورغم إلغاء المقطوعات الغنائية المنفصلة والوصلات الغنائية الطويلة ليحل محلها عروض ثنائية مسائية كان أول من قدمها موريس دى فريس على مسرح الهامبرا في ليفر بول ، ورغم ما كان يصحب العرض من رقص باليه و استكشافات تمثيلية قصيرة ، إلا أنه حتى عندما أختفي الجو الصاخب الذي كان منتشراً في قاعات الموسيقى فلقد ظل الاسم القديم لصيقاً بها ، حيث أصبحت كلمة " منوعات Varirety " تطلق في إنجلترا على قاعات الموسيقى ، أما " فودفيل Vaudeville " فهى الكلمة الشائعة في الولايات المتحدة .
وهكذا يقابلنا اسم " الفودفيل " في زماننا باعتباره الاسم الأمريكي الذي يعادل قاعة الموسيقى البريطانية ويشير إلى تضمنه سلسلة من الألعاب ، الكوميديا ، الموسيقى ، الاستعراضات ، الأكروبات .. إلخ ..
والتي جاء أصلها من تلك العروض الخشنة والفظة rough and vulgar والتي كانت مألوفة فيما يسمى " قاعة البيرة " ذات الاستعراضات الترفيهية ، والتي انتشرت في منتصف القرن التاسع عشر وسادت المسارح كوسيلة للترفيه منذ عام ١٨٧٠ .
وهكذا ظلت كلمة فودفيل مستخدمة في اللغة الإنجليزية منذ القرن التاسع عشر لتعنى المسرحيات الخفيفة جداً ذات الوصلات الموسيقية التي تتخلل أجزاءها with music interludes ، ومن ثم ظل نشاط الفودفيل معاصراً لقاعات الموسيقى منذ عام ١٨٩٠ حتى منتصف عام ١٩٢٠ .
أما في أمريكا فقد بدأ استخدام كلمة الفودفيل عندما أطلقت على بعض العروض الاستعراضية للعائلات منذ عام ١٨٨٠ ، وتذكر الموسوعات من أسماء روادها : تونى باستور ، إدوارد آلبى ، بانجمان فرانكلين كيث (١٨٤٦ – ١٩١٤) وفردريك فرانسيس بروكتور (١٨٥١ – ١٩٢٩) الذين استخدموا عروض المنوعات القديمة التي كانت تعرض في قاعات البيرة وقاعات الموسيقى الإنجليزية ، وهى منوعات فظة رديئة المستوى ولا تناسب إلا أذواق العامة والسكارى ، ولكن تم تغييرها وتحسين ألفاظها فكان لها صدى جيد لدى الجمهور الذي شجعها وتلقاها

بإحسان ، ومع هذا التقدم تم استخدام أسلوب فني جديد في الإسكتشات القصيرة الكوميدية أو الدرامية . أدى ذلك أيضاً إلى تطور أسلوب التمثيل الذي يطلق عليه Billing وقد ظهر مع ممثلات مثل " ليلى لانجترى أو مسز باتريك كامبل " في برامج الفودفيل ، وهو أسلوب دفع فناني الفودفيل إلى خلق أسلوب تمثيل جديد ووسائل مسرحية جديدة .
ورغم وجود عدد كبير من الفرق المتميزة ، مثل ويبر وفيكلز Weber and Fickis إلا أن ظاهرة الممثل الوحيد سادت وسيطرت على الفترة حتى عام ١٩٢٥ ، إلى أن انتشرت الأفلام السينمائية وأدت إلى هبوط نجم الفودفيل . وجاءت نهايته مع أواخر عام ١٩٣٢ على مسرح قصر البروادواى ، ولكن يبقى لنا التداول اللفظي الأمريكي الشائع لكلمة فودفيل فيما يتعلق بالسينما ، سوداء خلال الأحاديث الشفهية أو عبر الكتابات النقدية للأفلام .
ولعل هذا هو ما شجعنا على اللجوء لذات كلمة " فودفيل " عند تعرضنا للشريحة الغالبة على الفيلم المصري في حقبة كبيرة من تاريخه ، وهى الشريحة التي تنطبق عليها مكونات هذا الفودفيل من كوميديا ورقص وغناء وموسيقى واستعراضات زمونولوجات وأكروبات .. إلخ ، فالحقيقة أن السينما المصرية قد ظلت منذ نشأتها تطبق أنماط النجاح المضمون والمجرب في المسرح المصري السائد من قبلها ، فاستلهمت منه عناصر هذا " الفودفيل " الذي سهل بدوره الطريق لمبدعي الأفلام في اتجاه التمصير والتعريب لنفس المقابل في هذا النوع من الأفلام الأجنبية عامة والأمريكية خاصة ، بل وعبر جميع العناصر ، وسواء كانت في الغناء أو الرقص أو الكوميديا أو الموسيقى .
ولم يكن ذلك بالأمر الغريب ، إذ من المعروف أن السينما عندما تنشأ في بلد ما ، إنما تنشأ على أكتاف السائد من فنون مرحلة هذه النشأة وعلى رأسها المسرح باعتباره أقرب فنون العرض والفرجة إلى حالة العرض والتلقي السينمائي ، وهو ما يفسر لنا أتساع تلك الشريحة الكوميدية والغنائية في إنتاج السينما المصرية منذ ترعرع حالتها التجارية ومواصلة انتعاشها الجماهيري ، حيث كانت الكوميديا والغناء والرقص تلعب الدور الكبير في ساحة المسرح المصري ، وبدليل أن هذه السينما وصناعتها الناشئة قد اعتمدت منذ بدايتها اعتمادا كاملاً على النجوم الذين ارتبطت أسماؤهم بالمسرح أصلاً ، إضافة إلى أنه ذات التيار المؤثر من حيث نوع السينما الأجنبية التي كانت تعرض في مصر والتي أصبحت هدفاً لما يعتبر تعريباً وتمصيراً .

٢ – الافتراض الفني – و – عالم الفن عالم افتراضي :

عندما تقودنا صياغة الفرضية الرابعة عن الفيلم المصري إلى جزئية في صياغاتها تشير إلى ما يسمى " عالم العمل الفني " باعتباره المتشكل في حالتنا هذه – أي حالة الفيلم المصري – عن طريق ما تعرفنا عليه باسم " الفودفيل " فإننا يجب أن نتعرف أولاً على كل من المفهوم والمصطلح اللذين تحددا في بحث سابق لي حول العمل الفني السينمائي عامة ، دون أن يكون المقصود به تخصيصاً لفيلم مصري أو أجنبي ، بل هو العمل الفني أساساً على إطلاقه ، حيث نقف عند حقيقة هامة مؤداها أن " العالم الافتراضي " هو عالم العمل الفني في مقابل " عالم الواقع " أي بما يميزه عنه تمييزاً كاملاً ، وبما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفني واقعياً أو معاشاً ، إلا في حدود كونه " صورة مفترضة " للواقع المادي المعاش ، ومن ثم فهو " عالم افتراضي " لا يمكن البحث فيه عن " واقعية " ما مهما بلغت النوايا والقصديات إلى ذلك ، حيث لا تعدو كونها فرضاً قسرياً .
وبهذا فالافتراض الفني هو منطق خاص بعلاقة " دال " فني ب " المدبول " الواقعي ، أي أن ما هو " واقع " فعلاً في عالم الجمهور إنما هو غير موجود في العملية الفنية إلا على مستوى " الإشارة إليه " وألا " واقعي " في العملية الفنية برمتها إلا " ممارسة " التواصل (بالفرجة أو الاستمتاع أو المشاهدة أو المشاركة الحسية .. إلخ) بين هذا الجمهور وعالم " الإشارات الفنية " المعروضة عليه خلال " اللحظة الفنية " (ضمن زمن العرض) وليس بزمن الواقع المعاش خارج هذا العرض . ومن هذا المنظور يمكن فهم العمل الفني كذلك في ضوء مفهوم " الانعكاس

" للواقع ، باعتباره هكذا بالضرورة ، ولكن باعتباره قابلاً للتوظيف من حيث كونه متضح لنا خارج كونه واقعاً مادياً وحياتياً معاشاً بالفعل .
لذلك كان من أول المصطلحات التي لجأت إلى صياغتها تعبيراً عن المفهوم المنطلق لذلك هو " الافتراض الفني " و " العالم الافتراضي " ، حيث يشير الأول إلى نوع المنطق الذي يتعامل به المتفرج مع عالم العمل الفني ، الذي هو عالم افتراضي لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون واقعاً مهما تم تصويره أو تجسيده ونسجه باعتباره واقعياً .
ولعل تلك الحقيقة هى ما يفسر لنا منطق التقبل الجماهيري لكل ما لا يمكن أن يجرى في الواقع ، ومع ذلك يكون له منطقه الخاص والمقبول في " عالم الفودفيل " حيث ينطلق العاشق فجأة يغنى معبراً لحبيبته عن حبه وسط الحدائق ، أو حتى في زحام الحارة التي قد يتحول أهلها إلى كورس في تلك الأغنية ، ولا مانع من انطلاق الراقصة وأمامها الراقصون من الأزقة والحواري الأخرى .. إلخ ما لا يقبله منطق الواقع ، ولكنه منطق " الافتراض الفني " الذي يعنى عالماً خاصاً هو " عالم العمل الفني " الذي هو في حالتنا " عالم العمل السينمائي – المصري " أي ذلك الذي تنكب عليه دراساتنا ، فتطرح الفرضية مكونات " الفودفيل " سمة سائدة لتشكيل العالم الفني لهذا الفيلم ..
وقد يبدو ذلك تبريراً منا لنوع السينما التي يسودها هذا الاتجاه أو أشباهه من المعالجات الفنية ، ولكن ما يجب التأكد عليه أن المقصود هو إيضاح حقيقة نراها – من وجهه نظرنا – متعلقة بطبيعة الفن عامة ، وهى التي تسمح بأي منطق للتلاعب الإبداعي خلالها ، أياً كان مستوى أو منحى هذا الإبداع وقيمته ، بل ومن أبرز الأمثلة على أن ما قصدناه لا يأتي دفاعاً عما اتسم به الفيلم المصري القديم من مناحي سائدة بمثل هذا " الفودفيل " ، تلك المواقف المعروفة والمعلنة منا في قضايا التجديد السينمائي وقضايا السينما التجريبية ، حتى أن الناقد السينمائي أسامة القفاش في دراسته الكبيرة المعنونة " إعادة اكتشاف فيلم مصري مختلف : صورة مدكور ثابت " (مجلة ألف ١٩٩٥) يتوقف إزاء ما يعتبره موقف هذا الفيلم من ذلك النوع من التراث السينمائي المصري إذ يذكر مثلاً :
" إن القهر الذي يعانيه رشاد أفندي على يد السلطة / " الدولة والزوجة " يقوم بإخراجه على الخادمة شلبية . أما المعادل الرمزي لهذا فهو قهر المدينة للريف ، ونوعية القهر الذي يقدر رشاد على ممارسته هو الاغتصاب الجنسي . وهنا يقوم مدكور ثابت باستخدام مفردات سينمائية تقليدية : فوران اللبن والضحكات الجنسية ليعطى على المستوى السياقي معنى الجنس والاغتصاب . ولكنه على المستوى التصوري يحيلنا إلى مفردات سينمائية قديمة مثل : فوران القهوة وتغير لون الورد وانفتاح زجاج النافذة ، ويهزأ بها ويضحك منها . إن الضحكات الجنسية هنا تسخر من هذا التراث البالي ومن القيمة التي يمثلها " شرف البنت زى عود الكبريت " ويسخر منها بالصورة ، فالطربوش الذي يوضع على البوتاجاز يحترق ، بينما يعادل الطربوش عند المتفرج زمناً قديماً " إحدى الدالات المرئية لعصر مضى " ، واحتراقه يعنى احتراق هذا الزمن ، وبوضعه في نفس الكادر مع اللبن الذي يفور نحصل على المعادلة البصرية / المعنوية Visual semantic التالية :
الطربوش / الزمن البالي – اللبن / مفردات السينما القديمة
والمعنى اللازم denotation هنا احتراق الزمن القديم وذهابه يعادل تخلصنا من مفردات السينما القديمة ومن إسارها ولكن المعنى المصاحب Connotation يعادل الزمن البالي وتخلصنا منه بالقيم والعادات والثقافة وفي النهاية بالطبقة الاجتماعية التي تنتمي لهذا الزمن وتحمل هذه القيم ، وكأن المقصود ليس التخلص فقط من آثار هذه السينما ولكن التخلص من هذه القيم ومن الطبقة والمجتمع اللذين يفرضانها ، أي التخلص من سلعية الشر ومن معادلة الشر في الجنس إلى آخر القائمة " .
بل ولا يفتأ أسامة القفاش يؤكد دوماً على ذلك خلال استرسال مقاله إذ يقول في جزء لاحق :

" ويعود مدكور ثابت ثانية لاستخدام مفردات السينما القديمة من خلال استخدامه ديكور الحانة ، والأغنية التي تذاع من مذياع قديم ، وميز إنسين يوسف على البار . وكل هذه المفردات تعيد للأذهان المواقف المشابهة والتي تكررت ألوف المرات حين يفقد المحب حبيبته في السينما المصرية . وبالتالي فهى إعادة لموقف السخرية السابق تفصيله في المشهد الملحمي الأول ، وأيضاً تأكيد على خطورة هذه السينما القديمة بكل مفرداتها ، وإمكانية تسللها لاحتواء الجديد ، وهى إلحاح على دراسة القديم واستيعابه لتجاوزه من خلال نظرية هادئة وأيديولوجية ثورية ."
ثم يأتي أسامة القفاش إلى إجمال ما نرى فيه حسماً عندما يقول في نهايات دراسته :
" ففيلم مدكور ثابت إدانة لسينما السبعينات بأكملها باستثناء أفلام يوسف شاهين ، وفيلم " السقا مات " لصلاح أبو سيف ، فلا يمكن – و مدكور ثابت يسخر المرة تلو المرة من السينما القديمة – أن يعود ليكون أحد أساطينها ، وبالتالي يأتي فيلمه الكوميدي " الولد الغبي " (١٩٧٥) سقطة مباشرة تحسب عليه ، ولكنها سقطة تتسق مع الواقع المحيط في السبعينات ."
والجدير بالذكر هنا أنني أنا الذي دابت بنفسي على ذكر أن هذا الفيلم (أي الولد الغبي) كان درساً قاسياً لي في التنازلات الفنية ، وبالمناسبة فإنه فيلم تنطبق عليه بعض أوصاف الفودفيل ، ولا يفسر تقبله ونجاحه الجماهيري إلا حقيقة أن عالم العمل الفني افتراضي .

٣ – اتفاق العقد العرفي المسبق :

ورغم الاتضاح النسبي حتى الآن لما عنيناه في فرضيتنا من " أن الفودفيل بعناصره هو الذي يشكل (عالم العمل الفني) " إلا أن استكمال الصياغة باعتبار أن ذلك " وفقاً للعقد السائد بين السينما المصرية وجماهيرها العربية " إنما يستلزم ضرورة التوضيح لأهمية ما تؤكد عليه هذه المقولة التكميلية التي تقوم أصلاً على حقيقة عامة في الفن .
ويمكن لنا أن نبدأ فهم تلك الحقيقة ، إذا ما تذكرنا أنه مثلما يكون حال الحياة صراع ، فإن الصراع موجود كذلك في الفن ، ولكنه مجسد عبر إيهامية العرض . بحيث يعيشه الجمهور كطرف من أطراف النسق سوداء بالمشاركة أو بالتمثيل ، أو حتى بالمعايشة الذهنية كما في الحالة البريختية .. وهو ذات الصراع الموجود في نسق اللعب ، وإن كانت الإيهامية في نسق اللعب قد تكون مجرد أرقام أو أشكال أو مجرد خطوط ونقاط ومساحات لتصبح " تجريداً " يبتعد عن ممارسة " الصراع " .. لكنه – وتلك هى نقطة التوقف الهام – الصراع الذي يتحول عبر الاتفاق على الممارسة الإيهامية ، إلى مجرد " المباراة " دون أن يصل ممارسة حقيقية للصراع ، من قبيل ما قد يدفع ثمنه أطراف الممارسة في النسق ، وإلا قتل المتلاكمان أو المتصارعان في الحلبة كل منهما الآخر .
وبصدد هذا الاتفاق المسبق كعمل فاصل بين ممارسة الواقع وهذا النسق / الفن ، يلتقي نسقا الفن واللعب في امتلاكهما لذات العامل . إن كلا النسقين يقومان على أساس من الإنفاق المسبق على ممارسة اللعب أو الفن ، أي كونه اتفاقا على أن ما تجرى ممارسته هو إما " لعب " أو " فن " ولكنه ليس بحال من الأحوال ممارسة للواقع إذ ليس من واقع في العملية برمتها إلا كونها الإنفاق على أنها ليست الواقع . وهو ما يشير مباشرة إلى كونه الإنفاق على أنها ممارسة في إطار " إيهامية بالحياة " .. وبما يقود إلى عنصر الافتراض الفني في نسق الفن ، بما هو ذاته لعبة ، كما يقود كذلك إلى عنصر " قانون اللعبة " في نسق اللعب ، بما هو في ذاته أتفاق على قانون .
وفي هذا الصدد يمكن أن نشير إلى مصطلحنا الخاص :

(اللا إيهامي)

وهو المصطلح الذي قصدت صنعه باعتبار (اللا إيهام) حقيقة ثابتة في طبيعة الفن مهما أفترض فيه من إيهام أو واقعية إيهامية متصورة في عالم العمل الفني الذي لا يعدو كونه " عالماً افتراضيا " ، ومن ثم فجدليته المتحققة أبداً هى كون الفن " إيهاميا ولا إيهاميا في ذات الوقت "

وأن الفرق الوحيد عند اختلاف الاتجاهات والمعالجات الفنية هو الفرق في الدرجة فقط بين الإيهامي واللا إيهامي .
وجدير بالذكر أن رصد عنصر الاتفاق بين نسقى اللعب والفن ، لا يعنى أن مجرد توفره في أي نسق يعنى انتماء هذا النسق إلى أي من اللعب والفن وإلا أصبح عقد الاتفاق الاجتماعي لعباً أو فناً . إن الاتفاق في نسقى اللعب / الفن ، هو أتفاق مشروط بنوعية النشاط المتفق عليه في كل منهما ، فالاتفاق في الفن قائم على أن النشاط موضوع هذا الاتفاق هو نشاط إيهامي .
وحتى إذا كانت ثمة قناعة مثلاً بما " يرى ميتز أن انطباع الواقع تؤكده الحركة على الشاشة التي هى دائماً حركة (واقعية) نقبلها طواعية على أنها حركة الأشياء لا حركة الضوء والظل ." فما هذا التقبل في الحقيقة إلا بناء على أتفاق مسبق بأن هذه هى طبيعة اللعبة .
وحتى عندما يتوقع أندرية بازان بسرور " أن يأتي وقت يمكن فيه أن تملأ الشاشة ذات البعدين بالصور الكاملة البروز هادماً الفرق الرئيسي بين إدراك ما على الشاشة والإدراك الفعلي ." فإنه في الحقيقة يؤكد على تناقض نظريته في أصلاً ، لأنه التصور النظري الذي يعنى بهذا التوقع إمكانية أن يستوي إدراك الواقع مع إدراكه في الفن ، وهو ما يمكن الرد عليه ببساطة شديدة في هذه الحالة بالتذكرة بفن آخر هو " المسرح " الذي يحتوى داخل إطار خشبته أناساً حقيقيين (ممثلين) دونما حاجة لاختراع " البروز والتجسيم في الصورة " ومع ذلك يبقى هذا المعروض على خشبة المسرح مجرد لعبة أسمها الفن وإلا لنهض من بين المتفرجين أناس يتمتعون بالشهامة لحماية البطل من خصمه الشرير الذي يستفز كل مشاعر إنسانية ، ولكن كل شهم من بين هؤلاء النظارة يعلم علم اليقين أنه إزاء فن وليس واقع ، ويتعامل معه بنفس محدودية رد الفعل التي يتعامل بها مع أي لعبة ، ومن ثم فلابد أن السينما هى الأجدر بأن ينطبق عليها كون أنها لعبة " وحين يختفي شخص عن الأنظار (فإنه يستمر في الوجود بهويته مكان ما في الديكور المختفي عنا (ليست للشاشة أجنحة) . " فهكذا يذكر بازان نفسه بما يؤكد أنها اللعبة في كل من إطار خشبة المسرح وإطار الشاشة . رغم أن حديثه منصب على التفرقة النوعية بينهما : " ليست للشاشة أجنحة .. كالتي للمسرح تتيحها للمثل الذي ينظر حتى يطلب منه أن يدخل إلى خشبة المسرح . " وبينما أن هذه لعبة ، أفلا يكون بالقياس اختفاء منظر بالقطع لعبة ؟ .
" وبالمثل بينما لا تخرج أصوات الكلمات التي يقولها أحد الشخوص على الشاشة بالضبط من بين شفتيه ولكن من مكبرات خلف أو بجانب الشاشة فإن هذه الأصوات تتفق مع حركات شفتيه بحيث تؤكد لحاستي النظر والسمع لدينا أن هذا الشخص موجود أمامنا كما يحدث في الحياة الواقعية . إذا كان الصوت المستخدم غير متزامن ضاع هذا المؤشر أيضاً .
في رأى ميتز من المؤكد أن هناك حداً أدنى لعدد مؤشرات الواقع التي تحتاجها قبل أن يمكن لصورة ما أن تعطينا انطباعا بأنها واقعية . " ولكن مبدأ الافتراض الفني هنا سوف يرفض فكرة ميتز حول هذا الحد الأدنى ، إذ في الحقيقة ستبقى الحاجة إلى هذه المؤشرات إلى ما لا نهاية دون أن تصل الصورة أبداً إلى كونها الواقع ذاته ، وهو ما يعيه بدرجة أو بأخرى أثناء العرض – ولكن بدرجة تامة قبل إرتياد دار السينما – أي متفرج جاء لمشاهدة الفيلم وهو بداخله بعنصر الافتراض الفني .
وهكذا فإنه " يحمل المتفرج – طبقاً لبنود العقد – على أن يصدق ما يراه . ولكنه من ناحية أخرى يظل متأكداً بالافتراض الفني أنه إزاء مجرد عمل فني ، فالمتفرج يصل إلى أية قاعة للعرض التمثيلي وهو " يتوقع أن يكون على شيء من الاتفاق مع رفاقه المشاهدين حين يضحك أو حين يعانى . " وهذا هو المستوى الآخر من الاتفاق ليصبح بالتالي اتفاقا مثلثاً وليس اتفاقا ثنائياً .

مثلث الإتفاق في الفن

ويتجسد المستوى الحقيقي للعبة في عنصر الاتفاق / الإفتراض الفني الوارد مع صاحبه إلى قاعات العرض .. ومثل اللعبة التي نجهل قوانينها بينما يجب أن نتفق عليها مسبقاً فلا يمكن لنا

بالتالي أن نلعبها ، نلتقي كذلك بالفن الذي نفتقد حوله اتفاقا مسبقاً يتيح لنا فيه ممارسة اللعب / الفن ، مثل فن الأوبرا ، وهى التي " طالما هاجمها النقاد في بلاد وعصور مختلفة لأنها فن يقوم على تقاليد مصطنعة غريبة لابد للمشاهد أن يتقبلها مقدماً ، إذا أراد أن يستمتع بالأوبرا " .
وما يقال عن الأوبرا يقال عن الحركات الطليعية في الفن عامة ، وفي السينما خاصة ، والتي تطرح قوانينها الجديدة متمردة بها على التقاليد والمواصفات السائدة ، وطالبة بدء الاتفاق مجدداً على ما طرحته توا من قوانين جديدة . من هنا – وعلى سبيل المثال – يقال بالترتيب على ذلك " فعلى الرغم من أن غوادر يفلت من أي تصنيف إلا أن شيئاً لا يستطيع أن يمنع غالبية مشاهديه من إضفاء تصنيف معين على أعماله يجعلهم لا يتقبلون اللعبة – (العقد) بالشكل الأمثل ، وقد يصل هذا إلى حد التجاهل ، تجاهل أعماله ، والتأفف من رؤيتها " .
إن البدء بعملية " اختيار " العمل الفني أو الأدبي ذاته " يتضمن حتما معرفة قواعد اللعبة مع تقبلها " وهو ما يسطرد في شرحه أستاذ الأدب المقارن الدكتور تشورانسكو على اعتبار أن " ما يصدق على المؤلف يصدق بالمثل على القارئ فالاثنان يقبلان على الفور الأوضاع المقررة سلفاً . والقارئ على سبيل المثال يوافق على التخلي عن بعض المعايير الموضوعية كمبدأ التماثل والحاجة إلى المواءمة بين العلامات والأشياء لأن ذلك يساعده في مشروعه : فهو لا يبحث فيما يقرأ عن واقع الأمور " .
والخلاصة أن ما يعينه الإقرار بعنصر " الاتفاق المسبق " في ممارسة نسقى " اللعب / الفن " هو أن ثمة درجة من الوعي المسبق لابد أنها متوافرة بل ومتواجدة دوماً عبر ممارسة أي من النسقين ، وإلا تحول أي منها إلى ممارسة فعلية لصراع الحياة قد يكون ثمنها فقدان الحياة ذاتها ، فالاتفاق من ناحية إنما يعنى ضرورة شرطيته بالقانون الذي يحكم هذا الاتفاق ، وإلا ما صار اتفاقا ، لأن الاتفاق في جوهره يعنى تقنين علاقة الاعتراف بها .
وتلك في الأصل هى حقيقة التعامل في التلقي إزاء كل فنون العرض ، ومن ثم فهى الحقيقة التي تسمح بمساحة لا نهائية من " التلاعب الإبداعي " في إطار منطق اللعبة / الفن / الفيلم ، وعبر العديد من المستويات الفنية ، بصرف النظر عن التقييم الجمالي والنقدي النهائي لأي منها .. إنها فقط حقيقة ، ومن ثم يستثمرها الفيلم المصري وفقاً لمناحيه الخاصة ، والمتحددة في هذه الفرضية بفودفيل الغناء والرقص والاستعراض والنكات والمونولوجات .. إلخ ، ومن ثم فهو أتفاق عرفي يتوجب فهمه .
وبتعرفنا على المفردات التي تنهض على أساسها صياغتنا للفرضية الجديدة ، يمكن لنا أن نرى هذا الفودفيل وقد شكل " عالم العمل الفني " للفيلم المصري ، باعتباره العالم الذي اعتادت الجماهير استقبال منطقه بالافتراض الفني ، عبر عقد عرفي أصبح سائداً بين السينما المصرية وجماهيرها العربية .
وبهذا المفهوم سوف يتحقق تكامل الفرضيات الأربعة ، مكوناً المغزى الأساسي ، فيما يمكن أن يعتبر فرضية واحدة تضم شقي الإبداع في الفيلم المصري : أي نوع المعالجة الفنية ، وشق النظرة إلى الحياة .. فلقد مثلت فرضية المعالجة الدينية نظرة إلى مسار الحياة بشخوص أبطالها وعلاقاتها بما يحقق النظرة الدينية إلى طبيعة الحياة البشرية .. كما مثلت فرضية محور هيكل / كريم المتمثل في تيار فيلم زينب النظرة إلى الحياة الاجتماعية .. ومن ناحية مقابلة يأتيها الشق الآخر حيث مثلت فرضيته أفلام الحركة الإطار الفني الأشمل الذي تتحرك فيه المعالجات الدرامية .. وها هى فرضية " الفودفيل " قد جاءت لتمثل ضمن هذا الشق الثاني المدخل إلى عالم العمل الفني الذي ساد الشريحة الأكبر في نماذج النجاح الجماهيري للفيلم المصري .
لكن هذا التكامل الذي تأتى به إلينا الفرضية الأخيرة وفودفيلها الشامل ، لا يعنى أن سطور مقدمتنا لهذا الملف بمجلديه سوف تنصب مباشرة على مكونات هذا العالم المتمثل في الكوميديا أو الغناء أو الرقص في السينما المصرية ، بل ستتجه إلى أهمية إجراء الأبحاث في كل من هذه المكونات المتجذرة في تاريخ السينما المصرية .

وأتصور في هذا الصدد ما سوف تذهب إليه دراستي لو أنني أصبحت معنياً بأحد هذه الأبحاث ، إذ سيكون ذلك عبر طرح ذات المفهوم النظري الذي يخصني وأختص به ، والذي يساوى – من حيث القيمة – بين كل شرائح الفن وجميع أجناسه وأنواعه ، سعياً للتأكيد على تلك المساواة بين النوع الكوميدى أو الغنائي ، وبين بقية الأنواع ، ونفياً لتلك " العنصرية " اللا واعية عندما تتبنى أولوية " الجاد " في مقابل هامشية " المضحك " واعتباره مجرد قتل للوقت في أحسن الحالات ومضيعة له في حالات التعالي عليه ، وبما ينعكس في ظواهر كثيرة ومتكررة ، أهمها عزوف الأقلام والعقول الجادة عن البحث والكتابة حول أمور هذا " الضحك " وإبداعاته السينمائية ، بل ومنها تعالى لجان التحكيم على إفرازات هذا النوع من الإبداع ، كما أن أخطرها هو نظرة المموليين من المنتجين السينمائيين إلى طبيعة الأفلام الكوميدية واعتبارها إنتاجاً خفيفاً . ومن ثم فإن ما نملكه في مواجهة المفاهيم المؤدية إلى كل هذا الظواهر ، هو أن نضع أيدينا على الشريان الرئيسي في طبيعة إبداع الفن سواء كان كوميدياً أم تراجيدياً أم جامعاً بينهما ، فإذا ما ثبتت شرطية قصدنا حول عنصر " اللعب " في الفن كشريان جوهري وشرطي في " التراجيدي " مثلما أنه بالضرورة – وأساساً – هو شرط الوجود الكوميدى في الفن ، أمكن لنا أن نتيقن من التساوي كحتمية هنا وهناك ، أراد البعض أو اعترض الآخرون .

وهنا تصبح الإحالة إلى بحثي الخاص في موضوع " اللعب في الفن " إحالة واجبة لأداء تلك المهمة التي وردت أصلاً كجزء من بحث أشمل وأعم (أقصد به كتاب " النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي ") ، وخاصة فيما أوردته به كمدخل أساسي مفاده :

" في كل الفن ، ولكن ليس كل الفن لعب "

ومع ذلك فإن تقديمنا لملف " الكوميديا والغناء في الفيلم المصري " لا يعنى انتصارا منا لأسبقيتها على شرائح أخرى يتسم بها الفيلم المصري مثل التراجيديا أو المليودراما التي لا نشير بالتالي إلى تفضيلها باعتبارها الوجه المقابل في هذا التنويه .

وفي هذا الصدد يتحم التوقف عند هذه المقابلة بين النوعين ، خاصة وقد شاعت دائماً مقولات المناداة بأفلام البهجة !! حيث أصبحنا نعتاد شيوع المقولة بأن حال الناس صعب ويستلزم أفلاماً كوميدية ومبهجة للتفريج عنهم بدلاً من الأفلام التي تغنيهم ، وهى مقولة تبسط الأمور وعلاقة الناس بالفن إلى درجة التسطيح ، وبما ينافي الواقع كما يتضح لنا ذلك في سببين :

الأول : أن هذه المقولة تتصور أزمات الناس وكأنها لا توجد إلا في زمن واحد هو الذي يعيشه أصحاب هذه المقولة وقت حديثهم عنه ، وهو ما يلغى ناموس الحياة ، كما يظهر أصحاب المقولة مناقضين لأنفسهم عندما يرددون ذات المقولة في كل العصور .

الثاني : أن فنون العرض الدرامي ، بالإضافة إلى كونها توفر للناس حاجتهم إلى معايشة الاتصال بالآخرين (سواء عبر الحالة الجمعية للعرض والتلقي ، أو عبر الالتقاء بشخوص العرض وحياتهم) فإن شرائح العرض الدرامي التراجيدي أو حتى غير كوميدي عامة إنما توفر للمتلقي مع معاناته في حياته الصعبة ، ولا نعنى بذلك تماثلاً في موضوع المعاناة في كل الأعمال ، وإنما مجرد التماثل من حيث كونه يعانى في حياته مع كون الشخصيات في العمل المعروض تعانى أيضاً ، وتعيش صراعاً أيضاً ، وتكابد للخروج من أزماتها أيضاً ، وبما يؤكد للمتفرج أنه ليس وحده المعاني في الحياة ، وإنما هذا هو قانونها ، وبما يسهل عليه تحمله لمصائب حياته ويجعله يستغرق في الفرجة / المعايشة لحيوات الآخرين المعروضة عليه ، وبما ينطبق عليه القول الشعبي " اللى يشوف بلوة غيره تهون عليه بلوته " ، وبما يؤدى دور المفرج عن النفوس في الأوقات العصيبة ، أي بما هو ذات التصور بدور المفرج الذي تؤديه الأفلام المبهجة ، بل ويكفي الرجوع إلى نظرية التطهير الأرسطية المعروفة .

ورغم ذلك يبقى مثل هذا التعقيب مجرد اجتهاد لا يسبر أغواره إلا البحث المنهجي الذي من شأنه أن يوقفنا على حقائق العلاقة بين تجارب الأفلام السينمائية في كل نوع وبين التلقي الجماهيري والاجتماعي لها ، ومن ثم فإن طرح الفرضيات المتعلقة بذلك هى الطريق الذي نطمح إلى تحقيقه.

وانطلاقا من هذه القناعة وبعد أن أضفنا الآن لرصيدنا فرضية رابعة مصحوبة بطرح مادتها المتضمنة في هذين المجلدين لكل من الكوميديا والغناء ، نجد لزاماً أن نعود للتأكد على دعواتنا الأربعة التي تعودنا الإشارة إليها في مقدمات ملفاتنا السابقة سعياً إلى إنجاز الملفات البحثية المنشودة في التأريخ للسينما المصرية :

الدعوة الأولى :

هي دعوتنا إلى طرح الفرضيات والمقولات المتعلقة بالسينما المصرية والتي طالما تناقلتها الألسنة ، مع تلك المحتمل إبداعها ، لتكون جميعها مادة للبحث المنهجي ، فنحن إذ نطرح الفرضية المتعلقة بموضوع هذا الكتاب نموذجاً للبحث المنهجي في السينما المصرية فإنما ندعو للإبداع العقلي في طرح الفرضيات التي تكشف عن زوايا ومداخل جديدة لاكتشافها .. وما أكثر مقولات هذه الفرضيات على الألسنة كلما أثير الحديث عن السينما المصرية .. نعم .. ما أكثرها عندما تستهلك الأوقات منا على المقاهي وفي أحاديثنا الاجتهادية ، سواء في نقد الأفلام أو حتى في رصد الظواهر ، وما أروع الكثير منها عندما نمحصه بالعقل والمنطق .. إلا أننا – استكمالا لهذه الدعوة – نؤكد على أن الفرضية تبقى مجرد تصور ذهني مفترض اجتهادا ، ولا ينتقل – هذا التصور – إلى منطقة الثقة به إلا عبر البحث المنهجي الذي ندعو إلى إعمال أدواته ، مثلما ندعو إلى هذا الإبداع الاجتهادي النظري في طرح الفرضيات والتي من شأنها إثراء المداخل إلى هذه المباحث المطلوبة ، مع شريطة عدم التحجر أمام المقولات الأولى لأي فرضية .. بل لابد من الاستعداد المسبق للقناعة بما تتوصل إليه الأبحاث ، حتى لو انتهى أي منها بتقويض ودحض الفرضية التي بدأت منها .. فهذه القناعة هي وحدها الكفيلة بالانتقال بنا من التوقف عند مجرد مقولات (فرضية) لم يتم بحثها فتصبح مجرد ثرثرات ، وإن كنا – طبعاً لا نطالب أبداً بالحجر عليها ، وإلا ما دعونا لها ، فهي المنطلق الأكيد للإبداع النظري ، ولكنها مجرد المنطلق ، فإذا ما بقيت كذلك دون البحث المنهجي فيها ، باتت ثرثرات .. وهذه هي جدلية قناعتنا . أما جدلية صياغة الفرضيات ذاتها ، فتمثل في طبيعة ما ندعو إليه ، حيث يجب أن تنتصب كل منها على " زاوية / مدخل " مختلف ، في حين أن المستهدف الأساسي – دائماً وعبر كل الفرضيات – هو " إطار أشمل " حول السينما المصرية .. لكن هنا ، وإزاء تصورنا بما سوف تحققه بشتى الزوايا والمستويات من " تكاملية " في اكتشاف الإطار الأشمل ، يلزم التأكيد على أنها تكاملية الزوايا والمستويات التي تفسر وتشرح بعضها البعض في إطار نفس السينما .

الدعوة الثانية :

وهي دعوتنا المعينة بالتأكيد على إتاحة المساحة والفرصة لإعادة اكتشاف ما يكون قد سقط رصده خلال التأريخات السابقة والحالية (بما فيها إصدارنا هذا) بالإضافة إلى إعادة التقييم النقدي للعديد من الحالات السينمائية التي جاء زمان نفض الغبار عنها .. ولا ريب في جدوى هذا المنحنى ، بل أن ثمة أهمية ملحة لإعادة النظر ، وإعادة التمحيص ، فهذه لم تعد سمة غريبة على ممارسات التأريخ السينمائي المعاصر في شتى أنحاء العالم .. أما عندنا فإن الأمل ما زال كبيراً في إعادة تقييم الكثير من مخرجينا وتجاربهم في السينما المصرية ، والتي لم تحظ بالتقييم أو التقدير الحقيقي في حينها أو بعدها بما هو مستمر حتى الآن ، ومن أمثال ما نوجه النظر إليه في هذا الصدد هو دعوتنا لإعادة دراسة وتقييم مخرجين من أمثال حسن الإمام ونيازي مصطفي ، بل وعباس كامل وأحمد ضياء الدين وأحمد فؤاد .. إلخ ، بل أننا ندعو لاكتشاف ما هو مهمل بعيداً عن أعين الدراسة النقدية المركزة ، مثل تجربة سيد عيسى مع رأفت الميهى في " جفت الأمطار " ومثل تجربة كمال عطية في " رسالة إلى الله " وكذلك الفيلم الأول للمخرج فاضل صالح من إنتاج التليفزيون (والذي وصل إلى درجة نسياني لاسم الفيلم رغم دعوتي هذه) ، بالإضافة إلى

العديد من الأعمال مثل ما أشار به الزميل المخرج والباحث د . محمد كامل القليوبي من ضرورة إعادة الضوء على " شفيقة ومتولي " للمخرج على بدرخان ، وكذلك " القضية ٦٨ " للمخرج صلاح أبو سيف ، وما أكثر الأمثلة بل والحالات التي أصبحت تستدعى الدعوة لإعادة تسليط الضوء المكثف على رواد أمثال كامل التلمسانى وتوفيق صالح . هذا رغم أنه لا يفوتنا التأكد على أن لنا في مصر بدايات لرصد تجارب في هذا الصدد ، وهى التي أصبحت تمثل ذخيرة تاريخية ، ومن أمثال ما تحقق حول فيلم " لاشين " وما قدمه بشأنه الزملاء كمال رمزي وعلى أبى شادي وسمير فريد ، وسلمى الشماع وأسرة " ذاكرة السينما " وآخرون فلست هنا بصدد الحصر ، وإنما يمكنني التذكرة أيضاً باكتشافات أفلام " محمد بيومي " على أيدي الزميل والمخرج والباحث الدكتور محمد كامل القليوبي من خلال أكاديمية الفنون برعاية مباشرة من رئيسها الدكتور فوزي فهمى .. هذا بالإضافة إلى ما قدمه الزميل الناقد السكندري الأستاذ أسامة القفاش من اكتشاف لأفلام محمود خليل راشد ، ناهيك عن التجارب السابقة في إعادة الاكتشاف وإعادة التقييم لأفلام مصرية مثل " السوء السوداء " و " باب الحديد " و " بين السما والأرض " و " الزوجة الثانية" .. إلخ .

الدعوة الثالثة :

وهى الموجهة إلى استكمال بقية التخصصات في السينما المصرية ، فدعوتنا معينة بالتأكيد على جدلية وتكاملية الفنون وتخصصاتها في الفيلم ، ذلك أن الفيلم السينمائي مع امتلاكه لإمكانية وسمة العمل الفني الذي يحمل رؤية " فنان " إلا أنه قائم أيضاً على ما أسميته " خاصية تقسيم العمل السينمائي " عبر مجموعة من الفنون يبدعها أيضاً فنانون ، وبما يطرح في العادة إشكالية خاصة بهذا الفن السينمائي .

ولقد سبق أن كتبت في هذا الصدد ، مؤكداً أنه ليس بالسينما مهن حرفية بحتة كما يتصور البعض ، فحتى عامل الماشينست الذي يدفع عربة " الشاريوه " المحملة بالكاميرا ، إنما هو " حرفي فنان " يشارك المخرج بالضرورة ، مثل مشاركة الممثل له في إحساسه باللحظة ، ذلك الإحساس الذي سيحكم درجة دفعه لعربة الشاريوه وكذلك توقيتات التوقف والاندفاع والإبطاء ، إضافة إلى الإحساس مع المصور الجالس خلف العدسة باللحظة التي سيدير فيها الكاميرا " بان Pan " ، وأنه مطالب أن يوفق بين سرعة حركة العربة وبين هذا " البان " بحيث يحافظ على إنكماشة انفعالية دقيقة لوجه الممثل في الكادر ، قبل أن يكون مطلوباً منه الانسحاب عنه بالشاريوه رويداً رويداً ، وكأنه يجب تركه – أي الممثل – في عالم خاو واسع عبر اللقطة العامة البعيدة التي ستنتهي بها حركة الشاريوه .. ألا يجب أن يكون عامل الكاميرا هذا حساساً بدراما تحريك الكاميرا على هذا النحو حتى تتحقق رؤية الفنان / المخرج في الفيلم ؟ .. إن عامل الكاميرا هو مجرد نموذج مثال ، لكن ما أكثر المهن الأخرى التي لا يمكن إغفالها في نفس التقييم ، سواء كانت في تخصصات الصوت أو المونتاج أو الديكور أو المعمل (والمعمل هو أعقد هذه التخصصات وأكثرها تأثيراً فنياً بالأدوات والمواد العلمية المعملية على النتيجة النهائية للفيلم نفسه) .. فمن المسلم به أنه " باختراع آلة السينما (الكاميرا) ظهر نوع جديد من الفن عُد إلى جانب المسرح من الفنون الجميلة لأنهما يقدمان تعبيراً متكاملاً في حد ذاته إلا أنهما يستخدمان ويجمعان عدداً من الفنون التطبيقية وعدة عمليات حرفية وآلية لا يمكن اعتبار أية واحدة منها فناً جميلاً قائماً بذاته " .

وعليه يصبح لزاماً علينا أن ندعو إلى تسجيل وتقييم الأدوار الفنية للمبدعين الرواد في كافة تخصصات الفيلم المصري ، شأنهم في ذلك شأن ما يجرى مع مخرجيه ونجومه ، إذ لابد من الالتفات لأدوار عبد العزيز فهمي و وديد سرى وأحمد خورشيد وعبد الحليم نصر وغيرهم من الرواد الراحلين عن التصوير السينمائي ، مثلما يتوجب الالتفات إلى مصطفي والى ونصري عبد النور وعزيز فاضل وغيرهم ممن أبدعوا ورحلوا عن مجال الصوت السينمائي ،وكذلك مهندسي

الديكور مثل ولى الدين سامح وشادي عبد السلام وعباس حلمي وشارفنبرج وآخرين ، بل لابد من التوجه إلى مبدعي الماكياج حلمي رفلة وعيسى أحمد ومحمود سماحة .. إلخ من جميع التخصصات ، مروراً بالمونتاج والسيناريو والمنتجين ، بل ومؤلفي الموسيقى التصويرية ، فهى دعوة للبحث والتأريخ لا تترك تخصصاً ، ولا تصادر على تقييم فني معين ، بل على العكس فهى دعوة لن تغفل مضمون الدعوة الثانية حول ضرورة الاكتشاف .. وأيضاً إعادة الاكتشاف ، وهى دعوة بهذا الاتجاه تستلزم دوراً من الباحثين المتخصصين في هذه المجالات حتى لا يقتصر البحث فيها على الناقد أو مؤرخ الوقائع ، بل أننا في حاجة إلى ناقد التخصص السينمائي بما في ذلك الناقد المؤرخ للموسيقى التصويرية في الأفلام ، إضافة إلى المتخصص القادر على التأريخ في أفلام الرسوم المتحركة .

الدعوة الرابعة :

وهى الدعوة إلى بحث التجليات الثقافية للصورة السينمائية المصرية وتأثيرها المشتبك – ولا شك – مع كل من التاريخين الاجتماعي والسياسي ، فإذا كنا قد ذهبنا إلى ضرورة الوعي بثمة تأريخات ثلاث متداخلة متراكبة هى :

- تأريخ الصورة نفسها .
- وتأريخ أدوات إنجاز الصورة .
- مع تأريخ البشر مشغلي تلك الأدوات ومبدعي الصورة بها (بما في ذلك علاقات الإنتاج والتوزيع واقتصادياتها) .

فإننا نعنى كذلك أن تاريخ الصورة في الفيلم المصري ، لابد وأنه مؤثر (سلباً وإيجاباً) وعاكساً تجلياته في بقية مكونات الثقافة المصرية ، بل والعربية ، بحكم طبيعة التأثير السينمائي اجتماعيا وثقافياً ، وبحكم تكاملية الفنون والآداب في السينما وتكامليتها معها .. ولهذا تبرز دعوتنا ونؤكد هنا على أهميتها من حيث ضرورة البحث في تاريخ هذا التجلي الثقافي للصورة السينمائية المصرية (سلباً وإيجاباً) مع رصد اشتباك هذا التاريخ مع التاريخ الاجتماعي والسياسي .. وهذا ما تطمح ملفاتنا إلى بحثه والتأكد على إنجازه ، تجنباً وتجاوزاً للنظرة التي تقلص الدور السينمائي على الساحة الثقافية وكأنها جزيرة منعزلة .

وانطلاقا من هذه الدعوة الأخيرة ، وبالتطبيق على المادة التي تطرحها ملفات السينما في هذين المجلدين عن كل من " الكوميديا والغناء " يصبح الطريق ممهداً للبحث عن تجلياتهما الثقافية المؤثرة تاريخياً في مجتمعاتنا العربية .

كذلك وبدون الاستجابة البحثية لهذه الدعوات ، سيبقى لكل من السينما الكوميدية والغنائية ، وكذلك الاستعراضية والموسيقية ، أنها لم يتم بحثها حتى الآن ، أما وقد قدمنا الآن هذا الملف بجزأيه حول " المضحكون " و " نجوم الغناء " فإننا نكون قد أسهمنا بالملف المدخل كي ينطلق منه الباحثون بالتقييم وإعادة التمحيص والتدقيق ، ومن يبقى هذا مدخلاً " ريادياً " ضمن ما تحققه " ملفات السينما " من توفير المواد والمنطلقات في اتجاه دعوتنا الأشمل لبحث السينما المصرية في شتى جوانبها وعبر كل تاريخها .

وهكذا وكما جاء كتاب محمود قاسم السابق في " صورة الأديان " كتاباً مسحياً بمنهج وصفي ، يأتي كذلك كتاباه الحاليان في كل من الكوميديا والغناء بنفس التوجه المنهجي الذي يوفر رصداً مسحياً خلال أبطال هذين النوعين في تاريخ السينما المصرية ، وهو ما يضمن مادة ثرية رائعة في تجميعها ، لتكون بين أيدي هؤلاء الباحثين لاحقاً وفق أي منهج آخر يختاره كل باحث منهم ، رغم أن الجمع المسحي للمادة ذاتها لابد وأن له ملحوظاته ، بل ومشاكله ، وعلى سبيل المثال فإننا سوف نلتقي بمسألة المعيار بين من هم " المضحكون " وأولئك " غير المضحكون " ، إذ حتى الفنانة الكبيرة أمينة رزق التي أرتبط أسمها بالمآسي والميلودراما قد ظهرت " مضحكة "

كذلك ، وواحد من تدليلاتنا للتذكرة بذلك دورها في فيلم " أخو البنات " مع " المضحك " محمد عوض ، وهو الفيلم الذي حملت إعلاناته عبارات من قبيل " أمينة رزق تمثل وترقص وتغنى " .
ولكن هذه الملحوظة وأمثالها ، إنما تشير إلى الاستكمال والدراسة عبر المرحلة اللاحقة ، التي يكون عمادها " التحليل والتقييم نحو مزيد من التصنيف " ذلك أن المسح التاريخي هنا لا ينفي ضرورة التاريخ التحليلي لكل من الكوميديا والغناء والرقص في السينما المصرية وفقاً لمنهج الدعوات الأربع المذكورة ، والتي تستلزم التفات الباحثين إلى هذا المنحى أملاً في تحقيق منهجي عبر هذا التاريخ ، كي نتعرف خلاله مثلاً على تصنيفات الكوميديا أو التجارب الغنائية التي أختطها إبداع الفيلم المصري ، مثلما تعودنا أن نتعرف من الدارسين على ذلك فيما يتعلق بالمسرح المصري ، إذ ننتظر كذلك أن نقرأ ونسمع عن التحقق في هذه السينما من أنواع الكوميديا من قبيل " كوميديا التهريج " Slapstick Comedy مثلاً أو من قبيل ما يسمى " الكوميديا الخفيفة Light Comedy " ثم ماذا عن الكوميديا الراقية High Comedy أو الكوميديا الموسيقية Music Comedy وكوميديا الموقف Comedy of Situation مثلما يجب أن يتم الرصد عبر التقييم لتيار الكوميديا الهزيلة Farce Comedy أو التوقف عند ثمة تجارب حول الكوميديا الواقعية Realistic Comedy ، دون التغاضي عن تقييم ذلك النوع من الكوميديا الهابطة Low Comedy أو الوقوف عند تجارب يمكن اعتبارها مندرجة تحت الكوميديا السوداء Dark Comedy أو الكوميديات المأسوية Tragi-Comedy وما يكون متحققاً من كوميديات الشخصية Comedy of Character .. إلخ .
وهنا لابد أن نتعرف أن هذا الملف ينقصه المجلد الثالث الذي يجب أن ينصب على العنصر الثالث المكون لفرضيتنا الجديدة ، ألا وهو " الاستعراض الموسيقى " وإذ نعترف تلزم الإشارة إلى أن الصديق الدكتور يحيى عبد التواب الباحث والناقد والأستاذ بأكاديمية الفنون مازال منكباً على إجراء البحث في هذا المجلد وفقاً لما وعدنا به ، إلا أننا مازلنا في الانتظار ، أملين أن ينضم بحثه إلى أعداد " ملفات السينما " في أقرب فرصة ممكنة ، وبعنوان خاص به هو :

" المشهد الموسيقى في تاريخ السينما المصرية "

==========

وطالما نوهنا إلى عنوان هذا الكتاب الذي ننتظره ، فإن الأمانة تقتضى الإشارة إلى أنني عندما اقترحت على الأستاذ محمود قاسم تسمية الجزء الثاني من مؤلفه الحالي بعنوان ينسب " النجوم " إلى " المشهد الغنائي " وليس إلى " الفيلم الغنائي " ، فإنني بدوري كنت قد استقيته من العنوان الذي حدده د . يحيى عبد التواب لكتابه المنتظر ، إذا رأيت انطباق فكرة " المشهد " على كتاب محمود قاسم أيضاً حول أبطال الغناء ، لأنه يتضمن حتى عنصر الظهور المشهدى المفاجئ للغناء خلال تتابعات الفيلم الروائي الذي قد لا يكون كله غنائياً ، كما قد يأتي فيه هذا الغناء الفجائي دون أن يتوحد منطق الافتراض الفني لهذا المشهد مع بقية عالم الإفتراض الفني للفيلم كله ، ففي مثل هذه الحالات " المشهدية الغنائية " عادة ما يمثل ذلك انفصالا أو وقفة دخيلة ولا يتوفر لها قبول منطقها في الإفتراض الفني إلا بالاتفاق العرفي حول أعياد هذا الخلل ، وطالما أن تلك " المشهدية الغنائية " هى العنصر الموجود في الفيلم الغنائي أو فيما عداه من أفلام أخرى قد لا تكون غنائية في مجملها ، لذا فإن الإشارة إلينا بهذا التحديد المعنون إنما تشير كذلك إلى شمولية هذا الاعتبار .
وعلى وجه العموم ، فإن كل ذلك ما لم تنصب عليه مناظير البحث سوف يبقى مجرد اجتهاد ، بل وشكلي ينحصر دوره الإيجابي في الإشارة والتأكيد على تحديد المعاني والمقاصد ، ومن ثم يبقى انتظارنا الحقيقي لما نعول عليه الأهمية الأكبر ، وهو ما سوف تسفر عنه أعمال الباحثين باستخدام هذه المواد المسحية التي أضطلع بها محمود قاسم في مجال الكوميديا والغناء في السينما المصرية .

وكعادتنا في النهاية : مثلما أننا لم نصادر على تقديم رأى أو توجه نقدي لدى إصدارانا لهذا الملف – أو غيره – فإننا كذلك ندعو لمراجعة ما تضمنه هذا الملف – وغيره أيضاً – آملين أن تتحلى أية مراجعة مما ندعو إليه بأهداف الإثارة والكشف والاكتشاف لأن موقفنا الأساسي هو مع " الإثارة " هنا أو هناك ، ودون أن نصادر على ما هو آت ، طالما أننا الآن مواجهون بكتاب ينصب على رصد مداخل التغطية الموسوعية ومفاتيحها الكفيلة باقتحام الطريق نحو سد الحاجة الموسوعية فيما يستجد استكماله من الأبحاث التاريخية .

أ . د . مدكور ثابت
يونيه ١٩٩٩

==========

مـقـدمـه

==========

الكوميديا والغنائية في السينما .. هما بلا شك وجهان لعملة واحدة ، فكلاهما صانعة البهجة والمتعة في وجدان الناس ، وكل منهما تفتح المسام والعواطف ، وقد ارتبطتا معاً في السينما لسنوات عديدة ، خاصة في بدايات السينما وفي إبان ازدهارها ..
وحول هذا الموضوع . ذي الوجهين المتلاصقين ، نقدم دراستين جديدتين في ملفات السينما ، الأول منها عن المضحكين (أو صناع الكوميديا) في السينما المصرية ، على أن نقدم في الجزء الثاني من هذا الكتاب دراسة أخرى وافية حول الغنائية .
والكوميديا ، ولا شك ، في السينما المصرية مظلومة سواء في نظر الناس إليها ، أو في تعامل الكثير من صناع الأفلام معها ، ولو راجعنا ما أختاره النقاد في أكثر من مناسبة أهم الأفلام في تاريخ السينما ، فسوف نجد أن نصيب الأفلام الكوميدية قليل للغاية . ومن الواضح أن النقاد لم يقفوا إلى جانب السينما الكوميدية قط ، والذين سخروا من هذه السينما في فترة من الفترات ، راحوا ينقبون عن نفس الأفلام في فترة أخرى يعتبرون عن حنينهم الجارف لكل ما هو مضحك..
ورغم إتساع محيط الكوميديا فإننا حاولنا أن نلمه بكافة جوانبه ، سواء من حيث الظواهر الكوميدية المختلفة ، أو المضحكين ، أو تاريخ الكوميديا نفسها منذ بداية صناعة السينما وحتى الآن .. فلا شك أن الضحك قد مثل مجموعة من الموجات المتتابعة ، ذات سمات عامة يصنعها كتابها ، ومخرجوها ، ونجومها من أبطال الأفلام أو نجوم الصف الثاني ، أو أحياناً الصف الثالث.
وعندما نذكر أن الكوميديا هى الموضوع المظلوم دوما لدى الباحثين ، فإنما نؤكد أنه رغم كل هذا الكم الهائل من أفلام الكوميديا والمضحكين في السينما فإن الدراسات تكاد تكون معدومة حول هذا الموضوع بالذات .
لقد سعينا هنا أن نلم كافة الخطوط التي جمعت أطراف الكوميديا طوال عمر السينما المصرية في القرن العشرين ، منذ نشأتها حتى الآن . وسوف يلاحظ القارئ أننا فعلنا ذلك بحيادية بالنسبة لصناع الضحك في السينما ، ولعلنا قد استطعنا الحديث عن الكثير من الظواهر لكن البعض قد يرى أن هناك من لم نذكرهم في هذا الكتاب ، وهذا أمر غير مقصود بالطبع ، خاصة أن صناع الضحك في السينما المصرية من الصف الثاني كانوا من الكثرة بما يصعب أن نجمعهم في كتاب ، أو أن نذكرهم جميعاً ، لكن أغلب الأسماء موجودة بين سطور هذا الكتاب من فصل لآخر .
وسوف يلاحظ القارئ أننا فعلنا ذلك بالنسبة للموضوعات مثل الكوميديا الغنائية ، والكوميديا الموسيقية ، والمضحكين الأطفال ، والعلاقة بين مسلسلات الإذاعة المضحكة وأفلام السينما المأخوذة عنها ...

محمود قاسم

==========

الفصل الأول

======

مدخل إلى مفهوم الضحك

==========

- نحن نضحك .. نحن هنا
- الكثيرون منا يفعلونه دون أن يتساءلوا :
- لماذا نضـــحـــك ؟

وهناك إجابات عديدة على هذا السؤال ، موجودة في مراجع ، ولدى الكاتب وأيضاً لدى كل منا أسبابه الخاصة عما يضحكه ، فقد تكون هناك أشياء عامة تضحكنا جميعاً ، معاً ، أو منفصلين ، لكن لا شك أن هناك تفاوتاً بين قوة الضحك ومساحته ، وعمقه من إنسان لأخر تحت تأثير نفس السبب ، وتكراره ، ولكن ما يمكن الإجماع عليه أن الإنسان مخلوق ضاحك ، ليس فقط في أنه يفعل ذلك ، أي يضحك ، بل هو مخلوق مثير للضحك ، أي يقوم بإضحاك الآخرين من البشر أمثاله ، وهو يضحك في المقام الأول من التصرف الإنساني بتناقضاته ، واتساقاته ، لكنه يقوم بأنسنة كل المخلوقات الأخرى ، أي بإكسابها صفات إنسانية من أجل أن يضحك ، مثل ممارسته الضحك من قبل الكائنات الذكية الأقرب في بعض صفاتها إلى الإنسان ، كالقرد ، والغوريلا ، والدلافين ، وغيرها .

وحتى لا نشتت أنفسنا في تفسير السبب ، والأبعاد ، فتعال نجب على هذا السؤال من خلال مرجع واحد ، شامل ، شبه متكامل ، مكتوب من منظور فيلسوف متميز هو هنرى برجسون في كتابه " الضحك " أو " البحث في دلالة المضحك " ، وهو الكتاب الذي تمت ترجمته وطباعته باللغة العربية أكثر من مرة ، خاصة في مصر ، وكانت طبعته عام ١٩٩٨ في مكتبة الأسرة بمثابة إعلان عن ميلاد جديد للكتاب وأهميته ، حيث أشترك في ترجمته كل من د . سامي الدروبى ، وعبد الله عبد الدايم .

والكتاب بمثابة ثلاث مقالات نشرها برجسون في العشرينات فيما أسماء " الضحك الذي تبعث عليه خاصة الأمور الهزلية " ، وحسب ما جاء في المقدمة ، فإن الكتاب سبق أن صدر في أكثر من ثلاث وعشرين طبعة باللغة الفرنسية دون إثبات للتاريخ الحقيقي لهذه الطبعة ، وإن كان من المرجع أن ذلك تم في الستينات ، أي أن الكتاب قد طبع بعد ذلك مرات عديدة .

ونحن لا نريد أن نؤكد على مكانة الكتاب بقدر معرفة محتوياته ، ومنظور برجسون لهذا النشاط الإنساني الهام من وجهة نظر فيلسوف صاحب وجهة نظر وثقافة واسعة .

وفي المقام الأول من هذه الدراسات التي نشرها الفيلسوف في مجلة " باريس " يؤكد على ما سبق أن ذكرناه أنه لا مضحك إلا فيما هو " إنساني " . فالمنظر قد يكون جميلاً لطيفاً دائماً ، أو يكون تافهاً أو قبيحاً ، ولكنه لا يكون مضحكاً أبداً . فالمر ، يضحك على الشكل الذي توجد عليه الأشياء من وجهة نظره ، والنزوة الإنسانية التي اكتسبت هذا الشيء قالبه ، وقد أنتبه الفلاسفة القدامى إلى هذه الحقيقة البسيطة ، فعرف كثير منهم أن الإنسان حيوان ضاحك ، وكان يمكنهم تعريفه أيضاً بأنه حيوان مثير للضحك . أي أنه مضحك ، يقول برجسون أن الضحك ملازم للاهتمام بالفعل ، فالمر ، اللامبالى مثلاً لا تثيره الأشياء المثيرة ، وبالتالي فإنه لا يضحك .

والضحك مهما يفترضه المرء صريحاً ، فإنه يخفي وراء فكرة تفاهم ، وربما تآمر ، مع ضاحكين آخرين ، حقيقيين أو خياليين ، لذا ، فطالما قيل أن ضحك المشاهد في المسرح ، أو في

قاعات السينما يكون أشد كلما كانت القاعة أكثر ازدحاما بالمشاهدين كما أن كمية الضحك تقل لدى المرء عندما يشاهد نفس الفيلم في التليفزيون ، أو وحده عنه وهو يراه مع مجموعة من الناس ، لذا فطالما لوحظ أن بعض الرموز المضحكة لا يمكن ترجمتها من لغة إلى أخرى ، فهى بالتالي متعلقة بعادات مجتمع مخصوص وأفكاره .
والضحك ظاهرة إنسانية مستقلة ، لا صلة لها بباقي صور النشاط الإنساني ، كما يرى الفيلسوف الفرنسي ، لذا فإن مفرداتها تختلف ، لأنها تجعل الجسم ينقبض ويهتز وينبسط حيال حدوثها ، أو كلما تذكرها المرء ، وذلك باختلاف سائر المشاعر والتصرفات الأخرى التي تترك الجسم هادئاً ، مسترخياً غالباً
والضحك ينشأ في أناس مجتمعين ، يتجهون بانتباههم إلى واحد منهم ، بعد أن أخرسوا عاطفتهم وتركوا العمل للعقل وحده .
والضحك مرتبط بالمزاج ، وهذا الأخير يتطلب طرفين ، شخص مازح ، والآخر محل المزح أو الضحية يمتلك أدوات غير متكاملة تستدعى من الأول أن يتناوله بالسخرية والمزاح .
وفي بعض الأحيان يبدو الضحك شيئاً عرضيا ، موجوداً على سطح النفس ، ولكي ينفذ إلى الأعماق ، يجب أن يتكيف الضاحك مع واقع راهن ، حيث أن المضحك هو الذي يقدم له كل شيء ، المادة والصورة ، العلة والمناسبة ، والذي يثير الضحك فينا ، هو نوع من الآلية ، وهى آلية قريبة جداً من الذهول . ويكفي أن نلاحظ أن الشخصية تثير الضحك فيمن حولها على قدر ما تجهل نفوس الضاحكين نفسها تماماً ، فالمضحك لا يشعر بذاته ، وكأنه يستخدم طاقية الإخفاء بطريقة معكوسة ، فإذا هو يحتجب عن نفسه ، ويبين لكافة الناس . إن شخصية المأساة لا تغير شيئاً من سلوكها حين تعلم ما سيكون من رأينا فيها . بل قد تستمر في طريقها مع وعيها التام لذاتها وشعورها الجلي بما تثيره فينا من كراهية .
ويتساءل الفيلسوف هنري برجسون : ما هى البيئة المضحكة ؟ أو ما مصدر التعبير المضحك في الوجه ؟ وما يميز المضحك من غيره ؟
يرد : أن بعض صور التشوه تمتاز على غيرها بهذه القدرة على إثارة الضحك في أحوال خاصة ، بينما تزداد أي وجه إنساني إضحاكاً بقدر ما يوحى إلينا بفكرة فعل آلي بسيط ، يستغرق صاحب الوجه إلى الأبد ، حيث تبدو بعض الوجوه وكأن صاحبها مشغول بالبكاء باستمرار ، وهناك وجوه تبدو كأنها نافخة في بوق خيالي إلى الأبد ، وتلك الأكثر إضحاكاً على الإطلاق ، حيث أن الشيء يزداد إضحاكاً بقدر ما يمكن أن نفسر سببه تفسيراً طبيعياً . فالذي يثير الضحك في دواخلنا في هيئة شخص هو الآلية والتصلب .
ولا شك أن ضحك المرء يزداد إذا استطاع أن يربطه بسبب عميق ، بذهول حقيقي في الإنسان ، كما لو أن النفس مسحورة ، وأن النوم عمل مادي بسيط .
ومن الواضح أن الترجمة التي بين يدينا بالغة الصعوبة ، ومفرداتها غير موفقة في تعبيراتنا ، رغم أن اسم الدكتور سامي الدروبى وراءها ، ولذا فإننا في عرضنا لما جاء بالكتاب نحاول استخدام أسلوب مبسط . ويتحدث برجسون في قسم آخر من مقاله الأولى عما أسماه بالضحك من خلال الإشارات والحركات ، حيث أن أوضاع الجسم الإنساني وإشاراته تكون مضحكة على قدر ما يذكرنا هذا الجسم برمز ما ، وللتحقق من ذلك يكفي أن ندرس ما رسمه رسامو الكاريكاتور في أنحاء العالم ، خاصة المباشر منه ، حيث يتناسب المضحك في رسم ما مع مقدار ما به من وضوح . وأيضاً ما يتضمن من غموض أو خفاء . فالأراجوز مثلاً يوحى بأنه ألذ قابلة للتفكك . وهو يوحى بالإنساني والآلي معاً . وتتبدى صورته كآلة تعمل في داخل شخص من خلال الكثير من الحركات المثيرة للضحك المنبعث منه .
وكثيراً ما تكون بعض الحركات التي تصدر من شخص ما غير مضحكة في حد ذاتها ، إلا إذا قام شخص آخر بتقليدها ، أي أدخلها دائرة الآلية . ولا يستطيع الناس أن يقلدوا من إشاراتنا إلا ما كان منها متماثلاً تماثلاً آلياً . وبالتالي قريباً من شخصيتنا الحية . فتقليد شخص ما هو استخراج

الجانب الآلي الذي تركه يتسلل إلى نفسيته . وهذا هو ما يجعله مضحكاً . فلا غرابة بذلك أن يكون التقليد باعثاً على الضحك .
وفي السينما مثلاً ، يمكن أن يكون الضحك مضاعفاً ، حين لا يكون في المشهد شخصان فقط ، بل عدة أشخاص . بل ربما أكثر عدد من الناس ، يشبه بعضهم بعضاً يتحركون معاً ذات اليمين واليسار ، يرقصون معاً ويضطربون معاً ، يتخذون نفس الوضع ، في آن واحد ، ويتحركون كأنهم شخص واحد ، ففي هذا الحال ينصرف الفكر كل الانصراف إلى لعب شدت فيها الأذرع إلى الأذرع ، بأسلاك خفيفة ، وشدت الأرجل إلى الأرجل وشدت كل عضلة في وجه ما إلى العضلة المقابلة لها في الوجه الآخر ، ويحدث هذا في أفلام الكوميديا الموسيقية ،أو الاستعراضات الكوميدية لأن هذا التوازي يجعل ليونه الصور نفسها تتصلب في نظرنا ، فيفسر كل شيء كأننا أمام آلات .
وفكرة الآلية التي ألبستها الحياة للأشياء هى علامة ينبغي الوقوف عندها ، وصورة مركزية يشع منها الخيال في عدة اتجاهات ، وقد ألمح برجسون إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية نوجزها في الأتي :
أولاً تداخل صورة الآلي والحي في بعضها البعض ، فكم يسهل أن يكون لباس ما مثيراً للضحك حتى ليكاد أن يكون كل زى من الأزياء مضحكاً من وجهة نظرنا . فنحن نألف الزى التقليدي حتى يبدو اللباس جزءاً من لابسه ، ولو ارتدى شخص ما اليوم لباساً قديماً غير مألوف عن الملابس التي يرتديها بشكل جديد ، لأثار الدهشة والاستغراب .
فقد نضحك من كلب جز من شعره نصفه ، ومن شخص قص نصف لحيته ، ومن حديقة تبدو أزهارها صناعية ، ومن غابة زينت أشجارها بإعلانات انتخابية ، والتفسير في ذلك هو انصراف ذهن المرء عن الشكل التقليدي الوقور للأشياء .
ثانياً سبب المضحك في إلباس الحياة للآلة هو الجسم الحي نفسه قد تصلب وصار آلة . فمثلاً إذا تكلم شخص ما وشكا من ضيق حذائه ، أو ضغط حزامه ، فإن الصورة التي توحي بها هذه الشكوى أننا أمام شخص يربكه جسمه. كشخص يدين بالغ الوقار ، يتصرف بحذر (راجع شخصية المجنون الوقور السمين في فيلم إسماعيل ياسين في مستشفي المجانين ، وغيرهما من أفلام كمثال تقريبي) ، فإن الإنسان مع متاعب من هذا النوع يسببها الجسد ، تجعل المرء يتعامل مع الجسد كآلة ثابتة تتحرك ، فالخجل مثلاً يبدو سبباً للضحك في بعض الأحيان ، فكأن الخجول أيضاً شخص يزعجه جسمه ، فيبحث حوله عن مكان يضعه فيه .
ويضرب برجسون مثلاً في مسرحية " الحب طبيب " ، أنه حين يدخل القاضي إلى خشبة المسرح وهو يتأتى ، فإن هذا الأمر يتبلور داخل العقل ، ويفكر المرء كيف يمكن لقاضى عليه أن يكون فصيحاً أن يتأتىء بهذا الشكل . ولعل ذلك يفسر تسمية شخص يفعل نفس الشيء في برامج ساعة لقلبك بأنه " الفصيح " .
ثالثاً نحن نضحك من كل شخص يوحى إلينا بفكرة شيء . وهو مجرد إيحاء يتولد عنه ظهور الشخص ، مثل الضحك من البارون لونشهاوزن في إحدى الروايات التي تحولت إلى فيلم أمريكي عام ١٩٨٤ حين يصبح قذيفة مدفع تنطلق في الفضاء .
وفي خاتمة مقاله الأول يؤكد برجسون أن الصورة المضحكة لا تفسر بذاتها ، ولا تفهم إلا لشبهها بأخرى ، وهذه الأخرى لا تضحكنا إلا لقرابة بثالثة . وهكذا دواليك ، ولعل هذا يسوقنا إلى مقاله الثاني عن مؤلف المهزلة ، وصاحب النكتة ، حيث أن ظروف الضحك بوجه عام تنحصر في ترتيب للأفعال والحوادث ، ومنطقتها ، مما يجعلنا نحس إحساساً واضحاً بنوع من التركيب الآلى . على أن تتداخل الصورتان إحداهما في الأخرى .
ويرى الكاتب أن لعبة العلبة ذات العفريت الذي يخرج منها ، عبارة عن نزاع بين عناوين أحدهما وهو الآلي المحض ينتهي بالخضوع للشخص الذي يلعب به ، كالقط الذي يلعب بالفأر فيدعه في كل مرة يهرب كالنابض ، ثم ما يلبث أن يوفقه فجأة بضربة من ظفره ، إنما هو يلعب لعبة من هذا النوع .

وفي المسرح ، والسينما ، فإن الكثير من المشاهد الهزلية أشبه بهذه اللعبة مثلما يحدث في مسرحية " موليير مريض بالوهم " .. فالطبيب المهان يصب على أرجان بلسان السيد بورجون تهديداً بكافة أنواع الأمراض ، وفي كل مرة ينهض فيها أرجان كأنما ليغلق فم بورجون ، نجد هذا يختفي لحظة كأنه دس في الكواليس ، ثم ما يلبث أن يظهر ثانية . كأنما يحركه نابض ، وفي أثناء ذلك نسمع صيحة واحدة تتكرر بغير انقطاع : سيد بورجون .

ويفسر الفيلسوف مصدر الضحك من تكرار كلمة ما على المسرح ، أو في فيلم ما ، ويرى أنه عبثاً البحث عن نظرية تجيب إجابة مرضية على هذا السؤال البسيط ، فتكرار ما ليس مضحكاً بذاته إلا في بعض الحالات الخاصة باعتبار أنه نوع من اللعب النفسي الخاص ، إنه لعب القط الذي يبعث بالفأر ، ولعب الطفل الذي يدس العفريت في العلبة .

فإن يعزم إنسان على ألا يقوم إلا ما يعتقد ، ولو " قاطع من أجل ذلك الجنس البشرى كافة " ، فليس هذا مضحكاً بالضرورة ، لأنه من الحياة من خير ما فيها . وأن يؤثر شخص آخر لرقة طباعه ، وأنانيته ، أو إزدرائه ، أن يقول للناس ما بسرهم ، فهذا أيضاً من الحياة . وليس فيه ما يضحك . وإذا جمعنا الشخصين في واحد ، فإن الصراع بين العاطفة ، بين المتناقضين ، لن يكون مضحكاً كذلك .

بل سيبدو جدياً إذا استطاعت العاطفتان أن تنتظما بهذا التناقض نفسه ، وأن تتطورا معاً ، وأن تؤديا إلى حال نفسية مركبة ، أي أن تتخذ شكلاً حياً لا يزيد على أن يوحى إلينا بصورة معقدة في الحياة .

ويرع برجسون أننا إذا تصورنا وجود هاتين العاطفتين المتناقضتين .. والمتصلين فهما شخص واحد حي ، وجعلنا هذا الشخص يتأرجح بين الواحدة والأخرى ، وجعلنا التأرجح يبدو واضح الآلية باتخاذه الصورة المعروفة بالبسيط الطفولة ، فآنذاك تكون بإزاء الصورة التي عثرنا عليها حتى الآن في الأشياء المضحكة . أي بآزاء آلة في كائن حي ، بإزاء شيء مضحك .

ولا شك أن الحربة مرتبطة بالجدية ، كالعواطف التي نضجت فينا ، والأفعال التي تناقشنا أنفسنا فيها فأوقفناها ، وبصورة عامة كل ما يصدر عنا وما هو خاص بنا ، كل ذلك يكسب الحياة لونها الدرامي أحياناً ، الجدي بشكل عام ، لكنه في وسع الخيال أن يقلبه مضحكاً باستحضاره الصورة البسيطة منها .

وإذا رجعنا إلى تفسير ظاهرة الضحك من تكرار ما ، أو عبارة ، فأنها تفترض أن الشخص لم يسمع جيداً ، ولم يفهم جيداً ، أي كأن من ينطق بالعبارة ، يعطى الضوء الأخضر بأن الآخر " حمار " من خلال المثل الشعبي " التكرار يعلم " والكلام وحده لا يتكرر ، لكن في بعض الأحيان يتفق تكرار المشهد بين طوائف مختلفة من الشخصيات ، ولا يندر في هذه الأحوال أن تكون الطائفة الأولى هى السادة ، والطائفة الثانية هى الخدم ، يكررون في أفق آخر ، وبأسلوب أقل نبلاً ، مشهد سبق أن مثلته سادتهم .

وقد يقوم التنكيت في العمل الفني على أساس أنه نوع من الاستعداد في المرء لأن مشاهد هزلية عابرة ، على أن يكون هذا التصوير من الخفاء والخفة والسرعة بحيث يكون كل شيء قد انتهى حتى بدأنا بمشاهدة هذه المشاهد .

فمن هم الممثلون في هذا المشاهد ؟ من هو موضوع المنكت ؟ هو أولاً محدثوه أنفسهم ، حين تكون الكلمة رداً مباشراً على واحد منهم . وكثيراً ما يكون شخصاً عابثاً يفترض أنه تكلم فيرد عليه . وهو في معظم الأحيان الناس كلهم ، أي الرأي العام . فيقلب الفكرة الدارجة إلى مفارقة غريبة ، أو يستغل تركيب الجملة فيعارض الكلمة المأثورة أو المثل السائر معارضة هزلية . وإذا قمنا بتقريب هذه المشاهد بعضها من بعض وجدنا صور شتى لنموذج هزلي واحد عرفناه من قبل حق المعرفة .

إنه نموذج " السارق والمسروق " حيث نلتقط استعارة أو جملة أو فكرة فنقلبها ضد من يقولها أو من يمكن أن يقولها . فكأنه قال غير الذي أراد أن يقول ، وأوقع نفسه في شرك اللغة إن صح

التعبير . إلا أن نموذج " السارق المسروق " ليس بالنموذج الممكن الوحيد . فهناك نماذج أخرى يمكنها أن تشحذ النكتة .
وعن ما أسماه بمضحك الطباع ، يرى برجسون أن المضحك دلالو اجتماعية وأثراً اجتماعيا ، وأن المضحك يعبر قبل كل شيء عن حالته من عدم تلازم الشخص مع المجتمع ، وأنه لا مضحك غير الإنسان . فالضحك له وظيفة . وقد زعموا أن العيوب اليسيرة التي نلاحظها في الناس هى التي تضحكنا ، وقد يكون هناك بعض الصواب ، لكنه ليس كامل الصق فنحن لا نضحك من العيب لأنه يسير ، بل نراه يسيراً لأنه يضحكنا . فما يخفف الغضب مثل الضحك . بل نذهب إلى أبعد من هذا فنقول : نحن من بعض العيوب رغم معرفتنا أنها عيوب خطيرة ، مثل بخل هارباً جون لموليير .
ونحن لا نضحك من عيوب الأخريين فقط ، قد نضحك من محاسنهم . ولا شك أن أعمال الشخص المضحك قد تكون موافقة للأخلاق كل الموافقة .. ويبقى عليها بعد ذلك أن تكون موافقة للمجتمع ولابد من الاعتراف أن المثل الأعلى الأخلاقي ، والمثل الأعلى الاجتماعي لا يختلفان في الجوهر ، وهذا مما يشرف الإنسانية . فنسلم أن عيوب الناس تضحكنا فعلاً ، ولكن السؤال : ما هى هذه العيوب ؟
قد يكون البخل منها ، والغيرة ، والنفاق ، لكن ليس من المهم أن يكون الطبع طيباً أو خبيثاً حتى يثير الضحك ، وإنما يمكن أن يضحك إذا كان غير اجتماعي ، ونرى الآن أنه ليس من المهم أن يكون الموقف خطيراً أو يسيراً .
فالخلاصة أن كل ما في الكيان الإنساني يمكن أن يغدو مضحكاً ماعدا الأمور التي تعنى عاطفتنا . ويمكن أن نتأثر لها ، ويكون إضحاكه متناسباً بشكل طردي مع مقدار التصلب الذي يبدو منه .
ويمكن القول إن كل " طبع " يضحك . إذا كنا نعنى بالطبع ما هو جاهز في شخصيتنا أي ما يشبه الآلة . نبعثها ، فتشغل من تلقاء نفسها . وإن شئت فقل : هو ما نكرر به أنفسنا . وهو تبعاً لذلك ما يمكن للآخرين أن يكررونا به . فالشخصية المضحكة هى " أنموذج " ، وعكس ذلك صحيح أيضاً .. أي أن الشبه بنموذج ما مضحك كذلك . فقد نعاشر إنساناً دون أن يظهر عليه ما يضحك ، حتى إذا استفدنا ذات يوم من مشبه عرضي ، فأطلقنا عليه اسم بطل معروف من أبطال الدراما أو التاريخ ، فإنه قد يصبح مثيراً للضحك . حتى وإن كانت شخصية هذا البطل غير مضحكة في ذاتها ، ولكن الشبه يبعث على الضحك ، يضحكنا الذهول عن الذات والدخول في إطار جاهزاً إن صح التعبير . ويضحكنا قبل كل شيء ، أن يكون المرء كإطار يمكن لآخرين فيه بكل سهولة .
وفي نهاية دراسته يؤكد برجسون أن الضحك تأديب قبل كل شيء ، وذلك في إطار ما يسمى بأسباب الضحك ، وفوائده ، أو نتائجه ، فقد وجد ليخزى ، فلابد أن يشعر بموضوعه بشعور مؤلم ، وينتقم المجتمع به ممن يتطاولون عليه ، فلن يبلغ إذن غايته إذا كان يحمل طابع العطف والطيبة.
كما أن الضحك عادل عدلاً مطلقاً ، رغم أنه ليس طيباً في كل الأحيان ، فوظيفته هى أن يخجل ويخزى ، وما كان ليظفر في مهمته لولا أن أودعت الطبيعة لهذا الغرض حتى في خبرة الناس حفنة من شر أو من خبث على الأقل ، ولعل من الخير إلا نتعمق في هذه النقطة كثيراً . فلن نجد فيها ما نفتخر به كل الفخر .
فالضحك أولاً وأخيراً ما هو سوى حركة مثل الارتخاء أو الانبساط ، وأن الضاحك سرعان ما يدخل إلى ذاته ويؤكدها في شيء من الذهو .

==========

الفصل الثاني

========

المنشأ والمدخل التاريخي

==========

كوميديا الثلاثينات

ولدت السينما في العالم ، وكأنها خلقت من أجل إضحاك الناس ، وفي عالمنا العربي فإنه رغم ميل الناس الشديد إلى المآسي ، ورؤية فواجع الآخرين ، فإنهم مع مرور الزمن صادراً أكثر عشقاً للكوميدين ، وتحولت أسماء صناع الضحك في العالمين الخارجي والعربي إلى نماذج مألوفة ابتداء من شابلين ، ولوريل وهاردى ، وإسماعيل يس ، وشكوكو ، وعادل إمام .

ولو نظرنا إلى خريطة السينما في مصر ، فسوف نجد أن الأفلام الروائية القصيرة التي تم إنتاجها في بداية صناعة السينما كانت من اللون الكوميدى ، وأن الممثل المضحك أمين عطا الله قد قام بإنتاج وتمثيل فيلم من طراز " الباشكاتب " عام ١٩٢٣ وهو من إخراج محمد بيومي ، الذي أخرج فيلماً روائياً قصيراً في عام ١٩٢٤ يحمل أسم " برسوم يبحث عن وظيفة " ، وفيه ولدت أول شخصية كوميدية في تاريخ السينما يمكن أن يتكرر وجودها في أفلام تالية ، مثل " شالوم " و " بحبح " و " إسماعيل يس " ، ولأن النقاد بشكل عام يتعاملون مع الفيلم المعروض تجارياً على الناس ، فإن هذا الفيلم لم يكتمل إنتاجه وبالتالي خرج من حدود الخريطة .

إذن ، يمكن القول بأن أول فيلم كوميدي في تاريخ السينما المصرية قد ولد في عام ١٩٢٨ ، تحت اسم " البحر بيضحك " من إخراج وتمثيل ستيفان روستى ، وبطولة الممثل المسرحي أمين عطا الله الذي قام بدور الجاويش أبو ذقن ، وهو بالطبع فيلم صامت يعتمد على الحدوتة البسيطة ومن المفروض أن كل السينما الكوميدية تدور في إطار من الحواديت البسيطة ، فالجاويش يجد نفسه أمام سائق صدم كلباً لامرأة متفرنجة ، وأمام هذه الصدمة المضحكة لدينا بالطبع فإن الجاويش يترك مكان عمله ، ويتتبع السيارة الهاربة التي صدمت الكلب المدلل ، وفي الشوارع الخالية تدور المطاردات المضحكة حتى يتمكن الجاويش من الإمساك بالسائق . لكن ما أن يظفر به ، حتى تتدخل فتاة قروية كي تخلص السائق من الشرطي ، فيستكمل الفيلم إجراء المطاردة .

والفيلم يعتمد على المقالب ، فالشرطي يمسك بالسائق أكثر من مرة ، وينجح هذا الأخير في الإفلات من المصير أيضاً أكثر من مرة . وفي أثناء المطاردة ترتبك حركة المرور في المكان الأصلي الذي يعمل فيه أبو دقن كشرطي مرور . ولذا يتم فصله من عمله .

ولا شك أن هناك تقارباً واضحاً بين قصة هذا الفيلم ، وبين قصة فيلم أمريكي تم إنتاجه بعد هذا التاريخ بخمسة وثلاثين عاماً ، وهو " إيرما الغانية " لبيللى وإيلدر عام ١٩٦٣ ، فالشرطي الذي يتم فصله تسوقه أقدامه إلى منطقة الحمامات كي يستحم مع الغانيات ويجد نفسه في مواقف مركبة ، ويشعر أنه غير قادر على استكمال شيء ناجح فهو من مطاردة إلى أخرى ، ومن فشل لآخر إلى أن يلتقي مصادفة بالسائق وقد أصبح ثرياً فيعرض عليه العمل كمرب للأطفال .

والذين شاهدوا صوراً للمثل أمين عطا يجدونه أقرب في حجمه وحركاته إلى شابلن ، وأيضاً إلى الممثل المصري شرفنطح ، والغريب أن الممثل لم يستكمل رحلته مع السينما الم، وترك زملائه من المسرحيين يأتون ليجربوا حظوظهم أمام الكاميرا ، مثلما سيفعل الريحاني مع كشكش بيه ، وعلى الكسار مع عثمان عبد الباسط وغيرهما لكن الذين لم يأتيا من المسرح بشكل مكثف وعملا في السينما المصرية فهماً " خالد شوقي " إسماعيل زكى اللذان قاما ببطولة فيلمين عن " جحا وأبو نواس " عام ١٩٣٢ ، وعن العلاقة الكوميدية الساخرة بين الاثنين .

أما توجو مزاحي كمخرج وممثل ، فلا شك أنه أول مخرج وضع لبنة الكوميديا بشكل طويل الباع ، ليس فقط لأنه قدم شخصية شالوم التي ظهرت بنفس الاسم أكثر من مرة ، ولكن أيضاً لأنه قدم للسينما أكثر أفلام على الكسار ، وكان وراء لمعان نجومية هذا الأخير سينمائياً ، حيث سنرى في مكان آخر أن صعود وهبوط الكسار سينمائياً كان على يد ظهور واختفاء مزراحى في السينما الكوميدية .

وتوجو مزاراحى كما هو معروف ممثل ومخرج يهودي ، ولا شك أن الكوميديا التي يصنعها اليهود في كل أنحاء العالم ذات سمة خاصة ، فهى ليست كوميديا فاقعة ، أو فجة ، وهى تضحك

البعض دون الآخر ، لذا فإن الكوميديا التي كان بمثلها شالوم ، وأحمد المشرقي (وهو الذي كان مزراحى يستعيره لنفسه كممثل خوفاً من أسرته) هى كوميديا ذات طابع خاص قد لا تضحك الجميع .
وقد كون مزارحى ثنائياً مثله كل من شالوم وصديقه عبده ، ولكن الشهرة راحت لشالوم في المقام الأول ، والذي ظهر لأول مرة مع مزاراحى في فيلم (٥٠٠١) عام ١٩٣٢ ثم تكرر ظهورهما في أفلام عديدة لكن البداية كانت الأساس لشالوم في " المندوب " ١٩٣٤ ، " وشالوم الرياض " ١٩٣٥ ، و " شالوم الترجمان " ١٩٣٥ ، و " العز بهدلة " ١٩٣٧ ، ومن المهم أن نتوقف عند شخصية شالوم لأنها الأكثر بقاءً قياساً إلى الدكتور فرحات الذي أبدعه مزارحى على سبيل المثال في فيلم الاسم عام ١٩٣٥ .
ففي " شالوم الترجمان " يصل إلى الإسكندرية سائح أمريكي وابنته ، ويتقابلان مع شالوم الذي يدعى أنه مترجم ، رغم جهله بكل اللغات ، ومن هنا يأتى التناقض ، فالسائح وأبنته يتخذان من شالوم دليلاً لهما ، ويطلب منه السائح أن يشاركهما رحلة صيد صحراوية ، ويعرف أن الباشوات برغبة السائح في القيام بهذه الرحلة ، فيصحبه معه ، ويترك الابنة في صحبة شالوم ، حيث توهمه أنها تحبه ، ويحيا شالوم قصة الحب ، وبالحلم في السفر إلى أمريكا ، حيث تقوم الفتاة برسم الألاعيب من حوله . ويستمر الفتى فخوراً بهذا الغرام الكاذب ، وعندما يعود الأب من جولته الصحراوية ، تعترف الابنة لشالوم أنها كانت تداعبه ، وأنها تحب شاباً أمريكياً ، فيكشف لها أنه ليس ترجمانا .. أي أن الخديعة بالخديعة .
وفي الفيلم الثاني " شالوم الرياضي " يقوم بدور بائع سندوتشات أمام ملاعب الكرة وذلك لعشاق كرة القدم . وتبعاً لجنونه بكرة القدم فهو يسبب المزيد من المتاعب حوله كأن يحطم زجاج المنزل عندما يلعب مع الأطفال داخل المنزل وليس خارجه ، وهناك مباراة في غرفة شالوم بين هذا المهووس بالكرة ، وبين طفل صغير المفروض أنها مضحكة ، لكن كما أشرنا فإن للإضحاك سمة خاصة قد لا نراها في أفلام أخرى خاصة التي يقدمها مزراحى مثل أفلامه مع على الكسار مثلاً .
وعلى سبيل النماذج المضحكة ، فإن الجيران عندما يشتكون شالوم إلى القسم ، فإن شيخ الحارة يأتيه ليس من أجل استدعائه ، ولكن لإبلاغه أن خالته بدمنهور قد ماتت ، وأنه ورث مبلغاً من المال ، إلا أنه بعد أن يسافر إلى دمنهور يكتشف أن خالته لم تكن أكثر من خادمة . وفي القطار المتجه إلى الإسكندرية يقابل سيد لاعب الكرة فيساعده في الالتحاق بالنادي كلاعب . وهناك يصادق سليمان صاحب المطعم الذي يتردد عليه ، ويثق فيه ، ويترك له المطعم لمدة أسبوعين ، فيدير المطعم لخدمة لاعبي الكرة ، وعندما يعود صاحب المطعم مع خطيبته كاترين ، يجد المطعم قد تحطم على يدي أحد الزبائن ، وتدور الأحداث ، كأنك تحس أنه لا علاقة بين حدث وآخر ، وأنك في مواقف المفروض أن تكون مضحكة .
أما فيلم " العز بهدلة " – له اسم آخر هو البنكيان – فإن شالوم هنا يصبح بائع أوراق يانصيب ، وهو يشكل ثنائياً مع عبده صبى الجزار الذي تربطه به صداقة وطيدة جعلتهما يقيان سوياً في سكن واحد . وفي نفس المنزل تسكن عائلة إستر خطيبة شالوم وعائلة ابنته خطيبة عبده . وإذا كان سليمان قد ترك مطعمه لشالوم في الفيلم السابق ، فإن الجزار هنا يموت ويترك المحل لعبده الذي قسم التركة بينه وبين صديقه شالوم ، من أجل أن يتزوج كل منهما من الخطيبة . فيفتح شالوم محل صرافة ، ويشترى كميات من الأسهم بثمن بخس ما تلبث أسعارها أن ترتفع ، ويصير شالوم مليونيراً ، ثم تحدث مفاجآت يفقد الاثنان ثروتيهما ، ويعودان إلى سابق حالهما . ويكتشفان أن العز بهدلة .
في تلك السنوات ظهر بحبح الذي أبدعه وجسده فوزي الجزايرلى ، وقد رأى الناس هذه الشخصية لأول مرة عام ١٩٣٥ ، في فيلم " بحبح أفندي " الذي أشترك الجزايرلى في إخراجه مع شكري ماضي ، وهو هنا معلم ، يترك عمله كبائع لبن ليعمل محصلاً في الترام ، ويحدث أن ينقذ أحد الركاب من مأزق فيكفئه بورقة يانصيب .

وكما هو ملاحظ فإن لأوراق اليانصيب دورها الهام في قصص أفلام هذه المرحلة ، وأيضاً مسألة الثروة المفاجئة التي تأتى ، وتذهب بسرعة ، حيث يخفي بحبح الورقة في برواز صورة مضرب ، ويحدث أن تربح الورقة ، إلا أنه يبحث عنها فلا يجدها ، إذ نسى أين خبأها ، ويتم فصله من عمله ، في حين تحاول الفتاة جمالات التقرب منه . يعمل بحبح في مقهى . وسرعان ما يتم طرده منها ، ثم يعمل في أستوديو سينمائي . وهناك يعثر على الصورة التي خبأ فيها ورقة اليانصيب . يتبرع بجزء من الجائزة لعمل خيري وجزء آخر لإنشاء مصنع للألبان ويرفض مسايرة جمالات في رغباتها ، ويعود لزوجته أم أحمد .

وقد وقفنا عند حدوتة الفيلم ، كي نؤكد أن الجزايرلى قد سار في نفس الدرب الذي مشى فيه مزراحى ، سواء من حيث ورقة اليانصيب ، أو الثروة التي تأتى إلى أبطاله ، كما يحس المشاهد أنه أمام مجموعة إسكتشات ، أو مواقف متتالية ، يقوم بها نفس الشخص ، بالإضافة إلى وجود في بعض الأفلام ، فإن الثنائي هنا هو رجل وامرأة ، وهو أول ثنائي يمثله رجل وزوجته ، حيث لكل منهما سماته الخاصة ، الرجل يتجاوز الأربعين ، والمرأة مصرية ، بدينة متزوجة منذ سنوات ، تتمتع بخفة ظل واضحة . وتتصدى لزوجها بما يرتكب من أمور خارجية عن ناموس الحياة الزوجية . كما أن المال يفسد لبعض الوقت بين الزوجين ثم يعيد إصلاح ما بينهما .

وقد عاد الثنائي بحبح وأم أحمد للظهور مرة ثانية عام ١٩٣٧ في فيلم " مبروك " والزوجان هنا لهما ابن يعمل في البحرية ، وقد عاد على ظهر باخرة مصرية ، فوجد أباه وأمه في استقباله استقبالا تتحلى فيه الروح البلدية ، من المزمار إلى الطبول والرقص والأغاني ، ويتضايق الابن من هذه المظاهر البلدية . فهو شاب العصري القادم من أوروبا الذي يرى في كل شيء بلدي عيباً ، ومن هنا يأتي التناقض ، وسوف نرى أن الأبوين قد قررا مسايرة أبنهما ، حتى لا يكونا " دقة قديمة " فلا يلبثان أن ينقلبا إلى عصريين . ولكن المشكلة أن هذه المعاصرة تبدو شكلية ، وليست موضوعاً . ويقع الزوجان في العديد من المتاعب التي تتسبب تبعاً لهذا التغيير الشكل دون الجوهر .

وفي العام التالي عاد الثنائي في " بحبح باشا " .. وقد راح الاثنان هذه المرة إلى الإسكندرية ، من أجل إدارة كازينو للرقص والغناء ، تتسع شهرة الكازينو ، وتبدأ العائلات الكبيرة في التردد على الكازينو ، ومنها عائلة " غراب باشا " الحو وزوجته كناريا هانم ، لاحظ التناقض في الأسماء مع شكل الأبطال . وهنا يبدو بحبح بصباصاً كعادته ، كما سنرى في " الفرسان الثلاثة " ، حيث تقوم سيدة مجتمع راقية بالتودد إليه في غرفته ، ولكن سرعان ما ينكشف أمره ، حين يدخل زوج السيدو وأسمه عبد الوجود بك الطشت .. لقد رأى امرأته راكعة أمام بحبح ، لقد ظن الزوج أن المرأة راكعة أمام خصمه " غراب باشا " وهو شبيه بحبح مما يزيد من الطين بله .

ولا شك أن مسألة التشابه هذه قد استخدمت كثيراً ، وبشكل لافت للنظر في السينما الكوميدية ، وتكرر استخدامها ابتداء من " بحبح باشا " وحتى " سلامة في خير " ، و " صاحب الجلالة " وأفلام كثيرة نعرفها .

وفي فيلم " الفرسان الثلاثة " عام ١٩٤١ ، انفصل الثنائي شكلياً ، وصار لبحبح صديقان هما فؤاد شفيق وبشارة واكيم ، أما أم أحمد فقد غابت في نصف الأحداث ، كي نرى مغامرات بحبح العاطفية في أحد فنادق حلوان ، حيث نرى الزملاء الثلاثة يعملون في جريدة ، ورغم أن بحبح متزوج من أم أحمد فإن هناك شرطاً في الجريدة ، حيث يشترط رئيس التحرير من العاملين لديه ألا يكونوا متزوجين ، ولا يأتي التضارب في المواقف من خلال أن بحبح متزوج ، ولكن لأنه يحب النساء ويغازلهن ويوقع بهن مؤكداً أنه أعزب ، وفي هذا الفندق يلتقي الثلاثة بحسنية التي تبحث مع عمها عن عريس ثرى ، وهناك يفهم هذا النزيل أن بحبح رجل ثرى ، لذا يحاول إتياره عريساً لابنة أخيه ، ويطلب منها التقرب إليه ، ومغازلته ، لكن بحبح يحاول التهرب من هذه الورطة الغزلية ، بأي ثمن .. لكن حسنية لا تحب بحبح ، وهى تفعل ذلك تحت ضغط من عمها ، لأنها تحب أبو زيد .

وإلى الفندق تصل حماة بحبح ، وأبنتها أم أحمد ، ويقع واحد من زميلي بحبح في غرام الحماة ، هى تظنه طبيباً ، وهو يتصرف على هذا الأساس ، مما يسبب له المتاعب ويكتشف الثلاثة أن رئيس التحرير الذي ينصح المحررين بأن يكونوا عزاباً متزوجاً . وأمام هذه الورطة يصدر أمره بإلغاء شرط عدم الزواج للعمل في الجريدة ، فيعود بحبح إلى أم أحمد ، ويتزوج كل من زميليه من الفتاة التي اختارها .

وفي عام ١٩٤٢ ، تغيرت المجموعة التي عملت مع بحبح ، حيث كتب سيناريو فيلم " بحبح في بغداد " وأخرجه حسين فوزي ، وكتب له القصة والحوار بديع خيري ، واختفت شخصية أم أحمد ، لأن إحسان الجزايرلى لم تشترك في الفيلم ، وقد بدأ بحبح هنا شخصاً خفيف الروح ، حلو النكتة ، وهذه هى أهم سمة للممثل ، إنه الحلاق الذي يعيش في مدينة بغداد ، وكان للشيخ مخلوف شاهبندر التجار – أحد عملائه – ابن مريض ، فأشار عليه الحلاق أن يختار له زوجته ويشترى له الجارية بدور التي عرفت أن سبب سقم ابنة قمر الدين هو الوله الشديد الذي يحسه تجاه شمس النهار ابنة القاضي .

تطلب الجارية من بحبح أن يقوم بإهدائها إلى القاضي حتى يتمكن من تسهيل عملية اتصال قمر بشمس النهار . وتدخل مسكن القاضي الفخم ، وعن طريق مطالب الشطار تتمكن الجارية من إحضار قمر إلى شمس ، ولكن القاضي يدخل على العاشقين ، فيصدر أمره بإيداعهما السجن ، لكن الفتاة تنجح في رشوة الحراس من أجل أن يسهلوا لها المفر . وأخيراً يتوسط الشيخ عليوة الدجال لدى القاضي ، وعن طريق حيل الشطار يتحايل عليه بحيلة حتى يرضى عن العاشقين فيعلن زواجهما .

لاشك أن توجو مزراحى هو الملك غير المتوج للكوميديا في مصر ، خلال الثلاثينيات والأربعينات حتى اعتزاله الإخراج عام ١٩٤٦ ، فهو لم يتوقف فقط عند الأفلام السابق الإشارة إليها حول بحبح وعثمان ، ولم يكن نجومه فقط هم الجزايرلى ، والكسار . ولكنه كم اعتمد على آخرين ، والغريب أنه في تلك السنوات كان نجوم الكوميديا أقل عدداً من نجوم التراجيديا ، والأدوار الأخرى ، سواء في المسرح أو في السينما ، وقد وجد المخرجون أمامهم أسماء قليلة للغاية للتعاون معها ، فالجزايرلى على سبيل المثال كان ينتقل أحياناً للعمل مع مخرجين آخرين وإنتاجه مع المصور المعروف الفيزى أورفانيللى وهو فيلم عائلي اشتركت فيه عائلة الجزايرلى ، من فؤاد ككاتب لقصة الفيلم إلى فوزى كمخرج وممثل ، ومنتج ، وإحسان ، وجميلة الجزايرلى.

ومن الواضح أن فوزي لم يشأ أن تخرج شخصية بحبح سينمائياً عن مزراحى ، فتركها في الفيلم ليصبح أبو ظريفة ، لكن إحسان ظلت هنا أيضا أم أحمد ، وكما نرى فإن أبو ظريفة قد يكون تكراراً لبحبح ، لكنه يحمل أسما مغايراً ، فأبو ظريفة يعثر بالمصادفة على تنازل عن فيلا فخمة تركها فؤاد السكير العربيد ، الذي أقر فيها وهو مخمور أن من يحصل عليها سيمتلك الفيلا .

إذن ، فنحن من جديد أمام فكرة الإثراء المجاجىء ، التي كما شاهدناها في أفلام بحبح ، فعندما يذهب الزوجان أبو ظريفة ، وأم أحمد إلى الفيلا لامتلاكها يجدان فؤاد قد عاد إلى صوابه ، ويستنكر أن يكون قد فعل ذلك بنفسه ، ولا شك أن هذا سيكون سبباً لمواقف وطرائف ، حيث يحاول الزوجان البقاء في الفيلا ، حلمهما ، وملكهما الآن بموجب صك التنازل ، أما فؤاد ، فإنه يتفنن في صنع الحيل من أجل إخراج هذين الغازيين من الفيلا ، وذلك عن طريق زرع وسائل لتخويف المقيمين بها أو ما شابه ، وبالفعل فإنه يحصل على ما يريد ، ويتعلم كيف يقلع عن الخمر.

وقد أنضم فؤاد الجزايرلى إلى موكب صناع الكوميديا السينمائية في هذه السنوات ، وأشترك مع الفيزى أورفانيللى في إخراج فيلم " الأبيض والأسود " عام ١٩٣٦ ، وهو فيلم مليء بالتناقض حول الصديقين فلفل " الأسمر " وسفروت " الأبيض " الذين تم القبض عليهما في جريمة لم يرتكباها ، ويسعى كل منهما لإثبات براءته ويكتشفان أن هناك لصين آخرين يشبهانهما ، الأول أبيض والآخر أسمر . وعبر المطاردات لابد أن يتداخل الأشخاص ، وإذا كنا قد أشرنا أن مسألة الشبيهين قد تكررت دوماً عند الريحاني والمهندس وغيرهما ، فإننا هنا أمام ثنائي من الشبيهين ،

وهو موضوع يقطر بالإضحاك بلا شك ، لو تصورنا أن الأسمر وجد نفسه أمام الأبيض من الطرف الآخر أو العكس وأن الشرطة أمسكت بهما ومن خلال المطاردات الجماعية تتوالى الكوميديا بشكل واضح .
ومن الواضح أن الأجانب قد قاموا بدور رئيسي في صياغة كوميديا السينما المصرية في تلك الفترة فبعد الفيزى أورفانيللى كمخرج قدم المصور توليو كيارينى فيلمه الأول " مراتي نمرة ٢ " عام ١٩٣٧ ، وهو من تأليف أحمد جلال ، والغريب أن هذا الأخير لم يهتم كثيراً بالكوميديا في أفلامه التي أخرجها . وقد لجأ الكاتب هنا إلى الاستعانة بنجاح فكرة الثنائي المضحك وقدم لنا الكاتب ثنائياً جسه كل من حسن إبراهيم وعبد الحميد زكى هما الأسطى دقدق ، وفلفل ، فالأول حلاق ، والثاني ينتقل من عمل لآخر ، وبعد أن يطرد من وظيفته ، يلجأ فلفل إلى صديقه الذي يستضيفه في منزله ، هذه الاستضافة تقلق مضجع زوجة دقدق ، بالطبع . وتعود إلى بيت أمها ، وهنا يصل عرفة عم " دقدق " ويسأل عن زوجته فيخشى إخباره بتركها المنزل . وفي وجود فلفل يطرح الحل ، حيث ينتحل فلفل شخصية سميرة زوجة دقدق ، بأن يرتدى ملابسها .
ولا شك أن مسألة انتحال رجل لصفة امرأة وارتداءه ملابسها كان من الملامح الرئيسية في الكوميديا المصرية والأمريكية ، ابتداء من " الخالة " الأمريكية ، و " سكر هانم " كما أن مسألة تبديل الزوجة خوفاً من العم الثرى ، أو صاحب السطوة أيضاً كانت موضوعاً مكرراً حيث سنراه فيما بعد في " ليلة الجمعة " وغيره . لكن الكوميديا تتبع هنا أن أم الزوجة سميرة ، تقنع ابنتها بالعودة إلى بيت زوجها وترافقها إلى هناك ، فتتصاعد بذلك كوميديا المطب عندما تصلان إلى البيت وتجد العم لا يعرف لأبن الأخ سوى هذه الزوجة " فلفل " . وبجد الأسطى دقدق نفسه في مطب فيسعى إلى الخروج منه من خلال الدخول في عشرات المطبات التي كلما تشاكت صنعت موافقاً كوميدية حيث تتصاعد الأحداث بأن يخبر دقدق عمه الشيخ عرفه أن سميرة ليست سوى شقيقة زوجته ، وفي نفس الوقت فإن عرفه يعجب بالحماة أم سميرة ويتزوجها ، وفي نفس الوقت الذي يحب فيه فلفل وهو في ثوب الأنثى بابنة العم ، وعندما يتوهج الحب ،يكشف عن شخصيته ليعم الفرح الجميع .
وهذا الموضوع البالغ التشابك في الإضحاك لم يكن وراء من نجوم الكوميديا الذين لمعوا فيما بعد سوى مارى منيب التي جسدت دور الزوجة سميرة ، أي أن مارى جسدت الأدوار الكوميدية في الثلاثينات والتي لمعت فيها من خلال أدوارها المميزة في الخمسينات كحماة .
ومع النصف الأول من الأربعينات ، كان صناع الكوميديا هم أنفسهم لا يتغيرون ، حيث استمر مزاراحى في تعاونه مع فوزي وإحسان في أفلام مثل الباشمقاول وهو ليس من سلسلة أفلام " بحبح " ، أما فؤاد الجزايرلى ، فقد ابتعد كثيراً عن الكوميديا من خلال أفلام مثل " تحت السلاح " ، ودخل أحمد جلال المجال من خلال فيلم ينتمي إلى الكوميديا الخفيفة باسم " زليخة تحب عاشور " عام ١٩٤٠ ، وفي الأعوام التالية كان مزاراحى قد بدأ في إخراج أفلام غنائية من نوع " ليلى " و " ليلى بنت مدارس " و " ليلى بنت الريف " ، بينهما دخل إلى الساحة مخرجون جدد تنوعت أفلامهم ، من نيازي مصطفي صاحب فيلم " سي عمر " و " مصنع الزوجات " إلى يوسف وهبي الذي اقتبس " زواج فيجاور" في "عريس من إستانبول " عام ١٩٤١ ، واقتبس " فاوست " إلى " سفير جهنم " أما حسين فوزي فقد دخل الكوميديا الموسيقية في " أحب الغلط " عام ١٩٤٢ ، وبدأ إبراهيم عمارة في عالم " الستات في خطر " عام ١٩٤٢ ، ولمع بركات في " لو كنت غنى " عام ١٩٤٢ ، ومع سنوات الأربعينات ، بدأت الكوميديا تجد لنفسها أسماء جديدة وظواهر جديدة من المخرجين والممثلين وصنعوا ظواهر يمكن أن تتناول كل اسم منها كحالة كوميدية خاصة .

توجو مزاراحى

١٩٣٠ : الـــكوكـــــايين
١٩٣٢ : ٥٠٠١

١٩٣٣ : أولاد مـــصـــر
١٩٣٤ : المنـــدوبـــات
١٩٣٥ : الدكتور فرحات
الـــبـحـــار
١٩٣٦ : ميت ألف جنيـه
١٩٣٧ : العـــز بهدلـة
: الساعة سبـعة
١٩٣٨ : التـــلـغراف
: أنا طبعي كـده

١٩٣٩ : عثمان وعلى
: سلفني ٣ جنيه
: ليلة ممطرة

١٩٤٠ : الباشمـقـاول
: مكتب امرأة
١٩٤١ : ليلى بنت الريف
: ألف ليلة وليلة
: الفرسان الثلاثة
: ليلى بنت مدارس
:
١٩٤٢ لـــيـــلـــــــــى
: على بابا والأربعين حرامي
١٩٤٣ : الطريـــــق المستـــقيـــم
: تحيـــا الســـتـــات

١٩٤٤ : ليلى في الظلام
: كـــدب في كـــدب
: نور الدين والبحارة الثلاثة
١٩٤٥ : ســـــلامـــــــــة
: تحيـــــا الرجالـــــة
==========

فوزي الجزايرلى

١٩٣٤ : المندوبات
١٩٣٥ : البحار
: الدكتور فرحات
: المعلم بحبح
١٩٣٦ : أبـو ظريفة
: ملكة المسارح
١٩٣٧ : ليلة في العمر
١٩٣٨ : بحبح باشا
١٩٣٩ : خلف الحبايب
١٩٤٠ : الباشمقاول

١٩٤١ : الفرسان الثلاثة
١٩٤٢ : بحبح في بغداد
: الستات في خطر
١٩٤٥ : القرش الأبيض .
١٩٤٧ : مـــبـــــروك

==========

الفصل الثالث

======

الفصل الثالث

نجيب الريحاني

ظهرت السينما في مصر، والوطن العربي ، في وقت كان المسرح في أقصي حالات ازدهاره، ولذا فإن السينمائيين نظروا إلي هذا الفن الجديد باعتبار أنه يمكن من خلاله توسيع دائرة نجاح المسرح، وكانت أغلب التجارب السينمائية الأولي، خاصة للمصريين الذين أقاموا في أوطانهم، بمثابة محاولات لنقل المسرحيات الناجحة إلي الشاشة مع الاستفادة بشكل واضح بما جاءت به السينما من تقنيات في ميادين جديدة .
ولو راجعنا علاقة نجيب الريحاني بالسينما، فسوف نجد ان أغلبها محاولات لنقل مسرحياته الناجحة إلي الشاشة، بصرف النظر عن قيمة هذه الأفلام أو ما سببته للريحاني نفسه من مرارة، خاصة أفلامه الأولي، جعلته يعلن كراهيته ولعناته الشديدة لفن السينما في مذكراته المنشورة بكتاب الهلال عام ١٩٥٨.
قال الريحاني عن تجربته لمشاهدته فيلمه الثالث ((ياقوت)): ((لم أكن أتصور أنني بمثل هذه الفظاعة المؤلمة، وأنني على مثل هذه الدرجة من السخاف، بل لقد تراءى لي كمتفرج أنني لو لقيت نجيب الريحاني عند الباب لرقعت له أصداغه حتى يصل إلى منزله العامر)) .

وحسب ما نشر في المذكرات، عن الريحاني، فمن الواضح أن نجاحه المسرحي لم يدفعه بالمرة إلى العمل في السينما، بل إن الآخرين هم الذين سعوا إلي الاستفادة من نجوميته، وإقبال الناس على مسرحياته، فراحوا يعرضون عليه العمل في أفلام،وتحويل شخصيته المسرحية التي عرفها الناس إلي هوية سينمائية، وهي ((كشكش بيه عمدة كفر البلاص...)) وذلك أسوة بما فعله، وسيفعله أقرانه مثل أمين عطا الله، ويوسف وهبي، الذين سيحولون مسرحياتهم إلى أفلام سينمائية .

لذا فقد فوجئ الريحاني عام ١٩٣١ بعد عودته منجولة عربية مسرحية بالمخرج والكاتب السينمائي استيفان روستى، ومعه المصور كيارينى وعرضا عليه أن يحول إحدى مسرحياته إلى فيلم من أجل خوض الفن الجديد الوافد، وإتفق الثلاثة على شخصية ((كشكش بيه)) ولأن الريحاني يقوم عادة بكتابة نصوصه أو الاشتراك فيها كمؤلف وصائغ، فقد تعاون مع روستي في كتابة وإخراج الفيلم الأول ((صاحب السعادة كشكش بيه)) والذي باسم المصور توليو كيارينى المخرج .

وقد ظهر عمدة كفر البلاص بصورة مقاربة لما عرفه الناس في المسرح، وهو هنا يهوي تربية الخيول، وله جار ينافسه في هذا المجال، ويتحدث إليه أحد أصدقائه القادمين من القاهرة أن

الحكومة مهتمة بالارتقاء بإنتاج الخيول وستمنح جائزة لأحسن مربي، يقع الخطاب في يد الجار، لذا يحاول كشكش عن هذه المسابقة. إذن نحن أمام مفارقة تملؤها المفاجآت حيث يعلم كشكش بالأمر، فيحاول من طرفه عرقلة جاره، ومنافسه يقابل اللجنة المنوط بها وتنال خيوله الجائزة الأولي.
والكوميديا تتولد في هذا الفيلم أيضاً من خلال قصة الحب المتولدة بين كشكش العمدة، وبين ابنة منافسه، والتي تنجح في وضع حد لهذا الخصام، قبل أن تتزوج من حبيبها .
وقد جاء في مقال بأكينام قطامش عن الريحاني في مجلة الكواكب، حول هذا الفيلم ((أنه بدأ العمل فيه دون وضع فكرة معينة أو سيناريو محدد المناظر والأحداث، وكانت أسرة الفيلم تخرج يومياً في السادسة صباحاً بدون خطة عمل، ويجلس نجيب الريحاني لتركيب لحية كشكش بيه، وأثناء تركيبها يفكر في مناظر وأحداث اليوم، ومع نهاية التركيب يكون انتهى من التفكير، ويبدأ التنفيذ .
ولا شك أنمثل هذه الآلية تعكس كيف تعامل الريحاني مع السينما،فهو بلا شك لم يكن يؤلف المسرحيات بنفس الأسلوب، صحيح أنه كان يرتجل، مثل أغلب المسرحيين، لكن نظرة الريحاني إلى السينما، وفشله في الأفلام الأولي سببه الأساسي هو نظرة الاستخفاف التي تعامل بها مع هذا الفن .
وحسب الرواة، فإن الفيلم قد نجح، وهذا شيء مؤكد، بدليل أنه دفع الريحاني إلى تكرار التجربة مرة أخري بفيلم من نفس النوعية، واستعان في كتابه ((حوادث كشكش بيه)) بصديقه المسرحي بديع خيري، والفيلم من إخراج كارلوبويا ١٩٣٤. والذي تقوم فيه مقالب جديدة بين كشكش وبعض خصومه في مجالات أخري .
إذن، فقد بدأت العلاقة، واستمرت بين الريحاني والسينما من خلال المسرح، ولا شك أنه، وأقرانه، نظروا إلي الأفلام على أساس أنها مسرحيات مصورة سينمائياً ومن الواضح أن الفيلم الثالث الذي قدمه روزييه في نفس السنة، قد أستوحي عنوانه من مسرحية لمارسيل بانيول، وإن كان الموضوع يختلف تماماً عن مسرحية ((الدنيا بتلف)) التي قدمتها فرقة الريحاني مراراً وفي عصور مختلفة باسم ((السكرتير الفني)) .
ويقال أن الفيلم قد تم تصويره وإعداده في باريس أيام لأن المنتج أو المقاول أميل خوري أراد ضغط الميزانية بأي شكل ، ثم انتهت عملية المونتاج بعد أسبوعين .
ياقوت إذن شخصية مسرحية وجدت نفسها ضمن حوادث فيلم سينمائي، حيث تعمل محصلا في إحدى الدوائر، يتوجه إلى مسكن المستأجرة فلم يجدها، وينتظرها فترة طويلة حتى تحضر. وهذا التأخير يكون سببا في فصله من عمله. ومن المعروف أن ياقوت في المسرحية قد فصل من العمل أيضاً لسبب آخر هو إصراره أن يتحدث بلغة العلم . بأن الأرض تدور حول نفسها. لكن الفيلم يأخذ منحنى مختلفاً، فالمستأجرة رودي تعرف بما حدث لياقوت بسببها، لذا فهي تحاول دفع مبلغ كتعويض عما أصابه، إلا أنه يرفض، وتتولد قصة حب فيما بين الاثنين، ويسافران إلي باريس، لكن الحياة هناك لا تجد هوى عند ياقوت، فينفصل عن رودي ، ويعود وعندما يعلم بوفاة والد زوجته فإنه يعود إليها ويقف إلى جانبها .
وكما هو واضح، فإذا كان هذا الفيلم كوميديا، فلا شك أنها كوميديا بالغة السواد، مليئة بالمآسي كالفصل، والانتحار، والطلاق، وهذا يجعل من الضحكات التي تتخلل الفيلم بالغة القتامة .
وقد واصل الريحاني اقتباس المسرحيات إلي أفلام مثل فيلمه الرابع ((بسلامته عايز يتجوز)) لا لكسندر فاركاش ١٩٣٦. فهو مأخوذ عن مسرحيته الناجحة((الدنيا جري فيها إيه)) ومن الواضح أن أفلامه الأربعة الأولى من إخراج أجانب، وفي هذا الفيلم عاود كشكش بيه الظهور مرة ثالثة مثلما سيفعل على الكسار مع عثمان. وهو هنا رجل مزواج، يمتلك الأرض، وأيضاً الخيول، ينصرف عن شئون أرضه إلى ملذاته وشهواته، ويطمح أن تكون زوجته القادمة من العاصمة، فيكلف سكرتيره عزت بالبحث عن عروس مناسبة، ويلتقي بها في كباريه، إنها نوسه التي تعرف مدى ثراء الرجل الذي يرغب فيها، فتطلب منه شبكة غالية الثمن. وتتشابك الأحداث كي كشكش

بيه بأنه سرق مبلغاً كبيراً، وسرعان ما تنكشف نواياها، وحين يخبرها أنه فقد ثروته تطرده من منزله فيعود إلي قريته كفر البلاص، ويتزوج واحدة من القرية .
وبالطبع نحن أمام أفلام تقل فيها جرعة الكوميديا عن المسرحيات المأخوذة عنها ولاشك أن استخفاف الريحاني بالسينما يعكس وجهة نظرة التي عبر عنها في مذكراته، وترك أثره على الشاشة من خلال الأفلام التي قام بتمثيلها. وفي عام ١٩٣٧، وبدأ أن الريحاني سوف يغير من جلده بفيلم صناعة مصرية، رغم أنه مقتبس عن مسرحية ((الزائرون)) لساشا جيتاري ، لكنه من إخراج نيازي مصطفي، الذي لم تتولد بينه وبين الريحاني محبة في بادئ التعاون، ثم أكتشف الممثل أنه أمام عبقرية موهوبة، فعمل معه فيما بعد مرة أخري .
الفيلم حمل أسم ((سلامة في خير)) وهو فيلم الشخصية الرئيسية، فنحن نرى سلامة طيلة الأحداث، وهو المحصل في أحد المحلات التجارية، الذي عليه أن يسلم الإيراد يومياً غلى البنك، لكنه في أحد الأيام يجد البنك مغلقاً، ولأن معه مبلغاً من المال، فإنه يمتلئ بالقلق خوفاً على الإيراد وهناك مشهد ملئ بالعبقرية ، حيث يجري سلامة في الشارع ويتصور أن كل من حوله يود سرقته، فالناس يجرون، ويكتشف أن هناك طابور للجري، فيجري مهرولاً ويتصور أن الناس تطارده لتسرق ما معه فيستمر في الجري، والكوميديا هنا لم تكن ألفاظا مسرحية أو نكات، بل مواقف، وأداء للممثل، خاصة حين يصير على هذا المحصل أن يصبح أميراً مزيفاً، عندما يضطر إلى الإقامة في أحد الفنادق الراقية، من أجل أن يودع المبلغ لدي إدارة الفندق. وهناك يلتقي مع أحد الأمراء الذي يطلب منه أن يحل محله، من أجل اكتشاف حقيقة مشاعر إحدى النساء تجاه هذا الأمير .
وسلامة كما يصوره الفيلم موظف بسيط، يعيش في حى شعبي، له خصم لدود هو جاره المدرس (شرفنطح) الذي سيكشف سره عندما تقوده قدماه إلي الفندق، ويري سلامة يرتدى زى الأمير، فيذهب ليخبر أهل الحي بما جري، ويكون ذلك وبالاً على المحصل، حيث تأتي امرأته بالملاءة اللف، من أجل الاطمئنان على زوجها الذي غاب دون أن تعرف مكانه. كما أن صاحب المحل يقلق على مصير نقوده التي لم يتم تسليمها إلي البنك، فيبلغ الشرطة بالأمر.... إذن فسلامة مطارد من عدة أطراف، جاره الشرير، اللئيم، وزوجته الساذجة، والشرطة، وصاحب المحل، وأيضاً مطارد من الشخصية التي جيدها، رغم أن الأمير الحقيقي يرعاه، ويدافع عنه .
والأمور كلما تأزمت حول سلامة، كلما تولدت المواقف المضحكة، فالحقيبة المليئة بالنقود يتم استبدالها بحقيبة أخري بها ملابس وأقمشة ، مما يزيد من الطين بله حول المسكين الذي وجد نفسه في دائرة لم يكن مستعداً لها .
وسلامة، مثل كل الشخصيات التي جسدها الريحاني سينمائياً فيما بعد، موظف شريف مخلص، نقي، نظيف اليد. لأبد أن نتعاطف معه، وأن ترثي لحاله، إذا كان في ضائقة، وما أكثر هذه الضائقات، كما أن المرء يمكنه أن يضحك من المتاعب، التي تحوطه، ومن كثرتها لا يستطيع أن يجابهها، كما أن سلامة يقع أحياناً في مواقف سارة، فهو دون سابق إنذار عليه أن يصير أميراً، وأن يعيش كما يحيا مثل هؤلاء الأمراء لبعض الوقت .
وقد تكرر وجود مثل هذه الشخصية المثالية في فيلم ((سي عمر)) الذي ارتدى فيه الريحاني ثوب رجلين متشابهين، كلاهما رجل متكامل ، الأول الموظف جابر، الذي يعمل في عزبة يمتلكها الوجيه عمر الألفي، وهو يكشف العمليات الاختلاسية التي يقوم بها ناظر العزبة، ويحاول فضحه، لكن هذا الناظر الحويط، لا يلبث أن يتخلص من جابر وهو شبيه في تصرفاته بالشخصية التي جيدها عباس فاض في فيلم ((أبو حلموس)) .
وجابر هذا رجل تحوم من حوله المتاعب، ابتداء من ذات الثوب الأبيض التي تضع في ملابس جابر عقداً ثميناً سرقته، إلى رجال العصابات في العاصمة الذين يجبرونه على أن يصير واحداً منهم، شاء أم أبي، إلي برلنتي زوجة الوجيه عمر الغائب منذ سنوات في الهند. والتي تطلب من جابر أن يقوم بدور زوجها الغائب، والتمتع لبعض الوقت بمكانة اجتماعية أعلى. هي إذن نفس الفكرة، لكنها مصاغة بشكل آخر، وسنراها تتكرر في أغلب أفلام الريحاني فيما بعد، حيث أنه

حسن في ((لعبة الست)) سوف يصيبه ثراء مفاجئ، حين يتنازل له صاحب المحل ((إيزاك)) عن ممتلكاته، كي يهرب من جيوش هتلر، كما أنه سيتزوج من ابنة أحد الأكابر التي تدعى أنه والد طفلها بعد أن كان الموظف البسيط في (أبو حلموس))وسيرتقى اجتماعيا بناء على ربة الباشا في ((غزل البنات)) فيلبس البدلة، وتبدو عليه الناقة .
كما أن اغلب هذه الشخصيات يلازمها سوء الحظ غالباً، والمتاعب المركبة إلى أن تتحسن الأمور، فيصبح من كبار رجال الدولة، ويفوز في النهاية بزوجة ثرية، ويصبح من أبناء القصر الذي اقتحمه إما بالدهاء، أو التحايل، مثلما سيحدث في ((أبو حلموس))، و((سي عمر)) .
ويخلق السيناريو الذي كتبه دوما كل من الريحاني وبديع خيري أجواء كوميدية إنسانية مرحة فعلى سبيل المثال، فإنه في ((سي عمر))، يجد الموظف نفسه في مطاردة، سواء حين كان فقيراً، حيث تطارده العصابة ويسحبونه بعد مطاردة في الشارع إلي وكرهم ، كما أنهم يجبرونه على ممارسة عمليات سرقة، حين يدخل أحد المحلات، ويشاغل صاحب المحل لشراء أنواع من البقالة موجودة أو غير موجودة حتى يتمكن شريكه من إخلاء الخزانة مما هي فيه، ثم إذا بصاحب المحل، أو الصيدلية إذا تمكن من الإمساك به ، وراح يضربه، فإن زميليه ينهالان عليه ضرباً أيضاً تأديباً له .
ولك أن تتصور موظفاً محترماً، أو يتصور أنه محترم، يحدث له ذلك فيفقد وقاره، وتتبهدل ملابسه، ويتصرف عكس كل سلوكه السابق، كأن يسرق، وهو الذي سبق له أن أكتشف اللصوص، والمختلسين. ومن بين المواقف التي تأزمت أمام جابر، أنه وجد نفسه في بيت يرعاه ضابط شرطة سابق كبير، يحاول الاستيلاء على ثروات القصر، من خلال تزويج أبنه إلى برلنتي زوجة عمر الغائب. وهذا الرجل الحويط (شرفنطح يؤدى هنا دور الخصم للريحاني للمرة الثانية)، يعرف المجرمين وأساليبهم، وله ذكاؤه، ولذا فهو يحاول كشف ألاعيب جابر، وأصحابه، وهو يستقدم إليه شخصا يدعي معرفته اللغة الهندية من أجل محاولة كشف أنه عمر مزيف، بكل ثقة يروح جابر يرطن بعبارات غير مفهومة، وعلى الفور فإن هذا الخبير باللغة الهندية، يكشف أنه هو الآخر نصاب، وأنه فعل ذلك من أجل النقود، أي أننا أمام حفنة من النصابين الظرفاء، ابتداء من عمر ورفاقه إلى العم وأبنه، وبالطبع هذا الهندي المزيف .

وقد تكرر مثل هذا الموقف الكوميدي كثيراً في السينما المصرية، والمسرح، مثل ((عودة أخطر رجل في العالم)) لمحمود فريد عام ١٩٧٢، ومسرحية ((سيدتي الجميلة))، وغالبا ما كان يتم تنفيذه وسط توتر، وترقب، وارتباك مما يولد انفجارا ضاحكاً حين أزمة جابر على سبيل المثال .
وكما سبقت الإشارة، فإن هناك تشابها ملحوظاً بين مصير جابر، وما حدث لحسن في ((لعبة الست)) لولى الدين سامح عام ١٩٤٦، فحسن موظف صغير في محل يملكه إيزاك، يتعرف على فتاة صغيرة، تسمى لعبة جاءت للهرب لدى إحدى قريبا من خطيبها الذي لا تود أن تتزوجه، فوقفت في بيت هذا الموظف، الذي راح يلقي دعاباته الخفيفة، وحول بيته الفقير، بعد أن تعذر على لعبة أن تجد قريبتها، وقضت لدى هذا العجوز حسن بعض الوقت قبل أن تعود إلى منزلها .
وإذا كانت ((لعبة)) قد ارتفعت اجتماعيا بعد أن تزوجت حسن، وتم اكتشافها من قبل أحد المخرجين كي تصير نجمة سينمائية، فإن القدر يسوق لزوجها حكاية غريبة، حيث أن صاحب المحل إيزاك يعجب به، ولأنه مضطر إلى السفر بعيداً عن هجمات رجالات هتلر، فإنه يتنازل مقابل مبلغ صغير عما يمتلك إلى حسن، الذي واجه فيما قبل عقوق زوجته، وأهلها، بعد أن صاروا من الأغنياء، وطلبت المرأة الطلاق كي تتزوج من ثرى لبناني . قام بالرفض بإباء أن يكون سبباً في انفصال زوجين، مما دفع بالمرأة أن تتمسح في زوجها خاصة أنه أصبح الآن من الأغنياء .
والغريب في هذه الأفلام، خاصة ((لعبة الست)) أن الريحاني عندما تصير الشخصية التي يجسدها غنية، فإنه يفقد توهجه كمضك، ويبدو أكثر اتزاناً، وتعقلا، لا يمنع أن يحرك وجهه بأسلوبه الساخر، وخاصة عينيه، ولكنه يفعل ذلك بوقار، حين ينطق بعض الكلمات المضحكة .

وإذا كان الريحاني قد اقتبس فيلم ((لعبة الست)) من مسرحية باسم ((حكاية كل يوم))، فإن فيلمه ((أبو حلموس)) مأخوذ من مسرحية باسم ((لو كنت حليوه)).
والريحاني في الأفلام الثلاثة التالية هو الموظف الهامشي، ففي ((أبو حلموس)) لإبراهيم حلمي عام ١٩٤٧، نراه موظفاً شريفاً، وبالغ الكفاءة، له دراية بالحسابات، يكتشف تلاعب ناظر الوقف في الحسابات لصالحة الشخصي، وهذا الموظف يتطلع دائماً لأعلى، فمثلما أحب جابر شقيقة سي عمر، ومثلما تطلع كشكش بيه إلى نساء المدينة الثريات، فإن هذا الموظف يقع في غرام ابنة ناظر الوقف، وليس مجالنا هنا أن نروى الرواية، لكن من المهم أن نتذكر الحوار الدائر بين الموظف والناظر. فهذا الأخير لديه حيلة ذكية من أجل السرقة والتهليب، ويتباري الاثنان في محاولة أخفاء السرقات بشكل شرعي، وتغليفها بكل ما هو رسمي . مثل القول المشهور: ((الشيء لزوم الشيء)).
وهذا الموظف الشريف لا يلبث أن يدخل في دائرة الانتهازية، حين يوافق أن يدعي لنفسه أنه والد الطفل الذي دخل فجأة إلي محيط الأسرة، كنوع من الضغط على الأب للزواج. فهذا الطفل هو في الحقيقة أبن غير شرعي من البن الأوحد للناظر أنجبته إحدى الراقصات، وجاءت لتتركه في البيت، فارتبك الأب الحقيقي، وشرعت أخته في الاستفادة من وجود الصغير، كي تمارس مع حبيبها الموظف لعبة الضغط والانتهازية حيث يدعيان أن الطفل هو أبنهما.
وإذا كانت الثروة قد حطت بشكل مفاجئ على أغلب الموظفين الذين سبق للريحاني أن جسدهم، فإن ورقة يانصيب قد غيرت الأمور في الفيلم، ونقلت الموظف من خانة الفقر إلى الثراء،مما يدل عواطف الأسرة نحوه، بعد أن استنكروا زواجه بابنتهم في البداية .
إذا تجاوزنا فيلم ((أحمر شفايف)) لولى الدين سامح ١٩٤٦، فإن مساحة الكوميديا فيه بالغة الضيق، ولذا فسوف تتوقف عند مرزوق أفندي، المدرس البالغ الفقر، المنحوس بشدة في فيلم ((غزل البنات)) لأنور وجدي ١٩٤٩. فهو أيضاً مخلص، لكنه عديم الشخصية، يجيد الشرح والتعامل مع التلاميذ كمدرس، لكنه لا يحيد كيف يظهر نفسه بالشكل اللائق. فالتلميذات الصغيرات يسخرن منه، ويضعن له الدميات ذات الزنبرك في درجة، والسخرية منه أمام الناظر، مما يؤهله إلى الفصل من الوظيفة، كي يلتقطه أحد رجال الباشا ليقوم بالتدريس إلى ليلى الفاضلة في اللغة العربية .
والأستاذ حمام هذا ضليع في أشياء كثيرة... في السخرية من نفسه، وفي يضع نفسه في مواقف مربكة، وفي عدم التصرف، وأيضاً في اللغة العربية، كما أنه غير ضليع بالمرة في التعرف على كيف تكون الحياة، تبعاً لخبرته، ويبدو ذلك واضحاً في تعامله مع كل خدم المنزل، على أنهم ((سعادة الباشا)) حيث يرتدى كل منهم الملابس الأنيقة، ويتحدث أحدهم أن راتبه ثلاثون جنيها من أجل العناية بهذا الكلب المسكين شاحب الوجه((لونه مخطوف شوية)) ويشاء سوء حظه، أو عدم خبرته بالدنيا أن يدخل الباشا مرتدياً زى الجنايني ، ويبدو التناقض في داخل حمام، الذي ينحني بشدة أمام خادم يظنه صاحب البيت، وبين معاملته السيئة للباشا الحقيقي لمجرد أنه يرتدى زى الجنايني ، فهو من هواة رعاية الحديقة .
وحمام منحوس، بدليل ما يقوله من كلام عن نفسه، بأنه أكل السمكة الوحيدة المسمومة في البلد ، وأنه في يوم ميلاده شهدت الأم الكوارث، وأيضاً اكتشفت التلميذة ليلي اختفاء أسورتها الثمينة يوم أن دخل المنزل، وبعد المواجهة الساخرة بين حمام وسعادة الباشا، حيث راح الاثنان يتناقران، كل منهما بأسلوبه الخاص ((أنت المدرس الجديد))، أيوه أنا المدرس الجديد، وأعرف في قواعد الجرجير والبقدونس...)) ثم اتهام حمام بالسرقة، وتفتيشه، واكتشاف براءته، ومواجهة الديكة بين الأب الباشا، بين المدرس الجديد: مرزوق أفندي أديله حاجة ...وهذا المشهد البالغ المأساوية، لأبد أن يؤثر فيك، ولا تملك سوى أن تتعاطف معه، وأن تخفي ضحكة وترثي لهذا الشخص الذي ينعى سمعته الضائعة والبهدلة التي لحقت به، ثم مواجهة جديدة بين الديكين حول ملابسه الرثة التي لا تعجب الباشا .

ومن الواضح أن الكوميديا التي تملأ أرجاء الفيلم تنبعث من أن حمام صدامي مع الآخرين، فهو يختار الأشخاص الذي يصادمهم ولحظات المواجهة، مثل السؤال عن ((ما أنفك)) ، و((ما انحل)) باعتبار أنها من أخوات((كان)) . في البداية كان عليه أن يحدث مواجهة، ثم آثر أن تتوقف الأمور تبعاً لإيماءة من ليلي .
ولعل الصدام الأخير نموذج للصدام حيث وجد حمام نفسه أمم ((أنور)) العاشق الكاذب، الذي أكتشف حمام أمره في الملهى الليلي ومحاولة إنقاذ ليلى من بين براثنه فيصرخ، ويرفع صوته، ويأتي رجال لملهى من اجل طرده، يرفعوه وهو يتوعد ... هذا الصدام يبدو في أوجه، فحمام يجابه قوى أشد منه مراساً، ولكنه لا يتراجع، يعود مرة أخرى، ثم يحملونه مغروراً ولا يجد سوى الاستعانة بالضابط الشاب من أجل أ يحسم الموقف، وأن يدخل معه يحتمي به ويبدو كالقرعاء التي تتباهى بشعر ابنة الأخت والريحاني هنا لم يكن زاعقا، كان في أحين حالاته... عليه فقط أن يجد نفسه في الموقف، كي يبدو تلقائياً، وهو يغنى أمام ليلى مراد أكثر من مرة، ثم وهو يحاول إبعاد الضابط عن الفتاة، وحين يغازلها هذا الشاب، يمتلئ عينا الريحانة بالدمع، ووجهه بالحيرة، وتصير ألفاظه محاولة لأن تكون حائط يصد كلمات الغزل التي ولدت إعجابا بين الطرفين ... الضابط وليلى

نجيب الريحاني
١٩٣١: صاحب السعادة كشكش بيه
١٩٣٤: ياقوت
: حوادث كشكش بيه
١٩٣٦: بسلامته عايز يتجوز
١٩٣٧: سلامة في خير
١٩٤١: سي عمر
١٩٤٦: أحمر شفايف
: لعبة الست
١٩٤٩ : غزل البنات

الفصل الرابع :

علي الكسار

نحن نتفق مع ما كتبه الناقد الراحل فؤاد دواره عن علي الكسار في مجلة ((الكواكب)) في ١٣ يناير ١٩٨٧ قائلاً :
أغلب الظن أنك لم تشاهده وهو يصول ويجول على خشبة المسرح، مع كل حركة يثير عاصفة من الضحك، ومع كل لفتة يملأ النفوس بهجة وسعادة، فقد كان يتمتع بموهبة الحضور الآسرة. وبقدرة عجيبة على التجاوب مع جمهوره . وارتجال النكات والإيماءات التي ترضيه، وتستحوذ على اهتمامه، فلا يكاد يرى سواه ويتابعه بشغف شديد وترقب أشد لكل ما صدر عنه من كلمات وحركات .
((ولكنك تستطيع أن تكون فكرة عنه، وعن فنه التمثيلي من الأفلام القديمة التي يعرضها التليفزيون أحياناً .....
ويقول دواره في نفس المقال إن الممثل الفرنسي الكبير دانى دينيس الذي كان رئيساً لفرقة الكوميدي فرانسيز قد شاهده في عام ١٩٣٧، فقال لتلميذه زكى طليمات :

((بالرغم من جهلي التام باللغة التي يمثل بها، أراني منجذباً إليه، ولا أرى سواه على المسرح .. إن في نبرات صوته وحركاته تعبيراً صادقاً واضحاً عن المعاني التي يحسها كل الناس، ولا يحتاج التأثر بها إلى أن تهتم بالآلة التي تعبر بها)) .
لا شك أن الممثل الذي ترك وراءه نحو ١٦٦ مسرحية، و ٣٥ فيلماً، كان مسرحياً في المقام الأول، وأنه قد أضحك الناس في داخل صالات المسرح أكثر مما فعل في السينما، وأن مجده التمثيلي كان على هذه الخشبة أكثر، وأن تاريخه قد أختفي لأن هذه الأعمال لم تسجل في شرائط مسموعة أو مرئية. وكما كتب أحمد عبد الحميد في جريدة الجمهورية إن معظمه قليل القيمة عديم الفائدة لأنه في الأصل فرنسي من مسرحيات الفودفيل، أو الميلودراما أو الفارس الرخيص ...
لكن لا شك أننا نستطيع أن نستفيد بالقليل منه، وخاصة من الأعمال الموسيقية و الغنائية التي اشترك في وضع ألحانها أعلام الموسيقي أمثال سيد درويش وزكريا أحمد .
ومن المهم التوقف عند مسرح علي الكسار لأنه نقل شخصية عثمان عبد الباسط التي لمع من خلالها إلى بعض أفلامه السينمائية، مثل ((عثمان وعثمان)) وغيره، ومن هذه المسرحيات: ((عقبال عندكم))، ((لسه))، ((اسم الله عليه))، و((شعر العسل)، ((أيدك على جيبك))، ((أديني عقلك))، ((الأمير عبد الباسط))، ((إمبراطور زفتى)) وغيرها .
وقد أعتمد مسرح الكسار على الكوميديا الغنائية، وما لم نره في الأفلام حيث بلغ من اهتمام الكسار بهذا اللون أن أسند تلحينها، كما اشرنا إلي كبار المؤلفين، والملحنين .
إذن .. مما تقدم فإنه تقوم شهرة وأهمية الجيل الذي ينتمي إليه علي الكسار إلى خشبة المسرح. لذا فإن عمل كل منهم بالسينما كان بمثابة نوع من النشاط التكميلي قياسا إلى ما قدمه كل منهم في مجاله الأول ... وقد نظر البعض إلى السينما، مثل أمين عطا الله، باعتبارها مسرح تم تصويره بالكاميرا.
وقد أفرز المسرح للسينما من هذا الجيل الكثير من نجوم الضحك الذين وجدا أنفسهم في امتحان صعب، حيث يجب على كل منهم أن يكون أداؤه المسرحي مختلفاً تماما عن تمثيله أمام الشاشة. والغريب أن أغلب نجوم الكوميديا قد تخلصوا في السينما من الأداء النمطي الزاعق الذي اشتهروا به فوق المسرح، مثل نجيب الريحاني، وعلي الكسار، وإسماعيل يس، وبشارة واكيم، ومحمد كمال المصري(شرفنطح) وغيرهم . إن مثلوا التراجيديا فقد فشل الكثيرون منهم في التخلص بسهولة من الأداء المبالغ فيه، واعتمدوا على قوة الصوت، وحركات الأيدي من أجل إحداث التأثير لدى المتفرج، وكان يوسف وهبي على رأس هذه المجموعة .
وبالنظر إلى قائمة أفلام الكسار، فسنرى أن علاقته بالسينما تمثل حالة خاصة فقد كانت بداياته، وسنوات مجده السينمائي مرتبطة في المقام الأول بتعاونه مع توجو مزراحى الذي تحمس له في مجال الكوميديا، والضحك، مثلما سبق أن تحمس لشالوم، وهو ضحك ذو صبغة خاصة، لا تعرف هل كان يضحك الناس فعلا في تلك السنوات، مثلما لا يضحكنا اليوم، فهو بشكل عام كوميديا ساذجة. أو فلنقل إنها تختلف عن كل ما نراه من ممثلي الكوميديا الذين جاءوا بعد هذه المرحلة .
فليس في الكسار، مثلما كان شالوم، سينمائياً، ما يضحك سوى البساطة، وتلقائية النطق بالعبارة، وأننا أمام مواطن بسيط، ضعيف، عليه أن يتعرض لمواقف عادية، كما سنرى ، أما الكسار كجسمان، فهو تقليدي، والفنان نفسه في السينما لا يلقى النكات، ولا يلون ملامحه، كأن يبرق بالعين، كما أنه في أغلب هذه الأفلام كبير في السن نسبياً، غير قادر على القفز، أو إثبات حركات كوميدية مثلما يفعل الشباب، فالكسار عندما جاء إلى السينما عام ١٩٣٥ في فيلمه ((بواب العمارة)) كان في السابعة والأربعين، باعتبار أنه مولود في حي البغالة بالقاهرة عام ١٨٨٨م .
ولكن يمكن أن يقال إن الكسار قد اتسم بالتمثيل الهزلي المرتجل التلقائي، وهو الذي استوحاه من بعض الفرق المسرحية الجوالة في الموالد والأعياد. وفي هذه الفرق تعرف على الفنان السوري((جورج دخول)) الذي أعتمد في تمثيله أيضاً- كما كتب دواره في مصدر سبق الإشارة

إليه- على الحركات الجسمية، والإشارات المضحكة والسباب المقذع، والشتائم، وهو شيء يمكن أن ينتقل في حدود ضيقة مع الكسار إلى بعض أفلامه، ((الله يجازى أبوك)) مثلاً .
وقد دخل الكسار عالم السينما من خلال شخصية عثمان عبد الباسط في ((بواب العمارة)) الفيلم الذي أخرجه الكسندر فاركاش ١٩٣٥، وقد ظل هذا البواب في مكانته بأسفل العمارة لا يرتقي اجتماعيا مثل ما سيحدث في الثمانينات. فهو ليس مسموح له بأن يحب سوى الخادمة فله، وهو عثمان البربري الذي يرطن بالعربي، وبالنوبي، يتسم بطيبته، وتلقائيته، ويمتلك كل الصفات التي ستتكرر فيما بعد لهذه الشخصية. حيث يسطو اللصوص على العمارة، فيطرد عثمان من عمله، ويعمل في خدمة رجل أمريكي يطلب منه تمثيل شخصية الخطيب، حينما تحضر خطيبته، وتنتقل فله للعمل في خدمة الرجل الأمريكي، ونفاجأ أن لعثمان غراميات مع الخطيبة، تثور ولكن الحقيقة لا تلبث أن تنكشف، ويتزوج كل من حبيبته .
وقد كتب السيناريو بديع خيري الذي كان يؤلف من أجل الريحاني، ومن الواضح أن النص مقتبس عن ((زواج فيجارو)) ليومارشيه مع تعديلات ملحوظة .
إذن، فمنذ العلاقة الأولى للكسار بالسينما، وكما استفاد توجو مزراحى من شخصية شالوم فكررها أكثر من مرة، فإنه راح في العالم التالي يقدم نفس الشخصية البواب عثمان عبد الباسط في ((١٠٠ ألف جنيه)) قام هو بنفسه بكتابة الفيلم، وبالتالي ابتعدت الأحداث بشكل ملحوظ عن شكلها المسرحي، فعثمان البواب يفاجأ أن هناك ثروة في انتظاره حيث أن شخصا ترك ثروة كبيرة، بعد وفاته كي توزع إما بين شخص سوري، أو عثمان شرط أن تؤول الثروة إلى الأعزب الذي يتزوج من فتاة جميلة عقب إعلان الميراث بأسبوعين، وتدور مواجهة كوميدية مليئة بالمفارقات بين الاثنين، فالسوي يدعى أنه أعزب، رغم أنه متزوج، أما عثمان فإنه يبحث عن أول عروس له، ومن خلال هذه المفارقات الضاحكة، تحدث منافسة بين الرجلين، حتى يرث عثمان الثروة كلها بعد أن بعثر على ابنة الحلال .
وقد حبست السينما علي الكسار يف إطار هذه الشخصية العتيقة، مثلما حدث في المسرح، فكرر توجو مزراحى وجودها للمرة الثالثة فينفس العام في فيلمه((خفير الدرك)) عن سيناريو من تأليفه أيضاً، حول عثمان السيئ الحظ في كل أعماله، يعمل خادما في منزل أحد الأجانب، لكنه يهرب على أثر تصرف يغضب صاحب المنزل، يعمل بائع حمص فيأكل الدجاج باعته، يعمل خفيراً، إلا أنه سرعان ما يفصل، وينقل إلى عمل رابع في إحدى الشركات. لكنه يعرف أنها مكان لتزييف الأوراق المالية. ويصور الفيلم عثمان عيد الباسط كخفير لا يرتقي اجتماعياً، أو مادياً، فعندما يساعد الشرطة في القبض على عصابة تزييف الأموال، فإنه ينال مكافأة، ويتم تعيينه شيخ كبير الخفراء.
ومن الواضح أن الشخصية وجدت صدى كبيراً على الشاشة، مثلما حدث في المسرح، فأسرع المخرج بكتابة وإخراج ((الساعة ٧)) الذي عرض عام ١٩٣٧، حيث أعطي ترقية لعثمان، وجعله يعمل محصلا في أحد البنوك، وه رجل سعيد في حياته العملية، والأسرية، لكن حماته تنغص عليه حياته من حين لآخر، إذن فهي المرة الأولى التي يواجه فيها عثمان مشاكل أسرية، بعد أن كان عاشقا في الأفلام السابقة، وأمام متاعبه مع الحماة، يضطر عثمان لشرب الخمر عله يجد فيها ما ينسيه. وذات ليلة يفرط في الشراب، وينام، فيتخيل في منامه أن هناك عصابة سطت عليه لسرقة ما لديه من عهدة من نقود، وأنه صار متهما، فيهرب من الشرط، ويتنكر في زى امرأة، هذا الثوب الذي سوف يكون مادة طويلة للضحك في السينما المصرية طوال عقودها التالية. ويسبب عثمان الكثير من المتاعب حوله. وعندما تصل المتاعب ذروتها، يستيقظ من النوم، ليفاجأ أن كل ما حدث كان حلماً .
إذن ... فقد كان علي الكسار أسيرا للدور الواحد، وعندما سيخرج عنه، فإنه لن ينجح بنفس القدر، ولذا فإن نجاح هذا الدور مرتبط بمخرج من طراز مزراحى الذي عاد ليقدمه عاملاً للتلغراف في فيلمه ((التلغراف)) عام ١٩٣٨، ثم في ((عثمان وعلي)) عام ١٩٣٩، وفيه أضاف المؤلف المخرج شخصاً آخر ليكون ثنائياً مع عثمان، هو بندق .

وهنا يعمل عثمان وبندق في مصلحة التليفونات أيضاً. ويطردان من عملهما، إذن فنحن لسنا أمام جديد، بل هي محاولة للاستفادة من التواجد القديم، وينتقل الاثنان بين أكثر من عمل ، ويعملان في صيدلية ، وفي أثناء الطريق تقع عليهما حاشية، فيغمى على عثمان، ويراه موظفو الشركة التي يعمل بها على بك مديراً، والذي يسافر في إجازة مع عشيقته، وللشبه الكبير بينهما يعامله الجميع على أنه المدير، يسبب له هذا الموقف الكثير من المواقف المضحكة في البيت والعمل.
يكتشف الجميع سرقة خزانة الشركة، فتتجه العيون نحوه باعتباره السارق، لكن عثمان يتمكن من الهرب، وتتضارب الأقوال: هل هو عثمان عبد الباسط أم على بك؟ يعود المدير من الخارج ويتم القبض عليه، وفي نفس الوقت يتمكن عثمان من القبض على السارق، ويكتشف الجميع الحقيقة .
إذن ... فنحن لسنا أمام نفس الشخصية المكررة، ولكن أيضاً أمام نفس المواقف، ونفس مسببات الضحك ، مثل سرقة البنك والالتباس في الشخصية، وأيضاً بالنسبة للحماة التي سيعاود المخرج ظهورها عام ١٩٣٩ أيضاً في فيلم ((سلفني ٣ جنيه)). وعثمان هنا فقير مهدد بالطرد من المنزل إذا لم يدفع الإيجار، كما أن حماته تنغص عليه حياته، يحاول من يقرضه ثلاثة جنيهات في المدرسة التي يعمل بها ساعيا، ولكنه يطرد من العمل بسبب مشاغبة الأطفال، وينتقل أسوة بكل الأفلام السابقة بين أكثر من عمل، من عيادة طبيب إلى محل جواهرجي، ويتم دائما طرده من أجل الغباءات المتكررة التي يرتكبها، وبديلا عن الشركة التي يتم سرقة الأموال منها، فإنه يبتلع فص خاتم ثمين أثناء تنظيفه، ويطرده صاحب المحل بعد استرداد الفص عن طريق الطبيب.
يدخل عثمان مسابقة للملاكمة يفوز فيها، بعد أن تعرض لمواقف عديدة، فهو يضطر إلى ملاكمة محترفين، وهو الذي لا يجيد توجيه ضربة بالأظافر . ولاشك أن فوزه أشبه بالمصادفة التي تصاحب أغلب نجوم الكوميديا من طرازه .
وقد يتصور البعض أن مزراحى عندما قدم بطله في فيلم مستوحى من ((ألف ليلة وليلة)) عام ١٩٤١، فإنه وضع الكسار في إطار جديد، لكن الحقيقة أننا مرة أخري أمام عثمان، وهو هنا يؤدى نفس اللزومات المضحكة، ويعمل صيادا، حيث يعثر على طفل في سلة عائمة، فيربيه، يعلمه الصيد مثله. وتمر السنوات، ويتم القبض على عثمان لأنه تجرأ ومارس الصيد في منطقة محرمة. فتدخل ابنة الأمير لإطلاق سراحه. هذه الأميرة تجد نفسها بؤرة لمؤامرة، حيث يود مستشار أبيها أن يزوجها من أمير مزيف من أجل الاستيلاء على أموالها.
يعثر عثمان على عفريت القمقم الذي يكافئه بعصا سحرية، تقع الأميرة في غرام أبن الصياد الذي تكتشف أنه أمير. يتعاون كل من الصياد وأبنه بالتبني، والأميرة لكشف مؤامرات المستشار، ويوقعون به ... وعلى طريقة كل الأفلام التي قام ببطولتها الكسار فيما قبل. فإنه يتم مكافأة عثمان على ما فعله للأميرة... والأمير المفقود اللذين يتزوجان .
وإلي هنا تتوقف رحلة علي الكسار مع عثمان عبد الباسط مؤقتاً ليدخل في دوائر أخرى، من أبرزها أن يكون ممثلا لأدوار صغيرة أمام محمد عبد الوهاب في((ممنوع الحب)) عام ١٩٤٠، و((رصاصة في القلب)) عام ١٩٤٤، ((لست ملاكاً)) عام ١٩٤٦، وكلها من إخراج محمد كريم، وهي أدوار تقل فيها نسبة الضحك عما شاهدنا عليه الممثل من قبل، فهو الخادم لموظف بسيط، عليه أن يحميه من الدائنين ، ويخفيه في أماكن عديدة.
أي أن السينما المصرية لم تسع لترقية الكسار من الوظيفة التي يجسدها، فهو إما الخادم أو الصياد، أو المحصل البسيط، وفي نفس السنوات سار الممثل في نفس المنوال، مع مخرجين آخرين، فإذا كان الكسار لم يمل مع أحد غير مزراحى، سوى في فيلم((يوم المنى)) الذي كتبه وأخرجه الفيزى أورفانيللى، فإنه في فيلم ((محطة الأنس)) عام ١٩٤٢، قد عمل مع عبد الفتاح حسن، ثم عاد لمزراحى عام ١٩٤٤، في ((نور الدين والبحارة الثلاثة)) . والذي ظهر فيه أيضاً إسماعيل يس في دور لا ينبئ أبداً أنه سيكون نجم الكوميديا في السنوات التالية. وقد أعاده مزراحى غلى عثمان مرة أخرى ، وجعله فطاطري يساعده اثنان من الشباب، يعانى أيضاً من حماته السليطة، رغم أنه سعيد مع زوجته، حيث توقع الحماة بين أبنتها وزوجها إلى درجة لا يطيق أن يعيش في البيت، فيصمم على الإنتحار هو ومساعديه. يذهب الثلاثة لتنفيذ الفكرة ولكنهم

يجدون من يعرض عليهم العمل كبحارة في مركب شراعي يملكها الأمير نور الدين. وتصل المركب إلى إحدى الجزر التي تعاني من قلاقل، وصراعات، ويشارك في إسقاط المتآمرين، ويساعد الأمير في الزواج من خطيبته .
إذن ... فنحن أمام نفس موضوع فيلم ((ألف ليلة وليلة))، ونفس الأجواء، والديكور وأيضاً نفس أسباب الضحك، والافيهات... والحركات الساذجة، وقد بدأ الممثلون الآخرون الذين عملوا مع الكسار بمثابة دميات لا تشحك، وفي رأيي أن النكهة التي كان يقدمها مزراحى كانت هي السبب في دخول هذه الأفلام إلى دائرة الأعمال الكوميدية .
إلى هنا، توقف عثمان عبد الباسط عن الظهور في السينما، وزحف الكسار ليؤدى الأدوار الثانوية الصغيرة، حيث بدأ كأنه فقد حيويته في الإضحاك، وفي بعض الأدوار سوف نراه ينطق بكلمات قصيرة سريعة، حيث نلاحظ إذن أن فترة توقد الكسار قد ارتبطت بقوة علاقته بمزراحى الذي اعتزل السينما في تلك الآونة .
وقد عمل الكسار في السنوات التالية مع عبد الفتاح حسن في ((ورد شاه)) عام ١٩٤٨، و((صاحب العمارة))،و ((نرجس))، و((بنت حظ))، ثم ((المرأة الشيطان)) عام ١٩٤٩. ثم استعان به حسن الإمام في أحد أفلامه الأولى ((الصيت ولا الغنى)).
أي أن التواجد السينمائي للكسار قد ارتبط باثنين من المخرجين في المقام الأول، الأول هو توجو مزراحى، ثم عبد الفتاح حسن. ولن نتوقف طويلاً عند الأفلام التي قام فيها الكسار بهذه الأدوار، حيث أن قدرته على الإضحاك قد خبت بشكل ملحوظ ، فهو تقريبا غير محسوس التواجد في فيلم((المرأة الشيطان)) الذي يعتمد في الإضحاك على محمود شكوكو، ويدور الفيلم على قصة درامية، حيث تقوم فتاة بقتل ابنة عمها من أجل أن يخلو لها الجو كي تتزوج من أبن عمها. لكن الزوج يتزوج من ممرضة يحبها فتتحطم آمال الفتاة وتنتقم لنفسها، وذلك بأن تشي إلى الشرطة متهمة إياه بقتل زوجته، ولكن الحقيقة تتضح في النهاية فتظهر براءة الزوج. وينكشف أمر القاتلة ليزج بها في السجن .
إذا فالضحك الذي صنعه الكسار قد توقف كظاهرة في منتصف الأربعينات، ولحق بالرجل ما حدث دوماً لأغلب نجوم الكوميديا الذي يفقدون بريقهم عندما يمتد بهم الزمن إلى ما بعد الخمسين .
والغريب أن الكسار الذي قدم ((عثمان عبد الباسط)) في إطار من الكوميديا الموسيقية الاستعراضية على المسرح، فإنه لم يغن في السينما قط، أو كما يقول في حديث صحفي نشرته مجلة ((الكواكب)). لما رأيت احتفاء الجمهور بذلك اللون الغنائي الضاحك الذي كنا نقدمه له، فكرت في أن أهتم بالعنصر الغنائي أكثر من ذي قبل، فكلفت المرحوم أمين صدقي بترجمة الروايات ((الأوبرا كوميك)) الحديثة أولا بأول وتمصيرها، وكان أمين صدقي من أنشط المؤلفين آنذاك، فسرعان ما ((شقلب)) الكثير من الروايات الفرنسية وجعلها مصرية صميمة، وكان أهم ما نحافظ عليه في رواياتنا أن نجعل شخصية ((عثمان عبد الباسط)) التي كنت أمثلها رجلاً طيباً ساذجاً من أبناء ((جنوب الوادي)) .
أي أن شخصية عثمان عبد الباسط سينمائياً، مسرحيا هي تصوير لشخصيات اقتبسها أمين صدقي من الكوميديات الفرنسية، مع الكثير من التحوير. وقد كتب فؤاد دواره في المقال السابق الإشارة إليه أن الكسار ظل محافظاً على طابع مسرحياته القديمة، مخلفا لشخصية النوبي الأمين المرح عثمان عبد الباسط، فترتب على ذلك قلة الإقبال عليه، وانكماش فرقته، وتحويلها شيئاً فشيئاً غلى فرقة شبه متجولة، تمضى فصل الصيف بين ملاهي روض الفرج، وفي شهر رمضان في سرادق على كورنيش الإسكندرية. وتتجول فيما بين ذلك بين عواصم المحافظان ، حتى أضطر إلى حلها في الأربعينات، حين توقف عطائها أيضاً في السينما. وقد انضم الكسار مسرحياً إلى المسرح الشعبي الذي أنشأته رسالة المسرح والتوعية إلى قرى مصر ونجوعها .
((وهكذا أصبح النجم الكبير وصاحب الفرقة الناجحة مجرد ممثل عادي يتقاضي مرتباً شهرياً لا يكاد يفي التزاماته الأساسية)).

لقد تنازل عن أدواره الكوميدية في النصف الثاني من الأربعينات إلى أدوار إنسانية صغيرة، مثل دور الرجل العجوز في ((نرجس)) عام ١٩٤٨، ودور أحد المقيمين في بنسيون في فيلم ((صاحبة العمارة)) عام ١٩٤٨. وكما تخلص الكسار من زى الرجل النوبي، وملابس البواب إلى زي مواطن عادي، الأب الذي يرتدى الطربوش، في أفلام مثل ((قسمة ونصيب)) لمحمود ذو الفقار عام ١٩٥٠، أمام عزيزة أمير، و((على أد لحافك)) أمام هاجر حمدي لفؤاد شبل عام ١٩٤٩. ثم أمام مارى منيب في ((خليك مع الله)) لحلمي رفله عام ١٩٥٤. وهو الذي جسد دور بالغ الأخلاق في فيلم ((أخلاق للبيع)) لمحمود ذو الفقار في العمل المأخوذ عن ((أرض النفاق)) حول المواطن الذي التقي برجل يبيع الأخلاق الحميدة البائرة للناس .

إذن فأغلب أفلام على الكسار كانت محاولة لاستثمار نجاحه المسرحي، وقد صنع الممثل ظاهرة البواب في السينما والمسرح معاً، ويبقي الآن السؤال : هل لو لم يتوقف مزراحى عن العمل بالسينما بشكل عام في منتصف الأربعينات، لقدم عثمان عبد الباسط بشكل جديد؟ أم أن الأمور كلها توقفت فيما بينها، من أجل وضع حد لهذه المرحلة ؟

على الكسار

١٩٣٥:	بواب العمارة		: وردشاه
١٩٣٦:	خفير الدرك		: صاحب العمارة
:	١٠٠ ألف جنيه		: أبن الفلاح
١٩٣٧ :	الساعة سبعة١٩٤٩		: المرأة شيطان
١٩٣٨:	التلغراف		: على أد لحافك
:	يوم المني		: مبروك عليكي
١٩٣٩ :	سلفني ٣ جنيه		: أسير العيون
:	عثمان وعلى		: قسمة ونصيب
١٩٤١:	ألف ليلة وليلة		: مغامرات خضرة
١٩٤٢:	على بابا والربعين حرامي		: آخر كدبة
:	محطة الأنس		: أخلاق للبيع
:	ممنوع الحب		: آه من الرجالة
١٩٤٤:	رصاصة في القلب	١٩٥١	: جزيرة الأحلام
:	نور الدين والبحارة الثلاثة		: خضرة والسندباد القبلي
١٩٤٦:	لست ملاكا	١٩٥٢	: غلطة أب
:	يوم في العالي		: قدم الخير
١٩٤٧ :	أحكام العرب	١٩٥٣	: قلبي على ولدى
١٩٤٨ :	بنت حظ	١٩٥٤	: خليك مع الله
:	الصيت ولا الغنى		

فاروق **صبري**

١٩٦٥:	المشاغبون		: لمسة حنان
١٩٦٧:	أجازة غرام		: موعد مع الحبيب
١٩٦٨:	مطاردة غرامية	١٩٧٢	: جنون المراهقة
:	كيف تسرق مليونير		: كلمة شرف
١٩٦٩:	الرعب	١٩٧٣	: البحث عن فضيحة
١٩٧٠ :	لسنا ملائكة	١٩٧٤	: لعنة امرأة
:	حياتي	١٩٧٥	: سؤال في الحب
١٩٧١:	رحلة لذيذة		

الفصل الخامس

يوسف وهبي

استقرت صورة الفنان يوسف وهبي أنه أحد الوجوه المألوفة للتراجيديا سواء على المسرح، أو في السينما خاصة أنه كان يشارك في صناعة النص الذي يعمل فيه، سواء ككاتب مؤلف، أو مصر، بالإضافة إلي قيامه بالإخراج، وكتابة السيناريو، والإنتاج أحياناً .
وليس مجال حديثنا هنا أن نتناول طريقة الأداء التي كان يتمتع بها الفنان خاصة في السنوات العشرين الأولى من عمله بالسينما، فمن الواضح أنه أحد الذين لم يستطيعوا التخلص من أدائهم المسرحي وهم أمام الكاميرا.
لكن، ما يهمنا هنا هو أن نركز على الجانب الآخر الذي عرفه الناس فيما بعد عن يوسف وهبي كممثل، وهو المضحك، صانع الضحك، خاصة على الشاشة، فذلك الرجل الذي ملأ الدنيا بالوعظ، وجسد الشخصيات المثالية على الشاشة، كان عليه أن يغير من جلد أدائه السينمائي لبعض الوقت في منتصف الأربعينات، ثم يتجه بشكل أكثر كثافة إلي هذا النوع من الدراما في سنوات الستينات.
وبمراجعة أدواره السينمائية التي جيدها منذ بداياته عام ١٩٣٢، على الشاشة بفيلم ((أولاد الذوات))، فسوف نري أنه قد ظل أسير الشخصيات المتجهمة، والمأساوية طوال ثلاثة عشر عاماً حتى طلع علينا بفيلم ((سفير جهنم)) عام ١٩٤٥، الذي اقتبسه الفنان عن ((فاوست)) .
فكتب له السيناريو والحوار، بالإضافة إلى البطولة والإخراج .
وتأتي أهمية الوقوف عند هذا الفيلم ليس فقط في أنه مصنوع برؤية خاصة لوهبي. بل أيضاً أننا أمام سقوط إنسان بين أيدي الشيطان، لكن الفنان هنا قرر أن يعطيها صبغة كوميدية، أي عكس شكلها الدرامي تماماً. فإذا كان مفستوفيلس شيطاناً شريراً مأساوياً، وأنع قد صنع المأساة لفاوست كشخص عشق فتاة صغيرة وجميلة، فإن الشيطان في فيلم يوسف وهبي كيان ملئ بالسخرية، وهو خفيف الحركة، طليق اللسان، صانع للضحك وليس للمأساة. وهو يلف بشباكه حول أسرة بأكملها، أي أن النص السينمائي قد قلب الآية، من مأساة تصيب فرد والفتاة التي يحبها التي سكنتها الشرور إلى أسرة بأكملها تأتي عليها التغيرات الاجتماعية من خلال الثراء الفاحش الذي جلبه الشيطان معه بالكثير من المواقف الساخرة، أي أن الشيطان ليس وحده مصدر الإضحاك في الفيلم، بصرف النظر عما آلت إليه مصائر أفراد هذه الأسرة .
فالزوجة عجوز شمطاء، سوف تتصابي كرغبة تدلي بها إلي الشيطان، تعاني من أمراض، تكتشف أن عليها العودة إلى سن أصغر، ترتدي فيه أجمل الملابس، وتحاول إيقاع الشباب في حبائلها (جسدت الدور بشكل رائع فردوس محمد)، أما الزوج رمضان، فعليه أن ينتقل من حالة التعاسة التي يعاني منها إلى عالم آخر ملئ بالثراء المادي، ومغريات الحياة فقير في المعاني السامية ورمضان هذا يبدو مادة سائغة لرغبات الشيطان في إغواء العباد .
فرمضان مدرس فقير، لا يستطيع أن يهب شحاذا قدرا من الإحسان، ويحاوره بما يوحى حبه للمال، مما يدفع بهذا الشحاذ إلى أن يبلغ مولاه سفير جهنم بعثور على رمضان الذي يصلح لأن يكون رسولا له في الأرض، ولذا فإن الشيطان يرمى بشباكه حول الأسرة لإغوائها، وإيقاعها في دائرته. وهي دائرة مليئة بالإغراء، وإن كانت نتائجها سقوط هؤلاء جميعاً في كمين الشر الذي يدبره لهم .
وقد جسد وهبي الدور بأداء مبالغ فيه، لكنه على كل مضحك، وإذا كانت المبالغة غير مطلوبة في المأساة على الشاشة، فأنها مستحسنة على الشاشة في إطار الكوميديا، وبالتالي بدأ يوسف وهبي في هذا الفيلم، وفي كافة أدواره الكوميدية اللاحقة، مقنعاً ومقبولاً أكثر من أدواره الأخرى. ومن

الواضح أن الممثل كان يملك حساً كوميدياً ساخراً، بدأ في بعض الأفلام التي لا تتطلب ذلك، مثل الكلمات القليلة التي أداها أمام ليلي مراد في ((غزل البنات)) وقد أراد الممثل أن يؤكد على أن سفير جهنم يمكنه أن يبعث على الضحك، فكان يلاعب عينيه، ويضع عليهما مكياجاً خاصاً، كما كان كثير الحركة وثرثاراً من أجل أحداث تأثيرية.
وفي الفيلم فإن الشيطان يستغل الحال الذي عليها الأسرة كي يمارس عليها مقولة أن ((شر البلية ما يضحك)). فالزوجة مريضة وابنة رمضان الشابة تتطلع إلى حياة أفضل. ويسقط أبنه في هوة الإدمان وأحضان راقصة. وليس لدى رمضان أي قدرة على مقاومة الإغراءات التي يقدمها الشيطان، وهذا الأخير يقدم نفسه إلى الأسرة في صورة ((كونت)) أنيق ، جذاب، حلو الكلام، يجيد أداء المواقف والتمثيل .
وقد أثبت يوسف وهبي أنه قادر على أن يكون كوميدياً مضحكا، في نفس السنة التي قدم فيها فيلماً مأساوياً من طراز((غرام وانتقام))، و((بنات الريف))، و((الفنان العظيم))، ومن الواضح أن هذا النوع من الأدوار كان يشد غليه الفنان، أبان عنفوان شبابه، في الأربعينات. وفي أفلامه لم يكن الأمر يخلو في بعض الحيان من مشاهد مبهجة ضاحكة عابرة، لكن الغريب أن أغلب ما مثله الفنان فيما بعد من كوميديا لم يكن مكتوباً من قريحته، وإنما ترك المهمة لفنانين آخرين يفعلون ذلك. خاصة في فيلم((المهرج الكبير)) الذي أخرجه يوسف شاهين عام ١٩٧٢. وفي هذا الفيلم رأينا الممثل في شكل مختلف تماماً، حيث أنه يمثل، ويتحايل على طريقة أقرب إلى شارلي شابلن، والجيل الذي ظهر قبل تلك الآونة في هوليود، فلا يزال الممثل يلاعب عينيه، وجسمه، ويناغم الألفاظ التي ينطق بها.
ومن الواضح أن موضوع المحلل يصلح دوماً يكون مادة كوميدية، للسخرية من الأزواج الذين يطلقون زوجاتهم لأوهي الأسباب، ويبحثون عن محلل يتزوج من المرأة لليلة واحدة. وغالباً ما يكون المحلل فقيراً معدماً، والزوجة ثرية تمتلك المال، والجمال، ومن خلال هذا التناقض يتولد الحب والضحك. لكن في فيلم ((المهرج الكبير)) لم تكن المرأة جميلة، بل هي ثرية، تموت فجأة في ليلة زواجها من المحل، شحاتة افتدى كاتب الدائرة التي تملكها السيدة التي تزوجها .
وشحاتة أفندي نموذج للإنسان الساخر، سواء في حياته الخاصة، أم العامة فهو غير مهندم الملابس، لاذع العبارات، يعاني من إملاق، ويعيش في حي شعبي، وملئ بالديون ويحب فتاة صغيرة، تنقصها عنه سنوات طويلة، لكنها تحب شابا أصغر، وبالتالي فإن وفاة زوجته الموسرة يسبب له المزيد من التضارب، والتناقض، فهو الآن الوريث الوحيد وعلى الورثة الآخرين أن يتملقوه، بعد أن كان موظفاً لديهم خاصة الزوج السابق الذي لا يجد سوى العمل في دائرة سيده الجديد .
ويعتمد الفيلم في المقام الأول على شخصية شحاتة أفندي، والتناقضات التي ينتقل بينها، وبساطته وتلقائيته، فهو في حالة تنافر مع كل من حوله، وهو يحاول الحصول على حبيبته الصغيرة بعد أن أصبح ثرياً. لكنه يكتشف إصابته بالسرطان، وأنه على وشك الموت، ورغم هذا فإنه لا يفقد روحه المرحة، بل يزداد ابتهاجا، وإقبالاً على الحياة، ومن خلال البسمات التي يراها بسبب تصرفاته وإحسانه على وجوه الآخرين.
وإذا كنا قد أشرنا أن يوسف وهبي قد حاول مسايرة وتقليد أداء شارلي شابلن في هذا الفيلم، فإنه كان أقرب- دون قصد- في تحوله وأسلوب أدائه من مثل ومغن فرنسي ينتمي إلى نفس جيله هو موريس شيفاليه الذي أتجه في نفس الفترة إلى اللون الكوميدي. ومن الواضح أن الكوميديا قد وجدت هوى لدى الممثل، وأيضاً لدى المخرجين الذين رأوا في يوسف وهبي نجماً كوميدياً من الطراز الأول، وسوف تتقلص أدواره المأساوية على الشاشة في السنوات التالية، لتتصاعد قيمة وعدد أدواره المضحكة، ففي العام التالي مباشرة، قام الممثل بدور كوميدي في فيلم من إخراجه وتألفيه باسم ((بيت الطاعة))، وفيه يقوم بدور زوج ملئ بالعناد، وفي مواجهة حماته التي تتدخل في كل صغيرة وكبيرة بين أبنتها وزوجها، ولأن الزوج عنيد، والحماة قوية، فلأبد أن يدب الخلاف، والحماة هنا هي ممثلة كوميدية برعت في أداء هذا اللون في مختلف الأفلام الكوميدية،

هي ماري منيب، لذا فإن المواقف المضحكة تتولد بين الاثنين من خلال المقالب التي يدبرها كل طرف تجاه الآخر، فالأم الخطط لابنتها كي تزيد من عصيانها، والزوج يتحايل على هذه الخطط من أجل التغلب عليها، هي، إذن، نوع من المقالب المتبادلة بين الطرفين .
وعندما تلجأ الأم إلى المحاكم، فإن الزوج الثري، يدبر منزلا فقيراً للغاية لزوجته وأمها كي تعيشا فيه، ويتوافر به كل ما هو مطلوب من بيت الطاعة. القلة بعد الثلاجة، والمقاعد المتهالكة بعد الأثاث الفاخر، والسرير الصغير النحاسي، بعد الفراش الوثير، من الواضح أن الزوج يسعى إلي تأديب امرأته، وحماته، من خلال قبول الاثنين بالأمر الواقع، فإن يوسف وهبي يستطيع بكل موهبته أن يكون مضحكاً، والجدير بالذكر إن الممثل هنا لم يكن مبالغاً في الأداء، بل بدأ يجنح إلى التلقائية الكوميدية التي ستكون سمة غالبة له في أفلامه التالية، سواء التي قام بإخراجها، أو عمل فيها كممثل تحت إدارة مخرجين آخرين .
من الواضح أن أداء الممثل لم ينضج سينمائياً إلا مع مرور الزمن على يد الكوميديا رغم أن يوسف وهبي قد أدى الأدوار الإنسانية في ((أسعد الأيام))، و((حياة أو موت)) في تلك الحقبة . وقد عمل الممثل في أدوار عديدة في الخمسينات من ((مفتش المباحث)) عام ١٩٥٩ إلى الخارج على القانون في حبيبي الأسمر))، لكن علاقته بالكوميديا بدت بشكل مكثف مع بداية الستينات، ففي عام ١٩٦٠ رأيناه في ((الناس اللي تحت)) لكامل التلمساني، و((إشاعة حب))لفطين عبد الوهاب. ثم قام بدور الزوج العجوز ((البصباص)) في فيلم ((اعترافات زوج)) لنفس المخرج عام ١٩٦٤. وفي أم ١٩٦٧ جسد دوراً مليئاً بالسخرية كعالم مجنون في الفيلم المصري الإيطالي، ((كيف سرقنا القنبلة الذرية)) . وفي عام ١٩٦٨ جسد شخصية العالم، وهو أيضاً عالم، وفي فيلم ((شنبو في المصيدة)) لحسام الدين مصطفي .
وأضفى على شخصية طلبة مرزوق في ((ميرامار)) لكمال الشيخ بهجة ونكهة محببة . ومن الواضح أن الستينات كانت هي سنوات الازدهار الرائع ليوسف وهبي في عالم الضحك، حيث أنه عاد إلى الأدوار الإنسانية مرة أخرى في السبعينات، كان الممثل قد غداً أكبر سناً، ولم نره كمضحك سوي في أعمال قليلة من طراز ((زمان يا حب)) لعاطف سالم ١٩٣٧، ولذا فإننا سوف نتوقف هنا عند أدائه الكوميدي في أفلام الستينات، فمن الواضح أن الذي تنبه إلى ما يتمتع يوسف وهبي من قدرة على الإضحاك هو فطين عبد الوهاب، الذي نجح عامة في أن يجعل من ممثلين معروفين بقدرتهم على الإضحاك أن يصبحوا من كبار الكوميديين على الأقل في أفلامه أمثال عمر الشريف ورشدي أباظة وشويكار وفريد شوقي .
وقد وضع فطين عبد الوهاب ممثله المخضرم في إطار متشابه في الفيلمين اللذين أخرجهما له، فهو الزوج المراوغ، الذي يتفنن في تدليل زوجته العجوز، من أجب مواراة سلوكه كمغازل للنساء الشابات الجميلات، وهو رجل ثري، وسيم، له أسلوبه، وألفاظه، وهو يعامل الطرفين كل بلغته، فهو ينادى امرأته بـ ((سلطح ملطح)) في ((إشاعة حب)). وهو يكرس كل ما لديه من ممتلكات من أجل تنفيذ رغباته، وتحقيق مغازلاته، مثل استعانته بمدير مكتبه من أجل التمثيل في التليفون، من أجل إقناع الزوجة الشمطاء أنه موجود في المكتب يغازلها، بينما هو في مكان آخر، وسنراه يكرس كل مواهبه في مغازلاته للنساء من أجل إحداث تقارب بين أبن أخيه الشيم، وبين أبنته العصرية، من أج أن تحبه هذه الخيرة، بعد أن صار تلميذا نجيباً لعمه .
ويبلغ أداء يوسف وهبي الكوميدي أرقي حالاته، فهو تلقائي، يعتمد على اللفظ، والموقف ويوازن بين حركة العيون، وتكشيرات الوجه، وتغييرات التقاسيم، وإذا كان الزوج مقترناً بامرأة شمطاء قوية الشخصية، تجسدها إحسان الشريف في ((إشاعة حب)) فإن الزوج يؤدى الأداء في فيلم ((اعترافات زوج)) حين صارت زوجته امرأة من طراز ماري منيب، زكيبة جسدية، ثقيلة الحركة، وهو هنا يكثر من تدليله لها، ويعبر لها عن هيامه بعبارات كاذبة، كما أنه يعبر عن إعجابه بجارته الشابة الحسناء بكلمات تخلو تماماً من الصدق. وهو في كل الأحوال يمارس هوايته، فهو مجرد مغازل، ولم نره في حالة حب حقيقي مع أي ممن يغازلهن، حتى ولو تقبلت النساء الشابات عباراته بالكثير من الاستحسان، فهن ينظرن إليه على أنه ((بابا)) الخفيف الظل .

والأب هنا يواجه متاعب أخري في داخل بيته، مرتبطة بالعواطف، فإذا كان الأب في ((إشاعة حب)) يسعي إلى تزويج أبنته من أبن أخيه، وهو ينجح في ذلك. فإنه في ((اعترافات زوج)) يفاجأ بمشكلة جديدة تتولد بين أبنته وزوجها، فحين سافر الاثنان لقضاء شهر العسل، وفي الطائرة التي تصاب بعطل مفاجئ، يعترف العريس إلي امرأته الشابة أنه أخطأ في حقها، حين حلم ذات يوم بأنه يقبل جارته الحسناء، هذا الاعتراف البسيط يقلب حياة شهر العسل، ويعود الاثنان إلى الدار التي يسكناها مع الأب وامرأته، ويتحول البيت إلى ساحة للمنافسة، فالزوجة تسعي لمعاتبة الجارة لأنها سمحت لزوجها أن يقبلها في الحلم، والزوج العجوز ((الأب)) يستغل هذا الخلاف من أجل ممارسة هوايته في مغازلة جارته((هند رستم)) والتقرب إليها. في نفس الوقت الذي تسقط فيه الزوجة الزكيبة فتنكسر ساقها وتصبح حركتها ثقيلة، ويزيد الزوج العجوز من تدليله لها، ومغازلته لجارته .

وعن أداء يوسف وهبي في هذه الأفلام كتب سامي السلاموني في مجلة ((فن)): ((إن أداء يوسف وهبي في الأفلام التراجيديا يضحك المتفرجين أكثر مما يفعل في الأفلام الكوميدية، بالطبع فإن السلاموني يسخر من الداء، باعتبار أن المبالغة تبدو واضحة في أداء الممثل في الأعمال المأساوية أكثر مما يحدث في الأفلام الكوميدية .

وبالنسبة لأداء الممثل الكوميدي في أفلام النصف الثاني من الستينات، فإن هناك تقارباً بين ما رأيناه عليه في الفيلم المشترك ((كيف سرقنا القنبلة الذرية)) من إخراج لوكيو فولشى وبين شخصية العالم في فيلم ((شنبو في المصيدة)) .

ففي الفيلم المصري الإيطالي يؤدى الممثل دور العالم المجنون((أيوه))، الذين يمتلك معملاً في وسط الصحراء. يحاول إعادة الحياة إلى المومياوات عن طريق علوم الذرة. ويتعرف عليه اثنان من العملاء السريين الأوروبيين ، ويعرف العالم عن طريقهما أن هناك طائرة تعبر البحر المتوسط حاملة قنبلة ذرية، فيسعي إلى الحصول على هذه القنبلة. والفيلم بمثابة مطاردة مضحكة بين ((الدكتور أيوه)) و((عملاء سريين)) وأطراف عديدة من اجل الحصول على هذه القنبلة .

وعندما مثل يوسف وهبي كوميديا بلغة غير عربية، لم يتخل كثيراً عن التعبير الساخر بعينيه وشفتيه ، وملابسه الغريبة، ويده الحديدية، أما العالم في فيلم((شنبو)) فهو يعتمد على أسلوب أداء الممثل الذي عاهدناه في الأفلام السابقة، بالإضافة إلى الألفاظ التي يضعها الكاتب أحمد رجب في حوار الفيلم المأخوذ عن مسلسل إذاعي بنفس الاسم. مثل ((الفيل في المنديل))، ((الفلة في الفانلة))، وهو نوع من الكوميديا يختلف تماماً عن الذي كسا به فطين عبد الوهاب ممثله الكبير.

لكن من المهم أن نتوقف عند دور يوسف وهبي كممثل كوميدي في فيلم ((ميرامار))، فهو من جديد ذلك العجوز الذي يميل إلى معاكسة النساء، والمرأة التي يعاكسها هذه المرة ليست صبية جميلة، بقدر ما هي امرأة عجوز، تدعي ماريانا، تنتمي إلي ماض يحن إليه طلبة مرزوق الذي يعيش هنا في بنسيون صغير تعيش فيه نماذج اجتماعية متناقضة .

وهذا الرجل يطلق التعليقات السياسية الساخرة بكل تلقائية، لم يكن يوسف وهبي في حاجة إلى الحركة، قدر قدرته على التعبير عن سخريته إزاء ما فعلته الثورة به وبالمجتمع، فهو يجلس في إحدى المقاهي بمحطة الرمل ويشير إلى تمثال سعد زغلول،ويتحدث إلى رفيقه الجالس معه، ويقول له إن صاحب هذا التمثال الذي يقف هناك، ما إن نطق بكلمة ثورة حتى ظلت الكلمة تتردد بلا معني حتى الآن، الممثل لا يقول عبارته هنا بنفس الشكل الجاد الذي نرويه به، ولكن بأسلوب ساخر، وطريقة فيها المزيد من الإيحاء .

ولا يكف طلبة مرزوق عن السخرية من النظام السياسي الذي يعيش فيه، من اشتراكية التي يمثلها سرحان البحيري. فهو يقف ضد ما يمثله هذا الشخص الانتهازي الذي صعد اجتماعيا في ظل التغييرات الاجتماعية في الخمسينات والستينات. ويقول على أبو شادي في نقده للفيلم إن كاتب السيناريو ممدوح الليثي قد قدم هذه الشخصية متسيدة لكل المشاهد التي يظهر فيها،

ويخصها بروح السخرية والدعابة، ويركز عليها من خلال اللقطات المتوسطة والمكبرة، ولا يسعي إلى إدانة طلبة مرزوق على الإطلاق ((بل على العكس فإنه يبرئه ويتعاطف معه)).
إذا كنا قد أعطينا بعض السمات والملامح لعطاء يوسف وهبي كممثل كوميدي في السينما، فإننا من المهم أن نعود في نهاية حديثنا مرة أخري إلى فيلمه ((سفير جهنم))، فهو صانعه وينتمي إليه. فقد لجأ الفنان إلى اللون الكوميدي في فترة عرف فيها في المقام الأول كممثل مأساوي، وبدا كأنه يغير جلده كي يبقي هذه الفيلم واحدا من أحسن أعماله في هذا المجال فلاشك أن الفنان قد وقف عند أداء آميل ياننجز في فيلم ((فاوست)) لمورناو، وهو عبقري من نوع خاص لا يتكرر في السينما، وقد أدى آميل الدور بشكل ساخر، أقرب إلى ما فعله يوسف وهبي، وسوف نري أننا في الفيلم نعيش أجواء إلى ما قدمه مورناو، أحد أبرز مدرسة التعبيرية الألمانية في العشرينات.
ولا يكتفي الممثل المخرج بالتقليد بآميل ياننجز، بل أيضاً بأسلوب مورناو سواء في الديكور الذي يجسده، والأجواء الضبابية ، وأيضا أسلوب التمثيل، لكن الفارق هنا أن الفيلم الألماني كان صامتا، أما يوسف وهبي فقد غنى في فيلم الناطق، وراح يردد، على غير عادته :

لهب ... لهب .. لهب
بني آدم هو أصل الشغب
أصب عليه جام الغضب

وقد كتب سامي السلاموني عن الممثل المخرج بمناسبة حديثه عن الفيلم في العدد ٢٠ في مجلة ((فن))- يونيه- ١٩٩٠ قائلاً: ((ولأن يوسف وهبي كان احد العباقرة الذين وضعوا أيديهم- مبكراً جداً- على نوع الأفكار و الأخلاقيات التي ترضي الوجدان المصري البسيط، لعب على هذا الوتر الحساس- القناعة كنز لا يفنى- بذكاء شديد، سواء في فيلم ((سفير جهنم)) أو في العديد من أعماله الأخرى، ثم أصبحت هذه المدرسة راسخة في الفيلم المصري .

على الكسار

١٩٣٢: أولاد الذوات		: ضحايا المدينة
١٩٣٥: الدفاع		: شمعة تحترق
١٩٣٧: المجد الخالد		: ملاك الرحمة
١٩٣٨: ساعة التنفيذ	١٩٤٧	: ضربة القدر
١٩٣٩: ليلة ممطرة		: شادية الوادي
١٩٤١: ليلي بنت الريف		: القناع الأحمر
: ليلي بنت مدارس	١٩٤٨	: رجل لا ينام
: عاصفة على الريف	١٩٤٩	: كرسي الاعتراف
: عريس من استنبول		: غزل البنات
١٩٤٢: أولاد الفقراء		: أمينة
: بنت ذوات		: بيومي أفندي
١٩٤٣: جوهرة	١٩٥٠	: الأفوكاتو مديحه
: الطريق المستقيم	١٩٥١	: أولاد الشوارع
١٩٤٤: برلنتي		: حبيب الروح
: سيف الجلاد	١٩٥٢	: ناهد
: أبن الحداد		: المهرج الكبير
: غرام وانتقام	١٩٥٣	: بنت الهوى
١٩٤٥: سفير جهنم		: بيت الطاعة
: الفنان العظيم	١٩٤٥	: أسعد الأيام
: بنات الريف		: حياة أو موت
١٩٤٦: يد الله	١٩٥٥	: عهد الهوى

: بحر الغرام : ميرامار
١٩٥٨: الملاك الصغير : دلع البنات
: حبيبي الأسمر ١٩٧٠ : الحب الكبير
١٩٥٩: مفتش المباحث ١٩٧١ : الاختيار
١٩٦٠: الناس اللي تحت : عشاق الحياة
: إشاعة حب : موعد مع الحبيب
: مال ونساء : عالم الشهرة (لبنان)
: مولد الرسول(لبنان) ١٩٧٢ : أزمة سكن
١٩٦٢: الخيانة العظمى (مسرحية صورت فيلما) ١٩٧٣ : البحث عن فضيحة
: الاستعباد (مسرحية صورت فيلما) : زمان يا حب
١٩٦٣: أيام زمان : البنات لأزم تتجوز
١٩٦٤: اعترافات زوج : حكايتي مع الزمان
١٩٦٦: القاهرة ٣٠ ١٩٧٥ : الرداء الأبيض
١٩٦٧: نـــوار ١٩٧٨ : البؤساء
: كيف سرقنا القنبلة الذرية ١٩٧٩ : إسكندرية ليه
: (إيطاليا) ١٩٨٢ : دماء على الثوب الوردي
١٩٦٨: شنبو في المصيدة : السلخانة
١٩٦٩: الحلوة عزيزة

الفصل السادس

بشارة واكيم

((بنتي ... هاتوا لي بنتي ... بنتي أنا جاى لك يا بنتي)) .
ورغم أن الموقف مأساوي، وعاطفي ملئ بالجيشان، فإن بشارة واكيم أدى المشهد بشكل جعل الناس تضحك وهي تبكى من السعادة وروعة الموقف. حدث ذلك في أواخر أحداث فيلم((ليلي بنت الأغنياء)) لأنور وجدي عام ١٩٤٦.
واكيم أحد القادمين للكوميديا من المسرح، وأيضاً من الأدوار التراجيدية مثل أغلب أبناء جيله الذين لمع عطاؤهم في زمن ازدهار المسرح، كما أن لحظة اكتشاف أن الفنان يصلح للكوميديا في المقام الأول تأتي بالمصادفة غالباً .
وواكيم أحد الذين لم يقوموا بأدوار البطولة المطلقة إلا مرات قليلة، أو لعلها مرة واحدة، وليس لهذا علاقة بشكل الممثل أو أدائه، فقد كان هناك ممثلون آخرون لا يقارنون بسماته، مثل شالوم، لهم حضورهم في أدوار البطولات في أفلام عديدة، ولكن هذا لم يمنع أن يكون واكيم أحد الحاضرين بقوة في خلال الخمسة عشر عاماً التي عمل بها سواء من حيث عدد الأفلام، أو من حيث سطوة وجوده في الأدوار التي تسند إليه .
لكن، من الواضح أن شخصية الشامي، أو اللبناني التي جسدها الممثل في الكثير من الأفلام قد حبسته في إطار أنه يمكن أن يكون مطلوباً في الأفلام التي بها مثل هذه الشخصية، مهما كانت مساحتها، وبشكل عام، فإن الدوار التي جسدها واكيم كانت لأشخاص يرتكبون الكثير من

الخطايا الصغيرة، التي توقعهم في متاعب، مما يولد المفارقات المضحكة من حول، لكنه أبداً لم يكن شريراً، لأن السينما لا تضحك مع الأشرار، أوعليهم، ومن هنا تبدو المساحة الطويلة بين التشفي، والكراهية للأشرار .

وعندما بدأ واكيم عمله في السينما عام ١٩٣٤، كان قد تجاوز الثالثة والأربعين من عمره، أي أنه قد تجاوز سن الشباب وصار عليه القيام بدور الأب، أو .... العجوز المتصابي، وقد أتاح له هذا مساحة ذات نوعية معينة من الأدوار وجد نفسه في إطارها، ففيلمه الأول((أبن الشعب)) إخراج موريس ابتكمان لم يكن من أفلام الكوميديا، بل أن واكيم جسد دوراً مأساوياً فيه حول الأب الذي يجد نفسه في حيرة، بسبب أبنه الذي يتنكر له لأنه فقير، وهو الآن المحامى الذي يود أن يشق طريقه وسط الأغنياء.

كذلك فإن فيلمه الثاني ((الدفاع)) لنيازي مصطفي عام ١٩٣٥ لم يكن من اللون الكوميدي، فهو فيلم ملئ بالمآسي، والمؤامرات، ولدماء، ومكائد الراقصات والأشرار، ولم تكن هناك مساحة للإضحاك وسط هذه الأجواء، لكن في الفيلم الثالث((الغندورة)) يدور في أجواء تاريخية مبهجة، فنحن هنا في إطار إحدى نوادر جحا، حيث جسد واكيم شخصية الساحر العربي الشهير الذي يسافر بصحبة أبن أخيه جمال إلى بغداد، ويري أن الأخ، وقد وقع في غرام الفتاة القروية ((الغندورة))، لكنه يحذره من هذا الزواج. لأن الفتاة مجهولة الأب ولا شك لأن هذا أمر مكروه لدى أبناء القبائل الكبرى .

ونحن لا نستطيع أن نغوص في وصف الجانب المضحك من الأفلام الأولى التي عمل فيها واكيم، حيث أن أغلبها ضائع من أرشيف السينما، كما أن الوثائق المكتوبة عن هذه الأفلام قليلة، تخلو من التفصيلات لكن لاشك أن بعض عناوين هذه الأفلام يوحى أننا أمام أعمال كوميدية في المقام الأول، مثل الفيلم الذي قام ببطولته نجيب الريحاني في عام ١٩٣٦ بعنوان ((بسلامته عايز يتجوز)) فمن الواضح أن واكيم قد تنقل في هذه الفترة بين الشخصيات المضحكة، سواء كشكش بيه كما جسده نجيب الريحاني في الفيلم السابق الذكر، أو بحبح في فيلم ((الباشمقاول)) عام ١٩٤٠. وفي فيلمه ((أصحاب العقول)) لمحمد العقاد رأينا أماكن جديدة تخوضها السينما المصرية الكوميدية وهي أماكن الآثار، وقبور المومياوات، حيث يكتب أحد المستكشفين الأوربيين إلى صديقه حمدي بك يخبره أنه قرأ في كتاب قديم عن وجود قبور لمومياء في إحدى ضواحي الإسكندرية، وأن أحداً لا يعلم بوجودها. وأنه يود أن يكون صاحب الحظ للعثور عليه.

وتتولد الكوميديا في اختلاف المفاهيم، فالمستكشف الأوربي يأتي إلى بلد تختلف فيه العادات، وعندما يصل ويري أصدقاء حمدي بك يبلغون ١٣ شخصاً، فإنه يستنشق التشاؤم، ولذا فإنه يطلب من أحد خدم المنزل أن يقوم بتمثيل شخصية سلطان بلد غير موجود على أي خريطة، وكما نعرف أن الكثير من الأفلام تصنع ضحكاتها من خلال رجل من الحضيض، عليه أن يتقمص شخصية حاكم أو سلطان ثري، وهو أمر تكرر كثيراً في ((سلامة في خير))، و((صاحب الجلالة)). ويقوم بشارة واكيم هنا بدور التابع الشامي الذي يصبح سكرتيراً للسلطان .

وفي خلال أربع وعشرين ساعة، تذهب أحلام الجميع، فالأوربي يكتشف أن امرأته تحب الخادم – السلطان- وتنبهر بأسلوبه في الكلام والحياة. أما السكرتير الشامي فإنه يجد نفسه وسط مجموعة من المجاذيب، المصابين بهوس خاص، ولم يحصل من هذه الوظيفة الوهمية سوى ضياع الوقت. أما السلطان المزيف فسرعان ما يتخلى عن حبه لزوجة المستكشف.

أما الفيلم الأكثر إضحاكاً في تلك الفترة لبشارة واكيم فهو بلا شك ((الفرسان الثلاثة))لتوجو مزراحى، فهو واحد من الكذابين الثلاثة الذين وصلوا إلى فندق، وعلى كل منهم ممارسة كذباته على النساء بأسلوبه الخاص، فإذا كان بحبح قد وعد إحدى النساء بالزواج، فإن سنقر الذي جسده واكيم يجد نفسه وقد لبس ثوب الطبيب، وعليه أن يتصرف كطبيب حقيقي. أمام المرأة التي يحبها (فردوس محمد)، وهي سيدة من حي بلدي، كما أنها في نفس الوقت حماة بحبح، وتبدو هنا خفيفة الظل بين الصد والدلال، أما الطبيب المزيف فيبدو خفيف الظل وهو أشبه بالهتم، خاصة حين

يجد نفسه قبالة طبيب محنك، عليه إن يستفسر منه عن أسم دواء، فينطق به المزيف بكل ثقة، مما يجعل الطبيب الحقيقي يهز رأسه عن قناعة .
وكما نشير دوما فإن مسألة التناقض تأتي من ارتداء شخص ما لثوب شخصية تختلف تماماً عنه، وقد يبدو سنقر هنا وسيماً، ويرتدى بدله، وطربوشاً، ولكنه لا يستطيع إخفاء جهله بالطب، ولأن الذين أمامه، خاصة المرأة، أكثر جهلاً، فإن سنقر يمكنه الإفلات بسهولة من المآزق السريعة التي يتعرض لها حتى يفوز في النهاية بمن يحب .
كما كرر الممثل تجسيد شخصية الكذاب في فيلم ((العريس الخامس))، فهو أحد العرسان الأربعة الذين يحوطون ببهيرة هانم، ويريدون الزواج منها لما تمتلكه من ثراء، ويحاول كل منهم رسم كذباته بدقة شديدة حتى تأتي نتائجها لصالحة، فمنهم المفلس، ومنهم المتزوج، ومنهم الأكبر سناً المتصابي، ومنهم الغارق في الديون، وحين تكتشف المرأة حقيقة هؤلاء العرسان، الطواويس الكاذبة، فإنها تدعوهم إلى حفل، وتكشف لهم أحوالهم. وعند هذا الحد تتوقف الكوميديا، بعد أن تخرج المرأة من الحفل، وتقرر الذهاب إلى الأقصر.
وينجح واكيم هنا في أن يلبس ثوباً مختلفاً عن ثوبه، ومثل هذه الشخصية لأبد أن تكون مبالغة في التمثيل، تستخدم عضلات وجهها لإقناع المتفرج أكثر من بهيرة هانم، أنها تكذب، ولاشك أن الممثل ينجح في هذه الأدوار أفضل من غيره، فقد كانت لديه بالفعل قدرة على تحريك عضلات الوجه، وأيضاً الجسم بسهولة شديدة، وبدون بذل أي مجهود، مما يجعله يتفرد في هذه الدوار دونا عن غيره.
وإذا كان الممثل قد عمل كثيراً مع صديقة فوزي الجزايرلى (بحبح)، مثل ((بحبح في بغداد)) ١٩٤٢، فإن دور البطولة المطلقة الذي قام به في نفس العام جاء مناسبا من أجله وكأنه استفاد مما يتمتع به من مواهب، وجاذبية للجماهير التي اعتادت أن تراه في الأدوار الثانية، فهو هنا الأسطى محروس الحلاق الذي يعيش في عالم بسيط، المحل فقير، وهو رجل ثرثار، يعلن لزبائنه عن أمله في أن يصبح ميسور الحال، وهذا الحلم يأخذ مساحة زمنية من الفيلم لا بأس بها، من أجل أن نعرف التناقض بين حالة هذا، وبين ما سوف يسير عليه أمره فيما يعد، إذ أن أحد أقارب محروس يموت، وقد ترك وراءه مالا مكنوزاً .
والقريب الميت هنا لم يكن رجلاً ميسوراً، بل هو شحاذ من نفس البيئة استطاع أن يكنز ما يشحذه، وأن يخفيه، فعثر عليه محروس بعد وفاته، وفي الحال تتبدل الأمور، وهناك مشهد في الفيلم بعد موت الشحاذ يدعو فيها محروس على قريبه الذي ابتلاه الموت، ثم هو يدعو له بعد أن أكتشف الأموال التي تركها من بعده وليست له، هذه الأموال تبدل من أحوال محروس وأسرته، الابن والابنة، وصهر محروس. يشترى في البداية مصنعاً، لكنه لا يلبث أن يهجره، ويهمله.
وتأتي الكوميديا هنا من الانبهار، الانبهار بالعثور على المال، وموقف محروس منه وهو يلمسه لأول مرة، ثم الانبهار بما يمكن للمال أن يفعله، الأماكن التي يمكن الدخول به إليها، والتي يمكن شراؤها، الملابس والخمور، والقصور، وعلى طريقة المال السائب ، فإن أفراد الأسرة جميعهم يتغيرون، عدا الابنة وخطيبها، وعلى طريقة فاوست، فإن الجميع يستغل الثروة بشكل سيئ كما سيفعل يوسف وهبي ذلك بعد ثلاث سنوات في ((سفير جهنم)).
والثروة هنا شئ عابر في حياة شخص غير متزن مثل محروس الحلاق، الذي يكتشف أنه صار مديوناً، وعليه أن يبيع مصنعه، وتعود إليه زوجته بعد أن هجرته، ويكتشف أن دكان الحلاقة هو بؤرة السعادة الحقيقة .
ولسنا هنا بصدد مناقشة مسألة أن السينما المصرية تنظر دوماً إلى الشباب المستعاد، أو الأموال الطارئة يسببان وبالاً على الفقراء، وأن على أبطال هذه الأفلام أن يعودوا إلى بؤرة الفقر التي جاءوا منها، كي يتركوا للأثرياء الارستقراطيين مكانتهم،فالمال هنا، طارئ، ومصدره مشبوه، وقد بدا ذكاء كاتب السيناريو أبو السعود الإبياري، في أن يسخر من الثروة الطارئة على طريقته من خلال لحلاق محروس .

قدم بشارة واكيم في تاريخه الفني ثمانية وتسعين فيلماً، أي في حوالي خمسة عشر عاماً، وعليه أن ينتقل بين الأدوار في نفس السنة، ونوع من الشخصيات التي جسدها، لكنها جميعاً كانت تحمل إحساسا ساخراً، حتى في فيلم تاريخي من طراز ((كليوباترة))لإبراهيم لاما، وفيلم صحراوي من طراز ((بنت الشيخ)) لأحمد كامل مرسى، أو فيلم مأساوي من طراز ((البؤساء))، لكن واكيم كان يعود بين فترة وأخرى ليعمل في أفلام كوميدية خالصة، مثل فيلم ((تحيا الستات)) لتوجو مزراحى ١٩٤٣، و((عريس الهنا)) ١٩٤٤ لإبراهيم لاما ... ثم ((كدب في كدب)) لمزراحى ١٩٤٤.

ويقوم هذا الفيلم على مفارقات كوميدية في المقام الأول، كتبها المخرج بنفسه، فهو العم الذي يرسل إلى أبن أخيه منير وجدي مائة جنيه كل شهر، لكن الشاب طائش ومستهتر، يبدد المال، ويعرف النساء، والكذب هنا السبب الأساسي لصناعة الضحك ، أو هو المحور الذي تدور من حوله القفشات والمواقف الطريفة، فمن أجل ابتزاز العم، فإن منير يجد الحيل والأكاذيب وبخبره أنه تزوج من واحد من بنات العائلات الكبرى. فيرسل له عمه المال، ويبدده أيضاً، ثم يؤجر غرفة حقيرة فوق سطح عمارة كبيرة في حي راق، ومن أجل حبك كذباته، فإنه يستغل عنوان العمارة لمراسلة العم،ويكتب إلى العم أن زوجته قد وضعت طفلا، ويطلب المساعدة. فيفرح العم ويحضر مع شقيقه لرؤية الطفل. وبينما يصعدان سلم العمارة، كان منير يتكلم بالهاتف من شقة أحد السكان بالعمارة، فسمعا صوته ودخلا عليه، وتأكدا أنه يعيش حياة رغدة، ويعده العم بزيادة المرتب ويطلب منه رؤية الطفل .

وأمام هذه الكذبات فعلي منير أن يتصرف، ويسرع إلى البواب وصديق له كي يبحثا له عن أي طفل وسيدة لتمثل دور الزوجة. وتأتي ممثلة في حاجة إلي المال، وتقوم بالدور، ومعها طفل، وأمام التناقض بين ما يتصوره العم، وبين الوضع، نجد أنفسنا نضحك، ويتعمد المخرج أن تتشابك المواقف، حتى يتم اكتشاف الحقيقة، والعم هنا رجل بسيط وطيب ومتسامح، لذا فإنه عندما يعرف أن الزوجة المزيفة قد نجحت في تغيير سلوك منير، فإنه يبارك زواجهما، ويطمئن أن أبن أخيه يستحق الرعاية. بل إنه وجد نفسه بين يدي زوجة تراعيه فعلاً .

وهناك ادوار صغيرة لبشارة واكيم، تترد في الوجدان، ولا نسى، مثل موقفه كصديق للموسيقار جمال حمدي في ((غرام وانتقام)) ليوسف وهبي ١٩٤٢، فهو أيضاً الشامي الذي ينبه صديقه إلي مشاعر الحب الذي تكنه له المطربة سهير، وفي وسط أجواء مأساوية مليئة بالموت، والغدر، والخسة، فإن الشخصية المبهجة التي يجسدها واكيم تمثل المخرج الواحد في الفيلم، فالمطربة تود الانتقام من الموسيقار، وهذا قام بقتل الثري وحيد عزت الذي غرر بأخته، وضابط الشرطة(قريب سهير) يحنث وعده ويسجل اعتراف الموسيقار، ويتم القبض عليه، آما سهير نفسها فإنها تموت في حادث سيارة.. إذن فاللحظات المبهجة الوحيدة هي التي يظهر فيها الصديق الذي يجسده بشارة واكيم .

وعن الأدوار البارزة في مجال الكوميديا ، كما جسدها بشارة واكيم، سنري أنه بعد أنه توقف مزراحى عن العمل، فإن إبراهيم لاما قد أسند إليه العديد من الأدوار المرحة، مثل حدث في فيلم ((البيت المزيف)) عام ١٩٤٥، والذي جسد فيه واكيم دور سكرتير حسن بك، الذي يفاجأ أن هناك مثلاً يدعي منير، يشبهه تمام الشبه، حي حضر ذات ليلة أحد العروض المسرحية، هذا السكرتير يبدو كأنه مخزن للأسرار، عليه الاحتفاظ بها، وهو كما يمكن أن يقال حارس دائرة الكذب، فحسن يسافر خارج البلاد ويطلب من السكرتير عدم إخبار أحد عن رحلته، وينفذ السكرتير تعليمات رئيسه، إلا أنه يحتاج إلى وجوده بشكل جبري، فيعود بذاكرته إلي الرواية التي شاهدها مع سيده، كي يستعين بمنير لتمثيل دور البيه في العمل. يقوم منير بما طلب منه بمباشرة أعمال حسن بك في العمل، بإرشاد من السكرتير العجوز ولأبد أن تحدث المفارقات الكوميدية تبعاً للمتناقضات التي يجد نفسه فيها .

والكوميديا هنا لا تتولد فقط من الكذبات، بل لأن منير يصدق أنه البيه، ويتعامل على هذا الأساس، ومن هنا تأتي المفارقة، فحين يعود حسن بيه من السفر يفاجأ أن شبيهه قد أقام حفلا

كبيراً بمناسبة عيد ميلاد زوجة حسن. وعبثاً يشرح له السكرتير الموقف، ويحاول البيه الاستفادة من هذا الأمر، فيترك الأمور تسير حسب أهواء السكرتير، ويسعي إلي التأكد من إخلاص زوجته، فيترك الأمر على ما هو عليه، ويختفي وسط المدعوين، وهنا تتولد مقالب أخري بين من صدق نفسه، وبين البيه الحقيقي ووسطهما الزوجة الوفية والسكرتير.

ومن الواضح أن نجاح فيلم ((كدب في كدب)) قد دفع كمال سليم إلي أن يكرر نفس الموضوع في فيلمه ((ليلة الجمعة)) الذي عرض عام ١٩٤٥. فنحن هنا أمام عم وأبن أخ أهوج، ومن خلال سلوكيات العم المستقيمة، ونزق الشاب تتولد الكوميديا، إلي أن يجبر العم أبن أخيه على الزواج، ويهدده أنه إذا لم يقبل فسوف يحرمه من الميراث، وبالفعل، فإن الشاب يتزوج ، ولكنه يذهب ذات مرة مع صديق له إلي احد الكباريهات، ويشرب الخمر دفعا من صديقه، ويتعرف على راقصة تعود به ثملاً إلي بيته، وفي تلك الليلة يعود العم كي يتأكد أن أبن أخيه تزوج فعلاً، ويجد الراقصة التي تدعي أنها زوجته. ويسر العم لذلك، ويبدأ التناقض المضحك في التولد، فالراقصة يجب أن تبدو زوجة محافظة وقورة. كما يتولد الضحك عندما تظهر الزوجة الحقيقية، ولأن ابن الأخ ألعبان فإنه يقدم له هذه الزوجة على أساس أنها زوجة الصديق. ولكن تتعقد الأمور،عندما تنسى الراقصة العقد، وحين تثر عليه امرأته، يتظاهر أنه اشتراه هدية لها، ويسعى إلى التحايل عليها من اجل إعادة العقد إلي صاحبته (تكرر نفس الأمور فيما بعد في فيلم ((آخر كدبة)) .

ولاشك أن الأمور يجب أن تنكشف أمام كلب الأطراف، وتعرف الزوجة الحكاية، ويحاول الصديق بذل جهده لإفساد ما كان سببا في إفساده. ويسعى إلى استعادة المبالغ المالية التي استطاعت الراقصة أن تستولي عليها، حين ادعت أنها زوجة لأبن أخيه . كما يحاول الصديق إصلاح ذات البين بين الزوج والزوجة وإبعاد الراقصة عن حياتهما .

والعم هنا من جديد رجل بسيط، وثري، تنطلي عليه الحيل، ولا يكشفها رغم أنها بادية للعيان ويمكن معرفة حدودها بسهولة .

في فيلم ((كازينو اللطافة)) لجمال مدكور عام ١٩٤٥، قام بشارة واكيم بدور باشا، متزوج يعاني من غيرة زوجته عليه، وتدعم صديقتها شريفة حدود هذا الشك، وتدبران لكشف هذه الشكوك. فترسل شريفة خطابا بدون توقيع إلي الباشا، وتضرب له موعدا في كازينو اللطافة، ويتلقي الباشا الخطاب على انه حادث مثير، فيطلع أصدقاؤه عليه، ويتعرف رفعت زوج شريفة على خط امرأته، وتتولد المفارقات، حيث يهرع الباشا إلي الكازينو من أجل تحذير صاحبة الخطاب من غضب زوجها، وهناك تراه عزيزة فتتأكد من خيانته .

والضحك هنا سببه سوء التفاهم، ووقوع أصحاب الشأن في شرك ما يدبرونه من حيل ومتاعب، فلعبة المزاح لا تلبث أن تتحول إلى أزمات. وسوء الفهم هنا يخص أربعة أشخاص، رجلان وزوجتيهما، يتصور كل طرف في الثلاثة الباقين ما ليس حقيقياً، وبالتالي فإنه في حالة استنفار وتوجس. وعند الذروة يزول سوء التفاهم ويعاتب الباشا زوجته على شكها فيه ويعاتب رفعت امرأته على مشاركتها في هذا المقلب .

وقد كسا بشارة واكيم الكثير من أدواره بأجواء إنسانية، ومشاعر نقية، مثل دور الثري اللبناني الذي يسعي للاقتران من الراقصة الحسناء((لعبة))، وعندما يعرف أن اقترانه بها سوف يحرق قلب الزوج المكلوم، فإن يعلن انسحابه من ساحة الزوج، بشكل اقرب إلى فرسان العصور الوسطى ، وهم يأتون على أنفسهم مقابل أن تسير الأمور لصالح الآخرين .

وإذا كنا قد بدأنا الحديث بفيلم ((ليلي بنت الأغنياء)) وركزنا على أداء بشارة واكيم، فإنه هنا يجمع بين الأب المنكسر، الذي تحكمه زوجته وتسيطر عليه، فلا يملك سوى الخروج من جعبتها بأي ثمن، وليس في هذا الدور مساحة ضحك، فلو قارننا بين الآباء الذين جسدوا نفس الشخصية في أفلام مأخوذة عن نفس النص، وبين أداء واكيم، فسوف نتأكد أن قدرة الممثل على تحريك جسده، وتعبيرات وجهه بسهولة، قد أعطت للدور بعدا كوميدياً في بعض الأحيان، حيث أن زكى

طليمات قد جسد دوراً مشابهاً في فيلم ((يوم من عمري)) ومثل محمود المليجي نفس الشخصية في فيلم ((ليلة شتاء دافئة)) .
وقد جسد بشارة واكيم دور الأب عديم الحيلة في أفلام كثيرة منها ((انا ستوتة)) ولكنه في أفلام عديدة كان الأب الخفيف الظل، فحين غنى مع أبنته ليلي في فيلم ((قلبي دليلي)) لأنور وجدي عام ١٩٤٧ كان رجلاً قد بلغ سن الكبر. ولكنه بالغ اللهفة والحب لأبنته، حائر عليها خفيف الظل أثناء وجودها، ويبدو ذلك واضحاً في أثناء وقائع أغنية((أضحك كركر أوعي تفكر)) حيث لا يمنع نفسه من الضحك، والقهقهة، وسط الشباب حتى وإن أدي به ذلك إلي أن يلهث، لكن هذا لا يبعده عن الاستمتاع بالحياة .
وفي أفلامه الأخيرة، جسد بشارة واكيم دور الرجل الأرستقراطي خفيف الظل الذي يخلو من العقد النفسية المتداولة عادة في الأفلام، فهو أب عصري في أفلام طراز((قلبي دليلي))، و((خلود))، و((طلاق سعاد هانم)) ففي الفيلم الأول بدت مهابته وهو يذهب إلي مديرية المن، وعلى طريقة ((بنتي أنا جاى لك يا بنتي)) أبدى هنا هلعاً واضحاً على أبنته التي اختطفتها العصابة، ولكنه هلع مقبول، غير قابل للجذع الشديد، وهو شعور مرن، لأن صادر عن شخص خفيف الظل (الممثل والأب) يكاد يبكيك ويضحكك في نفس اللحظة .
وفي فيلم ((طلاق سعاد هانم)) لأنور وجدي ١٩٤٨، جسد دور الأب الثري الحائر بين أبنته الوحيدة وزوجها الفاقد الإحساس بمسئولية الزواج، والذي يرمى على امرأته دوماً يمين الطلاق مما يوقعه في المحظور، فتصبح المرأة بعد الطلقة الثالثة محرمة عليه، ويجب أن تتزوج من شخص آخر ثم تطلق حتى تعود إليه مرة أخري. ويأتي هذا الزوج فقيراً، يختاره الأب الحائر، لكنه يمتلك الكرامة، والعزة، والابنة هنا مدللة، والأب ضعيف الشخصية، والزوج أهوج، ولا توزن الأمور إلا من خلال موقف الزوج الجديد، الذي يتشدد في رفض الطلاق، ويعلن أنه لن ينفصل عن زوجته لأنه يحبها.
ومن الواضح أن واكيم يجيد أداء المشاهد التي يمزج فيها الجد بالهزل حيث يكسب الجد بروح دعابة، وتبدو هذه المشاهد كأنها نقطة تحول في حياته، وفي لحظة مصيرية يقف أمام الزوج الفقير، ويدفع بع دفعاً إلى أن يأخذ حقه من زوجته ((اسمع يا)) زوجتك تريد رجلاً قوياً... كن قوياً)) والذي يردد هذه الجمل هو رجل في حاجة إلي أن يكون قوياً، لذا فإنه يرددها كأنه يكسب نفسه الشجاعة، ويبثها إلي زوج أبنته الجديد: ((خليك فاكر ... خليك قوى))، وهو ينطق بالجمل مرات كثيرة ليؤكد على أهميتها وسط تردد أنور في أن يفعل، ولعل هذه العبارات هي التي تدفع بأنور غلي أن يصعد إلي امرأته من أجل أن يحسم علاقته بها، لصالح العيش معا بالطبع. وعندما يقوم الخدم بضرب ومنع الزوج القديم من الصعود، يحرك الأب ذراعيه كأنه يشارك في الضرب ... وتبدو الفرحة العارمة على وجهه، لقد تغير وصار قوياً بمنظوره الخاص .
رحل بشارة واكيم قبل أن يولد الجيل الذي ننتمي إليه، لكنا نعرفه بشكل أفضل من كوميديين أحياء يعيشون بيننا، فهو لم يكن يمثل أمام الكاميرا، بقدر ما يتصرف بتلقائية واضحة، ومن هذا الصدق عرفناه، وأحببناه، وشكل حالة في الكوميديا، ولم يحصر نفسه في دائرة شخصية الشامي التي حاولوا ربطه بها، ولا في شخصية الأب الأرستقراطي، بل كانت له سمته الخاصة، تحس بوجوده، حين يتكلم ويضحك، وحين يصمت ويثير أيضاً الضحك.

الفصل السابع

حسن فايق

قد يبدو سؤالاً غريباً، لكن لا شك أنه في محله ؟

هل تلعب الصلعة دوراً في تحجيم نجومية الممثل بشكل عام، ونجم الكوميديا بشكل خاص؟
تعال الآن نتخيل شكل حسن فايق، الذي عمل في السينما الكوميدية، وعلى المسرح لأكثر من خمسة وثلاثين عاماً، كان طويلاً، وسيماً، بسيطاً، به القليل من البدانة، لكن يا تري ماذا كان يمكن أن يكون شكله لو كان شعره كثيفاً مثل أي نجم من النجوم المشهورين الذين عمل معهم؟ أنور وجدي مثلاً، لاشك أن الأمر كان سيتغير... فلاشك أن الصلعة لعبت دورا بارزاً في إبعاد شبح النجومية عن كافة نجوم الكوميديا، وأن الذين بقوا في دائرتها، قد حاولوا التغلب عليها، أما الباروكة، أو بوضع شعرهم بشكل يوحى أنهم غير صلع .
ليس هذا مجال حديثنا لكن لاشك أن صلعة حسن فايق قد لعبت دوراً ضده، ولو تفهم الأمر لصار نجماً من نجوم الكوميديا، فهو ممثل خفيف الظل، حاضر وتلقائي، وراءه خلفية ثقافية مهمة .
وحسن فايق من طراز ممثلين مثل بشارة واكيم وسليمان نجيب، ليس فقط من حيث خفة الظل والموهبة الحاضرة، والتكوين الجسماني المتقارب (عدا الصلعة بالطبع)، ولكن أيضا لأنه عندما بدأ في السينما كان قد أقترب من الأربعين، وصار عليه أن يقوم بدور الأب، أو المسن الأكبر سناً، ويعضده في ذلك تكوينه الجسماني . قد ساعده ذلك أن ينوع أدواره، فيقوم بدور والد فريد الأطرش في فيلم من طراز((ما أقدرشى)) لحمد بدرخان عام ١٩٤٦، وكان آنذاك في الثامنة والأربعين، وسوف نرى أن السينما قد تسامحت كثيراً مع الممثل، فبعد ثلاثة أعوام فقط من ذلك التاريخ أعطته فرصة البحث عن عروس مع زميله إسماعيل يس في فيلم ((ليلة الدخلة)) .
ولا شك أن تكوين حسن فايق قد أعطاه القدرة على التنوع، فقد تراه مخرجاً، وقد تراه أباً، أو ضابط شرطة، أو جاويش، أو عواً في فرقة فنية . أو نادلاً، أو رجلا مرموقا، أو مفلساً. إذن فهو الممثل الذي يمكن للمتفرج أن يرتضى به في كل أشكال، حيث يكفي أن تستمع إلى ضحكته، وأن تراه يتصرف على السجية، يحرك أطرافه بكل تلقائية، أي أن الناس تتقبل مثل هذا الفنان في كافة تصرفاته، إذا مشى وهو نائم، وإذا غرق في شبر ميه، وإذا ضحك بدون سبب .
تعال نتذكره في مشهد قدمه عام ١٩٦٢، أي عندما كان قد تجاوز الرابعة والستين في فيلم ((الزوجة ١٣)) لفطين عبد الوهاب، ونحن نتوقف هنا عند فيلم قدمه في هذه السن، لأن الكثير من صناع الضحك يفقدون قدرتهم على الإضحاك عندما يتقدمون في السن، كان هناك مشهد يجمع بين كل من رشدي أباظة وعبد المنعم إبراهيم وحسن فايق، ومن المعروف أن لكل من الثلاثة ضحكته المميزة المحببة، فجأة أباظة بدون سبب في الضحك، وتبعه عبد المنعم، ولمعت عينا فايق من الدهشة((علام يضحكان)) ثم شيئاً فشيئاً وعن طريق الضحك بالتأثير، أنطل يضحك، وعلت ضحكته، وجلجلت وغلبت ضحكات شابين أصغر منه سنا بكثير، وتوقف الشاب عن الضحك، وسأله أباظة- أو زوج الابنة في الفيلم :

- بتضحك على إيه يا عمي ؟

وكان السؤال صدمة. ونحن لا نتوقف عند الحدث، لكن عند تأثيره، فلاشك أن المتفرجين كانوا في حالة ترقب أثناء ضحكات الشابين، لكن ما أن انفجر فايق في الضحك، حتى ضجت الصالة في هستيريا، أي كان على الممثل الكبير هنا أن يصنع ما يسمى بمتفجرات الضحك في الصالة. ومن هنا يبدو ما يملكه الرجل من إمكانات للكوميديا .
حسن فايق ليس محطات فنية، بقدر ما و محطة واحدة استمرت قي تقديم الأفلام منذ عام ١٩٣٢ ، بفيلم ((أولاد الذوات)) ليوسف وهبي، وحتى (خطيب ماما)) لفطين عبد الوهاب ١٩٧١، أنها أربعون عاماً بأكملها، بدأت مع السينما الناطقة ،كأن الشاشة قد نطقت من أجل أن يضحك الناس مع قهقهة فايق المميزة ، وذلك قبل أن تغنى هذه السينما بفترة لا بأس بها .
وفي السنوات الأولى لعلاقة فايق بالسينما، عمل مع الريحاني في أفلامه من ((بسلامته عايز يتجوز)) عام ١٩٣٦ إلى ((سلامة في خير)) عام ١٩٣٧، وهو الذي

عمل معه دائماً في لعبة الست))، و((أبو حلموس)) وإذا كانت هناك سمة لكل ممثل، فإن سمة فايق الغالبة كممثل كوميدي هي الدهشة المرسومة على ملامحه وعينيه المشاهد التي مثلها، هو مندهش من تصرفات الآخرين، ثم لا يلبث أن ينقل لك متفرج إبعاد هذه الدهشة. فه على سبيل المثال يندهش من تلك البنت التي تمر أثناء التصوير في ((لعبة الست)) لولي الدين سامح عام ١٩٤٦، بدت ((لعبة)) بمشيتها مثيرة للدهشة، وتوقف عندها، وراح يتناقر معها،- من نقار الديكة – هي غير عابئة بما يحدث، وهو يراها مناسبة لأن تكون بطلة فيلمه الجديد، بملائتها اللف، وعودها، وأيضاً بالتمرد البادي في عينيها ومن هذا التنافر الممزوج بالدهشة يتولد التنافر، والضحك، فالفتاة نافرة، لا تود هذا المجد القادم، والأب والأم.... موجودان في المنزل القريب، ومن هنا يتولد الضحك، خاصة حين يأتي المخرج ليرى مواهب لعبة في البيت .فترقص وتغنى الأغنية الشهيرة((يا خارجة من باب الحمام)) وتبدو على المخرج دهشة لا ترتسم إلا في وجود الأطفال لما يري أمامه من موهبة متدفقة، رغم أنه مخرج محنك، وليس مبتدئ .

هذه الدهشة ستنعكس لدى الكثير من الشخصيات التي جسدها حسن فايق في أفلامه، قد يكون الدور مختلفاً في فيلم ((ما أقدرشى)) لبدرخان، فهو الثرى الذي يندهش أن أبنه يعشق الموسيقى ويطرده من المنزل، وفيما بعد يصالح أبنه فيذهب إلى الراقصة التي أحبها الابن وعن طريق الخطأ يلتقي بها ويبدى بها إعجاباً كفتاة، ولا يعرف أنها هي التي أحبها أبنه، فيغازلها، ويكتشف أنها وفية لأبنه، لا تستجيب لأي إغراءات أخرى، لذا يوافق على زواجها من أبنه .

وهذه الشخصية في أفلام أخرى تتسم بقسوة، وجمود، أما حسن فايق، فإنه أكسبها مرونة، وخفة، فصارت مقبولة، حتى لو كانت تضع الشارب الكث، ولأنه نجح في هذه الشخصية، فإن نيازي مصطفي قد أسندها إليه مرة أخرى في فيلمه ((قمرات ١٤)) عام ١٩٥٠ .

وإذا كان حسن فايق قد ارتبط بأفلام الريحاني، فإن أنور وجدي كمخرج قد استفاد واستعان بحسن فايق في مساحات درامية متعددة في الكثير من أفلامه، ابتداء من ((ليلي بنت الأغنياء)) عام ١٩٤٦. ونحن نتوقف عند هذا الدور لحسن فايق لأنه أكسبه مرونة، وبهجة، ويبدو ذلك بالمقارنة بالممثلين الذين جسدوا نفس الشخصية في أفلام مأخوذة عن نفس المصدر، وهما محمود المليجي في ((يوم من عمري))، ونبيل الدسوقي في ((ليلة شتاء دافئة)) حيث بدا كل منهما قاسياً. يريد مصلحة العمل في المقام الأول باعتباره المسئول عن التحرير، وأنه يريد الخبطة الصحفية، وإذا كان رئيس التحرير في ((ليلي بنت الأغنياء))لا يعجبه الصحفي وحيد، لأنه مستهتر، ينام في المكتب، لكنه لا يلبث أن يقف معه في مشكلته الخاصة، يسانده، ويذهب معه إلى منزل ليلي، حتى وله تعرض للطرد من قبل أصحاب القصر .

ويبدو رئيس التحرير هنا إنساناً، قد يعلق تعليقاً ظريفاً أثناء مشادة كلامية فيخفف من حدة التوتر، ويبدى دهشته من قسوة زوجة الباشا التي تجرؤ على التعامل مع رجل له مثل مكانته بمثل هذه التصرف، وقد يبدو الرجل هنا جاداً، لكن الدهشة التي تلمع في عينيه تسبب الضحك رغم جديدة الموقف والمشادة.

وفي فيلم ((قلبي دليلي)) ١٩٤٧، جسد فايق شخصية عسكري شرطة،من الذين يبحثون مع الضابط وحيد عن العصابة، وهو معه بملابسه الرسمية في أماكن عديدة، يكفي أن يبوز)) بفمه، أو أن يطلق إشارة تعبر عن دهشته كي يثير الضحك، سواء في قسم الشرطة، أو في الحفل الذي تأتي إليه العصابة. أو في المطاردة الأخيرة مع رجال العصابة في أحد الأحياء الشعبية .

وفي فيلم ((عنبر)) عام ١٩٤٨. يصبح حسن ظلاً مجدداً لصاحب الكازينو ((أنور وجدي))، مثلما حدث في الفيلمين السابقين، يذهبان إلى القصر من أجل شراء ملابس فنانة، وحسن هنا يجد نفسه في أجواء مريبة، مثيرة للخوف، يحتمي بقوة صاحب الكازينو، وهو يواجه العصابة، وقد يدعي البطولة، لكنه لا يلبث أن يكشف عن ضعفه، وخوفه. هو منفوش متخايل طالما أن رئيسه إلى جواره، لكنه ضعيف إذا وجد نفسه محاصراً بهذه الكوكبة من الأشرار .

والغريب أن هذا الفيلم هو التعاون الأخير بين فايق ووجدي، سواء كمخرج أو ممثل ، فلم يعملا بعد ذلك قط ، ولكن في عام ١٩٤٩ تتاح للمثل الفرصة الأولى في بطولة مطلقة من خلال فيلم ((ليلة الدخلة)) كان على مخرج يدعي مصطفي حسن أن يمنح البطولة لربعة من الممثلين الجد، ربما لأول مرة ، هما إسماعيل يس، وفايق، وماجدة ، وسميحة توفيق، وأن يتبادل الأربعة الحب، والرومانسية في إطار كوميدي مليء بالمقالب، ونجح الفيلم من خلال موضوعه وأداء أبطاله.

ومن الواضح- كما يري سامي السلاموني في مقاله بمجلة ((فن)) عن الفيلم- ((أن مصطفي حسن قد أراد أن يصنع ثنائياً أشبه بما تقدمه السينما الأمريكية يبدو من مجموعة الأفلام التي تجمع بين إسماعيل يس وحسن فايق في تلك الفترة أن النجمين عليهما أن يحاول صنع ثنائي كوميدي منهما معاً، تقليداً لثنائيات لوريل وهاردى، وآبوت وكوستللو التي كانت ناجحة جداً في السينما الأمريكية. وكان حسن فايق بتكوينه الجسماني الضخم نسبياً، وهو هاردى العصبي دائماً والذي يبدو هو القوي المسيطر على لوريل الضئيل- إسماعيل يس – الأكثر سذاجة والذي يوقعه دائماً في كثير من المآزق .

وقد لا نميل غلى هذا التقسيم كما أورد السلاموني، لكن من المهم أن ننقل وجهة نظر أخرى، فهذا الثنائي لم يكن يدبر احد طرفيه المقالب، وله بشكل عفوي غير مقصود للآخر، ولكنهما هنا متكاملان، يقعان معاً في نفس المأزق وعليها الخروج منه بأي ثمن. وقد صنع المخرج من بطليه أعزبين، يحملان أسماء تقبل السخرية، حتى ولو كنا في موضوع جاد، الأول هو بلابيعو- إسماعيل يس – أما الثاني فاسمه نايلون، وما يعيشان في نفس الشقة، يعانيان من وضعهما كأعزبين، فالبيت غير نظيف والملابس غير مهندمة، وأحدهما يرفض الزواج والثاني مستعد له، لكنه لا يجد الفرصة.

ويصف لنا الفيلم كيفية الحياة التي يعيشها كل منهما، من خلال قيام بلابيعو بطبخ دجاجة، حيث يضع السكر بدلاً من الملح على الشوربة، ولا يجيد الطهي، ولا التنظيف، وأسلوبه الخاص في الدهشة، يري ((نايلون)) الفرخة فيتساءل موجهاً كلامه إلي زميله:

- بقي أنت بني آدم أنت ؟

فيرد ((بلابيعو)) : أمال إيه ... بني سويف ؟

والدهشة التي ترتسم لدى نايلون لا تأتي فقط من الحياة التي يعيشها كل منهما في المنزل، بل أيضاً في الحياة اليومية، فالسيارة التي يمتلكانها، تبدو قديمة، تثير المتاعب أكثر مما تحلها. قد تمشى وحدها، ولكنها كثيراً ما تحتاج إلي ميكانيكي، ((وهي هنا وبعد محاولات مضنية لتشغيلها تنطلق وحدها فعلا وتسبقهما إلي دكان الحلاق الذي يعملان عنده ... الخواجة موسكا الذي يلعبه الممثل الضئيل المشهور حسن كامل، وهو ثائر عليهما لتأخيرهما في الوصول ولإفسادهما كالعادة لكل شيء، وعلى الرغم من أننا نراه طوال الوقت يطردهما من العمل . فها لا يتركانه أبداً.... ولا ندرى كيف)) .

ونحن نتوقف عند هذا الفيلم، لأنه أحد الأفلام القليلة التي قام فايق ببطولتها بشكل مطلق، مع فيلم((حسن ومرقص وكوهين)) لفؤاد الجزايرلى في عام ١٩٥٤ فهذا النوع من الأفلام ملئ

بالمواقف التي قد لا تكون بذات ارتباط ببعضها، وكأنها أسكتشات منفصلة، مثل دخول بعض رجال العصابات غلي محل الحلاق، وهما شخصان يلوحان إلي بلابيعو ونايلون أن يتظاهراً بحلق ذقنيهما من أجل التخفي من رجال الشرطة وعندما تدخل الشرطة للتفتيش عنهما تحدث مواقف طريفة، وهما ينكران وجود أي أشخاص غرباء .
والموضوع الرئيسي في الفيلم هو حول مسألة تبديل العرائس، فالشابان يلتقيان بفتاتين، هما ماجدة وسميحة توفيق، ويعجب كل منهما بواحدة إعجابا متبادلا، ثم يسعيان إلي الزواج، وعلى طريقة عام ١٩٥٠، فإنهما يرسلان الخاطبة التي تذهب إلي شقة مجاورة، بها أيضاً فتاتان في سن الزواج، ويحدث سوء التفاهم، ليس في الأسماء ولكن أيضاً في مستوي الجمال، فمن المؤكد أن هاتين العروستين اللتين اختارتهما الخاطبة، لا تمتان بالمرة إلي النساء، أو إلي الفتيات من الجمال، وسيكون هذا سببا في صدمة ليلة الدخلة، حيث تتدلل كل منهما أمام عريسها في شقته، والعريس يعرف أنه مقبل على حبيبته الحسناء.
ويتولد الضحك هنا من الدهشة والصدمة. فلاشك أن نايلون سوف يندهش بشدة، وهو يري عروسة قد تبدلت وصارت مسخا، ويكفي أن ترثي لحال نايلون، وتتعاطف معه، وتضحك للمقلب الساخن الذي شربه وهو يرفع عنها غطاء الرأس، فيصدم، وقوة الضحك هنا تاتي من التعبير من الدهشة والصدمة معاً، لدى نايلون، أو صديقه، ثم رد فعل كل منهما، وهو الهروب العاجل من النافذة .
كما إن الكوميديا تتولد أيضاً في أن والد العروستين الدميمتين رجل بالغ التحفظ، سبق أن تم اغتيال شاربه على يد أحدهما عندما شذبه له، فأقسم أن ينتقم من المتسبب، ويفاجأ أن الفاعل هو نفس الشخص القادم لخطبة إحدى أبنتيه، وهو معلم يسمى الخرطوشى، يبدو متحفظا، يتساءل عن الوسيلة التي عرف بها العريسان أن له أبنتين صالحتين للزواج، ثم هو بينه وبين نفسه بالغ السعادة والرضاء، لأنه وجد مثل هذين الشابين اللذين سيقبلان الاقتران بابنتيه المرعبتين وبالتالي فهو يمزج المرونة بالشدة .
سيناريو الفيلم كتبه مصطفي حسن، أما الحوار فهو لعلى الزرقانى، والمخرج مصور لم يقدم سوى هذا الفيلم، وفيلم آخر قبل ذلك بعامين، أي أنه كان يغامر باسمه، وبالموضوع، والبطال، ونحن لنسا بصدد تقييم الفيلم، فلا شك أن لحسن فايق مع البطولات سمات غريبة، حيث إن فؤاد الجزايرلي الذي اخرج فيلمه ((حسن ومرقص وكوهين)) كانت تجاربه السينمائية كلها من اللون الكوميدي، بعكس تجربة مصطفي حسن .
الدهشة إذن هي مفتاح الدخول في هذا الفيلم، ويعقب الدهشة التصرف، وهو هنا الهروب والمطاردات، ومحاولة الخروج من المأزق الذي دخلا فيه دون إرادة منهما، فهما بالطبع سيتمكنان من الزواج، من الحسناوتين، بعد أن اشتركا بالمصادفة في استعراض وتم اكتشافهما وصاراً قادرين مالياً ولم يعوداً حلاقين.
أما تجربة البطولة الثانية، فهي ((حسن ومرقص وكوهين)) والتي كتبها الجزايرلي عن إحدى مسرحيات الريحاني، لذا فإن الحوار هو نفسه الذي سمعه الناس في المسرحي، وعباس هنا هو محور الأحداث، فهو العامل الوحيد على مخزن الأدوية الذي يملكه ثلاثة أشخاص لكل منهم سماته المضحكة، حسن ومرقص وكوهين وهم يتعاقدون معه بمرتب ضئيل، والبطل اسمه ((عباس حرك)) وهو المستخدم الوحيد في هذا المخزن يتفنن أصحابه في إصابته بالزهق، وهو لا يمكنه مغادرة المكان لأنه يحب بلقيس ابنة حسن، وهي فتاة صاحبة وجه طفلة ولكنها صاحبة عقل امرأة تعيش بأسلوب مثالي في بيئة تسودها الأنانية .
ولكن رجل من الثلاثة سماته، فحسن سريع الغضب، سريع الرضاء، سهل الانقياد لشريكيه، أما مرقص فهو يحب المقالب، مادي، ماكر في حيطة، يتظاهر بالطيبة، أو هو الشريك الثاني في مخزن الأدوية، أراد لشركائه خيراً فوصل بهم إلي الإفلاس، والثالث مادي، مدبر، ملي بالمكر ويجد عباس نفسه وسط هؤلاء الثلاثة الذين يقررون طرده، ثم يعرفون أنه قد ورث

عشرين ألف جنيه، ولذا فإنهم يتعاقدون معه بمرتب مضاعف، من أجل الاحتفاظ به تحت أمرهم لمدة عشرين عاماً، ويسعى حسن إلي تزويجه من ابنته، لكن عباس لا يلبث أن يعرف أن المال هو السلاح الذي يجعلهم جميعاً تحت رحمته بمن فيهم حبيبته بلقيس التي كان يلجأ إليها أيام فقره، ويدبر الخطة للتخلص من الورطة التي أصابته .
تلقائية حسن فايق جعلته يتصرف بمنطق أنه ليس على العبيط اي حرج، فهو يكسر قنينات الأدوية، ويحاول ارتكاب الحماقات كي يطردوه، ولكنهم يسعون إلي التمسك به، والاستناد إلي أحد بنود العقد من أجل سلبه ما ورثه لكن سذاجته تغلب حيطتهم، ويتخلص منهم.
بلا شك، فإن حسن فايق أحد نجوم الكوميديا القلائل الذين كانوا يزدادون تألقاً كلما تقدموا في السن، له طريقته المليئة بالعصبية، وحركته الحيوية ، ففي فيلم ((ماليش غيرك)) لبركات ١٩٥٨ يجد نفسه في مواجهة شديدة مع احمد المطرب السيئ الحظ. فهو يسمعه وهو يذم خصاله دون أن يعرف أنه المدير، ويشتبك الاثنان بالكلمات، يبدو والمدير عصبياً... وتتولد بين الاثنين حوائط مسدودة لا يمكن لها أن تنفتح . لكن الرجل يحتاج فيما بعد إلي المطرب بعد أن تتوهم أبنته الكبرى أنه يحبها عن طريق رسالة تصلها بشكل خطأ فتتصور أنها من احمد .
ويجد الأب نفسه في مأزق، فهو لابد أن يفاتح الشاب أن يوهم ابنته أنه يحبها، حتى تتمكن بناته الأخريات من الزواج، ويبدو الاثنان الأب والشاب بمثابة الديكة التي تتصايح، يرفض أحمد التعامل معه، ويخرج من مكتبه أكثر من مرة ويم استدعاؤه، وتبدو علاقة الرجلين دوما مليئة بالتنافر المضحك إلي أن ينقلب المزاح إلي أمور جادة فالطرب يحب الفتاة بالفعل وهي فيما بعد تكتشف أنها كانت أداة خداع من طرف من تصورته يحبها .
وفي فيلم ((فتى أحلامي)) لحلمي رفله ١٩٥٧، جسد حسن فايق أحد الدوار التي لا تنسى، فهو أيضاً ذلك الذي يتكلم بعصبية مضحكة، وحين يزوره أبن أخيه لطلب سلفه، وأموال، فإنه يكون في أشد حالات المرض، يلفظ الزغطة بأسلوب مثير للضحك، ويتناول حبة الدواء بما يوحى أنه سيلفظ الروح بعد ساعات. لكن أبن الأخ عندما يعود إليه بعد يومين يجده في غرفة الألعاب الرياضية يرفع الأثقال وقد تجددت الحياة في دمائه .
ولو تذكرت كيف كان أداء حسن فايق في السنوات الخيرة من الخمسينات ثم في الستينات فسوف تتخيل أن تياراً كهربائياً قد مسه، فجعله يهتز ويتحرك بعصبية ظاهرة تعبر عن مكنون رجل طيب لا يمس الآخرين بأي أذي، حتى ولو أشهر مسدساً في ظهر السيد عبد المنعم في فيلم ((شارع الحب)) لعز الدين ذو الفقار، حين تصور أنه مدرس شاب قد جاء غلي بيته أثناء غيابه كي يدرس لحفيدته، وعندما يستدير عبد المنعم صبري له ويفاجأ الجد أنه رجل عجوز هو شباب وضع لحية مستعارة تنتابه حالة ضحك وسخية منه ويناديه ((جدي)) .
هذا الرجل الذي ظهر مرة أخري في نهاية الأحداث كي يشهر نفس المسدس في وجه عبد المنعم صبري كي يدفعه إلي الزواج من حفيدته ثم يوجه المسدس، إلي الجمهور في الصالة، مردداً: أنتو قاعدين ليه .. يالا قوموا ...
شهدت سنوات الستينات الأولي مجموعة من الأعمال البارزة لحسن فايق كان في أغلبها الرجل الأرستقراطي أو المدير المرموق، فهو في ((سكر هانم)) والد شاب يفاجأ بامرأة بشعة السمات ترمي عليه شباكها، وهو يحاول التقاط لحظات ممتعة منها ، إلا سكر تدبر موعداً له ويذهب كي يجد منافسه الآخر- عبد الفتاح القصري- في نفس الغرفة ليلاً .
وفي ((جوز مراتي)) لنيازي مصطفي يجد الأب نفسه في مأزق بين أبنته الوحيدة المدللة التي طلقها زوجها دوماً، فيتعامل مع السباك بنفس التنافر الذي تعامل به الأب مع المطرب أحمد في ((ماليش غيرك))،ثم يقبل أن يكون هذا السباك هو المحلل لأبنته، وهذا الأب مغلوب على أمره من كل الأطراف، يعبر عما يحس به بحركات عصبية ، سواء أبنته أو

زوجته، أو زوجي أبنته السابق، والجديد، وأيضاً من أخيه الذي يأتي للزيارة، وعليه أن يطمئن على سعادة الابنة .
وقد تباينت أدوار الفنان، فبعد أن كان بائع الطرشى في ((أم رتيبة)) فإنه مدير فندق فخم في ((صاحب الجلالة)) لفطين عبد الوهاب١٩٦٣، علية أن يتصرف بنفس العصبية المحببة تجاه الحمال- أو الساعي – فيعايره بأن السلم غير نظيف بالمرة، حتى إذا ارتدى هذا الساعي ثوب أمير لبعض الوقت ن فإن الهم الأول له أن يسأل مدير الفندق عن الشخص الذي وراء لمعان السلم بهذه الدرجة من النظافة، ولأن المدير لا يحب الساعي فإنه ينطق بكلمات الإعجاب من بين شفتيه بكل صعوبة.
وفي ((حكاية جواز)) يقوم حسن فايق بدور الأب المغلوب على أمره من زوجة تسعي إلى منع زواج ابنتها من موظف . تم نقله ليلة الزفاف غلي سيناء . فلا يوجد أي حيلة تجاه هذه المرأة المفترسة . أما في ((المدير الفني)) لفطين عبد الوهاب فإنه يقوم بدور الناظر الذي يقف ضد المدرس الفقير لأنه أعترف أمام والد أحد أولياء الأمور أن الأرض كروية، مما دفع بولي الأمر غلي سحب أبنه من المدرسة والملاحظ أن حسن فايق قد ظل وفياً للنصوص التي قدمها الريحاني، سواء تم ذلك المصادفة أم لا، مثلما حدث في (صاحب الجلالة))، و((المدير الفني)). والجدير بالذكر أن الممثل رغم تخصصه في الكوميديا دون غيرها، فإنه لم يشأ أن يحبس نفسه في أطار مخرج معين، حيث عمل مع كافة المخرجين الذين عملواَ ً في الكوميديا، خاصة في السنوات الأخيرة من حياته، ابتداء من حلمي رفله وفطين عبد الوهاب، وعباس كامل ، ونيازى مصطفي، وحسين فوزي ، وآخرين .

حسن فايق

١٩٣٢: أولاد الذوات
١٩٣٥: عنتر أفندي
١٩٣٦: بسلامته عايز يتجوز
: أبو ظريفة
١٩٣٧: سلامة في خير
١٩٣٨: خدامتى
١٩٣٩: ثمن السعادة
: بياع التفاح
١٩٤٠: الباشمقاول
١٩٤١: انتصار الشباب
١٩٤٢: أحلام الشباب
١٩٤٣: من فات قديمة
: جوهرة
١٩٤٤ : عريس الهنا
: كدب في كدب
١٩٤٥: الفلوس
: الآنسة بوسي
: أحلاهم
: شهر العسل
: مجد ودموع
١٩٤٦ : لعبة الست
: المغني المجهول
: عروسة للإيجار
: النفخة الكدابة
: ملكة الجمال
: عودة القافلة
: أول نظرة
: ليلي بنت الأغنياء
: ما أقدرش
١٩٤٧ : إلهام
: أزهار وأشواك
: الفرسان الثلاثة
: حبيب العمر
: شادية الوادي كفر السعادة
: قلبي دليلي
: حمامة السلام
: جوز الاثنين
: أبو حلموس
: فاطمة
١٩٤٨ : الهوى والشباب

الفصل الثامن

إسماعيل يس

هو بلا شك الممثل الكوميدي الظاهرة الفريدة من نوعها في السينما العربية .
ليس بالطبع لأنه الممثل الوحيد الذي حملت أفلامه اسمه، فقد كان هناك ممثل آخر سبقه إلي ذلك بعشرين عاماً هو شالوم، بل لأن هذا الأخير قد حملت ثلاثة أفلام أسمه، بينما كانت الأفلام التي تحمل أسم إسماعيل يس أكثر من ستة عشر فيلماً .
وهو ظاهرة، لأنه تواجد في أذهان كافة الأجيال حتى بعد رحيله، وصنعوا كتبا لتلوين أفلامه في السنوات الأخيرة، ويعرفه الصغار من الجيل الجديد أكثر من ممثلين لا يزالوا يعيشون فيما بيننا..
هو بلا شك الممثل الغزير إنتاجاً، وتواجدا في أفلام السينما، وخاصة في الكوميديا، هو ممثل كوميدي في كل أعمال، وعندما ثقلت حركاته، وتكررت توقف، وأختفي. ليس من السهل أن نفرد للحديث عن إسماعيل يس نفس المساحة التي نفردها للأخريين، لكننا سنحاول ذلك بقدر الإمكان، حتى يتاح لهذا الكتاب أن يقدم كافة أنماط المضحكين والكوميديا في عالمنا السينمائي، باعتبار أن بعض ما نذكره عن إسماعيل يس قد تناثر في فصول أخري عن زينات صدقي وعبد السلام النابلسي، وفطين عبد الوهاب وآخرين .
اختلفت أقوال النقاد في أداء إسماعيل يس، فالبعض هاجمه، وأتهمه أنه مهرج، والبعض الآخر وصفه بصفات تبقيه في دائرة الخلود، وقد كشف الممثل عن موهبته المتواضعة في المواقف التمثيلية التي كانت تتطلب منه أن يكون تراجيدياً، أو مأساوياً، فبدا محدود الموهبة، خاصة في الأفلام التي كان يجسدها في الخمسينات، ولعل أدواره ((إسماعيل يس للبيع))، و((إنسان غلبان)) أبرز دليل على ذلك .
لكن، ألا يتطلب من الممثل الكوميدي أن يكون مهرجاً، أن يبالغ في حركاته، وأدائه، وأن يتباسط مع الأشياء؟ ألم تكن المطاردات التي نراها في أفلام شابلن ولوريل وهاردى ويستركتيون نوعاً من التهريج، من أجل إحداث تأثيرها؟ قد يكون تنفيذ الكثير من المواقف سيئاً في أفلام الكوميديا المصرية، لكن لاشك أن هذا يرجع إلى المخرج، والنص المكتوب أكثر مما يرجع إلى الممثل نفسه، فلا شك أن فطين عبد الوهاب قد أعطي بعدا إنسانياً للشخصيات التي جسدها إسماعيل يس على الشاشة، أكثر من غيه ممن نظروا إلي الممثل باعتباره ((المهرج))، و((المضحكاتي)) الذي لأبد من تواجده من أجل إضفاء البهجة على أجواء الفيلم .
وقد مر إسماعيل من خلال الأفلام الكثيرة- تربو على الثلاثمائة – التي عمل فيها، وأيضاً تاريخه الطويل على كافة الأدوار الكوميدية، فكان ممثلاً صغيراً ثم كبرت مساحة أدواره، وغنى المونولوج، ورقص، وكان أشهر من يرتدي زي النساء، وهو صاحب الشلاضيم، غير الوسيم، وقام بالأدوار المساعدة والمشاركة، ثم انفرد بالبطولة المطلقة .
ولا يوجد في الدنيا ممثل واحد له مثل هذا العدد من الأفلام الكوميدية ولو نظرت إلي قائمة أشهر نجوم الكوميديا في العالم، فلن يزيد عدد أفلام أي منهم الضاحكة عن الثلاثين، إذن فلأبد لإسماعيل يس أن يكر نفسه، وأن يبدو كأنه نسخه كربونية ف أدائه، ولأبد أن تفلت منه أشياء كثيرة بالنسبة لمن تابعوا أفلامه .
وإذا كان سامي السلاموني قد كتب في نهاية مقال له عن ((إسماعيل يس في مستشفي المجانين)) أنه رغم سذاجة المواقف، فإننا لازلنا نضحك. فإنني أعتقد أن هذا، هو هدف الفيلم الكوميدي في أدمغة صانعيه، وهل كان لمخرجين من إطار عباس كامل، وعيسى كرامة، حلمي رفله ويوسف معلوف وحسن الصيفي هدف فلسفي لارتقاء المجتمع عن طريق الكوميديا، أنا شخصيا لا أعرف إن نفس الهدف قد أعلنه صناع الكوميديا الأشهر في العالم، وفي مصر. فالناس تدخل الأفلام من

أجل أن تضحك، بصرف النظر عن جدية ما يضحكها، أو هدفه، لذا فإن أغلب هذه الأفلام تنأي عن الجوائز السينمائية الكبيرة في العالم، وفي وطننا العربي .
ونحن هنا لسنا بصدد الدفاع عند إسماعيل يس ، أو إعادة تقديمه، ولكننا نقدمه كمضحك سيظل يبعث البسمة في الأجيال القادمة، وسيكون نجم الزمن الإليكتروني، لكن السؤال هو كيف نتوقف عند إسماعيل يس كممثل كوميدي،فمن الصعب أن نحصر أفلامه، أو أن نتوقف بالتحليل عندما جميعاً، أو أن نتوقف عند واحد من هذه الأفلام أو أكثر دون غيرها. ولكننا أخذنا منظوراً غريباً، هو أن نتوقف عند واحد من أبرز المخرجين الذين عمل معهم، ولن يكون فطين عبد الوهاب أفردنا حديثاً منفصلا في مكان آخر .
لكننا نري التوقف عند واحد من أثنين ، هما عباس كامل، وحلمي رفله، فلا شك أن هذا الأخير ه الذي أسند البطولات الأولى للممثل، وقد كان فيما قبل الممثل المساعد أو الهرج المضحك، ويبدو ذلك واضحاً في جملة رددها الضابط حمدي((أنور وجدي)) في فيلم ((قبلي دليلي)) عام ١٩٤٧، حيث طلب إحضار شكوكو وإسماعيل يس من أجل تقديم فقرة مضحكة لتسلية الناس .
أي أن إسماعيل يس ظل لسنوات طويلة، وفي عدد كبير من الأفلام مجرد فقرة مضحكة في السينما، راجع مثلا دوره مع بركات في ((القلب له واحد)) فهو أحد الخدم الذين يسرون عن الفتاة المسكينة التي تحب الثري، وراجع دوره أيضاً مع بركات في (حبيب العمر)) فهو واحد من الفرقة التي تحوط المطرب في طموحه وصعوده .
وإذا كان بركات نفسه قد قام بتوسيع حجم أدوار إسماعيل في أفلامه التالية أسوة بكل زملائه، فإنه لم يمنحه مرة واحد دور البطولة، بل أنه عندما صار الممثل نجما ساطعاً، فإن بركات لم يقترب قط منه، أي أنه أحد الذين نظروا إلي الممثل باعتبار أنه وجبة ضاحكة، أو بالأخرى طبق مطلوب وجوده في مائدة الطعام، ولكنه ليس الطبق الوحيد أو الرئيسي .
وقد بدا هذا واضحاً في علاقة الممثل بمخرجين لهم قيمتهم الفنية في تاريخ السينما المصرية مثل عز الدين ذو الفقار ((خلود ١٩٤٨)) وحسن الإمام ((الستات عفاريت ١٩٤٨))، وأحمد بدرخان ((أحبك أنت)) ١٩٤٩، ونيازي مصطفي ((سلطانة الصحراء) ١٩٤٧، وغيرهم .
ولا شك أن عباس كامل قد سبق التعاون مع إسماعيل يس، ولكنه وضعه .
في أطار في أفلام مثل ((عروسة البحر)) ١٩٤٧، و((صاحب بالين)) ١٩٤٦، لكن مساحة الدور الذي أعطاه رفله للممثل في عام ١٩٤٨ في فيلم ((حب وجنون)) كانت الدور الثاني الرئيسي مع المطرب محمد فوزي في بداياته. ثم عمل رفله مجددا مع نفس الثنائي ((فوزي-إسماعيل)) في العام نفسه ((الروح والجسد))، وفي العام التالي في (المجنونة))، و((فاطمة، وماريكا وراشيل))، و ((آه من الرجالة))، و ((الآنسة ماما)). أي أن رفله قد منح إسماعيل يس دور البطولة الثانية مع مطرب من طراز محمد فوزي، قبل إن يعطيه البطولة المطلقة لأول مرة في ((ليلة العيد)) في نفس السنة، وقبل أن يمنحه البطولة المطلقة لأول مرة في حياته عام ١٩٥٠ في فيلم ((البطل)) .
ولسنا نود أن نقول أن عنوان الفيلم كان مقصوداً من قبل المخرج، بأن إسماعيل يس سيصير بطلاً مطلقاً لأفلام السنين التالية، فنحن لا نحب هذا النوع من الإسقاطات. ولكن بالشك فقد جاء أسم الفيلم كمؤشر لما سوف يكون عليه الأمر سينمائياً بالنسبة للممثل، أكثر مما رأينا شخصية عامل في محل بيع أحذية، فهو لم يكن أبداً بطلاً في الفيلم، بل هو مجرد عامل عبيط دميم، لا يتمتع بأي جاذبية ، ولعل الصفات التي رددتها له ابنة صاحب المحل في الهاتف كانت تليق به كشخصية في الفيلم .
فهو الذي يخطئ في اختيار الحذاء المناسب للراقصة التي تأتي لشراء الحذاء من المحل، وتنازل صاحب المحل. كما أنه يرتكب من الأخطاء ما يوقع الجميع في مشاكل، خاصة أن رئيس العمل يتردد على الراقصة في الملهى، فيسبب له المتاعب من زوجته ن غير قصد. وهذا الشاب غير الوسيم، هو البديل الذي تختاره ابنة صاحب المحل ((شادية)) بعد أن صدمت في حبيبها الذي

تحبه، وتخبره كذباً أنها تحبه، فيغمي علي من الفرحة العارمة، وعندما يأتيه الطبيب يقوم بتشخيص حالته بأنه سوف يموت بعد أسابيع.
ويتحول الموت هنا إلي مصدر بهجة لدي الكثيرين، حيث أن صاحب المحل يوافق أن يكتب كل الثروة باسمه، تهرباً من الضرائب، على أن يستعيدها بعد وفاته كميراث لأبنته التي يقبل زواجه منها على مضض، وهذا الشاب لا يحزن وهو ينتظر الموت، حتى إذا عبر عن ذلك فإن الأمر لا يتعدى حدود المزاح الجميل، ويمتلئ الفيلم بكم هائل من المواقف المضحكة سواء قبل اكتشاف مرض إسماعيل يس، أو بعد اكتشاف خطا التشخيص، سواء في اختيار العامل للأحذية، أو أسلوبه في مغازلة الفتاة التي يحبها، أو في الطريقة التي سيموت بها.
وقد أظهر حلمي رفله الممثل المضحك في أحسن صوره، فجعله يغنى، ويرقص ويهرج على ما يكون، وفي نفس الوقت الذي كان المخرجون الآخرون يسندون للممثل الدوار الثانية، فإن رفله سرعان ما قدم للممثل في فيلمه الثاني كبطولة مطلقة في العام التالي عام ١٩٥٠ وهو فيلم ((المليونير))، وكان كل من أور وجدي و الإبياري قد كتبا سيناريو وحوار الفيلم السابق ، فكررا الاستعانة بهما في الفيلم الجديد . والذي جعل كن بطله ((شخصاً مضاعفاً)) أي أننا رأيناه في شخصيتين متناقضتين، الأولى عاصم وهو زوج جاد، خارج على القانون، وصارم للغاية، وهو شخص لا منفذ إلي أعماق إنسانياً، فهو ثري، يعيش في قصر فحم مع زوجته الشابة، وشقيقته، ولا يحتمل أن يغازل شاب زوج، فيأمر رجاله بقتله، ودفن الجثة سراً، ويذهب لقضاء سهرة بأحد الكباريهات، فيلتقي بالمونولوجست جميز الشديد الشبه به، وجميز هذا يملك من السمات ما يختلف تماماً عما لدي عاصم... فهو مهرج، ولطيف، ويخاف من نسمة الهواء.
ولذا فإن التناقض يأتي إذا صار جميز في نفس مكان عاصم، يعيش في نفس البيت، وعليه أن يمارس هويته، وهذا النوع من التناقض، والحكايات محبب لدي صناع الكوميديا في السينما المصرية مثلما رأيناه في ((سلامة في خير))، و ((صاحب الجلالة))، و((النصاب))، ولذلك فإننا لا نضحك أبداً على ما يمثله عاصم، لأنه شخص غير جذاب، كريه لكننا نضحك لما سوف يواجه جميز، سواء من الزوجة التي اعتادت على الجفاء والقسوة، أو من الأخت، وبالطبع من أتباعه الذين يمارسون الأعمال المنافية للقانون .
وفي البيت يجد جميز نفسه أمام حيرة، فبينما تطلبه زوجة عاصم التي لا تعرف الحقيقة، فإنه يحب أخت عاصم، ويخفي عنها مشاعره حتى لا ينكشف أمره.
وقد ملأ حلمي رفله فيلمه بأكثر من أسكتش أنشده إسماعيل يس إما وحده أو مع أو مع آخرين خاصة سعاد مكاوي ومنها((أنا ح أروح، ما تروحش)) الذي لا يزال نابضاً بالحياة حتى الآن، ومثل اسكتش الزفة، والمجانين، حيث ضم الفيلم ثمانية أسكتشات، مما يعكس سيادة شخصية جميز صانع الضحك، واختفاء عاصم الذي لا يتخلي أبداً عن عجرفته، حتى عندما يعرف أن الرجل الذي قتله رجاله لم يمت، وأنه في الحقيقة شقيق زوجته فيعود ثانية إلي كشف هويته الحقيقية . في نفس الوقت الذي يتزوج فيه جميز من أخت عاصم بعد أن اتضحت حقيقة الأمور.
وفي هذه السنوات، لم يتوقف إسماعيل يس عن الانتقال بين الاستوديوهات لعمل أفلام أخري مع آخرين، ومنها أفلام لاقت نجاحاً كبيراً مثل((في الهوا سوا)) ليوسف معلوف عام ١٩٥١، وفي نفس السنة عرض فيلم ((بلد المحبوب)) لحلمي رفله، ورم أن البطولة الأولي كانت لسعد عبد الوهاب، فإن مساهمة الغناء والتواجد في حدوتة الفيلم كانت لإسماعيل يس الذي غني مجموعة أغنيات وأسكتشات أكثر مما فعل سعد عبد الوهاب نفسه، وهو في الأساس مطرب. وفي هذا الفيلم تبدو ملامح الممثل الساذج، الذي يعتمد على التعليق، والحركة وهو دائماً أبن المدينة حتى وإن جاء رفيقه من الريف، فهو لا ينطق قط باللهجة الريفية، وقد أدي إسماعيل يس عدة أغنيات مع سعد عبد الوهاب سعاد مكاوي منها ((هن هن))، و (البوسطجى)) .
وحلمي رفله الذي صنع هذه الأفلام لإسماعيل يس ، ومنحه البطولة كثيراً، والبطولة الثانية أحيانا هو من المدرسة التي تجيد صنع التوليفات الجماهيرية الناجحة- كما كتب السلاموني – بل ويمكن اعتباره أحد شطار السينما الأوائل الأذكياء... منذ أن تحول من ماكيير في السينما إلي مخرج كان

من أوائل من اكتشفوا أو دعموا عداً من المواهب الصغيرة حينذاك لتصبح نجوماً متألقة بعد ذلك مثل شادية وماجدة وإسماعيل يس و محمد فوزي في سنواتهم الصعبة الولي . وفي النصف الثاني من الأربعينات، والأول من الخمسينات اهتم رفله بالأفلام الكوميدية، وكما سبقت الإشارة، وقد مزج بين الكوميديا والغناء، وكان مطربه المفضل محمد فوزي ، وصديقه إسماعيل يس الذي يوقعه في المشاكل و المتاعب، ومن أجل أن يخرج هو منها، فقد عمل الثلاثة معاً في بداية الخمسينات، مثلما حدث في ((الحب في خطر)) عام ١٩٥١، و ((نهاية قصة)) عام ١٩٥١، كما عاد إسماعيل يس إلي فريد الأطرش من جديد في نفس السنة مع فيلمه الغنائي ((تعالى سلم)) .

وقد تأرجح ظهور إسماعيل يس في الأفلام خلال هذه السنوات، بين البطولة الرئيسية، ومشاركة المطربين في أفلامهم، ومن الواضح أن هذه المسألة لم تكن تشغل إسماعيل يس كثيراً، وأن كل ما كان يشغل باله هو الوقوف أمام الكاميرا، حيث عرف أنه من أشهر لصوص الكاميرا، من خلال الحركات التي يؤديها، حتى وإن لم يكن في بؤرة الحدث. لكن لأبد أن يتصرف بطريقة ما تجعل المتفرج ينتبه إلي وجوده مهما كانت موهبة الممثل، أو الممثلة، الموجودة في نفس المشهد معه، ويبدو ذلك واضحاً في الاستعراض الرئيسي، في فيلم ((دهب لأنور وجدي)) .

وإذا عدنا لعلاقة رفله- يس السينمائية، فإنه في عام ١٩٥١، عاد المخرج للاستعانة بالممثل ليقوم بدور البطولة المطلقة أمام كل من شادية وتحية كاريوكا- بطلتي فيلم ((البطل))- من جديد في ((حماتي قنبلة ذرية))، وهو هنا الزوج المغلوب على أمره، الذي لا يجيد التصرف، لكنها تأتي مع ((العمى طاقات)) كما يقال في الأمثال. فمهما كانت المكائد التي تدبر من حوله، من حماته، أو المعلم الذي يود أن يطلق زوجة إسماعيل كي يتزوجها هو، فإن الأمور تنتهي لصالح الشخصية التي يجسدها ممثلنا دون أن يكون في حاجة غلي مكائد أو شرور. وقد يتناسب هذا كثيراً مع شخص بنفس السمات .

ثم تعاون الاثنان فيما بعد في أفلام عديدة نذكر منها ((فايق ورايق)) عام ١٩٥١، ((المنتصر))، و((قدم الخير)) عام ١٩٥٢، و ((حظك هذا الأسبوع)) عام ١٩٥٣، و ((فاعل خير)) عام ١٩٥٣، ثم عاد رفله ليعزف من جديد على موضوع الحموات في نفس العام من خلال ((الحموات الفاتنات))، و((شرف البنت)) و((خليك مع الله)) عام ١٩٥٤، ثم ((إنسان غلبان)) في نفس السنة،وهو فيلم بائس حاول فيه أبو السعود الإبياري أن يقتبس قصة فيلم ((أضواء المدينة)) لشابلن، لكن إسماعيل يس فشل في أي يكون شابلن، فهذا الأخير يمكنه أن يضحكك ويبكيك، لكن إسماعيل يس يستطيع أن يضحكك وهو يحاول إبكاءك .

وفي النصف الثاني من الخمسينات بدأ الثنائي ينفصل، وراح الممثل يكثف عمله مع فطين عبد الوهاب الذي قدمه سينمائيا في أحسن صورة. ولم تكن الأفلام القليلة التي أخرجها رفله للممثل بذات أهمية حتى في طريقة الكوميديا مثل فيلم ((المفتش العام)) عام ١٩٥٦ المأخوذ عن جوجول، و((إسماعيل يس في دمشق)) عام ١٩٥٨.

ورغم التهافت الشديد من السينمائيين على إسماعيل يس في تلك السنوات، فإن الممثل لم يعمل مع مخرجين آخرين بنفس الكيفية، صحيح أن يوسف معلوف، وعباس كامل، وحسن الصيفي قد عملوا كثيراً مع إسماعيل يس، لكن من الواضح أن فطين، ورفله هما الأكثر فهما لطبيعة الممثل، وأيضاً لطبيعة الكوميديا، وقد عكف الأثناء على التعاون في المقام الأول مع أبو السعود الإبياري الذي كان مفتاح اللفظي الذي يصدر عن إسماعيل يس .

والغريب أن إسماعيل يس كان مع بعض المخرجين أكثراً إضحاكاً، حتى لو قام بأداء الأدوار المساعدة، وكأنه يجد نفسه في أجواء بعينها، وبدت هذه الظاهرة واضحة في علاقة أنور وجدي كمخرج بإسماعيل يس، حيث بدأ الممثل في أحسن حالاته وهو يعمل إلي جواره كممثل في العديد من أفلامه. وهو ثنائي لامع في عالم الكوميديا. ولذا سنعاود التوقف عند هذه العلاقة بشكل خاص .

فأنور وجدي الذي استعان بإسماعيل يس سنة ١٩٤٧ في تقديم أسكتش مضحك مع شكوكو في ((قلبي دليلي)) كان عليه أن يقوم بتقديمه غالباً في أفلامه التالية. فهو أحد نجوم الاستعراض الشهير في فيلم ((عنبر)) المعروف باسم ((الحبيب المجهول)) أمام ليلي مراد عام ١٩٤٨، أي أن أنور وجدي قد نظر إلي الممثل باعتباره مطرب المونولوجات الخفيف الظل .
وإذا كان حلمي رفله هو الذي أخرج فيملى ((البطل)) و((المليونير)) فإن أنور وجدي هو منتج هذين الفيلمين، وهو الذي أعطي للممثل دور بطولة مساوية لظهور في فيلم ((قطر الندى)) عام ١٩٥١، وفيه رأي أن إسماعيل يس هو شابلن، وجعله يؤدى دور شابلن فعلاً، حيث ارتدى القبعة، وأمسك بالعصا، ومنحه الشارب، وأدى إسماعيل دور الممثل الشاهد أن وجدي في الفيلم ليس قاتلاً، وإنما هو مجرد ممثل ينتظر فرصة كي يحقق شهرة، حين يدعى هذا الأخير أنه قاتل سفاح، وإسماعيل في هذا الفيلم يضع زمارة في فمه تجعله ينطق بشكل سليم، حتى إذا وقعت منه هذه الزمارة، لا يستطيع أن ينطق بكلمة واحدة مفهومة، وهو الشاهد الأوحد على ذلك، وفي المحكمة وبينما هو في قمة الشهادة، تسقط منه الزمارة، فيتلعثم، ويرتبك. ولا يمكنه نطق أي كلمة، ويصبح أشبه بالأخرس يؤدى حركات مضحكة .
وتبعاً لنجاح المشهد، فأنور وجدي راح يكرره مرة أخري في نهاية فيلم ((دهب)) حين ذهب إسماعيل يس ليشهد لمصلحة صديقة وحيد الفونسو الذي تولي تربية الفتاة، فراح بطريقته العبيطة يقول كلاما من طراز ((الراجل دا جوز الست دى، والبنت دى مش بنت الراجل ده، مش جوز البنت دى))، وهذا الشخص الذي لا يمكنه أن يصنع جملة واحد (ما بيجمعش) قد سبق وجوده كافة نجوم الكوميديا الذين لمعوا في هذا الدور فيما يبدو وعلى رأسهم عبد المنعم إبراهيم يونس شلبي.
وإذا كان إسماعيل يس قد صار الفنان الذي يبحث عن فرصة عمل في الشوارع وارتدى زى شابلن من أجل النقود في ((قطر الندى))، فإنه في ((ياسمين)) من خلال استعراض البلياتشو قد أدى أكثر من شخصية منها البلياتشو، وكانت المرة الأولى التي يرتدى فيها إسماعيل يس زي النساء، الذي تكرر عشرات المرات فيما بعد على أيدي ممثلين آخرين. وليس زى مهرجا، وراح الثلاثة ((فيروز- وجدي – يس)) يغنون. وبدا في أحسن حالاته كمغن، وممثل،وتعالوا نتابع جزء من هذا الاستعراض:
إسماعيل : عمري ١٢ سنة. بالضبط مفيش في كلامي أي مغالطة .
فيروز : منهم خمسة صياعة وخمسة مجاعة وواحدة ونص أو نطة .
إسماعيل/ أما النص الباقي قضيته في رحلة ما بين أمريكا وطنطا. على رجلي ثم إيديا وبعد بقيت بلياتشو.
فيروز: كبدي عليه والنبي مسكين.
إسماعيل: بس الناس دول مش عارفين .
فيروز: بتفرفشهم وتضحكهم .
إسماعيل: وأنا في الواقع قلبي حزين .
وهنا يتدخل أنور وجدي ليكرر بطريقة تدعو للبكاء ذلك المقطع الخير ((وأنا في الواقع قلبي حزين)) ومثل هذا المشهد يمكن أن يضم الممثل إلي مصاف النجوم الكبار المضحكين في العالم، لكن كما سبقت الإشارة فإن إسماعيل يس كان في حاجة غلي مخرجين بأعينهم حتى ولو عمل كثيراً، أو أستهلك نفسه، لأنه كان يمتلك الكثير في تلك السنوات .
وقد استعان أنور وجدي بزميله إسماعيل في عام ١٩٥٣ كي يقوم بدور صديقة في ((بنت الأكابر)) حيث عليهما دخول بيت الحبيبة الثرية، وهما موظفان بسيطان في الشركة، وقد ضحى إسماعيل هنا من أجل صديقه، فراح ينزل من المدخنة، وتحمل الهباب من أجل معرفة ما يحدث في المنزل، ونام مكان الحبيبة حتى تذهب لمقابلته، وهو يندفع في الحديث دون أن يدرك عواقب الحديث أو معرفة من يتحدث إليه .

وكما أشرنا في بداية الحديث عن إسماعيل يس، فإن الأمر يحتاج إلي كتاب ضخم، مثل الذي أعده الزميل محمد عبد الفتاح وأكد فيه أن الممثل كان يستخدم إمكاناته الجسدية في التعبير، كما يقدم النكتة اللفظية والحديثة، وقد اعتمدت أفلام الممثل على كوميديا الفارس التي تعتمد على الهزل كثيراً. ((وكانت الأفلام التي تقوم على كوميديا لأخطاء المواقف المغلوطة واخطلاء الشخصيات وعلى الحوار السريع الذي يثير الضحك والنكتة والإفيه هي التي جعلت المتفرج يجد فيها متنفسا من أزماته ومشاكله أو يجلس مسترخياً وهو يجد هناك من هو أسوأ خطأً، ويغرق في شبر ميه ولا يعرف كيف يحسن التصرف. وهو ما يعطي المتفرج راحة نفسية، ونوعا من التنفيس عما بداخله، ولكنه في الأغلب الأعم يتعاطف معه لضعفه الإنساني)).

الفصل التاسع

محمود شكوكو

محمود شكوكو حالة مبهجة خاصة في كل المجالات التي عمل بها، من السينما إلي المسرح، والإذاعة حتى الحفلات والأفراح الشعبية التي لم يتوقف عن الظهور فيها طوال حياته، ومهما كانت شهرته التي حققها.

وقد اتسم الفنان بذكاء خاص، فتغلغل داخل الطبقات الشعبية التي جاء منها، ومثل الشخصيات التي تنتسب إليها، فكان صورة حية لأبن البلد، الشهم، الماكر، الشجاع، طيب القلب، خفيف الظل، الساخر، المتندر بالعيوب الاجتماعية . وهو أشبه بالوجبة الخفيفة التي تهضمها بسهولة، إذا وقف أمام كاميرا وسط مجموع من الممثلين، فإن عينيك لا تملكان سوى التعلق به، تبعاً لما يقوم به حركات وما يتسم به شكله من بساطة، فضلاً عن أدائه، وسلاسته. ولذا كان حالة خاصة في كل السينما التي عمل بها.

وليس في الأفلام التي قام بالعمل فيها شكوكو سوي بطولة واحدة، بالغة النجاح، والجاذبية مما دفع بالتساؤل إلي: لماذا لم تتكرر الظاهرة مرة أخري؟ حيث أن شكوكو ظاهرة فريدة، بدا كأنه لم يقلد أحداً، لا في شكله، ولا في أدائه، كما أنه متنوع، حيث لم يحصر نفسه في دور بعينه، فهو مؤد بارع للمونولوج، وهو أحياناً ينطق بلسان الأراجوز، ثم هو ((الكونت دى مونت شكوكو))، أو مقلد الفنانين، أو مغن على طريقة الأغنيات المشهورة، لذا فإنه الوحيد في الوطن العربي الذي قام جمهوره بعمل تماثيل له حباً فيه وتقديراً لفنه.

فعندما أحس أن المونولوج قد أنتهي، أسرع بتطوير أدائه إلي فن آخر، ففي الأربعينات على سبيل المثال كون فرقة استعراضية قدم من خلالها أكثر من ٤٠٠ مونولوج منها ((عشرة طاولة))، ((ادينى بقرش لب))، و((ورد عليه))، كما قدم المونولوج الفرانكو آراب، ولحن له أشهر الملحنين منهم محمد عبد الوهاب وآخرين .

ويقول عبد الفتاح الفيشاوي في مجلة ((الكواكب)) في عام ١٩٦٨: ((إن شكوكو أحترم شخصية أبن البلد وفضلها على غيرها، وقدمها في صدق وأمانة .. أبن البلد... الحدق ... خفيف الظل ... الرجل الذي يسخر من آلامة بنكتة المصري الحقيقي)) .

وطالما أننا نتحدث عن شكوكو، أسمه الحقيقي هو محمود إبراهيم إسماعيل موسى، مولود في ١٩١٢/٥/١، من ناحية عطائه السينمائي، فإنه واحد من جيل كامل صنعوا لأنفسهم شعبية كبيرة، رم ندرة أدوار البطولة التي قام بها . فالأفلام التي قام بالعمل فيها في الأربعينات، وأغلبها ضائع لم تترك له أسماً إلا في أعمال قليلة للآية، فإذا كان شكوكو قد ظهر لأول مرة عام ١٩٤٢ في فيلم

((بحبح في بغداد)) لحسين فوزي ، فإنه بعد ذلك التاريخ بخمسة أعوام رأينا الضابط وحيد يطلب أن يقدم كل من إسماعيل يس وشكوكو أسكتشاً في الحفل التنكري الذي ذهبت إليه العصابة في فيلم ((قبلي دليلي))، وأدى الاثنان اسكتش ((هزيا ميمون))، وذلك باسميهما، أي أن الذي قدم الاستعراض هو الفنان المشهور محمود شكوكو، وليس الشخصية.

ولا يعنى ذلك أن شكوكو كان نكرة، بل راح يتقدم بسرعة في أدواره السينمائية، لدرجة أن دوره في ((طلاق سعاد هانم)) عام ١٩٤٩ كان حجمه هو صديق البطل، وقد ترك شكوكو أثرا من خلال خفة ظله الواضحة، فهو يسكن مع صديقة في الحي الشعبي، ويسانده عندما تطلب أسرة كبيرة أن يكون محللا لبنتها... ثم إذا به يؤازر صديقه، وبعد أن لامه كثيراً... وفي نهاية الفيلم، يؤدى اسكتش ((يا حسن)) الذي لحنه محمود الشريف، فأثناء معركة حامية بين الزوج الأول حسن، وبين الزوج الجديد، وبينما المواجهة دامية، يرتدى شكوكو بدلته ويضع طربوشاً يجلب السرية فوق رأسه، ويردد:

ما تعدل سداغك كويس ياحسن وحضر دماغك للمقلب يا حسن
خد هفة يا حسن في الشفة يا حسن
واتوفي ياحسن ياقفة يا حسن
هاهأو ... أو آنست يا حسن

ثم يردد أيضاً :

ما كانش دا يومك ياخويا يا حسن
خسارة هدومك في الدم يا حسن
الفاتحة يا حسن . يا أبو بطحة يا حسن
السحة يا حسن النحة يا حسن
هأهأ هاؤ أو آنست يا حسن

وإذا كانت الكلمات التي ألفها أبو السعود الإبياري بالغة الجاذبية وخفة الظل، فإن أداء شكوكو، ومرونة جسمه وهو يتطوح ساخراً لا تنسى أبداً من الذاكرة.

وقد رفع مثل هذا الدور مكانة شكوكو السينمائية، ففي نفس العام بدأ أيضاً في أعلي درجات الكوميديا في فيلم ((ليلة العيد)) لحلمي رفله، وكان البطل الثالث مع إسماعيل يس وشادية، افخوة الثلاثة الذين ينتمون إلي طبقة شعبية، ويبحثون عن فرصة في عالم الفن كما يبحثون عن شئ يقتاتون به. وهو فيلم يعتمد على الكوميديا الموسيقية الاستعراضية التي يؤديها الثلاثة : ياسمينة، شوشو، سوسو/ وهم أشقاء يعملون في أحد الملاهي، يتشردون ويتعرضون للحرمان، يذهبون لمقابلة مدير المسرح، ويدخلون عن طريق الخطأ شقة أخرى، يعرفون ان هناك مؤامرة من فتاة لعوب على عادل أبن البشوات تقرر ياسمينة إنقاذ عادل من ورطته، وخاصة بعد أن تعجب به .

أما شوشو، فتبدو خفة ظله الجماعية من خلال اشتراكه في أداء أكثر من استعراض مثل ((احنا الثلاثة سكر نباته... حاجة شربتاتة)) أما الموقف الذي يختفي فيه شوشو وراء ستار، من أجل أن يتلقي غزل المدير المصري للمسرح، فغنه يبدو في أعلى خفه الظل، حيث يد له ساقيه من وراء الستار، فيتغزل بها المدير(عبد الفتاح القصري)، ويطلب ((بوسة)) من صاحبة السعادة، ويضربه شوشو، فيعلن العاشق أنه يريد المزيد من الصرب، وهنا تدخل الزوجة الحقيقة، وينقلب الحال تماماً)).

وفي نفس الفترة قدم شكوكو دوراً بارزاً في فيلم ((شباك حبيبي)) لأنور وجدي ١٩٥١ . وبذلك فإن وجدي، وحلمي رفله وحسين فوزي هم أكثر من قدم شكوكو ليكون في أحسن حالاته في السينما، فهو في هذا الفيلم يؤدى دور أبن البلد الذي عليه الوقوف إلي جوار الآنسة صفية، التي ترتكب شبيهة لها خطيئة تنجب منها ابنة، مما يسبب المتاعب لها، فيقف شكوكو غلي جوارها، ويدافع عنها في الوقت الذي تخلي عنها الكثيرون ممن حولها. بمن فيهم خطيب صفية نفسه .

وقد جسد شكوكو العديد من الأدوار، فلم يحبس نفسه في إطار بعينه، فإذا قامت شهرته على أساس أنه أبن البلد، فإن في فيلم ((غرام راقصة)) لحلمي رفله عام ١٩٥٠، رأيناه في ((دور شخصية تاريخية)).
ومن المهم إن نتوقف عند دوره كابن البلد، في نفس الأجواء الشعبية في فيلم ((الأسطى حسن)) لصلاح أبو سيف ١٩٥٢، فهو هنا شلاطة أحد العمال البسطاء الذين يسكنون حي بولاق، وهو صديق لحسن الذي تدور حوله قصة الفيلم، يظهران في موقف ساخر، وهما يعدان النقود في بداية الأحداث، ووراء هما لافتة مكتوب عليها((القناعة كنز لا يفنى)) ويبدو أن شلاطة قانع بأجرته. بينما حسن متبرم يود أن يحقق طموحاً في المجتمع .
وشلاطة يقف إلي جوار أسرة حسن بعد أن يهجرها هذا الأخير إلي امرأة تسكن في حي الأثرياء ف الزمالك. وهو مصدر البهجة في الفيلم، وسط أحداث دامية فهو يغنى للزملاء في المقهى.
ومثلما وقفت الشخصية التي جسدها شكوكو بجد عنة في ((شباك حبيبي)) فإن الأمر يتكرر ثانية هنا، حيث يقف إلي جوار عزيزة الزوجة التي هجرها زوجها، فيخبرها بالعنوان الذي يعيش فيه حسن مع عشيقته الثرية.
وليس شلاطة هنا شخصية مضحكة، فهو قد يغنى، لكنه إنسان مسئول، يقرر مواجهة صديقة بنفسه، فيذهب إليه كي يخبره أن أبنه قد أصيب في حادث سيارة، وهو الذي لم يكف عن عيادة الأسرة مع صديقه الآخر أبو شنب. فيطلب من حسن أن يهتم بأسرته، يسأله حسن عما يريد منه أن يفعله فيقول شلاطة: ((اللي بيعمله كل راجل لأهل بيته)) .
ويقول سعد الدين توفيق في كتابه ((فنان الشعب صلاح أبو سيف))، هنا يحتد عليه حسن ويصفعه على وجهه، ونفاجأ من تصرف شلاطة أبن البلد إزاء هذه الصفعة أنه يتألم وينكس رأسه بطريقة مسرحية... ويضع يده على خده في مكان الصفعة ويخرج شلاطة .
إذا فلم يكن شكوكو الممثل المضحك في كل أفلامه، ولكنه استطاع أن يكسب أدواره تنوعاً ملحوظاً، ففي نفس السنة قد دوراً مختلفاً في فيلم ((مليون جنيه)) لحسين فوزي ١٩٥٣، نراه أحد الورثة الأربعة الذين ستنزل عليهم الثروة من السماء كي تغير من مصائرهم فالفتاة التي ستحظى بالوصية تعيش على هامش المجتمع، وتلتقي بأحد المتشردين، يتصرف كأنه الإنسان الأغنى في الدنيا، يقتسم مع الفتاة لحظات الشقاء والسعادة ويتآخيا في السراء والضراء.
وقد غنى شكوكو هنا وقدم العديد من الاستعراضات إلي جوار نعيمة عاكف، إلي جانب تعليقاته السريعة المسببة للضحك. ورغم قدرة الممثل على التنوع، فإن السينما قد جسته في أدوار أبن البلد في كل أفلامها، وذلك في أفلام من طراز((آمال)) و((شم النسيم))، و ((أبن الحارة))، و((بائعة الخبز)). و ((ظلموني الحبايب))، ((دلونى ياناس)) وقد اختفي شكوكو فجأة على الشاشة لمدة أربع سنوات بعد فيلمه ((عروسة لمولد))، ثم عاد في دور صغير في ((حب ودلع)) عام ١٩٥٩، وظلت أدواره التالية صغيرة للغاية، ففي عام ١٩٦٣، رأيناه يؤدى شخصيته الحقيقية، كمحمود شكوكو الذي كان يملأ أفراح الأحياء الشعبية بالبهجة، وذلك في فيلم ((زقاق المدق))،الذي تدور أحداثه في عام ١٩٤١ وحسب قصة الفيلم، فإنه في أحد أفراح الحي، تمت الاستعانة بشكوكو وفرقته من أجل إحياء الفرح، وغني أغانيه القديمة، التي كانت تنتمي إلي تلك الفترة، وفي أثناء الفرح، وقعت عينا القواد فرج على حميدة كي يرمى بشباكه عليها .
ثم زاد تقلص وجود شكوكو على ساحة السينما، بينما لم يحدث ذلك في مجال الأغنية، حيث رأيناه في فيلم((حرامي الورقة)) في دور أحد الباعة في حي شعبي، وفي ((أميره حبي أنا)) جسد دور أحد العمال في إحدى الشركات.
إذن ... فرغم شهرة وأهمية محمود شكوكو كممثل متنوع فإن السينما لم تقدمه مثلما يستحق أن يبرز موهبته، وسيظل في السينما هو محمود شكوكو مهما كانت الشخصية التي يجسدها على الشاشة، حيث أستطاع أن يتفوق بما صنعه لنفسه من هالة في نفوس الناس أن يجعل الشخصيات التي يجسدها ثانوية قياساً إلي شكوكو نفسه، لذا فإن المخرجين الذين كانوا يعملون معه، كانوا يتعمدون أن يذكروا المتفرج بأنهم أمام الممثل، وشهرته، أكثر من الشخصية وليس لدينا تفسير

ملموس لما حدث له وانقطع عن السينما من النصف الثاني من الخمسينات، ربما لأن أدواره السينمائية فيما قبل غير مؤثرة، فأنت كمشاهد قد لا تتذكر بعد فترة من الوقت مساحة الدور، أو حدوده الذي قام به شكوكو في الأفلام الخمسة التي قام بالعمل فيها عام ١٩٥٥، أي العام الذي سيهجر بعده السينما إلا قليلا، حتى رحيله عام ١٩٥٨. هذه الأفلام هي ((عرائس في المزاد)) لحسن الصيفي، و((أهل الهوى)) للسيد زيادة، ((تر بايت)) لعباس كامل. و ((من رضي بقليله)) لبهاء شرف ، و((عروسة المولد)) لعباس كامل .

إذن ... فلولا دور ((لبلب)) في فيلم ((شمشون ولبلب)) لسيف الدين شوكت عام ١٩٥٠، ما كنا قد تذكرنا الكثير من الأمجاد لشكوكو على الشاشة. ولذا فإننا سنفرد حديثا للفيلم ليس لأنه البطولة الوحيدة في حياة الممثل، بل أيضاً لأنه فيلم جيد، ومضحك، ويثير السؤال الملح: لماذا لم تستمر البطولات السينمائية في درب شكوكو؟

في هذا الفيلم نرى مواجهة مليئة بالمفارقات بين الرجل القوي، الثري، المتعجرف الذي يمكنه السيطرة على الآخرين بمقدراته، هو شمشون، وبين لبلب أبن الحارة، الفقير، الضعيف، البسيط والذي يمكنه أن يكسب أكبر قدر من محبة الناس . ويحولونه إلي بطل شعبي... بينما يقفون بكل قواهم ضد شمشون .

وشمشون هنا هو أسم مجازى، هو شكل من أشكال العجرفة الكوميدية، فكل ما يتسم به شمشون يثير الضحك والسخرية، ورغم قوته، فإنه يفتقد الذكاء، وغم ضعف لبلب فغنه لماح، وأثق في نفسه، يفلت من المكائد بسهولة شديدة، بل ويدخل فيتحد واضح للغاية مع خصمه وهو واثق أنه سوف ينتصر عليه .

يقول سامي السلاموني في مقال عن الفيلم نشرته مجلة((فن)) اللبنانية إن المخرج المجري الأصل سيف الدين شوكت قد أراد السخرية من فكرة ((البطل)) بمفهومه الشكلي أو الجسماني، وهو في هذا الفيلم أراد يعكس هذه الفكرة بشكل ما ... فإذا كان سراج منير هو شمشون العملاق، ضخم الجثة، فإنه يضع في مواجهته شكوكو أو ((لبلب)) الذي لا يتميز بأي قوة جسمانية .

إذن .. فنحن أمام شكل من أشكال((توم وجيري)) في صياغة حية... حيث التناقض يمكن أن يولد السخرية، وخاصة أن الحدوتة تدور في حارة شعبية مصرية، يسكن شمشون في قصر فخم، مسور، كأن الحصن، وهو متزوج، ويريد أن يستولى على لوزة الغيرة السن، نفس الفتاة التي يحبها لبلب، الذي لا يكاد يجد قوت يومه، ور يملك من الدنيا سوى الحب والجدعنة، ومطعمه الشعبي الذي لا يدر عليه الكثير .

السبب الرئيسي هنا هو المرأة، ابنة الجزمجى الشعبي العجوز الذي يود أن يحصل مقابل زواج أبنته العذراء على اكبر مكاسب مادية واجتماعية ، بانتمائه إلي صاحب القصر، وسلطانه. والفيلم لا يعطي أي منفذ للتعاطف مع شمشون، سواء من حيث شكله الجسماني، وشاربه الغريب وتصرفاته، وهو المتزوج، ينافس أبن البلد في الحصول على خطيبته، وأيضاً في رزقه باعتباره صاحب مطعم آخر يكسب أكثر .

في البداية يتم أتفاق بين لبلب وبين والد حبيبته على الزواج، ويقبل الأب مقابل أن يحصل على جنيه واحد شهرياً كجزء من المهر. لكن الأب يزن الأمور بشكل تجاري، فسرعان ما يوافق على طلب شمشون والذي يعرض على الأب الكثير من الإغراءات.

ويقول السلاموني مؤكداً على ما سقناه في بداية حديثنا : غن الفتاة لوزة تحب ((لبلب)) باعتباره ((أبن البلد المفلس، ولكن الجدع، والشهم الخفيف الدم ... وهي الشخصية التي كان شكوكو يقدمها لجمهور السينما عن الحرفيين وأبناء البلد في تلك الأيام. فكانوا يجدون أنفسهم فيه كبطل شعبي يبرع في الوقت نفسه في نوع من أنواع الغناء البلدي الساخن اللاذع الذي يخصص فيه، وكان يثير الآهات في صالة السينما وهو يسخر من كل شيء)).

ويستكمل السلاموني الحديث قائلاً: ((هذه المنافسة في الحب بين ((شمشون ولبلب)) أدت إلي منافسة أخري على جذب زبائن المطعم لكل منهما.... فسراج منير الذي يريد أن يسحق شكوكو في الحب والعمل معاً... يضاعف من كمية الكل الذي يقدمه لزبائنه، فينصح عبد الفتاح القصري

صديق شكوكو بأن يبيع أرخص. ويعبر سيف الدين شوكت عن هذه المنافسة تعبيراً سينمائياً طريفاً، حين يجعل الزبائن يهرولون من هذا المطعم إلي ذلك بتسريع السرعة. فلا تكاد الطباق توضع أمامهم حتى يغرقوا في التهامها بشراهة... والفيلم معظمه قائم على الحركة والإيقاع السريع وبأسلوب متقدم نسبياً عن كثير من مخرجي تلك الفترة .

وأهم ما في الفيلم بالطبع هو تلك المنافسات المتعددة الأشكال بين شمشون ولبلب. فالأول دائماً ما يستخدم عضلاته بشكل غبي، والثاني يستخدم عقله بكل ذكاء وتبدو القوة الغاشمة بالغة القسوة، وكأنها التي ستنتصر في النهاية، وبالفعل فغن لبلب يفكر في أن يترك الحي بعد أن حطم له منافسه مطعمه، ولكن قبل أن يعلن الهزيمة، يقف الأصدقاء غلي جواره، ويعلنون عن تضامنهم معه، ولذا يتراجع البطل الشعبي عن التقهقر، ويقرر المواجهة، وفي مواجهة كلامية بين الطرفين، يتحدى لبلب خصمه، بأن يمكن أن يصفعه يومياً صفعة، قبل أن تنتهي ساعات اليوم، ولا شك أن هذا الإعلان يستفز شمشون الذي ينظر غلي الآخر كأنه حشرة يمكنك دهسها بسهولة، وبالفعل تبدأ المواجهة، بعد التحدي أمام الجميع. نحن إذن أمام رهان ساخر، يتحول بعده شمشون إلي مطارد، عليه حماية نفسه قبل كل شيء، بعد أن كان هو الذي يهاجم، يضرب ويحطم ويستعرض عضلاته.

والحبكة الأساسية في الفيلم هي محاولات شمشون المستميتة لحماية وجهه من الصفع، وأيضاً قيام لبلب على طريقة شطار الحارة أن يجد الوسيلة الأنسب من أجل ضرب خد منا فسه، أي أنه يجب أن يفعل ذلك وعلى مرأى من الشهود، ومن هنا تأتي لعبة الشطار في التراث الشعبي المصري، خاصة أن شمشون إذا خسر فانه سيتنازل عن مطعمه الفاخر وأيضاً عن ((لوزة)) التي يود الزواج منها.

ونحن لا نود مناقشة الأسباب غير المنطقية التي حولت الطاغية إلي شخص آخر لن يكسب من المعركة سوى انسحاب خصمه، وهو الذي حطم لهذا الخصم كل مقدراته في مشهد سابق، لكن متعة الفيلم هي معرفة الأساليب المختلفة التي يدخل بها لبلب إلي عرين الأسد كي يصفع هذا الأسد كل يوم، وهو الذي يتحول مع مرور الوقت إلي أسد جريح، يختفي في الحمام أو في داخل قصره، بل أن زوجته تدبر خطة كي يذهب بعض أتباعها بخصم زوجها إلي مكان بعيد في الصحراء، فيمر اليوم بدون صفعة .

إذن ... فنحن بالفعل أمام لعبة القط والفأر، والقط هنا لن يلبس أن يتحول إلي خائف وتنقلب الآية، فيهرب من الفأر الذي يطارده، ويكمن له، ورغم أن القط يحاول الاحتياط في كل مرة، فهو يصفعه بذكاء ذات مرة، حين ينافسه في حمل أثقال عالية الوزن أمام جمع من الناس، ويقف لبلب أمام الناس يرفع أثقالا بيد واحدة، ويرقص ونكتشف أن هناك من يحمل له الثقل من أعلى بواسطة أحبال، حتى إذا اقترب شمشون ليتحقق مما يحدث نالته واحدة من الصفعات المتفق عليها .

وهناك صفعتان تتمان في نفس اللحظة، بين الخصمين في يومين، تعرف تفاصيل إحداهما فيما بعد، وذلك في منزل شمشون ليلاً. حين تصورت زوجته أنها نجحت في إبعاد لبلب إلي الصحراء، لكن صديقه ينجح في استعادته ويجعله يركب عربة شمشون من الصندوق الخلفي، فيتسلل لبلب إلي المنزل، ويدخل على خصمه الحمام، ويصفعه في البانيو بحيلة .

وأهم مصدر للضحك، وهو الحيلة، التي تتولد عن المفاجأة، ومن هنا يأتي الإعجاب بالبطل الشاطر الذي يدخل في مرة أخري قسم الشرطة، من أجل تنفيذ الصفعة الأخيرة، حيث لجأت زوجة الطاغية إلي حيلة لإدخال زوجها التخشيبة من أجل حمايته من الصفعة فاصطنع لبلب معركة دخل بعدها إلي التخشيبة، وهناك تخفي حتى أختار اللحظة المناسبة ليفاجأ خصمه بصفعة.... وسرعان ما يصل الخبر إلي الحي ... فيخرج الأبناء في مظاهرة فرح، مثلما حدث عقب كل صفعة، ليعلنوا تأييدهم لشاطرهم المنتصر.

وفي نهاية الحديث عن الممثل كأحد أشهر المضحكين في السينما، يهمنا أن نذكر تفسيراً لتسميته بشكوكو، حيث أنه ورثه عن جده الذي كان مولعاً بلعبة مصارعة الديكة وكان كلما أراد تشجيع

ديكه أثناء اللعب فإن يهتف باسم ((شكوكو))، وسرعان ما التصق الاسم بالجد الذي ورثه إلي حفيده.... أي أننا لسنا أمام أسم فني .

محمود شكوكو
١٩٤٢: بحبح في بغداد
١٩٤٤: أحب البلدي
: حسن وحسن
١٩٤٥: الصبر طيب
تاكسي حنطور
البنى آدم
١٩٤٦: الدنيا بخير
ليلي بنت الأغنياء
اكسبريس الحب
صاحب بالين
يوم في العالي
عودة طاقية الإخفاء
١٩٤٧: الفرسان الثلاثة
أمل ضائع
بياعة اليانصيب
صباح الخير
قلبي دليلي
بنت المعلم
البريمو
١٩٤٨: يحيا الن
الهوى والشباب
طرق سعاد هانم
حب وجنون
أنا بنت ناس
ورد الغرام
خضرة والسندباد القبلي
شباك حبيبى
الصبر جميل
خد الجميل
الدنيا حلوة
خدعني أبي
١٩٥٢: الأسطى حسن
مليون جنيه
حضرة المحترم
شمشون ولبلب
آمال
شم النسيم
١٩٥٣: أبن الحارة
السر في بير
اللعب بالنار
عنبر
البوسطجى
أميرة الجزيرة
بنت عز
١٩٤٩: أحبك أنت
أوعي المحفظة
حدوة الحصان
نادية
ليلة العيد
ست البيت
المرأة شيطان
طلاق سعاد هانم
الستات كده
١٩٥٠: غرام راقصة
أسمر وجميل
بلدي وخفة
أخلاق للبيع
أفراح
نحو المجد
ظلموني الناس
١٩٥١: المعلم بلبل
وهيبة ملكة الغجر
ظلموني الحبايب
المقدر والمكتوب
١٩٥٤: المال والبنون
دموعي يا ناس
فالح ومحتاس
تحيا الرجالة
انتصار الحب
١٩٥٥: عرائس في المزاد
أهل الهوى
تار بايت
من رضي بقليلة
عروسة المولد
١٩٥٩: حب ودلع
١٩٦٠: الغجرية
١٩٦٣: زقاق المدق
١٩٧٠: حرامي الورقة

بائعة الخبز
ماليش حد
حب في الظلام

١٩٧١: واحد في المليون
١٩٧٤: أميرة حبي أنا
١٩٧٦: شلة الأنس

الفصل العاشر

فطين عبد الوهاب

لم تعرف السينما العربية مخرجاً مخلصاً للكوميديا قدر إخلاص فطين عبد الوهاب، فهو الذي أضحك الناس حتى على المواقف التي لا يتصور أحد أنها مضحكة. وهو لم يجعل ممثلي الكوميديا فقط هم الذين يصنعون الابتسامات على الشفاء مثل إسماعيل يس، وفؤاد المهندس، لكنه استنطق بالضحك كل من عمر الشريف ولبنى عبد العزيز ورشدي أباظة وشادية ومديحه يسري وأسماء كثيرة قد يورد ذكرها هنا .
ولعل الفيلم الأول لم يكن ينبئ كثيراً بأن صانعه سيضحك الناس كل هذه السنوات، حيث تدور أحداث فيلم ((نادية)) عام ١٩٤٨ حول قضية وطنية هي فلسطين. فنحن أمام فتاة تمل مدرسة تهب حياتها لعملها وأخويها الصغيرين، وترفض الزواج، حتى يتخرج أخوها منير من الكلية الحربية، ثم يموت أثناء الحرب. وعندما تحب شابا نكتشف إن أختها ثريا تحبه فتضحي من أجل سعادتها.... إذن فنحن أمام موضوع مأساوي، ينتهي بدموع امرأة لم تعرف السعادة، وهي تشاهد أختها تزف إلي أختها تزف إلي الرجل أحبته نادية نفسها .
أما عنوان الفيلم الثاني ((جوز الأربعة)) عام ١٩٥٠، فهو يوحي بلا شك بالطابع الكوميدي، ولكنه ليس مضحكاً خالصاً، فهو فيلم أيضاً يتضمن بعض الماسي، فالزوجة الأولي للشاب تصاب بالشلل بعد زواجهما، والثانية تتبعها، وأيضا الثالثة، لكن الزوج ما أن يقترن بالرابعة حتى يفاجأ أنها قد أصيبت بالخرس، ويتم شفاء الزوجات الثلاث اللاتي يطاردنه من أجل الحصول على حقوقهن الشرعية، مما يجعل الزوج يحسن انه في جحيم لا يطاق، مما يحمله على التفكير في التخلص من زوجاته بالتظاهر بالمرض، ويستطيع أن يجعل ثلاثة منهن يطلبن الطلاق. ولا تقف بجانبه إلا الزوجة الأولي التي تظل في حياته .
ومن الفيلم الثالث ((بيت الأشباح)) في نفس العام تبدأ ملامح الكوميديا في أعمال فطين عبد الوهاب، وهي كوميديا ممزوجة بالغموض والأجواء السوداء، بالورثة الذي ذهبوا إلي بيت المتوفي، فوجدوا من حولهم أجواء الرعب أكثر من أجواء البهجة التي بثها إسماعيل يس وثريا حلمي، لكن هذه الكوميديا السوداء امتزجت بمواقف مضحكة على طريقة ((أبوت وكاستللو يقابلان فرانكشتاين))، وهو موضوع صار محبباً في السينما العالمية، وأيضاً في أفلام أخري لمخرجين آخرين منها ((إسماعيل يقابل ريا وسكينة))، و ((إسماعيل يس في متحف الشمع))، وقد أراد فطين أن يمزج بين موزعين محببين لدي الناس، في قصر لم يدخله النور، وقد سادت الفيلم أجواء الظلام والكآبة، فأعتمد على أداء إسماعيل يس الذي يرتدى ملابس صيادي الغابات، لكنه يخاف من أول شبح يظهر له، وهو شبح صناعي صنعه شخص في المنزل من أجل طرد الورثة .
وفي فيلمه التالي ((الأستاذة فاطمة)) عام ١٩٥٢، مزج بين الكوميديا والجريمة، وقد قام بتأجيل الجريمة من أجل أن يفرد مساحة هائلة من الضحك، ففاطمة وجارها الذي تحبه، يتخرجان في

كلية واحدة، ويسكنان متجاورين، ووالد فاطمة فخور بأن أبنته ستكون أول محامية في المنطقة، وأمام فرحته بها، فإنه يعرقل زواجها من حبيبها، خاصة بعد التفرغ، وهو مباه بها أمام الآخرين، ومن أجل أن يرتفع اجتماعيا، يقرر أن يمحو أميته، حتى يكون((أبو الأستاذة)) ويفتح لها مكتبا كي تشعر بالاستقلال .
وأمام المقالب التي يدبرها الأب لإبعاد أبنته عن حبيبها، وامتثال الفتاة لذلك، وحدوث جفاء بين الاثنين، وتناطح والدي الفتى والفتاة، تتولد المواقف الكوميدية، خاصة أن الأب يغير من الزى الشعبي الذي يرتديه ليصبح ((أفندينا)) ويعين حارساً على أبنته، كي يمنعها من الاتصال بالمحامى المنافس ويحاول شراء زبائنه .
ووسط هذه الأجواء على فاطمة أن تثبت كفاءتها، ويكون زبونها الأول هو حبيبها، الذي اتهم ظلما في جريمة قتل وتستشحذ كل تجربتها، وهمتها، وأيضاً عواطفها من أجل الإيقاع بالقاتلة وشريكها. وهنا ينضم الأب إليها، ويتغير مسار الكوميديا. لينتقل إلي قاعة المحكمة فالفتاة ترتبك وترتجلن وعينا الأب تلمعان.
صحيح أن مصدر الكوميديا الرئيسي هنا هو القصري، لكن المخرج يجعل من فاتن حمامة بطلة كوميدية لأول مرة، فإذا كنا قد رأيناها في دور البنت الخفيفة في أفلام مثل ((بيومي أفندي)) و((المهرج الكبير))، فإنها تجسد هنا دور المحامية المرتبكة، المتلعثمة، التي عليها أن تضع نظارة على عينيها، وأن تتدرب على المرافعة، وشتان بالطبع بين الدور الجاد الذي جسدته مديحه يسري في
((الأفوكاتو مديحه)) وبين فاتن في هذا الفيلم .
المرحلة التالية التي جاءت بعد ذلك في الأفلام الكوميدية لفطين عبد الوهاب ارتبطت فقط بإسماعيل يس كبطل، كان يصنع من أجله الأدوار، وينوع كتاب السيناريو الذين يتعامل معهم، فلم يضع نفسه في أسر لون واحد يصنعه كاتب سيناريو بل تعاون مع جليل البندارى، وأبو السعود الإبياري وعبد المنعم السباعي، وعباس كامل وحسن توفيق والسيد بدير وعلى الزرقانى. وفي أغلب هذه الأحوال كان يشارك بكتابة السيناريو. وإذا كانت ظاهرة تسمية الأفلام باسم ((إسماعيل يس)) قد بدأت عام ١٩٥٤ من خلال فيلم((مغامرات إسماعيل يس)) ليوسف معلوف، ثم قدمه حسن الصيفي في ((عفريت إسماعيل يس)) في نفس العام ، وحمادة عبد الوهاب شقيق فطين عبد الوهاب في ((إسماعيل يس يقابل ريا وسكينة)) ، فإن فطين قد استفاد من نجاح هذه الظاهرة، وأراد إدخال ((بطله إلي عالم لم يتفق تماماً مع الشكل الاجتماعي والسياسي في تلك السنوات، فمع تعاظم دور الجيش عقب قيام ثورة يوليو، ومكانة الضباط، فإن فطين قدم بطله في ((إسماعيل يس في الجيش)) وصنع الثنائي المشهور سمعه، والشاويش عطية وهو مقارب لكافة الثنائيات في السينما العالمية، حيث يعاني الثاني دوماً من غباء الأول، ومقالبه، لكنه يحسن بافتقاده عندما يختفي، ويحن إلي وجوده .
وقد أوجد فطين هذا الثنائي في فيلمه الكوميدي الثاني مع إسماعيل يس عام ١٩٥٤ وهو ((الآنسة حنفي)) ،حيث رأينا صداقة تدوم بين الاثنين حين كانا من الرجال، ومعهما صديق ثالث، سوف يتنافس الصديقان على قلب الفتاة، عندما ينقلب حنفي إلي فتاة، ولكن الجزار((القصبجى)) هو الذي سيفوز بها، وتهرب معه، كي يعود الاثنان بعد ذلك إلي الحارة، والزوجة حامل، من أجل أن يبارك الجميع زواجهما، وشكلهما الاجتماعي الجديد .
وقد بلغ ذكاء هذه الأفلام إنها لم يكن دعائية للجيش، أو للجهات التي تنتمي إليها، بشكل فج، بل خلت تماماً من هذا الأمر، إلا من بعض العبارات، والإيحاءات، بأن أحوال الشباب تتغير عند الانضمام إليها .
بل يمكن أن نقول العكس، فإن هذه الأفلام قد صورت ما يحدث في الجيش والبوليس بما لا يحدث فيها، فليس هناك شخصاً يتهاون في الأمر العسكري بمثل الصورة التي نرى عليها الشاويش عطية الذي يتغير وجوده من سلاح إلي آخر.

وهذا ((الشاويش)) ((أبو الدبل)) بدين، عجوز، ثقيل الحركة، يتباكي أمام المواقف الصعبة، يبكى بدموع التماسيح، وله متاعب الخاصة في المنزل، وقد يكون منتظراً للاستدعاء بين لحظة وأخرى، وهو طيب، كثيراً ما يضحك عليه سمعة بعبارات التقريظ، ويناديه بـ ((حضرة الصول)) أي أنه يرفع من مكانته الاجتماعية أمام الآخرين .
وسمعة في هذه الأفلام هو الجندي الغشيم، الذي يتعامل مع الأشياء بلا مسئولية واضحة، شارد دوماً. يستطيع بما له من سمات أن يولد المتاعب من حوله، وهو دائم الخطأ لكنه لم يحصل على عقاب إلا في مرات قليلة مثل نهاية فيلم((إسماعيل يس في الأسطول))، وغالباً ما تري جانبين من حياته: الجانب الخاص، والجانب الوظيفي، ولعل المنافسة الأولي في فيلم ((إسماعيل يس في الجيش)) كانت بسبب فتاة، فالاثنان يحبان نفس الفتاة، والشاويش عطية يحاول أن يحصل على الفتاة وأن ينالها، لذا فإنه يحاول جعل سمعة يقع في الخطأ، كي يناله عقابه، لكن هذا الأخير، وبمعاونة أحد أصدقائه يتمكن من الفوز بلب الفتاة، ويجرد الشاويش من رتبته، ويصبح جندياً نفراً لسوء معاملته للشاب.
هي إذن لعبة أشبه بتوم وجيري، القط والفأر، ولأبد للضعيف الأصغر، أن يكسب الاختلاف هنا لسنا أمام مواجهة بين ذكاء وغباء، بل نحن أمام أثنين من الأغبياء لكل منهما أخطاؤه، التي يتسبب عند الوقوع فيها وارتكابها في إرباك الموقف من حول. ويستطيع أن يجعل منافسه يتشفي فيه لبعض الوقت، حتى يأتي الدور عليه ليحدث له أمر مشابه لما جري لصديقة.
ومن الواضح أن سلسلة((إسماعيل يس في .....)) لم تكن ملكا لفطين عبد الوهاب، لكنه أرقي من أخرج أفلامها، بل الأكثر عدداً، حيث أخرج منها ستة أفلام، نافسه في صناعتها حلمي رفله وحسن الصيفي، وعيسى كرامة وحسام الدين مصطفي، وسيف الدين شوكت. لذا بدأ كأن فطين هو الذي صنعها وحده.
وهذه الأفلام التي صنعها فطين هي ((في البوليس)) ١٩٥٦، ((في الأسطول)) ١٩٥٧، ((في الطيران)) ١٩٥٩، ((بوليس سرى)) عام ١٩٥٩، و((بوليس حربي)) ١٩٥٨، أي أن فطين قد استأثر لنفسه بالأفلام التي دارت في المؤسسات الرسمية، بينما دخل إسماعيل يس أماكن أخري في بقية الأفلام. إذن لم يتكرر ظهور الثنائي ((سمعة والشاويش عطية)) إلا في هذه الأعمال .
ولعل أوضح نموذج هو ((في الطيران)) حيث طلب الشاويش من الجندي أن يذهب لينام في سريره كي يذهب لمقابلة حبيبته، لكن الجندي الشاب سبب المتاعب وجعل زوجة الشاويش تكش لمر، مما جعلها تضربه، وتسبب له عاهة مؤقتة، فكان عليه أن يشي غليله من الجندي، وأن يحرمه من النزول في إجازة في الوقت الذي تعرف أن هذا الجندي ليس سوى كومبارس قرر ارتداء ملابس أخيه جندي الطيران، من أجل إثارة إعجاب حبيبته الممثلة، لكن الشرطة العسكرية جاءت لاستدعائه من أجل أمر هام. وفي الوحدة صار عليه أن يرتكب الأخطاء المتوالية، فهو ليست لديه أية خبرة بآمال الطيران، وبدلا من إصلاح الطائرة فإنه يفسدها ويصب من زيتها على وجه الجاويش .
وفي ((بوليس سري)) فإن الجندي لا يسبب فقط المتاعب للشاويش، بل أنه يعرقل البطل حين انطلق في الشوارع من أجل اصطياد أحد الخارجين على القانون، فجرى وراء الضابط المتنكر وأفسد المطاردة، وهو بالتالي يسبب المتاعب للجاويش عطية الذي أنتقل في هذا الفيلم من الجيش إلي البوليس السري، ولم يسع فطين إلي خلق التناحر الدائم بين الاثنين، فلأن الجاويش طيب القلب، لذا فإنه يشاركه في بعض العمليات ولكن غباء سمعة يفسد كل شيء، أنه نوع من الضابط الفرنسي كلوسو الذي قدمته السينما الأمريكية بنجاح في الستينات، وذلك الشرطي الذي إذا اشترك في أي عملية دمرها، وسبب الخسائر، لكن قانون المصادفة وحده هو الذي يجعل الأمور تسير في مصلحة سمعة أو الشرطي.
وفي هذه الأفلام، كثيراً ما كان الجاويش يطيب قبله تجاه منافسه الذي سبب له المزيد من المتاعب. فهو الذي وقف بجانبه، وشارك في جمع النقود من أجله عندما ضاقت به السبل من أجل أن يتزوج حبيبته في ((الأسطول)).

ولن نتوقف طويلاً عند هذه الأفلام، فبلا شك فإن الممثل صار البطل الرئيسي لأفلام فطين الكوميدية في النصف الثاني من الخمسينات، حتى إذا بدأت شموع الممثل في الانطفاء الفني كان عليه أن يعثر على البديل، بل وأن يجعل من ممثلي الأدوار غير المضحكة أن يضطلعوا بالبطولة، من أفلامه مع إسماعيل يس فيتلك المرحلة هناك ((أبن حميدو))، ((أمسك حرامي))، و ((العتبة الخضراء)) و ((هيجنونى)) و ((حلاق السيدات))، و ((الفانوس السحري))، ثم ((الفرسان الثلاثة)) عام ١٩٦٢. يم وهو التعاون الأخير بين الاثنين، ومما لاشك فيه أنها لم تكن مضحكة بنفس القدر. عدا ((أبن حميدو)) ولم يكن إسماعيل يس كممثل كوميدي في أحسن حالاته، بل بدأ وقد تقدمت به السن، أكثر بدانة. لا يصلح لدور العاشق الذي وضعته هذه الأفلام في إطار هاز كما كان يكرر نفس الشكل في الأداء. وفي بعض هذه الأفلام، كان على فطين أن يصنع ثنائياً مختلفاً، بين شخص أقل ذكاء، وأكثر بساطة هو سمعة، وبين شخص يعتقد نفسه علامة، وهو عبد السلام النابلسي، وقد تكرر ظهور هذا الثنائي الجديد في ((بوليس سري))، و((بوليس حربي)) و((حلاق السيدات)) و((الفانوس السحري)) .

وفي هذا الفيلم الأخير على سبيل المثال فإن كان على طرفي الثنائي أن يتنافسا من أجل الحصول على الفانوس، والوظيفة، الأول ساعي في مصلحة، يحب موظفة، ويتوق لن يرتفع اجتماعيا إليها، والثاني مدير متزوج من امرأة لا تشبع من الأموال الكثيرة. وبالتالي فإن امتلاك الفانوس والجني الذي بداخله، وهو أظرف جني في السينما المصرية على الإطلاق، أمر بالغ الأهمية، من أجل الحصول على المال، ووظيفة المدير.

و ((عفركوش)) في هذا الفيلم جني مطيع لمن يملك الفانوس، هو أيضاً جني ذكى، يعرف كيف يتصرف، ويدفع من يملكه في شباك الإغراء المادي، وهو يعدد الطلبات التي ينفذها لمالكه بمرات محدودة. وقد راح كل طرف من الاثنين في تدبير الخطط والمكائد لزميله فتبادلا المصباح والوظائف، يصير هذا يوماً مديراً، ويصبح منافسه ساعياً له، ثم يتبدل الأمر في اليوم التالي، بعد أن يتفنن كل منها في إيجاد طريقة للحصول على المصباح .

وإذا كانت الكوميديا التي صنعها فطين عبد الوهاب في الخمسينات قد ارتبطت بإسماعيل يس وحده، فإنه في الستينات قد عدد ارتباطاته، ولكنه تعامل كثيراً مع فؤاد المهندس، وصنع منه نجماً كوميدياً، ثم أعتمد كل من فريد شوقي ورشدي أباظة ليكونا أبطال أفلامه الضاحكة، وتعاون بشكل خفيف مع عبد المنعم إبراهيم، في ((إشاعة حب))، و ((الزوجة ١٣)) و ((عروس النيل)). وبدأ كأنه يراهن على نجوم الشباك وأن يجعل منهم مضحكين، كما لم يعتد الجمهور على مشاهدتهم .

ولعلنا سنتناول كل من فؤاد المهندس، وفريد شوقي، ورشدي أباظة وعبد المنعم إبراهيم كصناع ضحك في مكان آخر من هذه الدراسة، لكن المهم أن نتوقف عند صورة المرأة المضحكة كما قدمها فطين عبد الوهاب، فمن الواضح أنه في أفلامه مع إسماعيل يس كان تركيزه الأكبر في عملية الإضحاك قائمة على الممثل الرجل، وكانت النساء في أغلب هذه الأفلام من المغلوبات على أمورهن، بائسات، حزينات، مثل تهاني راشد في ((بوليس سري)) و صباح في ((العتبة الخضراء))، وكريمة في ((حلاق السيدات))، وزهرة العلا في ((الأسطول))، وذلك باستثناء زينات صدقي التي لم تكن خفيفة الظل في أي من هذه الأفلام عداً ((أبن حميدو)) فهي الأم التي تغوى أبنتها على أن ترتبط بمدرس الألعاب الشاب لأنه زوج مضمون في ((البوليس))، وهي الأم التي تود لأبنتها أن تتزوج من المعلم الحنش ((في الأسطول))، كما أنها الزوجة البائسة الثرية التي تعاني من خيانة زوجها الدائمة لها في ((حلاق السيدات)) .

لكن الأمر أختلف تماماً، حين أضفي أجواء البهجة على ممثلات لم يقمن كثيراً بأداء الكوميديا مثل شادية : ((الزوجة ١٣))، ((مراتى مدير عام))، ((كرامة زوجتي))، (عفريت مراتي))، ((نصف ساعة جواز))، وأيضاً مع لبنى عبد العزيز في ((آه من حواء))، و((عروس النيل))، ثم هو الذي نقل شويكار من الأدوار الجادة، وأدوار الشر إلي اللون الكوميدي في السينما، وهي التي عملت معه في دور لم تضحك فيه أحداً في ((الزوجة ١٣)) فانتقلت مباشرة في عام

١٩٦٤، أي بعد عامين إلي دورين بارزين في الكوميديا هما ((أنا وهو هي)،و ((اعترافات زوج)) ثم للاستعانة بها عاد في عام ١٩٦٨ في ((أرض النفاق)).
ولم يقف الأمر عند هذه الظاهرة بل غن فطين عبد الوهاب استنطق ضحكاً في الستينات من ممثلات عديدات منهن هند رستم في ((إشاعة حب)) وسميرة أحمد في ((أكاذيب حواء)) وشريفة ماهر. وبالطبع مارى منيب وغيرهن ...
وقد بدت لبنى عبد العزيز في دور النمر التي يتم ترويضها أكثر إضحاكاً وأقل صراخاً، من نفس الدور جسدته اليزابيث تايلور في السينما الإيطالية بست سنوات على الأقل حين قامت بنفس الدور في ((ترويض النمرة)) لزيفيريللى عام ١٩٦٧. وبدت لبنى خفيفة الظل، جميلة، شرسة، بالغة الرومانسية، تناطح الطبيب البيطري بكل ما تملكه من سلاطة لسان في فيلم ((آه من حواء)) لا يستطيع احد أن يوقف سلاطتها، تجيد الانتقال بين شخصية وأخرى، وتتفنن في طرد العريس الذي لا يعجبها، وتنصاع لأخلاق القرية التي تعيش فيها، تتعامل مع الجد بخشونة، وحب. وقابلة للتغيير البطيء، لكنه تغيير جوهري وأساسي .
ولو قارنا بين أداء لبنى في هذا الفيلم، وأداء رغدة في فيلم آخر مقتبس عن ((ترويض النمرة)) وهو ((استاكوزا)) لاكتشفنا الفارق، فالممثلة المعاصرة كانت خارجة عن النواميس، لكنها لم تضحك الصالة، بعكس لبنى التي بدت ساخرة مضحكة، مقبولة. مليئة بالبريق والحيوية .
أما شادية، البنت الدلوعة سابقا، فقد كان على فطين عبد الوهاب وهو يقدمها في مرحلة نضجها الفني أن يغير من شكلها، ففي بداية الستينات قدمها المخرجون الآخرون بشكل مأساوي، ومغاير في ((المرأة المجهولة))، و((اللص والكلاب))، و((الطريق)). لكن فطين رأي فيها النموذج المضحك، فهي تقود ألاعيب النساء في فيلم ((الزوجة ١٣)) من أجل تهذيب زوجها كي يصبح لها وحدها، وهو الذي تزوج من قبلها نساء عديدات، لم يستقر مع أي واحدة منهن. كما أنها تدبر ألاعيب نسويه أخري في ((نصف ساعة جواز)) من أجل أن تلفت إليها أنظار الطبيب الذي تعمل في عيادته كممرضة ويعرف أنها تحبه، وأنها لا تقل حسنا وجاذبية عن المرأة التي أختارها.
وألاعيب النساء في الفيلم الأول متعددة، ابتداء من تصنعها إنها مريضة نفسياً، وأنها لو أيقظها أحد أثناء النوم فإنها تجري إلي النافذة لترمي نفسها منها. ثم بتصنعها الحمل أمام أبيها، وحماتها، وهي التي تطلب من زوجها الشرعي أن يخطبها، ثم هي التي تستجمع كل الزوجات اللاتي تزوجهن زوجها من أجل ابتزازه .
وشادية في (مراتي مدير عام)) تثير الضحك من مواقفها الجادة، كامرأة صارت مديرة عليها مجابهة الموظفين الرجال الذين لا يؤمنون بها، ويرمون شباكهم حولها، والنساء اللاتي يثرن الإشاعات من حولها، وبين حياتها الخاصة، حيث عليها أن تكون ((زوجة)) مطيعة تحاول إرضاء الزوج ومصالحته وأن تجعله يشعر أنه ((السيد)) حتى ولو كانت ترأسه في العمل .
ولعل الإطار الكوميدي لشادية قد بدأ في أحسن حالاته في ((عفريت مراتي)) وهي تتأثر بالشخصيات النسائية التي تراها في الأفلام المعروضة في دار السينما المقابلة لمنزلها، ولأنها امرأة متزوجة، فعليها أن تسبب المتاعب لزوجها، وهي تقوم بدور((إيرما الغانية)) وتسحب معها من الطريق من تتصوره زبوناًً، وتدخل منزلها حين يستقبل الزوج المدير العام وبقية الزملاء بمناسبة ترقيته، وعلى كل الحاضرين أن يكونوا شهوداً على المرأة التي تصورونها وقورة، فهي تغوى المدير العام أمام زوجته الدميمة التي يغمى عليها من وقاحة الموقف، وهي تريدي نفس ملابس إيرما، وترقص أمام الجميع، والزوج مغلوب على أمره، وفي مرة أخري، فإن الزوجة ترتدي ملابس ((ريا)) في فيلم ((ريا وسكينة))، وتنطق بنفس العبارات التي سبق لنجمة إبراهيم أن رددتها((قطيعة.... ما حدش بياكلها بالساهل)) وتشحذ سكاكينها من أجل قطع رقبة أخت زوجها، وسوف نراها تصدق التمثيلية التي يخططها الزوج، فإنه قد صار خارجاً على القانون، ويدبر لخطة للاستيلاء على أحد البنوك، وفي تفصيلات دقيقة، فإنها تترقب سلوك الزوج

سعيدة، وهو الذي يعرف أنها موجودة هناك، فيتمادى في خطته متصورا أن هذا قد يشفيها، فإذا بكل هذه الخطة لمصلحة المدير الذي يخطط بالفعل للاستيلاء على خزينة البنك .
لم تكن لبنى، ولا الأسماء المذكورة من النساء صانعات بهجة مضحكة في أفلام أخري قمن ببطولتها وكن في حالاتهن الفريدة كمضحكات فقط مع فطين عبد الوهاب .

فطين عبد الوهاب

١٩٤٩: نادية
١٩٥٠: جوز الأربعة
١٩٥١: بيت الأشباح
١٩٥٢: الأستاذة فاطمة
١٩٥٣: عبيد المال
: حكم قراقوش
١٩٥٤: الآنسة حنفي
١٩٥٥: نهارك سعيد
: إسماعيل يس في الجيش
١٩٥٦: الغريب
: إسماعيل يس في البوليس
١٩٥٧: نساء في حياتي
: طاهرة
: ابن حميدو
: إسماعيل يس في الأسطول
١٩٥٨: أمسك حرامي
: ساحر النساء
: إسماعيل يس بوليس حربي
: الأخ الكبير
١٩٥٩: إسماعيل في الطيران
: العتبة الخضراء
: بوليس سري
١٩٦٠: ح يجننوني
: البنات والصيف
: حلاق السيدات
: إشاعة حب
: الفانوس السحري
: وعاء الحب
١٩٦١: الضوء الخافت
١٩٦٢: الفرسان الثلاثة
: آه من حواء
: الزوجة ١٣
١٩٦٣: صاحب الجلالة
: عائلة زيزي
: عروس النيل
١٩٦٤: اعترافات زوج
: أنا وهو وهي
: العاقلة الكريمة
١٩٦٥: المدير الفني
: طريد الفردوس
١٩٦٦: ٣ لصوص (سارق الذهب)
: تفاحة آدم
: مراتي مدير عام
١٩٦٧: عندما نحب
: كرامة زوجتي
١٩٦٨: أرض النفاق
: عفريت مراتي
١٩٦٩: ٧ أيام في الجنة
: أكاذيب حواء
: نص ساعة جواز
١٩٧٠ : حياتي
: فرقة المرح
١٩٧١ : خطيب ماما
: رحلة لذيذة
١٩٧٢ : أضواء المدينة

الفصل الحادي عشر

نيازي مصطفي

نيازي مصطفي هو بلا شك المخرج الأكثر تنوعاً، والأغزر نشاطا في تاريخ السينما المصرية وهو ظاهرة حقيقية في هذه السينما مهما اختلفت الآراء حوله، وحول قيمة أفلامه .
أخرج نيازي مصطفي أغلب أنواع الأفلام من النوع الصحراوي، إلي أفلام المغامرات، والفيلم التاريخي، والغنائي، والاجتماعي، ولكن الغالبية من أفلامه تدخل في إطار الكوميديا، حتى في النوعيات المختلفة المذكورة، فإننا سنجد الكوميديا متراشقة الأطراف بشكل أو بآخر. وقد تعامل مع نجوم الكوميديا في كافة الأجيال التي عمل بها، وساعد في إعطاء الفرص لنجوم الضحك ليكونوا في أحسن أحوالهم في أفلامه .
ونيازي مصطفي أتي قبل فطين عبد الوهاب بأكثر من عشر سنوات، وظل يعمل بعد رحيله بأكثر من عشر سنوات أيضاً، ومع ذلك فإن الناس عندما تذكر الكوميديا يتبادر إلي الذهن أسم فطين باعتبار أننا نميل إلي التخصص، أو أن ننظر إلي الفنان بواجهة واحدة، رغم أن فطين نفسه أخرج أفلاماً غير كوميدية بالغة الأهمية .
ومن الفيلم الأول لنيازي مصطفي ونحن نلاحظ أنه قد وضع عينيه على الكوميديا، فإذا كان اشترك عام ١٩٣٥في إخراج فيلم ((الدفاع)) مع يوسف وهبي، فإنه هو الذي قدم نجيب الريحاني في أحسن حالاته السينمائية في ((سلامة في خير))، و((سي عمر)) عام ١٩٤١ن ويروى الريحاني عن تجربته مع نيازي، بأنه قد رفض التعامل معه، ولكنه فيما بعد أدرك حجم موهبته فاسند إليه إخراج فيلم آخر له .
وقد كانت الكوميديا بالنسبة لنيازى بمثابة محطات يقف عندما بين فترة وأخرى، فهو قد يعكف في فترة على تقديم أفلام موسيقية، أو صحراوية، أو كوميدية، ولكن الكوميديا كانت موجودة دائماً في محطاته، ولعل أول محطة كوميدية حقيقية بعد مرحلة تعاونه مع الريحاني هي ((الآنسة بوسة)) عام ١٩٤٥، وهو فيلم تم إخراج قصته أكثر من مرة من بينها فيلم ((سبعة أيام في الجنة)) ١٩٦٧. حيث جمع كل من حسن فايق وبشارة واكيم في أدوار البطولة، وهو حول الثرى الذي يود أن يزوج أبنته برجل غير طامع في ثروتها ، فيدعي الإفلاس ويختار مسكناً متواضعاً ويجول في الشوارع عارفاً على البيانو. بينما تغنى أبنته، وتلتقي الفتاة بشاب ثري يحبها، ويعترض هذا الحب الكثير من المتاعب، وهو موضوع صالح لن يكون كوميديا غنائية مصنوعة من أجل مطربة من طراز نور الهدي .
البطلة الرئيسية، والفيلم حول رجل متوسط الحال ترغمه ظروف عمله على السفر. فيترك امرأته مع ابنته الكبرى، وطفليه وثلاثة حمير يملكها. كل هذا في عناية شاب أبن صديقه، يحاول الشاب التقرب من الفتاة فتصده. لذا فإنه يسرق الطفلين والحمير الثلاثة حتى تخضع الفتاة لرغبته. تدعو الم من الله أن يجعل الحمير بشراً وتتحقق المعجزة، وينقلب الحمير إلي بندق ولوز وسوسو، وينقذون الأطفال من أسر هذا الشاب .
والكوميديا هي في التناقض بين حال الحمير، ووضعهم كبشر، فالشاب يبلغ الشرطة ان الشباب الثلاثة هم الذين سرقوا الحمير. وفي قسم الشرطة يقسم الثلاثة أنهم حمير. وتبعاً لإصرارهم يتم إيداعهم مستشفي الأمراض العقلية، مما يدفع بهم أن يتمنوا لو يعودوا مرة أخري إلي هيئتهم الأولي ... حمير.
وفي عام ١٩٥٠ عاد نيازي ليقدم فيلما كوميديا خالصا هو ((قمر ١٤)) حيث جعل من محمود ذو الفقار لثاني مرة ممثلاً كوميدياًً، وهو لم يكن يميل إلي الكوميديا لا كممثل أو مخرج، والحقيقة أن الضحك لم يتولد من الممثل الرئيسي هنا، ولكن من المواقف المتناقضة حول قمر، وأيضاً من أحمد غانم الذي بدأ هنا في أحسن حالاته، وهو يغازل الخادمة، ويتفنن في التعرض لها، وهو لا يعلم أنها في الحقيقة زوجة أخيه وأنه أتى بها إلي الدار في هذه الصورة من أجل أن تقنع الابن وبقية أفراد الأسرة أنها الأنسب لأبنهما في الزواج من أبنه تاجر السمك التي يفضلها الأب .
إذن فنحن أمام العديد من الشخصيات وجدت نفسها في نفس البيت، تجد التناقض يحوم من حولها، فالخادمة التي تتمنع على الأخ الأصغر، لا تمنع أن تسلم شفتيها إلي أخيه الأكبر، دون أن

يدرى أنها محللة له . وقمر هذه ابنة صاحب بنسيون، ويرسل الشاب((زوجها)) رسالة إلي أبيه يخبره أنه يعتزم الزواج لكن الأب((حسن فايق)) يطلب منه الحضور لأنه أختار له زوجة أخري هي ابنة تاجر سمك من أثرياء الحرب. ويريد الأب الإسراع في إتمام هذه الزيجة تبعاً لتدهور حالته المالية لذا فإن الزوجة تقرر أن تعمل في المنزل كخادمة ((مربية وسرعان ما يقع الجميع في هواها، الأب نفسه، وأبنه الأصغر، وتاجر السمك لكنها لا تعطي لأي منهم مراده، ويعرفون إنها النسب لأبنهم .

والفيلم مصنوع أقرب إلي المسرحية المأخوذة منها، لذا فهو يعتمد على الحركة السريعة ورشاقة الزوجة ((كاميليا)) وسرعة إيقاعها وذكائها في التنقل بين الرجال، لا تصدهم بقسوة، ولكنها تثبت أنها الأكرم منهم جميعاً.

في هذه السنوات كان نيازي قد تعامل بشكل مكثف مع أبو السعود الإبياري والذي كان يرجع لإخراج أفلامه بين وقت وآخر، فقدم معه ((أفراح))، ((ست الحسن)) عام ١٩٥٠، ثم ((حبيبتي سوسو)) في العام التالي وسوف نتوقف هنا عند فيلم كوميدي آخر من أفلام نيازي مصطفي التي يمزج بها الفنتازيا بالكوميديا، مثلما فعل م قبل في ((طاقية الإخفاء))، ثم ((البني أدمين))، ففي (٠ من أين لك هذا ؟)) عام ١٩٥٢ حول أحد أبطاله إلي قرد، وذلك من خلال وحيد الطالب في كلية الطب. يعيش مع عالم أخترع مركباً كيمائياً يجعله غير مرئي، ويدفع بصديقه ((إسماعيل يس)) أن يصير قرداً... وعن طريق هذه الاختراعات يتمكن الشاب أن يستحوذ على قلب سلوى التي يحبها، فأبوها يرشح لها شابا آخر يراه مثالياً، ولكن وحيد يستطيع بواسطة هذا التركيب الكيميائي أن يعرقل زواج سلوى إلا أنه يتهم بتهريب المخدرات وخطف سلوى .

وقد امتلأ الفيلم بحكاية الحيوان الناطق، أو الإنسان الذي يرى أن القرد أفضل من البشر، ومن الواضح إن نيازي مصطفي قد أحب كثيراً مسألة الفنتازيا لأنها تجعله يستخدم قدراته التقنية في أعمال الخدع السينمائية على أحسن ما يكون وسوف يكررها كثيراً فيما بعد في ((سر طاقية الإخفاء))، و ((حواء والقرد))، و ((فتوة الناس الغلابة)).

وسوف نتوقف هنا عند كوميديا راقية من الدرجة الأولى قدمها نيازي مصطفي عام ١٩٥٤ بعنوان ((بنات حواء))، وكوميديا غنائية، بدأ كل العاملين فيها كنجوم كوميديا في أحين أحوالهم، مثل محمد فوزي، ومديحه يسري وشادية، ثم زينات صدقي، وإستر شطاح، بالإضافة طبعاً إلي إسماعيل يس . والفيلم، كما نعرف، حول رحلة خلاص لدي امرأة ((سيدة أعمال)) تزعم جمعية مفادها أن المرأة تساوى الرجل، وهي تضرب عن الزواج، ولكنها تدخل في رهان مع وحيد، وهو شاب رسام، في أنها لن تغير أفكارها، وهو يراهنها أنها سوف تحبه هو بالذات.

وعبثاً يحاول الشاب إن يثبت جاذبيته، لكن نصيبه من هذا الرهان هو علقة ساخنة على يد سيدة الأعمال عصمت ((أنظر الاسم ذو البعد الذكوري، والأنثوي))، وأيضا علقة ثانية على يد مدربها، ومع كل علقة يزداد الرسام إصراراً على أنه سيكسب الرهان، وهناك مشهد بالغ القوة في الذاكرة، حين تقبل عصمت الشاب، فيفرح هذا الأخير بشدة، لأنه أقترب من غايته، فإذا بها تكتشف أن أحمر الشفاه يطبع مع القبلات مما يؤكد انه صناعة غير جيدة.

والفيلم خفيف الظل في حواره الذي كتبه أبو السعود الإبياري، ويبدو ذلك من المشهد الذي تذهب فيه عصمت إلي منزل الشاب بدلاً من أختها، وفي ليلة ممطرة، كأنها تعلن ((أنا جدع)) من حيث درجة المقاومة، تشرب الخمر، ولا تستطيع المقاومة، ثم تخرج وقد كادت أن ستلم بكل مشاعرها.

المخطوبة لشاب اقرب إلي الأبله، يغير بدون أي حمية، ويطارد حبيبته إلي كل مكان من أجل حمايتها من الرسام وحيد.

وينبع الضحك هنا من أشياء عديدة منها تحول وصيفة عصمت، وعدم قدرتها على حماية سيدتها ونفسها، لا من الرسام، ولا من حكمت، والفيلم يؤكد أن المرأة هي المرأة ضعيفة، عليها أن ترتدي في النهاية ثوب الزفاف، وأن تقدم استقالتها من جمعية المرأة تساوى الرجل .

ويتضمن الفيلم استعراضا غنائياً فكاهياً في النهاية يعتبر من الأفضل في هذا المجال، خاصة الذي يؤديه إسماعيل يس :

يا سلام ع الحب في طوبة يا خرابي على هوا أمشير
زعابيب ومطر ورطوبة بيخلوا القلب يطير
ويترعش ويتكتك ويقول هاتو لي دفاية
برد الغرام بيشكشك في جتتى وقفايا
حب الشتا إذا اتى يلقي القلوب متكلفتة
حتى الجفا يعمل وفا عند الفتاة والفتى

والأغنية من تأليف الإبياري أيضا. والغريب أن المخرج الذي كان يقدم هذا النوع من الأفلام كان في نفس السنة يقدم فيلماً جافاً من طراز((حميدو)) أو((رصيف نمرة خمسة)) به العنف الشديد، والقتل، وكان نيازي مصطفي في كلتا الحالتين له كفاءته وتميزه.... ومن الواضح إن هذا النوع من الأفلام قد أستغرقه حتى عاد مرة أخري إلي الكوميديا في فيلمين هما ((إسماعيل يس طرازان))، أيضاً مع الإبيارى، ثم ((حبيب حياتي)) أول بطولة مطلقة للنابلسي . وفي هذه السنة (١٩٥٨) قدم نيازى مصطفي ثلاثة أفلام بطولة فريد شوقي اعتمدت على العنف والجريمة، والدموية هنا((سواق نص الليل))، ثم ((سلطان))، ((أبو حديد))، والغريب انه كان يخرج من أستوديو يقتل سلطان خصومه بوحشية، ويرميهم أحياء من فوق الجبل . كي يعيش مع إنسان الغابة الذي أتي به الورثة من أجل إن يرث أموالا، ويسعى كل الورثة إلي استقطابه في ((إسماعيل طرازان)).

فحسب الوصية في هذا الفيلم، فإن الورثة لن يأخذوا أنصبتهم إلا بعد أن يعثروا على أبن له فقده في الغابة منذ ربع قرن، ويتطوع اثنان من الورثة لبحث عن ذلك الابن الضائع حرصاً على نصيبهما، ويجدون الابن قد تأقلم مع حياة الغابة، يعيش مع القرود، هناك قردة بعينها، تحبه وتشعر بالغيرة عليه، وهو يصحبها معه إلي المدينة لأنه لا يستطيع أن يستغنى عنها، وتصبح سبب تكدير للورثة، وهم كثيرو العدد، ومن بين الورثة توجد فتاة عليها أن تروضه، تجعله متحضرا، فتعلمه كيف ينطق ويتكلم، ثم كيف يكتب ... ويحب .

والفيلم ملئ بالمطاردات الفكاهة بين هذا الإنسان البدائي، الذي صار متحضراً، والقرد من ناحية، ثم بين الورثة الذين يطعمون في الأموال من ناحية أخرى، مما يدفع بالشاب إن يعود إلي الغابة مرة أخري مع الفتاة التي أحبته.

وفي عام ١٩٥٩ قدم نيازي مصطفي ثلاثة أفلام متباينة تماماً، الأول مأساوي هو ((فضيحة في الزمالك))، ثم الفيلم الصحراوي، ((سمراء سيناء))،وفيلمه الأكثر جاذبية في عالم الكوميديا ((سر طاقية الإخفاء))، الذي امتزجت فيه الكوميديا بالخدع، وأداء عبد المنعم إبراهيم، والطفل أحمد فرحات ومحمد عبد القدوس، وجمالات زايد. وسوف نتناول هذا الفيلم أثناء حديثنا عن عبد المنعم إبراهيم لكن لاشك أن السيناريو الذي كتبه المخرج بالتعاون مع عبد الحي أديب بدا جذاباً في رسم شخصية الصحفي عصفور الذي لا يصير شجاعاً إلا إذا ارتدى طاقية الإخفاء، لكنه لا يفتقد الغباء، حيث يقع دوما في المتاعب مع أمين منافسه على الطاقية، وعلى قلب جارته وزميلته التي ينوى الزواج منها .

وفي تلك الفترة كان نيازي مصطفي متحمساً لأنه يمنح ادوار البطولة لنجوم الصف الثاني من الكوميديا، فهو الذي أعطي النابلسي فرصة عمرة في البطولة الأولى في فيلم ((حبيب حياتي))، وهو الذي أنقذ عبد المنعم إبراهيم من عثر بعد فشل بطولته الأولى في فيلم ((أيامي السعيدة)) فمنحه بطولة ((سر طاقية الإخفاء))، كما أنه أسند البطولة المطلقة لعادل خيري في فيلم ((لقمة العيش)) عام ١٩٦١، وكان قد لمع في نفس الفترة في تجسيد مسرحيات الريحاني القديمة. لكنه لم يكن مضحكاً في تجربته السينمائية الأولى في ((البنات والصيف)) في نفس السنة .

في ((لقمة العيش)) صار على عادل خيري (فتحي) أن يرتدى ملابس النساء، أسوة بعبد المنعم إبراهيم في ((سكر هانم)) إخراج السيد بدير عام ١٩٠٦، ومن الواضح أن نيازي قد وضع

عينيه على الأداء البارع لعبد المنعم إبراهيم وأراد أن يراهن على عادل خيري، وكان على فتحي أن يرتدى ملابس النساء مجبراً، باعتبار أن الصديقين محسن- صلاح ذو الفقار- وفتحي يعانيان من البطالة. تطالبهما صاحبة البنسيون بالأجرة، يجد محسن وظيفة((كمدير مزرعة)) بفضل الطبيبة سامية، لكن والد سامية يشترط أن يكون الموظف متزوجاًن مما يدفع بالصديقين أن يتفتق ذهنهما عن قبول فتحي إلي ارتداء ملابس النساء.
وشتان بين سكر في منزل عصرين محاط بأشخاص من ثقافات متقاربة، وبين فتحي الذي يذهب إلي الريف، فمثلاً عندما يصاب بالقيء فإن من حوله من الفلاحين يتصورونه- يتصورونها، حاملاً- وتتبرع إحدى النسوة الحوامل في تقديم نصائحها المجانية إليها دون أن تعرف الحقيقة، وتبدأ الشكوك في التشابك من حول الرجل الذي يرتدي الزى النسائي في الريف، وتتعاظم المواقف الساخرة حين تأتي أخت فتحي إلي الريف لمقابلته دون أن تعرف الحقيقة.
وهذه المواقف تصنع كوميديا من الطراز الأول، لكن للأسف فإن نيازي مصطفي كان مخرجاً له حالات، حيث تتولد الضحكات في بعض الأحيان بالغة التدفق، مثلما في ((سر طاقية الإخفاء))، و((بنات حواء))، ثم تبدو المواقف مفتعلة، ولعل هذا يرجع إلي السيناريو المكتوب، فنحن لم نسمع عن كاتب سيناريو باسم مصطفي فؤاد له أفلام متميزة في أي نوع من الأفلام.
ويرجع لنيازى مصطفي في أنه منح فريد شوقي البطولات الكاملة له في الكوميديا، قد يكون الممثل قد أضحك الناس في بعض اللقطات أو المشاهد في أفلامه السابقة، وقد يكون خفيف الظل في فيلم من طراز((مجرم في أجازة)) لصلاح أبو سيف ١٩٥٧، لكن لا شك أن نيازي مصطفي قد سبق فطين عبد الوهاب في إسناد أدوار البطولة الكوميدية لنجمه الذي عمل معه كثيراً، ففي عام ١٩٦١ على سبيل المثال، قدمه في أربعة أدوار متباينة تماماً. فهو العبد الأسود عنتر بن شداد في فيلم حول هذه الشخصية، وهو رجل صعيدي محاصر بالثأر والانتقام في عالم صعيدي بالغ القسوة في ((دماء على النيل))، ثم هو بالغ الحرية والخفة في فيلمين من طراز ((النصاب))و((جوز مراتى)). ثم يقدمه في دور لا يعرفه المتفرجون كثيراً عام ١٩٦٢ هو ((آخر فرصة) بدا فيه فريد شوقي في ارقي حالاته كممثل كوميديين فسيد مسعود هنا موظف التأمين لمنحوس، والذي تزداد خسائر الشركة بسببه، يقرر رئيسه أن يمنحه الفرصة الأخيرة لإنقاذ الشركة من الإفلاس، ويجد هذه الفرصة في لاعب ملاكمة يجب أن يؤمن على حياته بمبلغ خمسة آلاف جنيه. وحفاظا على حياة اللاعب فإن مسعود يلعب مكانه حتى يبعد عنه أي أذى من المنتظر إن يصيبه في المباراة والتي ينال فيها من الضرب ما هو مبرح بشدة. لكن المصارع((عبده مجانص)) تصدمه سيارة وهو عائد إلي منزله، وسرعان ما تأتي زوجته لتحصل على مبلغ التأمين .
يفقد سيد الأمل ويقرر الانتحار، لكن امرأة ثرية تأتيه، وتطلب التأمين على أبنها الصغير مقابل ثلاثين ألف جنيه، ومن خلال منحوس ينشد أمله الأخير تتولد الكوميديا، فهناك طامعون في الميراث، وهناك محاولات لخطف الطفل، والذين شاهدوا الفيلم يتذكرون كيف أتسم فريد شوقي بخفة ظل وهو يجابه خصومه بروح رياضية فيعاركهم، وهو يستخدم لزمته المشهورة في هذا الفيلم ((ح يحصل)) حتى ينفذ الطفل، وفرصته الأخيرة كموظف .
وفي عام ١٩٦٣ راح نيازي مصطفي يراهن على رشدي أباظة كنجم كوميدي في ((الساحرة الصغيرة)) وهو الفيلم الذي يجعل كل من سعاد حسنى، ومديحه يسرى ورشدي أباظة يتألقون ككوميديين، بالإضافة إلي فؤاد المهندس وسعيد أبو بكر، لكننا سنتوقف مجدداً عند فيلم ((العريس يصل غداًً)) عام ١٩٦٣، والذي حاول فيه نيازي مصطفي أن يستفيد من تألق فؤاد المهندس الذي لمع في فيلم ((عائلة زيزي))، وهو جمع كل من سعاد حسنى وأحمد رمزي وفؤاد المهندس((أبطال عائلة زيزي)) في سيناريو كتبه عبد الحي أديب .
في الفيلم نرى الحاج جاد صاحب محل نسيج بالجملة يحب مصممة الأزياء عنايات ((مديحه يسري))، ويريد الزواج منها، ولكنها ترفض إتمام الزواج قبل أن تطمئن على بناتها كوثر، وسميرة، وليلي، يبحث الحاج عن عرسان لهن، ويجد ضالته في أخيه الأصغر المهندس فتح الله،

وترفض الفتاتان الزواج من شخصين لا تعرفانهما وتبعا لإلحاح الأم تقبل ليلي الزواج بالشاب المتقدم لها، ويصل إلي القاهرة مع صديقه ممدوح ويتعرف الشابان على بنات عنايات دون أن يعرفا أنهما المنشودتان للزواج، فيقع كل طرف في غرام الأخرى حتى إذا تقابلت الأسرة كانت المفاجأة.

والفكرة كما هو ملاحظ قريبة من مسرحية ((زواج فيجارو))، وقد عزفت عليها الكوميديا السينمائية في مصر مراراً. وقد شجع نجاح الأفلام الكوميدية مخرجنا للتفرغ تقريباً لهذا اللون من الأفلام، حتى في أفلام الحركة مثل الجاسوس، وراح يقدم أفلاماً تعتمد في المقام الأول على الكوميديا، مثل ((لعبة الحب والجواز)) المأخوذة عن مسرحية لماريفو، حول بنت الذوات التي تطلب من سائقها أن يحميها من زوجها السابق الذي يحاول العودة إليها، وهي ضعيفة تجاهه، تحن إليه كلما تغنى عليها بعباراته المعسولة فتعود، ويسعى السائق إلي منعها من العودة بكل أساليبه، والكوميديا هنا تنبع من رجولة السائق، وبدائيته، وميوعة الزوج القديم وتحضره الظاهر، ولأبد أن يحس السائق بالحب تجاه الفتاة، وتتكرر من جديد مسألة الحب المتبادل فيغطار مضحك بين رجل حرفي، وبين امرأة سبق لها الزواج من طبقة راقية، وفشلت في زواجها، وعليها أن تجرب الحب مع واحد أرباب الحرف .

وفي فيلم ((جناب السفير)) ١٩٦٦، دخل نيازي مصطفي مرحلة جديدة، وأسند البطولة المطلقة للمهندس في احد أهم أدواره في السينما الكوميدية، ثم قدم((٣٠ يوم في السجن)) في تجربة غير موفقة، حيث حاول ألا يبعد بطله فريد شوقي عن الحركة وقد أسند لنجمه المفضل عدة أفلام كوميدية في سوريا ولبنان في نفس الفترة مثل ((النصابين الثلاثة))، و ((البدوية العاشقة))، و((سارق الملايين))... كما قدم سعاد حسنى في العديد من الأفلام الكوميدية مثل ((صغيرة على الحب))١٩٦٦، و((شباب مجنون جداً)) و((حواء والقرد))، و((بابا عايز كده)). ثم كاد أن يتفرغ للمهندس فقدمه في دور بالغ الإضحاك، في ((أخطر رجل في العالم)) ١٩٧٧، ثم في ((العتبة جزاز))، و((أنت اللي قتلت بابا يا))، و((سفاح النساء)) وهي أدوار متباينة الأهمية .

لكن من يراجع شخصية مستر اكس، والسخرية المطلقة من أفلام العصابات الأمريكية على طريقة نيازي مصطفي يتأكد أن المخرج قد صنع نموذجاً لهذا النوع من الأفلام. وقد رأينا في هذه الأفلام ممثلين غير كوميديين يؤدون أحسن أدوارهم مثل عادل أدهم الذي أدي شخصية ضابط من الإنتربول يجد نفسه في حيرة بين رجل العصابات مستر اكس، وبين زكي، موظف المطار، الساذج، الذي يخاف من النسمة. ومن التناقض بين رجل بارع في إطلاق النيران، يقتل منافسيه وأتباعه كما يتخلص من قطع الشطرنج، وبين زكي الذي يحب زميلته في المطار. والفيلم كوميديا طريقة، بها الغناء، والمواقف المتناقضة ، وكما أشرنا فإن نيازي مصطفي صنع نموذجاً لفيلم كوميدي جيد .

ويرجع لنيازى مصطفي الفضل في إسناد البطولة المطلقة الأولى لعادل إمام في فيلمه ((البحث عن فضيحة))١٩٧٣. وكان فطين عبد الوهاب قد قدمه في دور ثانوي، لكنه بارز في ((نصف ساعة زواج)). وصلاح في هذا الفيلم هو الريفي الساذج الذي إلى العاصمة ليعمل مهندساً، فيجد نفسه وقد دخل نادي الجزيرة وشاهد بناته بألبسة البحر ذوات القطعتين، ويقع في غرام فتاة عليه أن يلفت نظرها دون جدوى. وينصحه زميله إن يلفت انتباه الفتاة بأن يمي نفسه تحت عجلات عربتها، لكن أصدقاء حنان ينهلون عليه ضرباً ظناً منهم أنه يعاكسها، كما أن زميله يأتي له بشاب مفتول العضلات كي يضربه أمامها، وتعرف أنه بطل قوي، لكن عن طريق الخطأ فإنه يتشاجر مع شاب قوي يكسر له عظمه مما يثير شفقة حنان عليه .

وقد كتب أحمد صالح في مجلة ((آخر ساعة)) ٢٤ يناير ١٩٧٣ ((إن عادل أمام طاقة كوميدية تفجرت في هذا الفيلم. إن ميزته الرئيسية أنه يمنح بتعبيرات وجهه كل الإحساس بالكوميديا، فهو ليس في حاجة، لأن يخلع بنطلونه أو يحنى مؤخرته كما يفعل البعض... وهو قادر على إن يحمل بمفرده أي فيلم صاخب دون الحاجة لهذا ((الرتل)) من النجوم الكبار.

الغريب أن عادل إمام قد لجا إلي هذه الأساليب في أفلامه الأخيرة، مثل ((بخيت وعديلة))، و((الواد محروس بتاع الوزير)).
وقد استكمل نيازي مصطفي درب الكوميديا في السبعينيات، بعد أن انحسرت أفلام الحركة . وفي قائمة أفلامه العديد من هذه الأفلام مثل ((حبيبتي شقية جداً)) ١٩٧٤، و ((بنت أسمها محمود)) ١٩٧٥، و ((أزواج طائشون)) ١٩٧٦، و ((أونكل زيزو حبيبي)) ١٩٧٧، ثم ((أذكياء لكن أغبياء)) ١٩٨٠، وفي عام ١٩٨٣ قام بإعادة إخراج أول أفلامه ((سلامة في خير)) بشكل حديث، وقد غير الكثير من وقائعه... ثم قدم ((المشاغبون في الجيش)) عام ١٩٨٤، وفي هذه الأفلام بدأ حيث تصبح حركة كل منهم ثقيلة، ومفتعلة، ويحتاج الفنان إلي المزيد من المجهود من أجل إحداث ((فعل)) الضحك، حيث حاول أن يكرر المواقف القديمة. فلم تسعفه الموهبة وسعى إلى أن يضحك الناس، فترك أشباحاً ليست في قوة أعماله السابقة .

الفصل الثاني عشر

أبو السعود الإبياري

- ((لو كنت مكان مدموازيل كليوباترة كنت عملت إيه ؟))
- ((كنت جبتها مكان شاعري زي دة، وتروح كليوباترة مملسة على شعر أنطونيو))
- ((كده ؟))
- حالا يفتح لها قبله، ويقول لها . ...
- قول لها .....
- معقول ....
- بس ما أعرفش هيروغليفي ....
- لكن إيه الحنش ده ... العصفور، والعصفورة ....
- هأنذا....

وسرعان ما يظهر هذا الحنش ((سمسم))،كي يفسد على العروسين الجديدين خلوتهما، أو بالأحرى يفسد على فريد إن يقول لعروسه أنه يحبها،رغم أنه ردد أنه الشخص الخبير في مثل هذه المواقف .
هذا هو الحوار الذي دار بين الزوجين، صورياً، في فيلم((أنت حبيبي)) ليوسف شاهين ١٩٥٧ والذي كتبه أبو السعود الإبيارى، وهو حوار كوميدي يعكس عبقرية كاتبه، كما انه يعد بمثابة نموذج لما قدمه المؤلف من ناحية في هذا الفيلم، وأيضاً في مجموع أفلامه الأخرى .
وهذا الفيلم كتب قصته والسيناريو والحوار أبو السعود الإبيارى، والموضوع ليس جديداً بالمرة، وقد عالجته السينما المصرية في أكثر من فيلم في نفس الفترة، لكن الصياغة التي قدمها الإبيارى في كل حوادث الفيلم تعكس حالة خاصة من الكوميديا، ولا نستطيع أن نقول إن الممثلين في الفيلم لم يسبق لهم إن عملوا في أفلام كوميدية فيما قبل، لكن لا شك أنهم جميعاً كانوا هنا في أحسن أحوالهم، ابتداء من فريد الأطرش وشادية، وسراج منير، وهند رستم ونقصد بالطبع أحسن أحوالهم الكوميدية .
والفيلم بمثابة حالة يتم التوقف عندما في تاريخ صناعة السينما، لاسيما المخرج، والمطرب، وأيضاً كاتب السيناريو، ورغم أن بدايته ساخرة تكاد تكون منقولة كالمسطرة من فيلم((

خطف مراتي)) لحسن الصيفي، حيث يعلن كل من العروسين عن كراهيته الشديدة للطرف الآخر، يندد العروسين بدماثة العروسة، وتولول العروسة بمشاعر العريس، فإذا بالعروسين في فيلم الصيفي هما صباح وأنور وجدي، نفس المشهد يتكرر في بداية فيلم ((أنت حبيبي))، وقبل نزول العناوين، فإذا بالعروس هي شادية، والعريس هو فريد الأطرش، ثم يحاول كل طرف أن يعبر للآخر عن بشاعته، وعن كراهيته له، حتى يتفقا على أن يكون الزواج صورياً..

وفيلم ((أنت حبيبي)) كعمل كوميدي غنائي ملئ بالمواقف المضحكة، ابتداء من حفل الزفاف، ومحاولة كل طرف استنفار الآخر، ثم الأغنية التي ينشدان بها والتي يعبر فيها كل واحد عن كراهيته الممزوجة بعبارات الغزل، مثل ((شوفي وشى أحمر إزائ من حبك)).

وكل موقف من هذه المواقف ملئ بالضحك اللطيف، غير الصارخ، ابتداء من المطاردات في القطار، حيث أن هناك حبيبة قديمة في حياة الزوج، تركب معهما القطار، وتنقض على الزوجة، وتثير الغيرة، ومن المفروض أن العروس لا يجب أن تشعر بالغيرة، لأنها في الأساس لا تحب عريسها، بل تنفر منه، وهناك مشهد تردد فيه الراقصة عن علاقتها بفريد، باعتباره صديق قديم، وليس الحبيب، وتهتز قدما الزوجة بشدة، وتخفي ما تشعر به وسط مكابرة كاذبة .

كما أن هناك حبيب سابقاً في حياة العروسين، يلحق بالعروسين إلي أسوان، ويبدأ في إلقاء التعليقات السخيفة حول الاثنين، أي أن هناك طرفاً يحاول إشعال الغيرة في قلب كل طرف حدة. وبالتالي سوف يتولد الحب فيما بعد.

إذن ... فحن أمام صانع كوميديا من نوع خاص، مما يؤكد أن الكوميديا نص جيد، ومتميز، وقدرة على كتابة حوار قصير، ومواقف غير مفتعلة. ولو توقفنا عند هذه العبارة فسوف نلاحظ أن فيلم ((أنت حبيبي)) بشكل خاص غير قائم في أحاكه على الافتعال، بل بالعكس على المنطق، فالعروس تحب عريسها على نار هادئة، وتحبه بالعقل، وبتؤدة، وتعلن لصديق فريد أنها تحبه، ثم تدبر خطة لإبعاد نانا الراقصة عن زوجها بأي ثمن .

إذن فالمنطق هن يصبح مضحكاً، وجذاباً للغاية، فليس هناك أي مواراة من الطرفين، وليس شخص يمشى من أمامك فلا تراه، أو شخص يقع فوق الأرض... بافتعال كي تضحك، بل إن فريد يعرف أن خطيب زوجته، السابق موجود في الفندق، والزوجة تعلم أن نانا تحاول إفساد كل المودة التي تتولد بين العروسين، فـــ ((سمسم)) يأتي كي ينال ضربة من العروس بحجة أن ((ضرب الحبيب مثل أكل الزبيب)).

هذا نموذج من أكثر من خمسين فيلما ينتمي أغلبها إلي الكوميديا كما كتب أبو السعود الإبيارى، وهي كتابات متدفقة، لا نستطيع أن نقول إن كلها بنفس القدرة والقوة في الإضحاك، لكنها تعد مدرسة خاصة في الحوار، والمواقف غير المفتعلة، ولو راجعنا أسلوب الإضحاك في أفلام أبو السعود الإبيارى التالية، لأدركنا أن الافتعال غير موجود في أعمال من طراز((جوز الاثنين)) لإبراهيم عمارة ١٩٤٨، و((البنات شربات)) لحلمي رفله، و((حظك هذا الأسبوع))، و ((الحقونى بالمأذون)) لنفس المخرج في عام ١٩٥٣. ثم سوف يتكرر الأمر مجدداً في ((سكر هانم)) للسيد بدير ١٩٦٠، و ((قاضى الغرام)) لحسن الصيفي و ((الزوجة١٣)) لفطين عبد الوهاب ١٩٦٤، و((المجانين في نعيم)) لحسن الصيفي ١٩٦٣، و((امرأة زوجي)) لمحمود ذو الفقار ١٩٧٠ وهو أخر أفلام المخرج .

لاشك أن هناك أفلام يتسم فيها الضحك بالسذاجة، والسطحية، ولكن هذا يعود في رأيي إلي قوة المخرج، وموهبته، مثل ((إسماعيل يس في جنينه الحيوان)) لسيف الدين شوكت، و ((الست نواعم)) ليوسف معلوف، و((أيامي السعيدة)) لأحمد ضياء الدين الذي ليست سوابق ناجحة في العمل في السينما الكوميدية .

صحيح إن الكثير من هذه الموضوعات مكررة، وبعضها مقتبس من أفلام عالمية، ومسرحيات، لكن هناك مواقف كثيرة تنتمي إلي الكاتب، وتنعكس في الحوار وعلي سبيل

المثال، فإننا قد نتوقف في هذا الحديث عند حوار بعينه، فإذا عدنا إلي فيلم((أنت حبيبي))، وتوقفنا عند حوار آخر بين فريد وعروسه حول مسألة انتهاء المدة المسموح بها للزواج الصوري بين الطرفين، حيث أحس كل طرف بالحب العميق نحو الآخر، لكن كبرياءه يمنعه من ذلك، وتعلن الزوجة لفريد أن غداً آخر يوم، ويخبرها أن هذا مستحيل بسبب الإجراءات ولنبدأ من الحديث الذي دار بين نانا وفريد .

- بكره آخر يوم في الشهر، ونتمتع بالميراث .
- أه. لكن نسيت أقول لك. المسألة ح تتأخر شوية. لأن فيه مشاكل في الميراث وخلافه.
- طب عن إذنك ما عطلكش .
- صدقت بتاعة الودع.... خاف اللي بيغشك واللي بيحبك لقرشك .

ثم الحوار الذي يدور بين الزوجة، وصديق فريد، وهي تفرح((خلاص ح نورث ميت ألف جنيه)) حيث تطيل في نطق هذه الجملة، كأنها تنوح.

وفي المساء يخرج فريد إلي عروسه في الشرفة التي تقول :

- خلاص بكرة آخر يوم .
- في إيه ؟
- في حياتنا الزوجية .
- آه صحيح.... وعلى كده الآنسة مراتي فرحانة .
- من بكره يبقي عندي ميت ألف جنيه .
- ليه ؟
- المرحوم جدي كان عنده شروط تانية ....
- بس .. (تقولها بما يعنى الكفاية)
- بس ...
- بس ما تبشرشى عليا. (تقولها بما يعنى الفرحة).

والحوار طويل ولكنه جذاب للغاية... مما يعكس ما يكتبه الإبياري في أفلامه ورغم طوله، فإنك كمتفرج جالس تستمتع به وتردده في داخلك .

والغريب أن الإبياري لم يكن في أحسن حالاته عندما كتب أفلاماً لإسماعيل يس ، بل كان أفضل كلما خرج عن دائرته، ولو قدمنا نموذجاً واضحاً لهذا الأمر، فإنه قد قام باقتباس قصة الشخص الفقير الذي تنزل عليه ثروة من السماء، مما يدفع بأصحاب المحل الذي يعمل به إلي احتكاره مرتين، وهذه الفقرة مقتبسة من مسرحية الريحاني ((حسن ومرقص وكوهين)) وهي بدورها مقتبسة من مسرحية فرنسية .

قدم أبو السعود الإبياري نصين عن هذه الفكرة، هما ((تعال سلم)) لحلمي رفله ١٩٥١، ثم ((المليونير الفقير)) لحسن الصيفي عام ١٩٥٩، بالطبع هناك اختلافات، لكن الفيلم الأول يحمل سمة الكوميديا الموسيقية التي يغنيها فريد الأطرش عادة في أفلامه، أما الثاني فهو غنائي، باعتبار أن فايزة أحمد قد غنت بعض الأغاني الحزينة .

هناك فاروق كبير بين مساحة الكوميديا في الفيلمين، فالأطرش الذي أنطبع لدى الناس أنه مطرب الأغنيات الحزينة عن دموع الليل، والفراق، والأحزان، بدأ في بعض أفلامه صانع كوميديا من الطراز الأول، مثلما حدث في أفلامه العديدة التي كتبها الإبياري، منها أيضا ((ما تقولش لحد)) لبركات ١٩٤٩، و((عفريتة هانم)) ١٩٤٩، و((عايزة أتجوز)) لبدرخان عام ١٩٥٢.

أي أن الإبياري قد جعل من الأطرش مضحكاً، بصرف النظر عن أسم المخرج الذي يعمل معه، بينما فشل إن يجعل الناس تضحك بنفس التدرج مع إسماعيل بس، وهو في الأساس ممثل كوميدي. وقد يري بعض النقاد عكس ما نذكره هنا، وقد يكون لكل ناقد وجهة نظره الخاصة . لكن لاشك أن فريد الأطرش كممثل كوميدي كان أكثر قبولاً وجاذبية من أفلامه المأساوية .

ويمكن أن نتوقف هنا عند علاقة الإبياري بالأطرش، لنلقي نظرة على كاتب سيناريو لأفلام كوميدية، وأيضاً~ على مطرب استطاع إضحاك الناس، ولنبدأ بالحديث عن المقارنة بين ((تعالي سلم)) و ((المليونير الفقير)).
فنحن أمام شاب، يعمل في كافتيريا يملكها ثلاثة أشخاص وهو نادل في هذه الكافتيريا، يطمح في أن يكون فناناً مشهوراً، فهو مطرب مبتدئ، والذي يربطه بالمكان هو حبه لابنة واحد من أصحاب الكافتيريا، وهذه الفتاة لا تشعر قط بأي حب تجاه النادل، والشاب مجبر أن يبقي في المكان من أجل البقاء إلي جوار الفتاة التي يحبها، وهو تحمل إهانات أصحاب المكان، الذين يكادون يطردونه، وعندما يأتي محام لإخبارهم أن هذا النادل الفقير المهان قد نزلت عليه ثروة، فإنهم يسعون إلي امتلاكه عن طريق التعاقد معه لمدة عشرين سنة بمرتب أعلي مما يحصل عليه، حتى يظل وأمواله الموروثة بين أيديهم، ثم يدفع الرجل أبنته إلي استبقاء الشاب ورسم الحب عليه، بأي ثمن، من أجل امتلاكه عاطفياً أيضاً.
ومن التناقص تتولد الكوميديا، واللعب هنا يبدو على المكشوف، ففي البداية يسعي الرجال إلي استبقاء النادل، وهو يتدلل لأنه لا يعرف الحقيقة، وحين يعرفها فإنه يسعي بكل ما لديه من حيلة إلي فسخ العقد، فيكسر الطباق، ويهمل في مهام الوظيفة، لكنهم لا يتركونه في حاله، في الوقت الذي تكتشف الفتاة- سامية جمال- أن من تحبه وتتصوره ارستقراطياً ليس سوى شخص مخادع محتال .
وكما أشرنا فإن مسببات الضحك هنا على المكشوف، واضحة المواقف، وإذا كانت قد بدأت، فإن أصحابها خاصة الشاب الفقير لا يلبث أن يكشفها.
وفي المليونير الفقير، تتغير التفاصيل بعض الشيء. فالشاب الريفي الذي يذهب إلي القاهرة تسرق منه الأموال التي جاء بها لشراء شبكة لعروس أبن العمدة. سرعان ما ينكشف أمره لدى عاملة التليفون، بأنه مفلس، ولن يستطيع دفع الحساب، لذا فسرعان ما يتم الإمساك به من أجل أن يعمل في الفندق مقابل ما أقامه فيه، أي أنه صار أجيراً عند صاحب الفندق، يعمل في المصعد، ويأتي إلي الفندق محام من أجل إعلان أن الرجل هذا قد ورث كبيرة، وأنه صار مليونيراً، في البداية يقف مدير الفندق في حيرة ويقرر إخفاء الأمر على الشاب حتى يمكن استغلاله كمليونير، ولكن اللعب لا يلبث أن يبدو مكشوفاً .
ولأن الموضوع قد صار مستهلكاً بين يدي الإبياري، ولأن إسماعيل يس لم يكن في قمة حالاته ككوميدي في تلك الآونة، فإن السيناريو قد أضاف وقائع أخري على الفيلم، مثل ظهور عصابة تقوم بالنصب على المليونير الشاب، وتتدخل الشرطة للقبض على العصابة بعد أن ضاعت أمواله.
لكن ... لندع المقارنة بعض الوقت، ونعود إلي علاقة الإبياري بالأطرش، فلاشك أنه هو الذي جعله مضحكاً، ومبهجاً في جميع الأفلام التي كتبها من أجله، ويمكن أن نقول أن كتاب الكوميديا الآخرين لم يتمكنوا من جعل الأطرش في نفس الطزاجة مثلما حدث مع نصوص الإبياري، ففيلم ((حبيب العمر)) لبركات، كتبه بديع خيري، لم يكن بنفس الطزاجة التي عرفنا بها الأطرش في فيلم من طراز ((عايزة أتجوز))، و((عفريتة هانم))، و((ماتقولشى لحد))، و((آخر كدبة)) وغيرها من الأفلام .
وسوف نتوقف عن شكل الكوميديا في أثنين من هذه الأفلام ففي ((عايزة أتجوز)) صنع الضحك أكثر من طرف غير فريد الأطرش، ونور الهدى، فهناك أيضاً النابلسي وسراج منير، والراقصة ليلى الجزائرية وسليمان نجيب، والحكاية هنا أن مطربة تود أن تتزوج بعد أن خدعت في الرجلين اللذين رميا بشباكهما حولها . الأول هو سمير الشاب الذي ينافس عمه الثري على قلب الفتاة، والثاني هو العم المتصابي الذي لا يود الارتباط بالفنانة بشكل رسمي لكن الأمر لا يمنع أن تصير له عشيقة .
وقبل إن يظهر وحيد في الفيلم، فإننا أمام مجابهة بين العم وأبن الخ، حيث يحاول سمير التفضل على عمه بأنه يأخذ منه مصروفه ويحاول كل منهما إخفاء مشاريعه في نفس الليلة

عن الآخر، فإذا هو مشروع واحد هو الذهاب إلي المطرية في الملهى الذي تغنى فيه، ويكتشف الاثنان أنهما يحبان نفس المرأة ويتنصل كل منهما من موقفه، كل بأسلوبه، سمير (النابلسي) بكبريائه الكاذب، وعجرفته التي لا أساس لها، فهو المفلس الذي يتفضل عليك بالشحاذة، أما العجوز المتصابي (سليمان نجيب) فإن أيضاً أسلوبه في التهرب، وفي ارتداء الملابس، وفي الذهاب أكثر من مرة إلي نور من أجل إقناعها ألا تتركه وأن تبقي معه .
إما هذه المواقف تقرر المطربة إن تتزوج بأي ثمن، من أي شخص، وتركب مع وصيفتها سيارتها، وتلتقي في إحدى الحدائق بمطرب مبتدئ يغنى، فترمى بأعبائها عليه، وهي مخمورة، وتتهمه أنه يضايقها، وأمام رجل الشرطة يجد وحيد نفسه مساقا إلي منزلها. وعندما تفيق من سكرتها في صباح اليوم التالي، تنطق بكل ما يتناقض مع ما قالته ليلة البارحة، وقد حدث ذلك عن طريق الدويتو الغنائي في أغنية مشهورة من طراز((إن جيت للحق أنا زعلانه)) التي سنرى مثيلاً له يتكرر في ((أنت حبيبي)).
وفي صباح اليوم التالي، يأتي البيه (العم) من أجل محاولة جديدة لاستمالة المطربة إليه، فتخفي المطرب في الدولاب، ثم يأتي سمير وأيضاً يأتي الأقارب من الصعيد، كي يصبح من المحتم على وحيد أن يقوم بدور الزوج، ويسافر وحيد بعد ذلك لإفساد زواج سمير في الإسكندرية، وهناك يلتقي براقصة تراه سببها بحبيبها البحار الذي مات غرقاً، فتعامله على أنه قد عاد إلي الحياة، وتتولد مشاعر الغيرة بين الراقصة ((ليلي الجزايرية))، وبين المطربة.
ومن الواضح إن الحوار الذي كتبه الإبياري للراقصة ليلي الجزائرية، لم يكن كوميديا، لكن لا شك إن الطريقة التي تكلمت بها كانت أكثر إضحاكاً وجاذبية من كل صناع الكوميديا في الفيلم .
وكما أشرنا، فإن الضحك هنا المكشوف، وليس على أساس مواقف ساذجة، رأيناها في الكثير من الأفلام الكوميدية، قد تكون المواقف متكررة أو متشابهة، مثل إثارة الغيرة أو الكشف ن بوطن المشاعر الحقيقية عن طري بث الغيرة، لكن لا شك أن الحوار هنا جديد. ومختلف، والحوار هنا ليس مصاغا عن طري النطق بكلمة، فتفهم خطأ. كأن ما تحدث عن موضوع ما، مثل المواجهة بين وحيد، وبين أهل العروسة في الإسكندرية، فقد ذهب وحيد على أساس أنه سيفسد الزواج،كي يعود سمير إلي المطربة، وتكون المشكلة أن العروس الحقيقية قد هربت مع شاب تحبه، وتخبر أباها أن يسامحها، ويجد الأب نفسه في مأزق فيذهب إلي الكباريه من أجل الاتفاق مع الراقصة أن تلعب دور أبنته، مقابل مبلغ من المال .
وتأتي الكوميديا هنا مما ينطق به كل من العريس والعروس، فكلاهما مزيف، ينطق بعبارات تخص ثقافته، وبيئته القادم منها ولا يلحظ أي منهما التفاوت بل نحن كمتفرجين، فهدف كل منهما إفساد الزيجة والفتاة تجدها فرصة من أجل الحصول على عريس لنفسها، فهو في نظرها حبيبها الغائب الذي أنزلته السماء من أجلها .
والإبياري هنا، والمخرج طبعاً، لا يجعل نجمه الرئيسي هو صانع الضحك الأول، بل الجميع هنا يثيرون الضحك بمن فيهم ثريا فخري، أم العروس في الإسكندرية. والغريب هنا أن وحيد لا يظهر في الأحداث إلا بعد بدايتها بفترة جعل المتفرج يتساءل : أين فريد الأطرش وتصبح هناك أطراف عديدة يتم تجنيدها من أجل إفساح فرصة للمطربة أن تتزوج، تتزوج بأي ثمن ولذا فإنها تقع على وحيد، بعد نجاحه في الأوبريت الذي يغنى فيه معها، وترقص الراقصة، ثم يعود البحار الغائب بالمصادفة من أجل نهاية سعيدة للجميع.
وإذا عدنا للفيلم الذي كتبه الإبياري للأطرش قبل ذلك بسنوات فهو ((آخر كدبة))، وهو احد الأعمال الستة التي جمعت بين سامية جمال وفريد الأطرش، وتقوم المفارقات هنا على أساس الغيرة، فهي محركة الأحداث في الكثير من الأفلام، والمطرب هنا أسمه سمير، وزوجته سميرة شديدة الغيرة عليه، إذن فلابد أن تتولد المتاعب عندما تظهر في حياة الزوج فاتنة من طراز كيكي (كاميليا) .

وهذا الموضوع غير كاف لصنع كوميديا، ولا فيلم، لذا فإن الإبياري قد تشعب في التوغل في حكايات أخري جانبية مثل قيام الزوج بالاصطدام بامرأة عجوز، مما يسبب لها إصابة تحتاج إلي علاج، مما سيوقع الشاب في العديد من المآزق، وخاصة أن هذه العجوز هي عمة زميله أرنب يعمل مع الزوجين في نفس الملهي ويسكن في الشقة الملاصقة لهما .وكما نعرف فغن قصص الأفلام الكوميدية تحتاج عادة إلي موضوعات بسيطة، وتبدو كأن الحواديت فيها أشبه بالأسكتشات. لذا فإننا نخرج من حدث إلي آخر، بدون تمهيد، فالمطرب واقع بين حبه وإخلاصه لسميرة، وبين كيكي التي تفرض نفسها عليه، ويبتدع الإبياري شخصية مهراجا، تكرر وجودها في أفلام عديدة، يتكلم عنها سامي السلاموني في مقال له عن الفيلم نشرته مجلة((فن)) اللبنانية قائلاً: " حيث يكون أحياناً مهراجا كشمير وأحياناً ((أمير بحر قزوين)) أو إي ألقاب وهمية كهذه تسمح لخيال السيناريست بابتداع شخصية هزلية طريفة لرجل يلبس الزى الهندي، ويضع عمامة كبيرة فوق رأسه عليها ريشة طويلة وخلفه دائماً تابعان بالملابس نفسها يلبيان كل أوامره وهو يجئ دائماً إلي كباريهات القاهرة من الهند مباشرة حاملاً بالطبع ثروة طائلة يغدق منها على الراقصات والغواني، وتكون الفرصة مناسبة بالطبع ليتكلم بالهندي الذي لا يفهمه أحد فتنشأ المواقف الضاحكة المعروفة. لأنه غالبا يشخط وينطر ويطيح في الكباريهات آمراً بأن تحبيه هذه الراقصة أو تلك من دون أن يعارضه أحد، ومن دون أن نفهم لماذا أو كيف تسمح له الحكومة المصرية بذلك .... بل أنه في هذا الفيلم لا يستخدم إغراء المال أو الهدايا فقط ...بل ويهدد فريد الأطرش بالمسدس أيضاً لكي يغنى بالقوة في عيد ميلاد كاميليا .... فيغنى بالفعل أغنيته الجميلة الرشيقة الإيقاع التي انتشرت جداً في حينها((أنا واللي بحبه)).

وهنا ورطتان أساسيتان وقع فيهما سمير محور الفيلم، الأول هو أنه تسببفي باع عقد ثمين من ممتلكات المهراجا، أعاره إلي كيكي، حيث أعطاه لزوجته، حين رأته في ملابسه فتصورته هدية من زوجها وتحتفظ به .

ويقع سمير فريسة بين زوجته الشديدة الغيرة، وبين كيكي التي تود الحصول على العقد، وهي فتاة خفيفة، تردد دوماً((أنا مستعجلة قوي)) حتى في أشد المواقف تأزماً حيث كانت اللازمة أو العبارة الواحدة المرتبطة بشخصية معينة تكررها باستمرار.... أحدي الحيل البارعة في كتابة الكوميديا ورسم ملامح الشخصية. ولكن التي تتطلب حساباً دقيقاً ذكياً في استخدامها بالقدر وفي التوقيت المناسب حتى لا يصبح تكرارها مزعجاً أو مفتعلاً.

كما أن سمير واقع أيضاً بين المرأة العجوز التي تطارده انتقاما منه لما أصابها في الأتوبيس، حيث يعزف على مسألة التأمين على الحياة، فوحيد يتذكر فجأة أنه كان أحد المصابين في الأتوبيس، وعليه الحصول على تعويض مثل الآخرين، ويأتي إليه مندوب التأمين (النابلسي) الذي لا يكاد يلقي إنسانا حتى يفاجئه في وجهة بمناسبة أو بدونها بعد الكوارث التي يتعرض لها إن لم يقم بالتأمين على الحياة، وهو الذي يدفع بالعجوز أن تبحث عن الشخص الذي صدمها. وهناك مواقف في الفيلم كتب عنها السلاموني قائلاً: ((فالمندوب رأي مصابا والطبيب رأي مصابا آخر، والمفروض ألا تنكشف الخدعة ... وهنا يدير الإبياري اللعبة ببراعة منقطعة النظير فهذا يختفي حين يظهر ذاك... وهكذا.... وهي من أصعب حيل الكوميديا التي تتطلب سيطرة كاملة من المؤلف والمخرج والممثل جميعاً)).

الفصل الثالث عشر

سليمان نجيب

الكوميديا فن شديد القسوة علة الذين يتعاملون به، وهولا يرحم حين تأتي النكتة سخيفة، أو أقل إضحاكاً، وهو فن متوقد، قد يخذل صاحبه مع مرور الزمن لكنه في نفس الوقت غريب الإيقاع، حيث يمكنه أن يولد نفسه ويتوهج مع مرور الزمن .
لكن هذه الظاهرة نادرة الحدوث .
فقليلاً ما نري ممثلاً بدأ في الأدوار التراجيدية، ثم قبعت فيه لكوميديا بشكل حاد مع مرور الزمن، ومن هؤلاء على سبيل المثال حسن عابدين الذي لمع ككوميدي ف مسرحيات وأفلام ثم ما لبث أن انتبذ هذه الأدوار، لكن الاستثناء الأهم في السينما المصرية هو سليمان نجيب .
أنه حالة خاصة في عالم الكوميديا ، ومن يود التوقف عنده ككوميدي من الطراز الأول أن يشاهده في فيلم ((يا حلاوة الحب)) لحسين فوزي ١٩٥٢، وهو ينافس محمد فوزي على كسب قلب الفتاة الصغيرة بومبة التي جسدتها نعيمة عاكف نحن هنا أمام ثالوث لكل منهم موهبته، قد تكتفي الممثلة بالاستعراضات والغناء، والممثل بالشدو، بالإضافة إلي التمثيل، لذا فأمام سليمان نجيب فرصة واحدة هي إن ينافس هذين الشابين بموهبته المتدفقة، وخفة ظله الحاضرة ليكون على مستوي الجاذبية .
وفي هذا الفيلم يبدو سليمان نجيب في أحسن حالاته ككوميدي، وممثل وخاصة في شخصية العجوز المتصابي الذي يحاول إغواء فتاة صغيرة، حين يراها في الحفل ترقص، فيفقد اتزانه ويروح يهلل لها، ويعلن إعجابه بها، غير عابئ بسنه ولا بهيبته. وهو يطلب الفتاة بعد ذلك، ويتجه غلي الشرفة، ويحاول أن يعطيها المفتاح، يخبرها بخفة ظله العالية أن معه نسخة أخري، وأنه لا يريد هذه المفاتيح، وأنه تخلص منها لأجلها، وأمام هذا الإلحاح الظريف تأخذ بومبة المفتاح، ثم يأتي أبن أخيه المطرب نبيل الذي يبحث عن مطربة وممثلة استعراضية، يمكنها أن تصنع معه ثنائياً، ويحاول أن يرمى بشباكه عليها، وسرعان ما يتناحر الاثنان بالحيل، والكلمات من أجل أن يحصل كل منها على الفتاة، يخبر نبيل عمه أن هناك هاتفاً في انتظاره، وما أن يذهب العم حتى يرمى نبيل على بومبة بشباكه، وبعد إلحاح منه أن يتقابلا، توافق وتعطيه مفتاح عمه وتخبره أن يلتقيا في الواحد مساء بعد الحفل، أي في نفس الموعد الذي ضربه العم .
وفي منزل العم، وحين تدق الساعة، يكون قد تأهب، فأعد المائدة والمشروبات وينتظر، يتم فتح الباب، يختبئ العم من اجل عمل مفاجأة، لكنه لا يعرف أن أبن أخيه هو الضيف القادم، ويدخل نبيل من الباب، ويخرج العم، ثم تكون المفاجأة، يتساءل منها عن سبب وجود الأخر في هذه الشقة في نفس المكان، وعندما يعلمان بحقيقة المقلب ينفجران في الضحك .
والعلاقة بين الرجلين هنا هي علاقة القط بالفأر، فالعم يطارد الشاب أينما ذهب من أجل أن يقطع عليه خط التواصل مع بومبة، فهو يذهب وراءه إلي بيت بومبة، ويستغل سوء الفهم الذي حدث بينهما من أجل أن يغزو قلب الفتاة، فالمطرب يود عمل عقد عمل مع الفتاة مقابل ألف جنيه، لكن بومبة وأمها يتصورانه عقد زواج، ويتم طرد نبيل، ليدخل العم، ويعرض خدماته، في البداية تواجهة الأسرة بحزم، ثم تلين الأم أمام رزم النقود، ويبدو سليمان نجيب هنا في أحسن حالاته، غير مفتعل، وهو يكاد يرقص، أو يمزح، مطلقاً تعليقاً ظريفاً معبراً عن فرحته يكرره أكثر من مرة((هي دى .. هي دى)).
وفيلم ((يا حلاوة الحب)) يعد نموذجاً حياً لما كان عليه سليمان نجيب ولما تتمتع به الكوميديا الموسيقية من حياة، فالقصة بسيطة، والاستعراضات جذابة، والعاملون في الفيلم في قمة توهجهم، بالإضافة إلي زينات صدقي، وفؤاد شفيق ووداد حمدي، وغيرهم. فالعم كالقط، يحاول استئثار وحده بالفتاة، وهو يرمى شباكه عليها جوماً، ولكنه يضع البنزين إلي جوار النار. فالعم يتعمد أن تعمل بومبة في نفس الاستعراض الذي يعمل فيه نبيل، ثم ه يستغل خلافاً جديداً بين الفتاة ونبيل حين تظن انه يحب فتاة أخري هي شكرية ((لولا صدقي)) فتوافق على الزواج من العم.
وفي الفيلم جمل متميزة من الحوار لا يكتبها سوى كاتب من طراز أبو السعود الإبياري، خاصة التي يذهب فيها نبيل إلي المحل الذي تعمل فيه بومبة. وسرعان ما تستعير من المحل الملابس، لتوهم نبيل أنها من أسرة غنية، وتبدأ زميلتها في إلقاء تعبيرات ساخرة عن رأيها في الحبيب الذي

وقعت زميلتها في غرامه من خلال مدحها في القماش الذي تعرضه. كأن تقول انه جامد، ولطيف، وثمنه غالي، وانه يتكرمش وعبارات أخري عديدة تناولناها في الفصل السابق عن أبو السعود الإبياري.
سليمان نجيب كان في أحسن حالاته وهو يقوم بهذا الدور، العجوز المتصابي، حيث رأيناه يكرره أمام محمد فوزي أيضاً في ((الآنسة ماما))، وأمام النابلسي في ((عايزة أتجوز))، وهو عجوز متصابي في أفلام كثيرة يجسدها في سنواته الأخيرة، لكن لماذا نبدأ الحديث من نهايته إلا لأنه الأكثر جاذبية؟
سليمان نجيب شخص خفيف الظل، واسع الثقافة، له جذور راقية وقفت ضده كممثل، وله حاضر إداري بارز كمدير للأوبرا، وله موهبته في الإلقاء، بدت في الأحاديث الإذاعية التي يقدمها في إذاعة القاهرة((حديث السهرة))، إذن فلم يكن مهرجا في أفلامه الكوميدية، وإذا كان بعض أقرانه قد سمحت لهم الفرص بان يحصلوا على بطولات في بعض الأفلام، فإن سليمان نجيب افتقد هذه الخاصية، لكنها لم تحرمه من طزاجته، بل لعلها كانت فرصة كي ينوع من أدواره.
نحن نذكر إن الشخصيات الأولي التي جسدها سليمان نجيب لم تكن في إطار يدفعها إلي الضحك إلا في حدود قليلة، خاصة في فيلم((الوردة البيضاء)) لمحمد كريم ١٩٣٣، و ((دنانير)) لبدرخان ١٩٤٠، وقد كان يمكن أن يكون أكثر إضحاكاً في أفلام من طراز((دموع الحب)) و ((يوم سعيد)) لكريم، لولا أن الشخصية الرئيسية في الفيلم كانت لمطرب، لا يكاد يختفي عن الحدث، وبالتالي فن الأشخاص م حوله يدورون في فلكه، ومن الواضح أن سليمان نجيب ومحمد عبد القدوس كانا يتبادلان أداء نفس الأدوار والشخصيات في أفلامهما، عدا أن هذا الأخير لم يكن زير نساء في أعماله، أولم يكن الرجل البصباص، وبدأ كأنه ترك زميله يتفوق في هذه الأدوار.
وأعمال سليمان نجيب الأولي لم تتضمن هذه الشخصية، فهو الأب، وأحياناً الإنسان المغلوب على أمره أمام زوجة متسلطة، أو الأب الثري، الذي ينتمي إلي طبقة غنية، والذي عليه الحفاظ على تقاليد هذه الأسرة، بأن يتزوج أبنه من فتاة من نفس المستوي الاجتماعي مثلما حدث في ((عايدة)) و((ليلي بنت الفقراء)).
ولعل البطولة الوحيدة التي قام بها الممثل، كانت على يد نيازى مصطفي عام ١٩٣٩ في فيلم ((الدكتور)) أمام أمينة رزق. وهو كالعادة رجل ناضج تجاوز الأربعين، عليه أن يتزوج من إحسان رغم كل العقبات التي تواجهه. والدكتور حامد هنا من أسرة متواضعة يحب فتاة أرستقراطية، والدور هنا ليس كوميدي بالمرة، ولم يكن سليمان نجيب بالشخص الذي يضحك في مثل هذه الأدوار.
مثلما سيحدث فيما بعد في ((قلب امرأة))، ((البيت الكبير))، كما أننا سنراه رجلا ملتزماً، بادي الإنسانية والجدية في أفلام من طراز((لعبة الست))١٩٤٦،و ((ليلي بنت الفقراء)) ١٩٤٥، وهو يقوم بدور الوزير جعفر في فيلم ((دنانير))، ويقوم بدور أرستقراطي وقور في ((فاطمة)) لأحمد بدرخان. كما أنه الطبيب الشهير،الزوج والأب لأبناء بالغين في ((البيت الكبير)) لأحمد كامل مرس، الذي يقع في غرام راقصة تتزوجه، فتنهار على المستوى الأسرى والوظيفي، ويعود متودداً متوسلاً إلي زوجته القديمة، يحاول استمالتها للرجوع، ولا يستخدم أي وسيلة من وسائل خفة الظل التي أشتهر بها فيما بعد .
ويمكن أن يتأكد لنا أن الممثل حالات، وأنه لا شك يحتاج إلي مخرج يفهم أبعاده، ويقدمه في أحسن صورة، فلاشك أن حسين فوزي هو خير من أستغل أبعاد الكوميديا، والحضور الساخر لسليمان نجيب، يليه أنور وجدي. حيث كشف أن الممثل وجهاً آخر يختلف عن ذلك الوجه الإنساني الجاد الذي سبق للكاميرا أن نقلته إلي المتفرجين .
وقد بدت ملامح الكوميديا في أحسن حالاتها لدى سليمان نجيب مرتين متتاليين في نفس العام ١٩٤٩ من خلال ((لهاليبو)) لحسين فوزي، و((غزل البنات)) لأنور وجدي، ففي الفيلم الأول، وضع الممثل شارباً أبيضاً والماكياج الذي يعطي الإيحاء أنه رجل أكبر سناً، أكثر تزمتاً. والممثل هنا ليس الأب، بل هو الجد الذي لا يحب البنات، ويفخر بالأبناء، ولذا فإنه لا يمكن أن يقبل أن

تكون له حفيدة من طراز الهام أو ((لهاليبو)) فتاة الأكروبات التي تعمل في فرقة حنفي الذي رباها ودربها على فقرات الاستعراضات الخاصة . لقد هربت أم لهاليبو ذات يوم من بيتها الثرى من أجل أن تعمل في السيرك، لذا فإن ((لهاليبو)) تعرف أن لها ((جد)) يعيش في قصره، وتعرف أنه كره النساء، فتستعين باثنين من أصدقائها في الفرقة، وتتنكر في زي ولد، وتذهب إلي الجد كي يعترف بها وتقيم معه. لكن حنفي يحاول ابتزازها حيث أنه كصاحب سيرك قد خسر الكثير بابتعادها عنه.

ومن خلال المواقف المتناقضة بين الشاب الذي يكاد أمره أن ينكشف بأنه فتاة، وبين تزمت الباشا الذي ينزل إلي الصالات، فيقابل لهاليبو كفتاة، ويحبها كعجوز متصابي، ويبدأ التحول لدي الباشا يدرك أن الفتاة قد لا تقل أهمية عن الشاب .

إذن، فنحن هنا في أحد أوائل الأدوار التي جسد فيها سليمان نجيب دور العجوز المتصابي، الذي يحب فتاة لهلوبة من طراز نعيمة عاكف، وحسناء صغيرة، من طراز صباح.

وإذا كنا نتحدث عن سليمان نجيب، فلابد أن نتوقف عند دوره في ((غزل البنات))، و ((مرزوق أفندي إديله حاجة))، ففي بداية الفيلم تدخل وصيفة المنزل إلي سكرتير الباشا، ليتحدث عن سقوط ليلي في امتحان اللغة العربية، ويصبح العبء الأكبر على السكرتير هو إبلاغ الباشا بالنبأ، فهو رجل لا يعرف الرحمة ((اتلقي وعدك يامرزوق أفندي)). ويذهب هذا الأفندي إيل الباشا، ونجده فوق إحدى أشجار حديقته، مشغول بتهذيب الشجرة، يرتدى نظارة مضحكة، وملابس لا توحي أنه باشا، وقبعة، وعبارات الرجل بالغة الحزم، لكنه ينطق بها بما يضحك الصالة، فتخرج الكلمات من بين فتحتي أنفه، كأنه أخنف، ويقول لسكرتيره بعد أن يأمر هره بالبحث عن مدرس لغة عربية ((يا تلاقيني تحت الشجرة ديه... أو تحت الشجرة دى)).

واللقاء الأول بين الأستاذ حمام والباشا يعتبر حدثاً كوميديا في حد ذاته مباراة أدخلت الريحاني وسليمان نجيب تاريخ السينما من أوسع الأبواب، وقد مهد الفيلم لهذا اللقاء حين يصدم حمام أن الخدم والعاملين في القصر يرتدون أفخر الثياب، لذا فإنه لم يكن يتصور أن يكون الباشا نفسه هو ذلك ارتدى زي الجنايني ... وقد بدأ ذكاء السيناريو في تقديم ثلاثة نماذج من العاملين بالقصر، ذلك الذي يقدم القهوة والشاي، وراعي الكلب، والتلميذة، وأيضاً مرزوق أفندي، وفي كل مرة يدخل واحد منهم، ويقوم حمام احتراما وتبجيلاً، ويناديه سعادة الباشا، فيفاجأ بوظيفته، وأيضاً بمرتبه العالي مما يعكس التناقض الذي يعيشه فهو مطرود من المدرسة لأنه جعل أولاد((الأرواب)) نسبة إلي الوربيين ينطقون لغة عربية. أما هذا القلق على حالة الكلب، فيرتدي زياً فاخراً، ويأخذ ثلاثين جنيهاً في الشهر.

وفي كل مرة يحبط حمام في الباشا إلي أن يدخل الباشا الحقيقي، يضع النظارة على عينيه، وطاقية، ويمسك السلة، ويبدو- في عين حمام وحده، أي شخص إلا أن يكون باشا، وإذا كان حمام لا يصلح مدرساً، فهو لم يصلح أن بميزوجه الباشا من نظارته، ولن يصلح فيما بعد إن يكون عاشقاً لتلميذته....

وتبدو المواجهة الباشا، وحمام ثلاث مرات الأولي حين يدخل على حمام بملابس الجنايني، يبدو قاسياً في سخرية، إنها طبيعته، وسرعان ما يشتبك مع حمام الذي يعامله كجنايني، ويتكلم كل منهما من أنفه، وبعجرفة واضحة، الباشا بالطبع لأن هذا طبع فيه، وسمة من خلال مكانته، أمام حمام الذي رأيناه خانعاً أمام الناظر، والخدم الذين تصورهم الباشا، فإن ينتفش فجأة أمام الباشا الحقيقي، ويأخذ في توبيخه، ويتعمد أهانته . فيرد عليه عندما يسأله: وأنت يعني تفهم في قواعد اللغة العربية، فيرد حمام: أيوه زي ما أنت فاهم في قواعد الجرجير والبقدونس .

وسرعان ما ترتفع حدة المواجهة الكلامية بين الاثنين، حتى يأتي مرزوق أفندي ليحسم الأمر، وليعرف حمام أنه الباشا، وسليمان نجيب في هذا المشهد يبدو في أحسن حالاته، وهو يثير الضحك بشكل غير تقليدي لما نعرفه عن الكثير من الكوميديا، وهنا تتدخل ليلي، ثم يتم فض الاشتباك بين الباشا وحمام، وبعد أن كان مصراً على طرده يتولد حديث جديد، حيث تكتشف الفتاة أن هناك سوارا من الحلي قد ضاع.... ويتم الإمساك بحمام، وتتجه أعين الاتهام إليه،

وتكون فرصة للباشا من اجل التشفي، لكن ليل سرعان ما تكتشف مكان السوار، وتظهر براءة حمام .
هنا تتم مواجهة أخري بين الريحاني وسليمان نجيب، حين يقول الباشا: مرزوق أفندي .... إديله حاجة... وبكل قوة الطائر الجريح يردد الريحاني فيما هو أقرب إلي الأسى منها إلي اي مضحكات: إديله حاجة....مرزوق أفندي . إديله حاجة.... طظ... وتتولد مأساة عمادها كرامة شخص نبيل، مخلص في كل ما يفعلن عندما يحترم الآخرين، وعندما يقوم بإهانتم، أو يشعر نحوهم بالحب... هذه الكرامة لاشك أنه قد تم المساس بها، ويحاول حمام أن يدافع عنها بكل جوارحه ((تهينو كرامة الناس، و... وفي الآخر إديله حاجة ....)) أما المواجهة الثالثة بين الاثنين، فهي تتم بعد فترة، تكون الأمور خلالها قد تحسنت إلي الأفضل، وصار حمام رجلا أنيقا، ارتدى البدلة، وهذب شعره، وقص لحيته التي كانت تضايق الباشا كثيراً، ويتساءل الباشا عن مستوى اللغة العربية لدي ليلى، ويطمئن المدرس إلي أن كل شيء على ما يرام، كما تطمئنه ليلي، ثم يبدأ الاختلاف حول أخوات ((كان))،و((إن))ن ويتم التوقف عند. ((ما أنفك))و ((ما أنحل))، ولأن حمام رجل مخلص، فإنه يعترض بذوق على أن ((ما أنفك))و ((ما إنحل))، ولأن حمام رجل مخلص، فإنه يعترض بذوق على أن((ما أنفك))و ((ما أنحل)) من أخوات ((كان))... ويقف الباشا شامخا عنيدا يدافع عن معرفته في اللغة العربية، حتى تتدخل الفتاة، وهنا يقرر المدر أن ((ما أنحل)) من أخوات ((كان)) ويضيف إليها ألفاظا أخري مثل ((ما انقرع)) مما ينبه الباشا أن حمام يسخر منه، وبشدة، فيحسم الأمر: حل وسطك... وهو الذي قال من قبل: أنا عايز ليلي تعطس (ثم يعطس) باللغة العربية.
هذا دور صغير إلي حد ما بالنسبة لممثل من طراز سليمان نجيب، لكن لا شك أنه يترك في داخلك الأثر، ومع مرور الوقت تكتشف كمتفرج أنك تحفظ الكلمات عن ظهر قلب، وأنك لم تضحك منها، بل إنها صارت جزءا أساسياً من تركيبتك، ومن ذاكرتك عن الفيلم.
وقد كانت لدي سليمان نجيب القدرة الخارقة على التلون، فهو يقوم بدور ابن الأكابر الطيب، البالغ الرقي، خفيف الظل، يقف إلي جوار أبنته بكل الحب، وأيضاً التفتح، فهو أب عصري في ((الزوجة السابعة)) رغم أن السيناريو جعله لا يوافق على عدم الزواج لأبنته الصغرى قبل الكبرى، ثم هو الأب الذي يتعاطف بشدة مع وحيدته في ((ورد الغرام))، وهو يربي الخيل، ويري أن صفات الخيل، ما تجعل منه مخلوقا أفضل من بعض البني أدمين .
وطريقة استقبال الآخرين. وهي طريقة محببة لا تدفع إلى الضحك، بقدر ما هي من أسباب الابتسام، مثل الطريقة التي تصالح بها مع الباشا خصمه في فيلم ((ورد الغرام)) حيث تصنع الاثنان أن اللقاء تم بالمصادفة، وكأنه هناك الشاب الطيار (محمد فوزي) حاضراً. وبعد التصالح الطريف، يتعاتب الاثنان، فيتدخل الشاب في الحوار، ولكن الأب يقاطعه قائلا: ((اسكت أنت)) كأنه يؤكد له أنه هذا الكلام فقط للكبار .
وهناك مواقف كوميدية عديدة جمعت بين محمد فوزي كممثل كوميدي من طراز خاص، وبين سليمان نجيب ، حيث التقيا في أفلام عديدة منها ((الزوجة السابعة)) كزوج أبنته التي تذيق الشاب الويل لأنه متعدد الزوجات، ثم التقيا في الآنسة ماما، حيث يقوم فيه بدور أبيه ويوهمه- كذبا – أنه ينافسه على قلب المطربة التي أحبها ولا يبادلها الحب. في تظاهران أمامه أنهما متزوجان، وعلى المطرب الشاب أن يتعامل مع حبيبته التي رفض الزواج منها باعتبارها زوجة أبيه، أو ماما. إلي أن تتبلور مشاعر الحب بين المطربة الشاب الذي رفضها، وهنا يتم الاعتراف بأنه مسألة زواجها من الأب لم يكن سوى تمثيلية .
كما إن سليمان نجيب نافس قلب نفس الشاب (أبن الخ هنا) مرة أخري في فيلم ((يا حلاوة الحب)) ثم قام بتزويجه أبنته في ((ورد الغرام)) .
ومهما نوع الممثل من أدواره، فهو رجل فكه، أبن نكته، تلقائي أمام الكاميرا بشكل واضح، وهناك فيلم غير كوميدي بالمرة، قام فيه الممثل بترطيب الأجواء من خلال الشخصية التي جسدها، وهي شخصية أبن القرية الذي يعيش في البندر في فيلم ((زينب)) لمحمد كريم

١٩٥٢، فهو يغازل الشابة الصغيرة زينب ويطلب منها ((بوسة)) بشكل مباشر، والمعروف أن البوسة لا تطلب بهذه الصورة إلا إذا كانت من شخص غير خبير، أو أنها بالنسبة له بمثابة فاكهة، أو مادة طريفة، كما انه يعو البنات والشباب إليه فيداره من أجل ليلة غنائية تشدو فيها شهرزاد، ويقوم بمغازلة البنات الصغيرات أيضاً مع شيخ كبير آخر جسده ((عبد الوارث عسر)).
وهناك فيلمان مأخوذان عن نفس القصة، قام سليمان نجيب بتمثيلها في نفس العام تقريباً ،هما ((بشرة خير)) لحسن رمزي ١٩٥٢، ثم ((بنت الأكابر)) لأنور وجدى١٩٥٣. والفكرة هنا تقوم على أساس أن أثنين من العاملين يتم الاستعانة بهما من أجل إصلاح بعض المواسير، والسباكة في بيت رجل ثري، هو صاحب العمل في الفيلم الأول، وهناك يلتقي عامل بابنة صاحب القصر، وتتولد قصة حب ملتهبة بين أثنين من طبقتين مختلفتين .
وقد شارك سليمان نجيب في الفيلمين بدورين مختلفين تماماً، في الأول كان هو صاحب الشركة ومالك القصر، ووالد الفتاة الثرية بالطبع. وأحمد باشا هذا رجل طيب، مرن، يسعي أن يزوج أبنته من واحد من أبناء الطبقة الراقية. لكنه يفاجأ أن الابنة ترفض، وهو الذي لم يلحظ أن هناك دائماً أعطال في الحمام، حيث كانت الفتاة تتعمد أن تحدث العطب في البانيو من أجل أن يأتي المهندس، وزميله للإصلاح وبالطبع من أجل اللقاء ومن هنا ينمو الحب .
الأب هنا رجل مرن، لا يقف ضد زواج أبنته من مهندس ناجح، وهو يتعاطف مع الابنة، ولكن مشكلة الفيلم أن هناك مدير الشركة الذي يطمع في الزواج من ابنة صاحب الشركة يدفع بإحدى الراقصات لتدعي للفتاة أنها زوجة المهندس، وعند هذه النقطة فإن الأب يقف مع أبنته ضد المهندس، ويواسيها، ويعلنها أنه سوف يزوجها من سيده وسيد سيده.... ثم ما تلبث الحقيقة أن تتضح.
أما الفيلم الثاني، فهو ((بنت الأكابر)) وفيه أيضاً يأتي ابان من مصلحة التليفونات- إسماعيل يس هو الشخص مع البطل في كلا الفيلمين- وهنا يلتقي واحد منهما بحفيدة صاحب القصر المتزمت، والذي حبس الفتاة دوما معزولة بعيدة عن أعين الرجال، وقد جسد سليمان نجيب هنا دور شقيق الجد، الذي يتسم بمرونة وخفة ظل، فإذا كانت ابنة أخيه الراحل تحب موظف تليفونات، فإنه وهو أيضاً الثري الذي يحب شقيقة هذا الموظف- زينات صدقي- ويدافع عن الحب بشكل عام أيا كانت أطرافه، ويقف ضد الباشا مع ليلي، وحبيبها، ويرفض الامتثال لأوامر الباشا الذي يصرف عليه ويدفع له .
والشخصية هنا لإنسان طيب، عاشق، يحب فتاة صغيرة، يجب أن ينفصل عنها من أجل شاب مثلما يحدث في بقية الأفلام، بل هو يدافع عن حبه إلي أن يفوز به، والفتاة التي يعشقها مقاربة له في السن، جسدتها زينات صدقي .
وقد أهلت تركيبة وثقافة سليمان نجيب الممثل إن تسند إليه الأدوار الكوميدية، فهو واحد من الذين لم يقوموا قط بأدوار الرجل الشرير، بل هو أبن الذوات، ذو الثقافة العالية، كما انه يرتدي زى أبن البلد عندما يريد، لكنه لا يتخلي عن الطبقة التي يمثلها، حتى عندما رأيناه في دور أبن البلد في فيلم ((الآنسة حنفي)) وأحب فتاة دميمة كانت فيما قبل صديقا له، وتحولت غلي امرأة عقب عملية جراحية فإنه يبدو أبن بلد أنيق، ينطق الكلمات بحروف راقية، ولا نحس أنه يمثل الشخصية، بل هو يلبسها، حتى وإن لم تصبح لائقة به.
لذا فكم رأينا سليمان نجيب يقوم بدور رئيس مجلس الإدارة الطيب الشريف، الذي لا يقف في وجه العشاق، بل يساعدهم، ويساند كل منهم كي يلتقي بالأخر، مثلما حدث في فيلم ((أماني العمر)) عام ١٩٥٥، وهو آخر أفلامه، حيث ذهب بنفسه إلي المحامي الشاب الذي جسده سعد عبد الوهاب ، كي يعرف منه كيف وصل إليه الشيك الرشوة عن طريق موظف كبير لدية.....
ولعل الدور الذي أعطاه له عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٣ في فيلم (قطار الليل)) كان نموذجا لما يمكن أن يلبس الممثل شخصياته، فهو هنا ضابط مباحث عليه القبض على اثنين من كبار المجرمين، وهو يتخفي داخل القطار، إذن علينا أن نرى ضابطاً غير تقليدياً، وهو يتمتع بخفة الظل، حتى وإن وضع لحية مستعارة، وارتد زى أحد الشيوخ، وفي نهاية الفيلم، يقول بخفة ظله

المعهودة للحبيبين : ((وانتو بقي ... ح أحط في ايديكو كلابشات ما تتشالشي طول العمر ....))
وهو يقصد بالطبع رباط الزواج الذي يقيدهما الأبد ....
لست من النوع الذي يتباكي على ما فقدناه، والتحسر على الواقع، فلاشك أن الحياة ولادة، ولكن لاشك أن رجلا من طراز سليمان نجيب في عالم الأدوار الكوميدية لم يتكرر، إنه الذي يصبغ الدور بسماحته، وهويته، وفي الوقت نفسه يتقمصه فلا تشعر أنك أمام شخص يمثل، بل إنه هكذا على الطبيعة. وبالفعل، فهكذا كان سليمان نجيب .

سليمان نجيب

١٩٣٣ : الوردة البيضاء
١٩٣٥ : دموع
١٩٣٧ : سر الدكتور إبراهيم
١٩٣٩ : الدكتور
١٩٤٠ : يوم سعيد
قلب امرأة
دنانير
١٩٤١ : إلي الأبد
١٩٤٢ : أخيرا تزوجت
عايدة
١٩٤٥ : قبلة في لبنان
الحياة كفاح
القلب له واحد
ليلي بنت الفقراء
١٩٤٦ : دنيا
أصحاب السعادة
لست ملاكا
لعبة الست
١٩٤٧ : قلبي وسيفي
فاطمة
١٩٤٩ : لهاليبو
الليل لنا
نادية
غزل البنات
البيت الكبير

١٩٥٠: الآنسة ماما
الزوجة السابعة
إلهام
١٩٥١: مشغول بغيري
ورد الغرام
حبيبتي سوسو
نهاية قطة
١٩٥٢: حضرة المحترم
زينب
يا حلاوة الحب
ظلمت روحي
المنتصر
بشرة خير
عايزة أتجوز
١٩٥٣: بنت الأكابر
أنا ذنبي إيه ؟
بائعة الخبز
١٩٥٤: أمريكاتي من طنطا
ألحقوني بالمأذون
الآنسة حنفي
علشان عيونك
جنون الحب
١٩٥٥: أحلام الربيع
تار بايت
أماني العمر

الفصل الرابع عشر

حسين فوزي والكوميديا الموسيقية

حسبما جاء في ترجمة مصطلح الكوميديا الموسيقية في معجم الفن السينمائي لحمد كامل مرسى ومجدي وهبه، فإنها لون متطور من الفيلم الموسيقي، تجمع بين سمات الأوبريت والأوبرا في المسرح، وهو عبارة عن بناء درامي يعالج الموضوعات الجادة، بأسلوب مرح وخفيف، تلتقي فيه الرقة مع العنف. ولا يخلو هذا البناء الدرامي من الخصيات المرحة، والمواقف المسلية، إلي جانب العقدة الروائية المحكمة، والأزمات المثيرة والمفاجآت الحرجة، والنهايات السعيدة في معظم الأحيان، وهو يماثل إلي حد بعيد الفيلم الموسيقى في بعض عناصر، ولكنه يتميز عنه بجدية الموضوع، والمعالجة الهادفة، وقوة الإبداع الفني في الإخراج والتصوير. ومن أفلام الملهاه الموسيقية التي فازت بنجاح كبير وإقبال الجماهير نذكر على سبيل المثال لا الحصر((الفالس الكبير))، ((مولد نجمة))،((صوت الموسيقي))و ((سيد تي الجميلة))، قصة الحي الغربي))، ((أوليفر))، وهي لا تخلو من زنة حزن ومسحة إلم. مؤسسة حنان، يحدوها ويخفض من حدتها.

تعامق الموسيقي الرائعة. مع الغناء العذب مع الرقصات الإيقاعية في بعض الأحيان. وأقرب الأفلام المصرية من هذا النوع : ((عايدة))،((مصنع الزوجات))،((غزل البنات)) وكذلك الفيلم اللبناني ((بياع الخواتم)).

والغريب رغم أن هذا المصطلح قد شارك في صياغته أحمد كامل مرسى، فإن الأفلام التي ذكرها لا تدخل في الكوميديا الموسيقية بقدر ما هي أفلام غنائية، باستثناء((مصنع الزوجات)) فشتان بين فيلم غنائي، يقف فيه المطرب ليغنى وسط فرقة موسيقية، بحيث أنه إذا تم حذف الأغنية استقامت الأحداث كثيراً، مثل أغلب الأفلام التي قام ببطولتها مطربون، ومطربات ومنهم محمد عبد الوهاب، وعبد الحليم حافظ، وصباح ، وأم كلثوم، وهي ينطبق عليها اصطلاح الكوميدي الغنائية إذا تضمنت الغناء، ومنها من أفلام عبد الحليم حافظ ((أيامنا الحلوة))، و((رصاصة في القلب)) من أفلام عبد الوهاب .

لكن الاستعراض في الكوميديا الموسيقية عمل أساسي ورئيسي في الفيلم، بما فيه من غناء، وموسيقي، ورقص، وبقية فنون الحركة المتعارف عليها، وليس في فيلم((غزل البنات)) من الكوميديا الموسيقية لأننا إذا حذفنا الأغنيات الفردية، لوجدنا أنفسنا في فيلم كوميدي من الطراز الأول، ولكن النماذج الواضحة لهذه الأفلام في ((دهب))، و((قطر الندى)) لأنور وجدي.

وبعض الأفلام التي قام ببطولتها فريد الأطرش، وأيضا فيلم((إضراب الشحاتين)) لحسن الإمام .

ولعل حسين فوزي هو أهم صانع لهذه الأفلام في مصر، حيث اقترنت أفلامه من هذه النوعية بوجود نجمة عملت في التمثيل، والرقص، والغناء، بالإضافة غلي خفة ظلها، وقد وضعها كاتب السيناريو أبو السعود الإبياري في الكثير من هذه الأفلام في إطار كوميدي غالباً، فكانت الكوميديا بارزة في الأداء، والمواقف، والحوار، وأيضا في فحوى الموضوع نفسه، فهذا النوع من الأفلام يجب أن يتخفف تماما من حوادث العنف، والجرائم الدموية، والقتل، ويعتمد على موضوع بسيط، أغلبه يدور في إطار قصة حب رقيقة شفافة تنتهي بزواج الحبيبين، وقد يرتبط بوجود فقراء يطمحون إلي عالم الشهرة، والنجاح، والثراء.

أي أن هناك أساسيات لدعم وتثبيت هذه الأفلام كنوع القصة، وموضوعها، وتوافر عنصر الضحك والظرف، ووجود فنانين استعراضيين، ولاشك أن ظاهرة الكوميديا الموسيقية تحتاج إلي كتاب مفصل، وهو موضوعنا في مشاريعنا القادمة، لكن من الأهمية أن نتوقف هنا عند وجه بارز من صناعته، وهو وجه صنعه ثلاثة أطراف مخرج من طراز حسين فوزي، ونجمة من طراز نعيمة عاكف، ثم كاتب سيناريو، قد يكون الإبياري، أو كاتب آخر استعان به المخرج .

وقد عاشت هذه الظاهرة في أفضل حالاتها بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وهي نفس فترة ازدهارها في هوليود وأوروبا، وعمل فيها اغلب المخرجين المصريين من عباس كامل ونيازى مصطفي، إلي أحمد بدرخان وبركات و إبراهيم عمارة، كما شهدت نجومها من المطربين، والاستعراضيين، كان من أبرزهم من الرجال محمد فوزي، ومنير مراد .

لو راجعنا الأربعين فيلما التي أخرجها حسين فوزي بين عامى١٩٤٠، ١٩٦٢، فسوف نكتشف أنه كان مولعا بالغناء والاستعراض والكوميديا الموسيقية في المقام الأول، صحيح أنه قدم أفلاماً مأساوية مع عزيزة أمير مثل ((بياعة التفاح))، وهو أول أفلامه، لكنه كان يضع عينيه دوما على فنانة من طراز تحية كاريوكا، ترقص، وتغنى، وتمل الشاشة بالاستعراض فقدمها في أفلام عديدة منها((أحب الفهلوة)) ١٩٤١، ((أحب البلدي)) ١٩٤٣، ((نادوجا)) ١٩٤٣ أمام إبراهيم حمودة و(الصبر طيب))١٩٦٧،وما إن أنتهي من مرحلة الرقصة الاستعراضية، حتى مرحلة الأفلام الغنائية مع صباح التي قدمها في ستة أفلام هي((أكسبريس الحب)) ١٩٤٣، ((أنا ستوتة)) ١٩٤٦ أما سعد عبد الوهاب و((لبناني في الجامعة)) ١٩٤٧، و((صباح الخير)) ١٩٤٧، أما فوزي ثم جمع بين صباح وفريد الأطرش ((بلبل أفندي))١٩٤٨، وفي العام التالي أعاد الجمع بينها وبين سعد عبد الوهاب في((بابا عريس)).

وهنا انتهت مرحلة الأفلام الغنائية بين حسين فوزي وصباح، كي تدخل نعيمة عاكف حياته، ثم يتزوجها حياتياً وفنياً، ويبدو بالغ الانبهار بها، فيقدمها في عام واحد في أربعة أفلام هي : ((العيش والملح))، ((لهاليبو)) و((بلدي وخفة))، و((بابا عريس)). ولا شك أن كل منهما صنع نجومية للآخر، فلم يستطع الاستغناء عنها، وكان لا يسمح لها بالعمل مع آخرين إلا أضيق الحدود، مثلما حدث حين أخرج لها فيلم((أربع بنات وضابط)) .

وقد كان الاثنان روحا الكوميديا الموسيقى الحقيقية في تلك السنوات، فبعد أن انفصلا روحيا وإبداعيا بدت أفلام المخرج أقل قيمة، تفقد البهجة، مثل أعماله في((مفتش المباحث))، ((يا حبيبي))، ((حلوة وكدابة))، وحدث نفس الشئ مع نعيمة عاكف كممثلة، حيث بدت كأنها شخص آخر غير التي ملأت السينما بالبهجة فرأيناها بدونه في أفلام من طراز((خلخال حبيبي))، و((الحقيبة السوداء))، ((بائعة الجرائد)).

والأفلام التي جمعتهما معا تنتمي كلها إلي الكوميديا الموسيقية، وهي ((بابا عريس((١٩٥٠، ((فرجت)) ١٩٥١، ((فتاة السيرك))، ((يا حلاوة الحب)) ١٩٥٢، ((جنة ونار)) ١٩٥٣، ((مليون جنيه)) ١٩٥٣، ((نور عيوني)) و((عزيزة)) ١٩٥٤، ((بحر الغرام))١٩٥٥ و((تمر حنة)) ١٩٥٧، ثم ((أحبك يا حسن)) ١٩٥٨.

وفي مجموع هذه الأفلام يمكن إن نلاحظ انه كان هناك نجم كوميديا أو غناء أمام الممثلة في الكثير من الأحيان مثل سعد عبد الوهاب، ومحمد فوزي و عبد العزيز محمود، وكارم محمود، لكن المخرج كان يحاول إثبات أن نعيمة عاكف ليست بحاجة إلي من يساندها، فكان أبطال الأفلام ليسوا من نجوم الكوميديا، أو الاستعراض خاصة شكري سرحان الذي عمل أمامها في خمسة أفلام، كما وقف أمامها في أفلام أخري كل من عماد حمدي وأنور وجدي في دور رجال الشرطة، أي أنهم كانوا رجالا لا يتسمون بالقسوة والجمود .

أي أننا أمام حالة مبهجة، في الأداء، والموضوع، والجدير بالذكر أن حسين فوزي قد كتب الكثير من هذه الأفلام. ومن المهم أن ننقل عن المؤرخ الفني حسين عثمان ما كتبه عن لقاء نعيمة عاكف بحسين فوزي في مجلة ((الكواكب)) لنرى أن لحظة الانبهار بها كفنانة قد نقلها إلي الشاشة في أكثر من فيلم ومنها ((يا حلاوة الحب)).

كان المخرج حسين فوزي شديد الاهتمام بالأفلام الاستعراضية، وكان يبحث عن هذه المواهب المدفونة لينفض عنها الغبار، ويقدمها في هذه الأفلام، وذات ليلة ذهب إلي ملهى الكيت كات بعد أن سمع عن الراقصة الجديدة التي ترقص في هذا الملهى والتي تتمتع بمواهب فذه، وقدم لها نفسه. وأجرى لها في اليوم التالي اختبارا سينمائيا واثبت الاختبار أنها صالحة للشاشة. فتعاقد معها لتقوم ببطولة فيلم((العيش الملح)) الذي كان بداية شهرتها الفنية وأصبحت بعد ذلك نجمة الأفلام الاستعراضية الوحيدة التي تتمتع بمقدرة فائقة في أن ترقص كل رقصة . وتؤدى كل أغنية . وتمثل كل دور .... وكان ظهورها في الحياة الفنية حدثا هاما في تاريخ السينما .

ونعيمة عاكف حالة خاصة في الكوميديا الاستعراضية، ولذا فإن ناقداً من طراز سامي السلاموني سيعضد هذا الاختيار حين كتب بمناسبة نقده لفيلم ((لهاليبو)) في الباب الأسبوعي لمجلة ((فن

)) (أبيض وأسود) قائلاً : نعيمة عاكف من الظواهر الخاصة في تاريخ السينما العربية في مصر . فهي من الحالات القليلة التي أستطاع فيها النجم أن يبتدع ((نوعا)) متميزا من السينما مرتبطاً بمواهبه الشخصية هو، وأن يفرضه على الأنواع السابقة له أو الموجودة حوله بحيث يصبح له تفرده الخاص. وبحيث يصبح النجم هو النوع لأن أحدا آخر غيره لا يقدمه ، حتى نوع السينما يختفي باختفاء النجم للأسف، لأنها ليست سينما مدارس متكاملة أو تيارات من عناصر متشابهة أو متقاربة عديدة. بل كانت دائما سينما المواهب الفردية.

وحسب الأفلام التي قامت ببطولتها نعيمة عاكف، فإننا أمام موهبة فردية هي التي تؤدى كل شئ، ومن خلفها راقصات وراقصون، وأجمل ما في الظاهرة أنها مقبولة جداً، وشديدة الجاذبية، وفي أحداث فيلم من طراز((العيش والملح)) فإن المتفرج يفتقدها عندما تلتفت الأحداث إلي إثبات براءة الموظف الذي اتهم عن طريق الخطأ بأنه اختلس خزينة الشركة، فالناس لم يذهب إلي السينما من أجل هذه القصة، ولكن من أجل متابعة قصة الفتاة الفقيرة الموهوبة التي تتطلع إلي حياة أفضل، وعندما تدخل عالم الفن تجد نفسها محاطة بمن يرغبون فيها، وبأقاويل الآخرين.

وكما أشرنا، فإن قصص هذه الأفلام لأبد أن تكون متشابهة، وهي متكررة من عمل لآخر، حول مرحلة الطموح، والوصول إلي الأفضل. وتحقيق المآرب. وقد تكرر هذا في أغلب أفلام الثنائي، فكان الفقراء هم وحدهم الذين يملكون الطموح، ويسعون إلي الوصول للثروة والمكانة، والشهرة من خلال الموهبة والطيبة، وهم يبحثون دوما عن مكان لهم تحت الشمس، كثيراً ما تتحقق أحلامهم، ومثلما نراهم يعيشون في الأزقة الضيقة، والمساكن المتهالكة ، فإنهم فيما بعد يرفلون في الثياب الأنيقة ويصبحون من عليه القوم .

وسوف نتوقف هنا عند محطات بعينها من أفلام الكوميديا الموسيقية الهامة التي قدمها الثنائي وهو ((لهاليبو)) وهو اصطلاح شعبي يعنى الشخص الذكي اللامع الذي يفهم الأمور بسرعة، وينفذها كما يجب أن تكون، لذا فإن السلاموني في المقال المشار إليه، راح يقارن بين الممثلة، والاسم، ولعل هذا ما حدث بالفعل، عندما أستطاع حسين فوزي أن يحول فتاة الأكروبات هذه إلي ممثلة.

وهناك تشابه بين لهاليبوا أو إلهام وبين نعيمة كممثلة، فهي أيضاً فتاة استعراض ترقص وتغنى، وتقوم بحركات الأكروبات وهي في حاجة إلي من يكتشفها، تبدأ حياتها في فرقة صغيرة، يديرها المعلم حنفي، الذي ينظر إليها كبضاعة تأتي له بالمال والزبائن، لذا فهو لا يريد أن يفقدها، سواء أن تهجر المكان، أو أن تتزوج، لذا فإنه يقف ضدها حين تقع في قصة حب مع واحد من الثريا، أوحين تعثر على عمها الحقيقي .

ولهاليبو هي الفتاة الخفيفة الظل، التي تجذب الانتباه من حولها. أما حنفي الذي تولي تربيتها كفتاة لقيطة. وفي الفيلم استعان المخرج مجدداً برفيقيها اللذين رأيناهما في ((العيش والملح)، وهما الممثلان حسن كامل ومختار حسين .... ونحن هنا أمام قصة كوميدية من الطراز الأول، فأمام قصة الحب التي تربط بين إلهام وبين أمين أبن الأثرياء، فإن رفيقيها النمر، والفأر يصرحان لها عن أصلها، إنها ابنة أثرياء أيضاً، وليس أحد أفضل من الآخر، فأبوها الراحل أبن العز قد سبق له أن أحب بهلوانى في السيرك، وأنجبتها منه والآن آن الأوان لتذهب إلي مكانها الطبيعي القصر. ومن خلال القصة نعرف أن الباشا الأب قد غضب على هذه العلاقة، وبالتالي لم يعترف بالوليد . ونعرف من خلال الفلاش باك أن أبن الباشا قد تزوج من لاعبة السيرك، ومات، أي القصة تتكرر من جديد خلال قصة الحب تربط بين إلهام وأمين .

إذن، حسب القصة، فلبد للباشا الجد إن يعرف، فأبنه قد مات منذ سنوات في حادث، وها هي فتاة لاستعراض عليها مقابلة جدها الباشا مجدي القرنفلي.

إذن، نحن هنا أمام جد متزمت أمام حفيدة فنانة، وهو لا يحب البنات، ولا يطيق أن يكون من بين أسرته البنات، لذا فإن على إلهام أن تدخل حياته كولد ... وإذا عرفنا هذا الجد ليس سوى سليمان نجيب، وأن سكرتيره هو حسن فايق لأدركنا أن المسألة كلها هزل، وأن اللعبة كلها لأبد أن تتوقف عن الاستعراض والكوميديا والغناء، حتى تنصلح الأمور.

تكتب إلهام إلي جدها تكشف له أنها حفيدته، ولكن لأنها تعرف أنه يكره النساء، فإنها تنتحل أسم ولد بناء على نصيحة السكرتير. وكي تؤكد على صيغ هذه الحكاية بالضحك فإننا يمكن أن نري المواجهة بين الجد والسكرتير، حيث أن علاقة الأخير بالباشا علاقة الخادم بالسيد، فالجد رجل عصبي، وبالغ التكبر، ينطق الحروف من أنفه . لذا فإن السكرتير لا يملك سوي النفاق، والطاعة.
وتقوم الكوميديا هنا على أساس الاستعراضات الكثيرة الغنائية التي تؤديها، وأيضاً من خلال المواقف المتناقضة التي تجد فيها إلهام نفسها ولدا، وعليها إثبات ذلك إلي الجد، ويقول السلاموني أن نعيمة عاكف كنجمة استعراضية تقدم الشخصيتين (ولد وبنت)) في نفس الاستعراض لقد قدمها بشكل فني مبتكر عن الصياغة التقليدية المعروفة في تلك الآونة، كان يمهد لنا خدعة الفيلم الأساسية التي تقوم عليها كل مفارقاته ذلك، حين أتفق الجميع على التحايل على الجد- الباشا – المتعجرف الذي يكره النساء بأن تتقدم له حفيدته ((إلهام))بملابس الرجال باعتبارها أبا وبعد ما يسمع عبد المنعم إسماعيل أو ((حنفي)) الشرير هذا التآمر تقترب منه الكاميرا لنراه يدعك ذقنه ويفكر مليا، فنفهم أنه هو الآخر يتآمر حتى يستغل هذه الحيلة فيما بعد .
الكوميديا إذن تقوم هنا على أساس أن الفتاة ستشع البهجة في البيت، والجد نفسه مستعد لذلك . ولكن حنفي يمارس التهديد في كشف السر. والفيلم ملئ بالمواقف المضحكة، كأن يقع شارب الشاب من الفتاة ويكاد أمرها أن ينكشف، وأن تجد لهاليبو نفسها أمام أمين الذي يعرفها من أول وهلة في ثياب رجال، كما أن الشاب يجد نفسه محاطا ببنات يحببنه أينما ذهب، إما إلهام نفسها كفتاة، فغن جدها يحبها دون أن يعرف أنها الحفيدة .
ولأننا أمام فيلم من النماذج الأهم للكوميديا الموسيقية، فإن الفتاة لا تتوقف عن تقديم الاستعراض مهما حدث، ولو صارت من سكان القصر، إذن فالاستعراض الغنائي ليس حالة عابرة، ولكنه يسكن في دم أصحابه. فدائما هناك كباريه، ورقص وغناء، وطرب، ثم مواقف كوميدية صارخة، وتحايلات وحب وينتهي كل شئ باكتشاف الأمر وتغير وجهة نظر الجد، ثم زواج أمين من إلهام .
أما الفيلم الثاني الذي سنتوقف عنده فهو((بابا عريس)) وفيه استجمع المخرج نفس الفريق، في حدوتة مقاربة، وذلك في أول فيلم ملون بشكل كامل في تاريخ السينما المصرية، وهو فيلم باهظ التكاليف، سواء من خلال الاستعراضات، وعدد العاملين به، وهو أيضا من تأليف المخرج نفسهن والذي استعان بكل من شكري سرحان وحسن فايق وحسن كامل ومختار حسين .
والموضوع واحد، ومتكرر وهو عن الفنانة الفقيرة التي تكتشف بعد سنوات طويلة أنها ابنة رجل ثري، وعليها أن تعود إليه مرة أخرى. وهي في نفس الوقت تحب أبا أبن أكابر، والفيلم حول أب يعتزم أن يتزوج من إحدى الغانيات، فتعمل أبنتاه دون إتمام هذه الزيجة، وتضطر الأخت الكبرى أن تعمل في نفس الملهي الذي كانت تعمل فيه الغانية دون علم والدها، وهناك تكتشف الفتاة حقيقة مشاعر تلك الغانية نحو أبيها، فهي تخدعه مع رجل آخر، وتطمع في ثروته، وتنجح في إبعاد عنها والعودة إلي زوجته الأولي .
والاستعراض هنا هو الشئ الرئيسي طالما أن الأحداث تدور في كباريه مثل استعراض ((دكان العرايس)) الذي يعتمد على حلم طفلة فقيرة، بلعبة رأتها في احد محلات العرائس، وفي هذا الاستعراض. نري نعيمة عاكف تؤدي دور الطفلة وأيضاً دور العرائس، وكما كتب السلاموني أيضاً عن نفس الفيلم في تلك السلسلة المتميزة من المغامرات فإن حسين فوزي أستخدم خبرته في التحريك على إيقاع موسيقي على مزاج الراقص المرح، وتقطيع المونتاج بين الراقصات ولعب الأطفال التي حركها كجزء من اللوحة الشاملة ، وإلي أن يجئ الصباح، فيعود صاحب الدكان الذي هو نعيمة عاكف أيضاً ليفتحه حيث يجد الطفلة ويمنحها عروسة بلا مقابل .
وهذه الاستعراضات مصاغة في إطار كوميدي، كما أنها محاطة بالمزيد من المواقف المضحكة، فمثل لقاء الأختين في القطار مع كارم الندور الذي يكتشف أنهما ركبتا القطار بدون تذاكر، فيتطوع لدفع ثمن التذكرتين، وبكل شهامة يخرج حافظته لكنه يكتشف أن النقود ضاعت فنزل الثلاثة إلي محطة شبراخيت. وفي ميدان المدينة يحاول المخرج الخروج من ديكورات

الكباريهات إلي أجواء مفتوحة لتقديم الاستعراضات الغنائية التي تؤديها نعيمة عاكف. وهناك يحدث لشخص أسمه بطاطا (حسن فايق) ما حدث لحسين فوزي حين شاهد نعيمة عاكف حيث يكتشفها مع أختها، ويدور بينهما حوار كوميدي أشبه بـ ((اشمعنى)) كان يقول لها : أنت جنان . فترد عليه : دا أنت مورستان .

ولسنا هنا بصدد حكي الفيلم، أو التأكيد على استعراضاته، ولكن يهمنا أن نضع النقاط حول ما يمثله من كوميديا وأن نستعير مجدداً فقرة كتبها السلاموني في نفس المكان قائلاً: ((والواقع أننا نتابع هذه السذاجات كلها بمنتهي الاستمتاع والسعادة حتى لو ألغينا عقولنا وتغاضينا عن أشياء كثيرة)) والسر الوحيد هو طرافة ما يحدث أيا كانت ((بساطته))، وتكراره. ثم الجاذبية الشديدة للممثلين ...)) حيث ننسى أنفسنا تماما في مشهد يمكن أن يجمع بين ماري منيب وحسن فايق وفؤاد شفيق والنابلسي ومختار حسين، وحسن كامل .... فما بالك إن كانت هناك كاميليا أيضاً بشفتيها الغليظيتين كجمرتى النار، وعدة رقصات وأغاني لنعيمة عاكف.

هذا هو المزيج اللذيذ الذي يصنعه حسين فوزي، وقد ظل يكرره من فيلم لآخر، وكأنه ينصع الفيلم من أجل بطلته. حتى لو وجدنا أنفسنا في فيلم ليست بطلته بالضرورة فنانة استعراضية، مثلما حدث في ((النمر))، ولكن نعيمة في ألب هذه الأفلام هي الفقيرة التي ستحقق شيئا ما في عالم الاستعراض، وقد جعلها المخرج فتاة سيرك في فيلم مقتبس بنفس العنوان، وجعل الثراء يأتيها في أفلام من طراز ((فرجت))، ((ومليون جنيه)) .

وفي ((عزيزة)) رأينا نعيمة عاكف بوجهين، الراقصة الاستعراضية التي تعمل في الكباريه، ثم التلميذة . وفي فيلم ((بحر الغرام)) جاءت الفتاة من إحدى القرى الساحلية إلي العاصمة من اجل أن تبحث عن فرصة أفضل، لكنها قررت العودة مرة أخري إلي القرية من أجل الزواج من حبيبها الصياد ضاربة بالمجد عرض الحائط، وهي توليفة سبق لأنور وجدي أن قدمها في ((حبيب الروح)).

ومن الواضح إن المخرجين كانوا يأخذون من بعضهم البعض الأفكار، والموضوعات الأكثر نجاحاً، وفي فيلم ((٤ بنات وضابط)) الذي أخرجه أنور وجدي لنعيمة عاكف، استفاد من القدرات الاستعراضية للممثلة، وأعطي أدوار البطولة لثلاثة آخرين هم الشقيقتين رجاء وعواطف يوسف، القادمتين من السيرك، ثم لبلبة التي راهن عليها كي تكون فيروز أخري، وخرج وجدي من إطار الكباريهات إلي إصلاحية، ولم يقيده المكان، فلم لا تغنى البنات معا استعراضا كوميديا ساخراً من طراز ((العدس)) حيث راح يضع الاستعراض على كلمات أغنية ((القمح))، والتي تغني بها عبد الوهاب في ((لست ملاكا)) كأن تقول العدس الليلة، ليلة عيده، يارب تبارك وتزيده، والسخرية من العدس ك ((يا حلاوة العدس يارب .... يندلق العدس وينكب ...)) كما نقل أنور وجدي الاستعراضات إلي الشارع، باعتبار أن البنات الهاربات من الإصلاحية يعملن في الشوارع بتقديم الاستعراضات في الأحياء الشعبية، وهي ظاهرة كانت منتشرة في تلك السنوات بالفعل .

وقد أعطي أنور وجدي لنفسه دور الضابط، الذي سبق أن جسده في أفلام أخري في نفس الفترة، من ((الوحش))، إلي ((النمر)) ثم وجد نفسه هنا مجددا مع نعيمة عاكف فاستفاد من نجوميتها. وموهبتها في هذا النوع من الفن : الكوميديا الموسيقية .

وقد استفاد مخرجون آخرون من موهبة نعيمة عاكف في تلك المرحلة،وأثبتت أنها يمكن أن ينجح مع مطربين آخرين، ولاشك أن هذا كان في مصلحتها، ففي فيلم ((مدرسة البنات)) لكامل التلمساني عام ١٩٥٥، لم تعد الفتاة الفقيرة إياها، بل هي تلميذة في مدرسة داخلية، تحب ممثلاً مشهوراً وهي تشرك في إعداد الحفل السنوي للمدرسة ومن هنا فإن الاستعراضات التي قدمتها نعيمة عاكف انتقلت من كباريه إلي مسرح مدرسة. ونعيمة هنا فتاة غنية، يطمح عمها الصعيدي في أن يزوجها لأبنه الأبله، وعلى الممثل كمال الذي وقع في غرامها أن ينقدها من هذه الزيجة كي يأخذها لنفسه .

ولا شك أن نعيمة عاكف قد صبغت الأفلام التي عملت فيها بسماتها، وطريقتها في الأداء، وخفة ظلها مثلما نقول في الأغاني أن أم كلثوم قامت بكلثمة لحن من الألحان، ومع مرور الوقت بدأت أدوار الفنانة تتغير ، وصار عليها فقط أن ترقص، وتغنى دون الحاجة إلي فرقة من وراءها، وذلك في فيلم ((تمر حنة)) الذي يدور في عالم الغوازي، والموضوع بالطبع متكرر، حول دخول الفقراء إلي عوالم الأغنياء، ورهان بين أب وأبنه حول الحب بين الفقراء والأغنياء، فيحب الأب المتزمت الغازية ((تمر حنة)) ويكسب الابن الرهان في الوقت الذي يتربص فيه خطيب الغازية بها كي يطعنها .

وفي هذه الأفلام الخيرة من عصر الكوميديا الموسيقية، ازداد اقتراب نعيمة عاكف من الرقص الشرقي، فارتدت البدلة كثيراً، ورقصت مع الإيقاع، وندر الاستعراض، ومالت الموضوعات إلي المأساوية وخرجت الأفلام ربما للأبد من دائرة الكوميديا الموسيقية لتبدأ مرحلة جديدة في تاريخ السينما .

١٩٣٩ : بياعة التفاح
١٩٤٢ : أحب الغلط
: بحبح في بغداد
: ليلة الفرح
١٩٤٤ : نادوجا
١٩٤٥ : أحب البلدي
: الصبر طيب
١٩٤٦ : هدمت بيتي
: يوم في العالي
: أكسبريس الحب
١٩٤٧ : أنا ستوتة
: بناتي في الجامعة
: صباح الخير
: زهرة
١٩٤٨ : بلبل أفندي
١٩٤٩ : العيش والملح
: نص الليل
: لهاليبو
١٩٥٠ : بلدي وخفة
: أختي ستيتة
: بابا عريس
: سيبوني أغنى
١٩٥١ : فرجت
: فتاة السيرك
١٩٥٢ : النمر
: يا حلاوة الحب
: جنة ونار
١٩٥٣ : عفريت عم عبده
: مليون جنيه
١٩٥٤ : حلاق بغداد
: نور عيوني
: عزيزة
١٩٥٥ : بحر الغرام
١٩٥٦ : حب وإنسانية
١٩٥٧ : تمر حنة
١٩٥٨ : أحبك يا حسن
١٩٥٩ : ليلي بنت الشاطئ
: مفتش المباحث
١٩٦٠ : يا حبيبي
: غرام في السيرك
١٩٦١ : عاشور قلب الأسد
١٩٦٢ : حلوة وكدابة

الفصل الخامس عشر

محمد فوزي

عبد الحليم حافظ

الكوميديا الغنائية

الكوميديا الغنائية تختلف بشكل جذري عن الكوميديا الموسيقية .
ففي الأولي قد يقف مخرج يغنى تحت شرة حبيبته بدون آلات موسيقية .
لكن الألحان تأتي من الخلف، وقد يقف فوق مركب في رحلة نيلية يغنى للآخرين، بينما هم ينظرون إليه باستمتاع دون المشاركة الفعلية في الغناء .
الكوميديا الغنائية تعتمد في المقام الأول على الغناء الذي يقوم به مطرب ليست لدية أي قدرات استعراضية أخري غير الغناء، سواء كان المطرب رجلا أم امرأة. وكثير من الأغاني قد تكون مليئة بالشجن، ير مثيرة للضحك، لكن الفيلم قد ينتمي إلي الكوميديا موضوعاً. ولا شك أن السينما قد وضعت الأفلام الغنائية في إطار حواديت مأساوية كئيبة، مليئة بالأحزان، مما يدفع بالمطرب أن يمشي في الشوارع، أو أمام الشواطئ كي يتغنى للحبيب الذي هج، أو للحب الضائع .
وأغلب الأفلام الغنائية تبدأ عادة بأجواء مبهجة، وتنتهي بالشجن، والأحزان ، والحنين، باعتبار أن الأحداث الأولي من هذه الأفلام تشهد اللقاء بين أثنين سيتبادلان الحب، ثم سوف تأتي المصاعب عليهما، وهناك أمثلة كثيرة، لذلك سنقف عند نموذج واحد لنذكره فقط لكل مطرب، فهناك((بنات اليوم)) بطولة عبد الحليم حافظ ، و((ماليش غيرك)) بطولة فريد الأطرش، وسلم على الحبايب بطولة صباح والعشرات من النماذج .
وسوف نتوقف في حديثنا هنا عند نموذجين فقط من الرجال، هما محمد فوزي، وعبد الحليم حافظ، باعتبار أنهما من المطربين اللذين اشتركا في أفلام كوميدية غنائية. وذلك باعتبار أن أفلام فريد الأطرش قد تمت مناقشتها في إطار الحديث عن أبو السعود الإبياري، وأن عدد الأفلام الكوميدية لمحمد عبد الوهاب كانت قليلة ، رغم أن فيلمه ((رصاصة في القلب)) يمكن اتخاذه كنموذج حقيقي للكوميديا الغنائية .
ومحمد فوزي – ممثل وملحن ومغن- لم يكن استعراضيا، لكن أفلامه تضمنت الكثير من الاستعراضات الغنائية في إطار كوميدي، وقد كان هو في أفلامه شخصاً فكها، وليس من بين هذه الأفلام ما يحمل سمة المأساوية. لذا فإن أغلب هذه الأعمال تنتهي إلي ما يمكن تسميته بالكوميديا الغنائية عبد الحليم حافظ فإن أفلامه التي تنتمي إلي هذا النوع اقل عدداً، لكن لا يمكن. الحديث عن الكوميديا في الأفلام الغنائية دون الرجوع إلي واحد أو أكثر منها. وفي أفلامه لم يفعل شيئا أكثر من الغناء. ومن الواضح أنه كان موهوباً في التمثيل من ناحية، وله جاذبيته، فضلا عما يتمتع به من خفة ظل .
وإذا كان فريد الأطرش قد عمل عدد محدود من كتاب السيناريو، والمخرجين والممثلات في أفلامه مثل بدرخان وبركات، وأبو السعود الإبيارى فإن كلا من عبد الحليم و محمد فوزي قد عملا في أفلامها مع العديد من المخرجين وكتاب السيناريو والممثلين ومما لا شك فيه أن ذلك ترك أثره على موضوعات أفلام عبد الحليم حافظ، ومحمد فوزي وناحية عدم تكرار نفس الموضوع في فيلمين يقوم بهما الممثل المطرب في حياته .
مثل فوزي في أفلامه من إخراج يوسف وهبي، وبدرخان، ومحمد كريم، وعبد الفتاح حسن، وعباس كامل، وحسين فوزي، وعز الدين ذو الفقار، بركات، ونيازي مصطفي، وعاطف سالم، وأحمد ضياء له، لكن من بين الأفلام الستة والثلاثين التي عمل فيها، اخرج له حلمي رفله أربعة عشر فيلما، أما عبد الحليم حافظ فقد قام بالعمل في ستة عشر فيلما أخرج له بركات ثلاثة أفلام، وقدم له حلمي رفله ثلاثة أفلام .

والغريب أن الأفلام الأكثر إضحاكا في الكوميديا لكلا المطربين هي التي أخرجها الاثنان، مع بعض الاستثناءات القلية، أي أن المخرج هو الذي كان يختار النص والمطرب، ويضفي على المطرب حسا كوميديا عاليا، فبالنسبة لبدايات محمد فوزي فإن أفلامه الأولى خلت تقريبا من الكوميديا، خاصة الدور الذي يؤديه المطرب، وقد تكرر نفس الشئ بالنسبة لزميله، ومن يراجع دور فوزي في فيلم ((مجد ودموع)) لبدرخان عام ١٩٤٦، فسوف يلاحظ أن المطرب هنا كان ثقيل الظل، مأساوي، يدفع الكثير من المعاناة مقابل موقفه، سواء تجاه الفتاة التي آواها، فصارت مطربة وأنكرتهن وتزوجت من غير، ثم ارتضى أن يقترن بها فيما بعد، كما أنه ضحية لتعسف مديره الذي ينقله إلي الصعيد عقاباً له لأنه أحب المرأة التي يغازلها .

لكن شتان بين المطرب والممثل هنا وبين الصورة التي وضعه في إطارها حلمي رفله في أول أفلامهما معا ((العقل في إجازة)) عام ١٩٤٧، وقد حدث نفس الشئ أيضاً مع عبد الحليم فشتان بين دوره الجاد المتزن في فيلم ((لحن الوفاء)) لإبراهيم عمارة١٩٥٥، وبين أول تعاون له مع حلمي رفله في الفيلم الثنائي الكوميدي ((ليالي الحب)) في نفس العام، ثم قيامه بدور الشاب الذي يهوى مغازلة الفتيات في ((فتى أحلامي)) ١٩٥٨ .

إذن، فارتباط كل من فوزي، وعبد الحليم بالكوميديا الغنائية قد رجع إلي علاقتهما ببركات ورفله، ولنبدأ بفيلم ((العقل في إجازة))، والكوميديا في الفيلم تقوم على الكذب اللطيف، حيث أننا أمام شاب ثري يلتقي بفتاة أرستقراطية فيدعي أنه يعمل شائقا، وأنه الآن بلا عمل، ويبحث عن فرصة للعمل لديها، وبالفعل فإنه يحصل على وظيفة لدى أسرة الفتاة الثرية، وتكتشف أنها مخطوبة لشاب محتال يوهمها أنه ثري لطمع في أموالها، كما أنها تزعم لخطيبها أنها ثرية وهي في الحقيقة تحاول إنفاذ أهلها من الإفلاس وتدهور الحال، وقد خطبت لهذا الشاب ظناً منها أنه سينقذ أسرتها بالمال الذي يوفر عليهم إشهار الإفلاس، وفي غضون هذه الأحدث يحاول السائق التقرب من حبيبته، لكنها تصده دائما فتدفعه عنها .

والموضوع كما نلاحظ يصلح للكوميديا، خاصة أننا هنا أمام شادية في أول بطولة لها، رغم أن ليلي فوزي هنا هي البطلة الرئيسية، لكن شادية تقوم بدور الحبيبة البديلة التي يكتشف أنها تحبه لأنه سائق فيرتبط بها. حيث سرعان ما يتم اكتشاف الأمر وان الشاب السائق ثري.

وبينما نرى محمد فوزي في أحسن حالته ككوميدي مع رفله، فإنه عندما يتعامل في نفس السنة مع بدرخان في ((قبلني يا أبي)) فإنه يعود مرة أخرى للموضوعات المأساوية، لكن عباس كامل وضعه في إطاره المضحك في ((عروسة البحر) أيضاً في نفس السنة. ويعود فوزي إلي الكوميديا في السنة التالية في ((حب وجنون)) ويقف إلي جواره كل من تحية كاريوكا بحيويتها وإسماعيل يس . فلاشك أن مشاعر الغيرة التي تنتاب الراقصة أزهار في المطرب الشاب القادم من الريف، ورد فعل هذه المطرب إزاءها من مولدات الضحك في الفيلم. فكلاهما يلعب مع الآخر لعبة القط والفأر. يحاول الشاب إثبات أنه الحبيب المخلص، وكلما فعل ذلك، تولدت مشكلة جديدة تفسد ما بينهما إلي أن تقوم إحدى السيدات باختطاف المطرب الشاب حتى لا يتمكن من إتمام زواجه من الراقصة ز وكلها أسباب تدعو إلي الضحك .

وفي نفس السنة عمل فوزى في فيلم كوميدي أخر مع حلمي رفله هو ((الروح والجس جمع فيه كل من شادية وكاميليا وإسماعيل يس وكمال الشناوي أمام المطرب.... حيث قام فوزي بدور المطرب والشناوي بدور الشاعر. ويقع الاثنان في حب نفس الفتاة التي تعمل بالطرب. وموضوع هذا الفيلم قامت السينما الغنائية بتقديمه أكثر من مرة، منها فيلم ((هذا أحبه وهذا أريده)) لحسن الإمام ١٩٧٥، لكنه لم يكن كوميديا، فالشابان لا يعرفان أنهما يحبان نفس الفتاة، يضع أحدهما أسمه على الخطابات التي يمليها عليه الثاني، فتحب أسلوب الكتابة، والشخص الآخر الذي لم يسطرها، وتحتفي المطربة بهذه الحكايات على أساس أنها قادمة من الموسيقي المطرب. يظل هذا اللبس فترة حتى تظهر راقصة في حياة المطرب في الوقت الذي كان له فيه ذيوع وشهرة تملأ حياته يتعرض المطرب لحادث تصادم يفقد على أثره البصر، ويترك الغناء. وتصبح المسافة بين صديقه الأديب والمطربة أكثر قربا ويتم زواجهما .

لكن المطرب لا يلبث أن يسترد بصره عقب عملية ، ويقرر التضحية من أجل سعادة من يحب ....ولاشك إن وجود هذه المزيج من الممثلين يساعد على إضفاء روح البهجة، والفيلم كما هو ملاحظ يبدأ بأجواء كوميدية، ثم ينتهي ويصبح مأساويا إنسانيا، وتلك سمة في أغلب الأفلام الغنائية حيث تعلو البهجة الأحداث، وما تلبث المتاعب أن تبدأ.. لكن لا شك أن المرارة أقل في أفلام محمد فوزي . فالمتاعب لذيذة في فيلم ((ورد الغرام)) على سبيل المثال، والمقالب التي تحاط من حول الطيار من أجل كشف غرضه أنه أراد الإيقاع بالفتاة من اجل فساد القضية المرفوعة ضد أبن خاله.... ولا تعدو المتاعب أن تكون سحابة سريعة تكدر حياة الحبيبين، وعلى طريقة عشاق عصر الفروسية، ويتسلق الطيار إلي النافذة، ويقفز إلي حبيبته، وتهرب منه، وتركب سيارة، تتجه بها إلي المطار ، وهناك تصد إلي الطيارة، وتجد حبيبها إلي جوارها.... هي إذن أجواء كوميديا وردية السمة بوجود مزيج من الفنانين لم يشأوا أن يضعوا المطرب في إطار مأساوي، وهو الخفيف الظل .

وقد تكررت هذه الأجواء الكوميدية كثيراً في أفلام محمد فوزي، خاصة في((فاطمة وماريكا وراشيل))، فنحن أمام نص كوميدي بارع أقتبسه الإبياري عن ((زواج فيجارو))، وقبل أن يدخلنا الفيلم في أجواء العريس الذي يرتدى زى مخدومة، من أجل إفساد الزواج، فإننا نعيش عالما كوميديا ساخراً حول ثلاث بنات وأكثر رمى عليهن، وعلى أسرهن، الفتى الشاب الأولي يهودية من أسرة بخيلة تعمل على استغلال الشاب، تستنزف أمواله، وتعرض عليه راشيل الذهاب معا إلي الحائكة، وتدعي ماريكا، وأمام الفتاة اليهودية يسمى نفسه ((يوسف)) ثم عندما يوقع الفتاة اليونانية الأصل في حباله، يدعى أنه مسيحي مثلها .

ومسالة تبادل الأماكن، وتصور شخص ما إن الذي أمامه يتمتع بمكانة أخري هي إحدى الموضوعات المحببة كثيرا لدى حلمي رفله، وسوف نراه يكررها كثيراً في أفلامه، خاصة الكوميديا الثنائية، ومنها ((ليالي الحب))، و((من أين لك هذا))، و((أبن للإيجار)).

لكن راشيل لا تلبث أن تعرف بأمر العلاقة، فتحدث بينهما مشاجرة غير وضح يوسف منها محاولا الإفلات بجلده، وفي الفيلم يبدو الشاب بالغ الخفة، تنافسه في ذلك نيللى مظلوم في رشاقتها وجاذبيتها، ودلالها، وأسلوب نطقها للجمل، وجمالها الأخاذ، وعندما يحضر يوسف احد الأفراح فإنه يغنى للعريس ((كان بدري عليك بدري)) وهي أغنية أخرى فيها سخرية من الذين يتزوجون، ويدخلون قفص المتعة والعذاب ثم نراه يغنى لنفسه هذه الأغنية عندما يقع في نفس القفص في نهاية الأحداث بعد سلسلة متتابعة من المقالب التي برع بومارشيه والإبياري في صياغتها، فعلى السيدة أن تتخفي هي الأخرى في زى الخادمة، وأن يدخل يوسف وصديقة – إسماعيل يس – مرتدين ملابس أهل القرية، يحملان معهما الأقفاص، وعيدان القصب، ويبدو شكل كل منهما وكأنهما غير مناسبين بالمرة للزواج من السيدة وتابعتها. لكن لن تلبث الأمور أن تتضح فيما بعد، ويحب الفتاة التي تماثله في المركز والمكانة الاجتماعية، وكذلك الخادم، والوصيفة.

ومن الواضح أن محمد فوزي ما كان يضفي من بهجته بشكل واضح على شخصيات أفلامه، وكان كممثل ومطرب موجود في العمل، كأنه يختاره لنفسه، أو كأنه مكتوب من أجله وحده.

ونحن نراه مصوراً للكوميديا والإضحاك في كل أحداث الكثير من أفلامه، وليس في بداية الأحداث أو بعضها، مثلما حدث في ((فاطمة وماريكا وراشيل))، وأيضاً في ((الزوجة السابعة)) لإبراهيم عمارة ١٩٥٠، فهو منذ البداية ذلك الولد الشقي، المغرم بالنساء، يفقد اتزانه عندما يري فتاة حلوة لم يسبق له أن رآها من قبل، ولأنه ثري، يسعى إلي امتلاكها لبعض الوقت عن طريق الزواج .

وقد حدث هذا مع فتاة شاهدها على الشاطئ، فراح يتتبعها، ويمارس مضايقاته اللذيذة لها، وقد كانت الفتاة عنيدة صلبة، لم تستجب له، حتى بعد أن تزوجها، وأستغل الظروف المالية السيئة التي يمر بها أبوها، فوافق هذا الأخير على الزواج. والزوجة تصبح شديدة العناد بعد الزفاف عندما إنها السابعة في حياته، وإنها لن تكون سوي مرحلة عابرة. لذا فإنها لا تسلم نفسها إليه. مما

يزيده جنونا وإصراراً على ذلك. يحاول الحصول عليها، تقف له بالمرصاد في في مواقف بالغة الطرافة، يدخلان في معارك تنتصر هي فيها بالضربة القاضية ، ثم تروح بدورها تدبر له المقالب .
والزوجة تحب وحيد، وتريد الاحتفاظ به، لكنها لا تترك نفسها له إلا بعد أن تلقنه الدرس تلو الدرس حيث تشعل نيران الغيرة في أعماقه من خلال صديقه- إسماعيل يس – وتوهمه أنها كانت مع شخص في أحدي دور السينما، ونعرف أن الشخص الآخر هو الصديق .
وفي هذا الفيلم مشاهد كلاسيكية كوميدية ستصير فيما بعد بمثابة المنابع التي يقتبس منها الآخرون لصنع الضحك في أفلام أخري، فمشهد المواجهة بين الزوجين بالملاكمة، وخروج وحيد وعلى عينيه علامات الهزيمة، والضربة القاضية قد رأيناها تتكرر أيضا مع نفس الممثل في فيلم ((بنات حواء)) أمام مديحه يسري، ومشهد شكوك الزوج في أن زوجته كانت في السينما مع صديق (كله تم بالإيحاء) فقد رأيناه فيما بعد في فيلم ((الستات ما يعرفوش يكدبوا))، وكان إسماعيل يس في كلا الفيلمين هو الصديق المقصود .
وقد كان فيلم ((بنات حواء)) ذروة القمة في الكوميديا الغنائية في أفلام محمد فوزي كممثل ومطرب، وأيضاً بشكل عام في هذا النوع من الأفلام بالإضافة إلي أعمال نعيمة عاكف، وقد بدا الممثكان النصوص التي عمل بها فيما بعد قد امتلأت بالمتاعب والغصة بشكل واضح، فلم يكن المطرب مبهجاً بنفس القوة، رغم أنه يجسد نفس الشخصيات تقريباً، في فيلم ((دايما معاك)) لبركات عام ١٩٥٤، الشاب سائق القطار، الذي له في كل محطة سكة حديد من الإسكندرية إلي القاهرة حبيبة، ولكل منهن أسلوبه في مغازلته لها، فهو يخدع رئيس القطار يعمل معه، ويضع رسائله إلي أبنته في سترته، كما أن ابنة تفعل ذلك أيضاً. ورغم ما تتسم به من شقاوة، فإن الممثل بدأ وكأنه قد شبع من هذه الأدوار، فبدأ ثقيلاً، مهموما ... ولم تكن له نفس طزاجة القدرة على الإضحاك مثلما سبق أن فعل في أفلامه السابقة، حيث أتقن دور الدون جوان بحذافيره.
وفي فيلم ((ثورة المدينة)) لحلمي رفله أيضاً عام ١٩٥٥، رأينا أنفسنا أمام موضوع لا ينتمي إلى كل العاملين به، ملئ بأحداث كئيبة عن المرأة التي تموت عندما تلد لأول مرة وخوف الأب والزوج عليها، والترقب لما سوف يحدث لها، ومن المعروف أن الكوميديا والضحك يأتيان مع المفاجأة، والمباغتة في المقام الأول، وأن الترقب والحذر يأتيان عليهما، لذا فإن الأغنيات نفسها بدت كئيبة، حزينة تعبر عن حالة البطلين، وجاءت أيضا قليلة الدور، كأننا لسنا أمام أثنين من أبرز أقطاب الطرب في تلك الآونة وشتان بين أجواء (الآنسة ماما)) الذي أخرجه أيضا حلمي رفله عام ١٩٥٠، وبين هذا الفيلم المليء بالكآبة .
وبدأ محمد فوزي كأنه يسير في نفس الدرب، يفقد بهجته على الشاشة في أعماله التالية، مثل ((معجزة السماء)) لعاطف سالم ١٩٥٥ الذي جسد فيه دور شاب يعيش في مشاكل أسرية ويشرد في قصة أخرى كان يمكنها أن تحدث في مصيف رأس البر مع زوجته، لتنتهي بمأساة، وموت وسجن، فيصحو من شروده، ويدرك أن نصيبه المكتوب له في الواقع كشخص فقير، أفضل بكثير بما لو صار مطربا مشهوراً لتنهي حياته بمأساة.
في هذه السنوات أدار كل من حلمي رفله، وبركات ظهريهما لمحمد فوزي إلي نجم آخر جديد أكثر شباباً تأتي السنوات كي تنطق باسمه هو عبد الحليم حافظ، ووجد نفسه بعيداً عن السينما ثلاث سنوات ثم ليعود في فيلمين أحدهما كوميدي، غنائي هو ((كل دقة في قلبي)) لحمد ضياء الدين، حاول فيه فوزي أن يثير الضحك عبثا وهو يقيم في منزل الراقصة التي صدمته بسيارتها، فتم وضع ساقه في الجبس وسبب وجوده الكثير من القلق لخطيب الفتاة السمج. أما الفيلم الثاني الذي كان يتضمن المآسي، وقصص الغدر فهو ((ليلي بنت الشاطئ)) لحسين فوزي .
هنا بدأت مرحلة جديدة من الكوميديا الغنائية، ولعلها الخيرة في السينما المصرية، تم الاستعانة فيها، بعبد الحليم حافظ، وكما أشرنا أنه كان يغنى فقط ولم تكن أفلامه من اللون الاستعراضي، أي صار على عبد الحليم، بقوة أغنياته وأدائه أن يعوض المشاهدين عن روعة الاستعراضات

التي يقدمها فوزي والأطرش، وهي ظاهرة قلت بشكل ملحوظ ابتداء من عام ١٩٥٥ في كل السينما المصرية، ورغم وجود أبطالها على الشاشة .
ولا شك أن عبد الحليم لم كن في نفس قدرات فوزي التمثيلية، وخفة الظل، وأيضاً في قدرته على الغناء، ولكن المطرب الجديد هنا جاء في وقت كانت السنون قد بدأت تسرى على وجوه وأداء من سبقوه، ولم يفلح كل أبناء جيله، والجيل التالي له أن يصلوا إلي قامته. ولعل هذا هو سبب وجوده في المكانة التي حصل عليها منذ بداياته حتى الآن .
وليس الغريب في أن الذين أسندوا أدوار البطولة إلي المطرب الشاب هما نفس الشخصين بركات، ورفله، ومن الواضح أن إبراهيم عمارة الذي أخرج الفيلم الأول لعبد الحليم ((لحن الوفاء)) لم ينتبه إلي هذه الخاصية، ورأيناه في صورة الشاب الرصين المتزن في عواطفه وغنائه، لكن بركات أعطى جوا من البهجة والشباب مع فيلمه ((أيام والليالي)) الذي غنى فيه أغنيات مليئة بالبهجة، وفي أجواء الجامعات والرحلات مثل((توبة)) و((علشانك يا قمر)) بالإضافة إلي أغنية ((أنا لك على طول)) التي غناها في قارب أمام مركب حبيبته، وفي نهايتها سقط في المياه، بالإضافة إلي أنه أصيب بالأنفلونزا، جعلته يصير أكثر تقارباً مع حبيبته. حتى أغنية ((شغلوني)) فإن بركات صورها في أجواء حفل شبابي رغم أن كلماتها حزينة .
وقبل الدخول في مأساة ستبدأ عندما يصدم أخو الشاب شخصاً بسيارته وتنسب التهمة إلي زميل مخلص له، يتضمن الفيلم عدداًً من الأغاني الشبابية ثم عندما تحدث الجريمة، تقل الكوميديا بشكل ملحوظ، لكن لا شك أن النصف الأول من الفيلم قد أعتمد على الكوميديا الغنائية، فالأغاني ممزوجة بأجواء ضاحكة، وشبابية كما أشرنا، مما عكس أن المطرب الجديد سينطق باسم الشباب لعدد كبير من السنوات، وسيكون الفيلم الأخير لعبد الحليم حافظ أيضاً من الأفلام الشبابية، حيث سنراه طالباً جامعياً يذهب مع أصدقائه إلي شاطئ المعمورة لقضاء إجازة الصيف، ويغنى عبد الحليم واحداً من استعراضاته الجماعية الأكثر جاذبية، ((دقوا الشماسي)) في فيلم ((أبي فوق الشجرة)) لحسين كمال كما أن حسن الإمام أسند إليه دور الطالب الجامعي خفيف الظل حسين، في فيلم ((الخطايا)) فهو الذي يرشح نفسه لانتخابات إتحاد الطلاب أمام زميلة له لن تلبث أن تصير حبيبته، ويتناطح الطرفان في داخل مدرجات الجامعة، وهناك مشهد يشجع فيه الشباب كلا المتنافسين ويقترب الطرفان وتتناطح رأسا الفتى والفتاة، وكل منهما ينطق بالحرفين الأولين من أسمه .
وتظل أجواء الشباب تملأ فيلم الخطايا، سواء من خلال أغنية ((وحياة قلبي وأفراحه))، عقب نجاح حسين في انتخابات إيجاد الطلبة، ثم في أسلوبه المشاكس لزميلته وهو يسر وراءها في طرقات الجامعة، أيضاً مضايقته لها، أو محاولته التقرب إليها أثناء إحدى الرحلات وهو يغنى لها ((مغرور)) مع زملائه، ثم أغنية ((الحلوة)) التي يغنيها لها وهما يلعبان الإستغماية في مزرعة عند والد الفتاة ومعهما الأخ الأصغر لحسين .
وإذا عدنا إلي بركات فهو الذي أضفي أجواء البهجة على النصف الأول من أحداث فيلمه ((موعد غرام)) من خلال سمير الشاب العاشق للبنات، والذي يطارد الصحفية بعد أن تم تبادل الحقائب، فهو يطاردها في مكتبها، وفي حديقة الحيوان، ويغنى لها أغنية مبهجة، وهي تحاول الابتعاد عنه منذ أغنية ((صدفة)) ثم عندما لا تأتي في الميعاد. يذهب إلي مكتبها ويغنى أغنية أخري هي ((حلو و كدأب)) وفي الأحداث الولي من فيلم ((بنات اليوم)) لبركات أيضاً رأينا نفس الأجواء الشبابية. فهناك رحلة نيلية يقوم بها الشباب إلي القناطر، يغنى فيها خالد مع الشباب ((كنت فين))، وفي أثناء وقائع الرحلة في القناطر يغنى أغنية وسط الشباب هي ((يا قلبي يا خالي)) رأينا نفس الروح المرحة في المزاحمات العاطفية التي يقوم بها صديق خالد، سواء لمطاردة سلوى، أو عندما يعود إلي شقته ويلاحظ وجود إحدى عشيقاته التي رأته يتحدث من النافذة مع سلوى، ورغم لها خالد أنها إحدى قريباته، وتلعثم الصديق لأنه لم يعرف بالضبط ماذا دار من حديث بين خالد وتلك العشيقة أثناء غيابه.

هذه الأفلام تعتمد في النصف الأول من أحداثها على أجواء الشباب المبهجة. ثم ما تلبث المتاعب أن تتولد، وتتشكل. لكن حلمي رفله كان يزيد عادة من جرعة الكوميديا كأنه صنع الفيلم كله كي يغمسه في الكوميديا، ولدينا ثلاثة أفلام كان منها اثنان من الكوميديا الخالصة هما ((ليالي الحب))، و((فتى أحلامي)) ثم ((معبودة الجماهير)). وهناك مشهد بالغ السخرية في الفيلم الأول، حيث راح كل موظف ينسب إلي نفسه الاختراع الجديد من بين الموظفين ابتداء من الموظف الصغير في شركة البلاستيك، حتى ينسب الاختراع إلي المدير العام، والذي بلغ الأمر بذلك إلي رئيس مجلس الإدارة، ثم سوف نرى أنه عندما يكون هناك مكافأة يعطيها رئيس مجلس الإدارة للموظف الكبير، فغن كل موظف يقتطع لنفسه جزء من المكافأة حتى تصل في النهاية جزءاً مبتسراً إلي صاحبها.

والموظف الصغير المخترع يجد نفسه في موقف يدفعه إلي ممارسة الكذب حين يجد نفسه في حفل تكريم يقيمه رئيس مجلس الإدارة، ويتصور الجميع أن الموظف أحد أبناء الطبقة الثرية. وعلى هذا النمط ستتولد المتاعب والكوميديا في الفيلم .

وفيلم ((فتى أحلامي)) المأخوذ عن ((أهمية أن يكون الإنسان جاداً)) لوسكار وهو أحد الأعمال الكوميدية الخالصة والقائمة على الكذب منذ بدايتها وحتى آخرها فهناك الصديق الذي يقوم بالغناء بصوت زميله لأن حبيبة هذا الرجل تتصور أن صوته جميل، ثم أيضا هناك الشاب الثري الواقع دائما في الديون. ويلفه أحد أصدقائه في سجاد، وينزلون به السلم من أجل افلات منهم. وهذا الفيلم به الكثير من الأغنيات الممزوجة بالكوميديا مثل ((بكره وبعده))، و((الحب بيسأل ويسلم)).

ولا شك أن الكوميديا الغنائية قد وجدت فرسانها من وقت لآخر فيما بعد، عند ماهر العطار، وهاني شاكر، وعمرو دياب، ومحمد فؤاد، لكنها لم يكن في أحسن حالاتها مثلما عرفناها من خلال مجموع الأفلام التي جسدها محمد فوزي.

محمد فوزي

١٩٤٤ : سيف الجلاد
١٩٤٥ : قبلة في لبنان
١٩٤٦ : أصحاب السعادة
عدو المرأة
فاطمة وماريكا وراشيل
مجد ودموع
١٩٤٧ : صباح الخير
عروسة البحر
العقل في أجازة
قبلني يا أي
١٩٤٨ : الروح والجسد
صاحبة العمارة
نرجس
بنت حظ
حب وجنون
١٩٤٩ : صاحبة الملاليم
١٩٥٠ : الآنسة ماما
آه من الرجالة
بنت باريس
الزوجة السابعة
غرام راقصة
١٩٥١ : الحب في خطر
نهاية قصة
ورد الغرام
١٩٥٢ : من أين لك هذا
يا حلاوة الحب
١٩٥٣ : أبن للإيجار
فاعل خير
١٩٥٤ : بنات حواء
دايما معاك
١٩٥٥ : ثورة المدينة
١٩٥٦ : معجزة السماء

المجنونة
المرأة شيطان

١٩٥٩ : كل دقة في قلبي
ليلى بنت الشاطئ

عبد الحليم حافظ

١٩٥٥ : لحن الوفاء
أيام وليالي
أيامنا الحلوة
١٩٥٦ : دليلة
موعد غرام
١٩٥٧: بنات اليوم
الوسادة الخالية
فتى أحلامي

١٩٥٨ : شارع الحب
١٩٥٩ : حكاية حب
١٩٦٠ : البنات والصيف
١٩٦١ : يوم من عمري
١٩٦٢ : الخطايا
١٩٦٧ : معبودة الجماهير
١٩٦٩ : أبي فوق الشجرة
١٩٨٠ : أغنية الوداع

الفصل السادس عشر

الكوميديا الراقصة .... عند عباس كامل

قد يكون مصطلح الكوميديا الموسيقية، والكوميديا الغنائية صحيحاً، مثلما نورده في مكان آخر من هذه الدراسة، لكن لا شك أن مصطلح " الكوميديا الراقصة " الذي نورده في هذا الفصل ليس له أساس من الصحة، وهو غير علمي بالمرة.
لكننا سنتوقف عنده لأنه حقيقة، خاصة في سينما عباس كامل .
فعباس كامل الذي صنع العديد من الأفلام الكوميدية، لم يستند كثيراً إلي الكوميديا الغنائية أو الموسيقية بقدر استناده إلي الراقصة التي تعتمد عليها قصة الفيلم من ناحية وأيضا إلي تحول المطرب الذي يعمل في هذه الأفلام إلي مجرد مغن إلي جوا الراقصة. خاصة أنه استعان في أفلامه بمطربين غير مضحكين بالمرة مثل كارم محمود، وعبد العزيز محمود .
وليس لدينا مصطلح علمي يمكن أن نصوغه فيما يتعلق بهذا التعبير الذي نتحدث عنه غلا من خلال العودة غلي الأفلام نفسها. فالرقص ليس عملا كوميديا، بل هو عمل مبهج، أو مثير خاصة بالنسبة للرقص الشرقي، وليس الرقص في أفلام عباس كامل بمختلف عنه في الأفلام الأخرى، من ناحية شكل الرقص، وأداءه، ولكن هذا المخرج(١٩١٧- ١٩٨٥) جعل الرقص دوما يدور في إطار كوميدي تصنعه الحدوتة التي نراها .
والغريب أنه ليس لدينا في السينما المصرية " كوميديانة" سوى الأسلوب الذي كانت ترقص به كل من " كيتى " اليونانية الأصل و" ليلي الجزائرية " التي عملت مع فريد الأطرش في فيلمين، وأغلب الظن أن رقصهما يثير الضحك ليس فقط لأنهما عملتا في أفلام كوميدية، ولكن لن أسلوبهما في الرقص كان أبعد ما يكون عن الإثارة، كما أنه يختلف عن الرقص التقليدي لدينا، سواء من حيث سرعة إيقاعه، أو حركات البطن .

والغريب أن هاتين الراقصتين قد عملتا دوما في أفلام كوميدية، رغم أن " كيتى" قد اقتصر ظهورها في أفلام عديدة على مجرد الرقص، في حفلات الزفاف. أو في البيوت، وقليلا ما رأيناها ترقص في بار لكنها قامت بالعديد من البطولات الرئيسية أو المشاركة في أفلام كوميدية منها " عفريت إسماعيل يس " .
وقد ظهرت " كيتى " في أفلام عديدة من إخراج عباس كامل، لكنه لم يسند إليها أي دور من أدوار البطولة مثلما حدث في " شباك حبيبي" و" عروسة المولد " و " العقل والمال" وغيرها.

وعباس كامل هو أحد الذين يجيدون صنع التوليفة التجارية، أو فلنقل أحد الحريصين بشدة على صناعتها، والتي تتشكل من ممثل كوميدي، وراقصة، وغناء. وبعد ذلك لاتهم الحدوتة كما أنه صانع أفلام، فهو مؤلف كل أفلامه دون استثناء. كما قام بكتابة قصص من نفس الطراز وبها التوليفة التجارية الخاصة في الآخرين .
وقد بدأ هذا منذ فيلمه الأول " صاحب بالين" ١٩٤٤، فهو كما نرى مأخوذ عن مأثورات شعبية، سوف تتكرر في عناوين الكثير من أفلامه اللاحقة مثل ((عيني بترف" و " المقدر والمكتوب" و" لسانك حصانك" و " العقل والمال "، وفي هذا الفيلم الأول جمع من نجوم الكوميديا كل من إسماعيل يس وشكوكو، وبشارة واكيم، وأيضاً سعاد مكاوي، وقد اتضحت في هذا الفيلم كافة سمات المخرج، مثل وجود قصة شخص له شبيه مماثل، مما يولد العديد من المتاعب لأحدها، وهي سمة تكررت في الكثير من أفلامه أيضاً مثل " شباك حبيبي" ، وعروسة المولد"، و" رحمة من السماء".
وفي " صاحب بالين" هناك رجل ثري يكتشف أن هناك منجدا يشبهه إلي حد بعيد وحيث أن الثري قد ضاق بحياة الثراء التي تضعه في منزلة اجتماعية لها أنظمتها وقيودها، بالإضافة إلي عناية الجميع به عناية خاصة. يتفق مع المنجد على تبادل الأدوار في الحياة حيث مل المنجد من الفقر والحاجة. وهذا الموضوع محبب كثيراً لدي صناع الكوميديا، وبد غالباً في أفلامها ....
فالمنجد يقع في حب الخادمة، ولكن جميع من لا يعرفون الحقيقة يقفون ضد هذه العلاقة غير المتكافئة فيطرح لهم الحقيقة فيكذبونه ويتهمونه بالجنون. أما الثري فيحيا حياة التشرد ولا يستطيع التكيف مع حياة الفقر، وبعد مفارقات هزلية ضاحكة يلتقيان، فيعودان إلي ما كان عليه .
والفكرة مأخوذة من رواية الأمير والفقير لمارك توين، حيث لأبد من رجوع الثري إلي مكانه، ولأبد للمنجد أن يتزوج من خادمته. والفيلم محشور بالرقصات في القصر، وخارجه، والأغنيات والمونولوجات.
وكما سبقت الإشارة فإن الموضوع لم يكن لها في سينما عباس كامل، ولذا كان يقوم بالاستعانة بنفس الطاقم في أفلامه التالية، فقد ظهر كل صناع الكوميديا والرقص في فيلم " حدوة الحصان" عام ١٩٤٩ وهم شكوكو، وسعاد مكاوي وإسماعيل يس بالإضافة إلي زوزو محمد ز أما ثاني أفلامه " عروسة البحر" فقد جمع كل من بشارة واكيم، وإسماعيل يس ، والقصري، وسعيد أبو بكر، وحسين كامل، ونيللي مظلوم. وموضوعه أيضا حول الفقر والثراء، والتناقض بينهما، فأحد الصيادين الفقراء، يتسم بالتمرد على حياته، يحلم أن عروس البحر قد وقعت في شبكته وكانت تبكى لما آل إليه حالها، فكانت دموعها تحيل المعادن إلي ذهب، يفرح الصياد كثيراً وبدأ يحول أي معدن عنده إلي ذهب ....
وحسب المخرج، فإن الثراء الزائد هنا حول حياة الصياد إلي ماساه، ويكون سببا في إدخاله السجن، وفي السجن يتمنى لو كان حرا فقيرا، وينتبه من نومه....
وموضوع العلاقة بين الثراء والفقر أو بين من يعيشون ف حياة فقيرة، ثم ينتقلون إلي عالم الأثرياء غالباً في كل القصص التي ألفها، والتي أخرجها عباس كامل وسوف نراه بشكل واضح في " شباك حبيبي" و" عروسة المولد " .
أما الفيلم الرابع للمخرج فقد استعان فيه المخرج بنفس المجموعة التي استعان بها أيضاً في العمل الخامس" حدوة الحصان "، والذي تتجسد فيه كافة السمات المعروفة. عن عباس كامل. فهناك

عصابة تصل إلي القاهرة للبحث عن كنز السلطان قلاوون. وبعد البحث والتحري ومقارنة العلامات تكتشف إن الكنز مدفون تحت دار المعلم " عوف" الفطاطري، فتحاول العصابة شراء المنزل، ولكن عوف يرفض. فتحاول العصابة مرة أخري بإغرائه بالمال، ومرة بالحيلة، ومرة بالقوة، ولكنهم يفشلون دائماً.
يلجا الهمشري صاحب العصابة إلي حيلة الحب، حيث يلتقي بعزيزة ابنة المعلم عوف ويحاول خداعها بالحب ليتقرب منها، إلا أنه يكتشف بعد فترة أنه أحبها فعلا، تهدد العصابة زعيمها الهمشرى ليعود إلي صفوفهم ويقلع عن حب عزيزة، ولكنه يرفض، وخوفا من بطش العصابة يقنع عزيزة والمعلم بأن يعطوهم الكنز لأنه وعزيزة لا يرغبان في المال. وإنما في الحب . وبينما تنجح العصابة في الاستيلاء على المنزل، فإنها تكتشف أن كل محاولاتها هراء، فيرحلون عن المنزل تاركين العروسين الهمشري وعزيزة .
ومسألة العلاقة بين المال والحب، وفي إطار كوميديا يصنعها عباس كامل متكرر من فيلم لآخر، وقد بدأ أسم عزيزة متكرراً من فيلم لآخر لأسم بطلات أفلام المخرج، حيث رأينا عزيزة متشابهة في فيلم" منديل الحلو" عام ١٩٤٩، و " شباك حبيبي" ١٩٥١، و" بنت العمدة "١٩٤٩ ، وغيرها من الأفلام .
وفي الأفلام التي أخرجها عباس كامل رأينا سعاد مكاوي (زوجته) تقوم بأداء الأغنيات والمونولوجات، لكنه ابتداء من الخمسينات، وجد ضالته لدى راقصات من طراز سامية جمال وتحية كاريوكا، ومطربات مثل نجاح سلام، نور الهدى. إلي جوار كلمن عبد العزيز محمود وكارم محمود.
وفي فيلم " أسمر وجميل" وتقوم الكوميديا أيضاً على موضوع الثراء المفاجئ. فهناك بائع روبابيكيا يقع في غرام فتاة، تبيع له ملابس جدتها، يفتح البائع الحقيبة بمنزله ويعثر في بطانتها على ثروة طائلة مخبأة داخلها تزيد على المائة ألف جنيه.
يصدم البائع حين يري هذه الثروة ويقع في حيرة بين أن يسلم الحقيبة لأصحابها أ يحتفظ بها لنفسه. ثم تأخذه سنة من النوم ليعمل عقله الباطن فيري أن المال الذي هبط عليه من السماء قد جر عليه الكثير من المصائب وهي نفس الفكرة التي سبق للكاتب المخرج أن عالجها في " عروسة البحر " ....

وفي "عيني بترف" عام ١٩٥٠ أيضاً أعتمد في تصنيع المواقف الكوميدية على راقصة هي تحية كاريوكا، خفيفة الظل، والحركة، ولا تتوقف عن الرقص، إنها بائعة جرجير تعمل في نفس الوقت موديلا لرسام فقير هو الأستاذ أنور. ويتقاسم معها ثمن ما يبيعه من لوحات نقلها عنها.... حتى إذا ما شاهد أحد الأثرياء، وهو عيب العجوز الغني صورة لها في أحد المعارض أعجب بها وسعى إليها وعرض عليها عواطفه وثروته. وفي نفس الوقت يتقدم لها مدير أحد الكباريهات ويعرض عليها الزواج والشهرة والمال. وكانت تظن أنها إذا فاتحت أنور الرسام بهذين الرجلين وعرضهما للزواج منها، أن يتقدم هو الصفوف ويعرض زواجه بها فقد كانت تحبه... ولا تعرف هي إذا ما كان يبادلها هذا الحب.... واحتارت في أمرها.... وأعطت ميعاد للثري ولمدير الكباريه للرد على طلبهما... يحضر الاثنان كما يحضر أنور كشاهد زواج ... وتروح الفتاة تمتحن الرجال الثلاثة كي تعرف من الذي يحبها لنفسها ... حتى تستقر على الرسام ....
ولا شك أن وجود تحية كاريوكا وسامية جمال كان بالنسبة لعباس كامل لصناعة كوميديا خاصة به، فرقص كل منهما أقرب إلي البهجة منه إلي الرقص الحسنى المعروف لدى راقصات أخريات ...ز ولذا فإنه في فيلم " عيني بترف" لم يستعن بنجوم كوميديا من اللاتي يشتهرون بكوميديا التهريج مثل إسماعيل يس وشكوكو، لكنه أكتفي بحسن فايق، وإلياس مؤدب، بالإضافة بالطبع إلي زوجته سعاد مكاوي .
وقد تكرر ظهور تحية كاريوكا في أفلامه التالية مثل" فيروز هانم " ١٩٥١، و" عروسة المولد" ١٩٥٥، ففي " فيروز هانم" ، لم يعتمد المخرج على نجومية فيروز، بل أسند البطولة

إلي تحية في دور راقصة عشيقة الوصي على الطفلة فيروز، وفي" عروسة المولد" نرى مجموعة من حلاوة المولد على أشكال عرايس وفرسان، تتمنى إحداها أن تدب فيها الحياة كي ترقص وتغنى وتستمتع
بمباهج الحياة، يتحقق حلمها وتقبل على حياتها الجديدة وهي مذهولة بما ترى أمامها من مآسي، ومن خلال هذه الرحلة يتكشف أمامها صور النفاق والرياء والخيانة، وعدم الوفاء والحقد والاستغلال . وعندما لم تجد أنها قادرة أن تكيف نفسها لهذه الحياة تلقي بنفسها في صهريج الحلاوة لتصهر من جديد.
ومن الواضح أن هناك موضوعات أخري متكررة من فيلم لآخر في سينما عباس كامل، فبالإضافة إلي العلاقة بين الثراء والفقر والحلم، فإننا ننتقل إلي أجواء فنتازيا مثلما حدث في " عروسة البحر"، ثم " عروسة المولد" ومن المهم أن ننقل ما كتبه المنتج قاسم وجدي في الكراس الدعائي للفيلم قائلا:
" هذه هي قصة المخرج الساخر عباس كامل. فإذا كنت من عشاق الموضوعات الجديدة الحية فستجد فيها ما يرضي هوايتك إلي جانب ما تجده منها من أغاني ساحرة، واستعراضات راقصة، وفكاهات لطيفة. إن الكفاءات الفنية التي اشتركت في هذا الفيلم قد بذلت جهدها لتقدمه بصورة ترضيك ..."
ولعل عباس كامل هو أول من استعان بفرقة ساعة لقلبك في فيلم سينمائي، مثل أبو لمعة، والخواجة بيجون وممدوح فتح الله (فصيح قبل أن يجسده عبد المنعم إبراهيم) كما ضم الفيلم نجوم كوميديا مألوفة يستعين بها عباس كامل من فيلم الآخر مثل شكوكو، وسعاد مكاوي .
وهناك أفلام خلت منها الكوميديا، وبدت مأساوية غنائية بشكل زاعق مثل" شباك حبيبي" حيث تقع زوجة شريفة في شرك، وتدخل بيت امرأة ثرية تشبهها، ويتم تبادل المرأتين، الأولي تذهب إلي خطيب الثانية، وهذه تعيش الأولي، وتعانى إحداهما أن لديها أبن بسبب متاعب الثانية، والفيلم يخلو من أسباب الضحك رغم وجود شكوكو، والقصري وهاجر حمدي وأيضا كيتى .
وقد بدت الكوميديا المصاحبة للرقص في أحسن حالاتها من خلال أغنية " على كل رقص جميل" في فيلم" خد الجميل " ... عام ١٩٥١ التي يغنيها عبد العزيز محمود متغنيا، أمام سامية جمال و هو يردد:

يا للي حبيبك راح	عنك بعيد غني
عايز تعيش مرتاح	وتكون سعيد غنى
وف بهجة الأفراح	وف كل عيد غنى
دى الدنيا م غير مغنى	فاضية وملهاش معنى

كما تعتمد الكوميديا على الأغنيات السبع التي ألفها فتحي قورة، وغناها عبد العزيز محمود الذي يقوم بدور الطبيب، وهو أبن رجل ثري يكره الغناء ويعتبره من المحرمات، ويقع الابن الطبيب في غرام راقصة تحاول أن تقنعه بالغناء في الكباريه التي تعمل فيه، فهو يتمتع بصوت جميل، إلا أنه يرفض خوفا من أبيه، وتمر وتنفذ الراقصة الأب من ورطة مالية، يقنع الوالد بالغناء كفن، ويوافق على أن يتزوج أبنه من الراقصة...
وقد صنع المخرج في هذا الفيلم مزيجا جديداً للكوميديا، تكرر ظهورها في أفلام أخري عبد الرحيم كبير الرحيمية وولده عبد الموجود اللذان جسدهما كل من محمد التابعي والسيد بدير، والذي تكرر ظهورها في أفلام عديدة كبطلين في أعمال لعباس كامل بنفس الكيفية هي : " جعفر المحترم" ١٩٥٢، و" لسانك حصانك" ١٩٥٣، ولأبد لتكرار وجودهما من تكرار نفس موضوعات الأفلام، والأجواء، ففي " حضرة المحترم" يتكرر أيضاً أسم بطلته عزيزة التي تسكن مع أمها وأخيها في منزل امرأة تملكه سيدة ثرية، تطمع في رجل يستأجر عنها الدكان، وبالفعل يتقدم لها رجل يباشر العمل به بإخلاص، ولكنه لا يشعر بها وما أن تعرف ذلك حتى تدبر له المقالب. يكون فرقة استعراضية لكنها تحاربه.....

وعبد الرحيم كبير الرحيمية ، موجود هنا في أنه رجل يؤمن بإنشاء فرقة غنائية، وهو صعيدي قادم مع أبنه عبد الموجود الأبله، يقعا في شرك عصابة تحاول سرقة المبلغ منهما، لكن العصابة تفشل في ذلك، وفي النهاية يتزوج مستأجر المكان من أم عزيز، وعزيزة من أبنه عبد الرحيم بك.
وفي فيلم " لسانك حصانك" صارت الكوميديا جماعية، مثلها الثنائي إياه، وأيضاً عمر الجيزاوي، الذي غني" معانا الفكك" وأيضاً عزيز عثمان الذي غنى " فرفش كتير" وسعاد مكاوي التي غنت " دقي يا مزيكا" حيث يغنى الجيزاوي قائلا في أغنيته الشهيرة:

معانا الفكك والفكوك معانا الكحل و النشوق
معانا الحنة الحجازي حني حبايبك وأتهنى
الدنيا بحالها ما تجازى بين الحبايب معنى الشوق

أما عزيز عثمان فغن ينشد قائلا :

فرفش كتير وأتهني وأعمل لك شنة ورنة
إزائ تختار العيشة في النار ومعاك مفتاح الجنة

وتدور قصة الفيلم حول عمدة الرحيمية الذي يقرر بناء مدرسة و مستشفي فيجمع المال اللازم من الأهالي، يرسل أبنه عبد الموجود والدناراوى إلي القاهرة لمقابلة حمدي الذي يعمل سائق ترام بشأن هذا الموضوع، يقع حمدي في حب جارته حميدة وتعجب خالتها بغندور الموسيقي الذي يفشل في إقناع حميدة أن تعمل مغنية في فرقته، يطمع في الزواج منها، لكنها تصده، يسافر الجميع إلي القرية، يدبر غندور ومندو سرقة حقيبة نقود وإلصاق التهمة بحمدي، ولكن تنكشف الحقيقة.....
ومن الواضح أن عباس كامل لم يستعن في هذه الأفلام بنجوم الكوميديا البارزين، وكأنه ليعتمد في كوميدياه الخاصة به على أسماء بعينها، ولكنه كان يعود من وقت لآخر للتعامل بشكل محدود مع إسماعيل يس، مثل فيلم" دستة مناديل" والحق إن عباس كامل كان يسير ف خط متواز مع زميله محمد عبد الجواد لصناعة هذا النوع من الأفلام، فيصعب على المتفرج أن يفرق بين أسم الفيلم على أي من هذه الأفلام إلا إذا كان مكتوبا بالفعل هناك. وكلاهما ينقل طاقم العاملين إلي فيلمهن بعد أن ينجح الآخر في توليفة مع هؤلاء الممثلين ....
فإذا كان عباس كامل قد قدم كل من إسماعيل يس، نجاح سلام في " دستة مناديل " فإن عبد الجواد يستعين بهما في " الدنيا لما تضحك" .
ويدور كلا الفيلمين بين الكباريهات، والحب، والثروة، وإذا كان عبد الجواد يستحق أن تقف عندهن فإن الحديث عن أفلام تلك المرحلة، يبدو وكأننا ندور في حلقة مفرغة، ففي " دستة مناديل " هناك راقصة في كبارية تعيش حياة كلها بذخ وترف، يقع في غرامها المكوجي صاحب الدكان المقابل لفيلتها، وهي عشيقة لأحد الأثرياء، إلا أن المكوجي ينجح في استمالة قلبها إليه، يحاول عشاق الراقصة، وهم كثيرون، إبعاد المكوجي عنها فيفشلون، وكما نر، فإنها علاقة بين الفقراء والأغنياء، والحب الذي يذوب بين الفوارق الاجتماعية ....
والفرق الوحيد بين عباس كامل، ومحمد عبد الجواد، أن هذا الأخير كان يستعين بمن يشاركونه في كتابة قصص أفلامه، حيث ساهم بديع خيري في تأليف قصة وكتابة حوار فيلم " الدنيا لما تضحك" ... في نفس السنة ١٩٥٣ .
وقد شهد النصف الأول من الخمسينات نشاطا مكثفا للكوميديا التي يصنعها عباس كامل فكان يخرج ثلاثة أفلام تقريبا كل عام، يقوم بكتابتها، وإخراجها، حيث رأينا له ثلاثة أعمال في عام ١٩٥٣ وهي " مجلس الإدارة"، و" المقدر والمكتوب" و " لسانك حصانك"، وفي عام ١٩٥٥ عمل أيضاً في نفس العدد وهي الأفلام " في صحتك"، " تار بايت" و" عروسة المولد " .
وقد شكلت هذه الفترة ما يسمى بسنوات الازدهار لعباس كامل، حيث توقف تماما عامي ١٩٥٦، ١٩٥٧، وعاد في العام التالي بفيلم مأساوي ليس فيه جرعة كوميدية واحد وهو" رحمة من السماء"، وبدأ كأنه تخلى مؤقتا عن الكوميديا بكافة أشكالها في أفلام من طراز " أنا وأمي"

١٩٦٠، و " شهيدة الحب الإلهي" ١٩٦٢، و" خذني معاك " ، و" مذكرات الآنسة منال " ١٩٧١ .
هذا لا يعنى انه قد تخلي عن الكوميديا، ويمكن أن تقول أن مجموع أفلامه التي لم نذكرها تمثل ما يمكن تسميته بالكوميديات الصغيرة مثل " عريس مراتي " ١٩٥٩، و" هــ٣" ١٩٦١، و " العقل والمال "١٩٦٥، و" أنا الدكتور" ١٩٦٨، ثم آخر أفلامه " كان وكان وكان " عام١٩٧٧ ... ومن الواضح أن نجوم الكوميديا الذين أعتمد عليهم كانوا قد كبروا في السن، وفقد بعضهم قدراته على الاحتمال بنفس الطزاجة. واستعان بنجوم غير كوميديين مثل رشدي أباظة، ويعتبر فيلم" عريس مراتي" وهو الفيلم الأكثر تعاونا مع نجو الكوميديا قبل أن تخبو نجوميتهم، وفيه أجتمع كل من عبد السلام النابلسي، وإسماعيل يس، وجمع لأول مرة ثنائي فؤاد المهندس (محمود ساعة لقلبك)، وزوجته خيرية أحمد ليقدما لنا اسكتشات كوميدية بين أحداث الفيلم التي يحكى قصة " سمعه" الزوج الذي يفقد وظيفته .
وسمعة يعجز عن العثور على عمل ، كما أنه يرفض أن تعمل زوجته لولا (لولا صدقي) يتنقل بين وظائف عديدة، حيث يعمل سكرتيرا في بيت أزياء تملكه العانس هويدا، ويديره شقيقها فوزي، يدعي له سمعه أنه أعزب ليحصل على وظيفة ، تكتشف زوجته الأمر فتطلب منه أن يترك الوظيفة، ولكنه يرفض، فتعمل عارضة أزياء في نفس الدار. يعجب بها فوزي ويرفض قبول الاستقالة، ويدبر له مؤامرة بتهمة تبديد مبلغ كبير. يضطر سمعه أن يذيع نبأ انتصاره كذبا وتظهر مع زوجته باعتباره شقيق زوجها المتوفى ثم تظهر الحقيقة .
وفي فيلمه" العقل والمال " جمع عباس كامل بعض نجوم أفلامه القديمة، مثل إسماعيل يس وحسن فايق، وكيتى، وهو يذهب إلي عالم تاريخي تراثي حول قمر الدين، وفتاته شمس الأصيل، حيث ينصح أحد الأصدقاء فخر الدين أن يوفر المال أولاً قبل أن يتزوج .
فهو يري إن المادة أهم شيء، يعرب قمر لشمس عن منطق صديقه فتعطيه قصة كي يقرأها، تدور القصة حول تساؤل هل المال أهم أم العقل، وعندما ينتهي قمر الدين من القراءة، يقتنع أن العقل أهم، ويعود لشمس لإتمام الزواج .
إنها تقريبا نفس الأجواء، ونفس الفترة الأساسية التي اعتمدت عليها أفلام عباس كامل منذ البداية، والفيلم ملئ بالراقصات، ورقصاتهم، بالإضافة إلي طروب كمطربة، هناك كل من سهير مجدي، وزينات علوي، وقطقوطة، ثم كيتى.
وفي السنوات الأخير من حياته، كان عباس كامل يستعين بنصوص عالمية، وعربية، وأحيانا بكتاب آخرين لمساعدته في كتابة السيناريو، فإذا كانت فترة " العقل والمال" مستوحاة من عز الدين عارف، فإن " أنا الدكتور" مأخوذ عن " الدكتور كمنوك" لــ " جيل رومان"، أما فيلمه الأخير" كان وكان وكان " فمستوحى عن فيلم "فن الحب" لـ " فورمان جريسون " الذي كتبه نيل سايمون وشارك في كتابة السيناريو والحوار أحمد حرك، وقد جمع الفيلم فؤاد المهندس في أحد أفلامه الأخيرة في البطولات السينمائية، ولعله الفيلم الذي ابعد المهندس طويلا عن السينما .
وموضوع الفيلم حول راضى ،المؤلف الذي يبيع نصوص رواياته لمؤلفين معروفين مقابل مبلغ صغير يتعيش به، بينما يكسبون الكثير ماديا وأدبيا، يتعرض للغرق، وينقذه أحد الصيادين وعندما يتغيب يشاع أنه مات، تشيد الأفلام بعبقريته، ويعود إلي القاهرة ويري بنفسه عن بعد حفل التأبين الذي يمجده، يكتشف نفاق الجميع فيعود ليعيش مع الصياد بعيداً عن صخب المدينة .

١٩٤٦ : صاحب بالين
١٩٤٦ : عروسة البحر
بنت المعلم
كانت ملاكا
١٩٤٩ : حدوة الحصان
منديل الحلو
بنت العمدة
١٩٥٠ : أسمر وجميل
عيني بترف
١٩٥١ : خبر أبيض
فيروز هانم
شباك حبيبي
خد الجميل
١٩٥٢ : حضرة المحترم
١٩٥٣ : مجلس الإدارة
المقدر والمكتوب
لسانك حصانك
١٩٥٤ : دستة مناديل
١٩٥٥ : في صحتك
تار بايت
عروسة المولد

١٩٥٨ : رحمة من السماء
١٩٥٩ : عريس مراتي
١٩٦٠ : أنا وأمي
١٩٦١ : هـ ٣
١٩٦٢ : شهيدة الحب الإلهي
١٩٦٥ : العقل والمال
١٩٦٦ : خذني معاك
١٩٦٨ : أنا الدكتور
١٩٧١ : مذكرات الآنسة منال
١٩٧٧ : كان وكان وكان

الفصل السابع عشر

عبد الفتاح القصري

هل يجب أن يكون للممثل الكوميدي شكل خاص من أجل أن يثير الضحك في قلوب المشاهدين ؟ لا شك أن السمات الجسدية والتمثيلية لممثل من طراز عبد الفتاح القصري قد أهلته أن يقوم الشرير في فيلم بارز مثل ((سي عمر))، ثم قام بنفس السمات لأداء الشخصية الكوميدية التي رأيناها له فيما بعد :
((حنش) ... هو الموقف الذي لأبد أن يعلق بذهنك عشرات السنوات من بين المشاهد الكثيرة التي جسدها القصري، حين كان يتعلم القراءة والكتابة في فيلم ((الأستاذة فاطمة)) لفطين عبد الوهاب، وكانت هناك حروف ((ث ع ب ا ن)) تحت رسم توضيحي. وبالفهلوة، وببساطة أبن البلد قرأ الصورة على أساس أن الكتابة هي ((حنش)) .
هو ابن البلد المضحك، خفيف الظل، قد يكون فاكهة في الحارة التي يسكن فيها مثلا في فيلم ((القلب له أحكام))،وقد يكون ابن البلد الثري الذي يمكنه إن يتولي الصرف على أولاد الذوات في ((بين أيديك))، وقد يكون الأب التقليدي، لكنه العاشق المتيم المحروم من النساء في ((سكر هانم)) .

نحن في حالة خاصة، تؤهله إليه صفاته الجسمانية، فهو الرجل غير الوسيم، الأجش الصوت، الأحول، الذي يفتقد الدماثة، لكنه طيب القلب، شهم في تصرفاته قد يتصرف بغباء فيسبب الإرباك والإضحاك. كما أنه أحياناً متحجر، وأحياناً دعي في تصرفاته، يتشبث برجولته، وقد يكون طماعا في تحقيق المزيد من المكاسب المالية، من أجل مكانة اجتماعية، أو لاستحواذ امرأة جديدة، غالباً ما تكون فتاة شابة .

وقد كتب خيري شلبي عن القصري تحت عنوان((الغضنفر)) في مجلة الإذاعة والتليفزيون- ٢٢ نوفمبر ١٩٩٧- قائلا : هذا النمط الذي برع فيه عبد الفتاح القصري ولم يكن يستهدف السخرية من أولاد البلد أو الزراية بهم، إنما كان في حقيقة الأمر تكريسا لأولاد البلد لصفاتهم الرجولية والأخلاقية المشهود لهم بها. ولسان حالة يقوله: ما هكذا يكون أولاد البلد الجدعان. أبن البلد – يا أولاد البلد- لا يكون مطلقاً غضنفرا على صبيانه وعماله وزبائنه لكنه في البيت أمام زوجته نعامة لا حول لها ولا قوة. أبن البلد ليس أهوجا هكذا ضعيف الشخصية هكذا .

أما صالح جودت فقد كتب عنه في مجلة((الكواكب))-٣ نوفمبر ١٩٥٣ – ((إن المرء قد يتخيل القصري قصابا، أو مقاولا بلديا، أو صاحب مقهى في حي وطني ....أو ((حانوتي)) كما ظهر في إحدى بدائع مسرح الريحاني . قد تتخيله أي شيء إلا أن يكون بائع مجوهرات .... لكن مع ذلك، فإن أباه كان صائغا، ونشأ عبد الفتاح على صناعة أبيه، تعلم اللغة الفرنسية، وعشق المسرح، لكن كان عليه أن يكون ابن البلد الظريف)).

وبداية القصري في الكوميديا كانت على المسرح، وقد جسد هذه الشخصيات التي عرفناها له فوق خشبة المسرح، فالتفتت إليه الأنظار، وهو أحد الوجوه البارزة في مسرح الريحاني فأنتقل للعمل معه أمام الكاميرا في نفس الوقت الدوار التي عملا فيها مثل ((سي عمر))، و((لعبة لست)) و((بسلامته عايز يتجوز)) وغيرها .

ويقول حسن إمام عمر عن شخصية ابن البلد في مجلة الكواكب -٢٣ مارس ١٩٩٣ – إن الريحاني قد أسند إليه بعض الأدوار الصغيرة وأثبت تفوقه في أدائها، حتى كان التحول الكبير الذي أجراه الريحاني في المسرحيات التي يقدمها والتي تهتم بمشاكل المجتمع المعاصرة، فأسند إلي القصري دورا هاما في المسرحية الأولي في المرحلة الجديدة، وكان أسمها ((الجنيه المصري)) حيث قام بدور معلم بلدي من تجار السمك أداه القصري بنجاح كبير يلفت إليه جميع الأنظار، وسر نجاح القصري في تجسيد شخصية أبن البلد يرجع إلي مخالطته لكثير من أبناء البلد في سهراتهم. وبلغ من تأثره بأولاد البلد والمعلمين الذي كان يعاشرهم إن خلع البدلة وارتدى الجلباب لفترة. ولكن الريحاني منعه من لبس الجلابية خارج المسرح أو خارج الأستوديو .

وبالنظر إلي أفلام القصري، سنرى أن أول أعماله فالسينما هو ((المعلم بحبح)) الذي أشترك في إخراجه كل من شكري ماضي وفوزي الجزايرلى عام ١٩٣٥ز وكما يبدو من أسم الفيلم، فإنه يدور في بيئة شعبية فالمعلم بحبح بائع لبن، يترك هذا العمل ليعمل كمسارى، ثم ينتقل بين عدة وظائف منها قهوجي وساعي في أستوديو سينما، والقصري في هذا الفيلم هو أحد أبناء الحي الشعبي الذين يترددون على المقهى. ولأبد أن صورته لا تعلو فوق الجزايرلي الذي جسد دور بحبح .

ثم عمل القصري في أفلام أخري منها ((بسلامته عايز يتجوز)) من بطولة نجيب الريحاني وإخراج الكسندر فاركاش عام ١٩٣٦. وهو فيلم قام الريحاني بتمثيله من قبل في المسرح حول كشكش بيه. وفي عام ١٩٣٧ قام بالعمل في فيلم : ((مبروك)) لفؤاد الجزايرلي وفي السنة التالية رأيناه في فيلمين هما ((شيء من لا شيء)) ، لبدرخان، و ((سي عمر)) لنيازى مصطفي وهو هنا أبن البلد، لكنه خارج عن القانون رغم أنه في الفيلم أحد الأشرار الخارجين عن القانون، وأنه بدا بالغ القسوة في معاملاته، لكنه بتكوينه الجسدي، في النصف الثاني من أحداث الفيلم، كان مثيراً للضحك، عكس ما تنم عنه الشخصية التي يجسدها، أي أن القصري قد كسا هذه الشخصية بسماته الخاصة، فهو في البداية زعيم عصابة، يبحث عن امرأة سرقت العقد، وهو يمسك بجابر

الموظف الذي تم وضع العقد في جيبه عن طريق الخطأ، ثم يدفع بجابر هذا إلي أن ينضم لعصابته .
وهناك مشهدين متناقضين تماما لهذا الشخصية، الأول في الحانة، وكر العصابة، حين يواجه القصري أحد المتمردين فيضربه بسهولة، ويحطم له عظامه ثم يدخل في معركة فاصلة، حسمت لمصلحته، والمخرج لا يسوق هذه المعركة إلا من أجل أن يحسم موقف الموظف المتردد، فقبل المعركة، راح جابر يهدد، ويتوعدن ويندد، ولكنه ما أن رأى قوة خصمه، حتى أعلن امتثاله، وفي هذا المشهد الكثير من مسببات الضحك، ورغم أن القصري هنا لم يكن مضحكاً بما فيه الكفاية، لكن ((تبريقة)) عينه الحولاء بدت كأنها تحسم الموقف تماما لمصلحته .
أما المشهد المناقض، فهو دخول الثلاثة إلي قصر ((سي عمر)) وارتداؤهم ملابس أنيقة، ومحاولة تصرف كل منهم، خاصة المعلم على أساس أنه أبن ذوات، وبدأ ذلك في طريقة ارتداء البدلة، وتسريحة الشعر، والتغيير من الألفاظ، حتى وإن أفلت لفظ ما، سارع الرجل باحتواء الموقف، حتى لا ينكشف أمره، ورغم أنه لم يحدث تحول إلي الخير من خلال المواقف لهذه الشخصية، إلا أنه كان يسبب الضحك، سواء في غبائه، أو في المطاردات التي تمت في القصر، حيث يفاجأ أن هناك رجلين متشابهين، أحدهما يخرج من الباب، ليدخل الثاني من الباب الآخر .
وفي عام ١٩٤٢، جسد القصري دوراً مغايرا في فيلم ((لو كنت غنى))، فهو صهر الأسطى الحلاق محروس الذي يحلم أن يكون غنياً، وبالفعل، فإن حلم محروس يتحقق، عندما يموت أحد أقاربه، وقد كان شحاذا، إذ يجد عنده مالا مكنوزاً. فتتبدل أحوال الأسرة جميعها منهم الزوجة، والابن، والابنة، وصهر محروس. حيث ينصرف الجميع إلي حياة المجون، وينهلون من الثروة من أجل إشباع ملذاتهم. ومثل هذا التناقض يولد الضحك الأسود. خاصة أن كل منهم لأبد إن ينال درسا فيما فعله من تصرف بحدود الخروج عن المألوف .
وهناك أفلام من أعمال القصري البارزة تائهة، لم نتمكن من مشاهدتها، لذا لا يمكن معرفة حدود الشخصية التي جسدها في أفلام من طراز ((من فات قديمه)) لفريد الجندي ١٩٤٣، و((نداء الدم)) لإبراهيم لاما ١٩٤٣، و((أم جنان)) لبركات ١٩٤٤، و((حنان)) لكمال سليم في نفس السنة. ولكنه في فيلم ((السوق السوداء)) لكامل التلمساني ١٩٤٥ عاد مرة أخري لتجسيد دور الشرير، من خلال ذلك الاستغلالي الذي يخزن البضائع إبان الأزمة الاقتصادية كي يبيعها بسعر عال .
أما في فيلم ((أحب البلدي)) لحسين فوزي ١٩٤٥ فهو الأسطى إبراهيم والد شربات التي تحب شابا ثريا، وفي ((ليلة الجمعة)) جسد دور العم الذي يجبر أبن أخيه الرجل المستقيم على الزواج حتى لا يحرمه من الميراث، وبالفعل، يتزوج أبن الأخ، ولكنه يذهب ذات مرة إلي كبارية ويتعرف على راقصة تعود به ثملا إلي منزله، ويحضر العم كي يتأكد من زواج أبن أخيه، فيجد الراقصة التي تدعى إنها زوجته، ويشعر العم بالسرور، وحين تظهر الزوجة الحقيقية يتعرف عمه عليها على أنها زوجة الصديق، ولكن الأمور تتعقد بنسيان ((العقد)) الذي يخص الراقصة ووسط مواقف متناقضة بين الراقصة والزوجة الحقيقية يجد العم نفسه مثيراً للضحك دون أن يدرى ... أنه رجل ثري، لكنه أبن بلد، وقد بدأ هنا الشخص الذي لا يفهم حقيقة الأمر لأول وهلة، ويوقعه غباؤه في سوء تصرف، مما يسبب الإضحاك .
وفي عام ١٩٤٦، جسد القصري دوراً كوميدياً آخر، هو المعلم ((نفخو))- انظر الاسم – في فيلم ((لعبة الست)) لولي الدين سامح، وهو رجل يقبل على الدنيا، يحب البهجة، والفرحة ويملأ بيته سعادة، لذا فهو أكثر سعادة وفرحة حين تصير أبنته نجمة سينمائية، وهو يطبل ويعزف والابنة ترقص، ويبدو وهذا الشخص محببا، مهما فعل ضد بطل الفيلم الفقير الذي تزوج بالابنة، فهو يحوم حول الثري اللبناني من أجل أن يتزوج بابنته النجمة، ويدفعه إلي ذلك دفعاً .
وفي نفس العام جسد القصري دور الأب أيضاً في فيلم ((أميرة الأحلام لأحمد جلال، عن فتاة من حي شعبي، تذهب لتقيم لدى أميرة جميلة، وهو لا ينزع عنه جلبابه الشعبي، ويطلق التعليقات

المضحكة كأن يقول للحارسين العملاقين اللذين يعترضان طريقه حتى لا يقابل الأميرة بابنته : ((روحوا ... وانتوا عاملين زي الكاوتش)).
وقد عملت مجموعة الأدوار أسندت إلي القصري إن يصير نمطيا في الأفلام التي يعمل بها، سواء من حيث تنغيم صوته، أو تكوينه الجسماني، والملابس البلدية التي ظل محبوسا فيها، وأيضاً تسريحة شعره، وعينه الحولاء، فكنا بذلك نضحك على عبد الفتاح وليس على الشخصية التي يجسدها، وهو بذلك أشبه بأغلب أبناء وبنات جيله، فكأنهم نفس الشخص ينتقلون بذواتهم من أستوديو إلي آخر، وعندما كانت الشخصية التي يجسدها ترتدي البدلة ، فإنها تتصرف بجذورها، وليس بما ترديه من ملابس، فهناك فيلمان جسدهما في عامين متتاليين، الأول هو((ليلة العيد)) لحلمي رفله، والثاني ((ليلة الدخلة)) لمصطفي حسن . ففي الفيلم الأول جسد الممثل دور صاحب الملهي الليلي المصري الذي يتحمس للفنانة الشابة ياسمينة، وهو رجل صاعد من قاع المجتمع، فارتقي وهو يعترض على تعيين ياسمينة، حتى يلتمس فيها الجمال، فيقرر تعيينها، ويواجه رغبة شريكه اللبناني الذي يود أن تعمل في الملهى مطربة لبنانية مما يدفع بياسمينة إن تقوم بالدورين معا، ياسمين المصرية وفله الشامية، ويحاول الاثنان مغازلة الفتاة. كل بطريقته، ويحاول شقيقا الفتاة حمايتها دون أن يفقداها، فيتسلل أحدهما (شكوكو) وراء الكارفان كي يسمع من القصري المغازلات التي يعبر فيها عن رغبته في الإمساك بأنا ملها، ويردد عليها كلمات مع ما يمسكه من جسم خشن للأخ.... ويتمادي في الوهم الجميل الذي يحس به، حتى تظهر زوجته الشمطاء .
وفي فيلم ((ليلة الدخلة)) جسد دور البلد الذي يرتدى نفس البدلة، وهو أب لفتاتين بالغتي الدمامة، ويهبط عليها من السماء عريسان، جاءا عن طريق الخطأ، ورغم أن الفتاتين قد فاتهما سن القطار، فإن هذا الأب تاجر السلاح (الخوطوشى) يبدو متزمتا مع الكثير من المرونة أمام الرجلين((بلابيعو ونايلون)) .... وكان قد سبق لواحد من الشابين أن أفسد شارب الرجل، فراح يتوعد، إذا قابله، أن ينتقم منه شر انتقام ... لكن يبدو أن كل هذا قد تبخر تماماً أما حضور العريسين للزواج من الفتاتين، فبعد تشدد مؤقت حول: وأين رأيتما الفتاتين، وأشياء شبيهة، فإذا به يستجلب العريسين بكل ما لديه من استمالة وقوة إلي المنزل ويسارع بإتمام عمليات الزفاف .
وهذه الشخصية قوية المراس، رجعية الأفكار، ذات ميزات ومكانة اجتماعية ملحوظة، لذا فهو سرعان ما ينشر رجاله لمطاردة العريسين حين يهربان من بيت الزوجية، بعد أن أكتشف كل منهما أن العروسين من الدمامة ما لا يمكن أن يطيقه أحد، خاصة أن العروسين الأصليتين هما ماجدة وسميحة توفيق في عام ١٩٤٩ .
وقد كتب سامي السلاموني عن هذا الفيلم في مجلة ((فن)) واصفاً القصري أنه الممثل الكوميدي النادر في السينما المصرية .
وإذا كان القصري هو الأب الرجعي لابنتين دميمتين في هذا الفيلم، فإنه يصير أبا لفتاتين أخريتين هما زينات صدقي وإسماعيل يس في ((الآنسة حنفي)) لفطين عبد الوهاب ١٩٤٥، ففي البداية كانت الابنة ((حنفي)) شابا بالغ الرجعية ، يأمر بنات المنزل ألا يقتربن قط من الشباك، وألا ينظرن إلي الحارة، وما لبث حنفي هذا أن تحول إلي فتاة دميمة، عليها النظر من النافذة إلي الجزار الذي يحبها، وفي كل الأحوال ، كان الأب مرنا، لا يعترض كثيراً على آراء الابن، لكنه عندما تحول إلي فتاة، أحس أن بعض اختصاصاته كرجل بيت قد عادت إليه، فبدأ أكثر صرامة مما كان عليه إبان وجود الابن الرجل في المنزل.
وهو أب بالغ المرونة في فيلم ((الأستاذة فاطمة)) فهو يري أن أبنته التلميذة في كلية الحقوق بألف رجل، وهو يقف إلي جوارها، يفتح لها مكتباً للمحاماة، ويأتي لها بالزبائن، ويتعلم من أجلها كيف يفك الخط، فيذهب إلي مدارس محو الأمية، ويتصرف بما لا يليق بشموخه وعناده .
ومن سمات القصري كممثل كوميدي أنه رغم بدانته وتكوينه الجسماني فلسانه خفيف الحركة، إذا رقص، أو أدى بعض الحركات الراقصة بدأ أشبه ببهلوان، فهو حين تنزل عليه نعمة أو فرحة يبدو بال السعادة ويؤدي حركات بهلوانية، لكنه يظل دوما محتفظاً بوقاره. مثلما حدث في ((فيروز هانم)) و ((حماتي قنبلة ذرية)) .

وقد وضعه بعض المخرجين في إطار الشخص الإنتهازي لكنه محبوب في سلوكهن وتصرفاته، حيث نراه في الكثير من هذه الأفلام شخصا ثريا، يعوض عدم وسامته م خلال المال، ويقدم ثروته كإغراء للحموات ، والشابات الصغيرات من أجل الزواج مثلما حدث في أفلام ((حماتي قنبلة ذرية، و((القلب له أحكام))، و((سكر هانم))و((بيت النتاش))، كما أنه يفقد اتزانه عندما تأتيه الثروة ونجده شخصاً آخر كالشبع بعد الجوع ، يقفز، ويهلل، ويتصرف بعدم اتزان مثلما حدث في فيلم ((الدنيا لما تضحك)).

ولعل أبرز أدوار القصري هو شخصية الزوج الذي يسعي غلي تزويج أبنته واستغلال ذلك بشكل مادي ملح، فهو والد زينات صدقي، الفتاة التي تكاد أن تتزوج على روحها في ((أبن حميدو)) ١٩٥٧، وهو الرجل الملئ بالرجولة، حنفي، الذي يعيش وسط الصيادين، كما أقسم أن كلمته لن تنزل الأرض، تنظر إليه امرأته وتناديه باسمه فيردد بطريقته الخاصة وبصوته المميز : المرة دى كلمتي ح تنزل، لكن المرة الجاية أبداً.... ويصبح مثل هذا الموقف بمثابة لأزمة تتكرر طيلة الفيلم .

وفي فيلم ((إسماعيل يس في مستشفي المجانين)) يصبح زوجا لزينات صدقي، ولهما ابنة حسناء هي طعمة.... التي يراهن الأب عليها من أجل أن يزوجها، فيسحب الأموال من الفكهاني والفطاطرى وآخرين كمقدمة لمهر طعمه . حيث أن كل رجال الحارة يخطبون ود الأم والابن والاثنان يستغلان الموقف للمتاجرة في أبنتهما وذلك بالاستيلاء على احتياجات البيت مجاناً، وبطريقته في الكلام يردد الأب لكل رجل له طمع في الابنة : ((يا معلم حسونة أؤكد لسيادتك أن طعمة مش ح تتجوز حد غيرك.... وقلت لك الكلام ده بدا المرة أتنين وعشرين مرة)).

وبذكاء أبن البلد يتمكن الأب من خداع الجميع حتي إذا اكتشفوا الأمر اجتمعوا في منزله من أجل حسم الأمر وبذكاء الفهلوى يتمكن من الإفلات من المأزق، ويعتمد على الممرض الذي يقف أمام الجميع من اجل أن يفوز بقلب طعمة. وبما له من قوة شخصية يخلص الأب من الورطة، كي يصبح له منافس واحد هو حسونة الفطاطرى (إسماعيل يس) .

وقد بدت براعة دور القصري هنا في أنه ظل يمارس النصب على الجميع حتى اللحظة الأخيرة وتمكن من الإفلات بسلام من كل ما دبره للآخرين، إذن فنحن أمام فهلوى من طراز خاص، يبدو بخفة ظله مقبولا من الجميع، فالآخرون سذج، وهو لا يفعل شيئا سوى استغلال سذاجتهم .

وقد كتب سامي السلاموني في مجلة ((فن)) في إطار حديثه عن هذا الفيلم وعن الكوميديا في أفلام إسماعيل يس مختتما مقاله بـ ((المجانين الوحيدون هم نحن الذين ضحكنا يوما على هذه الأشياء، والكارثة أننا مازلنا نضحك عندما نراها مرة أخري بعد أربعين عاماً، وكأن شيئا لم يتغير ... وكأن شيئا لم يتغير... وكأن شيئا لم يتقدم... أو كأن كبارنا أنفسهم قد أرادوا لنصبح جميعاً : أطفال إسماعيل يس)) .

ولسنا بصدد تفسير أو الرد على كلام السلاموني حول أن الكوميديا مرتبطة بالسذاجة والبساطة وهذه الأشياء لا تثير أي ضحك إلا إذا تسمت بالبساطة المتناهية والعبط.... ألم يكن الضحك هو نوع من العبط ؟

ومن المهم إن نختتم حديثنا عن واحد من أهم وآخر أفلام القصري وهو ((سكر هانم)) للسيد بدير ١٩٦٠، فهو المعلم شاهين الزلط الذي يعيش مع أبنته وابنة أخيه في منزله، وهو رجل أعزب، يود تزويج الفتاتين لأثنين من شركائه ، وهو معلم تقليدي وثري، منغلق ظاهرياً، لكن سرعان ما نكتشف جانبه الأخر،هو عشقه للنساء، مما يعكس حرمانه الشديد منهن. فهو يتعرف على سكر هانم في المصعد، ويردد لها كلاما يعنى أنها آخر الإناث في الدنيا، وإنها قد ظهرت في الكون، بعد أن أكتفت البشرية من النساء.... وسكر هذه هي ممثل كومبارس ترتدي زى النساء من أجل أن ينجح الصديقان نبيل وفريد في استحضار كل من الفتاتين سلوى وليلى إلي منزلها.

وسكر لا ترمى شباكها على شاهين الزلط، لكن الرجل يتعامل معها باعتبار أن وجودها أفضل من عدمه. فيطلبها لنفسه، وهو يحاول أن يضرب لها موعدا ليليا، لكن توقعه في شباك خاصة ،حيث ترمى بإغراها على المهندس قدري والد فريد وتعطيه مفتاح الشقة وتخبره أنها سوف

تقابله في نفس الموعد الذي ضربته إلي شاهين كي يفاجأ الرجلان بالموقف ويعرفان أنهما ضحية امرأة تلعب بمشاعرهما.
ويلبث أمر سكر أن ينكشف أمام الآخرين بعد أن مر شاهين الزلط بعدة مواقف عاطفية معها، فقد ذهبا إلي الهرم وحاول شاهين أن يعيش معها لحظات سعيدة، وعندما يتزوج كل شخص من حبيبته في النهاية يتساءل الزلط : وأنا ...؟ وأمام إلحاحه بأن يتزوج من سكر، فإن هذه تكشف عن هويتها، إنها رجل، ومثلما حدث في نهاية فيلم((البعض يفضلونها ساخنة)) حين كشف جاك ليمون إلي رانش تون أنه ليس سوى رجل فإن الرجل الثري يعلن أنه موافق، فإن نهاية فيلم ((سكر هانم)) يعلن فيها الزلط عن موافقته بنفس الطريقة .
عبد الفتاح القصري هو واجهة بارزة في عالم السينما الكوميدية العربية، وكما سبقت الإشارة فإن أدواره خارج هذا الإطار قليلة للغاية، وهو حالة فريدة لم تتكرر كثيراً في السينما. وكما جاء على لسان حسين عثمان في مجلة ((الكواكب))- ٥ مايو ١٩٧٠- أنه في عام ١٩٥١ عرض بدرخان على القصري أن يقوم بدور على مبارك في فيلم ((مصطفي كامل))، فإذا بالقصري يطلق ضحكته العالية ويقول لبدرخان :

- أنا لا أصلح لهذا الدور ... أنا لا أصلح إلا لأدوار أولاد البلد .... صاحب قهوة ... جزار... حانوتي .. ولكن دور واحد باشاً لا أستطيع تمثيله مطلقاً ... عمري ما جلست مع أحد الباشاوات .

عبد الفتاح القصري

١٩٣٥ : المعلم بحبح
١٩٣٦ : بسلامته عاوز يتجوز
١٩٣٧ : مبروك
١٩٣٨ : شيء من لا شيء
١٩٤١ : مصنع الزوجات
سي عمر
١٩٤٢ : لو كنت غني
المتهمة
١٩٤٣ : من فات قديمه
نداء الدم
نداء القلب
١٩٤٤ : أما جنان
شهداء الغرام
حنان
١٩٤٥ : أحب البلدي
أميرة الأحلام
السوق السوداء
ليلة الجمعة
١٩٤٦ : الدنيا بخير
الخمسة جنيه
يوم في العالي
١٩٤٧ : عروسة البحر
بنت المعلم
١٩٤٨ : طلاق سعاد هانم
سكة السلامة
الصيت ولا الغني
أحب الرقص
١٩٤٩ : عقبال البكاري
كلام الناس
حدوة الحصان
ليلة العيد
١٩٥٠ : دموع الفرح
العقل زينة
قمر أربعتاشر
مكتب الغرام
معلهش يا زهر
أسمر وجميل
ليلة الدخلة
١٩٥١ : ليلة الحنة
فيروز هانم
تعالي سلم
فايق ورايق

لعبة الست
عودة طاقية الإخفاء
مجد ودموع
الصبر جميل
أبن حلال
بيت الأشباح
١٩٥٢ : بيت النتاش
وسكينة
على كيفك
شمشون ولبلب
الأستاذة فاطمة
الشمع
عشر بلدي
١٩٥٣ : الدنيا لما تضحك
الحيوان
نساء بلا رجال
مليون جنيه
١٩٥٤ : الآنسة حنفي
أسعد الأيام
حسن ومرقص وكوهين
المحتال
أوعى تفكر

خبر أبيض
شباك حبيبي
حماتي قنبلة ذرية
الأستاذ شرف
كدبة إبريل
العمر واحد
١٩٥٥: إسماعيل يس يقابل ريا

١٩٥٦ : القلب له أحكام
إسماعيل يس في متحف

١٩٥٧ : أبن حميدو
إسماعيل يس في جنينة

حرام عليك

١٩٥٨ : سلم لي على الحبايب
إسماعيل يس في مستشفي المجانين

١٩٦٠ : بين أيديك
سكر هانم
بنات بحري

الفصل الثامن عشر

مارى منيب

بالنظر إلي مجموع أفلام مارى منيب، سوف نكتشف أن شأنها العديد من ممثلات الكوميديا، وما أقلهن في السينما المصرية، حيث تم اكتشاف الجانب الكوميدي، وما تتمتع به من خفة ظل بعد سنوات من عملها في أدوار غير مضحكة، ولا نقول مأساوية،مثلما سوف يحدث فيما بعد مع شويكار.
والأدوار التي لعبتها في هذه الأفلام الأولي كانت فيها أسيرة لتكوينها الجسماني، حيث قامت بدور أو فاطمة رشدي في ((العزيمة)) عام ١٩٣٩، أي وماري في الرابعة والثلاثين، وهناك أفلام سبق لها الظهور فيها تائهة، لا يمكن أن تحدد أدوارها بالضبط مثل ((أنشودة الراديو)) عام ١٩٣٦، و((مراتي نمرة ٢)) عام ١٩٣٧ .

وأغلب الظن أن الأفلام التي جسدتها ماري منيب ولا تتسم بالإضحاك هي التي كانت فيها مغلوبة على أمرها، إما كأم، أو واحدة من بنات الدار ، ففي((العزيمة))، هي أم عليها الوقوف بجانب أبنتها التي تعاني من مأساة ، وليست هناك أسباب تجعلها ((امرأة قادرة)) حيث أن طبيعة أدائها إلي الكوميديا قد تغيرت حين أصبحت امرأة مشاكسة، متطلعة إلي المنصب، والمال والمكائد، والامتلاك، امتلاك أي يوقعها في متاعب، سواء كان زوج ابنة، أو زوجة أبن، أو حتى زوج وهي المرأة غير الجذابة، البدينة التي لا يمكن أن تكون فاتنة، وبالتالي فإن الأدوار غير الكوميدية التي جسدتها ، قد بدت منسية أو غير تقليدية، وكان عليها أن تتقمص أدوار المرأة القادرة، التي تجمع بين القوة، والطيبة، وخفة الظل .

وإذا كانت بدايات الممثلة في السينما قد كانت في عام ١٩٣٤ من خلال ((أبن الشعب)) فإن أدوار عديدة قد جسدتها دون أن تترك أثرا مثل ((سي عمر))، فهي واحدة من نساء في بيت بلا رجل، أغلب سكانه من النساء، يخيم عليه الحزن، والكآبة حتى يدخل بيه للأخ الغائب فيتغير إيقاع المنزل.

لكن شتان بين دور الممثلة في هذا الفيلم ، ودورها في فيلم ((لعبة الست)) عام ١٩٤٦، حيث بدت كأن الحيوية دبت فيها، وجعلها عشق المال بمثابة امرأة متدفقة، شريرة، تطمح أن تحقق من خلال جمال أبنتها، وصباها مكانا ومالا .

وقائمة أفلام ماري منيب طويلة ، ومليئة بالخصوبة ، ولكن مشكلتها بالنسبة للباحث أن أغلب هذه الأفلام تائهة، والأدوار التي جسدتها الممثلة في بعض هذه الأفلام لا يمكن تذكرها بسهولة ، مثل دورها في فيلم ((ليلي بنت الفقراء)) التي أدت فيه دوراً ثانويا لا يكاد يذكره المشاهد الذي رأي الفيلم منذ فترة لكن شتان بين ماري في هذا الفيلم وبينها في ((لعبة الست))، فهي التي تمسك بالصاجات من أجل أن ترقص أبنتها على الإيقاع، وهي التي تواجه الزوج من أجل الطلاق، وتعمل على زيادة عصيان أبنتها ضد زوجها، وتشجع الثري اللبناني على الاقتراب أكثر من أبنتها .

وهناك أسماء عديدة لأفلام لم نتمكن من رؤيتها لمعرفة الدور الذي جسدته ماري منيب ، وهل تحولت فيها إلي الكوميديا، أم ظلت مجرد ديكور لامرأة تميل للبدانة، تجيد النظر في حسرة حولها، وتمط شفتيها دلالة على عدم الرضا.

ومن الواضح أن ماري منيب لم تكن أما مميزة في الأفلام المصرية في الأربعينات ولذا لم تترك أثراً كبيراً مثلما حدث عندما صارت الحماة صاحبة المقالب، وبالتالي فإن أدوار الأم في أفلام من طراز ((المجنونة))، و((بابا عريس))،و ((بابا أمين))، و((شباك حبيبي)) ، و((خد الجميل)) لم تكن علامات بارزة. ولكن الأمر تغير كثيراً عندما صار عليها أن تكون حماة .

وقد امتزج هذا الدور بالنسبة لمارى منيب من خلال عدة أبعاد، أكسبها الشعبية التي جعلت المتفرج ما أن يذكر أسم الممثلة للوهلة الأولي حتى تتسرب إلي ذاكرته كل ما أعطته لهذه الشخصية من مزيج خاص، يختلف بالطبع عما أدته ممثلة من نفس الطراز هي سامية رشدي. حيث أنها أقرب إليها من حيث التكوين الجسماني، والتركيب الصوتي والمرحلة السنية لكن هناك فارقا واضحا بين أداء الاثنتين .

فهذه الحماة علها أن تمتلك زوج الابنة، أو زوجة البن، وهي في نفس الوقت يجب أن تكون متصابية، كما أنها امرأة قادرة، لديها استقلالها الاقتصادي ومكانتها الاجتماعية، مما يجعلها بالة القوة فيما تفعله، كما أنها امرأة طموحة، حين تكون ابنتها جميلة متزوجة من رجل بسيط فقير يمكنها أن تدفع بها إلي رجل ثري .

وقد حبست السينما المصرية الممثلة في هذا الدور، فإجادته، وحولته إلي أداة للسخرية، ولم تكن دوما الحماة الكريهة، بل إن مارى منيب نجحت في الإفلات من أن تجعله منفراً، ونمطياً.

وأمامنا عدد كبير من هذه الأفلام سنتوقف عند أداء مارى منيب فيها، وهي على التوالي ((حماتي قنبلة ذرية)) لحلمي رفله ١٩٥١، و(بيت الطاعة)) ليوسف وهبي ١٩٥٣، و((الحموات الفاتنات)) لحلمي رفله ١٩٥٣، و((كذبة أبريل)) لمحمد عبد الجواد ١٩٥٤، ((وهذا هو الحب))

لصلاح أبو سيف ١٩٥،و ((حماتي ملاك)) لعيسى كرامة ١٩٥٩، و((جمعية قتل الزوجات)) لحسن الصيفي ١٩٦٢، و((اعترافات زوج)) لفطين عبد الوهاب ١٩٦٤، و((حكاية جواز)) لحسن الصيفي ١٩٦٤، و ((العائلة الكريمة)) لفطين عبد الوهاب ١٩٦٤ .

وبالنظر إلي هذه الأفلام وغيرها سوف نلاحظ أنه بالنسبة للممثلة :

- بدأ أداء مارى منيب كحالة متفردة خاصة، لم تنافسها فيها ممثلة أخرى، كما سبقت الإشارة، ولم تلتصق هذه السمة بأي ممثلة بنفس القدر الذي عرفناه عن مارى منيب، مثل سامية رشدي، ونعيمة الصغير، وإحسان شريف، ورغم التقارب الجسماني بين بعض هؤلاء الممثلات وبين مارى منيب، مثل البدانة الملحوظة، وضخامة الأرداف، والتقدم في السن إلي ما يبلغ مرحلة الأمومة، وأيضاً الصوت الأجش، والانتماء إلي الطبقة الشعبية، حيث هناك ممثلات إدين دور الحماة الأرستقراطية التي لم تكن أبدا بالة القسوة أو الشراسة مثلما ظهرت مارى منيب، ومنهن أمينة رزق، وعزيزة حلمي ، وفتحيه شاهين .

وقد بدت مارى كأنها تتعمد أن تجر أردافها الثقيلة وراءها، مما يثير الضحك والسخرية، وقد نجحت الممثلة أيضاً في ترديد بعض العبارات التي ترددها السناء الشعبيات، مما جعلها أكثر صدقا من غيرها.

تجمع الحماة كما تجسدها مارى منيب بين القسوة الظاهرية، والطيبة، والضعف، فهي تجاه الطرف الآخر القريب الذي أقترن بفلذة كبدها، بداية القسوة لا تكاد تعرف الرحمة، وغالباً مالا تكون صاحبة قدرة في ذلك، فهي مغلوبة على أمرها، لكنها في نفس الوقت تحاول أن تعلم الأجيال الجديدة من خبرتها، مما يسبب المتاعب للزوجين، لدرجة الانفصال، وارتكاب بعض الجرائم، مثلما حدث في ((حماتي ملاك))، ((حماتي قنبلة ذرية))، ((الحموات الفاتنات))، ((هذا هو الحب)) وغيرها.

- الحماة في أغلب هذه الأفلام أرملة، ليس لها في الدنيا سوى أبنتها ترتبط بها، ولا يمكنها أن تعيش بدونها، وبالتالي فإنها تتبعها كظلها، أو تحاول أن تكون كظلها، ولأنها وحيدتها، فإنها تتبعها في كل مكان، مثلما حدث في ((بيت الطاعة))،و((العائلة الكريمة)). ففي كلا الفيلمين صار على الزوجة (جسدتها هدى سلطان في الفيلمين) أن تذهب إلي بيت الطاعة، حيث يدبر الزوج أدنى متطلبات الزوجة من احتياجات، وهي أشياء غير معتادة عليها، وفي الفيلم الأول فإن الحماة ترتبط بابنتها، وتتبعها إلي بيت الطاعة، وتعانى مثلها، وتدفع الثمن، ثمن ما دبرته من مكائد. وفي الفيلم الثاني فإن حكم المحكمة يصير نافذا فقط على الابنة وبالتالي فإن الزوج يمنع حماته من دخول بيت الطاعة، التي تقرر الإقامة عند الجيران لبعض الوقت، كي تكون قريبة من أبنتها، ثم هي تستعطف الزوج كي تشاهد أبنتها، والذي يرد قسوتها السابقة بمعاملة جافة، حتي تتغير، وبالتالي فعليها أن تعيش مع أبنتها وزوجها بعد أن تعود الأمور إلي نصابها القديم..... وتكون المرأتان قد لقنتا الدرس بشكل جيد .

إذن، فالحماة هنا لا ملجأ لها سوى أن تفعل ما تفعله، باعتبار أنه ليس لديها في الدنيا سوى ابنتها. أما الحماة كأم للزوج، فهي أيضاً أم لشاب وحيد،ربته بعد أن مات عنها زوجها في ((هذا هو الحب))،و((الحموات الفاتنات))، و((حماتي ملاك)). وفي الفيلم الثاني، فإنها تأتي إلي بيت أبنها في زيارة واحدة، مرة كل سنة لكنها تسبب متاعب تكفي لعام كله .

- الحماة ف كل هذه الأدوار، وتبعا للظروف التي تعيش فيها، تتسم بأنها خفيفة الظل، لديها غريزة الأمومة، وامتلاك الضنا، وأحياناً الحفيد، لكنها في كل الأحوال غير شريرة، وفي فيلم((الحموات الفاتنات)) تقع في دائرة منافسة مع حماة أبنها((ميمي شكيب)) المتصابية الجميلة، العصرية. وهذا التناقض يسبب المزيد من المتاعب للزوجين خاصة أن الخادمة تلهب حدة الصراع بين الحماتين، فتأخذ المال من كلتيهما كي تأتي لها

بالأخبار، ويصل الأمر إلي حد أن تدبر لأم الزوج خطة للاستيلاء على عريس منافستها مما يزيد من حدة الصراع.

وتكاد تكون الحماة البالغة القسوة، والتي تفتقد خفة الظل التي جسدتها في ((حكاية جواز)) وهو دور غير تقليدي، وغير مألوف بالنسبة ، لما سبق للممثلة أن جسدته من قبل. لذا فإننا لن نتوقف كثيراً عند هذا الدور.

- بشكل عام فإن أكثر ادوار الحموات التي جسدتها الممثلة يجمع بين الصفتين: الطيبة تجاه الابنة، والقسوة تجاه الزوج، ليس لأنه أمتلك الابنة وصار ينافسها في اهتمامها. ولكن أيضاً لأن الحماة تسعي إلي امتلاك كل العالم الذي دخلت إليه أبنتها. مما يخلق المتاعب للبيت .
- قليلة هي الأدوار التي خرجت فيها ماري منيب عن هذا الإطار، فهي الحماة القاسية الأم لهدى سلطان في ((الأسطى حسن)) لكنها تلعب دور الأم الطيبة في ((رسالة من امرأة مجهولة)) لصلاح أبو سيف، وبالتالي لم تكن في إطار كوميدي .

وإذا شئنا الوقوف عند الجانب البالغ القسوة من الحموات، فهو واضح في ((الأسطى حسن)) ثم في ((حماتي قنبلة ذرية))، حيث الزوج معوز، وفي حاجة إلي المال، والأم تسعي دائما إلي تبكيت أبنتها على حظها العثر، وفي ((حماتي قنبلة ذرية)) تحيل الحماة حياة زوج أبنتها زاهر إلي جحيم، والزوجان عادة في هذه الأفلام متحابان، لذا فإن ما تفعله الحماة يعتبر نوعا من تكسير هالة حب وقداسة بين الزوجين، ففي أغلب الأفلام التي جسدتها فيها الممثلة هذا الدور، فإنها حاولت تحطيم قصة حب عظيمة، وكان عليها أن تبتعد عن الزوجين بعد فترة طويلة من المعاناة.

وهنا، فإن الابنة بطة حائرة بين أمها وزوجها، تعمل الأم على طلاق أبنتها كي تزوجها من رجل ثري، حيث تدبر مقالبها المثيرة للضحك، والرثاء، كي تلقي في روع ابنتها أن زاهر يحب امرأة أخري، وينجح الحماة في ذلك، وتفصل بين الاثنين، ويتزوج زاهر من ابنة الرجل الذي تزوجته امرأته السابقة، حتى تلتقيان ذات يوم ويعود الحب القديم، فينفصل كل منهما عمن تزوجه ويتزوجان من جديد .

أي أن الحماة بمثابة عزول بالغ القسوة، لكن المعادلة الصعبة، هي أن هذا التصرف يسبب الضحك، لما يحمله من تناقض ملحوظ .

ولاشك أن دور ماري منيب في فيلم ((هذا هو الحب)) يختلف كيراً، فهي رم أنها أم لأبن وحيد، إلا أنها لا تتدخل في حياته الخاصة بعد الزواج، بل هي تؤازره في محنته، ولكن أبعاد الحماة خفيفة الظل تبدو واضحة في فصاحتها، ومهارتها، وتصورها أنها((شاطرة)) أثناء اختيار عروس لوحيدها، ويتمثل ذلك في الزيارة الكلاسيكية التي زارت فيها بيت العروس كي تتفحصها فحصا طبياً، يمتلئ بكل ما هو مضحك، وفكاهي، حيث أنها تحمل معها كل معدات الفحص ، مثل عين الجمل الذي على العروس أن تكسره بأسنانها لإثبات إن أسنانها قوية، ثم هي تفحص قوة نظرها بأن تجعلها تعد أصابعها، بل أنها تسمك صدرها لتعرف مقياسه، وتشد شعرها لتتأكد أنها لا ترتدي باروكة، وقد ضجت الصالات بالضحك عند عرض هذه المشاهد، ويبدو المشهد في قمته، من خلال ما يردده عبد المنعم إبراهيم الذي يراقب ما يحدث من شقة مقابلة لشقة العروس، فيقول ما يعنى: ((أمك ... بتمسك حاجة .....لا... مش ح أقول .... علشان الرقابة)).

وفي مقابل هذه الحماة، خفيفة الظل، وفي نفس المشهد كانت هناك امرأة أخري في نفس السن، وتحمل السمات، عليها أن تراقب ما يدور، وأن تخبر الضيفة أنها تفهم كل شيء فتعطيها حبة عين الجمل كي تجرب الفك الثاني، وقد جسدت هذا الدور بالطبع فردوس محمد . التي تدخل تقريبا هذه الدائرة.

والحماة في فيلم ((الحموات الفاتنات)) مزدوجة، حيث أنهما تتمتعان بمستوي اجتماعي راق، تأتيان لزيارة الزوجين سمير ونبيلة، وكل طرف يحب أمه بالطبع، كما أن الحب عماد

العلاقة بين الزوجين، لكن الغيرة التي تتولد بين الحماتين المتناقضتين تدفع بأم الشاب سمير (ماري منيب) أن تقلد منافستها في أشياء كثيرة، منها على سبيل المثال الرجل الذي يقوم بتدليك الحماة الشابة الجميلة.
وقد خلق التناقض بين المرأتين العديد من المواقف الكوميدية باعتبار أن كلا منهما أتت من بيئة اجتماعية مختلفة، ووسط مغاير، وإذا كانت كلتا المرأتين أرملتين، فإن أم سمير تتهم منافستها بأنها غير مخلصة لزوجها الراحل، ونفس هذه المرأة سوف تهرول إلي عريس حين تجد فرصة إلي ذلك، بل أنها في أحد الحوارات تتصور أن العريس سيكون من نصيبه .
والبطولة المطلقة في هذا الفيلم هما للحماتين، ولما ارتكبته أم سميرة ضد منافستها، فالحماة الأصغر سنا لم تدبر المكائد لمنافستها، وذلك لما تمتلكه من ثقافة وتبعاً للوسط الذي تعيش فيه .
وهناك بعض الأفلام التي قامت فيها ماري منيب بدور الحماة خفيفة الظل، كانت هي العنصر الكوميدي الأساسي، مثل ((هذا هو الحب)) ولكن في أغلب الأحيان، كان المخرجون يستعينون بأكثر من عنصر إضحاك خاصة، إسماعيل يس الذي ظهر أمامها في أكثر من دور متنوع في ((حماتي قنبلة ذرية))، و((الحموات الفاتنات))، و((عفريتة إسماعيل يس))،و((كيلو ٩٩))، و((حماتي ملاك))، و((شهر عسل بصل)) حيث كان يؤدى أحياناً دور زوج الابنة، أو دور الرجل الذي تتصارع من أجله الحموات، وأيضاً في دور الحانوتي .

- في الكثير من هذه الأفلام جسدت ماري منيب دور المرأة المتصابية التي تعيش مع أبنتها الوحيدة، في فيلم ((شهر عسل بصل)) لعيسى كرامة ١٩٦٠ تولدت الكوميديا من خلال تصور الأم أن جارها إسماعيل يغازلها،وعندما يأتي الجار لخطبة الفتاة، تظن المرأة أنه جاء ليخطبها هي، ومن هنا تتولد الكوميديا، حيث تكتشف الأم الحقيقة، وتصدم، وتقرر أن تحول الصدمة إلي مجموعة من المقالب الساخنة، حين تلحق بالزوجين في شهر العسل، وتبدأ في مضايقتها لزوج أبنتها الذي صدمها، وترمه من التمتع بحب زوجته..... ويقع مدير الفندق الذي تنزل به الأسرة بالحماة ويعرض عليها الزواج .

ويعتبر فيلم ((حماتي ملاك)) حالة خاصة من الكوميديا، حيث أعتمد الفيلم على مجموعة من نجوم الكوميديا منهم أعضاء فرقة ساعة لقلبك بالإضافة إلي إسماعيل يس الذي جسد دور الحانوتي الذي سيقوم بغسل جثمان الزوج الميت.
وحسب قصة الفيلم ، فإن الحماة تحاول إشعال نيران الغيرة في قلب أبنتها، حين تأتي لزرتها، وتحول الدار إلي جحيم من الغير والمتاعب مما يدفع بصديق للزوج أن ينصحه إلي أن يتظاهر بأنه قد مات، ويتحول الزوج إلي جثمان وبدأ في إثارة الخوف في قلب الحماة، التي تمزج هنا بين الضعف والقسوة أو المكر الجميل .
والشخصية التي تكرر ماري منيب تجسيدها تؤمن أن الحياة على وتيرة واحد تفسد الزواج وتسبب الملل والرتابة، ولذا فمن مصلحة الزواج وضع بهارات من النكد، والعكننة، فالشجار مهم في حياة الزوجين، كما تري، وكما كتب حمادة حسين في مجلة الكواكب، فإن الروشتة التي ابتعتها جاء فيها : ((إذا كان زوجك من النوع اللي ما بيجيش بالذوق، إعملي معاه التالي، أولا استيقظي في الصباح وما تسأليش فيه... سوف تجديه يسأل فيك... ثانيا في الظهر تناولي طعامك.... أهمليه تماما، وإذا كان يحب البطاطس أعملي فاصوليا....ثالثاً : إذا خلد للنوم أو الراحة، أغلقي عليه باب الحجرة، وأخرجي أتخانقي مع الأولاد، وإذا ذهبت معه للسينما أقرصي أبنك الصغير يتعالي بكاؤه... ثم خلى أبنك في حضنك واذهبي للنوم .
ولعل ماري منيب هي الوحيدة من جيل الكوميديا اللاتي استطعن الحصول على شعبية وجماهيرية ودفعت ببعض المخرجين إلي منحها البطولة المطلقة في بعض الأفلام، مثل ((الناس اللي تحت))، و((أم رتيبة)) الذي بدأ كأنه مكتوب من أجلها، والذي أخرجه السيد بدير ١٩٥٩.

وفي أم رتيبة لم تؤد دور الحماة، بل أدت دور الفتاة العانس التي لم تتزوج وتنتظر فرصة ما للزواج، أي أنها في هذا الفيلم تقوم بدور معاكس تماما لما أعتدنا رؤيتها عليه، لذا فإن صالة العرض التي شاهدت بها هذا الفيلم وأنا صغير لم يضحك المشاهدون فيها بنفس القدر الذي كان يحدث في أفلامها الأخرى .

وأم رتيبة هنا مجرد كتلة نسائية، يعيش مع أخيها عبد الصبور أفندي الذي بلغ سن المعاش، وهو رجل رجعي، لا يؤمن بأن أخته صالحة للزواج، وهي تقع في غرام سيد بائع الطرشي الذي يتقدم لخطبتها لكن أخاها يعارض، يعارض ويطالب بتحويل محل الطرشي إلي حلواني . فيرفض سيد بشدة، لكن الأمور تتغير بعد وفاة الخ وتتزوج أم رتيبة من حبيبها الذي جسده حسن فايق.

لقد عاشت ماري منيب سنوات مجدها السينمائي في مجال الكوميديا في الخمسينات، وبدت في الستينات كأنها تكرر الدور، فلم تنجح كثيراً كسابق عهدها في أدوار مثل ((العائلة الكريمة))، و((المراهقات)) لكن فطين عبد الوهاب هو أبرز من قدمها كحماة في تلك الفترة، بعد أن برزت في الخمسينات على يدي حلمي رفله، وبدت ماري منيب في أحسن حالاتها في عام ١٩٦٤ مع نفس المخرج الذي قد لها((العائلة الكريمة)) حيث جسدت دوراً بارزاً في ((اعترافات زوج))، والذي بدأ كتلة من الضحك المتدفق لكل من أشترك في التمثيل فيه، من شويكار، وفؤاد المهندس، ويوسف وهبي ، وهند رستم .

والحماة هنا بالغة الخفة، فهي تحمل الصفتين : الزوجة، والحماة، وهي زوجة مدللة يحاول زوجها مغازلتها دوما بأنها البدر الذي لا يغيب ضوئه، والفجر الساطع، وذلك يخفي محاولاته الدائمة لمغازلة الشابات الجميلات، وهو يصفها بصفات جسمانية مغايرة تماماً لما تتمتع به .

أما الصفة الثانية فهي الحماة، وهي تسبب لزوجها متاعب من نوع جديد، فهي لا تسعي إلي التفرقة بين الزوجين، ولكن للتقريب فيما بينهما، فزوج الابنة قد أعترف لا مرآته وهي فوق طائرة تكاد تسقط أنه كان يحلم بأنه يقبل جارته الحسناء، حتى إذا نجت الطائرة من كارثة راحت الزوجة تحاسب زوجها على أحلامه، فتحدث أمها التي تذهب بدورها إلي الجارة، وتعاتبها على تصرفها الشائن مع زوج أبنتها، لأنها دفعته أن يحلم بها، وينتهز زوج الحماة الخلافات التي تدب في البيت كي يغازل الجارة بدوره، في حين تسقط الزوجة (الأم) وتنكسر عظامها، مما يزيد الزوج من تدليلها، وتصبح على زوج أبنتها عبء حملها فوق ظهره لنقلها إلي الدور الأعلى .

وقد بدت ماري منيب في أحسن حالاتها كممثلة مضحكة في هاتين الشخصيتين : الزوجة المخدوعة المندفعة، السليطة، والحماة التي تهتم في المقام الأول بإحداث وئام بين الزوجين وليس العكس .

ماري منيب

١٩٣٤ : أبن الشعب
١٩٣٦ : أنشودة الراديو
١٩٣٧ : نشيد الملي
الحب المورستاتى
مراتي نمرة ٢

أول الشهر
البني أدم
ملكة الجمال
يوم في العالي
الطائشة

١٩٣٩ : الغريمة
١٩٤١ : سي عمر
إلي البد
مصنع الزوجات
١٩٤٢ : محطة الأنس
أحلام الشباب
١٩٤٣ : من فات قديمه
فضية اليوم
١٩٤٤ : من الجاني
كدب في كدب
شهداء الغرام
١٩٤٥ : ليلة حظ
تاكسي حنطور
الجنس اللطيف
رجاء
ليلة الجمعة
ليلي بنت الفقراء
١٩٤٦ : لعبة الست
الآنسة بوسي
ليلة الحنة
خد الجميل
مشغول بغيري
شباك حبيبي
١٩٥٢ : صورة الزفاف
مسمار جحا
الأسطى حسن
حضرة المحترم
بنت الشاطئ
١٩٥٣ : الحموات الفاتنات
حميدو
أبن للإيجار
بيت الطاعة
بنت الهوى
المرأة كل شيء
١٩٥٤ : كدبة إبريل
عفريتة إسماعيل يس
الحياة الحب
علشان عيونك
المحتال
أوعى تفكر
١٩٤٧ : المتشردة
بياعة اليانصيب
النفخة الكدابة
البريمو
حمامة السلام
بنت المعلم
١٩٤٨ : أبن الفلاح
المليونيرة الصغيرة
فوق السحاب
١٩٤٩ : المجنونة
على أد لحافك
جواهر
أسير العيون
منديل الحلو
١٩٥٠ : أسمر وجميل
بابا أمين
بابا عريس
١٩٥١ : أدم وحواء
حماتي قنبلة ذرية
١٩٥٥ : عرائس في المزاد
مملكة النساء
كابتن مصر
تار بايت
١٩٥٦ : كيلو ٩٩
١٩٥٨ : سامحني
هذا هو الحب
١٩٥٩ : أم رتيبة
أحلام البنات
حماتي ملاك
١٩٦٠ : شهر عسل بصل
شجرة العائلة
الناس اللي تحت
١٩٦٠ : بنات بحري
١٩٦٢ : جمعية قتل الزوجات
أنسى الدنيا
رسالة من امرأة مجهولة
١٩٦٤ : المراهقان
العائلة الكريمة
حكاية جواز
١٩٦٦ : خدني معاك
١٩٦٩ : لصوص لكن ظرفاء

الفصل التاسع عشر

زينات صدقي

في بعض الأحيان، يحس الناقد، وأيضاً المتفرج، وأن السينما المصرية مارست ذكاءها حين حبست بعض ممثليها في إطار بعينه، فظل الممثل أسيرا لهذا النوع من الأدوار حتى إذا خرج منهن بدا كأنه كائن غير مألوف، وغريب الشكل .

وهل يمكنك مثلاً أن تصور أن زينات صدقي يمكن أن تكون أي امرأة سوى تلك العانس تأخر زواجها، وتبحث دوما عن ((أبن الحلال)) سواء وهي صغيرة السن أو حين تخطاها القطار تماماً.

ولذا، فلو راجعت مجموع أفلام الممثلة، فلن تجدها مثلت دور الأم إلا في عدد قليل من الأفلام، كما أنها لم تكن الزوجة، صاحبة عائلة إلا في أفلام قليلة، وبدت كأنها نفس الشخص يتكرر ظهوره من فيلم لآخر، أو بالأخرى تبدو في كل الحالات زينات صدقي، بأسماء مختلفة وبأداء متشابه متقارب، مثلما سيحدث لعديد من النجمات الكوميديات الأخريات، حيث تم حبس ماري منيب في دور الحماة وصار على المتفرج صعوبة أن يتخيل أن يراها في ثوب مخالف .

وما نذكره هنا ليس قاعدة، فهناك بالطبع استثناءات مثل دورها كأم لهند رستم وزوجة لعبد الفتاح القصري في فيلم إسماعيل يس في مستشفي المجانين عام ١٩٥٨ .

وقد ظلت الشخصية التي تجسدها زينات صدقي هي العانس التي تبحث عن زوج، وتعانى من الحرمان، مما يدفعها إلي الحصول على الرجل بأي ثمن ومهما كانت الوظيفة التي تمارسها، وهي غالبا ما تكون خادمة، أو الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها، سواء في شارع محمد علي مثلما في ((شارع الحب)) أو من الطبقة الراقية مثلما حدث في ((حلاق السيدات)).

وقد يختلف الأمر بالنسبة للممثلة في أدوارها التي جسدتها في الأربعينات، حيث لم تكن قد وصلت إلي سن العنوسة ، ولكنها افتقدت إلي الحسن والجمال الذي تتمتع به عادة النجمات اللاتي يمثلن أمامها، وقد مثلت في الأربعينات دور المطربة، أو الفنانة التي تتعالي على أصحاب الكباريهات أكثر من مرة، خاصة في فيلم ((شهر العسل)) عام ١٩٤٥ أمام فريد الأطرش، ثم ((عنبر)) لأنور وجدي عام ١٩٤٨، ففي هذا الفيلم الأخير، جاء الضحك من التناقض الذي تتعرض له المطربة حورية التي تتعالي على صاحب الصالة، وذلك حين يذهب إليها حاملاً فستانا مستعملاً من قبل، فترفض أن ترتديه، باعتبارها مطربة ذات شأن، فهي تهدد بمغادرة المكان وعدم الغناء، ويتوسل إليها أنور وجدي أن تبقي في وظيفتها، ومن هنا يأتي تناقض الحدث، والضحك الهادئ، وإن صدق التعبير، فأنور يحاول إقناع المغنية أن ترتدي الفستان لكنها تظل مصممة على الرفض وهي تهتف حين تخرج :

- انا ح أجيبلك الراجل بتاعي يكسر لك الكازينو على دماغك .

ولا يصبح أمام الرجل سوى إلغاء فقرتها، وفيما بعد ، تعود بعد أن يكون أنور قد أكتشف جمال صوت عنبر التي تقدم فقرة تعجب الجماهير وفي مشهد آخر من الفيلم فإن المطربة حورية تعود، تعرض نفسها، تتعالى حين تغيب عنبر، ثم تتذلك حين تعود عنبر، ومن هذا التناقض يأتي الضحك .

وهناك نقاط مقارنة بين زينات ومارى منيب، وفي أن كل منهما كأن عليها أن تتقدم في السن بعض الشئ... أي أنها عندما تبدأ الخمسينات تكون قد تجاوزت الأربعين، باعتبارها من مواليد عام ١٩١٣، فقبل هذا هي مجرد امرأة، تعاني من قلة جمالها، ولذا فإننا نراها في فيلم ((عفريتة هانم)) بمثابة صاحبة البنسيون العانس التي تؤجر الغرف للعزاب، وهي غير مرتبطة برجل ، وليست لها أسرة، وكل ما تطلبه من الآخرين هو الأجرة.

حتى إذا كانت زينات صدقي هي الزوجة، وقد أوقعتها الظروف في طريق رجل من طراز عبد الفتاح القصري، وكثيراً ما كانت أبنته أو زوجته، أو التي تسعي للزواج منه، فإنها في فيلم مثل ((ليلة العيد)) تعاني من أن زوجها ينصرف عنها إلي حسناوات أخريات، وليس هذه من المستغرب، كما أنها في ذلك أقرب إلي العانس، وفي هذا الفيلم راحت إلي زوجها، وتركته يغازلها من وراء ستار، وهو يتصور أنها حبيبته الفاتنة، حتى إذا انكشف أمره، كانت وقعته بالغة المتاعب .

وفي الأفلام التي قامت ببطولتها في الخمسينات يمكن أن نرى المرأة العانس التي تشتاق إلي الزواج بأي ثمن موجودة في العديد من الأفلام، وهي تتشبث بهذا الرجل بأي ثمن، وبكل الأساليب حتى لتبدو كأنها من ذوات المخالب، ما أن تنغرس في جلد رجل حتى تتشبث به ولا تتركه .

من هذه الأفلام على سبيل المثال : ((بنات حواء)) لنيازى مصطفي، و((مدرسة البنات)) لحسين فوزي عام ١٩٥٥، و ((القلب له أحكام)) لحلمي حليم ١٩٥٦، ((وأبن حميدو)) لفطين عبد الوهاب ١٩٥٧، و((شارع الحب)) لعز الدين ذو الفقار،١٩٥٨، ((بين أيديك)) ليوسف شاهين ١٩٦٠. وكما نرى، فإن الذي وضعها في هذا الإطار ومخرجون متعددون، ومن أجيال مختلفة، ولكن كلهم اتفقوا على أن تكون ذات صبغة كوميدية في المقام الأول .

وهذه العانس محاطة دوما ببنات جميلات، يتهافت عليهن الخطاب، والعشاق، ويسعون إلي نيل رضائهن، ففي فيلم ((مدرسة البنات))، فإنها تعمل مشرفة في مدرسة بنات داخلية أو ما يسمى بمعهد الرقص، والبنات هنا حسناوات من طراز نعيمة عاكف، لكل واحد منهن قصة حب ، وما تعانيه المرأة العانس هنا أن الرجل الذي تحبه يعشق التلميذة الصغيرة، مما يولد في قلبها الغيرة، وهي امرأة يمكنها أن تدبر المقالب من اجل الحصول على من تحبه، ولا يشعر بها، لكنها مقالب غير شريرة، وفي النهاية قد يتحقق لها ما تريد.

وفي ((بنات حواء)) هي التابعة لصاحبة محلات كبيرة، وهذه المرأة عصمت تكره الرجال، ولا تؤمن بالحب، وبالتالي فإن على التابعة أن تسير على منوالها، وهي تغالب قلبها دوما، وتبدى الكثير من مواقف العداء، ليس كراهية في الرجال، ولكن لإرضاء عصمت لا أكثر، وعندما شاهدت الصياد في أحد معسكرات أبي قير مالت إليه، وفقدت كل مقاومتها، وقبلت أن تقوم بكل ما على الأنثى أن تفعلهن توافق على الغسيل والطبخ،والكنس وترتمي بين أحضانه، وتترك يديها طالما وجدت لنفسها سيداً .

وفي((الآنسة حنفي)) أدت دور العانس أمام فتاة جميلة في نفس العائلة، جسدتها ماجدة، سرعان ما تزوجت وأحبت، مما ترك أثره في داخلها... وفي ((أبن حميدو)) كانت الأخت الكبرى العانس التي عليها مطاردة ابن حميدو من أجل إن تتزوج به، بعد أن فاتها القطار، وفي ((إسماعيل يس طرزان)) هي واحدة من الأسرة التي عليها أن ترث المال، لعل الثروة تعوضها عن العونسة، أو لعلها تقضي عليها، بأن تكسب عريسا. وفي ((بين يديك)) هي عانس في عائلة متزمتة، ترتدي ملابس البنات، وتصنع الضفائر، وتعانى أيضاً من أن بنات الأسرة الأخريات جميلات مثل ماجدة التي تخطب للجار النجار، وفي ((حلاق السيدات)) هي امرأة متزوجة، يتم طلاقها،وتسعى إلي الحصول على زوج بأي ثمن، فتتنازل عن كل طلباتهم من أجل الاقتران بحلاق البهائم سابقاً .

إذن .... فعونسة هذه الفتاة تكون سبباً في أن تتنازل، وأن تتصرف بشكل متناقض ولذا، كما سبق القول، فإن الممثلة تبدو كأنها نفس المرأة تتكرر من فيلم لآخر، تردد نفس التعبيرات ، والتي تعكس سوء حظها، ومدى رغبتها في الرجل.

ومن ناحية أخرى، فقد حبست زينات صدقي فيدور الخادمة في الكثير من الأفلام، أو دور الوصيفة، وتابعة البطلة الحسناء، كل ما عليها أن تجعل من هذه الفتاة كيانا سعيداً، وهما في أغلب الحيان تنال بعضا من الحب، إذا كان في حياة حبيب البطلة صديق أو خادم أو صيف، وهي خادمة في أفلام عديدة منها : ((عايزه أتجوز)) لبدرخان ١٩٥٢، ((موعد مع الحياة))

لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٣، ((وبنت الأكابر)) لأنور وجدي ١٩٥٣ن و((أنا وحبيبي)) لكامل التلمساني ١٩٥٣، و((أقوى من الحب)) لعز الدين ذو الفقار ١٩٥٤، و((الستات ما يعرفوش كدبوا)) لمحمد عبد الجواد ١٩٥٤، وغيرها من الأفلام، وإذن فهي خادمة لشخصيات جسدتها شادية وفاتن حمامة ومديحه يسري وغيرهن .

والخادمة هنا أقرب إلي الأرملة الطروب ، فنحن لا نراها تمارس أعمال المنزل، ولا تنام في أماكن ادني، ولكنها وصيفة، وهي بمثابة سر لسيدتها، تنقل إليها أمور الحب، والحبيب، وتعيش معها تدافع عنها، وتساندها، وكما قلنا، فإن ينالها جانب من الحب الذي تناله سيدتها، مثلما حدث في((أنا وحبيبي)) فالمطربة تحب الفنان الشاب منير، وهي عليها أن تحب صديقه الذي يعانى مثله، وفي ((بنت الأكابر)) فإنها تحب إسماعيل يس صديق الموظف الذي يأتي من المصنع لإصلاح الثلاجة فأحب سيدة المنزل .

وعلى جانب آخر، فإن الممثلة قامت بأدوار فتاة أرستقراطية عديدة في أفلام الأربعينات مثلما حدث في فيلم ((شهر العسل))، و((غزل البنات))، والتي تعاني من انصراف الرجال عنها، وأنها تتولي الصرف عليهم من أموالها، وتكتشف أنهم يقبلون عليها لما تملكه من مال، وليس من جمال.. ففي فيلم ((غزل البنات)) تعاني من أن أنور (محمود المليجي) يعشق فتيات أخريات منهن ليلى، لذا فإنها تشجع الضابط وحيد أن يضربه عندما تكتشف أمره، وتسعى إلي فضيحته .

وهذا النوع من النساء، كما يقال في المثل الشعبى((بلا برقع الحياء)) حيث أنها تعلن عن عواطفها جهرة، ربما لكثرة ما أعطت ولم تأخذ وهي غبية في حبها وكل همها هو أمتلاك من تحب لأكبر وقت ممكن .

أشرنا في بداية الحديث أن هناك حالات استثناء تجسدت فيها زينات صدقي دور الزوجة، أو الأم، ربة الأسرة، وفي الغالب، فإنها تسعى إلي امتلاك من حولها، والاستفادة بمن تملك، وهي سمات لا تختلف كثيراً عن المرأة العانس، ففي ((إسماعيل يس في مستشفي المجانين))أدت دور الزوجة لرجل يتاجر بجمال أبنته ويعد الكثير من رجال الشارع للزواج من ابنته طعمة، مقابل دفع أشياء كثيرة منها فاكهة الفكهانى، وفطائر الفطاطرى، وأمن رجل الشرطة، ولكن هذا الأمر يسبب له المتاعب. والزوجة هنا تناصر زوجها، وتنظر إلي أبنتها كبضاعة، ولذا فإنها تكرر عبارات مشابهة عن امتلاك رجل أفضل بشروط أحسن.

نفس الأمر تكرر في فيلمي ((إسماعيل يس في البوليس))، و ((إسماعيل يس في الأسطول))، في الفيلم الأول تدفع بابنتها (شريفة ماهر) أن ترتبط بمدرس الألعاب الرياضية (رشدي أباظة) بدلاً من عسكري بالشرطة الذي لن يوفر لها المال، ولا الحياة الزوجية التي تناسب طموحها، وهي تنجح في ذلك، وبالفعل فإن الابنة تنفصل عن إسماعيل، وتسبب له جرحا عميقا وترتبط بالجار الذي يسكن في نفس المنزل .

وفي((إسماعيل يس في الأسطول)) ترغم زوجها على الزواج من المعلم الحنش، وكلما عارضها الزوج، تصنعت بأنها مصابة بتشنج، وأن العفاريت تركبها، فيمتثل لها الزوج حتى يصفعها في النهاية ويسيطر على الموقف.

وزينات صدقي تكون اقل إضحاكا عندما تصبح أما، وتبدو أقرب إلي الشريرة . منها إلي إنسانة تحاول الحصول على حقها الطبيعي بالزواج، ولذا فإنها عندما تكون عانس، فإنها تصبح مثارا للضحك والكوميديا، لكنها عندما تصير أما تحاول الاتجار بابنتها، فإنها تمنع عاشقين من حقهما الطبيعي في الحب، وغالباً فإن المتفرج لا يضحك من تصرفاتها، حتى ولو أدت حركات مثيرة للضحك، باعتبار أن الضحك هو في المقام الأول تعاطف مع الشخصية، أما عندما لا نتعاطف معها، فإننا نضحك عندما تصيبها كوارث، مثل المقالب التي تحدث للصين في فيلم ((وحدي في المنزل)).

وإذا كانت الشخصيات التي جسدتها زينات صدقي كخادمة، أو كفتاه ثرية عانس قد أحدثت تعاطفا معها، فإن أغلب الشخصيات التي جسدتها، حتى غير المضحك منها وكانت لامرأة

تنتمي إلي بيئة شعبية، تتسم ببساطة وتلقائية، وتنطق بعبارات بالغة الطبيعية ((كتاكيتو بني)).
وقد سكنت الشخصية التي جسدتها الممثلة في غرفة صغيرة، بأحد الأحياء الشعبية، وفي منزل صغير، وتأوي لديها أشخاص قادمين من أماكن أخري مثلما رأينا في فيلمي ((الآنسة ماما)) ١٩٥٠، و((أيامنا الحلوة)) لحلمي حليم ١٩٥٥، ففي الفيلم الأول تأتيها فتاة من مدينة أخرى، من أجل أن تبحث لنفسها عن فرصة في عالم الفن. وهي معجبه بطرب مشهور (محمد فوزي) تحاول الوصول إليه، وتشجعها المرأة على تحقيق هدفها، فتأويها في بيتها الشعبي الصغير، وفي الفيلم الثاني فإنها تسكن منزل قديم، وحدها بدون أسرة، وهي غير مصابة بجنون خاص للزواج، ولكنها تتعامل مع الشباب الذين يسكنون حولها باعتبارها أم لهم، تحل مشاكلهم، وتقربهم من بعضهم، وتدافع عن مصالحهم، وتتبادل معهم الطعام بالحنان وهي امرأة شريفة بسيطة يمكنها أن تغنى معهم وتمسك يد الهون من أجل إحداث إيقاع .
والشخصيات التي تجسدها زينات صدقي في هذه الأفلام ذات حيثية اجتماعية، فرغم أنها بلا أسرة، لكن يكفي أن تكون مالكة لعقار يعطيها مكانة في المجتمع الذي تعيش فيه، وهذه السمة متكررة في أفلام عديدة، حيث تؤجر بعض غرف مسكنها لأشخاص هم بمثابة الشخصية الرئيسية في قصص هذه الأفلام، مثلما حدث في فيلم ((دهب)) لأنور وجدي ١٩٥٣، حيث أنها هي التي تؤجر الغرفة، وهي امرأة شريفة، لا تقبل الحال المائل، لكنها لا تتأخر عن مساعدة الآخرين، مثلما حدث عندما تكتشف أن وحيد الفونسو قد عثر على لقيطة فتأتي له بالطعام، وتعلمه كيف يتصرف في مثل هذه المواقف، وهذه المرأة تدخل في خناقة لفظية مع الصغيرة((دهب)) حين تشب هذه عن الطوق بعض الشيء. وفي هذه الخناقة الكلامية، تبدو كافة سمات الممثلة كمضحكة، فهي تبرق بعينيها، لدرجة أنها تبدو كحولاء، وترفع صوتها، وتحرك ذراعيها بكل تلقائية، وتجرى الكلمات بالغة السرعة على لسانها.
وهناك خناقة كلامية أخرى بين الممثلة، وبين فتاة صغيرة وصديقاتها كررها المخرج أنور وجدي بنفس الكيفية في فيلم ((أربع بنات وضابط)) ١٩٥٤، حيث تدور مواجهة بين البنات اللاتي يعملن في استعراضات الشوارع، وبين امرأة ذات حيثية تسكن في حي شعبي، تزعجها الأصوات التي تصدرها البنات، فتنزل إليهن وتصطدم معهن بكلمات ومشاجرات كلامية، قبل أن تكتشف أن الفتاة نعيمة شبيهة بالابنة المفقودة لأسرة غنية، وهنا يتغير إيقاع الحدث، حيث تذهب إلي هذه الأسرة لتبلغهم أن أبنتهم على قيد الحياة.
إذن .... فالصوت العالي، والقدرة على المشادة الكلامية، يعنى إننا أمام امرأة غير منكسرة، ولها مكانتها ومثلما حدث مجدداً في فيلم ((القلب له أحكام)) لحلمي حليم ١٩٥٦، حيث ترعي ابنة الحي الذي تعيش فيه، وتهتم بمشاعرها تجاه زميلها الثري الذي يخدعها وفي نهاية الفيلم تذهب إلي بيت الشاب، ومعها دستة من الرجال للدفاع عن شرف أبنتهم، وتدور معركة مع بعض النصابين الذين غرروا بالطالب الشاب، وابتزوا أمواله، وهي إحدى المعارك الكلاسيكية الكوميدية في السينما المصرية، وهناك مشهد لا يمكن نسيانه، حين تتواجه مع والد الطالب، الذي يسكن الآن في الزمالك، ولكنه مولود في بولاق أبو العلا، فينطق كل من الأب والمرأة باسم الآخر، بينما المعركة تدور، ويكون هذا الكشف عن أصل الأصل الأب سببا أخيراً في قتل تردد الأب في أن يزوج أبنه من فتاة تعيش في بيئة شعبية .
وفي ((إسماعيل يس في مستشفي المجانين)) تعيش أم طعمة في بيئة شعبية، تذهب بملاءتها اللف إلي الدجالين وترتعش أوصالها حين يوهمها حسونة الفطاطرى الذي ارتدى مسدح الدجال بأشياء كثيرة تصدقها وتؤدى حركات مرتعشه أشتهرت زينات بأدائها .
أما أشهر الشخصيات الشعبية التي جسدتها فهي في فيلم ((شارع الحب)) إنها عانس ذات مكانة اجتماعية، تسكن بأعلى حانوت فرقة حسب الله، تتمنى لو تزوجت من رئيس الفرقة ((أسمها ترتر)) تفعل أي شيء من أجل رضائه، وهو يمكنه أن يقدم كل التنازلات إلا أن يتزوج منها، هي ثرية، تملك، وتعشق الموسيقي ولها دارها، وحين يأتي عبد المنعم من

المعهد ليغنى في الشارع، فإنها تقف أمام الفرقة تمشك مضارب الطبلة، وتتصرف كأنها المايسترو، وتهز أردافها، وجسمها، وترتدي ملابس تبعث على السخرية، وتعبر عن فرحتها بأسلوبها الخاص، وهي في هذا الفيلم تشكل معزوفة ضاحكة أمام النابلسي من جهة، وفرقة ساعة لقلبك من ناحية أخرى، وقد أضطر المايسترو إلي الزواج منها لأسباب اقتصادية، خاصة بإعطاء الفرصة لعبد المنعم كي يدرس في معهد الموسيقي، وهي قبل هذا الزواج على الفراش، تحتضن وسادة مكتوب عليها((الوسادة الخالية)) تتشبث بها، وهي بعد أن تتزوج من حسب الله، فإنها تتعلق به وهي نائمة، كأنها تخشى أن يتركها، أو كأنها غير مصدقة أنه أصبح في فراشها .

وهناك مشهد يعبر عن رد فعل المرأة بعد أن يعلن حسب الله عن موافقته على الزواج منها، فكأنه يدخل سجنا أبديا... حيث تصرخ من الفرح، وتقدم مراسيم خاصة لهذا الاستقبال .

وفي فيلم ((معبودة الجماهير)) عاشت المرأة في حي شعبي، تحيا بكبرياء وحنو، فهي تعتمد على نفسها في حياتها، وهي أيضاً وحيدة، لكن سنها هنا قد تجاوزت بشكل ملحوظ مسألة البحث عن زوج، أو عن رجل، وهي تمارس أمومة خاصة على الممثل الشاب إبراهيم، وتدبر له الملابس الجديدة التي تطرزها بنفسها، وبدت الممثلة هنا أخفض صوتا وأكثر دفئا من أدوار جسدتها من قبل، ولكنها لم تفقد قدرتها على الإضحاك .

ومن المهم أن نتوقف هنا عند دور أشجان في فيلم ((حلاق السيدات)) حيث أتسع دورها فيما هو أقرب إلي البطولة المطلقة إلي جوار كريمة، وأشجان امرأة ثرية تعيش في قصر فخم وهي تعانى من مشاكل خاصة مع زوجها، لذا فإنها تلجأ غلي الحلاق و مساعده ترمس من أجل الوقوف إلي جوارها في محنتها حيث تشكو من زوجها العابث، النصاب الأرستقراطى الذي يخونها مع ابنة ذوات أخري توقع بالرجال من أجل ثرواتهم،وهي تستنجد بالحلاق زيزو كي يخلصها من عشيقة زوجها اللعوب وتساعده في أن يبدو كمليونير، ولذا تنصرف إليه العشيقة إلها طالما أنه يملك أكثر من الزوج اللعوب .

وتبدو ملامح السخرية هنا في شخصية الزوجة من خلال ما ترتديه من ملابس، وأسلوبها في الكلام، ونطقها للحروف، مما يجعل المشاهد يحس إن الزوج على حق في أن يهجرها وهي متصابية تحاول التجمل، ولزوجة التي تحاول استعادة الزوج بأي ثمن، وبكل السبل، لا تنجح في خطتها، فالحلاق يتزوج من العشيقة ويتحابان، والزوج نفسه يقرر أن يتزوج من ثرية أخرى أكثر جمالاً، وتجد المرأة أن عليها أن تلحق برجل، أي رجل، وذلك مثلما فعلت زينات صدقي في أغلب الأفلام التي قامت بالعمل فيها، سواء التي ذكرناها هنا أو غيرها، فإنها تقبل الزواج من ترمس (إسماعيل يس) .

تمثل زينات صدقي كممثلة كوميدية زخم كبي من العطاء، فقد عرف أنها عملت كثيراً في أفلام على فترات متقاربة، كأنها تدخل من أستوديو غلي آخر لتواصل هذه الشخصية بتلك، وبدت كأنها في أغلب الأحيان تمثل على وتيرة واحدة، ومن المهم الإشارة إلي أنها لم تبتعد عن الكوميديا بعد أن صارت أكبر سنا وكان من الأفضل لها أن تمثل في عدد قليل من الأفلام، لم تفقد حيويتها، وإنما قلت هذه الحيوية بشكل ملحوظ في أفلام طراز ((السراب))، و ((السيرك))، و((بنت أسمها محمود)).

زينات صدقي

١٩٣٧ : وراء الستار
١٩٣٩ : ثمن السعادة
١٩٤٠ : تحت السلاح
١٩٤٣ : تحيا الستات
نداء القلب
حب وجنون
عنبر
اللعب بالنار
١٩٤٩ : أحبك أنت
عقبال البكاري

١٩٤٤ : أما جنان
برلنتي
أبن الحداد
١٩٤٥ : كازينو اللطافة
مدينة الغجر
الحب الأول
أحلاهم
شهر العسل
الأم
قلوب دامية
١٩٤٦: عروسة للإيجار
هدمت بيتي
١٩٤٧ : شبح نصف الليل
١٩٤٨ : فتاة من فلسطين
الستات عفاريت
بنت حظ
صاحبة العمارة
١٩٥١ : فايق ورايق
تعالي سلم
الصبر جميل
قصر الندى
البنات شربات
من غير وداع
نهاية قصة
بلد المحبوب
١٩٥١ : بيت النتاش
شم النسيم
المنتصر
يا حلاوة الحب
من أين هذا؟
عشرة بلدي
عايزة أتجوز
١٩٥٣ : نشاء بلا رجال
عفريت عم عبده
موعد مع الحياة
مليون جنيه
بنت الهوى
الحرمان
ماليش حد
بيني و بينك
اللقاء الأخير
ليلة من عمري
كدت أهدم بيتي
عفريتة هانم
غزل البنات
شارع البهلوان
هدى
ليلة العيد
أسير العيون
المجنونة
١٩٥٠ : الآنسة ماما
بلدي وخفة
العقل زينة
دموع الفرح
أنا وأنت
البطل
غرام راقصة
محسوب العائلة
المليونير
آه من الرجالة
لسانك حصانك
دهب
بنت الأكابر
بعد الوداع
أنا وحبيبي
ظلموني الناس
أبن الحارة
نشالة هانم
الدنيا لما تضحك
١٩٥٤ : عفريتة إسماعيل يس
حسن ومرقص وكوهين
الملاك الظالم
خليك مع الله
العمر واحد
أربع بنات وضابط
نور عيوني
شرف البنت
قلوب الناس
أنا الحب
أقوى من الحب
بنات حواء
نور عيوني
ألحقوني بالمأذون
الستات ما يعرفوش يكدبوا
١٩٥٧: الكساريات الفاتنات
أبن حميدو

الآنسة حنفي
الحيوان
فالح ومحتاس
تحيا الرجالة
عزيزة
تاكسي الغرام
١٩٥٥: إني راحلة

عرايس في المزاد
معهد اليراضة والرقص
كابتن مصر

ضحايا الإقطاع
نهارك سعيد
أيامنا الحلوة
السعد وعد
ماحدش واخد منها حاجة

فجر
ملكة النساء
١٩٥٦: إسماعيل يس في البوليس
القلب له أحكام
الأرملة الطروب
صاحبة العصمة
كفاية يا عين
حب وإنسانية
دنيا البنات
جمعية قتل الزوجات
١٩٦٣ : جواز في خطر
١٩٦٧ : معبودة الجماهير
١٩٦٨ : السيرك
١٩٧٠ : السراب
١٩٧٥ : بنت أسمها محمود

إسماعيل يس في جنينة

إسماعيل يس في الأسطول
١٩٥٨: حبيب حياتي
سلم لي على الحبايب
إسماعيل يس في مستشفي المجانين

الست نواعم
الشيطانة الصغيرة

أبو عيون جريئة
شارع الحب
إسماعيل يس طرزان
١٩٥٩ : المليونير الفقير
إسماعيل يس بوليس سري
عريس مراتي
عودة الحياة
١٩٦٠: بين أيديك
حب في حب
بنات بحري
حلاق السيدات
١٩٦٢ : ما فيش تفاهم
قاضي الغرام

الفصل العشرون

ساعة لقلبك

كان ذلك في زمن الراديو ....

وحدث ذلك أيضاً في نوات ازدهار الكوميديا الموسيقية، والأفلام الغنائية في بداية الخمسينات، أو بالأخرى عام ١٩٥٣، عندما ولدت فرقة ساعة لقلبك الفكاهية، وفي هذا الزمن كان الصوت يأتي من الراديو مليئا بالبهجة والفرحة، كان الأمر في حاجة إلي فنانين موهوبين في الإضحاك، ثم إلى مدير إذاعة يقدر مثل هذه المواهب ويحاول تجميعها.
حدث ذلك حين قد كل من الفار، وسلطان، وعبد المنعم مدبولي، بدر الدين نوفل، وفؤاد المهندس، واحمد الحداد، عبد المنعم إبراهيم وغيرهم، فقرات مضحكة في الإذاعة في إطار ساعة لقلبك، أو كما تحدث أحمد الحداد في حديثه إلي مجلة صباح الخير ٢٢ مايو ١٩٨٣ قائلا: ((تعرفت بيوسف عوف. عرفني بدوره بأحمد طاهر، وبدأنا نعمل في ساعة لقلبك عام ١٩٥٣، وفي منتصف العام تولى
فهمي عمر مسئولية لقلبك فدعم البرنامج بمجموعة جديدة من الممثلين .... الهنيدى، الفتوة، الدكتور شديد، وبيجو، وأبو لمعة. كان بوجهنا ويختار المادة التي نقدمها وكان حريصاً على العمل لدرجة أنه كان إذا تأخر ممثل. ((بحث عنه في جميع الأماكن)).
وفي ظل عمل هذه الفرقة حتى عام١٩٦١، عندما بدأ بعض المؤلفين في اللجوء إلي التليفزيون، لقلة الأجر، فتوقف البرنامج .
وتجئ أهمية ساعة لقلبك أنه برنامج لشخصيات ضاحكة أرتبط كل ممثل فيها بالشخصية التي ظل يجسدها لسنوات طويلة، وانتقلت معه إلي السينما بمفرداتها، ولم يحدث أن قام ممثل بتجسيد شخصيه أخري فيما ندر، مثل أمين الهنيدي الذي بدأ في شخصية((الخواجه بيجو)) وأنتقل منها إلي فهلاوي ...
وما يهمنا في تاريخ ساعة لقلبك أنها تحولت إلي ظاهرة سينمائية، فسرعان ما أنتقل نجوم الفرقة إلي السينما، وقاموا جميعا بأداء شخصياتهم وراء الميكروفون أمام الشاشة ابتداء من الفصيح التي جيدها عبد المنعم إبراهيم إلي الدكتور شديد، ومحمود وزوجته التي جسدها فؤاد المهندس وخيرية أحمد، والخواجة بيجو، وأبو لمعة، بل أن ظهورا جماعيا ظهر لهذه الفرقة في أفلام من طراز ((شاعر الحب)) لعز الدين ذو الفقار. وأيضاً أحمد الحداد الذي أنتقل من شخصية الصعيدي النبيه إلي الرغاية. والطفل أحمد فرحات .
في البداية كان هؤلاء الممثلون يعلنون عن وجودهم، وع شخصياتهم التي يجسدونها، ثم ما لبث الكثير منهم أن أنفسخ عن هذه الشخصية لينوع أدواره، وكان أكثرهم ذكاء هو فؤاد المهندس والهنيدي، وعبد المنعم إبراهيم.
وألب نجوم فرقة ساة لقلبك عملت بالسينما، أو زحفت الشاشة له، وقد بدأ نجوم يدون وراء الميكرفون في تلك السنوات، قبل أن يلمعوا في المسرح والتليفزيون، والسينما.
ولو بدأنا بشخصية((فهلاو)) لأمين الهنيدي، فسوف نكتشف أن صاحبها لم ينتقل بها إلي السينما وذلك ببساطة لأنه لمع في شخصية الشيخ حسن عندما ظهر التليفزيون في بداية الستينات، لذا فإنه عندما ظهر في السينما لأول مره في فيلم ((منتهي الفرح)) ارتدى ثوب الشيخ حسن، ونقله إلي الشاشة الفضية وكان قد تخلى تماما عن فهلاو، ثم سرعان ما تخلي عن شخصيه الشيخ حسن في أفلامه التالية وبعد مرة واحدة من تجسيدها، ولمع في أدوار عديدة إذاعيا وسينمائيا لدرجة أنه أستطاع أن يقوم ببطولة مطلقة لأفلام عديدة منها ((أشجع رجل في العالم)) وقد أعتمد الهنيدي على نغمات صوته ولعق لسانه، وتسبيل عينيه، وبدت الشخصيات التي يجسدها مبهورة بثروة تأتيه، أو بنساء يحمن حول، وبرز كصانع ((أفياهات))، لكن شكله، حتى وإن كان أصغر سنا، أدخله في دائرة الأب قبل أن يكون عاشقا، وهو في ذلك أقرب إلي ممثلين كثيرين من طراز إبراهيم سعفان .
أما الممثل الثاني الذي لم ينتقل معه شخصياته إلي الشاشة فهو الحداد صحيح انه في الكثير من الأفلام جسد دور الصعيدي، مثلما حدث في ((صراع في النيل)) لكن الدور المكتوب كان مختلفاً تماما عما عهدناه به من وراء الراديو وكان الحداد بمثابة المضحك المهرج في بعض الأفلام، مثلما حدث في فيلم ((شاطئ الأسرار)) لعاطف سالم ١٩٥٨، فهو صديق

للبطلة ويدافع عنها،وتبرق عيناه وهو يتلصص على رئيس العصابة، ويضع طاقية الصياد فوق رأسه، ويولول بصوت رجولي كالأطفال عند الكوارث، وفي مشهد ضاحك يواجه خصما شرسا، وقوى العضلات(محمود فرج) في النهاية وبعد أن أشبعه ضابط الشرطة(عمر الشريف) ضربا، ويفرد هذا العملاق قامته أمام الحداد، والآخر بيستنجد، ويعرف أنه سينال علقة ساخنة، فإذا به عندما يلمسه يسقط العملاق فوق الأرض فتكون فرصة من اجل الانهيال ضربا عليه، وتكتيفه، ثم تجرسه قبل أن يسلمه للشرطة .

كان شكل الحداد أقرب إلي عبد المنعم إبراهيم فهو صالح للتجسيد في الأدوار التراجيدية و الجادة بالإضافة إلي الكوميديا لكن من الواضح أن المخرجين لم يسندوا إليه حتى دور صديق البطل وهو دور متميز غالباً ما حاول أصحابه التخلي عنه إلي أدوار البطولة ورضا بأدوار صغيرة في أفلام عديدة منها((الابن المفقود)) لمحمد كامل حسن ١٩٦٢، وقد كان للحق مضحكا خفيف الظل في أدواره مثل ((صاحب الجلالة)) لفطين عبد الوهاب، لكن أعماله الإذاعية كانت أكثر لمعانا، وقد أضير فنيا كثيراً عندما راح يكرر الشخصيات الإذاعية وأنصرف عنه السينمائيون في النصف الثاني من الستينات، عندما لمع جيل جديد من طراز محمد عوض، والمهندس، وثلاثي أضواء المسرح.

ويتحدث الحداد عن تجربته إلي مجلة صباح الخير- في المصدر المشار إليه سابقاً- قائلاً : ((ترجع حكاية الرغاية التي اشتهرت بها أنني في بداية عمل ((ساعة لقلبك كنت قد قدمت شخصية سيدة في إسكتش ((أبين زين))ن وعندما لاقت نجاحا قمت بتقديم الرغاية، وهي عبارة عن ست بلدى تنتقد كل السلبيات في حياتنا أو بمعنى آخر(ما يعجبهاش الحال المايل)) ونجحت نجاحاً كبيراً.... وكعادتنا في قتل كل شيء ناجح ... بدأ الإلحاح على تقديم واستمرا الرغاية لدرجة أنني قد ملك من تلك الشخصية .

يقول محمود السعدني في كتابه ((المضحكون)) إن الخواجة ((بيجو)) قادر على إضحاك الناس وحدة لمدة خمس دقائق فقط، ولكنه يفشل إذا ستمر بعد ذلك واقفا أمام الناس، وهذا مفتاح فشل الأدوار القصيرة التي جسدها بيجو، ومعه زميله أبو لمعة في أن يعملا بالسينما. حيث أن القصص التي يرويها الأخير تحتاج إلي خيال، وصورة مجسدة. وهي تناسب الإذاعة أكثر من التليفزيون والسينما، لذا ظل نجاحها مرتبطا بالميكرفون،وعندما توقفت برامج ساعة لقلبك انتهي الثنائي، وسافر بيجو غلي الكويت وعمل محمد أحمد المصري في أدوار عديدة أغلبها غير كوميدي ولا تكاد تذكر في أي تاريخ، فمن الصعب أن تتذكر له مشهدا براقا ومن الغريب أن يصبح هذا الثنائي إذاعيا فقط، رغم ما به من تنوع وحكايات .

ومثلما لم يترك أبو لمعة وبيجو أي أثر في السينما، فإن الثنائي الآخر سلطان- الفار قد ابتعدا تماما عن السينما لن الضحك بالنسبة لهما ليس سوى إلقاء نكات، وقفشات سريعة لا تعتمد بالمرة على نص مكتوب ونحن لا نعرف فليما ترك فيه الاثنان أي أثرا في الأعمال القليلة التي ظهرا فيها في منتصف الخمسينات سوى فيلم واحد قاما ببطولته عام ١٩٥٣ .

أما محمد يوسف فهو في رأيي قد تفوق في المسرح الكوميدي بعيداً عن المعلم شكل، ذي الصوت الأجش ولم يكن يضحكني لا بشكل خاص أو عام بدت أدواره باهتة في السينما في مطلع حياته، والريب أنه قد تخلى عن الكوميديا وراح يؤدى الدوار الإنسانية في أفلام عديدة أخرجها شريف عرفة مثل ((سمع هس))، و((يا مهلبية يا))، ثم في فيلم ((قشر البندق)) لخيري بشارة.

أما الدكتور شديد فقد تخلى عن هذه الشخصية في أفلام كثيرة لكنه ظل محتفظا بعبارته المشهورة((يارب ياخويا يارب)) التي أنتقل بها من فيلم لآخر، وفرحات عمر (وهو أسمه الحقيقي) كما تقول نجلاء فتح الله – الكواكب ٢٢ يوليو ١٩٩٧ – ((كانت الشخصية الهزلية للدكتور شديد يجري تدريسها في معهد التمثيل باعتبار أنه مدرسة قائمة بذاتها في فن الإضحاك، وانه يختلف عن زملائه السبعة والعشرين نجوم برنامج ساعة لقلبك حيث كانوا ذوى إيقاع أسرع. أما هو فكان على العكس تماماً.

وبصرف النظر عن صحة هذه المعلومة فإن السمات التي أكسبها فرحات عمر للشخصيات التي جسدها، كانت في الغالب تليق بأبله، أو مجنون، لذا رأينا في ((إسماعيل يس في مستشفي المجانين)) أحد الموجودين هناك يؤدى حركات مليئة بدلائل البلاهة، وفي ((إشاعة حب)) أدى دور الممثل الذي لا يحفظ دوره ويتسبب غباءه الأبله في المتاعب للممثلة التي تطلب منه أنه يتصرف، فلا يستطيع. أما في ((بنات بحري)) فهو صبي العجلاتى إلى يسبب المتاعب الكثيرة من حوله.

ولعل أكثر أدوار الفنان التصاقا بالذهن هو دور الحانوتي في((حماتي ملاك))، فهو رجل يبحث عن رزق، وهو بكائي، الخادمة التي يحبها لأنها دلته على البيت، وهو الأبله الذي يجد نفسه في مواقف متضاربة خاصة مع تابعه العبيط (حسن أتله).

ورغم تعدد أسماء وهويات الشخصيات التي جسدها فرحات عمر في السينما فإنها ظلت جميعها متقاربة ولذا فعندما توقفت ساعة لقلبك، بدأ انحسار الممثل في علاقته بالسينما ومارس أنشطة أخري واهتم بالبحث العلمي وأنسحب من الحياة الفنية لفترة طويلة وكنا نراه أحياناً في التليفزيون.

وقد كان برنامج ((ساعة لقلبك)) بمثابة ميلاد لنجم صغير هو أحمد فرحات الذي ظل قزما طيلة حياته، مما أطال عمره الفني لكثر من سبع سنوات، وقد اتسمت شخصية الطفل الذكي الناصح، بتلقائية وعفوية في الإذاعة، وسرعان ما تم نقلها إلي الشاشة، وظهر الممثل باسمه في أفلام من طراز((إشاعة حب)) ولمع في أدوار الطفل الابن الذي يدبر المقالب الخفيفة، أو الذي يتسم بخفة ظل . ففي نهاية فيلم ((شهر عسل بصل)) حاول أن يعكر صفو العريس ومنعه من دخول غرفة النوم، وكأنه بديل عن الحماة التي صنعت المنغصات حول أبنتها وزوج أبنتها حتى استطاعت في النهاية الحصول على عريس.

وهناك أدوار عديدة كان فيها فرحات بمثابة الطفل خفيف الظل، الذي يرقص أمام عبد الحليم حافظ وهو يغنى في ((شارع الحب))، أو هو الطفل الذي يبث لواعجه لجارته الصغيرة في فيلم((إسماعيل يس في السجن))، لكن أبرز أدواره على الإطلاق هو ((سر طاقية الإخفاء)) فهو الطفل الصغير الشجاع، اللبق، المقدام الذي يمكنه الوقوف أمام الشرير أمين، من أجل الدفاع عن أخيه الكبير عصفور، وكأنه يقول للناس((لو ما ابعدتهوش مش ح يجري له كويس)) وهذا الصغير يبدو كأنه أكبر من سنه وفي أجمل المشاهد المضحكة، فإنه يذهب إلي الراقصة في الكباريه، ويشرب الخمر، ويهلوس، وينطق بالزغطة، ويطلب ((بوسة)) وتعترف له الراقصة أنها تحبه فيبوح لها بسر طاقية الإخفاء، وقد عاش تجربة الكبار .

وقد أعتمد الفيلم الذي أخرجه نيازى مصطفي على أحمد فرحات كأول طفل يقوم بأدوار البطولة الكوميدية ، حيث كان ظهوره مساويا لنجم الفيلم عبد المنعم إبراهيم، هو الذي أكتشف وجود العفريت، وهو الذي أعاد المسحوق مرة أخرى، وهو الذي ساعد أخاه عصفور للخروج من الأزمة وقد كانت مساحة الضحك التي سببها الممثل الطفل أكبر بشكل ملحوظ من تلك التي صنعها عصفور. وفي الوقت الذي لم يتعاطف المتفرج مع عصفور الذي يتقبل الصفعات من أمين الشرير، فإن فرحات قد تصرف بشجاعة، ولم يستسلم إلا بعد أن شرب الخمر دون أن يعرف مضارها، فأسكرته، أي أنه تنازل عن قضيته وهو فاقد الوعي، كما أنه هو الذي بيده حل المشكلة وهو الذي يكشف لأخيه أسرار الطاقية ويحضرها له من أجل حسم الأمور لصالحه.

هو إذن ضحك خاص، لصاحبه سماته، وقد أختفي أحمد فرحات عن الساحة الفنية لنراه في أحد البرامج التليفزيونية في عام ١٩٩٨، وقد مرت عليه السنون ليعلن أنه صار كبير السن، لم يتمكن بعد من الحصول على شريكة حياته، فبدأ كأن القلب يرق لحالة، بعد أن أضحك الناس في الإذاعة وصالات السينما لسنوات طويلة.

يبقي في هذا الإطار من المضحكين الذين ينتمون إلي ساعة لقلبك إذاعياً وسينمائيا الكاتب يوسف عوف الذي كتب أغلب هذه النصوص مع أخيه عبد المنعم وكان الأكثر ذكاء حيث لم

يتوقف طويلا عند التمثيل السينمائي، وعندما كتب سيناريوهات سينمائية، بدت أكثر خفة وضحكا منذ كتابات أبو السعود الإبياري .
وقد كتب عوف العديد من السيناريوهات المقتبس الكثير منها إلي الشاشة وامتلأت بالمواقف المضحكة فكان الأبرز في جيله، ليس فقط في الإذاعة، بل في التليفزيون والمسرح والسينما، وفي أفلامه أعتمد عوف على النصوص الجاهزة المقتبسة، لكن للحق فإن الأفلام العربية التي صنعها كانت أكثر إضحاكا من أصولها الأمريكية، ومنها على سبيل المثال فيلم ((علم عيال عيال)) لمحمد عبد العزيز ١٩٧٧، المأخوذ عن الفيلم الأمريكي((أولادك أولادي أولادنا))، وهو عمل خفيف قام ببطولته هنري فونداولوسيل بول عام ١٩٦٨ لكنه لم يكن مضحك بالمرة مثل الفيلم المصري، رغم ان أبطاله ليسوا من صناع الكوميديا وهم رشدي أباظة وسميرة أحمد وسهير رمزي وسمير صبري .
وقد بدأت علاقة يوسف بالسينما في وقت متأخر، من خلال فيلم((عالم مضحك جداً)) عام ١٩٦٨، وفيه أقتبس مشاهد من أفلام أمريكية، أما فيلمه((أنا ومرآتي والجو)) عام ١٩٦٩ لعبد المنعم شكري، ثم ((أكاذيب حواء)) لفطين عبد الوهاب، فموضوعاتها قديمة، ومستهلكة. ولكن خفة ظل الكاتب انعكست في العبارات والمواقف المتبادلة بين أبطال الأفلام .
وقد قدم عوف حتى الآن عددا قليلاً من الأفلام قياسا إلي الزمن الذي عمل فيه، فخلال خمسة عشر عاماً قدم تسعة أفلام، أقتبس فيها ((المفتش العام)) بجوجول... وأفلام أخرى وتوقف عن العمل في السينما عام ١٩٨٤ بعد ((المشاغبون في الجيش)) لنيازى مصطفي، وكرس عمله في الإذاعة مجاله الأول والأساسي بالإضافة إلي التليفزيون والمسرح .
النجم الأخير الذي جاء من الإذاعة إلي السينما هو عبد المنعم مدبولى صاحب الكلمات التي تبدأ بـ((ح...)) مثل ((ح يجنونني)) ((ح يخطفوني))،...((ح يمصمصوني))، وما إليها، وقد صنع الممثل بنجاحه صدى مبهرا وراء الميكرفون، مما دفع بفطين عبد الوهاب أن يستعين به، وبعبارته الشهيرة في فيلمه ((ح يجننوني)) عام ١٩٦٠. وقد قام مدبولى بنفسه بكتابة قصة وسيناريو وحوار الفيلم، وأعطي لنفسه مساحة إلي جوار إسماعيل يس كي ينطق بالجمل الإذاعية إلى اشتهر بها، ثم ما لبث أن تخلي عنها في أفلامه التالية.
وقد أعطي الممثل للمسرح اهتمام أكثر، كمؤلف ومخرج، وممثل فشارك في صنع نجوم، وظاهرة سميت باسمه عمادها الضحك للضحك ولمع في مسرحيات عديدة منها ((جوزين وفرد))، و((حالة حب))، و((مطار الحب)) وغيرها .
والغريب إن وجود مدبولي في السينما طوال الستينات لم يكن سوى حالة هامشية قياسا إلي النجاح الذي حقه زميله فينفس الفرقة فؤاد المهندس .
فبينما صعد المهندس إلي أدوار البطولة بشكل مكثف في النصف الثاني من الستينات عمل مدبولي في أدوار قصيرة إلي جوار زميله المهندس كممثل مساعد لا يثير الكثير من الضحك وأيضاً إلي جوار محمد عوض .
وقد غلب على مدبولي الأداء المسرحي في الأفلام التي عمل فيها باستثناء عدد قليل وبدأ هذا واضحاً في فيلم ((مطاردة غرامية)) لمجدي حافظ١٩٦٨، حيث أدى شخصية الطبيب النفسي الذي يعالج عقد الناس، وهو في نفس الوقت يعاني من افتقاده للعلاقات النسائية. فإذا بأحد مرضاه إليه كي يشكو له علته، وهو كثيرة النساء في حياته، من كل الجنسيات وكلهن جميلات فإذا بالطبيب النفسي وبأداء مسرحة يقوم من مكانه ويتشعلق بالمريض ويقول له ((بقي أنا الأستاذ... أنت اللي أستاذ)) ويبكى بشكل مبالغ فيه .
ولاشك أن هذا لأبد أن يحدث لممثل كشف علاقته بالمسرح، وقد تأثر فؤاد المهندس في بعض أدائه بمبالغة مسرحية، لكن هذا لم يكن حالة دائمة. لذا فلم يبزغ نجم مدبولي في السينما، وكم أعلن الممثل في الأحاديث الصحفية أنه لم يكن ممثلا، ولكن هذا الأمر ليس صحيحا، فقد كان مدبولي في حاجة إلي مخرج من طراز عاطف سالم ليسند إليه أدوارا من

طراز دور الأب في ((الحفيد))، هذا الدور لم يكن في الأساس كوميديا، وقد أسند في الجزء الأول من الفيلم إلي عماد حمدي المهموم بتربية الأبناء وإيجاد مصاريف لهذا العدد الكبير من الصغار . ثم تدبير مال لتزويج الكبرى .
والأب في ((الحفيد)) لديه همومه، قد لا تكون مالية، ولكنهم الصغار قد كبروا... فهناك الطالب الذي يأتي إلي المنزل بزميلته كي تذاكر معه، وهي ترتدي الملابس الموضة، والأب لا يعلق كثيراً بالكلام لكن تكفي نظرته التي تعبر عن موقفه وكذلك أدائه حين تأتي له أبنته الصغيرة لتخبره أن يطلق أمها لخطأ ارتكبته، فإذا بعينيه معبرتين.
وفي فيلم ((سيقان في الوحل)) لعاطف سالم أيضاً عام ١٩٧٦، كان هو الأب الذي يتلصص على الفتاة الصغيرة التي تسكن في بيته ولاشك إن هذا الدور يحتاج إلي صاطات ممثل كوميدي من طراز مدبولى، الذي له محطات كوميدية بعضها غنائي مع المخرج محمد عبد العزيز في ((دقة قلب))و ((أهلا يا كابتن))، وبدأ في هذا الفيلم الخير في أحسن حالاته وهو يحب فتاة شابة يحاول مسايرتها وأن يجذبها إلي قلبه وأن يقنعها بأنه أفضل من الضابط البحري الذي تحبه.
وليس هناك تبرير لابتعاد مدبولي عن أدوار الكوميديا البارزة في السينما، فالجماهير تتذكر له أدواره الإنسانية في السينما أكثر من أدواره الكوميدي، أدوار يعاني فيها كإنسان، يبكى، ويتألم أكثر منه صانع ضحكات وبهجة، فهو السائس الذي يبيع حصانه بمبلغ زهيد، مقابل تدبير مبلغ من المال للفرقة الناشئة، ولعل الغنية التي ينشدها في الإسطبل للزمن، وهو يبكي تجعل من مدبولي ممثلا تراجيديا من الدرجة الأولى، وقد نجح أن يجسد الدور قياسا إلي أغلب ممثلي الكوميديا الذين لا يمكنهم إبكاء الناس في المواقف المأساوية. ولعله بذلك من طراز نجيب الريحاني في ((مولد يا دنيا)) لحسين كمال ١٩٧٤. ثم إن حسين كمال هو الذي استعان به مرة أخري فهو الذي يعرف قدراته التراجيدية، في فيلم ((إحنا بتوع الأوتوبيس)) ١٩٧٩، وفي بعض المواقف المضحكة، رأيناه يدخل زنازين سياسية ليتم تعذبيه من أجل أن يعترف بما لم يرتكبه.
وقد أبتعد مدبولي عن الإضحاك تماما في السينما، وفي الوقت الذي سطع نجمه في الأدوار التليفزيونية الإنسانية في ((أبنائي الأعزاء شكراً))، وكان في أحسن حالاته مسرحيا مع حسين كمال أيضاً في ((ريا وسكينة)) بينما استمر في تقديم الأدوار الإنسانية سينمائيا أمام عادل أمام في ((الحب في الزنزانة)) عام ١٩٨٤ وأيضاً في ((المرأة والساطور)) لسعيد مرزوق عام ١٩٧٧... وفي ((كريستال)) .
الآن .. ماذا يبقي من ((ساعة لقلبك)) لا شك أن التسجيلات الإذاعية هي الابقى. ولا تزال تضحك الناس، ومن الصعب خلق فرقة لها نفس السمات، فقد فشلت الإذاعة عام ١٩٩٨ في إحياء فرقة أخر سواء من خلال أجيال من الممثلين أو المؤلفين، وبدأ الأمر كما قلنا في أول حديثنا، وإن هذا قد ارتبط في المقام الأول بزمن الراديو، ونحن الآن لسنا في عصر الإذاعة... أو بالأحرى ليس هذا العقد الذهبي للميكرفون .

عبد المنعم مدبولي

١٩٥٨ : أيامي السعيدة
١٩٦٠ : حا يجننوني
١٩٦٥ : آخر جنان
أقتلني من فضلك
١٩٦٦ : غرام في أغسطس
١٩٧١ : الحسناء واللص
البعض يعيش مرتين
لعبة كل يوم
١٩٧٢ : جنون المراهقات
١٩٧٣ : مدرسة المشاغبين

١٩٦٧ : شنطة حمزة
غرام في الكرنك
شقة الطلبة
١٩٦٨ : ابن الحتة
أشجع رجل في العالم
التلميذة والأستاذ
حواء والقرد
عالم مضحك جداً
مطاردة غرامية
١٩٦٩ : فتاة الاستعراض
للمتزوجين فقط
من أجل حفنة أولاد
الناس اللي جوه
شيء من العذاب
١٩٧٠ : أصعب جواز
ربع دستة أشرار
سوق الحريم
المراية
صراع الموت
١٩٧٤ : الحفيد
في الصيف لأزم نحب
أنا وأبنتى والحب
١٩٧٥ : احترسي من الرجال يا ماما
مولد يا دنيا
١٩٧٦ : سيقان في الوحل
العيال الطيبين
١٩٧٧ : ألف بوسة وبوسة
١٩٧٨ : أهلا يا كابتن
شباب يرقص فوق النار
شهادة مجنون
١٩٧٩ : إحنا بتوع الأتوبيس
١٩٨٣ : أنا مش حرامية
حب في الزنزانة
١٩٨٦ : بكرة أحلى من النهاردة
١٩٨٧ : ابتسامة في عيون حزينة
١٩٩٠ : جحيم ٢
١٩٩٣ : كريستال
١٩٩٧ : المرأة والساطور

الفصل الحادي والعشرون

فريد شوقي

يمثل الفنان الراحل فريد شوقي (٣٠ سبتمبر ١٩٢٤- ١٩٩٨/٧/٢٧) حالة خاصة في السينما المصرية، يشهد عليها هذا الكم الهائل من أفلامه التي مثلها بين عامي ١٩٤٦، ١٩٩٦، وال خمسين عاماً .

وهذه الحالة الخاصة تؤكد أن فريد شوقي ظاهرة فريدة في السينما، لا تتكرر مرة ثانية فيه، سواء من حيث العمر المديد الذي عاشه الفنان في الاستوديوهات، وعلى خشبة المسرح، وأمام كاميرات التليفزيون، وميكروفونات الإذاعة. وأيضاً من حيث العدد الهائل من النتاج الفني في كل هذه المجالات .

لذا.... فنحن أمام ظاهرة فريدة تحمل أسم الفنان نفسه .

وقد كان للفنان رؤيته الخاصة، فهو ليس الممثل الذي يضعه المخرجون وكاتب السيناريو في أطر ضيقة، بل هو الذي يحاول الخروج من كل الأشكال التقليدية من أجل إن يتطور، وأن يقدم نفسه للجماهير بشكل مغاير . وفريد شوقي منتج، ومؤلف، ويمثل، أي أنه صاحب وجهة نظر، وليس مجرد مؤد متميز أمام الشاشة، ولعل الكثير من الأفلام التي شاركت في جعله علامة سينمائية مميزة كانت كتبت من تأليفه مثل ((جعلوني مجرما))، ((الأسطى حسن))،((كلمة شرف))، واقتبس قصة فيلمه ((ومضى قطار العمر)) عن الفيلم التركي ((بابا)) الذي قام بتمصيره .

إذن..... نحن أمام حالة خاصة، فريدة في السينما. ومن الصعب أن نقف عند كل هذا العطاء الضخم المتنوع، فنحن أمام ممثل له ألف وجه، لكل منها سمته، وغالباً ما تختلف هذه الوجوه عن

بعضها إلا في نبرة الصوت، فقد كان للفنان نفس البصمات الصوتية لكن لو نظرت إلي وجوه الشخصيات في أفلامه، فلن تجدها تتكرر إلا في حالات نادرة.
تنوع الأداء التمثيلي لفريد شوقي في أفلامه الكثيرة، وحاول التنصل من وقت لآخر من نمطية الدور الذي يسنده إليه المخرجون،وقد بدا واضحاً في الأدوار الصغيرة التي أداها في السنوات السبع الأولى من حياته السينمائية، أو بالأحرى بين عامي ١٩٤٦، ١٩٥٣، فهو نفس الشرير الذي يدبر المؤامرات وله تقريبا نفس الإيماءات التمثيلية لا يكاد يخرج عنها.
وقد انصاع الممثل للمخرجين، وبدأ أن كل همه هو التواجد على الساحة، فعمل كثيراً في أدوار متشابهة وفي عام ١٩٥١ مثلاً عمل في أحد عشر فيلما في نفس الدور تقريباً، وكأنه كان يخرج من الأستوديو إلي الآخر ليؤدى نفس الشخصية، الشرير الذي ينصب على بنات الأصول، ويعشق الراقصات، ويدبر المقالب، ويحيك المؤامرات .
ولأننا سوف نتوقف هنا عند وجه فريد شوقي، هو الوجه المضحك الكوميدي، فإنه من المهم الإشارة إن أنور وجدي كمخرج هو الذي وضع الممثل في قالب ساخر، وحاول الخروج به من شكله المألوف، حتى وإن كان هو نفسه صاحب الملامح المذكورة في فيلمه((طلاق سعاد هانم)) عام ١٩٤٨، حيث جسد دور الزوج حسن الذي يطلق امرأته أكثر من مرة، وقد وضعه المخرج هنا في إطار ساخر، فجعل شكوكو يسخر منه في أغنية وحوله إلي أداة للإضحاك ، لم يكن حسن شخصا جذابا، بل كان الإطار الذي وضعه فيه الفيلم كفيل بإثارة الضحك وهو يتحول غلي جثمان، يحمله الخدم، ويولولون عليه، وبعد أن انتهت الأحداث لغير صالحه.
وأنور وجدي هو الذي عاد للاستعانة بالممثل مرة أخرى كي يؤدى أمامه دور بطولة مشتركة في فيلم ((خطف مراتي)) لحسن الصيفي عام ١٩٥٤، وقد كان نجم الممثل قد بدأ في البزوغ، ولمع قبل ذلك التاريخ في أفلام من طراز((الأسطى حسن))،و ((حميدو)) . وفي هذا الفيلم، بدأ الممثل كأنه يحاول التخلص من شخصيات الشرير التقليدي ، إلي المنافس الذي عليه أن يكون جذابا، كي يقترب من قلب زوجة صديقة،/ وبالتالي عليه أن يبدو لطيفاً، يطلق التعليقات المضحكة، ويبدو الممثل هنا مختلفا في شكله، وأدائه، فهو أنيق،يرتدى الأزياء البيضاء، يبدو عاطفياً، ويضاحك الزوجة، يدبر المقالب المضحكة للزوج الذي لا يطيق زوجته .
ولا نستطيع ا نقول أننا أمام مواقف كوميدية بالغة الإضحاك، فقد كان أداء كل الممثلين في الفيلم، عدا صباح مبالغاً فيه، ولكن أجواء البهجة الوردية كانت تشع في الفيلم، وهي نفس الأجواء التي رأيناها في أفلام أخرى مقتسبة عن نفس الحدوتة، الزوجان اللذان تزوجا عن غير حب، وصار عليهما أن يتقاربا من خلال العشرة، ومواقف تسبب الغيرة لكل الأطراف الأربعة، ومن هنا تأتي الكوميديا. كوميديا الموقف قبل اللفظ .
أي أن المقالب التي دبرها الضيف هنا لصاحب المنزل، كانت هي المضحكة، وقد إنقلبت كلها لصالح الزوج الذي فاز في النهاية بحبيبة القلب، لكن المنافس لم يخسر كثيراً، فقد نال أيضاً حبيبة أخري دخلت الخصومة. وأرادت خطف قلب الزوج .
وعندما دخل فريد شوقي في دائرة أفلام الحركة في أواخر النصف الثاني من الخمسينات، امتزجت حكايات هذه الأفلام بكوميديا ملحوظة. وقد بدت هذه الملامح واضحة في شخصية الخارج على القانون في فيلم((مجرم في إجازة)) ١٩٥٨ لصلاح أبو سيف، فهو رجل تم الرهان عليه، من قبل محاميه. فهذا المحامى يرى أن الإجرام لدى عميله ليس متأصلا، وأنه يمكن أن يعود إلي فطرته مرة أخرى لو تغيرت الظروف الحياتية والاجتماعية من حوله، ولذا فإنه يأخذه إلي منزله، ويوفر له كل السبل المعيشية من أجل أن يغدو مواطنا صالحا.
وعن طريق المواقف، فإن هذا المجرم يجد نفسه وسط أحداث مثيرة للضحك فزوجة المحامى التي تعود إلي المنزل، تفاجأ أن رجلا غريبا في الحمام، وهي تقوم بتغيير ملابسها. وقد صاغ المخرج هذا المشهد بشكل مضحك، يعكس سذاجة المجرم، وخبرة المرأة المغنية التي تعرف الكثير من الرجال .

وقد جسد فريد شوقي الدور بأداء تلقائي، جعله يحب هذا النوع من الأدوار، المجرم خفيف الروح، وسوف نرى أنه عندما بدأت الستينيات، بدأ يغير تماماً من أنواع الدوار التي عمل فيها.
بدا هذا واضحاً في الأفلام التي جسدها بشكل خاص عام ١٩٦١، ومن الواضح أن نيازى مصطفي هو الذي يرجع إليه الفضل في ذلك، فأحسن أن عليه إخراج ممثله من الإطار الواحد، الذي وضعه فيه، البطل المنتقم، أو الشرير الشرس، في أفلام من طراز ((حميدو))، ((رصيف نمرة٥))،((سلطان))، ((أبو حديد))، وفي العام المذكور رأيناه مضحكا في فيلمين هما ((النصاب))، ((جوز مراتى)). في الفيلم الأول، جاءت الكوميديا من تناقض شخصيتي التوأم، أحدهما طيب، والآخر شرير، وعلي هذا الأخير أن يدخل مصحة عقلية لبعض الوقت بدلاً من أخيه، والذي عليه مواجهة مواقف متناقضة لما أعتاده في حياته، مثل زوجته الغيورة في المنزل، والعملاء، الشركاء في المكتب.
ومن الواضح أن فريد شوقي أراد أن يقلب الآية بالنسبة لدوره الساخر في ((طلاق سعاد هانم))، فأعاد نفس الحكاية في السيناريو الذي شارك في كتابته مع عبد الحي أديب في ((جوز مراتي))، وكان عليه هنا أن يؤدى دور الزوج، السباك السليط اللسان، خفيف الروح الذي تتم مساومته من أجل الزواج لليلة واحدة من صاحبة الفيلا التي يذهب لإصلاح بعض الأعطال في حماماتها.
وتأتي السخرية هنا من المواقف المتناقضة بين الأشخاص، فحسونة فقير، لكن لديه حساسية خاصة تجاه الأثرياء. يحسن أنه لا يقل عنهم، وأنه صنو لهم، ويبدو وذلك واضحاً في الطريقة التي يتكلم بها إلي صاحب المنزل(حسن فايق وهو معلق فوق إحدى المواسير، فالأب عصبين أنفعل عندما راح السباك يطرق في وقت غير مناسب وسران ما تدور مشاحنة كلامية فكاهية فيما بينهما، ويبدو الحوار بينهما مسدودا باعتبار أن صاحب المنزل سوف يحتاج إلي هذا السباك فيما بعد .
والمواقف الكوميدية هنا تبدو واضحة من خلال أن يصبح هذا السباك زوجا للمرأة الجميلة، عليه أن يرتدى ملابس غريبة الشكل، الطربوش، والجلباب والبالطو في ليلة عرسه، وهو يتصور نفسه الرجل الأكثر أناقة، والزوجة التي تراه مثيراً للاشمئزاز والسخرية، فتنفر منه، ويحاول إن يتخايل أمامها، وهو يحمل باقة زهور تناسب المآتم أكثر مما تناسب الأفراح .
كما أن على هذا الزوج أن يحسن من صورته أمام الأسرة التي تنفر منه بشكل واضح، لكنه مهمل فعلاً، فهو لن يتفاهم قط مع هذا العالم، غلا عندما يأتي العم الذي سوف يفك أزمة رب الأسرة، وعلى حسونة أن يكسب ثقة هذا العم، وفي نفس الوقت فإن الزوج الأول يحاول أن يضع العراقيل ضد خصمه الجديد.
من الواضح أن مثل هذه الأدوار قد كشفت موهبة مختلفة لدى الممثل فأسند إليه مجدي حافظ دوراً كوميديا في فيلم ((الرجل الثعلب)) عام ١٩٦٢، أما دوره في ((آخر فرصة)) لنيازى مصطفي فهو في رأيي الدور الأفضل لفريد شوقي في عالم الكوميديا. وهو هنا يقوم بدور شاب أعتقد أن سوء حظه يلازمه، إذ تحترق شركة بيع الشاي التي يعمل بها، فيبحث عن فرصة عمل في محل بيع أقمشة فيموت صاحب المحل. ويلتحق كمندوب لشركة تأمين ويؤمن على حياة طفل وحيد لأسرة ثرية . ويموت رب الأسرة. يرث الطفل كل ثروته. يحاول الأهل التخلص من الطفل بسبب الميراث، لكن مندوب التأمين المنحوس في الوظائف التي يلتحق بها يعمل على إنقاذ الطفل من الورثة الآخرين .
ونحن هنا أمام عمل كوميدي خالص، ملئ بالإضحاك الذي تسببه المواقف التي يتعرض لها الموظف، وأيضاً الحركة التي نراها في أثناء المعارك بين الموظف، وبين الخصوم الذين يلتقي بهم، ثم في اللازمات الكلامية التي يرددها بشكل فكه، ومن أبرزها((حيحصل)).
ويبدو الفيلم عملا كوميديا خالصا، ممزوجا بالحركة، ابتداء من الفيش الذي بصور بطل الفيلم سعيد مسعود (المنحوس)، وقد انتفخت أوداجه. وأذكر أننا عندما كنا نشاهد الفيلم في صالات السينما الشعبية أثناء الستينيات، فإن المشاهدين الصغار كانواً يملأون المكان بالضحك على أداء فريد شوقي الساخر، والتعليقات التي كان يطلقها، وربما لهذا السبب كتب فريد المزاوى في الدليل

السنوي للأفلام المصرية(٦١-١٩٦٢) الصادر باللغة الفرنسية أنه فيلم مناسب للأطفال بشكل خاص، وخاصة في القسم الثاني.
ولذا، فإن أفلام الحركة التي قام ببطولتها فريد شوقي في العوام التالية، قد رصعت بمواقف كوميدية، وبدأ الممثل كأنه أستعذب هذه الأدوار دون غيرها، مثل ((المصيدة)) لطلبة رضوان، ((طريق الشيطان)) لكمال عطية. وبالطبع ((صاحب الجلالة)) لفطين عبد الوهاب في عام ١٩٦٣، ثم ((مطلوب زوجة فوراً)) لنيازى مصطفي، و((لعبة الحب والزواج)) لنفس المخرج،و((العائلة الكريمة)) لفطين عبد الوهاب في عام ١٩٦٤، و((المدير الفني)) لفطين عبد الوهاب عام ١٩٦٥، و((الزوج العازب)) لحسن الصيفي، و((٣٠ يوم في السجن)) لنيازى مصطفي، و((العبيط)) للسيد بدير ١٩٦٦، و((غراميات مجنون)) ١٩٦٧، و((إجازة صيف)) لسعد عرفة ١٩٦٧، وهو نفس العام الذي لم يمثل فيه فريد شوقي سوى اللون الكوميدي، وذلك قبل أن يسافر إلي لبنان وتركيا ليعمل هناك في أفلام حركة، وليبتعد كثيراً عن الأدوار الكوميدية.
فكما سبقت الإشارة، فإن الممثل قد بمراحل لكل منها سماتها، وسوف نرى أنه قد ركز على الكوميديا في المقام الأول بين عامي ١٩٦٣ -١٩٦٧، وهي مرحلة خصوبة وحيوية بالنسبة لسن الفنان، أو قدرته على الحركة، وكما نرى فإنها مرحلة مرتبطة بعمل الممثل مع اثنين من أبرز صناع الكوميديا المصرية، وهما فطين عبد الوهاب ونيازى مصطفي. وهو في هذه الأفلام يؤدى شخصية أبن البلد الذي يجد نفسه في مواقف متناقضة، كأن عليه أن يصير أميرا في ((صاحب الجلالة))، أو السائق الذي يحب ابنة الأكابر في ((لعبة الحب والزواج))، أو هو الزوج البسيط الذي تهرب منه زوجته إلي تركيا، وعندما تعود تكون قد صارت نجمة مشهورة، فيتولد بينهما فارق اجتماعي، فيتسبب في تنمية المواقف الساخرة بين الاثنين في ((العائلة الكريمة)). وفيلم ((لعب الحب والزواج)) المأخوذ عن مسرحية كوميدية بنفس الاسم لمارسيل ماريفو، يعتمد في المقام الأول على المفارقة بين أميرة، الشابة المدللة، المندفعة في تصرفاتها، التي تهيم بحب مدحت الذي تزوجها ليعيش على أموالها، وقد طلقت منه مرتين، وتريد العودة إليه، لكن والدها يرفض بإصرار. وتكتشف أميرة أن طليقها على صلة بامرأة أخرى ، فتدفعها الغيرة إلي محاولة الانتحار. لكن السائق ((عباس)) ينقذها، وتطرأ لها فكرة استخدام هذا السائق حارسا لها بمنعها من العودة إلي طليقها.
وتنبع الكوميديا في أن عباس عليه ممارسة عمله بدقة وصرامة، فالفتاة تحاول العودة إلي مدحت، وتبدو ضعيفة إزاء محاولاته التقرب منها وعلى السائق أن يمنعها، لكنها تدفعه أن يبتعد عنها. ويكتشف محاولاتها، ويتفنن في إبعادها عن مدحت. مما يجعل أميرة تضيق بعباس، وتحاول خداعه بواسطة صديقتها كوثر كي تعود إلي مدحت. لكن عباس يكتشف محاولاتها ويقف ضدها. فتسعى إل التخلص منه باتهامه بالجنون. ويعرف الأب بحقيقة القصة فيطلب من عباس الاستمرار في مهمته. وأثناء هذه المواقف المليئة بالتناقض المضحك تتغير المشاعر، وتتداخل الأحداث وتتعاظم السخرية، حيث يبدو عباس نبيلا في مشاعره، ويكتشف أنه يحب الفتاة، التي تتغير في عواطفها تجاه السائق وتتزوج منه رغم الفارق الاجتماعي .
ومن الواضح إن الأطر الكوميدية التي وضعت فيها السينما نجومها الذين لا يعملون طويلا في هذا اللون من الدراما، بالغة الضيق، فنحن هنا في قصة مشابهة تماما لفيلم ((جوز مراتى))، سواء في حبكتها، أو في سلوك الأشخاص الذين يدورون في فلكها. إذن فعمل فريد شوقي في الكوميديا قد انحسر في أدوار معينة سوف نرى أنها ستتكرر فيما بعد، بشكل متناثر، في أفلام من طراز((دلع البنات))، لحسن الصيفي عام ١٩٦٩.
ومن الواضح أن مجموع الأفلام الكوميدية التي قام الممثل ببطولتها في تلك السنوات مقتبسة عن مسرحيات مصرية كوميدية تنتمي في أغلبها إلي أعمال الريحاني وبديع خيري، وأن كل هذه المسرحيات مأخوذة بشكل مباشر من المسرح الفرنسي، مثل ((الدلوعة))، وأيضاً ((المدير

الفني)) المأخوذ عن ((السكرتير الفني))، وهي في الأصل مسرحية ((ياقوت)) أو ((طوباز)) لمارسيل بانيول.
ومن المهم أن نرجع إلي إعلان تحريري نشرته مجلة ((الكواكب)) عن فيلم ((المدير الفني))، ونقتبس بعضا مما جاء في هذا الإعلان الذي يقول : كان فيلم ((صاحب الجلالة)) مقياس نجاح الأفلام المرحة الضاحكة في الموسم الماضي . وكان هذا النجاح استمرار النفس القصة عندما قدمها المرحوم نجيب الريحاني في مسرحية ((قسمتي))، ثم مثلها للسينما باسم ((سلامة في خير)) إن الثالوث الذي قدم ((صاحب الجلالة)) في الموسم الماضي : فطين عبد الوهاب، والسيد بدير، وفريد شوقي يلتقون لأول مرة في هذا الموسم في فيلم المرح والحب والمغامرات أول إنتاج لإيهاب الليثي. بل إن قصة ((المدير الفني)) قدمها نجيب الريحاني للمسرح مرتين. مرة باسم ((الجنيه المصري)) ومرة باسم ((الدنيا بتلف)) ونجحت نجاحا كبيراً.
أي أن من أسباب إنتاج الفيلم، وهو نجاح الثلاثة الكوميدي الذي اشترك في ((صاحب الجلالة)) كما أن نجاح مسرحية ((السكرتير الفني)) في نفس السنة من بطولة فؤاد المهندس كانت دافعا للإنتاج، وهناك فرق بين أداء وأسلوب المهندس ككوميدي، وبين فريد شوفي، لكن لاشك أن هناك صلة وطيدة بين الممثل، وبين مسرح الريحاني،حيث عمل مع فرقة الريحاني. واتجه بها بعد ذلك إلي السينما. وقد ضم الفيلم نفس المشاهد المضحكة المعروفة في كل هذه النصوص، خاصة مشهد لقاء المدرس الفقير، صاحب المبادئ، وقد جاء تاجر السمك، والد أحد التلاميذ يشكوه لناظر المدرسة، كان تاجر السمك قد أدخل أبنه المدرسة الخاصة التي يدرس فيها حمودة، وحاول أن يفرض جهله على المدرس في مناقشة حول كروية الأرض ودورانها، وأمام نفاق الناظر الذي عليه محاباة تاجر السمك يرفض حمودة أن يسلم بجهل التاجر وكان جزاءه الطرد .
ومن المعروف أن هناك شخصيات تكرر ظهورها في الأفلام والمسرحيات منها مدرس اللغة العربية، ورغم أننا أمام فيلم كوميدي، فإن فطين عبد الوهاب لم ينس إن يضع ممثله في الإطار الذي يحبه فيه المتفرج، حيث عليه أن يتشاجر لأي سبب، والمشاجرات هنا سبب للإضحاك، أكثر منها وسيلة عنف، منها المواجهة الخيرة مع أعوان الموظفين الذين يخرجون عن القانون، لكن هناك مشهداً مضافا إلي السيناريو، حين يركب المدرس حمودة دراجة يذهب بها إلي المدرسة، وهو يضع طربوشه، ويبدو كما يجب أن يكون الخواجة. وبينما هو في طريقه، يصادف رجلا يضرب زوجته البدينة، فتأخذه الشفقة بالزوجة، ويترك الدراجة، ويذهب ليمنع الزوج من ضربها، ويشتبك مع الزوج، لكن الزوجة سرعان ما تقف إلي جوار زوجها ضد هذا المحسن، فاعل الخير، الذي توجه إلي عمله ممزق الملابس.
وفي هذه السنوات، استعان المخرجون، وكتاب السيناريو بالمسرحيات الكوميدية الناجحة من أجل تحويلها إلي أفلام، وبعد أن جسد الممثل دور الخواجة الذي سبق للمهندس أداء فإنه في عام ١٩٦٦، يجسد شخصية أمشير التي جسدها نجيب الريحاني، وعادل خيري، وفي فيلم ((٣٠ يوم في السجن))، وشخصية ((العبيط)) التي جسدها محمد عوض قبل عام من نفس التاريخ على خشبة المسرح.
ومن المهم أن نتوقف عند فيلم((صاحب الجلالة)) كنموذج للأداء الكوميدي للممثل، فالتناقض هنا هو الذي يصنع الضحك، باعتبار أن الحمال حسن الذي يعمل في أحد الفنادق الراقية، وهو الذي سيكون سببا للإضحاك من خلال ما سيتعرض له من مواقف مضحكة، متناقضة، وليس السلطان الذي على حسن أن يتقمص هويته لبضعة أيام من أجل حمايته من مؤامرة لاغتياله .
أي أن الأمير يبدو شخصا جادا، لا يسبب الضحك، لكن أمر حسن يختلف. فهو الذي يعانى من معاملة مديره عادل له، الذي يخبره دوما إن النظافة ليست على أحسن ما يرام، حتى إذا ارتدى ثوب الأمير سأله: ما رأيك في النظافة....؟ ثم يتغزل في الشخص الذي قام بأعمال النظافة، وهو أمر يستوقف المدير، فلماذا يهتم سلطان بمثل هذه الصغائر ...؟!
والجنرال عسكراني هو سبب آخر للضحك، فهو شخص يدعي أن له أكثر من أنف لشم المؤامرات والأخطار، والنساء، وهو وفي لسلطانه، يهتف باسمه بمجرد ترديد هذا الاسم في أي

مكان.... والسلطان مارينجوس الأول يتيح الفرصة لحسن أن يعيش حياة تختلف، فللسلطان حريم يصل إلي ٣٦٥ واحدة في السنة، وعلى حسن أن يصحب معه حريمه إلي محل لتناول الكشري.
وهناك يثي السلطان المزيف المتاعب، بعد أن عاش تجربته كإنسان من حي شعبي بسيط .
والشخصية الكوميدية التي يجسدها الممثل هنا تحمل أيضا نفس الاسم ((حسن)) ، وتقع في هوى فتاة منطبقة أكثر رقيا، والرقي هذه المرة لا يأتي فقط من أن الحبيبة نوال على قدر من الثراء، ولكنها على قدر من التعليم، مما يدفع بحسن إلى أن يتعلم، وإلي الاستفادة من المكافأة كي يقترن بها.
وقد صنعت قصة الحب التي ربطت بين حسن ونوال المزيد من الكوميديا، فهناك راقصة مصرية تعرف السلطان من قبل، وتأتى إليه لمغازلته، ولأن حسن قد تقمص هوية السلطان لبعض الوقت، فإنه يرجئ الغزل من أجل ألا يجرح مشاعر حبيبته التي لا تعرف هويته، كما أن نساء الحريم يسببن المزيد من المتاعب أيضا لحسن الذي يود إثبات ليس مثل السلطان .
وفي تحليله عن أداء الممثل، كتب فريد المزاوى في الدليل السنوي للأفلام المصرية لموسم ٦٤/٦٣ باللغة الفرنسية في نفس الفيلم : ((إنها الكوميديا الأكثر بهجة لهذا العام . لقد هبطت مرة واحدة على كوميديا المواقف، وكوميديا الحوار. فهذه الأخيرة مكتوبة بشكل جيد بقلم السيد بدير التي فجرت الضحكات في الصالات)) .
((كما كان آداء فريد شوقي ممتازا. فمنذ بضعة أشهر رأيناه يهجر أدوار الفتى الشجاع الذي جعل منه ملك الترسو الذي يمارس الأمور بلا خوف أو خجل . وبدأ في العام الماضي في القيام بأدوار كوميدية مستوحاة من أعمال نجيب الريحاني المسرحية. وقد أتاح هذا للممثل وسائل جاذبية أكثر شعبية)).
الجدير بالذكر أن الممثل كان يعود إلي الدوار المبهجة بين وقت وآخر، وقد ساعدته روحه الساخرة مثل دوره في ((أفواه وأرانب)) لبركات ١٩٧٧، ((السقا مات)) لصلاح أبو سيف ١٩٧٧، ((شقة وعروسة يارب) لزكى صالح ١٩٧٨، ((أنقذوا هذه العائلة)) لحسن إبراهيم ١٩٧٩، وغيرها من الأفلام .

الفصل الثاني والعشرون

عبد السلام النابلسي

أكثر ما يميز نجوم السينما الكوميدية في العالم العربي أن لكل نجم هويته الشخصية، وقد نجح الكثيرون في أن يكسبوا لأنفسهم شخصية خاصة ، كانت تتبعهم من فيلم لآخر، وقد التصقت بهم هذه الشخصية في المقام الأول بالنسبة لعبد السلام النابلسي ، فيدور " العنطوز" الذي يبدو شامخ الرأس، سواء امتلأ جيبه بالأموال والمعادن النفيسة، أو سواء أصبح المعوز الأول في هذا الكون .
ومثل هذه الشخصية لأبد أن تجد نفسها واقعة في متاعب عديدة، متراكبة، متجددة، ومن هنا تتولد الكوميديا، ويضحك الجمهور، وهكذا أستطاع النابلسي أن يصنع شخصيته .
والنابلسي هو احد الذين تم أسرهم في الأدوار الثانية طوال حياتهم، وإذا كان قد أعتبر هذا نوعا من اللعنة، فإن الكارثة الحقيقية بالنسبة له كانت في قيامه بالبطولة، فمجموع الأفلام التي أنتجها، وقام ببطولتها، ولم تنجح تجاريا، وجرت عليه المتاعب المالية العديدة، وهي على التوالي: " حبيب حياتي" ١٩٥٨، و"عريس مراتى "١٩٥٨، و" حلاق السيدات" ١٩٦٠، ثم " عاشور قلب الأسد"، وكان من الأفضل بالنسبة له أن يعود مرة أخرى إلي الأدوار المساعدة.

وقد كانت بدايات النابلسي في أدوار الشاب اللاه، ولم يكن مضحكا في أفلام عديدة رأيناها له مثل " العزيمة" لكمال سليم ١٩٣٩، و " ليلي بنت الريف" لتوجو مزراحى ١٩٤١، و " الطريق المستقيم " لنفس المخرج ١٩٤٣، وغيرها، فهو أبن الذوات، الذي يعيش في برج عاجي، لاه، بلا مسئولية. ومثل هذا الطراز من الشباب يدبر المكائد، ولا يكون سلوكه مثيراً لأي ضحك بالمرة .
لذا .... فإن النابلسي لم يتحول غلي الأدوار الكوميدية إلا بعد أن صار البطل الظل لنجوم الطرب والكوميديا، أو بالضبط صديق البطل الذي يلازمه، ينصحه تارة، وتسبب له المتاعب أحيانا، ويحاول التقلد به كثيراً. ولا شك أن هذه الأدوار قد ساعدت الفنان في تسليط الأضواء عليه، لما يتمتع به نجم الطرب في السينما المصرية بشكل عام من شعبية وجاذبية . ولا نعرف هل تم ذلك بالمصادفة، أم بدافع من المخرجين، أم بحرص من الممثل؟ فإذا كان الاحتمال الأخير هو الصوب، فلاشك أنه يعكس ذكاء النابلسي ، لأنه أسرع بإدخاله دائرة الضوء، وإذا كان دوره في " جمال ودلال"، لبدرخان أما فريد الأطرش عام ١٩٤٥ هو بداية تحوله إلي الكوميديا، فإن الشكل الأمثل للعنطوز المشاكس الذي جسده بدأ في أحسن حالاته في عام ١٩٤٩ فيدور غزال شيكا بوم في فيلم " أحبك أنت " لبدرخان .
وقد كان الممثل في هذه الأفلام هو مدرب الرقص، الذي ينتمي إلي طبقة رقية، ينطق الكلمات بأكثر من لغة، يتصرف كأن أحدا لا يعجبه في كل هذا العالم، وإنما رافع الرأس، بارز الأنف، يتكلم بكبرياء واضح وثقة عمياء، ويدخل في تحد حقيقي مع الآخرين .
وهذا النموذج المنفوش ظهر مع فريد الأطرش في ١١ فيلما، هي على التوالي: " ما أقدرش "١٩٤٦، و " عفريته هانم "، " آخر كدبة" ١٩٥٠، " تعالي سلم "١٩٥١، " ما تقولش لحد " ١٩٥١، " عايزة أتجوز" ١٩٥٢، " لحن حبي" ١٩٥٣، " رسالة غرام " ١٩٥٤، " عهد الهوى" ١٩٥٥، حتى إذا بزغ نجم عبد الحليم حافظ، ظهر معه لأول مرة في " ليالي الحب" في نفس السنة، ثم تتابعت أفلامهما معا مثل " فتى أحلامي" ١٩٥٧، و" حكاية حب " ١٩٥٩، " شارع الحب " ١٩٥٨، " يوم من عمري" ١٩٦١، وكان قد عمل مع فريد لآخر مرة عام ١٩٥٦ في فيلم " إزاي أنساك " .
وفي كل هذه الأفلام نبع الضحك من أدائه لدور العنطوز، ابن الذوات الذي لا يزال يحتفظ بمجد أسرته، أو الذي فقد مزاياه لكنه لا يزال متمسكا بنفسه ككونت سابق. ففي فيلم " شهر العسل" كان النابلسي هو خطيب لفتاة يتتبعها وهي في طريقها إلي المطرب" فريد "، كي يوقع عدة أطراف في مواقف متراكبة، حيث أن في حياة فريد أكثر من فتاة تطارده، كلهن مخطوبات، وعليه إخفاء كل فتاة عن خطيبها فمرة ينجح ومرة يخطئ حتى أشتبه كل واحد في خطيبته .
وفي " أحبك أنت" يؤدى دور مدرب الرقص غزال الذي يبدو كالديك المنفوش مع الشاب منير عليه أن يدخل معه في منافسة دائمة، أما في " عفريته هانم" فهو الثري... العاشق الذي تقله أبنه صاحب الملهى، لما يمتلك من المال، وهو مخدوع لا يعرف حقيقة ما يدور من حوله، حيث تتأرجح الفتاة بين مطرب شاب هبطت عليه ثروة من السماء، وبين هذا الثري ز
وقد لعب النابلسي في فيلم" آخر كدبة " دور مندوب التأمين الذي عليه مطاردة الشخص الذي أصاب إحدى السيدات، وأياً الذي كشف المطرب الكاذب فريد باعتباره هو المصاب، فيجد نفسه في شبكة معقدة، حيث تستعين الزوجة (سامية جمال) بصديق زوجها ليدعى أنه المصاب، وعندما يعود الزوج يكون الموقف قد تعقد، فالمندوب رأي مصاباً، والطبيب (أستيفان روستى) رأي مصابا آخر والمفروض ألا تنكشف الخدعة .
وقد كتب سامي السلاموني محللا لهذا الفيلم، أنه " هذا يختفي حين يظهر ذاك، وهكذا وهي من أصعب الحيل الكوميدية التي تتطلب سيطرة كاملة من المؤلف والمخرج والممثل جمعيا. والحل هو أن يجلس فريد وإسماعيل يس على مقعد واحد تحت غطاء كبير يبرز منه فريد باعتباره المصاب حين يشترك في المشهد مع عبد السلام النابلسي مندوب التأمين، ثم يختفي تحت الغطاء ليبرز إسماعيل يس حين يدخل المشهد أستيفان روستى طبيب الشركات الذي لا يكف عن استخدام لأزمة أخرى " هي فين العيان"، وهو موقف فارس من الطراز الأول .

والملاحظ هنا أن النابلسي هو واحد من ممثلي الكوميديا العديدين في نفس الفيلم، حيث ضم " احبك أنت " كل من إسماعيل يس، محمود شكوكو، وحسن فايق وزينات صدقي، ثريا حلمى، بالإضافة إلي ما تمتع به الأطرش نفسه من خفة ظل متناهية في هذه الأفلام .
كما تكرر نفس الأمر في الأفلام التالية ومنها: " لحن حبي "، إلي جانب إسماعيل يس، وفيه أدى دور الفنان التشكيلي الفقير الذي يشارك المطرب الشاب وزميله في بدروم. أما في فيلم" عهد الهوى" فنرى الموضوع مأساويا لا يحتمل الضحك كسابقة هذه الأفلام، فإن النابلسي كان وحده صديق البطل الذي يرافقه، ثم ما لبث أن أختفي من الأحداث بعد أن توددت علاقته بالغانية العاشقة .
ويمكن للمرء أن يفرد صفحات مطولة عن أدوار النابلسي الكوميدية في أفلامه مع الأطرش، مثل دور الوجيه الذي ينافس عمه في حب مغنيه في فيلم" عايزة أتجوز"، وهو يطلب المال من عمه من أجل مقابلة حبيبته ويبدو وهو يأخذ النقود كأنه يعطى العم صدقه .
ولذا لن نتوقف كثيراً عند النابلسي كوميدياً مع فريد الأطرش، فهي أفلام تحمل أسم المخرج بدرخان في المقام الأول، لكننا سنتوقف عند أفلام الممثل مع عبد الحليم حافظ، حيث جسد الاثنان معا أفلامها شبابية، كانا في الأفلام التي قاما ببطولتها معا لا يكادا ينفصلان، كأن مصيراً واحدا يربطهما معا، وقد مثلت الشخصية التي جسدها النابلسي دائما الفاكهة الطيبة في الفيلم، باعتباره مصدر بهجة، وهو دور العنظوز الذي يتفضل على من حوله وهو المعوز. ففي " ليالي الحب " لحلمي رفله، ينصح زميله الموظف بأن يتمادى في مسألة أن المدير يتصوره أبن أكابر، وهو هنا أشبه بقائل المثل البلدي" شيلوه من فوقى "ن حيث أنه وهو صاحب الجسم النحيل، يتحدى خطيب حبيبة صديقة وتناله منه علقة ساخنة للغاية، أما في " فتى أحلامي " فهو يؤدى دور نوفل، وكيل دائرة الثري رضوان بك، والذي يستولى أولاً بأول على الإيراد ليصرفه في سهراته، وهو ينافس الشاب عادل في ذلك، يتصادق ويقعان في الحب، ويوقع نوف صديقه في متاعب عديدة حين يتصور الجميع أن نوف صاحب صوت جميل، بينما عادل هو الذي يغنى بصوته الصداح، وينافس نوفل عادل حب نفس الفتاة إلي أن يتم فض الاشتباك فيما بينهما .
ومثلما ردد النابلسي في فيلم " لحن حبي" أنه الذي اكتشف موهبة صديقه فريد، فإن في فيلم" حكاية حب " يفخر دوما أنه الذي كان وراء اكتشاف موهبة زميله الغنائية، وهو معه دوما، حين يهربان من فندق مينا هاوس بعد أن عجزاً عن دفع ثمن الإقامة،وفي " شارع الحب " هو الذي راح يشير إلي المدعوين في الحفل الذي غنى فيه عبد المنعم صبري " الليالي " أنه هو الذي أكتشفه، وظل يكرر ذلك بشموخ وكبرياء ملحوظين.
أي أن الشخصية التي يجسدها الرجل في الأفلام، كما هي في الحياة، أنه يكتشف، ويستدين ليكون وراء نجاحه، فينسب النجاح فقط إلي النجم وحده، مثلما حدث لكل الفنانين الذين نجحوا في قصص الأفلام بينما ظلت الشخصية في الخلف، أو فلنقل في الظل .
وفي بعض الأفلام كان الممثل يحاول أن يتجاوز الحدود الضيقة للدور الذي يسند إليه، فلا شك أن دوره في فيلم" يوم من عمري" لعاطف سالم يختلف كثيراً عن أدواره السابقة، فهو شريك زميله المحرر في الرحلة، موجود معه دائما، ليس فقط من أجل تصوير اللقطات السريالية الخالدة كما يدعي، ولكنه أيضاً يشاركه مسكنه، مغامراته العاطفية، فالاثنان معا يهربان من صاحب البيت، ويذهبان إلي مدينة الملاهي مع الفتاتين اللتين يحبانهما. وقد يذهب صلاح وحده لوداع نانى عند محطة القطار، أو في المطار، لكن يونس موجود، فهو الذي يواجه رئيس التحرير وحده حين يسأله عن الصور التي التقطها، وفي هذه المشاهد تبدو كافة سمات النابلسي كممثل، بكل كبرياء وعنطزة يطيع الصور، وهو وأثق فيما ألتقط، بل إنه يدافع عن فنه بكل كبرياء، ولا يتراجع في رأيه حتى لو فقد وظيفته .
أنه شخص يثير الضحك بكبريائه الذي يسبب له المتاعب، ومثل هذه الشخصية المتناقضة تثير الضحك أسوة بالمفتش كلوسو في أفلام" الفهد الوردي"، حيث المفروض أنه ضابط شرطة، عليه أن يهدم الدنيا ويخربها من أجل القبض على لص، وإذا الثري يطلب من عمه نقوداً في " عايزة

أتجوز" كأنه يتفضل عليه بأن يأخذ منه، فإن هذا الأمر كان سمة لغلب الشخصيات التي جسدها النابلسي . وكما يحدث في فيلم" شارع الحب " فإنه يمسك بأنفه دليل الكبرياء حين يعلن أنه سوف يقبل الزواج من "ترتر" وكأنه يسد الأنف عن أن تشم ما لا يريد صاحبها، كما أنه لا يتحرك، ولا ينحني عندما تلقي عليه المرأة بحلة الملوخية، ويفضل أن يكتم استياءه عن أن يعبر عن أهانه كرامته .

وقد كان أنسب شخصية يقوم بها النابلسي لهذه الصفات هي ضابط التحري، أو المفتش في الأفلام البوليسية، والأفلام العسكرية التي مثلها مع إسماعيل يس، مثل فيلم " بوليس سرى "، و" إسماعيل يس في البوليس الحربي"، وقد كون ثنائيا مع زميله، عملا معا في أكبر عدد من الأفلام كأنهما ثنائي، لكن هذا لم يحدث فهما صديقان، أو نقيضان لكنهما لم يمثلاً الثنائي على غرار" لوريل وهاردى"،أو جيري لويس ودين مارتن" ، وربما لأن إسماعيل يس نفسه ليكن يريد لأحد أن يشاركه مكانته، وقد شارك الأخير زميله رياض القصبجى، لكنهما لم يمثلا ثنائيا. ومن الأفلام التي عمل فيها النابلسي مع زميله بشكل واضح هناك" حلاق بغداد" ١٩٥٤، " إسماعيل يس في الجيش "، " إسماعيل يس طرزان" و" حسن وماريكا "، " حلاق السيدات " .

ومن الممكن أن نتوقف عند فيلم " بوليس سرى " كنموذج للتعاون بين الاثنين، فإسماعيل هنا شرطي يسبب الكثير من المتاعب في المهام الموكلة إليه، يقبض على رئيسه الضابط بدلاً من المجرمين،÷ ويعرقل مسيرة العدالة بدلاً من دفعها، مما يدفع به إلي النقل إلي إدارات أخرى، ولاشك أنه مثل كلوسو، فإن نجاحه في القبض على المجرمين يرجع إلي المصادفة، أو إلي وجود مثل الصول بكير الذي يجسده النابلسي، فهو يدعى الذكاء، ولا يفتقد ذلك قط، يحرك عينيه ووجهه دوما بما يدل على ذلك، وهو يقوم بحركات، ويتصرف تصرفات تؤكد مدى ذكائه.مثل قيامه بالتحرك من مكانه وهو مقيد إلي المقعد، ويستخدم رأس القنينة كي يحرك قرص التليفون بفمه .

ويضطر الاثنان من اجل القبض على اللصوص إلي التنكر في أزياء مختلفة، فنراهما يتنكران مرة في زى أثنين من الحانوتية، ويطاردان الجناة في سيارة لنقل الموتى، ومرة في زى راقصين أسبانيين، حيث يرتدى زى لأعب الجيتار الأسباني" دون كاميللو" وإسماعيل يس زى الراقصة الأسبانية .

وقد سئل المنتج جمال الليثي في مجلة الشركة عام ١٩٥٩ عقب عرض الفيلم لماذا جمع بين الصديقين اللدودين في فيلم واحد، فقال: لقد تعمدت أن أظهرهما معاً لأنهما كلما التقيا في فيلم واحد تقوم بينهما منافسة شديدة بدافع الغيرة، تجعل كل منهما يحاول التفوق على الآخر، فتزيد من وراء ذلك كمية الضحك في الفيلم .

ولو أن هذا الأمر تكرر كثيراً لكسبنا ثنائيا مضحكا أكثر خلودا في السينما الكوميدية المصرية، ولكن هذا الثنائي لم يكن متنافسا في أفلام كثيرة، بقدر ما هو متعاون، ومن هنا بدأ الثنائي بارداً في فيلم من طراز " حلاق السيدات " ، لكن الأمر أختلف كثيراً في فيلم" الفانوس السحري" ١٩٦٠ .

والحق أن النابلسي كان يقبل أن يكون الممثل المساعد للمطربين، ولكنه كان يتوق إلي البطولة المطلقة خاصة في النصف الثاني من الخمسينات، وقد ظل يتأرجح بين أدوار البطولة والأدوار المساعدة بطريقة أثارت الحيرة، فالمعروف أن الممثل الذي إرتي لنفسه البطولة ألا يقبل بعد ذلك الأدوار الثانية. وإذا كان النابلسي قد لعب دور الشرير أو المنافس في مواجهة الخير في أفلام مثل" حسن وماريكا"، و " الفانوس السحري "، فإن هذا كان لمصلحة الممثل. لكنه لم يكن منافسا يثير الضحك بالمرة، فقليلون هم الأشرار الذين أضحكوا الناس في السينما، خاصة في مصر. فلا يمكن أن أضحك على من يبهجني، وعلى خصمه الدود الذي يدبر له المكائد، ولذا فإن النابلسي لم يضحك الناس في " الفانوس السحري" بنفس القدر الذي أضحكهم في فيم عرض في نفس الشهور عام ١٩٦٠، وهو " الرباط المقدس .

ففي هذا الفيلم مثلا، هو خادم لكاتب حبس نفسه في عالم مغلق، ويفتح نافذة ولا يقترب من النساء، فإذا بحسناء هيفاء تأتيه، وتجبر أهل الدار بفتنتها وسحرها على أن يخرجوا مما حبسواص فيه أنفسهم، ويوضح التناقض المضحك بين الخادم، أو السكرتير وبين المرأة كل القوانين القديمة للعبة القط والفأر، فكل منهما يحاول التخلص من الآخر، كي يبقي الأول في عالمه، لا يخترق محرماته أحد، أما الثاني (المرأة) فتحاول فتح آفاق هذا العالم والدخول فيه، كي تعمل على تغييره وسيادته فيما بعد .

وفي تلك السنوات كان على النابلسي أن يلعب دور العاشق الذي تجاوز السن، يسقط في قصص حب عديدة، مما يسبب له ارتباك، فهو في " بنات بحري" يحلم بالسفر إلي الخارج، لكن لقائه بفتاتين تعملان في ملهى ليلى يجعله يتراجع عن هذه الفكرة. ولأول مرة لا يقف الممثل ظلا لمطرب هنا (ماهر العطار)، بل هو صاحب دور مساوي في المساحة... يتعرضان للمتاعب معاص، ويتم حل مشكلاتهما العاطفية معاً.

والأفلام التي قام النابلسي ببطولتها بشكل مطلق هي خمسة أفلام، وهي على التوالي:" حبيب حياتي" لنيازى مصطفي ١٩٥٨،" عريس مراتى" لعباس كامل ١٩٥٩، وفي " حلاق السيدات" تحول إسماعيل يس إلي ممثل مساعد للنابلسي عام ١٩٦٠، ثم هناك" عاشور قلب الأسد" لحسين فوزي ١٩٦١، و" قاضى الغرام" لحسن الصيفي، وإن كان الممثل قد لعب بطولة مشاركة في أفلام أخرى في نفس السنوات، مثل دوره في " الفرسان الثلاثة" لفطين عبد الوهاب ١٩٦٢، وذلك قبل أن ينقل كل نشاطه إلي لبنان بسبب مشاكل خاصة قيل أنها تتعلق بالضرائب .

ورغم أن الأفيشات كانت تحمل أسم أحمد رمزي كبطل لفيلم" حبيب حياتي" إلا أن القصة التي أنتجها وألفها النابلسي بدت كأنها تمنحه البطولة على حساب البطل نفسه، ممدوح يرث ثروة كبيرة عن والده، يبددها على النوادي الليلية، يوشك على الإفلاس، مما يدفع بسكرتيره الخاص الوفي(راجع دور السكرتير الوفي في الرباط المقدس) أن يسحب له نقود زوجته التي كانت تدخرها لنفسها، فيصرف عليه، يحاول أن يثبت إخلاصه الشديد، وممثلا في السينما، يبيع خاتمه الثمين ويشترى سيارة أجرة ليعمل عليها، وأن يبدأ حياته من جديد.

والمواقف المضحكة هنا تتبدى في المواقف التي يقوم بها السكرتير من أجل تدبير المال لصديقه، والتناقضات التي يتعرض لها، مثل قيامه بحمل خروف تم نقله داخل التاكسي الضيق، وارتداء السكرتير ملابس السائق، وهو الذي يتعامل مع الأشياء بأنفة.

تكررت نفس الشخصية في فيلم " عريس مراتى" حيث يفقد الزوج وظيفته ويعجز عن العثور على عمل، كما يرفض أن تعمل زوجته، فيشتغل سكرتيرا في بيت أزياء تملكه العانس هويدا ويديره شقيقها فوزي، يدعى أنه أعزب ليحصل على الوظيفة، تكتشف الزوجة الأمر، فتطلب منه أن يترك الوظيفة، وعندما يرفض تعمل عارضة أزياء... والزوج هنا ليس النابلسي، ولكنه إسماعيل يس، أما فوزي (النابلسي) فإنه يستغل تحول الزوجة كي يرمى بحباله على المرأة، والنابلسي هنا هو الشرير، أو الخصم الذي يدبر المقالب لمنافسه فيدعي أنه قد انتحر كذبا، ويظهر مع زوجته باعتباره شقيق زوجها المتوفى إلي أن يتم اكتشاف الحقيقة .

وقد عاد النابلسي إلي البطولة في فيلم أنتجه وكتبه رشدي أباظة وقام فيه بدور صغير هو " عاشور قلب الأسد "، ليكون حسب رأيي الشخصي الدور الأنسب بالنسبة له. والريب إن النابلسي هنا البطل المطلق، بينما الباقون أدوار ثانية بما فيهم الأدوار النسائية، فعاشور يعجب بزميلته أمال التي تعشق أصحاب العائلات، ولكن عاشور ليس سوى رجل نحيف مخوخ العضلات، ليست به أي قوى، يحاول كسب قلب من يحب بلا فائدة. ويسكن عاشور في منزل متهالك، يعانى من عجوز دميم متصابية وفي المنزل هناك عالم يتمكن من اختراع مصل يمنح صاحبه قوة، ويحقن به عاشور الذي يصبح قويا، فتحبه آمال .

وأمام هذه التناقضات لأبد من الضحك، حيث ينتصر عاشور من لعبة إلي أخرى، مما يلفت أنظار آمال إليه، فتقرب إليه، ويصبح بطلا، لكن مفعول المصل موقوت، لذا ففي إحدى المباريات

النهائية يقوم عاشور بالتمثيل بخصمه قبل أن ينفذ مفعول المصل، وينهزم هزيمة نكراء على يد منافسه .
وأذكر أنني شاهدت الفيلم في صالة مزدحمة بالأطفال في حي كرموز بالإسكندرية، فكنا نضحك ملء القلوب، وعدنا إلي القاعة مرة أخرى من أجل أن نضحك، لكن بعد أن مرت بنا السنون. بدت كأنها تركت في القلوب أثرا فلم نضحك بنفس القدر .
أما آخر فيلم كبطولة للنابلسي فهو" قاضى الغرام"، وقد بدأ فيه الممثل الذي تقدمت به السنون كأنه يحاول أن يستجمع كل الشخصيات التي سبق أن جسدها في شخصية الصحفي الذي يحل مشاكل البنات من القارئات ويبدو صحفيا، ذكيا في ردوده مما يزيد من تهافت الرسائل عليه. وهو وأثق في نفسه ، وفي ردوده، ولكن هذا المحرر العاطفي لايلبث أن يصبح هو في حاجة لمن يحل له مشكلته، حيث يقع في حب واحدة من اللآتي يرسلن له الخطابات المليئة بالمشاكل.
ويحدث أن يقع المحرر وسكرتير تحريره في حب نفس الفتاة فيدبر كل منهما المقالب للآخر، حتى يفوز بحبها في النهاية .
ومن المهم أن نستعير هنا ما جاء في جريدة الهدف- ٢٩ مارس ١٩٩٧- عن عبد السلام النابلسي أنه" ناظر مدرسة الأناقة، فنحن نعتبره أيضاً ناظر وصاحب مدرسة في الأداء الكوميدي لم يستغلها احد باستثناء الفنان محمد صبحي في مسلسل على بيه مظهر، ثم ألغيت هذه المدرسة نهائيا برحيل النابلسي فهو الفنان السنكوح الذي يتحدث عن العقود والسر بالطائرات بينما هو يعش في حجرة لا يدخلها إلا زاحفا حتى لا تصطدم رأسه بالسقف فهو بالكاد ينام فيها على جنب واحد أولا يجد سندوتش فول، ولكنه يتمسك بالكافيار والإستاكاوزا"
وعندما عاد النابلسي إلي لبنان لم يؤد هذه الشخصية بنفس الشكل، بل وبدأ كأنه فقد بهجته، ويتضح ذلك من أدواره العديدة مثل" فاتنة الجماهير"ن " باريس والحب" ، " بدوية في باريس"، و " أفراح الشباب" ، و " أهلا بالحب" وأغلبها كان أمام صباح إلى كم وقف أمامها مثيراً للضحك في أفلام مثل " شارع الحب" ، و" حبيب حياتي" و" الرباط المقدس" وجاءت لتقف ضيفة شرف باسمها الحقيقي في مشهد من فيلم " حلاق السيدات " .

عبد السلام النابلسي

١٩٢٩ : غادة الصحراء
١٩٣١ : الكوكايين
وخز الضمير
١٩٣٣ : الضحايا
١٩٤١ : ليلي بنت الريف
١٩٤٢ : ليلى
١٩٤٣ : الطريق المستقيم
١٩٤٤ : برلنتي
ليلى في الظلام
١٩٤٥ : جمال ودلال
شهر العسل
١٩٤٦ : حرم الباشا
ما أقدرش
١٩٤٧ : عروسة البحر
شادية الوادي
العقل في أجازة

١٩٥٠ : آخر كدبة
غرام راقصة
بنت باريس
١٩٥١ : في الهوا سوا
بلد المحبوب
نهاية قصة
فتاة السيرك
تعالي سلم
القافلة تسير
ما تقولش لحد
فرجت
١٩٥٢ : المنتصر
من أين لك هذا
شم النسيم
بشرة خير
عايزة أتجوز

١٩٤٨ : يحيا الفن

المليونيرة الصغيرة
حب وجنون
عدل السماء
١٩٤٩ : أحبك أنت
فاطمة وماريكا وراشيل
عفريتة هانم

الحموات الفاتنات
الحرمان
ابن ذوات
السيد أحمد البدوي
أنا وحبيبي
١٩٥٤ : دستة مناديل
لمين هواك
الأرض الطيبة
ألحقوني بالمأذون
المحتال
تحيا الرجالة
دلوني يا ناس
أمريكاني من طنطا
تاكسي الغرام
رسالة غرام
بنت الجيران
حلاق بغداد
١٩٥٥ : نهاية حب
عهد الهوى
ليالي الحب
مدرسة الرقص
إسماعيل يس في الجيش
بحر الغرام
نهارك سعيد
الحبيب المجهول
١٩٥٦ : الأرملة الطروب
الرباط المقدس
الغجرية
شجرة العائلة

ثلاث رجال وامرأة

العاشقة

بيت النتاش

جنة ونار
سلوا قلبي
١٩٥٣ : أبن ذوات
لحن حبي
الشك القاتل
حظك هذا الأسبوع
عفريت عم عبده
ودعت حبك
حب وإنسانية
معجزة السماء
أول غرام
شياطين الجو
ربيع الحب
القلب له أحكام
إزائ أنساك
١٩٥٧: غرام المليونير
الكمساريات الفاتنات
علموني الحب
فتى أحلامي
أرض السلام
١٩٥٨ : حبيب حياتي
إسماعيل يس طرزان
إسماعيل يس بوليس حربي
شارع الحب
١٩٥٩ : حكاية حب
بين السماء والأرض
أحلام البنات
عريس مراتى
حسن وماريكا
أحترسى من الحب
إسماعيل يس بوليس سرى
١٩٦٠ : الفانوس السحري
حلاق السيدات
أنت عمري (لبنان)
كرم الهوى (لبنان)
١٩٦٤ : بدوية في باريس (لبنان)
باريس والحب (لبنان)

فاتنة الجماهير (

لبنان)

بنات بحري

١٩٦٥ : بدوية في روما (لبنان)

١٩٦١ : عاشور قلب السد
يوم من عمري
السبع بنات
١٩٦٢ : الفرسان الثلاثة
مرحبا أيها الحب
قاضى الغرام
١٩٦٣ : حلوة وكدابة

١٩٦٧: كرم الهوى (لبنان)
لهيب الحب (لبنان)
أفراح الشباب(لبنان)
الرهينة (لبنان
الدلوعة (لبنان)
١٩٦٨ : أهلا بالحب (لبنان)

الفصل الثالث والعشرون

عبد المنعم إبراهيم

عبد المنعم إبراهيم، هو واحد من الذين جاءوا إلي السينما الكوميدية من برنامج" ساعة لقلبك"، وقد سعت السينما في أول الأمر أن تنقل شخصيته " المتهتهة" التي كان يجسدها في البرنامج، في بعض الأفلام، إلا أنه لم يقع في أسرها سينمائيا سوى مرة واحدة في فيلم هو" نداء الحب " ١٩٥٦ .

والغريب في هذا الفيلم، لمن شاهدوه بعد سنوات من عرضه أن عرفوا أن عبد المنعم إبراهيم هو صاحب شخصيته المتهتهة الذي لا يمكنه أن ينطق الكلمات كاملة، مما يسبب له المتاعب، وهناك إختلاف واضح بين نبرات صوت الممثل في هذه الشخصية، ونبراته في أفلام أخرى عديدة، وهو الذي رأيناه يجيد تقليد الأصوات الشهيرة، مثلما حدث في مشاهد في فيلم" إشاعة حب" عام ١٩٦٠ .

لكن عبد المنعم إبراهيم لم يترك نفسه للإضحاك اللفظي، أو الذي يعتمد على صوته، وأعتمد أداؤه في الضحك على الشاشة حسب الموقف، والحركة التي يجسدها وخاصة ما يعتمد عليه وجهه من تعبيرات، ابتداء من عينيه إلي فمه الذي ينصع منه تبويزة خاصة إلي أدائه بشكل عام الذي كان يتغير بشكل ملحوظ من فيلم لآخر.

والملامح الجسمانية والشكلية لممثل لا تنبئ في المقام الأول أنها لشخص مضحك، مثلما حدث لمن رآه في فيلم " ظهور الإسلام" ،مما يعنى أنه لم يكن ممثلا مهرجا فهو صاحب قوام فارع، و" وجه شفاف كاللؤلؤ عبقري الملامح. تكمن عبقريتها في مرونتها، ليس في قدرتها على التشكيل فحسب، بل والحلول في الشكل الجديد- كما كتب خيري شلبي في مجلة الإذاعة والتليفزيون – وفي كل تجدد يبدو كأن الملامح في الأصل هكذا، وهي ملامح قادرة على تجسيد الإحساس في شكل مرئي واضح للعيان فضلا عن كونه محسوساً، ومن هنا عشقت الجماهير عبد المنعم إبراهيم كفارس من فرسان الكوميديا الحكماء والمتعففين عن الصغائر والبذاءات والحركات الرخيصة " .

وكمضحك في السينما، فإن كافة السمات والمراحل التي مر بها أغلب نجوم الكوميديا، قد مر بها عبد المنعم إبراهيم، سواء في بداياته، أو على خشبة المسرح، أو في قمة نجاحه، وإمكانه

الحصول على بطولات مطلقة بعد أدواره السنية، ثم عودته ثانية إلي هذه الدوار بعد عدم نجاحه في أن يجذب الجماهير إلي الباك لكونه البطل، وهي مسألة ليست بذات علاقة بموهبة الفنان، ولكنها تتعلق بكيميائية خاصة بالنجومية، وهي ظاهرة تكررت في حالات أخرى عديدة بالنسبة للمضحكين في السينما المصرية، مثلما حدث مع على الكسار، وعبد السلام النابلسي.
والغريب أن عبد المنعم إبراهيم الذي قام ببطولة مطلقة في أفلام من طراز " أيامي السعيدة " ١٩٥٨، و" سر طاقية الإخفاء" ١٩٥٩، وبطولة مشاركة في " أحبك يا حسن " ١٩٥٨، " سكر هانم "١٩٦٠ ، قد قيل إن يظهر في أدوار قصيرة للغاية مع مجموعة فنانين في أفلام أخرى في نفس السنوات مثل " شارع الحب"، و "بهية"، وغيرها .
كما أن الممثل قد شارك آخرين في عالم الكوميديا في الأدوار التي جسدها في أواخر حياته، حيث بدا كأنه هجر الكوميديا تماما، صار ممثلا مأساويا، يمتلئ بالحكمة، مثل دوره كمناضل في " عودة مواطن "١٩٨٧ ز وكان قد بدأ يغير من أدواره تماما منذ عام ١٩٧٤ في دوره الإنساني في فيلم" الرصاصة لا تزال في جيبي " .
عبد المنعم إبراهيم المولود في قرية" ميت بدر حلاوة" بمحافظة الغربية أشبه بكل ممثلي الكوميديا من جيله، وممن سبقوه، حيث أتيحت له الفرصة أن يعمل بكثرة، وفي أدوار صغيرة، كما تمكن من الحصول على أكثر من بطولة سينمائية، إذن فهو أحد الكثرة التي أخذت فرصتها لكنه تعثر في الاستمرار في أدوار البطولة. وليس هناك تفسير محدد لهذه الظاهرة. فالفيلمان اللذان قام ببطولتهما لاقا فشلا ونجاحا، الأول هو " أيامي السعيدة" أمام فيروز وإخراج أحمد ضياء الدين عام ٥٨، أما الثاني الذي نجح فهو " سر طاقية الإخفاء" لنيازى مصطفي، أي أن الفرصتين جاءتا من مخرجين متميزين، فضلا عن دوره الأكثر أهمية في سكر هانم" للسيد بدير عام ١٩٦٠ .
وبشكل عام فإن بدايات عبد المنعم إبراهيم في الخمسينات كانت مع مخرجين كبار، وأمام نجوم كوميديا، ومن المعروف أن نجم الكوميديا قد يكون في أحسن حالاته حين يعمل أمام زميله في نفس المجال، فتبدو الكوميديا ساخنة، متدفقة، وفي بعض الأحيان وهي قليلة، فإن أحد الممثلين يطغى على زملائه إما بخفة ظله، وبما يسمى بسرقة الكاميرا، وهي ظاهرة تبدو في أعلى تجلياتها بالنسبة للإضحاك، حيث على الممثل أن يؤدى ما يشاء من حركات بجسمه، أو لسانه تدفع إلي الضحك، وهو أمر مفضل ومطلوب لأن الضحك في أغلب السينما المصرية ارتجالي واجتهادي ومطلوب .
ولا يمكن لنجم الكوميديا أن يبرز وسط أقرانه إلا إذا جاء متفردا، وقد بدت تبريقة عيني الممثل، وحركة شفتيه، وتصنعه البلاهة المتناهية، والشرود، والغباء، وأسباب من أجل زيادة الإضحاك من فيلم لآخر، وقد ظهر الممثل في فترة كانت الشاشة مزدانة بعشرات من أقرانه من أجيال مختلفة، وكان لدى الكثيرين منهم القدرة على الأداء الاستعراضي، والغناء، ولكنه جاء ليمارس الإضحاك فقط أسوة ببعض من سبقوه.... مثل عبد السلام النابلسي، وهذا يجعل العبء عليه أكبر، أو يجعله يبذل مجهود أكبر في التلقائية، والسذاجة التي توقع الشخصية التي يجسدها في العديد من المطبات .
وكما سبقت الإشارة، فهو الشخص الثقيل اللسان في " نداء الحب " لإلهامي حسن ١٩٥٦، وهذا الأمر يسبب له المتاعب، خاصة حين يبوح بمشاعره للفتاة التي يحبها، وأيضاً هو في حاجة إلي أن يمنحه الآخرون، أوقات لسماع جملا قصيرة يرددها وكما نرى فإن الشخصية يمكن أن تتسم بوسامة، وقامة ممشوقة، وأناقة وليس لكل هذا دخل في ثقل اللسان.
وسوف يتكرر ظهور هذا الشخص الوسيم من فيلم لآخر، فهو في" الوسادة الخالية" لصلاح أبو سيف ١٩٥٧ الطالب الجامعي، الذي يرتدى نظارة طبية، ونراه في مشاهد البداية يعانى من جوع شديد، حتى إذا تعرف على إحدى الطالبات في سوق خيري أبدى إعجابه الشديد بها من خلال ما تملكه من شطائر يمكنها أن تسد جوعه، كما أنه لا يتورع عن أن يقضم لقمة من كعكة في يد رضيع تحمله أمه دون أن تحس هذه الأخيرة بما يفعله .

وقد أدى عبد المنعم إبراهيم هذه الشخصية من منطلق الوجاهة، فشكله العام لا يوحى بأن مثل هذا الشخص يمكنه أن يتصرف على هذا المنوال، وقد سبق أن رأيناً شارلي المتشرد الذي يعانى من جوع وهو يحاول الحصول على ما يسد بطنه بطرق متشابهة، مع الفارق، إن شارلي كان يرتدى الملابس الرثة، أما عبد المنعم إبراهيم، فكان يرتدى بدله أنيقة، ونظارة، ورابطة عنق، ويمشى مع أثنين من أصدقائه الذين يسكنون مصر الجديدة .

حتى الفتاة التي أحبها من خلال ما تمنحه من شطائر فهي مثلهن ترتدي النظارة، لكن حيائها يمنعها أن تأكل أمامه وتمنحه كل ما لديها من طعام .

وفي أفلام عديدة كانت الشخصية التي جسدها الممثل هي لموظف عادى يتمتع بخفة ظل، وهو موجود بين زملاء أو أقران ينتمون إلي نفس طبقة الموظفين أو البرجوازية الصغرى. وقد تكرر هذا في أفلام عديدة منها " شياطين الجو"، و" وداع في الفجر" عام ١٩٥٦، ثم "أحبك يا حسن" لحسين فوزي عام ١٩٥٨، والذي جسد فيه شخصية موظف يعشق الموسيقي، ويعمل في الليل في الملاهي الليلية مع ابنة أخته، وهو يبدو نبيلا إزاء موقفه من علاقة حب تنمو بين الفتاة، وصديق للموظف ضارب الطبلة.

والغريب أن عبد المنعم إبراهيم الذي كان يغنى بخفة ظل متناهية، في بع المسلسلات لم يجرب موهبته بشكل حقيقي في الأفلام، ففي " أحبك يا حسن" أدى دور ضارب الطبلة، ولم يشترك في استعراض واحد .

أما فيلم " الهاربة" فقد تكرر أدائه للدور الإنساني، وتنحصر الكوميديا هنا في أسلوب الممثل في إسداء النصائح لصديقه الذي غرر بالفتاة التي يحبها ثم سافر دون أن يعرف ما أرتكبه وهو مخمور، وكان على الشخصية التي جسدها عبد المنعم إبراهيم أن تقف إلي جوار الفتاة في محنتها بنبل شديد حتى تمر الظروف القاسية.

ومفتاح الشخصيات الكوميدية التي جسدها عبد المنعم إبراهيم هو النبل، حتى وإن أثر ذلك على علاقته بالكوميديا، فالمفروض في النبلاء ألا يكونوا موضع سخرية، لكن في الكثير من الأحيان كان يمكن للشخصية أن تفعل ذلك، وسوف نرى نموذجا واضحاً في فيم " سكر هانم" حين تحدث مواجهة بين سكر وبين نبيل، الذي يذكره بأنه قام مرارا بمنحه المعلومات، أثناء الامتحانات، والنتيجة أن نبيل في أحسن حال، أما سكر فهو ليس سوى ممثل ناشئ لا يجد قوت يومه .

وقد كانت هذه الشخصية النبيلة حاضرة دوما في أفلام من طراز" توبة" و " كهرمانة"، و" عاشت للحب " وغيرها من الأفلام، ففي الفيلم الأول، وقف الممثل مع الجار النبيل الذي آوى في منزلة مغنية تولت رعاية أبنائه، وراح يصد عنه كل الشر، ويقف بضراوة ضد جارة تحاول الاستئثار بالجار، وأضطر الممثل في الكثير من الأحيان إلي حمل سلاح يمكن به مجابهة المخاطر التي تحوط بهذا الجار.

وفي فيلم" كهرمانة" أدى دور الطالب الجامعي الذي يحاول إبعاد زميله في نفس الجامعة والمسكن عن السقوط في حب راقصة، وهو الذي نبه أن زميله دوما إلي الخطر، الذي يحدق بابنها، كما أن الممثل وقف ضد زميله الطبيب المصاب بالشك في و" عاشت للحب" خاصة بعد أن غرر بجارته ورف أن يتزوجها .

ولذا، فإن الضحك الذي تسببه الشخصية التي يجسدها الممثل تأتي من التعبيرات التي ينطق بتلقائية شديدة، مثل الجملة الطويلة التي ترددها حبيبته الإفريقية في فيلم " حبي الوحيد" لكمال الشيخ ١٩٦٠، مما تعنى كلمة واحد باللغة العربية، وهذا وحدة كفيل بتصنيع الضحك في الصالة بشكل مدوي .

إذن، فلم يكن الممثل مهرجا، من أجل إثارة الضحك، ولم يكن يهتم بالنكتة اللفظية، ولم يكن فصيحا كاسم الشخصية جسدها في " ساعة لقلبك"، ولكن كانت له سماته الخاصة، وهي سمات قد يتغير الكثير من ملامحها من فيلم لآخر، قد يرتدى ثوب الصعيدي، أو الريفي، وقد يكون عبيط القرية، أو المجموعة، لكنه في الأعم الموظف صاحب البدلة، الطيب، النقي .

لذا، فلم تلتصق به صفة بعينها، فما لبث أن أنفصل عن شخصية الفصيح، حتى في الإذاعة نفسها، وبسرعة، كي يتفرغ لأدواره في السينما، وصار صديق البطل من فيلم لآخر، وبمعنى صديق البطل أنه ظله، يتكلم عنه في غيابه، لصالحه، ويدافع عنه في حضوره، يشاركه خطاياه ورذائله أو فضائله ، قد يعارضه أحياناً، وقد يتخاصمان، لكنهما صديقان. وغالبا ما يكون البطل ممثل غير كوميدي، مثل سكري سرحان في " الهاربة"، وعمر الشريف في " غلطة حبيبي"، و" إشاعة حب "، و " حبي الوحيد". وكمال الشناوي في " عاشت للحب" و" معا إلي الأبد"، و " سكر هانم"، " وأحمد رمزي في " غراميات امرأة" ، و صلاح ذو الفقار في " الحب كده" وعشرات الأفلام الأخرى.

ولأنه من الصعب التوقف عند أدوار معينه، فقد كان الممثل يظهر من فترة لأخرى في دور المدرس الذي يتقن اللغة العربية أو الفقيه، ولأن الممثل قد أجاد هذه الشخصية فقد كررها في أفلام من طراز " إسماعيل يس في الأسطول"، و " كهرمانة"، و" السفيرة عزيزة" ، و" غصن الزيتون" ، و" المراية"، و" المدير الفني " ، وهو رجل لغة، ودين يتمتع بعصرية ، وخفة ظل، وينطق اللغة العربية بشكل جذاب، بحيث تبعث طريقته على الابتسام والتفكه .

وهو أيضا في هذه الأفلام المدرس الأعزب، الذي يعيش بلا حب، ويبدو كأنها يحيا من اجل الجميع، ومن أجل سعادتهم، وهو قد يقدم النصيحة أحيانا، على طريقة الفهاء، وقد يسبب لنفسه المتاعب، ويتحرك مرتديا الجبة والجلباب، ويضع على رأسه العمامة،ويحمل منشفة، ولا يتوقف عن نطق اللغة العربية حتى في أحلك الظروف.

فعندما يساند صديقه أحمد ضد الجزار، شقيق حبيبته وزوجته فإنه هو الذي يحمسه من اجل اللجوء إلي الشرطة والقانون، وهو يذهب بنفسه إلي قسم الشرطة، بينما يستنكف صديقه ذلك من أجل إبلاغهم أن هناك مؤامرة للتخلص من الصديق، ويعطيهم علامة، وما أن تبدأ المواجهة حتى يجابه الجزار بثقة شديدة، كأنه يعرف مصيره ثم إذ بالجزار يشهر السكين في وجهه، ويرفع المدرس المنديل، كإشارة لبدء التدخل من طرف الشرطة، ويطلب النجدة، ويتكلم في هذه المحنة بلغته العربية السليمة، بينما يمتلئ وجهه بتعبيرات الخوف المثير للضحك، فهو هلع خاص بالممثل، وهو يرى السكين يقترب كثيراً من وجهه، ويحاول أن يبعده عن وجهه وينادى" الغوث" .

كما أدى أيضاً شخصية مدرس اللغة العربية، خريج المدارس الأزهرية، الذي عليه أن يتكيف مع الحياة العسكرية عندما يلتحق بالأسطول مع زملاء آخرين منهم إسماعيل يس....ويتكرر ذلك أيضاً في أفلام أخرى عديدة .

لكن إتقان عبد المنعم إبراهيم لهذا الدور، لم يجعله يغرق فيه، أسوة بزملائه الآخرين الذين بدوا كأنهم نفس الممثل من فيلم لآخر، لا يمتلكون سوى تلك الموهبة.ومن بين ما قدمه الفنان أكثر من مرة، لكنه لم يقع في أسره هو ارتدائه زى النساء والتخفي في شكل امرأة للضرورة، وهي ظاهرة لاقت جاذبية خاصة لدى السينما، ولا يكاد يكون هناك ممثل لم يجربها أكثر من مرة بمن فيهم إسماعيل يس، وأحمد رمزي، ومحمد عوض، عادل خيري، وآخرين من نفس الجيل.

وقد رأينا الممثل يجسدها في مرات قليلة منها" لوكاندة المفآجات" ... لعيس كرامة ١٩٥٩ و" سكر هانم" للسيد بدير في العام التالي .

ففي الفيلم الأول كان عليه أن يرتدى زى المرأة من أجل اللحاق بحبيبته المخطوبة لرجل ثرى، وهو مضطر إلي ذلك من أجل لقمة العيش. فهو يعمل مع مخبر خصوصي (إسماعيل يس) عليه العثور على كلب تملكه إحدى الراقصات فيتتبع اللصوص إلي الفندق، ومعه تابعه الذي يتخفي في زى النساء.

وقد تكرر هذا من جديد في " سكر هانم" حيث أضطر إلي بحكم حاجته للمال، وأن صديقة نبيل سوف يدفع له المقابل،وتنبع الكوميديا في مثل هذه المواقف، وأن الرجل في ثوب امرأة يمكنه أن يرى عالم النساء من الداخل، بكل حرية/ وبدون رقابة، وهو الشخص الذي يعانى من حرمان جنسي، ومادي، مما يدفعه إلي محاولة الاعتراف مما هو محروم منه، كأنه يشاهدهن يبدلن

الملابس أمامه بكل حرية، وتلمع عيناه بكل شهوة، ورضاء، ويقوم بتقبيل البنات أمام رجال يعرفون هويته، ولا يمكنهم ممانعته .
ومشكلة هذا الرجل أنه يتنازع من طرفين، الأول رجولته التي تطارده، ويحاول أشبعها بشكل ما حتى ولو بالقبلات التي تبدو بريئة، وأيضا من المتاعب التي تدور من حول بسبب ارتدائه ملابس النساء، كانفجار البالونة يضعها بدلاً من الصدر، أو احتمال كشف الباروكة وإظهار حقيقته، وأيضاً أن يغرم به رجل أو أكثرن ويصر على الزواج منه، حتى ولو كان رجلا.
وبشكل عام، فالمرأة هنا ليست جميلة بالمرة وتبدو بالغة الحدة والبشاعة، نافرة الصدر والأرداف، ذات صوت حاد، " مسرسع "، متكلفة متصنعة، وهذه كلها أسباب للإضحاك دون الحاجة إلي النكتة اللفظية، أو المغالاة في الأداء مثلما يحدث عادة لدى بعض الممثلين الكوميديين .
كما لم يكن عبد المنعم إبراهيم مبالغا في أدائه لشخصية المجنون، أو نزيل لمستشفيات الأمراض العقلية، مثلما يحدث عادة للكثير ممن جسد هذه الشخصيات، فقد ساعدته ملامحه الوسيمة أن تجعله ينتقل بشكل حاد وبدون سابق إنذار من شاب له هيئة عاقل، متزن، إلي النقيض تماماً. حتى إذا رأيته للوهلة الأولى ما تخيلت أبداً أنه مجنون، وبالتالي عليك التعامل معه كعاقل جداً، فإذا به ينقلب مرة واحدة من خلال كلمة، أو حركة، أو تبويزة.... وهنا تبدأ الضحكات في الانطلاق، ليس فقط على طريقة أداء الممثل، بل أيضاً على طريقة المتلقي لمثل هذا التحول، غير المنتظر، وقد حدث هذا في أفلام عديدة، نتوقف عند" إسماعيل يس في مستشفي المجانين" و" بين السماء والأرض" .
ففي هذا الفيلم الأخير، فإنه يهرب من الممرضين الذين ينقلونه إلي المصحة النفسية، ويجد نفسه في مصعد مزدحم بالكاد، يكون هو آخر من يصعد، ويبدأ في التصرف بنفس الطريق، تلف عيناه وتبرقان، ويمكنه التقاط الطعام من الصينية التي يحملها أحد الركاب .
وقد جسد عبد المنعم إبراهيم العديد من الأدوار التي كررها لمرة أو اثنتين على أكثر تقدير، مثل دور الشاب الريفي الساذج. وفي هذا العالم، فإن يبدو أقل خبرة من المرأة التي يلف في محرابها، مثل " بهية" لرمسيس نجيب ١٩٦٠، ومثل زينب ابنة العم في " أجازة نص السنة"، حيث يناديها دائما بزينب عمي، في الوقت الذي يطالبه فيها أبوه بالتقرب إليها من أجل الزواج منها، وهو واقع بين ثلاثة أطراف ضغط، ابنة عمه التي لا يود أن يكسر ما بينهما من حاجز، وأبيه الذي يدفعه دوما إلي الزواج من زينب، ثم هناك حبيبته التي يود فعلا الاقتران بها .
وهناك أدوار أخرى جسدها الفنان تتمثل في الشاب الشقي، الذي يحب الفتيات، ويعجز لأسباب نفسية عن إقامة علاقة مع أي منهن، وغالبا ما يذهبن في بعض هذه الأفلام إلي رجال آخرين، هو أصدقائه، مثلما حدث في فيلم " غراميات امرأة" لطلبة رضوان عام ١٩٦٠ حيث يغازل سمير أحمد بعبارات لا أكثر، مما يسبب حرجا لزميله الطبيب الذي تحدث بسببها مواجهة في إحدى الحفلات .
كما تكرر نفس الأمر في فيلم " العزاب الثلاثة"، حيث يعيش مع أثنين من زملائه بعيداً عن النساء، في مكان منعزل، يحلم كل منهم بفتاته، وعندما تأتي امرأة جميلة إلي المنزل يتنافس الثلاثة على ودها، وهم الذين يعلنون جهرا أنه لا تعامل مع النساء.
وقد كانت الشخصية التي يجسدها الفنان ضعيفة دوما أمام المرأة، يلهث خلفها في " بين القصرين" و" آه من حواء"، و " عروس النيل"، وأيضاً " سر طاقية الإخفاء" . وهذا الفيلم الخير هو أحد فيلمين حملت الأفيشات أسمه كبطل مطلق. وإذا كان الفيلم الأول " أيامي السعيدة " لأحمد ضياء الدين ١٩٥٨ قد أعلن خيبة الأمل في فيروز الطفلة حين كبرت، فلم تمثل كثيراً بعد ذلك، فإنه كان بمثابة امتحان عسير للفنان، الذي نجح في البطولة مرة واحدة لم تتكرر، وفي " أيامي السعيدة" جسد دور موسيقي عاطل يستدعي لتلقين ابنة رجل ثرى دروسا في البيانو، تحاول الفتاة إيقاعه في غرامها، كما تحاول زوجة الثرى أن تستغله في إثارة غيرة زوجها لكنه يرفض، وتهدده بطرده من العمل، ولاشك أن الموضوع يمكن أن يصنع نسيجا كوميديا رائعاً،

خاصة أن كاتبه هو أبو السعود الإبيارى، لكن لسوء الحظ فشل الفيلم، وجعله تائها من بين الأفلام العديدة التائهة .
أما شخصية عصفور، الصحفي، في فيلم " سر طاقية الإخفاء " فهى لشخص يفتقد الذكاء، يعمل في مهنة تستدعى أكبر قدر من الحصافة والفطنة، وربما أن السمات التي حملها عصفور لم تكن مستحبة كثيراً للجمهور، فهو يفتقد قوة العقل والجسم، مما يطرح سؤالا : لماذا تحبه زميلته وجارته، رغم ما يسببه من متاعب لمديره، الذي يحرق له ذقنه؟، وأيضاً لحبيبته، وهو ضعيف يتلقي الربات من أمين الذي ينافسه على امتلاك الحبيبة وأيضاً طاقية الإخفاء، وعصفور بالنسبة لكل الأطراف هو أداة خاصة بالنسبة لصديقة أمين التي تمارس معه الإغراء لسرقة الطاقية، والبطل الحقيقي في هذا الفيلم هو شقيقه الصغير، الذي يقوم بعمليات إيجابية عديدة فهو الذي يستعيد الطاقية من سارقها، وهو الذي يواجه أمين بشراسة مدافعا عن أخيه بينما عصفور يتلقي الضربات جون أن يدافع عن نفسه .
والمتفرج لا يميل إلي مثل هذا النوع من الشخصيات الرئيسية الضعفاء، خاصة أن عصفور أسترد مكانته من خلال الشرطة التي قبضت على أمين دون أن يمارس معه العنف، ولعل هذا هو التفسير المقبول أن الناس أحبت الفيلم وعبد المنعم إبراهيم، لكن المخرجين أعادوه أخرى إلي الأدوار الثانية ليمثل أكثر من مائتي وخمسين فيلما .

عبد المنعم إبراهيم

١٩٥١ : ظهور الإسلام
١٩٥٤ : أمريكاني من طنطا
١٩٥٥ : موعد مع إبليس
١٩٥٦ : نداء الحب
شياطين الجو
وداع في الفجر
أنت حبيبي
١٩٥٧ : فتى أحلامي
عشاق الليل
الوسادة الخالية
إغراء
إسماعيل يس في الأسطول
غرام المليونير
١٩٥٨ : سامحني
حب من نار
إسماعيل يس في مستشفي المجانين
أحبك يا حسن
غلطة حبيبي
أيامي السعيدة
توحة
الهاربة
بنت ١٧
مع الأيام
كهرمانة
١٩٥٩ : إسماعيل يس في الطيران
سر طاقية الإخفاء
أم رتيبة
بين السماء والأرض
لوكاندة المفاجآت
عاشت للحب
شارع الحب
١٩٦٠ : لحن السعادة
بهية
ثلاث وريثات
غراميات امرأة
حبي الوحيد
أقوى من الحياة
عمالقة البحار
معا إلي الأبد
إشاعة حب
سكر هانم
١٩٦١ : رسالة إلي الله
نصف عذراء
عاشور قلب الأسد
ست البنات

أبو حديد
توبة
حب وعذاب
السفيرة عزيزة
طريق الدموع
الأزواج والصيف
١٩٦٢ : الزوجة
١٣ القصر الملعون
جمعية قتل الزوجات
غصن الزيتون
رسالة من امرأة مجهولة
سلاسل من حرير
أه من حواء
أجازة نص السنة
ملك البترول
طريق الدموع
١٩٦٣ : حياة عازب
الجريمة الضاحكة
جواز في خطر
لبنان)
الحقيقة العارية
عروس النيل
عريس لأختي
١٩٦٤ : أول حب
المراهقان
العزاب الثلاثة
لو كنت رجلا
بين القصرين
١٩٦٥ : هي والرجال
خاطبة)
حواء على الطريق
حبيبي
١٩٦٩ : ميرامار
ثلاث نساء (هناء)
زوجة غيورة جداً
عائلات محترمة
نص ساعة جواز

نادية
١٩٧٠ : المراية
سوق الحريم
الدهب
نار الشوق

امرأة وشيطان
الحب كده
المدير الفني
تنابلة السلطان
حكاية العمر كله
١٩٦٦ : عدو المرأة
آخر العنقود
وداعا أيها الليل
هو والنساء
القاهرة ٣٠
الحياة حلوة
ثلاث لصوص (سارق الأتوبيس)

حبي الأخير
١٩٦٧ : العريس الثاني
الزوجة الثانية
غرام في الكرنك
العيب
في طريقي رجل (

القبلة الأخيرة
قصر الشوق
١٩٦٨ : روعة الحب
حب وخيانة
الزواج على الطريقة الحديثة
كيف تسرق مليونير
فندق السعادة(لبنان- سوريا)
أيام الحب
ثلاث قصص (إفلاس

١٩٧٤ : الرصاصة لا تزال في

الوفاء العظيم
١٩٧٥ : المطلقات
دعونا نحب
حبي الأول والأخير
جفت الدموع

شبان هذه الأيام
١٩٧٦ : عالم عيال ... عيال
١٩٧٧ : حافية على جسر

من أجل الحياة

كانت أيام
حرامي الورقة
لا ..لا ... يا حبيبي
الكدابين الثلاثة
١٩٧١ : لعبة الكبار
لمسة حنان (لبنان)
مدرستي الحسناء
مذكرات الآنسة منال
خطيب ماما
الظريف والشهم والطماع
لعبة كل يوم
١٩٧٢ : لحظات خوف
أزمة سكن
وكر الأشرار
١٩٧٣ : دعوة للحياة
السلم الخلفي
السكرية
أبنتي والذئب
١٩٧٨ : الندم
١٩٨١ : لن أغفر أبداً
١٩٨٤ : الفرن
١٩٨٥ : الحلال والحرام
١٩٨٦ : البنات والمجهول
بيت الكوامل
الثعابين
عصر الحب
عذراء وثلاث رجال
عودة مواطن
قبل الوداع
الانتقام
١٩٨٧ : سكة سفر
سفاح كرموز
١٩٨٨ : الهانم بالنيابة عن مين
الكماشة

الفصل الرابع والعشرون .

فؤاد المهندس

فؤاد المهندس حالة إضحاكية خاصة، ولاسيما في السينما، وإذا كان الكثيرون يربطون بين ما قد قدمه وبين الثنائي الذي مثله مع شويكار، فإن وجود المهندس كممثل كوميدي له علاماته التي سبقت ظهور هذا الثنائي بعشر سنوات على الأقل، وبشكل بارزن ليس فقط في الإذاعة، ولكن في كل مجالات التمثيل الكوميدي التي عمل بها المهندس .
كما أن الممثل ظل يعمل في نفس المجال في السينما بعد أن أنفصل الثنائي ، وإن كانت خصوبته بدت أقلن مما يعنى أن الثنائي كان في أفضل حالاته حين عمل الاثنان معاً، لكن لا شك أنه من الظلم أن نتحدث عن الثنائي كوحدة واحدة، لذا فأننا سنفرد الحديث ها عن الممثل وحده، وما مثله في عالم الكوميديا السينمائية، على أن نفرد لشويكار فصلا آخر باعتبارها قد عملت أيضاً في السينما في نفس المجال مع ممثلين آخرين .
الممثل هو بالطبع كمضحك أحد أبرز نجوم ساعة لقلبك التي برزت في الخمسينات، وذلك من خلال العديد من الشخصيات التي جسدها في حلقات البرنامج، ولكن كان أبرزها دور محمود وزوجته التي تنطق اسمه بأسلوب خاص، وقد كانت هاتان الشخصيتان سمتين بارزتين في الكوميديا في الشارع المصري، وصار على الناس أن يروهما في السينما، لكن التجربة لم تنجح في فيلم " عريس مراتى" لعباس كامل ١٩٥٩ . وهو فيلم ضم نجوم كوميديا بارزين في تلك السنوات مثل إسماعيل يس، وزينات صدقي، والنابلسي ، وقد بدت أسكتشات زوجة محمود وكأنها محشورة من أجل الإضحاك داخل أحداث الفيلم حول الزوجة التي تسبب المتاعب لزوجها حتى وهو مريض على الفراش .

وإذا كانت المهندس هي المسرح مثلما يحدث مع الكثير من نجوم السينما الكوميدية، فإنه قد نقل الكثير مما كان يؤديه على خشبة المسرح إلي الشاشة، ليس بالطبع المسرحيات وموضوعاتها وحوارها، ولكن أيضاً الحركات الجسدية التي تسبب الإضحاك على خشبة المسرح.
ولذا ... فإن الأفلام التي تم نقلها إلي الشاشة، كانت إما اقل إضحاكا من المسرح، أو أن المخرجين قد غيروا من طبيعة الموقف المضحك وكل ما يهمنا الإشارة إليه بالنسبة للمهندس انه أعتمد على الحركة في المقام الأول، بالإضافة إلي العبارة، والأداء المسرحي، وقد تميز الممثل منذ اللحظات الأولى بمرونته الجسدية وصوته القوى، وقدرته على تلوين الأحرف التي ينطق بها. وليس الأمر غريبا بالنسبة لأبن الدكتور زكى المهندس أحد علامات اللغة العربية في مصر في القرن العشرين .
وحسب الكاتب محمد الدسوقي في العدد "٩" من مجلة " فن" ، فإن المثل الأعلى للفنان في شبابه كان الممثل شرفنطح وهو ممثل برز أيضا في الإضحاك من خلال شكله، ثم أنتقل إعجاب الشاب إلي نجيب الريحاني ، الذي يتمتع أيضاً بنفس السمات على المسرح ثم في السينما .
ورغم الإعجاب الشديد الذي أبداه المهندس الشاب بالريحاني، فإنه كان صاحب أداء يختلف كثيراً عن أستاذه الذي ينتهج أسلوبه. ولأننا بصدد الحديث عن الكوميديا في السينما، فإن دخول الممثل إلي البلاتوه، كان بمثابة انتصار حقيقي لما مثله من نجاحات على خشبة المسرح، حيث أن دوره في " بنت الجيران" عام ١٩٥٤ لمحمود ذو الفقار بمثابة بطولة مطلقة ... حتى وإن أوحت القصة أن عمر الحريري يشاركه هذه البطولة .
ولا شك أن محمود ذو الفقار وأخاه عز الدين ذو الفقار قد منحا لفؤاد فرصتين ذهبيتين في السينما، الأولى عندما منحه البطولة في " بنت الجيران" ولما أشركه معه في " الأرض الطيبة" في نفس السنة. وحسب محمد الدسوقي أيضاً في نفس المصدر فإن ذلك يرجع إلي علاقة الجيرة القوية التي ربطت بين المهندس وبين آل ذو الفقار الذين كانوا يسكنون العباسية، فعمل في أول أفلامه مع المخرجين والممثلين، حيث أخرج عز الدين ذو الفقار فيلم " عيون سهرانة" عام١٩٥٦ وقام بالبطولة الأخ صلاح. كما أن عز الدين قد أشرك معه فؤاد في أفلامه التالية ومنها: " نهر الحب" ، " بين الأطلال"، و " موعد في البرج" .
لكن هناك فارقاً بين الأدوار التي لعبها فؤاد مع كل من محمود، وعز الدين، فمع الأول كانت البطولة الأولى المطلقة، أما مع الآخر، فلم يكن سوى صديق البطل، وهي شخصية كان السيناريو يضيفها إلي الفيلم من أجل تصنيع البهجة في أجواء مأساوية، أي أن الضحك هنا بمثابة ديكور للتخفيف من حدة المأساة، وسوف نعود إلي هذه الأدوار فيما بعد .
لكن من المهم الحديث عن " بنت الجيران" ، حيث كتب المخرج في مقدمة الكراس الدعائي للفيلم إن هذه أول مرة " أقدم فيها وجها جديداً وهذا برا بوعدي الذي قطعته على نفسي وهو أن أقدم وجوها جديدة في أفلامي ، فأقدم فؤاد المهندس في دور كبير ساخر يصور لنا حياة الزوج المستهتر المغرور وما يناله من عظة تجعله يرجع عن غيه ويعرف مقام بيته وزوجته وأبنه " .
فالشخصية الرئيسية هنا هي لمقاول ري شاب متزوج من امرأة جميلة (زهرة العلا) لكنه يحب النساء الجميلات فيغازلهن في المكتب، ويبدد ثروته، وتبعاً لمغامراته ومطارداته فإنه يجد نفسه مطارداً منكل الأطراف، ينتقل إلي أما كان عديدة ويتنكر في شخصيات عديدة، وفي هذا الفيلم رقص الممثل، وغنى بطلاقة. ففي استعراض السكرتيرات غنى جميل قائلا :
من سكس أبيلى وشرباتي *** كل الستات حاسدة مراتى
نفسها يا بنات تصبح وتبات *** عضوات في مجلس إداراتي
وقد بدت كل سمات المهندس كممثل كوميدي في هذا الفيلم، وهي التي أستغلها بوضوح بعد ذلك بأكثر من عشر سنوات بعد أن كون ثنائيا مع شويكار، فغنى ، ورقص، وأضحك، مثلما حدث في " مطاردة غرامية" و" أرض النفاق " .
ولا نعرف السبب الحقيقي في عدم إسناد أدوار البطولة إلي المهندس فيما بعد، فالمخرج نفسه قد استخدمه كمضحك فقط في فيلمه التالي " الأرض الطيبة" الذي لم يتعد ظهور المهندس على

الشاشة سوى دقائق قليلة. وسرعان ما أنضم الممثل إلي دائرة صديق البطل، أو الممثل الذي يظهر إي جانب البطل ليطلق تعليقات خفيفة ترطب من حدة المأساة لبعض الوقت، باعتبار أن المأساة هي الحدث الرئيسي في كل الأفلام التي شارك الممثل فيها مثل " عيون سهرانة" ، و " بين الأطلال" ، و " موعد مع الماضي"، و" بلا دموع "، و " ألمظ وعبده الحامولي " ، و" بقايا عذراء" ، و" الشموع السوداء" ، و" امرأة في دوامة" ، و" حياة عازب "، و" شفيقة القبطية" ،و" أميرة العرب" وغيرها من أفلام .

والبطولة الأساسية في هذه الأفلام للمأساة، ولنجوم عاشوا حياتهم في معاناة، لذا فإن الضحك هنا موجود من أجل الحصول على استراحة مؤقتة، ويجب على الكوميدي أن يكون خفيف الظل، وطيبا، وأن يكون بمثابة الضمير الحي في مقابل الأشرار، أو هو الذي يوقظ البطل على ما يحوطه من أسباب مأساوية .

وقد كان المهندس في حاجة إلي مخرج من طراز فطين عبد الوهاب الذي كان عليه أن يعثر على ممثل كوميدي يعمل بديلا عن إسماعيل يس الذي هبطت أسهمه كثيراً في أوائل الستينات، وهو الذي جرب عبد المنعم إبراهيم في أدوار ثانية يف " إشاعة حب"، و" الزوجة ١٣"، و " آه من حواء" ... ولكنه في عام ١٩٦٣ أسند إلي المهندس ما يسمى بالبطولة المشتركة، حيث تتعادل مساحة أدوار كل من أحمد رمزي، وفؤاد المهندس الدرامية، بل يمكن القول أنه لولا قصص أفراد الأسرة الهامشية، فإن قصة المهندس الشاب الذي يفضل آلات النسيج عن كل شيء في الدنيا، ولا يجيد مخاطبة الآخرين، بمن فيهم خطيبته سوى عن القماش والخيوط، والآلات، وتبدو بخجلها بالغة السعادة .

ولم يعد فؤاد في هذا الفيلم المضحك الثانوي، بل هو الشخصية الرئيسية، وقد بلغ أداؤه الكوميدي أعلاه بالآل، حين راح يرقبها بعينين تملأهما الرغبة في النجاح، ثم حين راح يرقص، ويلوى مؤخرته، ويقفز هنا وهناك متهتها ومرتبكا، وسعيدا، ثم يلون كلماته " أيها الناس المكنة طلعت قماش"، وهو مشهد من أقوى ما أداه المهندس عامة في أدوار السينما .

ومن الواضح أن فطين عبد الوهاب قد وضع عينيه على ممثله الجديد، فأسند إليه دور مندوب الأمير في " صاحب الجلالة" وهو دور أساسي، حيث جعله قريباً من الأمير الحقيقي، ومن الحمال الذي صار عليه أن يؤدى دور الأمير ... وأن يصحح له أخطاءه ويعمل على ألا ينكشف أمره .

وفي عام ١٩٦٤ ، أسند إليه فطين دور البطولة المشاركة أيضاً في فيلم " اعترافات زوج " وكان نيازى مصطفي قد بدأ يشركه معه في أفلامه باعتباره أيضاً مهتما بالأفلام الكوميدية، وذلك في " الساحرة الصغيرة" ، و " العريس يصل غدا" ثم " جناب السفير " فيما بعد .

ولا شك أن نجاح مسرحية " أنا وهو وهي" قد أعطى نجومية لفؤاد المهندس، ونقل شويكار إلي خانة ممثلات الكوميديا وعمل هذا على صناعة ظاهرة خاصة انتقلت من المسرح إلي الإذاعة والسينما، وتم التهافت عليها بشكل ملحوظ .

والغريب ان مستوى الأفلام فنيا قد قل بعد أن صار الممثل أكثر شهرة، وله شعبيته، وبدأ النجاح الذي حققه الثنائي أكثر أهمية من مجموع الأفلام التي شاركا في بطولتها، وحسب رأيي فإن المهندس كان أكثر إضحاكا وتميزا في الأفلام التي أخرجها له فطين، ثم نيازى، أكثر بمسافات طويلة من أفلام الثنائي الذي سنتوقف عند واحد منه، وهو فيلم " مطاردة غرامية " .

ومن يراجع أفلام الممثل في أفلام من طراز" اعترافات زوج "و" جناب السفير" فسوف يلحظ مدى الفارق المهني، والعملي بين مستوى هذه الأفلام، وأعمال أخرى أخرجها له زهير بكير، وحسام الدين مصطفي، وأيضاً نيازى مصطفي نفسه في مرحلة لاحقة. مما سيعمل على انهيار الثنائي بسرعة.

وسوف نلاحظ إن عملا مسرحيا واحدا هو الذي تم إلي السينما من بين الأعمال الأخرى، ولتفسير الأمثل في ذلك أن أفلاما عديدة فشلت في إضحاك الناس مثلما كان يحدث نفس النص على خشبة المسرح. مثل " أنا وهو وهي" التي جسدها المهندس في المسرح والسينما، ولم يكن بنفس

الحيوية على الشاشة، ثم هناك تجربة أخرى في نفس الآونة من المهم أن نذكرها وهي " العبيط" التي جسدها محمد عوض على الخشبة. و " السكرتير الفني" وقد جسد الشخصية الرئيسية على الشاشة في العملين الأخيرين فريد شوقي. وهناك حديث آخر لذلك في مكان آخر من هذا الدراسة .

لكن أغلب الأفلام التي جسدها فؤاد المهندس وشويكار على الشاشة كبطولة مطلقة مأخوذة، أسوة بنفس المسرحيات، من أفلام ومسرحيات عالمية، ومنها " أقتلني من فضلك " ،و " غرام في أغسطس" ، وأجازة غرام" و " أجازة بالعافية " ،و " مطاردة غرامية"و غيره إن أي أن النص الكوميدي جاهز، ويحتاج فقط إلي ممثل مضحك .

وفي بعض الأفلام كان المهندس هو المضحك الأساسي، لا يسانده أحد إلا ممثلين مبتدئين فيتلك الآونة، مثل عادل إمام، وحسن مصطفي، وأيضاً عبد المنعم مدبولي الذي لم يكن سوى مضحك فيتلك الآونة لا أكثر .

ومن الغريب أن أفلاما عديدة من التي قام المهندس ببطولتها في تلك الآونة قد اعتمدت على تجسيده لشخصيتين، أحدهما أبله ساذج، والآخر مجرم عتيد، تلين أمامه النساء، والرصاص، وتهابه العصابات، مما يحدث ارتباك، وتناقض في الأحداث، حيث يتعامل الناس مع المجرم باعتباره الساذج، أو بالعكس، ولا شك أن هذا الأمر قد تكثف اللجوء إليه بعد نجاح الممثل في شخصية" مستر إكس " والموظف البسيط في المطار في فيلم " أخطر رجل في العالم" ، وهو فيلم يعتبر من كلاسيكيات الكوميديا في السينما .

هذه الظاهرة تكررت في أفلام عديدة مثل " العتبة جزاز" ، و" سفاح النساء"، و" عودة أخطر رجل في العالم"، وأيضاً " الرجل ده حيجننى " حيث يضطر الممثل الكومبارس إلي تجسيد شخصية الأب الصياد الشجاع، وأيضاً تكرر المر في فيلم " فيفا زلاطا"،ولا شك إن هذا التناقض قد سبق إن نجح مع نيازى مصطفي في " سي عمر" فأعاد تجسيده مرات عديدة، وقلده في مسيرته مخرجون آخرون. ولكنه لم ينجح إلا مع صانعه الأساسي ، حيث بدت التجربة باهتة في " عودة أخطر رجل في العالم" رغم أننا أمام نفس الممثل. من إخراج محمود فريد .

وقد أتسم هذا الجمع الكبير من الأفلام بقيمة فنية اقل، كما أنصرف الجمهور عن الكثير منها حين فوجئ بتكرار الوجوه، والأحداث، وفي هذه السنوات كان كل هم المخرجين هو الاستفادة من نجاح المسلسلات الإذاعية الرمضانية التي يجسدها الثنائي مثل " شنبو في المصدية" و" أنت اللي قتلت بابايا" و " العتبة جزاز " لكن ما لبث مستوى هذه التمثيليات أن ضعف، وأنصرف الناس عن أفلام من طراز" شلة المحتالين" و" مدرسة المراهقين" رغم أن الألوان قد صبغت الفيلم الأول .

أي إن الجمهور السينمائي قد أنصرف عن أفلام الثنائي قبل إن ينفصلا فنيا، وحياتيا، وكان على الممثل أن يجرب المواجه لآخر مرة في " فيفا زلاطا" وهو استقطاب لنجاح سابق، حيث يؤدى فؤاد شخصيتين ، الأول هو زلاطا نفسه الذي يوصى أبنته بأن تتصل بابن عمها المصري ليأتي غلي المكسيك ويتولى حكم إحدى الولايات كما أنه يجسد أبن العم .

في تلك السنوات، كانت تغييرات جسمانية تلف بالفنان، فغدا أقل رشاقة، وأكبر سنا، ولا شك أن هذين الأمرين يلعبان ضد الممثل الكوميدي الذي أعتمد على الحركة، وراح يكرر نفسه من عمل لأخر، لذا فإن أدوار الرجل الأكبر سنا قد جاءت إلي الممثل، فجسدها بين وقت وآخر، واتجه إلي المسرح ليكثف نشاطه، ومن بين أفلامه هناك " خلى بالك من جيرانك " ١٩٧٩، و" خمسة باب " ١٩٨٣، ثم " زوج تحت الطلب" ١٩٨٥ وكلها مع عادل إمام كشخصية ثانية، وقد أدى الممثل دور الشخص خفيف الظل الذي يكتفي بالجلوس وراء مكتبه، أو قمطره حيث هو مناول المشروبات في إحدى الحانات في " ٥ باب" ومدير عام في " زوج تحت الطلب ". وقد أحتفظ المهندس بخفة ظله في كل أعماله السينمائية . وحاول أن ينوع مصادره المضحكة، ولكن لا شك ابتعد تماماً عن السينما إلا من بعض الأدوار، وكانت عودته دائما لا تخلو من تفكهن ولم يسقط

في دائرة الممثل الذي لا يتنازل كثيراً، فدوره في " أيوب " و" البيه البواب" أساسي ، ومصدر إضحاك .
وقد عاد المهندس إلي الدوار الثانية في أفلامه الأخيرة، مثلما كان ف البداية، وكان في بعض الحيان يقوم بأدوار البطولة، في أفلام لم تترك له بصمة في هذه السنوات مثل فيلم" جريمة إلا ربع" ليس إسماعيل يس ١٩٩٠، وهو الفيلم الذي عاد فيه الثنائي القديم للعمل معا على الشاشة ربما لآخر مرة.
ويرى محمد الدسوقي في مصدر سابق الذكر أن السينما استفادت من نجومية وموهبة فؤاد المهندس من دون أن تضيف إلي رصيده أي رقم جماهيري، أفلامه توالت على دور العرض حتى أن الجماهير شاهدت له في فترة من الفترات أكثر من عشر أفلام دفعة واحدة، وربح أهل الإنتاج كثيراً وتضخمت جيوبهم وثرواتهم، وضحك جمهور تلك الفترة طويلا. فالكل نال حظه من الاستفادة إلا فؤاد ز فوحده كلن يدفع الثمن الغالي .
" هاجمه النقاد هجوما بلا رحمة اعتمادا على أنه فنان مثقف فكيف له من هو أن يقدم هذه النوعية من الأدوار والأفلام ؟"
وإذا كان البعض يعتبر فؤاد المهندس ممثلاً مسرحيا، فإن هذا لا يمنع أنه قد سبعين فيلما هي بلا شك أكثر عدداً من مسرحياته التي قدمها للناس، لكنها أقل قيمة من عمل من طراز" سيدتي الجميلة" ونحن فذ هذه الدراسة نقدم المهندس كممثل سينمائي، وذلك باعتبار أن دراستنا عن الضحك في السينما، وليس على خشبة المسرح، وبالتالي فلن نتوقف عند مسرحه، لكن الذي لا شك فيه أن هناك اسمين قدماه في أفضل صوره كما سبق الذكر، وهما فطين عبد الوهاب، ونيازى مصطفي .
وكان من المفروض أن نتوقف عند " أرض النفاق" كأبرز عمل قدمه المهندس مع فطين عبد الوهاب، أو " أخطر رجل في العالم" كأحسن صورة ظهرت لنا من خلال التعاون الذي جمع بين الممثل، ونيازى مصطفي، ولكننا اخترنا التوقف عند عمل يشاهده الناس كثيراً على شاشه التليفزيون لكننا نتوقف عنده لاعتبارات أخرى .
ففي هذه الفترة ، كانت مرحلة الاقتباس على أشدها في دائرتي المسرح والسينما، يتم الاقتباس من أفلام أو مسرحيات في صورة أفلام فإذا نجحت في مصر، فلا مانع من تحويلها إلي مسرحيات، وتكررت هذه الظاهرة كثيراً في أعمال شارك فيها المهندس بصورة ما ، ففيلم" إشاعة حب " مأخوذ عن رواية لإيمرسون باسم" قصة مدينة" وبعد سنوات تم تمصيرها في المسرح باسم " حالة حب " أما الفيلم الأمريكي" بوينج بوينج" فقد تم اقتباسه أولا للسينما ثم مرة أخرى إلي المسرح في " مطار الحب " ثم إلي السينما مرة أخرى .
وفي فيلم " مطاردة غرامية" لمجدي حافظ ١٩٦٨ لا نجد اقتباسا واحدا من عمل كوميدي، بل من عدة اقتباسات، فالموضوعات الأساسية حول طيار له في كل ميناء جوى حبيبة،وله في كل طائرة عشيقة من المضيفات، وهو في نفس الوقت مرتبط بخطيبته المضيفة الأرضية منى التي تعاني من سلوك خطيبها الذي تحبه، وعليها إثبات أنها الأفضل من كل هؤلاء النسوة. هذا الموضوع هو المحور الأساسي المأخوذ من " بوينج بوينج "، أما مسألة الخادم الذي يعمل في بيت الطيار منير، ويكره النساء، ويحرص دائما أن يظل سيده أعزب، غير متزوج ويسعى إلي طرد النسوة الوافدات
بكثرة إلي الدار، فهذه مستوحاة من فيلم " كيف تقتل زوجتك " لريتشارد كوين ١٩٦٤، بينما استوحى كاتب السيناريو فاروق صبري حكاية ثالثة عن الطبيب النفساني الذي يعانى من عدم وجود نساء في حياته، ونفور هن منه، فهي موجودة في القصة الأساسية لفيلم " ما الجديد يا قطتي " الذي قام ببطولته بيتر أوتول، وبيتر سيللرز ١٩٦٤، وهذا الطبيب يفاجئ أن أحد مرضاه يشكو له من كثرة النساء في حياته، فتنقلب الآية ، ويصبح المريض طبياً للرجل الذي جاء من اجل استشارته .

إذن ... فنحن أمام أكثر من ثلاثة أفلام أمريكية كوميدية تم دمجها في عمل واحد، والفيلم كما ترى يعتمد على حدوتة مقاربة للفيلم الأول الذي قام ببطولته فؤاد المهندس عام ١٩٥٤، وهو هنا يستخدم كافة المواهب التي سبق له استخدامها من قبل، كالغناء، والرقص، و التخفي، والهروب من النساء، وإليهن.

ومثل هذه الشخصية صانعة للإضحاك، سواء من حيث المواقف التي تتعرض لها، أو من حيث ما هي مضطرة إلي النطق به، سواء لتعبير عن مشاعرها أو للهروب من مضايقات، أو مآزق ما ... والمرأة الشرعية هنا تضطر إلي التدخل بشكل مباشر، فهي تطرد النساء من حياة منير ، وتقوم بأداء استعراض تثبت مهارتها في تقليد كل بنات العالم. بالإضافة إلي شخصية بنت البلد .

ومنير هنا هو الشخصية الأساسية في الفيلم ، وتجيء مساحة الضحك في أن المرأة التي ترتبط به (شرعيا)" شويكار" ليست مغلوبة على أمرها، صحيح أنها تترك له فرصة وأخرى، ولكنها إيجابية، لا تترك فرصة للنساء الأخريات أن يمتلكنه فتطرد المضيفات وتطمئن أن يحدث ذلك حتى النهاية .

وإذا كنا ذكرنا أن هناك ثلاثة أفلام مزجت في هذا الفيلم، فإن نهاية "مطاردة غرامية" مأخوذة بشكل ممسوخ، من فيلم كوميدي أمريكي هو " أنه عالم مجنون مجنون" حيث تحول سلم الحريق إلي نخلة، قام منير بهزها، ورمى بكل النساء اللاتي يطاردنه، وسقطن من أعلاها إلي بلادهن اللاتي جئن منها، ولم يكن الموقف مضحكا مثلما حدث في الفيلم الأمريكي .

ورغم أن فؤاد المهندس قد قام بأداء شخصيات مقتبسة عديدة فإنه يظل نموذجاً عربيا في الكوميديا، قد يكون متأثرا بأساتذة يحبهم، ولكن له أسلوبه الذي لم يخرج عنه في أغلب الأحيان، لكنه حاول التعبير في أداء أدواره بين حين وآخر، وخاصة في السنوات الأخيرة، والغريب أن السينما التي لمع فيها بشارة وأكيم وشرفنطح والريحاني وهم أكبر سنا ذات يوم، بدت كأنها تعطى ظهرها إلي نجومها المضحكين المسنين في التسعينات من القرون الشعرين

فؤاد المهندس

١٩٥٤ : بنت الجيران
الأرض الطيبة
١٩٥٦ : عيون سهرانة
١٩٥٩ : بين الأطلال
عريس مراتى
١٩٦٠ : نهر الحب
حب في حب
١٩٦١ : بلا دموع
موعد مع الماضي
١٩٦٢ : الشموع السوداء
بقايا عذراء
ألمظ وعبده الحامولي
امرأة في دوامة
موعد في البرج
١٩٦٣ : أميرة العرب
الساحرة الصغيرة
صاحب الجلالة
ثمن الحب
١٩٦٤ : اعترافات زوج
أنا وهو وهي
حب ومرح وشباب
هارب من الزواج
١٩٦٥ : أقتلني من فضلك
١٩٦٦ : أجازة بالعافية
جناب السفير
زوجة من باريس
غرام في أغسطس
١٩٦٧ : أخطر رجل في العالم
أجازة غرام
الراجل ده ح يجنني
معبودة الجماهير
١٩٦٨ : أرض النفاق
شنبو في المصيدة
عالم مضحك جداً

عائلة زيزي
العريس يصل غدا
المتمردة
القاهرة في الليل
حياة عازب
شفيقة القبطية
سفاح النساء
عريس بنت الوزير
١٩٧١ : نحن الرجال طيبون
١٩٧٢ : عماشة في الأدغال
عودة أخطر رجل في العالم
١٩٧٣ : شلة المحتالين
مدرسة المراهقين
١٩٧٥ : بديعة مصابنى
١٩٧٦ : فيفا زالاطا
١٩٧٧ : كان وكان وكان
١٩٧٩ : خللى بالك من جيرانك
١٩٨٣ : خمسة باب
١٩٨٤ : أيوب
التعلب والعنب
١٩٨٥ : أزواج تحت الطلب
١٩٨٧ : البيه البواب
١٩٨٩ : الكداب وصاحبه
١٩٩٠ : حالة مراهقة
جريمة إلا ¼
١٩٩٤ : ونسيت أنى امرأة

مراتى مجنونة مجنونة
مطاردة غرامية
المليونير المزيف
١٩٦٩ : العتبة جزاز
١٩٧٠ : أنت اللي قتلت بابايا
ربع دستة أشرار

الفصل الخامس والعشرون

عادل إمام

بشكل عام، يمكن تقسيم الأفلام التي قام `ببطولتها عادل إمام، من خلال أدواره هذه الأفلام إلي ثلاثة أقسام. القسم الأول يبدأ من عام ١٩٦٤ وحتى عام ١٩٧٣. وفيه أشترك عادل إمام في أدوار الثانوية المتباينة التي لا أهمية لها بالمرة. والتي لم تكن تنبئ أن الممثل الذي يقوم بهذه الدوار يمكن أن يزيح كل النجوم من حول ليتبوأ عرش النجومية وحده لأكثر من خمسة عشر عاماً حتى الآن .

أما القسم الثاني من هذه الأفلام في عام ١٩٧٣ . حين أشترك في بطولة فيلم " البحث عن فضيحة" أمام سمير صبري. وقد كانت هذه فرصة غريبة ونادرة إن تمنح البطولة لأثنين من الشباب اللذين كانا فيما قبل مجرد ممثلين للأدوار الثانوية، يؤديان أدواراً قصيرة ونمطية في السينما هما سمير صبري وعادل إمام. وفي فيلم " البحث عن فضيحة" راح نيازى مصطفي يعطى لبعض نجوم السينما الكبار آنذاك أدوارا ثانية. وأغلبهم لم يقم بعد ذلك ببطولة مطلقة في

أفلام. وكان هذا الفيلم علامة لارتفاع نجومية ومكانة أثنين وأفول آخرين مثل أحمد رمزي ويوسف وهبي وزيزي البدراوي وآخرين .
وفي الفترة بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٩ راح عادل إمام يقوم ببطولة بعض الأفلام، ويشارك آخرين في بطولة أفلام كثيرة. وظلت حالات التأرجح إلي أن حصل على البطولة المطلقة في " المحفظة معايا" في أواخر عام ١٩٧٨. ثم في " رجب فوق صفيح ساخن " عام ١٩٧٩ .
أما المرحلة الثالثة التي أصبح فيها نجما حقيقيا، يحمل وحده لواء فيلم .
وقادراً أن يكون سببا لنجاحه. بل أصبح الحصان الرابح لكل فيلم يقوم ببطولته أيا كانت أهميته. فقد بدأت في عام ١٩٧٩ وهي مرحلة مستمرة حتى الآن .
وسوف نخصص حديثا في هذا الفصل عن الأفلام والأدوار التي قام ببطولتها فيما بين عامي ١٩٦٤ و ١٩٧٣. وهي الفترة التي بدأت منذ اكتشافه كممثل مسرحي متميز في مسرحية " أنا وهو وهي" . وحتى فيلم" برج العذراء" . فسرعان ما تم تحويل المسرحية إلي فيلم أشترك في بطولته أغلب نجوم المسرحية الذين كانوا سببا في نجاحها ... ومع ذلك لم ينجح الفيلم. ولكن كان ذلك بمثابة جواز مرور للفنان إلي عالم السينما. ورغم أن عادل إمام عمل لأول مرة في عام ١٩٦٤، إلا أنه أنتظر عامين حتى يظهر مرة أخرى في السينما في " مراتى مدير عام " عام ١٩٦٤.
ومنذ بداية عام ١٩٦٧ أصبح قاسما مشتركا في أفلام عديدة، ووجدت فيه السينما نموذجا جديداً ليمثل دور صديق البطل، وهو نموذج كانت تعتمد عليه السينما كثيراً فيما قبل. فمن خلال هذا الصديق، يمكن للبطل أن يستشير شخصا، وأن يحدثه عن مشاكله، وأن يجد من يشاركه مشاعره، فيرسله إلي الحبيبة، أو يواسيه. وما إلي ذلك، ويمكن القول أن أشهر أصدقاء البطل كانواً من نجوم الكوميديا الذين يضيفون على أجواء الفيلم بهجة ومرحا .
ومن أشهر من أدى هذه الشخصية في السينما عبد السلام النابلسي وعبد المنعم إبراهيم، وفؤاد المهندس، وقد طمع جميعهم أن يندرجواً وظيفيا بحكم الزمن ليصبحوا البطل نفسه وأغلب هؤلاء الأصدقاء قاموا فعلا بالبطولات فيما بعد، ناهيك عن استمرارهم في هذه الدوار، وخاصة عبد السلام النابلسي، أما فؤاد المهندس فقد أنتقل إلي أدوار البطولة. وكان عليه أن يستعين بصديق له في أفلام كثيرة أولها بالطبع" أنا وهو وهي" أول أفلامه كبطل في السينما، ولم يكن عادل إمام في هذا الفيلم صديقا للبطل بالمعنى المفهوم الذي عليه أن يعشق بدوره صديقة البطلة . ولكنه دسوقي أفندي سكرتير المحامى الذي يجد نفسه يتوسط في بعض المشاكل التي سببها له رئيسه .
ولا نستطيع أن نجزم أن أغلب أدوار عادل إمام في تلك الفترة هي دور صديق البطل، فالسينما بدورها كانت قد بدأت تتخلى عن هذه الشخصية لكنه كان موجودا فيها بدرجة أو بأخرى، ولذا قام بهذه الشخصية مع حسن يوسف مرات عديدة في " أفراح" و" حكاية ٣ بنات " و" ٧ أيام في الجنة" "وفتاة الاستعراض" .... وغيرها . وكان موجودا بصورة أو بأخرى في أفلام عديدة مجرد كومبارس لا يمكن أن تحس به أحياناً، أو قد يؤدى دوراً هاما يمكن أن تحس به لبعض الوقت.
وبالنظر إلي هذه الأفلام وعددها تسعة وعشرين فيلما نجد أن أغلبها يتسم بسمات فنية متدنية لا أهمية لها مطلقا في تاريخ السينما، بما يتناسب مع دور الفنان فيها، ولم يعمل في هذه الأفلام مخرجون متميزون ، وبعضها ينتمي إلي أفلام الاستعراض التي حلت محل الكوميديا الموسيقية. كما أن الكثير منها أفلام كوميدية رخيصة.
وفي هذه الأفلام كان عادل إمام مجرد ممثل عليه أن يجسد أي شخصية تسند إليه، ولم يكن يمكنه اختيار أدواره... فهذا هو المعروض عليه.... والغريب أن هذا النوع من الأفلام كان سائدا في السينما في تلك السنوات .
وإذا كان أغلب هذه الأفلام قليل الأهمية في تاريخ السينما المصرية فإن أدوار عادل إمام فيها أهمية . ولم يكن له نفس التأثير الذي رأيناه لممثلين جسدوا العديد من الأدوار الثانوية فيما قبله....

أو الدوار الثانية، وفي الأفلام الهامة في هذه القائمة فإن الشخصية التي جسدها الفنان فيها أقل أهمية .
ولعل أهم مخرج أستطاع أن يقدم عادل إمام في هذه الأفلام وأن يستخرج منه ما ينبئ مستقبلا عن فنان كوميدي متميز هو فطين عبد الوهاب، حدث ذلك أول حياته في فيلم" مراتى مدير عام" ... وذلك من خلال دور واحد من الموظفين الذين صدموا بوجود امرأة كمدير عام في الشركة. فراح منهم يتصرف بطريقته ضد الأمر في البداية ،ثم إلي جانبه عندما تمكنت المدير العام من السيطرة بشخصيتها ومشاعرها على الموظفين من حولها، ولم يكن دور عادل إمام هنا صديق البطل الهامشي، بل هو واحد من شلة الموظفين، وفي هذا الفيلم جسد دور الموظف الذي يرمى بشباكه حول هذه المديرة الحسناء. وهذا في حد ذاته موقف كوميدي يمكنه أن يستخرج العديد من المواقف المثيرة للضحك .
أما الفيلم الثاني الذي أعطى فيه فطين عبد الوهاب عادل إمام فرصة جيدة فهو " نصف ساعة جواز " عام ١٩٦٩ن وهو دور الكومبارس الذي يبحث لنفسه عن فرصة حتى لو أدى ذلك أن يضرب حقيقة بدلاً من نجم الفيلم الحقيقي ، وقد سبق لفطين عبد الوهاب أن قدم إسماعيل يس في نفس الشخصية في فيلم " إسماعيل يس في الطيران" حين جعله يضرب مرات عديدة... يسقط من فوق سلم عال عديد من المرات، ورغم أن الضرب حقيقي ومبرح، إلا المخرج لا يعجبه الموقف، فيطالب بتكراره مرات، لدرجة أن تتورم عيناه وتتحطم ضلوعه ....
مثل هذا المشهد كان فرصة طيبة لعادل إمام كي يتعرض للضرب مرات عديدة وبصدق فني أي ضرب حقيقي، وهو الشخص الضعيف الذي قد لا تحمل كل هذه الضربات .
ولم يقتصر حجم الدور على قيام الكومبارس فقط في الأستوديو فهناك قصة تربطه مع جارته التي تحاول الانتحار، فيشاهدها مصادفة وقد تمددت في شقتها ثم راح ينقذها وقد جاءت الكوميديا من أن آثار الضرب لا تزال بادية عليه حين قام بهذا العمل ، ثم حين راح ينقذ تلك المرأة وحكى لها على طريقة شابلن كيف قام بإعمال بطولية وهمية.
هذا الدور كان فرصة طيبة لكشف مواهب عادل إمام كممثل كوميدي يمكنه إن يجسد الشخصيات المركبة، وأدوار البطولة .
وفي نفس العام ١٩٦٩ قام عادل إمام ببطولة مشتركة مع أحمد مظهر في فيلم" لصوص لكن ظرفاء" فهو أحد لصين يقومان بالاستيلاء على محل مجوهرات من خلال فتحة يعملانها فوق المحل مباشرة في شقة يسكنها زوجان يمران ببعض الخلافات ، ولا شك أن حجم دور الفنان في هذا الفيلم هو أكبر من أدواره الأخرى، ورغم أهمية هذه الدور، فإننا سوف نرى عادل إمام يعود مرة أخرى إلي الأدوار الصغيرة التي بدئها في أفلام أخرى لمدة ثلاث سنوات متتالية . في أفلامه من طراز" رضا بوند " وبحبك يا حلوة" و" رحلة لذيذة" و" أضواء المدينة .
وإذا عدنا مرة أخرى إلي أدوارة القصيرة، فسنرى أن حجم هذه الأدوار متغير ويأخذ أشكالا متعددة، منها كما أشرنا دور " صديق البطل" الذي يظهر بشكل ثانوي في فترات متباعدة. مثل دوره في " الخروج من الجنة" حيث جسد دور لصديق الفنان الذي لا يفكر إلا في الزواج، وهو لا يظهر في الفيلم إلا إذا كان على البطل أن يبوح بشكواه أو أن يسمع نصيحة تتعلق بمشاعر الفرح والحزن تجاه الحبيبة .
وإذا كنا قد أشرنا إلي أن ظاهرة هذا الصديق قد بدأت في الاختفاء في تلك السنوات فإن بداية اختفائها قد تشكل من خلال تفتيت هذه الشخصية إلي شخصيات ثانوية عديدة، بمعنى ألا يكون للبطل صديقاً واحدا، بل يكون له أصدقاء عديدون يقفون بجانبه ويتآزرون من أجل خدمته وقد تخصص في تجسيد هذه الشخصية ممثلون عديدون منهم إبراهيم سعفان.... والسيد راضى مثلا في أضواء المسرح جمعاً أو فرادى، وحسن مصطفي وقد تكرر ظهور هذه الشخصيات من فيلم لآخر، فكان أسم عادل إمام يذوب وسط أسماء عديدة، مثل أفلام من طراز " المراية" و" عفريت مراتى" و" أنا الدكتور" و" ٧ أيام في الجنة " و" بحبك يا حلوة" وأفلام أخرى عديدة .

وقد ساعدت هذه الشلة من الفنانين على صناعة أفلام هامشية لا قيمة لها بالمرة، بل أنها أضرت بصناعة السينما، وفي تلك السنوات راح عادل إمام يكرر نفس الأدوار في السماء على خشبة المسرح... ولك يكن هناك ما ينبئ بالمرة أن هناك قفزة يمكن أن يحققها أي من هؤلاء الممثلين. وقد حدث هذا بالفعل لأغلبهم باستثناء عادل إمام .

لذا من الصعب إن نطيل الوقوف عند هذه المرحلة، لأنه ليس فيها ما يستحق أبدا الوقوف عندما. لكن أهميتها تنبع أنها دراسة حالة لفنان جاء من قاع الدوار الصغيرة والتي تأرجحت علاقته بها خمسة عشر عاماً قبل أن يصبح النجم الأول في هذه السينما، وهذه ظاهرة لم تحدث قط في تاريخ السينما العربية بنفس الشكل، فأكثر نجوم السينما إذن بدئوا صغارا في أدوار قصيرة، ثم استطاعوا الحصول على أدوار البطولة.... قد مروا بمراحل مختلفة، منها أن عمرهم الفني في هذه الأدوار القصيرة كان بدوره قصيراً، أما الآخرون الذين حصلوا البطولة بعد فترة طويلة من الأدوار القصيرة فلم ينجحوا فيها وآثروا العودة مرة أخرى إلي نبذ ذلك الدور مثل عبد السلام النابلسي وفؤاد المهندس وعبد المنعم إبراهيم حتى إسماعيل يس نفسه .. فرغم تبوأه العرش لسنوات طويلة إلا أنه في نهاية حياته الفنية قد حصل على أدوار أقصر مما يتصور وذلك مثلما حدث في فيلمه الأخير" الرغبة والضياع" الذي مثله قبل وفاته مباشرة .

ولأننا بصدد دراسة حالة فنان له تأثيره الجماهيري الكبير في سنوات الثمانينات فإننا نؤكد أن هذا التأثير لم يكن له أي وجود أو صدى في بدايات الفنان .

لم تجيء أهمية الدور الذي حصل عليه عادل إمام في فيلم " البحث عن فضيحة" فقط من حجم الدور الذي قام به عادل إمام بل لأنه كان النجم الأول جوار ممثلين كبار أرتضى كل منهم إن يلعب دوراً قصيراً في أسكتشات عديدة فقد وقف عادل غمام فوق قمة هرم تمثيلي يمثله كل من يوسف وهبي وعماد حمدي وأحمد رمزي ومحمد عوض، وزيزى البدراوى ، وهم يمثلون نجومية في مراحل السينما المختلفة بدءا من الثلاثينات وحتى نهاية الستينات .

وكما سبقت الإشارة فإن هذه الفيلم قد كشف عن موهبتين لعبتا البطولة بعد ذلك في السينما المصرية مع اختلاف قيمة وأهمية كل منهما هما عادل إمام وسمير صبري اللذان قاما بدور صديقين يعملان في إحدى الشركات، أحدهما مجرب ويعرف كيف يتصرف مع النساء، والآخر قادم لتوه م قريته، ولا يعرف كيف يتصرف مع البنات خاصة الفتاة الحسناء حنان التي يعجب بها دون أن تشعر به... وهنا يحكى له زميله سامي " سمير صبري" الكثير من الحكايات عن قصص سابقة حتى لا يقع تحت طائلة من سبقه في الوقوع فيها .

ورغم أن الفيلم مليء بالحكايات التي يرويها " سامي " فإن قصة صلاح الذي يحاول أن يتزوج من حنان تبقي هي عصب الفيلم وعموده الفقري، فكل هذه الاسكتشات المروية على لسان سامي لخدمة هذه القصة ولمصلحتها في المقام الأول، وإن الفيلم مقتبس عن فيلم أمريكي يحمل عنوان " دليل الرجل المتزوج" جسد فيه دور الزوج الذي لا يعرف التصرف الممثل والتر ماتاو، أما روبرت موريس فقد جسد دور الصديق الذي لا يكف عن إلقاء النصائح على صديقه من خلال حكايات درامية كثيرة .

ولسنا هنا بصدد انه نحكى قصة الفيلم، لكن يهمنا أن نذكر ما كتبه أحمد صالح في مجلة آخر ساعة في٢٤ يناير ١٩٧٣ أن" عادل إمام طاقة كوميدية تفجرت في هذا الفيلم. إن ميزته الرئيسية أنه يمنح بتعبيرات وجهه كل الإحساس بالكوميديا ..ز فهو ليس في حاجة لأن يخلع بنطلونه أو يحنى مؤخرته كما يفعل البعض .... وهو قادر على أن يحمل بمفرده أي فيلم ضاحك.... دون حاجة لهذا " الرتل " من النجوم الكبار .

ورغم البطولة المطلقة لعادل إمام في هذا الفيلم، فغنه عاد يؤدى أدوار مساعدة في أفلام أخرى أغلبها في أفلام من نفس الطراز الذي كان يقدمه في أفلام المرحلة الأولى مثل دوره في فيلم " شيء من الحب " و " عندما يغنى الحب " و " الشياطين والكورة" وغيرها. وإذا كان عادل إمام قد تطور ليقوم بدور صديق البطل المشارك له في مغامراته في بعض الأفلام لم يتوقف عن أداء الأدوار الثانوية في العديد من الأفلام الأخرى .

ولن يهمنا هنا أن نرصد أدواره الثانوية في تلك الفترة، لكن من المهم أن نؤكد إن هذه الأفلام التي قام بالتمثيل فيها بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٨ قد انقسمت أدواره فيها إلي قسمين غالبين.
النوع الأول، أفلام شارك فيها بالبطولة مع مملين ونجوم آخرين منهم حسن يوسف ن ونور الشريف ومحمود يس، أما النوع الثاني فهي أفلام أستطاع أن يحمل بطولتها على عاتقه، وكان هو الممثل الأول في هذه الأفلام .
وعلى كل فكلا النوعين من الأفلام التي قام ببطولتها عادل إمام في تلك الفترة لم تكن تحظى بأهمية تذكر. لم تكن تعطى تنبؤات بأن عادل إمام سيتبوأ بدءا من نهاية السبعينات وحتى الآن عرش هذه السينما ويزيح من حوله كل هذه النجوم الذين عمل مساعدا لهم .
ولا يمكن تسمية هذا النوع من الأفلام أو الوقوف عنده إلا في النذر اليسير، ولا على الباحث أن يتجاهل مرحلة على حساب أخرى، لمجرد أن الفنان كان في مرحلة البحث عن أدوار. أو تثبيت نفسه، فإن ما فعله عادل إمام لم يكن بالمرة حالة من البحث عن فرصة، بقدر ما هي مجموعة من الأدوار التي تسند إليه وعليه القيام بها .
ولا يمكن أيضاً أن نتجاهل النجاح الجماهيري الذي حققه عادل إمام في تلك الفترة في مسرحية" مدرسة المشاغبين " .... فقد كانت هذه المسرحية بمثابة المفرخة التي أفرزت للسينما أربعة من أبرز الذين عملوا في السنوات الأخيرة مثل سعيد صالح وأحمد زكى ويونس شلبي بصرف النظر عن مستوى أفلامهم، ثم عادل إمام وبالطبع سهير البابلي التي تغيرت أدوارها فيما بعد هذه المسرحية عن أدوارها فيما قبلها .
ورغم نجاح هذه المسرحية، فإن السينما عندما راحت تنقلها لم تستعن بالمرة بأي من نجوم المسرحية ولم يكن هناك أي تفسير لهذا الأمر، وليس هذا محل حديثنا. إلا أن السينما بدأت تتنبه إلي أن عادل إمام يمكن أن يضحك الناس على الشاشة مثلما يفعل في المسرح، فراح ت تسند إليه دور المضحك في كل هذه الأفلام عدا النذر اليسير مثل " زهرة البنفسج " و " حرامي الحب" اللذان لم يحققا أي نجاح يذكر.
كان على عادل إمام أن يدخل إمبراطورية الكوميديا المصرية التي افتقدت في تلك السنوات الكثير من نجومها الصغار والكبار ولم يكن في الساحة في تلك الآونة من يمكن المراهنة عليه ... وبدأت هذه العلاقة بشيء من الحذر على عادل إمام، لذا تأرجحت أحجام أدواره في هذه السنوات الخمس.
النوع الأول من الأفلام الذي تحدثنا عنه شارك فيه عادل إمام آخرين في البطولة ، ومن بين هذه الأفلام" شيء من الحب " الذي أخرجه احمد فؤاد عام ١٩٧٣ وفيه قام بدور عادل الذي يعيش مع صديقه شريف في شقة واحدة، ويبين الفيلم شخصية عادل أنه مولع بالنساء يتقن فن المغازلة على عكس صديقه الذي يحب ابنة عمه التي لم يرها منذ خمسة عشر عاماً، وقصة الفيلم تعتمد في المقام الأول على المفارقات الساذجة، والمواقف التي لا يمكن أن نتوقف عندما، فهي أفلام مثل فقاعات الصابون لا تلبث أن تتطاير في الجو، ولا تترك وراءها أي أثر .
ولسنا في هذا الكتاب بصدد نقد تلك الأفلام، ليس فقط لأنها تحت مستوى النقد أو التعرض لها ولكن دراستنا التي نقدمها تهتم في المقام الأول بالناس والأفلام والكوميديا ولم يكن لعادل إمام جمهور سينمائي في السبعينيات يدفع الجماهير العريضة أن تقف أمام دور العرض مثلما فعلت في السنوات التالية.
وإذا كان عادل إمام، كما سنرى ، نوع أدواره في أفلام الثمانينيات ونوع الشخصيات التي جسدها، فإنه في أغلب السبعينيات كان " الأفندي" الذي يضحك الناس، عدا أدوار صغيرة فهو يرتدى الزى الشبابي آنذاك. البنطلون الشارلستون والقمصان المتعددة الألوان بالإضافة إلي السوالف الطويلة والشعر الكثيف، وعلى صاحب هذه الشخصية أن يعيش في تجارب عاطفية دائمة بأشكال متباينة، أو يساعد العشاق في أن يحبوا بعضهم البعض، وذلك في أفلام من طراز " المهم الحب " و" ٢٤ ساعة حب" و "البحث عن المتاعب " و" حب ممنوع" و " في ليلة الدخلة " و" جواز على الهواء" و" الأزواج الطائشون" . هي شخصيات بلا جذور لا تعرف من أين

جاءت ولا ما هي خلفياتها الإنسانية ولا منابعها الاجتماعية تتحول أمامنا إلي مجرد أشباح على التسلية لا أكثر، مثل شخصية الممرض فهمي في فليم " المهم الحب" لعبد المنعم شكري عام ١٩٧٤ الذي يعمل عند الدكتور فكر، ولأن فكرى مضطر للسفر إلي الخارج فإن فهمي يتولى رعاية إحدى المريضات بأن يمنعها من السهر والرقص ويطرد أصدقائها من بيتها، ونتيجة لهذا الاهتمام الزائد من جانب الممرض، تتعلق به المريضة وتعر عليه الزواج، ويوافق بعد أن يستأذن ذلك من خطيبته، والفيلم على سبيل المثال مليء بالمواقف الساذجة، فالخطيبة تنتقل للإقامة إلي بيت خطيبها السابق بحجة أنها أخته، وهناك محاولة من طرف الزوج أن يزوج الخطيبة نعناعه إلي أحد أصدقائه، مثل هذه المواقف تعد نموذجا لوقائع وقصص الأفلام التي أشترك عادل إمام في تمثيلها في تلك الآونة .

ويمكن إن نضرب مثلاً لفيلم آخر كنموذج لهذه الأفلام الرديئة، وليكن" لكل عايز يحب" لأحمد فؤاد ١٩٧٥، وفيه يقوم بدور صديق البطل، إنه عبد السلام الذي يذهب إلي صديقه أحمد أبو العز لزيارته، وأثناء بحث أحمد عن عنوان عبد السلام يلتقي بليلي ويحبها. ويعرف عبد السلام بالحكاية فيحذر صديقه من هذا الحب، لأن أبن عمها مسعود رجل محافظ للآية، ولا يسمح لبنة عمه بأي ارتباط عاطفي، فضلا عن أنه يريد أن يتزوجها، يذهب أحمد إلي منزل ليلي متخفيا في زى مدرس عجوز لإعطاء أخيها حمادة دروسا ويسمى نفسه " بشندى " يعتقد عبد السلام أن مسعود قتل أحمد فيبلغ الشرطة وفي القسم تتضح الحقيقة .

وإذا كان هناك ادوار متميزة في المرحلة الأولى من الأفلام التي مثل فيها عادل إمام مثل " مراتى مدير عام" و" نصف ساعة جواز " و" لصوص ولكن ظرفاء" .

أما المرحلة الثانية تكاد تخلو من مثل هذه الأدوار عدا شخصية الأخ المدلل في فيلم " صابرين "، وهو الفيلم الذي شاركه في بطولته كل من يوسف شعبان ونور الشريف، فهو يعشق ابنة خالته التي تعيش معهم، ويتزوجها ويصبح أداة للانتقام لصابرين من بقية أفراد الأسرة، فالأخ الأكبر يهوى صابرين التي ترغب بدورها في الشقيق الثالث ... وفي هذا الفيلم كانت صفات الشخصية مؤهلة إلي أن تذيب معها الشخصية الأخرى...رغم خروجها المبكر من الأحداث عقب قتلها .

في نهاية ١٩٧٨، عرض فيلم " المحفظة معايا" الذي كتبه أحمد عبد الوهاب، وأخرجه محمد عبد العزيز وقد كان الفيلم مفاجأة مزدوجة، فقد سار أحمد عبد الوهاب في نفس الدرب الذي سار فيه عادل إمام كممثل لفترة طويلة، وكتب الكثير من سيناريوهات أفلام من نفس المستوى، ولكل كاتب مرحلته التي يتحول فيها ويجد الفكرة التي تعتمل في ذهنه، وجاء فيلم " المحفظة معاياً" بمثابة بركان صغير متفجر، فالفكرة جيدة، وكان على دور عطوة أن يفجر في عادل إمام الطاقات التي طالما بددها أمام الكاميرا دون فائدة ترجى، أو دون أثر ملحوظ .

وفي هذا الفيلم ترك عادل إمام شخصية الأفندي المتعلم، ليقترب لأول مرة من تلك الطبقات الاجتماعية التي طفت على السطح في تلك الفترة، فهو هنا نشال، خفيف الظل ن يتخذ من النشل وسيلة لكسب قوت يومه، وهذا النوع من النشالين، يملكون جاذبية خاصة في الأفلام ... فهو خفيف الظل ليس شريرا بطبعه ويحيا حياة بسيطة، له قلب نابض مثل الآخرين، فهو يحب فتاة ساذجة تحاول أن تمنعه من الاستمرار في هذا النوع من العمل بأي ثمن .

ولا يكتمل الإعجاب بمثل هذه الشخصية التي لها جذور في الأدب والفن والتاريخ من لص بغداد إلي روبين هود إلا حين تتصدى لقوى الشر وذلك من خلال شخصية شكري .

من خلال هذا المحور تجمعت وسائل عديدة لنجاح هذا الفيلم فنحن أمام قيمة بسيطة يجذب انتباه وإعجاب المتفرجين. إذن عطوة قد عاش حالة من التحول والخلاص تبعا لرغبة خطيبته بأن أبتعد عن النشل، وأن يبحث عن فرصة للعمل الشريف .

وأمام هذا الـ" روبين هود " المعاصر، نجد أن شكري يمثل واحدا من الرجال الذين ظهروا في تلك الحقبة، وكان باكورة مئات الشخصيات التي عزفت عليها موضوعات الأفلام في السنوات التالية، فهو وصولي، حقق مركزا اجتماعيا مرموقا، وثروة لا بأس بها... وهذه الشخصية تختلف عن المجرم التقليدي الذي تعرفه السينما المصرية فهو هنا رجل أنيق تملأه الحيوية

والشباب، ولم يرتكب إزاء صديقه فعل أي شيء، كل ما يفعله معه أنه لا يقدم له أي مساعدة في البحث عن عمل، وإن كان الأمر قد تطور بين الصديقين القديمين لدرجة أن يجد عطوة نفسه مطروداً من الشركة .
والصراع بين الشر و الخير هنا صراع أنيق ليس فيه أي عنف ساد أفلام الانفتاح بشكل عام فكل ما فعله عطوة هو أن يستخدم مهارته في النشل، فسرق حافظة نقود شكري، لكن المحفظة خاوية من الأوراق المالية محشوة بأوراق أخرى ذات أهمية لشكري فهي تدينه في عمليات رشوة كبيرة ... ويروح عطوة ليحاول أن يبحث عن فرصة للتشهير بزميله القديم، لكن شكري ينتبه إلي هذه الأوراق .. فيوافق على إن يعين عطوة في إحدى الوظائف لديه ثم بعد ذلك يدبر له مكيدة تودي به وهو البرئ إلي السجن .
وكي نؤكد على جاذبية عادل إمام التي وجدت ضالتها في هذا الفيلم فإنه بعد نجاح " المحفظة معايا" بعدة سنوات قام نفس طاقم الفيلم، المخرج وكاتب السيناريو واستعان بممثل آخر له شعبيته ونجوميته ووضعا فيه نفس التيمات والموضوعات الجذابة ، لكن الفيلم لم يثر أي انتباه بالمرة، ولم يعرض في دور السينما سوى أيام قليلة، والسبب هو أنه كان بدون عادل إمام .
مثل هذه الشخصية جذبت الأنظار كثيراً غلي عادل إمام الذي بدا كأنه دخل مرحلة جديدة تماماً عليه، فقد كان عليه أن يخلع ملابس " الأفندي" الذي طالما جسدته السينما المصرية في سنواتها الطويلة.. هذا الأفندي العاشق الذي يعمل في وظيفة حكومية يكتسب منها مكانة اجتماعية، وغالبا ملابسه منشاة... وهو دائما يرتدى البدلة ورابطة العنق حتى وإن كان يعيش في الأرياف، في بعض الأفلام كان على عادل إمام أن يخلع رابطة العنق هذه .... و أن يرتدى ملابس أخرى يرتديها أبناء البلد في وظائفهم المختلفة .... وأن يقترب كثيراً من هؤلاء الذين أصبحوا نجوم عصر الانفتاح وجمهوره ومشاهديه.... وأن يتعامل مع أذواقهم .... سواء تم ذلك باختياره أن باختيار المخرجين الذين يرسمون له هذه الشخصيات .

مسيرة عادل إمام

كثيراً ما يصنع فيلم واحد نجما لفترة طويلة. ذلك لأن الممثل قد ظهر في هذا الفيلم في أحسن حالاته، وبشكل يبعث على إرضاء الجماهير التي توده في هذه الصورة دون غيرها ...
والجماهير في ذلك لها أذواقها المعقدة والغريبة ... فهي لا تحب النجم لذاته... مهما كانت جاذبيته ولكن لأنه في دور ما. وفي إحدى الشخصيات على الشاة تألق بصورة معينة وبالشكل الذي مس به شيئا في وجدان الناس. وفي زمن الأفلام الرومانسية كان يمكن لدور عاطفي ملتهب جسده الممثل بشكل يلهب مشاعر الناس كافيا إن يصنع نجوميته. حدث هذا مع كلارك جيبيل وفيان لي في " ذهب مع الريح"، و إلي ماجرو في" قصة حب " ومع كل موجة فنية سائدة كانت الجماهير تصنع نجومها. وتروح تنتظرها من فيلم لآخر إن يكرر الشخصية التي ألهبتها لأول مرة أو بالضبط التي فتحت معها خطأ للاتصال الوجداني. ويبقي النجم أسيراً لذلك الإعجاب...لتلك الشخصية مهما أبتعد عنها أو حاول ذلك. والغريب، ولعله ليس غريبا، أن الناس لا تغفر لنجمها أن يخرج يوماً عن الخط المنشود منه. فهناك نجوم كبار فيكل تاريخ السينما خذلتهم الجماهير عندما قدموا لها ما لا يطلبون. وسوف نرى مثل هذه الظاهرة في بعض أفلام قام ببطولتها عادل إمام وهو في قمة عطائه وشهرته، وإقبال عليه، والسبب في ذلك إن الناس تريد النجم في دور محمد . وليس النجم أبدا الذي يشد الناس إلي الصالات ولكن الدور والموضوع الذي على النجم أن يدور في فلكه .
وفي سنوات السبعينيات جسد عادل إمام، كما أشرنا، شخصية الأفندي أو الشاب المتعلم الذي عليه إن يحب وأن يكون مسخا كوميديا من فيلم لآخر. فكان نموذجاً مكرراً. حتى وإن لم يجد له منافسا في تلك الفترة. ففي السبعينات كانت ساحة الكوميديا شبه خاوية ممن يمكن أن يصعد إلي عرضها من ناحية كما أن نهايتها كانت فترة اختيار لدماء جديدة عليها أن تدخلها بشكل أو بآخر .

ولا نعرف هل لعبت المصادفة دورها في أن تصنع نجومية عادل إمام في تلك الفترة من خلال دوره في فيلمي " المحفظة معاياً" و " رجب فوق صفيح ساخن " أن كل الأمور كانت في انتظار مثل هذه التجربة. وخاصة الفيلم الثاني . فهو في مجمله لا يعدو أن يكون امتدادا لأفلام أخرى قام ببطولتها فيما قبل مع بعض التطوير. ولكننا، كما أشرنا في فصل آخر، كان الجمهور السائد الذي زحف على دور العرض الأولى قادما من الترسو. والذي سيطر على هذه الدور من خلال دخوله الجديد وانتقاله الاجتماعي والمادي. كان على هذا الجمهور أن يصنع نجمه أو أن ينتظر ظهوره... ففيما قبل، وحين كان هذا الجمهور يزحم قاعات عرض الدرجة الثانية والثالثة كان له نجومه ومن أبرزهم بالطبع فريد شوقي. وفي نهاية سنوات السبعينات كان فريد شوقي قد أبتعد عن أدوار الحركة التي اشتهر بها وبدأ تباشير ظهور نجوم جدد .

لكن أكثر نجوم السبعينات لم يبرعوا آنذاك في أفلام الحركة. وغرق أكثرهم في الأدوار النفسية ... وخاصة محمود يس ونور الشريف .

وعندما عرض فيلم " المحفظة معايا" بدت تباشير ظهور نجم جديد يجمع بين البساطة والداء الجيد. وكان الدور الذي هو أقرب إلي إرسين لوبين أو اللص الشعبي روبين هود سببا في أن ينجذب الناس إلي هذا النجم .

ولم تمر سوى أسابيع قليلة إلا وطلع عليهم نفس الممثل الذي بدأ كأنه قد غير جلده، بدور جديد. هذا الدور الجديد يتمثل في نموذج أبن البلد البسيط الذي لا يلبث أن يتحول إلي شاطر... وفيما قبل كانت ظاهرة هذا البسيط ينظر إليها بمنظور مختلف، فالفلاح الذي جاء إلي المدينة في فيلم" العتبة الخضراء" قد أشترى هذه العتبة بعد أن وقع بين براثن مجرم ذكى .

وكل ما فعله الفيلم أن صور لنا كيف تم القبض على اللص. أما رجب فبعد إن جاء إلي المدينة مبعوثا من قبل أبناء قريته من اجل شراء محراث فقد أصطاده، أحد باعة الترام. فينشل منه نقوده... ولا تتوقف العلاقة بين رجب واللص بلبل... بل إنه يلتقي به فيما بعد.... ويكتشف أنه خسر نقوده بسبب القمار . ويصبح على رجب أن يتحول إلي بلبل آخر. فبعد أن يفشل في العثور على عمل . يتعلم القمار ويجيد اللعبة الجديدة بعد أن خلع عن نفسه ثياب الريفي الساذج. عليه إذن يلعب بالبيضة والحجر. تكسب رجب المال الكثير من القمار. كما انه أصبح شريكا لبلبل. وفي إحدى المعارك مع الذين يلعب معهم يخسر رجب صديقه عقب إصابته بإحدى الطعنات. وفي هذه اللحظة تصل الشرطة ويتم القبض على الجميع.... وبعد الإفراج عن رجب يقف عند محطة القطار كي يستقبل النزلاء القادمين من الأرياف والصعيد والاحتيال عليهم .

في هذا الفيلم لم يعد الريفي والصعيدي ساذجاً مثلما كانت تصوره الأفلام وأيضاً النكت فيما قبل . بل هو الشاطر الذي يجيد التصرف. ويمكنه أن يحكم المدينة . وينجح فيما بعد . ويصبح سيدا ، ولا شك أن جمهور السينما الجديد الذي تسيد المشاهد ابتداء من نهاية السبعينات أغلبه قادم من الريف يعيش في المدن الكبرى... وأستطاع بشكل أو بآخر أن يكون رجب بصور متعددة . وأصبح رجب نموذجاً لهم. أنه الشخص المطلوب الذي يعبر عنهم . لا يفتقد الذكاء.

ويعرف كيف يتصرف فهو لم يعد إلي القرية ليعلن فشله ولتلقي جزاءه من العقاب. بل آثر أن يبقي في المدينة يتعامل معها بلغتها ... ويكسبها... ويشارك في سيادتها .

مثل هذا الدور احدث شحنة اتصال بين عادل إمام وبين الناس . ربما أكثر من دوره في" المحفظة معايا" فهو هنا برئ ساذج في أول الأمر، وضحية للنصابين واللصوص. هؤلاء اللصوص أنفسهم يتسمون بخفة ظل وبساطة. بل" وبجدعنة" أبناء البلد. فبلبل – سعيد صالح- يمكنه أن يفتدى صديقه بحياته ضد الخصوم. ورغم أنهم جميعاً خارجون على القانون. فإن الفيلم يتعامل مع خروج بطلنا كأنه خروج مشروع .

ويهمنا قبل الاستطراد في التعرض لهذا الفيلم المدخل إلي المدخل إلي نجومية عادل إمام أن نوضح أننا هنا أمام ثنائي سبق إن ألهب الناس ضحكاً في مسرحية " مدرسة المشاغبين ""، وأن اغلب المساحة الدرامية لهاتين الشخصيتين كانت تتصرف ضد المألوف. فهما تلميذان مشاغبان

ضد الجميع وهما آخرين متمردين إلي درجة خطيرة... قد يكون التمرد بسبب، لكنه تمرد شرس. ورغم هذا فإن الناس تقبلت هذه النماذج بل وأصبحت شديدة الجاذبية بالنسبة لها .
وفي " رجب فوق صفيح ساخن " رأينا نفس الإعجاب، أنه إعجاب غريب أندهش له الناس في العالم لأول مرة وهم يشاهدون أفلاما من طراز " الفني دانس والفتى المشرق" و " اللدغة" اللذان قام ببطولتهما بول نيومان و روبرت رد فورد. ونال الفيلم الأخير سبع جوائز أوسكار. فبطلا هذين الفيلمين من الخارجين على القانون، لكنهما يتمتعان بخفة ظل وصداقة شديد يستخدمانها ضد خارجين آخرين على القانون .
وقد لاقي هذا النموذج من الأبطال نجاحا ملحوظا في السبعينات في السينما العالمية. وعندما اقتربت منه السينما المصرية لاقى نفس النجاح الجماهيري. فالخارج على القانون فيما قبل هو إنسان ذو ملامح خاصة... وشرير ويجيد تدبير المكائد ويستخدم ذكائه في الشر... أما هنا فالأمور تغيرت تماماً ... والغريب أن هذا النموذج عندما حاولت السينما الأمريكية أن تستثمره مرة أخرى في أفلام من نفس النوع لم ينجح لكنه نجح بقدر أكبر في السينما المصرية.
إذن فقد كانت شخصية رجب هي ط شحنة الاتصال الأولى " الحقيقية بين الناس وبين عادل إمام النجم في مرحلته الثالثة.النجومية الغير منتظرة رغم أن عادل إمام قد قام ببطولة أفلام عديدة في نفس العام ١٩٧٩ فإن نجاح " رجب" كان كاسحا... فمن الأفلام المعرفة في نفس السنة هناك " مغامرون حول العالم" و" الخدعة الخفية " . وهو فيلم ينتمي إلي المرحلة الثانية من أفلامه ...كما إن هناك دوراً مختلفاً في " إحنا بتوع الأتوبيس" و" خللي بالك من جيرانك" . سوف نناقش أغلب أفلام هذه المرحلة في مكان آخر من الكتاب .
لكن ما يهمنا هو التأكيد على الشخصية التي وجدت هوى لدى الناس أكثر من غيرها... فبمجرد نجاح شخصية " رجب "أخذ الناس يتوافدون على أفلام عادل إمام سببا في إضحاك الناس. لكن هناك أفلاما بعينها تهافت الناس لرؤيتها بشكل أكثر كثافة. منها أفلام حاولت أن تستفيد من نجاح ظاهرة " رجب " وغير خفي عن العقل أن أفلاما ناجحة جماهيريا مثل " شعبان تحت الصفر" ثم " رمضان فوق البركان" كانت محاولة للاستفادة من نجاح ظاهرة" رجب" ز كما أن هناك أفلاما بعينها حاولت أن تمشى فيخطى " رجب " . مثل " المتسول " وقد كتب هذه الأفلام وأنتجها جميعها هو سمير عبد العظيم الذي عرف كيف يصنع التوليفة التي تجعل عادل إمام في منظور جماهيري في أحسن حال... ولذا سوف نبدأ بالحديث عن هذا النموذج من بين النماذج الأخرى التي قدمها الفنان .
ظهر عادل إمام مجدداً في دور القروي الساذج الذي يذهب لظروف ما إلي المدينة .وهناك يتحول إلي سلعة ويتم التغرير به.لكنه لا يلبث أن يضحك على أبناء القرية . وفي فيلم"عنتر شايل سيفه "لأحمد السبعاوى وقد بدت موهبة جاذبية عادل إمام أنه يجيد ويبرع في تجسيد شخصية الساذج . الذي يتصرف بالفطرة. لكنه تبعاً لتصرفات الآخرين من حوله لا يلبث أن يستفيد من هذه الفطرة ويستثمرها لصالحة من أجل تحقيق الكثير من المكاسب وأغلبها مكاسب مادية .
وقد اخترنا أن نبدأ بشخصية حسنين البرطوشى في فيلم " المتسول " لأحمد السبعاوي لأنه أقرب إلي شخصية " رجب" . فحسنين هذا هو فلاح بالغ السذاجة . وبالغ التلقائية جاء من قريته " خربتها " للإقامة في المدينة بحثا عن رزق وعمل مثل الكثير من أبناء بلدته . وما أن ينزل المدينة حتى يقطع صلته تماماً بالقرية ولا يفكر في العودة إليها .فهو في أول الأمر يبحث عن عون، عن مجرب سابق عرف المدينة يرشده إلي دروبها. إنه الخال الذي يعيش في مسكن ضيق مع زوجته وأسرته . وتتمثل
سذاجة حسنين في مواقفه أيضاً مع الخال وزوجته أثناء ممارسة الحب، وأيضاً من أسلوبه في القيام بأعمال البناء التي ألحقه بها الخال . ونتيجة لهذه السذاجة فإن الريفي يفشل أكثر من مرة . يحاول أن يبيع الخضار فيسرق منه الحمار الذي يجر العربة. وفي المسجد الذي نام فيه يلتقطه جمعه الذي يصطحبه إلي أحد أوكار الشحاذين كي يصبح شحاذاً محترفا . وفي أقبية المدينة يحصل حسنين على مؤهل مناسب عليه أن يرتدى نظارة سوداء وبدله نصف جديدة ويتظاهر أنه

ضرير ويمارس الشحاذة. وشيئا فشيئا يفقد هذه السذاجة التي جاء بها من القرية ويستفيد من تلقائيته كي يسود المدينة ويكسبها . ويسيطر عليها مثل الكثيرين من أقرانه . فهو يستطيع من خلال ما يكسبه أن يدخل محلات فخمة كي يتناول طعامه. يعلو اجتماعيا بطموحه عندما يتمكن أن يدفع ثمن وجبة لموظفة فوجئت بارتفاع أسعار وجبة الطعام .

ومثلما وقف رجب وبلبل ضد منافسين مجرمين، فإن المصادفات تدفع بحسنين أن يقف للشحاذة في مكان قريب من مكتب رجل أعمال- صلاح نظمى – يمارس الكثير من الأعمال المشبوهة. هذا الرجل يجيئه بلاغا أن هناك من يتبع خطواته ز فيرى حسنين من خلال النافذة يتصوره من رجال المباحث فيسعى للتخلص منه أو لمراضاته .... وعندما يركب سيارته يعرض عليه بسذاجة أن يدفع له مائة وخمسين ألف جنيه (!) مقابل أن يعد حوله تقريراً حسنا . وهكذا فإن حسنين يجد نفسه أمام من يشترى الترام ... فيأخذ المبلغ من الرجل الذي من المفروض أنه ذكى وخارج على القانون .

ولسنا هنا بصدد حكاية الفيلم . لكن ما يهمنا أن سمير عبد العظيم قد حاول الاستفادة من الشخصية التي سبق لعادل إمام أن نجح في تجسيدها وهي الريفي الساذج فهذه الشخصية نفسها جديدة على سمير نفسه .

وهي موجه بنفس النمطية في ثلاثية " شعبان ورمضان و المتسول " تنطق بنفس الجمل وتتصرف بأسلوب مقارب . فكل من شعبان ورمضان وحسنين المتسول لهم جاذبية خاصة نحو جذب الأموال جاءت بأسلوب غير شرعي . بـ " شطارة " هي في الحقيقة خروج على القانون فقد جاءت النقود إلي حسنين دون أن يسعى إليها وأن يتعب فيها. أما شعبان فهو أيضاً الريفي الساذج الذي يعمل في الإصلاح الزراعي في قرية المحمودية. الذي لا أهل له ولا أصدقاء. فإنه يجد النقود تأتى له أرقاما فلكية دون أي معاناة ودون أن ينتظر ها بنفس هذه الأرقام. فغاية ما يطمح فيه شعبان هو أن يرضى عنه قريبة الثرى البخيل الذي لا يلبث أن يطرده بعد أن طلب منه ألفي جنيه ليدفع منها خلو رجل شقة . تضمه مع زميلته التي يحبها . كل ما يوده شعبان إذن هو أربعة جدران من أجل أن يتزوج ... لكن فجأة وجد نفسه أمام عرض مغر للغاية... فأمامه ستة ملايين جنيه تركها المتوفى.... وكي يمتلك نصف هذا المبلغ عليه أن يكون " شاطرا" وسرعان ما يستخدم ذكاءه .وهو الذي لم يستخدمه أبداً في حياته. فهو مجرد موظف باليومية في الإصلاح الزراعي. يجد الملايين تتقاذف حوله. وبعد أن أقتسم التركة. وكأنه النقود التي تأتي مفاجأة هي السبب الرئيسي لاكتشاف ذكاء مثل هذا " العبيط " عبيط القرية الذي عليه أن يمتلك مقدرات في المدينة.

هذا النموذج للبطل الشاطر شد أنظار الناس . وخاصة من خلال الممثل الذي يجسدها. عادل إمام. هناك إذن نفس التوليفة التي رأيناها في" رجب " فهو يقتلع جذوره بسهولة شديدة لدرجة أن تجعله يتوجه إلي المدينة. ويفصل ما بينه وبين ماضيه. وكل همه هو أريتاد النوادي الليلية واستقبال بنات الليل في قصره الجديد .

ورغم أن شعبان هو قد خرج على القانون. فإن الفيلم يعطيه الأحقية في أن يتصرف مثلما حدث .فالثرى الذي مات تاركا كل هذه الثروة كان بخيلا. وسبق أن طرده من منزله ، كما أن وريثه الوحيد غير موجود .

وفي نفس الوقت فإنه يحتاج إلي نقود ... وهو إلي جانب كل ذلك بسيط خفيف الظل ويمكنه أن يطلق النكات. وتصدر منه حركات تلهب الصالة من الضحك. هو إذن نموذج بالغ الحساسية في تركيبته. كما أنه رف مثل هذا العرض في أول الأمر. ليس إلا لخوفه من العواقب. لكنه ما يلبث أن يتحمس له ويدير الأمور بذكاء ولد بالصدفة .

ورغم أن الأحداث تشعبت في الربع الأخير من الفيلم . فغن ما يهمنا هو التأكيد على نقطة أن سمات الشخصية التي جسدها عادل إمام قد تتناسب تماماً مع أذواق الجماهير المشاهدة الغالبة في بداية الثمانينات . وقد أكد على هذا أيضا الناقد مجدي فهمي ، حيث قال في معرض حديثه عن الفيلم في " شاشة الشبكة" : " ووجود عادل إمام في الفيلم ستارة تحجب عيوباً كثيرة. فهو النجم

الفافوريه وهو الجواد الذي يراهن عليه المشاهدون جميعاً، أو تلك الطبقة الجديدة من المشاهدين، التي افرزها الانفتاح في مصر، والتي تعتبر عادل إمام نجمها الأول..... وأحمد عدويه نجمها الثاني.... طبقة أصحاب المهن الحرفية ذات الدخل المرتفع " .
والذي يهمنا التأكيد عليه أن الناس الذي أشار لهم مجدي فهمي يرونه الشاطر الذي يلعب بالبيضة والحجر " فلا تنكسر البيضة" ويبقي الحجر قويا دون أن يسقط فوق الأرض . لذا كانت الشخصية التي جسدها عادل إمام في هذا الفيلم أقرب إلي نبض هؤلاء المتفرجين . صحيح إن جموع الناس تشاهد عادل وتعجب به .. فهو الذي يضحكها لكن شيئا من الإزاحة حدث في دور العرض حين زحف جمهور الترسو إلي مقاعد الدرجة الأولى وأعجب بعادل غمام كممثل له تلقائيته، وبساطته المتناهية . ورآه يجسد مثل هذه الشخصيات الشاطرة التي تربح بلا تعب.. وتخرج عن إطارها بسهولة . وتقتلع نفسها من جذورها وترتفع اجتماعيا من الدرجة الثانية أو العاشر إلي المقدمة.. أنها نفس المعادلة... ورغم أن أبناء هذه الطبقة لم ينخلعوا بنفس السهولة ودفعوا الكثير من معاناتها كي يظلوا مع جذورهم لكنهك تمنوا لو أن هذا النجم الجديد يمثل شخصيتها ومعاناتها وأحست أنها قريبة منه للغاية في بعض الدوار كما سنرى في مكان آخر .
جاءت شخصية " رمضان فوق البركان " لتكمل مسيرة رجب وشعبان فهو بمثابة امتداد لهم . يتكلم بتلقائية ويواجه متاعب مادية تمنعه من الاقتران بفتاته التي يحبها. وهو موظف صغير مرتبه لا يكفي شيئا وهو هنا لم يأت من الريف مباشرة ولكنه يعيش في قاع المدينة ويعانى من الحرمان. ومع ذلك فهو يتقبل كل شيء ببساطة وكأنه يمتلك أموال الدنيا كلها.. ورمضان يصبح فيما بعد مثل شعبان ورجب، شخصا خارجاً على القانون . باختياره الإرادي، فهو يعمل أمينا لخزينة مالية وهو بكل ذكاء يفكر في الاستيلاء على أموال الخزينة . وبعملية حسابية بسيطة يدرك أن ما سوف يقبضه من مرتب طيلة عمره اقل بكثير من المبلغ الذي يسرقه. لذا فهو يخفي مرتبات الموظفين . ويسلم نفسه للشرطة معلنا أنه أختلس المال. وأن معاناة سنوات السجن أقل كثيراً مما يمكن أن يحققه شخص معدم مثله خارج السجن.
إذن فالنموذج متشابه. وهو شاطر شطارة خاصة . شطارة في البحث عن وسيلة للثراء السريع والخروج على القانون. وهذا هو سبب الإعجاب بتلك الشخصية بالذات. ولهذا فهى تتكرر ونحن لا نريد أن نتهم المتفرج أنه يرمى نفسه في هذه الشخصية . وأنها أصبحت مثله الأعلى. وأنه يفرغ شحنته الانفعالية في الفرجة عليها . ولكن نؤكد إن مثل هذه الشخصية تكررت في عصر الانفتاح وأستعذب الناس الفرجة عليها. خاصة عندما تظهر في صورة ساخر يجسدها عادل إمام وتلك هي الخطورة . ففي داخل السجن يتحول رمضان إلي سيد العنبر. رمز للمساجين الطموحين في عالم مادي أفضل وهو بذلك رمز لكافة تجار العملة الذين نجحوا وحققوا أموالا طائلة وبسهولة، سواء خرجوا على القانون أن تعاملوا معه باحترام . كما أن الكثير من النماذج الاجتماعية في عصر الانفتاح قد صنعت ثروات بالصدفة كما نشر بالصحف أيضاً الشخصية التي جسدها عادل إمام قبل ذلك في فيلم " الأفوكاتو " وحقق بها شعبية كبيرة .
لم يؤد عادل إمام فقط دور الفلاح الذي ذهب إلي المدينة وخرج على قانونها وكسب منها بل أدى مختلفا في " عنتر شايل سيفه " فهو هنا لم يخرج كثيراً على القانون .. وهو هنا القروي الذي لم يذهب فقط إلي المدينة بل ركب الطائرة ذاهبا إلي أوربا محاولا أن يحقق ثروة من خلال إيجاد فرصة عمل أفضل. وهو هنا لم يخرج على القانون برغباته الخاصة. ففي أوربا قابل " بلبل " ايطالي ينصب عليه ثم عصابة لتصوير الأفلام الجنسية .
فعنتر قبل خروجه من قريته يقع فريسة نصاب يبيع له عقدا مزورا.
ويتصور عنتر أنه سوف يعمل في مزارع العنب في روما. ولكنه هناك يسقط ضحية عصابة لتصوير أفلام إباحية .. ويجد نفسه منغمسا في هذا العمل حتى يضطر إلي العودة مرة أخرى إلي قريته حيث تعانى زوجته من متاعب عديدة من أجل إدارة الأرض الزراعية .
الفلاح هنا لم يتمكن من شراء الترام في المدينة. لأول مرة نجد عادل إمام يجسد شخصية مثل هذه لها جذورها . فأسرته تسبب له المتاعب والمعاناة. ومن أجلها سافر إلي الخارج . ومن أجلها عاد

حتى وإن حدث ذلك بغير قصد . أما كل من رجب وشعبان ورمضان فأشخاص يعيشون بلا جذور على الإطلاق.. ورغم أن الفيلم قد تعرض لقصة الزوجة كأنها حدث منفصل عما نشاهده في رحلة عنتر إلي إيطاليا. فإن عنتر نفسه كان يتصرف كأنه بالفعل بلا جذور. فسرعان ما سقط في رعشات الجسد التي سبق لكل من رجب وشعبان أن سقطا فيها بمجرد أن ازدحمت جيوبهما بالمال .

هذا هو النمط الأول الذي أردنا إن نؤكد عليه في الأفلام التي قام ببطولتها عادل إمام. وسوف نرى أن هناك تقاربا بينه وبين الأنماط الأخرى التي سنقدمها... فالنمط الثاني البارز في تلك السنوات هو شخصية " السجين " وهذا السجين شخص خارج على القانون في أغلب الأفلام. وفي بعض الأحيان بدا بريئا ليس له حول ولا قوة ... ودعنا نتحدث في أول الأمر عن هذا البرئ الذي دخل المعتقل دون أن يقترف ذنبا في " إحنا بتوع الأتوبيس " ... وينتمي الفيلم في المقام الأول إلي سلسة الأفلام التي حاولت التركيز على سنوات مراكز القوى. فالشخصان اللذان تخانقا في الأتوبيس مع المحصل يتم سوقهما إلي مركز الشرطة. وهناك يودعان في الحبس مع آخرين متهمين في قضية سياسية. ويتهمان بأنهما اشتركا في محاولة لقلب نظام الحكم... وعندما يرفضان توقيع اعترافي بذلك يتعرضان لأشكال من العذاب الجسد الشديد مع بقية المعتقلين .

ومع فيلم " المشبوه" دخل ماهر السجن بعد معركة مع منافسه حمودة القرع وهو يقضى في السجن سنوات العقوبة التي تدفعه إلي أن يتوب بعد خروجه . كي يعيش حياة شريفة مع أسرته الصغيرة .

وماهر في الفيلم خارج على القانون . فهو لص منازل محترف صارع أحد رجال الشرطة يوما، وتمكن من الاستيلاء على سلاحه. وماهر هذا شخص بلا جذور. ولا نعرف عن جذوره سوى شقيق يسعي إليه كي يجره معه في أعمال خارجة عن القانون أيضاً. رغم خروج ماهر من السجن، فإن هذا السجن لا يتركه. ويبدو كأنه يطارده ليعود إليه ثانية. ليس فقط في صورة التوقيعات التي يوقعها في قسم بين فترة وأخرى. ولكن في المحاولات التي يسعى فيها ضابط الشرطة أن يتأكد أن هذا الشخص هو الذي سرق منه المسدس ... وهذا الضابط يضيق عليه الخناق، ويرسله إلي أقسام الشرطة من أجل التحقيق عنه فيما يسمى بنظام " الكعب الداير " ثم أيضاً في قيام أخيه بإغوائه والضغط عليه بكل الوسائل كي يرتكب جريمة سرقة يسرقان فيها مرتبات إحدى الشركات الكبرى .

إذن فرغم إن المساحة الزمنية الدرامية التي قضاها ماهر في السجن في فيلم " المشبوه" قصيرة، فإن السجن يطارده دوما. والخروج على القانون يطارده مثل السجن من نواح عدة، الإغلاق الشديد الذي يدفع بأخيه أن يستعين به لعملية سرقة كبيرة. والضابط الذي يسعى إلي إعادته إلي السجن بأي ثمن.

والذي يهمنا في هذا النموذج أن نؤكد أن السينما قد اختارت . لعادل إمام شخصية الخارج على القانون وهو في " المشبوه " يخرج على القانون تبعاً لمهنته كلص. ويتزوج من عاهرة. لكنه في المرة الثانية يخرج على القانون مدفوعا إلي ذلك دفعا. بعد أن يجد أن " الفقر" قد دفع بامرأة كي تعمل راقصة في إحدى البارات. فيشترك مع أخيه وحمودة الأقرع في عملية سرقة كبرى تسال الدماء في نهايتها بشكل بشع .

وهذه الشخصية التي تعيش على هامش المجتمع تمثل نموذجاً للكثير من أبناء عصر الانفتاح الذين يبحثون عن فرص عمل .

أما الشخصية التي جسدها عادل إمام في فيلم " حب في الزنزانة " فقد ذهب عن طيب خاطر إلي السجن بنفس المنظور التي ظهرت بها شخصية رمضان فيما بعد ...وإذا كانت شخصية رمضان قد ظهرت في إطار كوميدي ساخر بمعنى أنها تتصرف بشكل أقرب إلي الفنتازيا ويجيء الإقناع من خلال أن هذا هو منطق الشخصية التي يجسدها عادل إمام ولكن الشخصية التي جسدها الممثل في " المشبوه" ثم " صلاح " في حب في الزنزانة" مليئة بالمتاعب والهموم ولا نعرف منطق " شر البلية ما يضحك" بل أن هذا الشر يأتي بشر مثله وكثير من الدماء .

لقد قبل صلاح إن يدخل السجن لمدة عشر سنوات بالنيابة عن شرنوبي مستثمر الأمن الغذائي وأحد رموز الانفتاح الاقتصادي. هذه المقايضة أشبه بما سيفعله رمضان باعتبار أن " حب في الزنزانة " قد تم إنتاجه قبل " رمضان فوق البركان" بثلاث سنوات وصلاح مثل كل هذه الشخصيات مبتور الجذور .
ولا نعرف عنه سوى أن يحمل مؤهل متوسطا. تنقسم الأحداث التي تقع داخل السجن الجزء الغالب في الفيلم. وصلاح هنا ليس مجرما بطبعه. ولم يخرج على القانون مرة واحدة إلا في النهاية عندما يضطر إلي قتل شرنوبى كحل وحيد للتخلص من متاعبه .
وقد صور الفيلم الذي أخرجه محمد فاضل أجواء السجن وردية للغاية. فهناك قصة حب رقيقة تنمو داخل السجن بين صلاح وإحدى السجينات في عنبر النساء. هذه العلاقة تتوطد لدرجة تجعل من الاثنين يتزوجان فيما بعد ... كما أن هناك صداقة قوية تنمو بين صلاح وبين أثنين من زملاء الزنزانة الأول هو فنان تشكيلي . والآخر رجل طيب أقترب جريمة قتل ليس له يد فيها، السجن إذن عالم طوبوى قياسا إلي ما يدور في الخارج كما يردد احد المساحين أن الصداقة الحقيقية تتولد داخل السجن وليست خارجه. ولذا فإن المجرم الحقيقي هو خارج السجن . فالمجرمون في هذا الفيلم هم الذين ظلوا خارج الجدران ... منهم شرنوبى من ناحية . وشقيق فايزة التي أحبها صلاح داخل السجن . هذا الشرنوبي الذي يرفض أن يفي بوعده لصلاح بأن يدفع له أتعاب دخوله السجن نيابة عنه مما يدفع بالسجين البرئ أن ينتقم ويكون على حق في ذلك .
في هذه الأفلام لم تكن الشخصية التي جسدها عادل إمام تتسم بالشطارة، بل هي صحية لآخرين وهذه النماذج موجودة في مجتمع الانفتاح فشرنوبى يردد أن مكاسب الأمن الغذائي أكثر من مكاسب " المخدرات " وهو ينجح مع أقرانه في تطويق المجتمع لمصلحته . وللغة المال التي يتكلم بها .
وهذه الشخصية تعتبر امتدادا لشخصية الكاشف في فيلم " الغول " فنهايتهما واحدة ومتشابهة تماماً.

حسن سبانخ .... وآخرون

لم يكن دخول شخصية" حسن سبانخ " السجن في فيلم " الأفوكاتو" مبرراً مقبولا.. ولا مقنعا... ولا يمكن التوقف عند الفيلم من المنظور العاقل. فنحن أمام فيلم فنتازى ... لا يمكن تبرير سلوك البشر بأية صورة. ولكن ما يهمنا أن شخصية سبانخ كانت تنتقل بين السجن والشارع مثلما ينتقل بين السجن وبيته. بل أنه في هذا السجن يتصرف على حريته. بسيادة أكبر... ففي البيت هناك متاعب من نوعه ما مع الأبناء والزوجة والأخت . ولكن في السجن كل شيء سهل .. قياسياً ز والأفوكاتو – مثلما كتب كمال رمزي في نشرة سينما القاهرة في ٥ مارس ١٩٨٤ – شأنه شأن الأراجوز- يدخل سلسلة لا تنتهي من الصراعات وعلى كافة المستويات ومع معظم إن ليكن مع كل الأطراف. وفي البيت مع زوجته، وأبنه وشقيقة زوجته وخطيبها. وفي الشارع مع سائق التاكسي. وفي المحكمة مع القضاة. وفي السجن مع مهرب المخدرات من جهة واحد مراكز القوى من جهة أخرى . وعليه في هذه المنازعات أن يستعين بكل ما أوتى من حيلة وقدرة على التفكير .
ويقول كمال رمزي أيضاً انه في السجن، كما في الحياة هناك التعساء الذين لا صوت لهم وهؤلاء يمر بهم الفيلم مرورا عابرا كي يتفرغ للمحظوظين .
وبينما نؤكد على الشخصية التي يجسدها هنا عادل إمام . فهي تتصرف بتلقائية اعتدنا عليها في أغلب الشخصيات التي اعتمدت على مثل هذا النوع مثل شعبان ورمضان. فهى تنطق الكلام بسلاسة . وكأن الكلمات لن تتوقف على لسانها وكأنها خارجة من بركة صافية لم يعكرها أحد في البداية . ثم تتخابث هذه الكلمات كثيراً عندما يصبح صاحبها أكثر خبرة بالحيلة . وحسن سبانخ هنا محام ماهر يعرف كيف يوظف الكلمة. وكيف ينطقها ومع ذلك فكلماته كثيراً ما تدفع به

لدخول الزنزانة المرة تلو المرة... وهو يعرف كيف يتعامل مع أشياء كثيرة. ففي قاعة المحكمة يدافع عن شاب متهم بالتعامل في الدولارات، ويبدو كأنه يوجه تساؤلات للجميع. ومن منايا سادة لا يتعامل في الدولارات وبرغم أنه نجح في تبرئة موكله من تهمته فإنه ينال عقابه عندما يحكم عليه بالسجن شهر لمراوغته المحكمة.
وفي فيلم " رمضان فوق البركان " قضى رمضان وقتا طويلاً داخل الزنزانة.
وتسيد فيها ولم تصبح الزنزانة عقوبة . فهو هناك يتمتع بمزايا عديدة . ولذا فعندما يعود مرة أخرى إليها يتم استقبال كالبطال والمظفرين العائدين إلي بيوتهم . وفي الزنزانة تقوم صداقات قوية بين رمضان وبعض المساجين الذين يساعدونه بعد الخروج من السجن في مواجهة قوى المنافسين الذين استولوا على النقود الحقيقية وتركوا بدلاً منها حقيبة مليئة بالحجارة .
وزملاء سيد كاباكا في فيلم" مسجل خطر " راحوا يساعدونه بعد الخروج من السجن. فهناك عملية خطيرة للاستيلاء على مبلغ كبير من المال. وهو حصيلة تغيير عملة، هؤلاء الزملاء دافعوا عن كاباكا في داخل حوش السجن . وهؤلاء الزملاء التقوا ثانية بعد السجن مصادفة كي يتعاونوا في هذه العملية.
وفي كلا الفيلمين "رمضان " و" مسجل خطر " فإن الشخص عقب خروجه من السجن يمارس عمليات الإجرام عن عمد ... فسيد كاباكا يمارس عملية إجرامية صغيرة...يكسر زجاج السيارات كي يلتقط الحقائب. ولكن العملية التي يعرضها عليه زميل الزنزانة – سابقاً – مصطفي تساوى ثلاثة ملايين دولار ... إذن فنحن أمام ثلاثة خارجين على القانون لكل منهم سمات مختلفة وأهداف غير مشتركة ...فسيد كاباكا لا يميل غلي لغة العواطف .... وهو شخص بلا جذور... يحيا في غرفة صغيرة ... لا أسرة له .... ولا طموح ... يعيش من أجل لحظته ولا يفكر في الزواج .
وإذا كان " شعبان ورمضان" قد ارتبطا بفتاة وسعياً إلي الاقتران بها . فإن " سيد كاباكا " لا يفكر في ذلك مطلقا ... ولكن هناك علاقة جديدة حميمة ... هي علاقته بطفلة صغيرة هي ابنة صديقة مصطفي الذي أوصاه أن يرسلها لحد أقاربهما في الصعيد . وطوال الرحلة المليئة بالمطاردة من قبل رجال العصابة المسلحين يحدث لسيد حالة من التصافي والتنقية من خلال تصرفات الصغيرة البالغة بالتلقائية والنقاء ... فيتغير في سماته وفي شخصه بعد أن يفقد السبب الرئيسي للمطاردة وهو النقود التي كان يضعها في إطار السيارة.
ويقول كمال رمزي عن عادل إمام في مجرى حديثه عن فيلم " مسجل خطر "، انه مما يزيد من جماهيرية عادل إمام ملامح وجهه المنهك – مجلة فن العدد ٢٠ – الذي وإن كان يخلو من الوسامة، والجمال الشكلي ، فإنه يعبر عن صاحبه . ويوحي بأنه يعرف الحياة الناعمة. ولم ينم في فراش وثير. ولكنه قضى سنوات عمره- شأنه شأن السواد الأعظم من المشاهدين- تحت خط الحاجة والعوز . ومن هنا يأتي التعاطف العميق الذي يوحد بينه وبين الجمهور الذي يرى فيه على نحو ما صورته على الشاشة .
الذي يهمنا في هذا الفيلم من حيث أن عادل إمام يؤدى كثيراً دور السجين . أنه يخرج من السجن كي يستعد للعودة ليه مرة أخرى من خلال عمليات إجرامية متباينة الخطورة. والأصدقاء الثلاثة الذين يخرجون من السجن في " مسجل خطر" لا يتوقفون عن ممارسة الإجرام. مثل مصطفي الذي يصر يسرق الدولارات من شركائه السابقين أثناء عملية تبادل عملة. ثم هناك القواد الذي يعود إلي ممارسة نفس المهنة. ويعيش أشبه بإمبراطور تحوطه الحسان وتدلله . وله تابع من الجنس الثالث. أما كاباكا نفسه فإنه بعد خروجه من السجن لا يكف عن كسر زجاج السيارات وسرقة ما بها . نحن أمام نماذج تقبل على أعمال نهايتها إما في القبر أو في النعيم الدنيوي مثلما جاء في حوار الفيلم .
وفي فيلم " حنفي الآبهة " جسد عادل إمام أيضاً شخصية السجين . وهو هنا سجين خطر أيضاً. ويجب الاستعانة به كي يدل الشرطة على مكان أحد المجرمين الأشد خطورة. وهناك ضابط شرطة عليه أن يتحمل مسئولية إقناعه للقيام بهذه المهمة. ثم إخراجه من السجن ومرافقته حتى

يصلا إلي خبايا المجرم. والضابط في هذا الفيلم يعانى من مشاكل عديدة في بيته تدفع زوجته إلي ترك المنزل. وخلال الرحلة التي تستغرق ثمانية وأربعون ساعة يرتبط السجين والضابط معا برباط صداقة متين . فكل منهم ينقذ الآخر من مأزق يتعرض له ومن خطر كاد أن يدهمه .
ويهمنا قبل أن ننتقل إلي نمط إنساني آخر جسده عادل إمام في أفلامه، وأن نؤكد إن موضوع فيلم " حنفي الأبهة " قد حقق نجاحاً كبيراً في طبعته الأمريكية . فالفيلم مأخوذ عن " ٤٨ ساعة" الذي قام ببطولته إيدى مير في عام ١٩٨٤. وميرفي هو عادل إمام السينما الأمريكية في الثمانينات والتسعينات فهو يتمتع بنفس خفة الظل والتلقائية ... والبساطة. وقد رأى مقتبس الفيلم المصري أن هذه الشخصية صالحة تماماً إمام فقام بتمصيرها .
والجدير بالذكر أن هناك أكثر من شخصية جسدها عادل إمام في سينما الانفتاح قد تم اقتباسها من السينما العالمية . مثل شخصيته في فيلم " المشبوه" المأخوذ عن فيلم " كان لصا" وجسده الآن ديلون.
اشرنا أن عادل إمام قد أدى شخصية السجين في العديد من الأفلام بكيفية متقارب، والسجين غالباً شخص خارج عن القانون بصور مختلفة. ولكن هناك أفلام أخرى عديدة قام فيها بدور الخارج على القانون أيضاً بدرجات مختلفة مثل شخصية رمزي في " الجحيم " حيث أدى دور موظف خدمات في فندق راح يستولى على حقيبة بها الكثير من النقود ويلوذ بالفرار ورغم أن الفيلم قد صور رمزي كشخص له عائلة وجذور، وأنه يتولى مسئولية أخواته وأمه الذين يحتاجون المال. فإن هذا قد يكون دافعاً للسرقة. إلا انه، بعد أن هرب بالنقود، لم يفكر مطلقا أن يرسل مليما واحد لهذه الأسرة المحتاجه... ويلجأ رمزي أسرة صغيرة تدير كافيتريا على الطرق ويقنع أن يبقي في الكافيتريا للعمل خاصة بعد أن يتمكن من درء خطر عن الأسرة .
وهذا الخارج عن القانون يعشق زوجة صاحب الكافيتريا التي تحاول تقنعه بأهمية التخلص من زوجها العجوز ولكن هناك علاقة جديدة تنمو بين رمزي وبين نجلاء ابنة صاحب الكافيتريا هذه العلاقة تكون بمثابة تنقية لشوائبه التي علقت به لدرجة تدفع رمزي إلي أن يتبرع بدمه للرجل عقب أصابته في حدث دبر له مع سلمى عشيقته .
الرجل الخارج عن القانون تتم تنقيته بالحب. أما الزوجة فإنها تموت في جريمة تدبرها لزوجها. تموت معه . أما رمزي فإنه ينقذ نجلاء ويذهب بها إلي مصير لا تعرفه . فالمفروض أنه مطارد من مجرمين. وأيضاً المفروض أنه لص سرق المال عن عمد . ولا يشفع له أبداً أن يتوب من العقاب. وفيلم " الجحيم " من إنتاج عام ١٩٨٠ ومن الواضح أن فيلم " مسجل خطر " قد أستمد منه هذه الفكرة. وهي فكرة التحول الذي تحدث لخارج على القانون من خلال علاقته بشخص برئ ونقس ... ففي فيلم " الجحيم " كانت شخصية" نجلاء " – جسدتها شيرين – حالمة تتكلم بلغة مختلفة تماماً عن الله الجافة التي أعتاد أن ينطق بها وأيضاً عن لغة الجسد المحرم التي مارسها مع سلمى صاحبة الكافيتربا .
ويهمنا هنا إن نقتبس نصا كتبه مجدي فهمي عن عادل إمام في هذا الفيلم. وكان بالكاد في بداية نجوميته، عادل إمام اليوم، ليس مجرد ممثل وكوميدي ناجح ومحبوب أنما يكاد يتحول إلي ظاهرة فنية تستحق التأمل. وتتطلب الدراسة، فذلك الفتى الضامر كأنه عود القصب. خرج لتوه من بين فكي آلة العصير. والذي يبدو وجهه كأنه قميص لك يذهب إلي الكواء. هو بطل الضحك من الوزن الثقيل في حلبة الكوميدي المصرية .
" وعادل إمام هو أول ممثل مليونير، ولا أقصد رصيده في البنك .
وإنما رصيده في شباك التذاكر. فقد زاد عدد الذين شاهدوا مسرحية على سالم التي قاسم بطولتها مع سعيد صالح " مدرسة المشاغبين" على مليون مشاهد . عدا الذين أشتروها مطبوعة على شرائط الفيديو أو مسجلة صوتا على الكاسيت . وتضاعف عدد مشاهديها. وعندما أستقل وحده ببطولة مسرحية" شاهد ما شفش حاجة " التي أستمر عرضها ست سنوات. والسؤال هو : لماذا يضحك إمام الناس بهذه الكثافة ؟

ربما لأن كيانه المختزل يجعلنا نرثين نشفق عليه. ومن هنا نتعاطف معه ونضحك وكأننا نقول في أعماقنا: الحمد الله لأن المأساة حاقت به وليس بنا. وهو التفسير الذي يسوقه علماء النفس مبرراً للضحك في حالات عديدة. وأنا أري تفسيراً آخر . هو أن عادل إمام ليس نجما " نضحك عليه " ليس مسخة" تستحق السخرية ". وإنما هو إنسان ذكى مثقف سوى الشخصية ، يجيد فن الإضحاك، ومن هنا أصبح له مذاقه الخاص على مائدة الضحك" .

ورغم أن مجدي فهمي قد ذكر هذا الرأي في مخص حديثه عن فيلم " الجحيم" فإن هذا الفيلم هو من أفلام الحركة التي قام بها عادل إمام وهو في مرحلة النجومية . ولم ينتبه الكثيرون إلي أن عادل إمام يمكن أن يجسد مثل هذه الشخصية وسط أفلام أخرى له من طراز " أذكياء ولكن أغبياء" و " شعبان تحت الصفر " و" غاوي مشاكل " ... إلا أن عادل إمام كرر التجربة في العام التالي في فيلم " المشبوه " فنجح بشكل منقطع النظير .

لازلنا نتحدث عن شخصية الخارج على القانون التي جسدها عادل إمام من فيلم لآخر. فقد تكررت هذه الشخصية في فيلم " الهلفوت" لسمير سيف... فهناك عرفة ... هلفوت القرية ...ثقيل اللسان بعض الشئ ... يعيش في حجرة واحدة مهشمة الجدران ... ليس بها سوى مكان للنوم . وهو إنسان محروم الجنس والعاطفة . ويصوره الفيلم في البداية على أنه شريف. يعمل حمالا من اجل لقمة العيش ... فهو خادم الجميع. يعمل ويكد ويعتمد في رزقه على رضاء الآخرين عنه . وهو فينيشى النزعة بحكم حرمانه الجنسي . كما أنه هادئ ومسالم أيضاً بحكم عمله. وهذا الشخص يجسد نفسه يخرج على القانون رغما عنه. فعرفة ، ورغم فقره، ليس في حياته أية ضغوط مادية إلا في النذر اليسير لمتطلبات الحياة اليومية التقليدية. بل إن وردة التي يتزوجها تدفعه إلي العمل وأن يبتعد عن الجريمة. وتظل تطارده كي يبتعد عن ممارسة أي عنف ليس مستعدا له .

والفيلم يمهد للمتفرج أن من حق بطله أن يحمل بندقية أو ساطوراً أو حبلا قويا لربط الوثاق كي بتصفية حسابه الخاص مع خصومه. فعرفة الذي ردد أكثر من مرة أنه لا يحب استخدام العنف وأنه لن يقتل . يشترى بنفسه سلاحا لا يجيد استعماله ويروح يطيش في مواجهة أربعة رجال محترفين فتندفع الدماء من ثقوب أجسادهم متناثرة في نافورات . ويكون الدافع الأول هو لانتقام لزميله الذي مات مقتولا. ولأنه يعرف أن الدور عليه كي يموت، هو يخرج عن القانون لأنه أمام قضية لإثبات ذات . إما أن تقتلني أو أن أقتلك دون أخذ العواقب في الحسبان من ناحية، وتهميشا لدور العدالة من ناحية أخرى. ولذا فهو يستخدم السلاح فيما بعد بمهارة في ثواني، ويتغلب على أعتى المجرمين، قد يكون دافع موت زوجته قويا لأن يفعل ذلك بكل وحشية .

وأحداث الفيلم تدور في مدينة صغيرة . ليست بالقرية . ولا بالمدينة الكبيرة. ولسنا هنا أمام مجتمع قروي بالمرة .

وعرفه الذي كتب قصته وحيد حامد قد تكرر وجوده في شخصية " يوسف المنسي " في فيلمه الذي كتبه عام ١٩٩٣ . ورغم أن " المنسي " هذا غير خارج على القانون فإن هناك ظروفا متشابهة تربط بين الاثنين فهما يعيشان على هامش المجتمع. لا يكاد أحد يشعر بوجودهما ... ويعيشان في غرفة صغيرة مليئة جدرانها بصور النساء تعبر عن الحرمان الجنسي الذي يعانى منه كل منهما معاً . ولا يسعى المنسي إلي المتاعب مثلما لم يسعى إلي ذلك عرفة أتت الفتاة غادة إلي : " التحويلة " التي يعمل فيها المنسي ذات ليلة .

لقد عثر عرفة على فتاة جميلة فتزوجها لتملأ عليه حياته ووجد المنسي غادة التي هربت من حفل مليونير فهو يراها لأول مرة تسير فوق شريط سكة حديد .

وينتهي فيلم " الهلفوت " بمواجهة بين هذه الشخصية الهامشية، وبين... خارجين على القانون قتلة كما ينتهي" المنسي " بمواجهة بين ذلك المحولجى وبين المليونير ورجاله الأشداء .

وإذا ظللنا عند الرجل الذي خرج على القانون فإنه حسب بعض الأفلام التي قام ببطولتها عادل إمام فإن أمام أي مواطن عادى فرصة للخروج على القانون ودون إن يكون مستعدا لذلك قط وذلك تبعاً للأحباطات والضغوط التي يتعر لها. فشخصية " أحمد فتح الباب " في فيلم " الإرهاب

والكباب" هي لمواطن عادى . مجرد موظف بسيط لا حول له ولا قوة يمارس حياته الطبيعية مثل الآخرين بلا أي مشاكل ، بل لعله لم يطأ قسم شرطة في حياته ... يجد نفسه يحمل بندقية آلية عن غير قصد .... في أكبر مجمع إداري بمدينة القاهرة (مجمع التحرير)، وذلك بعد أن ووجه بإحباط تلو الإحباط من موظف جاء يطلب منه نقل أبنه إلي مدرسة قريبة من منزله ... فهو لمك يكن متأهب قط لهذه المواجهة.

ولم يعرف كيف يكون إرهابيا كما أطلق عليه أو رجل سياسة .... ولذا ما أن يجد نفسه في هذه الظروف الجديدة حتى يتخبط في المطالب لا يعرف ماذا يود سوى أن يطلب شعبيا فاخراً، الكباب ، الكل الذين أصبحوا بالمصادفة رهائنه، وأصبح هو رهينتهم أيضاً، وأصبحوا رهناء للشرطة التي تحاصر المكان... وأصبحت الشرطة أيضاً رهينة لمطالبهم.... كل هذا جاء بالمصادفة، والفيلم بذلك يؤكد أن أي مواطن بسيط وبسبب خطا غير مقصود يمكن أن يحدث كل هذا... وكأن معظم النار من مستصغر الشرر. فالبطل هنا ليس خارجاً على القانون بالمرة .... وهو لا ينال عقابا بالمرة، فكل شئ غير مقصود . ولذا فشكل المواجهة هنا يختلف تماماً وجذريا .

كما جسد عادل إمام دور شخصية الخارج على القانون في فيلم " سلام يا صاحبي " فمرزوق مع اللقطات الأولى من الفيلم خارج من السجن يبحث لنفسه عن مكان تحت هذه الشمس، ومرزوق دائماً في حالة مواجهة د الآخرين. أو بالأحرى الكثيرين من الخارجين على القانون مثله. فهناك أشخاص يتحرشون به. وآخرون يقاتلونه. ومرزوق أشبه بالبطل الفرد رغم أن صديقا أنضم له . وقد تحول من شخص لا يملك شروراً عقب خروجه من السجن إلي إمبراطور آخر ويسقطهم الواحد تلو الآخر بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة . والمواجهة ضد أباطرة السوق قوية. لدرجة أن الفيلم بالمعارك والمطاردات والدماء. انتهت بأن ركب مرزوق " بلدوزر " كي يتخلص من أحد خصومه بكل وحشية .

وقد كتبنا في مقال نشر في نادي سينما القاهرة في ٢١ يوليو ١٩٨٦ انه " تنبع خطورة مثل هذا النوع من الأفلام في أنها تكسب هذا البطل سموا، وتكسب سلوكه الإجرامي شرعية. حتى وإن كان لا يتسم في بعض سلوكه بالإجرام فهو يبيع أرخص ولكنه يرقد في أسرة نساء أخريات من أجل تحقق مآربه. حتى وإن كانت إحدى تلك النساء نامت يف مخدعه وخيانة الرجل الذي يعمل لحسابه بعد أن أهداها مرزوق قطعة ملابس داخلية في عيد ميلادها. ثم يكافئها فيما بعد بالزواج منها. كذلك عديدات قد وقعن في سر جاذبيته حتى من شاهدنه لأول مرة فإنه رجل لا يعرف الحب . حتى الفتاة التي أختارها يوما مصادفة قد نسى انه معجب بها إلا بعد فترة وأحداث كأنها خارجة عند لحمه... وليست في كيانه ... ثم إذا به يفكر أن عليه الزواج منها ويا للمصادفة، ففي نفس الليلة يذهب صديقه بركات لطلب يدها.

ومرزوق أيضا مثل الكثير من الشخصيات التي جسدها عادل إمام في عصر الانفتاح، مبتورة الجذور تعيش وحيدة إلا من ظلال سرعان ما تختفي وتذوب .... فنحن لا نعرف له أسرة ولا عائلة وينعكس ذلك على كل شيء .

وقد جسد عادل إمام أيضاً نفس شخصية الخارج على القانون في أفلام " حتى لا يطير الدخان " و" مين فينا الحرامي " و" أحترس من الخط " و" المولد " و" إلي حد ما " و" الإرهاب والكباب " .

ففي " حتى لا يطير الدخان" نرى فهمي الإنسان الوصولي منذ اللحظة الأولى يتطلع إلي أن يركب طبقة اجتماعية أعلى بالتفوق عليها ولو من خلال تفوقه في الدراسة إنه أشبه بشخصية حسنين في " بداية ونهاية" فهو يرنو بعينيه إلي درية شقيقة زميله رءوف . بينما يتجاهل تماماً سنية الفقيرة التي تسكن معه في بيت فقير متواضع، وتنظف له الغرفة، وتكن له مشاعر حب وتردد :" يبدو أنه من الصعب على الفتاة أنة تعيش الآن بشرفها ".

وفهمي هنا قادم من الريف ليتعلم في القاهرة . وفي المدينة يحتك بأبناء الطبقات الثرية في الجامعة بحجة أن أكثر أبناء هذه الطبقة يميلون غلي تعليم القانون لأبنائهم .

وليس صحيحا أن وفاة أم فهمي التي كانت تعانى من مرض وفقر هي السبب في تغيير ملامح البن، فهو يحمل بذرة الوصولية داخله. يغازل خيرية قبل أن تموت أمه. والفتاة تعايره أنه يرتدى ملابس أخيها القديمة . وهو غير مجبر أن يرتبط بأبناء الأثرياء إلا ربة منه في الصعود إليهم . لذا فما أن يطلب منه زميله رؤوف أن يقيم معه في شقة الزمالك حتى يعلن موافقته. يترك مسكنه الفقير ويندمج بسرعة في عالم المخدرات. ويتحول إلي الرأس المدبر يدور في الشقة . يأتي للزملاء بالحشيش ويسيطر على كل ما يدور فيها . ثن يأتي بسنية كي تعمل خادمة في الشقة بناء على رغبته بعد أن هددها صاحب الغرفة التي تقيم فيها بالطرد .. والعلاقة بين فهمي وسنية غريبة.... فهو لا يشتهيها جنسيا ومع ذلك فإنها تأتمر بأمره. وتصبح ذراعه اليمنى وترفض ممارسة الموبقات في الشقة .

تتحول إلي مكان إدارة مصر . فإليها يحضر رجال السياسة والانفتاح وتجار المخدرات. والطلبة الذين يتخرجون ويستولون على المناصب الحساسة في البلاد . الشخص الوحيد البالغ النقاء في هذا العالم هو سنية. بينما يرغب فيها رؤوف صاحب المكان. مما يدفع بالبنت أن تهرب من هذا العالم وهي تردد في الشارع: " في الشارع لا يغصبني أحد على أن أفعل شيئا لا أريده ... أما هنا ..." .

وفهمي يسعى إلي الكسب بأي طريقة . وهو حتى هذه اللحظة لم يفعل شيئا ضد القانون . فالوصولية والانتهازية سلوك إنساني مرفوض ولكنه ليس ضد القانون. هو مكيافيللى التصرف. فهو الذي سلم سنية لرؤوف . ثم يبدأ في تجارة المخدرات. المبلغ صغير في الأول . لكنه يكسب . والمخدرات تجعل أمواله تزداد . ويدفعه هذا إلي الرقي الاجتماعي وهو على استعداد أن يتحالف مع أي شيء حوله ولو وشى عن بعض زملائه الذين يتعاطون المخدرات .

ويهتم الفيلم بصعود فهمي لمجلس الشعب . وكي يفعل ذلك فإنه يأتي بواحد من روافد جذوره كي يصبح مديراً لأعمال. أنه أحد أبناء قريته ويتحول فهمي عبد الهادي إلي ذلك الشيخ الذي نراه كلما هلت الانتخابات . فهو يأتي بمجموعة تأتى لتهتف له ... وجهاز علاقات عامة جيد . ويزور المآتم ويحضر الأفراح ويشترى خصومه ومعارضيه ... وفي الخفاء يضارب الآخرين من أجل أن يقتلهم ماديا ويفوز هو . وهو يردد أن السوق لا يعرف الرحمة، أنه نفس منطق مرزوق في " سلام يا صاحبي " ....وهو يتمنى أن يمتلك خيرية ويركب فوق طبقتها . وعندما يتزوجها يتعمد أهانتها كأنه يفعل ذلك مع طبقتها التي أهانته يوما " أنا بنت مراد باشا ... هل تفعل هذا بى " .

وقد كتبنا في مجلة الفنون- العدد ٢٦ – أن " من الواضح أننا أمام فيلم لا يقدم مستويات عديدة من الشخصيات. بل نحن أمام شخصية واحدة تدور في فلكها شخصيات عديدة هي كلها بمثابة تكوينات ثانوية وأغلبها مصنوع كي يحقق هدفا لفهمي ... وفي النهاية تظل جميعها بمثابة أشباح. فخيرية ليست بالنسبة له امرأة ...ولكنها طبقة..... ليست زوجة يطمح إليها ولكنها أرض يحاول أن يدوس عليها. فهو لم يعرف نفسه حين نظر إلي المرأة . لأنه لم ينظر إلي نفسه حين نظر إلي المرأة. لأنه لم ينظر إلي نفسه يوما . فعرفها . وهو يندفع للزواج من سنية غير مرغم. وبما أنها امرأة شريفة وسط مجتمع مهترئ لكن الرشف هنا قياسي فقد سبق لها أن نامت في أسرة أصدقائه الذين يهنئونه وهم يشدون بأيديهم عليه بحرارة. بينما هو يلقي بتعليقات ساخرة حول أعضاء مجلس النواب الذين تخرجوا من الشواربي الذين يعدون معارضة .

وفي فيلم " المولد" فإن شخصية بركات أو " هيمه" خارجة على القانون وتمثل الكثيرين من الخارجين على القانون في عصر الانفتاح .الذين يتكلمون بلغة الملايين من الدولارات .

ويتناطحون فيما بينهم. ونحن في هذا الفيلم أمام صراع هؤلاء الرجال الصغار منهم ضد الكبار . من أجل اعتلاء عرش اللصوصية الانفتاحية . ونحن أمام شخصية تصعد بسرعة في هذه الفترة . تقفز قفزات غير قانونية . فقد كانت بداية " هيمه " هذا هي النشل ثم ترقت إلي سرقة البيوت .

وفي إحدى جولاته الليلية في سرقة بيوت الأثرياء يتم اكتشاف أمره . ويقوم مطاردة بينه وبين رجال في الفيلا التي سعى لسرقتها... وبعد معركة بين الرجال واللص تفاجأ أن صاحبة الفيلا هي أيضاً خارجة على القانون بأسلوب أنيق ... فهي صاحبة عصابة تقوم بتهريب الأموال للخارج

فيروح ينضم غليهم . يصبح في البداية فرداً من عصابة . لكن طموحه الإجرامي يدفعه إلي الترقي. فيسعى إلي أن يسرق خمسة ملايين دولار بعد أن ينسف اليخت الذي تملكه العصابة . ويعود إلى مصر بعد سنوات وقد غير من أسمه وصفته . ويسعى للاستيلاء على العصابات الأخرى .

والفيلم ملئ بمثل هذه النماذج التي يخرج مثلها البطل عن القانون ... والخطير هنا كما سبقت الإشارة أننا أمام شخص شهم \ وعاشق متيم، وإنسان يتمتع بخفة ظل وظرف متناهية .... فضلا عن تكوينه الجسماني الضئيل الذي يمكن أن يتغلب على أصحاب العضلات والعمالقة . ويحاول الفيلم إن يكشف أنه بعد سلسة من المصادفات . وبعد أن عرف الابن انه عمل على قتل أبيه يوما. فإنه يعلن توبته بجملة تقريرية قد تدفع المتفرج أن يغفر له كل هذا، أو يزداد أعجابا به . ويثبت انه بالفعل انه أمام إنسان ذي معدن " أصيل" من مثل هذه الجملة " سوف نبنى المدارس والمستشفيات" والطريف أن بعض رجال الانفتاح يبنون فعلاً المدارس والمستشفيات ليس لدافع الخير ولكل لما تدره من أرباح طائلة قد تزيد عن أي عمل آخر غير مشروع ... والجدير بالذكر أن ما قدمه هذا الممثل لا يعتبر عنوانا لكل رجال الأعمال . بل نحن نخص ما يمكن تسميتهم برجال الانفتاح هؤلاء الذين أثروا بطريق سريع وغير مروع، عن رجال أعمال عملوا في الاقتصاد وبجدية .

ويقول محمد بدر الدين في نشرة نادي سينما القاهرة – ٨٩/٨/٢١ – انه في هذا اليفلم العنف واضح وباد يلجأ إليه البطل الفرد للفيلم . فـ " المولد " يندرج أيضاً تحت قائمة طويلة من أفلام العنف والعنف المضاد الذي بدأ كظاهرة في سينما المرحلة . وتقاطعت مع موجة أفلام انتقاد الانفتاح وحفلت بها سلسلة أفلام نجم المرحلة عادل إمام .

ينتمي فيلم " المولد " إلي السوق التجاري الاستهلاكي من موجة أفلام العنف المصري – الانفتاحي- كما أن الفيلم يعد تراجعا حتى بالنسبة لمنحى سلسلة أفلام عادل إمام ومستواها العام . وإذا كان عادل إمام لعب الكثير من شخصيات الانفتاح التي استفادت من هذه المرحلة وحققت الكثير من النجاحات المادية السريعة. والتي ضربت على الناموس البشرى . فإن أفلاما قليلة صورها ، راح يقف فيها ضد هذا النوع من الرجال. وفي بعض الأفلام التي قام الفنان ببطولتها راح يقاوم بعض التجار الجشعين أو يتعرض للقهر منهم لسبب أو لآخر . أغلبه عاطفي . مثل رجل مراكز القوى في اثنان على الطريق " وهو عشيق للفتاة التي يحبها وأيضاً الجزار الذي يغش في اللحم يواجهه في " على باب الوزير" لأنه يرفض أن يزوجه ابنته . وهو الطالب الفقير. كما أن هناك مواجهة مع طاغية في فيلم " أنا اللى قتلت الحنش " لكن أبرز المواجهة بين شخصية جسدها عادل إمام وبين أساطين الانفتاح حدثت في فيلم " الغول " وهو واحد من أهم أفلام عادل إمام على الإطلاق .

ورجل الانفتاح في هذا الفيلم ثرى. يملك اليخوت والعمارات، لديه جهاز إداري من الخبراء وأساتذة الجامعة. وهذا الشخص بصرف النظر عن أي عصر ينتمي إليه هو أي رجل قوى بنقوده. يمكنه إن يفعل ما يشاء. فبصرف النظر عن بعض الجمل التي يتبادلها الأبطال فإننا نجد أنفسنا أمام فيلم عادل للغاية حول مسألة الشرف والأخلاق والبطل الشهم الذي نراه في أفلام الكلاسيكية الذي يعانى لكن يظل يدافع عن الشرف ويبحث عن الحق ضد رجل قوى . والقوة هنا تنبع من مكانته الاجتماعية، ومركزه المالي. لكنه لا يعتلى أي منصب سياسي ولا يقترب مباشرة من السلطة مباشرة مثل الكثير ركزت عليهم الصحف والأفلام. ومصدر قلق هذه الشخصية ليس ابدأ التصرف بما هو خارج على القانون. ولكن لخوفه على مؤسسته التجارية التي قد تتعرض لهذا نتيجة لجريمة ارتكبها أبنه الأرعن.

ونحن في هذا الفيلم أمام شخصيات عامة، الصحفي البسيط الشريف الذي يعمل في مجال الصحافة الفنية بعد أن عانى الكثير من كتاباته السياسية الصريحة حسبما نسمعه يعترف لمذيعة التليفزيون مشيرة درويش – نيللى- التي أصبحت صديقته فيما بعد . ويصوره الفيلم صادقا وصريحاً . وواضحاً، تزوج يوما من إحدى النساء الثريات والتي طلقت منه لكي ترتبط برجل

أكثر ثراء. وتعيش حياة المجتمعات الكبرى بعد أن تبرمت بشقته المتواضعة في مدينة نصر- حسب رأيها – و أخذت معها أبنتها سحر كي تتولى تربيتها ... وتزوجت سوزى عمار من طبيب مشهور من أجل الملابس والحفلات لقد تغيرت . أما أنا فلن أتغير ....
وعادل عيسى هذا يتردد ليلاً – في بعض الأحيان – على بار يحتسى فيه الخمر. وهذا شيء عادل للغاية بالنسبة له . أما فهمي الكاشف فهو والد المذيعة ولكنه لا يعترف بها أمام الناس . وهو يتضايق من جمل متفاوتة مكتوبة عن أبنته. ويحاول شراء الصحفي الذي كتب كلاما ضد أبنته. كما بدا أنه قد أشترى رئيس تحرير المجلة. وهو يردد نفس التعبيرات التي قيلت في الصحف على لسان توفيق عبد الحي حول صفقات اللحم الفاسد والدواجن. " فيه أزمة لحوم قلت المؤسسة تساعد في أزمة اللحم . قالوا اللحم فاسد ، الشعب بيأكل الزلط. بلهارسيا على بلا أزرق. أشمعنى ميكروبات اللحم . ولا حد مات . ولا حد عمى . اللحم ينعدم. طبعا . أنا برضه حريص على مصلحة الشعب ومسيري أعرفها ".
وتلعب المصادفات دورها كثيراً في خلق الصراع بين الصحفي ورجل الانفتاح . فالمصادفة وحدها تجعل من مشيرة أبنته لا تترد عليه. ومصادفة أخرى تجعل الصحفي موجوداً وشاهد على ما حدث في البار. وجريمة الليل التي تتم بقتل مرسى عامل البار الذي يدافع عن الشرف . ومحاولة الصحفي البحث عن الحقيقة بالتبليغ عن الحادث والدفاع عنه مستميتا . يترك عمله. ويسعى لإدانة نشأت الكاشف. القاتل وأبن الرأسمالي الكبير.
ووسط البحث عن الحقيقة أو إخفائها من الطرفين لا مانع أن يعزف الفيلم على نفس النغمة التي يسير عليها الجميع . " يقول انفتاح بنكسب . ما فيش انفتاح بنكسب أكتر" .
ونحن أمام فيلم حركة . ولا مانع من مزج أحداثه بواقعنا الاجتماعي فما لبث الفيلم إن ابتلع مثل هذه العبارات وموضوع الانفتاح بشكل عام كي يتفرغ أبطاله لمطاردة بعضهم لأن العبارات التي ذكرت في النصف الأول من الفيلم لم تضف شيئا على أحداث النصف الثاني. وبالتالي بدت مثل هذه العبارات أشبه بدغدغات لإثارة مشاعر المتفرجين مثلما تدغدغ بعض حركات عادل إمام ضحكات المتفرجين. وإذا تصور البعض إن الدور الذي لعبه الكاشف في استقطاب بعض أساتذة الجامعة للعمل في مؤسسته ليس موقفا سياسيا لن كل هؤلاء العاملين لا يمارسون السياسية. لكن هناك إسقاطا بين طلب الكاشف في تأليف كتاب بعنوان " مشوار على الأشواك" وكتاب أثار ضجة منذ سنوات قريب العنوان . لكن مؤلف الكتاب عضو في أكثر من مؤسسة سياسية. أما الخط الذي أكد عليه سمير سيف في فيلمه فهو الكشف عن الحقيقة في جريمة البار .
والفساد الذي يستشرى في المجتمع ويصوره الفيلم ظاهرة في عصر الانفتاح وأيضاً في عصور أخرى عديدة. مثل شرطي المرور الذي يعمل لمصلحة من يدفع الرشوة. وأمين الشرطة الذي يقبض ظرفا به نقود . لكن المواجهة هناك الطبيب الذي يستيقظ ضميره أكثر من مرة للدفاع عن الحق . ووكيل النيابة حسين أبو سيف الذي يواصل رحلة البحث عن الحقيقة .
والأجواء النى نراها في الفيلم أقرب ما يحدث في شوارع المدن الأمريكية مما نراه في شوارعنا مثل اليخت. والفخامة في كل شيء.... والأجواء التي نراها في الفيلم... أقرب ما يحدث في المدن الأمريكية.... وأجواء المافيا وعصاباتها التي تنتظر عادل عيسى كي تنال منه وتضربه ربا مبرحا. ودور الأجهزة في إخفاء الوقائع . ملثما حدث في فيلم " تحرير ل . ب . جونز " لويليام وايلر عام ١٩٦٩ . كما أن عادل عيسى يضع ساطوره بجوار كتاب يقرأه عن الإرهابي العالمي كارلوس . كما نرى رواية مارلو المعروفة " قدر الإنسان " قبل إن يتوجه لقتل الكاشف الكبير رغم أن ما يفعله يختلف عن أسلوب كارلوس في الإرهاب . وأن رواية مارلو بعيدة تماما عن موضوع الفيلم . أو على الأقل بالنسبة للموقف الذي يقفه الصحفي ضد " الغول " .
ورغم ذلك فإن النماذج البشرية التي يصورها الفيلم موجودة بالفعل في مجتمعنا. ومثل الأرملة التي تقبل خمسين ألف جنيه كنوع من أنواع التعريض لمقتل زوجها وتتحول إلي حيوان شرس لتدافع عن هذا المبلغ . فزوجها قد مات . لكن النقود يمكن أن تحيى أبنائها. والزوجة الثرية التي تركت زوجها من أجل رجل آخر. وشرطي المرور الذي يقبض مبلغاً مقابل التبليغ عن خبر

صغير . ورئيس التحرير الذي يبيع أخباره ومقالاته إرضاء لأصحاب الأموال كي لأمور مجلته أن تمشى . ثم رجال الفكر والأساتذة بالجامعات الذين يدافعون عن قضايا غير عادلة سعيا وراء مكسب أكبر .
وهناك أفلاما أخرى لعب فيها عادل إمام دور شخص معتدل في حياته ولكن بطريق أو بآخر يجد نفسه في مواجهة قوى أخرى . قد يكونون من رجال الإجرام العتاة ز أو من المنافسين له في رزقه وحياته. مثلما حدث في فيلم " عصابة حمادة وتوتو " ثم " جزيرة الشيطان". وهناك أفلام أخرى كان فيها رجل العدالة الذي يعمل لديها ويدافع عنها مثلما حدث في فيلم " النمر والأنثى " ثم راح يساعد هذه العدالة بشكل مباشر وسعى إليها في فيلم " اللعب مع الكبار" .
ومن المعروف أن فيلم " عصابة حمادة وتوتو " مستورد تماماً من السينما الأمريكية . وهنا نرى حمادة قد وجد نفسه بلا عمل بعد أن طرده مديره" بلبع " من العمل . ووجد حمادة نفسه أن عليه أن يعيش في مجتمع يتكلم بلغة المال الذي هو في أشد الحاجة إليه . لقد كان خبيراً سياحياً .
وهو الآن بلا عمل . وعلى زوجته توتو (لبلبة) أن تضغط المصاريف المنزلية إلي أقصى حد . فلم يعد هناك حد . يبحث الزوجان عن الوظائف الشاغرة التي تعلنها الصحف .
وقد صور الفيلم حالة الضنك الشديدة التي عاشتها الأسرة الصغيرة مما يدفع بالزوجين إلي التصرف أحيانا تصرفات صغيرة كأن يأكلان في مطعم فاخر ثم يلوذان بالفرار . وهناك ضغوط متتالية تدفعهما إلي السرقة . فالابن كريم مريض ويجب البحث عن النقود بأي طريقة . والسرقة هنا شرعية أحيانا . وغير شرعية في أحيان أخرى. فعندما يذهب الزوج إلي الصيدلية لشراء بعض الحبوب يفاجأ بالنقود في متناوله داخل خزينة الصيدلية ، ترتعش يده ، وهو يمدها لتناول ورقة بمائة جنيه، ثم ورقة أخرى، ثم يتجرأ ويأخذ وريقات كثيرة ... يشعر بالسعادة حين يأتي الطبيب إلي أبنه لكن الطبيب إنسان جشع يطلب مبلغا كبيراً مقابل عملية بسيطة لاستئصال الزائدة. يذهب مرة أخرى للصيدلية فلا يفوز بشيء هذه المرة .
ولأن المرء الذي أعتاد على الحياة في المناطق المرتفعة فإنه يشعر بالاختناق إذا أقام في مكان منخفض. لذا فإن حمادة يود الصعود اجتماعياً مرة أخرى مهما كان الثمن . يتدرب على ممارسة السرقة . فيخرج مع زوجته ذات ليلة تحت إلحاح الحاجة ويستوليان على سيارة يمتلكها أحد العشاق ويذهبان إلي نفس الصيدلية. ينزل الزوج ويحاول استخدام مسدسه إلا الصيدلي يعتقد أن حمادة يعانى من مشاكل خاصة بتنظيم النسل فيعطيه علاجاً . وبدلاً من أن يأخذ نقوداُ فإنه يدفع ويخرج جاثيا .
والسرقات التي يرتكبها الاثنان مثيرة للسخرية. فعندما يدخل إلي ملهي ليلي ويطلب من زبائنه السكارى المال تحت تهديد السلاح يكون جزاؤه علقة ساخنة. ومع ذلك فإن ميادين السرقة يتسم أهلها بالجسع وسوء النية . مثل المدرسة الخاصة التي تطلب مصاريف باهظة والجزار الذي يبيع اللحم بضعف التسعيرة . ولعل هذا يعيدنا إلي ما سبق أن تحدثنا عنه في مكان آخر من هذا الفصل. أننا أمام نموذج من اللص الشريف " وربين هود " ... ولكن هنا بشكل أكثر وضوحا .
وقد مكنت هذه السرقات التي حاول الفيلم أن يعطيها شرعية خاصة به تجعل من حمادة وتوتو من الأثرياء ويقومان بإنشاء شركة الاقتصاد الحر . تتوطد الصلة بينهما وبين بلبع مدير الشركة السياحة الذي سبق أن طرد حمادة من عمله. وهذا الرجل كما يصوره الفيلم لا يتورع عن مغازلة الزوجة.
ويفكر الزوجان في الاستيلاء على خزينة نقوده ... وأثناء السرقة يكتشف حمادة أن بداخلها أوراقا يمكنهما بها إدخال بلبع السجن ... أنها نفس الفكرة التي سبق تناولها في " المحفظة معايا". وتكون هذه المستندات بمثابة السند الذي يدفعهما للخروج في حماية الشرطة .
أما شخصية جلال في فيلم" جزيرة الشيطان " فتختلف كثيراً. فهو ليس سوى بحار تستعين به فتاة من أجل الغوص في أعماق البحر الأحمر من أجل إخراج شيء فقدته هناك ز يوافق جلال على ذلك رغم أنه لا يعرف هذا الشئ. ويفاجئ أن فوق المركب مجموعة من الأشرار يسعون للاستيلاء على السبيكة الذهبية التي تبحث عنها فاطمة .

ورغم أن جلال شخصية رئيسية في هذا الفيلم . فإنه ليس محور الأحداث مثل أغلب الشخصيات التي يجسدها عادل إمام. فالمساحة التي أعطيت لشخصية فاطمة دراميا أكثر أتساعا من شخصية جلال الذي عليه أن يعلم فاطمة فن الغوص .
والفيلم نسخة عربية من أفلام أمريكية كثيرة تذهب فيها جماعة للبحث عن أموال.
وهناك فيما بينهم خلاقات وتفسخ . وهناك قوي ثانية تطاردهم. ولأننا نهتم بنموذج الشخصية التي يجسدها عادل إمام في أفلامه . فأننا من جديد أمامنا شخص مبتور الجذور. له ماض غير مستشف كثيراً . عليه أن يشارك في مهمة من أجل مبلغ من المال، وبمجرد انتهاء هذه المهمة عليه أن يعود ثانية. وقد كتب عماد العبد الله عن عادل إمام في هذا الفيلم- مجلة فن العدد ٣٢- أنه " يظلم حافظا على خيط كوميدي يذكر المشاهد بالصعلوك أو " الواد الغلبان " الساخط المرح" الداهية " الذي لن يستسلم مطلقا لا للحظة رشد ولا للحظة طفولة، بل إن الصراع بين اللحظتين هو الذي سيغذي الشخصية الكوميدي إلي الأبد . لذلك يسدد للمشاهد ابتسامته الجانبية المعروفة. ويدعي في الحانة حالة سكر شديد ليقدم لنا عبر مشهدا كوميديا ناجحاً. كذلك وعلي متن المركب. وفي لحظات جديدة لا علاقة بها بأجواء الكوميديا يسدد ليسراً نظرة " بحلقة" قاسية لنجد أن السبب هو سقوط المنشفة التي يلف بها وسطه وكون أسفله أصبح عاريا، وهكذا يذكر عادل إمام الناس بنموذجه الحقيقي مطيحاً في آن معا بالكابتن جلال وفيلم " جزيرة الشيطان وأي شيطان آخر محتمل " . ولعل هذه العبارة التي لمست الوتر الحساس قد فسرت السبب الذي من أجله يقبل الناس على أفلام عادل إمام التي يؤدى فيها أدوارا غير كوميدية. فهناك بصيص من أمل أن عادل سوف يضحك الناس في أي ظروف. وبالفعل فإن أغلب الشخصيات التي يجسدها يعطيها لمحة من هذا الأمل. والبساطة . ومن خلالها يمكن إحداث الكوميديا. وهناك بعض الأفلام التي خفت حدة هذا البصيص. وتباينت مشاعر الناس نحو الإقبال إليها. الفيلم الأول قام فيه عادل إمام بدور ضابط شرطة بالغ الجدة والمهارة والقسوة . وهو " النمر والأنثى " أما الفيلم الثاني فقد أدى فيه شخصية رجل مصاب بالإحباط تلو الإحباط وهو " الحريف" . ولم يلق النجاح الجماهيري المقبول... ورغم أننا لا نتعرض في هذا السياق الآن إلي نجاح وفشل أفلامه. لذا فإننا سوف نستمر في التأكيد على الشخصيات التي جسدها عادل إمام في أفلامه. ولازلنا في الحديث عن شخصية الرجل الذي له موقف من القانون والعدالة . فبينما راح عادل إمام في الكثير من هذه الشخصيات يخرج على القانون . فإنه راح يحميه في فيلم " النمر والأنثى " ثم راح يدل الجهات المسئولة إلي حمايته في " اللعب مع الكبار " .
مع اللقطات الأولى لفيلم " النمر والأنثى " يبلغ سمير سيف متفرجة أنه معجب بفيلم " الرجل الثاني " من إخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٦١ .إنه سيقدمه له في فيلمه على غرار وشرف الفيلم القديم . تعمد سمير سيف أن يفعل ذلك من خلال استعانته بمجموعة كبيرة من لقطات الفيلم أثناء مشاهدة ضابط الشرطة وحيد للفيلم في التلفاز .
والمفروض أن " وحيد " في هذا الفيلم هو بمثابة تكرار للشخصية التي جسدها صلاح ذو الفقار. وهي شخصية ضابط الشرطة الذي يتخفي في شخصية أخرى كي يدخل عرين إحدى العصابات. وقد شرح صلاح ذو الفقار بين خفة الظل والحركة من خلال أداء بالغ البساطة والجاذبية. أما وحيد فهو يعامل النساء بنفس الجفاء والقسوة التي يتعامل بها مع المجرمين . وعلى هذا الرجل أن يذهب في مهمة رسمية مع عاهرة ليتصرف على أساس أنه زوجها. وهي بدورها تتصرف على أساس أنها الابنة المفقودة لرجل العصابة الخارج على القانون .
وهذا الشرطي يجد نفسه يعيش في جو أسرى مشحون بالتوتو والقلق من أجل محاولة الإيقاع بالمجرم وحين يتم اكتشاف أمره تبدأ عصابة المجرمين في مزج المخدرات بالقهوة التي يتناولها الضابط حتى يصبح مدمنا خلال أسبوع واحد .
ويأخذ الفيلم في تصوير آثار المخدرات على وحيد الذي أصبح خائر القوى. يثير الرثاء ولا يثر أي بهجة بالمرة. وتستغرق هذه العملية الكئيبة الكثير من الزمن الدرامي للفيلم وبعدها يبدأ الشرطي في مطاردة المجرمين .

ومثلما كتبنا عن هذا الفيلم في مجلة " الفيديو العربي" – إبريل ١٩٨٨ – فإن عادل غمام رغم خفة ظلة بدأ غريبا قياسا إلي الدور الذي جسده صلاح ذو الفقار مثل محاولة إلقاء تعليقات مضحكة بلا داعي. ولعل الجمهور قد تعاطف كثيراً مع عادل إمام وهو يجسد شخصية الضابط الذي حطمته دفعات المخدرات حتى أنه تبول على نفسه في الفيلم . وقد سمعت في الصالة التي شاهدت بها الفيلم جمهوراً يصفق بين الحين والآخر لعادل إمام . ورغم هذا فإن رنين التصفيقات التي دوت من أيادينا الملتهبة ونحن نشاهد " الرجل الثاني " ... ونحن مازلنا أطفالا في أوائل الستينات هذا الرنين يدوى أكثر وأعلى- عبر كل هذه السنوات- من رنين التصفيقات التي سمعتها من أيام فقط .

أما الشخصية التي جسدها عادل إمام في " اللعب مع الكبار" فهي أكثر الشخصيات نورانية في جميع أفلامه. فهو الشاب الذي تخرج من الجامعة ولا يجد وظيفة . ووسط المعاناة في الحصول على ما يريده كشاب. فإن يسعى إلي محاربة الفساد بطريقة تختلف . في البداية لا تعرف لماذا يتصل بجهاز مباحث أمن الدولة. يبادر إلي ذهن المتفرج أنه بالفعل يمتلك القدرات الوراثية لمعرفة ما يكن أن يدور في الغد. تعرف مباحث أمن الدولة أن هناك مصنعا سوف يحترق. وأن هذا قد رآه ، الشاب في الحلم .

وفي الفيلم تنعقد صله غريبة وقوية بين الشاب والضابط. فنحن أمام ضابط بشوش يفهم كيف يتعامل بالحسنى مع الأشياء وهو رقيق . ولديه رؤيته للعالم أيضاً . ولا يحاول أن يضغط على " مصدره" المهم أنه بعد بعض الشك فيه، يصدقه، ويصبح قريباً منه، بل أنه ينتشله من ضابط آخر سعى للقبض عليه ومعاملته بعنف .

ويهمنا هنا أن نكشف نورأنية هذا الشاب... فهو يبدو دائماً أمامنا، وكأن نورا يشده إلي مقاومة الشر. فهناك من سيهرب المخدرات... وهناك شخصيات تتولي مناصب حساسة تتصرف ضد القانون .

والمتفرج يتعامل طيلة الفيلم مع هذه الشخصية بصفتها نورانية. فليس لديها هدف سوى أن تحارب الخروج على القانون . وهي لا تربح من هذا العمل . كما أنها ترفض التعامل كمرشد بصفة رسمية. وفي دقائق قليلة في نهاية الفيلم نفهم أن الأمر لم يكن حالة نورانية. ولم يكن من الظواهر الوراثية. فهناك صديق له يعمل في سنترال رمسيس. وهو يتصنت على المكالمات. ويعرف ماذا يمكن أن يحدث من عمليات مشبوهة. ويشترك مع زمليه في مقاومة هذا الشر قدر الإمكان ...

فهناك " صداقة عميقة تؤلف بين قلبيهما " وهموم مشتركة تربط بين روحيهما . وهدف ما جعل مصيرهما مشتركا.

ونحن هنا أمام مجدداً رجل الانفتاح. لكن يهمنا هنا أننا أمام شخصية حالمة. ولعل مشهد الخاتمة خير دليل على ما يتسم به من سمات. فهو بعد مصرع صديقه في داخل السنترال ووسط الطلقات التي تتقاذف من ضابط المباحث ورجال العصابة . وفي مشهد غريب بالغ الشاعرية . يردد " أنا بحلم " أكثر من مرة . وينتهي الفيلم ونحن نسمع مثل هذه العبارات .

تلك هي أهم الشخصيات التي جسدها عادل إمام في زمن نجوميته وحتى كتابة هذه السطور كانت ذات علاقة بالقانون سواء معه أو ضده. كما كان لها أثر مباشر بالانفتاح . وهناك أفلام أخرى عكست أثر زمن الانفتاح على الناس. وسوف نتعرض لها أيضاً في محض حديثنا .

فبالنظر إلي الشخصيات التي جسدها منذ عام١٩٧٩ وحتى الآن سوف نراه قد جسد شخصية الصحفي في فيلمي " ليلة شتاء دافئة " و" الغول" .... كما جسد شخصية الطالب في " رجل فقد عقله " و " على باب الوزير" و " على الطريق " و " خللى بالك من عقلك " .... وجسد شخصية المهندس في " كراكون في الشارع" وأيناه محاميا في " خللى بالك من جيرانك " كما عمل موظفا عاديا في أفلام عديدة منها " غاوى مشاكل " و " زوج تحت الطلب " كما ظهر كشخص الجان في " الإنس والجن" وعمل مدرسا في " الإنسان يعيش مرة واحدة " و" الإرهاب والكباب " .

وإذا كنا قد أشرنا إلي أن الناس قد تهافتت لرؤية عادل إمام لأنه يجسد الشخصية التي يحبونها والسمة الغالبة في هذه الشخصية كانت " الشطارة" ولكن هناك استثناء غريب من هذه القاعدة... فرغم أن عادل إمام قد جسد شخصية عامل مهني في إحدى ورش صناعة الأحذية في فيلم " الحريف " ورغم أنه كان لأعب كرة ماهر في هذا الفيلم، فإن المتفرج لم يقترب كيراً من هذا الفيلم. وأغلب الظن أنه لم يتقبل تلك المرارة التي تعيشها تلك الشخصية .
وفي رأيي أن شخصية فارس في فيلم " الحريف" من أهم الشخصيات التي جسدها عادل إمام ... أنه رجل شغوف جداً بالحوارى... ليس فقط لأنه يعيش فيها ... بل لأنه يلعب فيها أيضاً الكرة ... بل لأنه يحيا هنا فوق سطح إحدى العمارات القديمة. لا يري سوى سماء فوقه . غرفة صغيرة تجاورها غرف أخرى سكنها بشر الصلة بينهم شبه مقطوعة، ولا يتم الاتصال بين فارس وبينهم إلا في ظروف قاهرة غير محسوب لها .عندما يتم اتهام فارس في جريمة قتل امرأة عجوز بالعمارة فإنه يجد نفسه مشاركا كالجارة في الاتهام. وعندما تموت أمه يجد فارس أن عليه أن يسكب دموعه فوق صدر جارته العاهرة التي تتردد على شقق بعض سكان العمارة الأثرياء .
وفي حياة فارس امرأة هجرته. إنها سعاد التي انفصلت عنه بالطلاق قبل ثلاث سنوات لأنه ضربها بشدة . وهو رجل يعانى من إحباط تلو الإحباط. ويرى أن الكرة الشراب مهرب جيد تمده بصفة " الحريف " التي يناديه بها الآخرون . وهو يحمل هذا السيف- كفارس – في حين، لكنه في أغلب الأحيان نراه يكسر هذا السيف ويحطمه .
وهناك امرأتان في حياته. امرأة تحبه تأتى إليه ويذهب معها أحيانا. أنها زميلته- زيزى مصطفي- التي تعمل معه في ورشة صناعة الأحذية .... تدافع عنه لدى صاحب العمل عندما يطرده . تحدثه دائما أنه يطارد امرأة أخرى ترفضه. وفارس لا يتجاوب كثيراً مع هذه المرأة رغم كل ما تكنه من حب نحوه إلا أنه يتركها يوما وقد قرر ألا يعود مرة أخرى.
أما عن علاقة فارس بمطلقته فهي علاقة شد وجذب يأتي إليها أحيانا ويدعوها لتناول مشروب. فتتمنع مثلما تفعل كل أنثى . تسأله حين يزورها في المنزل إن يتناول غداءه معها. وهي تكرر الطلب كلما زارها. لكنها تخبره أنها سوف تخطب لرجل آخر. ليس لأثار غيرته. ولكنها تنوى ذلك فعلاً. فهى امرأة غامضة. وحين تتيقظ مشاعرها نحو طليقها تسأله إن كان في حاجة إلي المال . يتركها ويسير في الحوارى الضيقة دون أن يلتفت إليها .
وإذا كانت هناك علاقة ما بين فارس وبعض النسوة يرتبط بهن بصورة أو بأخرى. فإن هناك علاقة حميمة بينه وبين الحوارى التي يسير فيها، إنها حوارى طويلة ضيقة، فقيرة، والبيوت داخلها هي نفس بيوتنا، نفس ألوان الجدران ونفس الصور التي نضعها فيها. شقة سعاد . وغرفته الصغيرة التي يأوي فيها. وأيضاً قريبه القادم من الصعيد بحثا عن فرصة عمل في العاصمة .
وهناك علاقات متعددة يرتبط بها فارس ز مثل تلك العلاقة التي تربطه بابنه. أنه يدفعه أن يصبح إنسانا أكثر نقاء. ونحن لا نعرف الكثير عن علاقاته مع الآخرين إلا من خلال التحقيق الذي يتم حول مقتل الجارة العجوز، فالضابط يوجه لفارس اتهاما بأنه رجل عنيف. وأنه ضرب امرأته ضربا مبرحا فطلبت منه الطلاق، وفارس لا يزال عنيفا حتى اللحظة الأخيرة. ومع ذلك فإنه عندما يلتقي بقطاع الطرق في بور سعيد يخرج لهم نقوده مقاومة حتى لا يضربونه . ومع ذلك يفعلون. والعنف الذي يمارسه فارس مع طليقته لا يحدث مع الآخرين . فهو لطيف المعاشرة تجاه زوجة أبيه التي يطلب منها أن ترقص. وهو سلبي أمام أبيه وجاحد تجاه أمه خاصة عندما يتلقي خبر وفاتها مثلما تلقي مرسى خبر وفاة أمه. قريب في كثير من الأحيان من الإسكندراني الأعرج الذي هو لأعب كرة قديم يتوق إلي الماضي من خلال لعبة الكرة الشراب والذي يصر أن يسمى " فارس بالحريف" في كل المباريات والذي يصدم عندما يعرف أن فارسه قد باع المباراة في بورسعيد . لكنه يسعى إلي الاتفاق على مباراة أخرى سيربح منها مبلغا طيبا إلا أن " فارس " يخسر الحساسية، فهناك الجنس والسياسة والتأكيد على رموز عصر الانفتاح ومحاولة مغازلة متاعب الناس بشكل أو بآخر فهناك دائما حقائب مليئة بملايين الدولارات وهناك شخص فقير يسعى دائما أن يتحول إلي مليونير وينجح في ذلك بشكل أو بآخر.

وفي الحقيقة فإن رغبتنا في الكتابة عن الانفتاح في السينما المصرية كان يجب إن يدرس ظاهرة أخرى ألا وهي ظاهرة نادية الجندي. ولم يمكن دراسة هذه الظاهرة دون الوقوف عند مجموعة الأفلام التي مثلتها نادية الجندي فهي " نجمة الجماهير" كما أطلقت على نفسها في أفيشات الأفلام التي تتولى إنتاجها . وتنتمي أفلامها التي قامت ببطولتها في الثمانينات إلي الانفتاح قلبا وقالبا... وقد آثرنا أن نركز بحثنا هنا على ما مثله عادل إمام في هذه السينما ... على أن نترك الفرصة لآخرين لمتابعة بقية سينما الانفتاح في دراسات أخرى مماثلة أو ذات سمات مختلفة.

المهم أن بهذا الكم من الأفلام يمكن أن نحس أن الشخصيات التي جسدها عادل إمام لم تأتى من قاع المجتمع كاملة. وإنما ارتدت طاقية الفلاح فوق ملابس رعاة البقر. مثل تلك الشخصية التي جسدها في فيلم" عنتر شايل سيفه" فالفيلم مقتبس من فيلم تركي حول فلاح سافر إلي ألمانيا وهناك وجد نفسه يعمل في أفلام إباحية. وقد أقتبس الفيلم قصة هذا الفلاح وأصناف إليها الكثير من السمات المصرية مثل سذاجة الفلاح الذي يلقي بنفسه في النافورة كي يجمع الأموال التي يلقيها السائحون من أجل أن يقتات . والأمثلة على ذلك كثيرة .

تلك كانت محاول للتعرف على ظاهرة من أهم ظواهر سينما الانفتاح في مصر ولعل القارئ قد لأحظ أننا لم نتوقف عند كل أفلام الفنان في تلك الفترة. وخاصة أفلامه الأخيرة مثل " الإرهابي" و بخيت وعديلة " ولنا فيها عودة وأننا حاولنا الوقوف عند محطة بعينها.... كما أننا سعينا أن نكون موضوعيين قدر الإمكان ... حيث تعاملنا مع النص السينمائي . فلا شك أن الذي ربط عادل إمام بالناس هي أفلامه وأعماله الفنية ... وأن هذه هي العلاقة التي تهمنا في المقام الأول .

هناك تحول واضح في عمل وإبداع كل فنان، تنقله إلي مرحلة أخرى تلفت إليه الأنظار أكثر، وفي سينما عادل إمام يمكن اعتبار أن التعاون الثلاثي المشترك الذي مثله كممثل، مع كاتب السيناريو وحيد حامد والمخرج شريف عرفه، بمثابة مرحلة تحول واضحة دخل من خلالها عادل إمام إلي مرحلة أكثر وعيا ونضجا بالقضايا الاجتماعية والسياسية وأستطاع هذا الثالوث أن يقدم أفلاما بها نبض الناس . ولفتت أنظار النقاد أن هناك التزاما أكثر وعياً يحدث لدى إبداع نجمهم المفضل .

ولا يمكن أن تقول أن هذه المرحلة قد تولدت فجأة، فهناك أفلام كثيرة لعادل إمام كممثل، عزفت على وتر الهم الاجتماعي مقل " الغول " و" الحريف " و " حتى لا يطير الدخان " و" كراكون في الشارع " .

ومما لا شك فيه أن جرأة وأهمية النص السينمائي الذي كتبه وحيد حامد لأفلام عادل إمام في الثمانينات ، كان وراء نجاح هذه الأفلام بالإضافة إلي جاذبية الممثل نفسه ثم أسلوب الإخراج الذي مارسه مخرجون من طراز سمير سيف وأحمد يحيى لهذه الأفلام والذي لا شك فيه أن وحيد حامد قد قدم العديد من الأفلام المهمة في تلك الفترة، لم يقم عادل إمام ببطولتها من أبرزها" البرئ " وملف في الآداب " وبدأ فيها كم هو مهموم بمسألة علاقة الفرد بالشرطة. وكيف أن المواطن العادي عليه أن يتحول إلي منتقم من قوى أشد منه، يسن العدالة بنفسه، فيواجه قوى عليا وهو لا يكاد يملك حتى ثمن سكين صغير يمكن أن يستعمله.

وفي أغلب أفلام وحيد حامد هناك هذه المواجهة الغير متكافئة بين طرفين، ويجد المواطن العادي نفسه في ظروف لم يكن يحسب أنه سيواجهها، كما يجد أن أمامه خياراً واحدا هو السلاح والعنف، مثلما حدث لشخصية الصحفي في فيلم " الغول " ولشخصية المجند في نهاية فيلم " البرئ " .... وأيضاً لشخصية عبيط القرية في نهاية فيلم " الهلفوت" وأيضاً للطبيبة في فيلم " التخشيبة " .

ويؤكد هذا أن وحيد حامد يكتب النص الذي يمكنه أن ينجح كبار، أو بدونهم ولكن لا شك أن تقمص عادل إمام لبعض هذه الشخصيات التي كتبها وحيد حامد قد ساعد في زيادة التفاف الجمهور حولها والتي ما تملكه من " هم " عام، وقضية ذات خصوصية فردية، لكنها تعكس أحوال المجتمع، وقد بدأ هذا في الكثير من الأفلام التي كتبها وحيد حامد وقام ببطولتها عادل

إمام، مثل قضية الثأر في فيلم " الإنسان يعيش مرة واحدة " لزكى صالح عام ١٩٨١، ثم " الغول " لسمير سيف عام ١٩٨٢، " الهلفوت " لسمير سيف ١٩٨٦ وغيرها .
لكن مما لا شك فيه أن وحيد حامد قد عاد ليتعاون بشكل أشد حميمية مع عادل إمام من خلال الأفلام الأربعة التي عملا فيها معا في النصف الأول من التسعينات وهي على التوالي " اللعب مع الكبار" عام ١٩٩١ و" الإرهاب والكباب" ١٩٩٢، " المنسي " عام ١٩٩٣، ثم " طيور الظلام" ١٩٩٥ وكلها من إخراج شريف غرفه، ولا يمكن اعتبار أن هذه الأفلام بمثابة تحول لدى وحيد حامد ،قدر ما هى تحول واضح في اتجاه عادل إمام ولشريف عرفة، فقبل هذه الأفلام الأربعة، كان المؤلف يكتب عن السلطة، ويتصدى لبعض الغاشم منها، ويدخل منحنيات خطرة مع السلطة التنفيذية خاصة من الشرطة، وقد بدأ من خلال شخصية ضابط الشرطة في فيلم " البرئ" وأيضاً في " التخشيبة " و" الهلفوت " وبدأ في هذه الأفلام، وغيرها، كأنه يدخل في دائرة لم يجرؤ مؤلف من قبل أن يقترب منها، حتى وإن حدث فإنه لم يخسر أحد أن يكرر الدخول من فيلم لآخر، ليصور ما يحدث في أقسام الشرطة، وإلقاء التهم جزافا على البعض من المواطنين الأبرياء في " التخشيبة " ، و" ملف في الآداب"، بل واعتقال أبرياء في المعتقلات مثلما حدث في " البري " .
إذن، فهو الكاتب لم تتغير، وظل في أفلامه التالية مع زميله عادل إمام وشريف عرفه يستكمل معالجة موضوع المواطن العادي بالأجهزة التنفيذية . مثل علاقة حسن الشاب العاطل، بمباحث أمن الدولة في اللعب مع الكبار، وعلاقة مواطن عادى آخر، مجرد مدرس بسيط إذا زعقت فيه زوجته يرتجف، ويأتي لها بالخبز فوق رأسه، إلي أن يقوم باحتلال مبنى مجمع التحرير. لدرجة تزعج السلطات، ويدفع وزير الداخلية نفسه للحضور، ومعه معاونوه من أجل حل هذه المشكلة في فيلم " الإرهاب والكباب" ثم هنا مواطن عادى ربما آخر يسمى يوسف لا يتسعه عالمه عن التحويلة التي يعمل بها فيجد نفسه في مواجهة مع أساطين المال والمجتمع وهو بالطبع غير مستعد بالمرة للدخول في مثل هذه الصراعات في فيلم "المنسي" ثم يدخل عالم المحاماة السري ويكشف عن إساءة استخدام هذه المهنة في فيلمه الأخير " طيور الظلام " .
ولكن لا شك إن هناك تحولا ملحوظا، وتباينا حقيقيا بين أفلام قام ببطولتها عادل إمام على المستوى الفني ، ومستوى الهم العام قبل هذه الأفلام وبعدها، مثل " المولد " و " مسجل خطر" و " حنفي الأبهة" و" جزيرة الشيطان" وبين نوع الأفلام، التي قام ببطولتها عادل إمام في التسعينات حتى وإن لم يكن من إخراج شريف عرفة، تأليف وحيد حامد، مثل فيلم " الإرهابي" لنادر جلال عام ١٩٩٤، على سبيل المثال .
كما أن التعامل مع هذا الثالوث يعد بمثابة تحول واضح لشريف عرفة، الذي كون منذ فيه لمه الأول " الأقزام قادمون" ثنائيا إبداعيا مع كاتب السيناريو ماهر عواد وبدأ هذا السيناريو في المقام الأول بكوميديا الفنتازيا، وتمثل في " الدرجة الثالثة " " وسمع هس " ويا مهلبية يا "، ثم أنفصل عرفة تماماً عن هذه المرحلة ليربط نفسه بنجم له شهرة ومكانة عادل إمام سواء في السينما أو المسرح فهو من أخرج له مسرحية " الزعيم " ويكف تماماً عن العمل مع غيره حتى الآن .
وبدأ هذا الثالوث متفاهما ، وكأنه ظهر في فترة ازدادت فيها الأحداث السياسية سخونة ، وكان لأبد من دخول السينما إلي هذه الدائرة، وسرعان ما وجد عادل إمام نفسه يدخلها بكل جسارة وقد تلازم ذلك مع دخوله دائرة المواجهة مع الإرهاب، فسافر مع فرقته إلي ما يشبه الغزو الغنى إلي أسيوط لعرض المسرحية " الواد سيد الشغال" ونشرت الصحف صورة الناس تستقبله عند رصيف قطار المدينة، ثم في شوارعها، كأنه زعيم سياسي، أو بطل مقدام وعكس هذا الاستقبال إجابة السؤال : هل على مثل هذا الفنان الموفق أن يستمر في تقديم أفلام للتسلية فقط، أم عليه أن يقدم أفلاما جديدة تمزج بين التسلية، والقضايا العامة ؟
لذا، لم يكن التغير في نوعية الأفلام وليد الصدفة، بوجود نص سينمائي جاءه، فقام بتمثيله، فنجح، ولكن بمواقف ما تلازمت مع عرض أفلام أقل أهمية، ثم كان على الفنان أن يختار ما يناسب

مواقفه، وهنا جاء فيلم " اللعب مع الكبار" ففيه تم الدخول لأول مرة إلي مبنى مباحث أمن الدولة بلاظو على ليكشف نماذج من العاملين هناك في هذا الجهاز الحساس. ليس فقط من خلال ما يمارس رجاله من مهام، ولكن أيضاً باعتبار أن هؤلاء الضابط بشر لهم نقائصهم وكواملهم. ولهم نقاط قواهم وضعفهم .

وإلي هذا الجهاز الأمني جاء مواطن بسيط، يسكن في حي شعبي وعاطل رغم حصوله على شهادة جامعية، وطلب مقابلة المسئولين، فيقابله المقدم معتصم ويخبره أن لديه معلومات من جرائم سوف تدور في مكان ما، كأن يحرق أحد المصانع الهامة بفعل فاعل وأن يقوم عضو مجلس الشعب بتهريب هيروين في حقيبة دبلوماسية. سرعان ما يثير هذا العاطل حيرة أجهزة الأمن، فمن أين له بمثل هذه المعلومات وأمام هذا الغموض، فإن الضابط معتصم، مع الأخذ في الاعتبار ما يتمتع به من مرونة خاصة يتقرب إلي حسن ويبدأ في التعرف منه على مصادره، لكن الشاب يصر أنه يشاهد أحلاما مستقبلية، يرى فيها أياء سوف تحدث في الواقع وسرعان ما تدور منافسة بين أثنين من كبار رجال الضباط أحدهما هو الذي يتقرب من حسن- المقدم معتصم – ويصبح صديقاً له ، والآخر يتعامل معه بعنف، ويحاول إجباره أن يدلى بما يعرفه من خلال القوة، لكن حسن يصر أنه يعرف كل شيء عن طريق أحلامه. وسرعان ما يكشف لنا الفيلم أن هناك مؤسسات فوقية تحاول حماية المنحرفين، وأن حسن لا يحلم، بل يعرف خبايا ذلك العالم الفاسد من خلال صديق له يعمل في السنترال المركزي للهاتف ويستمع إلي مكالمات الناس، وأن الأمر لا يتعلق بحلم، بل بواقع مرير، تكثر فيه قضايا الفساد، والخارجون على القانون، وخاصة في عليه القوم. ويبدو ضابط مباحث أمن الدولة بما له من سطوة، وأيضاً بما يتمتع من مرونة وسماحة، وكأنه عاجز عن التوصل إلي حل، حيث يستطيع غيلان المجتمع أن يتسللوا إلي السنترال، وأن يطلقوا الرصاص على حسن وصديقه.

ويكشف الفيلم بين تناقض البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها حسن، والغرفة الضيقة التي يعيش فيها وظروفه الحياتية لشاب عاطل رغما عنه، وبين عالم الثراء الفاحش، ولا شك أن دخول نجم كبير إلي هذه المنطقة يجعل المتفرج يحس أن المجتمع قد اقترب من المحظورات. بل أقتحمها، وأنه يضع نفسه في دائرة للحكم عليه ، فهو إما أن يتحول إلي مواطن عليه فقط السير في ركب السلطان والدولة، وإما أن يبين أساليبها في معاملة الناس، عما يحكيه بعض المواطنين الذين دخلوا هذا المكان في عنوة أو رغبة، وقد صور الفيلم أن حسن هو الذي ذهب بنفسه إلي هذا المكان في البداية، ولم يقم أحد باستدعائه، ثم ما لبث أن جاء الرجال ليأخذونه معهم مما أثار تساؤلات أهل المنطقة. كما كشف الفيلم أن هناك من يحسن استغلال ما لديه من سلطات، وهناك من يسئ استخدامها .

وهكذا، وقف الفنان، سواء الكاتب أو المخرج أو الممثل في منطقة يمكنه منها جذب احترام الجميع، سواء المعارضين أو الأنصار، أو حتى أصحاب العمل، وبالتالي المتفرج العادي .

وهنا تولدت المعادلة الصبة، ولاقي الفيلم قبولاً من النقاد والجمهور وبدا في هذا العمل ما يستوجب الوقوف عنده وهو أداء الممثلين أنفسهم. باعتبار إن النص الجيد يدفع الممثل إلي تقديم أفضل ما لديه وإلي جانب عادل إمام، بدأ حسين فهمي في أفضل حالاته، وارتفع أداؤه ليكون هذا الفيلم أحسن أعماله على الإطلاق .

وهذا النجاح، لا شك انه قد دفع نفس الثالوث ليدخل نفس الدائرة مجدداً، دائرة رجال المن وأروقة وزارة الداخلية، فبعد الدخول إلي غرف ومكاتب مباحث أمن الدولة، كانت الخطوة الثالثة هي وزير الداخلية نفسه والدخول إلي مجمع التحرير الذي تمتلك فيه نفس الوزارة العديد من الإدارات. مثل مكافحة الآداب والجوازات والحراسة، ولذا ، فلأبد لوزير الداخلية أن يأتي بنفسه لمفاوضة من قاموا بالاستيلاء على المبنى في أول حادثة من نوعها .

ولا شك أن الفكرة المتخيلة التي قدمها وحيد حامد مبتكرة، وتعد بالغة الجرأة، كما أنه وجد نفسه أمام معادلة صعبة، فدخول مجمع التحرير في وضح النهار يعنى وجود العديد من النماذج البشرية التي يجب التركي عليها فور أ تبدأ الأحداث الساخنة، وفي البداية، لم يكن هناك سوى

شخص واحد يمثله عادل إمام، أو الموظف أحمد الموظف بإحدى شركات المدينة، وهو مجرد نقطة عابرة في آلاف الموجات البشرية التي تأتي إلي مبنى المجمع يومياً من أجل مصلحة بسيطة، ويعانون من الإجراءات القانونية الروتينية، ويبدو هذا الموظف نقطة من طوفان بشرى يدخل المبنى في طابور أمام المصاعد، ثم ينحشر داخل المصعد، وهناك مئات، بل آلاف الأشخاص على السلم إذن فهو حالة تمثل كل هذا التيار الهادر من البشر وهمومهم .

وهذا الموظف، لا يصطدم من السلطة في البداية بل مع موظف، قد يكون ممثلا للوظيفة، لكنه لا يمارس هذه الوظيفة في وقتها، بل يتغيب عنها كما يتغيب وهو فيها، وفي هذا الفيلم بدأت أول مواجهة مع المتطرفين ، أو الذين لا يمارسون الدين بشكله الأفضل، فذلك الموظف الملتحي، لا يتواجد أمام مكتبه لممارسة مهام وظيفته، بل زميلته التي لا تكف عن الثرثرة في الهاتف في أمور شخصية تافهة، ويعكس هذا حال آلاف المواطنين الكادحين إلي المجمع وكيف يمكن أن يصيبهم الإحباط في لحظة تدفع إلي المواجهة. ويكشف الفيلم أن هذا يحدث كل يوم فأحمد يأتي إلي هذا المكان أكثر من مرة وعليه أن يستأذن رئيسه في العمل للذهاب لإنجاز مثل هذا الأمر، وفي المجمع هناك العشرات من هؤلاء المصريين المحبطين. بداية من جندي المراسلة لضابط كبير يتعامل مع جنوده بازدراء واحتقار ثم بنات الهوى اللاتي يتم القبض عليهن وشمعى أحد الضباط لجبر إحداهن على الاعتراف وإلا ورطها في قضية خطيرة. وهناك ماسح الأحذية الذي يتعامل فقط مع أسفل ما في البشر ويجد هؤلاء وغيرهم لحظة مناسبة للانفجار الذاتي والاستيلاء على المجمع .

ويفرد الفيلم مساحة درامية واسعة لأسباب الإحباط التي أصابت الموظف أحمد . وبالتالي عندما يواجه الموظف الذي يدعى الحق ظاهراً، ولا يمارس ما عليه بالأسلوب الحسن، فإنه يمثل كل من رأيناهم فيما بعد، ينضمون إليه. ويتعاطفون معه، هو إذن، مواطن عادى مثل حسن ، يجد نفسه في حلبة مواجهة .

ولا يبدو الفيلم كأنه في صدام فقط مع التطرف الديني، بل مع كل تطرف... التطرف الإداري والتطرف في السلوك العام، مثل سلوك العاهرات، اللاتي يبعن أجسادهن من أجل المال، فمن جانب هناك ذلك الموظف الذي لا يمارس عمله، وذلك الضابط الكبير الذي يمارس السخرة على جنوده، وكما سبقت الإشارة، فإن الفيلم يدخل إحدى الدوائر المحظورة، اجتماعيا وسياسيا، فهناك قانون غير مكتوب يبدو منه على أي مواطن أن يكون حذراً وهو يتعامل مع شخص متدين ظاهرياً ، مهما فعل وإلا التصقت به التهم، فيجب عدم الإشارة أن الوظيفة أهم من الصلاة .

وانه يجب عدم الصلاة باستمرار في مكان الوظيفة أو أن الملتحي يتصرف تصرفا يسئ إلي السلوك العام، باعتباره الرمز، وبالتالي تتولد دائرة من السلطة غير الرسمية تقف ضده، أما السلطة الأخرى فهي رسمية وقد بدأ أن هذه الأخيرة يمكن أن تتحمل انتقادات السينما إلي حدود بعيدة، أما السلطة الأولي فإنها لا تسمح بذلك .

وهذه هي دائرة الخطر التي دخلها الفيلم، فسرعان ما جاء تصور أن هناك إرهابا قد أستولي على المجمع. وليست هناك أي إشارة إلي هذا الإرهاب، ونوعيته، ولكن باعتبار أن هناك أشخاصاً يستخدمون السلاح، ويمكنهم تفجير أنابيب البوتاجاز، فإن وراء ذلك قوى مسلحة لها مطالب .

ولأننا بصدد الإشارة أن الفيلم دخل منطقة الانتقاد الحاد، فإن الفيلم قد صور مساعدي وزير الداخلية بشكل كاريكاتوري في ملامحهم وشكلهم العام، أما وزير الداخلية. " كمال الشناوي " فقد بدأ رجلاً طيباً معتدلا لا يميل إلي استخدام العنف ويحترم آراء الشعائر الدينية ويمارسها وهو في النهاية يختار الحل السلبي .

ويبدو الوزير هنا أيضاً في حالته الإنسانية فهو ليس آلة، ولكنه بشرا يردد في أسى واضح يعبر عن همه إلا يسمع الوزير خبراُ يسر النفس أبداً؟ فهذا الشخص محاصر بالهجوم والمعاناه وليس به أي جبروت. وهو يترك مكتبه من اجل التفاوض مع أطراف لا يعرف حدود قوتهم ولا مطالبهم سوى بعض الكباب ويردد ... الحوار أولا... حفاظاً على دماء المواطنين .

وأهمية هذا التصور لوزير الداخلية أنه يعطى توازناً بين ما يريد الفيلم أن يقوله، فهو يرى أن الوزير الذي يبدو في أحسن صورة لا يشترط أن يكون مساعدوه بنفس الشكل ، وبشكل عام فإن المواجهة هنا تبدو هادئة، رغم محاولات رجال الأمن اقتحام المبنى أكثر من مرة ، ورغم خراطيم المياه لصد الاقتحام ثم تفجير أنبوبة بوتاجاز فإن الأمر انتهت بسلام فقد حدث تعاطف بين الرهائن والمجموعة المسلحة وتبدو المطالب شخصية. لذا فإنه عندما تم إطلاق سراح الجميع أندمج الجميع معاً وخرجوا من مبنى المجمع في حراسة رجال الشرطة ويقف أحمد ليردد على سؤال لحد الصحفيين أنت كنت في المجمع بتعمل أيه ؟ فيقول : كنت رايح أنقل أولادي لمدرسة قريبة من بيتي بينما يخاطب قائد قوة الاقتحام الوزير قائلا:

- ليس في المبنى أي إرهابيين . ماسح الأحذية وجندي المراسلة في مكانهما المعتاد فقط.

باعتبار أن وزير الداخلية هو أعلى سلطة أمنية في البلاد ، فإن وحيد حامد، وزميله عادل إمام وشريف عرفة، كان عليه أن يبحث عن دائرة أخرى كي يدخلها في فيلميه التاليين : " المنسي" ، " طيور الظلام فتوجه الثلاثي بعد ذلك للكشف عن سطوة السلطة الاجتماعية. مثل رجال الأعمال في الفيلم الأول . ثم دهاليز المحاماة في الفيلم الثاني والحقيقة أن وحيد حامد قد وجد نفسه في دائرة التكرار من خلال فيلم " المنسي " وأن الدائرة التي عليه أن يدخلها يقة، سبق له ولغيره التعامل فيها، والدخول إليها وهي دائرة المواجهة بين الهامشين وأساطين المال في المجتمع ويمثل الطبقة الأولي عامل التحويلة يوسف المنسي الذي يفضل دوما العمل في نوبة الليل،فيجد نفسه داخل دائرة الأحلام. يتخيل منها كيف تأتي إليه حسناوات الخيال، يرقصن أمامه ويقمن بإغرائه وبينما هو في إحدى تخيلاته، إذا به يشاهد إحداهن تقترب منه. أنها غادة حسناء وهي ليست خيالاً بل واقع حقيقي، خربت من مسكن مديرها المليونير أسعد الذي أقام على مسافة قريبة حفلا ضخما لرجال الأعمال. وعرض على أحد ضيوفه أن يقدم – بناء على طلبه- وجبة جنسية ممتعة تتمثل في غادة وكان أجر المرأة الحسناء أن تتلقي مبلغاً طيباً أمام هذه الصفقة، التي سوف تدر بالتالي على أسعد صفقة أخرى عالية القيمة .

عادل إمام

١٩٦٤ : أنا وهو وهي
١٩٦٦ : ثلاث لصوص
مراتى مدير عام
الخروج من الجنة
الراجل ده ها يجنني
كرامة زوجتي
أجازة بالعافية
١٩٦٨: أنا الدكتور
عفريت مراتى
كيف تسرق مليونير
أفراح
حكاية ٣ بنات
حلوة وشقية
١٩٦٩ : أنا و مراتى والجو
سبعة أيام في الجنة
فتاة الاستعراض
لصوص لكن ظرفاء
١٩٧١ : رحلة لذيذة
شباب في العاصفة
غرام في الطريق الزراعي
بنات في الجامعة
البيوت إسرار
مذكرات الآنسة منال
١٩٧٢ : أضواء المدينة
برج العذراء
١٩٧٣ : البحث عن فضيحة
شيء من الحب
الشياطين والكورة
عندما يغنى الحب
١٩٧٤ : ٢٤ ساعة حب
شياطين إلي الأبد
المهم الحب
الزواج السعيد
١٩٧٥ : آلو أنا القطة

نص ساعة جواز
الناس اللي جوه
١٩٧٠ : باحبك يا حلوة
حب المراهقات
رضا بوند
المراية
ممنوع في ليلة الدخلة
١٩٧٧: الأزواج الشياطين
جنس ناعم
حرامي الحب
زهرة البنفسج
١٩٧٨ : البعض يذهب للمأذون مرتين
شباب يرقص فوق النار
عيب يالولو ... يالولو عيب
اللعبة
المحفظة معايا
١٩٧٩ : إحنا بتوع الأوتوبيس
الخدعة الخفية
خللى بالك من جيرانك
رجب فوق صفيح ساخن
قاتل ما قتلش حد
مغامرون حول العالم
١٩٨٠ : أذكياء لكن أغبياء
الجحيم
شعبان تحت الصفر
غاوى مشاكل
رجل فقد عقله
١٩٨١ : أمهات في المنفي
انتخبوا الدكتور سليمان عبد
الباسط
الإنسان يعيش مرة واحدة
المشبوه
١٩٩٠ : جزيرة الشيطان
حنفي الأبهة
١٩٩١ : شمس الزناتي
اللعب مع الكبار
مسجل خطر
١٩٩٢ : الإرهاب والكباب
١٩٩٣ : المنسي
الواد سيد الشغال
١٩٩٤ : الإرهابي
١٩٩٥ : بخيت وعديلة
طيور الظلام

البحث عن المتاعب
صابرين
الكل عاوز يحب
١٩٧٦ : أزواج طائشون
جواز على الهواء
ملك التاكسي
ليلة شتاء دافئة
١٩٨٢ : عصابة حمادة وتوتو
على باب الوزير
١٩٨٣ : حب في الزنزانة
خمسة باب
الغول
المتسول
ولا من شاف ولا من درى
عنتر شايل سيفه
١٩٨٤ : أحترس من الخط
الأفوكاتو
حتى لا يطير الدخان
الحريف
مين فينا الحرامى
واحدة بواحدة
أثنين على الطريق
١٩٨٥: أنا اللي قتلت الحنش
الإنس والجن
خللى بالك من عقلك
رمضان فوق البركان
الهلفوت
زوج تحت الطلب
١٩٨٦ : سلام يا صاحبي
كراكون في الشارع
١٩٨٧ : النمر والأنثى
١٩٨٩ : المولد

١٩٩٦ : النوم في العسل
١٩٩٧ : بخيت وعديلة ٢ (الجردل والكنكة)
١٩٩٨ : رسالة إلي الوالي
الواد محروس بتاع الوزير

الفصل السادس والعشرون

نساء مضحكات

هل الكوميديا فن قائم للرجال وحدهم، وفي المقام الأول ...؟
وهل المسرح وسيط درامي كوميدي أفضل بكثير من السينما؟
إجابات هذه الأسئلة تكاد تكون مجزومة بالإيجاب في أغلب الأحيان، مع حالات استثناء مثل كافة أمور الفن الذي يعرف الاستثناء من النظريات الثابتة .
ولو نظرنا إلي ممثلات السينما اللاتي عملن بالكوميديا فسوف نجد أن بدايات الكثيرات منهن كانت في المسرح، بل وأن لمعان أسماهن كان في المسرح قبل السينما، أو أن التغير من الأداء التراجيدي إلي الكوميدي كان بسبب النجاح في تجسيد أدوار الكوميدي السينمائية .
بالطبع فلدينا حالات استثناء، لكن لو بدأنا الحديث من خلال شويكار فإنه حسب تصريحاتها وأحاديثها الصحفية فإننا لم نتصور يوما ما أن تكون ممثلة كوميدية، ولاشك أن هذا قد جاء عن طريق نجاحها في المسرح، والأدوار الأولى في السينما بالنسبة لها لم تكن تشير إلي أنها ستكون واحدة من أهم نجمات الكوميديا في السينما والمسرح في مصر. لكن لا شك أن لكل فنان تحولاته، ولو طالعنا أدوارها في " حبي الوحيد"، و" الضوء الخافت "، و" غرام الأسياد " و" عروس النيل " ثم " أدهم الشرقاوي " وغيرها لأدركنا مدى المسافة التي تجمع بين الاثنين، صاحبة الأدوار الجادة، والممثلة المضحكة في عدة أفلام خاصة في الثنائي الذي صنعته مع فؤاد المهندس في السينما والمسرح والإذاعة. وقد شكل هذا الثنائي ظاهرة متميزة في عالم الكوميديا في الستينات فتهافت عليه المخرجين في كافة المجالات .
إذن فشويكار، كانت ممثلة كوميدية في المقام الأول مع المهندس، وعندما ابتعدت عنه، عز عليها أن تستمر في نفس المسار سواء في المسرح أو السينما كأنما كان المهندس هو باعث ومولد ما يضحك في داخلها .
أما بالنسبة للمسرح، فلاشك أن مساحة الخشبة كانت تتيح للممثلة أن تتحرك بحرية زائدة عن الحد فتطلق كل ما بطاقتها، وقد بدأ هذا واضحا في مسرحيتي" سيدتي الجميلة" و" حواء الساعة١٢ " بينما بدت أدوارها السينمائية أقل إضحاكا مما هي عليه في المسرح .
بل إن هناك الكثير من الأدوار السينمائية تكن شويكار هي المثيرة للضحك، بقدر ما هي ممثلة عادية يفجر المهندس كل الضحك، أو أغلبه في الفيلم، وتعالوا معا نواجه دورها في أفلام من طراز " الراجل ده حيجننى"، " أخطر رجل في العالم و" مطاردة غرامية وغيرها ... فهي في الفيلم الأول كانت امرأة جادة، تتعامل مع زوجها بحزم وخشونة، ذلك الذي قد يذهب لشراء شيء ما، فلا يعود إلا بعد أيام. وقد بدت هذه الزوجة بالغة الجدية في الجزء الثاني من الفيلم، بعد عودتها من الرحلة التي صارت فيها امرأة ثرية، فوقفت بحزم ضد ظهور زوجها بهذا الشكل الذي لا يتناسب مع الشكل الذي تصورته الابنة عن الزوج الغائب .
نحن أمام ممثلة كوميدية، حالة، لكن الجو من حولها بلور الضحكات التي تتفجر منها، ولا شك أن الممثلة قد بدت في أحسن أحوالها في الأفلام المأخوذة عن تمثيليات الإذاعة، الناجحة مثل " شنبو في المصيدة "، و " العتبة جزاز "، و " أنت اللي قتلت بابايا"... حيث اعتمدت الكوميديا على

اللفظ،، وعلى أسلوب الشخصية في نطق حرف القاف وما شابه، ومن سذاجتها، إذن فقد كانت شويكار في أحسن حالاتها عندما يتيح لها الوسيط أن تفعل ذلك أو عندما تتمكن من أن تفعل ذلك من خلال قوة الضحك في النص .
أما الممثلة الثانية التي لمعت بين السينما والمسرح بنفس القوة فهي نبيلة السيد، وهي حالة نجاح خاصة في المسرح، لمعت أمام أمين الهنيدى في الإذاعة والمسرح. وتعد نبيلة السيد امتدادا للشخصيات التي جسدتها زينات صدقي لكن هذه الأخيرة كانت ظاهرة من خلال مزيج متعدد السمات، كالشكل والعنوسة، ورغبتها في أن تكون ذات حيثية في المجتمع، لكن لاشك أن الكثير من الأدوار التي مثلتها نبيلة السيد كانت بمثابة خروج من دائرة زينات صدقي، فقد كانت امرأة متزوجة من المعلم رضا في أفلام كثيرة منها " رضا بوند" و عماشة في الأدغال " ، و" إمبراطورية المعلم " .
وإذا توقفنا عند دورها في فيلم " أبي فوق الشجرة " فإن الشخصية التي تجسدها نبيلة لم يسبق لزينات صدقي أن جسدتها قط . ربما لأن نبيلة كانت أجمل كامرأة عن زينات، فهي في هذا الفيلم تؤدى دور ابنة الليل التي تغوى الرجال.... وقد تغوى بالجسد، وقد تغوى باللفظ... لكن لا شك أنها تقبل الدور الذي تقوم به، بأن تظل تابعة لسيدتها العاهرة، وهي يمكنها أن تستقطب الرجال الأكبر سنا، مثل والد الطالب عادل كي تبتز منه النقود ن مثلما هي التي تدخل على سيدتها ومعها إيصال الكهرباء، أو أيجار الشقة من أجل أن يدفع الزبون .
إذن، فنبيلة السيد قد نوعت أسباب الضحك، وهي امرأة تلقائية تصلح للقيام بأدوار عديدة تنتمي إلي أدوار بنت بكافة أشكالها، غير صالحة بالمرة لأن تكون من أبناء الطبقة الارستقراطية تحرك يديها بتلقائية ، وتنطق بعبارات تكسر الحاجز بينها وبين الناس، وخاصة الشخصية التي قدمتها، مثل عبارة" هو إيه ده ياخويا ده " .
وفي أحوال كثيرة لعبت نبيلة السيد دور الأم خفيفة الظل العصرية، لكنها تخاف على أبنتها، أو الفتاة التي تتولي رعايتها، وإذا كانت قد عملت في بيوت الهوى في أفلام عديدة مثل " السكرية" و" بالوالدين إحسانا" فإن دور الأم في أفلام من طراز " إلي المأذون يا حبيبي " و " ملك التاكسي " قد غير من صورة الأم التي صارت على يدي نبيلة السيد جذابة تماما .
والمشاهد لا ينسى لنبيلة السيد دور الفلاحة الساذجة في فيلم " البحث عن فضيحة ... فهي تجد نفسها في بيت عصري، تتصرف بتلقائية، وتجد نفسها في مواجهة عريس مودرن، أنها هدية من السماء جاءتها من حيث لا تنتظر أي امرأة، تريدي أكثر من قطعة من الملابس وقد اكتسى وجهها بالوشوم الكثيرة، وبرقت عيناها من الدهشة، وفي النهاية تردد وهي تقبل عريسها سمير صبري" بأحبه يا بويا" . ولا شك أن نبيلة السيد تختلف عن شويكار من حيث البداية، فقد عرفناها في فرقة ساعة لقلبك، أي أنها كانت دوما الممثلة الكوميدية، مجرد ذكر أسمها على أفيشات الفيلم كفيل
أن تعرف أننا سنضحك .
أما الممثلة الثالثة التي نؤكد عليها في هذا الفصل، فهي سناء يونس، باعتبار أنها من جيل ثالث جاء بعد شويكار، ونبيلة السيد، وعندما رأيناها على المسرح، وفي أدوار صغيرة في السينما لم نكن نتصور أن هذه الفتاة الأقل جمالا سوف تضحك الناس بهذا القدر في المسرحيات والأفلام. فدور البطولة الذي قامت به في فيلم " جنون الشباب" كان لفتاة كئيبة مصابة بالسحاق، مغرمة بصديقتها، وينتهي بها الأمر إلي الانتحار، والجدير بالذكر أن هذا الدور قد مثلته سناء عام ١٩٧٣، ولم يعرض إلا بعد سبع سنوات، كانت أثنائها قد تألقن في مسرحيات عديدة، وتنبه مخرج من طراز سمير سيف إلي موهبتها، فجعلها تقوم بدور فراشة في مدرسة ، عليها أن ترافق التلاميذ مع الأستاذ فرجاني في رحلة إلي القاهرة في فيلم" آخر الرجال المحترمين " ١٩٨٤.
وبتلقائية غير معهودة عنها. صارت تطلق الضحكات، فهي شديدة الحرص والخوف على التلاميذ، تصرخ بصوت زاعق، وتتحرك في هلع من أجل الاطمئنان عليهم، وفي هذه الحركات

تثير الضحك من حولها. حتى عندما يتم اكتشاف اختفاء طفلة، فإن أي حركة تقوم بها " الفراشة " الملتاعة تفجر الضحك والسبب أن المتفرج قد أعتاد أن يفعل ذلك في لحظات هلعها السابقة.
وقد جسدت سناء يونس دور العانس التي لا تلبث أن تعثر على عريس في فيلم " الفضيحة " الذي نالت عنه جائزة أحسن ممثلة في مهرجان الإسكندرية عام ١٩٩٢ من إخراج فاروق الرشيدي. فبعد أن تأخر سن الزواج بها ، كان عليها أن توافق على الزواج من رجل كبير السن، يبدو أبله أكثر منه إنسان عادى.
وفي أفلام كانت سناء يونس بمثابة المرأة التي تزوجت في غفلة من الزمن، وصارت تعانى من نظرة زوجها الذي لا يتوانى أن يخانها، أو أن يتزوج عليها، فيثير في قلبها الحزن والحسرة، لذا، كم خرجت الشخصية التي تجسدها من حدود الكوميديا إلي دائرة الحزن، مثلما حدث في فيلم " الجوع" لعلى بدر خان ١٩٨٦، وفي فيلم " دنيا الله " لحسن الإمام كانت الشحاذة التي تكتنز المال، وتع الغمامة على عينيها. أما في " المزاج " فقامت بدور سجينة كفيفة، ولم تكن مفجرة لأي وع من الضحك .
كما أن الممثلة التي لمعت ككوميدية في السينما في تلك الفترة هي هالة فاخر، وقد تفجرت موهبتها الكوميدية في دور شقيقة الزوج في فيلم "عفريت مراتى " لفطين عبد الوهاب ١٩٦ن حين عادت زوجة أخيها من دار العرض بعد مشاهدة وقائع فيلم ريا وسكينة، وتقمصت شخصية امرأة قاتلة، فوجدت الفتاة نفسها محاطة بسكين، وبريق عين امرأة تنطق" حسرة عليكي يا شابة ... " بدت الفتاة هنا الفتاة هنا أشبه بالذبيحة التي تستعد لأن تسلم روحها لمن يملك السكين ....
وفي تلك اللحظات أسرع الأخ بالعودة إلي المنزل من أجل اللحاق بزوجته قبل أن تذبح أخته .
ولم يكن تألق هالة فاخر السينمائي بنفس قدر تواجدها في الأدوار الكوميدية التي أتيحت لها في التليفزيون، ورغم أنها أثارت الضحك في أفلام من طراز " مين يجنن مين " و " الولد الغبي "، و" بنت أسمها محمود " و " ليس لعصابتنا فرع آخر " فإن هناك بطولة وحيدة في السينما للممثلة لم تضف إليها كثيراً وذلك لضعفها، وهو في فيلم " الجواز للجدعان" لنجدي حافظ ١٩٨٣. وفيه تجسد دور مها، الزوجة الثرية الأقل جمالا، والتي يتسم زوجها بعلاقاته النسائية المتعددة، وعندما تنجب مولودها تنشغل مها عن زوجها، مما يدفع به إلي أحضان الممثلة المعروفة شريفة التي تحاول إقناعه أن يطلق مها كي يتزوجها، ولكنه يرفض، ومن الواضح أن قوة سمير الجنسية هي سبب تعلق مهابه ، فهي تصرخ في وجهه أن يطلقها، وأن ترمى عليها يمين الطلاق، وتستجلب له أباها وأمها، ويصر الأب على أن يتم الطلاق، لكن ما أن ينفرد سمير بامرأته، ويغلق الباب، حتى نسمع " دربكة"، وضربا، وأشياء توحي أنه هناك معركة من نوع آخر، تخرج مها بعدها منشرحة الصدر، وتطلب من أبيها أ يتجاوز عن أخطاء الزوج .
ومسألة حسن و جمال ممثلة الكوميديا تعتبر نسبية، فلا يشترط أن تفتقد هذه الممثلة الجمال مثلما حدث مع مارى منيب وزينات صدقي ونبيلة السيد وسناء يونس، ثم عائشة الكيلانى فيما بعد، فنحن أمام ممثلات جميلات قمن بأدوار كوميدية، ناجحة مثل شويكار، لكن غالبا ما يكون جمال الممثلة الكوميدية مقبولا، أو فلفل بدرجة متوسطة، بحيث يكون شكلها بمثابة العمل المرن للدور، وينطبق هذا الأمر على ممثلات من طراز سهير البابلي، وإسعاد يونس ، وسعاد نصر، وهالة صدقي، وخيرية أحمد .
وإذا توقفنا عند خيرية أحمد. فهي التي جاءت من فرقة ساعة لقلبك . لكن السينما حصرتها في دور الخادمة، أو في أدوار صغيرة، وقد كانت في حاجة إلي مخرج من طراز فطين عبد الوهاب، والأعمال التي تبقي في ذهن المتفرج، مثل الممثلة التي تتباكى على زوجها الراحل في " أكاذيب حواء" عام ١٩٤٩ حيث راحت تصرخ دوما على طريقة الممثلة المسرحية، أما في " صباح الخير يا زوجتي العزيزة" فهي الموظفة التي تحضر دوما متأخرة بسبب انشغالاتها الأسرية، وهي تعيب في المديرة التي لم تتزوج، والتي تقف لها بالمرصاد، دون أن تعرف أن المديرة تقف وراءها، وتسمع كل ما تقوله. كما أنها الموظفة التقليدية الأكولة، التي يهمها أن تركب سيارة مع زملائها من أجل توصيلة مريحة في " أميره حبي أنا " ١٩٧٥ لحسن الإمام .

ولاشك أن خشبة المسرح بأتساعها لخيرية أحمد في مسرحيات من طراز " نمرة ٢ يكسب" كانت أفضل بكثير من أدوارها السينمائية في أفلام م طراز " السيرك"، " الحياة نعم" ، " كباريه الحياة"، و " بمبة كشر " وغيرها .
ويمكن أن ينطبق نفس الكلام على سعاد نصر، التي لمعت في التليفزيون في دور زوجة سنبل في مسلسل " رحلة المليون" ولكن هذا لا يعنى أن هناك محطات متميزة يمكن الوقوف عندما في أفلامها، مثل دور البطولة أمام محمد صبحي في هنا القاهرة" عام ١٩٨٥، ومثل دورها في " بيت القاضي "، أما في " الضائعة " فهي إحدى النمامات في القرية، واللاتي يسعين إلي الإيقاع بزميلتهن الممرضة، من أجل إبعادها عن إحدى بلاد الخليج لإعادتها مرة أخرى إلي وطنها .
ويعتبر دورها في فيلم" البداية" لصلاح أبو سيف ، كفتاة انكسرت قدماها، فصار عليها إطلاق التعليقات المضحكة كواحد من أبرز أعمالها، فهي في محنة، محنة القدم المكسورة، وأيضاً وجودها في مكان معزول في واحة بعد أن سقطت بها الطائرة مع زملائها .
وسعاد نصر تكسب الدور حيوية، باعتبارها أنها دوما تندب حالها، الذي وصلت إليه، فمن خلال قدرتها على فعل ذلك ترفع صوتها، تضع يديها فوق رأسها، كأنها تدعى على المتسبب في وصولها إلي هذه الحال، ولذا فإن المتاعب التي أحاطت بها في شوارع مدينة القاهرة في فيلم " هنا القاهرة" لعمر عبد العزيز ١٩٨٥ تدفع إلي الضحك الأسود بقدر ما تدفع إلي الرثاء.... وقد بدت هذه الشخصية مرسومة غالباً في الأفلام التي جسدتها سعاد نصر على الشاشة. ففي " خليل بعد التعديل" هي الزوجة الريفية الساذجة، التي كل همها هو إسعاد زوجها الموظف الذي صار رئيسا لمجلس الإدارة، ترتدي" المدورة"، وترقي زوجها وتلفه بعبارات النساء بنات البلد، وهي غير قادرة على التطور، أو مجاراة التغيرات التي تحدث من حولها، لذا فإن زوجها يقع بسهولة في شباك سكرتيرته التي تجيد اللغات وتتمتع بحسن ملحوظ .
الضحك هنا يتولد من التناقض الذي تعيشه هذه المرأة، والواقع الذي يجد الزوج نفسه فيه، والغريب أن أكثر المضحكات في السينما المصرية كن يعشن في بيئة شعبية، يرتدين الملابس الرثة الفقيرة/ مثلما ستفعل سعاد في فيلم" أبو كرتونه " وعندما سترتدي ثياب امرأة من سيدات الأعمال في فيلم " فارس المدينة" لمحمد خان ١٩٩٢، فإننا نراها امرأة ارتفعت اجتماعيا من طبقتها، وصارت تنقض على زوجها الذي يكاد أن يشهر إفلاسه بعد أن كان أحد رجال الأعمال المرموقين.
وفي فيلم " اللي رقصوا على السلم" ١٩٩٤ جسدت دور الموظفة التي عليها أن تتزوج من زميلها بأي ثمن، وأن يعثر الاثنان على مسكن ملائم، فينصب عليها أصحاب العمارات، كما أن المبلغ الذي لديهما لا يكفي، ويقيمان لدى امرأة وحيدة في قصرها ...ز بل هي أيضاً هنا مغلوبة على أمر هام تتحكم فيها الظروف وتدفع بها إلي المعاناة، وتضحك من مأساتها .
وفي فيلم " عتبة الستات " لعلى عبد الخالق ١٩٩٥، جسدت دور سيدة من طبقة شعبية، تنطق بعبارات تلقائية عن الإنجاب، وكرامة الشيخ هناجة، حيث تبدو كأنها قد صارت سجلا ينطق الكلمات بسرعة تختلط فيها المعاني ببعضها ، فلا تكاد تعرف ماذا تقول .....
وقد جسدت إسعاد يونس أدوار مشابهة لما قدمته سعاد نصر، فتارة نراها الفتاة التي تردد الكلمات المتلاحقة، وهي ليست بالمرأة البالغة الجمال، لذا فإنها لا تثير الرجل الذي تحبه، والذي غالباً ما ينظر إلي غيرها من النسوة، وقد كانت الممثلة أكثر حظا وموهبة من غيرها من ممثلات الكوميديا، خاصة في جيلها، لكنها سرعان ما عملت في أفلام ضعيفة القيمة الفنية، ووصفت بأنها الممثلة التي يمكن أن تقبل أي دور. ولن ينقذها من عثرتها سوى نجاحها في التليفزيون في مسلسل" بكيزة وزغلول" الذي كتبته بنفسها، فلما نجح كتبت للسينما فيلما لم يلق نفس النجاح هو " ليلة القبض على بكيزة وزغلول" .
وينطبق على إسعاد يونس ، ما يمكن قوله بالنسبة للعديد من ممثلات الكوميديا في السينما العربية، حيث إن قدرتها كمضحكة تأتى من وجودها إلي جوار ممثل له قوة إضحاك عالية مثل عادل إمام، فلاشك أنها قد لمعت عندما عملت أمامه في فيلم" شعبان تحت الصفر"، ثم "

المتسول"، و " الافوكاتو"، ثم بدا نجم الضحك فيها يخبو مع أفلام كثيرة من طراز" إضراب المجانين "، و "
شاطئ الحظ " و " القتل "، " امرأة في السجن "، وغيرها.... وقد كتب الناقد مجدى فهمي عن أداء إسعاد يونس في فيلم " شعبان تحت الصفر" في مجلة الشبكة أنها أدت أحسن أدوارها حتى الآن، وفي حركات معينة كانت تلازم نطقها، وحبذا لو تفرغت إسعاد للتمثيل ولم توزع جهودها بين الغناء والرقص، وطلاء وجهها باللون الأسود من أجل أغنية مفروض فيها، أنها سودانية، هنا مثلت إسعاد بإتقان، ولهذا نجحت .
والذي يهمنا هنا هو التأكد على أن الممثلة الكوميدية، كانت دوما في الأفلام ظلا للممثل الكوميدي، ففي أفلام الممثلة، كانت موجودة إلي جوار ممثلين آخرين يجئ المتفرج من أجل مشاهدتهم، مثل سمير غانم في" يارب ولد " ومحمد صبحي في " المشاغب ٦ "، ثم يونس شلبي في " طابونة حمزة "، و " كفر الطماعين ". حيث أنها كانت الوحيدة التي تولد الضحك مع رفيقتها بكيزة في فيلم كلن أغلب العاملين به من غير ممثلي الكوميديا ، لكن الغريب أن الممثلة بدت كأنها قد خلعت ثوب الضحك تماماً في بعض أفلامها، مثلما حدث في " المجنونة " و " أبو الدهب " .
أما سهير البابلي فلم تبدأ في السينما كممثلة كوميدية إلا في أدوار صغيرة مثل " لو كاندة المفاجآت" لكنها كانت دوما الفتاة المبتهجة ، السعيدة، المقبلة على الحياة مثلما حدث في " يوم من عمري"، " جناب السفير" و" أخطر رجل في العالم " ، لكن لا شك أن هناك الكثير من الأدوار قد ابتعدت فيها الممثلة عن الكوميديا، مثل " أميرة حبي أنا " و " العاطفة والجسد" ، و " حدوتة مصرية" ، و" دقة زار" بل وبدت بالغة الحزن في فيلم مثل " وعد ومكتوب " .
ومن المثير للدهشة أن الناس التي ضحكت على المدرسة الوقورة عصمت وتهدد تلميذها بهجت الأباصيري بأنها ستقطع لسانه من لغاليغوه في مسرحية " مدرسة المشاغبين " التي توجت شهرتها كممثلة كوميدية، رغم أنها لم تكن مضحكة كثيراً في هذه المسرحية، فهذه الممثلة لم تلعب سوى القليل من أدوار الكوميديا بعد نجاح المسرحية. وفي الوقت الذي كانت فيه في أحسن حالاتها على المسرح، ومن خلال أعمال من طراز " ريا وسكينة "، و" على الرصيف " و" عطية الإرهابية" فإنها لم تكن موفقة كثيراً في السينما الكوميدية وبدت شخصاً مختلفاً في أفلامها، بل إن أدوارها في الستينات كانت أكثر إضحاكا. لعلنا نتذكر دور الخطيبة في فيلم " جناب السفير" لينازى مصطفي التي تشعر بالغيرة الشديدة على خطيبها سكرتير السفارة، خاصة من أختها، فتطارده إلي مبنى سفارة شيشان، وتقلب حياته إلي نكد لذيذ، تقذفه بالأطباق، تؤرق عليه ليله .
وفي " أخطر رجل في العالم " لنيازى مصطفي قدمت سهير البابلي شخصية إحدى رجال العصابات الدولية، التي تقف إلي جوار إكس في عملياته، خاصة التي يقوم بها في مصر، وهي في هذا الفيلم صانعة ضحكات أكثر من الشخصية الرئيسية التي كانت متوترة على خطيبها .
ولا شك أن سهير البابلي قد وهبت نجاحها كله إلي المسرح ، ونظرت إلي السينما باعتبارها فن هامش يجئ في المرتبة الثانية .
إذن، ليست هناك ممثلة كوميدية بعينها كان الناس يذهبون من أجلها لمشاهدة فيلم ما أسوة بنجمات السينما الأخريات، ولم يأت أسم واحدة منهن في الأفيشات قبل النجم المشارك لها، ويعكس هذا أحوال الكوميديانات، ولا شك أن هذا يعكس أزمة ظهور أسماء جديدة من النساء في عالم الكوميديا سوى واحدة من طراز عائشة الكيلاني، التي لعب شكلها ضدها، لكنها وقفت أمام كل من معالي زايد، وعبلة كامل وصفاء السبع في فيلم " سيداتي آنساتي " .
وليست عائشة الكيلانى هي أول ممثلة بهذا المستوى المتواضع من الجمال، فقد عرفت السينما الكثير من ممثلات الكوميديا الثانويات اللاتي عملن في مثل هذه الأدوار، ولعل المتفرجين القدامى يتذكرون كيف كان شكل مارى باى باى، التي عملت لأكثر من أربعين عاماً، كانت في شبابها تفتقد الجمال، وظلت تعمل في هذه الأدوار طويلاً، وهي الدميمة تتعفف وتتهم من حولها

الرجال أنهم يغازلونها، كما أنها لا تتورع عن الوقوف في طريق الرجال، وتفرض نفسها عليهم، وقد صارت الممثلة الثانوية غير مثيرة للضحك في أفلامها الأخيرة، وكنا قد رأيناها في أفلام من طراز " النمر"، و " عاشور قلب الأسد"، و " حب الرمان " ثم " يا تحب يا تقب " .
إذن ،فالكوميديا تتطلب قدرا من الجمال، ليس الجمال الخارق، ولكنه الجمال المقبول، وإذا كانت إحسان الجزايرلي كبدينة لم تدفعنا إلي الإضحاك إلا باعتبارها زوجة لبحبح، فإن الممثلات البدينات أثرن الضحك إشفاقا عليهن مثل ليلى حمدي وإنجيل آرام، في الوقت الذي كانت ممثلات من طراز مارى منيب ونعيمة الصغير بارعات في إثارة السخرية مما تفعله الحموات، ولعل ممثلة من طراز نعيمة الصغير كان يكفيها أن تؤدى دورا في " الشقة من حق الزوجة" كي تدخل في إطار تاريخ الكوميديا، وهي في رأينا ممثلة كوميدية من الطراز الأول،وهناك مشهد في فيلم " الأقوياء" لأشرف فهمي حين داهمت الشرطة الدار، فراحت تضرب مؤخرتها بالنار، وهي تنعى حظها، هذا المشهد يدخل الممثلة في دائرة كبيرات ممثلات الكوميديا العربية .
وفي تاريخ نعيمة الصغير ادوار هامة تدفعنا إلي أن نسطر حولها الكثير من الصفحات في " الليلة الموعودة "، و " السطوح"، و" على بيه مظهر والربعين حرامي " و" رمضان فوق البركان "، وغيرها" لكن لسؤال الآن، هل اقتصرت الكوميديا على ممثلات غير جميلات ؟....
الإجابة لا بالطبع، فكم من جميلات كن بالغات خفة الظل وعليك أن تتابع نعيمة عاكف، وصباح، ويسرا، وشادية، وسهير رمزي، ولا شك أن لكل ممثلة دورها الكوميدي المميز، راجع قوائم ممثلات من طراز ليلي مراد، وسعاد حسنى ، ونادية لطفي، وهند رستم، وسوف تكتشف أن النساء مضحكات، لكن السينما المصرية تفضلهن حسناوات، يمكنهن الإضحاك في المقام الأول .

شويكار

١٩٦٠ : حبي الوحيد
١٩٦١: الضوء الخافت
غرام الأسياد
١٩٦٢ : دنيا البنات
آخر فرصة
الزوجة١٣
١٩٦٣ : الباب المفتوح
الحسناء والطلبة
المجانين في نعيم
من غير أمل
النشال
صاحب الجلالة
١٩٦٤ : أدهم الشرقاوي
اعترافات زوج
أمير الدهاء
أنا وهو وهى
حديث المدنية
فتاة شاذة
المارد
أجازة غرام
أجازة بالعافية
١٩٦٧ : أخطر رجل في العالم
الرجل ده ها يجنني
١٩٦٨ : أرض النفاق
أشجع رجل في العالم
شنبو في المصيدة
مراتى مجنونة مجنونة
مطاردة غرامية
المليونير المزيف
عالم مضحك
١٩٦٩ : أنا ومراتى والجو
العتبة جزار
١٩٧٠ : أنت اللي قتلت بابا يا
¼ دستة أشرار
سفاح النساء
عريس بنت الوزير
١٩٧١ : غرام في الطريق الزراعي
نحن الرجال طيبون

هارب من الزواج
١٩٦٥ : أقتلني من فضلك
الرجال لا يتزوجون الجميلات
الشقيقان
١٩٦٦: غرام في أغسطس
الكرنك
النداهة
١٩٧٦ : دائرة الانتقام
فيفا زالاطا
سنة أولى حب
١٩٧٧: جنس ناعم
دعاء المظلومين
فرنسا)
السقا مات
فتاة تبحث عن الحب
من أجل الحياة
طائر الليل الحزين
١٩٧٨ : المرأة هي المرأة
شباب يرقص فوق النار
١٩٨٠ : الأخوة الأعداء
١٩٨١ : الذئاب
خلف أسوار الجامعة
القرش
١٩٨٢ : أرزاق يا دنيا
١٩٨٣ : الخبز المر
العربجى
درب الهوى
١٩٨٤ : بحر الأوهام
بيت القاضي
الطيب أفندي
ممنوع للطلبة
النصابين

١٩٧٣ : شلة المحتالين
مدرسة المراهقين
الشحات
١٩٧٥ : الجبان والحب
الكداب
السطوح
١٩٨٥ : سعد اليتيم
سنوات الخطر
الموظفون في الأرض
١٩٨٦ : أبنتي والذئاب
رجل لهذا الزمان
اليوم السادس (مصر\

١٩٨٨ : اغتيال مدرسة
زمن الممنوع
الكماشة
١٩٩٠ : جريمة إلا ١/٤
النصاب والكلب
١٩٩١: بنت الباشا الوزير
تحت الربع
١٩٩٣ : أمريكا شيكا بيكا
١٩٩٤ : كشف المستور

وداد حمدي

١٩٤٨ : الشاطر حسن
أحب الرقص
طلاق سعاد هانم
١٩٥٠ : أه من الرجالة
قمر ١٤
مكتب الغرام
المليونير

أموال اليتامى
جنة ونار
زينب
المنزل رقم ١٣
يا حلاوة الحب
ظلمت روحي
آمنت بالله

البطل
١٩٥١ : ضحيت غرامي
بلد المحبوب
الحب في خطر
حماتي قنبلة ذرية
لك يوم يا ظالم
وهيبة ملكة الغجر
ليلة غرام
ليلة الحنة
سماعة التليفون
تعالى سلم
حبيب الروح
طيش الشباب
١٩٥٢ : صورة الزفاف
على كيفك
إدينى عقلك
أنا بنت مين
قلوب الناس
لمين هواك
فتوات الحسينية
فالح ومحتاس
الأستاذ شرف
قرية العشاق
المال والبنون
مرت الأيام
بنات حواء
موعد مع السعادة
الآنسة حنفي
خطف مراتى
العمر واحد
أمريكاني من طنطا
أربع بنات وضابط
بنت الجيران
الحياة الحب
شرف البنت
يا ظالمنى
١٩٥٥ : حب ودموع
عاشق الروح
لحن الوفاء
بنادي عليك
قصة حبي
ثورة المدينة
في سبيل الحب
الإيمان
١٩٥٣ : مكتوب على الجبين
مليون جنيه
عفريت عم عبده
الحموات الفاتنات
نافذة على الجنة
أبن للإيجار
السيد أحمد البدوي
غرام بثينة
طريق السعادة
شريك حياتي
أشهدوا يا ناس
حظك هذا الأسبوع
نساء بلا رجال
وفاء – السرفي بير
١٩٥٤ : آثار في الرمال
كدبة إبريل
ليالي الحب
١٩٥٦ : حب وإعدام
من القاتل
معجزة السماء
قتلت زوجتي
العروسة الصغيرة
المفتش العام
١٩٥٧ : لن أبكى ابدأ
طريق الأمل
فتى أحلامي
أرض الأحلام
وكر الملذات
١٩٥٨ : رحمة من السماء
المعلمة
ساحر النساء
بنت ١٧
الطريق المسدود
حب من نار
سواق نص الليل
الزوجة العذراء
مجرم في أجازة
١٩٥٩ : قلب يحترق
حسن ونعيمة
كل دقة في قلبي
السابحة في النار
عاشت للحب

أن رتيبة
نساء محرمات
هدى
١٩٦٠ : نهاية الطريق
وداعا يا حب
حب حتي العبادة
قيس وليلى
الغجرية
حا يجننونى
حب وحرمان
البنات والصيف
وداعا ياحب
ثلاث رجال وامرأة
أقوى من الحب
١٩٦١ : زوج بالإيجار
حب وعذاب
السفيرة عزيزة
عاصفة من الحب
جوز مراتى
١٩٦٢ : يوم الحساب
ألمظ و عبده الحامولي
الزوجة ١٣
خذنى بعارى
١٩٦٣ : الأيدي الناعمة
قصة ممنوعة
المصيدة
أميرة العرب
١٩٦٥ : هارب من الأيام العلمين
١٩٦٦ : شقاوة رجالة
١٩٦٧ : الليالي الطويلة
النصف الآخر
١٩٧٠ : أنت قتلت بابايا
١٩٧٣ : عاشق الروح
١٩٧٤ : في الصيف لأزم نحب
١٩٧٦ : غراميات عازب
١٩٧٧ة : شيلنى واشيلك
أفواه وأرانب
١٩٧٨ : رحلة داخل امرأة
١٩٨٠ : امرأة بلا قيد
١٩٨٩ : ولاد الإيه
١٩٩٤ : اللي رقصوا على السلم
الحقيقة أسمها سالم

الفصل السابع والعشرون

الكوميديا من المسرح والإذاعة.... إلي السينما

في أحيان كثيرة، عرف الناس موضوعات الكوميديا من خلال وسيط فني آخر غير السينما، وراح الناس يتابعون وقائعها في ذلك الوسيط، وسرعان ما قامت السينما بالاستفادة من نجاح هذا العمل لتصويره سينمائياً .
ولاشك أن لكل وسيط أسلوبه، وإطاره الدرامي الذي يختلف عن السينما خاصة المسرح والإذاعة، فإذا كنا قد أشرنا في مكان آخر من هذه الدراسة إلي أن بعض السينمائيين الأوائل نظروا إلي الأفلام باعتبارها مسرحيات مصورة ، فإن تلك الرؤى قد انعكست على شكل الأفلام الأولى التي قام ببطولتها نجيب الريحاني، ثم ظلت تنعكس على كافة الأعمال التي تم تحويلها إلي أفلام سينمائية وأيضاً التمثيليات الإذاعية .

وليس لدينا للمقارنة بين مسرحيات الريحاني، والأفلام المأخوذة عنها، ليس فقط لأن هذه الأفلام قد ضاع بعضها في أرشيف السينما، ولدى أصحابها من المنتجين، ولكن لأن أبناء جيلنا من الباحثين لم يشاهدوا هذه المسرحيات على الشاشة، سوى مسرحية من طراز " ٣٠ يوم في السجن" التي قام ببطولتها عند إعادتها في الخمسينات عادل خيري، وأيضاً مسرحية" حسن ومرقص وكوهين " التي قام ببطولتها في السينما والمسرح حسن فايق .
فلا شك أن الكوميديا في المسرح محبوسة داخل ديكور محدود، وهو في أغلبه البيت الذي يمتلكه مدحت الشماشيرى، ونحن في المسرحية لم نر ما تم حدوثه في السجن ، حيث ذهب إلي هناك لقضاء مدة العقوبة بدلا من صديقة مدحت الثري. ولذا فإن الأحداث امتدت واعتمدت على الحوار والقفشات الضاحكة، التي تكشف مدى نذالة مدحت وكيف أنه لم يكن الصديق الوفي أثناء غياب صديقة . وهناك فرق كبير بين هذه المسرحية من ناحية مساحة الضحك وبين الفيلم الذي أخرجه نيازي مصطفي عام ١٩٦٦، فالمسرحية تعتمد أحداثها على لقاء بين القاضي الذي حكم ضد مدحت وبين هذا الأخير، باعتبار أن القاضي قد وقع في غرام حماة الشاب... وأنه سوف يكشف أمره إلي أسرته . ولاشك أن هذا موضوع مسرحي في المقام الأول غير صالح للسينما، ولأن الكوميديا السينمائية أكثر مرونة ، وأسرع إيقاعا، ولا تعتمد على النكتة، واللفظ فقط، فإن الفيلم قد دخل لنا إلي الزنزانة ، ورأينا كيف عاش أمشير في الزنزانة، ماذا كان يأكل ، وكيف صادق هؤلاء الذين وقفوا بجانبه عند خروجه، وهؤلاء الأصدقاء الأربعة كانوا شخصاً واحدا في المسرحية، أي أن كوميديا الأفلام يمكنها أن تعمل على أتساع دائرة المكان، وأتساع عدد الأشخاص وإمكاناتهم، كما أننا رأينا الكباريه الذي يعمل فيه مدحت، وأساليب خداعه للنساء.... وهذا أمر لم يحدث في المسرح بالمرة .
إذن، فليس هناك سوى خطوط واهية للغاية بين المسرحية، وبين الفيلم، وهي الخط العام لقصة شخص دخل السجن بدلا من صديقة الخسيس، وأنه عقب خروجه من السجن راح كشف نذالته أمام كل من يعرفه. ولكن طالما أن الفيلم وقع بين يد نيازي مصطفي فلأبد أن يعتمد على الحركة، وأن تكون هناك مشاجرات ومطاردات بين رجال مدحت وبين أمشير، ولأبد أن تكتشف سهير نزوات خطيبها مدحت قبل أن تتركه لتتزوج من أمشير .
الساحة الزمنية لعرض الفيلم دراميا تتراوح بين المائة دقيقة والساعتين، ومشاهد الفيلم لا يحتمل، أما المسرحية فإنها تعتمد على التطويل في فصول ثلاثة، يحدث فيها تمهيد لدخول شخصيات هامشية ، ثم يدخل الأشخاص الرئيسيين، أي أنه قد يمر وقت طويل إلي أن نعرف أن الحدث قد بدأ.... لكن في الفيلم فإن بداية الأحداث الساخنة تكون بعد دقائق قليلة من نزول العناوين. ولعله لهذا السبب فإن الناس تحب رؤية المسرحيات بصورتها السينمائية. وهذا بلا شك قد دفع الكثير من المخرجين في الستينات بصفة خاصة إلي تحويل المسرحيات الناجحة إلي أفلام ومن أشهر هذه النماذج بالطبع" أنا وهو وهي " لفطين عبد الوهاب .
والغريب أن الكوميديا في الفيلم ثقيلة وسمجة، ولا تأتي بشكل مباشر، وهناك حواشي زائدة إلي أن ندخل في الأحداث، فنحن نرى المحامى يصطاد في بحيرات الفيوم، وهو شخص مصاب بالملل، بعد أن دفعه شريكه في المكتب إلي مغادرة المدينة إلي الفيوم في أجازة طويلة بسبب المتاعب التي يسببها عشقه الشديد للنساء .
والغريب أن هذا الفيلم المأخوذ عن مسرحية، مأخوذة بدورها عن فيلم أمريكي قام ببطولته لورنس أوليفيه وميرل أوبرن ١٩٣٩ بعنوان " طلاق السيدة إكس " إي أن المسرحية مأخوذة عن فيلم، وبالتالي فإن الفيلم المصري الذي كتبه عبد الحي أديب، وأقتبسه مباشرة عبد المنعم مدبولى مأخوذ من المسرحية . وفي المسرحية مواقف كوميدية رائعة جسدها المهندس، عادل إمام، كما كانت شهادة ميلاد لممثلة كوميدية من الطراز الأول وضعتها السينما من قبل في إطار مأساوي، أي أن المسرح بدأ أكثر إبهاجا من الفيلم. واتضحت المسافة الشاسعة بين الاثنين معاً .
وفي الستينات أيضاً هناك الكثير من الأفلام الكوميدية المأخوذة عن مسرحيات ناجحة، فبعد هذه التجربة، راح فطين عبد الوهاب بنفسه يقدم مسرحية أخرى لنفس المجموعة (المهندس –

شويكار – ثم مدبولى كمخرج) من خلال فيلم " المدير الفني " واستعان المخرج بممثل له نجوميته لدى الناس في تلك الفترة هو فريد شوقي كي يقوم بدور المدرس حمودة، وقد تغيرت هنا الأسماء، وبعض التفاصيل، لكن تبقي روح الكوميديا، ونحن لا نقلل من قيمة فريد شوقي كممثل كوميدي، وقد أفردنا عنه فصلا كاملاً، ولكن لا شك أن المهندس كان يصنع الكوميديا على راحته تبعا للمساحة الزمنية التي أمامه، وهو بملابسه الرثة، ثم وهو يواجه والد التلميذ، بائع السمك الذي لا يعترف بأن الأرض كروية... ولعل الوقوف عند هذه الشخصية يؤكد أنه في المسرح الكوميدي، فإن لكل شخص دوره في الإضحاك وعلى سبيل المثال الطريقة التي ينطق بها السماك لفظ " أوف " تعبيراً عن شعوره بالحر، ثم قيامه بالتهوية. وقد بدأ جمال إسماعيل أكثر إضحاكاً في المسرحية مما كان عليه محمد رضا في الفيلم، رغم أن قامة هذا الأخير الكوميدية عالية مسرحيا وسينمائياً.... وقس على ذلك مواقف عديدة بين الناظر والمدرس ثم الفارق أيضاً بين أداء شويكار الكوميدي في المسرحية، وأداء ليلى طاهر في الفيلم . إلا أن الشخص الوحيد الذي كان بالفعل كوميديان في الفيلم هو عبد المنعم إبراهيم الذي أدى شخصية مدرس اللغة العربية، فعبد الوارث عسر قد أضحك الناس في المسرحية ، لكن عبد المنعم إبراهيم يبرع في هذا النوع من الأدوار في السينما. خاصة مدرس اللغة العربية .

وقد اعتمدت الفيلم أيضاً على مسألة المشاجرات، والمعارك السينمائية أسوة بما سوف يحدث في كافة الأفلام المأخوذة عن مسرحيات، ويقوم ببطولتها فريد شوقي. مثل" العبيط"، وهو الدور الذي جسده عوض في المسرح، ولمع فيه بشكل صنع منه نجما، لكن في هذه الفترة لم يكن نجومية عوض السينمائية قد بدأت، لذا فإن الدور أسند مجدداً إلي فريد شوقي ، ليصبغه بالحركة. حول كاتب حسابات في شركة كبيرة، يتعهد بأتباع الحكمة القائلة" لا رأى ، لا أسمع، لا أتكلم" .... حيث يتفشى الفساد في الشركة. وحتى لا يغير الموظف من موقفه، فإنهم يحيلون عليه الموظفة ليلي التي تدعي له أنها تحبه، وهي في الفيلم ممثلة إغراء جسدتها ناهد شريف، وفي المسرحية ممثلة كوميديا جسدتها خيرية أحمد . ورغم أن حمدي يحب الموظفة الفاتنة فإن استمرار التزوير وألاعيب رؤسائه الملتوية للكسب غير المشروع تجعله يثور ولا يتمادى في مجاراتهم. ويبلغ عنهم الشرطة .

إذن فالمسرحيات الكوميدية قد تحولت في الستينات إلي أفلام مغامرات، ومطاردات اقل إضحاكاً على الخشبة، وإذا كان المخرج السيد بدير قد حاول إضحاكنا على العجوز(زكى إبراهيم) الذي يتكلم عن أمه وأبيه، وكأنه طفل صغير، فإن الضحك هنا كأنه عملية تصنيعية في المقام الأول .

ففي هذه الفترة كان المسرح الكوميدي في طزاجته، أما السينما فبدت خاملة،غير مؤهلة لإضحاك الناس، وليس صحيحا أن الناس قد شبعت من هذه الموضات. ولكن لا شك إن للمسرح الكوميدي سحره. وسوف تتكرر هذه الظاهرة مجدداً عام ١٩٧٢ من خلال فيلم " مدرسة المشاغبين " لحسام الدين مصطفي .

وفي الستينات، لجأت السينما والمسرح إلي تبادل النصوص، فقام المسرحيون العرب في مصر باقتباس أفلام من طراز" إشاعة حب " وهو بدوره مقتبس عن رواية بريطانية، وذلك في مسرحية قام ببطولتها كل من المهندس وشويكار باسم" حالة حب"، وفي فترات متقاربة قامت السينما والمسرح باقتباس الفيلم الأمريكي" بوينج بوينج " الذي قام ببطولته تونى كيرتس وجيرى لويس عام ١٩٦٥ باسم " مطاردة غرامية"، و" مطار الحب "، وحالة الاقتباس هنا غريبة .

فالفيلم كان ممنوعات من العرض التجاري في مصر بسبب وجود جيري لويس لائحة الممنوعين بسبب تعاملهم مع إسرائيل. ومن المرجح أن أحد المقتبسين قد قرأ قصته في إحدى المجلات، وقرأت أنا قصة الفيلم على صفحتين بالصور والتفصيل في مجلة فرنسية باسم " كونفيدانس "، وأغلب الظن أنها المصدر الأساسي لقصة الفيلم والمسرحية معاً .

وقد حدث هذا أيضاً بالنسبة لفيلم " سيدتي الجميلة" الذي تم تحويله إلي فيلم مصري ليست فيه ضحكة واحدة إخراج حلمي حليم، لكنه تحول إلي مسرحية مصرية بنفس الاسم تعتبر من

كلاسيكيات المسرح الكوميدي، بل هي في رأيي الأفضل من نوعها، وبالطبع فإن المسرح ظل مثيراً للضحك، وتوارت السينما بشكل واضح في هذا الصدد .
ولا شك إن فكرة تحويل فيلم " إلي سيدي مع حبي " إلي " مدرسة المشاغبين " قد بدأ غريبا، فالفيلم البريطاني ملئ بالشجن، والمسرحية مليئة بالكوميديا، والسخرية من كل شيء ، من الآباء والمدرسين والتعليم والمجتمع. وقد بدت المسرحية بمثابة ساحة لتباين عضلات الضحك، وكشفت عن مواهب جيل جديد من المضحكين سيظل مسيطراً على الساحة لأكثر من ربع قرن، وكان على السينما أن تستقطب هذا النجاح في وقته، والغريب أنه لم يتم الاستعانة بأي ممثل كوميدي، وبدأ في هذا الفيلم أن على سالم يكن هو صانع الضحك في المسرحية، فهو أيضاً كاتب سيناريو الفيلم، لكن شتان بين الضحك في كلا العملين : المسرحية والفيلم .
وقد شاهدت على سالم يستاء دوما أن الناس تقدمه إلي بعضها باعتباره مؤلفا لمدرسة المشاغبين، وهو الذي وراءه تاريخيا أعمال هامة مثل " عفاريت مصر الجديدة" و" أغنية على الممر" لكن لا شك أن الممثلين هم الذين صنعوا الكوميديا التي عرفناها بشكلها الذي رأيناه في المسرحية ، بدليل أن الممثل الذي لم يتدخل في النص لم يثر الضحك مثل أحمد زكى، وهادى الجيار، أما يونس شلبي وسعيد صالح وعادل إمام فلأشك أنهم أضافوا أغلب ما أضحك الناس خلال السنوات الطويلة التي تم فيها عرض المسرحية .
ورغم أن فيلم حسام الدين مصطفي ١٩٧٣ قد ضم بعض ممثلي الكوميديا، مثل سمير غانم، ومحمد عوض وجورج سيدهم، مدبولي – الوحيد المشارك في العملين- إلا أن الفيلم بدأ جافا ثقيل، اقل إضحاكا، ولعل ما أفسد الفيلم هو أن الناس دخلت للمقارنة، وللضحك على نفس الأجواء، ولو كان الفيلم عملاً منفصلاً ليس له علاقة بالمسرحية لضحك الناس على سمير غانم، ومدبولى، وأيضاً على المواقف العديدة والمقالب التي يدبرها تلاميذ بالغين لمدرستهم التي تبدو أصغر منهم سنا، ونحن لسنا بصدد مراجعة الفيلم أو تقويمه بعد هذه السنوات، لكن يبقي السؤال : لماذا لم يتم الاستعانة بأشخاص في أعمار التلاميذ فعلا، بدلاً من هؤلاء الذين ليست لهم علاقة قط بالتلمذة .
وهناك ظاهرة و وهي أن السينما كانت تغير من العاملين في الفيلم المأخوذ عن المسرحية، ورغم أن المهندس كان يعمل بكثرة في السينما والمسرح في تلك السنوات، فإنه لم يكرر تجربة " أنا وهو وهي" مرة أخرى، أو ربما أن أحدا لم يعرض عليه الأمر لأنه لم يكن ليوافق بدليل أن الأفلام التي عمل فيها كانت أقل قيمة من مسرحياته في تلك السنوات .
وفي السبعينات تقلصت هذه الظاهرة بشكل ملحوظ ن واعتمدت النصوص المسرحية على أعمال مقتبسة وتم تحويل مسرحية" العيال كبرت" وفي أوائل الثمانينات إلي فيلم كوميدي باسم " رجل فقد عقله" ومن جديد فإن السينمائيين لا يستعينون بأي من أبطال المسرحية الناجحة، لكنهم يصبغون الفيلم بالكوميديا .
وفي التسعينات شهدت الساحة السينمائية ظاهرة جديدة غريبة، لم يسبق سوى ليوسف وهبي أن جربها في الستينات، حيث قام بإنتاج بعض مسرحياته تليفزيونيا وعرضها لأيام قليلة في دور العرض، فاحتسبت أفلاما في تاريخ السينما، مثل " الخيانة العظمى"، و" الاستعباد " . لكن في التسعينات تم تصوير بعض المسرحيات بعدسات سينما من فوق خشبة المسرح، ودون الخروج من هذه الدائرة، وعرض العمل على الناس في دور العرض، وذلك دون أدني مجهود سينمائي...
ولا نريد إن نؤكد أن هذه كارثة بالنسبة لصناعة الفيلم الكوميدي، والمسرحية، ولا أن نحدد هوية هذه الأعمال هل هي سينما لمجرد أن الناس شاهدتها في الصالات، ولكن لا شك أن عرض المسرحيات الثلاثة بهذا الشكل على الناس قد قضى تماماً على الظاهرة التي سبق أن ناقشناها في السطور السابقة وهذه الأفلام هي : " الواد سيد الشغال" ، و " الزعيم "، و " حزمنى يا ..." .
في حديثنا قلنا أن السينما بحثت عن الدراما الضاحكة في أكثر من وسيط، وحولتها إلي أفلام في فترات زمنية معينة، وقد برزت هذه الظاهرة بالنسبة للدراما الإذاعية خاصة في الستينات حيث ازدهرت المسلسلات الإذاعية الكوميدية، والتي كانت بمثابة مفرخة لتوليد أعمال ونجوم كوميديا

ذاع صيتهم من خلال هذه الأعمال وعلى رأسهم فؤاد المهندس، ومحمد رضا، وأمين الهنيدى....
وقد تابع الناس وقائع هذه الأعمال إذاعيا في خلال شهر رمضان في النصف الثاني من الستينات، حيث لم يكن التليفزيون قد أنتشر في البيوت بنفس الدرجة، وبعد نجاح مسلسل تراجيدي من نوع " شيء من العذاب" ، بدأت المحطات في التنافس من خلال التمثيليات الكوميدية، وكان الناس يديرون مؤشرات المذياع ليتنقلوا من المحطة الرئيسية التي تذيع مسلسل كوميدي بطولة المهندس وشويكار إلي إذاعة الشرق الأوسط التي تقدم مسلسلا لمحمد علوان من طراز" الحب الضائع" ، أو " نحن لا نزرع الشوك " إلي محطة إذاعة صوت العرب التي كانت تقدم مسلسلات يقوم ببطولتها الهنيدى أمام صفاء أبو السعود أو محمد رضا أمام نبيلة السيد .
وتبعا لنجاح هذه الظاهرة فسرعان ما تم تحويل هذه المسلسلات في نفس السنة إلي أفلام، وقبل أن يحل رمضان التالي، بدأت هذه الظاهرة من خلال مسلسل " شنبو في المصيدة" تأليف أحمد رجب الذي أذيع في رمضان ١٩٦٧، وشاهده الناس في فيلم سينمائي عام ١٩٦٨ من إخراج حسام الدين مصطفي، ثم تلاه مسلسل " العتبة جزاز " تأليف عبد المنعم مدبولى، الذي أخرجه للسينما نيازي مصطفي عام ١٩٦٩، ثم " أنت اللي قتلت بابايا " تأليف بهجت قمر الذي حوله نيازي مصطفي أيضاً إلي فيلم عام ١٩٧٠ . وإذا كان أحمد رجب قد أعتمد على الضحك اللفظي بالإضافة إيل الموضوع من خلال العبارات التي كان ينطق بها جميع أبطال المسلسل، فإن كلاً من مدبولي وبهجت قمر قد حاولا الاستفادة من هذه الظاهرة، خاصة هذه الأخيرة، ولعلنا نذكر جميعاً تلك الطريقة التي كانت شويكار تنطق بها الكلمات في تلك الأفلام، وكأنها متفرنجة لا تعرف اللغة العربية .
وفي الفيلم الأول سمع الناس عبارات غريبة، ترددت بكثرة في المسلسل مثل " الأكس في التاكسي" و " الفيل في المنديل "، و" الفلة في الفانلة" وسوف نرى أن نفس الطريقة في الاعتماد على الضحك اللفظي قد أتبعها المعلم رضا في الكوميديا التي يصنعها واستخدامه عبارات حطمت كافة قواعد الحديث باللغة العربية، واللهجة العامية.
وهناك في هذه الأفلام جرائم قتل، ورغم ذلك فنحن لسنا في أجواء الكوميديا السوداء، كما أننا أمام موظف يجد نفسه في ورطة عليه الخروج منها، ففي" شنبو في المصيدة" نرى الموظف البسيط شنبو، الذي يهوى كتابة القصص تتم خطبته على الصحفية درية. يقوم أبن عم الخطيبة بقتل عمته الثرية البخيلة ويخطط لإلصاق التهمة على شنبو حتى يزيحه من أمامه لأنه يحب درية. مما يدفع بالموظف إلي الهرب والوقوع في يد إحدى العصابات التي تظنه سفاحا حقيقيا، وتدفعه إلي العمل معها، ولاشك أن هذا الموقف يخلق كوميديا متطورة، وهو نفس الموضوع الذي عزف عليه عزيز شين الكاتب التركي في مسرحيته " وحش طاروس " .
وفي " أنت اللي قتلت بابايا" هناك أيضا جريمة قتل، حيث تعود الفتاة الثرية نبيلة من لندن للبحث عن قاتل أبيها، تعرف على الموظف البسيط مظلوم، وتطلب معاونته، ولدى درية مجموعة من الألفاظ، إذا نطق بها شخص فإنها تردد على الفور: " يتقول عز ... يبقي أنت اللي قتلت بابايا...آه يا بابا يا..." ولا شك أن أداء شويكار في هذه الأفلام كان في القمة حيث كانت قد تدربت بما يكفي على الكوميديا، وصارت سيدته الأولى، وتعرف نبيلة أن أباها لم يمت، بل أنه يقضي عقوبته في السجن بعد أن قتل كمال زوج عشيقته بديعة، واستبدل بطاقته الشخصية ببطاقة كمال ... تقوم إحدى العصابات بخطف الأب وتطالب بديعة بفدية. يحاول سليم قتل بديعة ونبيلة من أجل الاستيلاء على الميراث... وتقوم مطاردات كوميدية بوليسية نكتشف فيها مدى سذاجة كل من نبيلة والموظف.
أهم ما يهمنا في هذه الدراسة هو التأكيد على أن أثنين جاءا من البطولة الإذاعية إلي النجومية السينمائية في هذه الفترة بالذات، وقد صنعت الدراما الإذاعية شهرتهما لما قاما به من بطولات، فلما تقلص دور الإذاعة أنسحب مرة أخرى إلي الأدوار الثانية .
ففي فيلم " شنطة حمزة" لحسن الصيفي ١٩٦٧ الذي قام ببطولته أمين الهنيدى لم يكن سوى ممثل أدوار صغيرة في أفلام مثل " حارة السقايين"، و " منتهى الفرح"، ولكن نجاح المسلسل

الذي قام ببطولته في شهر رمان ١٩٦٦، وهو عمل غنائي، غنى فيه الهنيدى بصوته الأجش، وبدت مدى خفة ظله مما أهل المسلسل لأن يتحول بسرعة إلي فيلم. وتعضد هذا النجاح بمسلسل آخر تم تحويله إلي فيلم " أشجع رجل في العالم" لحسن الصيفي ١٩٦٨ تأليف أنور عبد الله وفي المسلسل لمعت صفاء أبو السعود وهي تغنى " سنقر سنقر" ، لكن الصيفي فضل أن يستعين بشويكار في الفيلم الذي يدور حول المدرس الطيب سنقر الذي يقع في حب شكشوكة أبنه المعلم حسين، لكن أباها يريد أ يزوجها من المعلم قورة رغم حبها لسنقر .
ويحدث أن يهرب أسد من حديقة الحيوان فتطارده الشرطة، تخلو الشوارع من المارة ويتصادف وجود سنقر الذي يفقد نظارته فلا يستطيع أن يميز الحيوان، ويتصوره خروفا، ويروح يداعبه بخفة ظل متناهية. ويتمكن من مساعدة رجال الشرطة في الإمساك بالأسد وإعادته إلي الحديقة .
إنها فكرة البطل المزيف، الذي يستهويه النا، فتتغير نظرتهم له، وكما أشرنا فإنها نفس الفكرة التي عزف عليها ين في " وحش طاروس "، فبعد هذه الحادثة يهاب الجميع سنقر، وتحوم النساء حوله، ويتوهم نفسه أنه الرجل الشجيع في العالم، ويتصرف على هذا الأساس، ويظل في أوهامه إلي يتزوج من كشكشوكة (لأحظ الأسماء هنا) .
والغريب أن الهنيدي لم يكن مضحكا فيما بعد في السينما، عدا في أدوار قليلة مثل " غرام في الكرنك" لعلى رضا . بل إنه في آخر حياته أتجه إلي الأدوار التراجيدية والإنسانية في أفلام من طراز" طائر على الطريق" و" القرش" و" القطار " .
أما محمد رضا فإن عملا واحدا من طراز " رضا بوند " تأليف عبد الرحمن شوقي كان كفيلا أن يدخله دائرة النجومية لفترة طويلة. ثم تخلص من رضا بوند ليصير عماشة في إذاعة صوت العرب بضع مسلسلات. واستفاد من مسألة لمعلم الذي يسبب الضحك، وقد كان المعلم فيما سبق هو ذلك الشخص يقوم بتهريب المخدرات وأستطاع رضا أن يصنع من المعلم شخصية شعبية كوميدية طيبة منذ أن أدى شخصية المعلم كرشة في فيلم " زقاق المدق" عام ١٩٦٣. وتكرر ظهورها بنفس الروح الساخرة في " خان الخليلي" لعاطف سالم عام ١٩٦٦، و " إضراب الشحاتين ١٩٦٧ .
أي أن شخصية المعلم رضا لم يقفز فجأة إلي الإذاعة أو الشاشة مثلما حدث مع أمين الهنيدى، وقد أستعذب الناس أن يكون لديهم بطلهم الشعبي رضا بوند على غرار جيمس بوند، الذي أصابت العالم كله هوسا لتقليده ، سواء في السينما الأمريكية نفسها أوفي إيطاليا، أو فرنسا، ثم في مصر.... وكان رضا بوند هو المعادل الساخر لهذه الشخصية مثلما حدث في إيطاليا، حين قام أشهر ثنائي كوميدي إيطالي بعمل فيلم يحمل أسم " المغفلان يقابلان جيمس تونت " .
ورضا بوند لأبد أن يجابه عصابة دولية، جاءت لسرقة آثار مصر، حيث تبحث عصابة عن خريطة توضح مكان كنز نابليون. والأشد أن هناك اختلافا واضحا بين الفيلم الذي أخرجه مجدي حافظ وبين المسلسل الإذاعي، إذا اعتبر الفيلم بمثابة تكملة لمغامرات رضا بوند الإذاعية، وهذا نوع من الذكاء، فالناس لا تريد في كل الأحوال رؤية ما سمعته، ولكنها تتوق إلي الإضافات والتجديد، فالمعلم رضا هو الوحيد الذي يعلم بمكان الكنز في البحر، ويخفي الخريطة في قطعة أثاث. تسوق عليه العصابة أحد أفرادها، وهي الحسناء هدى كي توقعه في شباكها كي يبوح لها بمكان الكنز ومعها زميل لها يتعرفان بأسرته، زوجته وأبنته ويوطدان علاقتهما بالأسرة، ومن خلال مواقف كوميدية عديدة يثبت المعلم رضا أنه في ذكاء العميل (جيمس بوند)(فونت) وأنه رجل وطني ، ولذا يستحق أن يصير شعبيا.
وكما أشرنا فغن نجاح رضا بوند قد أرتبط بشعبية جيمس بوند التي خبت كثيراً في السبعينات وكان على المؤلفين أن يبحثوا للمعلم عن شكل آخر، وشخصية إضافية، ومن هنا جاء عماشة كي يذهب مرة إلي الأدغال، ومرة أخرى إلي الأحيان الشعبية التي ينتمي إليها، وقد تكرر ظهور هذا المعلم بأسماء أخرى في أفلام عديدة منها " الأصيل"، و" دقة قلب"، " تحياتي لأستاذي العزيز" وهي كلها أفلام تنتمي إلي الكوميديا .

أمين الهنيدي

١٩٦٣ : منتهى الفرح
الأزواج والصيف
١٩٦٦ : حارة السقايين
١٩٦٧ : غرام في الكرنك
شنطة حمزة
شباب مجنون جداً
١٩٦٨ : أشجع رجل في العالم
١٩٦٩ : ٧ أيام في الجنة
شباب رغم أنفه
أنا ومراتى والجو
١٩٧٠ : الكدابين الثلاثة
١٩٧١ : الظريف والشهم والطماع
واحد في المليون
١٩٧٥ : احترسي من الرجال يا ماما
١٩٨٣ : طائر على الطريق
٤-٢-٤
١٩٨٤ : الملائكة (تونس)
إحنا بتوع الأتوبيس
١٩٨٦ : القرش
القطار
الحدق يفهم

الفصل الثامن والعشرون

أطفال الكوميديا

لا شك أن من أسباب جاذبية الأطفال في السينما، وأيضاً في الحياة، أنهم يتكلمون بنفس عبارات الكبار ولباقتهم، مما يثير الدهشة في أنهم صاروا كباراً قبل الأوان، أو أنهم فهموا مفردات الحديث الذي يقومون به .
وهذا الإعجاب كثيراً ما يولد الضحك، ولو بدأنا بفيلم من طراز دهب لأنور وجدي، وراجعنا أداء الطفلة فيروز منذ بداية ظهورها، وحتى نهاية كل فيلم لاكتشفنا أهمية هذا الفرص الذي نذكره، فهي ترقص مثلما يفعل الكبار، تقوم بالتشليق بنفس طرق البالغين، وهو تعبير شعبي يعنى العراك بالألفاظ الكلامية، ولا يمارسه سوى النساء الكبار. الأطفال في أغلب السينما العالمية والعربية أداة ضحك في المقام الأول ، ولا تابعنا الأطفال كما ظهروا في السينما المصرية فسوف نلاحظ أنهم قاموا بإضحاك الناس على طفولتهم ، وأيضاً على الكبار منهم في كافة الأعمال التي شاهدنا بها الأطفال في أدوار رئيسية .

صحيح أن هناك أدوار عديدة للأطفال كانواً يشكلون المأساة خاصة المعاقين، أو الذين يتم اختطافهم، أو يدخلون في زمرة الإجرام، ولكننا نقصد الحالة التي سوف نواجهها هنا، وإذا بدأنا بالطفلة فاتن حمامه، فلاشك لأنها حالة خاصة وهي تتكلم، وتحرك أصابعها فهي أقرب إلي الكبار وهي تردد إلي الموسيقار الشاب جارهم" أنا عملت لك حتة صينية بسبوسة" فهذه العبارة كما تنطقها طفله من طراز فاتن حمامه لأبد أن تثير الضحك في الصالة، ويبدو المشاهد أنه يترقب ظهور الطفلة كلما غابت عنه، لأنها الشخص الوحيد الذي سيرطب الحوار، وينطق بكلمات فكاهة.

وقد كان دور الطفلة صغيراً في هذا الفيلم، كما كان هو الفيلم الوحيد الذي قامت فيه فاتن بدور طفلة، فالأعمال التالية لها كانت قد صارت أقرب سنا من الشباب وبالتالي فقد خلت السينما طوال الأربعينات من أطفال يثيرون الكوميديا، كان هناك أطفال يتم استخدامهم بشكل امثل في المأسويات، والميلودراما.. إلي أن ظهرت " فيروز" لتحدث انقلابا ملحوظا على الشاشة ولتقوم بالبطولات وحدها سواء مع " أنور وجدي " أو مع غيره، ولعلها الطفلة الوحيدة في تاريخ السينما التي صنع فيلم باسمها هو فيروز هانم "، وقامت قصته بحيث تكون هي محورها كطفلة وبحيث يكون الكبار مجرد شخصيات هامشية.

والغريب أن الأفلام التي قامت ببطولتها فيروز- عدا فيروز هانم- تقوم كلها على محور مأسوي في المقام الأول، وتبدأ أحداثها بإلقاء طفلة مولودة لتوها على بابا ملجأ، أو إصلاح وسط أحداث درامية تموت فيها الأم الحقيقية أو ينكسر قلبها، ويروح شخص متشرد إلي المكان كي يلتقط الطفلة ويتولى العناية بها إلي أن تصبح في سن فيروز .

وقد جسدت فيروز أفلاما مأسوية مثل " الحرمان" و " عصافير الجنة" ولولا أنور وجدي وعشقه الشديد لسينما الكوميديا الموسيقية، فإن حول هذه المأساة إلي ملهاة، وأثار ضحكات الناس في مواقف عديدة، حتى المأسوي منها، ولو بدأنا بفيلم " دهب " رغم أنه الفيلم الثاني لفيروز، ولو بدأنا من نهاية الفيلم لاكتشفنا مدى براعة المخرج في عمل المزيج المشار إليه، ففي قاعة المحكمة يقوم وكيل النيابة بسؤال الشهود، وهو يطرح أسئلته من أجل التوصل إلي الحقيقة، وعندما لا يعجب أسلوبه في طرح أسئلة الفتاة " دهب " تقول له في المحكمة وسط المأساة والأعصاب متوترة، وتتساءل : " هو إيه يا أستاذ.... السؤال اللي يعجبك تاخده، واللي ما يعجبكش تعترض عليه.... لا يا أستاذ ... خده كله .... كله على بعضة .." .

وبالطبع فإن قاعة المحكمة، وصالة السينما تنفجر في الضحك. وفيلما " دهب " و " ياسمين " يبدآن بأحداث حزينة، ففي الأول تكتشف الزوجة الثرية أن زوجها قد زل مع الخادمة، وفي إحدى ردهات قبو القصر، يتم استلاب الوليدة من أمها، ويعزى بها إلي الشابة دهب من أجل إلقائها في النيل، الموضوع شديد المأسوية ، فالأم الحقيقية تبكى وتلفظ أنفاسها، والأب بالغ القسوة، وهو يمتثل لامرأته الثرية، وعلى دهب الشابة أن ترمى بالوليدة في النيل، ثم تذهب بها إلي باب أحد المساجد وتضعها هناك حتى يأتي شخص متشرد ويلتقط الفتاة ويكون تعرف على " دهب " ويطلق أسمها على الطفلة الوليدة التي سوف يتولى تربيتها .

البداية لا يمكن أن تكون ضاحكة، إلا إذا كانت الطفلة فيروز تغنى، ترقص تمثل، لهلوبة في الكلام، تحب الأكل، وتكره الظلم وتنظر إلي فاكهة الآخرين ....

نفس البداية موجودة في فيلم ياسمين، عن الأب الذي ينتزع أبنته من أمها لأنه يكره إنجاب البنات، ثم يرميها أمام إحدى المؤسسات ويلتقطها صعلوك متشرد .... ولعل الجمل الحوارية التي رددها الباشا للب في بداية فيلم ياسمين قد خففت من حدود المأساة فالأب يقول " أنا قلت لمراتى تجيب ولد .... وأعتقد أن من واجب الست تسمع كلام جوزها " فيرد حماه: " إيه الكلام المناخوليا ده... تسمع كلامك لما تقول لها اعملي لي ملوخية ... اعملي لي حلة محشي ... اعملي لي لبخة.. لكن تقول لها اعملي لي ولد .... ده كلام ما يتقالش إلا في مستشفي المجاذيب ..."

وفي أول لقاء بالطفلة والمتشرد الذي رباها في الفيلمين، نراهما يغنيان في الشوارع، بالملابس الرثة، ثم يختلفان على غنيمة حصلا عليها، مثل الريال في ياسمين وثمرة التفاح التي سقطت عليهما من أحد المنازل الذي هو بالمصادفة منزل الأب .
ولا شك أن أنور وجدي وضع عينيه على تجربة شارلي شابلن، والأطفال المتشردين في أفلامه مثل " الصعلوك " ولكن وجدي هنا غنى مع الفتاة، وتركها تضحك الناس أكثر منه، فهى تسخر من وحيد نفسه، ثم ألفونسو سواء بالغناء أو عندما تستأثر لنفسها بالأشياء الثمينة ، حين تقوم بوزن الجبن على نغمات أغنية، ثم تلتهمها، والفتاة هنا نشالة خفيفة الظل، تسرق الساعة ، ويقول " السلاموني " في العدد (٣) من مجلة فن (أغسطس ١٩٨٨) حول الكوميديا في هذا الفيلم " ياسمين " : " وهنا يحدث المشهد الكوميدي الذي أنساه بعد نحو أربعين سنة عندما يكتشف الرجل سرقة ساعته فيثير الضجيج والصخب في الملهى الليلي بحثاً عن السارقة وعندما يسأله صاحب الملهى عما فقد منه ليقدم هذا الإعلان (ساعة ذهب كروداً أصلى ١٧٠٠ حجر ... لا تقدم ثانية ولا تؤخر ثانية ... تباع بمحلات الخواجة زكى زكى زكى بشارع قصر النيل بأسعار مخفضة ... ومن يشترى يجد ما يسره " .
ونكتشف من الحوار أن هذا الرجل هو نفسه الخواجة زكى زكى، وسوف نرى أن الساعة ستكون مصدر ضحك في الفيلم، حيث سيطارد كل زبائن المسرح والجاويش الطفلة النشالة في الشوارع إلي أن تدخل كباريه ويكون ذلك مدعاة لأن تقدم استعراضا غنائياً كوميديا، وتغنى " بوناسيرا سنيوريتا " على نفس إيقاع اللحن الذي سمعناه في فيلم " العصور الحديثة" لشابلن، وبعد هروبها من الكباريه تتعرف على عازف الساكسفون وحيد، فتقدم له نفسها على أنها قطقوطة وتناغم أسمها على طريقة " أنا قطقوطة آكل قوطة " و أشياء من هذا القبيل .
وعندما يتم القبض على المتشرد، وياسمين (قطقوطة) مع عصابة سطت على قصر الباشا، فأن في قسم الشرطة يتم اللقاء الأول بين الفتاة وجدها مثلما تم اللقاء بين دهب وأبيها في القصر، ويحدث ما يسمى بالنظرات الخاصة التي تتولد بين أثنين في كل منهما يسري دماء الآخر ...
وبعد تبرئة الفتاة حين يعترف زعيم العصابة أن المتشرد والفتاة لا ينتميان إليهما، تسرع الصغيرة إلي الباشا تقبله وتلقنه عشرات من كلمات الشكر المليئة باللبلبة ... ونكتشف أنها قد سرقت منه ساعته، بعد أن يكون قد منحها ريال .
وعقب غناء اللحن الشهير " معانا ريال " ، وعقب سقوط الريال في البالوعة نجد أنفسنا إمام الاثنين وقد فقدوا سبب الرزق والطعام في نفس الليلة، فيدخلان محل بقال، ويبدأن الغناء من جديد " شوف يا عزيزي .... شوف يا عزيزي.... أدى نصيبك وأدى نصيبي " .
نحن هنا أمام كوميديا موسيقية من الطراز الأول، تصنعها طفلة ويشاركها نجم له أسمه، ولاشك أنه تركها تتصرف كما تشاء، لأنه راض بها، ونجح الرهان وقد ترك الصغير تتصرف على سجيتها بشكل واضح في فيلم" دهب " من خلال المشاحنة الكلامية التي قامت بين الطفلة، وبين صاحب البيت" زينات صدقي " فغلبتها، مما دفع بها أن تطردهما من المنزل .... وقد امتلأت هذه الأفلام الثلاثة التي قدمتها " فيروز " الطفلة بالغناء، والاستعراضات المبهرة، المثيرة للضحك، وكما أشرنا فإنه حتى في أشد لحظات المحن، فإن الطفلة كانت تثير الضحك، مثل المساعدة في الإيقاع بالعصابة، أو مثل العبارات التي ترددها في المحكمة بعد القبض على وحيد ألفونسو والأستاذ فرح في فيلم " دهب " ....
ولاشك أن السينما المصرية قد خسرت كثيراً عندما كبرت الطفلة، كما أن الكوميديا خسرت أكثر عندما استخدام عاطف سالم الفتاة كأداة للمأساة في " الحرمان" وأيضاً سيف الدين شوكت حين جعل الأب يترك أسرته وبناته الثلاث (الشقيقات في الواقع ميرفت – نيللى- فيروز) من أجل امرأة أخرى في فيلم " عصافير الجنة ".
ولا شك أن فيروز كانت في حاجة إلي أن نسقط عليها الضوء أكثر كممثلة كوميديا، لكن من المهم أيضاً أن نلقي الضوء على الأطفال الكوميديين في السينما، فالسينما لم تقدم الطفلة نيللى بنفس الصورة المبهجة، ورغم أنها صارت نجمة استعراضية مهمة حين صارت أكبر سنا لكن

أدوارها في " حتى نلتقي " وغيرها كانت لطفلة حزينة بائسة ... في نفس الوقت برعت كممثلة كوميدية طفلة إحدى بنات نفس الأسرة، وهي لبلبة ... حيث اعتمدت على تقليد المشاهير في الحفلات العامة والأفلام، لذا أعطاها أنور وجدي مساحة من فيلمه" أربع بنا وضابط" كي تقلد فريد الأطرش ، وعبد المطلب، وآخرين بنفس الطريقة التي رقصت بها فيروز على طريقة سامية جمال وبديعة، وتحية كاريوكا وغيرهن. ولا شك أن عمر لبلبة الطفلة في السينما كان صغيراً، وهي أيضاً كانت في حاجة إلي أنور وجدي آخر من أجل الاستفادة من مواهبها، لكن القدر عاجل الممثل، وقامت كطفلة بأدوار عديدة ثم صارت تمارس التقليد حين صارت شابة ، مثلما حدث في فيلم " النغم الحزين " .

وفي تلك الآونة كان هناك أطفال متميزون في الكوميديا من الذكور . نقف عند أحمد فرحات كممثل من فرقة ساعة لقبلك وأشتهر بأدوار الصغير " بندق " الذي يسبب المتاعب للكبار، يمارس الكذبات الجميلة ويتصرف بحيطة وذكاء... وقد أنتقل أحمد فرحات إلي السينما في أفلام عديدة لعل أبرز أدواره هو " سر طاقية الإخفاء " لنيازى مصطفي ، وهو هنا بالطبع أكثر ذكاءاً من أخيه الأكبر عصفور، يتصرف حيث يفشل الأخ، ويقف في مواجهة الشرير أمين، في حين يجبن عصفور، وهو على طول الخط يتصرف كالكبار، فحين تستقطبه الراقصة إلي الكباريه، وتعطيه من شراب الخمرة فإن الزغطة تصبيه ثم يبدأ في الخطرفة على طريقة الكبار، بعد أن يكون قد صار مخمورا ويفشى لها بسر الطاقية.... وهو مشهد كفيل بإدخال أي ممثل كوميدي إلي دائرة التاريخ لكن للأسف كم ينسى التاريخ الكثير من علاماته .

وأحمد فرحات هو الذي اتخذته هند رستم أبناً لها في فيلم " إشاعة حب " وحسب أحداث الفيلم فقد ذهب إلي بورسعيد في جولة فنية مع نجمة في قامة هند رستم، ولا شك أن لقامته أيضا أثراً في عالم الضحك في تلك السنوات، وقد كانت قدرته على الإضحاك نابعة من لثغة في الكلام، واللباقة وبراعته في التخلص من المآزق، ولا شك أن الأدوار المكتوبة له في السينما كانت أقل إضحاكاً مما في برنامج" ساعة لقلبك " ، حتى أدواره الجيدة ذهبت وسط أفلام أقل قيمة مثل " إسماعيل يس في السجن " لحسن الصيفي، فهناك قصة حب تتولد بينه وبين طفلة، ويلتقيان على السلم ويتبادلان الأطعمة، علامة على ما بينهما من حب رومانسي على طريقة الأطفال .

وقبل أحمد فرحات، كان هناك طفل من طراز سليمان الجندي وقد أسند إليه المخرجون دور المغامر، أو الذي يعيش في مأساة أكثر مما أسند له من أدوار كوميدية لكنه لم يحمل في داخله ممثلاً كوميدياً موهوباًن فإذا كنا رأيناه في قلب المأساة في " جعلوني مجرما" و" الأسطى حسن " و" فتوات الحسينية " فإن هناك مشهداً رائعاً في فيلم" رصيف نمرة ٥" فهو يعرف أن المعلم هو القاتل، والأب لا يصدقه، وبعد أن كل الطفل يجرى إلي المعلم ليأخذ منه الهدايا، خاصة البنادق، فإذا به يجلس أمام المعلم على طريقة أبيه، وراح يقصد فريد شوقي في نظرته الحادة، وكان هذا المنظر كفيلاً بإثارة الضحكات في الصالة .

ولعل صلاح أبو سيف هو أفضل من قدم سليمان الجندي ككوميدي، فإذا كنا قد رأيناه مناضلاً في " بورسعيد" و " جميلة " و" أرض الأحلام "، فإنه في " شباب امرأة" يقوم بدور التلميذ الذي يمارس مشاكساته على المدرس" إمام " ويفسد عليه خلوته مع أخته، ويقرع الجرس، وربما لهذا السبب فإن عاطف سالم حاول الاستفادة منه في فيلم " أم العروسة " ١٩٦٣، لكن الطفل الصغير كان قد صار شاباً في هذا الفيلم، وترك الإضحاك لأطفال صغار لعلنا لا نذكر أسمادهم الآن، عدا إيناس عبد الله .

وفي أوائل الستينات برزت الطفلة " إكرام عزو " في أدوار عديدة منها " عيلة زيزى " و " السبع بنات " ، وفي الفيلم الأول بدت هي الشخصية الرئيسية في الفيلم، وهي مدخل الأحداث، تقدم لنا في مشهد الاستهلاك أسرتها وبيتها، كما أنها تتدخل دائما لتكون هي مصدر الضحك والحكمة .

وفي أم العروسة كانت الكوميديا على شقاوة الأطفال جميعهم سواء حين يأتي الضيوف ، ويلتهمون الطعام، أو حين يأتي خروف العيد، وأيضاً حين يندس طفل بين والديه وهما يتبادلان

القبلات، وهو يسأل بكل براءة بتعملوا إيه ؟ فترد الأم أنه يضع لي القطرة في عيني فيقول : " وأنا كما عايز أحط قطرة .... " كما امتلأ حفل زفاف الابنة أحلام بالمواقف الكوميدية التي أداها الأطفال مثل الحرص على الحصول على أكبر غنيمة من المشروبات والحلوى ، وهم يتقافزون بخفة ظل واضحة .

ولا شك أن عاطف اسلم كان بارعاً في إدارة الأطفال، حيث أن الطفل الأكثر إضحاكاً في الفيلم لم يكن بنفس القوة في فيلم آخر هو " من أجل حفنة أولاد" أما إيناس عبد الله فقد لمعت في تلك السنوات، وقدمت في فيلم " الشيطان الصغير" دوراً كوميديا كطفلة تلعب مع زميلها الذي اختطفته العصابة وكان الاثنان يتنافران دوماً بخفة ظل واضحة .

ورغم أننا رأينا الممثلة الطفلة في أفلام عديدة فإنها في عام ١٩٧٥ صارت أكبر سناً، وفي مرحلة الصبا، أي مرحلة سليمان الجندي في أم العروسة، لذا فإن أختها دينا قد تفوقت في الأداء الكوميدي، خاصة أن لديها أباً من طراز مدبولى، فإذا كان عماد حمدي ممثلاً وقوراً، حنوناً في أم العروسة، فإن وجود مدبولى في" الحفيد" قد ساعد على ارتفاع حدة الكوميديا، ولعل المتفرج يذكر كيف ضجت الصالات بالضحك عندما دخلت إحدى الطفلات إلي أبيها (دينا) وقالت بطريقة الكبار : " أنا عارفة أنت مستحمل الست دى إزاىء؟ . ما تطلقها..."، ولبد أن الأب نفسه قد فوجئ بما نطقته الطفلة وذلك من خلال تعبيرات وجهه، وهو يردد منادياً إياها (رويتر) باعتبار أنها أسرع من ينقل الأخبار داخل المنزل .

والغريب أن سينما الستينات في مصر قد خلت من الممثلين الأطفال الذين يؤدون أدوار الكوميدياً فالطفلة صافيناز قدري (بوسي) لم تجد أفلاماً كوميدية، وكذلك وجدي العربي وأيضاً هاني شاكر.

وفي السبعينات حاول أشرف فهمي استعادة أمجاد فيروز عندما عثر على طفلة أسمها سكر، وصنع فيلماً باسمها كتبه عبد الحي أديب وبهجت قمر باسم " بص شوف سكر بتعمل إيه " ومن الواضح أنه أراد صناعة فيلم على طراز " ياسمين" و" دهب " فنحن أمام طفلة يتيمة، وشاب متشرد يحاول رعايتها، ويتبناها. وسكر هي طفلة تم تسليمها إلي امرأة تدعى زكية، وذلك حتى لا يقتلها عمها الطامع في ثروتها، وتقوم زكية بمعاملة سكر بقسوة شديدة، فتهرب الطفلة لتقع في يد عصابة للنشل، ثم تتمكن من الهرب مرة أخرى وتعمل مع الحاوي حسونة .

وفي كتابه العاشر" السينما المصرية في موسم " كتب عبد المنعم سعد عن هذه الطفلة والفيلم قائلاً : أعترف – بادئ ذي بدء – بأنني تفاءلت بوجود أسم الطفلة المعجزة (سكر) كفنانة صغيرة موهوبة تعيد إلي السينما المصرية عصرها الذهبي في الأفلام الاستعراضية الغنائية الكوميدية الخفيفة ، والتي سبق أن برعت فيها- بحق- الطفلة اللامعة (فيروز) في أفلام أنور وجدي الشهيرة... والتي كانت تحتاج إلي إمكانيات ضخمة في الإنتاج: الملابس والديكور والاستعراضات ....الخ بصرف النظر عما يقوله الفيلم.... ! ولكن المخرج أشرف فهمي تجاوز هذا كله، وقد فيلكا كوميديا غنائيا، فيه كل مقومات هذه النوعية من الأفلام، دون أن يكون هناك ديكورات ... أو استعراضات ضخمة إنما – ببساطة- فيلم استعراضي كوميدي خفيف ناجح بكل مقاييس الفن السينمائي " .

كما يقول الناقد في نهاية مقاله عن الفيلم أن تقديم طفلة في بطولة فيلم هو جهد فني ملحوظ،جهد نحترمه ونقدره فضلاً عن التكنيك الجيد في بعض المشاهد، برؤيا فنية متطورة، مثل مشهد الولادة الذي قدم في لقطات سريعة لإضافة الكوميديا.

وقد كان من الممكن للطفلة سكر أن تستمر، لكنها فجأة اختفت مثلما أختفي أطفال كثيرون لمعوا في السبعينات لمرة واحدة، فلا تعرف أين ذهبت الطفلة ذات الضحكة المجلجلة في فيلم " الحفيد " .

ولا شك أن مسألة اكتشاف أطفال موهوبين بدت بالغة العسر في تلك الحقبة، خاصة في مجال الكوميديا، وإذا كان محمد عبد العزيز قد قدم العديد من أفلام الكوميديا في تلك السنوات، فإن الأفلام التي اعتمدت على الأطفال كانت قليلة، ويمكن اعتبار فيلم " عالم عيال عيال " أحد

الأعمال التي اعتمدت على الأطفال المثيرين للضحك،وفيه رأينا محسن محيى الدين الذي سبق أن جسد دور الطفل المتشرد الخارج على القانون في " أفواه وأرانب": فهو في فيلم محمد عبد العزيز واحد من صناع الضحك من خلال مواجهة بين أطفال صغار، ينتمي سبعة منهم إلي أم، وثمانية إلي أب، وعلى هذين الأم والأب أن يتزوجا ويجمعا كل هذا الحشد من الأطفال في بيت واحد وإن كان فيه متسع لهم .

وإذا كان أهم شيء هو الحركة في السينما الكوميدية، فإن مساحة الحركة بقين الغرف التي يمارسها الأطفال هنا تولد الضحك، فكل طفل له مشاكله ورغباته، وهناك كتلتان من الأطفال يتواجهون فيما بينهم، يدبر كل طرف للآخر المقالب المضحكة، حتى يتم التآلف بين الطرفين .

ومن الواضح أن البطولة الجماعية للأطفال كانت سمة في هذه الفترة، حيث قام حلمي رفله بلملمة أكثر من سبعة أطفال في فيلم آخر عام ١٩٧٥ باسم " حب احلي من حب " .... وفيه مواجهة بين الأطفال وكل مربية تأتيهم، حيث يتفننون في طردها، حيث ينصبون أنفسهم قضاة في محكمة تنعقد في حجرة النوم ثم تصدر حكمها بعد مداولة سريعة، وكان الحكم واحد دائماً : ط.... ط.. ط.... يعنى الطرد ثلاث مرات. ونحن لا نتكلم هنا عن قيمة المقالب، التي تسبب قدراً من الضحك، لكن هؤلاء الصغار يحاولون إضحاك المشاهدين على المربيات، مثل قذف مؤخرة المربية بالورق، ووضع الصابونة تحت قدميها، دس الثعبان المزيف في ثيابها، وكذلك إجبار الجنايني على أن يستحم في المغطس .

وعن الكوميديا في هذا الفيلم نستعيد ما كتبه مجدي فهمي في مجلة الشبكة قائلاً: " أما شبك طرف الثوب في المقعد فقد رأيناه في واحد من أفلام نجيب الريحاني القديمة مع استبدال الثوب بالقميص من التريكو، وهو منقول أيضاً من كوميديا مستر كيتون القديمة..." .

من الواضح أن الأطفال صانعي الكوميديا قد قل وجودهم في السينما بعد هذا التاريخ بما أن زمن كوميديا الكبار قد ازدهر، ورغم أن السينما عرفت أطفالاً مثل شريهان في " قطة على نار"، فإن دورها لم يكن كوميدياً، ولعل الطفلة التي يمكن أن تركز عليها قد ظهرت في بداية التسعينات في فيلمين، وكان يمكن أن تستكمل المشوار خاصة بعد فنشل الطفلة" ليزا" بطلة مسلسل" هند والدكتور نعمان" في السينما .

الطفلة التي أمامنا في بداية التسعينات هدير، التي رأيناها في فيلمين هما " العفاريت " لحسام الدين مصطفي، و " مسجل خطر " لسمير سيف ١٩٩١. ففي الفيلم الأول تكررت نفس الحدوتة عن الطفلة التي يتم أختطافها من أسرتها، وضمها إلي عصابة لتمارس السرقة وهي تجد نفسها في طريق مطرب مشهور هو عمرو دياب كي يمكنها أن تؤدى بعض الأغنيات والاستعراضات، وأن تكشف مواهبها التي تم اكتشافها من أجلها .

ومع وجود الطفلة، وعمرو دياب كان يمكن للفيلم أن يتخذ طابعاً " غنائياً" معتمداً على الأغاني التي غناها المطرب، ولكن من الواضح أن الجمهور قد ظل ينظر إلي الطفلة باعتبارها فيروز جديدة على الشاشة من خلال المقارنة بينهما وبين الطفلة فيروز. لكن لا شك إن لكل منهما قمتها، ولا يعنى هذا أنها أقل موهبة، فهي هنا أمام ممثل من طراز عادل إمام لأبد أن يكون في الأحداث طيلة الفيلم، وهي تسعى إلي تنقيته من الشرور، وتحوله إلي إنسان ملئ بالمبالاة يموت من أجلها. وكانت من مصادر الإضحاك القليلة حين قرر الهرب بها من رجال يبحثون معه عن المال، ولا شك أن وجود الطفلة بما تتمتع به من عذوبة وتلقائية وخفة ظل يمكنها تحويل القلب الشرير الجامد في قلب المجرم (عادل إمام) إلي إنسان رقيق، ويحاول الحفاظ على حياة الطفلة المهددة، وهو يدخل المعركة تلو الأخرى من أجل الدفاع عنها، وعن المال الذي تركه أبوها من أجلها .

تلك محاولة لنتعرف على خريطة الكوميديا كما رسمها أطفال السينما العربية في مصر، ولا شك أن بعض ملامح الخريطة واضحة تماماً، أما المعالم الأخرى فتحتاج إلي إضافة المزيد من الرتوش والبهجة .

الفصل التاسع والعشرون

ثلاثي أضواء المسرح

في البداية كان السم هو ((ثلاثي أضواء المسرح)) .....
لكنهم زحفوا إلي السينما ببطء شديد وترون رأينا أحدهم يقوم بأدوار قصيرة في هذا الفيلم أو ذاك، ثم اجتمعوا ثلاثتهم في أفلام كوميدية يؤدون أسكتشات فكاهية وغنائية وشاركوا في التمثيل معاً في أفلام عديدة، وعندما مات واحد منهم وهو الضيف أحمد لم ينفرط العقد مسرحياً، لكن كل منهم وجد طريقه وحده إلي السينما، حتى إذا كبرا، انفصلا مسرحياً، وظل لكل منهم أدواره الكوميدية، كان سمير غانم هو الأسعد حظاً، والأكثر تواجداً والأطوال عمراً فنياً، في كل هذا المثلث الكوميدي.
ظهر الضيف أحمد في فيلم ((زقاق المدق)) و ((القاهرة في الليل))، و((منتهي الفرح)) عام ١٩٦٣ أولا في لقطات مضحكة عابرة، ثم لمع الثلاثي على خشبة المسرح، ودخلوا السينما عام ١٩٦٤ من خلال أسكتش ((كوتو موتو)) ، أي أن نجاحهم في المسرح قد ألقي الضوء عليهم في السينما، وشكلوا هذا الثلاثي بصفاته المعهودة، كانوا دائماً يظهرون كثلاثي، يقدم الاستعراضات الفكاهية الغنائية، ثم بدأ بعضهم يظهر وحده من وقت لآخر. مثل المشهد الشهير الذي يجسده ((جورج)) في فيلم ((معبودة الجماهير)) عام ١٩٦٧ لحملي رفله حين يقف أمام الممثلة سهير، ويمثل أنه يحيها بأداء مفتعل، ملئ بالحركة . حسب الشخصية التي يجسدها .
وظل الثلاثة يعملون في نفس إطار، إما معا، أو وحدهم مثل سمير غانم أمام رشدي أباظة كمساعد مخرج في ((صغيرة على الحب))، أي أن الثلاثي قد وجد نفسه على شاشة السينما حسب الأدوار المطلوبة .
ولم تكن هناك سمات كوميدية محددة لكل واحد منهم، فالضحك مشترك، أحياناً أحدهم أبله، والآخر حصيف، والثالث أقل دراية. وتتغير المواقف من فيلم لآخر... ولكن الضيف أحمد كان ذا سمات خاصة خاصة حسب تكوينه الجسماني، فهو الضامر الذي يمكنه الفخر بمنازلة أبطال المصارعة، وهو يبدو مضحكا حين يستعرض عضلاته على الشاطئ في فيلم ((الزواج على الطريقة الحديثة)).
أما جورج فإنه يمكن أن يؤدى أي دور دون شرط لبدانته، ومن الملاحظ أن هذه البدانة المعتدلة لم تكن موطن إضحاك أو سخرية في أدوار الممثل. باعتبار انه كان خفيف الحركة على المسرح وأمام الكاميراً، وقد ارتدت الشخصية التي يجسدها لبس المرأة في عدد من الأفلام، بما يفيد أن تكوين جسمه يتفق مع تكوين النساء المصريات بشكل عام، ليس فقط من حيث الأرداف، ولكن الرقبة السمينة، والوجه المستدير.
ولم تتح لجورج فرصة بطولة مطلقة واحد في أعمال السينمائية أسوة بالمسرح، وكان أحياناً يقوم بدور صديق البطل، لكن فترة السبعينات اتسمت بأن كل هؤلاء ... الأصدقاء صاروا يعملون في البطولات المطلقة، ولذا فإن ما جسده الممثل هو أدواره مثل الموظف عاشق النساء الذي لهث وراء امرأة جميلة رآها في الشارع، فتتبع خطواتها، وصعد إلي منزلها، وراح يطلبها من زوجها دون أن يعرف ذلك، فكان جزاؤه علقة ساخنة، ووقوعه فوق درجات السلم .
كما أدى دور تلميذ مشاغب، وهو بهذا الحجم والسن، وفي فيلم ((مدرسة المشاغبين)) لحسام الدين مصطفي عام ١٩٧٣ كان فيه أحد الذين يمارسون الشقاوة على مدرستهم الحسناء صغيرة السن.

وقد أمكن لفريق ثلاثي أضواء المسرح أن يقوم معاً ببطولة في فيلم ((لسنا ملائكة)) لمحمود فريد ١٩٧٠، لكن عدم استمرار التجربة يؤكد أنها لم ينجح، حتى ولو لم يعاجل القدر الضيف أحمد، والفيلم يدور حول ثلاثة مساجين تتعطل بهم سيارة السجن، يصلون إلي منزل بالصحراء، حيث يتعرفون على صاحبه ياسين الذي بدد ثورته على إحدى الراقصات، فيضطر إلي الاستدانة من المعلم جابر عم سامي خطيب ابنته ، ويكتب بالمبلغ شيكات بمبلغ مضاعف ولأبد له من السداد وإلا حجز على منزله، تنجح خطة الثلاثي في الاستيلاء على الشيكات وحرقها، قبل أن يعودوا إلي السجن مرة أخرى.

أما سمير غانم فقد كان الثالث الخفيف له صلعته ونظارته، اللتان سرعان ما تخلى عنها في السبعينات كي يضع باروكة وعدسة لاصقة، وقد لعب العديد من الأدوار الثانية في النصف الأول من السبعينات، فلما خوت ساحة الكوميديا من أبطالها صار عليه أن يحل مكان فؤاد المهندس ومحمد رضا وأمين الهنيدى الذي قام ببعض البطولات . وقد جمع سمير بين شخصية صديق البطل في حالات قليلة، وبين الأدوار، فهو المدرس المهزوز الذي يسخر منه الطلبة حتى يصيبونه بجنون في فيلم ((مدرسة المشاغبين)) ثم هو الموظف الذي يجمع الأموال مع أميرة من أجل الذهاب إلي القناطر في رحلة شم النسيم في ((أميرة حبي أنا)) لحسن الإمام، وهو الصحفي الباحث عن زميله الذي تحول إلي قهوجي في ((الكداب)) لصلاح أبو سيف ١٩٧٥ .

وقد تباينت أدوار سمير بشكل واضح، وساعده في ذلك تكوينه الجسماني ، وتنوعه إلي الأداء، وصدره العريض غزير الشعر، وتعتبر أعوام ١٩٧٦، ١٩٧٧، ١٩٧٨ بمثابة سنوات الخصوبة الكمية للممثل، ليس فقط تبعاً لعدد الأفلام التي قام بتمثيلها بل لأن منها ما كان بارزا بشكل ملحوظ مثل ((البعض يذهب إلي المأذون مرتين)) لمحمد عبد العزيز ١٩٧٨، ثم لأنه أنتقل بشكل واضح إلي البطولات المطلقة في عدد كبير من الأفلام، لكنه لم يتوقف عن الأدوار القصيرة .

وبشكل عام فقد كان وجود سمير في أي فيلم بمثابة تصنيع البهجة لقدرته التلقائية على التعليق الساخر من أي كلمة يرددها شخص قريب منه .

ففي عام ١٩٧٦ قد أكثر من ١٥ فيلما، وفي العام التالي رأيناه في أكثر من أحد عشر فيلماً، وكانت بطولته الأولى في ١٩٧٦ من خلال ((المزيكا في خطر)) ولا غريب أنه ليس دور كوميدي بالمرة، حتى ولو علق الممثل عشرات التعليقات الكوميدية . وسوف نعود غليه لاحقاً.

ومن أجل الإشارة إلي أن كل هذه الأدوار كانت لممثل مهرج، مضحك، يثير الضحك من خلال كلمة، أو عبارة، وتعليق، وأيضاً من خلال حركات جسمانية، مثل السير بطريقة معينة ، منها تقليد لشخص أمامه،أو السخرية من شعره المسبسب، ونحن نعلم أنه باروكة.

وقد برز، بعض الشئ عن أدوار الممثل أنه زير نساء، ثعلب الفراش، الذي يحاول إيقاع النساء، والتغرير بهن، وهو فاشل أحياناً من أجل عدم إجادته للسطوانة اللازمة في مثل هذه الأدوار، أو لأن الحظ لا يساعده، وفي الكثير من الأدوار فإنه يتقن اللعبة .

على سبيل المثال فإنه عندما يتعرف على مديحه، المطلقة التي يدعى أن أمه مريضة ، ويدعوها إلي زيارته في بيته لمعاودة أمه فإنها تأتي إلي شقة استعارها من صديق له، وفي الشقة يحاول التقرب من المرأة بكل أساليبه التي تضحك الجمهور، لكنه لا يستطيع أن يأخذ منها وطره في فيلم ((الأحضان الدافئة)) لمجدي حافظ ١٩٧٤ فيخرج خائباً من هذه التجربة .

وفي فيلم ((أزواج طائشون)) هو أحد الذين يخونون زوجاتهم مع نساء أخريات، وفي ((سيقان في الوحل)) لعاطف سالم ١٩٧٦، فإن يزداد من تدليل زوجته راجية حتى لا تشك في علاقته بالفتاة سميحة التي قابلها في القطار، وأنقذها من الانتحار. أما في ((سوزى بائعة الحب)) فهو أحد الشباب الذين يذهبون لاصطياد النساء من الملاهي الليلية، وعندما يأتي بسوزى إلي المنزل ، فإنه يغازلها، وتتعامل معه بشكل طبيعي، لكنها تندهش من صديقه الآخر الذي له آراءه الفلسفية في الحياة .

ويأتي الإضحاك في هذه الأدوار من قدرة سمير غانم على الغزل، واختيار العبارات التي تعبر عن الحال الذي هو فيه، فهو جرئ، ومقدام، ويقتحم النساء بسهولة، وينال ما يريده، ويبدو ذلك واضحاً في دوره البارز في ((البعض يذهب إلي المأذون مرتين))، فهو متزوج، يجيد مغازلة زوجته لا تشك فيه، وفي نفس الوقت فإن امرأته (آمال رمزي)) تؤمن أن زوجها هو الرجل الوحيد المستقيم في الدنيا، وهو يسلك هذا السلوك بإعطائه النصائح العلنية إلي أولاد عمه من أجل المحافظة على وقار الحياة الزوجية، بينما ينصحهم فيما بينهم كيف يمارسون الخيانة ز ومن هذا التناقض تتولد الكوميديا .

ومثل هذه الأدوار مصنوعة من أجل سمير غانم، وهو يجيدها، ويتصرف بتلقائية ملحوظة فيها، وقد برع فيها في البطولات المشتركة مثل ((مغامرون حول العالم)) و ((في الصيف لازم نحب)) لكن الغريب أم الممثل لم يكن مضحكاً بنفس الأفلام التي قام ببطولتها وحده. ربما لأن المخرجين الذين عملوا معه يضعوه في أحسن إطار، واختاروا له أدوار هي في الأساس مأساوية كان عليه إثارة الضحك فيها، ولا أدل على ذلك خير من أول بطولة مطلقة للمثل في ((المزيكا في خطر)) حيث يجسد دور فرح الذي يهوى الموسيقى ، وهو يعمل في ميناء الإسكندرية، فيدخل مع أخيه ورفيقة صباه سكره إلي القاهرة للبحث عن عمل يتقابلون مع المعلم بلاميطة الموسيقي بشارع محمد على ويكونون فرقة صغيرة، يتقدم المعلم فرحات للزواج من أفراح ابنة بلاميطة، لكنها ترفض فينتقم منها بسرقة آلات الفرقة، يعملون حتى يتمكنون من شراء آلات جديدة ولكن رجال الشرطة يعيدونها لهم .

والحبكة البوليسية في الفيلم، وعدم وجود التناقض، أو أسباب الضحك تقلل من الضحك، والفيلم كما تحس هو بمثابة إعادة فيها الكثير من التغيير لفيلم ((حبيب العمر)) الذي قام فريد الأطرش ببطولته ١٩٤٥ .

أما فيلم ((إلي المأذون يا حبيبي)) فهو إعادة لفيلم آخر كتبه أيضاً بهجت قمر، وأخرجه أيضاً محمود فريد اللذان عملا في الفيلم السابق أي أننا أمام نفس المجموعة بما فيهم الممثلين مثل صفاء أبو السعود. والفيلم المأخوذ عنه ((إلي المأذون يا حبيبي)) ١٩٧٧ هو ((لقمة العيش)) لحسين فوزي ١٩٤٩. وكما هو واضح فإن دور سمير غانم هو نفس الدور الذي سبق لسعد عبد الوهاب أن جسده في فيلمه الأول على الشاشة، ولم يكن كوميديا بالمرة، بل إن المطرب آنذاك بدأ كأنه لا علاقة له بالتمثيل، والسيناريو حول الموظف المظلوم الذي يتم اتهامه بالاختلاس وهو الأمين المخلص في الوقت الذي يرمى رئيس الشركة لبعض الوقت بشباكه حول بسبوسة خطيبة سمير .

وكما نرى ... فنحن قد نكون أمام فيلم يصلح للاستعراض، ولكنه غير مناسب بالمرة لصناعة فيلم كوميدي، بل إن المر ينطبق على الفيلمين معاً، والمشاهد المأسوية أكثر من المضحكة، وبالتالي فقد بدأ سمير كأنه الديك المهجن، حائر بين الضحك والمأساة عليه إثبات براءته، وهو حائر بين حبيبته ومديره، والخزانة التي سرقها موظف ينافسه في المكانة.

وقد تكررت هذه الظاهرة كثيراً في أفلام قام ببطولتها سمير غانم في مراحل مختلفة من حياته ففقد القدرة على الضحك، بسبب أن الموضوع المكتوب أساساً مأساوي، مثل ((الرجل الذي عطس))، و((لست مجرما))، و((المنحوس))، و((أرباب سوابق))، فالفيلم الأخير الذي أخرجه محمد أباظة ١٩٨٨ هو إعادة لفيلم ((المشبوه))، ((اللصوص))،وهو مقتبس من الفيلم الأمريكي((كان لصاً)) وليست فيه لمحة كوميدية واحدة، أو منفذا إلي الضحك، فهو عن لص تائب، متزوج، يقرر أن يعيش حياة شريفة من أجل أسرته، ولكن الشرطة تستعين به من أجل القبض على مجرم يهدد صاحب إحدى الشركات .

وقبل أن نستطرد في الحديث عن الضحك في الأفلام التي قام بتمثيلها وبطولتها سمير غانم من المهم الإشارة أن الممثل كان في أشد الحاجة إلي مخرج وكاتب سيناريو للاستفادة من مواهبه من طراز فطين عبد الوهاب، ولقد كان سمير في أفضل حالاته حين عمل كوميديا في السينما مع محمد عبد العزيز، لكن هذا الخير لم يسند إليه دور البطولة، ولكن الأدوار التي تعاون معه فيها

في أعمال متعددة كانت الأفضل بالنسبة للممثل مثل ((جنس ناعم))، ((ألف بوسة وبوسة)) و ((العيال الطيبين))، ((البعض يذهب للمأذون مرتين))، ((أهلا يا كابتن))، و((سؤال في الحب)) وغيرها.
إذن ... فقد كان سمير غانم في أدواره الثانية، كمضحك، أفضل بكثير وأكثر حيوية منه عندما صار بطلاً، أو عندما قام بالمشاركة في البطولة مع آخرين مثلما حدث في ((يارب ولد)) لعمر عبد العزيز ١٩٨٤.
ويمكن أن نقف عند الأفلام التي شارك في البطولة في المقام الأول، مثل دوره في ((أذكياء لكن أغبياء)) لنيازى مصطفي، وهو السيناريو الذي كتبه يوسف عوف عام ١٩٨٠. وقد كان على حسونة الطالب الجامعي أن يتنكر مع زميله زغلول (عادل إمام) في ملابس الطالبات من أجل أن يفوزا بمكان لهما في فيلا يؤجرها حمدي للطالبات، باعتباره رجل زائغ العينين. ولأبد للكوميديا هنا أن تتولد من خلال ما يقوم به الطالبان من تلصص على البنات بشكل عام، وأيضاً على كل من نجوى وناهد وبيسة اللتان تتبادلان الحب مع الطالبين، والثالثة مع صاحب البيت. ولا شك أن المتاعب التي يقع فيها الثلاثة بسبب هذه التناقضات الحادة تدفع إلي الضحك .
من ناحية أخرى، فقد كانت البطولة جماعية في أفلام أخرى مثل ((٤-٢ -٤)) ١٩٨١ لأحمد فؤاد، و((عروسة وجوز عرسان)) ليحيى العلمي ١٩٨٢، و ((حسن بيه الغلبان)) لهنري بركات ١٩٨٢. حيث شارك في البطولة نجوم كوميديا كان عليهم أن يشيلوا الفيلم بتعبير المنتج، مثل سعيد صالح، وإسعاد يونس، ويونس شلبي ، وأغلب هذه النصوص مقتبسة كما تحولت إلي مسرحيات كوميديا على خشبة المسرح المصري مثل الفيلم الثاني الذي حول الزوج الذي يعود من الزمن ليفاجأ أن امرأته قد تزوجت من رجل آخر، وأنها تحبه كما أنها تحمل الذكريات القديمة لزوجها القديم ، وقد جسدها الممثل جاك ليمون عام ١٩٥٤ في فيلم ((ثلاثة للاستعراض))، وهو موضوع كوميدي جميل حول التناقضات التي تسبب الضحك لكل من الزوج العائد ، والزوج المقيم . وقد سبق لنيازى مصطفي أن قدمه عام ١٩٧٠ باسم ((عريس بنت الوزير).
ومن المهم أن نتوقف عند فيلم ((حسن بيه الغلبان)) كنموذج للأفلام الكوميدية التي مثلها سمير غانم ورفاقه، وكانت عنوانا لتلك الحقبة من تاريخ السينما، وقد وقفنا عنده لأنه من إخراج مخرج ترك بصمات في السينما المصرية بشكل واضح، لكنه جرب العمل في هذه السنوات في أفلام الكوميديا، فأخرج لعادل إمام ((شعبان تحت الصفر)) ١٩٨٠، و((العسكري شبراوى)) ليونس شلبي عام ١٩٨٢. وحسن الغلبان موظف بجهاز تنظيم الأسرة، يقف في طابور الجمعية كل يوم كي يحصل على الاحتياجات اليومية البسيطة لأخته الأرملة ، وأولادها الكثيرين ، وهو صديق لشاب سمين يزوره في المكتب ، والذي يبحث عن زواج مضمون من خلال الموظفة العانس المصممة على الزواج من أي شخص يتقدم إليها .
وحسن أسوة بالكثير من الشخصيات التي يجسدها سمير غانم، طيب ، نقي، ينظر إلي الحياة من حوله بمنظور ناعم ، برئ، إلي أن يكتشف حقيقة لم ينتبه إليها من قبل، فالأشخاص من حوله صارواً أثرياء من خلال عملياتهم الغير قانونية في مجال التجارة، لكن التاجر الذي يذهب إليه في المنزل من أجل إعطاء أبنه درس خصوصي شريف، عليه أن يدخل في منافسة مع تاجر آخر جشع، لذا سرعان ما تدخل في حكاية بوليسية، وصراع تقليدي ساذج، بين تاجرين، أحدهما طيب، يصر على طرح بضاعته بسعر مناسب، مما يحبط مخططات تاجر السوق السوداء الجشع والذي يلجأ إلي التهديد، ويتعرض التاجر الطيب الذي يقف حسن إلي جواره يوؤاظره للعديد من محاولات التهديد .
الكوميديا هنا ساذجة، باهتة، ويقلل العنصر البوليسي من حدتها، كما أن النكتة فيها مكررة ، والرجال الذين يرتدون ملابس النساء... وكما يقول محمود زهدي عن هذا الفيلم في مجلة- الشبكة – فإن الكوميديا أقل من المغامرات التقليدية. وإن كان قد ذكر أن لسمير غانم حضور لطيف، وأداء سلس، وشخصية مسطحة في الفيلم .

ومن أمثال الأفلام التي قام ببطولتها سمير غانم، ومن المفروض أنها كوميدية، فإذا بالموضوع مأساوي تماماً هناك((الرجل الذي عطس)) لعمر عبد العزيز ١٩٨٥، فنحن هنا أمام موظف بسيط يخبره الطبيب بأنه سوف يموت وعليه أن ينتظر على قيد الحياة تسعة أشهر، فهو يقبل بمواقف عديدة غير قابلة للإضحاك، كأن يتزوج من زميلته التي تذهب تحت سمعه وبصره، فيما قبل ، إلي شقق الرجال ومنهم زملاء في المكتب، وتجلس وقد كشفت عن ساقيها كما أن مديره يكتشف الأمر، فيعينه مديراً للمخازن من أجل الاختلاس باعتبار أنه لو تم القبض عليه فلن يظل كثيراً بالسجن .

والغريب في هذه الكوميديا السوداء، أن مسعد بالفعل يموت، ولا يكون تشخيص الطبيب خاطئا أسوة بهذا النوع من الأفلام،ويفقد الممثل قدرته على الإضحاك فهو نادم، معترف بجريمته، ويحاول أن يقدم نفسه للشرطة، ولكن ليس هناك ما يثبت أقواله بعد أن تأتى النيران على جميع المستندات، ويترك مسعد خطابا لمولوده القادم يطلب منه أن يكون شريفاً .

وفي بعض الأحيان كان يسند لسمير غانم دوراً كوميديا راقيا، لكن النص المكتوب لا يضحك، وبالتالي فعلى الممثل أن يبذل أقصى ما لديه مثل دوره في ((الأهطل))، و((الغشيم))، و((المطب)) والأخير مأخوذ عن إحدى القصص القصيرة لبوكاشيو.

وقد عمل سمير غانم في هذه الفترة كبطل للأفلام مع حسن الصيفي في أفلام عديدة منها((الزوج المحترم)) ١٩٧٧، ((نوع من النساء)) ١٩٧٩، ((عضة كلب)) ١٩٨٣، ((أنا مش حرامية)) ١٩٨٣، و((العرضحالجى))و((قضية نصب)) ١٩٨٧، ((الأغبياء الثلاثة))١٩٩٠، و((مجرم رغم أنفه)) ١٩٩١، وهي أفلام تعتمد على الإضحاك الساذج، ولم يلق أي منها نجاحاً، وساعدت في تهميش نجومية سمير غانم .... السينمائية الذي عاد إلي الأدوار الثانية مرة أخرى في ((رمضان فوق البركان))، ((عضة كلب)) فإن سمير يعيش في حلم لإنشاء فرقة موسيقية، ومن أجل أن يأخذ إجازته من العمل، يتفق على أن يعض كلب زميله عوني، لكن الكلب يعضه بدلا من عوني، وينهش في مؤخرته، ويبدأ عوني يفكر في التزوير للحصول على إجازة.

ويصطدم مع المرض الذي إعطاءه الحقنة، ويتحول إلي مسعور وتدور مطاردات مع زميله.

ومن المهم أن نقتبس بعضا مما كتبه سامي السلاموني في مجلة((فن)) عن فيلم ((الأغبياء الثلاثة)) قائلا إن كل ممثل من الثلاثة يرتجل حواره بنفسه فيصبح في منتهى ثقل الدم، وهم يسمون أنفسهم بأسماء أحياء القاهرة، فسمير غانم مثلاً هو ((العجوزة)) بينما يونس شلبي ((بولاق)) .

وتحدث المطاردات والبلاهات المكررة في كل الأفلام بين جميل راتب والمجرمين الثلاثة الذين يصفون أنفسهم بهذه العبارة بالحرف الواحد : ((إحنا اللي كتبنا أسامينا على الميه... و كلمنا الكتكوت في البيضة المقفولة....)) ويبدأ كل منهم ومن دون أي تدخل طبعاً من المخرج ولا من السيناريو إذا كان هناك سيناريو أصلا يعمل الشوية بتوعه لكي يضحك الناس كأي أراجوز.

فسمير غانم مثلا يعكس الكلمات كعادته((يا دار ما ما دخلك شر)) مثلا تصبح ((يا شار ما دخلك در)) ثم يسمى أمه ((حلمبوحة)) ويقول لجميل راتب من دون مناسبة : ((أمي حلمبوحة بتسلم عليك)) .

وقد كرر الناقد كلاماً مشابهاً في نفس المجلة عند كتابته عن فيلم ((مجرم رغم أنفه)) قائلاً: لا المهنة هنا تهم، ولا العلاقات تعنى شيئاً.... ذلك أن التركيز أولا وأخيراً ينحصر في سمير غانم، ولأن كاتب السيناريو فؤاد الألفي، فيما يبدو أكتفي بكتابة عدة وريقات تتضمن عدة ملاحظات وبعض المواقف.... لذا بدأ الارتجال سمة غالبة على الفيلم، سواء في الحوار العشوائي الأقرب إلي الثرثرة، حيث يبدو لسمير غانم من حروف كلمات الجملة الواحدة، فبدل من أن يقول: ((أنا ماشى وأنا نايم)) يقول : ((أنا ناشى وأنا مايم)) أو في مجمل الأداء الجماعي الذي يفتقر غلي الأخذ والعطاء بين الممثلين . فكل منهم يؤدى دوره كوحدة مستقلة .

ويستكمل الناقد في موضوع آخر من نفس الفيلم حول الممثل الكوميدي سمير غانم في الفيلم يسير أثناء النوم، بالمايوه القصير والفانلة بالطبع، وتحدث له بعض المواقف التهريجية الخالية من

المعنى، كأن يتصادف سيره وراء فتاة تستنجد باثنين من الشباب ينهالا عليه صربا...أو أن يركب سيارة مفتوحة الباب، ويتصادف وجود كمية من الهيروين، والمقرر على الأفلام المصرية... ليقبض عليه، ويوضع في ((تخشيبة)) أحد أقسام الشرطة حيث يتشاجر مع المقبوض عليهم .
من الجدير بالإشارة إلي أن النشاط المكثف لسمير غانم في هذه الأفلام ارتبط في المقام الأول برواج شرائط الفيديو وأفلام المقاولات فلما انحسرت هذه الظاهرة أبتعد سمير غانم تماماً عن السينما وتفرغ للمسرح التجاري الضاحك الذي كان أحد أعضائه منذ السبعينات حتى الآن بدون منازع .

سمير غانم

١٩٦٣ : القاهرة في الليل
١٩٦٤ : آخر شقاوة
١٩٦٥ : آخر جنان
المشاغبون
١٩٦٦ : ٣٠ يوم في السجن
صغيرة على الحب
١٩٦٧ : الزواج على الطريقة الحديثة
نحب
نورا
إضراب الشحاتين
شاطئ المرح
بنت شقية
شباب مجنون جداً
١٩٦٨ : حلوة وشقية
شباب مجنون جداً
٣٠ يوم في السجن
١٩٦٩ : نشال رغم أنفه
ثلاث نساء
العميل ٧٧
الحرامى
١٩٧٠ : نار الشوق
المجانين الثلاثة
لسنا ملائكة
ميامى
فرقة المرح
١٩٧١ : واحد في المليون
أزواج طائشون
عالم عيال ... عيال
المذنبون
العش الهادئ
١٩٧٢: أضواء المدينة
خللى بالك من زوزو
١٩٧٣ : غرام تلميذة
مدرسة المشاغبين
١٩٧٤ : حبيبتي شقية جداً
آنسات وسيدات
في الصيف لأزم
٢٤ ساعة حب
أميرة حبي أنا
الأحضان الدافئة
١٩٧٥ : ملوك الضحك
شبان هذه الأيام
سؤال في الحب
بنت أسمها محمود
الكداب
مجانين بالوراثة
١٩٧٦ : ملك التاكسي
جواز على الهوا
نبتدى منين الحكاية
غراميات عازب
ممنوع في ليلة الدخلة
حب على شاطئ
سيقان في الوحل
فيفا زالاطا
مغامرون حول العالم
نوع من النساء
١٩٨٠ : البنات عايزة إيه ؟
أذكياء لكن أغبياء

العيال الطيبين
المزيكا في خطر
١٩٧٧ : آه يا ليل يا زمن
عرسان
جنس ناعم
بص شوف سكر بتعمل إيه
١٣ كدبة وكدبة
إلي المأذون يا حبيبي
البنت الحلوة الكدابة
وسقطت في بحر العسل
الأرانب
الحلوة والغبي
عندما يسقط الجسد
ألف بوسة وبوسة
الزوج المحترم
١٩٧٨ : أولاد الحلال
أحلى أيام العمر
الأمورة
سوزى بائعة الحب
البعض يذهب للمأذون مرتين
أهلا يا كابتن
الجيش
امرأة بلا قلب
سكة العاشقين
)
مكالمة بعد منتصف الليل
١٩٧٩ : قصة الحي الغربي
الرجل الذي عطس
لست مجرما
محطة الأنس
آخر
رمضان فوق البركات
تحياتي
إلي من يهمه الأمر
إنقاذ ما يمكن إنقاذه
١٩٨٦ : القناص
احترس عصابة النساء
فقراء ولكن سعداء
١٩٨٧ : عبقري على ورقة دمغة
المنحوس
العرضحالجى (قضية نصب)
١٩٨٨ : رحلة المشاغبين
الجدعان الثلاثة
شفاة لا تعرف الكذب
١٩٨١ : ٤-٢-٤
١٩٨٢ : عروسة وجوز
البنت اللي قالت لا
حسن بيه الغلبان
١٩٨٣ : الجواز للجدعان
غريب ولد عجيب
عضة كلب
إنهم يسرقون
تجيبها كدة تجيلها كده هي كده
أنا مش حرامية
نهاية رجل تزوج
١٩٨٤ : يا رب ولد
إحنا بتوع الإسعاف
سمورة البنت
ألعاب ممنوعة
حادي بادي
المشاغبون في
كله تمام
عروس البحر (لبنان
)
١٩٨٥ : التريللا
أيام التحدي
١٩٩٠ : النصاب والكلب
الأغبياء الثلاثة
ليس لعصابتنا فرع
أقتل مراتى ولك
الأهطل
ثلاثة على واحد
المطب
١٩٩١ : مجرم رغم أنفه
الغشيم
الكابتن وصل
١٩٩٢ : الراقصة والحانوتي
استقالة جابر
١٩٩٣ : الرجالة في خطر
الهاربان

طير في السما
أرباب سوابق
١٩٨٩ : عريس في اليانصيب

١٩٩٤ : سرقوا أم على
١٩٩٦ : السلاحف

الفصل الثلاثون

محمد عوض .... محمد صبحي

للكوميديا بريق خاص في المسرح عنه في السينما ....
لذا فهناك عشق ما بين نجوم الكوميديا في المسرح أكثر من السينما، والعكس. الحالة الأولى يدخل في
إطارها أصحاب أسماء كثيرة منهم الريحاني نفسه، ومحمد عوض، ومحمد صبح، أما الحالة الثانية التي يلمع فيها الممثل على الشاشة أكثر من لمعانه في المسرح فتتضح في إسماعيل يس في المقام الأول....
والممثل يثير الضحك في كلتا الحالتين، لكن عندما يذكر، فإن الناس تتحدث عن أدواره المسرحية، وسوف نتناول في هذا الفصل كلا من محمد عوض، و محمد صبحي كنموذجين واضحين لهذه الظاهرة من بين عشرات الأسماء التي لمعت في مجال الضحك في أحد الأطراف أكثر من الطرف الثاني .
فلاشك أن النجاح الذي حققه كل منهما في المسرح الكوميدي هو الذي لفت إليهما الأنظار في السينما ودفع بهما إلي أدوار البطولة المطلقة وإلي أداء هذا العدد الكبير من الأدوار، لكن بعد سنوات، فإن المرء عندما ينظر إلي خريطة الممثل سينمائيا، ومسرحياً ، فإنه سيتوقف عند أدواره المسرحية فمحمد عوض هو عاطف الأشمونى في " جلفدان هانم " ومصيلحى في " العبيط"، أما صبحي فهو مصيلحى في " انتهى الدرس يا غبي " ... وما أن نجح كلاهما في هذه الدوار (الساذج والعبيط) حتى أسرعت السينما إلي إسناد أدوار البطولة لهما. وكانا فيما قبل يعملان في أدوار بسيطة ...
وبالنسبة لمحمد عوض، فإن الجمل التي كان يرددها في بعض أفلام الأولى، كانت مأخوذة مباشرة من طريقته في الأداء المسرحي الذي برع فيه في أعمال، ومنها جملة " أنا أسمى ميمي " في فيلم" الأزواج والصيف" لعيسى كرامة ١٩٦٣، ثم جملة " يوم الخميس حلو يا بنفسج" في فيلم " سنوات الحب لمحمود ذو الفقار في نفس السنة .
أما محمد صبحي فإن أدواره الصغيرة في أفلامه الأولى لم تكن تنبئ إننا أمام ممثل كوميدي بالمرة، فهى أدوار جادة مأساوية لشخص له موقعه الوطني والحياتي وهذان الفيلمان هما " أبناء الصمت " لمحمد راضى ١٩٧٤ و " الكرنك " لعلى بدرخان ١٩٧٥ .
والذي شاهد محمد صبحي وهو يقوم بدور عاشق صاحبة القهوة في الفيلم الأخير، الطالب الذي يتم اعتقاله، وتعذيبه بوحشية لدرجة الموت يتأكد أننا أمام ممثل خسرته الأدوار الجادة تماماً، حيث كانت عيناه بالغتا القوة في النظر للشخص الذي أمامه، ولكن المشاهد فوجئ بأن صاحب هذا الدور يؤدى دور الأبله في المسرحية، وهو نفس الدور الذي جسده" كليف روبرتسون" في السينما في فيلم " شارلي" ولم يكن في السينما دوراً كوميديا. وهناك أدوار أخرى للنان في نفس الفترة يمكن ضمها إلي قائمة الأعمال التراجيدية مثل فيلم " وبالوالدين إحسانا" ١٩٧٦ لحسن الإمام، و " أين المفر " ١٩٧٧.
لكن ما أن شاع أسم محمد صبحي كممثل كوميدي، حتى أسندت إليه أول بطولة سينمائية، وكانت فيلم كوميدي هو " أونكل زيزو حبيبي " ... لنيازى مصطفي في نفس السنة. أما أن المخرج الذي أسند إليه هذا الدور هو أحد صناع الكوميديا في السينما المصرية من قبل .

وليست كل أدوار محمد صبحي السينمائية كوميدية، مثل فيلم " بلاغ ضد امرأة" و" الجريح" ... ولكن لا شك أن السينما حاولت الاستفادة من نجاحه في مسلسل" علي بيه مظهر " كي يعمل في فيلم كوميدي يحمل نفس الاسم" علي بيه مظهر والأربعين حرامي " كي يجسد من وقت لآخر دور الشخص العنطوز الذي لا يملك و يتوهم أنه صاحب أشياء كثيرة، مما يسبب له المتاعب. وهي شخصية مقتبسه عن مسرحية عالمية شهيرة باسم " عاشق المظاهر ".

وقد تكررت سمات هذه الشخصية من فيلم لآخر، حيث عمل صبحي مع مخرجي الكوميديا في التسعينات مثل " عمر عبد العزيز، ومدحت السباعي " فالثاني هو الذي قدمه في أدوار جادة مثل " الجريح"، ثم قدمه في ثلاثة أفلام المفروض أنها تنتمي إلي اللون الكوميدي هي " راجل بسبع أرواح" ١٩٨٨، " ‘حنا اللي سرقنا الحرامية" ١٩٨٩، و" العميل رقم ١٣" في نفس السنة وهي كلها مكتوبة بروح السباعي، وهو كإنسان خفيف الظل، لكنه في أفلامه لم يكن مضحكا، وبدت أدوار صبحي في هذه الأفلام بمثابة كوميديا أقل تدفقا من أعمال المسرحية. وأيضاً التليفزيونية....

أما عمر عبد العزيز فقدمه في " هنا القاهرة"، و" محامى تحت التمرين"، ولاشك أنه بالنظر إلي النصوص الكوميدية في السينما التي كتبت لصبحي فإنها لم تصنع مجرد فيلم واحد له نفس بريق المسرحيات بما فيها الأفلام التي كتبها لينين الرملي نفسه والتي كانت مسرحياته بمثابة قنابل كوميدي متفجرة صنعت لصبحي نجومية ابتداء من " انتهى الدرس يا غبي "، حتى أنفصل الثنائي في منتصف التسعينات

أي إننا هنا أمام ظاهرة تستوجب الوقوف عندها فالنص واحد، له نفس القوة، لكن دفعة الضحك كانت كبيرة في أحد المجالين عن آخر، وليس أمامنا تفسير محدد لهذا الأمر، ونقصد بالتفسير هنا العلمي في المقام الأول، لأن أي تفسير آخر غير مقبول، كأن تقول إن المسألة " أقدام "، أو كما يقول العامة" قرفة" ... لأننا هنا أمام نص مقارب، بالنسبة للأعمال التي كتبها الرملي على سبيل المثال كما لا يمكن أن تقول أن صبحي قد حقق ذلك النجاح المسرحي لاتساع المكان، والزمان، ولقدراته الجسدية الفائقة المرونة، وسهولة الحركة، فلاشك أن المكان أكثر أتساعاً أمام الكاميراً....

وحسب رايتي الشخصية، فإن ما أضحك الناس بدرجة أقل بالنسبة للسينما عن المسرح في تجربة محمد صبحي الكوميدية هو الافتعال، فقد يكون الافتعال مقبولاً على خشبة المسرح الكوميدي، لكنه غير مستساغ كثيراً في السينما بنفس الطريقة التي رأينا عليها صبحي في " أونكل زيزو حبيبي "و" محامى تحت التمرين "و " العميل رقم ١٣ " ثم " الشيطانة التي أحبتني "....

وغيرها من الأفلام، وقد جسد بعض هذه الأفلام دور ضابط الأمن الغشيم . وهي شخصية يمكن أن ينجح في بلاد بعينها، مثل شخصية المفتش كلوسو التي جسدها بيتر سيلزر في قرابة ستة أفلام. فالبريطانيون والأمريكان ضحكوا على سماحة المفتش الذي يقع في العديد من المتاعب بسبب محاولته أن يكون ذكياً، لكنه يفشل في إضحاك الجمهور العربي، فهذه الأفلام لم تنجح لدينا، ولم يترك سيلزر أثراً لدى المتفرج العربي، ولا شك أنه كان أكثر إضحاكا في فيلم" مطاردة الثعلب " أكثر من كلوسو عشرات المرات، ولسنا هنا بصدد تقويم هذه التجربة، لكن لا شك أن شخصية الجاسوس، أو رجل الشرطة التي جسدها لنا صبحي في بعض أفلامه كانت محاولة للاستفادة من كلوسو، وهو ضابط يقع في العديد من الورطات ورغم ذلك ينجح في الإيقاع بالعصابة .....

وضابط الجمرك شريف في فيلم " العميل رقم ١٣" للسباعي يتظاهر أنه يفهم كل شيء، لكنه لا يلبث أن يقع في براثن العصابة التي تحاول رشوته، وهو يدفع نفسه في العديد من المتاعب ويتم إسقاط العصابة رغم كل هذه التصرفات التي تفتقد الذكاء....

والضابط في هذه الأفلام كثيراً ما تكون ألاعيبه مكشوفة، فهو يتخفى في وظيفة أخرى، وعليه ألا ينكشف، وع ذلك يتم كشف أمره، ففي " الشيطانة التي أحبتني " لسمير سيف ١٩٩٠، جسد دور ضابط المباحث صلاح الذي يتعرف على عواطف النشالة المحترفة، وهي ابنة لرئيس عصابة

كبيرة في أعمال الاحتيال والنصب، ويدخل صلاح إلي عرين العصابة ويصبح واحدا منها بعد أن يوهمهم أنه فصل من عمله، حيث أنه مكلف للإيقاع بأفراد العصابة التي تخطط لسرقة أحد البنوك ... وهذا الضابط المرتبك دوماً يتزوج من اللصة التي تحبه، وتنجب منه، إذن فهو قد تورط في عصابة، وهذا في حد ذاته يصنع مواقف كوميدية بالغة الاحتمال، لكن الفيلم أهتم بالتركيز على الأعيب العصابة نفسها.

والغريب أن الفيلم قد أخرجه سمير سيف، وهو أحد الذين قدموا عادل إمام في أفلام الحركة، والأفلام الاجتماعية التي أبتعد فيها عن الكوميديا مثل" المشبوة"و " الغول" و " النمر والأنثى "و" المولد، و " مسجل خطر " و " شمس الزناتي "، كما أن فيلمه الكوميدي الوحيد الذي قدمه لعادل إمام لم يلق نفس نجاح أفلام الممثل الأخر بما فيها أفلامه مع سمير نفسه.... وهو فيلم " أحترس من الخط " أمام نفس الممثلة لبلبة .

ولا نريد إن نقول إن نجومية عادل إمام قد لعبت دوراً حاجبا لنجاح أفلام محمد صبحي، لأن فيلم" أو نكل زيزو حبيبي " قد نال نفس التقدير والمكانة الأقل أهمية، وهو الذي إخراجه قبل أن يلمع أسم عادل إمام في السينما .

وفي قائمة صبحي أفلام أخرى لا نكاد نذكرها بلا أهمية، كتبها سمير عبد العظيم، مثل " العبقري ٥ " لأحمد ياسين ١٩٨٥، و" المشاغب " لمحمد نبيه ١٩٩١، وهو آخر أفلام صبحي السينمائية، ففي الفيلم الأول جسد دور مهندس يجرى تجارب على إمكانية استخدام الماء كبديل يغنى عن البنزين في تشغيل السيارات، ولكن التجربة تفشل . تشجعه خطيبته على الاستمرار في المحاولة، وتنجح التجربة ، ويعرض نتائجها على المسئولين ويوافقون على تنفيذ الاختراع. تطمع بعض الجهات في الاستيلاء على الاختراع وتخطف إحداها الخطيبة من أجل الضغط على محمود للاستجابة لمطالبهم. ومن الواضح أنه ليست هناك بين كل من " خمسة" و " ستة" ... في الفيلمين سوى أن الكاتب سمير عبد العظيم قد أراد إضافة أسم غريب خاصاً به، فـــ " ستة " هو أسم خادم يعمل لدى تاجر عملة، ويخفي ثلاثة ملايين دولار في قطعة أثاث يحتفظ بها في حجرة راقصة بالملهى الذي يملكه. و " ستة " يترك العمل مع تاجر العملة ويعمل بائعا للروبابيكيا، فيشترى من الراقصة قطعة الأثاث ويكتشف الكنز الذي بداخلها ، ويقرر صرفها على مشاريع تفيد أهل الحي مدعيا أن النقود قد ورثها عن خالته ....

وكما نرى فإن الأفلام الكوميدية التي عمل بها صبحي كانت تنتمي إلي اللون البوليسي والمطاردات، حيث يخطف أعوان تاجر العملة أبن المرأة التي تزوجها" ستة " ليرغموه على أن يسلم لهم المال، لكن الفيلم يملئ بمطاردات غير مثيرة تنتهي بالقبض على الخارجين عن القانون ...

ولا شك أن التجربة كانت عابره بالنسبة لصبحي، الذي ما لبث أن عاد إلي التليفزيون والمسرح ورجح بشكل يرضيه في مسلسل " يوميات ونيس " فأبتعد عن السينما راضيا، وتأرجح نجاحه في المسرح بعيداً عن شريكه لينين الرملي، حتى وجد نصا نجح هو " مما أمريكا " ...

قد تكون التجربة متقاربة مع محمد عوض، لكن لا شك أن الأمر يختلف في بعض النقاط ففي بداية تألق محمد عوض في مسرحيات من طراز " العبيط"، و" نمرة ٢ يكسب " بعد " جلفدان هانم" و " مطرب العواطف "، وكانت اللازمات التي يطلقها عوض في المسرح سببا لنجاحه، مثل " أنا عاطف الأشمونى مؤلف الجنة البائسة" في " جلفدان هانم "، أعمل إيه المعجبات عايزة كده " في " مطرب العواطف"، وهي جمل لازالت ملتصقة بالذاكرة رغم مرور الزمن .

وقد عمل عوض في السينما والمسرح في نفس الوقت، لكنه لم يلفت إليه الأنظار كثيراً في أدواره السينمائية التي جسدها هذه الفترة، فهو الموظف الذي تنجب امرأته كثيراً في فيلم" دعني والدموع"، وهو صديق للأمير في " أميرة العرب" وكان من الواضح أن السينما تود أن تراهن عليه، مثلما حدث مع فؤاد المهندس فما أن نجحت مسرحيته " أنا وهو وهي " حتى تحولت إلي فيلم بطولة فؤاد المهندس ذاته، وقد كان وراء هذا الممثل تاريخه الطويل في الكوميديا السينمائية، وكأنه ينتظر هذا الدور بالذات، أما محمد عوض، فقد أسندت البطولة في الأفلام

المأخوذة عن مسرحيات نجحت من خلال أدائه إلي ممثلين آخرين، مثل فيلم " العبيط " الذي جسده فريد شوقي في السينما ....
وقد ظل محمد عوض، رغم خفة ظله المتناهية في السينما والمسرح معاً، يقوم بأدوار البطولة الثانية لعدة سنوات في السينما، قبل أن تسند إليه البطولة المطلقة.... ورأيناه مع آخرين في أفلام مثل " آخر شقاوة" ...، و" آخر جنان" .... و" المغامرون الثلاثة" ... و جدعان حارتنا" ... و " الأصدقاء الثلاثة "، و" حارة السقايين "، و" شقة الطلبة"، وغيرها من الأفلام .
وأمامنا قرابة عشرة أفلام قام فيها محمد عوض بأدوار مساعدة، لكنه كان خفيفا جذابا، بمثابة فاكهة الفيلم، فهو في فيلم شقة الطلبة ذلك الخادم الذي يأتي مع أبناء سيده إلي القاهرة لرعايتهم، وهو الوحيد الذي لم يقع في غرام ابنة الجيران، وكان عليه أن يبلغ سيده أولاً بأول بما يفعله الأبناء، وهو هنا يرتدى ملابس خاصة يتباكى على أحواله، وله لزماته الخاصة، نبرة صوته التي كتب عنها محمود السعدنى في كتابه " المضحكون " عام ١٩٧١ قائلا:
" صوت محمد عوض يكاد يكون أقرب أصوات المضحكين إلي الريحاني ، فهو يختار روايات من الفترة نفسها التي أختار منها الريحاني، وهو مثل غيره من المضحكين (أصحاب الطريقة الريحانية) يؤمنون بالنجومية، أنهم محور الأحداث، وكل شيء في الرواية يفرش لهم ويحترمهم ويضعهم في البرواز اللائق أمام الجمهور، ولكن لأنه عبيط، ولأنه مؤمن بالريحاني بعبط فسنجده يترك الأمور تسير بروية، فلا خطه، ولا تخطيط، وهو الشعار الذي كان يرفعه الريحاني وعلى الرغم من ذلك فهو أكثر المضحكين حباً للمسرح، وأكثرهم إخلاصا له. أنه يقاتل بأسنانه من أجل أن يصبح له مسرحه الخاص .
وقد يكون هذا رأى كاتب ساخر، لكننا نركز هنا على أدوار محمد عوض في السينما فمهما كانت مساحة هذه الأدوار، فإن محمد عوض كان بالغ خفة الظل بحيث أنه حين أنتقى أدوار البطولة، كانت أقدامه راسخة، ويمكن أن نقف عند بعض أدواره، مثل " شهر عسل بدون إزعاج" لأحمد فؤاد، فهو الممرض الذي يتصرف كأنه صاحب العيادة، عنطوز، يوقع نفسه في متاعب، وحين يأتي شخص من الصعيد من أجل أن يأخذ بالثأر من الطبيب صاحب المستشفي، فإن الممرض يتصرف كأنه الطبيب، مما يوقعه في مشاكل، فهذا الصعيدي قادم من أجل أن يأخذ بثأره من الطبيب، وعلى الممرض أن يهرب من الصعيدي طيلة الأحداث، عبر المدن، ليس فقط من أجل الإفلات بجلده، بل أيضاً لتحذير الطبيب من الخطر الذي يحدق به .
وقد وقع وقع هذا الممرض دوما في العديد من المتاعب، فالرجل الذي يطارده لا يرى فيه سوى الثأر، وعليه التخفي دائما منه، والمطاردة هنا على طريقة القط والفأر، أحدهما يود أن يلتهم الآخر، وهذا يود الهرب بأي ثمن من الخطر. حتى لو أضطر أن يرتدى زى راقصة بدوية، ترقص في دائرة من الرجال، ثم لا يلبث أمره أن ينكشف، فيسرع نحوه القاتل من أجل القصاص منه .
وتمتد المطاردة عبر الصحراء، وفنادق الساحل الشمالي القديمة، ومرسى مطروح، خاصة أن الطبيب في رحلة شهر عسل، ولا يحس بأي خطر يحدق به وكل الأخطار يأخذها الممرض نيابة عنه .
وفي فيلم " أكاذيب حواء" جسد عوض دور الممثل الكومبارس الذي تستعين به زوجة من أجل أن يلعب دور زوجها السابق الذي أختفي من أجل إثارة غيرة زوجها الحالي الذي ينشغل بأصدقائه وسهراته، ويجد هذا الممثل نفسه في العديد من المأزق، وهو يمثل هذا الدور من أجل النقود، يطلب، ويبالغ في الطلب، فتستجيب له الزوجة، والمآزق يصنعها أن الزوج السابق الحقيقي لا يلبث أن يظهر، وهو شخص شرير مبتز لكن الممثل لا يلبث أن كشف ألا عيبه، فيضعه في دائرته، ويبتزه هو بدورهن ثم يكتشف الزوج الحالي أمر الممثل، حين شاهده في إحدى المسرحيات، فتركه يتصرف كما يريد، ومن أجل أن يسبب له الإحراج، قرر أن يتنازل له عن زوجته، مما يوقع المرأة والممثل في حرج، كأن اللعبة ستنقل إلي الجد ...

ولاشك أن عيسى كرامة قد محمد عوض أدوارا هامة في السينما، حتى وإن كان واحد من ثلاثة أصدقاء أحدهم أحمد رمزي في فيلمي" آخر شقاوة " ١٩٦٤ و" آخر جنان " ١٩٦٥. كما قدمه في أفلام أخرى منها" الأزواج والصيف"، و " مطلوب أرملة" ١٩٦١، ثم " حلوة وشقية ١٩٦٨ .

ومحمد عوض في فيلم " آخر جنان" هو أحد أفراد عائلة ومجنونة عليه أن يرتدى مرة ثوب فرعوني، ثم يجسد شخصية هتلر، ونابليون، وهذا الشاب المجنون يعيش بين امرأتين تقومان بقتل عدد من نزلاء ملجأ العجزة وتقومان بدفن الضحايا في بدروم المنزل ...

ولعل أول دور بطولة مطلقة لعبه عوض في السينما هو " حواء والقرد" لنيازى مصطفي وهو الذي سيمنح محمد صبحي فيما بعد أول بطولة مطلقة، والغريب أن النجمة التي كان عوض يحبها في هذا الفيلم هي سعاد حسنى التي وقفت كبطلة أمام نجوم السينما الكبار في تلك الفترة، وكأن محمد عوض بذلك يأخذ مكانته التي يستحقها وفي الفيلم جسدت سعاد حسنى دور نادية الزوجة البالغة الغيرة على زوجها الفنان، وهي تكتشف أنه على علاقة براقصة، فتقع في أزمة نفسية تذهب على أثرها إلي طبيب نفسي، وتدعى أنها على علاقة بشخص آخر، وبالفعل تتصل بخطيبها السابق، وتقابله وتتجاهل زوجها، ونحن هنا أمام مواقف كوميدية عديدة فالزوج ممثل مشغول بأعمال وهو يحاول مماشاة زوجته .

وقد كانت رحلة محمد عوض مع البطولة المطلقة قصيرة، حيث عاد مرة أخرى إلي الأدوار المساعدة، ومن محطات البطولة فيلمه" أزمة سكن " لحلمي رفله، وفيه يؤدى عوض نفس اللازمات المعروفة عنه في المسرح مثل" المفتاح فين... تحت المشاية"، والمقصود بالمفتاح هنا ذلك الذي يمتلكه موظف أسمه فتوح، يفشل في العثور على شقة في القاهرة، فيدبر له المدير سكنا، ويشترط عليه أن يستغلها بين الحين والآخر لملذاته، وهو يواجه هذه المشكلة بحداقة، حيث يسعي مع زميلته عفاف إلي إيقاع المدير في العديد من المشاكل مع النساء اللاتي يأتين إلي الشقة، ثم مع رجال العمارة الذين يحاولون إلقاء حبالهم على زميلته عفاف الموظفة بنفس الشركة، والتي يحبها .

وفي عام ١٩٧١ قام محمد عوض بدور البطولة أمام شويكار في " غرام في الطريق الزراعي" وهو موضوع كوميدي سبق لكل من كلارك جيبل وجريجورى بيك، وعبد الحليم حافظ، وأنور وجدي أن جسدوه في السينما، وفتحي هنا رجل ساذج، يلتقي في الأتوبيس مع مديحه التي هربت من أبيها لأنها ترغب في الزواج من حبيبها سامي، وفي الطريق إلي المنصورة، حيث يسكن سامي، تلتقي مديحه مع فتحي وتحكى له عن ظروفها، فيتح أن سامي سفاح نساء، ينشر الأب صورة أبنته في الصحف وعن مكافأة مالية لمن ينقذها من السفاح، يتعر فتحي ومديحه للمطاردات بعد أن ظنه الناس السفاح سامي، فهما لم يقرءا الإعلان، يصل فتحي بمديحه إلي سامي، وبعد أن يقرأ الجريدة يدرك فتحي الموقف، وكما نرى فتحي أمام مواقف كوميدية غير مصطنعة، يمكن للمثل الذي يجسدها أن يثير الضحك بين الناس، وقد جسد عوض الدور على طريقتهن سواء نطق الكلمات أو بحركاته الخفيفة، وأسلوبه في المشي وطريقته في أن يتصرف بذكاء، لكنه لا يلبث أن يقع في المتاعب .

وفي النصف الأول من السبعينات، عاد محمد عوض للمشاركة في البطولة، مع النجوم الذين بدأ معهم، مثل حسن يوسف، نور الشريف، فرأيناه أحد المشاغبين الخمسة في " مدرسة المشاغبين" وأحد الشباب في " البنات والمرسيدس "، و" الشياطين في أجازة"، و " البنات والحب" .

وقد كان محمد عوض يعود لأدوار البطولة بين وقت وآخر، لكن الكثير من هذه الأفلام لم تكن لها قيمة في عالم الكوميديا نفسها، ومنها فيلم" رحلة العجائب" لحسن الصيفي ١٩٧٤، أمام نبيلة عبيد وفيه بدور عباس العامل الذي يتلقي خطابا من محامى عمه المقيم في الولايات المتحدة يبلغه فيه بموت العم ويطلب منه المجئ للإطلاع على الوصية، يفاجئ المحامى بأن العم قد أوصى بكل ثروته لأبنته سيمون ولعباس شرط أن يتزوجا. يرفض عباس لأن سيمون متفرنجة ولكن المحامى ينجح في إقناعه بالزواج دون علم الزوجة لفترة وجيزة حتى يحصل على الميراث ثم

يطلقها. يهرب عباس ليلة الزفاف وتلحق به سيمون في الفندق وتشتبك مع زوجته الأولى أرواح يعود الوفاق بين الجميع ويعود عباس وزوجته إلي القاهرة وتعده سيمون بزيارتهما .
والموضوع كما نرى تكرر في السينما المصرية، بشأن الميراث، والمال الذي يصنع المواقف الكوميدية، ولا شك أن الضحك هنا يتولد من تصرفات العامل البسيط الذي يجد نفسه منتظرا لثروة ضخمة فيذهب إلي الولايات المتحدة، فيتوه في شوارعها... ومن أهم أفلام محمد عوض في تلك الفترة هناك أيضا" أخواته البنات" لبركات ١٩٧٤، و " الحلوة والغبي" لأحمد فؤاد، ثم " الولد الغبي " لمدكور ثابت، وهو عمل ملئ بالمقالب التي يتعرض لها عقل، فهو مصور صحفي يعمل مع زميلته عزة التي يكلفها حازم مدير التحرير بعمل تحقيق عن راقصة تصل من الخارج مع خطيبها الأمير عزيز خان فيلتقط عقل بعض الصور التي لا تعجب المدير، يعرض حسن مبلغاً من المال لمدير التحرير مقابل تسليمه الصور، ونعرف أنه من البوليس الدولي، ومكلف بالقبض على كاظم النصاب الدولي الذي ينتحل أسم الأمير عزيز خان، ويكتشف كاظم أمر الصور، ويحاول قتل عقل لكنه يفشل، والكوميديا في الفيلم تتمثل في المطاردات التي يجد عقل نفسه في إطارها حتى يتم القبض على كاظم .
وفي نفس السنة قدم على بدرخان فيلما من بطولة محمد عوض باسم شيلنى وأشيلك" جسد فيه شخصية شاب تربي في غابات أفريقياً، أوصى والده حاكم الدولة أن يسلم علاء لأهله في مصر عقب وفاته، والفكرة قريبة من موضوع كوميدي سبق أعطيناه في فيلم " إسماعيل يس طرزان"، ففي المدينة يصطدم الشاب بعالم مختلف تماماً، من تهريب، وتملق وكذبات، وإذا كان طرزان في الفيلم القديمة قد عاد إلي الغابة فإن علاء يبقي في المدينة.
ورغم أن أفلام محمد عوض قد قلت أهميتها في السينما إلا أنه لم يترك الكوميديا في أفلامه قط، ورغم أن أضواء الكوميديا قد راحت إلي نجوم آخرين، لكن نجاح عوض في مسلسل "برج الحظ" تليفزيونينا، قد أعاد اكتشافهن لمع نجمه لدرجة أن التصفيق الذي حصل عليه عندما صعد لتحية الجمهور في عام ١٩٨٢ في مهرجان الإسكندرية لم يحصل عليه نجم آخر في نفس الحفل، فإن أدواره السينمائية لم تكن بنفس الأهمية مثل فيلم " اللي ضحك على الشياطين" إخراج ناصر حسين عام ١٩٨١، و " أخي وصديقي سأقتلك" إخراج يس إسماعيل يس ١٩٨٦، وقد أتجه عوض للعمل ببعض أفلام المقاولات الكوميدية منها" سفاح في مدرسة النساء" واختتم حياته أيضاً بدور كوميدي حول الموت وأن رجلا فقيراً كان يحلم أن تتم جنازة مهيب، فتم له ذلك بالمصادفة في فيلم" أي ... أي " لسعيد مرزوق .
والغريب أن محمد عوض الذي بدأ لامعا في المسرح، قد آثر أن يترك الساحة كي يتفرغ للسينما، ولا شك أنه قد أعطى السينما بإخلاص، ولا تزال أفلامه تضحك الأجيال، في وقت قيل أن الكثير من تراثه المسرحي قد تم مسحه من أشرطة التليفزيون .

محمد صبحي

١٩٧٤: أبناء الصمت
١٩٧٥ : الكرنك
١٩٧٦ : وبالو الدين إحسانا
١٩٧٧: اونكل زيزو حبيبي
أين المفر؟
١٩٨٥ : الجريح
العبقري خمسة
على بيه مظهر والأربعين
حرامى
هنا القاهرة
١٩٨٦ : بلاغ ضد امرأة

محمد عوض

١٩٦٠ : شجرة العائلة
١٩٦١ : الأزواج والصيف
١٩٦٢ : أميرة العرب
١٩٦٣ : شباب طائش
سنوات الحب
١٩٦٤ : آخر شقاوة
دعني والدموع
١٩٦٥ : جدعان حارتنا
المغامرون الثلاثة
١٩٦٦ : الأصدقاء الثلاثة
حارة السقايين

محامى تحت التمرين
١٩٨٨ : راجل بسبع أرواح
الفلوس والحوش
١٩٨٩ : العميل ١٣
إحنا اللي سرقتا الحرامية
١٩٩٠ : حالة مراهقة
الشيطانة التي أحبتني
١٩٩١ : بطل من الصعيد
المشاغب ستة

إزعاج

١٩٦٩ : أكاذيب حواء
العمياء (لبنان- سوريا)
الحب سنة ٧٠
يوم واحد عسل
١٩٧٠ : أصعب جواز
بابا
مغامرة شباب
زوجة لخمس رجال
١٩٧١ : غرام في الطريق الزراعي
١٩٧١ : أزمة سكن
شياطين البحر
جنون المراهقات (لبنان)
١٩٧٣ : شقة للحب (سوريا)
شلة المحتالين
الشياطين في أجازة
البنات والمرسيدس
مدرسة المشاغبين
١٩٧٤ : رحلة العجائب
عايشين للحب
عريس الهنا
١٩٧٥ : إحترسى من الرجال يا ماما
الأستاذ أيوب (لبنان)
صائد النساء
مجانين بالوراثة
شباب هذه الأيام
١٩٧٦ : أخواته البنات
١٩٧٧ : الحلوة والغبي

شقاوة رجالة
١٩٦٧ : اجاوة بالعافية
بنت شقية
شقة الطلبة
غازية من سنباط
١٩٦٨ : أنا الدكتور
بابا عايز كده
حلوة وشقية
حواء والقرد
٦ بنات وعريس
شهر عسل بدون

كيف تسرق مليونير
المساجين الثلاثة
الولد الغبي
١٩٧٨ : المرأة هي المرأة
المجرم
١٩٨٠ : حب فوق السحاب
عمل إيه الحب في

١٩٨١ : اللي ضحك على الشياطين
أخي وصديقي شأتلك
أنا اللي أستأهل (فيديو)
١٩٩١ : سفاح في مدرسة النساء
١٩٩٢ : أي ..... أي

الفصل الحادي والثلاثون

كوميديا السبعينيات والثمانينيات

في الكوميديا متسع للجميع .....

ولو قرأنا خريطة السينما، وقائمة أعمال كل فنان عربي، فسوف نجد مكانا او أكثر للكوميديا لدى كل منهم. ولو شرع باحث في كتابة بحث عن الكوميديا في السينما فعليه أن يكتب عن كل هذه السينما، ففي أدوار كل فنان وممثل يمكنك أن تجد دوراً ما في أحد أركان أعماله ينتمى إلي الكوميديا، حتى ولو كان هذا الممثل من طراز أحمد علام أو أمينة رزق.

ولا شك أن حصر كل الأدوار أمر بالغ الصعوبة، كما أن الغبن أيضاً أن نتجاهل أسما قد يراه البعض قد أعطى في هذا المجال ما يستحق أن نكتب عنه، ولا شك أننا قد ذكرنا هذه الأسماء هنا أو هناك، ولو مررنا بأسماء الممثلين الذين عملوا في السينما ، فسوف نجد أن ممثلا من الدرجة الثالثة مثل عبد الغنى النجدي قد أضحك الناس بقدر ما في أدواره المتنوعة، وأيضاً يمكن أن نجد مساحة من الكوميديا الراقية في أفلام جسدها كل من نور الشريف، محمود يس، و أبو بكر عزت، وآثار الحكيم، وغيرهم بالإضافة إلي نجوم الصف الثاني من صناع الكوميديا مثل إبراهيم نصر، و محمود القلعاوي وضياء الميرغني وغيرهم .

هذا بالطبع لا يجعلنا ننسى أن هناك ممثلين عملوا في بطولات عديدة في الأفلام السينمائية، وأفلام الفيديو، والمسرحيات، مثل يونس شلبي، وسعيد صالح، وسعاد نصر وغيرهم .

وإذا نظرنا إلي المخرجين أنفسهم ، فسوف نرى أن لكل منهم فيلما أو مشهداً أو مجموعة من المشاهد الكوميدية، ابتداء من إبراهيم عمارة صاحب أفلام" جوز الأنتين"، و" نحن بشر"، و" من أجل حفنة أولاد" مروراً ببقية المخرجين، ومنهم على سبيل المثال أحمد بدر خان في " عايزة أتجوز"، " أفراح " وأحمد السبعاوى في " العبقري والحب "، وأحمد ضياء الدين في " أيامي السعيدة"، و " لا لا يا حبيبي " وحسام الدين مصطفي " عالم مضحك جداً، وأيضاً حسن الإمام وحسن الصيفي وسمير وصلاح أبو سيف .

ونحن لا نود هنا أن نذكر أسم فيلم أو أكثر لكل مخرج كي نؤكد على ما نقوله إن الجميع قد مسته طرافي الكوميديا بدرجات مختلفة .

ورغم ميلودرامية السينما المصرية، ونزوعها إلي المأساوية، فهي في المقام الأول سينما كوميدية، وهناك مخرجون عشقوا هذا النوع من الأفلام، وتوقفوا عندها، فإتسموا بها، وتعاونا مع كتاب سيناريو غلبت على كتاباتهم هذه الكتابات .

ولا نريد إن نقع في خطأ تجاهل أسم أو آخر، لكننا نود هنا التوقف عند أشهر من صنع هذه الكوميديا في الثلاثين عاماً الأخيرة، فليس صحيحاً أن فطين عبد الوهاب هو المخرج الذي وهب حياته للكوميديا، فقبل أن يرحل عن عالمنا ظهر مخرجون من الجيل التالي له، والأجيال الذي أتت بعد رحيله عملوا في الكوميديا في المقام الأول، وصنعوا أفلاما كثيرة أضحكت الناس، ونحن نعرف أن هناك مذاقا خاصا لكوميديا فطين عبد الوهاب. وتلك التي عرفناها على أيدي مخرجين آخرين، لكن أغلب الأسماء التي سنذكرها كانت كافية لإضحاك الناس في المقام الأول، بصرف النظر عن تدفق موهبتها قياسا إلي فطين عبد الوهاب نفسه .

من هذه الأسماء احمد فؤاد الذي أخرج فيلمه الأول " يوم واحد عسل " عام ١٩٦٩، ثم محمد عبد العزيز الذي اخرج فيلمه الأول " امرأة من القاهرة" عام ١٩٧٤، وعمر عبد العزيز الذي أخرج فيلمه الأول" للفقيد الرحمة " عام ١٩٨٢ .

أما كتاب السيناريو، فإن أسم عبد الحي أديب بدأ قبل خمسة وأربعين عاماً قد لمع في هذه السيناريوهات ككاتب كوميدي في المقام الأول، يأتي بعده كل من فيصل ندا، وأحمد عبد الوهاب.

ولا شك أن الكتابة عن مخرج ما من هؤلاء سيؤدى بشكل حتمي إلي الحديث عن كاتب سيناريو، فأحمد عبد الوهاب أرتبط بأحمد فؤاد منذ أن كان هذا الأخير يعمل مساعد مخرج... وقد التقيا معا

في أفلام من طراز " الأزواج الشياطين" عام ١٩٧٧، و" بيت القاصرات" عام ١٩٨٤، كما أن أحمد عبد الوهاب نفسه قد كتب العديد من السيناريوهات الكوميدية لمحمد عبد العزيز مثل " المحفظة معايا" و " غاوي مشاكل "و " انتبهوا أيها السادة" ، كما أنه بدأ مع عمر عبد العزيز في " تجيبها كده تجيبها كده هي كده" ١٩٨٣ .

وقد بدأنا بأحمد عبد الوهاب باعتبار أنه كاتب سيناريو لم يلجأ إلي الاقتباس إلا في أضيق الحدود، وأغلب موضوعات أفلامه مصرية، من أرض الواقع. تتناسب مع التغيرات الاجتماعية التي شهدتها البلاد في الربع قرن الأخير، والغريب أن أغلب أفلامه الكوميدية قد قام ببطولتها ممثلون غير محترفين في الكوميديا مثل كل من حسين فهمي ومحمود يس في " انتبهوا أيها السادة"، ومحمود عبد العزيز في " البنات عايزة إيه" و فاروق الفيشاوي في " تجيبها كده تجيبها كده هي كده ".

وأحمد عبد الوهاب هو كاتب سيناريو أفلام كانت بمثابة علامات بارزة وأحمد عبد الوهاب هو كاتب سيناريو أفلام كانت بمثابة علامات بارزة في بدايات نجومية عادل إمام، وسوف نتوقف هنا عند فيلن " انتبهوا أيها السادة " حيث أعتبر في سنة عرضه ١٩٨٠ بمثابة ظاهرة، نجحت على المستويين الفني، والجماهيري، لدرجة أن مجلة" صباح الخير" قد أصدرت عدداً خاصاً عن الفيلم وعن هذه الظاهرة .

ولا ينتمي الفيلم بموضوعه إلي الكوميديا، ولكن الكاتب صاغه بذكاء فسخر من كل الأطراف، ابتداء من الأب، الموظف الكبير الذي يفاجأ بالزبال يطلب الزواج من خادمته- هي أبنته في الواقع – فيطرده هذا الزبال، سوف يتزوج فيما بعد ابنة هذا الموظف الكبير، بعد أن يدفعها إلي الانفصال عن زوجها أستاذ الجامعة، الذي يقوم بتدريس الفلسفة، والذي يردد وهو في كامل انهياره: الحقيقة ....عنتر.

وعنتر هو أسم الزبال الذي ارتفع اجتماعيا في سنوات الانفتاح، فصار مالكا للعمارات، ومتزوجا من أكثر من امرأة، ويتردد على الملاهي الليلية، ويضع أكياس النقود فوق أثداء الراقصات، ثم هو قادر على شراء المرأة، وتوفير المسكن، والحياة الملائمة ماديا لها، بينما يعجز أستاذ الجامعة عن تدبير شقة لخضيبته فيفقدها .

وكما نرى، فإننا أمام موضوع مأساوي في المقام الأول، وهي فكرة غير تقليدية، لكن أحمد عبد الوهاب أضحكنا على ما يبكينا، وبد ت الكوميديا السوداء هنا قادرة اجتماعيا على إضحاك الناس حتى القهقهة على مشاكلهم، بدلا من الاكتفاء بالابتسام الداخلي .

ويأتي الضحك من التناقض في المواقف، لكنه تناقض يختلف عن العلاقة القديمة بين الأثرياء والفقراء، حيث صار المتعلمون هم فقراء اليوم،وأنتقل الزبالون والبوابون إلي شريحة أعلى، ولأبد للأسلوب الذي يعيش به الزبال حياته الجديدة هو يبعث على السخرية، وهو أمر سبق لتوفيق الحكيم أن ناقشه في مسرحية تنتمي إلي الخيال العلمي، حول الفلاح الذي وجد نفسه يعيش في المستقبل، فنقل إليه تخلف حاضره وواقعه .

فعنتر هنا يتكلم تلقائي، ينطق الجمل على طريقة الزبال، وهو زبال في تصرفه، حتي وأن أمتلك العمارات والملايين، وفي أسلوب زواجه، وأيضاً في تربيته لأبنائه، فهو يملأ حقيبة أبنه البدين بالشيكولاته، والحلوى التي تسيل لعاب زملائه الآخرين، وتثير من حوله المشاكل، وهنا يأتي التعارف على المدرسة التي ستصير زوجته فيما بعد .

وقد جاءت هذه الكوميديا في وقت بالغ الحساسية، حيث أن المشاهد الغالب في هذه السنوات كان من الحرفيين الذين راحوا يترقون اجتماعيا، وكانواً هم الذين يملأن صالات السينما،ويضحكون على تصرفات واحد يرتقي مثلهم، أما الموظفون، والطلاب الجامعيون، فكانوا يضحكون على مأساتهم الخاصة الحالية، والقادمة .

وكتابات أحمد عبد الوهاب الكوميدية كانت تتوقف عند مسألة التناقض بين طرفين، أحدهما يملك، وقادر، والآخر أفضل فكريا واجتماعيا، ولكنه عاجز، مثلما حدث في " المحفظة معايا" لمحمد عبد العزيز .

ومحمد عبد العزيز هو أبرز صناع الكوميديا في جيله الذي بدأ منذ منتصف السبعينات، وحتى الآن، وهو مثل سابقه فطين عبد الوهاب، حيث خرج عن الكوميديا أحياناً، لكنه كان يعود إليها دوما من وقت لآخر، ومن أبرز أعماله في هذه المجال " في الصيف لأزم نحب" ١٩٧٤، " دقة قلب "، ط عالم عيال عيال" ، " العيال الطيبين " ١٩٧٦، " جنس ناعم " ١٩٧٧، " البعض يذهب للمأذون مرتين" ١٩٧٨ و" خللى بالك من جيرانك" ١٩٧٩ و" رجل فقد عقله" ١٩٨٠، و " عصابة حمادة وتوتو" ١٩٨٢، و " مين فينا الحرامى " ١٩٨٤، و" عشرة على عشرة" ١٩٨٥، و" ليلة القبض على بكيزة وزغلول" و" نشاطركم الأفراح" ١٩٨٨،و " حنفي الأبهة " ١٩٩٠، وكما نرى فإنها نماذج من أفلامه الكوميدية، لأنه ليس من المعقول أن نكتب هنا عن كل قائمة أفلامه .

وكما نلاحظ فإن الكوميديا التي صنعها محمد عبد العزيز كانت في أغلبها جماعية، أي أن أبطالها أكثر من فرد يمثلون مجموعات. لكل منهم قصته، مثلما حدث في " الصيف لأزم نحب"، و" البعض يذهب للمأذون مرتين "و " عالم عيال عيال" ويحتاج هذا إلي تمكن في التحكم في الشخصيات، والأحداث، حتى لا تفلت منه، ولاشك أن تعاون المخرج مع كاتب سيناريو من طراز فاروق صبري، يوسف عوف قد ساعد على إضفاء بهجة عالية في أفلامه. حيث كتب له فاروق أفلاما بالغة الإضحاك مثل " دقة قلب " و " البعض يذهب للمأذون مرتين" و" خللى بالك من جيرانك"، وهي بعضها مأخوذ من أفلام أمريكية.

و يعترف أكثر من ناقد كتبوا عن فيلم " دقة قلب" منهم مجدي فهمي وفتحي فرج أن الكوميديا هنا راقية، خفيفة، وكتب مجدي فهمي مثلا أن الفيلم يخلو من الإسفاف أو المبالغات التي تهدف إلي الإضحاك وحده، وهو يعيد إلي الأذهان ذلك النوع الذي اشتهرت به هوليوود الخمسينات، والذي رأيناه في سلسلة أفلام دورويس داى .

ويكتب مجدي فهمي أن محمد عبد العزيز، " كما تبين لي من فيلمه، مرهف الحس، ميال إلي الجمال، يعتمد إلي التركيز في عمله، فلا زيادات على الخط الرئيسي ولا تفاصيل لا لزوم لها، ثم هو صاحب لغة سهلة وبسيطة " أما فتحي فرج فقد كتب في مجلة روز اليوسف قائلا: " إذا كان دقة قلب يريد أن يكون كوميديا وإذا محمد عبد العزيز أن يتبنى هذا النوع من أفلامه، فهناك حقيقة لأبد أن يعرفها، وهي أن عصر كوميديا الأكلاشيهات أنتهي. لقد سقطت التراجيديا وكذلك الكوميديا، أسقطتهما ظروف ظروف العصر المعقدة، والتي فرضت نوعاً جديداً يجمع فيه التراجيديا والكوميديا، إن عصرنا هو عصر المأساة الضاحكة وإذا أراد أحد أن يتعلم فعليه أن يرى فيلم بيللى وإيلد (الصفحة الأولى) إنه نموذج للكوميديا المأساوية في أرقي صورها المعبرة بصدق العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي أفرزتها مؤسسات القرن العشرين ".

ونحن لا نريد أن نقف عند ما قاله فتحي فرج، لأن المصريين لا يضحكون من كوميديا من طراز" الصفحة الأولى " لبيللى بقدر ما يضحكون من " البعض يفضلونها ساخنة" ولا شك أننا لو شاهدنا أيا من أفلام محمد عبد العزيز التي تنتمي إلي نفس المرحلة فإننا نضحك أكثر .

وقد بلغت ذروة الكوميديا الجماعية لدى المخرج في " جنس ناعم"، و " البعض يذهب للمأذون مرتين"، ففي هذا الفيلم الأخير على سبيل المثال قد لا يمر دقيقة دون ضحك، إنه كوميديا تتصاعد بدون توقف على الأزواج الثلاثة الذين يخونون زوجاتهم، وما يحيط كل منهم من حكايات عاطفية، وقصص مرتبطة بالخيانة والحياة الزوجية. وفي رأيي أننا أمام فيلم يمكن أخذه كنموذج للكوميديا الاجتماعية الجيدة .

ومن أبرز كتاب كوميديا في هذه السنوات أيضا عبد الحي أديب، وقد تحدثنا عن كتاباته التي قام ببطولته المرحوم الفنان فريد شوقي في صفحات أخرى من هذه الدراسة، لكنه أنتقل بالكوميديا من مصر إلي لبنان، وأحياناً إلي تركياً، وتنتمي أفلامه الكوميدية إلي كافة النوعيات فـ" صغيرة على الحب " أقرب إلي الكوميديا الموسيقية، وقد شارك في كتابة الكثير من الأفلام الكوميدية مع أبو السعود الإبياري ونيازي مصفي، مثل" بابا عايز كده " و " عريس بنت الوزير "،

وبمراجعة أفلامه الكوميدية في الستينات والسبعينات، سوف نلاحظ إن أغلب السيناريوهات التي كتبها، قد اشترك مع آخرين، سواء سيناريو مثله، أو المخرجين، وخاصة في الأفلام الكوميدية.
لكن هذا الأمر اختلف في الفترة الأخيرة من خلال فيلمه " أستاكوزا" الذي استعان بنص شكسبير " ترويض النمرة" و الذي ذكر لكاتب هذه الدراسة أكثر من مره أنه سبق أن ناقشها في أفلام أخرى له ومنها " جوز مراتى " لنيازى مصطفي .
وفيصل ندا هو أحد أبرز كتاب سيناريوهات الأفلام الكوميدية في تلك الفترة وكانت بدايته في نفس الفترة التي ظهر فيها أحمد عبد الوهاب وفاروق صبري، وهو مثل زميله الأخير في أنه قام بتمصير الكثير من النصوص العالمية دون الإشارة إلي ذلك، باعتباره كان غزير الإنتاج، ومنذ فيلمه الأول " المساجين الثلاثة " عام ١٩٦٨، والكوميديا ظاهرة فيه .
ومن أبرز أفلامه الكوميدية " أزمة سكن " لحلمي رفله ١٩٧٢، و " صائد السناء " لعبد المنعم شكري ١٩٧٥، و " شقة وعروسة يارب " لزكى صالح ، " وبدون زواج أفضل " لأحمد السبعاوى ١٩٧٨، و" المتشردان " للسعيد مصطفي ١٩٨٣، و" يا رب ولد" لعمر عبد العزيز ١٩٨٤، و" دسوقي أفندي في المصيف " ١٩٩٢ لعمر عبد العزيز .
وكما نلاحظ فإن أغلبها أفلام أمريكية، يقوم فيصل ندا باقتباسها ويضيف عليها الكثير من الأحداث المصرية، حتى يكاد النص الأساسي يختفي تماماً من النص العربي، مثل " شقة وعروسة يا رب " الذي يدور في الفيلم الأمريكي أثناء أو لمبياد طوكيو عام ١٩٦٤، من خلال مدينة تعج بالأجانب والسائحين والمشجعين فيحول المكان إلي حي حلوان الأكثر هدواً يسكن فيه رجل عجوز مع فتاة يدعي أنه عمها، ويلجأ إلي يأوي لديه شابا أثناء غياب الفتاة، ولا شك أن على السيناريو أن يراعي الظروف الاجتماعية المصرية، حتى يتردد شاب على نفس الشقة، وهو أمر غير مطروح بالمرة في الفيلم الأمريكي .
ومثلما قلنا عن كوميديا محمد عبد العزيز بأنها أكثر إضحاكا من الأفلام الأمريكية فإن لفيصل ندا حسا كوميديا مصريا جعل القاعة تضحك من الأعماق في فيلم " يا رب ولد" أكثر مما حدث للفيلم الأمريكي المأخوذ عنه الذي لم يعرض في مصر عام ١٩٦٨ سوى أيام قليلة ز
والقيمة الفنية للكثير من أفلام فيصل ندا الكوميدية أقل بكثير من أفلام كتبها فاروق صبري، أو أحمد عبد الوهاب، ومنها على سبيل المثال" شباب يرقص فوق النار " ليحيى العلمي ١٩٧٨، و " مغامرون حول العالم" لمحمود فريد ١٩٧٩ و" العبقري والحب " لأحمد السبعاوى ١٩٨٧، وقد كتب فيصل الكثير م أفلامه ولكنه كان يشارك أحياناً آخرين في كتابة الأفلام مثل " شيلنى وأشيلك " لعلى بدرخان الذي شارك في كتابته مع صلاح جاهين .
وفيصل ندا كمؤلف كوميدي للمسرح كان أكثر أهمية، وقدرة على الإضحاك مما هو في السينما وخاصة في النصوص التي كتبها لثلاثي أضواء المسرح. ولا نعرف لماذا لم يسع إلي تحويل مسرحيات مثل " المتزوجون"، و" أنا الدكتور " إلي أفلام،ربما لأن كانت لديه الكثير من النصوص التي يكتبها في أكثر من مجال .
وقد حدث نفس الشئ مع لينين الرملي الذي لمع في المسرح في منتصف السبعينات ثم عمل في التليفزيون لكنه لم يأت إلي السينما إلا متأخراً عام ١٩٨٥ فقدم فيلمه الأول " الرجل الذي عطس" لعمر عبد العزيز، وهو ليس عملا كوميديا بالمعنى المتعارف عليه يدور حول الموت والاختلاس وبطل الفيلم نفسه ينتظر الموت ويأوي في بيته زميلته التي يعرف أنها مرتبطة بأكثر من زميل .
وقد بدأ لينين الرملي في أحسن حالاته السينمائية في " البداية " لصلاح أبو سيف عام ١٩٨٦ بعد أن كتب أفلاما لشريكه في المسرح محمد صبحي هي " علي بيه مظهر والأربعين حرامي " عام ١٩٨٥، ثم " محامى تحت التمرين" ١٩٨٦، وقد أبتعد لينين عن السينما لأكثر من ثمان سنوات، تفرغ خلالها لكتابة مسرحياته، وإدارة مسرحه، وما أن أنفصل عن محمد صبحي، حتى عاد بقوة إلي السينما وعمل مع عادل إمام في ثلاثة أفلام هي " الإرهابي " ١٩٩٤، ثم " بخيت وعديلة" بجزأيه .

ومن الأسماء البارزة في الكوميديا خلال الثلاثين عاماً الأخيرة أيضاً بهجت قمر، الذي كان أسمه مشاركاً في أغلب ما كتب، وقد أنتقل بهجت قمر بين المسرح والسينما وحسب " فارس السينمائيين المصريين " فإنه لم يكتب قصة سينمائية إلا قليلا ولكنه كتب دوما السيناريو والحوار مع آخرين، مثل " دلع البنات" لحسن الصيفي ١٩٦٩ بالاشتراك مع فريد شوقي عن قصة لنجيب الريحاني، و" النشالات الفاتنات " لمحمود فريد بالاشتراك مع سلامة حسن صاحب القصة، و " الأغبياء الثلاثة "(آخر أفلامه) عام ١٩٩٠ لحسن الصيفي بالاشتراك مع حامد عبد السلام .

من المهم أن نختم حديثنا بالوقوف عند مخرج من آخر الأجيال التي اهتمت بالكوميديا في المقام الأول، وبدت وفيه لها أكثر من كل أبناء جيله، وانعكست الكوميديا في كل أعماله، حتى تلك الفترة التي لا تنتمي إلي الكوميديا مثل فيلمه الأخير " الكلام في الممنوع" ١٩٩٩، وهو عنتر عبد العزيز .

وعمر عبد العزيز عمل مساعد مخرج لأخيه محمد، ولأبد انه تشبع منه وأختار العمل في السينما الكوميدية، وهو على المستوى الشخصي يتسم بروح دعابة عالية، ورغم أن فيلمه الأول" للفقيد الرحمة" ١٩٨٢ عن الموت إلا أنه مصبوغ بالكوميديا. أما فيلمه الكوميدي الأول حقيقة فهو " دعوة خاصة جداً" في نفس العام ". وهو فيلم كتبه وديع الشامي الذي لا نكاد نعرف له أسما في عالم السيناريو بشكل عام. لكن من المهم الإشارة أن الفيلم مأخوذ من فيلم أمريكي باسم " الحفلة " ١٩٦٨ بطولة بيتر سيللرز، وإخراج بليك إدوادز، وهو فيلم ثقيل كوميدياً، لا يمكن قص أطراف الضحك فيه، ولكن يمكن تذكر مواقف منها سقوط حذاء الموظف البسيط الذي وجد نفسه في منزل رجل ثري دون أن يكون مدعواً. هذا الحذاء يسقط في نافورة صغيرة، ويحاول الزائر إخراجها بكل رزانة، حتى لا ينكشف حالة، فيؤدى إلي إرباك الحفل، وإسقاط أكثر من هالة .

ومثل هذه المواقف غير موجودة في الفيلم المصري، الذي يروى قصة موظف اسمه إبراهيم يواجه مشاكل إدارية مع صاحب المحلات الذي يعمل لديه، حيث يدخل الفيلم في موضوعات عديدة عن البضائع الفاسدة في الجمعيات، والفساد الإداري، وهو موضوع بعيد عن الحفل الذي يجد نفسه فيه، بعد أن وصلته دعوة بطريق الخطأ .

ورغم أهمية الفخراني كممثل كوميدي، فإن هناك مساحة واسعة بين أداء بيتر سيللرز، وبينه في الفيلم، حيث كلن سيللرز يتصرف بشكل تلقائي، والمواقف هي التي تثير الضحك، ولم تكن هناك قضية اجتماعية تشغل بال بطل الفيلم الأمريكي، لكن الفيلم المصري أدخلنا في حكاية حب بين إبراهيم، وبين ابنة عبد الرحيم، صاحب المحلات، وتاهت الكوميديا.

وقد تتابعت أفلام عمر عبد العزيز الكوميدية، وهي على التوالي: " تجيبها كده تجيبها كده هي كده "، " القفل " ١٩٨٣، ثم " يا رب ولد" و " المحظوظ" ١٩٨٤، و " هنا القاهرة"، و " الرجل الذي عطس " ١٩٨٥، و " البندیرة"، و " محامى تحت التمرين" ١٩٨٦، " ليلة في شهر سبعة " ١٩٨٨، و " كراكيب " ١٩٨٩، و " دسوقي أفندي في المصيف " ١٩٩٢، إلا أن درة أعماله بالطبع هو فيلم " الشقة من حق الزوجة" ١٩٨٥.

والملاحظ أن هذه الأفلام لا تعتمد على نجوم الكوميديا المألوفين، إلا سمير غانم في حالات قليلة. أي أن عمر عبد العزيز قد جعل ممثلين غير كوميديين يثيرون الضحك في القاعات، مثل محمود عبد العزيز، ومعالي زايد، وعزت العلايلى، وآثار الحكيم، وصلاح السعدني ، وقد أشرك معه عزت العلايلى في ثلاثة أفلام منها " دسوقي أفندي في المصيف" الذي يروى قصة موظف مغلق على نفسه من الدقة القديمة، يجد نفسه في المصيف مع أخيه المتفتح، ويلتقي في الطريق بفتاة من الجامعة الأمريكية. ويتصرف بما ليس في سلوكه، يغنى ويحملونه فوق محفة ويرتدى الطربوش .

كما أن عزت العلايلى جسد دور السائق في البندیرة، وهناك مشهد مشاجرة بينه وبين جاره الضئيل النحيف الذي يعاركه ويستفزه (أدى الدور فؤاد خليل).

والكوميديا التي تجرأ عمر عبد العزيز على تقديمها في أفلامه هي أقرب إلي الكوميديا السوداء، حيث يضحك الناس على مآسيهم الفعلية، ولذا فإن نهايات الكثير من أفلامه مأساوية، مثل الجنون الذي حاق بزوج غير قادر على الوفاء بالمطالب الأساسية لحياته في فيلم " كراكيب "، ممثل ذهاب الزوج العجوز إلي المقبرة في نهاية فيلم " الشقة من حق الزوجة" كي يسكن هناك بعيداً عن متاعب زوجته، ومثل المتاعب الكثيرة التي يواجهها الموظف القادم من خارج القاهرة حاملاً إليها بشرى اكتشاف رغيف عيش أرخص، وأنقي، فإذا به يقابل عشرات المآسي في شوارع " هنا القاهرة "، ومثل نهاية الموظف المأساوية في فيلم " الرجل الذي عطس "، وأيضاً مصير الفتاة المحرومة التي طاردت المذيع في فيلم " المجنونة"، وهو أحد الأعمال القليلة التي أبتعد فيها المخرج عن الكوميديا .

وقد أضحك عمر عبد العزيز جمهوره لدرجة البكاء على أحوالهم في فيلم " الشقة من حق الزوجة" حيث رأى رجال مصر المتزوجون ما يمكن أن يؤول إليه مصيرهم لو فكروا في الزواج، ثم في الطلاق، فلو تزوجوا مثل سمير، فعليهم أن يدبروا الأموال، وأن يعملوا سائقين لتاكسي يستهلك وقتهم، كي يعود الواحد منهم إلي بيته في ساعة متأخرة متهالكا، متعباً، غير عابئ سوى براحته، ليفاجأ بزوجته تطلب منه الطلاق ذات يوم لأنها ملولة. وأنها لا تشعر بالزواج. وبعد إصرار الزوجة وطلاقه عليه البقاء حسب أمر المحكمة معها في نفس البيت، يغسل وينظف ، ويعانى من حرمان جنسي، ويواجه حماة شرسة ومواقف لا يحسد عليها.

إذن، فعمر عبد العزيز في أفلامه، أيا كان كاتب السيناريو الذي يتعامل معه يضحكنا على مشاكلنا وهو ضحك نرى أنه يناسب السنوات الذي تولد فيه في المقام الأول .

أحمد عبد الوهاب

١٩٦٥ : الرجال لا يتزوجون الجميلات
١٩٦٧ : بيت الطالبات
١٩٦٨ : شهر عسل بدون إزعاج
مجرم تحت الاختبار
١٩٧٠ : لا...لا... يا حبيبي
باحبك يا حلوة
١٩٧١ : ثم تشرق الشمس
بلا رحمة
كده
الغفران
١٩٧٣ : الشياطين في أجازة
نساء الليل
١٩٧٤ : الحفيد
ليالي لن تعود
١٩٧٥: احترسي من الرجال يا ماما
بنت أسمها محمود
ومضى قطار العمر
١٩٧٦ : أخواته البنات
المنحرفون
لقاء هناك
١٩٧٧ : جنون الحب
١٩٧٩ : كرامتي
١٩٨٠ : غاوي مشاكل
انتبهوا أيها السادة
البنات عايزة إيه
١٩٨١ : أنا المجنون
الحب وحده لا يكفي
١٩٨٢ : مرسى فوق مرسى تحت
١٩٨٣ : تجيبها كده... تجيلها كده هي
١٩٨٤ : فتوة الناس الغلابة
بيت القاصرات
١٩٨٥ : خلى بالك من عقلك
١٩٨٦: أجراس الخطر
سرى للغاية
١٩٨٧ : قاهر الزمن
١٩٩١: يا ناس يا هوه
اللعب مع الشياطين

الأزواج الشياطين
١٩٧٨ : وثالثهم الشيطان
المحفظة معايا
المرأة الأخرى

بهجت قمر

١٩٦٣ : سجين الليل
١٩٦٤ : الشياطين الثلاثة
المغامرة الكبرى
١٩٦٥ : المشاغبون
المغامرون الثلاثة
١٩٦٦ : شقاوة رجالة
١٩٦٩ : دلع البنات
كيف تتخلص من زوجتك .
١٩٧٣ : الشياطين والكورة
١٩٧٤ : شياطين إلي الأبد
١٩٧٥ : البحث عن المتاعب
١٩٧٦ : قمر الزمان
المزيكا في خطر
١٩٧٧: إلي المأذون يا حبيبي
١٩٧٨ : عيب يا لولو..يا لولة عيب
أهلا يا كابتن

١٩٧٩: قصة الحي الغربي
مغامرون حول العالم
قائل ما قتلش حد
١٩٨٠ : تحدى الأقوياء
١٩٨٤ : السطوح
أنا اللي أستأهل
١٩٨٥ : قضية هم أحمد
النشالات الفاتنات
شلة المحتالين
شلة المراهقين
ذات الوجهين
نساء الليل
أشرف خاطئة
١٩٧٤ : البنات والحب
الزواج السعيد
العمالقة
الوفاء العظيم
وكان الحب

١٩٨٦ : بكرة أحلى من النهاردة
كلمة السر
الأرملة العذراء
السكاكينى
١٩٨٧ : سفاح كرموز
١٩٨٩ : كراكيب
١٩٩١ : الأغبياء الثلاثة .

فيصل ندا
١٩٦٨ : المساجين الثلاثة
١٩٦٩: الشجعان الثلاثة
هي والشياطين
الحلوة عزيزة
١٩٧٠ : نهاية الشياطين
١٩٧١ : عصابة الشياطين
برئ في المشنقة

الحب والفلوس
المتعة والعذاب
امرأة ورجل
الحب المحرم
١٩٧٢ : أزمة سكن
الشيطان امرأة
١٩٧٣: البنات و المرسيدس

القاضي والجلاد
ومن الحب ما قتل
شقة وعروسة يا رب
أيام العمر معدودة
بدون زواج أفضل
شباب يرقص فوق النار
١٩٧٩ : مغامرون حول العالم
لعنة الزمن
وتمضى الأيام
لا تظلموا النساء

عريس الهنا
١٩٧٥ : لقاء مع الماضي
نساء ضائعات
صائد النساء
الأنثى والذئاب
شاطئ العنف
جفت الدموع
١٩٧٦ : سيقان في الوحل
غراميات عازب
لا يا من كنت حبيبي
أزواج طائشون
١٩٧٧ : خطايا الحب
البنت الحلوة الكدابة
شيلنى واشيلك
الحب في طريق مسدود
١٩٧٨ : الندم
١٩٨٩ : المعلمة سماح
الغنى والفقير
المغتصبون
العمارة
١٩٩٠ : جحيم ٢
١٩٩١: الجبلاوى
١٩٩٢ : دسوقي أفندي في المصيف
بنات في ورطة
جحيم امرأة
١٩٩٥ : وداعاً للعزوبية

١٩٨١ : احترس نحن المجانين
١٩٨٢ : من يطفئ النار
ليال
١٩٨٣ : سجن بلا قضبان
المتشردان
نهاية رجل تزوج
١٩٨٤ : جبروت امرأة
يارب ولد
مين فينا الحرامى
١٩٨٥ : الحلال والحرام
١٩٨٦ : البنات والمجهول
عذراء وثلاث رجال
تحت التهديد
١٩٨٧ : نوارة والوحش
العبقري والحب
١٩٨٨: الدنيا جرى فيها إيه
شوارع من نار
الحريف
١٩٨٥ : صاحب الإدارة بواب
مغاورى في الكلية
الفول صديقي
حكاية في كلمتين
النساء
١٩٨٦ : الحب فوق هضبة الهرم
امرأة مطلقة
موعد مع القدر
مدافن مفروشة للإيجار

نجاح الموجى

١٩٧٧ : الزوج المحترم
١٩٨١ : ٤-٢-٢
أمهات في المنفي
١٩٨٢ : رجل في سجن النساء
مخيمر دايما جاهز
من يطفيء النار
ليال
١٩٨٣ : الجواز للجدعان
غريب ولد عجيب
إضراب المجانين
كيدهن عظيم
١٩٨٤ : إحنا بتوع الإسعاف

١٩٨٧: سكة الندامة
حظ من السماء
أربعة في مهمة رسمية
١٩٨٨ : باب النصر
١٩٨٩ : أيام الغضب
جيران آخر زمن
اغتصاب
١٩٩١ : الكيت كات
المساطيل
١٩٩٣ : ليه يا بنفسج
١٣١ أشغال
١٩٩٤ : زيارة السيد الرئيس
١٩٩٥ : طأطأ وريكا وكاظم بيه

كلاب الحراسة
العنف
بحر الأوهام
١٩٩٦ : التحويلة
الحب في ظروف صعبة

قليل من الحب كثير من
البحر بيضحك ليه
إخواتة البنات
شلة الأنس
ألف بوسة وبوسة
١٩٧٧: بص شوف سكر بتعمل إيه
كباريه الحياة

وحيد سيف

١٩٦٩ : صباح الخير يا زوجتي العزيزة
١٩٧١ : زوجتي والكلب
١٩٧٢ : خللى بالك من زوزو
١٩٧٣ : السكرية
ساخن
عاشق الروح
١٩٧٤ : الحفيد
لعنة امرأة
جيرانك
١٩٧٥ : أريد حلا
الملكة وأنا (لبنان)
مين يقدر على عزيزة
احترسي من الرجال يا ماما
صائد النساء
ومضى قطار العمر
مجانين بالوراثة
١٩٧٦ : ممنوع في ليلة الدخلة
عرسان
وعادت الحياة
رحلة الأيام
المذنبون
وبالوالدين ‘حسانا
الدموع الساخنة
عالم وعالمة
أسوار المدابغ
المتسول
مسعود سعيد ليه
١٩٨٤ : السطوح
النصابين
أنا اللي أستأهل
بنات إبليس
التخشيبة

من أجل الحياة
١٩٧٨ : أحلى أيام العمر
أولاد الحلال
بنت غير كل البنات
١٩٧٩ : رجب فوق صفيح

الأيدي القذرة
إحنا بتوع الأتوبيس
خللى بالك من

١٩٨٠ : الأخوة الغرباء
انتبهوا أيها السادة
١٩٨١ : بياضة
ليلة شتاء دافئة
٤ ـ ٢ ـ ٤
١٩٨٢ : غريب في بيتي
مخيمر دايما جاهز
عروسة وجوز

البنت اللي قالت لا
وكالة البلح
١٩٨٣: الراجل اللي باع الشمس
سواق الأتوبيس
تجيبها كده تجيلها كده هي كده
الضائعة
١٩٨٧ : الرجل الصعيدي
عبقري على ورقة دمغة
المرأة الحديدية
وصية رجل مجنون
١٩٨٨ : شباب لكل الأجيال
قاهر الفرسان
ليلة القبض على بكيزة
وزغلول

الشيطان يغنى
طابونة حمزة
كله تمام
مطلوب حيا أو ميتا
١٩٨٥ : لست مجرما
تل العقارب
حكاية في كلمتين
وتضحك الأقدار
رمضان فوق البركان
١٩٨٦ : منزل العائلة المسمومة
سرى للغاية
امرأة في السجن
ملف في الآداب
الكوميدان
فقراء ولكن سعداء
موعد مع القدر
الاختلاط ممنوع
دنيا عبد الجبار
سماره الأمير
العملة النادرة
١٩٩٣ : اللعب مع الأشرار
مطاردة في الممنوع
١٩٩٤ : انتقام امرأة
١٩٩٥ : ضربة جزاء
اغتيال فاتن توفيق
١٩٩٨ : الأنثى والدبور

الشاويش حسن
أنا والعذاب وهواك
١٩٨٩ : عائلة مشاغبة جداً
الصعايدة جم
ألحقونا
١٩٩٠ : سلم لي على سوسو
الخادم
الطيب والشرس والوحش
إلا أمي
اللص
الأسطى محروس
امرأة ضلت الطريق
١٩٩١ : الكابتن وصل
المشاغب ستة
لست مجرما
١٩٩٢ : آه و آه من شربات
الحب المر

الفصل الثاني والثلاثون

كوميديا التسعينيات

في بداية التسعينات بدت الكوميديا السينمائية في مصر والعالم العربي في أزمة، فليست هناك بوادر لظهور جيل جديد من المضحكين في وقت تقلصت علاقة صناع الكوميديا بالسينما إلي أقل حد ممكن، فأبتعد سمير غانم عن الأفلام، بعد كل هذا الكم الهائل من الأفلام غير المضحكة، أما عادل إمام فلم تكن أفلامه كوميدية بالمعنى المتعارف عليه، قد يلقى بتعليق ساخر في فيلم من طراز " اللعب مع الكبار"ن و" جزيرة الشيطان ولكنه لم يعد الممثل الكوميدي الذي يعمل فقط في هذا النوع من الأفلام.
في تلك الحقبة، كانت السينما فد تغيرت تماماً، في موضوعاتها، وتقنياتها وأيضاً كانت ظاهرة الممثل صديق البطل قد اختفت تماماً، وهو شخصية كانت تتسم بخفة ظل، وتضفي على الفيلم بهجة، وكما نعرف فإن أغلب الكوميديين قد جسدوا... هذه الشخصية ابتداء من إسماعيل يس والمهندس وعبد المنعم إبراهيم وسمير غانم وعادل إمام نفسه .

لكن هذه الظاهرة كانت قد اختفت تماماً منذ الثمانينات، ولم تبشر بظهور جيل جديد من نجوم الكوميديا، حيث أن البطل الثاني سرعان ما يقفز إلي الصف الأول، وتدور الحلبة، وفي السينما كانت الأفلام تعتمد على نجومية بعض المضحكين في المسرح، فتجذبهم إليها، وتسند إليهم أدوار المضحكين، لكن المسرح في تلك السنوات لم يشهد مولد نجم جديد، وظل كل نجوم الأمس يسيطرون عليه، مثل عادل إمام والمهندس و سمير غانم، وبذلك بدت الكوميديا في أشد حالات الجذب.

ومر الزمن، وبدأ السن يكسو وجوه نجوم الكوميديا الموجودين في الساحة، وصار على السينما أن تكتشف نجومها الجدد من الشباب، وأن تضخ الحيوية في الأفلام، فالضحك مرتبط في أغلب الأحيان بشقاوة الشباب، ومغامراتهم، وإقبالهم على الحياة ورغباتهم في إعطاء التجارب معنى وحيوية .

والدنيا لا تجدب، والحياة ولودة بلا شك، وفي أوائل النصف الأول من التسعينات بدأت بع الوجوه تبرز، ليس فقط في عالم التمثيل، بل أيضاً في الإخراج، والتأليف، وكان السؤال الذي يطرح نفسه، هل سيقفز أحد هؤلاء أو سيقفزون جميعاً إلي الصفوف الأولى ؟

لم يكن هناك إجابة محددة، فالسينما في أزمة اقتصادية، وتوزيعية، وهناك منافسات بين القنوات الفضائية، وأزمات في سوق الفيديو والإنتاج، وقد أنعكس ذلك بالتالي على موضوعات الأفلام وعلى النجوم الذين يعملون في تلك الآونة .

وظهر نوع جديد من الكوميديان يمكن أن نقول أن أبرز سماته هو ما يفعله ممثل جيد يراه الناس على الشاشة ربما لأول مرة في فيلم ((يا تحب يا تقب)) لعبد اللطيف زكى ١٩٩٤، هو مجدي فكرى، الذي كان يؤدى دور طالب جامعي، خفيف الظل ، راح النكات والتعليقات أمام زملائه، مثلما يفعل الممثل المسرحي في الصالة، وسرعان ما بدأ أن هناك توليفة كوميدية جديدة، هي الإضحاك على طريقة قفشات ونكات المسرح. فإذا كان إسماعيل يس قد يجرؤ أحياناً بإلقاء نكتة في أحد أفلامه، فإن مجدي فكرى قد ألقي عشرات النكات في هذا المشهد، حيث توقفت أحداث الفيلم وراح الجمهور يضحك.

ولعل الأمر يعكس الصورة التي جاء بها الكتاب الجدد في مجال الكوميديا مثل يوسف معاطي، فهم يعرفون مدى جاذبية مسرح النكات، بأنواعها، للناس، فنقلوا الظاهرة إلي السينما .

وإذا نظرنا إلي نجوم الكوميديا في التسعينات، فجميعهم جاء من المسرح، أو لمع في المسرح فيما بعد، وهذا المسرح المضحك، الذي يعتمد في المقام الأول على صاروخ النكت، فسرعان ما القي بظلاله على السينما، ولا نستطيع أن نقول هذا بالنسبة لكل الحالات، لكنه بدا غالباًن وسوف نرى ظاهرة جديدة تدخل إلي الكوميديا في التسعينات، بتصوير مسرحيات كوميدية بشكلها المسرحي، سينمائياً، وعرضها في الصالات، لقد سبق ليوسف وهبي أن أحدث هذه الظاهرة في مسرحيات التليفزيون عام ١٩٦٢، مع مسرحيتين ، لكنها دخلت في التسعينات إلي دائرة الكوميديا من خلال ((الواد سيد الشغال)) و ((حزمنى يا))و ((الزعيم)) و ((الآبندا)) .

لو تناولنا الكوميديا في التسعينات من خلال صناع الضحك، فإن نجاح الموجي كظاهرة في المسرح لم تنتقل إلي السينما بأقل شكل ملائم لها، ففي الوقت الذي كان الممثل يفجر الصالات من الضحك في مسرحية ((المتزوجون)) فإن محمد خان قد أعطاه دوراً بالغ القتامة في السينما في فيلم ((الحريف)) حيث هو رب أسرة فقيرة، يرتكب جريمة قتل من أجل المال، ويحمل السلاح، ويتم القبض عليه .

وفي السينما لم يكن الموجى مضحكاً دوماً، بل هو مجنون تارة، أحد رجال العصابات تارة أخرى، ولعل أفضل من استفاد منه كمضحك هو منير راضى في فيلميه ((أيام الغضب)) و((زنارة السيد الرئيس))، ففي الفيلم الأول جعله ينشد أغنية ((سلم لنا بقي على الترماى)) التي لاقت نجاحا شعبياً، وفي الفيلم الثاني رأيناه يقوم بدور حلاق القرية الذي يعرف الأخبار، وتتردد في أروقة محله حكايات القرية، التي تنتظر المعونة الأمريكية، وهناك مشهد رائع، يقوم فيها الحلاق بوضع الكولونيا للزبون، ويتصرف كأن جلد وجهه هو الذي يلتهب .

وهناك أفلام كثيرة ف التسعينات أبتعد فيها الموجى عن الضحك، وبدأ كئيب الوجه في فيلم ((اغتصاب)) لعلي عبد الخالق، و((التحويلة))لآمال بهنسى، ورغم أنه كان مضحكا في فيلم ((طأطأ وريكا وكاظم بيه))، لكن هناك فرقا بين دوره الذي سبق أن جسده كل من مارلون براند وحسن فهمي في السينما الأمريكية، وفي نصوص أفلام مأخوذة عن نفس القصة، وفي فيلم((التحويلة)) قام بدور عامل سكة حديد يدخل المعتقل ظلماً لأن أسم متشابه مع رجل من التيار الديني المسلم، وهو قبطي العقيدة .

وقد حدث نفس الشئ مع أحمد بدير، ورغم أن هذا الأخير قد دخل السينما منذ السبعينات، ولمع كممثل كوميدي في ((ريا وسكينة كمسرحية، إلا أنه فشل ككوميدي على الشاشة، ورأيناه في شخصية منطوية في فيلم((ملف في الآداب)). لعاطف الطيب، وعمل كثيراً في أفلام كوميدية أقل قيمة لم تصل إلي الناس مثل ((اللي رقصوا على السلم))و أدى دور الخارج عن القانون في ((بطل من ورق)) فهو قاتل يحاول التخلص من البطل الرئيسي في الفيلم، أما ((امرأة فوق القمة)) فقد جسد دوراً إنسانياً لزوج وأب عليه إنقاذ أبنه من المتاعب، وسط ظهور الأب الحقيقي .

ويمثل هذا التناقض، والانتقال بين الكوميديا والمأساة، يجعل المتفرج نفسه في حيرة، بالنسبة للصورة التي سيجد عليها ممثله، فمن المعروف أن هناك ارتباط شرطي بين الشخص، وإحداث الضحك ففيما قبل سألت مذيعة الممثل عادل إمام وهو في قمة تألقه الكوميدي: لماذا تضحك الناس ؟ فقال لها وهو يبتسم، وبكل ثقة : انظري إلي وجهي ... ألا تضحكين؟ وضحكت بكل ما تملك، وحدث هذا أيضا في أواخر التسعينات لمحمد هنيدي... وافتقد عادل إمام هذه الحاسة عندما تأرجح بين الكوميديا التراجيديا. وانعكس نفس الانطباع بالنسبة لكل من الموجى وبدير، وسوف يحدث أيضاً بالنسبة لبعض النجوم الذين لمعوا في مجال الكوميديا في التسعينات وخاصة أشرف عبد الباقي .

أثبت هؤلاء الكوميديون أن الضحك حالة، وظاهرة، فليس شريطة أن أضحك عند رؤية اشرف عبد الباقي، غلا إذا ارتبط ذلك بالدور الذي يجسده، والعالم الذي تدخل إليه الشخصية التي يلعبها .

فعلى سبيل المثال، فإن ظهور أشرف في أي فيلم لم يكن يعنى بالمرة أنه مضحك، والغريب انه في المسرح كان أكثر إضحاكاً منه السينما، وإذا وقفنا عند فيلم ((جبر الخواطر)) لعاطف الطيب (عرض ١٩٩٨) فسوف ترى أن دوره كطبيب نفسي يعيش حياته على طريقته، كان يمكن أن يولد شخصية كوميدية، فهو متمرد، والعالم من حوله كئيب، بين السجون، والمصحات النفسية، لكن الدور سحب الممثل إلي أن تكون شخصيته في الفيلم رمزا للكآبة، وفي رأيي أن الممثل فشل في الفيلم فلجأ إلي الصراخ، والصوت الزاعق، ولم يساعده هذا كثيراً، فجاءت النتائج عكسية تماماً. ومن الواضح أن الأعمال التي قدمها الممثل في السينما لن تخدمه كثيراً، خاصة بالنسبة للبطولات، وإذا راجعنا أدواره الصغيرة في أفلام من طراز((آيس كريم في جيلم))، فغننا نضحك، أما بالنسبة لفيلم قام ببطولته من طراز((بيتزا... بيتزا)) فقد لعبت كل الأمور ضد الممثل. فهو فقط لم يسبب الضحك، بل سرعان ما وقع في شرك جريمة، وهو رجل – في الفيلم- لا يمكن أن نضحك معه، أو منه، أو عليه، لأنه في المقام الأول خائن. ويبيع المتعة الجسدية مقابل نقود عليه أن يتزوج بها .

وفيلم ((بيتزا ....بيتزا)) لمازن الجبلي ١٩٩٨ ينتمي إلي الأفلام الشبابية، التي من المفروض أن تثير البهجة، والفيلم تم تصويره على شواطئ البحر الأحمر، بما يوحى المتعة، وسعة الحركة، والمقالب، ولكن للأسف فإن روح الدعابة، والسخرية ومسببات الضحك قد اختفت تماماً، ولذا ضاعت هوية أشرف عبد الباقي كممثل كوميدي، صحيح أنه يؤدى بعض الحركات أو التعليقات، لكن في قاعة السينما التي حضرنا بها الفيلم، وكانت تضم المشاهدين من الشباب، لم نلحظ أن أحدا قد ضحك بأي طريقة من أشكال الضحك، وبدأ أداء الممثلين مفتعلاً، وليس أشرف عبد الباقي وحده، خاصة زميله علاء ولي الدين الذي أعتبر شكلاً جديداً من الكوميديين .

علاء بالفعل نمط جديد على السينما المصرية من ممثلي الكوميديا وذلك لبدانته الزائدة، وخفة ظله، وأيضاً لخفة حركته، وأهم ما في هذه الشخصية إنها تعرف حجم بدانتها، ولا تخجل منها، بل إنها تزيد من اتساع حجم الجسم وضخامته بالأكل الزائد، فلا نكاد نراه إلا وهو يلتهم شطيرة، ولأبد لهذه الشخصية أن تكون شرهة، وليس لديها أي متاعب نفسية مع البدانة، فالشخصية التي يجسدها علاء ولي الدين كثيراً ما تقع في الحب فد تكون غير محبوبة لكنها((تتوقف عن ممارسة الحب وتقبل على الحياة)) .

وإذا كانت الشخصية التي جسدها علاء ولي الدين في فيلم((آيس كريم في جليم)) تمثل الشخص الذي يعانى من تكوينه الجسماني فإنه يعبر عن هذه المعاناة بخفة ظله المعهودة، حتى ليتأكد المرء أنه غير معقد، بل سر خفة ظله في بدانته .

ونحن نقول إن السينما المصرية لمتشهد مثل هذا البدين، لأن رياض القصبجى لم يكن بدينا بدرجة يمكن أن نقول عنه أنه((أبو الدبل)) كما كان الناس يسمونه في حياته، وهو رجل طويل القامة، قد يكون أطول وأثقل وزنا من الممثلين، الذين يعملون معه، لكنه ليس بدينا هنا بمقياس علاء ولي الدين، ونحن بالطبع لم نقم بقياس وزن الرجلين، لكنه لا شك أن البدانة هنا إحساس ، سواء من قبل الشخص، أو بالنسبة للعين التي ترى الشخصية، وقد يكون القصبجى اقل حركة تبعاً لسنه، وللملابس العسكرية التي يلبسها في الأفلام التي أضحكنا فيها، لكن علاء ولي الدين أكثر بدانة وأخف حركة .

وفي السينما المصرية قد نرى بعض الكومبارس من البدناء، لكنهم في الغالب ثقيلا الظل، ولعل هناك استثناء واحداً هو الممثل حسن أتله بطل ساعة لقلبك ، والذي ردد في فيلم ((إسماعيل يس في مستشفي المجانين)) الأغنية السريعة ((أنا عندي شعرة ساعة تروح وساعة تيجى))... لكن أتلة لم تتح له مساحة أدوار بنفس القدر الذي رأينا عليه علاء ولي الدين .

وليس مجالنا المقارنة هنا بين الكوميديا والبدانة، لكنه يحتاج الأمر إلي إشارة سريعة، بأن السينما عرفت بعض البدينات خفيفات الظل، اللاتي استفادت منهن السينما في الأدوار الكوميدية مثل ليلى حمدي التي رأيناها في ((شارع الحب)) و((المجانين في نعيم))، وغيرها من الأفلام .

ولعل علاء هو احد قلائل من أبناء جيله الذين كرسوا فقط جهودهم للكوميديا، وهو يتحدث إلي مجلة الأهرام العربي- ٢٥ نوفمبر ١٩٩٧- قائلا : الكوميديا الجيد لأبد أن يكون ممثلا جيداً وليس مهرجاً في سيرك فالهرج يعتمد في إضحاكه للناس على الحركات البهلوانية، والمكياج المفتعل ولكن الكوميديان لأبد أن يكون ممثلاً ولمختلف الأدوار.

وبالنظر إلي الأدوار التي قام بها علاء فإننا لن نجده يعكس ما قاله في الكثير منها. فهو حتى الآن في أغلب أعماله ليس سوى الشخص يظهر كي يقول ((أنا هنا)) وذلك عن طريق قفشه، أو موقف مضحك. ومن الواضح كما أشرنا أن الشخصيات التي تظهر سريعاً في الأفلام، تتصرف بهدوء شديد، في موقف ينبئ بالانفجار، ففي ((أيام الغضب)) ١٩٨٩ فإن علاء المجنون الظريف، وليس المفتعل الذي يؤدى حركات بسيطة تنبئ عن جنونه وتبعث الضحك، وليس في تصرفاته أي عدوانية.

وعلاء قد ارتبط بنجوم كوميديا آخرين، فهو مع عادل إمام في أكثر من فيلم مثل((الإرهاب والكباب)) و((رسالة إلي الوالي))، ففي الفيلم الولي يقوم بدور البدين الذي عليه أن يرمى بنفسه من فوق مجمع التحرير بعد مروره بتجربة حب فاشلة، ورغم هذا الأمر، فإنه يبدو مبتسما هادئا، وكأنه مقبل على تناول وجبة دسمة .

وفي فيلم ((المنسي)) جسد دور رجل أعمال، في حفل يقيمه زميل له، ويلتقي بعامل التحويلة الذي يقول له: أنا شفتك قبل كده، فيرد لا... ما أتقابلناش.. لكن عامل التحويلة يسأله: أنت رحت مجمع التحرير قبل كده... وبكل تلقائية تبعث على الابتسام لمن شاهد فيلم ((الإرهاب والكباب)) يردد ((أيوه)) لم يظهر علاء سوى في هذا المشهد وحده .

وعن النمطية الكوميدية التي يود المخرجون أن يضعوا فيها علاء ولي الدين يقول في مجلة المصور-١٨ يونيه ١٩٩٣- : في بدايتي كان المخرجون يعرضون على الأدوار التي تتطلب

ممثلا بدينا- مثل الطالب الأكول – وكنت أقبل ذلك من أجل الفلوس والانتشار، ولكن بعد ذلك تصديت لهذا التكرار لدرجة الخلاف مع بعض المخرجين الذين يصممون على اختياري لهذه النوعية من الأدوار .
ومثل أبناء جيله، فإن علاء قد أنتقل من الدوار الصغيرة إلي أدوار.... البطولة المشاركة، وكان غلي جواره دوما زملاء من نفس الجيل، لم تسند إليهم البطولات بعد، فبدواً كأنهم يشكلون البطولة الجماعية، يسندون بعضهم أمام أساطين الكوميديا مثل عادل إمام، وفي البداية كون مع محمد هنيدي ثنائياً بدأ موفقا للغاية في قشر البندق أعاد إلينا صورة ثنائي لوريل وهاردى، من خلال التباين في الأجسام والصفات، وذلك لحاجة كل منهما إلي نفس الشئ، الطعام كما تكرر ظهور هذا الثنائي في ((بخيت وعديلة)) و ((هدى ومعالي الوزير)) .
ولاشك أن اختفاء هذا الثنائي يرجع إلي عدم وجود كاتب أو مخرج يتحمس له، ولذا، فسرعان ما سار كل طرف في جانبه الخاص... وبدأ علاء يقوم بأدوار... البطولة المشاركة إلي جانب أحمد آدم في ((سمكة و ٤ قروش)) لشريف شعبان، فهوا أحد لصوص أربعة تحوم امرأة حولهم من أجل مساعدتها في سرقة جوهرة ثمينة .
وفي (حلق حوش)) لمحمد عبد العزيز، أقترب علاء ولي الدين من البطولة المطلقة أمام ليلى علوي وهنيدي، وماجدة الخطيب، فهو هنا أحد شابين عاطلين هما فرج النحيف وحسونة السمين اللذان يعشقان رؤية الأفلام في محاولة لنسيان هموم الحياة مجاناً من خلال الفرجة من فوق سطح المنزل، ثم تقليد هذه الأفلام أحيانا. فعندما يشاهدان مع شريكتهما فيلما بوليسيا حول سرقة أحد سرقة أحد البنوك، ينفجر حلم الثلاثة بالثراء في التخطيط للسطو على بنك صغير بوسط القاهرة، ويستعينون بموظفة شابة بالبنك توافق على مساعدتهم في تلك المغامرة للتفتيش عن ضغوط والدها الشخصية .
من الواضح أننا أمام نفس الأجواء التي سبق لفطين عبد الوهاب أن صنعها في فيلم ((عفريت مراتى)) أي أن نفس موضوعات كوميديا الستينات يمكن أنه تتكرر في التسعينات ولكن للأسف فالفيلم الجديد لم يلق نفس النجاح .
من هذه الوجوه التي لمعت في سماء كوميديا التسعينات هناك أحمد آدم ، وهو حالة كوميدية خاصة، فهو صاروخ تعليقات ساخرة، ولا يهمنى أن أقدم ما تركه الفنان من انطباع في السينما قدر ما مثله الفنان من حيوية في مسلسل تليفزيوني يحمل عنوان ((حكايات فكرى أباظة)) أمام عبد المنعم مدبولي حيث بدأ آدم أشبه بقذيفة ضاحكة .
وكما يقول أحمد آدم في مجلة ((الكواكب))- ٢٣ نوفمبر ١٩٩٣- فإن بداياته كانت مع مسرح العبث، حيث مثل في الإسكندرية مسرحيات لبيكيت، وأونسكو، ومع المسرح العبث، لفانوليز ولكن المخرج هاني مطاوع دفعه إلي الكوميديا .
ولعل التجربة الأولى والهامة للممثل في السينما كانت في شخصية ((يكن)) في فيلم ((شحاتين ونبلاء)) لأسماء البكري، وهي في الرواية التي كتبها البيرقصيرى شخصية شاعر خفيف الظل، ودميم ملئ بخفة الظل، يعيش حياته كلها في لامبالاة، ويتصرف بتلقائية،وله ذكائه، ويبحث دوما عن تجربة خاصة، ولا شك أن الممثل الذي سيجسد هذه الشخصية لأبد أن يمتلك سمات خاصة، وللعجب، فإن آدم قد بدا أقل توهجا من الشخصية، رغم ما يتمتع به من سمات. ولكنه مع ذلك خفيف الظل، ولكن وجود آدم في ساحة الكوميديا قد تجلى من خلال دوره القصير في فيلم((المنسي)) لشريف عرفة، فأمام إحدى دور السينما التي تعرض أفلا المهرجان، راح شباب يتحدثون عن هوية الفيلم قصة ولا مناظر أي هل يوجد بالفيلم مشاهد جنس خليع أم أنه مجرد قصة تخلو من هذا ؟
وقد بدأ آدم في أدائه بالغ التلقائية، سواء في حركة يده وأصابعه أو في أسلوب نطقه السؤال، ولا شك هؤلاء الشباب قد خاب أملهم كثيراً وهم يرون فيلم عن ((عمر المختار)) الذي يخلو بالطبع من المناظر.

ومثل أبناء جيله، زحف آدم من الأدوار الثانوية بسرعة إلي أدوار البطولة المشاركة، ثم إلي أدوار البطولة، ورغم تعثر وجوده في الأفلام خلال العامين الماضيين، فإن الآمال لا تزال تعلق عليه، فما لبث أن أبدى تدفقا في فيلم ((يا تحب يا تقب)) لعبد اللطيف زكى، ثم قام ببطولة أولى ومشاركة في ((سمكة وأربع قروش)) لشريف شعبان ١٩٩٧ و ((ح تحب وتقب)).
وربما قد يكون لآدم في السينما نفس حظ محمد صبحي، فرغم كثرة أفلام هذا الأخير السينمائية، إلا أن أيا منها لم يترك أثراً لدى الناس بنفس الشكل الذي تركه كبار رجال الكوميديا، وهذه مسألة حظ وتواجد أكثر مما هي بذات علاقة بموهبة، الفنان، فآدم في أحسن حالاته الآن على المسرح وفي التليفزيون، ولكن لا شك إذن... أدوار البطولة التي لعبها أحمد آدم لم يكن في صالحه، ولو توقفنا عند الأفلام السابقة فسوف نرى أن التهريج في ((يا تحب يا تقب)) وإلقاء النكات على طريقة المسرح، وقد بدأ سائدا. ولا شك أن السينما تعتبر وسيط يختلف عن المسرح، لذا لم يذهب الناس إلي الجزء الثاني من الفيلم، ورغم الإقبال الملحوظ عليه في الجزء الأول ، أما ((سمكة وأربع قروش)) فقد كان فيلما مصنوعا من أجل جالا فهمي، ولكن هذا لم يمنع أن الممثل كان مثيراً للإضحاك في مجموع المشاهد التي ساعد فيها اللصة على أكتناز الماسة الثمينة.
ولعل فيلم ((صمت الخرفان)) لسعيد محمد عام ١٩٩٥ هو أول بطولة مطلقة للفنان، لكن من الواضح أننا أمام فيلم قليل التكاليف، شارك في بطولته المطلقة كل من حنان شوقي وصلاح عبد الله، وهو حول الدكتور جمعة الذي أخترع ابتكارا خاصا بصنع الأدوية من الأعشاب الطبية، وهو يستعد للاحتفال بزفاف أبنه الطبيب حسام من زميلته هدى، ولكن حسام يفاجأ بمصرع أبيه وسرقة اختراعه فيقرر الانتقال من القتلة حيث تساعده هدى وأخوها سعيد .
والكوميديا هنا بوليسية أكثر منه موضوع مناسب للكوميديا، فحسام يدخل السجن أو يخرج من دائرة صراع كي يدخل أخرى، وقد يكون مثل هذه الموضوع صالحا لأن يرصع بمواقف كوميدية لكن لا شك أن الجريمة والسجن يقللان من حدة الإضحاك .
هذا جيل، لا يزال يتشكل، ويحاول دخول دائرة التجربة المطلقة، ومن خلاله سوف يتولد جيل آخر، والغريب أن أثنين من أبناء هذا الجيل أصابتهما الصلعة في وقت مبكر، فراح كل منهما يمشط شعره بشكل يوحى أنه يخفي صلعهن أو يضع أحدهما دائما غطاء رأس فوق رأسه، ولعلهم يعرفون أن الوسامة والضحك قد يكونا متلازمان ....أحياناً .

أحمد بدير

١٩٧٣ : العصفور
حمام الملاطيلى

الحب الذي كان
١٩٧٥ : الكرنك
١٩٧٧ : الزوج المحترم
شيلنى وأشيلك
١٩٧٨ : أولاد الحلال
اللعبة
وراء الشمس
شفيقة ومتولي
١٩٧٩: إسكندرية ليه

جدعان باب الشعرية
وحوش الميناء
عنتر شايل سيفه
إضراب المجانين
١٩٨٤ : الليلة الموعودة
فقراء لا يدخلون الجنة
بنات إبليس
اللعنة
طابونة حمزة
الطائرة المفقودة
مين فينا الحرامى
مطلوب حيا أو ميتا
١٩٨٥ : التريللا
خلى بالك من عقلك

نوع من النساء
كم أنت حزين أيها الحب
١٩٨٠ : الجحيم
١٩٨١: أمهات في المنفي
أنا المجنون
القرش
١٩٨٢ : على باب الوزير
العوامة ٧٠
الغيرة القاتلة
أرزاق يا دنيا
١٩٨٣ : عضة كلب
مملكة الهلوسة
الحدق يفهم
١٩٨٧ : سكة سفر
العصابة
أبناء وقتلة
البدرون
المنحوس
عزبة الصفيح
١٩٨٨ : نشاطركم الأحزان
حالة تلبس
بطل من ورق
البوليس النسائي
الشاويش حسن
ملف سامية شعراوي
أيام الرعب
١٩٨٩ : الدنيا على جناح يمامة
عائلة مشاغبة جداً
الكداب وصاحبه
اغتصاب
عصر الإرهاب
أيام التحدي
الرجل الذي عطس
لست مجرما
الأوغاد
سعد اليتيم
السيد قشطة
١٩٨٦ : فيش وتشبيه
سرى للغاية
ملف في الآداب
الطوق والإسورة
الأوباش
الصبر في الملاحات
١٩٩٠ : الذل
جحيم ٢
أقتل زوجتي ولك تحياتي
درب الرهبة
خميس يغزو القاهرة
شوادر
جريمة إلا ربع
١٩٩١ : سمع هس
المزاج
١٩٩٢ : فارس المدينة
فتحية والمرسيدس
دموع صاحبة الجلاله
١٩٩٤ : تعالب أرانب
الخطر
المهاجر
١٩٩٥: اللي رقصوا على السلم
لصوص ٥ نجوم
١٩٩٦ : امرأة فوق القمة
١٩٩٨ : الإمبراطورة

علاء ولي الدين

١٩٨٧ : ابتسامة في عيون حزينة
١٩٨٨ : ليلة في شهر ٧
١٩٨٩ : الصعايدة جم
١٩٩٠ : الواد سيد النصاب
١٩٩١ : خلطبيطة
يا مهلبية يا
١٩٩٢ : نصيب الأسد
إحنا ولاد النهاردة
وداعا للعزوبية
في الصيف الحب جنون
الجراج
بخيت وعديلة
هدى ومعالي الوزير
١٩٩٦ : علاقات مشبوهة

عيون الصقر
الإرهاب والكباب
١٩٩٣ : مجانينو
أجدع ناس
المنسي
١٩٩٤ : كشف المستور
حرب الفراولة
الجينز
ليلة القتل
أحلامنا الحلوة
قدارة
١٩٩٥ : قشر البندق
أيام الشر
المعلمة والأستاذ
النوم في العسل
اللومنجى
الغاضبون
رومانتيكا
إشارة مرور
١٩٩٧ : تفاحة
سمكة وأربع قروش
امرأة وخمسة رجال
بخيت وعديلة ٢
حلق حوش
بيتزا بيتزا
١٩٩٨ : جبر الخواطر
الأنثى والدبور
١٩٩٩ : عبود ع الحدود

الفصل الثالث والثلاثون

محمد هنيدي

للأفلام الشبابية سحر خاص في كل أنحاء العالم .....
خاصة أن أغلبها مرتبط بالكوميديا، والاستعراضات الغنائية، ولذا فأنى الإقبال غالبا ما يكون عاليا على هذه الأفلام، مما يدفع المنتجين والمخرجين إلي صناعتها، والاستفادة من الجماهيرية التي يحققها نجم بعينه .
وتعبير" شبابية " يعنى أن هذه الأفلام لا تعتمد على قصة شاب بعينه، أو به وحده، بل على مجموعة من الشباب يطمحون إلي تحقيق أحلامهم الحياتية، والمهنية، وفي فيلم " صعيدي في الجامعة الأمريكية " بدأ من الواضح أن المخرج سعيد يود الاستفادة من نجاح فيلم " إسماعيلية رايح جاى" الذي يدور حول طموح ثلاثة شبان. والذي حقق خلال عامي ٩٧-١٩٩٨ أكبر إيرادات في تاريخ السينما المصرية (يقال ١٦ مليون جنيه مصري) فجاء بالممثل محمد هنيدي كي يثبت أنه نجم السينما المصرية في نهاية التسعينات الذي يمكنه أن يحقق بوجوده في أي فيلم أعلي الإيرادات .
وكان وجود هنيدي إلي جانب أحمد زكى والمطرب مصطفي قمر غير كاف لنجاح فيلم ما جماهيريا، مثلما حدث في فيلم" البطل" قبل أشهر ، حيث أن جمهور الشباب، وهو الغالب في مجموع المشاهدين في مصر، قد صدم كثيراً بأن الشخصية التي جسدها هنيدي كانت لمناضل سياسي، تم تعذيبه، ومات في نهاية الأحداث .
أنن فالجمهور يريد هنيدي شخصا ضحوكا، تلقائيا، مبهجا، لأن مجرد ظهوره على الشاشة يعنى أنه سيتكلم على طريقته الخاصة، مما يدفع بالمشاهد إلي الضحك، وقد بدأ مدى سحر الممثل من

خلال الاسم الأوحد والصورة الأكبر له على أفيشات الأفلام، وقد كان فيما قبل مجرد مشارك لآخرين على الأفيشات، ولعل هذا يذكرنا بأفيشات الأفلام الأولى التي قدمها عادل إمام بعد أن حظي بنجومية خارقة في نهاية السبعينيات، تذكرنا بمكانة هنيدي في هذه الأيام، وذلك مثلما حدث في أفيش فيلم " الإنسان يعيش مرة واحدة " . وقد جاء فيلم" صعيدي في الجامعة الأمريكية " كأفضل توليفة حول النجم الجديد، وهو نجم ينتمي في المقام الأول لعالم الكوميديا، حيث لا يشترط فيه أن يكون وسيمان بقدر ما هو " سمة" خاصة في الجسم وطريقته في نطق الكلمات، فإذا كان شالوم مجرد شخص له من التلقائية ما يثير الضحك في الأفلام التي أخرجها توجو مزراحى في الثلاثينات، فإن " شلاضيم " إسماعيل يس التي كان دائم السخرية منها هي سبب آخر لاستمرار نجومية هذا الممثل لكثر من عشر سنين، ثم الحركات البهلوانية لفؤاد المهندس، و " تبريقة" عينين عادل إمام، ثم كل ما يتسم به هنيدي من سمات، قد تدفعك للدهشة كيف أن فتاة جميلة مثل الفتاة " منى زكى " في فيلم " صعيدي " تهيم بع من اللحظة الأولى، وتحبه بشدة، وهو الذي لا يملك من الجاذبية سوى بلاهته في داخل أحداث الفيلم. هذه البلاهة التلقائية التي تكون السبب الرئيسي للإضحاك .

إذن، فنحن من خلال وجود هنيدي، ندخل مع السينما المصرية مرحلة جديدة للكوميديا، وأيضاً شكلاً مختلفاً لنجومية هذه الأفلام .

ومن المهم أن نشير إلي ما يتمتع به هنيدي في عالم الكوميديا في نهاية التسعينات، فالمشاهدون الذين يدخلون الفيلم، وعلى طريقة الارتباط الشرطي، ما أن يظهر هنيدي حتى يضحكوا، وهي ظاهرة حثت في فيلمه " إسماعيلية راح جاى " لكن من الواضح أن الارتباط الشرطي لم يكن صحيحاً في فيلم " البطل "، والغريب أن هنيدي لم يكن مضحكاً بنفس القوة في أعماله السابقة، فمن يشاهد مسرحياته أو أفلامه الأولى، لا يضحك، عدا مشاهد قصيرة، شاهدناها " المنسي"، و " قشر البندق"، وإن بدأ خفيف الظل في مسلسل " العرضحالجي " ولعل بداية نجاحه جاءت مع مسرحية" حزمنى يا بابا "، وكان على هنيدي أن يشارك نجوم آخرين في الكوميديا من أجل إحداث الضحك، وقد تصور المشاهد عندما عرض فيلم " قشر البندق " أن هنيدي سيكون ثنائي" البدين والنحيف" مع علاء ولي الدين. على طريقة لوريل وهاردى، وبالفعل فإنه يتكرر ظهورهما معا في أفلام مثل" سمكة وأربعة قروش " ، وفي مسرحيات مثل " ألا بنده " ١٩٩٧ .

لكن أحدا لم يتوقع لهنيدي أن ينفرد بالقمة بهذه السرعة، وكان عليه أن يكون السنيد للمطرب محمد فؤاد في فيلم " إسماعيلية " لدرجة إن صناع الفيلم أنفسهم لم يتوقعوا له نفس النجاح، بدليل إن المنتجين قد اختلفوا أثناء إنتاج الفيلم، وبعد إعداده، وراحوا يبيعونه لبعم وأستمر الفيلم في العلب لعدة أشهر قبل العرض .

وهناك فرق واضح بين ما أحدثته ظاهرة عادل إمام في السينما وبين هنيدي، فالأول كان مضحكا منذ اللحظة الأولى التي أعتلى فيها المسرح، وقام فيها بأدوار سينمائية صغيرة في " أنا وهو وهي " ١٩٦٤، و" مراتى مدير عام " ١٩٦٦، وظل يقوم بدور السنيد المضحك لعدة سنوات قبل أن يكبر حجم أدواره، ويقوم بالبطولة المطلقة في نهاية السبعينات، ويخلق ظاهرة متفردة موجودة حتى الآن، وإن كان من الواضح أنها اهتزت في نهاية التسعينات. ومن المرجح أن تزداد اهتزازا وتتلاشى خلال الأعوام القادمة.

ولا شك أن عادل إمام كان ظاهرة حين بزوغ نجمه الخارق، ففي أحد الأحاديث التليفزيونية سألته المذيعة عن السبب في أن الناس تضحك عندما تراه، فرد ببساطة: " أنظري إلي وجهي... ألا تضحكين ؟ " وضحكت . وهذا هو ما يحدث الآن ، باعتبار أن عادل إمام قد استنفد أساليبه في الإضحاك، وبدأ هذا واضحا في أفلامه الأخيرة، ومنها" بخيت وعديلة"، و" رسالة إلي الوالي "، ولاشك أن النجاح أو الفشل المرتقب لفيلمه " الواد محروس بتاع الوزير" سيكون بمثابة الامتحان الفاصل ولعصر مثله لأكثر من عشرين عاماً .

أما هنيدي ... النجم الجديد، فإنه الآن في مرحلة التدفق الأولى كشلال قوى في بداية، يتهافت عليه الناس، والمنتجون، ضمن أحداث فيلم" صعيدي " سوف نكتشف أن الفرق بين تصويره وعرضه لا يتعدى الأيام القليلة .
ومشكلة هنيدي تجيء في شكله، فهو لا يحمل أي ملامح جاذبية، بحيث تهواه الناس بطلا في الأفلام، بل هو أقرب إلي عبد الفتاح القصري، وشرفنطح، وقد بدأ يفقد شعر رأسه بسرعة مثلما يحدث من دفيتو في أمريكا، لكن هذا الخير لم يتخصص فقط في أدوار الكوميديا، كما أن عادل إمام نفسه لم ينحصر في أداء الشخصيات المضحكة، ونجح في أفلام بالغة المأساوية مثل " الغول "، " المشبوه"، و " الحريف " .
لكن الأمر يختلف بالنسبة لهنيدي، فقد حقق أداءه المأساوي فشلا في فيلم " البطل "، رغم لعب دور المناضل السياسي، وقد ضجت القاعة بالضحك حين علق هنيدي بتلقائية في هذا الفيلم، لكن المشاهدين صدموا فيما فعله هنيدي حين حمل السلاح، وناضل سياسيا لمصلحة وطنه ثم مات .
والغريب أن نفس الجمهور الذي لم يتقبل هنيدي كمناضل سياسي ، يموت في سبيل قضية وطنية الإنجليز في " البطل " هو الذي صفق له بحرارة وهو يدوس العلم الإسرائيلي ثم يحرقه في فيلم" الصعيدي" ، ولكن كانت النهاية هنا مختلفة . فالشخصية التي يجسدها" خلف " تحصل في بداية الفيلم ونهايته على المرتبة الأولى في التعليم، ويصبح الأول في دفعة تخرجه، وتقف الكاميراً ثابتة على نجاح الدفعة، مثلما حدث في نهاية فيلم " جاك " إخراج كوبولا .
إذن فنحن أمام ظاهرة مولد نجم جديد، سيحقق نجاحا وإيرادات غير مسبوقة في تاريخ السينما، ولا يمكن التكهن بما سوف نؤول إليه هذه النجومية، هل ستعيش طويلا، أم سرعان ما سوف يظهر نجم آخر، لكن من يقرأ تاريخ الكوميديا في السينما المصرية سوف يكتشف أنه كان يوجد دوما شخص في الصدارة، أما الباقون فيأتون في مرتبة لاحقة له، مثلما حدث لإسماعيل يس، وعادل إمام، فبنفس البنط الضخم الذي كانت الأسماء توضع فيما قبل، ثم وضع أسم محمد هنيدي في فيلمه الأول كبطولة مطلقة، تكاد كل الأسماع الأخرى إلي جانبه تكون غير مذكورة .
بدأ هنيدي عمله بالسينما والمسرح والتليفزيون بأدوار صغيرة جداً لم تلفت له الأنظار أنه سوف يصير نجما كوميديا، فهو أحد العاملين في حقل الإعلام في أحد أفلامه الأولى" يوم مر .... يوم حلو " والعبارات التي نطق بها لم تضحك الناس، ولم تلفت إليه أي انتباه أنه سيكون ممثل كوميدي. لكن أدواره التالية كانت تنبئ بما سيحققه، وقد برز في أحد مشاهد فيلم " المنسي "، مع نجوم كوميديا آخرين حين وقفوا أمام دار عرض سينمائية لمشاهدة أفلام المهرجان، فتحدثوا عن أفلام المناظر، وأفلام القصة، وقد بدأ أحمد آدم وعادل في الفيلم أكثر إضحاكا، من خلال استخدام الألفاظ، وتكلم الممثل هنا بعينيه أكثر من لسانه التلقائي الذي عرف به فيما بعد .
ويقول هنيدي في حديثه إلي أمينة الشريف" مجلة المصور ٢١ أكتوبر ١٩٩٤" : أن بداياته كانت في ٧ يناير ١٩٨٨ حين كان عليه أن يمثل بثلاث كلمات في مسرحية" دكتور زعتر " فتحولت الكلمات الثلاث إلي ثلث ساعة.... أي أن تلقائية هي التي جعلت من دور ما يتسع على المسرح، وقد حدث هذا في " حزمى يا بابا".... وقد ظلت الأفلام التالية التي مثلها هنيدي بمثابة بروفات للدخول في عالم في عالم البطولة، مثل دوره في " سارق الفرح"، و " بخيت وعديلة "، ورغم أنها أدوار قصيرة، إلا أن هنيدي كان يترك أثره في المتفرجين .
ويمكن أن نقول أن أغلب أعمال هنيدي كانت بمثابة بروفة للدخول إلي البطولة، حيث تصور البعض أن نجاح " إسماعيلية رايح جاى" يرجع إلي الثنائي هنيدي- فؤاد وليس إلي أحدهما وحده، وذلك باعتبار أن القصة الرئيسية في الفيلم حول الشاب الذي أصبح مطرباً مشهوراً، وكان هنيدي هو الصديق السفيه، ولذا سنتحدث هنا عن الضحك في فيلم" صعيدي" باعتباره التواصل الأول المنفرد مع الجمهور الباحث عن الضحك في نهاية التسعينات .
تبدأ أحداث فيلم " صعيدي في الجامعة الأمريكية" لسعيد حامد في الريف الصعيدي من خلال أب له مكانته الاجتماعية، تفوق ولده في الدراسة هناك، وصار عليه أن يلتحق بالجماعة الأمريكية كمكافأة له في التفوق، وهي ظاهرة غير موجودة في الحقيقة، لكن السيناريو الذي كتبه مدحت

العدل يحاول أن يجد تبريرا لدخول صعيدي من أسرة عادية إلي حرم الجامعة، حيث الطلاب يتمتعون بمكانة اجتماعية أعلي، وبمستوى ثقافي مختلف عما نراه في بقية الجامعات .
وقد أدى محمد يوسف دور الأب، وهو ممثل قديم في فرقة ساعة لقلبك، ولم يكن مضحكاً بالقدر الكافي في شخصية " شكل "، لكنه في الفترة الأخير يؤدى أدوارا إنسانية مثلما حدث في " قشر البندق"، ثم في دور الأب الذي على أبنه أن ينفصل عن حبله الصعيدي، ويسافر إلي القاهرة، للإقامة لدى أثنين من أبناء القرية يعيشان في المدينة منذ فترة أحدهما محاسب (طارق لطفي)، والآخر يحلم أن يصير موسيقارا أو مغنيا .
وحسب عنوان الفيلم، فإن التناقض الذي سيقابله خلف الدهشورى في المدينة سيكون مبعث الضحك، ليس فقط فيما يتعلق بمستوى العالم القادم منه في المدرسة، ومستوى الحياة داخل الجامعة الأمريكية، بل أيضاً لأن الشابين اللذين سيعيش خلف معهما في نفس السكن يعيشان في حياة مختلفة، وتبدو الشقة المفروشة التي يسكناها مختلفة كثيراً عن شكل الشقق المفروشة القاهرية .
وأول هذا التباين يبدو في العلاقات الجنسية التي يقيمها الشابان، حيث تأتي غليهما بنات الليل من أجل المال والمتعة، ويجد خلف نفسه في غرفة مع عاهرة زنجية خفيفة الظل، مما يخلق التناقض، وهو لا يمارس معها الجنس عند اللقاء الأول، إلا أنه يستجيب بسرعة، لكنه فيما بعد، سيصبح العاشق الأوحد لهذه العاهرة وسيعيش معها في البيت الذي يأوي إليه طلاب المتعة، بمعنى أن لغته سوف تتغير تماماً في التعامل مع المتناقضات .
وإذا كانت مسألة بنت الليل السوداء مقنعة بالنسبة للقادم من الصعيد إلي القاهر، فلا شك أن هناك تناقضات مصطنعة مثل البدلة التي يرتديها وهو ذاهب إلي الجامعة، وقد كان يمكن لطالب مستجد في هذه الجامعة أن يرتدى مثل هذه البدلة الصفراء، لو أنه يعيش وحده لكن لا شك أن الأمر يختلف باعتبار أنه يعيش مع شابين عصريين يمكنهما مراجعته فيما يلبس، لكن لا شك إن هناك فرقا بين الإضحاك الطبيعي والاصطناعي... الطبيعي يتمثل في أداء الممثل، والاصطناعي في خلق الأجواء التي تحيطه . ولأن الضحك في مثل هذه الأفلام يعتمد أولا وأخيرا على المفارقة، فإن المفارقات تبدو هنا بسيطة، مثل قصة الحب الذي تربط من طرف واحد بين خلف وزميلته غادة التي يحبها الأستاذ الجامعي (هاني رمزي) الذي يبدو بسيطا، لكنه مصري متآمر، حصل على الجنسية الأمريكية، ويدافع عن مصالح الغرب أكثر من حبه لمسقط رأسه .
وقد صاغ الفيلم هذه الشخصية بشكل متناقض للغاية، فتارة نحن معها، وتارة نتساءل لماذا هي بهذه الصفات، فهو مثلا يشي عن أحد الطلاب الوطنيين إلي الإدارة كما أنه كان سبب رسوبه في المادة مرتين من قبل، وهو يطرده، ويطرد خلف من إحدى الحصص، ولكنه في مكان آخر يعلن أنه لا فرق بين المدرس والدارسين، وهو يتباسط كثيراً مع تلاميذه، وهو فحل، يمكنه أن يسابق كل منافسيه في السباحة، إلي أن يعترضه زميلا خلف في السكن أثناء العوم، ويرفع أحدهما عليه المطواة مثلما يفعل قطاع الطرق، والمفروض أنه جامعة وفنان .
وليس لخلف أي مواجهة مع أي طرف طيلة الأحداث، حتى في اللحظات التي يحرق فيها العلم الإسرائيلي، فهو لم يجر نحو العلم، ولكن العلم وجد طريقه إلي يدي خلف بالمصادفة، وتم الإحراق خاصة أنه تلازم مع مرور نصف قرن على إعلان إسرائيل كدولة.
ومثل أي صعيد ساذج، فإن ما يهمه في الجامعة هو أن يعيش تجربته كطالب، أن يحب فتاة حتى وإن كانت لا تحس بمشاعره، وألا يلتفت قط إلي الفتاة التي تحبه منذ اللحظة الأولى(منى زكى) والذي نافسها في الدخول المجاني إلي الجامعة لأنه كان الأول على المحافظة القادم منها .
نحن إذن أمام مجموعة مواقف مصنوعة من اجل الإضحاك، أكثر منا أمام فيلم متسلسل، كما دخلت الأحداث في عدة دوائر، باعتبار أننا لسنا فقط أمام حكاية خلف الدهشوري بقدر ما هناك زميلاء، فلكل منهما حكايته، الأول يعمل مع راقصة، تستعين به في الغناء والرقص، والتلحين في الكباريه الذي تعمل به ثم تتدهور العلاقة فيما بينهما .

كما صور الفيلم أن هناك علاقة تنافس بين الصديقين، من أجل فتاة إعلانات، تحب أحدهما، وترتبط بالآخر، ويتشاجر الاثنان بسبب قبلة بادلتها لمن تحبه(أحمد السقا) كما أدى إلي طرده من الشقة كما تم طرد خلف كي يعيش في شقة بنت الليل الزنجية.
وقد دخل الفيلم في دوائر عديدة مغلقة، حلت مشاكلها بسرعة وسذاجة، مثل العلاقة التي تربط ما بين المحاسب(طارق لطفي) وجارته التي تضع في البداية نقابا على وجهها ونراها طيلة أحداث الفيلم بالحجاب، وهي الفتاة التي تبدأ بالكلام مع الشاب، ثم يتواصلان، خاصة بعد أن يختلف مع زميله بسب فتاة الإعلان، وإذا كان لشقيق هذه الفتاة مبرراته في رفض زواج أخته من الشاب،فإن الحل الأمثل بالنسبة للاثنين هو الهروب من المنزل، والزواج، و كأنهما حلا مشكلة الإسكان، وبعد فترة نجد الأخ الرافض سابقاً يتناول طعامه في بيت أخته وزوجها. ما يعنى التغير الحاد في العلاقات، بشكل غير مقنع، وليس له تبرير مسبق أو لأحق .
وقد يكون موقف الفتاة غادة- خطيبة الأستاذ – مبررا حين تنزع الدبلة بسبب موقف خطيبها المتخاذل أو الخائن من مسألة ظاهرات الطلاب بمناسبة مرور ٥٠ سنة على دولة إسرائيل. ولا شك أن مثل هذا الحس الوطني الجماعي قد وجد صداه، داخل أحداث الفيلم ولكن هذه الأحداث التي دارت في عام ١٩٩٨، قد خلت تاريخها من الفيلم، حيث أننا رأينا ثلاث سنوات تمر، ويقام حفل التخرج، ليخطب خلف باعتباره الأول، وليرسل تحية إلي أبيه العمدة الذي حر وبكى، ثم نرى صورة تذكارية تذكرنا بنهاية فيلم "جاك " كما أسلفنا القول .
وأهمية الفيلم أنه شبابي، أي يدور حول مشاكل الشباب، ولذا فهو ملئ بأجواء البهجة، والغناء المحشو بلا سبب، لمجرد أن المنتج يود أن يستفيد من الشعبية المطلقة للممثل، وقد تعمد المنتج أن ينزل الشريط إلي الأسواق قبل الفيلم، فجعل الناس يسمعون قبل المشاهدة، وأطلق أسما غريبا على الشريط هو " كاجوولو" مثلما حدث مع شريط " كماننا " في العام الماضي .
ولا شك أننا أمام ظاهرة، أجمل ما فيها هو الميلاد، ميلاد أغلب الأسماء التي عملت في الفيلم، ابتداء من هنيدى بتلقائيته الملحوظة، ومروراً بالمخرج الذي عمل في أول أفلامه في دائرة الفنتازيا، من خلال " حب في الثلاجة" وهو نوع من الأفلام لا يميل إليه المتفرج المصري، ورغم موهبة كاتبه ماهر عواد الذي تخصص في هذه الأفلام، ورغم أن سعيد حامد محدود الموهبة، فإن فرصة عمرة قد جاءته مع فيلم " صعيدي" ليذكر أنه صاحب الفيلم المصري الأعلى إيرادات في تاريخ السينما. وهو سوداني الجنسية، تلقي تعليمه في مصر، وقد استعان بالكثير من أشخاص فيلمه من نفس أبناء لونه، مثل العاهرة، مثل بعض المطربين والمطربات .
وقد أحتشد الفيلم بمجموعة من الممثلين الشباب ليسواً كوميديين، وبالتالي فإن قوة وتدفق الإضحاك كان واقعا على هنيدى وحده، ومن هؤلاء طارق لطفي الذي حبسته السينما في إطار ضيق بعد دوره المتميز في " دماء على الأسفلت " لعاطف الطيب، وأيضاً أحمد السقا الذي سيلمع في السنوات القادمة، ومنى زكى التي يمكن اعتبارها حنان تركي جديدة، وأيضاً الممثل الذي جسد دور الشاب المناضل أحمد .... وعليه، فنحن أمام فيلم شبابي، عن مشاكل الشباب، وقام بالتمثيل فيه أشخاص ينتمون إلي نفس المرحلة .

محمد هنيدي

١٩٧٩ : إسكندرية ليه
١٩٨٨ : يوم مر يوم حلو
١٩٩٠ : إسكندرية كمان وكمان
١٩٩٣ : مرسيدس
المنسي
١٩٩٤ : سوق النساء

زيارة السيد الرئيس
١٩٩٥ : سارق الفرح
لحم رخيص
بخيت وعديلة
هدى ومعالي الوزير
قشر البندق
١٩٩٧ : بخيت وعديلة ٢ (الجردل والكنكة)
حلق حوش
سمكة و ٤ قروش
حزمني يا ....
إسماعيلية راح جاي
١٩٩٨ : صعيدي في الجامعة الأمريكية
١٩٩٩: همام في أمستردام

محمود قاسم

- من مواليد الإسكندرية في ٩ يوليو ١٩٤٩
- حصل على بكالوريوس زراعة عام ١٩٧٢ من جامعة الإسكندرية .
- كاتب متعدد الأنشطة، فهو روائي، ومترجم، وكاتب مسرحي، وإذاعي، وناقد باحث أدبي وسينمائي، وله العديد من المؤلفات في مجال ثقافة الطفل .
- حاز على جائزة النقد الأدبي مرتين. من المجلس الأعلى للثقافة، عامي ١٩٨٣ ، ١٩٨٥ .
- حصل على جائزة الدولة التشجيعية في أدب الأطفال عام ١٩٨٨ .
- من رواياته : ((لماذا))١٩٨١، ((أوديسانا)) ١٩٨٢ ، ((الثروة)) ١٩٨٣، ((البديل)) ١٩٨٧، ((وقائع سنوات الصبا)) ١٩٩٤، ((زمن عبد الحليم حافظ)) ١٩٩٦.
- من دراساته الأدبية : ((الرواية اليهودية في الولايات المتحدة وفرنسا)) ١٩٨٦، و ((الخيال العلمي أدب القرن العشرين)) ١٩٩٦، و((الأدب العربي المكتوب بالفرنسية)) ١٩٩٧ .
- من دراساته السينمائية : ((الاقتباس في السينما المصرية)) (طبعة رابعة ١٩٩٧)، ((جواسيس الدب . جواسيس السينما)) ١٩٩٦، ((الحب في السينما المصرية)) ١٩٩٦، ((الأدب في السينما المصرية)) ١٩٩٧، ((لغة العنف في السينما)) ١٩٩٧ .
- من الموسوعات التي اشترك في تأليفها : ((موسوعة الأفلام العربية)) ١٩٩٤، ((موسوعة جائزة نوبل)) ١٩٩٦، ((موسوعة الممثل في السينما المصرية)) ١٩٩٧.
- من مؤلفاته في كتب الأطفال: ((أجمل حكايات البحر- العملاق – حكايات سينمائية مثيرة- بستان الحكايات – مغامرات رأفت الهجان- شارلي المتشرد –آلة الزمن العجيبة – حكايات غيرت الدنيا)) (دار الهلال) .
- أعرف عصرك (٥ كتب – دار الهلال) .
- الغاز الشروق (٢٠ كتاب – دار الشروق) .
- خيال × خيال (٦ كتب – دار الشروق) .
- حكايات سينمائية مثيرة (١٠ كتب – مركز الكتاب) .
- أجمل حكايات الدنيا (٥٠ كتاب – نهضة مصر) .
- طه حسين – حسين القباني (دار المعارف) .

- مغامرات آلة الزمن (هيئة الكتاب) .

المخرج والكاتب السينمائي الدكتور / مدكور ثابت .

- أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة، ويشغل حاليا منصب رئيس المركز القومي للسينما .
- من مواليد قرية كوم أشقاو بطما \ سوهاج في ١٩٤٥/٩/٣٠ .، وتلقي مراحل تعليمه بشبرا في القاهرة .
- تخرج ضمن الرعيل الأول من المعهد العالي للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيو ١٩٦٥، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، فعين معيدا بالمعهد في يناير ١٩٦٦، ثم مدرسا في مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد .
- يتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية، وبناء السيناريو، وحرفية الإخراج السينمائي، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمي الإخراج والسيناريو، وأستاذ الورشة الإبداعية في الإخراج السينمائي، وحلقة أبحاث قمم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه في جميع تخصصات المعهد .
- كان عضوا بارزا في حركة السينمائيين الشبان بمصر في الستينيات .
- كتب واخرج أول أفلامه " ثورة المكن " في يونيو ١٩٦٧، وحصل على الجائزة الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩، كما حاز شهادات التقدير في العديد من المهرجانات العالمية .
- في أغسطس ١٩٦٩ بدأ يمارس تبنيه لاتجاه السينما التجريبية، فكتب وأخرج " حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة " (٦٠ دقيقة) والذي عرض الجزء الثالث من فيلم " صور ممنوعة " كأول فيلم روائي للمخرجين الثلاثة الجد حينئذ : أشرف فهمي، محمد عبد العزيز، مدكور ثابت، فتم اختياره للاشتراك في مهرجان كارلو فيفارى السينمائي الدولي ١٩٧٢ .
- عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القتال في فترة حرب الاستنزاف، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣.
- في ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدي " الولد الغبي " بطولة محمد عوض وناهد شريف وصلاح قابيل، وأعتبره درسا قاسيا في التنازلات الفنية، فركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية، ومن أهم أفلامه : على أرض سيناء(١٩٧٥)، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠) وفيلميه الكبيرين (٦٠ دقيقة) السماكين في قطر(١٩٨٥)، ومذكرات بدر ٣ (٨٩ /١٩٩٢) وسلسلة أفلام تكوير الري في مصر (تعليمية)، وسحر الوثائق – في تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ حتى نهاية القرن ٢٠ (١٩٩٨ – ١٣٥ دقيقة).
- في ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هي " (الحوت، الأرقام، الفم) وفي ١٩٩١/٩٠ مقررا للجنتين التأسيسيتين لمناهج شعبتي السيناريو و الإخراج السينمائي بالمعهد العالي لفنون الطفل، وعضوا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد، كما اختير عضوا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان القاهرة الدولي لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢) .
- شارك لسنوات عديدة في لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة، واللجنة العليا للمهرجانات.... الخ، كما يتم اختياره لعضوية

لجان تحكيم جوائز السينما، وجائزة الدولة التشجيعية في السينما. وقد ساهم في التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات .

- رأس وفد مصر ومثل مصر في العديد من المهرجان والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية .
- تم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان فريبورج السينمائي الدولي بسويسرا في مارس ١٩٩٦ م. وشارك في عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليزو الدولي الثالث عشر للفيلم العلمي بفرنسا عام ١٩٩٧ وتم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان أزمير السينمائي بتركياً عام ١٩٩٨ .
- دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته في التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية، كما يستعان به كخبير قضائي للفصل في المنازعات السينمائية التي تنظر أمام المحاكم المصرية .
- تولى العمل " مقرر لجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون " .
- عمل كخبير استشاري في لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائي والتليفزيوني .
- كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة في علم الجمال السينمائي، والسينما المعاصرة، والفيلم التجريبي، كما عمل مديراُ لتحرير فصلية " الفن المعاصر" التي كانت تصدرها أكاديمية الفنون ورئيسا لتحرير" دراسات سينمائية " التي أصدرها المعهد العالي للسينما .
- صدرت من تأليفه عدة كتب : " النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي " (عام ١٩٩٣ م) و" الكسر النسبي في الإيهام السينمائي " (عام ١٩٩٤ م) والفنان السينمائي (١٩٩٧) وكتاب " ثلج فوق صدور ساخنة " (١٩٩٧) وهو سيناريو سينمائي صدر ككتاب قبل أن ينتج سينمائيا .
- يوالى الآن تكثيف أنشطة المركز القومي للسينما في الإنتاج والثقافة السينمائية وآخرها تأسيس ونشر" ملفات السينما" التي اصدر منها عشرة كتب تضمنت مقدمات بحثية بقلمه، بالإضافة إلي تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد، وتنظيم" أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة " لأول مرة في تاريخ السينما المصرية، وتوسيع دائرة المشاركة المصرية في الأنشطة السينمائية على المستوى الدولي .
- آخر تقدير له في مجال الإبداع السينمائي كان حصوله على الجائزة الدولية الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجنه الدولي لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٣) وذلك عن فيلمه الكبير: " السماكين في قطر " (٦٠ دقيقة) . وهي المرة الثانية لمصر في الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨ للفيلم الكبير " ينابيع الشمس" من إخراج جون فيني) .

صدر في ((ملفات السينما))

١-	صحافة السينما في مصر " النصف الأول من القرن العشرين	تأليف: مجموعة من الباحثين المحرر : فريدة مرعى تقديم أ.د. مدكور ثابت تحت عنوان كتابين : صحافة السينما ونشرات السينما ... في مصر

٢-	نشرات السينما في مصر" اتجاهات نقدية	تأليف : د. ناجى فوزي تقديم أ.د . مدكور ثابت تحت عنوان : ـــــــــــ صحافة السينما ونشرات السينما.... في مصر
٣-	إيقاع ومونتاج الفيلم في مصر " المؤثر النظري الأجنبي	تأليف المونتير السينمائي: عادل منير تقديم أ.د. مدكور ثابت تحت عنوان : ـــــــــــ كتابة أولى ... كتابة ثانية عن عادل منير والإيقاع في المونتاج
٤-	أفلام الحركة في السينما المصرية ١٩٥٢ -١٩٧٥	تأليف : سمير سيف تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : ـــــــــــ الفن \ الفيلم \ اللعبة
٥-	من أجندة السينما المصرية الراحلون في مائة سنة ١٨٩٦ -١٩٩٦ الجزء الأول في الإخراج	تأليف : عبد الغني داود تقديم أ.د. مدكور ثابت تحت عنوان ـــــــــــ وجاء زمن الدعوة للاكتشاف من أجل أجندة للسينما في مصر
٦-	تاريخ التصوير السينمائي في مصر ١٨٩٧ -١٩٩٦	تأليف : سعيد شيمي تقديم أ.د . مدكور ثابت تحت عنوان : ـــــــ الصورة \ الأداة \ المبدع جوهر التأريخ لترسانة السينما المصرية
٧-	صورة الأديان في السينما المصرية	تأليف : محمود قاسم تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : ـــــــــــ فرضيات استكشاف السينما المصرية
٨-	من تراث الثقافة السينمائية ١- كتابات السيد حسن جمعة الجزء الأول من ١٩٢٤-١٩٢٩	جمع وتحقيق الباحثة السينمائية: فريدة مرعى تقديم أ.د . مدكور ثابت تحت عنوان :

		ـــــــــــــ في الانطلاق من جمعة
٩-	الجزء الثاني من ١٩٣٠ - ١٩٣٤	إلي ما بعد السلاموني وسمير وفريد هل يحتقر السينمائيون السينما ؟
١٠-	الجزء الثالث من ١٩٣٥ - ١٩٣٦	وهل حقا سيبدأ الاشتباك ؟
١١-	السينما العربية خارج الحدود	تأليف: صلاح هاشم تقديم : أ.د. مدكور ثابت تحت عنوان : ـــــــــــــ حول الكتابة عن السينما خارج الحدود