

من "درب المراد" الى "باب الحديد"

توفيق صالح

★ ★ ★

بقلم عطاء النعاشي

والفنان الاول هو : « ايليا كازان » في الغرب (امريكا) ويقف بجانبه بعض المخرجين الذين لا يحتفظون دائما بعملهم في مستوى واحد .. فليس هناك خط فني تستطيع ان تضعه وتقول : ان اعمال هؤلاء الفنانين لا تسقط تحت هذا الخط اطلاقا . من امثال هؤلاء : اورسون ويلز ، وكنج تيدور ، وهنري كنج ، وجان كوكو حتى عام 1952 - اذ توقف بعده عن العمل في السينما - وهستون ، ودي سيكاه وروسيليني ... في بعض مراحل تطورهم .

والفنان الثاني هو « سيرغي يوتيكيفتش » في الشرق (الاتحاد السوفياتي) والذي قدم لنا « عليل » في ثوبه الجديد .. يشاركه في ذلك بعض المتذبذبين من امثال : « ارملر » ، و « كلاتزروف » ، و « تروبرج » ، و « كوزينتريف » .. من الاحياء بالطبع .. ومن افلام « يوتيكيفتش » ما ارتجله اثناء الحرب الكبرى الثانية ، في استديوهات مؤقتة .. وذلك يؤكد حقيقة خطيرة .. وهي ان الفنان الحق القادر على الخلق ، اله دون شك ، يستطيع التغلب على اي عقبة تواجهه في الطريق ..

اما المخرجون الباقون في الغرب ، فقد اخطاوا خطأ جسيما في فهمهم للحضارة ، اكتشفوا منها فقط قشورا برافة ، فانخدعوا ، أو هم حاولوا التزليل بها ، فتحوّلت السينما الى مغامرات ، واهتموا بالنواحي الجنسية المطلقة من حياتنا ، وذلك لانهم سيجدون دائما جمهورا من المراهقين .. لن يتوقف ، الا اذا بدأ الانسان نفسه في الانقراض .

اما الباقون في الشرق ، فقد اختلط الامر عليهم ، ولم يستطيعوا التفريق بين العقائد والشعارات .. بين الفنان والخطيب .. فتحوّلت السينما على ايديهم الى مدرسة لتعليم مبادئ « ماركس » و « انجلز » و « لينين » التي يبدو انهم هم انفسهم لا يفهمونها حق الفهم .. صحيح انه من حق الفنان ان يكون عقائديا حتى يستطيع ان يتابع نموه نحو هدف مرسوم محدد لخدمة عقائده وخدمة مواطنيه بالتالي .. والحق ان الفنان المخلص لفنه اخلاصا تاما .. المخلص لعقائده اخلاصا كاملا عن اقتناع ومناقشة .. ليس في حاجة .. لان يسوق عقائده سوقا .. ويفرضها في عمله .. لانه ما دام فنانا مخلصا .. فانسه سوف يعكس نفسه ويسقط منها على فنه .. وما دام عقائديا مؤمنا مخلصا فسوف يجيء التعبير عن عقائده وافكاره في اعماله تعبيرا داخليا ضمنيا .. ومن الطريف ان يكون التيار الشيوعي الناصح قد جاء على يد دي سيكا من ايطاليا ابتداء من فيلمه « معجزة في ميلانو » ..

فاذا كانت حياتنا قد تأثرت بتلك الموجة الضخمة من افلام الجنس والمغامرات .. واذا كان في السينما عندها قد تأثر بنفس هذه

قد تستلقي في فراشك تقرأ كتابا وانت مغمض العينين نصف اغماض .. وقد تستمع الى اغنية او تمثيلية في المذياع وانت تطالع صحف اليوم .. وقد تجلس مفاك العينين تشاهد عرضا في التلفزيون وقد انشغلت يدك في دق المسامير التي تؤلم اصابعك داخل الحذاء بحذر شديد خوف ان تدق يدك ..

ولكنك عندما تجلس لتشاهد عرضا في السينما فانك تكون قد القيت خلف ظهرك كل هذه الاشياء .. وتفرغت حواسك كلية لهذا العمل .. بل واصبحت اكثر ارهاقا وحساسية عن اي وقت مضى .. زد على ذلك ، ان الفرد يكون اكثر قابلية لتشرب الايحاءات - التي يريد ان يبعث بها المخرج الفنان - وهو وسط جمهور كبير .. فقد يقول البعض : والمسرح كذلك .. ونحن لا نستطيع انكار ذلك .. غير ان هناك اعتراضا ، فالمسرح جمهوره محدود في العادة ... كما ان المخرج لا يستطيع السيطرة على الممثل في كل ليلة .. فقد ينفصل الليلة بطريقة مناقضة لما يعتزم ان يفعله في الغد .. او لا يطلبه منه المخرج .. اي ان المخرج المسرحي يفقد السيطرة على كل شيء منذ ليلة العرض الاولى .. ذلك ان مادة المخرج المسرحي .. بشر ، وديكور ، واضاءة ، واحيانا موسيقى .. والعناصر الثلاثة الاخيرة ... عوامل مساعدة ، والرئيسي فقط هو العنصر الاول : المادة البشرية ..

اما في السينما ، فالمخرج يستطيع السيطرة على الممثل ، والديكور ، والموسيقى ، والمالكير ، والمصور .. حتى على حركة الجماهير - ومادته في النهاية هي قطع من « السيلولويد Celluloid » يستطيع ان يرتبها حسبما يرى ، ويحذف منه ما لا يؤدي اهدافه العامة من الفيلم ، في عملية المونتاج Montage او Pre-editing

لا جدال اذن في ان السينما هي اخطر الفنون على الاطلاق في عصرنا هذا ، واعظمتها تأثيرا على العقل ، من اي اداة فنية اخرى ، وليس ادل على ذلك من شبابنا الذي يستمد معظم قيمه وتقاليده من افلام رعاة البقر والمغامرات الامريكية ، ويطوون في داخلهم تقاليدهم العربية ، ذلك انه لو وجدت السينما العربية كفن يؤمن بقيم مجتمعنا العربي ومثله واهدافه - وعلى ثقة بتقاليدنا واحترام لها ، لا احتاج شبابنا الى ان يبحثوا عن مثلهم في السينما الاجنبية ، التي تعتمد اول ما تعتمد على امكانياتها المادية فحسب ..

وبالرغم من ذلك ، فهناك - باستثناء شابن العظيم - مخرجان فنانان عظيمان نستطيع القول بانهما قد اكتملا ونضجا كلية ، ولم يتذبذبا طوال حياتهما الفنية ، بل سارا بخطوات ثابتة ، حتى اصبح لكل منهما اسلوبه ولونه الذي لا يصعب عليك تمييزه والاستفادة منه من بين الفئان الذي نمطرنا به السينما الاجنبية ...

اشياء كثيرة .. عرف ان السينما المصرية خرافة .. واذا كان الفن السينمائي في اي من بلاد العالم ، امتدادا لاحد الفنون ، وفي الغلب الفنون التشكيلية ، فقد عرف ان السينما في مصر تنفرد بانها امتداد للفونوغراف ، وليس للمسرح على الاقل ، ولم يكن بإمكانه ان يعي ذلك كله منذ اللحظات الاولى .. ولكنه شاهد عن قرب كل ما كان يرتكب باسم الفن من سخافات ..

وسافر الى باريس بعد انتهاء دراسته .. وهناك دخل استديوهات « جونفيل » ليشاهد « رينيه كلير » المخرج الكبير الذي ما زال حتى اليوم يتلمذ على يديه الكثيرون من السينمائيين في فرنسا .. وشاهد ايضا « هنري كلوزوه » .. أحد ابناء مدرسة الطليعة ، او بالاصح ، احد الذين تأثروا تأثرا عميقا بهذه المدرسة ، وهي التي اضافت الكثير الى السينما في العالم بشكل عام .. وعرف حينذاك الفرق بين تجارة السينما .. وفن السينما .. شيء آخر تنبه اليه في باريس .. فهو لم يكن قد دخل الازقة والاحياء الشعبية الفقيرة بعد .. اذ انه من ابناء حي رشدي باشا بالاسكندرية .. وأقيمت له الفرصة في باريس ، ليشاهد جملة افلام واقعية ، تهتم بتصوير صراع الانسان ضد القوى الحسية والطبيعية والقيمية ، وتنبيه الى اهمية التمثل والتجمع .. شاهد اشياء كهذه .. وترسب في اعماقه حب شديد للبيئة الشعبية ..

وفي باريس ايضا ، في عام ١٩٥٢ على التحديد ، كان جالسا في غرفته يعاود قراءة « العم فاينا لتشيكوف ، ويحاول ان يستوحيا قصة يمكن نقلها الى السينما المصرية .. عندما جاءه صديقه الانجليزي ، الذي كان مريضا ، وانقطع زمنا للقراءة .. وقال له : لقد رأيتك في هذه الفترة كثيرا .. قرأت قصة عن رجل خيل اليه انه المسيح .. وتمنى لو يسقط في يده قدر من المال يستطيع به اسعاد البشر .. رأيتك في كل ليلة



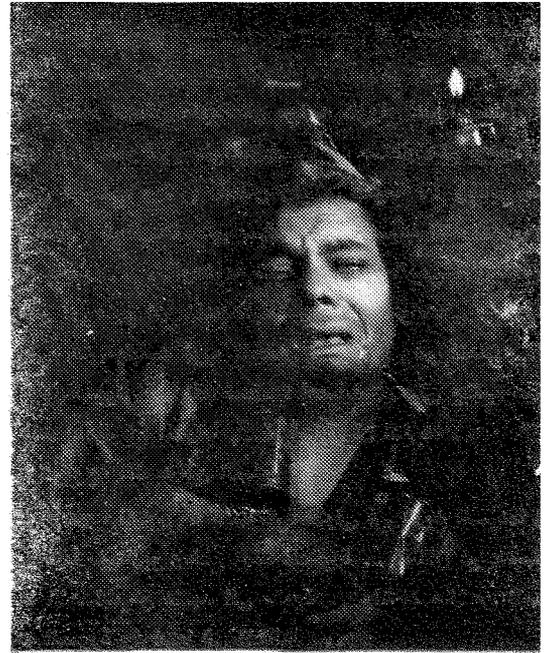
الاحياء الشعبية - اشياء - لم يجرؤ مخرج مصري قبل توفيق على تصويرها بهذه الجرأة وهذه الصراحة - من اليمين - « برلنتسي عبد الحميد » و « شكري سرحان

الموجة .. فان ذلك لم يمنع من ان يتأثر بعض مخرجينا بالتيارات الناضجة من اعمال عمالقة السينما في الخارج .. « كازان » و « بوتيكفتشي » .. على الاخص ..

من امثال هؤلاء المخرجين الفنانين .. السيدان « توفيق صالح » و « يوسف شاهين » .. اللذان تأثرا كثيرا بالمدارس الناضجة في السينما الاجنبية واصبحا يمثلان طليعة جيل سينمائي ناضج .. وللذان يستطيعان بقدر من الجهد والعمل المتواصل ان يصلوا بعملهما الى مستوى الاعمال الكبيرة التي طالعتنا بها التيارات الناضجة من اعمال الفنانين الاجانب وهما لا تنقصهما لا المهبة ولا الكفاية الفنية وفيلماهما « درب المهايل » و « باب الحديد » يؤكدان ذلك ..

ففي عام ١٩٥٥ على التحديد عرض على المخرجين فيلم « درب المهايل » وقوبل من النقاد بعدم فهم وعدم تقدير على الاطلاق .. ولم يعط الفيلم ولا المخرج حقه ولا حتى جزءا منه ... وفي عام ١٩٥٧ ظهر « باب الحديد » وقوبل في مصر بفتور .. ولكن قوبل في الخارج بالاعجاب والدهشة .. والاول لم تتح له فرصة الخروج حتى اليوم - وبالرغم من الفارق الزمني الذي يقع بين العملين فان « درب المهايل » يقف من الناحية الفنية بعد « باب الحديد » بخمس سنوات على الاقل ، حتى يستطيع الجمهور تقديره .. ونستطيع ان نقسول ببساطة ، انه لولا الفيلم الاول لما جاء « باب الحديد » .

ولنعد الى البداية .. ف « توفيق صالح » من ابناء الثغر الكبير « الاسكندرية » ، ملتقى جميع الثقافات والمستويات .. درس في كلية « فكتوريا » ثم بآداب الاسكندرية قسم اللغة الانجليزية .. وطوال سنوات دراسته بالجامعة ، كان كلما انتهى من تأدية الامتحان سافر الى القاهرة ، وذهب توا الى استديو نحاس ، وجلس ، طالما كان هناك عمل .. وعرف



« ففة » - مجذوب درب المهايل - الشخصية التي تكررت في عشرات الافلام بعد هذا الفيلم .. ومنها « فتاوى باب الحديد » - عبد الفني قمر في احسن ادوار حياته الفنية

... وكتب « نجيب محفوظ » قصة جديدة .. غير ، واضاف ، وحذف كثيرا ، وجاءت « درب المهابيل » التي رأيناها كما يلي باختصار :

« عمارة » عجلائي بخيل يعمل عنده « طه » « خطيب » « خديجة » ابنة « عزوز » ... و« طه » يقتصد من يوميته القليلة حتى يستطيع شراء السرير .. و« سنية » البغي ، ابنة احد ابناء الحي الذي مات ولم يترك لها شيئا ، يحبها « عبده » ابن « عمارة » .. و« فقه » مجنوب الحي وعترته يدور في الحي يصيح صيحته المعروفة « بكره نفرج » .. و« بانع الفول و شيخ الزاوية و ... و ... »

يشترى طه ورقة يا نصيب ويعطيها لخديجة « تحویش اليوم » من الجائز ان يكونا محظوظين وترميها خديجة حسب امر ابيها ... وياخذ صبي يعطيها لفة غذاء لعزيزة عتره « ففة » مقابل كوز من لبنها ... وتكسب الورقة وينقلب الحي ، كل يحاول ان يعدي ملكيتها ويقتل عبده اباه وتسير عزيزة وسط قطع كانت تسير معه دائما .. وتشترك الاغنام جميعها في اكل اوراق النقد .. وتعود الحياة الى ما كانت عليه من قبل . هذه قصة « درب المهابيل » التي رأيناها .. لم يحاول الكاتب الكبير ولا المخرج ان يتعرض لآعمال بطولية ، بل انهما صورا الحياة اليومية دون افتعال .. الحياة المصرية فيها ١٠٠٪ حاول « توفيق » ان يستقل الصورة ... اولا ، ثم الصوت بعد ذلك .. وجاء « باب الحديد » كذلك ... فيه الحياة المصرية ، وفيه اشياء كالاول تماما .. جاء نتيجة « لدرب المهابيل » ... سنعرف الآن كيف كان ذلك .. واليكم اولا ملخصا للقصة:

« فناوى » بائع جرائد اعرج .. يعمل عند « مدبولي » صاحب كشك الجرائد في المحطة .. ويجب «هنومة» برغم انه يعرف بخطبتها السي « أبي سريع » .. زعيم الشياطين ، الذي يكافح في سبيل تكوين نقابة لعمال الارصفة .. « وهنومة » تستمد من فناوى .. الذي يمثل الانسان المحروم من شيئين : العطف الابوي وقد وجده في شخص مدبولي عوضا عن ابيه ، الذي نستنتج انه كان قاسيا ويحاول ان يستعصم عن امه التي يبدو انها كانت تحبه حبا شديدا بهنومة .. اذن لم يكن حبه لها حبا جنسيا ... وعندما تسخر هنومة من عرضه الزواج عليها يحاول تقليد حادثة نشرتها الجرائد ويقتل هنومة ويضعها في صندوق ثم يرميها .. ويشترى السكن فيخطيء ويقتل احدى زميلات هنومة .. ويقابل هنومة قسي عربة قطار ، فيطاردها حتى يسقط على القضيب اثناء المناورات ، وتلوث وجهه بالقيح .. وهنومة شبه غائبة عن الوعي ، والناس مجتمعون لا يقدر اي منهم ان يتقدم اليه ، وتلقي الاضواء على وجهه ، ويتحایل مدبولي حتى يلبسه ثوب الجانين ، ويصرخ وهو ذاهب .. لا يريد ان يغادر مدبولي .. لقد تحطمت أعصابه .. الى جانب خيوط اخرى غير ذات أهمية في الدراما .. لم أحاول ان اذكرها ..

ما هو وجه الشبه بين العمليين ؟

في « درب المهابيل » كانت المرة الاولى في تاريخ السينما المصرية التي يكتب فيها سيناريو ويقطع بهذه الصورة .. انتقال غير متسلسل لا يهتم بربط الاحداث من مشهد الى مشهد .. ولناخذ مثلا من السيناريو حتى تثبت الصورة وغرايتها في اذهاننا ...

في الصباح يستعرض الحياة في بدايتها دون ربط بين اللقطات والمشاهد ..

في الظهر يستعرض الحياة ثانية عند الظهيرة ابتداء من المشهد ٥٧ حتى المشهد ٧٤ .. ولناخذ مثلا اوضح منقول من السيناريو .. في المساء تتابع هذه المشاهد التالية دون حوار او تعليق او ربط ..



اللمسة الانسانية الخاطفة المستوحاة من « درب المهابيل » في « باب الحديد » « مدبولي » حسن البارودي تحايل على قناوى حتى وضع في يديه ملابس المستشفى وهو مستسلم - ثم راح مدبولي يبكي

... هل تصدق ؟ .. فأغلق توفيق « العم فانيا » وحفظ اوراقه ، بعد ان كان قد سار فيها شوطا كبيرا .. واحضر الاعمال الكاملة لسمرست موم .. وقرأ .. وتوقف عند مسرحية « شيبى » Sheppy التي اراد بطلها ان يعد البشر مثلما فعل المسيح .. قرأ المسرحية مرات ومرات .. وفكر طويلا حتى عاد الى القاهرة في نهاية عام ١٩٥٢ وبداية ١٩٥٤ ... وذهب الى الحسين والازهر .. والتقى بكل صفوف الشعب هناك .. وكتب اياما قصة عن رجل يبيع المسابح ، يحب الخير ، ويتمنى لو يجد مسالا يساعد به ابنته التي كانت على وشك الزواج من شاب متخرج من احدى المدارس الصناعية ، لا يجد عملا .. ولكن يسعد لصا راه يسرق الجيز لانه جائع ، ويسعد بغييا ، ويضمن لها حياة مستقرة لا تحتاج فيها الى بيع جسدها وتزييف عواطفها .. وما تقع في يده ورقة اليانصيب الراححة، حتى يبدأ كل من يعرفه في التقرب اليه ، ومحاولة اجتذابه ناحيته ... زوجته تريد بيتا هادئا .. حلم عمرها .. وابنته تتوقف عن الذهاب الى المشغل الذي كانت تعمل فيه .. ويقدم ابناء الحي الاحتفالات واللص والبغي في حياتهما الجديدة قد استقرا وراحا يشاركان في الاحتفالات التي تدفع فيها الاموال على اعتبار انها سترد من قيمة الورقة الراححة ... ويقرر الرجل انه لن يفعل شيئا مما يظنه الناس .. لقد قرر ان يحضر كل ليلة ثلاثين شحاذا يعطيهم طعام العشاء « فول نابت وارز » ، ثم يوزع عليهم قروشاً ويصرفهم ، بينما يعرض كل من ابناء الحي عليه مشروعا يشترك معه فيه .. ويثور خطيب ابنته ، ويطلبه بفتح مصنع يعمل فيه هؤلاء ... افضل من ان يرمي ماله ، دون ان يعطي ثمارا .. ويحن اللص الى حياة الليل .. ونحن البغي الى حياة الانطلاق ، فتهرب ، ويهرب اللص ، ويعز عليه ان يغادر البيت ، دون ان يأخذ شيئا ، فيسرق ورقة اليانصيب الراححة .. ويصاب الرجل بعلامة عصبية بينما يعاود كل حياته الاولى ..

وعرض « توفيق » القصة على الفنان الكبير الاستاذ « نجيب محفوظ » ... فأشار عليه باشياء ، ونبهه الى اشياء لم تكن تخطر بباله .. اشياء خاصة بالجمهور واخرى بالمنتج .. ووعدته بكتابة قصة اخرى ، يحاول الاحتفاظ فيها بما يريد « توفيق » .. ويوفق بين رغبة المنتج والجمهور

١ - عزوز يأكل هو وابنته وزوجته .. (قطع)

٢ - طه وحده يأكل ثم يطبق الجرنال ويقف مفكرا وحيدا ثم يصعد في طريقه الى السطح .. (قطع)

٣ - عمارة يعد نقوده في حجرة مغلقة (قطع)

٤ - عبده يلبس احسن ما عنده في حجرة اخرى (قطع)

٥ - أم خديجة تنام تنظر اليها خديجة لتتأكد من نومها ثم تصعد الى اعلى (قطع)

٦ - سنية خارجة من الحمام والباب يطرق (قطع) ..

ذلك ان المخرج - والمخرج هنا هو السيناريست أيضا - اختار ان يعرض قطاعا كاملا من الحياة .. لا يريد احداثا عنيفة بها افتعال ... واختياره لقطاع كامل من الحياة يرغمه على الا يحصر البطولة في فرد او افراد ... البطولة لابناء الدرب جميعا ...

وكانت المرة الثانية هي تلك التي كتب فيها « عبد الحي أديب » تحت اشراف « يوسف شاهين » سيناريو فيلم « باب الحديد » او القطيع كما كان في البداية .. كانت التجربة الاولى ما زالت ماثلة امام اعينهم .. فاختاروا قطاعا ضخما من الحياة في ذلك المكان الضخم « محطة القاهرة » وفرض عليهم هذا القطاع الضخم جماهير غفيرة من الناس ، وليس في هذا الفيلم مشهد واحد داخلي .. كل المشاهد كانت خارجية تسير وسط جموع ...

والتشابه هنا بدأ منذ كتابة الفكرة ... واذا كانت الفنون التشكيلية التي كانت السينما امتدادا لها عنصرها الاساسي المساحة ... ففسدت اصافت السينما عنصر الزمن ... واصبحت المرحلة الاخيرة من مراحل حضارة الصورة .. السينما اذن تتكون اساسا من عنصري المساحة والزمن .. فاذا كان هناك تشابه في عنصر المساحة الذي فرضه القطاع الواحد المختار من الحياة هو البداية في العملين لاستطعنا ان نؤكد ان احد العملين قد تأثر تأثرا كبيرا بالآخر .. وعنصر الزمن ايضا كذلك ... فحوادث الاول تدور في يومين ، والثاني يدور في يوم وليلة ..

غير ان براءة « توفيق صالح » تبرز في تحريكه الجموع ، داخل نطاق هذا القطاع .. وفي السيطرة عليهم عندما يتتابعون وراء « قفة » بعد ان علموا ان ملكية الورقة الراحبة قد آلت اليه .. وعند اخراجه للاغنية أيضا ... لا يتدافع الناس من البيوت في دفعات كما لو كانوا معدين لتأدية هذه المهمة .. ولكنها تأتي بالتدرج حتى يصلوا الى العربية الكارو حيث يركبونه ويفنون له .. ويشترك الجميع في الفناء له وكانوا ممن قبل يضعونه على قفاه فراحوا يرتنون ظهره وكتفيه وبعدلون ثيابه المهلهلة .. صحيح ان العمل الفني الصحيح لا يجب ان يقوم على المصادفة اساسا .. مصادفة وقوع ورقة اليانصيب الراحبة بين أيدي ابناء «درب المهايل» ... ولكن المصادفة تفر له اذا استخدمت استخداما صحيحا وكانت تتضمن في ذاتها معنى أبعد من مجرد قدرتها .. والمصادفة هنا كانت مشرا .. سقطت في بركة آسنة .. تحركت الموجات كلها بلا استثناء ولكن بدرجات متفاوتة .. اي استغلت ليعرض لنا ابناء الحي في ظرف غير عادي .. كيف يتحولون .. والفارق هنا ان « باب الحديد » لم يعتمد على مصادفة .. بل اعتمد على حدث وعلى خطأ درامي ، لم يعتمد « درب المهايل » على مثله - وذلك عن قصد - والجمهور لم يكن متعودا على مثل هذا النوع من الفن الذي يعرض له حياته دون رتوش ولا تدخل .. حتى هذه المصادفة التي ذكرتها بالذات .. ممكنة الوقوع لاي انسان عادي .. ومن هنا تأتي قيمة « درب المهايل » الادبية .. حتى النهاية كانت هي

نفسها البداية .. كل شيء يمود كما كان ، فتعود الكاميرا الى نقطة البداية حيث « قفة » نائم ...

كتب « توفيق صالح » في العدد ٤ من « الرسالة الجديدة » مقالا بعنوان « النهاية السعيدة » قدم له بكلمة « اندريه جيد » الالية : « المهم عندي هو تطور الانسان نفسه » وهذه الكلمات الصغيرة تلخص ما يريد « توفيق » .. انه لا يبغي من وراء فيلمه هدفا معيناً ، ولكن اهدافه بالرغم من ذلك كثيرة ومتضمنة .. والجمهور في رأيه : « طفل كبير متشعب الرغبات ، لا يعرف ما يريد بالذات ، ولكنه يحكم على ما يراه ، اما بالرضى او بالسخط » . والسينما في نظره ليست كما يفهمها معظم الناس . مفهوم الحركة فيها هو ربط افعال بعضها ببعض ، لهذا فالصورة وحدها تحمل معنى ابعد مما يرى منها ، الى جانب علاقتها بالصورة الاخرى ، ابعاد كثيرة ، وعلاقات كثيرة ، يتروك للمتفرج فهمها .. مما يذكر الانسان على الفور بعلاقات السينما في العالم « سيرغي ميخائيلوفيتش ايزنشتين » .. ويسوف شاهين ايضا .. اشياء كثيرة ضرورية ، ويتركها لذكاء المتفرج ، فلا يربحنه لحظات ، بل يظل مسيطرا عليه حتى النهاية . وهناك شيء بسيط اريد ان اضيفه .. هو ان « يوسف شاهين » - وقد قام بدور « قناوي » في هذا الفيلم - يعتبر مدرسة جديدة في التمثيل .. كان عظيم القدرة على التعبير عن انفعالاته الداخلية البسيطة ، ويصل مباشرة الى قلب الانسان ..

★

التشابه في المساحة والزمن امر بسيط ، لا يجعلنا نحكم على عمل انه قد تأثر بالآخر .. ولكننا اذا انتقلنا الى الناحية التكنيكية البحتة في الفيلمين ، وابتعدنا عن الموضوع قليلا ، واسمحوا لي ان أبدأ بسطحيات اولا - وتلك هي المناظر المكبرة ابتداء من ال close up وال Extreme close up حتى ال Insert التي استخدمت في الفيلم الثاني كثيرا في التعبير عن العلاقات الخاصة بين الشخصيات والجزئيات من ناحية وبين الشخصيات وبعضها من ناحية اخرى - واستعمال المناظر العامة Lony shots لاعطاء الاحساس بالعلاقة بين الانسان والمجتمع ، وبين الشخصية وعنصر الارض ، اي الواقع المادي المكاني ، الذي استخدم ليقودك الى اعماق الشخصية ..

ففي منظر كبير close up عندما كانت « خديجة » و « طه » في ضوء الصباح الباكر قبل ان يصحو الحي على السطح في المشهد ٩٧ يبت كل منهما الآخر احلامه وآماله . في تلك الاثناء كان « قناوي » رافدا خلف صندوق خشبي يراقب « هنومة » وهي تداعب قفتها ، ثم برز لها في لقطة مكبرة close up ايضا .

فاذا استخدم « توفيق صالح » المقابلة لايضاح التناقض القائم في حياتنا ، وطريقة مقابلتنا لهذا الواقع المتناقض وتأثرنا به .. عندما تصعد « خديجة » لترى « طه » في المشهد ٩٧ نفسه ويكون « عبده » مع « سنية » البغي بعد ان خرجت لتوها من الحمام ، وراحت تبشه املها هي الاخرى : « كل اللي انا عايزاه راجل يسترني وما يحوجنيش وانا اشيله في عيني » دون ان تشعر ان الانتقال من المشهد الذي يضم « طه » و « خديجة » الى « عبده » و « سنية » .. مقصودة .. ذلك ان هذا المشهد الاخير كان أيضا امتدادا للمشهد ٢٢ الذي يقول لها « عبده » فيه ، انه يحبها فتد عليه : « وايه الفايده .. انا عايزه اعيش .. ما كل الناس بتحبني » .

واسترد انفاسه وبدا كمن اعترم امرا ، وبدا في التحرك ، فتوقفت كل الاصوات وكانت الحركة مستمرة .. فهو هنا قد فرق بين ايقاعين مختلفين .. الايقاع المستمر للعالم المادي .. والايقاع المتفرق السرعة والبطء الذي يلحظ به الانسان هذا العالم .. حقا ان للعالم ايقاعا كاملا ومستمر ، ولكن الانسان يتلقى من هذا العالم انطباعات جزئية عن طريق عينيه واذنيه .. ويتبع التغير الحالة النفسية التي يكون عليها الانسان .

ولنعد الى ما هو اهم من ذلك كله ..

سرعة الشريط الفيلمي اثناء العرض ٢٤ صورة في الثانية .. ولكن نفس الشريط - شريط تسجيل الصور الحساس ايضا - سرعته العادية ٢٤ صورة في الثانية .. ولكن هناك فارق .. ذلك انه يمكن التحكم في السرعة والبطء ساعة التصوير للوصول إلى نتائج احسن مما لو صورت الحركة كما هي .. فلو اردنا تصوير مشهد بتفاصيل حركته ، لضاعفتنا سرعة الكاميرا .. فبدلا من ان تأخذ للحركة الواحدة في الثانية ٢٤ صورة .. فستأخذ ٨ صورة لنفس الحركة في هذه الثانية ، ستعرض في ثلثتين ، اي ستعرض علينا تفاصيل الحركة التي نريد ان نميزها وتترك تأثيرا اعمق من الحركة الاولى .. وبالعكس يمكن ابطاء الكاميرا حتى تصل الى ٨ صور في الثانية اذا اردنا ان نصور حركة جنونية سريعة .. والطريقة الاميركية الغالبة ، هي توزيع السرعة في درجات مختلفة تحت العشرين صورة في الثانية - و «يوسف شاهين» من نفس مدرسة «توفيق صالح» غير انه درس السينما في امريكا ، ومن الاشياء اللطيفة حقا انهما درسا معا في جامعة الاسكندرية - وهو من اكثر مخرجينا تأثرا بتلك الطريقة - الغالبة في افلام رعاة البقر والمغامرات ، اذ يقصد بها التأثير على المتفرج ، وابقاء اعصابه موترة حتى النهاية .. ونظرة واحدة الى افلام «يوسف شاهين» التي سبقت فيلم «صراع في الميناء» تشهد بذلك - والى جانب ان السرعة كانت عنده دائما موزعة بين ثمان صور وعشرين ولا ترتفع عن ذلك .. فقد كانت طريقته في اعطاء الحركة او الصورة للمتفرج كالاتي :

الصورة تعرض بعد ان بدأت الحركة وتقطع قبل ان تنتهي مما يجذب المتفرج ويوتره حتى لو كان الموضوع لا يمس حياته لا من قريب ولا من بعيد .. وذلك هو عيب هذه الطريقة .. وحركة الممثل في الكادر لا تتوقف فهو اما يحرك الممثل او يحرك الكاميرا .. هذا كله كان قبل فيلم «صراع في الميناء» .. اما ابتداء من هذا الفيلم حتى «باب الحديد» فقد تحول عن طريقته تلك ، وسنرى كيف كان ذلك :

في «درب المهايل» كان الموضوع عاديا جدا .. يقتضي استعمال الكاميرا بشكل عادي او اسرع من العادي ، لتكون الحركة بطيئة ساعة العرض .. فطبيعة الموضوع كانت تتطلب ذلك .. وصورة الفيلم ، وكانت معظم اجزائه على السرعة ٢٤ او اكثر من ذلك في بعض الاحيان ، فيما عدا الخناقة بين «طه» و «القهوي» وبعض اجزاء اخرى قليلة قليلة جدا جاءت تحت ٢٤ .

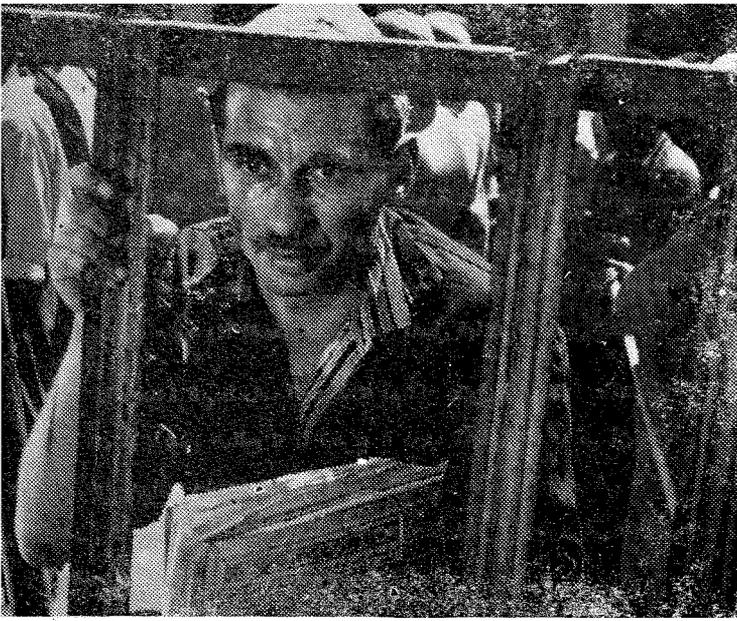
وفي «صراع في الميناء» وفي «باب الحديد» استعمل «يوسف شاهين» لأول مرة طريقة «توفيق صالح» بعد ان شاهد التأثير الذي يمكن ان تتركه - وكانت عند «توفيق صالح» في «درب المهايل» اول مرة تستعمل فيها هذه الطريقة في موضوع عادي بطيء في السينما

يستخدم الاخر المبالغة في لقطات متتابعة ، او في لقطة واحدة دون انتقال او قصد الى ذلك سلفا . ويقارن ايضا بين هذه الحياة التي تحياها «هنومة» وزميلاتها ، واليؤس والفاقة والاضطهاد الذي يلاقينه ، وبين فتيات وشبان الجامعة الاميركية الذين كانوا ذاهبين في رحلة ، وراحوا يرفصون ويلهون ويفنون .. يبرز التناقض في لقطة واحدة من نظرة الى «هنومة» والى احدى الفتيات ، ويسرز في نفس المشهد عندما ينتقل من تدافع الفتيات بين القضبان والمناورات وتحت عجلات القطار والعربات .. الى شباب الجامعة الاميركية الذي جاء يلهو ..

والرمز ان اردنا ان نقول ان توفيق صالح قد استخدم الرمز في صورته فستكون كل الصور رمزية .. تحمل معنى ابعد من شكلها الذي نراه كما سبق ان قلت .. كما فعل «ايزنشتين» العظيم .. كل صورة عنده رمز .. اما الرمز عند «يوسف شاهين» فواضح انه رمز .. «هنومة» و «ابو سريع» يدخلان المخازن ويقف «قناوي» على الباب ينظر اليه ، حيث تتصاعد صرخات «هنومة» وينظر الى عجلات القطار التي تسير بغير نظام وبجلبلة الصراخ . وتظل الكاميرا تنتقل مع نظر «قناوي» من الباب الى العجلات - وبعد قليل تاتي صرخات ماجنة ضاحكة تحمل معنى الجنس . فتنتقل الكاميرا مع نظر «قناوي» الى جزء مشقوق من القميص ينزل ويصعد تحت ضغط العجلات في حركة رتيبة ترمز الى الحركة الجنسية ، ثم تنتقل الى عيني «قناوي» ، ثم ساقي امرأة ، ثم صدر شبه عار لامرأة ، ثم وجه «قناوي» ثم الباب ..

وفي مشهد اخر .. بعد ان قتل «قناوي» فتاة ظننا «هنومة» وذهب الى الكشك الصفيح الذي يعيش فيه .. ورأى قطنها .. واخذها في يده فاستنكأت في البداية تماما مذلما فعلت «هنومة» معه ، فراح يناجي القطة بما كان يناجي به «هنومة» ويحكي لها عن آماله ، وراح يضمها ويجذبها الى صدره ، ففزعت القطة وخذشته في يده ، وفرت من بين اصابعه ، فجذب قطعة من الحديد ظل يضرب بها القطة التي راحت تحاوره وهو يخطيء ، حتى وانتهت الفرصة للهرب .. والمتفرج الذي يطبق هذه الصورة على علاقته «بهنومة» يتنبأ بالنهاية .. انه لن ينال من «هنومة» ..

من ناحية التناسق بين الصوت والصورة .. الاشياء والاصوات في «درب المهايل» كانت هي الغالبة .. وهو وان كانت الصورة هي الاداة التعبيرية الاغاب فقد اضاف الصوت جديدا .. والفرصة كانت في التعبير عن اعماق وابعاد الصورة من الداخل .. والفرصة كانت امامه قليلة لاستخدام الصوت . اذ كان - كما سبق ان قلت - قد قرر ان يكون فيلمه الاول من نوعه في مصر ، في طريقة الاعتماد على الصورة كأساس ، والصوت كعامل مساعد .. وفي نفس الوقت كانت الفرصة امام «يوسف شاهين» اكبر ، فاستخدم الصوت استخداما ذكيا بارعا .. ومتناسقا .. ولناخذ مثالا .. دخات «هنومه» و «ابو سريع» الى المخازن ، واوصدا الباب في وجه «قناوي» .. وراح يضربها ، فسمعنا صرخات «هنومة» ولم نسمع صوت القطار الا مرة بالقرب من المكان .. وبعد قليل انقلب الصراخ الى ضحك ماجن ، فتوقفت الاصوات لحظات ، ثم ارتفع صوت القطار والناس وضحك «هنومة» .. وكسر «قناوي» الزجاج التي كان يحملها في يده ، ولم نستطع تمييز صوتها من اصوات الصخب والضجيج الخارجسي ،



المنظر الكبير في باب الحديد - يوسف شاهين « قناوي » ما مدى تأثيره في نفوس الجماهير - وما مدى تأثير يوسف شاهين بتوفيق صالح في درب المهابيل ؟

حطمته ضجة المدينة ، فراح يحلم « بيت على البحر » و « هنومة » فيها مكر ابنة البلد الباحثة عن عيشها ، فتسخر منه سخرية خفيفة « ولازم على البحر » ويرد « قناوي » مزيجا انقال العالم عن رئيسه وقلبه « الدوشة بتقلب كياني » الضجة التي تقتل الانسان وتحطم اعصابه وتهدد حضارة العصر .. و « هنومة » ككل ابناء الشعب الذين رضوا - ليس عن استسلام - بما قسم لهم من شقاء « ما طول عمرنا غاشين في الدوشة وواخين عليها » .. ويستترد يحكي احلامه حتى يخيل اليك انه يمثل الشعب المصري في بعض اللحظات .. في احلامه واستسلامه وهدونه وثورته الخفية .. « ونعيش في تبات ونبات » . وترد « هنومة » وقد بانت سخريتها واضحة « ونخلف صبيان وبنات » ولكن لا يفتن الى تلك السخرية فيستمر « آه » .. ويتوقف لحظات، ثم يستدرك كمن نسي امرا « وما نقشاش على العيال ابدا » وذلك هو مفتاح شخصية « قناوي » .. القسوة التي لاقاها في صفه من احد ابويه ، والحنان الزائد من الاخر فانقسمت شخصيته .. ويظل شعوره بالاضطهاد ذلك نائما في عقله الباطن حتى يحركه مثير .. وتصرخ « هنومة » وتتجلى في صوتها كل ما في ابناء الشعب من سخرية ، وامل ، والم ، وجد ، وبأس ، ورغبة في الحياة .. « ولاد وبيت ايسه يا لدلندي اللي على البحر .. فوق لنفسك يا اخويا فوق .. افتح لك يس » .. يستفيق الفضب الجنوبي الذي يميز المصريين ساعة يسخر احد من احلامهم ، ولو كانت بعيدة التحقيق .. فيندفع «قناوي» كمن يحاول قتلها ثم يستفيق .

ويفسر « ابو سريع » شخصية « قناوي » تفسيراً آخر .. عندما تشكو « هنومة » قناوي اليه « انا حا اقولك كلمة حطتها في ودنك حلق .. قناوي مخه مش في راسه .. الكلمة الطيبة نظويه وتخليسه زي العيل الصغير .. والكلمة الرضية بتقلب كيانه » .

والخلاصة ان « قناوي » سواء قصد كاتب السيناريو او كاتب الحوار او « يوسف شاهين » نفسه الى ابراز انه يمثل الشعب المصري

المصرية .. اذ تعودنا ان نرى في مثل هذه الموضوعات تقطعا مونتايجا سريعا ، حتى يهز المتفرج ويوتر اعصابه ، تعويضا لعادية الموضوع وبساطته .. ولكن الطريقة التي عمل بها « درب المهابيل » هي التي .. تغز وتؤلم ، وتثير الانسان وترسب في اعماق لا شعوره ، في حين ان الطريقة السريعة تجعل الانسان يهزا من نفسه ، وينقضي اثرها سريعا مثلما جاء سريعا .. صحيح ان « يوسف شاهين » كان يعرف هذه الطريقة تمام العرفة ، ولكن من الجائز انه لم يجرؤ على تجربتها على عمل له ، قبل ان يتأكد من عمق تأثيرها في اعمال اخرى .. او لانه لم يقع في يديه موضوع يحتاج بصورة ضرورية الى هذه الطريقة ..

ولست ادري لماذا عاد « يوسف شاهين » الى طريقة المونتاج السريع في « جميلة » .. فاذا كان الفضل لتوفيق صالح في ان بدأ الطريق .. فهل معنى ذلك انكلا مجهود « يوسف شاهين » ؟ ابدا .. « يوسف شاهين » حاول ان يوفق بين ما يريد ان يفعله .. وبين ما تعود الجمهور عليه .. وهذا سر تفوق « باب الحديد » الجماهيري .. ولتعد ثانيا الى الشخصيات .. الفروق في الشخصيات .. ما هو مفتاح الشخصية الرئيسية عند « يوسف شاهين » في « باب الحديد » ؟ .. لقد اهتم بالشخصيات اهتماما كبيرا ، وجعل لكل شخصية مفتاحا يستطيع المتفرج ان يدخل منه الى اعماقها . في المشهد الذي كان يجلس فيه « قناوي » مع « هنومة » تحت تمثال رمسيس - المشهد رقم ٢٠ على التحديد - عندما يسترسل « قناوي » في احلامه متمنيا الزواج من « هنومة » .. احلام الريفي السندي

هل قرأت

ديواني الشاعرتين الكبيرتين

نازك الملائكة وفدوى طوقان ؟

قراءة الموجة

وجدتها

اطلبها من

دار الآداب

كل هذا التناقض قائم في الطبيعة البشرية ، ولكنه لا يبرز وحده تلقائيا ، فهو يظهر اذا اتاحت الفرصة .. التناقض ليس في الفيلم كما يقول الكثيرون الذين يفهمون الحركة في السينما فهما خاطئا .

✱

هذان فيلمان .. خطوة الى الامام .. محاولتان ناجحتان .. يلغيان ما قبلهما وما بعدهما ويقفان وحيدين .. حتى افلام يوسف شاهين بعد ذلك و « جميلة » بالذات يقف قبل « باب الحديد » من الناحية الفنية .. وما زلنا ننتظر من هذين المخرجين الكثير .
فهل تتكرر المحاولات ثانية .. والمحاولات هي بداية الطريق الى النجاح ؟

انني اساءل : هل تتكرر !؟

عطاء النقاش

القاهرة

رَأر الأندلس للطباعة والنشر

تقدم باعتراز :

السلسلة العربية الروحية لتعلم اللغات العالمية بأسلوب علمي صحيح من وضع أساتذته اخصائيو في الترجمة

٥٠٠	كيف تتعلم اللغة الألمانية بدون معلم
٣٠٠	الفرنسية
٢٠٠	الانكليزية
٣٠٠	الاريطالية
٣٠٠	الاسبانية
٢٠٠	البرازيلية
١٥٠	التركية
١٥٠	الفارسية

٥٠٠ التحفة العربية لطبيب اللغة الانكليزية ولأهاليه الذين يريدون تعلم اللغة العربية باللفظ

تطلب هذه الكتب من المكتبات الكبرى في العالم العربي
ومن دار مكتبة الأندلس للطباعة والنشر
بيروت - شارع سوسيل - ص.ب. ٤٥٥٣

او لم يقصد .. فالجزء الاغلب من الشخصية يمثل هذا الشعب ، اما عرجه الذي ادخل لتبرير عقده النفسية فمن الممكن الاستغناء عنه تماما اذ انه كان يشعر بالنقص منذ البداية .. منذ وعث ذاكرته القسوة التي قوبل بها من احد ابويه لا نستطيع تحديد اي منهما بالذات وان كنت ارجح انه الاب ، لانه لو كانت الام لاتبعد عن النساء تماما وخاف منهن ولما اضطر للبحث عن بديل لها في شخص «هنومة» .

هذه ميزة في « باب الحديد » لم تكن متوفرة في «درب المهابيل» ، ذلك ان « توفيق صالح » لما اخرج « درب المهابيل » رفض ان يقتصر على خط درامي واحد .. انه يصور الناس ويهتم بتطورهم في خط عرضي لا يسير فيه البطل والبطلة وحدهما لانه لا وجود في فيلمه للبطلين .. ابطاله كانت الجموع ..

اما « يوسف شاهين » فقد اخذ خطأ واحدا ركز عليه اكثر من غيره . فاتخذ الموضوع خطأ طويلا .. وفي « باب الحديد » تعنف الدراما وتفر وتترفع وتهبط .. اما في « درب المهابيل » فهو يصور احداثا عادية - والشخصيات لا مفاتيح لها لانه يعرضها في علاقاتها الاجتماعية مع الاخرين - حتى اللقطات الانسانية فيه لم تكشف الا جوانب تشعر انها ليست كل شيء .. فهو لا يعطينا ماضيا وحاضرا ومستقبلا نفسيا واجتماعيا لشخصياته مثلما يفعل « يوسف شاهين »

ولكنه يمرض التناقض القائم في ذات الشخصية مثلما هي في الحقيقة .. تقول سنية البغي لعبد انها : « عايزه راجل يسترني وما يحوجنيش وانا اشيله في عنيه » .. وتتمنى التوبة فاذا علمت ان « قفة » كسب « البريمو » ذهبت اليه محاولة استغلال جسدها في اغرائه لتأخذ منه ماله .. هذا ليس تناقضا في البناء الدرامي ، ولكنه تناقض في الطبيعة البشرية ، حين توضع في اوضاع مادية واجتماعية ليست مناسبة .. فالاصدقاء راوحا يتشاجرون مع بعضهم البعض . كل

يحاول القاء اللوم على صديقه لانه منعه من شراء ورقة اليانصيب .. وليس ايضا الجشع من طبيعتهم .. لانهم يطمعون في حياة افضل .. فلو كان وضمهم الاقتصادي مستقرا لما قام هذا الجشع في النفوس .. طه الطيب يشترك مع عبده ويصيح : « لكم يوم .. ان ما قطعتم خيركم » ويصيح احدهم : « محروقة الفلوس .. الرجالة حنصيع نفسها في شربة ميه يا جدعان » .. بينما يتنهد اخر : « الف جنيه يا جدعان .. يا خير اسود »

وفي المسجد يكون الوعظ الليلة عن شرور المال فينسحب الناس .. الواحد تلو الاخر .. ويثور الحاج عزوز على الله .. انه يعطي لمن لا يستحق ولا يستطيع ان يتصرف فيه ..

حتى طه الذي كان يقابل خديجة سرا يبثها غرامه .. ولم يكن يجرو على ان ينظر اليها امام امها .. نجده في المشهد « ١١٥ » يندفع اليها بعد ان علم انه قد كسب البريمو وبأخلها بين ذراعيه ويسقطان على الارض امام امها ويقبلها .. وتلطم ام خديجة خديجا .