أحسن 100 فيلم كوميدي مصري
استفتاء مهرجان الإسكندرية 2022

إعداد وتحرير: أحمد شوقي
بمشاركة 20 ناقدًا وكاتبًا

الجمعية المصرية
لكتاب ونقاد السينما

كتاب السينما 41

أكتوبر 2022

رئيس مجلس الإدارة

الأمير أباظة

رئيس التحرير

أحمد كامل

تنفيذ

محمد حسن

غلاف

محمد عوف

عنوان المراسلات :

الجمعية المصرية لكتاب
ونقاد السينما

9 ش عرابي بالقاهرة

ت: 25780042

فاكس: 25768727

البريد الإليكتروني:

INFO@EAFWC.COM

لماذا «كتاب السينما»؟

اختفى الكتاب السينمائي من حياتنا لنُدرة الباحثين الجادين، وتقاعد الذين كانوا يترجمون من أساتذة النقد السينمائي، ورواده الأوائل في مصر.

ولم تعد المكتبة السينمائية تتلقف من المطبوعات الجديدة إلا الكتب التي تصدرها المهرجانات السينمائية، والتي لا تخرج أحيانًا عن مجرد كتب تحية وتمجيد تكريمية لمن تكرمه المهرجانات من السينمائيين.

وفي الوقت الذي نعاني فيه من ذلك الفقر، نجد العديد من كيانات الثقافة السينمائية تتأرجح بين الاستمرارية أو التوقف.

ولذلك اتجهت الجمعية المصرية لكُتّاب ونقاد السينما لإصدار سلسلة «كتاب السينما»، بوازع من شعورها بالمسئولية الملقاة على عاتقها، من أجل نشر ودعم وتأصيل الثقافة السينمائية في مصر والوطن العربي.

تحية لكل جهد يُبذل من أجل دعم الثقافة السينمائية في مصر، وأرجو أن يكون كتابنا قد وُلد ليستمر بكم، ولكم.

الأمير أباظة

في مهرجان الإسكندرية السينمائى لدول البحر المتوسط

الأمير أباظة يكتب: اضحك للسينما

بمشاركة ٢٢ دولة من دول البحر المتوسط، وتحت رعاية الدكتورة نيفين الكيلاني وزير الثقافة، واللواء محمد الشريف محافظ الإسكندرية، كانت الدورة ٣٨ لمهرجان الإسكندرية السينمائي لدول البحر المتوسط تحت شعار «اضحك للسينما»

تراجع المستوي

كانت إدارة المهرجان قد ارتأت أن تكون الدورة السابعة والثلاثين التي أقيمت العام الماضي بعد تراجع جائحة كورونا هي دورة الكوميديا، وبالفعل تواصلت مع الصديق الناقد السينمائي أحمد شوقي ليتولي الإشراف علي تنظيم استفتاء لاختيار أفضل ١٠٠ فيلم كوميدي مصري من الأفلام التي أنتجتها السينما المصرية خلال ما يقرب من ١٣٥ عامًا علي ميلاد السينما في العالم.

وفي مقدمة أسباب الاختيار ما تتعرض له الكوميديا خاصة في السنوات الأخيرة من تراجع في المستوي وظهور أفلام خفيفة لا تحمل مع البسمة قيمة الحب والخير والجمال، وتختفي منها البسمة الراقية التي اتسمت بها الكوميديا المصرية خلال السنوات الماضية.

كما رأينا أن نحتفي بالكوميديا بعد عاصفة الكآبة التي عشنا فيها بسبب جائحة كورونا.

قوائم

ورغم أن إيمان الصديق الناقد السينمائي أحمد شوقي بالفكرة وحماسه لها، حيث بدأ في إعداد قوائم الأفلام الكوميدية، إلا أن حماسه فتر لبعض الوقت بسبب انشغاله في مشروعات أخري.

مرت الدورة وأعدت التواصل معه لإحياء الفكرة، خاصة وقد ظهرت بعض الأفلام التي لا تنتمي للسينما ولا في الكوميديا، وعاد الحماس والترحيب، خاصة وقد سبق أن قدم استفتاءً لأفلام المرأة في السينما العربية.

اختيارات

اقترح الناقد السينمائي أحمد شوقي أن يقتصر الاستفتاء علي عدد محدود من النقاد والسينمائيين بلغ ٢٢ ناقدًا وسينمائيًا، وأن يختار كل ناقد ٥٠ فيلمًا فقط، ثم بعد تجميع الاختيارات يتم تحديد أفضل ١٠٠ فيلم في تاريخ الكوميديا.

وبعد تحديد قائمة الأفلام الكوميدية قرر أن يستعين بالناقدة السينمائية ناهد صلاح لتشاركه في تنظيم الاستفتاء ليخرج بالصورة اللائقة والتي تضمن له الخلود والاستمرار، ورغم النتائج المذهلة التي خرج بها الاستفتاء والتي هي بين أيديكم الآن، إلا أن علت بعض الأصوات لتختلف مع تلك النتائج الموضوعية، وهي سمة تحدث عادة عند كل استفتاء، خاصة في مجال السينما، حيث تعرض لمثيله استفتاء مهرجان القاهرة السينمائي الذي نظمه الكاتب الكبير سعد الدين وهبة، رئيس مهرجان القاهرة الأسبق، وأشرف علي إعداده الناقد الكبير الراحل أحمد رأفت به?ت، وهو تقريبًا أكثر الاستفتاءات مصداقية حتي الآن.

فرغم الاعتراضات عليه وقتها، إلا أنه وبمرور السنين أصبح المرجع والمرجعية التاريخية للسينما المصرية.

توقعات

وهذا ما أتوقعه لاستفتاء الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما، وجمعية نقاد السينما المصريين، الذي أقيم تحت إشرافها وبرعاية مهرجان الإسكندرية السينمائي لدول البحر المتوسط الذي يقام تحت شعار «اضحك للسينما».

لعل هذا الاستفتاء يكون حافزًا علي عودة الكوميديا الراقية التي غابت عن السينما المصرية منذ سنوات.

إهداء

إلى أعضاء جمعية نقاد السينما المصريين،
وأعضاء الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما..
لعقود من الشد والجذب والصداقة والعداء
والجدل الذي لا ينتهي..

تقديم وتوضيح وشكر

عندما تم الإعلان عن نتائج هذا الاستفتاء في مؤتمر صحفي أقيم قبل قرابة الشهر من إطلاق الكتاب، اندلعت موجة من الجدل والتعليقات والملاحظات والتحفظات حول النتائج التي أسفر عنها، وهو أمر منطقي صار نتيجة تلقائية يمكن توقعها مع كل جهد تقوم به أي جهة لإعداد قائمة بأفضل الأفلام أو النجوم أو المخرجين في أي دولة أو تخصص أو نوع سينمائي. أمر يحمل وجهه الإيجابي المتمثل في كون النقاش هو بالأساس نتيجة أي استفتاء أو قائمة، باستدعاء أفلام مهمة من الذاكرة ووضعها أمام الجميع لإعادة مشاهدتها وتحليلها وتقييمها سواء لوجودها في القائمة أو لغيابها عنها.

لكن رد الفعل يحمل أيضًا وجهًا سلبيًا يتمثل في التعبير الواضح عن غياب فلسفة الاستفتاءات التاريخية كاملة عن وعي بعض المعلقين، الذين لا يدركون أن أي قائمة مهما كان محتواها أو أسماء القائمين عليها لا تحمل صكًا بالغفران أو تأشيرة لدخول التاريخ، ولا تدعي أي قائمة أنها تحمل الحقيقة المطلقة وتعبر عن الأفضلية بشكل قاطع، وإنما هي دائمًا محاولات للتعمق في التاريخ السينمائي والاشتباك معه، وحضور فيلم لا يقتنع به فرد أو غياب عنوان يفترض ضرورة وجوده، هو أمر حتمي لا فكاك منه في ظل كون النتائج – أي نتائج – هي محصلة آراء أفراد متباينين الخلفية والخبرة والمعرفة، وقبل كل ذلك متباينين الأذواق، فنحن لا نتحدث عن علم دقيق أو رياضيات يمكن قياسها، وإنما عن فن يظل مهما بلغت درجة جودته أو رداءته، مطروحًا للتلقي بشكل ذاتي يتفاوت من مشاهد للآخر.

غير إنه وضمن طوفان التعليقات الداعمة والمعارضة والناقدة والمصححة لنتائج الاستفتاء، جاء تعليق أحد الأشخاص ليعبر بدقة بالغة عن الدوافع التي كانت وراء إطلاق هذا الاستفتاء في تعاون أول بين جمعية نقاد السينما المصريين والجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما. التعليق المذكور انطلق من استنكار احتواء القائمة على أفلام لا يراها صاحب التعليق كوميدية مثل «بين السما والأرض» لصلاح أبو سيف و«أم العروسة» لعاطف سلام. فكتب الرجل غاضبًا ما معناه: ترى ماذا سيكون شعور الأساتذة صلاح أبو سيف وعاطف سالم إذا ما عادا إلى الحياة فوجدا البعض يتعامل مع أفلامهما باعتبارها كوميدية؟

في هذه الفرضية التخيلية يكمن جوهر الأزمة التاريخية في تعامل نقاد ومؤرخي – وجانب من مشاهدي – السينما المصرية مع الكوميديا؛ فالمُعلق يفترض بوضوح أنها فن متدن القيمة، مُعيب لدرجة لا تتوقف على عدم جواز المقارنة بين ما يراه فيلمًا كوميديًا وما يراه فيلمًا جادًا، ولكن يمتد لإيمان راسخ بأن صناعة فيلم كوميدي هي سُبة تقلل من قدر الفنان، لدرجة تأكد الرجل من أن أبو سيف وسالم سيشعران بالإهانة من وصف أفلامهما بالكوميدية!

دعك هنا من النبرة العدائية القاطعة التي لا يُمكن وصفها إلا بكونها «ثقة الجاهل في نفسه»، فقد باتت هذه النبرة ملازمة لعصرنا، شائعة الاستخدام حتى في أمور تقوم بالأساس على التفضيلات الشخصية حتى وجدنا من يتحدث بثقة وعنف قاطع في سياق مناقشة الأكلات المفضلة والشعور بالراحة في فصل الصيف أو الشتاء. لكن الأفدح هو ما يحمله التعليق من نكران لجميل الكوميديا على السينما المصرية، الصناعة التي يُمكن القول بأنها ارتكزت لفترات طويلة على دعامتي الكوميديا والغناء، فكانت شعبية المضحكين والمطربين مُحركًا رئيسًا للنسبة الأكبر من الأفلام الجماهيرية، وكان نجاح النوعين المصدر الأساسي للمداخيل التي ضمنت لهذه الصناعة أن تستمر وتتوسع وتتطور، وتمتلك هامشًا يتم من خلاله تقديم الأفلام الجادة الأقل جماهيرية.

إلا أنها العلاقة التاريخية المركبة بين الناس والكوميديا، فنحن جميعًا نحب أن نضحك، ونمتلك أفلامنا المفضلة التي تجعلنا ننفجر ضحكًا والتي نحفظ عباراتها و«إيفيهاتها» عن ظهر قلب، لكننا جميعًا متورطون بشكل أو بآخر في تهمة التعامل مع الكوميديا باعتبارها فنًا من الدرجة الثانية. فيندر أن يفوز فيلم كوميدي بجائزة بل وأن يتم اختياره للمشاركة في مهرجان سينمائي، ويتم التعامل باستخفاف مع نجوم الكوميديا وصناعها، واعتبار ما يقدمونه هو في أفضل الأحوال وجبة ترفيهية خفيفة، لا تصمد إذا ما وُضِعت في مقارنة مع الأفلام الجادة صاحبة الهموم والقضايا، حتى وإن كان كثيراً من الأفلام الكوميدية تحمل نفس الهموم وتناقش نفس القضايا.

من هنا جاءت قناعتنا بضرورة إطلاق هذا الاستفتاء، والذي بدأ بمبادرة من الزميل الناقد الأمير أباظة رئيس مهرجان الإسكندرية السينمائي لدول البحر المتوسط، والذي عرض عليّ فكرة الاستفتاء كي يتم الإعلان عن نتائجه وإصدارها في كتاب خلال دورة المهرجان للعام ٢٠٢١، وبالفعل بدأت في وضع الخطوط العريضة للمشروع، لكن الانشغال وضيق الوقت والرغبة في الخروج بأفضل نتائج ممكنة دفعني لطلب تأجيل المشروع للعام التالي، وهو ما وافق عليه أباظة مشكورًا، قبل أن يوافق على اقتراح آخر بأن يصدر الكتاب في إطار تعاون بين جمعية نقاد السينما المصريين والجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما، ليكون أول مطبوعة تجمع اسم الجمعيتين معًا بعد عقود من الشد والجذب والصراعات التي انطلق أغلبها من أرضية إيديولوجية لم تعد لها نفس الأثر في نقاد الجيل الحالي والسابق، وأغلبهم يجمع بين عضوية الجمعيتين.

هذا وقد جرى العمل على إجراء هذا الاستفتاء حتى وصل إلى الكتاب الذي يحمله القارئ بين يديه الآن في عدة مراحل، حاولنا من خلالها ضبط كل المحددات حتى يخرج في أفضل صورة تعبر عن تاريخ فن الكوميديا المصرية في عصوره المختلفة. يمكن حصر هذه المراحل فيما يلي..

أولًا: تم إعداد قائمة تضم كافة الأعمال الكوميدية التي شهدتها السينما المصرية، بداية من الفيلم الصامت «صاحب السعادة كشكش بك» من إنتاج عام ١٩٣١، وصولًا إلى «حامل اللقب» الذي كان آخر فيلم كوميدي قد عُرض تجاريًا قبل إطلاق الاستفتاء. القائمة التي تضمنت حوالي ٩٦٠ فيلمًا (أي قرابة ربع إنتاج السينما المصرية التاريخي) تم توزيعها على عدد من النقاد والخبراء للتأكد من عدم سقوط أي فيلم كوميدي مهم منها، وهو ما حدث بورود أكثر من ملاحظة بضرورة وجود فيلم «البيضة والحجر» لعلي بدرخان ضمن القائمة، لتتم إضافته رغم عدم اقتناع كاتب هذه السطور بكونه فيلماً كوميدياً، ليُثبت التصويت لاحقًا خطأ اعتقادي بنيل الفيلم عدد كاف من الأصوات لوجوده ضمن المائة فيلم المختارة.

وتجدر هنا الإجابة على سؤال تكرر خلال المؤتمر الصحفي وفي التعليقات التي تلت إعلان النتائج، وهو: ما الذي يجعل فيلمًا كوميديًا؟ وكيف يمكن أن تكون أفلام جادة الموضوع، لها موضوعات سياسية واجتماعية وأسرية أفلامًا كوميدية؟ الإجابة تتلخص في عنصرين: التفريق بين الشكل والمضمون، وإمكانية تعدد النوع الفيلمي.

فمن جهة «كوميدي» هو وصف للشكل وليس للمضمون، والفيلم الكوميدي ليس بالضرورة عملًا ساذجًا لا يحمل أفكاراً، بل قد تتناول الأفلام الكوميدية مضامين أكثر جدية من الكثير من الأعمال التراجيدية، والمعيار هو احتواء الفيلم على نبرة كوميدية في كل أو بعض أجزائه. ومن جهة ثانية لا ينفي الانتماء إلى نوع سينمائي آخر عن فيلم سمة الكوميديا، فالأفلام لا تُنسب لنوع واحد حصري، بل أن تاريخ السينما يخبرنا أن الأفلام قد تكون كوميديا رومانسية، أو كوميديا جريمة، أو كوميديا أكشن، أو أي مزيج آخر، وبالنظر إلى قائمة معهد الفيلم الأمريكي الرسمية لأحسن مائة فيلم كوميدي سنجد فيها أفلامًا مثل «آني هول Annie Hall»، «الغناء في المطر Singin› in the Rain»، «طاردوا الأشباح Ghostbusters»، «فارجو Fargo»، وغيرها من الأفلام التي قد لا يتصور البعض لأول وهلة أنها كوميدية بالأساس، قبل أن تكشف نظرة أعمق أن جوهرها نظرة ساخرة للحياة أو نبرة خفيفة مرحة أو شخصية تُعلق على ما حولها بشكل هزلي، حتى لو كان تصنيفها الأول هو فيلم جريمة أو غنائي أو رومانسي.

ثانيًا: وبعد المراجعة من الخبراء تم إرسال استمارة التصويت إلى مجموعة من النقاد والسينمائيين، مع وضع شرط رئيسي في اختيار المصوتين وهو الاطمئنان لإلمامهم بتاريخ الفيلم الكوميدي المصري من كافة الأجيال، دون انحياز أو اقتصار متابعة على أفلام مرحلة تاريخية بعينها، مع الاهتمام بأن يكون المصوتون ممن يؤمنون بقيمة الفيلم الكوميدي الفنية والنقدية، وليسوا ممن يرون الكوميديا فنًا من الدرجة الثانية أو ينظرون لها بدونية. لتتضمن قائمة المصوتين ٣٠ ناقداً وناقدة وسينمائياً من مصر، يمثلون مختلف الأعمار والأجيال والاتجاهات، بالإضافة إلى اثنين من السينمائيين العرب لهما اهتمام خاص بالسينما المصرية وتاريخها، هما

المخرج السوداني أمجد أبو العلا والناقد السعودي أحمد العيّاد.

مُنح كل مصوّت فترة تقارب الشهر من أجل دراسة القائمة ووضع اختياراته بأفضل الأفلام في قائمة من ٥٠ فيلمًا فقط، وذلك استفادة من استفتاءات سابقة كان قيام كل مصوّت باختيار مائة فيلم كاملة سبب في توسعة نطاق الاختيارات وتفتتها بين مئات الأفلام. وهو القرار الذي أسفر عن نتيجة مقبولة عند رصد الأصوات، حيث قام المصوتون الـ ٣٢ في قائمة الخمسين الأفضل لكل منهم باختيار ٢٨٤ فيلمًا دخل قوائم مصوّت واحد على الأقل. لتتم حساب النتائج باستخدام الكومبيوتر اعتمادًا على عاملين: تكرار الفيلم في قوائم أكبر عدد من المصوتين، وترتيب الفيلم في قائمة كل مصوت (بين من قرروا اختيار قائمة مرتبة).

ثالثًا: المرحلة الثالثة كانت مرحلة تدقيق نتائج التصويت، حيث تشكلت لجنة خبراء ضمت كلًا من النقاد: عصام زكريا وأمل الجمل وناهد صلاح والأمير أباظة وأحمد شوقي. اللجنة اجتمعت في مقر الجمعية المصرية لكتاب وناقد السينما، وقامت بدراسة النتائج والتأكد من أنها لا تضم عملًا غير كوميدي أو أن يكون أي فيلم قد سقط سهوًا خلال عملية الرصد، لتقوم بإقرار النتائج دون إجراء أي تعديلات تُذكر على نتائج التصويت.

رابعًا: بدأ التجهيز لمحتوى الكتاب الذي يضم نتائج الاستفتاء، وذلك عبر توزيع الأفلام على المصوتين للكتابة عنها، بحيث ينال الفيلم مساحة كتابة تتوازى مع ترتيبه في القائمة، فكلما كان في المقدمة كلما امتلك مساحة أكبر. كنا نتمنى بالطبع نشر دراسات طويلة متعمقة على المائة فيلم كلها، ولكن ذلك كان مستحيلًا بحسابات الوقت والمساحة التي يُمكن أن يكون عليه الكتاب يتضمن مائة دراسة طويلة. تم توزيع الأفلام على ٢١ كاتباً تطوعوا جميعًا بالكتابة مجانًا كمساهمة في مشروع الاستفتاء والكتاب، تم توزيع الأفلام عليهم مع مراعاة أن يكتب كل شخص عن أفلام اختارها في موقع متقدم من قائمته الشخصية (قدر الإمكان)، وطُلب من الجميع أن تحمل المادة المكتوبة إجابة على أسئلة: لماذا يُعد هذا الفيلم عملًا كوميديًا مهمًا؟ ما هي خصوصيته ونقاط قوته؟ وما الذي جعله يتمكن من الصمود في الذاكرة الجمعية حتى تم اختياره عبر تصويت المشاركين لدخول هذه القائمة؟

استغرقت فترة الكتابة شهراً تقريبًا، تم خلالها عقد المؤتمر الصحفي والإعلان عن النتائج لتثير جدلًا متوقعًا بل ومطلوبًا كما أوضحنا؛ فجهد المشاركين بالأساس يسعى للفت الأنظار إلى تاريخ الأفلام الكوميدية المصرية بشكل عام، ولهذه المجموعة المختارة بشكل خاص، وتحريك حوار مجتمعي فني حول تلك الأفلام، وهذا هو الهدف الأسمى لأي مساهمة سينمائية.

لا يسعني هنا إلا أن أشكر الأستاذ الأمير أباظة على تكليفي بإدارة الاستفتاء وتحرير كتابه، وعلى مساحة الحرية الكاملة التي منحني إياها، فلم يتدخل في اختيارات المصوتين أو المنهج أو

الخطوات وصولًا للنتيجة والكتاب، فيما يتعدى مساهمته كأحد المصوتين وعضويته في لجنة الخبراء. كذلك أشكر الزميلة الناقدة ناهد صلاح على ما قدمته من مساعدات غير مشروطة وجهد ضخم من أجل التواصل مع المصوتين ومتابعة النتائج وجمع المعلومات والتشاور بخصوص كافة تفاصيل المشروع. وبالطبع أشكر كافة المشاركين من النقاد والسينمائيين الذين تحمسوا جميعًا للاستفتاء، وخصصوا جانبًا من وقتهم للتصويت والنقاش والكتابة دون تقاضي أي أجر نظير ذلك. أشكر جمعية نقاد السينما المصريين العريقة التي يمنح تاريخها ثقلًا للمشروع، والجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما التي أشرف بعضويتها والتي تحملت تكاليف هذا المشروع الكبير. وأخيرًا، أشكر كل من قام بالاطلاع على النتائج وتقييمها، والإدلاء برأيه حولها سلبًا أو إيجابًا، فذلك بالتحديد كان غرض إطلاق الاستفتاء.

وأُذكر في النهاية أن الاستفتاء – أي استفتاء – لا يدعي حمله الحقيقة المطلقة، ولا يمنح الأفلام صكوك غفران بالجودة أو أحكامًا بعدمها، ولا يفعل أكثر من التعبير عن مجموع آراء المشاركين فيه في اللحظة الحالية من الزمن، فلو تغير المصوتون لاختلفت النتائج، ولو أعدنا ذات الاستفتاء مع نفس المشاركين بعد عدة سنوات، فسنحصل في الأغلب على نتائج مغايرة، وذلك هو أفضل ما في الفن بشكل عام: قدرته على إثارة الجدل والنقاش والاختلاف حوله، والسينما الجميلة هي ما تبقى في النهاية داخل العقول والقلوب.

أحمد شوقي

القائمة الكاملة لأحسن مائة فيلم كوميدي مصر
حسب استفتاء مهرجان الإسكندرية ٢٠٢٢

الترتيب	الفيلم	سنة الإنتاج	إخراج
١	إشاعة حب	١٩٦٠	فطين عبد الوهاب
٢	مراتي مدير عام	١٩٦٦	فطين عبد الوهاب
٣	الإرهاب والكباب	١٩٩٢	شريف عرفة
٤	ابن حميدو	١٩٥٧	فطين عبد الوهاب
٥	الناظر	٢٠٠٠	شريف عرفة
٦	الآنسة حنفي	١٩٥٤	فطين عبد الوهاب
٧	غزل البنات	١٩٤٩	أنور وجدي
٨	عيلة زيزي	١٩٦٣	فطين عبد الوهاب
٩	سي عمر	١٩٤١	نيازي مصطفى
١٠	سلامة في خير	١٩٣٧	نيازي مصطفى
١١	لعبة الست	١٩٤٦	ولي الدين سامح
١٢	فيلم ثقافي	٢٠٠٠	محمد أمين
١٣	الزوجة ١٣	١٩٦٢	فطين عبد الوهاب
١٤	الأفوكاتو	١٩٨٣	رأفت الميهي
١٥	شمشون ولبلب	١٩٥٢	سيف الدين شوكت
١٦	صعيدي في الجامعة الأمريكية	١٩٩٨	سعيد حامد
١٧	أرض النفاق	١٩٦٨	فطين عبد الوهاب
١٨	بطل من ورق	١٩٨٨	نادر جلال
١٩	السادة الرجال	١٩٨٧	رأفت الميهي
٢٠	أم العروسة	١٩٦٣	عاطف سالم
٢١	سر طاقية الإخفاء	١٩٥٩	نيازي مصطفى
٢٢	غريب في بيتي	١٩٨٢	سمير سيف

٢٣	يا رب ولد	١٩٨٤	عمر عبد العزيز
٢٤	النوم في العسل	١٩٩٦	شريف عرفة
٢٥	عفريت مراتي	١٩٦٨	فطين عبد الوهاب
٢٦	البحث عن فضيحة	١٩٧٣	نيازي مصطفى
٢٧	آه من حواء	١٩٦٢	فطين عبد الوهاب
٢٨	طير انت	٢٠٠٩	أحمد الجندي
٢٩	الأيدي الناعمة	١٩٦٣	محمود ذو الفقار
٣٠	صغيرة على الحب	١٩٦٦	نيازي مصطفى
٣١	الحفيد	١٩٧٥	عاطف سالم
٣٢	سمير وشهير وبهير	٢٠١٠	معتز التوني
٣٣	الشقة من حق الزوجة	١٩٨٥	عمر عبد العزيز
٣٤	الكيف	١٩٨٥	علي عبد الخالق
٣٥	أنت حبيبي	١٩٥٧	يوسف شاهين
٣٦	عبود على الحدود	١٩٩٩	شريف عرفة
٣٧	اللمبي	٢٠٠٢	وائل إحسان
٣٨	٣٠ يوم في السجن	١٩٦٦	نيازي مصطفى
٣٩	إسماعيل يس في الأسطول	١٩٥٧	فطين عبد الوهاب
٤٠	بحب السيما	٢٠٠٤	أسامة فوزي
٤١	سكر هانم	١٩٦٠	السيد بدير
٤٢	لصوص لكن ظرفاء	١٩٦٨	إبراهيم لطفي
٤٣	مواطن ومخبر وحرامي	٢٠٠١	داود عبد السيد
٤٤	اللي بالي بالك	٢٠٠٣	وائل إحسان
٤٥	البيه البواب	١٩٨٧	حسن ابراهيم
٤٦	لا تراجع ولا استسلام	٢٠١٠	أحمد الجندي
٤٧	سلفني ٣ جنيه	١٩٣٩	توجو مزراحي
٤٨	كده رضا	٢٠٠٧	أحمد نادر جلال
٤٩	بين السما والأرض	١٩٥٩	صلاح أبو سيف

٥٠	يا مهلبية يا	١٩٩١	شريف عرفة
٥١	تجيبها كده تجيلها كده هي كده	١٩٨٢	عمر عبد العزيز
٥٢	الحاسة السابعة	٢٠٠٥	أحمد مكي
٥٣	نص ساعة جواز	١٩٦٩	فطين عبد الوهاب
٥٤	أبو حلموس	١٩٤٧	إبراهيم حلمي
٥٥	سيداتي آنساتي	١٩٩٠	رأفت الميهي
٥٦	ليلة القبض على بكيزة وزغلول	١٩٨٨	محمد عبد العزيز
٥٧	العتبة الخضراء	١٩٥٩	فطين عبد الوهاب
٥٨	لو كنت غني	١٩٤٢	هنري بركات
٥٩	جاءنا البيان التالي	٢٠٠١	سعيد حامد
٦٠	رجل فقد عقله	١٩٨٠	محمد عبد العزيز
٦١	واحدة بواحدة	١٩٨٤	نادر جلال
٦٢	المليونير	١٩٥٠	حلمي رفلة
٦٣	السفارة في العمارة	٢٠٠٥	عمرو عرفة
٦٤	أضواء المدينة	١٩٧٢	فطين عبد الوهاب
٦٥	عريس من جهة أمنية	٢٠٠٤	علي إدريس
٦٦	الأستاذة فاطمة	١٩٥٢	فطين عبد الوهاب
٦٧	أحمر شفايف	١٩٤٦	ولي الدين سامح
٦٨	ليلة سقوط بغداد	٢٠٠٥	محمد أمين
٦٩	البعض يذهب للمأذون مرتين	١٩٧٨	محمد عبد العزيز
٧٠	الحرب العالمية التالتة	٢٠١٤	أحمد الجندي
٧١	عسل أسود	٢٠١٠	خالد مرعي
٧٢	أربعة اتنين أربعة	١٩٨١	أحمد فؤاد
٧٣	صاحب الجلالة	١٩٦٣	فطين عبد الوهاب
٧٤	للرجال فقط	١٩٦٤	محمود ذو الفقار
٧٥	سفاح النساء	١٩٧٠	نيازي مصطفى
٧٦	إسماعيل يس في الجيش	١٩٥٥	فطين عبد الوهاب

٧٧	رشة جريئة	٢٠٠١	سعيد حامد
٧٨	فول الصين العظيم	٢٠٠٤	شريف عرفة
٧٩	حملة فريزر	٢٠١٦	سامح عبد العزيز
٨٠	فوزية البرجوازية	١٩٨٥	إبراهيم الشقنقيري
٨١	التجربة الدنماركية	٢٠٠٣	على إدريس
٨٢	انتبهوا أيها السادة	١٩٨٠	محمد عبد العزيز
٨٣	عودة أخطر رجل في العالم	١٩٧٢	محمود فريد
٨٤	أربعة في مهمة رسمية	١٩٨٧	على عبد الخالق
٨٥	مرجان أحمد مرجان	٢٠٠٧	على إدريس
٨٦	همام في أمستردام	١٩٩٩	سعيد حامد
٨٧	قلب أمه	٢٠١٨	عمرو صلاح
٨٨	اكس لارج	٢٠١١	شريف عرفة
٨٩	مطاردة غرامية	١٩٦٨	نجدى حافظ
٩٠	عصابة حمادة وتوتو	١٩٨٢	محمد عبد العزيز
٩١	شنبو في المصيدة	١٩٦٨	حسام الدين مصطفى
٩٢	البيضة والحجر	١٩٩٠	على عبد الخالق
٩٣	أخطر رجل في العالم	١٩٦٧	نيازي مصطفى
٩٤	سمك لبن تمر هندي	١٩٨٨	رأفت الميهي
٩٥	الحموات الفاتنات	١٩٥٣	حلمي رفلة
٩٦	البداية	١٩٨٦	صلاح أبو سيف
٩٧	ورقة شفرة	٢٠٠٨	أمير رمسيس
٩٨	فاطمة وماريكا وراشيل	١٩٤٩	حلمي رفلة
٩٩	أنا وهو وهي	١٩٦٤	فطين عبد الوهاب
١٠٠	الدنيا على جناح يمامة	١٩٨٩	عاطف الطيب

أرقام مثيرة للانتباه

عندما انتهى رصد الأصوات وتحديد الترتيب النهائي للقائمة التي ستجدها في الصفحات التالية، كان من الطبيعي أن يأتي الدور على الملاحظات الكمية والكيفية، بإجراء حسابات لتحديد الأرقام الأكثر بروزًا في الاختيارات والأسماء الأكثر تكرارًا في القائمة، ووضع ملاحظات حول الظواهر التي تضمنتها النتائج. بعض الأرقام والحسابات كانت متوقعة، وبعضها جاء مفاجئًا يصعب توقعه.

ولو نظرنا لتقسيم القائمة تاريخيًا، فسنجد أن الحقبتين الأفضل في تاريخ الكوميديا المصرية من وجهة نظر المصوتين هما الستينيات (١٩٦٠-١٩٦٩) والثمانينيات (١٩٨٠-١٩٨٩) بظهور عشرين فيلمًا من كل عقد في القائمة، يليهما العقد الأول من القرن الجديد (٢٠٠٠-٢٠٠٩) برصيد ١٨ فيلمًا، ثم الخمسينيات (١٩٥٠-١٩٥٩) برصيد ١٢ فيلمًا، ثم التسعينيات (١٩٩٠-١٩٩٩) بثمانية أفلام، ثم تتساوى الأربعينيات (١٩٤٠-١٩٤٩) والعقد الثاني من الألفية (٢٠١٠-٢٠١٩) بسبعة أفلام، يليهما السبعينيات (١٩٧٠-١٩٧٩) برصيد منخفض للغاية هو ستة أفلام، وأخيرًا عقد تأسيس السينما المصرية في الثلاثينيات (١٩٣٠-١٩٣٩) بفيلمين لأول نجوم الكوميديا المنتقلين من المسرح إلى السينما: نجيب الريحاني وعلي الكسار.

فطين المخرج الأول

على مستوى المخرجين، لم نجد أي غرابة في تصدر أفلام المخرج فطين عبد الوهاب القائمة، فالرجل يحتل مكانته الأكيدة كأفضل من قدم الكوميديا في تاريخنا السينمائي، برصيد ضخم من الأفلام قارب ستين فيلمًا، منها العديد من روائع الكوميديا المصرية. المصوتون لم يكتفوا باختيار ١٧ فيلمًا من إخراج فطين غرد بها منفردًا في قمة القائمة، بل جاءت خمسة أفلام من إخراجه ضمن الأفلام العشرة الأوائل، على رأسها «إشاعة حب»، الفيلم الوحيد الذي حقق العلامة الكاملة بالورود في قوائم جميع المصوتين بلا استثناء، الأمر الذي يؤكد مكانته كأحسن فيلم كوميدي مصري على الإطلاق باختيار المصوتين.

جاء ثانيًا في ترتيب المخرجين نيازي مصطفى برصيد ثمانية أفلام. ونيازي مخرج متنوع الإسهامات، لم يتخصص في الكوميديا مثل فطين عبد الوهاب، لكنه قدم كافة أنواع الأفلام تقريبًا في مسيرة هائلة قدم خلالها أكثر من ١١٥ فيلمًا طويلًا، وهو رقم كان من الممكن أن يزيد لولا مقتله الصادم الذي أنهى مشواره بشكل مفاجئ. الملاحظة أنه على العكس من فطين الذي تركزت أعماله المختارة في عقدي الخمسينيات والستينيات (عدا فيلمه الأخير «أضواء المدينة» من إنتاج ١٩٧٢)، فإن أفلام نيازي الثمانية توزعت على خمسة عقود بدأت في الثلاثينيات بفيلم «سلامة في خير» عام ١٩٣٧ واختتمت بفيلم «البحث عن فضيحة» عام ١٩٧٣، فمن

الأربعينات نجد مثلًا «سي عمر» (١٩٤١)، ومن الخمسينيات «سر طاقية الإخفاء» (١٩٥٩) ومن الستينيات «صغيرة على الحب» (١٩٦٦)، ليكون نيازي مصطفى المخرج الوحيد الذي ظل نصف قرن كامل يصنع أفلاماً صمدت في تاريخ الكوميديا المصرية حتى يومنا هذا، بعد قرابة التسعين سنة من صنع أولها.

المرتبة الثالثة كانت من نصيب مخرج معاصر هو شريف عرفة برصيد سبعة أفلام، برزت فيه قدرته على بناء شراكات فنية مع موهوبين كبار، سواء مع مؤلفين (ماهر عواد ووحيد حامد وأحمد عبد الله وأيمن بهجت قمر)، أو مع نجوم على رأسهم علاء ولي الدين وعادل إمام بفيلمين مع كل منهما، بالإضافة لفيلم مع كل من ليلى علوي ومحمد هنيدي وأحمد حلمي. ثم جاء في المركز الرابع أحد كبار سينما الكوميديا وهو المخرج محمد عبد العزيز باختيار خمسة أفلام من إخراجه، ثم كل من رأفت الميهي وسعيد حامد بأربعة أفلام، وخمسة مخرجين برصيد ثلاثة أفلام هم عمر عبد العزيز وأحمد الجندي وعلي عبد الخالق وحلمي رفلة وعلي إدريس.

نجومية لا تقبل التشكيك

لم يكن لدينا أدنى شك أيضًا في احتلال عادل إمام لقمة الترتيب بين نجوم الكوميديا الأكثر ظهورًا في القائمة، لأسباب عدة على رأسها الفترة الطويلة التي استطاع «الزعيم» خلالها الاحتفاظ بموقعه على قمة هرم النجومية، والتي تعاون خلالها مع مجموعة من أكبر المخرجين والمؤلفين لتقديم أعمال لا تُنسى. السبب الثاني هو الفترة السابقة لانفجار نجوميته، والتي شارك فيها إمام بأدوار داعمة في أفلام من بطولة نجوم آخرين وجدت مكانها في القائمة، ليكون عادل إمام حاضرًا في ١٨ فيلماً من المائة، وهو الرقم الأعلى بين كل الفنانين في كل التخصصات، الأمر الذي يثبت المكانة المستحقة التي حفرها في قلوب محبيه على مدار عقود. أفلام إمام في القائمة بدأت بدور دسوقي أفندي الشهير في «أنا وهو وهي» عام ١٩٦٤ مع النجم فؤاد المهندس، وكان أحدثها «مرجان أحمد مرجان» عام ٢٠٠٧، أي بفارق ٤٣ عامًا كاملة من التوهج والنجومية، برز خلالها السبب الثالث لحضور عادل إمام الكبير في القائمة وفي وعي ووجدان الجميع، وهي قدرته على اختيار أعمال تجمع بين الحس الجماهيري الكوميدي والقيمة الفنية العالية.

في الترتيب الثاني جاء بعد أستاذ عادل إمام، النجم فؤاد المهندس الذي كان هو الآخر مدرسة كوميدية كاملة، نشأ داخلها جيل جديد من المضحكين من بينهم إمام، والذي امتلك مدرسته الخاصة وقدم نجومًا آخرين لاحقًا. فؤاد المهندس ظهر في عشرة أفلام بالقائمة بدأت بفيلم «عيلة زيزي» من إنتاج ١٩٦٣، واختتمت بفيلم «البيه البواب» عام ١٩٨٧ (أي نصف الحيز الزمني لأفلام عادل إمام تقريبًا).

أما النجم سمير غانم فجاء ثالثًا بالظهور في تسعة أفلام بالقائمة، مع ملاحظة بالغة الأهمية هي أن سمير غانم لم يكن البطل الأول لأي فيلم من الأفلام التسعة، فتراوح وجوده بين البطولة المشتركة كما في «تجيبها كده تجيلها كده هي كده» و«٤-٢-٤»، إلى الأدوار الداعمة مثل «صغيرة على الحب» و«أضواء المدينة»، وحتى الظهور كضيف شرف في مشهد واحد بكل من فيلمي «ورقة شفرة» و«الحرب العالمية الثالثة»، بما يوحي بأن اختيارات سمير للبطولة المطلقة كانت دائمًا أقل من موهبته التي استهلكها في أفلام المقاولات، بينما كان ظهوره الأفضل دائمًا ضمن بوتقة أوسع من النجوم. ملاحظة مهمة ثانية أن الفارق بين أول أفلام سمير غانم في القائمة «صغيرة على الحب» المعروض في يناير ١٩٦٦ وآخر أفلامه « الحرب العالمية الثالثة» المعروض عام ٢٠١٤، مسافة زمنية تفوق ٤٨ عامًا، بما يجعله الفنان صاحب المساحة الزمنية الأوسع على الإطلاق في الظهور بأفلام دخلت قائمة أحسن الأفلام الكوميدية.

في المرتبة الرابعة بين النجوم جاء النجم الأيقوني إسماعيل يس، بثمانية أفلام منها فيلمان من الأعمال التي تحمل اسمه «إسماعيل يس في الأسطول» و«إسماعيل يس في الجيش»، وواحد فقط كان فيه في دور داعم هو أولها «فاطمة وماريكا وراشيل» من إنتاج ١٩٤٩، تلاه بطولته الأولى في «المليونير» عام ١٩٥٠، بينما كان آخر فيلم له في القائمة هو «العتبة الخضراء» عام ١٩٥٩. الفارق المحدود بين أول فيلم وآخر فيلم يكشف بشكل واضح عن قصة الصعود والهبوط الصاروخي لسُمعة، الذي بدأت الخمسينيات به وهو النجم الأول والأوحد للكوميديا المصرية، ولم تبدأ الستينيات إلا وقد بدأت نجوميته في الأفول بالفعل لتنتهي كليًا في منتصفها، بعد عقد من النجاح صار فيه أكثر ممثل في تاريخ السينما المصرية نُسبت الأفلام إلى اسمه الحقيقي.

وبينما تقاسم المركز الخامس النجمين محمود عبد العزيز وأشرف عبد الباقي بظهور سبعة أفلام لكل منهما، منها بطولة وحيدة في حالة أشرف لفيلم «رشة جريئة» مع ستة أدوار داعمة، فإن حضور النجم نجيب الريحاني في الترتيب السادس برصيد ستة أفلام أمر يستحق الانتباه، فرصيد الريحاني السينمائي يضم عشرة أفلام فقط فُقدت ثلاثة منها تمامًا، أي إنه من بين سبعة أفلام متوفرة للمشاهدة اختار المصوتون ستة، مستبعدين فيلمًا واحدًا هو «ياقوت»، الأمر الذي يعكس القيمة الهائلة التي يملكها الريحاني، الموهبة التي ربما لو كان القدر قد أمهل صاحبها لكان قد قدم لنا المزيد من الأعمال الكوميدية الخالدة.

الملاحظة اللافتة هي عدم وجود أي فيلم لاثنين من كبار نجوم الكوميديا المصريين وهما محمد صبحي وسعيد صالح، وهو أمر يستحق التوقف نظرًا لما يحمله كل منهما من مكانة ومحبة في قلوب الجمهور، لكن يبدو أن مسيرة محمد صبحي التي شهدت تألقًا على خشبة المسرح وشاشة التلفزيون أكثر من بريقه السينمائي، وأن اختيارات سعيد صالح غير الموفقة وانغماسه فيما عُرف بأفلام المقاولات، أمور جعلت المحصلة النهائية لإسهامهما السينمائي لا تظهر في قائمتنا

الحالية. جدير بالذكر أن عدة أفلام للنجمين ظهرت في اختيارات بعض المصوتين، ففي الترتيب الكلي للأصوات جاء لصبحي «هنا القاهرة» في المركز ١١٦، «أونكل زيزو حبيبي» في المركز ١٢٥، «الشيطانة التي أحبتني» في المركز ١٣١ و«العميل رقم ١٣» في الترتيب ١٧٣، بينما جاء لسعيد صالح «على باب الوزير» في المركز ١٣٣، «رجب فوق صفيح ساخن» في المركز ١٦١، «يا عزيزي كلنا لصوص» في الترتيب ١٨١. لكن مجموع الأصوات لم يكفل لهذه الأفلام الظهور في القائمة النهائية لأحسن مائة فيلم. وتجدر هنا الإشارة لأن أفلام محمد صبحي كلها من بطولته، بينما جميع أفلام سعيد صالح من بطولة نجم آخر (عادل إمام دائمًا ومحمود عبد العزيز في حالة واحدة)، الأمر الذي يدعو للتأمل والتألم أن تمضي الحياة بموهبة كوميدية ببراعة سعيد صالح دون أن يستفيد منها في بطولة فيلم واحد ينجح في الصمود في مقارنة تاريخية بين الأفلام الكوميدية!

ظهور غير متوقع بين النجمات

أما لو انتقلنا من النجوم إلى النجمات، فسنجد أن السينما المصرية نادرًا ما امتلكت نجمة كوميدية بطلة، وعلى الرغم من عدد الظريفات الكبير اللاتي ارتبطت بهن أفلامنا المصرية، فإن البطولة المطلقة لُمضحكة أمر ظل نادر الحدوث مقارنة بالمساحة المتاحة للنجوم الذكور. وربما كان احتلال النجمة شويكار للقمة برصيد ثمانية أفلام متوقعًا، في ظل شراكتها الطويلة مع النجم فؤاد المهندس صاحب الترتيب الثاني بين أصحاب الأفلام، فسبعة من أفلام شويكار الثمانية بالقائمة كان بمشاركة المهندس، فيما عدا ظهورها الأول كضيفة شرف لفيلم «الزوجة ١٣» عام ١٩٦٢، قبل أن تتوهج شراكتها بفؤاد المهندس وتسفر عن سبعة أفلام دخلت القائمة كان آخرها «سفاح النساء» من إنتاج ١٩٧٠.

أما ما كان بعيدًا عن التوقعات، فهو أن تتشارك النجمة ميرفت أمين القمة بنفس الرصيد باختيار ثمانية من أفلامها، فميرفت لم تُصنف أبدًا كنجمة كوميدية، لكن مشاركتها كبطلة جميلة في أفلام عديدة بدأت من «عودة أخطر رجل في العالم» عام ١٩٧٢ (والذي كانت فيه حرفيًا بديلة لشويكار بطلة الجزء الأول)، واستمرت حتى شاركت النجم عادل إمام البطولة في «مرجان أحمد مرجان» عام ٢٠٠٧، أحدث أفلامه وأفلامها بالقائمة، علمًا بأن أظرف دور كوميدي لميرفت أمين كان مع عادل إمام أيضًا في «واحدة بواحدة» من إنتاج ١٩٨٤، والذي وجد مكانه في القائمة أيضًا.

المركز الثاني بين النجمات كان من نصيب شادية صاحبة ستة أفلام في القائمة، لكن الحقيقة وبعيدًا عن الحسابات الرقمية يمكن أن نقول إن شادية هي نجمة الكوميديا المصرية الأولى، في ظل كون الأفلام الست بطولة كاملة لها تلعب فيها الدور المحوري في الدراما والإضحاك، بداية

من «أنت حبيبي» (١٩٥٧)، ثم «الزوجة ١٣» (١٩٦٢)، «مراتي مدير عام» (١٩٦٦)، «نصف ساعة جواز» (١٩٦٩)، «عفريت مراتي» (١٩٦٩) وصولًا إلى «أضواء المدينة» (١٩٧٣).

تقاسم المركز الثالث النجمتان سعاد حسني ومعالي زايد برصيد خمسة أفلام لكل منهما، جميعها بطولات نسائية لسعاد ومعالي، سعاد تتصدر القائمة بلعب بطولة فيلم الصدارة «إشاعة حب» وإن لم تكن الحمولة الكوميدية للفيلم من نصيبها، بينما استفادت معالي من الشراكة الفنية مع المخرج رأفت الميهي والنجم محمود عبد العزيز التي منحتها ثلاثة من أفلامها الخمسة بالقائمة صُنعت كلها خلال أربعة أعوام فقط، هي أفلام «السادة الرجال» (١٩٨٧)، «سمك لبن تمر هندي» (١٩٨٨) و«سيداتي آنساتي» (١٩٩٠).

تشابك بين المؤلفين

أما إذا انتقلنا إلى مؤلفي الأفلام المُختارة، فسنجد تشابكًا كبيرًا بين الأدوار، فالسينما المصرية، لا سيما في فترة الخمسينيات والستينيات، اعتادت على فكرة العمل الجماعي في السيناريو (بصورة تناقصت لاحقًا في السينما وإن تضاعفت في الدراما التلفزيونية)، وكان من المـألوف جدًا أن تجد فيلمًا من تأليف ثلاثة أو أربعة مؤلفين، إما يعملون معًا أو يقسمون المهام، فهذا للقصة وذلك للسيناريو والثالث للحوار، والأمر يزيد في حالة الأفلام الكوميدية التي كان لها دومًا «أسطوات» الحرفة القادرين على إضافة المزيد من البهارات الكوميدية لنصوص زملائهم كي تكون ملائمة للإنتاج. لذلك ومنعًا لأي خلط أو إغفال لدور أحد كبار الكتاب، فقد اعتبرنا مشاركة أي مؤلف في أي سيناريو مساهمة كاملة، حتى لو كان دوره مقتصرًا على إعادة كتابة الحوار.

انطلاقًا من هذا نجد على القمة أستاذ أساتذة الكوميديا المصرية أبو السعود الإبياري، الكاتب الأسطوري الذي يمتلك عشرة أفلام في القائمة، خمسة ألفها منفردًا وخمسة بالاشتراك مع كُتّاب آخرين. أفلام أُنتجت خلال مساحة زمنية ضخمة تفوق الثلاثين عامًا، بداية من «لو كنت غني» من إنتاج ١٩٤٢ وصولًا إلى «البحث عن فضيحة» من إنتاج ١٩٧٣، وعمر مهني مديد يوضح كيف تمكن الإبياري من الصمود كاتباً كوميديًا يمتلك شفرة مخاطبة الجمهور ليشهد صعود وهبوط شعبية جيلين كاملين من النجوم.

كاتب أسطوري آخر احتل المرتبة الثانية هو بديع خيري، شريك رحلة نجيب الريحاني الذي استفاد معه بوجود ستة من أفلامهما المشتركة في القائمة، وبإعادة إنتاج مسرحيتهما الشهيرة «٣٠ يوم في السجن» في صورة فيلم عام ١٩٦٦، بينما تفوق بديع خيري بفيلم واحد إضافة يتمثل في مشاركته في تأليف «شمشون ولبلب» عام ١٩٥٢، أي بعد شهور معدودة من وفاة الريحاني المفاجئة عام ١٩٤٩. ونلاحظ هنا أنه رغم استمرار بديع خيري في الكتابة دون توقف

حتى رحيله عام ١٩٦٦، فإن كل أفلامه اللاحقة لم تجد طريقها إلى اختيارات المصوتين، الأمر الذي يعكس قيمة الشراكة الفنية بين موهبتين مثل خيري والريحاني، والتي ما إن رحل أحد طرفيها فقد الثاني كثيرًا من أسباب تميزه.

يأتي نجيب الريحاني كما أوضحنا في المرتبة الثالثة بسبعة أفلام، وهو الرقم الذي يشاركه فيه الكاتب عبد الحي أديب، السيناريست المحترف الذي يمتلك أفلامًا جادة وكوميدية رائعة على حد سواء، بما يؤكد مجال تخصصه وهو بناء الدراما داخل السيناريو، ثم يأتي لاحقًا في حالات عديدة الاستعانة بكاتب آخر لتعديل الحوار وجعله أكثر كوميدية. أفلام أديب السبعة تتركز خلال عقد واحد تقريبًا، بدأت بفيلم «سر طاقية الإخفاء» عام ١٩٥٩ وانتهت بفيلم «سفاح النساء» عام ١٩٧٠، بعدها اتجه عبد الحيّ أديب – في أغلب كتاباته – للأفلام الجادة البعيدة عن الكوميديا.

أما المرتبة الرابعة فجاء فيها الكاتب علي الزرقاني برصيد ستة أفلام، ثلاثة منفردين وثلاثة بمشاركة آخرين، على مدار أربعة عقود من بداية الخمسينيات لبداية الثمانينيات، بدأ بفيلم «الأستاذة فاطمة» عام ١٩٥٢، ثم ثلاثة أفلام في الستينيات هي «إشاعة حب» (١٩٦٠) و«الزوجة ١٣» (١٩٦٢) و«عفريت مراتي» (١٩٦٨)، فيلم في السبعينيات «أضواء المدينة» إنتاج ١٩٧٢، وأخيرًا فيلم في مطلع الثمانينيات هو «رجل فقد عقله» الذي عُرض عام ١٩٨٠. بينما تساوى في المركز الخامس برصيد خمسة أفلام أستاذ فن الحوار الكوميدي السيد بدير والنجم هشام ماجد أحد مؤسسي آخر موجة كوميدية في السينما المصرية المعاصرة، مع ملاحظة أن هشام هو الممثل الوحيد بين الخمسة الأوائل، بما يجعله أفضل ممثل كتب الكوميديا وفق اختيارات المصوتين.

ممثلو الأدوار الداعمة.. ملح هذه الشاشة

لا يستقيم الحديث عن تاريخ السينما الكوميدية المصرية دون ذكر «السنّيدة»، أو نجوم الصف الثاني والثالث الذين طالما ساهموا في نجاح الأفلام وشعبيتها. سنكتفي هنا برصد الأسماء، ونترك القارئ في نهاية الكتاب مع دراسة بديعة كتبتها الناقدة ناهد صلاح حول ظهور ممثلي الأدوار الداعمة أو كما أسمتهم «نجوم خط الوسط» في أفلام هذه القائمة.

تساوى على قمة الظهور في أدوار داعمة بأفلام القائمة الممثلان رياض القصبجي وحسين إسماعيل بالظهور في ١٣ فيلمًا لكل منهما، ثم ثلاثة ممثلين رحلوا مؤخرًا عن عالمنا هم أحمد راتب ويوسف داود وسعيد طرابيك بالظهور في ١١ فيلمًا، ثم الرباعي عبد المنعم إبراهيم ولطفي لبيب ومحمد يوسف واسكندر منسّى بعشرة أفلام لكل منهم، يوسف عيد وعثمان عبد المنعم بتسعة أفلام، ثم ثمانية أفلام لسبعة ممثلين هم نبيلة السيد وإنعام سالوسة وتوفيق

الدقن ومحمد شوقي وحسن مصطفى وعبد الله مشرف وفؤاد خليل.

تبقى الأرقام مجرد أرقام، والآراء مجرد آراء، ويبقى تاريخ السينما الكوميدية المصرية الطويل مادة ثرية ممتعة، صالحة لعشرات التصنيفات ومئات التحليلات، وملايين لحظات المتعة التي عشناها معها طيلة حياتنا.

أحمد شوقي

الأفلام

١- إشاعة حب (١٩٦٠)

ناجي فوزي

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: جمال الليثي، سيناريو: علي الزرقاني ومحمد أبو يوسف عن مسرحية «أضواء المدينة»، تمثيل: عمر الشريف – سعاد حسني – يوسف وهبي – عبد المنعم إبراهيم – إحسان شريف – وداد حمدي، تصوير: كمال كريم، مونتاج: حسين أحمد، موسيقى: أحمد فؤاد حسن.

يعد فيلم «إشاعة حب» للمخرج فطين عبد الوهاب (١٩٦٠) واحدًا من العلامات المتميزة في تاريخ الملهاة في السينما المصرية، فهو يجمع بين إحكام الصنعة السينمائية من جهة، وبين تبني الفيلم الفكاهي لقضية واضحة ومحددة وذات مغزى شامل عام في الوقت ذاته، وتسيطر على المحتوى الدرامي للفيلم، وهي قضية التكافؤ في الزواج بين الرجل والمرأة، بما يعني التكافؤ بمعناه الشامل الذي يتضمن كلًا من السن والطباع والمستوى الاجتماعي والمستوى الاقتصادي، وهكذا. وكان من المناسب أن تدور أحداث الفيلم في مدينة بورسعيد، كمدينة محدودة المسحة والكثافة السكانية في ذلك الوقت.

غير أن أهم ما يميز هذا الفيلم، ويضعه في صدارة الملهاة السينمائية في مصر، هو أنه لأول

مرة في تاريخ السينما المصرية يجتمع عدد من نجوم السينما وممثلي الصف الثاني فيها، ممن لم يسبق لهم الظهور في الأفلام الفكاهية، ليجتمعوا معًا كممثلين لأول مرة في فيلم فكاهي صرف محكم الصنع. فيوسف وهبي، الملقب بعميد المسرح العربي، لم يخض تجربة الفيلم الفكاهي، وهو يحقق عشرات الأفلام، منذ فيلم «أولاد الذوات» (١٩٣٢) وحتى فيلم «إشاعة حب». ومع أن «عمر الشريف» بدأ مشواره السينمائي سنة ١٩٥٤ بفيلم «صراع في الوادي»، إلا أنه حقق عددًا مناسبًا من الأفلام المصرية قبل «إشاعة حب» (١٥ فيلمًا)، لا تتسم أي من بين شخصياته فيها بطابع الفكاهة، حتى أنه يظهر في فيلم «أيامنا الحلوة» (١٩٥٥) في دور شاب جامعي خجول يجمع بين الاتزان والرزانة، ومن ثم تعد تجربته في فيلم «إشاعة حب» هي أول خبراته في مجال الدراما الفكاهية. أما سعاد حسني، فقد كانت على أعتاب النجومية، بعد أن بدأت بطلة رومانسية في فيلم «حسن ونعيمة» (١٩٥٩)، وتراجعت إلى عدد من الأدوار الثانية والثانوية في أغلب ما حققته من أفلام في العام التالي، فكان «إشاعة حب» هو أول فيلم فكاهي في تاريخها الفني. وتشير المعلومات الشحيحة المتوفرة عن الفنانة إحسان شريف إلى أنها كانت أكثر ارتباطًا بالتمثيل المسرحي، ولذلك فإن أفلامها تعد قليلة نسبيًا (عشرة أفلام بين ١٩٤٧-١٩٦٠) غير أنها لم تشتهر سينمائيًا إلا من خلال فيلمها الحادي عشر «إشاعة حب»، حتى صارت تعرف عند ذكر اسمها في أية مناسبة، باسم دورها في الفيلم «بهيجة بنت سلطح باشا».

ويعد «إشاعة حب» هو الفيلم المصري الثاني والأخير للممثل الشاب جمال رمسيس، الذي يقوم فيه بدور «لوسي»، بعد أن ظهر في دور ليس بالشخصية الفكاهية، وهو رجل عصابات في الفيلم الفكاهي «البوليس السري» (١٩٥٩)، وهو دور محدود المساحة الزمنية والقدرات التمثيلية في الوقت ذاته، غير أن ظهوره كممثل كوميدي في «إشاعة حب» كان نوعًا من المفاجأة غير المنتظرة للجمهور، فكان التباين بين طلتيه السينمائيتين بمثابة عامل جذب جماهيري بالنسبة له، ومن المرجح أن الجمهور الذي منحه التقدير عن أدائه الفكاهي في «إشاعة حب» كان ينتظر ظهوره في أفلام لاحقة، وهو ما لم يحدث.

ومع أن أغلب مشاركات هند رستم الفيلمية السابقة كانت تنحو غالباً إلى الميلودراما، إلا أن أداءها الفكاهي اللافت في أفلام مثل «أنت حبيبي» (١٩٥٧) و«ابن حميدو» (١٩٥٧) و«إسماعيل يس في مستشفى المجانين» (١٩٥٨)، من شأنه أن يمهد لأدائها الكوميدي المتميز تحت اسمها وصفتها الحقيقيين (هند رستم/ نجمة سينمائية). كما يدخر الفيلم مفاجأة فكاهية أخرى غير منتظرة، وهو ظهور نجم كرة القدم المصرية عادل هيكل، حارس مرمى منتخب مصر والنادي الأهلي في ذلك الوقت، ليقوم بأداء دور خطيب النجمة هند رستم، في قالب فكاهي، استطاع مخرج الفيلم، من خلال السيناريو المحكم، أن يضبط إيقاعه ليتناغم مع إيقاع الممثلين المحترفين داخل الفيلم.

غير أن دائرة الفكاهة في هذا الفيلم ما كان لها أن تكتمل إلا بوجود جوقة من محترفي الفكاهة على الشاشة المصرية في ذلك الوقت، في صدارتها عبد المنعم إبراهيم ووداد حمدي، فضلًا عن نجمي فرقة «ساعة لقلبك»، الطفل أحمد فرحات والكوميديان محمد فرحات عمر (الدكتور شديد) باسميهما وصفتيهما الحقيقيتين.

واللافت أن الفيلم يرتكز في بناء قوامه الفكاهي على محطتين فكاهيتين كبريين، الأولى هي مسألة إعداد حيلة إشاعة الحب بين «حسين» و«هند»، والأخرى هي كشف هذا «الملعوب» ذاته، فضلًا عن بعض المحطات الفكاهية الأخرى، التي تعد بمثابة محطات صغرى تدعم الخط الفكاهي الأساسي للفيلم من خلال محطتيه الكبريين، وتصل بينهما في الوقت ذاته.

تقوم المحطة الفكاهية الكبرى الأولى على تدبير الأب عبد القادر لحيلة تساعده على الادعاء بأن ابن أخيه حسين شاب صاحب خبرات واسعة في مجال العلاقات النسائية، على الرغم من أن مظهره الخارجي لا يوحي بذلك على الإطلاق، ويؤكد الأب على هذا الادعاء بأن الشاب على علاقة غرامية مع النجمة السينمائية المشهورة، ويؤكد ذلك بفبركة عدد من الخطابات الغرامية الملتهبة المزيفة بتوقيع منسوب لها، وغير ذلك من أغراض ملفقة منسوبة إليها، غير أن ذروة تأكيد هذا الادعاء تأتي من خلال مكالمة تليفونية يتنصت عليها الجميع، بما فيهم سميحة وأمها وابن خالتها لوسي وصديقاتها البورسعيديات، وهي المكالمة التي تحمل مفاجأة صوت هند رستم تغازل حبيبها حسين، ليكتشف جمهور المتفرجين بأن صاحب الصوت الحقيقي هو محروس، الذي يجري مكالمته من أحد فنادق القاهرة، ومن ثم يتأكد جميع الموجودين في المكان أن حسين على علاقة غرامية مع هند، وإزاء ذلك كله تتحول سميحة بكل كيانها العاطفي والوجداني إلى حسين، فهو بذلك - وبذلك فقط - يفوق الجميع في الخبرات العاطفية والعلاقات الغرامية.

ويختتم الفيلم أحداثه بالمحطة الفكاهية الكبرى الأخرى: كشف الملعوب، وهي محطة تتضمن مفاجأة المفاجآت غير المتوقعة، وذلك بوصول النجمة هند إلى مدينة بورسعيد، للمشاركة في إحياء حفل فني فيها، يصحبه خطيبها الغيور عادل هيكل، حارس المرمى المعروف، فيعمد لوسي للانتقام من حسين وخاله، بالوشاية لدي الخطيب بأن خطيبته على علاقة غرامية بشاب بورسعيدي يدعى حسين، ويصحبه عادل إلى فيلا عبد القادر، وهو يضمر أن يجهز على حسين هذا. وإذ تعلم هند بالموقف؛ فإنها تقرر أن تلقن الجميع درسًا بليغًا، فتؤكد على صحة إشاعة حبها لحسين، بل تتمادى بأن لهما طفلًا نتيجة هذه العلاقة. ولا يصل الفيلم إلى النهاية السعيدة، بالجمع بين حسين وسميحة، وبالتوفيق بين هند وعادل، إلا بعد عدد من المطاردات ذات المفارقات الضاحكة داخل الحفل الذي تقدمه هند وتحييه من خلال مسرحية تشارك في بطولتها، لتتحول إلى كوميديا حية، يشاهدها أهل بورسعيد على غير ميعاد.

أما المحطات الفكاهية الصغرى فهي تبدأ بالتركيز على الوضع الأسري الذي يعيش فيه عبد القادر، فهو يهرب من وجه زوجته إلى «ليالي الأنس والفرفشة»، مدعيًا أنه مشغول بأعماله التجارية. وتتوقف المحطة الفكاهية الصغرى التالية عند وصف أهم شخصيات الأسرة المقيمة داخل الفيلا، ورسم صورة للعلاقات بينها، من خلال عدد من المفارقات الفكاهية اللاذعة، وخصوصًا بين حسين وبهيجة زوجة عمه، وكذلك محاولات حسين المتعددة لجذب انتباه سميحة، بناء على نصيحة عمه، صاحب التجارب النسائية المتعددة، وبتوجيه من محروس ومساعدته. وتتعدد المحطات الفكاهية الصغرى التي يحفل بها الفيلم وتتنوع في الوقت ذاته، غير أن المجال لا يتسع لذكرها، سواء وهي تمهد لمحطته الفكاهية الكبرى الأولى، أو وهي تربط بينها ومحطته الفكاهية الكبرى الأخرى.

٢- مراتي مدير عام (١٩٦٦)

رشا حسني

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي (فيلمنتاج)، قصة: عبد الحميد جودة السحار، سيناريو وحوار: سعد الدين وهبة، تمثيل: شادية – صلاح ذو الفقار- توفيق الدقن – شفيق نور الدين – عادل إمام – كريمان – هالة فاخر – يوسف شعبان، تصوير: محمود فهمي، مونتاج: رشيدة عبد السلام، موسيقى: علي إسماعيل

قد يتصور البعض أن صناعة فيلم كوميدي هو أمر سهل مقارنة بصناعة أفلام الحركة المليئة بالمعارك والمطاردات أو أفلام الحقب التاريخية أو حتى الأفلام الغنائية والاستعراضية، مقارنة بتلك الأنواع الفيلمية، فالفيلم الكوميدي لا يحتاج سوى نص سينمائي عامر بالنكات والمفارقات التي تفجر الضحكات، ولكن هنا وعند هذه النقطة تحديدًا تكمن صعوبة تنفيذ الفيلم الكوميدي.

ولأن مهمة إضحاك الجمهور أصعب بكثير من مهمة إبكائهم، فلابد من أن تتوافر بالفيلم الكوميدي الذي يرغب صُنَاعه في صناعة فيلمٍ ممتعٍ وجيدٍ، عدة عوامل تضمن له أولًا تحقيق قدر من المتعة ثم استمرارية هذه المتعة مع مضي الزمن، بداية من فكرة جذابة وكتابة ذكية، طريفة، تحمل بوضوح وجهة نظر صُناعه في القضية المطروحة، وصولًا إلى تمكُن مخرجه من الأدوات التي تمكنه من صناعة فيلم كوميدي جيد كاستخدام نفس التقنيات السينمائية المعتادة مثل المونتاج والتصوير ولكن بشكل مختلف يهدف إلى بلورة الموقف الكوميدي، فالكوميديا السينمائية لا تقتصر فقط على طريقة إلقاء الجمل الطريفة ولكنها تعتمد أيضًا على –وهو الأهم– طريقة إخراج الموقف الكوميدي بشكل عام بكل ما يحتويه من عناصر وتفاصيل، على سبيل المثال الاهتمام بلقطات رد الفعل التي غالبًا ما تكون هي المفجرة للضحكات، اختيار أحجام اللقطات التي تتناسب مع الجمل الحوارية، وحركة الممثلين داخل الكادر أثناء إلقائهم للحوار، واختيار الموسيقى والمؤثرات الصوتية المناسبة للمشهد وتوظيفها بشكل مفيد للموقف الكوميدي.

كل هذه العناصر وغيرها بالطبع هي ما تصنع توليفة الفيلم الكوميدي الجيد، هذه التوليفة التي أتقن صُنعها المخرج المُبدع فطين عبد الوهاب الذي قرر التعامل مع الكوميديا بشكل مختلف عما كان سائدًا قبله، فابتعد عن الكوميديا المتمحورة حول النجم كأفلام علي الكسار والريحاني، وقرر أن يرتكز مشروعه السينمائي الكوميدي على الحكاية بوعي منه بأن الكوميديا الأكثر تأثيرًا هي التي لا تقوم على البطل الواحد ولكن تلك التي تقوم على أكتاف الحكاية أولًا ثم الشخصيات المتورطة في هذه الحكاية، فغالبًا ما نجد في أفلام عبد الوهاب أن الموضوع هو النجم وهو الأمر الذي جعله يستعين بممثلين ليسوا كوميديين بالأساس أمثال يوسف وهبي وعمر الشريف ورشدي أباظة وأحمد رمزي وسعاد حسني وغيرهم حتى في أفلامه التي تعاون فيها مع إسماعيل ياسين وحملت اسمه فقد ضمت بل وأعادت اكتشاف العديد من الممثلين الآخرين أمثال عبد السلام النابلسي ورياض القصبجي وعبد المنعم إبراهيم وعبد الغني النجدي.

إتقان عبد الوهاب صُنع تلك التوليفة أوهم الكثير بأن صناعة فيلم كوميدي ممتع مُشتبك مع واقعه غير مُنفصل عنه أمرًا سهلًا في حين أنه على العكس تمامًا، والدليل على صعوبته هو ندرة المشروعات الكوميدية صاحبة الرؤية والتوجه الواضح كمشروعه، ليظل اسمه منفردًا على عناوين أهم الإنتاجات الكوميدية للسينما المصرية منذ الخمسينيات وحتى الآن.

وثيقة سينمائية في وجه التمييز الجندري

شهد المجتمع المصري في فترة الخمسينيات وتحديدًا بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ حراكًا ثقافيًا اجتماعيًا سياسيًا واسعًا، حراكًا ساهم في إعادة تشكيل التراتبية المجتمعية وعلاقات الأفراد بل وأدوارهم في المجتمع، وليس أدل على ذلك أكثر من التغير الذي طرأ على وضع المرأة في ذلك

الوقت والمكتسبات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي منحتها لها الثورة كالحق في التعليم والعمل والاستقلال المادي وتقلد المناصب القيادية. وبطبيعة الحال لم تكن السينما بمعزل عن هذا الحراك حيث قدّم العديد من المخرجين رؤاهم ووجهات نظرهم في ذلك الحراك المجتمعي باستخدام مختلف الأنواع السينمائية، ولكن حينما قرر فطين عبد الوهاب الاشتباك مع ذلك الحراك انحاز لطرح الموضوعات الخاصة بالمرأة والتي أراد من خلالها دحض الموروثات المتخلفة الرافضة لعملها واستقلالها ومساواتها بالرجل، وذلك من خلال النوع السينمائي الذي يُتقن صناعته وهو الكوميديا.

على هذا النهج قدّم عبد الوهاب عدة أفلام من بينها على سبيل المثال «الأستاذة فاطمة» إنتاج عام ١٩٥٢ والذي ساند عمل المرأة وحقها في المساواة مع الرجل، ثم الفيلم الطليعي السابق لعصره «الآنسة حنفي» إنتاج ١٩٥٤ أول فيلم مصري يتناول مسألة العبور أو التحول الجنسي ليدحض من خلاله هشاشة المجتمع الذكوري والتمييز بين الجنسين وازدواجية المعايير فيما يتعلق بحقوق المرأة، ثم فيلم «مراتي مدير عام» الذي يعتبر دون شك أو مبالغة واحدًا من أهم الأفلام الكوميدية في تاريخ السينما المصرية إن لم يكن أهمها، فهو الفيلم النموذج لكيفية صناعة فيلم كوميدي ممتع، وفي نفس الوقت يعالج قضية جادة جدًا برؤية سينمائية تنويرية.

الفيلم قصة عبد الحميد جودة السحار، وكتب له السيناريو والحوار سعد الدين وهبة، تدور أحداثه حول عصمت (شادية) السيدة المجتهدة التي تتقلد منصب مدير عام المصلحة الحكومية التي يعمل بها زوجها حسين (صلاح ذو الفقار) المهندس المشاغب الذي رفض استكمال دراسته لتحسين مستواه العلمي والمهني واكتفى بأن يكون مرؤوسًا يترقى روتينيًا بمرور الزمن، في إشارة إلى أن الأفضلية باتت للعمل والمجهود دون النظر لاعتبارات أخرى.

نرى الزوج في بداية الفيلم سعيدًا بترقي زوجته ويقيم لها حفلًا في منزل الزوجية احتفالًا بالمناسبة ولكن سرعان ما يتبّدل الوضع بعد أن يكتشف أنها ستكون المدير العام للمصلحة التي يعمل بها إلى أن تتعرض حياتهما الزوجية السعيدة والمستقرة للخطر نتيجة تعليقات زملائه في العمل عليه والتي يصاحبها تغير ملحوظ في ديناميكية علاقاتهم به.

ومن خلال هذا الجانب تحديدًا من القصة يحذر عبد الوهاب من خطورة التأثر بالوعي الجمعي المتخلف الذي تأصل عبر مئات السنين الرافض لأن تكون المرأة في محل القيادة -حتى لو بمجهودها- لمجرد أنها سيدة انطلاقاً من فكرة أن الرجال قوامون على النساء في خلط واضح لما هو ديني بما هو اجتماعي أو سياسي في استغلال سافر لتفسيرات مشوهة لمقصد الآية القرآنية، الفكر الذي عاد وسيطر بقوة في فترة السبعينيات وقوّض أغلب محاولات التقدم والتحرر والمساواة.

كما يتعرّض الفيلم لفكرة أخرى في غاية الأهمية وهي سبل الهيمنة الذكورية المختلفة، فعندما تأكد حسين من نجاح وتفوق زوجته في عملها وأنها هي من تمتلك السلطة في مساحة العمل المشتركة قرر

أن ينتقم لذكوريته المُهانة – نتيجة تقصيره في عمله ومشاغبته – باستخدام ما يعتقد أنه حقه داخل منزل الزوجية، حيث يتهمها بالتقصير في واجباتها الزوجية والمنزلية في حين أنها لم تقصر فعليًا، متلكئًا لها على أتفه الأشياء، مُستخدمًا صوته العالي لإرهابها أولًا وللتأكيد على وجوده ثانيًا ثم أخيرًا التلويح بما يعتقد معظم الرجال أنه السلاح الأكثر فتكًا بأي سيدة مهما علا شأنها وهو التشكيك في أنوثتها مؤكدًا على أنها تأثرت نتيجة منصبها الجديد، وهي كلها ممارسات للأسف ورغم مرور ٥٦ عاماً على إنتاج الفيلم إلا أن المرأة ما زالت تعاني منها حتى الآن.

لمس عبد الوهاب بحسه التحليلي أزمة أزلية تُمثل الخطر الحقيقي على قضايا المرأة وحقوقها ألا وهي عدم مناصرة المرأة نفسها لقضاياها واستساغة الظلم والقهر الذي تتعرض له منذ قديم الأزل بل والأحزن مهاجمة مثيلاتها من النساء اللاتي يأخذن على عاتقهن مهمة الدفاع قضاياها والمطالبة بحقوقها، في حالة أشبه ما تكون لمتلازمة ستوكهولم، ويتمثل ذلك في نموذج المهندسة عايدة التي تأخذ صف حسين وغيره من الرجال وتعتقد بأن أنوثة المرأة تتأثر عند توليها منصبًا قياديًا، مقتنعة تمام الاقتناع بأن على المرأة أن تتعلم وتتخرج من الجامعة مثلها ولكن يجب أن يقف حد طموحها عن هذا الحد ولا يتعداه، عايدة المُنشغلة دائمًا بأحاديث النميمة ومكايدة مديرتها والتأكيد على أنوثتها أكثر من أي شيء آخر.

طليعية الطرح والتجريب

في أفلامه «الآنسة حنفي» و«مراتي مدير عام» و«كرامة زوجتي» وحتى «الزوجة ١٣» لم ينتصر فطين عبد الوهاب لحقوق وكرامة المرأة فقط، بل أنه انتصر للنوع السينمائي الكوميدي واضعًا إياه على خريطة الأنواع السينمائية التي كانت تحظى أفلامها بالقدر الأكبر من الاحترام والتناول والتحليل مثل أفلام تيار الواقعية الذي كان من أبرز مخرجيه صلاح أبوسيف، الذي حينما قرر أن يصنع فيلمًا ليُناصر من خلاله قضية تحرر المرأة أخرج فيلم «أنا حرة» إنتاج عام ١٩٥٩ الذي يمكن وصف طرحه لمفهوم تحرر المرأة بأنه غاية في الرجعية والسطحية والتخلف؛ حيث صور بطلة الفيلم أمينة وعندما يتحقق لها كل ما أرادت من استقلالية تُدرك أنها كائن ناقص لن تكتمل ولن يكتمل وجودها إلا في ظل الرجل وبين أحضانه وربما تحت قدميه وهو نفس تصور الرواية المأخوذ عنها الفيلم والتي تحمل نفس الاسم.

يبرهن فيلم «مراتي مدير عام» على مدى طليعية مخرجه المولود في عام ١٩١٣ ربما أكثر من بعض مخرجي أفلام الألفية الحالية، فبنظرة عابرة يمكننا تلمُس فارق الطرح والتناول ما بين «مراتي مدير عام» وفيلم مثل «تيمور وشفيقة» إنتاج عام ٢٠٠٧ الذي يناقش نفس الفكرة ولكنه ينتصر بشكل فج لكل مظاهر وممارسات الذكورية الهشة وللأفكار التي ناهضها عبد الوهاب في أفلامه قبل عشرات السنوات.

٣- الإرهاب والكباب (١٩٩٢)

رامي عبد الرازق

إخراج: شريف عرفة، إنتاج: عصام إمام، سيناريو: وحيد حامد، تمثيل: عادل إمام – كمال الشناوي – يسرا – أحمد راتب – محمد يوسف – أشرف عبد الباقي، تصوير: محسن نصر، مونتاج: عادل منير، موسيقى: مودي الإمام

● يا أستاذ مدحت شفاكم الله وعافاكم

هكذا ينادي المواطن العادي على الأستاذ مدحت الموظف بالإدارة التعليمية بمجمع التحرير في أروقة دورات مياه وزارة الخارجية وجامعة الدول العربية وسميراميس لكي يرجوه أن يقضي له المعاملة الخاصة لنقل أولاد المواطن إلى مدرسة أقرب إلى البيت. إذا لم يكن هذا عبثًا إذن فما هو العبث!

يلعب وحيد حامد لعبة عبثية براقة عندما يجعل الأستاذ مدحت تلك الشخصية التي لم تظهر في أحداث فيلم الإرهاب والكباب كمحفز درامي أساسي لسلسلة الأحداث الكوميدية السوداء التي

شهدت استيلاء المواطن العادي على إحدى مؤسسات الدولة لمجرد أنه يريد إنهاء معاملة إدارية لم تكن تستغرق دقائق معدودة لو أن مدحت يجلس على مكتبه وليس على قاعدة الحمام في أي مكان فاخر بعيد عن دورات مياه المجمع المعروفة (بنظافتها) للجميع.

يبدو الأستاذ مدحت هو جودو الذي ينتظره كل مواطن عادي من أجل تحقيق أحلامه الإدارية؟

من هنا يمكن أن نفهم لماذا لم يظهر مدحت طوال الفصل الأول من الفيلم – فصل تأسيس الأزمة والتعرف على الشخصيات التي سوف تعيش مع المواطن واقعة تحدي السلطة.

يقول وزير الداخلية حين يصله الخبر تليفونيا:

● كلام ايه ده بس يا سيادة اللواء.. ده المجمع فيه الحكومة والدولة كلها

يتحدى أحمد – ودلالة الاسم في شيوعه الزائد واضحة تشير إلى أنه واحد من ملايين المصريين أصحاب الاسم والسمات الاجتماعية والنفسية – الحكومة كلها غضباً من تغييب الأستاذ مدحت عن دوره الوظيفي.

● أنا عايز مدحت.. عايز مدحت.. مدحت

هكذا ينادي المواطن على الأستاذ مدحت وهو يطلق دفعات من الرشاش الآلي الذي وقع بين يديه وهكذا يصبح الإرهاب واقعًا متجسدًا في أكثر صوره المجازية والعبثية.

عندما انطلق تيار العبث مع بدايات القرن العشرين وتطور عبر حربين عالميتين كانت عناصره تتشكل كنتيجة لأوهام المجد الكاذبة وسيطرة النفوس الشح وشحوب الروح والعقل وفردية الإنسان في مواجهة المؤسسات القوية التي تقوم بوظائف السيطرة وتغذية أرواح الناس وعقولهم بالخرافات السلطوية وتجنيدهم للدفاع عن مكاسب هذه المؤسسات.

ألا نرى في كل هذا الكثير مما حاول حامد توظيف العبث في التعبير عنه داخل جدران مجمع التحرير خلال ٢٤ ساعة فقط من عمر المواطن الفرد ومجموعته شديدة التباين ظاهريًا وشديدة التشابه على المستوى الوجودي والنفسي؟ نصف العاهرة والمجند المطحون والصعيدي الهارب من جريمة دفاع عن الأرض والزوج يائس من أي تواصل إنساني مع زوجته التي تنتمي إلى قطيع من الأفيال وليس البشر.

في انتظار الأستاذ مدحت اضطر المواطن أن يحمل السلاح مصادفة أو قدرًا:

● أنا مش منقول من هنا إلا لما شغلي يخلص.. يخلص بمدحت بتامر بسوسو بالوزير.

يقارن الموظف بين الخدمة التي يؤديها بكل إخلاص لمؤسسات الدولة كعامل في شركة المياه وبين التنطع الإداري والسلطوي الذي يواجه حين يطالب نفس المؤسسات بتأدية ما عليها من خدمات.

● زي ما بشوف مصالح الناس لازم حد يشوف مصالحي.. أنا مش طالب أكتر من حقي.

● ربنا ماخلقناش علشان نصلي طول الوقت.. أنت لو خلص لي شغلي هتاخد ثواب أكتر.. الصلاة اللي تعطل الشغل صلاة باطلة.

في صراعه مع المؤسسات إذن لا يكتفي حامد أن يضع المواطن أمام السلطة الشرطية –وزير الداخلية- بل يدرج المؤسسات التي يتصادم معها بشكل عبثي؛ بداية من مؤسسة الدين الشعبي (ده لا وقت ضهر ولا عصر أمال الأستاذ بيصلي ايه؟) والتي يصل معها إلى (أنت كمان بتتهجم على الصلاة يا عدو الله! أنت ملتك ايه ديانتك ايه أنت كافر!) مرورًا بالدونية الحضارية (في أوروبا والدول المتقدمة بيدخلوا الحمام على أنغام الموسيقى) وصولًا إلى (لازم تعرفوا إن الحكومة ملهاش دراع علشان يتلوى)، ليتحول هذا الفرد الذي كان ينتظر الأستاذ مدحت إلى ما يشبه المسيح المخلص في نظر تابعيه ورهائنه على حد سواء، عندما يطلق صيحته العبثية التي تلخص أقصى أحلام الشعوب المقهورة تحت وطأة كل المؤسسات الديني منها والسلطوي والاجتماعي (الكباب الكباب لنخلي عيشتكوا هباب).

لقد أضحت صرخة حسن بهنسي بهلول (انا هحلاااام) في نهاية اللعب مع الكبار الذي يعتبر الجزء الأول من رباعية الكوميديا السياسية التي قدمها حامد وشريف عرفة في بداية التسعينات، أصبحت تتلخص في (اطلب لكل مواطن كيلو كباب.. ريش كتير كفتة قليلة) وبالطبع (في أوروبا والدول المتقدمة بياكلوا مع الكباب طحينة).

هكذا اقترن الحلم في الواقع العبثي الذي شكله حامد في الفيلم بحصول المواطن على كيلو كباب كمجاز مفتوح التأويل على العلاقة بينه وبين المؤسسات التي من المفترض أنها تخدمه بقدر ما يحترم سلطاتها الممنوحة من أجل تنظيم شئونه الحياتية، وليس من أجل تسييره في دائرة عبثية كتلك التي يفتتح بها الفيلم مشهده الأول (الكوريدور الدائري لمجمع التحرير وحركة الطواف المتعبة لأمواج الجماهير المتعبة المحمومة بهموم الخدمات الحكومية المؤجلة من أجل البحث عن دورة مياه نظيفة لقضاء أبسط الحاجات البشرية).

يستخدم حامد الكوميديا السوداء التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بتيار العبث كجزء أصيل من

مكوناته، مضيفًا إليها بعضًا من «التحابيش» الكاريكاتورية لتضخيم الشخصيات بصورة تناسب الواقع العبثي الذي تعيشه، كما أنه يلعب على عناصر وحدة الزمان والمكان والموضوع؛ ٢٤ ساعة في مجمع التحرير وأزمة الاتهام بالإرهاب.

إن الكوميديا السوداء مضافًا إليها الخطوط الكاريكاتورية التضخيمية هي ما أنتجت شخصيات مثل زوجة أحمد التي تنادي عليه صارخة طوال الوقت بصورة هستيرية والتي تدفن نفسها عقب يوم مرهق تحت عشرين لحاف رغم أنها ليلة الخميس، أو شخصيات الموظفة الثرثارة التي لا تكف عن الحديث في تليفون المصلحة دون أن تؤدي أي عمل سوى تقشير الخضار، أو الموظف الملتحي الذي سبق وأشرنا إليه، بالإضافة إلى نصف العاهرة التي تتعامل مع صدرها باعتباره دولابًا متنقلًا يحتوي على عشرات الأدوات، أو الزوج الهارب ثقيل الوزن الذي يكتب خطابًا مطولًا إلى أمه يشرح فيه أسباب انتحاره غير المكتمل هربًا من زوجته الديناصورية.

إذا كانت شخصية أحمد وزوجته في الفصل الأول تحمل على كتفيها مهمة التوطئة الكوميدية فإن باقي الشخصيات التي أشرنا إليها والتي يمكن أن نضم معها بالطبع وزير الداخلية ضيق الصدر الذي يحاول أن يعالج الأمور بحكمة (أنا بقترح نجيب لكم وجبة كنتاكي ٣ قطع)، هي التي توطن حالة الكوميديا السوداء في الفصلين الثاني والثالث وصولًا إلى النهاية المفتوحة للعبث الأصيل الذي يسكن الدولة المصرية وهو خروج المواطن في زمرة من يشبهوه؛ سواء كانوا موظفين أو غير بعد أن امتلأت بطونهم بالكباب، ولقنوا الحكومة درسًا في الثورة الشعبية، والذي يلخصه حامد بغمزة ساخرة من العاهرة إلى الوزير وكأنها تقول له أن ما حدث كان مجرد مناوشة وأن القادم – الذي تحقق بعد ذلك التاريخ بعشرين عامًا- سوف يكون أسوأ وأكثر قتامة مما لن يفلح معه العبث أو الكوميديا السوداء في تخفيفه.

مع ملاحظة أن الأستاذ مدحت لم يأت أبدًا.. حتى النهاية.

٤- ابن حميدو (١٩٥٧)

أمنية عادل

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: مؤسسة الإنتاج السينمائي، سيناريو: عباس كامل، تمثيل: إسماعيل يس – هند رستم – أحمد رمزي – زينات صدقي – عبد الفتاح القصري – توفيق الدقن، تصوير: كليليو (ك. ستشفللي)، مونتاج: ألبير نجيب، موسيقى: عطية شرارة.

فطين عبد الوهاب وإسماعيل يس، اسمان ترافقا على تترات العديد من الأفلام، بدأ اللقاء بينهما كمخرج وممثل في فيلم «إسماعيل يس في بيت الأشباح» عام ١٩٥١، وقدما معًا عددًا من الأفلام التي حملت اسم النجم إسماعيل يس والتي رسمت ملامح هذا الكوميديان وارتبطت بصورة مباشرة بقطاعات مثل الجيش والبوليس والأسطول وغيرها من الأفلام التي حثّت على الوطنية من خلال جرعة كوميدية مكثفة.

في عام ١٩٥٧ قدم الثنائي فيلم «ابن حميدو»، هذه المرة تخلى عنوان الفيلم عن اسم النجم، لكنه

حمل اسم شخصيته في الفيلم أي «ابن حميدو»، بالرغم من كون الحكاية بطولة مزدوجة لا يمكن اعتبار ابن حميدو بطلها الأول اللهم إلا لاعتبارات تسويقية. شكّل الفيلم امتدادًا لما قدمه الثنائي في السينما، الشراكة التي كانت تقترب من نهايتها بفيلم «الفرسان الثلاثة» (١٩٦٢)، ليبدأ فطين عبد الوهاب بعدها مرحلة جديدة أكثر تطورًا، تحرر فيها من نوع الكوميديا الشعبوي الذي ميز أفلامه مع «سُمعة».

وجه الخلاف الحقيقي بين إسماعيل وفطين هو القيادة والرؤية. أفلام فطين عبد الوهاب التي قدمها دون يس مثل «أرض النفاق» و«المدير الفني» و«نص ساعة جواز»، وصولًا إلى «أضواء المدينة» شكّلت مسارًا مغايرًا أكثر انضباطًا، ساد فيه وجود فطين كمخرج ذي رؤية خاصة لا يعتمد على موهبة الممثل الاستثنائية في الإضحاك، بل يقدم كوميديا جماعية تنطلق من قصة يضفرها الحدث والأداء التمثيلي، في حين استمر يس في تقديم ما يبرع فيه معتمدًا على خلطة واثقة محورها قدراته الكوميدية الشخصية. ولعل «ابن حميدو» هو أكثر أفلام الثنائي فطين ويس انتماءً لسينما المخرج أكثر من سينما النجم.

ينتمي «ابن حميدو» إلى الكوميديا الشعبية التي تجمع بين ملامح الكوميديا اليونانية القديمة وخلطة الموقف والإيفيه، التي تسير بالتوازي مع قصتين حب أحدهما كوميدية جمعت بين ابن حميدو وحميدة (زينات صدقي) والأخرى تحمل الرومانسية للشريط السينمائي جمعت بين حسن (أحمد رمزي) وعزيزة (هند رستم)، كلا القصتين أكملتا الضحك والرومانسية.

«ابن حميدو» قصة وسيناريو وحوار عباس كامل، الفنان صاحب الحضور الخاص في تاريخ السينما المصرية، والذي قدم معه إسماعيل يس عددًا من الأفلام امتاز بعضها بالتجريب والخروج عن السائد مثل «العقل والمال». تنوعت كوميديا الفيلم وجمعت بين كوميديا الموقف المحبوك مثل لقاء الأبطال مع الباز أفندي (توفيق الدقن)، وكوميديا الإيفيه اللفظية كما يتبدى في الخطبة العصماء التي ألقاها المعلم حنفي (عبد الفتاح القصري) عند تدشين «الباخرة» نورماندي تو، وكذلك كوميديا الفارص Farce القائمة على المبالغات الحركية كما فعلها إسماعيل يس مع قطعة الحشيش. بشكل عام قدم الفيلم مساحة مناسبة لكل ممثل كي يكون حاضرًا، وحملت الحكاية أكثر من طابع بداخلها لم يقف عند حد الكوميديا فحسب، حيث جميع الفيلم الكوميديا والأكشن والمطاردة والرومانسية والتي تنتهي كلها بالنهاية السعيدة كعادة أفلام إسماعيل يس.

يلاحظ المشاهد تباين مشاهد «ابن حميدو» في بعض الأحيان، وكأنه يشاهد فيلمين مختلفين نسبيًا، الفيلم الأول ينتمي إلى مدرسة إسماعيل يس، الممثل الواحد الذي يقود الأداء التمثيلي ويصب ما لديه من كوميديا، والفيلم الثاني هو فيلم المخرج فطين عبد الوهاب، الذي يحاول ضبط إيقاع الأحداث وقيادة فريقه من خلال تقديم كوميديا مدروسة غير مستفيضة إلى جوار

توضيح ملامح القصة وتطور الحدث. استطاع عبد الوهاب احتواء ما قدمه إسماعيل يس وأتاح الفرصة للممثلين الآخرين للتواجد والظهور.

حبكة الفيلم التي صارت معروفة للجميع تحكي عن حسن وابن حميدو، اثنان من الصيادين القادمين من رشيد إلى السويس بحثًا عن الرزق، يرتب القدر لقاءهما بابنتيّ شيخ الصيادين الريس حنفي الذي يعهد لهما ببداية في السويس. تسوقها الأحداث إلى لاتانيا عضو في عصابة تهريب مخدرات، ليتضح لاحقًا أن حسن وابن حميدو هما في الحقيقة شرطيان يتتبعان هذه العصابة ويهدفان للإيقاع بها.

اللافت في فيلم «ابن حميدو» إنه رغم قوة الأحداث وتضافرها تلعب الصدفة دورًا هامًا في بناء الحدث، فلا نعرف هل كان حسن وابن حميدو يعرفان أن لاتانيا تعرف الريس حنفي من البداية، وكذلك مدى معرفتهما بالباز أفندي وما يرتكبه من أفعال غير مشروعة ومنها مساعدة العصابة، فضلًا عن لقاء البداية مع بنات الريس حنفي. لكن ربما يتغاضى المشاهد عن هذه الصدف مجمعة في مقابل جرعة الضحك والمشاهد المتماسكة حينما يفك حسن شفرة «بطن الزير»، مكان تسليم المواد المخدرة المهربة، وغيرها من الألغاز الأخرى.

يميز الفيلم أيضًا مقارنة بغيره من أفلام الثنائي يس – عبد الوهاب أن المغامرة هنا ثنائية وليست فردية، لا تهدف إلى الضحك فقط بل تمزجه بتقديم حبكة بوليسية ومطاردة بطلها الأساسي حسن، المخطط والمنفذ للإيقاع بعصابة تهريب المخدرات، في حين يتحمل ابن حميدو بالطبع مسؤولية تقديم الكوميديا في الفيلم، وهو ما يفسر نجاح الفيلم الكبير الذي حققه وقت عرضه عام ١٩٥٧.

نرصد هنا أن حقبة الخمسينات قد حملت وجهًا جديدًا للتعامل مع الأجانب في السينما المصرية، فبعد أن كانت الجاليات الأجنبية جزءًا من الحياة في مصر، لا سيما في مدن الشمال، خلال أفلام الثلاثينيات والأربعينيات، باتت تُشكل مظهرًا للتهديد والتخريب، يتمثل هنا في شخصية لاتانيا وعصابتها الأجنبية التي تستغل الشواطئ لتهريب المواد المخدرة.

لم يخل فيلم «ابن حميدو» من الإشارات الطريفة لمرحلته الزمنية، مثل الاستعانة الساخرة باسم السفينة نورماندي المرتبطة بالحرب العالمية الثانية، ولا ننسى أن الفيلم جاء بعد عام واحد من العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦. وبينما تناثرت بعض الأحاديث حول الخلافات التي شبت بين العاملين بفيلم «ابن حميدو» أثناء التصوير، لكنه حفظ قيمته في السينما المصرية كواحد من أهم الأفلام الكوميدية الخالدة، وتحولت مشاهد مثل مشهد المطبخ بين حميدة وابن حميدو ومشهد خطاب تدشين نورماندي تو إلى لحظات عابرة للأعوام والأجيال، لا يزال المصريون ينهلون منها في نكات حياتهم اليومية حتى عصرنا الحالي.

٥- الناظر (٢٠٠٠)

أمجد جمال

إخراج: شريف عرفة، إنتاج: بروميس للإنتاج الفني والتوزيع، تأليف: أحمد عبد الله، تمثيل: علاء ولي الدين - هشام سليم - حسن حسني - أحمد حلمي - محمد سعد - بسمة، تصوير: أيمن أبو المكارم، مونتاج: معتز الكاتب، موسيقى: نبيل علي ماهر

يجلس عاريًا بمفرده في غرفة داخل بيت الدعارة، تكسين جدرانها صور لنساء فاتنات وفنانات عالميات. يتأمل عاطف (أحمد حلمي) الصور وهو يرتجف من البرد أثناء انتظار دوره مع العاهرة التي لن تأتي أبدًا، فيحدث نفسه بيأس قائلًا: «صحيح الصور حلوة بس أنا جيت عشان أعدي مرحلة الصور».

ذلك المشهد هو أكثر ما يشرح البُعد الاجتماعي والنفسي وراء صناعة فيلم «الناظر»، أو ربما تيار كامل من الأفلام التي عُرضت في الفترة نفسها، أواخر التسعينيات ومطلع الألفية، وانخرط

فيها نفس الصناع، شريف عرفة مخرجًا وأحمد عبد الله كاتبًا. نذكر منها أيضًا «اللمبي» و«عبود على الحدود»، ويمكن أن تمتد الموجة لأفلام معاصرة لصناع آخرين، مثل «فيلم ثقافي». إذا اعتبرنا موجة المضحكين الجدد انقسمت لفرعين رئيسيين، فإن الفرع الذي نتناوله قدم المحتوى الأنضج والأذكى وقتها.

الناظر فيلم عن الجيل إكس Generation X، أي أولئك الذين ولدوا في الفترة من منتصف الستينيات وحتى أوائل الثمانينيات. الجيل الذي زامن بداية عصر الأقمار الصناعية والإنترنت وانتشار «العولمة» كمصطلح وكفكرة، وغازله مفهوم «الحلم الأميركي». لذا فأحيانًا ما يوصفون بجيل الـ MTV، نسبة للقناة الاستعراضية الشهيرة التي كانت أيضًا من ملامح الجيل.

فلنتذكر أول مشهد يظهر فيه بطل الفيلم صلاح (علاء وليّ الدين) وهو يحاول أن يغير المحطة التلفزيونية من المسلسل الذي تشاهده أمه «جواهر» كي يشاهد الأغنيات الأجنبية الراقصة على قناة ثانية. لا يختلف المعنى كثيرًا عن لقطة عاطف السابقة، كلاهما ابن لثقافة الزخم في الصورة، مقابل العجز في الواقع. ونكبتهم الحقيقية تفوق مثيلتها عند أسلافهم، لأنهم انفتحوا بأعينهم على ما هو أكثر فزاد حجم تطلعاتهم، ومن ثم زاد قدر إحباطهم.

وهذا هو الفارق الأساسي بين السينما التي أفرزها نفس الجيل في دول الغرب، بالمقارنة مع السينما المصرية. الأول جيل يملك كل شيء، بينما الثاني فلا يملك إلا الصورة والحلم، وكردة فعل نصف متمردة اعتبر هذا الجيل نفسه ضحية لتراكمات اقتصادية واجتماعية تسبب فيها الجيل الأسبق.

تلك الثورة الضاحكة في الفيلم لا تستهدف جيل الآباء أو من يعرفون بالـ boomers فحسب، لكن تمتد بمبالغة لتستهدف كل ما هو ماضوي على مر التاريخ، من الفراعنة للمماليك لهتافات ثورة ١٩١٩ لأغنيات سيد درويش الوطنية لخطاب تأبين زعيم يوليو (رجل المصاريف والكانتين). بل إن عنوان الفيلم الأصلي كان «الناظر صلاح الدين»، لكن الرقابة اعترضت وطلبت من صناع الفيلم تغيير العنوان لأنه يمس رمزًا تاريخيًا أو دينيًا حسب اعتقاد مسؤولي الرقابة وقتها.

الناقد الراحل سمير فريد لاحظ تعمد الفيلم تجنيس العاهرة بالجنسية الروسية في الفيلم، وعاب على صناعه نكران جميل الاتحاد السوفييتي على مصر في أوقات تاريخية بتلك التفصيلة الذي انتقدها في حوار بمجلة الفن السابع وقت صدور الفيلم. ينسجم ما قاله فريد مع طرحنا السابق بشكل ما، لكن ربما بالغ فريد قليلًا في تسييس ذلك المشهد، والمسألة لا تعدو محاولة لصنع مفارقة بصعوبة التواصل اللغوي بين العاهرة والزبون، فقط لنضحك!

لكن، صراع الأجيال هو التيمة الدرامية والفلسفية الأوضح لفيلم «الناظر» وأفلام ذلك الفرع من موجة المضحكين الجدد، صلاح ابن الناظر عاشور استرد حريته بوفاة أبيه المتسلط، وخرج للحياة محاولًا التقاط ما فاته عن العالم الذي لم يختبر منه ما هو أبعد من برواز الصور وفاتنات القناة الثانية، يفعل ذلك مع رفيقه عاطف، الذي لا يتذكره أحد! وبمساعدة اللمبي رمز «الصياعة» والتمرد الذي «شرّح مُدرس قبل كدا». إنها تيمة تحقيق الأحلام المؤجلة أو الـ bucket list المعروفة، وهي في ذاتها كفيلة بإفراز جرعات كبيرة من الكوميديا والضحك.

لكن ماذا لو تم تعقيد تلك التيمة قليلا، بمزجها مع الصراع الشكسبيري الشهير؟ فصلاح من زاوية أخرى هو هاملت أو مايكل كورليوني أو الأسد الملك، مطلوب منه إنقاذ عرش والده المهدد من المتآمرين والأشرار. إذن فهو يريد التحرر من ميراث مستبد وفي الوقت نفسه إنقاذ الجانب الجيد من ذلك الميراث. وهو ما يصنع بعض المفارقة، مثلما ينقذ الفيلم من الانزلاق في مسار عدمي بحت، ويعيد توجيهه لمسار إصلاحي، دون تخل عن النبرة الهزلية والكوميديا الذكية.

ذكاء الكوميديا في «الناظر»، يبدأ من الاسكتشات الأولى حول تاريخ مدارس عاشور، في كل العصور بالتجرؤ على ما لم يجرؤ عليه فيلم آخر. مع التعليق الصوتي الوقور حين يختار كسر وقاره بعض الشيء بإضافة عبارة «أوي» لنهاية جملة بالعربية الفصحى، ثم يعيد كتابتها قبل الشطب عليها.

جسّد علاء ولي الدين أكثر من شخصية في الفيلم بشكل ضمن له الخلود كممثل تاريخه لا يتجاوز بضعة أعمال، وكأن شخصياته في الناظر وحدها كانت بمثابة عمل منفرد خاص بكل شخصية، وبخاصة الأب عاشور، والأم جواهر، والذين لو عطلت معلوماتك الخارجية عن الفيلم قليلًا لربما اعتبرتهما ممثلين آخرين غير علاء؛ بسبب براعته في تشخيصهم بالبعد عما نعرفه عن علاء بصوته وأسلوبه ولزماته.

كوميديا بهذا الذكاء تحتاج لشخصيات كاريكاتورية من نوع خاص، كل شخصية منهم نكتة في حد ذاتها: ميس انشراح التي «تغرق» السبورة بالإنجليزي وهي تتناول ساندويتش الكشري، زكريا الدرديري مدرس ألدغ في حرف الراء ويدرس كل المواد التي تحتوي على حرف الراء!

ثم نصل إلى أهم قنبلتين في عالم تصميم الشخصيات، وهما اللمبي وعاطف، اللمبي كان أكثر حظًا بامتداد شخصيته لبطولات منفردة في عدد من الأفلام بعد «الناظر» وبانطلاقة عظيمة لمشوار الفنان محمد سعد، بينما عاطف فتشابه مع سماته واكتفى بإثارة التعاطف مع مظلوميته، لكنه تحول لشخصية أسطورية تعيش في عالم الإنترنت مع الميمز memes والكوميكس comics؛ بعد أن بات الرمز الأوحد لنسخة اللامبالاة المُحببة في الثقافة الجماهيرية المصرية.

ليست عشوائية أو حظاً أن يحتل الناظر المركز الخامس في قائمة كتلك، بل ويستحق الدخول في قوائم سينمائية أخرى أعم غير مقيدة بالكوميديا، فهو فيلم مكتمل، يؤرخ لفترة مهمة ولجيل كامل؛ باستخدام وسائل فنية ذكية، وجرعات كبيرة من الخفة والمتعة والجمال والتسلية، وبإضافة نَفَس جديد للطابع الكوميدي الذي عودتنا السينما المصرية عليه، لذا بات «الناظر» فيلمًا مؤثرًا في أجيال فنية لاحقة. ربما لم تنصفه معظم الكتابات النقدية المعاصرة له، لكن ها هم النقاد من أجيال مختلفة يصنعون مراجعة عملية لانطباعاتهم الأولى عن العمل، ويعيدون حقه بتتويجه كلاسيكية كوميدية بين العشرة الأوائل في تاريخ السينما المصرية.

٦- الآنسة حنفي (١٩٥٤)

ناهد صلاح

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: جليل البنداري، تأليف: جليل البنداري، تمثيل: إسماعيل يس – ماجدة – سليمان نجيب – زينات صدقي – عبد الفتاح القصري – عمر الحريري، تصوير: روبير طمبا، مونتاج: سعيد الشيخ، موسيقى: إبراهيم حجاج

«طالع من الشق يشتق وله عينين وحواجب بحق»، تقولها فلة (زينات صدقي) بتهكم واحتجاج في «الآنسة حنفي» (١٩٥٤) تأليف جليل البنداري وإخراج فطين عبد الوهاب، ردًا على تعنت حنفي «إسماعيل ياسين»، ابن الزوج الذي يمارس «حمشنته» الذكورية على نساء بيته، لدرجة أنه يمنعهم من الإطلالة على الحارة من النافذة، متحججًا بأنه رجل «حمش» لم يسمح حتى لأمه قبل رحيلها بالنظر من النوافذ، على اعتبار أنه الفعل العيب، غير المسموح به للنساء، وهو ما ترفضه نواعم (ماجدة الصباحي) ابنة زوجة الأب: «هو إحنا في سجن ولا إيه؟»، مستنكرة

أفعاله التي تسببت في حرمانها من مواصلة تعليمها، والاكتفاء بالابتدائية التي فشل هو نفسه في الحصول عليها، تخبره نواعم وهي تستصغر تعسفه: «الستات في أوروبا بتخطب في البرلمان واحنا لسة هنقف ورا الشبابيك»، فتساندها والدتها: «المرأة دلوقتي لها حق مساو للرجل».

هذا الحوار الجدلي استخدم فيه كل واحد من الممثلين أسلوبه الخاص في الأداء، بين أسلوب اسماعيل ياسين الحركي واستخدامه لجسده ووجهه وصوته، وبين خفة ظل زينات صدقي المتفجرة، وثبات ماجدة وتباهيها بدور الفتاة التي تمتلك عزمًا لا يلين. كل هذا في بداية فيلم المفروض إنه كوميدي مائة في المائة، لكنه غير مسبوق في جرأته، فيلم يستخدم الكوميديا ذريعة يناهض بها الاستبداد الذكوري والظلم الاجتماعي للمرأة، وينتقد محاصرة الرجل للمرأة بسياج كلمة ممنوع، بينما يستمتع هو بالسهر في الكباريهات مع أصدقائه، ثم يناوش الفيلم هذا الاستبداد وينقل القصة إلى محور آخر شديد السخرية، حين يتحول «حنفي» إلى «فيفي» بعد إجرائه عملية عبور جنسي من رجل لامرأة.

إنه التحول الذي تبدّل فيه مسار بطل الفيلم من رجل متشدد، يغلق النافذة في بداية الأحداث، إلى امرأة تفتح النافذة في النهاية، إنسانة تصبو نحو حريتها وحقها في الاختيار، بأسلوب مخرجه فطين عبد الوهاب شديد المصرية في السخرية والتندر وصنع الإيفيهات والمفارقات الضاحكة، وجسارة كاتبه جليل البنداري الذي أنتج الفيلم بنفسه، بعد أن خشي المنتجون التصدي لقصة تتناول قضية حساسة مثل تحول رجل إلى امرأة حتى ولو حتى في إطار كوميدي، أتصور أن اختيار الكوميديا كان الحل الأمثل لتمرير الحكاية، ومع ذلك لم يستسهل صناع الفيلم ويصنعون الفكاهة السطحية، بل بدت الكوميديا هنا على قدر بساطتها عميقة، تحمل الكثير من الخيال والأفكار التقدمية بما يتناسب مع الظرف الزمني والتحولات السياسية والفكرية وقتذاك، تحديدًا بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، وما تبعها من تبدلات طليعية.

المثير أن هذه القضية ربما يصعب تقديمها الآن، أي بعد نحو ٦٨ عامًا من إصدار الفيلم، لندرك أهمية الفيلم وصعوبة إنتاجه لولا رسوخ المستنيرين، ونباهة صُناع قدموا الرجل كنموذج بشري يعتريه ضعف ما، إنه ليس خارقًا أو شريرًا أو حتى عنيفًا هذا العنف المؤذي، حتى شخصية حنفي نفسها رغم الهيمنة على نساء بيته، تنقصها القوة والجلد، بينما شخصية الأب المعلم كتكوت الجزار (عبد الفتاح القصري)، ظهرت مرهفة الحس ومغايرة لشخصية الجزار كما ألفناها على الشاشة، إذ هو حائر بين مشاحنات ابنه وزوجته وابنتها، ومستغرق في تربية الحمام الذي أطلق عليه أسماء العشاق القدامى: عنتر وعبلة، روميو وجولييت، قيس وليلى، أما صبيّه أبو سريع (رياض القصبجى)، فهو مذعور، هارب من مطلقته (وداد حمدي)، في حين يظهر حسونة (سليمان نجيب) كرمز للزمن الذي انتهى وأنفق فيه أمواله لشراء البكوية، لكن الثورة ألغت الألقاب فضاعت أمواله هباء، لتلازمه الحسرة وجملته الشهيرة «لو كنت خدت

الوصل».

إذن، نحن أمام فيلم يستمر في تأكيد تميزه سواء على مستوى موضوعه أو شكله الكوميدي، على الرغم من بعض الأخطاء العلمية التي يمكن التغاضي عنها، مثل القدرة على الحمل والإنجاب للشخص المتحول، لكنه توغل في تضاريس العلاقة بين المرأة والرجل، لنرى في البداية حنفي الذي يقمع المرأة في بيته بهواجسه البالية، ثم حين يتحول إلى امرأة، تنقلب أحواله ويصبح فيفي التي تقاوم كل وسائل القمع ضد النساء، وتناضل من أجل حقها في الاختيار والزواج من الرجل الذي أحبته، بل أن الحوار، بصرف النظر عن مباشرته وخطابيته، مفعم بعبارات تقدمية بالنسبة لزمن إنتاج الفيلم، كما في المشهد الذي جمع بين المعلم كتكوت وزوجته، تقول له: «دلوقتِ إبنك بقى بنت»، فيرد عليها: «وماله؟ مش خلقة ربنا؟»، ومثل ما قالته نواعم لفيفي بعد الجراحة: «مش عيب الراجل ينقلب ست، ومش عيب الست تنقلب راجل، العيب إن الراجل يكون أناني ويحرم البنت من التعليم ويخليها تعيش في سجن زي اللي احنا عايشين فيه».

كما يصعب أن ننسى مشاهد هذا التحول، بدءًا من لقطة تبرز ساق فيفي أثناء ارتدائها جواربها، ومكوثها أمام المرآة للتزين من أجل العرسان التي تجلبهم الخاطبة أم السعد (جمالات زايد) ثم يطفشون، أو غيرتها من نواعم ومشاكساتهما: «فاكرة لما كنتِ راجل؟ أنا كنت راجل يا كدابة!»

صحيح أنها ليست المرة الوحيدة التي يقوم فيها اسماعيل ياسين بدور امرأة، لكن التفاوت هذه المرة صنعه الموضوع المغامر، أكاد أراه واحدًا من أصدق الأدوار النسائية، لا أبالغ في شعوري بأنه في هذا الدور كان من أجمل السيدات على الشاشة، لا تثنيني عن ذلك ملامح وجهه وفمه الكبير الذي يعرف كيف يستخدمه ليجلب الضحك، لأنه في هذا الدور فطِن إلى تفاصيل وأحاسيس الفتاة العادية، الملهوفة على الحب والزواج، بدت درايته بها واضحة في الصورة والهيئة والطلعة والحركة، من حنفي غير المتساهل، إلى فيفي المترفة في الدلال والغنج، دون التوقف عند صوتها أو شكلها الفاحش في «الوحاشة» بدرجة قد يستهجنها الآخرون، أما بالنسبة لي فإن اسماعيل ياسين في هذا الفيلم «تُعجبك وحاشته»، وحاشته طيبة، مطمئنة، راعية لمشاعر إنسانية تبهج القلب وتفرحه، لا تردعها أبدًا «لخبطة» الشكل، بل تستدعي الإعجاب والمحبة.

من خلال هذه المفارقة التي تتمحور حولها اللعبة يضحك الجمهور ويشعر صانعو الفيلم أنهم نجحوا، فيرضى الجميع من الخدعة المكشوفة كما ألعاب الأطفال البريئة، هذه الحالة ربما نصادفها كثيرًا هنا، ليس استغراقًا في التواطؤ؛ إنما كنوع من الإشارات الذكية الدالة على النزعة التقدمية المشحونة بها الحكاية، المفارقة الكوميدية هنا تقوم على التناقض بين الشكل الجسماني وتقليد النساء، تنبع من فكرة تحمل هدفًا غير الضحك المجاني، الفكرة تتلخص

في نبذ الذكورية وإنصاف المرأة بطرح كوميدي وتقاطعات نابهة، ولا مانع من استخدام الـ «فارص Farce» أو الـ «بارودي Parody» مثل مشهد الشرفة بين فيفي وأبو سريع، محاكاة ساخرة لمسرحية «روميو وجولييت».

أبو سريع الصديق القديم تحول إلى الحبيب، يطلب منها ستة جنيهات كي يدفع نفقة زوجته السابقة، ثم تهرب معه وتعود وهي حامل في توائم أربعة، لابد أن تضحك كثيرًا معهما وتصدق فيفي التي تصرخ وهي تلد وتنادي: «يا أم السعد.. يا أم السعد».

٧- غزل البنات (١٩٤٩)

زين العابدين خيري

إخراج: أنور وجدي، إنتاج: شركة الأفلام المتحدة (أنور وجدي وشركاه)، قصة وسيناريو: أنور وجدي، حوار: بديع خيري ونجيب الريحاني، تمثيل: نجيب الريحاني – ليلى مراد – سليمان نجيب – يوسف وهبي – أنور وجدي – عبد الوارث عسر – فردوس محمد – فؤاد الرشيدي – زينات صدقي – محمود المليجي- ستيفان روستي، تصوير: عبد الحليم نصر، مونتاج: سعيد الشيخ، موسيقى: محمد عبد الوهاب

ربما يكون فيلم «غزل البنات» من أكثر أفلام السينما المصرية تكاملًا ونضجًا ونجاحًا رغم بساطة قصته وأسلوب إخراجه، ولكنه السهل الممتنع الذي جعله وبعد أكثر من ٧٣ عامًا على إنتاجه واحدًا من أهم كلاسيكيات السينما المصرية على مدار تاريخها.

وعلى العكس مما قد يعتقد البعض بأن كون الفيلم كوميديا فإن هذا ينتقص منه أو يضعه

في درجة أقل بجوار كلاسيكيات السينما المصرية الأخرى، ولكن الحقيقة أن هذا السبب نفسه هو الذي سيجعله يسبق كثيرًا من هذه الكلاسيكيات ويتفوق عليها؛ أولًا لأنه يقدم درساً في كيفية صناعة الفيلم الكوميدي بجدية دون استسهال أو عدم تقدير صار يصاحب صناعة هذه النوعية من الأفلام في أوقات تالية، وثانيا لأنه يقدم درسًا في كيفية صناعة الفيلم المتكامل بغض النظر عن تصنيفه كوميديا أو مأساويًا أو رومانسيًا أو استعراضيًا، وفي الحقيقة هو يقدم كل ذلك مجتمعًا ولكن في إطار كوميدي أخلص له صناعه واحترموه حتى في ظل أكثر لحظات الفيلم حزنًا ومأساوية.

سر الخلطة

يبدأ الفيلم بلوحة مكتوب عليها شركة الأفلام المتحدة (أنور وجدي وشركاه) تقدم، وفي اللوحة الثانية اسم الفيلم «غزل البنات». ويتصدر اللوحة الثالثة اسم نجيب الريحاني بخط كبير تحت كلمة تمثيل، وتحته كُتب بالاشتراك مع ليلى مراد وبجوارها أنور وجدي ثم سليمان بك نجيب. ثم ظهرت أسماء باقي الممثلين في لوحة واحدة عليها ١١ اسمًا من النوع الفاخر: محمود المليجي، فردوس محمد، عبد الوارث عسر، زينات صدقي، ستيفان روستى، سعيد أبو بكر، عبد الحميد زكي، عبد المجيد شكري، فريد شوقي، فؤاد الرشيدي وعبد المنعم إسماعيل.

اللوحات التالية بالأسماء العظيمة التي تحملها تفسر سر تكامل الفيلم؛ فالمونتاج لكمال الشيخ، والمناظر لأنطون بوليزويس، الحوار: نجيب الريحاني وبديع خيري، كلمات الأغاني: حسين السيد، الموسيقى والألحان: محمد عبد الوهاب، القصة والسيناريو: أنور وجدي، اشترك في التمثيل صاحب العزة يوسف بك وهبي، وفي لوحة تالية اشترك في الغناء محمد عبد الوهاب، ثم لوحة التصوير للكبير عبد الحليم نصر، وأخيرًا إخراج أنور وجدي.

وهكذا ناسفاً كل ما يُشاع حوله لم يبخل منتج الفيلم أنور وجدي، أحد أهم صناع الأفلام في تاريخ السينما المصرية، بقرش واحد على فيلمه الأهم، بل وفّر له كل ما يلزم ليدخل به تاريخ السينما من أوسع أبوابه، بداية من التعاقد مع مجموعة الممثلين الكبار وعلى رأسهم الريحاني ويوسف وهبي وسليمان نجيب، وكانت أجورهم مرتفعة جدًا، بل من المعروف أن يوسف وهبي أصر على أن يحصل على أجره كاملًا على الرغم من أنه لم يشارك في الفيلم إلا في مشاهد معدودة في ثلث الفيلم الأخير، بجانب الموسيقار محمد عبد الوهاب الذي كان الملحن الأعلى أجرًا في هذا الوقت، ولم يكتف أنور وجدي بالحصول على ألحانه وإنما جعله يظهر بنفسه في الأغنية الأهم التي تشرح «مورال» الفيلم، وهي أغنية «عاشق الروح»، ليعيده إلى شاشة السينما بعد غياب ثلاث سنوات من تقديم آخر أفلامه السينمائية «لست ملاكا» (١٩٤٦).

البناء المحكم

كتب أنور وجدي قصة الفيلم والسيناريو بنفسه، تاركًا الحوار لأستاذين من أساتذته وهما نجيب الريحاني وبديع خيري، شريكي رحلة نجاح الريحاني المسرحية والسينمائية، والحقيقة أن عنصري السيناريو والحوار كانا سببًا رئيسيًا من أسباب نجاح الفيلم، قبل أن يترجمه صناع محترفون إلى فيلم على الدرجة نفسها من التكامل. من التمثيل إلى التصوير إلى المونتاج إلى اختيار الملابس والديكورات إلى الإخراج إلى باقي العناصر.

يبدأ الفيلم بأغنية «اتمختري يا خيل» التي تعرض لنا مدى الثراء والحياة الرغداء التي تعيشها البطلة ليلى، ثم ندخل المشهد الأول لاهثين مع سكرتير الباشا (عبد الوارث عسر) المرتبك وهو يخبر زملاءه في القصر (عبد المجيد شكري وفردوس محمد) بسقوط ليلى في الامتحان، ليضعنا السيناريو في قلب الحدث مباشرة، ثم نعرف من خلال الحوار طبيعة شخصية ليلى: «تعبك يا ليلى ما كانش في الدروس كان اللعب والجري والطبل والرقص والغنا وركوب الخيل والكلام الفارغ»، ومن خلال المشهد نفسه نتعرف على شخصيات الفيلم ودورها في القصر «إنت فراشه الخصوصي من كام سنة»، :إنتي الكل في الكل ما تكيفوش إلا قهوتك وما تروقوش إلا ضحكتك، يبقى تبليغه الخبر شغلانة حضرتك».

وهكذا يتحرك السيناريو بإيقاع منضبط وسريع ليقدم لنا بقية الشخصيات دون أن نحتاج إلى أكثر مشهد واحد أو جزء من مشهد لكل منها لنعرف كل ما يفيدنا عنها، من الباشا العصبي الطيب الذي يعشق العلم ويقدره ولا يرضى أبدا أن تكون ابنته فاشلة وخصوصًا في اللغة العربية، إلى الأستاذ حمام الذي نراه في فصله يشرح بجدية شديدة، وبرفده في نهاية المشهد نكون قد تعرفنا تمامًا على كل جوانب شخصيته بما فيها قلة حظه في الحياة.

المشهد الخالد

الفصل الأول يكتمل بمشهد الفيلم الأطول ومدته حوالي ربع ساعة، وهو في رأيي واحد من أهم المشاهد في تاريخ السينما كتابةً وتمثيلًا وإخراجًا، رغم طوله ومسرحية بنائه؛ فقد تم فيه استخدام أغلب الحيل الكوميدية للاضحاك مثل:

- استخدام تقنية سوء الفهم المتتالي وقد تدرج صعودًا بحرفية شديدة وفي إطار محبوك يجعلك تصدق كل ما يحدث رغم عبثيته.

- الحوار اللاذع والمتصاعد أيضًا في قوته وخصوصًا حين يصل إلى ما يشبه الردح بين الباشا والأستاذ حمام حين يصل سوء الفهم إلى ذروته مع اعتقاد الأستاذ حمام أن هذا الشخص

الداخل عليه بهذه الملابس ما هو إلا الجنايني، وطبعا بعد أن شاهد الوجاهة الشديدة لمقدم القهوة والموظف المخصص لرعاية الكلب «الوجاهة دي كلها علشان يقدم القهوة؟ أمال الباشا بتاعهم يطلع جنس شكله إيه؟»، «حضرتك هنا مخصوص علشان الكلب دا؟ بس؟!».

– الكوميديا السوداء التي تجعلك تضحك رغم مأساوية الموقف الذي يتعرض له الأستاذ حمام المنحوس الذي أتى محملًا بأمل أن تبتسم له الحياة فيجد نفسه مطرودًا ومهانًا ومتهما بسرقة لم يرتكبها «أنا كده أنا كان لازم يحصل لي كده، أنا حياتي كلها كده كده كده، أنا المصايب تدور عليا بكل اشتياق زي العاشق الملهلب ما يدور على حبيبته».

والأهم أن كل ذلك بأداء تمثيلي جاد جدًا ودون أي ابتذال أو تهريج أو خروج عن حدود الشخصيات المرسومة بدقة. ولولا ضيق المساحة لقمت بتفريغ المشهد كاملًا بالحوار وحركة الكاميرا لأشرح كيف تكاملت كل العناصر معًا في هذا البناء الدرامي الخالد.

تغير الإيقاع

البناء الدرامي للفيلم سيتخذ منحى مختلفًا بعد نهاية الفصل الأول الصارخ من كثرة المفارقات التي يحملها، فالفيلم في فصله الثاني ينحى إلى الرومانسية لإظهار التغير الشديد في نظرة البطل للحياة بعد أن تلعب عليه ليلى المستهترة لعبة «غزل البنات» للتخفيف من جديته المفرطة، وحتى لا تزيد من غضب والدها المستاء من الملحق الذي حصلت عليه في اللغة العربية. وكما مهّدت أغنية «اتمختري يا خيل» لبداية الفصل الأول، تمهد أغنية «أستاذ حمام» للفصل الثاني، الذي ومع تغير الهدف الدرامي منه تتلون كل عناصر الفيلم بما يلائم ذلك الهدف، من الإضاءة لحركة الكاميرا لزوايا التصوير للغة الحوار لإيقاع المونتاج. وهكذا وبالطريقة نفسها سيتغيّر إيقاع الفيلم مرة تلو الأخرى مع تسلسل الأحداث فصلًا بعد الآخر، حتى تنتهي الأحداث على وجه الأستاذ حمام في السيارة راضيًا بأن يتراجع في جلسته من المقدمة بجوار البطلة كما كانا ذاهبين، إلى التواري خلف البطلة والبطل قانعًا ومكتفيًا بأنه أصبح يحب الحياة وأن كل ما يسعد حبيبته سيسعده هو أيضًا.

٨- عيلة زيزي (١٩٦٣)

رامي المتولي

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: أفلام الإتحاد (عباس حلمي)، قصة وسيناريو: لوسيان لامبير، حوار: السيد بدير، تمثيل: سعاد حسني- فؤاد المهندس – أحمد رمزي - إكرام عزو – عقيلة راتب – محمد سلطان، تصوير: محمد عبد العظيم، مونتاج: فكري رستم، موسيقى: يوسف شوقي

عام ١٩٦٣ قدم المخرج فطين عبد الوهاب أحد أبرز أعماله وهو فيلم «عائلة زيزي»، ولكونه يعشق التحديات كعادته قدم تحديًا جديدًا، ليس الأول في تاريخه ولم يكن الأخير، حيث جمع عددًا من نجوم الصف الأول على مدار تاريخ السينما حتى تاريخه في فيلم واحد، بأن وضع «فيديت vedette» ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين عقيلة راتب، مع فيديت عصرها سعاد حسني، وقدم للشاشة فيديت جديدة وهي ليلى شعير.

كذلك وضع ملكًا من ملوك الكوميديا الصاعدين من الجيل الثاني وهو فؤاد المهندس، مع واحد من أبرز وسيمي السينما المصرية وهو أحمد رمزي وأسند صفة الراوي في الفيلم للطفلة إكرام عزو التي تقدم شخصية زيزي، ونجح هذا الخليط أن يبقى ويخلد، ويظل حتى وقتنا الحالي واحدًا من أنجح أفلام الكوميديا التي ترصد طبيعة الحياة الاجتماعية في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين، وذلك عبر عرض نماذج لأحلام وتطلعات شباب الطبقة الوسطى من أبناء عائلة واحدة، اختار فطين عبد الوهاب أن يسمي فيلمه على اسم أصغر أفرادها وهي زيزي.

لكي تنجح هذه الشخصيات يجب أن يجمعهم إطار جذاب وقصه مشدودة كالوتر توظف وجودهم، ولكي يكون كوميديًا على طريقة فطين يجب أن تعتمد الكوميديا على المتناقضات والمواقف مع استخدام أقل للنكات اللفظية أو «الإيفيهات»، وهو ما يجب أن يكون واضحًا منذ البداية في سيناريو الفيلم، الذي ألفه الفرنسي لوسيان لامبير وكتب حواره السيد بدير، الذي يعد واحدًا من أهم «أسطوات» الحوار الفكاهي في مصر، معًا جمعا بين الموقف والإيفيهات والجمل الحوارية الكوميدية، والتي على قلة عددها في الفيلم لكنها تحولت بمرور الزمن إلى مأثور شعبي في التندر والفكاهة، منها على سبيل المثال «طلّعِت قُماش» و«أربعة يا ماما»، أما الموقف وهو الأسلوب الأساسي في خلق كوميديا الفيلم فيعتمد على قصة شديدة البساطة هي معاناة أم في تربية أولادها بطباعهم شديدة الاختلاف، هكذا بلا أي إضافات أخري أو تفاصيل تزيد من تعقيد الموضوع.

ومن القصة البسيطة وتحت مظلة الطباع شديدة الاختلاف، رُسمت خمس شخصيات بمنتهى الدقة مع وفرة شديدة في التفاصيل المتعلقة بها، وهو ما منح فريق عمل الفيلم بالكامل مزيدًا من الحرية والمساحات، سواء للأداء التمثيلي أو المواقف الكوميدية. والاعتماد على الموقف في هذا الفيلم تم تنفيذه باحترافية شديدة تعتمد على جهود الجميع بداية من المخرج إلى المؤلف وصولًا للممثلين، كلٌ من هؤلاء يعتمد على تفاصيل الشخصيات ليبدع، وحيث أن بناء سيناريو الفيلم لا يعتمد على الحدث قدر ما يعتمد على الشخصيات وتفاعلاتها معًا، فهذه الشخصيات يجب أن تكون كيانات منفصلة شديدة التنافر في طباعها دون أن تفقد صلاتها الأسرية، فتدور أحداث الفيلم في فلك المواقف اليومية المتكررة للمتطلبات الإنسانية من حب لزواج لمستقبل وظيفي لمسئوليات تربية الأبناء.

بساطة الفكرة وعاديتها لم يمنع الاهتمام الشديد بمناقشة القضايا التي تهم الشباب والأسرة في ذلك الوقت، والتي انحصرت في أبناء الطبقة الوسطى، والتي كانت فاعلة بقوة في الحراك المجتمعي منذ أوائل القرن الماضي، ومن هنا تأتي أهمية الفيلم كوثيقة ومعبر عن حال الفترة الزمنية ومن جودته في التعامل مع هذا الهدف، استمر حتى هذه اللحظة كواحد من أفضل

إنتاجات السينما المصرية على مدار تاريخها، أما الشق الكوميدي فنجاحه نابع من تركيبة أخرى.

الكوميديا في الفيلم هي العنصر الرئيسي في نجاحه، وإلى جانب اختيار وتسكين الممثلين الناجح، هناك آلية تفاعل الشخصيات الخمس الرئيسية وهم الأم والأبناء الأربعة، حيث تأتي الكوميديا لكل شخصية منهم على حدة وحسب طبيعتهم، فكوميديا شخصية الأم تأتي دائمًا من منطقة تلقيها لأخبار سلوك أبنائها التي لا ترضى عنها ومحاولاتها الدائمة لتقويمهم، فيبدو ندبها ورثاؤها لحظّها كوميديًا جالبًا للضحك، وعندما يفيض بها الكيل تتدخل الابنة الصغرى لتذكرها أنها المصيبة الرابعة ليخلد الإيفيه الشهير «أربعة يا ماما»، وهو ما ينقلنا لمنطقة الكوميديا لشخصية زيزي التي تُعرف العائلة باسمها، والتي على الرغم من كونها طفلة إلا أنها تمتلك من الحكمة ما يجعلها المعاونة لوالدتها ومستشارتها، وطريقتها في الحكي أو تعديل سلوك إخوتها الكبار مضحك في حد ذاته، دون الاعتماد على إيفيهات بشكل مركز.

بينما تأتي الكوميديا لشخصية سناء من رغبتها في أن تصبح ممثلة وهو حلمها الذي لا ترغب سوي تحقيقه حتى لو ستبذل حياتها دفاعًا عنه، المفارقة في كونها ممثلة فاشلة لا تملك المقومات لذلك، فيجب على سعاد حسني أن تقدم مشاهد داخل الفيلم تظهر من خلالها وتقنع الجمهور أنها ممثلة فاشلة، نفس الشيء مع فؤاد المهندس الذي يتبنى شخصية جادة عملية لا يهتم سوى بمسيرته العلمية، لذلك عندما تقتضيه الظروف أن يدافع عن أخته في شجار، أو يدخل مع خطيبته في حوار عاطفي ويفشل، يكون فشله كوميديًا، كعدم قدرته على الشجار دون نظارته أو لجوئه للعضّ كإحدى وسائل الدفاع عن نفسه، أو الاستعطاف عندما يفقد نظارته بأن يسأل أحد أطراف الشجار ضده «أنت سامي؟» في إشارة لأخيه صاحب العضلات الذي يقدمه أحمد رمزي. سامي كانت شخصيته تخرج الكوميديا الخاصة بها من منطقة تحوله من شاب عابث إلى عاشق، تقوّم حبيبته ذات الشخصية القوية طباعه الجامحة.

ضم «عائلة زيزي» أيضًا عددًا كبيرًا من الممثلين نذكر منهم في الأدوار المساعدة والثانية عدلي كاسب ومحمد سلطان بالإضافة إلى الطوخي توفيق في دور ثانوي، كعادته في مشاركاته في الأفلام بوجوده كواحد من أفراد الشجار، صاحب البأس الذي ينتصر عليه البطل في النهاية، بالطبع عدلي كاسب وجوده في الفيلم بدور الأب وشخصيته المنفتحة قد يبدو نمطيًا، ولا يحمل أي نوع من أنواع التحديات، لكن في الحقيقة قدرات عدلي كاسب كممثل هي ما جعلت هذه الشخصية تبدو نمطية، ومجرد الشعور بذلك هو نجاح حقيقي لعدلي كاسب كممثل فذ في تاريخ الفن المصري، من خلال تأديته لهذه الشخصية بهذه الطريقة السلسلة على الشاشة، لأنه بكل بساطة تخطى كل حواجز رسم الشخصية والقصد من إظهاره كأب أعزب لبنت وحيدة في صورة نمطية، وهناك الكثير من هذه الحواجز في حالة كاسب، وعلى رأسها ملامحه الشكلية،

وأيضًا تنميطه بشكل مستمر في أدوار الشر والأب القاسي، واللتان تتناسبان مع طبيعته الجسدية، وهذه الملامح الشكلية والجسدية يسعى معظم الممثلين في العالم إلى توظيفها كملامح لشخصياتهم والعمل معها لا ضدها، أما عدلي وبسبب إمكانياته وأدواته المتفوقة كممثل فعل العكس تمامًا.

نفس الشيء مع محمد سلطان القادم من منطقة إبداعية أخرى وهي الموسيقى، كونه ملحنًا، لكن وسامته الشديدة وضعته في الفيلم ممثلاً مساويًا لأحمد رمزي، حتى وإن لم يمتلك خبرة كافية كممثل، لكن وجود مخرج في حجم فطين عبد الوهاب يملك أداة مهمة وهي توجيه الممثلين وتسكينهم للشخصيات المناسبة كان عاملًا رئيسيًا في نجاح هاتين الشخصيتين تكشفان لحد كبير حجم التحديات التي يختار فطين أن يضعها في أعماله. أخيرًا نشير إلى عين فطين عبد الوهاب في تلمس الموهبة الفطرية وقدرته على توجيه الطفلة إكرام عزو التي يحمل الفيلم اسم شخصيتها. ربما تكون البساطة هي العنوان الرئيسي للفيلم لكن طريقة تنفيذ هذه البساطة هي العملية المعقدة التي تعتمد على جهود كل فريق تحت قيادة فطين عبد الوهاب.

٩- سي عمر (١٩٤١)

عصام زكريا

إخراج: نيازي مصطفى، إنتاج: شركة مصر للتمثيل والسينما (ستوديو مصر)، تأليف: بديع خيري ونجيب الريحاني، تمثيل: نجيب الريحاني – زوزو شكيب – عبد الفتاح القصري – محمد كمال المصري (شرفنطح) – ستيفان روستي – ميمي شكيب، تصوير: محمد عبد العظيم ومصطفى حسن وأحمد خورشيد، مونتاج: نيازي مصطفى وأحمد جلال مصطفى، موسيقى: محمد حسن الشجاعي

حتى في زمنه، كان يُنظر إلى نجيب الريحاني كظاهرة استثنائية في الكوميديا المصرية، وكفنان كبير لا يكاد يختلف عليه اثنان. مثل عبد الوهاب وأم كلثوم في الغناء ويوسف وهبي في المسرح الدرامي كان نجيب الريحاني، حتى في حياته وشبابه، قامة يفتخر بها الصحافة والسياسيون وأهل المجتمع الراقي والبسطاء، ولا يكاد يوجد كوميديان مصري آخر اتفق عليه معظم الناس،

معظم الوقت. وليس من قبيل إطلاق الأوصاف العشوائية أن يقارن الريحاني بتشارلي تشابلن، فعلى الرغم من أن المقارنة غير دقيقة من نواح عدة، إلا أن الاثنين يتشابهان في تأثيرهما الشعبي الطاغي وفي تطويرهما لفن الكوميديا كل في أمته. ومن المدهش أن يحظى الريحاني بهذا القدر من التقدير والشعبية رغم أن ما بقي منه ليس سوى بضعة أفلام قام ببطولتها في آخر مرحلة من حياته، ولا تمثل سوى جزء يسير للغاية من مسيرته الفنية التي قضى معظمها في المسرح.

قدم نجيب الريحاني تسعة أفلام تراوح نصيبها من الجودة والنجاح، ويروي الريحاني في مذكراته وكتابات وتصريحات أخرى أن نجاحه في السينما لم يكن جيدًا مقارنة بالمسرح، خاصة في الأفلام الثلاثة الأولى التي شارك فيها. تغير هذا المصير مع فيلمه الرابع «سلامة في خير» (١٩٣٧)، الذي أنتجه ستوديو مصر وأخرجه نيازي مصطفى، والذي أعقبه بفيلم ثان لنفس شركة الانتاج والمخرج، وهو «سي عمر»، الذي بدأ عرضه الأول في الأسبوع الأول من يناير ١٩٤١.

«سي عمر» هو ذروة أعمال الريحاني السينمائية والكوميدية، فيه يجتمع البناء الدرامي المحبوك بالضحك النابع من الموقف الدرامي وطبيعة الشخصيات، وفيه يلتقي عدد من أساطين ورواد التمثيل المصري الذين نشئوا في المسرح واكتسبوا خبرة التمثيل أمام كاميرا السينما، وساهم معظمهم في صياغة أسلوب مصري مميز، بحسناته وعيوبه، في التمثيل الكوميدي.

بداية يبدو نجيب الريحاني هنا واثقًا من نفسه، هادئًا، متحكما في انفعالاته وعضلات وجهه ولغة جسده، مجسدًا ومبلورًا شخصية الكوميديان «الجاد» الذي يمثل بواقعية، دون استظراف أو مبالغة أو استخدام أية إيماءات أو أصوات غير طبيعية. هذه الشخصية التي انفرد بها الريحاني (في السينما على الأقل، حيث أننا لا نستطيع أن نعرف بالضبط طبيعة أدائه في المسرح). هذه الشخصية التي لم يستطع أجد أن يباريه فيها أو يقترب من براعته في أدائها (بالرغم من نجاح القليلين فيها مثل يحيى الفخراني وبعض أعمال فريد شوقي المتأخرة).

يأتي «سي عمر» بعد أربعة أفلام هي «صاحب السعادة كشكش بيه» (١٩٣١)، الذي تحول لفيلم ناطق بعنوان «حوادث كشكش بيه»، ولكن كلا من الفيلمين الصامت والناطق فقدا، ثم «ياقوت» (١٩٣٤) و«بسلامته عايز يتجوز» (١٩٣٦) وكلاهما مُنيا بالفشل عند عرضهما، ثم «سلامة في خير» (١٩٣٧) الذي حقق نجاحًا كبيرًا أعاد إلى الريحاني تفاؤله بشأن السينما، يأتي «سي عمر» متوسطًا مسيرته التي ضمت أربعة أفلام أخرى بعده هي «لعبة الست» و«أحمر شفايف» و«أبو حلموس» وآخرها «غزل البنات» (١٩٤٩) الذي عُرض بعد وفاة الريحاني المفاجئة.

يعتمد «سي عمر»، مثل الفيلم السابق عليه «سلامة في خير» على لعبة التشابهات (قيام البطل

بلعب شخصيتين متشابهتين) التي طالما عزفت عليها الكوميديا المصرية بلا كلل، ولكن الحبكة في «سي عمر» أكثر تعقيدًا من «سلامة في خير» وأكثر منطقية: رجل غاب عن عائلته طويلا بعد سفره إلى الهند، تقوم زوجته باستخدام شخص يشبهه لتوحي للعائلة بأنه ابنها الغائب.

يصوغ بديع خيري من الفكرة سيناريو مُركّب، يحمل مقدمة طويلة تمهد للحدث الرئيسي. تبدأ الأحداث بجابر أفندي موظف صغير شريف في عزبة عمر الألفي، الرجل المسافر، يتم فصله لأنه شريف ويرفض المشاركة في الفساد الدائر في العزبة، ثم يقع في يد عصابة تعتقد أنه استولى على عقد ثمين تملكه زوجة عمر الألفي، ويدفعونه دفعًا لدخول القصر، حيث يلتقي بالزوجة والعائلة التي تعتقد أنه ابنها.

يحفل الفيلم بالشخصيات الغريبة، مثل عصابة «ساطور» التي يتزعمها عبد الفتاح القصري، في واحد من أظرف أدواره، وشخصية العم الماكر التي يؤديها شرفنطح (محمد كمال المصري)، ويبدو فيها كما لو كان نموذجًا قديمًا من إحدى شخصيات «بيكسار» الكارتونية. وتلعب كلا من العصابة والعم الماكر أدوارًا رئيسية في دفع عجلة الأحداث، وفي إثارة قدر هائل من الكوميديا المغلفة بالإحساس بالخطر الذي يتعرض له البطل. والكوميديا هنا نابعة من المواقف والشخصيات، ورغم أن شخصية جابر تبدو في البداية مسالمة حد الضعف وقليلة الحيلة، إلا أنه يظهر مع تقدم الأحداث دهاءً وقدرةً على التصرف في أحلك المواقف. ولا ينسى المشاهدون مواقفه مع ساطور والعم، ومشهد الساحر الهندي الذي يأتي به العم ليكشف أن جابر ليس هو الابن المفقود.

تتنوع كذلك مواقع الأحداث: العزبة، الشارع، فندق صغير، مقر العصابة، صيدلية، والقصر، وبجانب الشخصيات الرئيسية هناك عدد من الشخصيات الثانوية، مثل ناظر العزبة عباس فارس، وأفراد عصابة ساطور، وأفراد العائلة المختلفين التي تضم ماري منيب وسراج منير وستيفان روستي، بجانب الأختين ميمي وزوزو شكيب.

في كثير من أعماله المتأخرة كان نجيب الريحاني يهتم بتقديم نقد اجتماعي وأخلاقي لظواهر اجتماعية، مثل التكالب على المال، و«المظهرة»، والتخلي عن التقاليد الشرقية والريفية، وفي فيلميه التاليين «لعبة الست» و«أحمر شفايف» نجد ذلك بوضوح. يخلو «سي عمر» من هذه النزعة التعليمية، على الرغم من وجود نقد مضمر وغير مباشر للفساد المالي والأخلاقي، ويتفرغ بالكامل لصياغة مشاهد درامية كوميدية تبرز أهم ما في كوميديا الريحاني وهو نزعتها الواقعية المميزة. ويبدع بديع خيري في صياغة حوارات طبيعية بقدر ما هي فكاهية، تكاد تقترب في بعض المشاهد إلى حدود الشعر العامي، وبعض جمل الحوار أصبحت من المصطلحات الشعبية الرائجة، كما أصبحت بعض مشاهده من كلاسيكيات الكوميديا المصرية.

من هذه المشاهد مشهد الريحاني وعباس فارس ناظر العزبة الذي يتناقشان فيه حول «تضبيط» فن الاختلاس، ومثله مشهد متأخر مع العم الفاسد. ومنها مشهد لعب الورق مع العصابة، عندما ينجح جابر في مجاراتهم والتغلب عليهم في اللعب، ومشهد سرقة الصيدلية، ومشهد دخول ساطور إلى القصر ولقائه بالعم الذي كان يعمل ضابطا بالداخلية، ومشهد الساحر الهندي المزيف. تتوالى مشاهد «سي عمر» وتتسلل واحدًا وراء الآخر في ترتيب درامي محبك، يؤدي كلا منها للآخر، وكل منها يشكل موقفًا تتفجر منه الكوميديا بشكل تلقائي، واقعي، دون لقطة أو كلمة حوار يشعر المشاهد أنها مقحمة أو زائدة عن الحد.

قبل «سلامة في خير» كان نجيب الريحاني يشكو من عمله مع مخرجين أجانب لا يستطيعون فهم الكوميديا الريحانية ولا كيفية تقديمها سينمائيًا، ولكن عمله مع المخرج المصري الشاب، آنذاك، نيازي مصطفى كان تجربة مثمرة حيث لم يكتف المخرج بتصوير المشاهد، ولكنه ساهم مع الريحاني وبديع خيري في صياغة العديد من المشاهد «سينمائيًا»، وهو الأمر الذي يتكرر في «سي عمر» بتمكن أكبر من الوسيط السينمائي. ولا يبدو العمل، مثل أعمال سابقة، مجرد ترجمة لمسرحية، ولكن الدراما والكوميديا فيه تعتمدان على لغة السينما بشكل كامل، والفيلم بشكل عام نقلة في مستوى السينما المصرية فنيًا.

١٠- سلامة في خير (١٩٣٧)

محمد سيد عبد الرحيم

إخراج: نيازي مصطفى، إنتاج: شركة مصر للتمثيل والسينما (ستوديو مصر)، تأليف: بديع خيري ونجيب الريحاني عن قصة لستوديو مصر، تمثيل: نجيب الريحاني – حسين رياض – منسّى فهمي – محمد كمال المصري (شرفنطح) – فؤاد شفيق – راقية إبراهيم، تصوير: محمد عبد العظيم، مونتاج: نيازي مصطفى، موسيقى: محمد حسن الشجاعي وعبد الحميد عبد الرحمن

ساع يعمل في أحد محال الأقمشة. يُطلب منه توصيل الإيراد اليومي للمحل إلى البنك. يتأخر بسبب حادث بالطريق ليكتشف بعد ذلك أن البنك قد أُغلق ليعود إلى المتجر ليجد أنه قد أُغلق هو الآخر احتفالًا بمولد طفل صاحب المتجر. يخاف الساعي أن تتم سرقة المبلغ الكبير الذي بحوزته فيتوجه إلى فندق كي يسكن به ويضع المبلغ في الأمانات حتى يفتح البنك مرة أخرى. في الفندق تحدث المفارقة بأن يُخطئ مدير الفندق القادم فيعتقد أن هذا الساعي هو أمير قندهار المنتظر وصوله. يعجب الأمير الحقيقي بالفكرة فيقرر أن يستمر في اللعبة حتى يرى من وراء

الستار من هم أحباؤه ومن منافقيه. ليقع الساعي في مجموعة من المواقف الكوميدية التي تظهر سذاجته وأمانته بنفس الوقت.

ربما تكون هذه الحكاية البسيطة هي واحدة من أكثر التيمات التي شاهدناها في تاريخ السينما. ولكن فيلم «سلامة في خير» والذي عرض بعام ١٩٣٧ سبق جميع الأفلام المصرية التي بُنيت على هذه التيمة فقد صنع هذا الفيلم حينما كانت السينما المصرية ما زالت تتحسس خطاها، فقد كانت حينها في عامها العاشر بعد عرض أول فيلم روائي طويل مصري عام ١٩٢٧.

كوميديا الموقف التي كتبها بديع خيري بالاشتراك مع نجيب الريحاني وتنفيذ هذه المواقف عبر المخرج الفذ نيازي مصطفى وخفة دم الريحاني التي تمتزج بالجدية الشديدة في انفعالات الوجه رغم الحس الساخر الذي يغلف الأجواء هي الأسس التي تجعلنا نضحك من قلوبنا حتى الآن حين مشاهدة هذا الفيلم.

وفيلم «سلامة في خير» بطولة مجموعة من الممثلين الذي كانوا وقتها نجومًا واستمروا نجومًا لعقود عدة، وهم نجيب الريحاني وحسين رياض ومنسي فهمي وفؤاد شفيق ومحمد كامل المصري (شرفنطح) وراقية إبراهيم وروحية خالد وفردوس محمد وستيفان روستي وحسن فايق وسيناريو وحوار بديع خيري ونجيب الريحاني وهندسة مناظر وتصميم ملابس ولي الدين سامح (الذي سيخرج بعد ذلك فيلمًا لنجيب الريحاني وهو «لعبة الست») وموسيقى تصويرية محمد حسن الشجاعي وتصوير محمد عبد العظيم وقصة وإنتاج ستوديو مصر وإخراج نيازي مصطفى في أول فيلم يخرجه بعد سنوات كمونتير ومساعد مخرج.

يمتلئ فيلم «سلامة في خير» بالمشاهد التي لا يمكن أن تُمحى من الذاكرة وهو أحد الأسباب التي جعلته فيلمًا خالدًا، حيث يحظى بمرتبة متقدمة دائمًا في قوائم أفضل الأفلام فما بالنا بقائمة نوعية وهي قائمة أفضل الأفلام الكوميدية. مثلا هذا المشهد الذي تتجلى فيه عبقرية نجيب الريحاني وشرفنطح حينما يذهب الساعي سلامة/ الأمير قندهار في زيارة إلى إحدى المدارس الابتدائية والتي يعمل بها جاره بيومي مرجان كمدرس حساب. يتعرف كلاهما على بعض على الفور. لينظر له المدرس من فوق نظارته متفحصًا إياه وعيناه تقول بكل فصاحة تمثيلية إنه يعرف هويته الحقيقية وأنه لا يستطيع أن يتلاعب به. بينما الساعي/ الأمير الساذج يبدأ دون أن يقصد في كشف نفسه أمام جاره وغريمه حينما يتحدث بالتفصيل عن أنواع وأسعار القماش في مصر. يتجلى هنا رسم الموقف بعد تمهيده من بداية الفيلم عبر خلق حالة من النزاع بين الجارين الذين يسكنان بنفس البناية حيث يعاني الساعي من دبدبة وضجيج المدرس الكائن فوقه ونكتشف عبر الحوار أن هذا العراك – الذي لا يصل أبدًا إلى عراك بالأيدي بل فقط عبر السخرية والسباب – هو طقس يومي بين الجارين!

هذا المشهد مثله مثل الكثير من المشاهد يعكس قدرة المخرج الكبير نيازي مصطفى في استخدم ممثلين عظام عبر مواقف وحوار ذكي وممتع وقادر على إضحاك المشاهد حتى بعد سنوات طويلة من سبكه، ووسائط مختلفة تعرضه بدايةً من شاشة التليفزيون مرورًا بمنصات الإنترنت حتى اليوتيوب على التليفونات المحمولة وليتأثر بمشاهده شباب الألفية الجديدة فيصنعون منه ميمات memes مختلفة مثل عيني الجار المدرس وهو ينظر للساعي الأمير من فوق نظارته أو حينما تقول حماة الساعي لزوج ابنتها «ينيلك يا موكوس».

والأسس الرئيسية لفن الدراما إذا كانت التراجيديا أو الكوميديا هي المفارقة وسوء الفهم، وهي نفسها الأسس التي لعب عليها بديع خيري ونجيب الريحاني بذكاء شديد أثناء كتابتهما هذا الفيلم. ساع فقير ولكنه أمين وهو ما يجعل صاحب متجر القماش يأتمنه على كل شيء بدايةً من مفاتيح خزانته مرورًا بنظارته حتى إيراد المتجر نفسه. هذا الساعي الذي يسكن بحارة اسمها «الباشوات» والتي تمتلئ بالفقراء والشحاذين يتحول في يوم وليلة إلى أمير غني تفتح له كل الأبواب بما فيها أفخم فندقاً بالمدينة بعدما طرده حارسها منه منذ دقيقة واحدة.

الذكاء في اختيار وتطور هذه الشخصية في هذا الاتجاه يتوافق أيضا مع رغبة المشاهد في تمثل هذه الشخصية أي أن يكون مثلها. فمشاهد السينما بشكل عام يتقمص شخصية البطل ويضع نفسه في مكانها وهو ما استغله صناع الفيلم بذكاء حينما جعلوا المشاهد يشعر أنه من الممكن أن يكون مكان هذه الشخصية حيث يعيش حياة الأغنياء والأمراء وهو ما يرضي شعور وحاجة المشاهد مما يجعله يتفاعل ويحب الفيلم أكثر وأكثر ويتمنى أن يدوم حال البطل طويلًا فربما ينول هو أيضا في حياته الطبيعية الواقعية ما ناله بطل الفيلم. والذكاء أيضًا جاء في نهاية الفيلم حينما تم مكافأة الساعي على أمانته من قبل صاحب المتجر من جهة ومن الأمير وخطيبته من جهة أخرى لتعوض هذه المكافآت البطل في حياته وليعيش حياة أكثر رفاهة. ليس مثل الباشوات مثلما هو مكتوب على رأس الحارة التي يسكن بها ولكن كشخص «مستريح» ماديًا إلى حد ما بعد ترقيته كأمين لمخازن متجر الأقمشة.

اللعب على سوء الفهم يخلق أيضا حالة من التواطؤ بين صناع الفيلم والمشاهد. فنحن نعرف حقيقة كل شخصية بينما بقية الشخصيات لا تعرف حقيقة أبطال الفيلم وهو ما يجعل المشاهد يشعر أنه متفوق على شخصيات الفيلم من ناحية، ويجعله ينتظر المفارقة ويعرف أنها قادمة لا محالة، وحينما تأتي فإنه يضحك بملء فيه لأنها جاءت على هواه ولأنه كسب في رهان توقع حدوثها.

هذه اللعبة الذكية هي الأساس الذي جعل فيلم «سلامة في خير» واحدًا من أفضل أفلامنا الكوميدية التي استطاعت أن تفهم وتحقق معادلة الكوميديا في الفن وبالتأكيد ساعد المخرج

الكبير نيازي مصطفى على ذلك، خاصةً أن ضمن مجموعة من أفضل وأهم الفنانين والفنيين في تاريخ السينما المصرية والعربية والذين أثّروا على أجيال وأجيال.

ودعونا نقول إنه وعلى الرغم من أن تيمة فيلم «سلامة في خير» قد استهلكت تماما في الثمانين عاما التالية في السينما المصرية، إلا أن فيلم نجيب الريحاني ما زال له هذا العبق والجدة والمذاق الذي لم تستطع أي من الأفلام التي اقتبست أو استوحت منه بعد ذلك أن تحققه. ولهذا يعتبر تحفة كلاسيكية لا يمكن تكرارها.

١١- لعبة الست (١٩٤٦)

ماجدة خير الله

إخراج: ولي الدين سامح، إنتاج: أفلام الشرق الأوسط (وجدي عنايت)، تأليف: بديع خيري ونجيب الريحاني، تمثيل: نجيب الريحاني – تحية كاريوكا – سليمان نجيب – ماري منيب – عبد الفتاح القصري – عزيز عثمان، تصوير: مصطفى حسن، مونتاج: إميل بحري، موسيقى: عبد الحميد عبد الرحمن

الكوميديا من الفنون التي تتأثر بالزمن وبثقافة كل من المبدع والمتلقي، ولذلك فأعمال سينمائية أو مسرحية كانت في وقت ما تفجر الضحكات، يستقبلها جيل مختلف بحالة من البرود وعدم التجاوب، ورغم ذلك فهناك أعمال فنية أخرى نجدها عابرة للأجيال متحدية للزمن وتقلباته، وأيضًا لوعي وإدراك وثقافة المتلقي، من هذه الأعمال فيلم «لعبة الست»، ليس لوجود نجيب الريحاني فقط، ولكن لتركيبة السيناريو الذي أبدع في صياغته كل من الريحاني ورفيق دربه بديع خيري.

لو كان هناك مجال لتغيير الاسم أو اقتراح اسم آخر أكثر ملاءمة للأحداث لكان لعبة الحظ، فالشخصية الأساسية «حسن وابور الجاز» يرتفع شأنها وتحقق نجاحًا لم يكن في الحسبان نتيجة الحظ فقط، فهو ليس فائق الذكاء ولا له مميزات خاصة تجعله أفضل من غيره، فقط الحظ الذي أتاح له أكثر من فرصة للكسب دون أي جهد إضافي، ميزة حسن الوحيدة كونه إنسانًا نقيًا مخلصًا لعمله وللمرأة التي أحبها. هذه الحالة يتمناها أي إنسان في أي زمن وفي أي مجتمع أن يحالفه الحظ وينصفه من فقره دون أن يضطر لتقديم أية تنازلات! يمكن اعتباره هذا واحداً من الأسباب التي تجعل «لعبة الست» من الأفلام الكوميدية الخالدة، وهي تيمة اعتمد عليها نجيب الريحاني في أكثر من فيلم، لسنا بصدد ذكرها الآن.

الزمن الذي تدور فيه أحداث الفيلم يتضح من اللحظات الأولى، وخاصة مع مشهد اللقاء الأول بين حسن والفتاة لعبة (تحية كاريوكا) التي ترتمي في حضنه عندما تسمع صوت الغارة، الدالة على أن الأحداث تدور أثناء الحرب العالمية الثانية، بالإضافة إلى حالة الكساد الاقتصادي والبطالة التي يعاني منها النسبة الأعظم من الشعب المصري. حسن وابور الجاز، رجل أربعيني لم يذكر الفيلم نوع دراسته ولا تجاربه السابقة في مجال العمل، كل ما نعرفه عنه اليوم أنه عاطل يبحث عن وظيفة، وليس في جيبه قرش واحد يشترى به ساندوتش فول، ولكن الحظ يمنحه عملة معدنية لا يمكنه صرفها فيعتبرها جالبة للحظ! يمكن أن تتعرف على نسيج المجتمع المصري من خلال تجول حسن في أحد الشوارع الأساسية بالقاهرة باحثًا عن فرصة عمل، يمكنك أن تلحظ تنوع المارة ومنهم ابن البلد الشعبي بجلبابه التقليدي، والخواجة بالقبعة الأوروبية، وسيدات في منتهى الأناقة بعضهن مصريات، وأخريات أجنبيات، والمحالّ معظمها تحمل أسماءً أجنبية، وتقف الكاميرا أمام محل إيزاك، وهو مسرح الجزء الأكبر من أحداث الفيلم.

إيزاك (سليمان نجيب) رجل أعمال يهودي، ناجح جدًا، يقدمه السيناريو بعيد عن النمط التقليدي الذي اعتدنا وصف اليهود به، فهو ليس جشعًا، ولا أخنف منحنى الظهر، ذو أنف معقوف، ولا متآمر، بل بالعكس فمن اللحظة الأولى لظهوره على الشاشة ندرك أنه رجل يتمتع بمبدأ وموقف يُحترم من أجله، فهو يرفض تمامًا أن يقبل تعيين أي موظف عن طريق الواسطة، وهي خبطة الحظ الأولى التي يصادفها حسن وابور الجاز، حيث يحترق كارت التوصية الذي كان يحمله في جيبه، وعندما يسأله الخواجة عن نوع الواسطة التي أتى بها إليه، يخبره حسن إن واسطته ربنا، وهنا يتهلل الخواجة من الفرحة ويقوم بتعيين حسن، لأنه من وجهة نظره تقدم لطلب الوظيفة دون أن يلجأ للواسطة!

أما خبطة الحظ الثانية التي غيرت كثيرًا من الوضع الاقتصادي لحسن، فجاءت عندما يطلب منه الخواجة إيزاك أن يذهب لشراء سجائر «سترايك»، ولكنه يذهب على سبيل الخطأ إلى شباك بيع تذاكر المراهنات على سباق الخيول، وكان نشاطًا متعارفًا عليه في نوادي الخيول أيام الآحاد،

فتحقق التذاكر التي اشتراها حسن مكاسب هائلة، يعود بها إلى الخواجة الذي يخبره إنه كان يقصد شراء سجائر ويمنحه كل مكسب الرهان، فيصبح لديه ثروة لم يتوقعها، مما يدفعه للذهاب مباشرة إلى منزل الفتاة لعبة التي خطفت قلبه من لحظة لقائهما الأولى، قاصدًا التقدم لخطبتها والزواج منها.

هنا يختار السيناريو أسماء عجيبة وطريفة ودالة على طبيعة البيئة التي تنتمي إليها عائلة لعبة. فعندما تكون أمها سنية جُنح (ماري منيب) وأبوها نفخو (عبد الفتاح القصري)، وابن عمها بلاليكا (عزيز عثمان)، هل ممكن أن تتوقع خيرًا من هؤلاء؟ ومع ذلك لا يتردد حسن وابور الجاز في الزواج منها وتقبل العائلة على مضض، لأنه كان في تلك اللحظة أفضل منهم اقتصاديًا، ولكن الأمور تنقلب بشكل مفاجئ عندما يهدى حسن زوجته وحبيبته عملة الحظ المعدنية، فتواتيها الفرصة لتصبح نجمة شهيرة في عالم السينما الاستعراضية، وكما هو متوقع تلعب قلة الأصل لعبتها فتتنكر لعبة التي أصبحت فاتينستا لزوجها وحبيبها وتطلب منه الطلاق بل تصر عليه، وهنا يقول لها بقلب جريح المونولوج العظيم الذي لا يزال عالقًا بالأذهان: «أنا حبيت فيكِ الود الخالص والنفس القنوعة.. إلخ». أداء عبقري مذهل من ممثل عظيم رائع عندما يقدم مشهدا كوميديًا رائعًا بعدما يقدم مشهدًا يقطر بالشجن والأسى.

وهنا تأتي آخر وأقوى لعبة حظ في سيناريو الفيلم، عندما يعثر الخواجة إيزاك على حسن بعد أن أمضى ساعات الليل يبحث عنه في كل مكان ويخبره إنه سيترك البلاد الليلة قاصدًا إحدى الدول الأفريقية بعد أن تناثرت الأخبار عن اقتراب قوات روميل من مصر. يقرر الخواجة أن يبيع محله الضخم إلى حسن بيعًا صوريًا على أن يدفع له ثمنه من مكاسب المحل، وعندما يكتمل المبلغ المناسب يصبح محل إيزاك ملكًا لحسن، الذي يبكي حزنًا وفرحًا في آن واحد. فيلم «لعبة الست» مليء بعناصر البهجة من كوميديا موقف وإيفيهات لفظية وأغنيات لا تُنسى مثل «بطلوا ده واسمعوا ده» و «يا خارجة من باب الحمام». إنه فيلم عابر للزمن يعد درسًا خالدًا في كيفية كتابة فيلم كوميدي دال على زمن حدوثه دون خطب ولا مواعظ.

١٢- فيلم ثقافي (٢٠٠٠)

شريف ثابت

إخراج: محمد أمين، إنتاج: العدل جروب، تأليف: محمد أمين، تمثيل: فتحي عبد الوهاب – أحمد عيد – أحمد رزق، تصوير: مصطفى عز الدين، مونتاج: مها رشدي، موسيقى: خالد حماد

في الرابع من أكتوبر عام ٢٠٠٠، وبعد موسم صيفي ناجح، شهدت الصالات المصرية طرح فيلمَين جديدَين هما «أبناء الشيطان» و«فيلم ثقافي». الأول فيلم أكشن من بطولة فاروق الفيشاوي وحسين فهمي ضمن باقة الأفلام التي أنتجتها مدينة الإنتاج الإعلامي بنظام المنتج المنفذ (الأمر الذي يفسر رداءة مستواه)، أما الثاني فكان بمثابة تجربة طازجة بكل ما تحمله الكلمة من دلالات.

أول أفلام السيناريست والمخرج محمد أمين الذي تخرج من معهد السينما عام ١٩٨٥ وعجز

خلال الخمس عشرة أعوام التالية عن إنجاز السينما التي يحلم بها، حتى واتته الفرصة أخيرًا مع انتعاش السوق في أعقاب ما عُرِفَ بـ «ثورة المضحكين الجدد»، والتي شجعت أرقامها على الاستثمار في بناء دور العرض وإنتاج الأفلام.

المعاناة الطويلة التي عاشها أمين خلال سنوات «المرمطة» تركت بصمة واضحة على فيلمه الأول «فيلم ثقافي» ومُجمَل أفلامه التالية، سواء من حيث الوعي بنبض الشارع وأزمات الشباب، مظاهرها وجذورها وأحيانًا حلولها، أو من حيث جرعة المرارة التي تفيض من قصص وشخصيات أفلامه رغم القالب الكوميدي الذي غالبًا ما يغلف هذه الأفلام.

الكوميديا في «فيلم ثقافي» كانت بمثابة الوسيط الذي استخدمه أمين لتمرير صورة بانورامية بالغة القسوة لتراكمات فشل أنظمة الحكم المتعاقبة، وآثارها التي تركزت على جيل الألفية الذي افتقر أفراده لأبسط حقوقهم وسُلِبَت منهم آدميتهم. ولتجسيد هذا المضمون اختار أن تدور القصة حول ثلاثة نماذج لشبان في أواخر سن العشرينيات يُجسدون شريحة واسعة من شباب جيل الألفية، أبناء الطبقة التي كانت متوسطة، يُعانون بسبب الفقر والتعليم الحكومي المتأخر من الافتقار للمهارات التي يتطلبها سوق العمل، والأسوأ هو الافتقار لثقافة الطموح، ونتيجة ذلك هو وقوعهم فيما عرفه أمين نفسه في أحد الحوارات الصحفية بـ «أزمة الحياة المؤجلة».

غير أن جرأة الفيلم الحقيقية كانت في اختراقه لتابو الجنس الذي يتحاشاه غالبية صناع الأفلام خشية الصدام مع المجتمع المُحافِظ ومع الرقابة المتشددة، فالسيناريو الذي كتبه أمين يرصد المحاولات المحمومة لأبطاله كي يتمكنوا من مشاهدة فيلم بورنو لإشباع رغباتهم الجنسية المكبوتة واستدعاء ما حُرِموا منه بسبب نموذج «الحياة المؤجلة»، وقد جاء اختيار أمين لهذه الحبكة موفقًا لأبعد الحدود لأكثر من سبب.

أول الأسباب هو الدور المحوري الهائل الذي تلعبه الغريزة الجنسية في تشكيل البُنى الفسيولوجية والسيكولوجية للإنسان في مختلف مراحله العمرية وبالذات مرحلتي المراهقة والشباب، وما يستتبعه من حدوث اختلالات في هذه البُنى عند انقطاع الدورة الطبيعية لهذه الغريزة وتراكم طاقتها إثر انسداد القنوات الطبيعية لتصريفها.

ثم ارتباط انقطاع دورة الغريزة والاختلالات الواسعة الناجمة عنها بأسباب مجتمعية جعلت الإشباع مرهونًا بمقدرة مادية تعجز عنها شرائح متزايدة من الشباب بسبب فشل سياسات الأنظمة الحاكمة في تعليم وتأهيل هؤلاء الشباب لمواكبة سوق العمل، الأمر الذي يجعل من «الجنس» أداة لتوجيه نقد سياسي موضوعي.

استلهم محمد أمين الكثير من تفاصيل الحبكة والحوار من مفردات الحياة اليومية للشباب

المحروم من الحياة الجنسية، بما خلق قدر كبير من التماهي بين الأحداث والشخصيات وبين الجمهور المُستهدَف الّذين هم أبطال الفيلم بحق، إذا أن الأحداث رغم مبالغة بعضها تعكس الكثير من مظاهر حياتهم المشغولة في نسبة كبيرة منها بالهاجس الجنسي والرغبة في إشباع الغريزة.

الإشارات العديدة التي حفل بها الفيلم إزاء العالم السري للشباب والمراهقين وانتشار ثقافة البورنو والاستعاضة الواسعة (من قِبَل الجنسين) بهذه المواد عن الممارسة الجنسية التي تحالف المجتمع والنظام على حرمان الشباب منها، كلها ترسم صورة بانورامية صادقة لما يمكن اعتباره حركة مقاومة انتقامية عفوية يائسة من قِبَل جيل الشباب الذي سُلِبَت منه آدميته تجاه المُجتمَع والسلطة، واللذان أكد الفيلم في غير موضع على ضلوعهما معًا في مسئولية الجريمة بحق الأجيال الشابة مثل الربط بين البورنوغرافيا وجلسات مجلس الشعب، وجمل حوارية من نوعية: «فكرك أبوك وأمك هيسيبوك تعيش حياتك زي البشر الطبيعيين؟»، وأيضًا الجملة الأشهر «العيب في النظام».

الشباب المجني عليه لم يقفوا مكتوفي الأيدي، واختاروا أن يردوا الصاع صاعين لمن سلبوا منهم حقوقهم، تارّة بعدم الاكتراث لقيمهم الأخلاقية التي تنفر (ظاهريًا على الأقل) من البورنوغرافيا واعتناق منظومة قيمية مضادة، وتارّة بتعطيل إنتاجيتهم والقيام بالأدوار المنوطة بهم تجاه مجتمعهم ودولتهم، ولنتذكر مرّة أخرى أنها ردة فعل «عفوية»، و«انتقامية»، و«يائسة».

رغم قتامة المضمون والصورة المأساوية لأوضاع جيل الألفية، فإن طرافة المواقف والحوار وخفة ظل الممثلين الرئيسيين فتحي عبد الوهاب وأحمد رزق وأحمد عيد (وكانوا وجوهًا جديدة طازجة آنذاك)، ومعهم الممثلون المُساندون والعديد من العناصر الفنية مثل موسيقى خالد حماد، قد اشتركت معًا لخلق حالة ممتعة امتازت بعفويتها وبساطتها وقدرتها على مزج الضحك بالدموع، وتقديم التحليل الموضوعي وربط الأسباب والنتائج وخلق التعاطف مع جيل الشباب المجني عليه.

مع نهاية الموسم، تفوق إيراد فيلم «أبناء الشيطان» بفارق طفيف على إيراد «فيلم ثقافي». وبعد ما يزيد عن العقدين من الزمان، لا يكاد أحد من جمهور السنيما الحالي يعرف شيئًا عن «أبناء الشيطان»، فيما تحول «فيلم ثقافي» مع استمرار عروضه على الفضائيات إلى أيقونة ووثيقة تاريخية صادقة عن زمن اختفت مفرداته بفعل التطور التكنولوجي، فلم تعد أزمة البحث عن شريط فيديو وتليفزيون ومكان للمشاهدة واردة لدى أفراد الجيل الحالي القادرين على تلبية كل عناصر المشاهدة من على هواتفهم الذكية في لحظة واحدة، وإن كانت أزمتهم لا تزال بصورة أو بأخرى كما هي.

١٣- الزوجة ١٣ (١٩٦٢)

هيثم دبّور

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: جمال الليثي، تأليف: علي الزرقاني وأبو السعود الإبياري عن أسطورة شهرزاد وشهريار، تمثيل: شادية – رشدي أباظة – عبد المنعم إبراهيم – حسن فايق – زينب صدقي – شويكار – وداد حمدي، تصوير: كمال كريم، مونتاج: حسين أحمد، ألحان: كمال الطويل ومنير مراد

«الزوجة ١٣» فيلم مكتمل، قلما تجد فيلمًا مكتملًا بهذا الشكل حتى في أغنياته، مواقفه الكوميدية، لحظات المكاشفة بين الأبطال دون ادعاء أو خروج عن سياق الفيلم بنبرة تدعي العمق أو تُزايد مستغلة قضيته، وقد كانت قضيته في عصر ما قبل الصوابية السياسية هي المرأة، الرفض الذكوري لتهميشها وتشييئها واعتبارها دمية يستغلها الرجل كيفما يريد، دون أن يمتطي الفيلم جواد رغبةً في كسب ود جهة أو طرف أو تريند trend كما في وقتنا الحالي.

يحمل الفيلم وعدًا لمشاهديه أنهم أمام تجربة كوميدية بدءًا من العنوان الجذاب الذي يحمل

مفارقة ويثير ذهن المتفرج، فالرقم ١٣ ينبئ بسوء طالع للزوج في هذه الزيجة على وجه التحديد، أما كلمة الزوجة التي تسبق الرقم تثير الذهن بعدد من الاسئلة حول كل تلك الزيجات وكيفيتها وسببها، وهو ما تجيب عنه المشاهد التي تقوم بالتعريف ببطل الفيلم حتى في استخدام المبالغة الذكية في قصة الزيجة التي تمت في القطار بعد أن بدأت بإعجاب في القاهرة ثم زواج في طنطا وطلاق في الإسكندرية.

يحمل الفيلم تعاونًا جذابًا بين علي الزرقاني وأبو السعود الإبياري في السيناريو وفطين عبد الوهاب في الإخراج، بالإضافة إلى أغنيتين مميزتين هما «على عش الحب»، «وحياة عينيك وفداها عينيا»، تضيفان للدراما، ندرك كمشاهدين أن الكلمات الحانية في الأولى تضمر خطة شريرة للزوجة، بينما يشكل استعطاف شادية في الثانية حيلة أنثوية جديدة، تحمل الاغنيتان توقيع مرسي جميل عزيز، لحن الأولى لمنير مراد والثانية لكمال الطويل.

قدم رشدي أباظة وشادية في الفيلم ثنائيًا مميزًا، قدما من خلاله أحد أفضل أدوارهما الكوميدية على الإطلاق، وكشفا عن امتلاكهما مساحة واسعة من القدرة على التلون والتمثيل، يكفي ذكر أن ذات الثنائي اجتمع بعدها بأقل من عامين في فيلم جذاب بعيد تماما عن الكوميديا هو «الطريق»، لندرك وقتها حجم الموهبة ومساحة التقمص وخفة الظل التي جعلتنا نصدق شادية في دور عايدة صابر عبد الصبور، ورشدي أباظة في دور مراد سالم.

ويبقى واحدًا من أجمل مشاهد الدعم الأنثوي – الأنثوي هو مشهد تجمع الزوجات السابقات في حفل بمنزل شادية والرقص مع رشدي أباظة وسط ارتباكه وحيرته وادعائه بأن كل واحدة منهن قريبته، رقص رشدي أباظة بائسًا مخمورًا بينما تتمايل السيدات في مرح وتشف ورغبة في إسقاط هذا الرجل حتى لا ينفرد بفريسته «الزوجة ١٣»، مشهد جميل وذكي ومميز في تاريخ السينما الكوميدية المصرية.

نجاح الفيلم في الاعتماد على الضحك من بطليه أكثر من الشخصيات المساعدة «سنّيدة» الكوميديا في السينما المصرية يُشكل عاملًا إضافيًا يجعل «الزوجة ١٣» يحتل تلك المكانة المميزة. وبينما اعتادت الأفلام الكوميدية على تقديم البطولة النسائية في صورة الفتاة الحسناء التي لا تضيف للكوميديا كثيرًا أو في صورة الفتيات ذات الطابع الكاريكاتوري، إلا أننا يمكن أن نعتبر فيلمنا هذا تجاوز ذلك التنميط، فالبطولة النسائية فيه فاعلة، بل إنها المحرك الأساسي للأحداث على مدار الفيلم، دون أن يكتفي الصناع بجعل شادية أيقونة أنثوية يسعى البطل «الجان» إلى إيقاعها في شباكه مستخدم طرق خفيفة الظل كعادة تلك الأفلام، لكن الكوميديا هنا تعتمد على ذكاء المرأة التي تدرك مثل المشاهدين حيل هذا الرجل وتسعى لترويضها، دون أن تكون شخصية شادية كاريكاتورية، الشخصية تحمل أبعادًا متعددة وصراعًا بين الحب

الدفين للبطل والرغبة في الانتقام منه

استعان الفيلم بعدد من نجوم الكوميديا في أدوار محدودة لكنها أضافت رونقًا للمشاهد، حسن فايق في دور الاب، وعبد المنعم ابراهيم في دور الصديق، يتجلى وجودهما حينما استعان رشدي أباظة ليشكو من زوجته التي تطلب منه بعد الزواج أن يأخذا الوقت الكافي للتعرف على بعضهما البعض، بل وتقترح أن يقضيا فترة خطبة من جديد أثناء زواجهما، في مشهد مركب يبدأ فيه رشدي أباظة في التقدم لحسن فايق لخطبة زوجته وسط اندهاش الأب والصديق الذي يحضر تلك الجلسة، وبعد تجاوز المفارقة إلى لحظة مكاشفة قصيرة يشكو فيها الزوج من شادية كونها صاحبة هذا الاقتراح حتى يضعها في حرج أمام والدها، تفاجئهم شادية بالنزول من غرفتها بادعاء إنها حامل، تعاني من أعراض الوحم، ليصبح المشهد أكثر إرباكًا للجميع، وتنتقم فيه شادية من محاولات الزوج المستمرة كما في بقية منوال الفيلم.

فيلم «الزوجة ١٣» من الأفلام ذات الموضوعات العامة التي تجعله يتجاوز بسهولة نطاقه الجغرافي والزمني وعامل اللغة أيضًا، ليس هناك أي إغراق في المحلية أو الزمنية أو المكانية في الفيلم؛ فيمكن الاستمتاع به بسهولة لدى المشاهد العربي أو الاجنبي على حد سواء، وبالمثل يمكن مشاهدة الفيلم مرارًا وتكرارًا عبر عقود عديدة تلي سنة إنتاجه.

١٤- الأفوكاتو (١٩٨٣)

عصام زكريا

إخراج وتأليف وإنتاج: رأفت الميهي، تمثيل: عادل إمام – يسرا – حسين الشربيني – إسعاد يونس – محمد الشرقاوي – صلاح نظمي، تصوير: ماهر راضي، مونتاج: سعيد الشيخ، موسيقى: هاني شنودة

قليلة هي الأفلام الكوميدية المصرية التي لها عقل، وقليلون هم كتاب ومخرجو الأفلام الكوميدية المصرية الذين لهم قضية، بخلاف إثارة الضحك، يصنعون من أجلها أعمالهم الكوميدية، ويجدون أن الكوميديا هي النوع الأنسب، والأكثر أمانًا، لطرح قضيتهم. في مجال الإخراج يمكن أن نذكر فطين عبد الوهاب في معظم أعماله، وصلاح أبو سيف في أعماله الكوميدية، وفي مجال الكتابة يمكن أن نذكر بديع خيري ووحيد حامد ولينين الرملي.

لكن رأفت الميهي يظل نسيجًا وحده في هذا المجال، فهو ليس فقط واحدًا من المؤلفين السينمائيين

film auteur المعدودين (الذين يكتبون ويخرجون وينتجون أعمالهم)، ولكنه طور وتخصص في نوع فني كوميدي مميز، حار النقاد في تسميته ووصفه، وأطلقوا عليه الفانتازيا والسريالية والمسخرة وغيرها من التعبيرات غير الوافية، ولكن يمكن التعرف على كل صفات هذا النوع من خلال فيلم «الأفوكاتو».

بعد رحلة سنوات في كتابة السيناريوهات الجادة، ذات المضمون السياسي الواضح، بدأ رأفت الميهي يخرج سيناريوهاته بنفسه بداية من أوائل الثمانينيات. بعد فيلمه الأول كمخرج «عيون لا تنام» (١٩٨١) المقتبس عن مسرحية أمريكية حاول الميهي أن يجد لها معادلًا في مصر، قرر أن يدخل مجال الكوميديا للمرة الأولى في حياته من خلال فيلم «الأفوكاتو» (١٩٨٣) الذي قام بتأليفه وإخراجه وإنتاجه، ويبدو أنه لجأ إلى الكوميديا لعدم استطاعته تقديم مضمون الفيلم بشكل «واقعي».

الواقع في «الأفوكاتو» يتخفى وراء عدسة ملونة مشوهة تشبه بيت المرايا في مدينة الملاهي، حيث يرى المرء نفسه بأشكال مقعرة ومحدبة مضحكة. لكن النكتة كلها تكمن في أن المرايا التي يضعها رأفت الميهي عادية، وكل مواقف ومشاهد الفيلم يمكن أن يعثر فيها المشاهد على الواقع!

منذ اللحظة الأولى، قبل أن يبدأ الفيلم، نرى على الشاشة لوحة كتب عليها: «السيد وزير الدولة للثقافة.. نحيطكم علمًا بأن هذا الفيلم لا علاقة له بالمجتمع، ولا يمت للواقع بصلة، كما أن الشخصيات التي به لا نقابلها في الطريق ولا نقرأ عنها في الصحف.. وهدفنا من تقديم هذا الفيلم إسعاد الجماهير وإسعاد سيادتكم معها». منذ اللحظة الأولى يضعنا الميهي في قلب نوع محير من السخرية، يذكرنا ببهلول (أو مهرج) الملك لير في مسرحية شكسبير، الذي لا يكف عن السخرية من الملك دون أن يستطيع الملك أن يمسك به، على الرغم من تأكده أن البهلول يسخر منه، وحتى عندما يغضب الملك ويهدد يستطيع البهلول بنكتة وسخرية جديدة أن يفلت من الموقف.

الملك لير كان يمكنه بالفعل أن يعدم البهلول أو يفصله عن العمل، ولكنه في قرارة نفسه كان يقدر فن البهلول ويضحك من نكاته الساخرة، ولكن في بلد لا يقدر السخرية كاد رأفت الميهي وفريق عمل الفيلم أن يدخلوا السجن بسبب «الأفوكاتو»، فقد التم عدد من المحامين وقاموا برفع دعوى جماعية ضد صناع الفيلم، وانحاز لهم القاضي (الذي تحول لاحقًا إلى مهرج كبير)، قبل أن يتدخل مسئولون سياسيون ويمنعون هذه الفضيحة.

يدور «الأفوكاتو»، كما يدل عنوانه، حول محامي اسمه حسن سبانخ، يلعب دوره عادل إمام، يعاقب بدخول السجن لفترة قصيرة عندما يعتقد أحد القضاة أنه يسخر منه، ولكن الطبقية والفساد اللذان في الخارج ينتقلان داخل السجن أيضًا، حيث نرى زنازين أربعة نجوم وأخرى

خمسة نجوم، حسب اسم السجين ودرجة ثرائه، وينجح حسن سبانخ في إقناع أحد هؤلاء السجناء الأثرياء بالدفاع عنه، ويحصل له على البراءة على حساب سجين آخر أكثر ثراءً وفسادًا، ويعرض الفيلم بعض مظاهر العبث الكامنة في المحاكم والسجون وطرق التحايل على القانون وعلى نظام وقواعد السجون.

ولكن هذا الملخص مخل ولا علاقة له بالفيلم، ولا بنوع الكوميديا فيه، التي تصل حد الهزل السريالي الجامح، ومع ذلك تظل واقعية جدًا، سواء في الشخصيات أو الحوار أو المواقف الغرائبية التي تدور داخل المحكمة والسجن أو خارجهما. لقد رأى الميهي عبث الواقع وتهافته، وقرر أن يهزأ منه و«يمسخره»!

بعد «الأفوكاتو» قام الميهي بصنع فيلم «للحب قصة أخيرة» (١٩٨٦) الذي تعرض أيضًا لهجوم وقيام البعض بتقديم بلاغات ضده كادت أن تودع أصحاب الفيلم في السجن للمرة الثانية، ومن المدهش أن الهجوم ومحاولات الإيذاء في المرتين لم تأت من الرقابة، ولكن من المجتمع المدني الذي يفترض أن يكون مناصرًا للحرية، وهو ما يعطينا فكرة عن شكل الثمانينيات العبثي، الذي كرس الميهي أعماله لكشف عبثيته والسخرية منه. وبعد «للحب قصة أخيرة» عاد الميهي إلى الكوميديا مجددًا مع فيلم «السادة الرجال» (١٩٨٧) ولم يغادرها ثانية.

يظل «الأفوكاتو» درة التاج في مسيرة الميهي الكوميدية، وواحد من أكثر أفلامه تأثيرًا، حيث دخلت شخصية حسن سبانخ وبعض مشاهد الفيلم ذاكرة المصريين وفي زمن وسائل التواصل الاجتماعي كثيرًا ما نرى لقطات ومشاهد وعبارات من الفيلم يستخدمها رواد هذه المواقع للتعبير عن الواقع. ويظل «الأفوكاتو» أيضًا واحدًا من أجمل أفلام السينما المصرية وأخفها ظلًا، ومهما تكرر عرضه ومشاهدته فهو لا يفقد شيئًا من طزاجته وغرابته المدهشة.

«الأفوكاتو» كان فاتحة لسلسلة من الأعمال الكوميدية المتميزة التي قدمها الميهي فيما بعد، مثل «السادة الرجال» و«سيداتي سادتي» و«سمك لبن تمر هندي»، والتي طور فيها أسلوبه الكوميدي الساخر. «الأفوكاتو» هو أيضًا واحد من أوائل أعمال عادل إمام «الجادة» (التي تطرح موضوعًا جادًا في قالب كوميدي)، ويمكن أن نعتبره تمهيدًا ونموذجًا لأعمال إمام التي قدمها فيما بعد مع وحيد حامد وشريف عرفة، خاصة في «طيور الظلام» و«النوم في العسل».

١٥- شمشون ولبلب (١٩٥٢)

رامي عبد الرازق

إخراج: سيف الدين شوكت، إنتاج: جمال الليثي، قصة: سيف الدين شوكت، سيناريو: سيف الدين شوكت وريمون قربة، حوار: بديع خيري، تمثيل: محمود شكوكو – سراج منير – عبد الوارث عسر – سعاد أحمد – محمد شوقي – ببا إبراهيم، تصوير: محمد عز العرب، مونتاج: ريمون قربة، موسيقى: بيبي ألمانزا

في عام ١٩٤٨ قدم سراج منير فيلمه الشهير «مغامرات عنتر وعبلة»، هو النسخة الأولى التي صدرت من بطولته وكوكا قبل النسخة الأشهر التي قدمها نيازي مصطفى ١٩٦١ وتوجت فريد شوقي عنترًا في مخيلة الجمهور من مختلف الأجيال التي شاهدت الفيلم فيما بعد على شاشة التليفزيون.

وفي عام ١٩٥٠ قدم أنور وجدي مع إسماعيل يس فيلمهما الأيقوني «المليونير» والذي يحتوي على مشهدين شهيرين لشخصية عنتر؛ الأول عندما تحضره سنية بلط الراقصة الشهيرة لكي يجبر

عاصم الإسترليني – الذي هو الفقير جميز مدعيًا – أن يتزوجها فيسألها عاصم مستغربًا: «أنا بدي أفهم بس إنتي إزاي طلعتيه من الفيلم؟!»، أما الثاني فهو مشهد غناء عنتر في اسكتش العقلاء بصوت طفل صغير «من يوم العلقة إياها».

قد يبدو هذا التصدير ضروريًا لكي ندرك أن ما فعله صناع فيلم «عنتر ولبلب» بعد مصادرته في بدايات ١٩٥٢ بعدما عُرض في السينمات بعنوان «شمشون ولبلب» كان الخيار الفني الأمثل الذي لا ندري لماذا لم يخطر لهم ببال كما خطرا على بال أنور وجدي في استدعاء الشخصية الشهيرة! والتي ارتبطت بسراج منير حتى جاء فريد شوقي فأخذ اللقب.

إن فيلمًا كهذا يعتمد بالأساس على الكوميديا المأخوذة عن أفلام الرسوم المتحركة الشهيرة ما له وشخصية شمشون؟! بل إن استدعاء شخصية عنتر وإلباسه ملابس حديثة وتحويله من فارس بني عبس إلى صاحب كازينو وبلطجي وزوج راقصة لهو عنصر مهم من عناصر الكوميديا الكرتونية التي يعتمدها الفيلم كخيار أسلوبي واضح، ومتنوع السياقات. حتى أن غالبية الإيفيهات اللفظية تأتي نابعة من السياق الكرتوني، وكثير من وحدات الفيلم التي تمثل محطات الأقلام السبعة التي يصفعها لبلب الضعيف (محمود شكوكو) لعنتر الوحش ربما شاهدنا ما يشبهها في مقاطع الرسوم المتحركة التي تنتمي لهذه الفترة؛ خاصة ميكي ماوس وغوفي وبطوط والثنائي الشهير بالطبع الذي يتمثل لنا هنا بشرًا سويًا «توم وجيري».

في البداية يلعب السيناريو والحوار لعبة استدراج ذكية، عندما يوهمنا بأن الصراع بين عنتر ولبلب سوف يتحرك في بيئة مكانية لن تبرح «حارة الجلاء» بمغزاها السياسي والاجتماعي – جلاء عنتر المستعمر صاحب الكازينو عن الحارة التي كانت ترفل في السلام قبل أن يهبط عليها بشواربه وظله الضخم واستملاحه لأجمل جميلاتها لوزة حبيبة لبلب.

يتنافس الثنائي في سياق هزلي حول اجتذاب الزبائن بشكل يدرج أسلوب الرسوم المتحركة كتوطئة مبدئية في المشاهد الموسيقية، والتي يهجر فيها الزبائن مطعم لبلب عندما يخفض عنتر الأسعار أو كازينو عنتر عندما يضاعف لبلب كميات الطعام، حتى أنهم يتركون الطعام والأطباق ويقلبون الكراسي بعنف ويهجمون على المكان الآخر ليجلسوا ويأكلوا بنهم، مع إسقاط لاعتبارات الزمن والمنطق وبإخلاص كامل لحرية الفعل ولا معقوليته كما ترد في الرسوم المتحركة.

ثم مع بداية الفصل الثاني تبدأ ملامح الكوميديا الكرتونية في التشكل بصورة أوضح لتصبح هي المنطلق الرئيسي لطرافة الفيلم ومجازاته في نفس الوقت.

فالمعلم عُقلة (عبدالفتاح القصري) صفيّ لبلب يوحي له بأن تحقيق رهان الأقلام السبعة يحتاج إلى: «أنت حقك تجيب لك ساحر يسحرك.. يسخطك.. يعمل لك قد كده (مشيرًا بيده استصغارًا)

علشان تقدر تستخبى ف جحر.. ف علبة». أليست هذه صورة مكررة من الرسوم المتحركة؟ ساحر أو شخصية ذات قوى خارقة تقلص من شخصية أخرى وتسحرها لتدخل في جحر – كالفأر جيري- أو في علبة؟!

ثم يقوم السيناريو بتنفيذ اقتراح عُقلة، ويجعل لبلب يتنكر في هيئة قزم صغير بنصف لسان يمارس ألعاب الحواة استدراجًا لعنتر، وتتدخل السياقات الكرتونية لتجعله يملك قوى سحرية لا ندرى من أين حصل عليها، عندما يطبق عنتر يده على ساعته حسب طلب الحاوي (أخو لبلب الصغير كما يعرفونه) فتختفي الساعة! دون أن ندري ولا يفسر لنا الفيلم كيف اختفت! لأن السياقات الكرتونية لا تفسر الأمور غير العقلانية أو الخوارق والعبث تفسيرًا منطقيًا، بل هي تحتمل حدوثها دون أن تمنطقه بأي شكل، ولا حتى بمنطق الفانتازيا.

ويستمر خلال الفصول الثانية والثالثة اعتماد السيناريو على المنطق الكرتوني فتجعل عنتر يصاب في رأسه إصابة شديدة، يتوجه على أثرها للطبيب، ولكن لبلب المتنكر في صورة الطبيب وفي استدعاء كرتوني واضح يضرب له الورم الذي في رأسه بمطرقة نجار، فيختفي ويظهر في الجهة الأخرى من الرأس، وهكذا مراوحةً حتى يصرخ عنتر، فما يكون من لبلب سوى أن يستخدم سماعة الطبيب في نفخ الورم كبالون وفرقعته، قبل أن يناوله القلم الثاني!

أليست هذه سياقات كرتونية في المقام الأول؟ كم من المرات التي شاهدنا فيها القط توم وهو يصاب بذلك الورم عقب أحد مقالب الفأر جيري ثم ينتفخ الورم كبالون وينفجر؟!

حتى عندما تصطحب زوجة عنتر لبلب وعُقلة وتتركهم في الصحراء، نجد لبلب يعود لفيلا عنتر متعلقًا في السيارة من الخلف كل هذه المسافة، تمامًا كأي شخصية كرتونية لا تخشى السقوط أو الحوادث أو اكتشاف الآخرين.

وأخيرًا عندما نصل للقلم السابع، يتحول الفيلم إلى الشكل الكرتوني الكامل، حيث تبدأ المطاردة وتنتهي في طائرة صغيرة تجوب الآفاق، وتتلوى وتتشقلب بقيادة لبلب نفسه، بينما أهل الحارة يتابعون ما يحدث رغم بعد المسافة وعلو الارتفاع، ويتعامل لبلب مندمجًا مع القيادة التي لا يتقنها وكأنه يقود سيارة على الأرض، محذرًا أحد الطيارين القادمين في مواجهته بطائرته «يمينك يا طيار يا أعمي». حيث يستغل الحوار كرتونية الموقف ليصيغ إيفيهات تناسبه، ثم يتصاعد الموقف بعد القلم السابع فيضطر لبلب إلى اللجوء إلى كُتيب بعنوان «كيف تقود الطائرة» لكي يتعرف على كيفية الهبوط بها منتصرًا. فيما بعد سوف يعيد فطين عبد الوهاب صياغة مشهد مشابه في «إسماعيل يس في الطيران» بين إسماعيل والشاويش عطية لتنضم إيفيهات مثل «كلمني مع الريح» و«عصايا عليك يا رب» إلى صيحة «ألقفوني» التي يطلقها لبلب ظنًا منه إمكانية أن يتلقفه أحدهم لو قفز من الطائرة، كما كنا نرى دومًا في أفلام الرسوم المتحركة والمقاطع الكرتونية.

١٦- صعيدي في الجامعة الأمريكية (١٩٩٨)

أحمد شوقي

إخراج: سعيد حامد، إنتاج: العدل جروب، سيناريو: مدحت العدل، تمثيل: محمد هنيدي – أحمد السقا – طارق لطفي – منى زكي – غادة عادل – فتحي عبد الوهاب – هاني رمزي، تصوير: مصطفى عز الدين، مونتاج: مها رشدي، موسيقى: خالد حماد

قليلة هي الأفلام التي صارت علامات يُحكى التاريخ استنادًا عليها، ولا مثال لهذه النوعية من الأفلام أبرز من «صعيدي في الجامعة الأمريكية» للمخرج سعيد حامد، الفيلم الذي يمكن تقسيم السينما المصرية، شكلًا ومضمونًا بل وصناعة وآليات إنتاجية، لما قبله وما بعده. ويخطئ من يحصر أثر «صعيدي» في إطلاق نجومية محمد هنيدي أو حتى نجوم جيله من الممثلين والمخرجين والمؤلفين، لكنه كان في واقع الأمر ثورة شابة على واقع سينمائي مترهٍ، ثورة

كان لها كل ما في الثورات من نجاح استثنائي مُبهر يأتي بتغييرات راديكالية، وما عليها من آثار جانبية سيمتد وجودها بشكل أو بآخر حتى يومنا هذا.

قبل «صعيدي في الجامعة الأمريكية»، كانت السينما الكوميدية المصرية آخذة في الأفول. السوق بشكل عام ينكمش وسط تداعٍ تقني في كفاءة معدات التصوير وقاعات العرض، ونجوم ونجمات تجاوزوا الخمسين لكن يعيشُ أغلبهم حالة إنكار يُصمم خلالها لعب أدوار شباب جامعي أو أكبر قليلًا، وفجوة هائلة أحدثها التوقف المفاجئ لما عُرف بأفلام المقاولات بعدما سُمح بعرض الإعلانات التجارية في التلفزيون السعودي فانقضت الحاجة إلى الشرائط منخفضة التكاليف التي كانت تُملأ بأفلام أغلبها كوميديا. وحتى نجوم كوميديا العصر السابق، سمير غانم وسعيد صالح ويونس شلبي، كانت نجوميتهم قد خفتت وقدرتهم على تفجير الضحكات وجذب الجمهور للقاعات قد تناقصت بشكل واضح، بينما استمر عادل إمام في النجاح، ولكن بأفلام تمتلك من الجدّية والطرح السياسي والاجتماعي ما يفوق ما تقدمه من كوميديا (خماسيته مع شريف عرفة ووحيد حامد).

وسط هذا الظرف المُعقد كانت الأرض ممهدة لاستقبال أصوات جديدة، في صدارتها هذا المُضحك القصير الذي كلما ظهر على الشاشة فجر الضحكات، سواء في مشاهد معدودة مثل أدواره في أفلام عادل إمام، أو في أدوار أكبر نسبيًا كما حققه مسلسل «البخيل وأنا» من شعبية. شاب اسمه محمد هنيدي حقق نجاح كوميديًا مُلفتًا في دور صديق البطل محمد فؤاد في «إسماعيلية رايح جاي» صيف ١٩٩٧، فدفع شركة الإنتاج الصاعدة «العدل جروب» لتمويل بطولته الأولى «صعيدي في الجامعة الأمريكية» التي ستنفجر بكل ما تحمل الكلمة من معانٍ، ليُغير هنيدي ومن معه كل الحسابات بين عشية وضحاها.

قد تبدو شخصية خلف الدهشوري خلف للوهلة الأولى تنويعه معاصرة لشخصية مبروك التي لعبها إسماعيل يس في «العتبة الخضراء» قبل عقود: صعيدي بسيط يصل القاهرة للتوّ، فتصير مظهره ولهجته وانطباعاته مثارًا للسخرية والتنمر، وينطلق الضحك من تعامله ببراءة فطرية مع كل ما يدور حوله. لكن ما يبدأ وكأنه مجرد نكتة أخرى على شاكلة «مرة واحد صعيدي..» سرعان ما يتطور لشيء أكبر بكثير على مستويي الإضحاك والمضمون.

فإذا كان تاريخ النقد والثقافة السينمائية في مصر وضعت مقارنة دائمة بين كوميديا الموقف وكوميديا الإيفيه، مع انحياز واضح للنوع الأول الذي ينبع الضحك فيه من وضع الشخصيات في مواقف مضحكة من رحم الحكاية، وهو ما يميزها عن النوع الثاني الذي يرتجل المضحكون فيه مستغلي خفة ظلهم في خلق وسرد إيفيهات مضحكة، فإن «صعيدي في الجامعة الأمريكية» كرّس لنوع وسيط، يمتلك الفيلم فيه حبكة واضحة وقصة متماسكة يمكن متابعتها، وضحك

ينبع من المأزق التأسيسي للحكاية (اصطدام خلف الدهشوري بمجتمع الجامعة الأمريكية)، لكنه لا يُغفل كوميديا الإيفيه، ويترك المساحة في كل مرة للنجم خفيف الظل كي يبتكر تعليقًا أو لفظًا أو حركة تجعل الموقف أكثر إضحاكًا، أي مزيج يتصالح فيه نوع الكوميديا الذي اعتدنا وقوفهما في معركة متوهمة.

خاطب «صعيدي في الجامعة الأمريكية» أيضًا وترًا حساسًا لدى المصريين، جوهره الرهبة من آراء الآخرين شكلهم وسلوكهم، والخوف من الشعور بالدونية أمام المجتمع. خلف الذي يبدأ الفيلم كمثار لسخرية الزملاء من أبناء العائلات الثرية ينتهي وقد صار صديق الجميع الذي يختاره الزملاء لإلقاء كلمة الدفعة يوم التخرج. يتغلب على مصاعبه ومواجهاته مع المتنمرين والمستخفين به، مستعينًا بنصيحة والده (محمد يوسف) الذي يؤكد دوره الانتصار لفكرة يصعب التغلب على جاذبيتها الجماهيرية: الحق والخير والجمال داخل أصل كل إنسان، وليس في شكل ملابسه أو طريقة حديثه، والشاب الساذج الآتي من عمق الصعيد ببدلته الصفراء يُثبت كونه أذكى وأنجح وأطيب (وبالطبع أطرف) من كل من حوله من المتأمركين.

نجاح «صعيدي..» غيّر الحسابات وأطلق جماهيرية جيل جديد، ورفع إيرادات الأفلام إلى الملايين بدلًا من مئات الآلاف، لتجتذب الصناعة استثمارات جديدة ضخت فيها أموالًا وجددت بنيتها اللوجستية والتقنية، وهذا إنجاز لا يمكن نكرانه. لكن النجاح في الوقت نفسه أتى مقترنًا بخطاب تسبب في ردة موضوعية تراكمية. فمن جهة نسبت أقاويل النجاح لكونه فيلمًا صالحًا للمشاهدة العائلية، بما أطلق تعبير «السينما النظيفة» الذي صار قرين المرحلة وجيلها الذي يظل أغلب نجومه الآن وهم على أعتاب الستين لا يملكون قُبلة سينمائية واحدة. ومن جهة أخرى كرّس الفيلم (وهو الأهم) فهمًا خاطئًا لكيفية إضفاء الأهمية على العمل، فعلى طريقة الفصل الثالث في المسرح التجاري صار حرق العلم الإسرائيلي أو إلقاء خطبة عصماء حول الوطن في دقائق الفيلم الأخيرة كافيًا لإقناع صناع العمل بأنهم يصنعون عملًا جادًا.

هذا مأزق عويص لأن «صعيدي في الجامعة الأمريكية» كان لحظة تاريخية نادرة اجتمعت فيه جهود مواهب شابة لتنتج عملًا أصيلًا لا يُنسى، لكن تعميم النموذج أدى لتكرار التجربة وإفراز عشرات الأفلام التي لا تمتلك نفس الأصالة ولا خفة الظل، لا تطرح موضوعًا جادًا من بدايتها لنهايتها (مثل أفلام الجيل الأسبق) ولا تكتفي بكونها أعمالًا مضحكة ساخرة من العالم لا ينبغي أن تحمل داخلها أي قيمة عُظمى تنقلها للجمهور (كما ستفعل أفلام الجيل التالي لاحقًا)، وهو ما ساهم بالمناسبة في قصر عمر تجربة جيل المضحكين الجدد نسبيًا، فسيادة أفلامهم للمشهد لم تتجاوز العقد الواحد، بدأت خلاله الجماهيرية في التراجع حتى جاء «ورقة شفرة» عام ٢٠٠٨ ليُطلق موجة جديدة ثم «طير أنت» في ٢٠٠٩ ليصعد بها للقمة. لكن يبقى أثر «صعيدي» لا يُمحى كفيلم أطلق ثورة وغيّر الصناعة بأكملها.

١٧- أرض النفاق (١٩٦٨)

رامي المتولي

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: جمال الليثي، سيناريو: سعد الدين وهبة عن قصة يوسف السباعي، تمثيل: فؤاد المهندس – شويكار – سميحة أيوب – عبد الرحيم الزرقاني – حسن مصطفى – حسين إسماعيل، تصوير: وديد سري، مونتاج: حسين أحمد، موسيقى: جوردون شيروود

«تاجر أخلاق بالجملة والقطاعي.. المحل له فروع في كل أنحاء العالم»، تصدرت هذه الجملة رواية «أرض النفاق» للأديب يوسف السباعي عام ١٩٤٨، وكأن مؤلفها يؤكد لقرائه من البداية أن القادم يعبر بشكل حقيقي عن البشر، أيًا كانت جنسيتهم وذلك على الرغم من كون أحداثها محض خيال وشبه مستحيل بمقاييس عصره، ويقول بوضوح معبرًا عن فكره إن ما يقرؤه الجمهور هو إعادة إنتاج ساخرة لنماذج حياتية دائمة الوجود، حتى ولو كانت فكرة التحكم

في سلوكيات وطبائع البشر بأعشاب غريبة وخيالية وقتها، إلا أن السلوكيات السلبية موجودة وكذلك الإفراط في انتهاج السلوكيات الإيجابية ضار بدوره، وليحقق ذلك اختار لبطله أن يكون بلا اسم أو ملامح.

ولم يكد يمر عامان على صدور الرواية إلا وطُرح فيلم مستوحى منها بتوقيع أبو السعود الإبياري عنوانه «أخلاق للبيع» من إخراج محمود ذو الفقار، ومن وقتها لم يتوقف اقتباسها في أعمال فنية؛ مما يؤكد قابليتها للتطويع خلال أي عصر وتحت أي ظروف وذلك على الرغم من الإسقاط السياسي الواضح فيها، حتى أن فؤاد المهندس تصدر بطولة عملين مستوحيين منها أحدهما مسلسل عام ١٩٧٥، والآخر فيلم عام ١٩٦٨، وكلاهما بنفس عنوان الرواية، والأخير هو الأفضل، لأنه لم يقترب ويلتزم بالرواية بحذافيرها خاصة أن طبيعتها المعتمدة على مناجاة بطلها لنفسه من خلال المونولوج الطويل لا تتناسب مع طبيعة الأعمال المقدمة على شاشتي السينما والتليفزيون، وفي الوقت نفسه لم يبتعد عنها لحد إضافة شخصيات ومواقف متعددة تفرغ مضمون الرواية من محتواه، والتزم بطبيعة الرواية الناقدة الساخرة بأن وضعها في قالب كوميدي يعتمد على المقارنات بين المواقف المتعددة محافظًا على عنصر وحيد للقياس وهو شخصية البطل، وذلك من خلال السيناريو الذي كتبه سعد الدين وهبة مستندًا على النتائج المترتبة على السؤال «ماذا لو؟» خلال رحلة البطل لاكتشاف الطريقة التي يحقق بها ذاته خلال الحياة معتمدًا على مبادئه وأفكاره.

الفيلم منح البطل ملامح واضحة على عكس الرواية، وذلك بأن وضع له اسمًا معبرًا هو مسعود أبو السعد (فؤاد المهندس)، والذي يعد نوعًا من أنواع السخرية، فلا هو مسعود ولا يملك ما يسعده من الأساس ونفس الشيء ينطبق على باقي أسماء الشخصيات الرئيسية فالزوجة إلهام (شويكار) هي مصدر شقاء الزوج مسعود الذي يعيش في حارة بمستوى بسيط ماديًا، الأمر الذي يعد مصدر تذمر دائم من زوجته، ومن منزله إلى محل عمله، حيث يؤدي وظيفة بسيطة أيضًا، يعاني خلالها من تسلط رئيسه في العمل عويجة أفندي (حسن مصطفى)، وهذه هي العوامل التي تدفع مسعود لخوض المغامرة من الأساس، وهي أيضًا واحدة من عناصر التفوق في الفيلم، حيث يجعل من الشخصية الموسرة في الرواية والتي تدخل التجربة من قبيل الاستكشاف قبل أن تتحول إلى قضية رئيسية بالنسبة لها، بأن جعلها تدخل إلى التجربة من منطلق كونها وسيلة الخلاص الوحيدة، والفرصة التي وقعت في طريقه ليحسن من معيشته، وبالتدريج تحول الأمر بالنسبة لمسعود إلى هدف يسعى أن يحققه، بأن يقوّم حال المجتمع حسب الكود الأخلاقي الذي يراه.

أي أن الشخصية مرت بمراحل تحول وتغير لشخصية انتهازية وسط الأحداث، الأمر الذي منحها حيوية وجعلها أقرب للطبيعة البشرية، تخطئ وتصيب لا مجرد مُنظِّر أخلاقي يُحدث

نفسه أكثر مما يشارك في صناعتها كما الحال في الرواية.

الفيلم خلد الرواية، كونه وسيطًا أكثر انتشارًا، لكن هذا السبب ليس الوحيد، لأن تعامل الفيلم مع الرواية جاء من مسافة تحقق له الاستقلالية كونه عملاً فريدًا عابرًا للأجيال، ويرجع هذا بشكل مباشر إلى شكل العمل الذي اختاره المخرج فطين عبد الوهاب، الذي يعد مخرجًا له سمات واضحة في أعماله، يعتمد على الممثلين الموهوبين القادرين على التعبير عن أدق المشاعر بتحولاتها، والعمل وفق الشخصيات المرسومة من السيناريو بدقة، مهما اختلف نوع ما يقدمه وطبيعته، هذا إلى جانب حُسن اختياره للنوع والنوع الفرعي للفيلم بدقة، ففي حالة «أرض النفاق» تبدو الرواية كمأساة تصلح للمسرح كوسيط أقرب منها للفيلم، لكن السيناريو وإدارة فطين عبد الوهاب حولاها إلى الكوميديا السوداء، التي تناسب أكثر النقد المجتمعي الساخر المرير، وعلى الرغم من تصدر فؤاد المهندس للبطولة إلا أنه لم يمنح للشخصية مساحة أكبر من المطلوبة، وحدّ من سطوة البطولة النسائية عند شخصية إلهام، ليضمن أن يكون التركيز على الموقف والنقد الاجتماعي للسلبيات، مبتعدًا عن الإسقاطات السياسية على الرغم من قدرته على فعل ذلك هو وسيناريست الفيلم الذي يمتلك أعمالاً ناجحة مليئة بالإسقاطات السياسية، كون الرواية تعتمد على ذلك بشكل رئيسي ولا يمكن فصل حدث حرب فلسطين عنها وعن طبيعتها.

تعد نهاية الفيلم هي الأكثر منطقية من باقي الأعمال الفنية وعلى رأسها المسلسل الذي قام ببطولته نفس بطل الفيلم فؤاد المهندس، ففي المسلسل وضع البطل تساؤلاً في النهاية مفاده هل يعود البشر لأخلاقهم المتدنية بعد انتهاء مفعول الدواء الذي ألقاه في مياه النيل، بينما في الفيلم ينتهي مفعول الدواء بالفعل وصاحب المحل بائع الأخلاق يعلن لمسعود استسلامه وبحثه عن وظيفة أخرى، ويعود مسعود لحياته بكل تفاصيلها لكن مع تغير كبير في شخصيته، بعد ما تحول شخصيةً لا مبالية جرّاء ما حدث له، لتنغلق الدائرة بكل التفاصيل وقد عادت لمجراها، مسعود يسير في الحارة غير مهتم بنداء جارته سوسو (سميحة أيوب) بأن ينجد أحدهم صبي القهوة من تعدي معلمه عليه بالضرب، ومع عودة مسعود لمحل بيع الأخلاق والذي يعد الحصن الأخير له ويجده مغلقاً، تنهار مقاومته تمامًا ويكمل سيره بلا هدف في الصحراء وقد احتلت الشاشة لافتة مكتوب عليها سبب إغلاق المحل «مغلق لعدم وجود أخلاق».

١٨- بطل من ورق (١٩٨٨)

أمنية عادل

إخراج: نادر جلال، إنتاج: حسين القلا، سيناريو: إبراهيم الجرواني، تمثيل: ممدوح عبد العليم – آثار الحكيم – أحمد بدير – صلاح قابيل، تصوير: سعيد شيمي، مونتاج: علوي فايد، موسيقى: حسن أبو السعود

«أنا رامي قشوع.. ثروة من ثروات البلد.. مؤلف سينمائي سيناريست!»، أتت الكلمات على لسان رامي قشوع (ممدوح عبد العليم) بطل الفيلم. كثيرة هي الأفلام التي احتفت بالسينما كصناعة لكن يكاد يكون فيلم «بطل من ورق» هو الوحيد في السينما المصرية الذي يمتهن بطله مهنة المؤلف السينمائي ويصبح الفيلم هو تطبيق لأحد سيناريوهاته.

يتمنى أي مؤلف سينمائي أن يتم تنفيذ كتاباته لكن ما يحدث مع رامي هو خروج عن النسق السينمائي والعبور إلى الواقع حيث يهدد سمير (أحمد بدير) أمن الآخرين، الجمهور بسبب سيناريو مكتوب خصيصًا للسينما وليس الواقع، ويختلف مفهوم البطولة، فبداية من اسم

الفيلم «بطل من ورق» يتضح أن المفهوم مختلف، فلا يهدف رامي إلى القيام بفعل شجاع بل إبطال فعل بطريقة يُجبر أن تكون شجاعة، وهو ما يطرح تساؤلاً من هو البطل هل هو منفذ السيناريو: سمير أم كاتب السيناريو؟

يقدم «بطل من ورق» كوميديا مشبّعة بجرعة تشويق تتجدد مع كل مشهد، رغم اطلاع المشاهد على الخطة وتفاصيلها، حيث وظف السيناريست إبراهيم الجرواني حيلة هيتشكوك الشهيرة التي تلعب على تباين عنصر المفاجأة والتشويق لتزيد من تعلق المشاهد بالأحداث وتتابعها.

رغم كثافة قوة الأحداث وتدفقها بسلاسة في فيلم «بطل من ورق»، وتضافرها مع الكوميديا الناتجة عن الموقف واختلاف طباع الشخوص وخلفياتهم الاجتماعية، إلا أن الفيلم لم يحقق نجاحًا تجاريًا وقت عرضه عام ١٩٨٨، ويبدو أن المشاهد المصري في هذا الوقت كان عازفًا عن الأفلام الكوميديا الحداثية كما حدث مع فيلم «الدرجة التالتة» لمخرجه شريف عرفة. بينما نجح «بطل من ورق» عندما عُرض على الشاشة الصغيرة وما زال يجتذب المشاهدين كلما عُرض. اللافت في التجربة هو الجمع بين عدد من الأنواع الفيلمية التي من الصعب مجاورتها لبعضها البعض إلا بمقاييس منضبطة تضمن تماسك الفيلم وعدم طغيان نوع على نوع آخر، فمثلا يبدأ المخرج نادر جلال المشهد الافتتاحي للفيلم (الأفان تيتر) بمشهد جريمة مثير على غرار الفيلم نوار لكن سرعان ما يكسر حالة الإيهام التي تخلقها السينما ويوقظ المشاهد على حقيقة أن كل ما يشاهده ما هو إلا محض تمثيل.

هناك أسلوب مسرحي شهير يُعرف بالميتا-تياترو أي المسرح داخل المسرح، على مدار مدة فيلم «بطل من ورق» التي تقارب الساعتين يظل المشاهد متأرجحًا بين عالمي التمثيل والتمثيل داخل التمثيل، فهناك فيلم يشاهده بالفعل بطله رامي قشوع المؤلف السينمائي وسوسن الصحفية الباحثة عن الإثارة، داخل هذا الفيلم هناك فيلم آخر يتم تصويره واقعيا بطله سمير الذي يقرر كسر إيهام السينما والاستعانة بنصوصها لتغيير واقعه المرير، ليتحول «بطل من ورق» من مجرد فيلم يحقق غرضه الأول حيث الضحك والإمتاع إلى تساؤل عن تفاعل الجمهور مع السينما وما تقدمه، وماذا يحدث حينما ينقطع الحد الفاصل بين ما هو حقيقي وما هو خيالي. لعب الفيلم بذكاء شديد على هذه النقطة وجعلها محور التغيير في الفيلم، بداية من تغير موقف الصحفية وصولًا إلى إيمان الأجهزة الأمنية بخطورة الموقف والخطر الذي يشكله هذا السمير بسبب ما يملكه من سيناريو يدفعه نحو الجريمة.

من الصعب المقاربة بين «بطل من ورق» وتوظيف تقنيات التشويق وسينما المخرج البريطاني ألفريد هيتشكوك، لكن هناك نقاط تماس تجمع بين الفيلم والرؤية الهيتشكوكية الشهيرة التي تعتمد على التلاعب بالذهنية والجانب الشعوري للجمهور، ما بين التشويق والترقب والمفاجأة

والمعرفة، يقدم المؤلف إبراهيم الجرواني سيناريو محكمًا، حيث يكشف للجمهور خلال الربع الأول من الفيلم عن خطته الكاملة وهي تتبع سمير خلال رحلته لتنفيذ سيناريو فيلم «ساعات الخطر» تأليف رامي قشوع على أرض الواقع. وكما هو الحال في السينما المصرية سينتهي الشر وينتصر الخير لكن استمرار حالة التشويق التي خلقها السيناريو وكذلك ما قدمه المخرج نادر جلال كلها أمور زادت حالة الترقب لأحداث الفيلم حتى الوصول إلى نقطة النهاية.

عبرت كاميرا مدير التصوير سعيد شيمي عن حالة التباين والمقاربة التي جمعت بين الكوميديا والإثارة النابعة من عالم الجريمة، قتل وسرقة وتهديد وتفجير وسط سخرية عبثية. لاحقت الكاميرا الرؤية الإخراجية في التعبير عن الاختلافات الدرامية بين مشاهد الإثارة (تنفيذ جرائم سيناريو رامي على يد سمير) وبين عالم رامي وسوسن. ويمكن اعتبار مشهد قتل دسوقي صانع المتفجرات تحية لسينما الفيلم نوار، كذلك موسيقى حسن أبو السعود التي تنوعت بين الترقب البوليسي والإثارة والكوميديا في تتبع رامي للمجرم ومحاولة منعه من إتمام جرائمه.

يُعرّف الفيلم المشاهد على عالم صناعة السينما والوظائف المختلفة مثل المخرج، المؤلف، صانع الخدع السينمائية والريجيسير وغيرها من الوظائف، ليكون احتفاءً ضمنيًا بهذه الصناعة التي تبدو في مظهرها الخارجي محض إمتاع لكنها تنطوي على العديد من الوظائف والمهام والحيوات المتداخلة لمتهنيها، كما يشير إلى تعاطي الجمهور معها فما الفرق بين القنبلة داخل الشاشة وفي الحقيقة؟

مع مطلع ١٨٩٦ قدم الأخوة لوميير فيلمًا تسجيليًا قصيرًا لا يتعدى الدقيقة وكان بداية صناعة السينما حمل اسم «وصول القطار». تم عرض الشريط الفيلمي في أحد المقاهي الفرنسية وفزع الجمهور لهجوم القطار عليهم من شاشة السينما، لكن مع الوقت اعتاد الجمهور على لحظة تأهب القطار ووصوله إلى مكانه واستقراره على الشاشة دون دهسهم، فيلم «بطل من ورق» يعيد طرح السؤال: ماذا لو خرج القطار من الشاشة بالفعل؟ ليُقدم تحية للسينما وما تحمله من متعة وتخييل ودهشة.

١٩- السادة الرجال (١٩٨٧)

رشا حسني

إخراج وتأليف وإنتاج: رأفت الميهي، تمثيل: محمود عبد العزيز – معالي زايد – هالة فؤاد – إبراهيم يسري – عواطف رمضان – بدر نوفل، تصوير: سمير فرج، مونتاج: سعيد الشيخ، موسيقى: محمد هلال

اقترن مشوار المخرج رأفت الميهي الإبداعي مؤلفًا ومخرجًا ومنتجًا منذ بدايته برغبته في التمرد، التمرد على كل ما هو سائد وساكن ومُسلّم به ومسكوت عنه، فكانت بدايته مع جماعة السينما الجديدة التي تكونت في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ والتي تكونت من مجموعة من السينمائيين والنقاد الذين قرروا أن يتمردوا على نظام الإنتاج السائد آنذاك وتكوين كيان أو تكتل سينمائي مستقل يمكنهم من خلاله إنتاج أفلام متميزة ومتطورة على الجانب التقني تعكس هموم وقضايا الواقع المصري بعد الهزيمة.

وفي الوقت الذي لم يستطع فيه التكتل السينمائي الوليد الصمود سوى لأعوام قليلة وإنتاج

فيلمين فقط هما «أغنية على الممر» للمخرج علي عبد الخالق وفيلم «الظلال في الجانب الآخر» لغالب شعث، لم يفقد الميهي بوصلته المتمردة بل يمكن تلمسها بمنتهى الوضوح في معظم أعماله على مدار مشواره الفني والإبداعي.

لم يقف تمرد الميهي عند حد اختياره للموضوعات التي يطرحها من خلال أفلامه فقط ولكن وهو الأهم في اختياره للشكل أو القالب الفني المناسب لطرح تلك الموضوعات حتى وإن كان غير مألوف الاستخدام في السينما المصرية، ومن هنا جاء تعامل الميهي المختلف مع الفانتازيا الذي طرح من خلالها رؤيته عن تابوهات المجتمع المصري وتناقضاته بمنتهى الجرأة والوضوح، مُغلفًا إياها بإطار كوميدي يُسَهل تمرير أكثر الأفكار جدية وصدامية، وربما أيضًا كنوع من أنواع التحايل على مقص الرقيبَ السينمائي أو الديني أو حتى المجتمعي خاصة بعد الانغلاق والرجعية والرِدّة الثقافية التي انزلقت إليها مصر في السبعينيات والتي مازلنا نعاني من آثارها حتى الآن.

جاء فيلم «السادة الرجال» إنتاج ١٩٨٧ كتدشين لمشروع الميهي الفانتازي والذي تعرض فيه لموضوع شائك قديم، جديد، آني جدًا وهو معاناة المرأة من السلطة الأبوية والمفاهيم الذكورية المتخلفة في المجتمع المصري، وذلك من خلال فوزية التي تقرر أن تُجري عملية جراحية تتحول بها إلى فوزي للتخلص من القهر الذي تتعرض له على يد كل من والدها وزوجها ورئيسها في العمل.

من خلال تتابع افتتاحي ذكي مكون من عدة مشاهد لفوزية في منزلها ثم مكان عملها، جعلنا الميهي نُدرك وبمنتهى الوضوح معاناتها مع الاستحقاق الذكوري غير المُبرر للرجال في محيطها الخاص والعام بداية من جامع القمامة الذي يتطاول عليها بمنتهى الأريحية لمجرد أنها وجهت له انتقادًا حول طريقته في تفريغ القمامة ثم زوجها الذي يسمع إهانة زوجته بأذنيه ولا يحرك ساكنًا دفاعًا عنها حتى بعد أن يتأكد أن جامع القمامة كان يقصدها وهو ما يعكس عدم اكتراثه بها، وعندما تنتقد فوزية سلبيته في تعامله معها ومع أعباء المنزل، التي يُلقيها بالكامل عليها دون مشاركته في أيٍ منها بالإضافة إلى أعباء تربية طفلهما ورعايته إلى جانب أعباء وظيفتها، ينهرها ويتهمها بالمبالغة وبأنها لا تفعل شيئاً يستحق الشكوى فهي لا تفعل أكثر من واجباتها الطبيعية المُلزمة بأدائها لمجرد أنها امرأة.

ثم رئيسها في العمل الذي يمنعها من حقها الطبيعي في الترقي الوظيفي اعتراضًا منه على تغيبها في إجازة وضع إلى جانب عدد ساعات الرضاعة، يعاقبها على أمومتها، يحرمها من حقها اعتراضًا على حقوق قد كفلها لها قانون العمل المصري دون أدنى وجه حق أو منطق غير أنه رجل وهي امرأة.

وأخيرًا الأب الذي حين تلجأ له فوزية مستجيرة به وبحمايته لها من إهمال زوجها وتعنته وظلمه لها، ينهرها ويُعنفها بالقول ويضربها لمجرد أنها ذكرت كلمة الطلاق بل ويُحرض زوجها على إهانتها وضربها وهجرها في الفراش كي يؤدبها ويُعيد تربيتها لتتأكد فوزية أن دائرة القهر استحكمت ولم يعد هناك مفر من إعلانها لرفضها استمرار تلك الأوضاع.

طرح الميهي بوضوح من خلال الفيلم رؤيته الفنية في ضرورة تغيير ديناميكية العلاقات في المجتمع المصري خاصة في خضم التحولات التي كان يخوضها وقتها والتي أعادت صياغة العلاقات بين الأفراد بعضهم بعضًا وبين الأفراد والمؤسسات، كان يُنبه من أن استمرار ذلك النهج الجائر والمتخلف في التعامل مع المرأة وحقوقها الإنسانية ربما ينتهي بصدمات لن يقوى المجتمع على تحملها لأنها ببساطة ستُخل باستقرار النظام الاجتماعي الذي من المفترض أن يقوم بالأساس على المساواة والمشاركة والتكافؤ والتكامل لا على تحديد المهام بشكل استباقي راسخ طبقًا للنوع الجندري.

كما لم يفت الميهي أثناء تركيزه على معاناة المرأة في الفيلم أن يقوض مفهوم الرجولة الفارغ عند الكثير من الرجال والذي ينحصر في الفحولة الجنسية وممارسة العنف الجسدي ضد النساء وغيرها من الممارسات الشكلية التي لا تتعلق بمعنى ومفهوم الرجولة الحقيقي، المفاهيم التي كان لغياب التصدي لها بخطاب موازٍ على المستوى الفكري والتربوي والتعليمي أبلغ الأثر في استساغة ممارسة العنف ضد المرأة بشتى صوره وأشكاله إلى أن وصل إلى قتل وذبح الفتيات في الشوارع وفي وضح النهار.

وأخيرًا، برهن الميهي من خلال السادة الرجال أنه من الممكن جدًا صناعة فيلم سينمائي له قيمة فكرية وذهنية عالية، يطرح قضايا جدية، جدلية وربما صدامية تنشد تغييرًا مجتمعيًا، وفي نفس الوقت يحقق قدرًا كبيرًا من المتعة البصرية والوجدانية، مقترنة بالضحك والكوميديا الراقية.

٢٠- أم العروسة (١٩٦٣)

ناهد صلاح

إخراج: عاطف سالم، إنتاج: أفلام نجيب خوري، قصة وحوار: عبد الحميد جودة السحار، سيناريو: عبد الحي أديب، تمثيل: سميرة أحمد – تحية كاريوكا – عماد حمدي – حسن يوسف – يوسف شعبان – مديحة سالم، تصوير: مسعود عيسى، مونتاج: حسين أحمد

من يمكنه أن ينسى حسين (عماد حمدي) وهو يهبط درجات سلم منزله، محنيّ الرأس، مضطربًا، منقادًا لمصير لا مفر منه، عرفه حين شاهد من أعلى السطوح مرقص أفندي (إسكندر منسي) زميله في العمل، وسط الزحام يقف بجوار ضابط الشرطة، فأدرك أن الوقت حان ليُعاقب على فعلته، في هذه الليلة بالذات التي يحتفل فيها بزفاف ابنته الكبرى أحلام (سميرة أحمد). ثم تنقلب الآية في لحظة لنراه يصعد درجات السلم، سعيدًا، مهرولًا صوب زوجته زينب

(تحية كاريوكا)، يحتضنها ويقبلها بعد أن اطمأن وارتاح باله، فضابط الشرطة جاء لتحرير محضر بسبب الإزعاج الصادر عن مكبر الصوت، وزميله المسيحي الوفي أصلح فعلته، في إشارة إلى الترابط والمحبة بين عنصري الوطن، وهو بالتالي ما أدى إلى تغيير المصير التعس إلى نهاية سعيدة وغير متوقعة.

لقطتان متباينتان تلخصان حالة «أم العروسة» (١٩٦٣)، قصة وحوار عبد الحميد جودة السحار، سيناريو عبد الحي أديب، إخراج عاطف سالم، الفيلم الذي يرشدنا إلى الحال الأعم للطبقة الوسطى في مجتمعنا ومكابدتها، من خلال حسين الموظف المطحون، الظروف الاقتصادية الصعبة، نعيش معه يومياته هو وأسرته المكونة من زوجته وأبنائهما السبعة، فنفهم معنى أن الحياة على طريقتهم معجزة كاملة التكوين، لا يقدر عليها إلا أفراد من نوع حسين وزينب ورباط المحبة الذي يجمعهما ويجعلهما يتجاوزان كافة المعوقات، فنتأكد أن المحبة طوق نجاة، نعم هذا الاجتياز صعب، ونعم سنجد أنفسنا متورطين معهم في عشرات التفاصيل التي تشبه واقعنا، وحياتنا داخل بيوتنا حتى في شكل الأثاث، فالفيلم يطرح خصوصية مصرية بحتة، وربما هذه واحدة من سماته الجميلة.

هنا الأب المتعب، الحنون، المتعاون، نموذج لآلاف الآباء المصريين، تسانده الأم الطيبة، القوية، المرحة، المترعة بالأنوثة، هي الأخرى نموذج بارز للأمهات المصريات، واحدة منهن تواجه الصعوبات الاجتماعية بصلابة، فتصبح سندًا لزوجها ولأولادها الصاخبين، المتحابين، خفيفي الظل، حتى وإن أوصلوها لدرجة الصراخ والركض وراءهم في الغرف، وهنا أيضًا شكل البيوت الدافئة: غرفة النوم للأب والأم، غرف الأبناء والأَسِرة ذات الدورين، المطبخ، الصالة، مائدة السفرة، الراديو الكبير، صوت جرس الباب وصوت المنبه وبكاء الابنة الوليدة وعلى خلفيتهم صوت عزف الابن الأوسط على الكمان، كل هذا يخرج من جدران بيت حميمي، صورة للشارع الشعبي بملامحه الكلاسيكية التي تمثل أزمنة ولت، وإن تركت ذكرى على الشاشة تراودنا من وقت لآخر.

إيقاع حيوي، متماسك وشخصيات المرسومة بعمق متفهم لطبيعة الموضوع، ومن هذا المزيج يتدفق الضحك، ليس على طريقة أنه من الضيق تولد المسرة فحسب، إنما باعتبار أنه يمكن تقديم مواقف إنسانية مغلفة بالكوميديا، فنيًا وتقنيًا وجماليًا ودراميًا. قد تكون الكوميديا للتخفيف من وقع الأحداث، أو وسيلة للنقد أو لو شئتم للمعاتبة الموجهة للإصرار على عادات وتقاليد معينة، لا تتلاءم مع الأحوال الاقتصادية الصعبة، مثل كثرة الإنجاب والإسراف في تجهيز العروس وحفلات الزفاف، حتى تفخر الأسرة بصورتها في نظر الآخرين، دون الالتفات لإمكانياتها المادية، وهو الأمر الذي اضطر الأب في الفيلم أن يختلس مبلغًا من عهدته المالية، لولا ستر الله ستر وإغاثة صديقه.

وعليه فإن «أم العروسة» يعكس اتجاهًا انتقاديًا، لكنه ليس لاذعًا في إطلاق أحكام حادة، فهو، إلى جانب المواقف الملتبسة بين الضحك المبسط وقسوة الواقع، لا يستخدم الكوميديا والضحك كأسلوب لتصفية حسابات، أو لتوجيه الاتهامات للأسلوب المتّبع في التعاطي مع أمور الحياة اليومية، بل يطرح الحكاية من خلال النوع الكوميدي الاجتماعي، بما يستدعي التواصل معها وكشف المأزق الذي يطالنا جميعًا، فربما يجد البعض صعوبةً ما في فصل المسحة الكوميدية عن الانتقاد الساخر، وهذا حقهم حتى يتمتعوا بلحظات كوميدية بحتة. لغة الفيلم هنا تتيح ذلك ببساطة، لكنها في نفس الوقت تقدم قراءة للبيئة الإنسانية وتستخدم الكوميديا لإظهار عيوبنا برفق وتعاطف.

تتشابك الأمور، التي ينسجها عاطف سالم بلغة سينمائية سلسة، قبل أن تكشف النهاية عن التلاقي الساخر بين التفاصيل والحكاية، فلا فذلكة بصرية، ولا ادعاء أو ثرثرة درامية، بل قدرة على تخليق الموقف الكوميدي من رحم الأزمة، فبينما الأب حائر، يحاول أن يستبدل جزءًا من معاشه لتجهيز ابنته، نجده يسعى من محل لآخر وراء زوجته لشراء مستلزمات الابنة، كما نراه في البيت يغسل الصحون ويكوي الملابس، ويضبطه ابنه الصغير يقبل زوجته، فيدعي أنه يضع لها «قطرة»، لقطات ضاحكة متتالية تنبع من المواقف، مثل هذا الموقف الذي تشرح فيه الأم لابنتها ألا تتلهف على الاعتذار لخطيبها «عشان ما يقرش ملحتك»، أو المشهد الذي يجمع الأم بالخياطة وهي تساومها في الأجر.

حتى يأتي مشهد النهاية على السطح وسط الازدحام الهيستيري لحفل الزفاف، حين يقع الأب مغشيًا عليه لأن ابنته الثالثة طُلبت للزواج، ثم يستفيق عندما يعده الخطيب أنه سيتكفل بالنفقات، وبالتالي لن تتكرر المعاناة، لكن صحيح، هل هي لن تتكرر؟ يخبرنا الفيلم أن الدائرة كما هي تدور في نفس الفضاء، فأسرة حسين أفندي تسير في الشارع بنفس الحشد من الأبناء، يزيد عليهم الابن القادم في الطريق، فالأم حامل مجددًا والأب يسير بجوارها منتشيًا، كأن الفيلم يواصل سخريته على طريقته.

٢١- سر طاقية الإخفاء (١٩٥٩)

رامي المتولي

إخراج: نيازي مصطفى، إنتاج: الشركة العربية للسينما، قصة: نيازي مصطفى، سيناريو: عبد الحي أديب، حوار: السيد بدير، تمثيل: عبد المنعم إبراهيم – توفيق الدقن – زهرة العلا – برلنتي عبد الحميد – أحمد فرحات – جورج يوردانيدس، تصوير: على حسن، مونتاج: جلال مصطفى، موسيقى: منير مراد

«سر طاقية الإخفاء» هو البطولة السينمائية الوحيدة لعبد المنعم إبراهيم، والذي يعد واحدًا من أبرز نجوم الكوميديا من الجيل المتأثر بالرائدين على الكسار ونجيب الريحاني، والذي على الرغم من موهبته الجارفة وأدواته وقدراته كممثل، والتي تضم التنوع بين تقديم الدرامي والكوميدي واللغة العربية السليمة وضبط إيقاع الأداء بين الوسائط المختلفة، إلا أن أسطورته تكونت من موقع صديق البطل صاحب الدور المساعد في العمل الفني، ولم يحتل بطولة فيلم

سوى هذا الفيلم الوحيد، والذي لم يحقق الأثر المرجو منه وقت عرضه في تمكين عبد المنعم إبراهيم من موقع البطولة المطلقة، لكن بالتأكيد هو فيلم ناجح عابر للأجيال له تأثير واضح كفيلم كوميدي، وبقاؤه في الذاكرة والوعي الجمعي حتى هذه اللحظة كمكون شعبي وثقافي مؤثر، دليل على كون الحرفة والاهتمام بجودة عناصر العمل هي عوامل النجاح والبقاء الرئيسية وأن اسم البطل المتصدر ليس وحده الذي يصنع البقاء والخلود.

عوامل الزمن وتوقيت العرض والصناعة لها دور مهم في قيمة الفيلم ومدى تأثيره بشكل عام، فهذا الفيلم الذى صدر عام ١٩٥٩ من إخراج نيازي مصطفى سبقه فيلم آخر بتوقيع نفس المخرج تحت عنوان «طاقية الإخفاء» عام ١٩٤٤، فكرته لعباس كامل والسيناريو الحوار لمحمود ذو الفقار وعزيزة أمير وأبو السعود الإبياري، وبطولة بشارة واكيم، فإن الفيلم الأقدم كانت تحكمه ظروف إنتاجية وظروف عرض مختلفة منحته التفوق في شباك التذاكر، لكنها بالتأكيد لم تكن مرضية فنيًا بالشكل الكافي لنيازي مصطفى، الذى أعاد إخراج الفيلم مرة أخرى ليخرج بمستوى أفضل فنيًا على مستوى السيناريو والحوار الذى كتبه هذه المرة نيازي مصطفى وعبد الحي أديب والسيد بدير، وكذلك على مستوى الخدع البصرية قياسًا بزمنها، وأيضًا تسكين الأدوار واختيارات الأبطال، وبالطبع الظروف الإنتاجية المحيطة بكل منهما والتي فرضت على «طاقية الإخفاء» قيودًا أكثر على العملية الفنية، في مقابل تطور الخبرات والقراءات المختلفة لطبيعة الجمهور والميزانية والإمكانات الإنتاجية الأكبر الواضحة في «سر طاقية الإخفاء» والتي منحته بالتأكيد الأفضلية.

التعامل مع فكرة الصراع الأبدي بين الخير والشر في الفيلم، هو أيضًا من عوامل تميزه، حيث جرى تطويع هذه الفكرة بلا مبالغات وحوار خطابي، كما كان يجرى التعامل معها دائما تحديدًا في الأفلام المبكرة من تاريخ السينما المصرية، حيث كان إظهار الفارق بين الخير والشر يتم بشكل حاد وتحولات عنيفة في طبيعة الشخصيات داخل العمل الواحد، وهو ما حدث في «طاقية الإخفاء»، على عكس «سر طاقية الإخفاء» الذى لم يشهد التحول الصارخ للشخصية الرئيسية عصفور قمر الدين (عبد المنعم إبراهيم) الذي استغل الطاقية السحرية في صناعة مجد مهني، بمعنى أنها ساعدته ولم تفسده كليًا، الأمر الذى منحه أفضلية في تعاطف الجمهور معه، أي أن المبدأ الأساسي في الفيلم أن «الطاقية» لا تغير طبيعة الشخصية من خيرة لشريرة، وبالتالي تحولات أقل في طبيعة الشخصية ومرونة أكبر في صياغة المواقف والحبكات الفرعية التي تدعم نوع الفيلم وهو الكوميديا، وهو ما منح الفيلم حيوية أكبر وجملًا رنانة وخطابية أقل، وانتشر منه تحديدًا إيفيهات شهيرة خلافًا للثلاثة أفلام الأخرى التي تدور فكرتها الأساسية حول وسيلة الإخفاء، وهي «طاقية الإخفاء» و«عودة طاقية الإخفاء» للمخرج عباس كامل، و«فتوة الناس الغلابة» لنيازي مصطفى.

«العلبة دي فيها إيه؟»، «فيها فيل!»، «البالالم» كلها إيفيهات خالدة تطورت مع الزمن وتحولت من المنطوق إلى الصورة في شكل كوميكس وميمز من خلال وسائل التواصل الاجتماعي حاليًا، ليبقى «سر طاقية الإخفاء» هو العمل الأبرز والأفضل الذي يعتمد على غرض سحري يتحول محفزًا يكشف من خلاله صناع الأعمال الفنية رؤيتهم للطبيعة البشرية ونقدًا للمجتمع حسب زمنهم، في تاريخ الأفلام الكوميدية المصرية حتى الآن.

٢٢- غريب في بيتي (١٩٨٢)

محمد سيد عبد الرحيم

إخراج: سمير سيف، إنتاج: واصف فايز، سيناريو: وحيد حامد، تمثيل: نور الشريف – سعاد حسني – حسن مصطفى – نبيلة السيد – وحيد سيف – هياتم، تصوير: محسن نصر، مونتاج: سلوى بكير، موسيقى: هاني شنودة

منذ بداية السينما المصرية نجد اهتمامًا بالرياضة وخاصة كرة القدم؛ فهي الرياضة الأكثر شعبية في مصر وبالتالي كان من المنطقي أن تكون موضوعًا من الموضوعات المتكررة التي تتناولها السينما في محاولة منها لجذب المشاهدين إلى الأفلام. ففي ١٩٣٧، قدم لنا الممثل الكوميدي الشهير شالوم فيلمه «شالوم الرياضي» ثم تتابعت الأفلام الكوميدية والدرامية مثل «حديث المدينة» (١٩٦٤). ولكن الهوس الشديد بكرة القدم والذي ظهر في الستينيات وأصاب

شريحة أكبر من الشعب المصري في السبعينيات والثمانينيات، خاصة مع ظهور مجموعة من نجوم كرة القدم مثل محمود الخطيب وفاروق جعفر وحسن شحاته، هو الذي جعل صناع السينما المصرية يهتمون أكثر بصنع أفلام عن كرة القدم مثل «أونكل زيزو حبيبي» (١٩٧٧) و«رجل فقد عقله» (١٩٨٠) و«٤-٢-٤» (١٩٨١) و«يا رب ولد» (١٩٨٤).

أغلب هذه الأفلام كانت تعتمد في الأساس على الكوميديا دون أن تقدم أفكارًا مهمة بخلاف فيلم «غريب في بيتي» (١٩٨٢) الذي يعتبر التعاون الأول بين السيناريست وحيد حامد والمخرج سمير سيف، ليصنعا معًا بعد ذلك مجموعة من أفضل أفلام المرحلة في السينما المصرية مثل «الغول» و«آخر الرجال المحترمين» و«الراقصة والسياسي». تنحصر أيضًا أفلام الكرة المصرية في فريقي الأهلي والزمالك، قطبي الكرة في مصر منذ زمن طويل. ولكن الأغلب الأعم كانت أفلامًا تتغزل في النادي الأهلي وجمهوره الذي يمثل الأغلبية في مصر، ولهذا جاء فيلم «غريب في بيتي» مغردًا خارج السرب الذي صنع أفلاماً عدة عن الأهلي مثل أفلام الأخوين محمد وعمر عبد العزيز في السبعينيات والثمانينيات.

فيلم «غريب في بيتي» المستوحى من مسرحية «فتاة الوداع» لنيل سايمون، والتي تحولت إلى فيلم أمريكي بنفس الاسم، قد بُني على هيكل المسرحية ولكن عبر إحداث تغييرات كثيرة في الشخصيات والأحداث وعلى رأسها أن بطل الفيلم الأمريكي لم يكن لاعبًا لكرة القدم. ولكن الثلاثي سمير سيف ووحيد حامد ونور الشريف كانوا بالذكاء الكافي لتغيير مهنة البطل ليكون لاعب كرة وهو أمر بالتأكيد جذاب لجمهور كرة القدم في مصر، بالإضافة للحديث عن أزمة السكن التي كانت منتشرة في مصر في هذه الفترة، هذه الأفكار البسيطة هي التي جعلت هذا الفيلم ناجحًا حتى يومنا هذا.

الكوميديا في الفيلم تعتمد على بناء الشخصيات وخلفياتها. فنحن أمام شخصيتين رئيسيتين هما عفاف عبد الواحد وشحاتة أبو كف. عفاف امرأة قاهرية تعول طفلها الوحيد بعد وفاة زوجها في حادث عمل وتبحث عن شقة تدفع فيها مبلغ التأمين لتؤويها وابنها. بينما شحاتة رجل من أقاليم مصر يأتي ليحقق حلمه بأن يكون لاعبًا بفريق الزمالك. القدر يجعلهما يجتمعان في شقة واحدة حينما ينصب عليهما صاحبها فيبيعها لهما. عالمان مختلفان تمامًا ينفر كل منهما من الآخر في البداية ثم يبدآن في تفهم وتعرف بعضهما البعض وأخيرًا يحدث الانسجام.

تتجلى أيضًا أهمية الفيلم عن بقية الأفلام التي تناولت حياة كرة القدم في مصر أنه يتناول بأسلوب غير مباشر مغلف بالكوميديا فساد مجتمع كرة القدم في مصر. والحقيقة هي أن الفيلم يدين الجميع بلا استثناء، وهو أمر ينم عن جرأة يُحسد عليها؛ فهو يدين اللاعبين الذين

يعيشون حياة من الانحلال وعدم الالتزام، وأيضًا كراهيتهم لبعض بسبب المنافسة على مكافآت النادي ومحبي كرة القدم من الأغنياء، ويدين إدارة فريق كرة القدم من مدرب ورئيس نادي الذين يهتمون بالمكسب والسيطرة على لاعبيهم على حساب أي شيء حتى لو كان على حساب مشاعر وسمعة لاعبيهم أنفسهم، ويدين مجتمع الكرة في مصر الذي يتخلى عن لاعبيه متواطئًا مع رجال الأعمال في الخليج ليخلق فراغًا كرويًا في مصر، ويدين جمهور كرة القدم نفسه والذي يرفع من قدر اللاعب حتى مصاف الآلهة حينما يحرز هدفًا ويكون سببًا في فوز الفريق ويخسف به الأرض ويلعنه ويضربه إذا لم يوفق في إحدى المباريات.

أجواء المصارعة الرومانية الوحشية هذه حللها الفيلم بذكاء وبلا حذلقة وبأسلوب غير مباشر لا يعكر صفو الكوميديا التي يقدمها، بل ويقدم حلًا أقرب إلى الاشتراكية في النهاية حينما يقرر البطل أن يعمل في شركة الحديد والصلب الحكومية وأن يلعب أيضًا في فريقها لكرة القدم. وعلى الرغم من هذا الحل الوردي الحالم الذي لا يستند على أرض واقعية إلا أن الفيلم عبره يحاول أن يسهم في تقديم حل لمعضلة كرة القدم التي ما زالت تواجهنا حتى الآن.

دعونا نقل إنه وعلى الرغم من أن المخرج سمير سيف قد قدم العديد من الأفلام الكوميدية، إلا أنني لم أندهش حينما عرفت أن فيلم «غريب في بيتي» هو الفيلم الوحيد للمخرج في قائمة أفضل الأفلام الكوميدية المصرية فهو فيلم مبهر في بساطته وعمقه. مخطط جيدًا في تقديمه للكوميديا والأفكار الجريئة. ذكي في جعلك تحب شخصياته وبالتالي الفيلم نفسه.

٢٣- يا رب ولد (١٩٨٤)

شريف ثابت

إخراج: عمر عبد العزيز، إنتاج: عبد العظيم الزغبي، سيناريو: فيصل ندا، تمثيل: فريد شوقي – كريمة مختار – سمير غانم – إسعاد يونس – دلال عبد العزيز – أحمد راتب – إكرامي، تصوير: عصام فريد، مونتاج: رشيدة عبد السلام، موسيقى: جمال سلامة

لم يعد الجمهور من مواليد الألفية الجديدة يطير فرحًا عند عرض فيلم كوميدي لإسماعيل ياسين أو سمير غانم على القناة الأولى أو الثانية كما كان حالنا مواليد الثمانينيات، وبدلاً من ذلك أضحى زبونًا دائمًا على منصات المشاهدة الإلكترونية، والأخطر من ذلك هو التحول الكبير في عادات المُشاهدة التي أصبحت محكومة بالسياسات التسويقية وما ترسمه من اتجاهات أو ترينذز trends تحدد للجمهور ما يرغب في مشاهدته من مسلسلات وأفلام تقوم المنصات بإنتاجها والترويج لها، ووسط كل هذا لا يجد تراث السينما المصرية دعمًا تسويقيًا، فضلًا عن

ارتباط أغلب هذه الأفلام بمعطيات زمانية انفصل عنها الجمهور الحالي.

الكوميديا تحديدًا والتي تشغل حيزًا واسعًا من إجمالي إنتاج السينما المصرية هي معالجات هزلية لأزمات مجتمعية وفقًا لمفردات الثقافة السائدة بما يجعل انتقالها من جيل إلى جيل بمثابة معيار حقيقي للنجاح يُضاف إلى نجاحها الأصلي عند عرضها الأول.

والنجاح الذي حققه فيلم «يا رب ولد» عند عرضه عام ١٩٨٤ مبني على خلطة مضمونة النجاح بمقاييس تلكم الأيام: الإخراج لعمر عبد العزيز، أحد ملوك الكوميديا الاجتماعية خلال الثمانينيات وقدم في هذا المضمار علامات لا تُنسى مثل «هنا القاهرة» و«الشقة من حق الزوجة». التأليف لفيصل ندا، السيناريست عظيم الموهبة غزير الإنتاج، ويمكن اعتبار «يا رب ولد» تنويعه على مسرحيته الشهيرة «المتزوجون»، فكلاهما كوميديا اجتماعية تروي محاولة بطل أو عدة أبطال التغلب على أزمات الفقر والبطالة والعجز عن مواجهة أعباء الارتباط عن طريق الزواج من عروس ثرية والإقامة في فيلا والدها، وكلاهما تميز بهزلية المعالجة وطرافة الشخصيات وتلقائية وخفة ظل الحوار.

بخلاف ذلك، ثمة عناصر «تسويقية» اعتنى صناع الفيلم بإضافتها إلى الخلطة لمجاراة الاتجاهات السائدة لدى الجمهور مثل كرة القدم بالاستعانة بإكرامي، حارس مرمى النادي الأهلي ليلعب شخصيته الحقيقية، والظهور الشرفي لبعض اللاعبين مثل جمال عبد الحميد وحسام البدري ومدحت رمضان، بالإضافة إلى «تريند» بالغ الشهرة والشعبية آنذاك هو أحمد عدوية الذي كان ظهوره بالأفلام مطلبًا تسويقيًا متكررًا، وغنى في «يا رب ولد» أغنيته المعروفة «سلطان أهل الهوى». ضم الفيلم أيضًا تشكيلة من الممثلين أصحاب الخبرة والموهبة والكاريزما وخفة الظل، فريد شوقي وكريمة مختار وأحمد راتب وإسعاد يونس ودلال عبد العزيز، غير أن قصب السبق بالطبع من نصيب سمير غانم، والّذي يلعب هنا دورًا شبيهًا بدوره في «المتزوجون»، ومن دونه يخسر الفيلم الكثير من قوته، بل ولعلنا قد لا نبالغ لو حكمنا بأن سر نجاح الفيلم وبقائه حتى الآن هو سمير غانم!

لربما تمتع فيلم «يا رب ولد» بشعبية كبيرة كأحد أفضل أفلام الكوميديا المصرية لدى الجيل الذي شاهده مرارًا على القنوات الأرضية في الأيام الخالية، ولكن هل يتمتع بذات الشعبية أو بنسبة منها لدى الجيل الحالي من جمهور نتفليكس وشاهد وغيرهما من المنصات؟

لا توجد إجابات مُطلقة مدعومة بدراسات وإحصائيات، ولكن أتصور أن الانتشار الواسع للسوشيال ميديا خَلَقَ معايير جديدة غير تقليدية تصلح كإشارات لاستمرارية الفيلم مثل توظيف كادراته ومقاطعه في الفيديوهات والميمز memes والجيف gif وكلها أدوات تعبيرية مستحدثة تجد في مقاطع الأفلام وحواراتها مادة خصبة للتعقيب الساخر على موضوعات

مختلفة. وقد حَظِى العديد من مشاهد وحوارات فيلم «يا رب ولد» وجُلّها لسمير غانم (الذي تجددت شعبيته مؤخرًا) بحضور كثيف على السوشيال ميديا، مما يجعل الفيلم حاضرًا وبقوة بما يتضمنه هذا من ترويج عضوي غير مدفوع يزيد من فرص واحتمالية مشاهدته – وبالتالي بقاءه – كعمل متكامل دون عن الكثير من أفلام الكوميديا المصرية.

٢٤- النوم في العسل (١٩٩٦)

يوسف هشام

إخراج: شريف عرفة، إنتاج: وحيد حامد، سيناريو: وحيد حامد، تمثيل: عادل إمام – شيرين سيف النصر – دلال عبد العزيز – عبد الرحمن أبو زهرة – نظيم شعراوي، تصوير: محسن أحمد، مونتاج: عادل منير، موسيقى: عمر خيرت

لقطات بانورامية لشوارع القاهرة في المساء، مصحوبة بموسيقى التترات الميلودرامية، يعقبها مشهد زفاف يليه مشهد انتحار العريس تحت قضبان القطار. سبع دقائق أولى صامتة لا تنبئ إطلاقًا بأننا مقبلون على كوميديا سوداء كما وعد الأفيش (على الأقل يعد بالكوميديا)، ليصل العميد مجدي نور في الدقيقة الثامنة سائلًا عن باقي أشلاء الجثة ليرد عادل إمام بنظرته المعتادة: «جاري تجميعها؟» لتبدأ وتيرة الكوميديا السوداء في التسلل للفيلم.

فكرة «النوم في العسل» شديدة العبقرية والأصالة التي لا تأتي كثيرًا: ماذا لو أصيب سكان القاهرة الكبرى من الذكور بالعجز الجنسي؟ وكم من مرات أهدرت أفكارًا عظيمة بسبب استسهال الكتابة أو

ركاكة التنفيذ. لكن وحيد حامد، وبذكاءٍ شديد، لم يكترث للبحث وراء سبب الوباء ليجعله فيلم لغز أو تشويق، ولم يلجأ لحلول خطابية قد يتبعها غيره في أن يجعل مصدر الوباء مؤامرة آتية من دول معادية حاقدة على مصر، بل يتعامل مع الشق الأهم: كيف يتعامل المصريون، في تلك الفترة، مع الكارثة، حكومة وشعبًا؟

لا يوجد أفضل من فكرة العجز الجنسي المفاجئ للإجابة على هذا السؤال لعدة أسباب: أولًا هي كارثة سيشعر بها الجميع، أيًا كان مستواهم الاجتماعي أو الثقافي أو المادي. ثانيًا، هناك رمزية غير ملتبسة بين حالة العجز الجنسي وحالة الوخم واللا مبالاة التي سادت التسعينيات، أو كما تصفها سلمى الصحفية في الفيلم «حالة ركود.. خمول.. كسل». ثالثًا، ولأن مثل هذا الموضوع «شائك ومحرج» كما يقول وزير الداخلية في الفيلم، يتحرج الكثير من الرجال في الفيلم من الإفصاح عن حالتهم، فلا يوجد تسجيل حالات في المستشفيات، ولا تأريخ حقيقي للوباء، وهو تعبير عن طريقة مصرية أصيلة في الهروب من مواجهة المشكلة، إنكار وجودها من الأساس، ووصف رجال مصر أنهم «بخير» و«زي الأحصنة».

ما بين إنكار تام من وزير الصحة، واعتبار نواب مجلس الشعب أنه موضوع غير جاد، ورفض الأزواج الإفصاح عن حقيقة ما يحدث، ورؤية الأمر باعتباره غضبًا من الله كما يرى رجال الدين، يُحظر النشر حول الموضوع صحفيًا، ويجد الدجالون فرصة ذهبية لجني الثروات. هكذا تعامل المصريين مع تلك الكارثة، كما تخيل وحيد حامد.

ولأن الموضوع «شائك ومحرج»، كانت الكوميديا السوداء هي أفضل تعاملاً مع مثل هذا الموضوع. فالمصريون دائمًا ما يمزجون الحديث عن الجنس بالسخرية والمزاح لمداراة الإحراج، فتكون العشر دقائق الأولى في الفيلم مثالية للتعبير عن الفيلم كله: موضوع ثقيل قاتم، ومناقشة جادة عميقة، ولكن بسخرية مريرة وبنهاية غير متفائلة، أو على الأقل ليست سعيدة.

تلك السخرية جعلته أحد أهم الأفلام الكوميدية في التسعينيات، فيلم أتى حاملًا العديد من الجمل التي لا تُنسى مثل: «حلوان انضربت»، «الفستان زي ما يكون اتقلع لوحده»، «إن ما كانش النهاردة يبقى بكرة»، بجانب حركة مدير الأمن الشهيرة عندما يشير بأصابعه للرقم ثلاثة مدعيًا إمضاء ليلة جنسية عظيمة. ومن الطريف والذكي في «النوم في العسل» أيضًا أن بطل القصة، العميد مجدي نور، ليس مواطنًا كادحًا بسيطًا، بل رجل سلطة، ورجل سلطة شريف مكترث لآلام الناس، مما يعطيه فرصة ليطوف القاهرة باحثًا عن الإجابات.

جرأة الفيلم كانت كفيلة بأن يحمل الفيلم لافتة «للكبار فقط»، لأول مرة في أفلام عادل إمام. «النوم في العسل» كان التعاون الأخير بين الثلاثي عادل امام، وحيد حامد، وشريف عرفة، ليغدو هذا اللقاء الخامس إحدى أيقونات السينما المصرية في التسعينات، أيقونة يمكن اعتبارها دراسة تحليلية سياسية واجتماعية لهذه الفترة، بجانب كونها جوهرة سينمائية حقيقية ونقطة مضيئة في مشوار صنّاعها.

٢٥- عفريت مراتي (١٩٦٨)

عصام زكريا

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: إيهاب الليثي، قصة: لوسيان لامبير، سيناريو وحوار: علي الزرقاني، تمثيل: شادية – صلاح ذو الفقار – عادل إمام – عماد حمدي – حسن حسين، تصوير: وديد سري، مونتاج: حسين أحمد، موسيقى: ميشيل يوسف

مثل ملايين المصريين والعرب شاهدت فيلم «عفريت مراتي» عدة مرات منذ سن الطفولة، ولكن أكثر ما لفت انتباهي عندما كبرت وشاهدت الفيلم كمتخصص في الكتابة عن السينما هو القصة والسيناريو، وقد تصورت أن الفيلم مقتبس بالتأكيد عن عمل أمريكي أو أوروبي، لكن لم أعثر، إلى الآن، على هذا العمل.

بغض النظر عما إذا كانت قصة «عفريت مراتي» لها أصل أجنبي أم لا، فإنها مكتوبة ببراعة وحرفية ملحوظين، ويحمل سيناريو الفيلم اسمين هما المخضرم علي الزرقاني وكاتب اسمه

لوسيان لامبير، وهو فرنسي عمل في السينما المصرية ككاتب ومنسق مناظر لعدة سنوات.

ينتمي «عفريت مراتي» للكوميديا الاجتماعية الخفيفة المعروفة باسم Light Comedy في السينما الأمريكية، ويطلق عليها في السينما المصرية تعبير «كوميديا الموقف»، وتتسم هذه الكوميديا بتناول موضوعات عائلية وعاطفية غالبًا، كما أنها تعتمد في الغالب على ممثلين «عاديين» وتمثيل «طبيعي» تقريبًا، حيث تتفجر الكوميديا من المواقف اليومية الطبيعية أو من وجود شخص عادي في موقف غير عادي، وذلك على العكس من كوميديا الشخصية التي تعتمد على شخص غير عادي في موقف عادي! برع فطين عبد الوهاب في هذا النوع من «الكوميديا الخفيفة» أو «كوميديا الموقف» أكثر من أي مخرج مصري آخر.

في «عفريت مراتي» فرضية درامية قابلة لتفجير الكوميديا: زوجة وحيدة مهووسة بمشاهدة الأفلام، تتقمص شخصية بطلة كل فيلم تشاهده، حيث تقضي يومًا أو أكثر وهي تعتقد أنها شخصية الفيلم. الضحك هنا يأتي من مصدرين: المقارنة بين الأفلام المشهورة التي تشاهدها الزوجة وما تفعله من تقليد لها، والكوارث والمواقف المحرجة التي يتسبب فيها هذا التقمص. ويمضي الفيلم لبعض الوقت في تحليل المرض النفسي ومحاولات علاجه، ولكن السيناريو لا يتوقف هنا، بل يتم تطويره في ضفيرة تجمع حياة الزوجين بالأفلام المتخيلة بخط بوليسي مشوق وtwist (تحول) درامي في الربع الأخير منه يتم من خلاله دفع الفرضية الدرامية إلى ذروتها.

يضم الفيلم عددًا من الكوميديانات المحترفين في أدوار صغيرة مثل إبراهيم سعفان وعادل إمام وحسن حسنين، ولكن الشخصيات الرئيسية يلعبها ممثلون غير متخصصين في الكوميديا: شادية، صلاح ذو الفقار وعماد حمدي. ويجيد فطين عبد الوهاب عادةً توظيف الممثلين في أدوار غير نمطية كما يفعل هنا مع عماد حمدي الذي يلعب دور شرير، ربما يكون دور الشر الوحيد الذي لعبه في حياته، ولكنه مقنع ويحقق المفاجأة المنشودة هنا.

شادية وصلاح ذو الفقار يشكلان ثنائيًا مدهشًا على الشاشة، وبعد نجاحهما الكبير في «مراتي مدير عام» (١٩٦٦) و«كرامة زوجتي» (١٩٦٧)، يأتي «عفريت مراتي» (١٩٦٨) كثالث وآخر تعاون بين الثلاثي فطين/ شادية/ صلاح.

تحتاج هذه الأفلام الثلاثة إلى قراءة فنية واجتماعية حول نوعها الكوميدي وطرحها لقضية تحرر المرأة والعلاقة بين الرجل والمرأة بشكل يعد الأكثر تقدمية في تاريخ السينما المصرية. وإذا كان النقد النسوي قد ركز على بعض أعمال فاتن حمامة ولبنى عبد العزيز والمخرج صلاح أبو سيف، فإن شادية بطبيعتها تبدو على الشاشة أكثر قوةً ونضجًا خاصة في أعمالها الكثيرة مع فطين عبد الوهاب. وبالطبع في «عفريت مراتي» تكشف عن موهبتها في الكوميديا والتقليد

الساخر بشكل لا ينسى.

صلاح ذو الفقار، من ناحيته، ليس كوميديانًا بطبعه، وفي العادة لديه تعبير وجه متجهم وجبهة تغطيها التجاعيد عندما يغضب أو يحزن أو يفكر وصوت حاد عندما يعلو. مع ذلك فهو قادر على تفجير الكوميديا بالتحديد من خلال هذا الوجه المتجهم والجبهة المجعدة، وذلك من خلال لقطات رد الفعل على الممثلين الآخرين الذين يقومون بالفعل الكوميدي، كما نرى في «الأيدي الناعمة» أو «عفريت مراتي» مثلًا.

٢٦- البحث عن فضيحة (١٩٧٣)

أمجد جمال

إخراج: نيازي مصطفى، إنتاج: جمال الليثي، قصة: أبو السعود الإبياري عن فيلم «دليل الرجل المتزوج»، سيناريو وحوار: فاروق صبري، تمثيل: عادل إمام – ميرفت أمين – سمير صبري – يوسف وهبي – أحمد رمزي، تصوير: عبد المنعم بهنسي، مونتاج: حسين أحمد

لفيلم «البحث عن فضيحة» أهمية خاصة في مشوار النجم عادل إمام؛ فهو البطولة المطلقة الأولى، والتأسيس السينمائي لشخصيته على الشاشة بأبعاده ولزماته وحس الدعابة المميز الذي سيُقبل عليه الجمهور بكثافة طوال حقبة السبعينيات، قبل أن يطوّره الزعيم لاحقًا بأبعاد أكثر جدية في مطلع الثمانينيات دون أن يتخلى عنه كليًا.

شاب قروي طيب متوسط الوسامة يحلم بالزواج من حسناء قاهرية من عائلة أرستقراطية. «البحث عن فضيحة» ينتمي لنوعية كوميديا الأصدقاء buddy comedy، الضحك فيه ينبع من

رحلة درامية يخوضها صديقان، ولعل الفيلم أشهرها في السينما المصرية.

ينتمي الفيلم كذلك لنوعية فرعية من الكوميديا الرومانسية هي نوعية «الموجّه العاطفي». وربما هذا سر مقارنته الدائمة بالفيلم الأمريكي «A Guide for the Married Man» من إنتاج عام ١٩٦٧، وبمشاهدة الفيلمين لا تستبعد وجود تأثر واضح من الكاتب أبو السعود الإبياري بالفيلم الأجنبي، ويمكن حصر هذا التأثر في أداة «واحد صاحبي ما تعرفوش»، التي استخدمها الفيلمان لحكي قصص قصيرة مختلفة عن العلاقات المعاصرة، أعطت مساحة لأفضل توظيف سينمائي لضيوف الشرف من النجوم.

ولكن كل المواقف والطرائف التي نشاهدها بفيلم المخرج نيازي مصطفى هي مواقف أصيلة ومصرية مئة بالمئة، ومختلفة تمامًا عن الفيلم الأميركي الذي يتناول موضوعًا شائكًا من الصعب قبوله في المجتمع المصري لو نُقل حرفيًا، عن رجل يرغب في خيانة زوجته دون أن ينكشف أمره. أما الفيلم المصري فينبع من فكرة محافظة بالأساس عن أعزب يرغب في تقييد نفسه بالانضمام لمؤسسة الزواج.

يظهر في «البحث عن فضيحة» أيضًا تأثر بفيلم «إشاعة حب»، فقد استعان نيازي مصطفى بيوسف وهبي لأداء نفس الدور تقريبًا بنفس ملابساته العائلية، هناك كان «لوسي» وهنا كان «ريكو» الشاب المُرفه الناعم الذي ينافس البطل المكافح الخشن على قلب نفس الفتاة. ولا ننسى أن «إشاعة حب» نفسه يعتبر أحد أشهر أفلام «الموجّه العاطفي» في السينما المصرية، وطبيعي أن يتحول مرجع لأي عمل سينمائي آخر يسير على نفس الدرب.

شر البلية ما يُضحك، وفي «البحث عن فضيحة» يقع البطل في أزمات ومواقف صعبة، تثير التعاطف بقدر ما تثير الضحك. تتابع ذلك الموقف بإيقاع ممتاز يعطي الفيلم حيوية تجعله قابلًا للمشاهدة عشرات المرات. موهبة عادل إمام الفطرية تنفجر في مشهد صعوده على المسرح لاستلام جائزة في سهرة تقدمها فتاة أحلامه، قبل اكتشافه أنه لا يرتدي سوى السروال فيتحول أضحوكة للحاضرين فيهرول هاربًا من المكان بعد تحطيم آماله بشكل نهائي، هنا الهزل والجدية في مشهد واحد.

ربما جاء الحل الرومانسي أسهل مما ينبغي دراميًا، وقعت الحسناء في الحب قبل الثلث الأخير من الفيلم، لكن الفيلم يخلق عقدة اجتماعية جديدة بإشراك رأي الأسرة في المعادلة، ما أحدث صحوة اجتماعية في وتيرة الفيلم، بالانتباه لمشاكل الشباب وصعوبة إجراءات الزواج المعاصرة والمستمرة حتى يومنا.

وبغض النظر عن تلك الصحوة الأخيرة، يُظهر الفيلم شكلانية برّاقة للمجتمع المصري في

السبعينيات، التحرر والانفتاح والرقي والأناقة وحياة النوادي والسهرات، يحفل شريط الصوت بمقاطع موسيقية وأغنيات غربية. كما يهرب الفيلم من واقع سياسي متأزم وظروف حرب وشيكة بتقديم تسلية هروبية مطلوبة جدًا في تلك الأوقات الكئيبة من حياة الأمم.

تألق سمير صبري بدور الصديق وترك لزمات تخلد ذكراه، وأكدت ميرفت أمين مكانتها كرمز للأنوثة يصعب منافسته في تلك الفترة، لتأتي نبيلة السيد وتسرق الكاميرا في الدقائق الأخيرة بعبارات «عريس يا اماي» و«طخه بس ما تعوروش يا بوي»!

٢٧- آه من حواء (١٩٦٢)

ناهد صلاح

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: أفلام رمسيس نجيب، سيناريو وحوار: محمد أبو يوسف عن «ترويضة النمرة» لشكسبير، تمثيل: لبنى عبد العزيز – رشدي أباظة – حسين رياض – عبد المنعم إبراهيم – مديحة سالم، تصوير: علي حسن، مونتاج: ليلى فهمي، موسيقى: علي إسماعيل

يرتسم الحس الكوميدي الانتقادي الساخر في العنوان «آه من حواء»، كما لو كان يخبرنا منذ البداية عن حواء العجيبة وأفعالها المحركة لأحداث مدهشة وطريفة، لكن دعونا نتفق أولًا أن الحكاية كلها ما هي إلا دعابة في إطار يحمل ملمحًا رومانسيًا اجتماعيًا، يخالطه بعض المشاكسة الظريفة، بشكل ما ينفي مزاعم نقدية متناثرة، تتهم الفيلم المأخوذ عن المسرحية الشهيرة «ترويض النمرة» لكاتبها الأشهر ويليام شكسبير، كتب له السيناريو والحوار محمد

أبو يوسف، وأخرجه فطين عبد الوهاب عام ١٩٦٢، بأنه يعادي النساء ويؤسس لأنواع من العنف والإذلال لهن، ويسهم في تنميط الصورة حسب «الجندرية» أو الهوية الجنسانية، وغيرها من أمور تخالف توجه فطين عبد الوهاب إجمالًا في أفلامه.

لكنها اتهامات صادفت مسرحية شكسبير ذاتها، المكتوبة منذ أكثر من ٤٠٠ عام، باعتبارها تحدد شكلًا لينًا وطيعًا للمرأة، متجاوزًا نضال المرأة في العصور الحديثة من أجل المساواة الاجتماعية، هذا بخلاف أن المسرحية تقدم المرأة بوصفها حيواناً برياً، على لسان إحدى الشخصيات، وهي اتهامات طالت غالبًا أفلاماً عالمية ومصرية أخرى، قدمت تنويعات مختلفة عن المسرحية الشكسبيرية.

يستهل الفيلم بـ«تتر» تظهر خلاله حسناء عصبية، صعبة المراس، تقود سيارتها الـ«كاديلاك» على طريق زراعي، يوازيها على نفس الطريق رجل يبدو من هيئته وطريقته في تدخين الـ«بايب»، أنه رصين وثابت، يقود سيارة متواضعة، تصاحبهما موسيقى علي إسماعيل، حماسية، محفزة بإيقاع صاخب يصدر أصواتاً مدوية بالطرق أو الضرب على الطبول، ثم تتداخل مع الآلات الوترية، بما يوحي بأن شيئًا جللًا سيحدث، خصوصًا مع سرعة الفتاة الحسناء في القيادة وانفعالها الذي يظهر على حركات يديها واستخدامها المؤُّتر لآلة التنبيه في السيارة، حتى أنها تكاد تدهس الناس والمواشي على الطريق، فتنظر إليها جاموسة ضمن قطيع المواشي وتصدر صوتًا معترضًا، بينما يدخل صوت الآلات الوترية ليدعم هذه اللقطة المثيرة للضحك، فيتحول الموقف إلى حالة كوميدية صارخة، فنفهم أن الموضوع هو مجرد نكتة لا أكثر ولا أقل.

تتسع حدود «النكتة» على مدار الفيلم، فتتشابك العلاقة بين حسناء السيارة واسمها أميرة (لبنى عبد العزيز)، ورجل السيارة المتواضعة وهو الطبيب البيطري حسن (رشدي أباظة)، الذي نعرف أنه في طريقه لعلاج حيوانات مزرعة جدها (حسين رياض).

أميرة أنثى متقلبة، شرسة، ذات مزاج ناري، غير مأمون العواقب، على العكس من أختها الصغيرة الرقيقة نادية (مديحة سالم)، هذا الغضب والتعالي الذي لم ينج منه أحد، لم يفسره الفيلم سوى في جملة عابرة قالها الجد، ليبرهن أن تدليله الهائل لها بعد وفاة والديها وهي صغيرة، كان السبب، لم يتوغل الفيلم في هذه المساحة، فالجملة العابرة كانت كافية لتعبر عن نقصان الحنان بداخلها، تعوضه بالسخط الكبير على الجميع، لا تخص الرجال فقط.

من هنا، فالفيلم لا يلعب على تيمة «ترويض النمرة»، كنوع من إخضاع المرأة لسيطرة الرجل، فنحن لا نتعامل مع فيلم نسوي بطلته مناضلة، أو حتى امرأة عادية تبحث عن مكان لها بجوار الرجل، إنما يمكن قراءته ببساطة كفيلم كوميدي يحتوي سلسلة من المواقف الطريفة، تنتهي بالزواج السعيد، فالوقوع في أسر الشعارات، قد يجعلنا نذهب لتقييمات بعيدة عن

الدقة، بينما فيلمنا بقدر ما يعبر عن المرأة بوجهيها: الرقة والعنف، يمكن اعتباره كذلك مغازلة بين شخصين ناضجين، لهما إرادة قوية، بطريقة تجعله واحدًا من أجمل الأفلام الرومانسية الكوميدية في السينما المصرية، كما أنه يتضمن مجموعة من الفنانين أصحاب الحضور المتوقد، والجاذبية شديدة السحر على الشاشة.

٢٨- طير أنت (٢٠٠٩)

سامح سامي

إخراج: أحمد الجندي، إنتاج: بيرد آي للإنتاج السينمائي، قصة: عمر طاهر، سيناريو وحوار: عمر طاهر وأحمد مكي، تمثيل: أحمد مكي – دنيا سمير غانم – ماجد الكدواني – لطفي لبيب – هشام إسماعيل، تصوير: أحمد جبر، مونتاج: سلافة نور الدين، موسيقى: عمرو إسماعيل

يعتبر فيلم «طير أنت» من أكثر الأفلام الكوميدية التي تحقق متعة السينما الخلاقة في أن يفكر المشاهد بعد خروجه من قاعة العرض في الفكرة وفي حياته وواقعه. فيلم مسل فعلًا لا يستظرف كما تفعل أفلاماً كوميدية تعتمد على اسكتشات ضاحكة هنا وهناك. لماذا أقول هذا الاعتبار إنه فيلم مختلف؟

هذا الفيلم مقتبس كما أعلن صناعة الفيلم بوضوح. لكنه ظهر كأنه فيلم مصري يداعب صناعة

السينما المصرية نفسها بواحد من أفضل أفلامها «شيء من الخوف»، ليناقش موضوع إنساني هو الحب المقتبس عن فيلم أجنبي، حيث اعتمدت السينما المصرية على المصادر الغربية – لا سيما الإنجليزية والفرنسية – بشكل أساسي عندما لجأت إلى الاقتباس الصريح – وليس مجرد الاستلهام – وذلك من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٠. ومنذ ١٩٦٠، صار أغلب الأفلام المصرية المقتبسة عن المصادر الأجنبية منقولًا عن أفلام أمريكية. ولعل ذلك يعبر بدقة عن خريطة الهيمنة الثقافية الغربية، كعادتنا في استهلاك كل المنتجات الصناعية الغربية (لمزيد عن هذا الموضوع يمكن الرجوع لكتاب الاقتباس من الأدب إلى السينما تأليفاً سلمياً مبارك ووليد الخشاب/ دار المرايا).

هذا الفيلم يقدم قصصه القصيرة المصورة التي يمكن حذف بعضها أو إعادة ترتيبها مرة أخرى فلا تؤثر على الفكرة، عبر فكرة اجتماعية بامتياز وهي اهتمام المجتمع بالشكل أكثر من المضمون، وأن استغلال الوظيفة والخيانة من الأمور الطبيعية في الإنسان، لذلك يهرب البطل بهيج (أحمد مكي) إلى عالم الحيوانات ولا يخرجه من حالة عدم النجاح المستمر والمتكرر إلا «عفريت»!

يقدم «طير أنت» كوميديا مختلفة بعيدًا عن خلطة الأفلام المصرية من عبارات جنسية وأغان شعبية وقفشات تصلح كفقرة في مقهى مقام على هامش واحد من الموالد الشعبية، بينما ينتصر فيلمان في النهاية لشيء منطقي وهو جوهر الإنسان وواقعيته في معالجة مشكلاته العاطفية، وعليه أن يكون نفسه ولا يحاول أن يقلد أو يحاكي الآخرين مثل عتريس أو الثري الخليجي أو حسن شحاتة أو البطل الأسطوري كما تصوره السينما الهندية. على البطل أن يكون نفسه فلا توجد عصا سحرية أو تحولات غير منطقية تحدث تجعل الجميلة تقع في غرامه، حتى لو كان صديق البطل هنا في هذا الفيلم عفريتًا يحقق سبع أمنيات.

٢٩- الأيدي الناعمة (١٩٦٣)

رامي عبد الرازق

إخراج: محمود ذو الفقار، إنتاج: الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي (فيلمنتاج)، قصة: توفيق الحكيم، سيناريو وحوار: يوسف جوهر، تمثيل: أحمد مظهر – صلاح ذو الفقار – مريم فخر الدين – ليلى طاهر – أحمد خميس، تصوير: وديد سري، مونتاج: فكري رستم، موسيقى: علي إسماعيل

ما بين عنوان «الأيدي الناعمة» وسلوك البرنس شوكت (أحمد مظهر) وفظاظته ولسانه الجاف وصرخته الحادة المتكررة كلما اشتد به الوجع الطبقي: «اخرس!» علاقة عكسية أقرب للتناقض المراد به تأكيد المعنى وتأطيره؛ تقول له حبيبته ومعالجته من داء الطبقية: «مالكش دعوة بقى بالفأس علشان الفأس ما تعرفش الأيدي الناعمة». يبني توفيق الحكيم ومن بعده يوسف جوهر العلاقة العكسية بصورة دقيقة وواضحة، كانت طباع البرنس خشنة

فظة متعالية بينما كانت يده ناعمة وكلما كانت يده تزداد خشونة كانت طباعه تعلو فوق فظاظتها السابقة وتصير أكثر رقة ونعومة «أنا زفت أنا قطران أنا ولا حاجة»، هكذا يؤنب شوكت نفسه عندما يطرد سميرة وأهلها – زوج ابنته وأبيه – حين يكتشف مؤامرتهم عليه «أخلاق محطات تصرفات سكة حديد»، ويزيد رفيقه وصفيّه دكتور حمودة (صلاح ذو الفقار) الشهير بحتّى على تأنيبه لنفسه قائلاً: «زود لي عليهم إنك مدب».

في علاقة كهذه ما بين نعومة الأيدي مقابل خشونة السلوك وخشونة الأيدي – من جراء فعل العمل – مقابل تهذيب الطباع واستئناس الطبقي الجامح الذي بداخل شوكت، تأتي الكوميديا بالضرورة من الشخصية نفسها، أو لنقل من فظاظة الشخصية وخش ونتها وطبقيتها المستفحلة «أنت عايز واحد صاحب سمو يشتغل علشان مم».

يعتبر «الأيدي الناعمة» نموذجًا لاستغلال التيمة الدرامية التي يطلق عليها دراسة الشخصية من أجل إحداث أكبر قدر من الكوميديا التي تميل في مناطق منها إلى السواد، خاصة في الفصل الأول، عندما يذهب البرنس لبيع نياشين جده «أنت عارف إن باباه دفع عشر تلاف جنية للسرايا علشان ياخد دي»، أو يبحث عن دفتر شيكات لكي يدفع لبياع الذرة المشوي «الواحد احتار مع البياعين دول.. لازم يحط يافطة بالتسعيرة.. لصوص يا إكسلانس» أو يفكر في تجربة نيشان عند الكبابجي بعد أن استطاع الحصول على قطعة بسبوسة «مقرمشة ومن الحرف» مقابل إحدى القلادات.

نحن نعرف تقريبًا كل شيء عن ماضي الشخصية البعيد والقريب وندرك أزمتها الراهنة، والنابعة بالأساس من كونها شخصية عصبية عنيدة في طبقيتها، كاملة الاستعلاء والقدرة على التخلي «أنا مليش بنات.. بناتي ماتوا».

وحين يتقاطع خطها مع خط الدكتور حمودة الذي يلخص السيناريو أزمته في كونه مثقفاً بوهيمياً يعيش في وهمه الأكاديمي (دكتوراة في حتى) تبدأ أزمته في التشكل والانفراج في آن واحد، فهو يقبل باستضافة الشعب في قصره المنيف، في البداية ظاظا وزوجها الجزار لولو وأربعين قطة وهي طبقة الأثرياء الجدد، ثم كريمة وأباها الطيب صاحب المعاش الذي لا يكفي لدفع (تاكسيات للوز) بعد أن يحاول البرنس تطبيق الديمقراطية من وجهة نظره، والجري وراء الوزة في الشارع لينتهي به الأمر إن (هلفوت من حثالة العيلة يشمت فيا).

لا يقدم لنا السيناريو خشونة يد شوكت مرة واحدة، ولكن بالتدريج يستخدمها أكثر من مرة كلما بدأت طباعه تلين أو «يثور على التنبلة» على حد تعبير دكتور حمودة،

فمرة نراه وهو يحمل الوزة بيده وهي نفسها الوزة التي تتسبب في السؤال الوجودي الذي يطلقه في وجهه النبيل عماد: «ايه اللي سموك عاملة في نفسك ده؟»، ثم تدريجيًا يتعلم التخفي بنظارة سوداء وبالطو ثمين، لكن يده تتعلم المزيد من الخبرات، خاصة عندما تطلب منه سيدة أن تعرف درجة عذرية الفرخة فيجسها بيد خبيرة ويجيب بثقة هائلة «دي عتقيه وعليها بيض».

وتصل ذروة العلاقة العكسية بين خشونة اليد ونعومة الطباع عندما يتعرض البرنس لانتكاسة تخص رفضه أن يعمل بيانيست، وهي مهنة تحتاج إلى يد خبيرة بالتأكيد، ولكنه يصر على أنه مؤلف موسيقي، إلى أن يصدم بالحقيقة «نوتك مكدسة في المعادي فوق البيانو في فيلا سالم»، ساعتها يختبر السيناريو حجم التطور والنمو الذي حدث للشخصية على مدار الفصول الثلاثة، فتقل الكوميديا أو بمعنى أدق تعود لسوداويتها مرة أخرى كما بدأت، ويغيب شوكت المتحذلق الطبقي خشن الطباع الذي اكتشف أنه لا يصلح لأداء دور برنس في فيلم سينمائي لأن «الدور مش كوميدي». هكذا يحكم السيناريو على الشخصية نفسها على لسان أحد المخرجين حين يذهب شوكت لتجربة أداء ولا يجد بشخصيته هذه إلا ترشيح آخر لدور (واحد فهلوي بيوقع الستات).

إن نموذج البرنس كما جاءت في الأيدي الناعمة يمنحنا كيفية صناعة الكوميديا من شخصية فظة خشنة طبقية ومتنمرة دون أن يملك المتفرج أن يكرهها، عبر نمو قوي يصل لدرجة التحول الكامل دون ابتذال وسخف، بل عبر سلسلة من التأثيرات التي استطاعت أن تجعل من الأيدي أداة درامية في إحداث هذا التغيير واقعيًا ومجازيًا على حد سواء.

٣٠- صغيرة على الحب (١٩٦٦)

هيثم دبّور

إخراج: نيازي مصطفى، إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما، سيناريو وحوار: أبو السعود الإبياري عن قصة إدلر جونسون، تمثيل: سعاد حسني – رشدي أباظة – سمير غانم – نور الدمرداش – نادية الجندي، تصوير: وديد سري، مونتاج: عبد العزيز فخري، موسيقى: علي إسماعيل

من الحكايات المتداولة عن فيلم «صغيرة على الحب» أن أبو السعود الإبياري كاتب السيناريو أنهى الفيلم المقتبس عن مسرحية كتبها إدلر جونسون في عشرة أيام فقط، تترجم الفترة الزمنية الوجيزة تلك الموهبة الجبارة والفهم العميق للكوميديا لدى الإبياري، بل وقدرته على تقديم فيلم يتماس مع فيلم قدمه نفس المخرج نيازي مصطفى والأبطال رشدي أباظة وسعاد حسني قبلها بسنوات قليلة وهو «الساحرة الصغيرة»، الخط الرئيسي باختصار عن سوء فهم أو مؤامرة تجبر فتاة على البقاء تحت رعاية رجل يهتم بها بصورة أبوية، أب مزيف في «الساحرة الصغيرة»، ومخرج كبير في فيلمنا هذا، لكن تلك الفتاة ليست

بالصغيرة بل إنها تحمل مشاعر تجاه هذا الرجل الذي من المفترض ألا يكون حبيبها، الفيلم هنا إنتاج مديحة يسري التي شاركت كممثلة في الفيلم السابق ولم تفرض نفسها على هذا العمل رغم كونها منتجته، قبل عقد كامل قدم أنور وجدي وفاتن حمامة ذات التيمة في فيلم «قلوب الناس».

الفارق الحقيقي الذي يجعل «صغيرة على الحب» يحتل تلك المكانة هو كونه نابضاً بالحركة والحياة والطفولة غير المصطنعة، أن تجد نفسك تصدق أن سعاد حسني فتاة صغيرة وتتعاطف مع مقالبها تجاه خطيبها نور الدمرداش من ناحية، وتجاه مساعد المخرج سمير غانم، والمخرج الذي يتحول إلى حبيب وهو رشدي أباظة.

سوء الفهم أو إخفاء أمر عن أحد الأبطال مادة خام لتفجير مواقف كوميدية، والسيناريو هنا يعج بتلك الأمور الخفية وسوء الفهم، والتي تتصاعد وتكبر ككرة ثلج كبيرة، تبدأ من طموح البطلة الذي يدفعها أن تدعي كونها فتاة صغيرة تسمى سميحة عبد السلام، ثم إخفاء الأمر عن مساعد المخرج والمخرج، ثم عائلتها، ثم ظهور البطلة بكامل أنوثتها لتدعي أنها شقيقتها الكبرى كريمة ومحاولة خداع المخرج أيضًا ووقوعها في حب رشدي أباظة، وما يترتب عليه من محاولة الأخير لطلب يد كريمة المزيفة من زوجها الفعلي، أو ضربه للخطيب نور الدمرداش لمحاولته تقبيل سميحة القاصر. حتى المشاهد الثانوية التي يكون غرضها الأساسي هو الإضحاك اعتمدت على حالة سوء الفهم دون أن يشعر المشاهد بالملل، يدخل نور الدمرداش بحثًا عن خطيبته إلى الاستديو فيعتقد الريجيسير أنه كومبارس، يخلع نظارته ويلقيه وسط العصابة التي تكيل له اللكمات وسط صراخه «يا سمييييحة».

أحد العوامل المميزة لهذا الفيلم هي خلود أغنية البطلة التي تدخل فيها عالم الطفولة «الحلوة لسه صغيرة»، كلماتها وسردها لقصص حب عنتر وعبلة وقيس وليلى وتأكيدها في نهاية كل كوبليه: «أنا لسه صغيرة.. أنا لسه صغيرة» وكأنها تذكر نفسها بألا تقع في الحب.

تسير رحلة البطلة حتى تقع في الحب فعلا ليأتي الأوبريت الأخير مكملًا وخاتمًا لرحلة البطلة وتغيرها حين تدرك من خلال المحيطين بأن «الحلوة لسه صغيرة.. ع الحب لسه صغيرة»، والذي نعرفه بأوبريت «عم حزمبل»، يتنوع أداء سعاد حسني في الأوبريت بين البراءة والشجن بسبب لوعة أو صدمة الحب، مثلما يجري في أحداث الفيلم، كانت سعاد في منتصف العشرينيات في هذا الفيلم إلا أن المشاهد يكاد أن يجزم بأنها مراهقة صغيرة، وهو سر استمرار هذا الفيلم الساحر ضمن أفضل الأعمال في تاريخنا السينمائي بأكمله، وليست الأفلام الكوميدية فحسب.

٣١- الحفيد (١٩٧٥)

سامح سامي

إخراج: عاطف سالم، إنتاج: دولار فيلم، قصة وحوار: عبد الحميد جودة السحار، سيناريو: أحمد عبد الوهاب، تمثيل: عبد المنعم مدبولي – كريمة مختار – نور الشريف – ميرفت أمين – منى جبر – محمود عبد العزيز، تصوير: كمال كريم، مونتاج: عبد العزيز فخري، موسيقى: فؤاد الظاهري

يعد فيلم «الحفيد» النموذج الأقرب إلى الفيلم الكوميدي المصري الخالص. لكن هل هذه مبالغة؟

ربما. رغم عيوب الفيلم الفنية، من التطويل في بعض المشاهد، إلى طرح بعض الأفكار الساذجة عن بنات الجامعة في ذلك الوقت، إلا أننا نكتشف أنه بالفعل واحد من أفضل أفلام السينما المصرية من حيث طرحه لمشاكل الأسرة المصرية متوسطة الحال عبر

تناول صادق وبسيط وبخفة دم، وبأسلوب يقترب من الكوميديا النقدية إذا جاز التعبير، خاصة في مشهد لقاء الأسرتين حول طاولة الطعام وحالة «الفجع» التي قام بها وحيد سيف، وكذلك في استهلاك طاقة الأسرة المادية في شراء متطلبات تزيد عن الحد أيًا كانت ضائقتها المالية، كعادة الأسر المتوسطة التي تطمح إلى ما لا تستطيع، وفقا للتقاليد المظهرية المقدسة لتلك الطبقة.

يأتي الفيلم في وقت مصر كانت - ولا تزال - تواجه مشكلة كبرى؛ بعد انتصارها في حرب أكتوبر ١٩٧٣ المجيدة، وهي الزيادة السكانية ودعوات تحديد النسل، فيقدمها عاطف سالم بشكل كوميدي عن أزمة ذهنية يعاني منها المصريون وهي هل يأتي الأطفال ورزقهم معهم من السماء في بيوت وشوارع وموارد شحيحة. هؤلاء الأطفال الذين يستمر الأب المطحون في مشاكل الحياة في رعايتهم ماليًا منذ الولادة إلى الرزق بالأحفاد. لكن السؤال هل فيلم «الحفيد» يقدم نقدًا لتلك القضية التي تأكل خير مصر والمصريين؟ هنا يبدو أن الفيلم رغم وجاهة القضية المطروحة لم يقدم تعاطفًا مع البطل نور الشريف، وتم تصويره باعتباره نذلًا مقابل البطل محمود عبد العزيز (المهندس أيضًا)؛ لأنه ترك زوجته دون رعاية رغم اتفاقهما على عدم الإنجاب في أول الزواج، ثم عرض تحول غريب لمجرد سماعه الأغنية الشهيرة «حلقاتك برجالاتك».

ويفضل أن نرى الحفيد من خلال شباك فيلم آخر هو «أم العروسة» لكي تكتمل المتعة، ولتعرف تطورات المجتمع المصري بخفة دم سينمائية بالغة الجمال، وكيف أن «الأم» في الفيلمين هي التي تتولى إدارة المنزل غير منشغلة بأسئلة «منين وإزاي». لكن هي الأم التي معها تستقر البيوت وتنجب الأولاد ليأتوا بالأحفاد، وهكذا ندخل في دائرة لا فرار منها داخل حيز بيت الأسرة الفقير المزدحم بالأطفال وأولاد الجيران.

اقرأ هذه الجمل: «كنت مغفلُن»، أو «مصطفى علوان عاوز ٥٠ بقرة لوحده»، «حسين ما تطلق الست ديه وريحنا»، «البُفتيك.. لازم البُفتيك عشان محدش يقول حاجة»، «قمرٌ.. غزالٌ.. يهبلون»، و«أبوك حفي ورايا سنين عشان يشوفني»، فقط لكي نعرف قيمة هذا الفيلم وكيف تسربت عباراته إلى قلب المجتمع المصري، خاصة عبر طبقته المتوسطة التي تحمل كل متناقضات المصريين وتطلعاتهم للعيش في خطوط لا تتماشى مع مستواهم المادي والاجتماعي.

٣٢- سمير وشهير وبهير (٢٠١٠)

أمجد جمال

إخراج: معتز التوني، إنتاج: فيلم كلينك وأوسكار والمجموعة الفنية المتحدة، سيناريو: أحمد فهمي وهشام ماجد وشيكو، تمثيل: أحمد فهمي – هشام ماجد – شيكو – إيمي سمير غانم – إنجي وجدان – رحمة حسن، تصوير: مصطفى أشرف فهمي، مونتاج: سلافة نور الدين، موسيقى: خالد حماد

منذ موجة المضحكين الجدد بنهاية التسعينيات، لم تظهر موجات سينمائية مصرية بالمعنى الحقيقي سوى موجة كوميدية أخرى، بدأت بنهاية عقد الألفية الأول وتوزعت بين أفلام أحمد مكي مع المخرج أحمد الجندي إلى جانب أفلام الثلاثي شيكو وأحمد فهمي وهشام ماجد. يمكن تصنيفها كامتداد وتطور لموجة التسعينيات، أو كحركة مضادة لموجة التسعينيات. وهذا يتوقف على العدسة التي ترى كل موجة منهما. كانت

لتلك الموجة إرهاصات أقدم، بداية من الفيلم المنزلي المستقل «رجال لا تعرف المستحيل» وفيلم «الحاسة السابعة».

«سمير وشهير وبهير» للمخرج معتز التوني هو مانيفستو تلك الموجة الذي يحمل كل سماتها، وصانع التحول الحقيقي في سوق الكوميديا. فالأفلام الكوميدية التي ظهرت بعد هذا الفيلم غير ما قبله، جيل كامل تبنى نفس النمط وأفرز نجومًا وكُتّابًا ومخرجين. إضافة إلى أنه الفيلم المعبر عن سمات تلك الموجة. وأبرزها أن الأفلام الكوميدية صار لديها الوعي بأنها مجرد أفلام، يكسر أبطالها الحائط الرابع كيّ يعلقون على الأحداث. أفلام تفكك نفسها وتنقدها وتسخر منها، وتشير إلى الأفلام الأخرى، فتستعير منها عبر المحاكاة الساخرة، سواء لأفلام بعينها، أو لقوالب وأساليب فنية معروفة. وكذلك تُشَرِّح الظواهر العامة في الثقافة الجماهيرية بشكل هزلي، وتنبع معظم دعاباتها من هناك.

باختصار، هي أفلام تشتبك مع الموروث الفني والثقافي أكثر مما تشتبك مع مشكلات المجتمع وقضاياه، وذلك فارق رئيسي بينها وبين موجة هنيدي ورفاقه التي سبقتها وكانت أقرب للدراما الاجتماعية خفيفة الظل، واعتمدت على كاريزما الكوميديان، والتزمت بالإيهام القصصي، وطرحت صور واقعية لمعاناة أبطالها المكافحين في وجه قوى الشر والفساد والظروف الاجتماعية الصعبة. بينما الموجة التالية فلم تعد تهتم بمثل هكذا مواضيع.

«سمير وشهير وبهير» ثلاثة إخوة من نفس الأب، أرسلتهم آلة الزمن بالصدفة لحقبة السبعينيات، توقيت سبق مولدهم بقليل، فكان عليهم التدخل لإعادة توجيه السيرورة البيولوجية التي تسببت في مولدهم، بتهيئة الفرصة مرة أخرى لوالدهم بالزواج من أمهاتهم الثلاث في نفس التوقيت، حتى يحفظوا فرصة حياتهم المستقبلية.

بتلك الالتواءة الذكية لفكرة فيلم Terminator الشهير صنعوا مئة دعابة وألف مفارقة: الشباب عليهم التوفيق بين الأب والأم في ليلة جنسية تكون توابعها حتمية تاريخية، لكن ماذا لو تحولوا منافسين عاطفيين للأب على قلوب أمهاتهم دون قصد؟! مزيد من الالتواء، مزيد من التعقيد، مزيد من خطورة الفكرة، نحن الآن في منطقة شائكة، لو اختلت المقادير لجاءت الفكرة بنتيجة عكسية، لكن عظمة أي كوميديا تأتي دائمًا من اقترابها من الخطر، والبعد عن المألوف والصواب.

لم يكتف الفيلم بتركيز أنشطة أبطاله الثلاثة على المهمة البيولوجية وحسب، لكن سمح لهم باستغلال معارفهم وخبراتهم المستقبلية في مغامرات اقتصادية وفنية، باستغلال مفارقة اختلاف العصر الذي تلخصت على لسان إحدى

الشخصيات بجملة: «أي حاجة بالنسبة لك قديمة، بالنسبة لهم جديدة لانج». فأحدهم حلّ محل فريد شوقي بلياقة أحمد السقا البدنية، وأحدهم نجح في بيع أغاني عماد بعرور ونانسي عجرم ليغنيها عبد الحليم حافظ. والأخير فجّر ثورة في بيزنس الملابس الداخلية بتقديم اختراع «البوكسر» كبديل عن «الكيلوت»!

كان الفيلم بداية حقيقية لسلسلة من النجاحات الجماهيرية للثلاثي شيكو وفهمي وهشام، صنع منهم نجوم شباك، وعلامة مهمة في تاريخ الكوميديا المصرية. وقتها لم يمتلكوا قدرات تمثيلية خارقة كممثلي كوميديا على الطريقة الكلاسيكية أو كمؤد فارص Farce على غرار الأجيال التي سبقتهم وتشربت التمثيل الصعب من المسرح. لكن الثلاثي امتلك شيئًا أكثر طزاجة: الأفكار والكتابة، حيث تتصدر أسماؤهم عادةً خانة القصة والسيناريو والحوار، لذا فالأهمية الحقيقية لفيلم «سمير وشهير وبهير»، ومعظم أفلام الموجة الكوميدية الجديدة، أنها قدمت نموذجًا ذاتيًا في الكوميديا، قدمت الكوميديان الذي يكتب أعماله بنفسه، لا يؤديها وحسب. وقد أكسبهم ذلك ثقة ومصداقية لدى الجمهور، لأن أعمالهم تشبههم.

٣٣- الشقة من حق الزوجة (١٩٨٥)

رشا حسني

إخراج: عمر عبد العزيز، إنتاج: الشروق للإنتاج الفني، سيناريو: فراج إسماعيل، تمثيل: محمود عبد العزيز – معالي زايد – نعيمة الصغير – جورج سيدهم – عبد الله فرغلي – فريدة سيف النصر، تصوير: ضياء الدين المهدي، مونتاج: رشيدة عبد السلام، موسيقى: عبد العظيم حليم

دون شك هو أحد أهم الأفلام الكوميدية في تاريخ السينما المصرية، وذلك ليس فقط لكونه وبعد مُضي قرابة الأربعة عقود على إنتاجه لا يزال قادرًا على انتزاع الضحكات وإشاعة البهجة في نفوس مشاهديه فقط، ولكن لأنه من الأفلام القليلة التي حققت وبنجاح معادلة فنية صعبة التحقق في كثير من الأحيان وهي تقديم عمل فني ممتع ومسل، متميز على الجانبين السردي والبصري، يتناول حكاية بسيطة ولكنها في ذات

الوقت مهمة، خاصة مع النظر للوضع الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع المصري في فترة الثمانينيات.

تدور أحداث الفيلم حول قصة حب تنشأ بين سمير (محمود عبد العزيز) وزميلته في العمل وابنة مديره كريمة (معالي زايد)، القصة التي سرعان ما تُتوج بالزواج الذي يمتد لفترة قصيرة لينتهي نتيجة لضغوطات الحياة القاسية وتدخل والدة كريمة في تفاصيل علاقتها بسمير وتشجيعها على طلب الطلاق. يحدث الطلاق بالفعل ولكنه طلاق رجعي وليس بائنًا وهو ما يمنع كريمة من الحصول منفردة على الشقة، يتنازع المطلقان على مسكن الزوجية، يحتكمان للقضاء فينتهي الوضع بتشاركهما للشقة محل النزاع.

أهم ما يُميز فيلم الشقة من حق الزوجة هو طرحه المغاير شكلًا ومضمونًا لقضية اجتماعية كانت وما زالت شائكة حتى يومنا هذا وهي تمكين المطلقة من مسكن الزوجية طالما كانت حاضنة، وهو الحق الذي كفله لها قانون رقم ١٠٠ لسنة ١٩٨٥ وتحديدًا المادة ١٨ مكرر.

على صعيد الشكل، اختار كل من المخرج عمر عبد العزيز والكاتب فراج إسماعيل إطارًا كوميديًا لتقديم وجهتي نظرهما في القانون بدلًا من طرحها بشكل تقليدي في إطار درامي أو حتى ميلودرامي كحال الأفلام التي تتبنى هذا النوع من القضايا الاجتماعية. وبالنظر لسابقة أعمال المخرج عمر عبد العزيز نجد أن هذا الاختيار يتسق تمامًا مع التوجه الذي كرّسه المخرج لنفسه منذ البداية وهو التركيز على أفلام الكوميديا الاجتماعية التي تحمل حكاية بسيطة ولكنها في نفس الوقت تحمل همًا اجتماعيًا، على سبيل المثال «تجيبها كده تجيلها كده هي كده»١٩٨٢، «يا رب ولد» ١٩٨٤، و«هنا القاهرة» ١٩٨٥، الأفلام التي تدور معظم أفكارها حول العلاقات إما بين زملاء العمل أو الجيران أو أفراد الأسرة الواحدة وعن المشكلات الاجتماعية التي تؤطر هذه العلاقات.

أما على صعيد المضمون فكانت ربما من المرات القليلة في مثل هذه الموضوعات التي نرى فيها الرجل كمفعول به وليس فاعلًا، كرد فعل وليس مصدرًا لكل الشرور والآثام، وقد ساعد في هذا النص السينمائي المُحكم والشخصيات المرسومة بدقة حيث نجد الزوجة امرأة مدللة، ضعيفة الشخصية، منسحقة أمام آراء ورغبات والدتها وفي المقابل نجد الزوج يحاول بشتى الطرق الحفاظ على عش الزوجية وعلى علاقة الحب التي تجمعه بزوجته.

لم يكن اختيار الإطار الكوميدي للموضوع هو الرهان الوحيد الناجح للمخرج عمر

عبد العزيز في هذا الفيلم ولكن كان هناك خيار فني آخر لا يقل أهمية وهو إسناد دور البطولة للفنان محمود عبد العزيز الذي حتى قيامه ببطولة هذا الفيلم لم يكن قد قدم أدوارًا كوميدية من قبل حتى إنه هو نفسه تخوّف من التجربة في البداية واقترح على المخرج إسناد الدور للفنان سمير غانم ولكن إصرار المخرج كان نتيجة لرؤية واعية بإمكانيات محمود عبد العزيز كممثل موهوب قبل كونه ممثلًا يصلح لأداء دور كوميدي ليكون الفيلم هو البداية الفعلية لمشوار محمود عبد العزيز كممثل كوميدي مُحققًا له نقلة نوعية في مشواره الفني.

٣٤- الكيف (١٩٨٥)

محمد طارق

إخراج: علي عبد الخالق، إنتاج: أضواء السينما، سيناريو: محمود أبو زيد، تمثيل: محمود عبد العزيز – يحيى الفخراني – نورا – جميل راتب – فؤاد خليل، تصوير: مأمون عطا، مونتاج: حسين عفيفي، موسيقى: حسن أبو السعود

عام ١٩٨٥، يأتي التعاون الثاني بين المخرج علي عبد الخالق والسيناريست محمود أبو زيد في فيلم «الكيف»، ليصنع واحدًا من أشهر الأفلام المصرية على الإطلاق. ربما تأتي شهرة الفيلم من أغانيه التي سُجلت على شريط كاسيت وبيعت كألبوم أغان شعبية، أو لعوالمه الهامشية المثيرة، ما بين عالم صناعة الأغاني الشعبية وتجارة المخدرات، وبين ما تحمله الأخيرة من أجواء بصرية باعثة على المتعة والضحك وتجاهل الواقع، وبين الألم والمخاطر الناتجة عن العبث في معطياتها.

أهم ما يميز «الكيف» هو لغته الحوارية، والتي يُقال إن المؤلف قد أمضى قرابة الثلاث سنوات جامعًا مرادفات وناسجًا منطق تلك اللغة الخاصة من المناطق الشعبية، وقد نجحت تلك الكلمات والمرادفات في خلق «إيفيهات» خالدة، فضلًا عن أنها خلقت التأثير

المناسب لعالم جديد يجتاح آخر قديمًا، بل قد تكون هي العنصر الأكثر ثباتًا في ذهن المشاهد عند تذكره للفيلم، إلى جانب أسماء الشخصيات الغرائبية التي زادت من جودة المعادلة. يظهر التناقض بين شخصيتي جمال (محمود عبد العزيز) وصلاح (يحيى الفخراني) من خلال المفارقة بين تلك «اللغة» الجديدة النابعة من قلب ثقافة الانفتاح و«اللي تغلب به العب به» وبين اللغة الأخرى المائلة للاعتدال والقيم والأخلاق. ينتقد صلاح لغة أخيه، لكن مع ظروف صعبة تتعرض لها حياته، يبدأ في الوقوع في شباكها.

«اللغة» أيضًا هي مجاز عن وباء ثقافي، فمن لا يفهم اللغة لا يستطيع فهم الثقافة ولا إدراك صراعاتها الداخلية، ولذلك يبدو صلاح غريبًا عن المجتمع الذي ينضم إليه بحذر، لا يقدر على فك شفراته، ويستهزئ به متخيلًا أن مبادئه وثقافته التي تلقاها صغيرًا ستبقى حصنًا له، كما يتخيل أنه يستطيع التلاعب من خلال علمه بذلك المجتمع ليثبت صحة مبادئه، ولكن الفكرة الأساسية المتعلقة بالمحيط الاجتماعي الموجودة في أعمال أبو زيد وعبد الخالق تسيطر هنا أيضًا، فمهما يحاول صلاح التلاعب بتلك الثقافة فإنها ستمتصه عاجلًا أم آجلًا.

الشخصيات في الفيلم تأتي معبرة عن قطاعات من المجتمع المصري آنذاك في مواجهة عالم الانفتاح، فإذا نظرنا إلى جمال، فهو نموذج للإنسان الممتثل للثقافة الجديدة بعد فشله في مسايرة أحلام المجتمع التقليدي، ورغم وضعه الاجتماعي الأدنى من أخيه، فإنه يكسب نقودًا أكثر من أصحاب الشهادات. على الجانب الآخر، صلاح، المتمسك بالمبادئ والمتشدد في مواجهة العالم الجديد، لا يلبث إلا أن يدخله احتياجًا، وبسبب قوة يقينه، المبنية على تعليم نظري، فإن محاولاته لتحدي ذلك العالم تبوء بالفشل. على جانب آخر هناك شخصية البهظ (جميل راتب) والتي تمتلك فلسفة خاصة، فهو لا يرى ذاته تاجر مخدرات اعتياديًا، بل مُجرد مُيسر لرغبات حمقى وجهلاء، يستفيد من الفخ دون الوقوع فيه. ويمكن رصد تأثير تلك الشخصية على شخصيات تجار مخدرات في أفلام لاحقة ومنها المعلم هدهد في «أرض الخوف» لداود عبد السيد.

يأتي عنصر الأغنية أيضًا، كرمز عن فكرة «الكيف»، فالأغنية الشعبية، وفقًا لصناع الفيلم، هي مثال لمخدر آخر، يقوم بتغييب الوعي، ويظهر ذلك من خلال عملية الصناعة التي تصنع بها الأغنية، والتي تشبه عملية صناعة المخدر المغشوش الذي يصنعه الدكتور صلاح في المعمل، شكل بلا مضمون، أو إيحاء للتشتيت عن الواقع. ربما يبالغ الفيلم في أخلاقياته تجاه بعض المسائل، لكن ما يضبط ذلك، هو خلق العالم المبالغ فيه دراميًا وبصريًا، كنوع من الكاريكاتير لعالم حقيقي موجود، ربما لم يكن هذا بالضبط شكله، لكن بالتأكيد كانت هذه همومه وقضاياه.

٣٥- أنت حبيبي (١٩٥٧)

ناهد صلاح

إخراج: يوسف شاهين، إنتاج: أفلام فريد الأطرش، سيناريو: أبو السعود الإبياري، تمثيل: فريد الأطرش – شادية – هند رستم – عبد السلام النابلسي – ميمي شكيب – سراج منير، تصوير: أحمد خورشيد، مونتاج: سعيد الشيخ، موسيقى: فريد الأطرش

«أنت حبيبي» من الأفلام التي تستحق قراءة نقدية مغايرة عما قبل، على الأقل كفيلم مثير لمتعة الفرجة، ظلمه النقاد ومعهم مخرجه يوسف شاهين، اعتبروه مجرد فيلم خفيف والخفة تعبيراً يستخدم أحيانًا للتقليل من القيمة، لكن سواء جار عليه النقاد أو استصغره شاهين، أو تهكمه على فريد الأطرش، بطله ومنتجه الذي طالب بإضافة اسكتش غنائي، بعد انتهاء التصوير وتسلمه النسخ النهائية الجاهزة للعرض، لأن

الموزع أخبره أن الفيلم «ناقص اثنين كيلوجرام»، فأراد أن يعوض الكيلوات الناقصة.

إننا بصدد فيلم مصنوع بحرفية أبو السعود الإبياري، كاتب يعرف كيف يصنع البهجة، ذلك في ١٩٥٧، العام التالي للعدوان الثلاثي على مصر، مرحلة ساخنة من تاريخنا المصري شهدت أفلامًا عبرت عن العصر الجديد، «رد قلبي» مثالًا ولمخرجه عز الدين ذو الفقار فيلم ثانٍ في نفس العام، تماس مع حرب ١٩٥٦ هو «بورسعيد»، قدمه بعد نهاية هذه الحرب بسبعة أشهر فقط، إضافة إلى أفلام أخرى متباينة في تصنيفها، ما بين رومانسية واجتماعية، تعد من العلامات السينمائية المرموقة منها: الزوجة الثانية، تمر حنة، أين عمري، الوسادة الخالية، لا أنام وغيرها، أما الأفلام الكوميدية فقد شهدت وثبة قوية نوعيًا وكميًا، منها أفلام إسماعيل ياسين: «ابن حميدو، إسماعيل يس في الأسطول، إسماعيل ياسين في حديقة الحيوانات، الكمساريات الفاتنات»، فالكوميديا كانت حاضرة بوضوح، كما في «أنت حبيبي» الذي تجلت فيه الفكاهة والموسيقى.

الموسيقى شاعت في الفيلم كعنصر كوميدي، شكل فني مرح، خيط مشدود من حبكة متقنة بالكلمة (الحوار المنطوق) والصورة (الأداء التمثيلي والصنيع البصري عمومًا)، نتلمسها من البداية مسلية، خفيفة الطابع، مضحكة وهي تتبع البطل الذي يركض هاربًا في شارع قصر النيل، يلاحقه المارة وسيارات الشرطة وتتعقبه أعين الناس من الشرفات متسائلة، قبل أن تكتشف المفارقة اللطيفة، أنه شاب يفر من حفل زواجه، مرغماً هو وعائلته على هذا الزواج، يصرخ فيه والده: «ح تتجوز غصب عنك وعن أبوك اللي هو أنا»، لا مفر من زواجه بابنة عمه الرافضة له هي الأخرى، لكنهم جميعًا مجبورون لتنفيذ وصية جدهم التي تشترط زواج حفيديه لاستلام الميراث.

تركيبة درامية بسيطة، تتطور قصتها في رحابة الموسيقى والغناء والرقص، لتجمع بين التسلية والجدية في سيناريو مكتوب بحرفية، تتفهم طبيعة شخصيات الحكاية وتستثمر جاذبية نجومه وأحيانًا الاقتراب من ذواتهم الحقيقية، بدا ذلك في أدائهم وتبادلهم الحوار الرشيق، انظروا مثلًا لمشهد الزواج ومحاولات العروسين للإفلات، تصرخ العروس ياسمين (شادية): «جاني المصران الأعور»، فيجاوبها العريس (فريد الأطرش): «جاني المصران الأطرش»، هذا غير الاسكتش الغنائي الشهير: «يا سلام على حبي وحبك» والمباهاة التمثيلية المتماسكة بين بطلي الفيلم.

قد يزخر الفيلم بنخبة من ممثلي الكوميديا: عبد المنعم إبراهيم، النابلسي، زينات صدقي، عبد العزيز أحمد، جمالات زايد، عبد الغني النجدي، محمد شوقي، علي عبد العال، فضلًا عن الحضور الخاص لسراج منير وميمي شكيب، والحضور المتوهج لهند

رستم، لكنه صنع من فريد الأطرش ممثلًا ظهرت براعته في الامتثال لحضرة الكوميديا والضحكة بحس نابع من موقف أو انفعال أو حركة، أتقن عمله، وقدم تنويعًا أسهم في تطوير لغته الأدائية واشتغاله على ابتكار صور متنوعة لحضوره السينمائي، كممثل ومطرب وموسيقي ومنتج، صحيح أن له تجارب أخرى في الكوميديا، ثنائياته مثلًا مع سامية جمال واسماعيل ياسين، لكنه يؤكد هنا قدراته، بينما رسخت شادية بدورها، ليس فقط لوجودها اللطيف، إنما لكونها مطربة وممثلة من أفضل الفنانات اللاتي قدمن أعمالًا كوميدية.

٣٦- عبود على الحدود (١٩٩٩)

أمنية عادل

إخراج: شريف عرفة، إنتاج: مجدي الهواري، سيناريو: أحمد عبد الله، تمثيل: علاء ولي الدين – كريم عبد العزيز – أحمد حلمي – حسن حسني – غادة عادل – عزت أبو عوف – محمود عبد المغني، تصوير: أيمن أبو المكارم، مونتاج: معتز الكاتب، موسيقى: نبيل علي ماهر

شهدت خمسينيات القرن الماضي مجموعة من الأفلام الكوميدية التي حملت اسم إسماعيل ياسين إلى جوار قطاعات مثل «الجيش، الأسطول، البوليس الحربي» وغيرها، شكلت العلاقة بين المواطن المصري والتجنيد نافذة للتناول السينمائي المتباين بين الدراما والكوميديا، مفاهيم مثل الوطنية والانتماء والتضحية كانت جلية في أفلام تلك الفترة، ثم غابت جزئيًا، قبل أن تعود سينما نهاية الألفية لتُثبت أن التيمة ما تزال حاضرة، وإن كان حضورها يأتي عبر كوميديا مختلفة تعبر عن شباب العصر.

يدشن المخرج شريف عرفة تعاونه مع المؤلف أحمد عبد الله، بعد إتمام مرحلتيه مع ماهر عواد ووحيد حامد، فيلمًا شبابيًا بامتياز، تدور أحداثه حول عبود الشاب المستهتر الذي يتمنى والده أن يكون أكثر جدية في حياته، وعليه يقرر الأب الزواج في سن متأخر لإنجاب طفل حتى يُلحق ابنه بالتجنيد الإلزامي. يقضي عبود وصديقاه سعيد ومنصور بداية فترة الخدمة العسكرية في سخط، يزيده وجود وهدان الجندي الريفي المتفاني والكاشف لتخاذلهم.

«الجندية شرف وواجب»، أول جملة تظهر في الفيلم، يكشف الفيلم عن هدفه ومغزاه منذ البداية، ويؤكده عبر رحلة الأصدقاء الثلاثة من الغرق وسط أدخنة المخدرات، وسلبيتهم تجاه تغيير الواقع، وصولًا لتمردهم على خطة التهريب التي وجدوا أنفسهم متورطين فيها واكتشفوا من خلالها معنى الوطنية. لا يمكن تلقي هذا اليوم بمعزل عن موقع الفيلم في مسيرة السينما المصرية، وقد كان العمل الذي أطلق نجومية علاء وليّ الدين التي ستنتهي سريعًا برحيله المفجع، ومع اثنين سيصبحان لاحقًا من أنجح أبناء الجيل: كريم عبد العزيز وأحمد حلمي.

فبينما يطرح الفيلم بشكل واضح تساؤلاً «هل نسي الشباب المصري قيمة الجندية؟»، يحمل العمل داخله مرافعة عن الجيل الذي ينتمي له أبطال الفيلم ويعبرون عنه: نحن جيل داخلنا بذرة الجدية والوطنية والإنجاز، لكننا بحاجة لفرصة إثبات ذلك، وإذا كان عبود ورفيقاه قد وُضِعوا على المحك بتجنيدهما على الحدود، فإن جيل ممثلي الألفية كانوا يخوضون تحديهم الخاص لإثبات قدرتهم على استلام راية السينما.

يغلف «عبود..» تساؤلاته بكوميديا خفيفة تلتزم بالخط الدرامي، مؤكدًا في الوقت نفسه باستمرار أن الفيلم يطرح قضية جادة، الأمر الذي يميل عقل المشاهد نحو التفكر لا التطهر كما قال أرسطو. وجدية الكوميديا في السينما المصرية ترتبط بطبيعة الحال بميل نبرة الفيلم إلى التراجيديا خلال ربعه الأخير.

يُذكر للفيلم تعامله بحيادية مع شخصياته دون حكم أخلاقي، بل سار معهم رحلتهم ورصد التغيير الذي يطرأ عليهم، وهو ما حرر الفيلم من فجاجة الرسالة المباشرة، ففي البداية يتماهى المشاهد – الشاب غالبًا – مع الأبطال، يجد نفسه في حياتهم اللاهية ويحلم معهم – كأغلب الشباب – بالهرب من الجندية، قبل أن يجد نفسه متورطًا معهم في رحلتهم من العبث نحو البطولة وحماية الحدود من نفس المخدرات التي كانوا يحلمون بها.

وعلى الرغم من امتلائه بـ «إيفيهات» صارت جملًا متداولة في المعجم اليومي، فإن

«عبود على الحدود» عمل ينتمي بالأساس لكوميديا الموقف، تسير فيه الحكاية وتتطور الشخصيات من مأزق وورطة إلى صعود ملحمي من عبود الذي يتغلب على عائق وزنه ويصعد الجبل، في طرح واضح أن الجميع «لائق» لخدمة الوطن.

جدد «عبود على الحدود» إمكانية الضحك من خلال الملحمة العسكرية، ورحلة البطل غير المبالي الذي يصبح فيما بعد رمزًا للشجاعة والإقدام والتضحية في سبيل حماية الوطن، لم يجعل من عبود ومنصور وسعيد أبطالًا في رحلتهم فقط، بل ساهم في وضع لبنات سينما جديدة سيطرت بنجومها وصياغاتها الدرامية على العقد التالي من السينما واستمرت عبر تطورها حتى يومنا هذا.

٣٧- اللمبي (٢٠٠٢)

عصام زكريا

إخراج: وائل إحسان، إنتاج: السبكي للإنتاج السينمائي، سيناريو: أحمد عبد الله، تمثيل: محمد سعد – عبلة كامل – حسن حسني – حلا شيحه، تصوير: محسن نصر، مونتاج: عادل منير، موسيقى: حسين الإمام

تتلخص معظم الانتقادات التي وجهت إلى أفلام ما سُمي بجيل «المضحكين الجدد»، وخاصة فيلم «اللمبي» للمخرج وائل إحسان والنجم محمد سعد، في أنها «ليست أفلامًا» بالمعايير المتعارف عليها للأفلام الجيدة، والتي يجب أن تحتوي على قصة وحبكة وسيناريو مترابط ومعنى ومغزى للأحداث، كما يجب أن تتحلى بالذوق والرقي، بينما أفلام الكوميديا الجديدة لا تحتوي على قصة ولا سيناريو وتعتمد بالكامل على المواقف الأشبه بالاسكتشات الكوميدية غير المترابطة، وعلى الإيفيهات اللفظية، كما أنها تجنح للابتذال والذوق الغليظ ولا تحمل رسالة أو هدفاً باستثناء إثارة الضحك. ورغم أن الحكم السابق صحيح بشكل عام، ولكن ما ليس صحيحًا هو أن النوع الأول بالضرورة أرقى وأن النوع الثاني أدنى، أن النوع الأول يمثل الفن الحقيقي وأن النوع الثاني لا ينتمي للفن.

ينتمي فيلم «اللمبي» إلى نوع عريق من الكوميديا يطلق عليه «الفارص Farce»، أبرز معالمه هو المبالغة الشديدة والإفراط التعبيري، وغياب البناء والمنطق كثيرًا أو أحيانًا، ويرتبط هذا النوع بفنون الكوميديا الشعبية التي تعتمد على الارتجال والبذاءة والسخرية من المقدسات السياسية والدينية والجنسية.

وبغض النظر عن التوصيف، فليس هذا ما جعل «اللمبي» واحدًا من أنجح أفلام السينما المصرية وأكثرها تأثيرًا، ولكن بالأساس ما يحتويه الفيلم من مواقف كوميدية و«إيفيهات»، بجانب شخصية اللمبي نفسها، التي ارتبطت بالممثل محمد سعد، ولم يستطع الانفصال عنها رغم محاولاته المتكررة في أفلام لاحقة. وهي واحدة من أكثر الشخصيات ابتكارًا وتميزًا في تاريخ الكوميديا المصرية.

الفيلم، بإيجابياته وسلبياته وردود الفعل المتناقضة حوله، هو أيضًا وثيقة فنية اجتماعية على عصره، «عصر اللمبي»، الذي يمتد من بداية الألفية الثانية وصولًا إلى التغيرات الحادة والفوضى العارمة التي أصابت المجتمع المصري. وبعيدًا عن ذلك، يحتوي الفيلم على قدر هائل وصاخب من الضحك المتواصل والإيفيهات التي دخلت قاموس اللغة الشعبية اليومية وأسلوب المصريين في السخرية.

٣٨- ٣٠ يوم في السجن (١٩٦٦)

صفاء الليثي

إخراج: نيازي مصطفى، إنتاج: أفلام إيهاب الليثي، قصة: نجيب الريحاني وبديع خيري، سيناريو: عبد الحي أديب ونيازي مصطفى، حوار: بهجت قمر، تمثيل: فريد شوقي – أبو بكر عزت – نوال أبو الفتوح – محمد رضا – سمير غانم – جورج سيدهم – الضيف أحمد، تصوير: وديد سري، مونتاج: عبد العزيز فخري وجلال مصطفى

بدأ المخرج نيازي مصطفى مسيرته بالتعاون مع نجيب الريحاني بتقديم «سلامة في خير» عام ١٩٣٧، والذي يظل أحد أهم أعمال السينما المصرية، وقدما بعده معًا فيلمًا آخر مهمًا هو «سي عمر»، وقد جمع نيازي الذي درس السينما في ألمانيا بالريحاني الاعتماد على الاقتباس مع القدرة الهائلة على التمصير، فنجد أننا أمام أعمال معبرة عن

الواقع المصري بكل تفاصيله في دراما قوية مأخوذة عن عمل تم اختباره عالميًا. ينطبق هذا تمامًا على فكرة فيلم «٣٠ يوم في السجن»، والتي كتبها للمسرح نجيب الريحاني بتمصير رواية بعنوان «٢٠ يوم في السجن»، وقُدمت على المسرح مرتين مرة من بطولة الريحاني ثم من بطولة عادل خيري ومعه ماري منيب.

أعاد نيازي مصطفى كتابة القصة محتفظًا بالخط الأصلي عن قضاء أمشير مدة حبس شهرًا بديلًا عن البيه، وطوّر عبد الحي أديب السيناريو ودمج فيه مجموعة ثلاثي أضواء المسرح والممثل الكوميدي الظريف محمد رضا، لتتكون توليفة ناجحة بطلها الفتوة فريد شوقي الذي تحول مع الزمن وبباروكة موفقة إلى نجم أول يجمع القوة الجسدية مع الوسامة وقدر من الأداء الكوميدي، مرددا لزمة «يا عدوي» ستميز شخصيته في العمل، وستجعل الظرفاء الثلاثة جورج سيدهم وسمير غانم والضيف أحمد يتأكدون من حقيقة شخصيته.

رُسمت خيوط الفيلم بتنميط الأشرار والأخيار لتكون الشغالة نعيمة (سهير الباروني) ومدير أملاك الجميلة (أبو بكر عزت) وعشيقته (نوال أبو الفتوح) في الجانب الشرير الذين سنضحك عليهم، في مقابل أبطال العمل المحبوبين أمشير والثلاثي والمعلم دنجل الذين سنتمنى أن ينتصروا وسنضحك معهم. هكذا في الكوميديا يتم بناء الشخصيات بشكل واضح: طيبون نرجو لهم الخير ونتوحد مع رغباتهم، وأشرار نرفضهم ونتمنى هزيمتهم، في كوميديا مبنية على موقف وحوار منغم وتلاعبات لفظية، يتورط المشاهد ويصبح جزءًا من الصراع الذي سينتهي بفوز البطل بقبلة النهاية مع البطلة. وتلمع حرفية نيازي مصطفى بتضمين بعض المشاهد لنفس الممثل في دورين مختلفين، منذ قدمها بنجاح كبير في «سي عمر» ويعود إليها هنا ليخلق مفارقات ضاحكة وسوء تفاهم.

قدم المخرج الفنانة مديحة كامل بوصف الوجه الجديد، تظهر كامرأة جميلة مخلصة لحبيبها وتتحول مشاعرها تجاه أمشير بعد معرفة خيانة زوجها. تحول المشاعر أحد أسس الكتابة الكوميدية، وهو ما تم تأسيسه بجودة منذ البداية لتأتي النهاية بما يريح المتفرج بزواج بطله المحبوب من الفاتنة الجميلة. كذلك وجود ثلاثي أضواء المسرح منذ بداية العناوين في المشهد الافتتاحي مع أمشير ثم العودة إليهم في ذروة الفيلم بعد وصول أمشير إلى السجن بديلًا عن البيه مدحت الشماشيري. وجودهم مزروع ببراعة الكتابة لعبد الحي أديب مدعومًا بحوار مبدع لعبد الغني قمر، تكمل اسكتشات الثلاثي خلطة الفيلم من حب وخيانة وجدعنة وفواصل كوميدية واستعراضية بشكل جديد يختلف عن مونولوجات سعاد حلمي أو إسماعيل يس، يكتبون كلماتهم ويلحنونها، ينتحلون شخصيات ويتنكرون بأزياء مختلفة.

اعتمدت مدرسة الريحاني على اختيار أسماء لافتة للشخصيات تحمل دلالات ويتم التفكه حولها، أمشير كاسم للبطل من الشهر القبطي المعروف بتقلباته وزعابيبه، يستمتع المشاهدون بمتابعة أمشير وما يمكن اعتباره صعودًا طبقيًا له بحب الجميلة صاحبة الأملاك، مدحت الشماشيري للسخرية منه، والمعلم دنجل أبو شفتورة، وطرافة حرامي الغسيل الذي يقص الحبل ويسرق الملابس كما لو كانت نداهة تناديه، ويتزايد محمد رضا ليقص الكلام رغبة في كسب مزيد من الضحكات. لا يكتفي المخرج ببطله الأول بل يفتح مساحة لظهور أبطال جانبيين يشيعون المرح في الفيلم الذي أنتج ١٩٦٦ وما زال صالحًا للمشاهدة حتى الآن.

٣٩- إسماعيل يس في الأسطول (١٩٥٧)

ناجي فوزي

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: ممفيس فيلم والشركة العربية للسينما، قصة: حسن توفيق والسيد بدير، سيناريو وحوار: السيد بدير، تمثيل: إسماعيل يس – زهرة العلا – أحمد رمزي – عبد المنعم إبراهيم – محمود المليجي، تصوير: عبد العزيز فهمي، مونتاج: عطية عبده، موسيقى: منير مراد

تعد خمسينيات القرن الماضي هي العقد الذهبي للفنان الراحل إسماعيل يس، فهو العقد الذي يضم أغلب الأفلام التي قام ببطولتها المطلقة، وشاهد أغلب أفلامه التي تحمل اسمه عنوانًا لها، وهو أيضًا العقد الذي يضم أفلامه التي كرّسها لتتفق مع ولائه لنظام الحكم الجديد في مصر من بعد يوليو ١٩٥٢، وهي سلسلة تدور أحداثها ما بين القوات المسلحة والشرطة.

وإذا كان يس قد عبّر عن ولائه هذا مبكرًا في فيلم «اللص الشريف» (نوفمبر ١٩٥٣) من

خلال «مونولوج» يسخر فيه من الملك السابق فاروق، فإنه لاحقًا اضطلع ببطولة سبعة أفلام تدور أحداثها ما بين ساحات القوات المسلحة (إسماعيل يس في الجيش ١٩٥٥، إسماعيل يس في الأسطول ١٩٥٧، إسماعيل يس بوليس حربي ١٩٥٨، إسماعيل يس في الطيران ١٩٥٩)، وأروقة الشرطة (إسماعيل يس في البوليس ١٩٥٦، ابن حميدو ١٩٥٧، البوليس السري ١٩٥٩)، ولفيلم «إسماعيل يس في الأسطول» مكانته الخاصة بين هذه الأفلام، فهو أول فيلم مصري يتضمن عرضًا لأهم القطع البحرية العسكرية المصرية، وخصوصًا بعد حرب السويس ١٩٥٦، فإذا كان فيلم «إسماعيل يس في الجيش» يأتي سابقًا لهذه الحرب، فإن فيلم «إسماعيل يس في الأسطول» يأتي لاحقًا لها مباشرة، ليعلن للجمهور المصري عن قيمة القوات البحرية بين أسلحة الجيش المختلفة، بعد انسحاب قوات الدول الثلاث المعتدية على مصر بعدة شهور من العدوان، خصوصًا أن أصداء المعركة الحربية المشهورة باسم «البرلس» لا تزال قائمة في الأذهان، وهي المعركة التي خلدتها السينما المصرية لاحقًا في فيلم «عمالقة البحار» (ديسمبر ١٩٦٠).

ما سبق يُمثل الجانب الذي يتصل بالتأريخ للفيلم، أما عما يتمتع به من تقدير جماهيري خاص ويجعله راسخًا في ذاكرة كل من يشاهده، يرجع إلى كثافة الفكاهة التي يتسم بها، وخصوصًا من خلال عدد من الثنائيات الفكاهية الناجحة التي تجمع بين يس وغيره من نجوم الفكاهة في ذلك الوقت، وفي مقدمتهم الفنان رياض القصبجي، الشهير بالشاويش عطية، الذي يشتهر بتلك اللازمة الذي يصف بها «إسماعيل»، المعروف باسم «رجب شعبان رمضان» في الفيلم: «هو بعينه وغباوته!»، وهي ثنائية عادةً ما تثير في الأذهان تلك العلاقة المشهورة بين ثنائي التحريك الأمريكي «توم وجيري». ويأتي لقاء سُمعة بالفنانة الضاحكة زينات صدقي كحلقة في سلسلة اللقاءات التي تجمع بينهما في أفلامه، وفي أغلبها تكون هي أم الفتاة التي يحبها، وهي عادة تعرقل زواجه منها، كما في هذا الفيلم، فهي ترغب في تزويجها من المعلم عباس الزفر (محمود المليجي)، وتتسم المواجهات بينها وبين رجب بنوع من السجال اللفظي المشحون بقدر كبير من المفارقات الكلامية، بينما يمتد سجالها هذا إلى زوجها وابنتها أيضًا.

وعلى الجانب الآخر يجمع الفيلم بين إسماعيل يس وعبد المنعم إبراهيم وأحمد رمزي، ليكوّن معهما ثلاثيًا فكاهيًا، يبدأ منذ قيامهم بتقديم أوراقهم للتطوع في القوات البحرية، ويستمر حتى ختام الفيلم، وبانضمام الشاويش عطية لهم يصبح رباعيًا ضاحكًا، بعد أن يتعاطف مع رجب، لتكون معركتهم مع رجال عباس الزفر بمثابة تنويعة فكاهية جديدة في أفلام إسماعيل يس، خصوصًا أن فنان الفيلم يجعل كل شخصية من الشخصيات الأربعة تتصرف في المعركة بما يتفق مع إمكانياتها الجسمانية والذهنية

الظاهرة في الفيلم، فالولد الشقي (رمزي) أكثرهم فاعلية وحركة، والشاويش عطية «أبو الروس» يؤكد لقبه فيسقط أغلب خصومه بصدمات رأسه الضخمة الصلدة، ويضرب عبد البر بمطرقة خشبية على رؤوس الخصوم من حين لآخر، ويفاجئنا الفيلم بأن رجب يستخدم بعض المهارات الرياضية مع خصومه. أما آخر المفاجآت الضاحكة التي يزخر الفيلم بها، فهي تلك القبلة الملتهبة التي تجمع بين الزوجين (زينات صدقي وعبد الوارث عسر) لأول وآخر مرة على الشاشة.

٤٠- بحب السيما (٢٠٠٤)

زين العابدين خيري

إخراج: أسامة فوزي، إنتاج: أفلام جرجس فوزي، سيناريو: هاني فوزي، تمثيل: محمود حميدة – ليلى علوي – يوسف عثمان – منة شلبي – إدوارد، تصوير: طارق التلمساني، مونتاج: خالد مرعي، موسيقى: خالد شكري

على الرغم من مرور حوالي ١٨ عامًا على عرضه الأول فإنني ما زلت أرى أن فيلم «بحب السيما» هو أهم وأفضل فيلم مصري في الألفية الجديدة التي مرّ منها ٢٢ عامًا حتى الآن، دون أن نجد فيلمًا ينافسه أو حتى يقترب منه سواء في جمالياته الفنية أو في جرأته في مواجهة كل التابوهات دفعة واحدة.

ولا أبالغ إن قلت إننا كمشاهدين وعشاق للسينما كنا محظوظين بتمرير هذا الفيلم لدور العرض على الرغم من كل الاعتراضات التي واجهته والتي وصلت إلى حد تنظيم مظاهرات ووقفات احتجاجية داخل بعض الكنائس، ورفع دعاوي قضائية لوقف

عرضه، ولكن لحسن حظ السينما نفسها فإن كل هذه الدعاوى والاحتجاجات سقطت وبقي الفيلم.

«بحب السيما» باختصار هو أكبر صرخة أطلقتها السينما في حب الحياة، وفي مواجهة كل ما يكبل هذه الحياة من سلطات؛ سياسية ودينية وأبوية ومجتمعية، وكل ذلك بسلاسة شديدة وفي إطار من الكوميديا، ربما كانت هي السبب الرئيسي في تخفيف حدة خطاب المواجهة المباشرة مع هذه السلطات والذي ظهر في كثير من الجمل الحوارية في الفيلم. وهذه الكوميديا هي نفسها التي أحب تسليط الضوء عليها في هذه السطور، باعتبار أننا نتحدث في هذه المناسبة عن «بحب السيما» باعتباره واحدًا من أهم الأفلام الكوميدية في تاريخ السينما المصرية.

أول الطرق التي استخدمها صناع فيلم «بحب السيما» في الإضحاك كانت الفكرة نفسها وطريقة تناول السيناريو لها باستخدام شخصية طفل كمحور رئيسي تدور حوله الأحداث، وهذه الطريقة ناجحة ومجربة في العديد من الأفلام العالمية والمصرية، بشرط الاختيار الموفق لهذا الطفل الذي سيقوم بدور البطولة، وربما من أشهر هذه الأفلام والذي يتماس مع فيلمنا في العديد من الأمور فيلم «سينما باراديسو» (١٩٨٨)، الذي كتبه وأخرجه جوزيبي تورناتوري، وأهمها عشق السينما للبطلين الطفلين، والإطار الكوميدي للفيلمين. وفي فيلمنا الطفل (نعيم) هو بطل الحكاية، وهو صاحب الجملة التي يقولها الفيلم «بحب السيما»، وهو ليس فقط طفلًا عاديًا، بل هو طفل ذكي وشقي وشديد (اللماضة) -بالتعبير الشعبي المصري-، وهو متمرد إلى أقصى حد، بل يصل تمرده إلى حد العدمية أحيانًا، وكلها حيل في الكتابة تؤدي إلى استنباط الضحك. وما ساعد على ذلك توفيق مخرج الفيلم أسامة فوزي في العثور على طفل تجتمع فيه كل المواصفات التي يريدها والتي تخيلها كاتب السيناريو هاني فوزي الذي كان يكتب نفسه من خلال هذا الفيلم، باعتباره البطل الحقيقي للأحداث التي أكد أن أغلبها حدث بالفعل. أما هذا الطفل فكان يوسف عثمان الذي صار ممثلًا شابًا الآن.

ومن اللقطات الأولى للفيلم التي يستعرض فيها المخرج أسامة فوزي البيئة التي نشأ فيها بطل الفيلم وهو يتذكر طفولته قبل ٣٠ عاما يخبرك أنه يقدم فيلمًا كوميديًا، كاستخدام أسلوب التعليق الصوتي الذي يعلق بشكل مضحك ومباشر على المشاهد التي نراها وكلها مفارقات مضحكة (بصوت شريف منير)، ثم تفاجئنا صرخات الأب عدلي (محمود حميدة) والصابون يكاد يعمي عينيه «المية يا بهايم ياللي تحت»، إلى صرخات الأم نعمات (ليلى علوي) التي تستيقظ مفزوعة على صوت أبناء الجيران يلعبون الكرة فوق السطوح فتصرخ «إنتو يا بهايم ياللي فوق»، إلى استعراض العائلة التي تجتمع

للصلاة وينتهي الاجتماع بغمٍ وخناقة تتطاير فيها الأحذية، إلى عائلة (البلابيص)، إلى نعيمة عاشقة المربى.

وليس في التعليق الصوتي فقط بل اعتمد الفيلم على الحوار بشكل مباشر في تأكيد البعد الكوميدي له، منذ بداية الفيلم وحتى نهايته، فالحوار كان جريئًا لاذعًا وقويًا في استخدام الألفاظ والتعبيرات والمفردات المصرية وخصوصًا في الشتائم التي لم نعتد استخدامها دراميًا من قبل، أو استخدامها بهذه الكثافة.

ومن خلال هذا الأسلوب الكوميدي بأدواته كافة حتى باستخدام حركة الكاميرا والموسيقى لكثافة المفارقات الضاحكة التي تصل إلى حد المبالغات العبثية، استطاع صناع الفيلم أن يمرروا كل الأفكار الجريئة التي أرادوا تمريرها ويطلقوا أقوى صرخة ضد التابوهات، وضد كل الأوضاع السلبية في المجتمع سياسيًا واجتماعيًا وفنيًا ودينيًا، صرخة ملخصها «بحب السيما».

٤١- سكر هانم (١٩٦٠)

أحمد شوقي

إخراج: السيد بدير، إنتاج: أفلام المنصورة (والي وشركاه)، سيناريو: أبو السعود الإبياري، تمثيل: كمال الشناوي – سامية جمال – عبد المنعم إبراهيم – عمر الحريري – عبد الفتاح القصري – حسن فايق، تصوير: عادل عبد العظيم، مونتاج: مصطفى مختار، موسيقى: منتخبات عالمية

إذا ما حاولنا اختيار أفضل مرة قام فيها ممثل ذكراً بأداء دور امرأة في السينما المصرية، فربما تكون القمة من نصيب ما قدمه إسماعيل يس في «الآنسة حنفي»، يليه ما فعله علاء وليّ الدين في «الناظر»، ثم يمكننا أن نضع بأريحية عبد المنعم إبراهيم في المركز الثالث عن أدائه في «سكر هانم».

لكن هناك فارقًا جوهريًا يجب رصده هنا، وهو أن الشخصيات في حالتي يس ووليّ

الدين كانتا لنساء بالفعل على المستوى التشريحي (حتى لو بدأت الفيلم ذكرًا كما في «الآنسة حنفي»)، بينما شخصية فتافيت السكر هانم التي لعبها عبد المنعم إبراهيم هي امرأة زائفة، بما يجعل إبراهيم أفضل من لعب دور رجل يتنكر في صورة امرأة في تاريخنا السينمائي، وهو بالمناسبة ليس أمرًا نادرًا، بل على العكس يمكن رصد أفلام عديدة تتضمن هذا التظاهر الجنسي الذي كان دومًا من المواقف الكوميدية المحببة للمشاهدين.

غير أن تميز «سكر هانم» الذي ألفه أبو السعود الإبياري وأخرجه السيد بدير، يكمن في إمكانية خلق شبكة كاملة من العلاقات حول ذلك الموقف، بجعل تظاهر سُكر (عبد المنعم إبراهيم) بكونه العمّة الثرية الآتية من البرازيل حدثًا مركزيًا يقوم الفيلم بخلق كافة الاحتمالات الكوميدية الممكنة حوله: الدخول الآمن لعالم البنات لمن لا يُسمح له بالوجود في الوضع الطبيعي، غيظ الصديقين من امتيازات منحاها لسُكر بأنفسهما، وصولًا لتنافس رجلين مفعمين في الذكورية (عبد الفتاح القصري وحسن فايق) على قلب امرأة لا يعلمان أنها في الحقيقة رجل مثلهما!

هذا البناء الكوميدي المتكامل لا يجعل الفيلم يُسقط من اعتباره كونه أيضًا عملًا رومانسيًا، بل ينسج الإبياري أكبر عدد ممكن من الثنائيات الرومانسية غير التقليدية، وينهي الفيلم بوصول الجميع إلى نهاية سعيدة منطقية، بعد رحلة مدهشة من المرح محكم الكتابة والإخراج والتمثيل.

٤٢- لصوص لكن ظرفاء (١٩٦٨)

أمجد جمال

إخراج: إبراهيم لطفي، إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما، سيناريو: فاروز الشهاوي وإبراهيم لطفي، تمثيل: أحمد مظهر – عادل إمام – ماري منيب – مديحة سالم – يوسف فخر الدين – نوال أبو الفتوح، تصوير: سعيد بكر، مونتاج: نادية شكري، موسيقى: ميشيل يوسف

يعتبر المخرج إبراهيم لطفي من الألغاز في تاريخ السينما المصرية، درس السينما في أمريكا وإسبانيا ثم عاد إلى مصر ليقدم فيلمه الأول «لصوص لكن ظرفاء» عام ١٩٦٨، وتبعه بفيلم أقل في الشهرة «نحن الرجال طيبون» عام ١٩٧١، ثم انتهت مسيرته على الشاشة الكبيرة وسط ملابسات غامضة، لينضم بعدها لنادي «مخرجي الفيلم الواحد»، أو الفيلمين للدقة!

«لصوص لكن ظرفاء» واحد من أرقى الكوميديات التي قُدمت على الشاشة، حين

نتحدث عن مفهوم «كوميديا الموقف»، وهو مفهوم ملتبس بعض الشيء، لكنه هنا في أكثر تجلياته وضوحًا.
الفيلم من نوعية كوميديا السطو Heist Comedy التي اشتهرت بها هوليوود، حول لص ينجح في ضم زميله التائب لعملية سرقة منظمة لمتجر ذهب، والخطة هي التسلل لشقة بالدور الأعلى من نفس البناية، ثم النفوذ عبر سقف المتجر.

الكوميديا تنبع من حالة التناقض بين هدف اللصين من جهة، والحياة الاجتماعية العادية لسكان الشقة وهم شاب وشابة حديثا الزواج من الطبقة الأرستقراطية ومعهم الخادمة. إضافة لعقبات أخرى يواجهها اللصان وأبرزها الجارة المشاكسة، من أشهر أدوار ماري منيب.

النص الذي كتبه فاروز الشهاوي مع إبراهيم لطفي نموذجي في عناصر البناء الدرامي، وتداخل الخطوط، والوثب من مفارقة لأخرى برشاقة ملحوظة. لا يحتاج الأبطال لإلقاء الدعابات كي يضحكونا، أذكر دائمًا ذلك المشهد حين يختبئ اللصوص من ربة المنزل وهي تستحم ثم من الخادمة وهي تحضر فراش نومها، وهما على بعد ياردتين من افتضاح أمرهما، ما يضحكنا هنا تعقيد الموقف وحده. فأسلوب الكتابة هنا دليل أن السيناريو الكوميدي الجيد ليس مجرد وصلات من «التهريج».

يوظف الفيلم طزاجة عادل إمام، وتلك الطاقة الكوميدية الجديدة التي كان قد كشف عن بعض ملامحها في أدوار ثانوية سابقة في أفلام المخرج فطين عبد الوهاب، تلك المرة بمساحة أكبر وأبعاد مكتملة للشخصية التي يلعبها، فاستطاع سرقة الكاميرا بسهولة من بطل الفيلم أحمد مظهر.

٤٣- مواطن ومخبر وحرامي (٢٠٠١)

يوسف هشام

إخراج: داود عبد السيد، إنتاج: ديوجين للإنتاج، سيناريو: داود عبد السيد، تمثيل: خالد أبو النجا – صلاح عبد الله – شعبان عبد الرحيم – هند صبري – رولا محمود – أحمد كمال، تصوير: سمير بهزان، مونتاج: منى ربيع، موسيقى: راجح داود

الكوميديا ليست سمة غالبة في أفلام داود عبد السيد، فربما يكون «أرض الأحلام» هو أكثر فيلم أخرجه ينطبق عليه تصنيف الكوميدي بجانب أفلام تمتعت بحس فكاهي مثل «الكيت كات» و«سارق الفرح». أما في حالة «مواطن ومخبر وحرامي»، فالفيلم يقدم نفسه دعائيًا كفيلم كوميدي، وأيضًا موسيقى تترات البداية مع اختيار الخط

الذي كتب به العناوين يشكلان عقدًا مع المتفرج في البداية أنه بصدد مشاهدة فيلم كوميدي.

الغريب أن هذه الموسيقى تحديدًا لم تستخدم سوى في تترات البداية والنهاية، أما ما بداخل الفيلم فنسمع موسيقى حزينة مليئة بالشجن، بجانب أغاني شعبان عبد الرحيم. تلك الموسيقى الحزينة تستمر حتى في مشاهد مضحكة بشكل مقصود، مثل تتابع مشاهد المخبر وهو يظهر للمواطن في كل مكان (حتى الحمام) وهو يثرثر. أما عندما يزور الحرامي المواطن، محاولًا اكتساب ودّه بهدية عبارة عن تمثال لامرأة عارية مسروق قام متطوع بـ «سترها» بفستان شعبي صغير «عشان ماتبقاش بلبوصة»، فالموسيقى هنا أوبرالية نابعة من المشهد نفسه، نسمعها أثناء قيام المواطن بنهر وطرد الحرامي. هو مشهد كوميدي بكل تأكيد، لكن هل هو بعيد كل البعد عن الواقع؟ هل التعامل معه فقط باعتباره موقف كوميديًا قد يسفه من الموضوع؟

عندما يحرق الحرامي النسخة الوحيدة من الرواية التي كتبها المواطن، يسبق هذا الحرق، الذي يصيب المواطن بهيستريا، جدالاً كوميدياً «وإن كان منطقيًا في نظر البعض!» عن أخلاقية الرواية وأبطالها. جميعها مشاهد مأساوية ضاحكة أو كوميديا سوداء، سمها كما شئت. الإضحاك هنا مقصود، ولكن مأساوية الحدث من منظور الكاتب ورثاء هذا المجتمع وما تحول إليه: «عيال من شكل تاني، على بعض ملخبطة». فحتى بعدما تحدث الوحدة التي تمناها المخبر بين المجتمع القديم (المواطن) وشُطّار الانفتاح الجدد (الحرامي)، ظل المواطن والذي تديّن وأصبح روائيًا ناجحًا، يتذكر روايته المحروقة بأسى إحساس منه بـ «أن ما حُرق، كان أفضل ما كتب». كلهم نجحوا واغتنوا في النهاية، ولكن هل هم سعداء؟

من بين سيناريوهات عديدة بديعة كتبها داود، يعد «مواطن ومخبر وحرامي» من أكثر أفلامه اكتنازًا بالرموز والدلالات والإسقاطات سواء الاجتماعية أو السياسية أو الميتافيزيقية. فما زلنا حتى الآن نتناقش حول قصدية مشهد المطبخ الكابوسي التي تسمع فيه صوت ما يشبه شبحاً أو ساحرة عجوزاً. وربما لم يتخيل أحد أن أغنية النهاية لشعبان عبد الرحيم، الذي رفضه النقاد في البداية، ستكون هي أحد مفاتيح الفيلم التي سيتنافس عليها النقاد، أيضًا، لفك رموز الفيلم!

٤٤- اللي بالي بالك (٢٠٠٣)

زين العابدين خيري

إخراج: وائل إحسان، إنتاج: العدل جروب، سيناريو: نادر صلاح الدين وسامح سر الختم، تمثيل: محمد سعد – حسن حسني – عبلة كامل – نيفين مندور – طارق الأمير – محمد يوسف، تصوير: عاطف المهدي، مونتاج: معتز الكاتب، موسيقى: خالد حماد

ربما لا يكون فيلم «اللي بالي بالك» (٢٠٠٣) هو الأكثر تحقيقًا للإيرادات في تاريخ بطله محمد سعد، وربما لم يحظ بأي احتفاء نقدي بسبب الموقف الحاد لبعض النقاد من السينما التي كان يقدمها محمد سعد في ذلك الوقت، أو لعداء بعض النقاد والجماهير ورفضهم المبدئي لشخصية اللمبي من الأساس لأي اعتبارات خاصة بهم، ولكن على

الرغم من ذلك يمكن اعتبار هذا الفيلم هو الأهم في مسيرة محمد سعد الفنية، على عدة مستويات، وأهمها في هذا السياق هو أنه الأكثر تماسكًا وإضحاكًا، دون إسفاف أو ابتذال أو استسهال أو «استهبال» طغى على أغلب الأفلام التالية لهذا النجم الذي كان يستحق مكانة أفضل بكثير مما وصل إليه في عالم الكوميديا لو استمر على طريق وطريقة «اللي بالي بالك».

«اللي بالي بالك» هو الجزء الثاني لفيلم «اللمبي» وهو الثالث الذي يؤدي فيه سعد نفس الشخصية بعد نجاحها كشخصية ثانوية في فيلم الناظر (٢٠٠٠) من تأليف أحمد عبد الله وإخراج شريف عرفة، ثم استثمرها سعد مع مبتكرها المؤلف أحمد عبد الله في فيلم «اللمبي» (٢٠٠٢) من إخراج وائل إحسان، قبل أن يتخلى سعد عن المؤلف الأصلي أحمد عبد الله ويلجأ إلى سامح سر الختم ونادر صلاح الدين لتأليف «اللي بالي بالك» مع المخرج وائل إحسان.

عناصر تميّز «اللي بالي بالك» الكوميدية كثيرة جدًا، أبرزها طرافة القصة التي تماست مع فيلم «Face Off» الأمريكي، ولكن بدلًا من أن تتم عملية زرع وجه يتبادل من خلالها البطلان وجه أحدهما الآخر، تتم هنا عملية زرع مخ «اللمبي» في جسد الضابط رياض المنفلوطي، وأدى الشخصيتين ببراعة، والأهم بجدية شديدة، محمد سعد الذي كان ما زال في مرحلة الخضوع بدرجة كبيرة لسيطرة المخرج ملتزمًا بالسيناريو المكتوب. ويأتي بعد ذلك السيناريو المتماسك واضح الملامح، صحيح أنه تقليدي البناء بدايةً وذروةً ونهايةً، ولكنه يرسم بجدية شخصيات واضحة التفاصيل، تنبع الكوميديا من غرابتها وطرافة المواقف التي تتعرض لها، وحمل الحوار قدرًا كبيرًا من الإيفيهات المضحكة الطازجة وغير المستهلكة والنابعة من قلب العمل والمتناسبة مع الشخصيات التي تقولها.

كلها عناصر وأسباب ساهمت بشكل كبير في نجاح «اللي بالي بالك»، والعنصر الأكبر في رأيي كان هذه الجدية التي أدى بها محمد سعد دوريه في الفيلم مسيطرًا على الشخصيتين دون أية إضافات تمثيلية أو حركية مبالغ فيها، وهو ما افتقده -للأسف- تدريجيًا في أفلامه التالية، وخصوصًا من بعد فيلمه «بوحه» (٢٠٠٥) الذي حقق فيه أعلى إيراداته على الإطلاق وكان آخر أفلامه المتماسكة فنيًا.

٤٥- البيه البواب (١٩٨٧)

سامح سامي

إخراج: حسن إبراهيم، إنتاج: أفلام مصر العربية (واصف فايز)، سيناريو: يوسف جوهر، تمثيل: أحمد زكي – صفية العمري – فؤاد المهندس – رجاء الجداوي – سيد زيان – محمد رضا، تصوير: سمير فرج، مونتاج: سعيد الشيخ، موسيقى: هنا مهنا

فيلم «البيه البواب» للمخرج حسن إبراهيم من أبرز الأفلام التي ناقشت الوضع المائل في مصر، منذ المشهد الأول للفيلم نكتشف غرابة الأمور: رجل صعيدي ومعه زوجته وطفلان (ملامحهم نوبية)، يترك بلدته دون أي مقدمات ليأتي إلى القاهرة، إلا أنه يتعرض للسرقة مرتين، مرة سرقة عادية، ومرة سرقة باسم الدين على يد نصاب محترف نبدأ معه الفيلم ونختم به. لكن البطل نفسه يتغير منذ بداية الفيلم من شاب ساذج يُسرق مرتين ليتحول إلى سارق أكبر وتاجر عملة ومقاول غشاش فيصبح سيدًا كبيرًا على الآخرين؛ لدرجة أن بقية «البوابين» يريدون منه أن يصبح رئيس الرابطة.

الفيلم نضحك منه وهو يضحك على حالنا حرفيًا. يحاول الفيلم التحدث في قفزات غير مترابطة على انقلاب الوضع الاجتماعي الجديد في ثمانينيات القرن الماضي نتيجة سياسات الانفتاح الاقتصادي: البواب الساذج في البداية مقابل الموظف الكبير الذي يتماهى مع أعمال البواب وغشه لفترة من الزمن فيصبح هو الآخر نصابًا متعلمًا، وليس فرحات بيه الموظف المحترم، والذي يترك شقته ليسكن في السطوح مع البواب الذي مع الوقت أصبح يعيش في واحدة من شقق العمارة وليس السطوح، لنرى معه كل عيوب الشخصية الانتهازية التي تزدهر مع انقلاب الهرم الاجتماعي والبنية الاقتصادية والسياسية في مجتمع أكله السوس، يعيش في بيوت وسلالم لا تنظف أبدًا.

فيلم مختلف عن قضية مستهلكة في ذلك الوقت، فكرته طازجة رغم المعالجات غير المنطقية وحشر تفاصيل كثيرة، إلا أن نهايته توضح مرة ثانية انقلاب كل الأوضاع، إذ يعود البواب مرة أخرى دون عقاب ليمارس مهنته كحارس عقار ثم سمسار شقق ليصبح مرة ثانية وثالثة واحد من مظاهر المجتمع المصري الجديد.

٤٦- لا تراجع ولا استسلام: القبضة الدامية (٢٠١٠)

محمد عبد الجليل

إخراج: أحمد الجندي، إنتاج: بيرد آي للإنتاج السينمائي، فكرة: أحمد مكي وأحمد الجندي، سيناريو وحوار: شريف نجيب، تمثيل: أحمد مكي – دنيا سمير غانم – ماجد الكدواني – دلال عبد العزيز – عزت أبو عوف – محمد شاهين، تصوير: أحمد جابر، مونتاج: وائل فرج، موسيقى: عمرو إسماعيل

يمثل فيلم «لا تراجع ولا استسلام: القبضة الدامية» واحدًا من أبرز أفلام المحاكاة الساخرة «الباروديParody» في السينما المصرية، والتي يأتي من ضمنها أفلام

مثل «عفريت مراتي» و«فيفا زلاطة» و«أخطر رجل في العالم»، وإن كان يعتمد على خط مختلف وهو السخرية من الأفلام البوليسية وأفلام الحركة، بداية من عنوانه الذي يحاكي فيلم No Retread, No Surrender (١٩٨٦)، لنجم أفلام الحركة في الثمانينيات والتسعينيات جان كلود فان دام، مرورًا بالعديد من المواقف الكوميدية التي زرعها الكاتب المتميز شريف نجيب بذكاء وحرفية ضمن الأحداث.

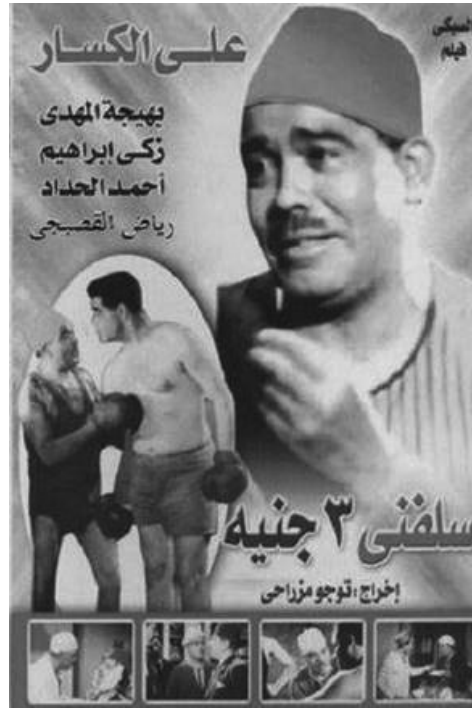
يضعنا الفيلم أمام شخصية استثنائية في تاريخ الكوميديا، وهي حزلقوم، الفتي الشعبي المهمش محدود الذكاء، والذي تضعه الصدفة في خضم صراع بين الشرطة وتاجر مخدرات، ليجد نفسه في اختبار يثبت من خلاله قدرته على تحقيق البطولة.

ربما تتشابه الملامح العامة للشخصية مع نموذج البطل الأبله أو الساذج أو الغبي، الذي قُدم من قبل بكثرة منذ أفلام علي الكسار وإسماعيل يس، مرورًا بفؤاد المهندس وعادل إمام ومحمد صبحي، وحتى سعد وهنيدي وحلمي، ولكن هنا يتميز أحمد مكي بعبقرية التفاصيل الصغيرة، بداية من اختيار ملامح الشكل والملابس التي لم يتجاوز صاحبها موضة الثمانينيات وبداية التسعينيات، وحتى ردود الأفعال والإيماءات وطبقة الصوت، لتصبح الشخصية بالفعل من أنجح الشخصيات تاريخ الكوميديا، بدليل استثمار أحمد مكي لنجاحها فيما بعد بفيلم «سيما علي بابا»، ثم في عدة مواسم من مسلسل «الكبير أوي»، وأيضاً في عرض مسرحي، لتصمد أمام اختبار الزمن وتتجدد بنفس البريق، مع قُدرة على جذب أجيال جديدة لها.

من عناصر التميز في الفيلم أيضًا بجانب إخراج أحمد الجندي، أحد أبرز مخرجي الكوميديا في السنوات الأخيرة، تأتي الثنائيات بين ماجد الكدواني وأحمد مكي بشكل أساسي، وبين مكي ودنيا سمير غانم من جانب آخر، وذلك في تناغم شديد واجتهاد واضح من الممثلين ليصبح الفيلم من أبرز الأعمال في مشوار كل منهم.

٤٧- سلفني ٣ جنيه (١٩٣٩)

عصام زكريا



إخراج: توجو مزراحي، إنتاج: بهنا فيلم، سيناريو: توجو مزراحي، تمثيل: علي الكسار – بهيجة المهدي – زكي إبراهيم – أحمد الحداد – رياض القصبجي – زوزو نبيل، تصوير: عبد الحليم نصر، مونتاج: توجو مزراحي

مثل كثير من نجوم السينما المصرية الأوائل، كان علي الكسار نجمًا لامعًا في سماء المسرح الكوميدي، لا ينافسه سوى نجيب الريحاني. واشتهر الكسار بشخصية عثمان عبد الباسط التي قدمها في عشرات المسرحيات، قبل أن ينتقل إلى السينما على يد المخرج توجو مزراحي. ومن بين أعمال الكسار السينمائية يظل «سلفني ٣ جنيه» (١٩٣٩) أكثرها ظرفًا وإشاعةً للبهجة في قلوب المشاهدين الصغار والكبار.

ينتمي الفيلم، مثل مسرح الكسار بشكل عام، إلى كوميديا «الفودفيل Vaudeville» التي تتكون من فقرات تمثيلية وموسيقية لا يربطها رابط سوى الضحك، وخط واه من ترابط الأحداث، وكثيرًا ما تصبح الشخصية الرئيسية التي تتكرر من موقف لآخر، ومن عمل لآخر، هي العامل المشترك الوحيد بين هذه الفقرات والأعمال. وقد تطور فن الفودفيل في مصر بإضافة التراث والطابع المحلي للكوميديا المصرية الشعبية. وكان لتوجو مزراحي أكبر الأثر في نقله إلى السينما من خلال عشرات الأعمال الكوميدية الناجحة.

في «سلفني ٣ جنيه» يمكن أن نلاحظ بوضوح أسباب شعبية شخصية عثمان عبد الباسط: هذا الرجل البسيط الضعيف (الشبيه بـ «متشرد» تشارلي تشابلن، أو «جيري» والت ديزني)، الذي يُجبرك على التعاطف معه، وتمنى فوزه على من هم أقوى وأذكى وأغنى وأجمل منه. والفيلم يشبه بالفعل أفلام تشابلن القصيرة، وبعض فقراته، مثل مشهد الملاكمة، مقتبسة من أعمال شابلن. ينتمي عثمان عبد الباسط إلى الفقراء المهمشين الذين قد لا يكون لديهم الكثير من الشهادات التعليمية أو الأموال، ولكن لديهم قدرًا كبيرًا من الإنسانية والطيبة. ولا شك في أن عبد الباسط أحمق، ولكنه مثل الطفل، تضحكك حماقته، والمشاهد يستعيد معه بالفعل طفولته.

مثل كثير من أعمال توجو مزراحي الفيلم هو أيضًا استعراض لمعالم المدينة والمدنية الحديثة في مصر، حيث تخرج الكاميرا إلى الشوارع، وتدخل إلى المحال والنوادي وعيادات الأطباء والشركات والمصانع، وتركز الدراما والكوميديا عادة على صدمة التلاقي بين الإنسان البسيط البدائي ومظاهر المدنية الحديثة وأهلها الذين يغلب عليهم الحس العملي والجشع وقسوة القلب!

٤٨- كده رضا (٢٠٠٧)

أحمد العيّاد

إخراج: أحمد نادر جلال، إنتاج: الإخوة المتحدون والباتروس للإنتاج، سيناريو: أحمد فهمي، تمثيل: أحمد فهمي – منة شلبي – خالد الصاوي – لطفي لبيب – سيد صادق، تصوير: أحمد يوسف، مونتاج: معتز الكاتب، موسيقى: عمرو إسماعيل

محطات كثيرة مرت بها السينما المصرية، وإحدى أهم هذه المحطات والتحولات الكبيرة كانت ثورة المضحكين الجدد أو سينما الشباب والتي بدأت في أواخر التسعينيات، التغير الذي وصل صداه إلينا في السعودية، رغم خلو السعودية من قاعات العرض وقتها. وبجانب نجوم المرحلة المعروفين: هنيدي وعلاء ومحمد سعد، برز ممثل موهوب مختلف بطريقته عن الجميع، تخصص في تقديم كوميديا بسيطة سهلة مختلفة عن

سمات جيله.

هنا أتحدث عن أحمد حلمي اللافت للنظر منذ برنامجه الشهير «لعب عيال»، والذي تبعته خطوات مدروسة بعناية منذ بدايته كبطل مساعد في «عبود على الحدود» و«الناظر» مرورًا بتحوله للبطولة المطلقة. في تلك المرحلة كان حلمي يقدم في كل فيلم مستوى أعلى من سابقه، يعمل بعيدًا عن موسم الصيف وزحامه ويحقق النجاح تلو الآخر، أفلام مثل «زكي شان»، «مطب صناعي»، «ظرف طارق»، «جعلتني مجرمًا»، وصولًا لأحد أهم الأفلام المصرية التي قدمت في آخر عشرين سنة «كده رضا»، والذي يحكي قصة ثلاثة توائم، وللمفارقة في ذاك الصيف قُدم فيلمان آخران عن قصة توائم وهما «عندليب الدقي» لمحمد هنيدي و«كركر» لمحمد سعد، ولكن شتان ما بين ما قدمه حلمي وما قدمه سعد وهنيدي.

الفيلم يروي حكاية أم تضع ثلاثة توائم وتتوفى تاركة أبناءها مع أب محتال يقرر بدوره ألا يظهرهم إلا كشخص واحد، ويستخرج لهم جميعًا أوراقًا رسمية باسم (رضا)، وبمرور السنوات يبلغ الثلاثة أشدهم وينغمرون في الاحتيال على الأشخاص مستغلين الشبه بينهم، على الرغم من اختلاف شخصياتهم بين «البرنس» و«بيبو» و«سمسم».

تكمن أهمية هذا الفيلم في أكثر من نقطة، الأولى هي بروز أحمد حلمي كممثل موهوب جدًا، ونشاهد ذلك جليًا من خلال أداء شخصيات متشابهة تمامًا ومع ذلك تستطيع التفريق بينها بنظرة العين، من خلال الفروق الشخصية فيما بينهم. نستطيع القول إن حلمي استطاع منح وجه خاص لكل شخصية من الأشقاء الثلاثة. نقطة أخرى ساهمت في تميز الفيلم هي الجودة العامة كحكاية وكقصة جعلته أحد أكثر أفلام مخرجه أحمد نادر جلال تكاملًا من خلال حبكة مثيرة وممتعة ومصنوعة بإتقان. شارك في الفيلم عدد من النجوم، فكانت البطولة النسائية للنجمة منة شلبي، وكان لها دور مؤثر في التحولات العديدة التي تمر بها الأحداث، إضافة للنجم خالد الصاوي الذي قدم أحد أبرز أدواره السينمائية المحببة للجمهور.

ختامًا لا نبالغ حين نقول إن «كده رضا» من أهم أفلام الألفية الجديد، ووجوده في هذه القائمة خير دليل، ناهيك عما أعلن عنه مؤخرًا من البدء في تحضير جزء ثان يؤكد استمرار شعبية الفيلم حتى اليوم.

٤٩- بين السماء والأرض (١٩٥٩)

محمد طارق

إخراج: صلاح أبو سيف، إنتاج: دينار فيلم، قصة: نجيب محفوظ، سيناريو وحوار: السيد بدير، تمثيل: هند رستم – عبد السلام النابلسي – عبد المنعم إبراهيم – محمود المليجي – سعيد أبو بكر، تصوير: وحيد فريد، مونتاج: إميل بحري، موسيقى: فؤاد الظاهري

في نهار شديد الحرارة في القاهرة، يتعطل مصعد يحتوي ١٣ شخصًا. هكذا يبدأ الفيلم متعدد الحبكات، الذي تتحرك أحداثه بين المصعد المعطل وأماكن متعددة أخرى. في البداية، يُستخدم صوت راوٍ للحكي عن تأثير حرارة الصيف على البشر، ذلك الصوت الذي يرسم الجو الكوميديّ للفيلم، ويجعله أقرب إلى حكاية «كان يا ما كان».

الشخصيات المعلقة في المصعد متنوعة الخلفيات الاجتماعية والسياسية والطبقية: حامل وزوجها، نشال، عصابي، نجمة سينمائية، خادم، عامل مصعد، متحرش،

مواطن بسيط، إلخ. هذه سمة ظاهرة في العديد من أفلام الخمسينيات والستينيات، التي تناولت تلك اللحظة التاريخية الفاصلة بعد ثورة يوليو، واعتمدت على نقل أحداث اللحظة من خلال تحويل الشخصيات إلى رموز، وهو أسلوب إشكالي قد يمنع خلق شخصيات من لحم ودم، لكن الحالة هنا تصنع توازنًا بين تلك الحالة الرمزية للشخصيات وبين إنسانيتها ودراميتها.

أسباب عدة تمنح الفيلم أهميته: إنجازه التقني المعتمد على موقع تصوير ضيق معظم الوقت، واعتماده على طاقم تمثيل مشهور، إضافة إلى حبكاته المتعددة والقطع المتزامن بين الأحداث داخل وخارج المصعد، واللذان يخلقان كوميديا سوء فهم في أوقات كثيرة أو أخرى ناتجة عن كشف حقائق تثير التعجب، كما يخلقان إيقاعًا مشوقًا للغاية. أخيرًا، تمتلك كوميديا الفيلم بداخلها انتقادًا للعديد من مشاكل مجتمع ما بعد ثورة يوليو، بين أناس لم تصدق في ذوبان الفوارق الطبقية، ونظام السلطة الهرمي الذي يسعى من في أعلاه لإلقاء اللوم على من هو أدنى، أو المشاكل المتعلقة بوضع المرأة في ذلك المجتمع. تتنوع نهايات الحبكات إلى نهايات وعظية، وأخرى عبثية، برغم ذلك فإن الفيلم هو بمثابة سؤال كبير حول مجتمع نال استقلاله حديثًا، يشبه ذلك المولود الجديد الذي تأتي ولادته المتعثرة داخل المصعد.

٥٠- يا مهلبية يا (١٩٩١)

أمير رمسيس

إخراج: شريف عرفة، إنتاج: لي لي للإنتاج والتوزيع، سيناريو: ماهر عواد، تمثيل: ليلى علوي – هشام سليم – أحمد راتب – عبد العزيز مخيون – أشرف عبد الباقي، تصوير: محسن نصر، مونتاج: عادل منير، موسيقى: مودي الإمام

قليلون في تاريخ السينما من حاولوا التجريب في إطار السينما الكوميدية؛ ربما لأن الاشتباك مع النوع الأكثر جماهيرية مخاطرة لا يفضلها المنتجون، وربما نعجز عن تذكر أفلام حاولت أن تخرج بالكوميديا عما هو سائد ما، اللهم إلا أعمال معدودة منها تجارب عباس كامل «العقل والمال»، وتجارب ماهر عواد وشريف عرفة في «الأقزام قادمون»، «الدرجة التالتة»، «سمع هس» والختام الأكثر نضجًا واكتمالًا في «يا مهلبية يا».

تجربة تتجاوز الواقع في السرد، وتمزج بين النوعين الكوميدي والاستعراضي بمفهومه الأمريكي، والأخير ندر الاقتراب منه في السينما المصرية أيضًا. فقط في عالم عواد وعرفة تتقبل أن ينتقل حمص وحلاوة إلى المستشفى على غناء عازف الربابة، أو أن تموت الزعيمة في «يا مهلبية يا» باستعراض تسلم فيه السلطة لابنة أختها مهلبية. في هذا العالم فقط أيضًا تتقبل أن يشحن شخص نفسه بالكهرباء ليؤدي فقرة في الكباريه في «سمع هس»، أو أن تلتقي مراهم الزعيمة للمرة الأولى وهي تقوم بحلاقة ذقنها! نجح الثنائي عبر هذا المشوار القصير في صنع مفردات سينمائية كوميدية ربما يصعب قبولها خارج إطار عالمهما السينمائي.

«يا مهلبية يا» أقرب لمرثية ضاحكة لأزمة ماهر وشريف أنفسهم في تلك المرحلة، يمثلهما البطلان المخرج والمؤلف اللذان يمتزج عالم صناعتهما فيلماً حالماً مع عالم يسوده منطق تجارة بعكوك الذي يريد تحويل استديو الصافي مخزنًا للدقيق، ليذوب الخط الفاصل بين الفيلم والحقيقة. بعكوك نفسه (أحمد عقل) يظهر في معسكر الجيش لشخصيات الفيلم المصور. تخرج مهلبية بعد اغتصابها من قصر الملك في الفيلم المصور لتقع أرض لتتلقفها أيدي مخرج الفيلم. تذوب المسافات دون أن نشعر بتلك الغرابة، مستمتعين بسخرية ماهر عواد المعتادة من المفهوم الزائف للوطنية، تلك التيمة التي طالما تكررت في أعماله: أغنية «أنا وطني بانشد وباطنطن» في «سمع هس»، وشعار «الله الوطن عناب» في «يا مهلبية يا». ربما لم تغادر تلك التيمة روح شريف عرفة حتى حين جنح للكوميديا الكلاسيكية في بداية مشاهد «الناظر» مع هتاف «يعيش الوطن واحنا مش مهم».

ربما كان جنوح الفيلم للتجريب عائقًا أمام جماهيريته، إلا أنه بلا شك التجربة الأكثر اكتمالا وربما حتى الأنجح في توظيف نجوم الكوميديا المائلين للمبالغة في تلك الفترة ضمن إطار يسمح للمتفرج بتلقي النكات اللفظية دون أن نشعر بمبالغتها في حيز الفيلم داخل الفيلم.

٥١- تجيبها كده تجيلها كده هي كده (١٩٨٢)

سامح سامي

إخراج: عمر عبد العزيز، إنتاج: بيراميدز للسينما والإنتاج الفنى (نافع عبدالهادى)، سيناريو: أحمد عبد الوهاب، تمثيل: مديحة كامل – سمير غانم – فاروق الفيشاوي – ليلى علوي – إبراهيم سعفان، تصوير: غنيم بهنسي، مونتاج: صلاح عبد الرازق، موسيقى: فؤاد الظاهري

وأنت تكتب عنه يُجبرك «تجيبها كده تجيلها كده هي كده» أن تشاهده مرة أخرى لمجرد الاستمتاع بقصة حلوة وحوار لطيف وموضوع شيق، وتمثيل غاية في الدهشة، خاصة من الممثل القدير إبراهيم سعفان صاحب البصمة الكبرى، ومعه طاقم الممثلين في حجرة الموظفين من وحيد سيف لسمير غانم والمنتصر بالله ومحمود الزهيري الذي شكّل ثنائيًا بديعًا مع إبراهيم سعفان في هذا الفيلم ومشهد «حيوان مين اللي قال النهارده صباح الفل».

«تجيبها كده تجيلها كده هي كده» ليس دراما من الدرجة الثانية كما يستخف البعض بدور وأهمية الأفلام الكوميدية، هناك حبكة وترابط واضح بين الأحداث. الموضوع

الرئيسي هو الحب، التيمة الغالبة في كثير من الأفلام. لكنه موضوع تمتزج بها موجات من الصعود المتتالي لحكايات ظريفة لطيفة، تجعل مشاهدته وإعادة مشاهدته فعلًا محببًا للقلب.

فيلم كوميدي له مضمون، لا يجب التعامل معه بتقليل واستبعاد بحجة ما يُشاع عن الكوميديا – رغم ما يقال عن خفة دم المصريين – إنها مخجلة. يضع أحمد عبد الوهاب صاحب القصة والسيناريو، وهو أيضًا صاحب قصص أفلام كوميدية شديدة الروعة مثل «الحفيد» و«خلي بالك من عقلك» و«أخواته البنات»، مجموعة من الموظفين في غرفة واحدة حول موضوع واحد وهو البحث عن صاحبة خطاب التهديد، ليفرض حتى آخر دقيقة من الفيلم، مزيدًا في التشويق.

الفيلم يوازن بمهارة بين الكوميديا والدراما، مستخدمًا سلاح السخرية من كل شيء ومن كل الناس، على نغمات أغاني أحمد عدوية، السخرية هي الأساس حتى في المواقف شديدة الحزن، تصرفات أبطاله مجنونة لأبعد الحدود وغير متوقعة مما يشكل مفارقات ضاحكة ساخرة. وبشكل عام يمثل الفيلم بصمة لامعة في تاريخ أفلام الكوميديا؛ لأن المخرج عمر عبد العزيز لم يستسهل موضوعه وقدم حكاياته بذكاء.

٥٢- الحاسة السابعة (٢٠٠٥)

شريف ثابت

إخراج: أحمد مكي، إنتاج: نيو سينشري للإنتاج الفني، سيناريو: أحمد مكي ومحمد جمعة، تمثيل: أحمد الفيشاوي – رانيا الكردي – إيناس مكي – عمرو القاضي – عبد الرحمن أبو زهرة، تصوير: مازن المتجول، مونتاج: عمرو صلاح، موسيقى: شادي السعيد

الانتعاشة السينمائية التي أعقبت نجاح فيلم «إسماعيلية رايح جاي» في صيف ١٩٩٧، قامت على أكتاف جيل من النجوم انتمى أفراده عمريًا إلى ما يُعرَف في العلوم الديموغرافية والتسويقية بـ «الجيل X» أو Generation x وهو الّذي يضم مواليد الفترة من بدايات الستينيات وحتى بدايات الثمانينيات. هنيدي من مواليد (١٩٦٥)، علاء ولي الدين (١٩٦٣)، أشرف عبد الباقي (١٩٦٣)، أحمد السقا (١٩٧٣)، محمد سعد (١٩٦٨)، أحمد حلمي (١٩٦٩). والمُلاحَظ أن الكوميديا الاجتماعية البسيطة هي السمة المشتركة لدى أغلب أعمال هذا الجيل من النجوم.

أما أحمد مكي المولود عام ١٩٨٠ فهو أول النجوم المُنتمين إلى الجيل التالي Generation

Y المعروف كذلك باسم جيل الألفية Millennials (من بدايات الثمانينيات وحتى منتصف التسعينيات) بثقافة مختلفة أكثر انفتاحًا على روافد متنوعة بفضل التأثر بالسينما الهوليوودية التي اكتسحت العالم في الثمانينيات والتسعينيات ثم لاحقًا ثورة الاتصالات وشبكة المعلومات ونمو الواقع الافتراضي. هذه التأثيرات الثقافية مع التململ المتراكم لدى أبناء هذا الجيل من حالة الجمود الثقافي المُهيمِنة منذ عشرات السنين، أكسبا تجربة مكي وأقرانه (مثل هشام ماجد وشيكو) قدرًا كبيرًا من الجرأة في التمرد على هذه الأنماط.

خصوصية تجربة مكي، لا تقتصر على شغفه بالشخصيات التي تلعب على المحاكاة الساخرة للأنماط المجتمعية والثقافية فحسب، ولكن الأكثر من ذلك كونه صانع العمل بمعنى الكلمة، ومن هنا تتأتى القيمة الكبرى لفيلم «الحاسة السابعة» (٢٠٠٥) الّذي كتبه وأخرجه مكي في مقتبل مشواره الفني قبل أن يتجه للتمثيل، إذ احتوى الفيلم على ما يمكن اعتباره النموذج المبدئي لكوميديا جيل الألفية بكل ما تميزت به من خصوصية مغايرة عما سبقها من كوميديا.

فمن سماتها كوميديا الجيل التأثر الكبير بالسينما الهوليوودية بدءًا من اختيار عنوان الفيلم على غرار الفيلم الشهير «الحاسة السادسة The Sixth Sense»، وصولًا للتمصير المُتقَن لفكرة مستوردة من فيلم «What Women Want»، وفيه لَعِبَ ميل جيبسون دور رجل اكتسب القدرة على قراءة أفكار النساء. من السمان أيضًا التجربة الشبابية مئة بالمئة كتابًة وإخراجًا وتمثيلًا، والتي تميزت بالطزاجة وأكسبت الفيلم قدرًا أكبر من المصداقية والتوائم مع مضمونه الشبابي.

ثمة تململ واضح من الكثير من المظاهر والسلوكيات والسياقات العتيقة والموروثة بفعل ركود ثقافي ومعرفي ومجتمعي مستمر منذ عشرات السنين وسط عالم أكبر لا يكف عن التغير بوتيرة متسارعة. وانعكس هذا التململ على النقد اللاذع الذي امتلأ به الفيلم تجاه المؤسسات بأنواعها بما فيها مؤسسة الأسرة نفسها وبقدر ربما غير مسبوق من الجرأة كما في مشهد مضاجعة الأب والأم.

لا يوجد هنا أيضًا حرق للعلم الإسرائيلي أو أغنية وطنية حماسية أو شعارات حنجورية رنانة من أي مستوى من تلك التي اعتاد السينمائيون من الجيل الأسبق تضمينها بأفلامهم اعتقادًا منهم إنها تُضفي قيمة عليها. فقط قصة نجاح وتحقق تحمِل بين طياتها تجربة «فردية» للتغيير هي بشكلٍ أو بآخر انعكاس للوعي الجديد بحقيقة التغيير المنشود، وهو التوجه نحو الداخل ومعرفة أكبر بالذات. لا تنفصل هذه الرؤية

عن اختيار رياضة الكونغ فو لتكون ميدانًا لرحلة بطل الفيلم نحو التغيير؛ باعتبار أن الرياضات القتالية كما هو معلوم جزء لا يتجزأ من الثقافة الآسيوية المبنية على اكتشاف الذات كجزء من الارتقاء بالروح نحو مراتب أعلى من الحقيقة، هذا الاختيار الّذي قد يبدو عفويًا يعكس بشكل أو بآخر قدرًا ملموسًا من الانفتاح على الثقافات الأخرى.

لم يُحقِق «الحاسة السابعة» نجاحًا رقميًا عند طرحه بالصالات في مطلع الموسم الصيفي لعام ٢٠٠٥، ورغم ذلك يحتل الفيلم مكانة مهمة في جدارية الكوميديا المصرية باعتباره تجربة رائدة هي في حقيقتها أوراق الاعتماد المبكرة لجيل الألفية والّذي كان أفراده من نجوم ومؤلفين ومخرجين وصناع للسينما بمثابة دماء جديدة، استطاعوا بمضي الوقت وتراكم التجارب والخبرات فرض أنفسهم على الساحة وسحب بساط الكوميديا من تحت أقدام كوميديانات الجيل X.

٥٣- نص ساعة جواز (١٩٦٩)

رامي عبد الرازق

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: رمسيس نجيب، سيناريو: أحمد رجب، تمثيل: شادية – رشدي أباظة – ماجدة الخطيب – عادل إمام – سمير صبري، تصوير: وحيد فريد، مونتاج: حسين عفيفي، موسيقى: فؤاد الظاهري

من بين ما يقرب من عشرين عملاً سينمائياً إذاعياً وتليفزيونياً، يملك الكاتب أحمد رجب ثلاثية متتالية تظهر فيها شخصيات فنية يحاكمها الكاتب الساخر بشكل كاريكاتوري – كما اعتاد مع رفيق رحلته الرسام مصطفى حسين - ولكنها محاكمة لا تخلو من انتقاد وتنبؤ على حد سواء، بدأها بشخصية درية في مسلسل/ فيلم «شنبو في المصيدة»؛ الصحفية الركيكة التي تقرأ عنوان رواية شنبو «كلب في السحاب» مستبدلة بالقاف كافًا، ثم الناقد الفني المهتاج في «شيء من العذاب» الذي يطلق على الموديل الغامضة «سلوى المزز» بينما يرى صورتها التي يرسمها الفنان المكتئب، وأخيرًا الدوبلير المسكين سامح الذي يدعى كونه نجمًا سينمائيًا في «نص ساعة جواز».

على الرغم من أن شخصية الدوبلير الذي يدعي أنه شخص آخر كان المخرج فطين عبد الوهاب قد قدمها من قبل مع «إسماعيل يس في الطيران» ١٩٥٩، والذي كان يدعي أنه بطل طيران، إلا أن رجب وفطين في «نص ساعة جواز» يعيدان تشكيلها بما يتناسب مع ما شهدته السينما المصرية من انفتاح على مشاهد الحب والجنس والقبلات، فيجد سامح الدوبلير (عادل إمام) نفسه في موقف لا يحسد عليه (الأستاذ يوسف شعبان يبوس وأنت تنضرب بس)، ولا ينفعه ترجي الطوخي مصمم المعارك أن يخفف من لكماته لدرجة أن وجهه يتهشم تمامًا (مشهد زي ده اعيده اتناشر مرة علشان أنت مش عايز تنضرب ضرب طبيعي ضرب واقعي)، ولا أن يشرب مياه حمام السباحة بالكامل حتى أن الماء يصير يخرج من فمه وأذنيه في سهرته المسائية مع داليا جارته (أو للدقة جارة الممثل الشهير الذي يتركه في شقته لإطعام العصافير ليس إلا)، فما يكون منه إلا أن يثور ثورة جنسية عارمة فيهجم على الممثلة الشابة ليحاول تقبيلها بالقوة صارخًا: «أنا عايز ابوس.. هو كل ضرب ضرب!».

إن شخصية سامح من أكثر الشخصيات نشاطًا على المستوى الكوميدي في الفيلم، ليس فقط كصفيّ دراميّ لشخصية داليا في أزمتها العاطفية مع دكتور حسني، ولكن لأنه الوحيد أيضًا من غير الشخصيات الرئيسية الذي نتحرك معه في أزمته المهنية/ الجنسية، رغم وجود شخصيات ذكورية شهوانية أخرى في فيلم قائم على حبكة عاطفية جنسية حول طبيب أسنان متعدد العلاقات بصورة حسية رائعة، للدرجة التي تدفع ممرضته «أبلة كشر» أن تتخلى عن وقارها وتصيح «أوسني أوسني» أمام المرآة!

فمن بين شخصيات المتحرش الصريح والحبّوب الماكر أصدقاء الدكتور؛ يعتبر سامح النموذج المقابل تمامًا لحسني (رشدي أباظة) في كل شيء: بنية ضعيفة، ملامح جافة، فشل مهني، حرمان جنسي)، وهو ما يجعله من أكثر عناصر الكوميديا إضحاكا لأن وجوده في مقابل حسني يضخم من مشاكله، ويجعلها أكثر طرافة وهزلية. وفي فيلم من إنتاج ١٩٦٩ أي بعد الثورة الجنسية الكبرى عام ٦٨ مضاف إليها الرغبة في نسيان آثار هزيمة يونيو، فيمكن إذن أن نتصور لماذا أعاد فطين عبد الوهاب مع أحمد رجب تقديم شخصية الدوبلير، ليس في صورة بطل في الطيران هذه المرة، ولكن كثائر جنسي يطلق صيحته المكبوتة «أنا عايز أبوس عايز أبوس».

٥٤- أبو حلموس (١٩٤٧)

ماجدة خير الله

إخراج: إبراهيم حلمي، إنتاج: نحاس فيلم، سيناريو: نجيب الريحاني وبديع خيري، تمثيل: نجيب الريحاني – زوزو شكيب – عباس فارس – ماري منيب – محمد كمال المصري (شرفنطح)، تصوير: سامي بريل، مونتاج: ألبير نجيب، موسيقى: علي فراج

لا يُعد «أبو حلموس» من أفضل أفلام نجيب الريحاني ولا أقلها شأنًا، إنه من الأفلام الدالة على زمن إنتاجه وزمن الأحداث التي يتناولها، وأعتقد أنه لا يصلح للاقتباس أو نقل أحداثه إلى زمن مختلف مثل بعض أعمال نجيب الريحاني وبديع خيري الأخرى، فهو فيلم معبر جدًا عن زمنه، تدور معظم أحداثه داخل مكاتب موظفي دائرة أحد

كبار الأثرياء، والذي يشرف على أمواله وإقطاعياته محاسب «ضلالي» أفّاق هو عباس فارس، وبقية الأحداث تدور في قصر هذا المحاسب لنتعرف على عائلته وأحيانًا تنتقل الكاميرا إلى ملهى ليلي حيث نتابع راقصة درجة ثانية لا علاقة لها بالراقصة ببا عز الدين التي تصر بعض المواقع على أنها تشارك في الفيلم!

المهم أن هذه الراقصة على علاقة بابن عائلة عباس فارس وعلاقتها به لها دور في تعقيد الأمور، أما نجيب الريحاني أو شحاتة أفندي فهو كالعادة رجل بسيط الحال تأتيه فرصة العمل في الدائرة، ومن سوء حظه يقع تحت يد ناظر الدائرة الأفاق الذي يشتم بعض العبقرية في طُرق النصب وتستيف الحسابات لدى الموظف الجديد. هنا تكمن قيمة الفيلم وأهم مشاهده وأكثرها طرافة، فمن يمكن أن ينسى طريقة ضبط الحسابات و»تستيفها» بحيث تبلغ قيمة حلاقة خروف عدة مئات من الجنيهات بطريقة فنية «ما تخرش الميّة»، أو تصل مصاريف دهان حجرة عادية مبلغًا يكفي لدهان بناية كاملة! وهي مشاهد لها تأثيرها حتى الآن رغم مرور أكثر من سبعين سنة على إنتاج الفيلم.

قمتان في الأداء وتقارب نبرات الصوت يجعل الحوار بين نجيب الريحاني وعباس فارس ممتعًا ومدهشًا، خاصةً وأنه يُقدم بمنتهى الجدية. أما النقطة الأكثر تأثيرًا وارتباطًا بزمن الحدث فهي فكرة الثراء الذي يهبط على إنسان ما فينتقل في لحظة من خانة الفقراء المعدمين إلى خانة الأثرياء نتيجة امتلاكه ورقة يانصيب تفوز بمبلغ ضخم، وهي حقيقة كانت شائعة في سنوات الأربعينيات وبداية الخمسينيات حين كانت المشاريع الخيرية تطرح أوراق يانصيب بأسعار زهيدة لتشجيع الناس على فعل الخير وفي نفس الوقت طمعاً في فرصة مكسب كبير، على أن يذهب جزء من عائد بيع تلك الأوراق إلى شخص محظوظ يحمل الرقم الفائز، والذي يُعلن عنه في الجرائد حرصًا على المصداقية والجدية، وقد استغلت السينما المصرية تلك الحالة في كثير من الأفلام، ومنها «أبو حلموس» حيث يتحول شحاتة الغلبان رجلًا يمتلك ثروة ضخمة تسمح له بالزواج من ابنة المحاسب الجشع عباس فارس.

٥٥- سيداتي آنساتي (١٩٩٠)

يوسف هشام

إخراج: رأفت الميهي، إنتاج: رأفت الميهي، سيناريو: رأفت الميهي، تمثيل: محمود عبد العزيز – معالي زايد – صفاء السبع – عبلة كامل – يوسف داود، تصوير: محسن نصر، مونتاج: سعيد الشيخ، موسيقى: محمد هلال

مثلما هو من الصعب فصل فيلم «الأفوكاتو» عن «سمك لبن تمر هندي» لرأفت الميهي، لتشاركهم في الشخصيات، ففيلماه «السادة الرجال» و«سيداتي آنساتي» يحملان نفس التيمات والهموم والسخرية من مؤسسة الزواج في المجتمع المصري الحديث، آنذاك، مع وعي واضح بما تعانيه الزوجة المصرية. فالأول يعرض زيجة تقليدية تفشل، والثاني يعرض زيجة غير تقليدية، تفشل أيضًا!

«سيداتي آنساتي» من أكثر أفلام الميهي جماهيرية وشعبية، ربما لسرده الكلاسيكي

الواضح نسبيًا، ولأن تيمة تعدد الزوجات محببة جدًا للجمهور المصري والعربي، لا سيما وإن عُرضت بشكل ساخر وكوميدي. ولكن الاختلاف هنا أن الفيلم لا يُقدم السهل أو المتوقع، فلا يوجد شهريار أو الرجل الفحل التي تتعارك عليه زوجاته أو يدبرن المكائد «النسائية» في بعضهن البعض لكسب ودّه.

الصديقات الأربعة هنا، مقيمات في نفس الشقة، تقررن الزواج من نفس الرجل كقرار عملي للتغلب على أزمة الزواج، ساعيات أن تكون لهن اليد العليا في هذه الزيجة. والرجل المثالي لهن هو محمود «ما علينا» (وهي لزمته كما هي اسم شهرته) الذي كان يعمل ساعياً في الشركة التي تعملن بها، مُنكرًا تمامًا شهادة الدكتوراة في الطبيعة التي حصل عليها ليتربح من البوفيه خمسمائة جنيه شهريًا. برجماتية محمود وإيمانه بالحلول غير التقليدية تجعله يوافق بعد رفض مبدئي، ليتحول بعد قليل إلى رب منزل يطبخ وينظف، وعندما يشعر بتهديد لذكوريته تصيبه أعراض حمل كاذب!

المشهد الوحيد الذي يداعب فيه رأفت الميهي خيالات المتفرج الذي يريد أن يرى هارون الرشيد هو المشهد التي تقرر فيه الزوجات الأربع الرقص لمحمود على ببدل رقص بينما يرتدي جلباباً ويدخن الشيشة، وهي إحدى المرات القليلة التي تمتعوا فيها بحياة مستقرة في بداية هذه الزيجة أو الزيجات. هو نفس الموقف الذي يلمحه من وراء الباب مديرهم السابق ليفتتن بفكرة تعدد الزوجات، وعلى أساسه ذلك تستخدمه الزوجات الأربع كوسيلة انتقام من محمود. نفس المشهد كان موضوعًا على أفيش الفيلم، وهي الصورة الأشهر وإن لم تكن معبرة عن طبيعة الأحداث. هل هي سخرية من الموقف أم مداعبة للمتفرج؟ هل هناك زيجة ناجحة بجانب زيجة جارتهم العجوز ماما تريز من الشاب الصغير؟ ما علينا!

٥٦- ليلة القبض على بكيزة وزغلول (١٩٨٨)

محمد سيد عبد الرحيم

إخراج: محمد عبد العزيز، إنتاج: الشركة الدولية للسينما والتليفزيون، سيناريو: إسعاد يونس، تمثيل: سهير البابلي – إسعاد يونس – وحيد سيف – أسامة عباس – يوسف شعبان، تصوير: شريف إحسان، مونتاج: رشيدة عبد السلام، موسيقى: عمار الشريعي

بعد نجاح باهر في مسلسل «بكيزة وزغلول» عام ١٩٨٧، قرر الثنائي إسعاد يونس وسهير البابلي توظيف نجاح شخصيتي بكيزة وزغلول في فيلم ليصدر بعد عرض المسلسل بعام واحد فقط. استطاعت إسعاد يونس أن تبتكر شخصيتين متفردتين وتضعهما في مواقف كوميدية مختلفة تجعل المشاهدين إذا كانوا في البيت أمام التليفزيون أو في دور العرض أمام شاشة السينما يضحكون من قلوبهم. فالمفارقة في

بناء الشخصية هي الأمر الأهم في نجاح هذا الفيلم وقبله المسلسل.

بكيزة هانم الدرملي، بنت الأصول التي يعود أصلها إلى باشوات الإقطاع والتي تتزوج من رجل غني ولكنه يموت وهو معدم. الفقر الذي تعيشه والغنى الذي تربت عليه يجعلان تصرفاتها دائمًا غريبة وبالتالي كوميدية. بينما زغلول العشماوي هي ابنة الرجل الغني الذي مات والذي اكتشفت بعد موت أبيها مكانه، بعد أن عاشت حياتها كلها في الفقر وفي الاعتماد على النفس حتى يبدو شكلها بل واسمها كرجل لا كامرأة. ذكاؤها المحدود يجعلنا نضحك دائمًا على تصرفاتها. ولكن وضع هاتين الشخصيتين معًا في مواقف أو أثناء حواراتهما معًا تجعل الضحك مضاعفاً أو مثلما نقول بالعامية المصرية «للركب».

إبداع هاتين الشخصيتين كاف لصنع مسلسلات وأفلام مختلفة وهو ما نجده في الفيلم حينما تضعهما المؤلفة في أجواء جاسوسية، ويضعهما المخرج محمد عبد العزيز في أجواء أشبه بأفلام جيمس بوند ولكن بشكل ساخر، ليكون هذا الفيلم واحدًا من أفضل وأنجح أفلام البارودي Parody في تاريخ السينما المصرية، حيث تضافر التمثيل مع السيناريو والحوار والموسيقى والإخراج في إسعاد المصريين والعرب لسنوات وسنوات.

٥٧- العتبة الخضراء (١٩٥٩)

ناهد صلاح

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: عبد الرحيم يزدي ومحمود فريد، سيناريو: جليل البنداري، تمثيل: إسماعيل يس – أحمد مظهر – صباح – زينات صدقي– عمر الحريري، تصوير: علي حسن، مونتاج: إميل بحري وحسين أحمد

لماذا يضحكنا «العتبة الخضراء» (١٩٥٩) تأليف جليل البنداري، إخراج فطين عبد الوهاب، حتى الآن، ولماذا لا يزال راسخًا في ذاكرة نقاد من أجيال مختلفة؟ هل الأمر يتعلق ببطله إسماعيل ياسين، وطريقته في إضحاك الجمهور، أم بالموضوع الذي يتمحور حول شخصية الصعيدي الساذج القادم من بلده إلى القاهرة بأمواله، مصدقًا أنه حصيف، متيقظ لا يستطيع أحد أن يغشه وينصب عليه، حتى عندما يخدعه محتال محترف ويبيع له ميدان العتبة الخضراء؟

في رأيي أنه لهذين السببين عاش هذا الفيلم، فمن ناحية استفاد من نجمه الكوميدي

وبراعته في إثارة الضحك بحركاته وعفويته وأدائه الذي يرتكز على الشكل والنطق، من ناحية أخرى فإن قصته لم تنشغل بالضحكة فقط، بل امتزجت بمواقف إنسانية مخففة دراميًا، تمت معالجتها بنفس كوميدي ظريف، أسهم فيه أحمد مظهر الذي يسبق اسمه إسماعيل ياسين على التتر، النصاب الوسيم اللبق، صباح المطربة الجميلة التي تحلم بالشهرة، فتترك حبيبها عمر الحريري، وزينات صدقي مالكة البنسيون، جميعهم ضحايا النصاب، أما رياض القصبجي الشرطي، ظهر كعادته سندًا لرفيقه في صناعة الضحكة.

للوهلة الأولى، يجد المتفرج نفسه أمام عمل سينمائي مشحون بسخرية واضحة، مشغولة بنمط كاريكاتوري يتمثل في مبروك، وتتسع ملامحه الصارخة حتى نراه يقيس العتبة، تلازمه موسيقى أحمد فؤاد حسن المرحة، بينما يجادل الشرطي على اعتبار أنه «صاحب الميدان»، ثم يتمادى في حماقته ويذهب إلى المطافئ ليطالبهم بالإيجار، بعدها ينزع لافتة الميدان، ليضع محلها لافتة تحمل اسم «ميدان عديلة».

يبقى أن هذا الفيلم بشكل أو بآخر يمثل لحظة لقاء بين ماضٍ يمتلك حضورًا إبداعيًا آسرًا، وحاضراً يستسيغ هذه العودة إلى زمن جميل، كي يتحرر من وطأة الراهن.

٥٨- لوكنت غني (١٩٤٢)

شريف ثابت

إخراج: هنري بركات، إنتاج: لوتس فيلم (آسيا وشركائها)، سيناريو: أبو السعود الإبياري وبيرم التونسي، تمثيل: بشارة واكيم – إحسان الجزايرلي – عبد الفتاح القصري – يحيى شاهين، تصوير: محمود نصر وعبد الحليم نصر، مونتاج: هنري بركات

بعد خمسة أعوام قضاها في تأليف المسرحيات والأغنيات لكازينو بديعة مصابني، عرض أبو السعود الإبياري على آسيا داغر المنتجة الشهيرة، أن يكتب لها قصة فيلم. وبالفعل أعجبت بقصته وأنتجت له أول أفلامه «لو كنت غني» (١٩٤٢)، من بطولة بشارة واكيم وعبد الفتاح القصري وإحسان الجزايرلي، والسيناريو والإخراج لهنري بركات.

يروي الفيلم قصة بسيطة تلعب على تيمة مضمونة النجاح هي حلم الثراء المفاجئ، والذي تحقق للأسطى محروس الحلاق ونقله هو وأسرته من حارة «الفقر حشمة» إلى سراي فخيم بأحد الأحياء الراقية.

رغم كونه باكورة أفلام الإبياري، إلا أن حرفيته في خلق المفارقات المُدبّرة بعناية، وابتداع حوار لاذع خفيف الظل، جعل منه متخصصًا يلجأ إليه المنتجون لاستكمال عوامل نجاح أفلامهم بحواره الجذاب. وإذا كانت موهبته الموازية – والأساسية - كتابة الأغاني والمونولوجات، فإننا نجد في «لو كنت غني» مونولوجًا شهيرًا هو «أما أنت غريب والله» أدته المونولوجست الشابة «البونبونايا» آنذاك ثريا حلمي، بالإضافة إلى اسكتش كوميدي اشترك في تأديته بشارة واكيم مع القصري ومحمد الديب.

امتلأ الفيلم برسالة يسارية الطابع، فالثراء لم يجلب للحلاق وأسرته السعادة، بل على العكس أدى لتفكك الأسرة التي كانت سعيدة أيام الفقر في الحارة، حيث الدفء والونس والأخلاق الحميدة التي لا وجود لها في سرايات الأغنياء! وهو مضمون مرتبط بالمرحلة الزمنية التي صُنِعَ فيها الفيلم في أوائل أربعينيات القرن الماضي، إبان الهيمنة الثقافية لليسار، وبأي حال فهذه اللمسة الساذجة لم تفسد الجو العام خفيف الظل، وغابت عن الأفلام التالية للإبياري الذي كان لا طاقة له بهذا الحنجوري.

٥٩- جاءنا البيان التالي (٢٠٠١)

محمد طارق

إخراج: سعيد حامد، إنتاج: أفلام النصر (محمد حسن رمزي) وأفلام المتحدين، سيناريو: محمد أمين، تمثيل: محمد هنيدي – حنان ترك – أحمد خليل – لطفي لبيب، تصوير: مصطفى عز الدين، مونتاج: مها رشدي، موسيقى: مودي الإمام

يمثل محمد هنيدي جزءًا مهمًا من تاريخ الكوميديا المصرية، لا يحسب فقط بعدد الأفلام أو الإيرادات، قدر ما يُحسب بعيش تلك الأفلام في وجدان وثقافة الشعب المصري. هنيدي يختار شخصيات تشبه بعضها دون التشبث بشخصية ذات مظهر واحد، شخصية واحدة – الشاب الساذج الساعي لتحقيق حلمه المعقد – ومظاهر مختلفة. كما يعتمد على مظهره وضآلة جسده وحركته الخفيفة الغرائبية، إضافة إلى طريقة تشكيله لصوته ونطقه للهجات متعددة، لخلق الكوميديا الخاصة به.

المفارقات الكوميدية في الفيلم تُبنى على أكثر من عامل، الأول يرتكز على ثنائية النفاق والحقيقة، خاصة وأنها متعلقة بنوعي الصحافة القديمة والجديدة المتمثلة في جيل

الشباب. أنواع الصحافة المختارة في الفيلم تخلق كوميديا أخرى، بدءًا من مشاهد عمل نادر كمراسل في مناطق حروب مع تناقض ما يقوله مع الصورة، أو كمحقق في قضايا اجتماعية، أو أخيرًا كصحفي استقصائي يتنكر في أزياء عدة للكشف عن الحقيقة، أخيرًا، يعتمد الفيلم على مقاطع غنائية زادت من تسويق وشهرة الفيلم، وعملت كجزء موسيقي درامي أصيل في سياق الفيلم. هذا الخليط من عناصر فنية داخلية وأخرى متعلقة بالسياق خلقت نتيجة فعالة حققت إيرادات ضخمة وقتها وبقيت في عقول المشاهدين حتى وقتنا الحالي.

٦٠- رجل فقد عقله (١٩٨٠)

هيثم دبّور

إخراج: محمد عبد العزيز، إنتاج: أفلام الاتحاد (عباس حلمي)، سيناريو: علي الزرقاني، تمثيل: فريد شوقي – سهير رمزي – كريمة مختار – عادل إمام – إكرامي، تصوير: كمال كريم، مونتاج: رشيدة عبد السلام، موسيقى: جمال سلامة

آخر أفلام الكاتب الكبير علي الزرقاني، الرجل الذي تميز بتقديم أعمال سابقة شديدة الجدية مثل «حياة أو موت»، و«جميلة»، و«صراع في الوادي»، وأعمال كوميدية أخرى تم اختيارها ضمن القائمة مثل «الزوجة ١٣» أو «إشاعة حب»، وربما كان الرابط الأساسي المشترك بين تراجيديا وكوميديا الزرقاني هو الطرح الجاد لشخصياته، شخصيات أعماله لا تبالغ في أفعالها، وإنما تنبع الكوميديا من تضاد تلك الشخصيات ومصالحها ونزواتها الجادة لتخلق عددًا من المواقف الكوميدية التي لا يمكن نسيانها، لذلك ليس عجيبا أن ترى في أفلام الزرقاني يوسف وهبي أو عمر الشريف كممثلي

كوميديا.

الأمر يتكرر هنا في «رجل فقد عقله» بوضوح، فريد شوقي وحش الشاشة الجاد والذي يحمل اسم الفيلم رحلته كبطل رئيسي وليس مساعدًا، إكرامي كلاعب كرة بعيدًا عن التمثيل، كريمة مختار في دور يفجر طاقتها كأم كوميدية لتكرره فيما بعد بتنويعات مختلفة، جميعهم باستثناء عادل إمام من خارج منظومة الكوميديا، لكن الرابط الأساسي الذي يجعل الفيلم متماسكًا هو جدية الشخصيات في التعامل مع الأمور وذكاء الأطراف المتصارعة، أب مزواج يهتم بنزواته، ابن بطل كرة يحاول أن يفسد عليه الأمر بمساعدة شقيقة، فتاة حسناء تقع فريسة للأب والابن، وأم تحاول التغيير من نفسها ليبقى الزوج داخل مؤسسة العائلة.

في فيلم «رجل فقد عقله» هناك حضور لعوامل جانبية زادت من طرافة الفيلم وقابليته للمشاهدة دون أن تكون مقحمة، عالم كرة القدم، صراع الأهلي والزمالك، رُكَب عادل إمام الحديد، كل تلك العناصر حافظت على الفيلم جذابًا ممتعًا مضحكًا.

٦١- واحدة بواحدة (١٩٨٤)

أحمد شوقي

إخراج: نادر جلال، إنتاج: بيراميدز للسينما والإنتاج الفني (نافع عبد الهادي)، سيناريو: نادر جلال عن نص مارفن إتش. ألبرت، تمثيل: عادل إمام – ميرفت أمين – أحمد راتب – زيزي مصطفى – على الشريف، تصوير: سعيد شيمي، مونتاج: صلاح عبد الرازق، موسيقى: حسن أبو السعود

يُعد فيلم «واحدة بواحدة» أحد النماذج القياسية لإمكانية نجاح عنصر أو تفصيلة درامية بشكل يجعل شهرتها تفوق العمل الفني الذي قدمها ذاته. الحديث بالطبع عن «الفنكوش»، الكلمة التي أطلقها الفيلم فصارت مفردة لغوية مصرية (وربما عربية) تشير بوضوح إلى بيع الوهم للآخرين، وكم من عنوان صحفي وحديث لا علاقة له بالسينما استخدم الكلمة لتوضيح موقف أو عرض رأي، وكم من مُشاهد يقول إنه يعشق فيلم «الفنكوش» دون أن يتذكر عنوان الفيلم الأصلي «واحدة بواحدة».

قد يقف البعض عاجزًا عن الحسم إذا ما كان ذلك أمرًا إيجابيًا أم سلبيًا، معيار نجاح وانتشار أم دليل على عدم تمتع المنتج الكلي بنفس قيمة أحد عناصره، لكن لحسم

هذا التساؤل يجب أن نضع في أذهاننا حقائق ثلاث. الأولى أن فيلم المخرج نادر جلال مقتبس بشكل شبه كامل من فيلم أمريكي هو «عد أيها الحبيب Lover, Come Back» (١٩٦١)، وإدراج عنصر محلي ينجح داخل بناء غربي بالأساس علامة نجاح، لا سيما أن المنتج الوهمي في الأصل يحمل اسم عام هو VIP، لا يحمل فرادة لفظ «الفنكوش».

الحقيقة الثانية هي أننا لا نتحدث هنا عن نكتة ظريفة أو عبارة مُقفاة أعجبت الناس فتداولوا استخدامها، لكنها مجرد كلمة مختلقة، جاءت قيمتها من البناء الدرامي المحيط بها. فلفظ «الفنكوش» لم ينتشر لأنه ظريف أو جذاب في حد ذاته، لكن لارتباطه بتلك الحكاية بالغة الطرافة عن صراع أشخاص وكيانات ومعركة حامية تندلع من أجل وهم غير موجود من الأساس، وهو ما يُمثل نجاحًا مُعلنًا للدراما، فلو لم تنجح لما امتلكت الكلمة هذا الثقل الذي ضمها للمعجم العامي وجعلها تُعبر بسهولة عن حالة أكبر من حروفها الخمسة.

أما ثالث وآخر الحقائق، فإنه ورغم شهرة اللفظ على عنوان الفيلم، فإن شعبية العمل وقدرته على إمتاع من يشاهده، بمواقفه الطريفة وشخصياته غير المعتادة، تظل أمرًا واقعًا مستمرًا حتى يومنا الحالي. لتكون إجابتنا على السؤال هي: صحيح أن البعض لا يعرف عنوان الفيلم الحقيقي، لكن الجميع يحب مشاهدته سواء كان اسمه «واحدة بواحدة» أو «الفنكوش» أو أي اسم آخر.

٦٢- المليونير (١٩٥٠)

ماجدة خير الله

إخراج: حلمي رفلة، إنتاج: الأفلام المتحدة (أنور وجدي وشركاه)، قصة: مأمون الشناوي، سيناريو: أنور وجدي، حوار وأغاني: أبو السعود الإبياري، تمثيل: إسماعيل يس – كاميليا – سراج منير – سعاد مكاوي – زينات صدقي، تصوير: محمود نصر، مونتاج: كمال الشيخ

قد نتفق أو نختلف على أن أنور وجدي كان ممثلًا متواضعًا، ولكنه بالتأكيد كان من أهم صناع السينما ومنتجيها في سنوات الأربعينيات والخمسينيات، ولو استبعدنا وجوده من المشهد السينمائي لخسرنا أفلامًا شديدة القيمة تعتبر الآن من كلاسيكيات السينما المصرية. لو سألت عن علاقة أنور وجدي بفيلم «المليونير»، فسوف تكتشف كونه منتج الفيلم، وأنه شارك أيضًا في كتابة السيناريو والحوار مع أبو السعود الإبياري.

ورغم عشرات الأفلام التي كتبها الإبياري ولعب بطولتها إسماعيل يس، فلم تواتيه الشجاعة وعشق المغامرة أن يقدم الكوميديان المحبوب في صورة الرجل الشرير الذي يقتل بدم بارد بدافع الغيرة المجنونة على زوجته. لذلك يشكل «المليونير» نقطة تحول فارقة في تاريخ إسماعيل يس الذي عاش عمره الفني داخل شخصية واحدة تقريبًا لم يخرج منها إلا ثلاث مرات تقريبًا، إحداها كانت فيلمنا الذي يضم كل أشكال البهجة السينمائية التي كانت متاحة في زمن إنتاجه الفيلم. فبالإضافة لإسماعيل يس الذي يقدم دورين أحدهما لرجل شديد الثراء وقاتل والأخرى لمونولوجست بسيط يقدم فقرة في ملهى ليلي، يضم الفيلم أيضًا فاتنة عصرها كاميليا، مع زينات صدقي وباقة من نجوم الصف الثاني أصبحوا بعد ذلك من أهم نجوم السينما مثل فريد شوقي وصلاح منصور وستيفان روستي وسعاد مكاوي، وهي خلطة مدهشة احترف أنور وجدي تقديم مثلها في كثير من أفلامه.

يقفز السيناريو مباشرة إلى نقطة الصراع التي تبدأ بالثري عاصم الإسترليني وهو يطلق رصاص مسدسه على رجل فيرديه قتيلًا ويطلب من خدمه التخلص من الجثة، ثم يخرج بهدوء ليقضي سهرته في ملهى ليلي ليقابل المونولوجست جميز، وسرعان ما يلحظ عاصم أن جميز يشبهه تمامًا ويصعب أن تُفرّق أحدهما عن الآخر، لتقفز في رأسه فكرة أن يمنحه بعض المال نظير أن يحل محله في بيته حتى يتهرب من الجريمة التي اقترفها. ولنا أن نتخيل نوع المشاكل والمواقف التي تنتج من وجود رجل بسيط في قصر ثري هارب.

أهم مواقف الإضحاك التي أصبحت مادة خام ينهل منها كتاب سيناريو الأفلام الكوميدية في سنوات الخمسينيات وما بعدها مشهد عنبر العقلاء بمستشفى المجانين، وكذلك النماذج المبتكرة التي قدمها الفيلم ومنها مشهد أيقوني لا يزال يضحكنا رغم مرور أكثر من سبعين عامًا على ابتكاره، وهو مشهد عصابة بائسة جاءت لتهدد المليونير نتيجة دين سابق، فيقرر جميز التحايل عليهم ويراهنهم على لعب الورق، ليخرجوا من المنزل لا يستر أجسادهم إلا ملابسهم الداخلية! إنها كوميديا الموقف التي لا تموت أبدًا رغم تقلبات الزمن.

٦٣- السفارة في العمارة (٢٠٠٥)

محمد سيد عبد الرحيم

إخراج: عمرو عرفة، إنتاج: عصام إمام، سيناريو: يوسف معاطي، تمثيل: عادل إمام – راندا البحيري – لطفي لبيب – خالد زكي – أحمد راتب، تصوير: وائل درويش، مونتاج: ماجد مجدي، موسيقى: عمر خيرت

النجم عادل إمام هو الوحيد القادر على أن يقدم لنا فيلمًا مثل هذا. فيلم جريء إلى حدٍ كبيرٍ في وقتٍ كانت فيه المؤسسة الأمنية في أقوى صورها. فيلم استطاع أن يتعاون فيه مع المؤسسة الأمنية نفسها لتفتح له كل الأماكن التي يريد أن يصوّر فيها، ليقدمها هي نفسها بطريقة تدينها ولكنه يقدم في النهاية نموذجًا يحتذى به من داخلها. عادل إمام هو الوحيد الذي كان لديه من الجماهيرية والقرب من السلطة في هذا الوقت ما يجعله يحقق أحلامه في صنع فيلم كوميدي في مظهره، جاد في جوهره، خطير في موضوعه

وهو القضية الفلسطينية.

على الرغم من أن عادل إمام هو النجم الأوحد الذي نشاهده في ٩٥٪ من الفيلم، إلا أن حضوره الطاغي وخفة دمه تجعلنا لا نمل أبدًا، خاصةً مع تصاعد الأحداث وتطور الشخصية. ولا يمكن مثلًا أن ننسى هذا المشهد حينما يطلب منه السفير الإسرائيلي أن يفتح بيته لضيوف السفارة بسبب كثرتهم مهددًا إياه بسبب ذِلّة مسكها له، فيرضخ له بطل الفيلم. وحينما يجد أن الإسرائيليين يسيطرون على بيته رويدًا رويدًا حتى أنه لم يجد شبرًا ليقف فيه، تمامًا مثلما فعلت إسرائيل في أراضي فلسطين، يثور ليطرد السفير وضيوفه الإسرائيليون من البيت. مشهد لم يتكلم فيه عادل إمام كثيرًا ولكنه عبر فيه عبر حركة جسده المتثاقلة وعينيه الزائغتين عن الأزمة والمكيدة التي وقع فيها. ليُقدم في هذا الفيلم واحدًا من أفضل الأدوار التي صنعها في تاريخه الطويل الحافل.

٦٤- أضواء المدينة (١٩٧٢)

أمير رمسيس

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما، سيناريو: علي الزرقاني، تمثيل: شادية – أحمد مظهر – عبد المنعم إبراهيم – حسن مصطفى – عادل إمام – سمير غانم، تصوير: وديد سري، مونتاج: حسين أحمد، موسيقى: بليغ حمدي

كانت صناعة السينما مادة خصبة للسينما الكوميدية طوال تاريخها، بين كاراكتر المخرج المجنون الذي يثير الضحك دائمًا أو سوء التفاهم في التصوير، ولعل «إسماعيل يس في الطيران» لفطين عبد الوهاب هو نموذج واضح لهذا النوع. إلا أن المخرج ذاته هو أكثر من تمرد على كل آليات صناعة السينما لاحقًا مصممًا أن يكون له أسلوب خاص كفيل بأن يعتمد على أي ممثل كي يصنع فيلمًا كوميديًا مُفرطًا في الضحك: من يتخيل فيلماً كوميدياً لعمر الشريف ويوسف وهبي مثل «إشاعة حب»، أو رشدي أباظة ولبنى عبد العزيز مثل «آه من حواء». أظن حتى أننا لو عددنا أفلام إسماعيل يس التي تضحكنا حتى يومنا هذا فربما لنربطها بأعمال فطين دون غيره.

في «أضواء المدينة» يتماس فطين مع عالم السينما: يختار بطلًا في هذه المرة لا يمتلك أيًا من صفات الشخصية الكوميدية بداية من اختيار الممثل (أحمد مظهر)، لتركيبة الدور الخاص بالمخرج المثالي؛ فهو ليس مجنونًا أو أحمقًا وإنما به شيء من العنجهية، ليخوض به رحلة معكوسة لفيلم «آه من حواء» المأخوذ عن «ترويض الشرسة» لشكسبير؛ فهنا يقدم لنا فطين «ترويض الشرس» أو كيف تنجح سعاد في ترويض عادل وشخصيته المتغطرسة بعد أن أهانها هي ومجموعة من الموهوبين غير المحظوظين.

نرى هنا توليفة كوميدية معتادة من إبراهيم سعفان وعادل إمام وحسن مصطفى وسهير الباروني وغيرهم، وإن كان فطين يستخدمهم بأسلوبه الدائم في إخراج الكوميديا من شخصيات مفرطة في الجدية ليُخرج نوعًا جديدًا من الضحك خاصًا به. بل وفي الطريق لبناء فيلمه يرمي تعقيدًا ربما كان جديدًا على وقته هذا حين يلعب عادل وكمال (سمير غانم) أدوارًا تمثيلية أيضًا لإقناع الأميرة المزيفة بالتمثيل. الكل يكذب على الكل وتنفجر الضحكات من هنا. استعراضات رائعة لشادية وحتى أحمد مظهر يغني غناءً كوميديًا ويقلد الحيوانات بأمر من الوالدة باشا في الفيلم. من كان ليتخيل هذا في فيلم كوميدي إلا من توقيع فطين عبد الوهاب؟

٦٥- عريس من جهة أمنية (٢٠٠٤)

أمجد جمال

إخراج: علي إدريس، إنتاج: عصام إمام، سيناريو: يوسف معاطي، تمثيل: عادل إمام – لبلبة – شريف منير – حلا شيحة، تصوير: أحمد عبد العزيز، مونتاج: ماجد مجدي، موسيقى: عمرو أبو ذكري

يمكن اعتبار حقبة الألفية عصرًا ذهبيًا جديدًا في تاريخ عادل إمام، بعكس توقعات النقاد الذين عاصروا تلك الفترة. شاء من شاء، ولكن كتابات يوسف معاطي أطالت عمر نجوميته واستمرار منافسته على قمة شباك التذاكر.

ما كان يحتاجه الزعيم هو «بيرسونا» سينمائية جديدة، شخصية تناسب دخول سنه الستين، فأعطاه معاطي هذا القالب المتكرر لأب ذكي ثرياً خفيف الظل يعشق النساء ويسخر من المثقفين والمتدينين، فاعل وإيجابي في القصة أكثر من الشباب، مغامر

ولاذع ونافذ وضعيف وحنون ومتعلق بأسرته. قماشة واسعة بأفكار متجددة، تخلق مواقف إنسانية مؤثرة، ومفارقات كوميدية لا تتوقف.

عريس من جهة أمنية، واحد من أنضج الأفلام الكوميدية في تلك الفترة، بالتركيز على البُعد الاجتماعي، حول أب شديد التعلق والخوف على ابنته - يتيمة الأم منذ الطفولة - لدرجة بات يرفض فكرة زواجها أو فقدانها لصالح رجل آخر، لكن العريس هذه المرة تفوق على كل مقومات القبول.

تمر الرحلة باسكتشات بارعة بنبرة معاطي المعروفة، السخرية من معرض الفن التشكيلي والأوبرا، واللغة الجوفاء للمتطرفين دينيًا، والتي صارت طبقًا جانبيًا مهمًا في سينما الزعيم. كذلك التعلق المَرَضي من الأب بابنته، وشروعه في إفساد أي خطط لزواجها، يفجر الكوميديا، خاصة في مشهد وضع الأب لطلباته التعجيزية في حضور العريس وأمه. وأيضًا يفجر الفيلم موهبة عادل إمام كممثل فهو بيان دامغ على قدراته التمثيلية، والموهبة التي طالما تم التشكيك فيها لصالح الكاريزما والذكاء والاختيارات وأشياء بعيدة عن صميم المهنة.

خطّاب النجاري شخصية شديدة الحساسية، عاشق وَلِه في علاقة حب غير تقليدية، يضحكنا عادل إمام ويبكينا في نفس المشهد، سمح الزعيم لتجاعيد وجهه بمساعدته في إيصال كل الانفعالات دون حاجة للمبالغة، وخاصة ذلك المشهد قبل الأخير في المستشفى حين يحمل حفيدته بتأثر.

على السطح هو فيلم كوميدي مشبع بالهزل والدعابات والمقولات المأثورة، وبالعمق هو فيلم رومانسي بالغ الرقة، بأناقة اللغة الفيلمية لعلي إدريس، وعزوبة نغمات عمرو أبو ذكري، وخلطة يوسف معاطي التي لم تخب إلا نادرًا.

٦٦- الأستاذة فاطمة (١٩٥٢)

ناجي فوزي

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: أمير فيلم (م. ذو الفقار)، سيناريو: علي الزرقاني، تمثيل: فاتن حمامة – كمال الشناوي – عبد الفتاح القصري – عبد الوارث عسر – لولا صدقي، تصوير: وحيد فريد، مونتاج: إميل بحري، موسيقى: علي فراج وأحمد صبرة

لفيلم «الأستاذة فاطمة» للمخرج فطين عبد الوهاب (١٩٥٢) مكانته الفنية في تاريخ الملهاة السينمائية المصرية، لما أحرزه من نجاح تجاري وفني معًا، يرجعان إلى التكامل الفني بين عناصره المختلفة، بدءًا من النص السينمائي وانتهاءً بالإخراج، مرورًا باختيار الممثلين وأدائهم المتقن.

اللافت أن مسرحية «روميو وجولييت» لـوليام شكسبير تُلقي بظلالها على دراما

الفيلم، وتحرك أحداثه، وهي فكرة العداء العائلي بين أبويّ الشابين المتحابين منذ الطفولة عادل (كمال الشناوي) وفاطمة (فاتن حمامة)، وهو خلاف يطبع الفيلم – في جانب كبير منه – بطابع فكاهي طريف، يتجسد في عدد من المواقف المرئية والمسموعة، من خلال الحركة والحوار، تُغلف النسيج العام للفيلم، وخصوصًا في نصفه الأول.

وإذ يشير اسم الفيلم «الأستاذة فاطمة» إلى أهمية مشاركة المرأة في الحياة العملية والعامة، وحقها في ذلك في الوقت ذاته، فإن الفيلم يتمتع بعدد من العناصر الفكاهية ذات المذاق الخاص، قد يكون بعضها موجودًا في أفلام أخرى، سواء لنفس مؤلف الفيلم أو لمخرجه أو لغيرهما، لكن هذه العناصر تظهر هنا مجتمعة لأول مرة في فيلم واحد، وذلك على نحو فكرة الوشاية (سواء كانت كاذبة أو غير كاذبة)، والتنكر في هيئة شخصية أو شخصيات مختلفة للوصول إلى غرض ما، والمساجلات القانونية أمام منصة القضاء، بالإضافة إلى عدد من العناصر الفكاهية الأخرى التي ينفرد بها الفيلم، مثل تصرفات الشخص الجاهل الأمي الذي يحاول ادعاء العلم، ومحاولاته لتحصيل قدر من العلم وهو يأمل أن يطاول به غريمه المتعلم، بالإضافة إلى أسلوب التنافس بين مكتبي المحاماة المتجاورين الخاصين بالشابين الحبيبين وغير ذلك، يأتي من خلال تجميع هذه العناصر وتشابكها معًا، وانتهائها إلى قالب بوليسي مُغلف بالكوميديا من جهة، وأسلوب تتابعها من جهة أخرى.

٦٧- أحمر شفايف (١٩٤٦)

ناهد صلاح

إخراج: ولي الدين سامح، إنتاج: أفلام الريحاني، سيناريو: نجيب الريحاني وبديع خيري، تمثيل: نجيب الريحاني – سامية جمال – زوزو شكيب – عفاف شاكر – عبد العزيز خليل، تصوير: مصطفى حسن، مونتاج: عبد الحميد عبد الفتاح، موسيقى: عبد الحليم نويرة

ربما يكمن في «الأحمر» طيف من الجمال وربما يكون مثيرًا للغضب والانفعال، إنه لون لافت للانتباه، تتعدد ردود الفعل تجاهه، كل حسب زاويته، والأحمر في فيلمنا هذا مشتبه به، سواء كان طلاء للشفاه أو لونًا للحبر، إنه العلامة الصارخة التي اختارها الريحاني، ليجعل الناس تبكي وتضحك خلال مشاهدة الفيلم الذي شارك كتابته مع بديع خيري، بما يتوافق مع وجهة نظر البعض بأن الريحاني تعمد دائمًا أن يحقق طموحه في الأداء التراجيدي.

قد نتفق على هذا التفسير ونجده معقولًا لتجربة توغلت في السخرية من مفارقات الحياة، بدرجة تكاد تزيل هذا الفارق اللفظي بين الضحك والبكاء، لكن لا يمكن اعتباره التفسير الوحيد لنجاح تجربة سخية، أسهم في تألقها فريق كبير ساند الريحاني حتى بدت أفلامه بيانًا فنيًا يواسي المضرجين بجراحهم الشخصية والاجتماعية، ومنهم المخرج إسماعيل ولي الدين مجتهد قدر إمكانات المرحلة، لتتجلى فكرة الأحمر في الفيلم الذي أخرجه عام ١٩٤٦، فنرى كيف تنازع إبراهيم الموظف البسيط بين غضب زوجته «زوزو شكيب» وحزنها وبين شهوة ولَوَع اللعوب قمر «سامية جمال»، ليصير في لحظة شريد يفقد عائلته قبل أن تنصلح أحواله مرة أخرى في نهاية الفيلم.

اعتمد الفيلم مواقف عدة في صناعة الضحكة الممزوجة بالتهكم، كهذا المشهد حين يدخل إبراهيم مطعمًا وكل ما يملكه عشرة قروش، فيحرص أن يختار: «واحد مكرونة من أم ثمانية صاغ.. سامع من أم ثمانية صاغ»، لكنه يفقد العشرة قروش، فيضطر أن يتظاهر بأنه «جارسون» ويتسلل هاربًا، يطارده كل الـ «جارسونات»، يختبئ وسط جنازة تسير في الشارع بالصدفة، يحمل النعش ونبصر خلف نصف ابتسامته المواربة روحه التي تشتهي السعادة كسؤال فلسفي أرّق الجميع فلاسفة وعوامًا.

٦٨- ليلة سقوط بغداد (٢٠٠٥)

محمد عبد الجليل

إخراج: محمد أمين، إنتاج: شركة نهضة مصر للسينما، سيناريو: محمد أمين، تمثيل: حسن حسني – أحمد عيد – بسمة – هالة فاخر – يوسف داود، تصوير: إيهاب محمد علي، مونتاج: مها رشدي، موسيقى: تامر كروان

تمثل أفلام المخرج والكاتب محمد أمين مشروعًا سينمائيًا يحمل خصوصية شديدة، سواء تلك التي اعتمدت على الكوميديا مثل «فيلم ثقافي»، و«فبراير الأسود»، و«ليلة سقوط بغداد»، أو حتى فيلم مثل «بنتين من مصر» الذي يبتعد تمامًا عن الإضحاك.

خصوصية أفلام أمين تأتي من تعريتها للمجتمع وأفكاره المتناقضة بمنهج الكوميديا السوداء، هكذا يضع جميع شخصياته أمام مسئولياتهم على اختلاف مستوياتهم، يسخر من قوتهم أو ضعفهم، يدين تواطؤهم بالسلب أو الإيجاب، أبطاله ضحايا

ومذنبون في الوقت نفسه، حكاياته تبدو بسيطة ولكنها شديدة العمق، يعرض الواقع بصيغة كاريكاتورية أقرب للعبثية، وبقدر ما تضحكك المواقف والمفارقات، بقدر ما تترك فيك قدراً من التأمل الممزوج بالأسى والمرارة.

في فيلم «ليلة سقوط بغداد»، الذي جاء بعد ٤ سنوات من تجربته الأولى ككاتب ومخرج في «فيلم ثقافي»، نجد محمد أمين يتحول بموضوعه من الهموم الفردية إلى الهم العام، محتفظًا بنفس القدر من الطرافة في الطرح، والذكاء والعمق في التناول.

يقع بطل الفيلم شاكر (حسن حسني) أسيرًا لوسواس يطارده بسبب الاحتلال الأمريكي للعراق، فيلجأ لطالبه النابغ (أحمد عيد) لاختراع سلاح يدافع به عن البلد في حال تكرر سيناريو العراق بها. يضعنا الفيلم في حالة القلق التي تسيطر على العائلة، وتنتقل للجيران والأصدقاء، ولطارق نفسه فتصيبه بالعجز، ويجد في تدخين الحشيش وسيلة للانتقال لعالم مواز يحقق فيه انتصاره، لا يقوى على ممارسة الجنس مع زوجته سوى بعد تخيلها برداء الجيش الأمريكي في مشهد عبثي يحمل الكثير من الدلالات.

حمل الفيلم رؤية طازجة شاهدة على فترة شائكة في تاريخ الوطن العربي، وتحقق هاجس شاكر فيما بعد في أكثر من دولة عربية في ٢٠١١، ليظل الفيلم صالحًا لإعادة المشاهدة مع مرور الوقت، ناجحًا في اختبار الزمن لصلاحية العمل الفني، وشاهدًا على موهبة أحمد عيد في أفضل أدواره، بشخصية تحمل الكثير من الدلالات تشبه جيلها وعصرها.

٦٩- البعض يذهب للمأذون مرتين (١٩٧٨)

أحمد العيّاد

إخراج: محمد عبد العزيز، إنتاج: أوسكار فيلم، سيناريو: فاروق صبري، تمثيل: نور الشريف – ميرفت أمين – عادل إمام – لبلبة – سمير غانم، تصوير: كمال كريم، مونتاج: رشيدة عبد السلام، موسيقى: جمال سلامة

تظل العلاقات العاطفية وحكايات الحب والغيرة والملل الزوجي مادة خام لا تنضب للكوميديا في السينما المصرية منذ تأسيسها وحتى اليوم. ويعد فيلم «البعض يذهب للمأذون مرتين» واحدًا من أنجح الأعمال التي استخدمت هذا النوع لخلق عمل

مضحك ومحبوب.

يتناول الفيلم موضوع الغيرة الزوجية في إطار كوميدي، حيث تدور الأحداث حول أصدقاء يعانون من الرتابة في حياتهم بعد الزواج، سواء كان ذلك عبر الغيرة الشديدة أو انشغال الزوجة عن زوجها بمشاكل البيت والأطفال. الفيلم من كتابة وتأليف فاروق صبري، ومن إخراج محمد عبد العزيز أحد أهم مخرجي الأفلام الكوميدية في تاريخ السينما المصرية خاصة في فترة السبعينيات والثمانينيات. ولعل أفضل ما في أعماله أنها أفلام كوميدية صرفة، تتضمن أفكارًا بسيطة جدًا، لا تستعلي على الضحك وتعتبره هدفًا دائمًا، فما بالك عندما يأتي الضحك باجتماع عادل إمام وسمير غانم على الشاشة!

وعلى الرغم من أن الفيلم ليس من بطولة سمير غانم، إلا أن مشاهده هي الأمتع على الإطلاق، بدءًا من مشاهده وهو يدلي بنصائحه لأقربائه المتزوجين حول كيفية تعاملهم مع زوجاتهم، أو مشهد مساعدته لابن عمه بعد سرقة ملابسه، وختامًا بمشهد الزفاف.

شهدت حقبة صناعة الفيلم تحديدًا بداية تثبيت أقدام عادل إمام الذي سيصير خلال سنوات قليلة النجم الأهم في تاريخ السينما المصرية والعربية، وإن شاركه في شارة البداية هنا نور الشريف وميرفت أمين، لكن كان واضحًا أن الساحة السينمائية بدت جاهزة تمامًا كي يتسلم إمام راية النجومية وقمتها.

كوميديا الفيلم نفسها لا تزال حية، بل حتى عنوانه تم استخدامه مؤخرًا في فيلم «البعض لا يذهب للمأذون مرتين»، لكن مع فارق كبير بين الفيلمين من حيث الأبطال والنجاح والكوميديا، حتى وإن كان الفيلم الأول من إخراج الأب محمد عبد العزيز والثاني من بطولة الابن كريم عبد العزيز.

٧٠- الحرب العالمية الثالثة (٢٠١٤)

أحمد العيّاد

إخراج: أحمد الجندي، إنتاج: السبكي فيلم للإنتاج والتوزيع، قصة: أحمد فهمي وهشام ماجد وشيكو، تأليف: مصطفى صقر، تمثيل: أحمد فهمي – هشام ماجد – شيكو – بيومي فؤاد – أحمد فتحي – إنعام سالوسة، تصوير: مروان صابر، مونتاج: وائل فرج، موسيقى: عمرو إسماعيل

شهدت السينما المصرية نهاية التسعينيات وبداية الألفية بداية ما يُسمى بجيل المضحكين الجدد، بقيادة عدد من النجوم على رأسهم محمد هنيدي وعلاء ولي الدين مرورًا بمحمد سعد وأحمد حلمي، وسار على طريقهم العديد من الممثلين الكوميديين وتم تقديم العديد من الأفلام التي جمعها دائمًا قالب مقارب: بطل مع صديق أو صديقين ويعيش قصة حب مع حبيبته، حتى جاء «ورقة شفرة» عام ٢٠٠٨ ليشهد

ميلاد جيل مضحكين يحمل سمات جديدة أهمها شعار «الضحك للضحك».

الثلاثي المكوّن من أحمد فهمي وهشام ماجد وشيكو استمروا وقدموا عددًا من الأفلام الكوميدية الناجحة: «سمير وشهير وبهير» ثم «بنات العم»، وصولًا للفيلم الأهم في تلك المرحلة «الحرب العالمية الثالثة»، والذي يعده العديد طفرة كبيرة مقارنة بالتجارب السابقة من حيث النجاح الجماهيري الكبير، فاكتسح موسم العيد حينها على الرغم من وجود أفلام مهمة معه في ذات الموسم «الفيل الأزرق» و«صنع في مصر»، مرسخًا حضور الثلاثي ضمن نجوم الصف الأول في الكوميديا المصرية.

«الحرب العالمية الثالثة» المأخوذ من الفيلم الأجنبي «ليلة في المتحف Night at the museum» بشكل معلن ومكتوب على شارة البداية، لكن الذكاء في أنه لم يكن نسخًا مباشرًا لمشاهد الفيلم الأمريكي، لكن تم أخذ الفكرة وعمل قصة وحكاية بطابع مصري خالص. متحف أشبه بمتحف الشمع تجد فيه العديد من الشخصيات السياسية التاريخية والفنية: هتلر وغاندي وبوب مارلي والملك أحمس وأحمد عرابي ورأفت الهجان وأم كلثوم، خليط فانتازي تاريخي كوميدي يمثل في حد ذاته مصدرًا للإضحاك العبثي.

في خطوة إبعاد من أفلام الثلاثي السابقة، يجد «الحرب العالمية الثالثة» توليفة رائعة بين عدة أجيال تتفاوت في العمر وقدر النجومية، هنا نرى إنعام سالوسة وعلاء مرسي وأحمد حلاوة ويوسف عيد وغيرهم معًا، ضمن ذلك المزيج الذي أطلق أيضًا شرار البداية السينمائية لجيل لاحق من المضحكين أمثال محمد ثروت وعلي ربيع ومحمد علي رزق وأحمد فتحي وأوس أوس.

ختامًا تجب الإشادة بمخرج الفيلم أحمد الجندي، الذي يعد أبرز مخرجي الكوميديا في السينما المصرية خلال العقد الأخير، والذي استطاع تقديم فيلم سينمائي مصنوع بشكل مميز، صار يُضرب به المثل في كيفية صنع فيلم كوميدي لها مكانته بين الأفلام الكوميدية المهمة في تاريخ السينما المصرية.

٧١- عسل أسود (٢٠١٠)

صفاء الليثي

إخراج: خالد مرعي، إنتاج: الباتروس والأخوة المتحدين، سيناريو: خالد دياب، تمثيل: أحمد حلمي – إدوارد – إيمي سمير غانم – يوسف داود – لطفي لبيب – إنعام سالوسة، تصوير: سامح سليم، مونتاج: ليلى فهمي، موسيقى: عمر خيرت

اختار صناع العمل قضية الانتماء ومعنى الوطن لطرحهما في إطار كوميدي على طريقة المصريين في السخرية من أنفسهم، حملت أسماء الشخصيات دلالات رمزية وعلى رأسها مصري سيد العربي (أحمد حلمي). دلالة الاسم والعنوان المستوحى من «العسل الأسود»، طعام الفقراء من القصب الذي يشبه واقعهم المر وفي آخره حلاوة.

تأخذ السينما السائدة مما يشاع في المجتمع وتعيد صياغته في مشاهد ساخرة: ما يُلاحظ من استهانة بالمواطن في بلدنا وتفضيل الأجانب عليه، فشل التعليم ومعلمة إنجليزية

تنطق بطريقة خاطئة، احتفال شم النسيم وتناول الفسيخ الذي يعتبره البعض طعامًا فاسدًا بشع الرائحة، مياه النيل التي لا تُنَقَى ويشربها عامة المصريين مباشرة من الحنفيات، صعوبة الحصول على مسكن لزوجين فلا ينفردان في خلوتهما الشرعية. تكثيف داخل الفيلم لكثير مما يعرفه المصريون ويسخرون منه في نكاتهم وحكاياتهم. مرجعية الفيلم بكل دعاباته هي النكات التي نتبادلها ساخرين من أحوالنا. لا ينطبق على الفيلم العبارة الدعائية «ساعتان من الضحك المتواصل»، فبعد مُضي ساعة ومع لقائه بالأسرة تهدأ الكوميديا وتعلو الدراما بأحزان راقية، ويعبر يوسف داود الجار المثقف بأنهم يواجهون المصاعب باستخدام مفهوم «الحمد لله».

ينتهي الفيلم بترك الكاميرا لسعيد، وبعض النقود لأم سعيد ومفتاح الشقة لزوج الابنة. حلول طوباوية تثير الدموع بعد عواصف الضحك التي تفجرت بصالة العرض مصحوبة بالتصفيق خاصة مع إلقاء البطل جواز سفره المصري لجمهور وجد تعبير عن معاناته من نجمهم المحبوب الذي غادر مصر طفلًا، وبعد اغتراب عشرين عاماً في أمريكا يعود بقلب طفل ويقرر البقاء بمصر، وتنزل العناوين مع أغنية «فيها حاجة حلوة»، فبرغم كل السلبيات التي تناولها العمل بشكل ساخر هناك دفء أسري وتضامن يؤكده مفهوم «الحمد لله».

٧٢- ٤-٢-٤ (١٩٨١)

أحمد شوقي

إخراج: أحمد فؤاد، إنتاج: أوسكار فيلم، سيناريو: فاروق صبري، تمثيل: يونس شلبي – سمير غانم – لبلبة – أحمد عدوية – وحيد سيف – فريدة سيف النصر، تصوير: كمال كريم، مونتاج: محمد الطباخ، موسيقى: فؤاد الظاهري

يُشكل حضور الرياضة عموم وكرة القدم خصوصًا في السينما المصرية سؤالًا يصعُب إيجاد إجابة منطقية له، فمن يعلم قيمة الكرة في حياة المصريين اليومية، وأثرها في لغتهم ومزاجهم ومزاحهم المتبادل، يندهش من ندرة الأفلام التي تطرقت إلى عالم الكرة وكواليس الرياضة الشعبية، على الرغم من أن المرات القليلة التي خاصت الأفلام التجربة، كانت النتيجة دائمًا ناجحة.

وفي استفتائنا هذا دخل «غريب في بيتي» و«٤-٢-٤» و«رجل فقد عقله» القائمة

بسهولة، وخرج «أونكل زيزو حبيبي» بفارق نقاط معدودة ليمنع اكتمال الرباعية التي يحفظها كل من يجمع قلبه بين محبة السينما والكرة.

ومن بين أفلام الكوميديا الكروية المصرية يمتاز «٤-٢-٤» بكونه أكثر الأفلام إخلاصًا لعالم الكرة، والذي لا يشكل هنا مجرد خط درامي في الفيلم ولكنه الفيلم ذاته، حيث يقفز المخرج أحمد فؤاد والمؤلف فاروق صبري إلى عالم إدارة الأندية والتنافس الرياضي في مصر، العالم الذي يعرف كل متابع أنه لا يزال حتى يومنا هذا مادة خام لا تنضب للكوميديا العبثية.

القصة عن شاب ريفي (يونس شلبي) يرث ناديًا في الدوري الممتاز، فيستغل الإداريون المتربحون وسماسرة اللاعبين، بل واللاعبون أنفسهم، براءته التي تبلغ حدود البلاهة وجهله بقواعد اللعبة لتحقيق مكاسب من ورائه. الطريف هنا أن الفيلم لا يكتفي باللعب بفكرة البطل الموجود في عالم يجهل قواعده (وهي تيمة مُفضلة في تاريخ الكوميديا المصرية)، بل يمتد للسخرية من هذا العالم، فسرعان ما يكتشف المُشاهد أن منصور الريفي الساذج لا يقل وعيه كثيرًا في حقيقة الأمر عن كافة المحيطين به في الكرة المصرية.

بين لاعب يتمرد ويرفض اللعب لأن «حواجبه بتوجعه»، ومدربون مثل الكوتش جلال (وحيد سيف)، وإداريون يحضرون الأرواح من أجل المكسب، وصولًا لمصطفى الحلواني (سمير غانم) سمسار اللاعبين الأشهر والأخف ظِلًا في تاريخ السينما العربية، يُضحكنا «٤-٢-٤» على أنفسنا بالأساس، باعتبارنا نهدر جانبًا كبيرًا من وقتنا في متابعة لعبة من يديرونها في بلادنا لا يختلفون عن منصور الذي تساءل عندما شاهد حُكام المباراة بزيهم الأسود: «مين التلاتة الحزانى دول؟».

٧٣- صاحب الجلالة (١٩٦٣)

هيثم دبّور

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: جمال الليثي، سيناريو: السيد بدير عن مسرحية «الزبون» ساشا جيتري، تمثيل: فريد شوقي – فؤاد المهندس – سميرة أحمد – حسن فايق – أحمد الحداد – توفيق الدقن، تصوير: محمود نصر، مونتاج: حسين أحمد، موسيقى: فؤاد الظاهري

إعادة تقديم الأفلام والتيمات السينمائية الكوميدية مغامرة صعبة أمام الصناع، فالمشاهد يعرف المفارقة والقصة الرئيسية بل إنه يتوقع النهاية كذلك، يتطلب الأمر جهدًا أكبر من الصناع لتقديم عمل مبتكر أمام تلك المعوقات، ربما تكون تلك الأسباب لوجود فيلم «صاحب الجلالة» في تلك القائمة بقوة، الفيلم يعيد تيمة قدمها كوميديان كبير وهو نجيب الريحاني في فيلمه «سلامة في خير»، الموجود في القائمة أيضًا، وتتم

إعادتها هنا بطريقة معاصرة لوقتها، يغلب عليها التجهيل في أسماء البلد الرئيسي بمنحها اسمًا وهميًا، «سلطنة بورينجا»، ربما خشية التعرض لنقد أو مضايقة رقابية، لكنه في ذات الوقت لا يخلو من نقد اجتماعي وسياسي، ومشاهد بين الحاكم والتابع والرعية.

يحمل الفيلم بصمة خاصة بسبب مخرجه خفيف الظل فطين عبد الوهاب، فؤاد المهندس في دور عسكراني، دور ثان لكنه راسخ بجمله وعباراته وأدائه «طويل العمر يطول عمره يزهزه عصره ينصره على مين يعاديه»، تعد شخصية عسكراني الأكثر اكتمالًا في هذا الفيلم، تتعدد طبقاتها وديناميكية علاقاتها مع بقية الشخصيات، لتحدث توازنًا مطلوبًا بين الكوميديا من ناحية وتطور علاقات بقية الأبطال من ناحية أخرى، فهو الكاتم لأسرار السلطان، المتغاضي عن نزواته العديدة.

يتغير ذلك كليًا ليصبح منتفخًا متعاليًا على السلطان المزيف- الشيال أمام نفس النزوات والأخطاء، حتى عندما يدرك السلطان المزيف أنه يمتلك سلطة ظاهرية أمام العامة على عسكراني، فيأمره بما لا يرضاه الأخير، تتفجر الكوميديا من مشاهد الغيظ والغضب الدفين لعسكراني، وامتثاله للأوامر رغمًا عنه حتى لا تفسد الخطة.

تكمن الطرافة أيضًا في استخدام المفارقة بين حياة السلطان وتفاصيل الحياة المصرية، فتخلق مفارقات خاصة بالشيّال والسلطان على حد سواء، منها الرغبة في النوم على صوت الغسالة أو تناول طعام شعبي مصري، أو غيرها من الأمور التي تولد العديد من المفارقات المضحكة على امتداد الفيلم.

٧٤- للرجال فقط (١٩٦٤)

رامي المتولي

إخراج: محمود ذو الفقار، إنتاج: جمال الليثي، قصة: محمود ذو الفقار، سيناريو: محمد أبو يوسف، تمثيل: نادية لطفي – سعاد حسني – سميرة أحمد – حسن يوسف – إيهاب نافع – يوسف شعبان، تصوير: وديد سري، مونتاج: حسين أحمد، موسيقى: ميشيل يوسف

تأثير ثورة ١٩١٩ في مصر امتد لسنوات طويلة بعد اندلاع شرارتها الأولى، ومن الآثار الواضحة لها الصحوة المجتمعية في مجال تمكين المرأة، والذي استمر لما بعد ثورة

١٩٥٢، ومع الاهتمام بالتعليم، وخروج أجيال من النساء بدرجات علمية جامعية تحول الاهتمام إلى المساواة في سوق العمل، ومع الارتباط الوثيق بين الكوميديا كنوع فيلمي والقضايا المجتمعية، حيث يستغل الصناع هذا النوع في النقد الاجتماعي الساخر، ووضع أفكارهم في إطار فكاهي يخفف من حدة الأفكار والتوجهات ويخلق ظهيراً لتقبلها والتفاعل معها، ومع جودة صناعة العمل واختيار فريق عمله بشكل جيد يتحول هذا العمل من مجرد فيلم كوميدي، لوثيقة تاريخية واجتماعية ترصد فترة معينة وتخلدها وتضخم من تأثيرها مهما طال الزمن، لدرجة التحول إلى الاستشهاد بها في كثير من الأحيان.

فيلم «للرجال فقط» هو بالتأكيد واحد من أفلام قليلة ينطبق عليها الوصف السابق، فصدوره عام ١٩٦٤، وطبيعة فكرته الرئيسية والتي تعتمد على حيلة شابتين لمنافسة الرجال في وظيفة تعتبر حكرًا عليهم لطبيعتها الجافة القاسية كسبب ظاهري، ولقيود مجتمعية منها سفر النساء ومخالطتهم للرجال دون ذويهم بالإضافة لقدراتهم المشكوك فيها كأسباب خفية، والفيلم بالطبع لم يشتبك مع هذه الأسباب الخفية بشكل صدامي ولكنها كانت مفهومة وبشكل واضح من السياق، لذلك لجأ الفيلم للمفارقة وأطلق الخيال لتتفوق هاتان الشابتان على رجال أصحاب خبرة في مجالهم، وهو التفوق منطقي الحدوث في ظل وجود عدد كبير من النساء التي تثبتن تفوقهن في العديد من المجالات بمجرد منحهن الفرصة فقط.

قوة تأثير هذا الفيلم نابعة من كونه أخلص بشدة للأفكار التي كانت سائدة وتزايدت بقوة بعد ثورة ١٩، ليأتي كنتيجة مباشرة لها بما منحته للمصريين من أمل في التغيير الذي حدث بالفعل، حتى على صعيد صناعة السينما التي مكنت العديد من المصريين للتعبير عن قضاياهم بحرية للحد الذي لم يكد ينتصف القرن العشرون حتى وخرج فيلم بطولة نسائية مشتركة يعبر عن قضايا المرأة بشكل واضح.

٧٥- سفاح النساء (١٩٧٠)

أمنية عادل

إخراج: نيازي مصطفى، إنتاج: جمال الليثي، قصة: محمد أبو يوسف، سيناريو: عبد الحي أديب، حوار: بهجت قمر، تمثيل: فؤاد المهندس – شويكار – محمد رضا – توفيق الدقن – ميمي شكيب، تصوير: كمال كريم، مونتاج: حسين أحمد، موسيقى: ميشيل يوسف

شهد عام ١٩٦٧ بداية التعاون بين المخرج نيازي مصطفى وفؤاد المهندس كبطل لمجموعة من أفلامه، من أبرزها فيلم «سفاح النساء» ١٩٧٠، ربما تلقي التواريخ المذكورة بظلالها على سياق صناعة الأفلام، في ظل المتغيرات السياسية التي مرت بها مصر بعد هزيمة ١٩٦٧ وبداية حرب الاستنزاف، حيث أشارت بعض الأقلام إلى انفصال غالبية الأعمال السينمائية عن الواقع الأليم، واتُهم المهندس تحديدًا – باعتباره

نجم شباك المرحلة – بالهروبية وتجاهل الوضع العام. وإن كانت إعادة النظر الآن تؤكد أن أفلام نيازي والمهندس تحتوي على رمزيات وإسقاطات لا تبتعد عن الواقع رغم الغرق في الكوميديا.

تدور أحداث فيلم «سفاح النساء» في عالم الجريمة، حيث يوظف المخرج أسلوب الفيلم نوار Film Noir لسرد حكايته وإضفاء قدر من التشويق على بداية الفيلم، وسرعان ما تبدأ الكوميديا بعد ذلك. تتحول الجريمة الحقيقية إلى جريمة مصطنعة في محاكاة لصناعة السينما، وهي عالم التخييل الواعي بقدر ما، والذي يحضر على مدار أحداث الفيلم.

تحلم سوسن بالشهرة والمجد والمال وتتخذ من الجريمة منفذًا لأحلامها، في حين يحلم محسن بالتقدير لأفكاره وثقافته. يتعرض الفيلم بشكل ساخر لمفهوم القيمة، ويرصد التقدير المجتمعي لكل ما هو مادي حتى وإن كان معدوم القيمة مثل «إمبراطور الليل» أو السفاح المجرم المشهور، يتابع الفيلم مسار الخطين الدراميين: الجريمة الحقيقية وتلك المتخيلة، المصنوعة بتدبير وتخطيط سوسن ومحسن، حتى يتلاقى الخطان وتتماهى ملامح الجريمة الحقيقية مع ما يصنعه الخطيبان.

«سفاح النساء» هو النص الأكثر تماسكًا بين الأعمال المشتركة للثلاثي عبد الحي أديب مؤلفًا، نيازي مصطفى مخرج، وفؤاد المهندس ممثل، حيث تعتمد الكوميديا على مفارقات المواقف الدرامية، ما يزيد من التشويق والكوميديا على حدٍ سواء، كما يتقاطع مع الواقع السياسي في نقاط من أبرزها السخرية من الخبير الدولي كابتن سافو وتحالف المواطنين والشرطة للإيقاع بالسفاح ميمي.

٧٦- إسماعيل يس في الجيش (١٩٥٥)

أحمد العيّاد

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: أفلام الهلال، قصة: صاغ عبد المنعم السباعي وسامي داود، سيناريو: فطين عبد الوهاب، حوار: أبو السعود الإبياري، تمثيل: إسماعيل يس – سميرة أحمد – عبد السلام النابلسي – رياض القصبجي – جمالات زايد، تصوير: حسن داهش، مونتاج: إميل بحري، موسيقى: فؤاد الظاهري

في عصرنا الحالي قد تشعر بأن بعض أفلام الأبيض والأسود قديمة جدًا، بعض الشباب من غير المصريين – وكنت منهم – لديّهم مشكلة في متابعتها باعتبارها صعبة الفهم والهضم، أو بمعنى أدق «ليست لي» بمعايير الزمن واللهجة ونوع الكوميديا. شعور استمر لديّ حتى شاهدت فيلم «إسماعيل يس في الجيش»، والذي غيّر انطباعي تمامًا

عن تلك النوعية من الأعمال.

الفيلم الذي كان لقاءً بين الثلاثي أبو السعود الإبياري كاتبًا وفطين عبد الوهاب مخرجًا وإسماعيل ياسين بطلًا، بجوار عدد من نجوم ذلك الوقت كعبد السلام النابلسي، سميرة أحمد، ورياض القصبجي.

القصة تتحرك ببساطة من استدعاء إسماعيل ياسين لأداء الخدمة العسكرية في الجيش، فيكون الجيش مسرحًا للعديد من الأحداث والمواقف الكوميدية البسيطة جدًا، وفي نفس الوقت يعيش البطل قصة حب مع فتاة ينافسها على الفوز بقلبها الشاويش عطية المسئول عنه (في أول ظهور للعبة القط والفأر بينهما والتي ستتكرر مرات عديدة لاحقة).

ورغم ما قيل من إن سلسلة أفلام إسماعيل يس العسكرية كانت من أفكار ضباط يوليو سعيًا لاستغلال شعبية النجم الأول آنذاك لتحسين صورة الجيش وخلق شعبية ورغبة في الانضمام لأسلحته التي زارتها الأفلام: البحرية، الطيران، البوليس الحربي، إلخ.

إلا أننا أمام كوميديا جيدة جدًا بالنظر إلى زمن وسياق صنعها، ساهمت في تأسيس سلسلة من الأفلام بدأت بـ «سُمعة» في الجيش وامتدت لأجزاء متعددة، وأطلت ثنائية إسماعيل والشاويش عطية التي صارت من كلاسيكيات الكوميديا المصرية.

ومع أن الفيلم أُنتج في عام ١٩٥٥، أي بعد ثورة يوليو بثلاث سنوات فحسب، إلا أنه قدم رجل الجيش ببساطة، عبر بمواقف إنسانية بشرية بعيدًا عن التقديس والتأليه لرجال المؤسسة العسكرية، لتنتج فيلمًا أضحكنا صغارًا، ولا يزال صالحًا للمشاهدة والإمتاع حتى يومنا هذا في عصر الإنترنت والمنصات الإلكترونية.

٧٧- رشة جريئة (٢٠٠١)

محمد عبد الجليل

إخراج: سعيد حامد، إنتاج: الشركة العربية للإنتاج والتوزيع السينمائي، سيناريو: ماهر عواد، تمثيل: أشرف عبد الباقي – ياسمين عبد العزيز – أحمد منير – محمود عبد الغفار – علي حسنين، تصوير: طارق التلمساني، مونتاج: مها رشدي، موسيقى: خالد حماد

لا يمكن أن ننظر لفيلم «رشة جريئة» للمخرج سعيد حامد بمعزل عن تجربة السيناريست ماهر عواد، والتي شملت ٥ أفلام قبله، شكّل فيها الأبطال البسطاء والمهمشين عنصرًا مشتركًا، ضمن تيمة رئيسية تُدين أحوال المجتمع وصور فساده وانحرافاته، وذلك على اختلاف المعالجات بداية من «الأقزام قادمون» و«الدرجة التالتة»، مرورًا بـ «سمع هسّ»، و«يا مهلبية يا»، وحتى «الحب في التلاجة» (أول تعاون يجمعه مع سعيد حامد)، وكلها تقريبًا أعمال تدور في إطار كوميدي يمتزج بالغناء والاستعراض.

كعادة أفلام ماهر عواد، تأتي نقطة القوة عبر حكاية بسيطة وعميقة في الوقت نفسه، يرصد «رشة جريئة» رحلة سلماوي وميما ومحاولاتهما الالتحاق بعالم التمثيل والنجومية، مقدمًا صورة ساخرة للوجه الآخر من هذا العالم وحجم المعاناة التي تواجههما في الرحلة، بدءًا من اختبارات معهد التمثيل، وعملهما ككومبارس في الأفلام، وحتى محاولات الاستغلال الجنسي التي لا تقتصر على ميما فقط، وإنما تطال سلماوي عبر مخرج شهير، وتنتهي باتهامهما في جريمة قتل.

كوميديا الموقف التي رسم مشاهدها ماهر عواد ببراعة في إطار ساخر، وصاغها ببساطة المخرج سعيد حامد، شكلت عنصر التميز في الفيلم، بجانب الأغاني التي بدت وكأنها مشاهد مكملة للنص ولم تكن مقحمة على الأحداث.

يظل سلماوي واحدًا من أفضل أدوار أشرف عبد الباقي في السينما، الأمر نفسه بالنسبة لياسمين عبد العزيز التي فهمت شخصية ميما وقدمتها بوعي وتمكن فكانت انطلاقتها الحقيقية من خلال العمل.

ورغم أن الفيلم لم يحقق إيرادات كبيرة في دور السينما لأسباب تتعلق بالتوزيع، وبسبب اختلافه عن النمط الإنتاجي لأفلام المضحكين الجدد في هذه الفترة، إلا أنني أتصور أنه الوحيد في مسيرة أشرف عبد الباقي السينمائية القادر على الاستمرار والصمود في ذاكرة الجمهور لسنوات طويلة.

٧٨- فول الصين العظيم (٢٠٠٤)

زين العابدين خيري

إخراج: شريف عرفة، إنتاج: أوسكار والنصر والماسة، سيناريو: أحمد عبد الله وشريف عرفة، تمثيل: محمد هنيدي – سامي سرحان – حجاج عبد العظيم – سليمان عيد – هشام دويك، تصوير: سامح سليم، مونتاج: معتز الكاتب، موسيقى: نبيل علي ماهر

قبل إنتاج فيلم «فول الصين العظيم» للمخرج شريف عرفة وبطولة محمد هنيدي في العام ٢٠٠٤، كان النجاح قد خاصم هنيدي في فيلميه السابقين وهما «عسكر في المعسكر» و«صاحب صاحبه»، وفي محاولة منه لكسر هذه الحالة من الفشل قرر هنيدي اللجوء للمخرج الكبير شريف عرفة، الذي كان عرّاب النجاح الذي انطلق من خلاله النجم الراحل علاء ولي الدين بفيلمي «عبود على الحدود» (١٩٩٩)، و«الناظر» (٢٠٠٠)، ثم السقا بفيلم «مافيا» (٢٠٠٢).

الحقيقة أنها كانت مغامرة مشتركة بين هنيدي وعرفة الذي لم يكتف بالإخراج بل قرر أيضًا إنتاج «فول الصين العظيم» تأكيدًا على ثقته في نجاح التجربة، وهو ما حدث بالفعل جماهيريًا ونقديًا.

شريف عرفة – صاحب قصة الفيلم الذي كتب له السيناريو والحوار أحمد عبد الله – لم يكتف بفكرة الأكشن الصيني، بل قرر المغامرة كذلك بعمل فيلم بلا أبطال تقريبًا باستثناء هنيدي، أما بقية الممثلين فكانوا إما صينيين أو مصريين من غير النجوم وفي أدوار أقرب إلى ضيوف الشرف، وهذا في رأيي كان مبررًا دراميًا، فهو فيلم رحلة لبطل وحيد.

ولكن وعلى الرغم من المشاهد القليلة لبقية أبطال الفيلم فإنها كانت مكتوبة بطريقة جيدة وتركت بصمة مميزة في الذاكرة، حتى صارت إيفيهات الفيلم من كلاسيكيات الإيفيهات المستخدمة بين الجمهور المعاصر له، كحوارات الجد جابر الشرقاوي (سامي سرحان) والأعمام (سليمان عيد، حجاج عبد العظيم، هشام دويك)، ومشهد استلام المخدرات من أبو موتة (حمدي هيكل)، ومشاهد شريك الرحلة المتشائم (محمد شومان) وخصوصًا في الطائرة.

كوميديا الفيلم بشكل عام كانت طازجة لأنها نابعة من منطقة جديدة وهي المفارقات بسبب الاختلاف بين الثقافتين المصرية والصينية، ونجح شريف عرفة مع سيناريو أحمد عبد الله في استنباط مع الكوميديا من كل المفردات المتاحة وأغلبها كانت مفردات صينية، ثم بالطبع خفة دم هنيدي وتلقائيته في الإضحاك مع الصينيين بأسلوبه الخاص جدًا.

ويكفي أن يكون على الشاشة في معركة مع عشرات الممثلين لتضحك وتنفعل معه وتتعاطف معه وتصدقه، وهذا طبعًا يعود الفضل فيه بجوار موهبة هنيدي إلى خبرة وحرفية شريف عرفة ورهاناته الصحيحة كمخرج ومنتج.

٧٩- حملة فريزر (٢٠١٦)

رامي عبد الرازق

إخراج: سامح عبد العزيز، إنتاج: السبكي للإنتاج السينمائي، قصة: هشام ماجد وشيكو، سيناريو: ولاء الشريف، تمثيل: هشام ماجد – شيكو – نسرين أمين – بيومي فؤاد – أحمد فتحي، تصوير: أحمد كردوس، مونتاج: عمرو عاصم، موسيقى: عادل حقي

ممثل فاشل وعاهرة محترفة وضابط شرطة عصبي وعقيد أخرق، بالإضافة إلى عميل سري أصله بورسعيدي (وإيطالي الثقافة الجنسية)؛ هذه هي المجموعة التي سوف ترسلها الحكومة لإنقاذ مصر من أزمة أمن قومي ضخمة جعلت منها «برد موت صيفًا.. ديب فريزر شتاءً».

إن فيلمًا قوام البطولة فيه لهذه النماذج، لا يتوقف كثيرًا أمام أي معايير للصوابية السياسية، بل يبدو وكأنه مصنوع خصيصًا لاستفزاز أصحاب احتقان الصوابية، إنه يشتغل بناءً على مبدأ واحد فقط: دعونا نسخر من كل شيء وأي شيء، دعونا نخلط الهزل بالبارودي (المحاكاة الساخرة) كي نصنع فيلمًا عن البطولة التي يمكن أن يحققها ممثل يدعى مديح البلبوصي لم يؤد دور بني آدم في حياته، أكثر بدانة من «الدبدوب عزت»، وسقف طموحه دور في فيلم «الأندر في البندر». يتمكن من «شقط» عميلة للمافيا الروسية لمجرد أن ابنتها هي المشتركة الوحيدة في قناة برنامج «سانجا ومانجا» الذي يُقدَم على قناة النيل الثقافية في الثالثة فجرًا. هذا الممثل الفاشل يرى أن المخرج/ ضابط الشرطة المتخفي سراج الدين بعتذر هو «نجيب محفوظ اللي جاي»، خاصة بعد أن زاره في شركة الإنتاج ووجده مثل كل الفنانين العظام يطلب «المخدرات يا حبيبي»!

يُذكرنا فريرز بحكاية فيلم «عماشة في الأدغال»، والذي قيل إنه قد تم تصويره في إحدى الدول الأفريقية من أجل التغطية على عملية تفجير الحفار الذي اشترته اسرائيل للتنقيب عن البترول في سيناء، وسواء كان هذا أصل الفكرة أو لا، إلا أن السينما المصرية كثيرًا ما كانت تلجأ لهذه التيمة الكوميدية، ولدينا مثلًا مقطع كامل من فيلم «العتبة جزاز» يتنكر فيه فؤاد المهندس في هيئة المخرج اليوناني زوربا مدعيًا تصوير فيلم في منطقة عمل المقاول الشهواني البدين «الملواني بتاع المطار السري».

لكن «حملة فريرز» يتجاوز الكثير من أفلام البارودي التي قُدمت في الستينيات وحتى تلك التي قُدمت في العشرية الثانية من الألفية الحالية، وأشهرها بالطبع «لا تراجع ولا استسلام: القبضة الدامية». «فريز» يؤصل لمحاكاته الساخرة بنزع الحدود التي تجعله يتوقف عند سقف معين، إن البلبوصي يدفن جثة زعيم المافيا معتقدًا إنه عم دسوقي ثم ينبش القبر فيستخرج عشرات الجثث الغريبة بينما يتلو البلبوصي دعاء الميت وحين يجدون جثمان الزعيم المشلول ينظفونه بفرشاة الحمام وينزعون عنه التراب بالمكنسة.

في حين أن صبحي بك، العقيد الذي يتساءل عن الوساطة التي احتاجها لدخول كلية الشرطة «مش أقل من رئيس جمهورية»، يصبح العائق الدائم أمام تقدم العملية. صبحي الذي كان وراء اختيار البلبوصي وزميلته العاهرة تباهي لتصوير الفيلم في إيطاليا مطلقًا شعار «أنا مصر بتروح مني» فيحاولون التصحيح له «قصدك الشمس»، فيصرخ «ومصر». للمرة الثانية في هذا الفيلم يقدم بيومي فؤاد شخصية لواء الشرطة الأخرق بعد أن قدمه في ملحمة كوميدية أخرى «الجيل الرابع»، فصبحي بك واللواء

عرعر وجهان لعملة واحدة، وهي البناء الهزلي الساخر لرجل شرطة يتصور أنه يملك الحنكة والخبرة بينما يفضحه تساؤل فرومايكا في التصوير: «أموت وأعرف مين اللي جند العيال دي!»

يستخدم فريرز السخرية من البدناء ومن تسليع المرأة ومن العصبية الفارغة لرجال الشرطة ومن تراخي أجهزة الدولة (حين يطلب السفارة المصرية فيجدهم مشغولين بمهرجان للتزاوج بين البيتزا الإيطالية والطعمية المصرية)، ولكنه يتمكن في النهاية من تحقيق البطولة المطلوبة، ويمنح أبطاله الانتصار على تحالف المافيا الروسية والإيطالية، رغم أن البلبوصي لم يتمكن من ذبح عجل في بداية التصوير كما يفعل في بداية كل فيلم، لأن النجاح يأتي دومًا بمواجهة الذات بالحقيقة مهما كانت مرة: «يا مديح أنت أساسًا آخر عمل دخلته كنت عامل دور عِجل!».

٨٠- فوزية البرجوازية (١٩٨٥)

أحمد شوقي

إخراج: إبراهيم الشقنقيري، إنتاج: اتحاد الإذاعة والتلفزيون، قصة: أحمد رجب، سيناريو: عاطف بشاي، تمثيل: صلاح السعدني – إسعاد يونس – أبو بكر عزت – عبد الله فرغلي – سناء شافع، تصوير: نسيم ونيس، مونتاج: فتحي إبراهيم، موسيقى: جمال سلامة

يلفت وجود الفيلم في قائمة الأفضل الانتباه، فهو العمل التلفزيوني الوحيد بينها، وهو فيلم تليفزيوني بامتياز: فقير الإنتاج والتنفيذ، عمل حواري لا تكاد الصورة تلعب فيه دورًا يُذكر، وتصرخ مشاهده بضعف الإمكانات التي أتيحت للمخرج إبراهيم الشقنقيري.

لكن ما الذي امتلكه هذا الفيلم تحديدًا مكنّه من البقاء والحضور في اختيارات النقاد لأحسن الأعمال الكوميدية؟

كلمة السر قد تكمن في الحس الكاريكاتوري المسيطر على القصة التي كتبها أحمد رجب الذي كان وقتها على قمة هرم تأليف الكاريكاتير الصحفي خلال تعاونه مع الرسّام مصطفى حسين.

هذا الحس الذي جعله المؤلف عاطف بشاي مادة لإضحاك يقوم على السمتين الأبرز للكاريكاتير: التنميط والمبالغة.

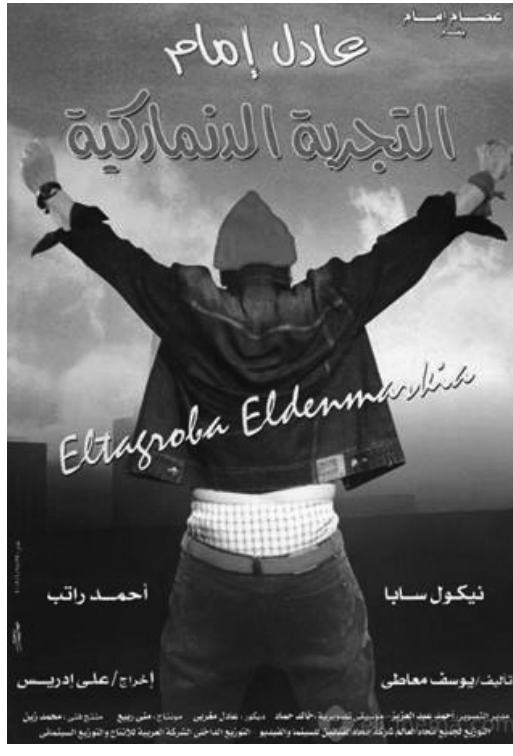
الكل في «فوزية البرجوازية» شخصيات نمطية بامتياز: الروائي المتقعر وزوجته الماركسية، المثقف المتسلق الذي يستغل الشعارات من أجل الصعود الطبقي، ومشجعو الكرة المتعصبون. وكما في رسوم الكاريكاتير يتم التركيز على هذه الأنماط والمبالغة فيها شكلًا ومضمونًا ولغةً، واللغة هنا مركزية القيمة، فالصراع كله يبدأ عندما تتهم الزوجة الماركسية جارتها زوجة الحلّاق بأنها برجوازية، فيفتح اللفظ الذي لم تفهمه المرأة البسيطة الباب لتأويلات وتكهنات تتحول حربًا أهلية داخل الحارة بين اليمين واليسار، المعسكر الأحمر والأبيض، ومشجعي الزمالك والأهلي!

بالطبع هناك تبسيط مخل للقضايا، وموقف واضح بأن القضايا النظرية ينشغل بها المتقعرون ويسيء البسطاء فهمها فتفسد سلام حياتهم، فلا ينتفع بها إلا المتسلقين وناهزي الفرص، وهو موقف يؤخذ منه ويرد بما يكرّسه من قيمة للتعامل مع العالم بسطحية، لكنها تحفظات لا تمنع كون «فوزية البرجوازية» أحد أفضل الأفلام التي استغلت المفارقات اللفظية للمصطلح السياسي ووظفتها في حكاية مضحكة، نوع الكوميديا الذي سيظهر لاحقًا بصور متنوعة في أعقاب يناير ٢٠١١.

والغريب أن أغلب هذه الأعمال على تباينها في الشكل والمضمون حملت تقريبًا نفس الاستنتاج الذي قيل في النهاية على لسان الحلّاق: «أنا لا يميني ولا يساري.. أنا ابن بلد».

٨١- التجربة الدنماركية (٢٠٠٣)

محمد طارق



إخراج: علي إدريس، إنتاج: عصام إمام، سيناريو: يوسف معاطي، تمثيل: عادل إمام – نيكول سابا – خالد سرحان – مجدي كامل – تامر هجرس – أحمد التهامي، تصوير: أحمد عبد العزيز، مونتاج: منى ربيع، موسيقى: خالد حماد

يحتل «التجربة الدنماركية» مكانة مركزية معبرة عن الشراكة الفنية بين النجم عادل إمام والمؤلف يوسف معاطي، وهي فترة اعتمدت كوميديا عادل إمام فيها على السخرية من أحوال السياسة والمجتمع في إطار بسيط. في الفيلم، يعيش قدري الموظف ذو الرتبة العالية برفقة أبنائه الأربعة مفتولي العضلات.

تبدأ الكوميديا في الفيلم من نمط معيشتهم، وحجم تغذيتهم المبالغ فيه، والمعارك التي يدخلونها وقت أن يخطئ أحد بحقهم، والتي يتلقى قدري هاتفًا هامًا خلال إحداها، يخبره أنه قد أصبح وزيرًا للشباب.

طريقته المباشرة كوزير غير بيروقراطي في حل المشاكل، تسبب له مآزق عدة، لكنها تفتح فرصة للتساؤل حول وضع الحكومة آنذاك، بين طريقة بيروقراطية تُثبّت الوضع القائم ببطئها الشديد، وحلول أخرى أسرع لكنها قد تُتهم بالبدائية.

لكن «التجربة» تبدأ عند وصول أنيتا، الدنماركية المهتمة بنشر الثقافة الجنسية، إلى مصر لتقيم في بيت الوزير، لتبدأ الكوميديا الرئيسية للفيلم المعتمدة على صدام البدائي بالمتقدم، سواء من المواقف التي تتعرض لها أنيتا في المجال العام، أو من تلك التي تحدث في بيت قدري نفسه، ومن المناقشات التي تدور بينه وبينها، والتي تكشف خللًا في علاقة الرجل بالمرأة في المجتمع.

على الجانب الآخر، ينقلب التناغم الموجود في بداية الفيلم وسط الأسرة إلى تضاد شرس، وقت أن يقع قدري في حب أنيتا، وبسبب تصاعد الخلاف وسط الأسرة، يضحي قدري بالمنصب وأنيتا مقابل أن يمضي وقته مع أولاده، وهي نهاية تجعل دخول أنيتا إلى حياتهم فانتازيا شكلانية من ثقافة مختلفة، وتؤكد لهم أن الأهم هو وحدتهم كأسرة.

تلخيصًا، يأتي نجاح الفيلم كونه تعليقًا ساخرًا على العديد من القضايا المعاصرة في وقته، بدءًا من الثقافة الجنسية الغائبة وتفشي البيروقراطية وصولًا إلى حال الأسرة وعلاقة الآباء بالأبناء، وفيه تبرز قدرة عادل إمام على التفاعل الإيجابي مع تقدمه في العمر عبر تقديم كوميديا ترتبط بمرحلته السنية دون أن تُفقده ألق البطولة ومركزيتها.

٨٢- انتبهوا أيها السادة (١٩٨٠)

رشا حسني

إخراج: محمد عبد العزيز، إنتاج: شهرزاد فيلم، سيناريو: أحمد عبد الوهاب، تمثيل: محمود يس – حسين فهمي – ناهد شريف – زيزي مصطفى – وحيد سيف، تصوير: كمال كريم، مونتاج: رشيدة عبد السلام، موسيقى: جمال سلامة

«عنتر دخل بيتنا» جملة جاءت على لسان بطل فيلم «انتبهوا أيها السادة»، دكتور الفلسفة الجامعي الذي وجد نفسه فجأة في مواجهة خاسرة ضد عنتر جامع القمامة (مجرد وصف وليس تحقيرًا من المهنة)، جملة موجزة ولكنها كاشفة، ليس المقصود بها دخول عنتر منزل وحياة الدكتور الجامعي وتفوقه عليه بشكل مادي ملموس ولكنها تعني سيادة منطق عنتر الذي يُعلي من شأن تربية العجول على تربية العقول، سيادة

كل ما يُمثله عنتر من مظاهر الغوغائية والعشوائية وانحدار الذوق العام والفهلوة والسداح مداح.

فيلم «انتبهوا أيها السادة» للكاتب أحمد عبد الوهاب والمخرج محمد عبد العزيز هو فيلم كوميدي ممتع ولكنه مؤلم في نفس الوقت، يُقدم كوميديا سوداء تسخر من أوضاع المجتمع المصري في السبعينيات، مجتمع ما بعد الانفتاح وانقلاب الهرم الاجتماعي الذي نتج عنه واقع شديد التشوه، واقع أجهض أية احتمالية لإخضاع أي شيء لحسابات المنطق السليم بل حصر وجود المنطق والفلسفة وغيرها من العلوم على صفحات الكتب الدراسية فقط.

لم تكن محاولة الدكتور الجامعي في الصمود أمام منطق عنتر وقيمه المزيفة إلا انعكاسًا لمحاولة بائسة لأبناء الطبقة المتوسطة للصمود ضد سياسات الانفتاح الاقتصادي في ذلك الوقت، والتي أعلت من شأن اقتصاد المخاطرة كما أطلق عليه عالم الاجتماع الألماني إيرليش بك، وهو الاقتصاد القائم على الأنشطة الاقتصادية الاستهلاكية والترفيهية والتجارية ومشروعات الإسكان الفاخر والاستثمار العقاري والمضاربات على حساب الاقتصاد المُنتج صناعيًا وزراعيًا.

فلم تعد قيم الخبرة والتعليم والمهنية ضمانات الترقي كما كان من قبل بل حل محلها ترقي الصدمة أو الترقي عن طريق الثراء السريع وهو ما ساهم في تغيير شكل مصر حتى يومنا هذا، فتحولت من مجتمع معرفي معني بالثقافة مُقدرًا للعلم إلى مجتمع استهلاكي بحت ليس فقط للمنتجات ولكنه مجتمع مستهلك للأفكار والاكتشافات والاختراعات غير منتج لها.

٨٣- عودة أخطر رجل في العالم (١٩٧٢)

هيثم دبّور

إخراج: محمود فريد، إنتاج: مراد رمسيس نجيب، سيناريو: أنور عبد الله، تمثيل: فؤاد المهندس – ميرفت أمين – سمير صبري – سعاد حسني – صلاح نظمي، تصوير: عصام فريد، مونتاج: عبد العزيز فخري

تنسب الأفلام لمخرجها عادة، إلا أنه يمكن أن ننسب نجاح شخصية «مستر إكس» وتحولها أيقونة إلى النجم فؤاد المهندس نفسه، الأمر ذاته نشاهده في شخصيات أثيرة في الأستوديوهات العالمية حاليًا. يفصل هذا الجزء عن الأول نحو ست سنوات كاملة لم تؤثر في لياقة المهندس، يختلف خلال الفيلمين المخرج أيضا، فيقدم محمود فريد هذا الجزء بعد نيازي مصطفى صانع «أخطر رجل في العالم»، ويغيب بهجت قمر وعبد الحي أديب من مشاركة أنور عبد الله السيناريو في هذا الجزء، إلا أننا لن نلحظ نقصًا

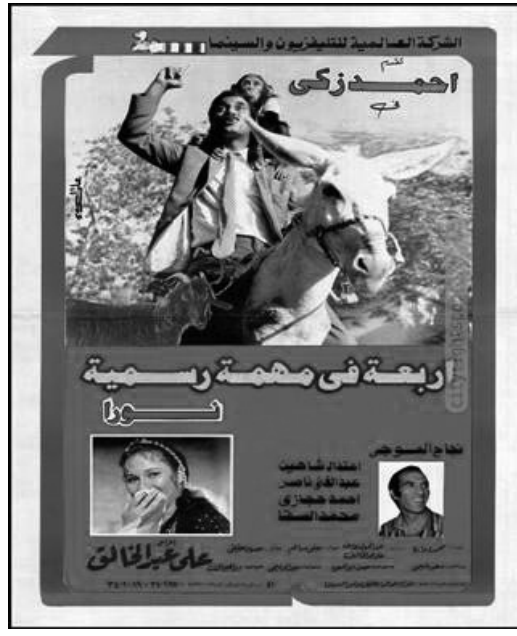
في الكوميديا، بل يمكن القول إنها كانت أجرأ وأكثر تطورًا من الجزء الأول، مليئة بالاستعراض في مشاهد المهراجا، حتى أن غياب رفيقة الدرب شويكار لصالح الوجه الجديد ميرفت أمين لم يقلل من براعة الفيلم وقابليته للمشاهدة خلال تلك السنوات العديدة، وهي مغامرة تُحسب للفيلم في كل تلك العناصر.

تكمن العبقرية والاختلاف في فيلم «عودة أخطر رجل في العالم» في تقديم كوميديا الشر، أو الكوميديا المعتمدة على البطل الشرير، غير الأخلاقي، والذي يتميز بالوضاعة كذلك، «مستر إكس» الذي ينتمي لعوالم المافيا على غرار أفلام الخمسينيات والستينيات، والمبالغة في قدراته على التخفي أيضًا والتي تصل إلى التنكر في صورة امرأة حامل وطفلها الرضيع!

اختيار البطل الشرير أو كوميديا الشر عادة ما يهرب منه أبطال الأفلام الكوميدية حتى لا تتأثر شعبيتهم وصورتهم الذهنية لدى الجمهور، لكن المهندس يقدم تلك الكوميديا بدرجة عالية من البراعة على مستوى الأداء وحرفية المواقف المكتوبة.

٨٤- أربعة في مهمة رسمية (١٩٨٧)

سامح سامي



إخراج: علي عبد الخالق، إنتاج: الشركة العالمية للتليفزيون والسينما (حسين القلا)، قصة: محمد دوارة: سيناريو: عبد الجواد يوسف وعلي عبد الخالق، حوار: علي سالم، تمثيل: أحمد زكي – نورا – نجاح الموجي – اعتدال شاهين – عبد الله مشرف، تصوير: سعيد شيمي، مونتاج: حسين عفيفي، موسيقى: حسن أبو السعود

تشترك عدة أسباب تجعل من فيلم «أربعة في مهمة رسمية» من أبدع أفلام الكوميديا في مصر: قصة مصرية خالصة، حبكة ذكية، سيناريو خفيف الظل، خاصةً بعد وصول أصحاب المهمة إلى القاهرة، أبطاله حيوانات وبطل شديد التميز (أحمد زكي)، مواقف ساخرة ناقدة لحال المجتمع وما لك إلا أنك تضحك أو تفكر وأنت تضحك في هذه المهزلة؛ لأنها تحدث بالفعل داخل أروقة المصالح الحكومية. ويزيد من غرابة تلك المهزلة وجود حيوانات لا حول ولا قوة لها أمام جبروت الموظف المصري.

في المسافة بين أحلام البطل وسخرية الواقع تكمن فكرة الفيلم، وهي عن التوريط منذ بدايته إلى نهايته. توريط موظف أعلى لموظف صغير يريد الهروب من مصر إلى بلاد اليونان، ذلك التوريط الممتد للمشاهدين أنفسهم، يجعلك تريد معرفة ماذا سيحدث لرحلة البطل والمعزة والقرد والحمار، وهل يمكن أن ينتصروا على الروتين المصري بما فيه من حقارة؟

أهمية فيلم «أربعة في مهمة رسمية» أنه يكشف مهازل الروتين المصري الممتد من جنوب الصعيد في الأقصر إذ يسأل الموظف في مزاد بيع الحيوانات عن البطاقة الضريبية خوفًا من تهريبهم خارج مصر، إلى العاصمة القاهرة وخليط من الحظ السيء وسوء الفهم المتواصل الذي يواجه البطل لدرجة أنه أُتُّهم بتهمة خطيرة «تعطيل موكب ضيف أجنبي».

والفيلم لا يترك نفسه كعادة الأفلام الكوميدية في دائرة البلادة الإخراجية وحشو الإيفيهات، أو لقطة هنا مع اسكتش دمه خفيف هناك. لكن المخرج علي عبد الخالق يعلم جيدًا ما هي الكوميديا وكيف أنها في تعريفها البسيط: تشخيص ينبع من صنع المفارقات.

٨٥- مرجان أحمد مرجان (٢٠٠٧)

محمد عبد الجليل

إخراج: علي إدريس، إنتاج: جود نيوز فور فيلم، سيناريو: يوسف معاطي، تمثيل: عادل إمام – ميرفت أمين – بسمة – شريف سلامة – أحمد مكي، تصوير: أحمد عبد العزيز، مونتاج: ماجد مجدي، موسيقى: نبيل علي ماهر

يمثل فيلم «مرجان أحمد مرجان» خطوة بارزة في أعمال نجم الكوميديا عادل إمام في السنوات الأخيرة، وبالتحديد أفلام ما بعد الألفية، والتي تمثل المرحلة التي استعاد فيها مكانة تليق بتاريخه، ونجح في تجديد دمائه واختيار أدوار أكثر ملاءمة لمرحلته

العمرية، بما يتناسب مع تغيرات السوق السينمائية، في خلطة غير معتادة في سينما المرحلة، يكون فيها البطل فوق الستين والجمهور في العشرينيات.

الفيلم يعد التعاون الثالث والأخير للزعيم مع المخرج علي إدريس، بعد فيلمي «التجربة الدنماركية» ٢٠٠٣، و«عريس من جهة أمنية» ٢٠٠٤، واللذان أعادا عادل إمام من جديد لصدارة المشهد، بعدما دخل في منافسة مع نجوم الكوميديا الجدد، ونجح في أكثر من موسم بأن يحتل مكانة بارزة في خريطة الإيرادات.

وجود الأفلام الثلاثة في قائمتنا لأفضل الأعمال الكوميدية يكشف عن نجاح تعاون الثلاثي إمام – إدريس – معاطي في صياغة كوميديا طويلة العمر صالحة للبقاء في الذاكرة.

قصة الفيلم تتشابه في فكرتها الرئيسية إلى حد كبير مع الفيلم الأميركي «العودة إلى المدرسة Back To School» (١٩٨٦) للمخرج آلان ميتر، والتي تدور حول المفارقات الناتجة عن قرار رجل أعمال ثري الالتحاق بالجامعة من جديد، لمساعدة ابنه الذي يعاني من إحباط.

في النسخة المصرية يقرر مرجان الالتحاق بالجامعة بدافع استكمال تعليمه، وتعويض النقص الذي يشعر به ولا يعوضه ماله أو مركزه، وبتشجيع من ابنه وابنته ينضم لنفس الجامعة، ولكن بمنطق رجل الأعمال الفاسد المقتنع بأن أي شيء له ثمن مادي يمكن شراؤه بالمال، لتتوالى المفارقات الكوميدية نتيجة دخوله هذا العالم الغريب عنه واحتكاكه بجيل لا يشاركه نفس القناعات والمواقف.

كعادة أغلب أفلام عادل إمام في مرحلة الألفية الجديدة، اعتمد الكاتب يوسف معاطي على الشباب كعنصر أساسي في بناء الكوميديا داخل الفيلم في مشاهد عادل إمام، مع إيقاع سريع متلاحق في الانتقال بين الأحداث، منح الفيلم كله حيوية لافتة، بجانب الظهور المميز لميرفت أمين في شخصية جيهان الدكتورة الجامعية المتمسكة بالمبادئ، والتي تدفع مرجان لإعادة التفكير في نمط حياته وأسلوب تعاطيه مع كل من حوله، ليعلم في النهاية أنه ليس كل شيء يشتريه المال.

٨٦- همام في أمستردام (١٩٩٩)

محمد سيد عبد الرحيم

إخراج: سعيد حامد، إنتاج: العدل جروب، سيناريو: مدحت العدل، تمثيل: محمد هنيدي – أحمد السقا – موناليزا – محمود البزاوي – أيمن الشيوي، تصوير: مصطفى عز الدين، مونتاج: مها رشدي، موسيقى: خالد حماد

كل العناصر تكاتفت من أجل نجاح هذا الفيلم. الفيلم التالي لفيلم محمد هنيدي مدهش النجاح «صعيدي في الجامعة الأمريكية»، وقصة صعود مصري في الخارج ومشكلات الشباب في نهاية الألفية، وأخيرًا كوميديا يسيطر عليها هنيدي تمامًا بمساعدة مجموعة من الكوميديانات الذين كانوا ضيوفًا دائمين في الأفلام والمسلسلات الكوميدية في هذا الوقت.

يقول بطل الفيلم همام: «حاسس إن الدنيا هنا مخنوقة. حاسس إني زي الطير جوه

قفص». هذا الشعور كان منتشرًا وقتها بين الشباب المصريين بسبب ارتفاع معدلات البطالة ومشكلات اقتصادية أخرى، وهي نفسها الأسباب التي تجعل الكثير من الشباب حتى يومنا هذا يهاجرون إلى الخارج، وأيضًا نفس الأسباب التي جعلت من تشبثوا بأرض مصر يقومون بثورة ٢٥ يناير اعتراضًا على أحوالهم في عصر الرئيس السابق حسني مبارك.

يُقدم الفيلم بذكاء شديد المشكلات التي أدت إلى هذه الهبة الشعبية في غلاف من الكوميديا والعصامية التي تضمن له النجاح، وهو ما حدث بالفعل حيث كانت طوابير المشاهدين في الأيام الأولى من عرض الفيلم في دور العرض تعكس مدى نجاح الفيلم ونجاح محمد هنيدي كنجم حصّنته قلوب المصريين الذين وجدوا فيه خفة الدم والبساطة التي تميز الإنسان المصري.

البطولة الثانية لهنيدي كانت الأصعب بالتحديد؛ حيث كان يريد أن يحافظ على حب الناس له ولهذا كرر التجربة مرة أخرى في هذا الفيلم عبر عناصره المختلفة بداية من استمرار التعامل مع نفس شركة الإنتاج (العدل جروب) والمؤلف (مدحت العدل) والمخرج (سعيد حامد) وأيضًا صديق البطل (أحمد السقا)، لينجح للمرة الثانية على التوالي وليثبت أن نجاحه في «صعيدي في الجامعة الأمريكية» لم يكن محض صدفة.

٨٧- قلب أمه (٢٠١٨)

شريف ثابت

إخراج: عمرو صلاح، إنتاج: السبكي فيلم للإنتاج السينمائي (أحمد السبكي)، قصة: تامر إبراهيم وهشام ماجد وشيكو، سيناريو: أحمد محيي ومحمد المحمدي، تمثيل: هشام ماجد – شيكو – محمد ثروت – محمود الليثي – نور قدري، تصوير: محمد عكاشة، مونتاج: سلافة نور الدين، موسيقى: محمد شفيق

امتاز كل من هشام ماجد وشيكو بقدرة فائقة على الانتقاء الدقيق من المخزون الكوميدي الهوليوودي، واجراء جراحة تمصير بارعة تجعل من فيلمهما مُنتجًا مصريًا خالصًا. في فيلم «قلب أمه»، تُبنَى الحبكة على التوليف بين حبكتين تكررتا في أفلام كوميديّة شهيرة، وكلتاهما تلعبان على التناقضات بين المظهر والمَخبَر.

الأولى هي «الحلول» التي شاهدنا بأفلام «Big» (١٩٨٨) و«Freaky Friday» (٢٠٠٣) و«Seventeen Again» (٢٠٠٩)، بل سبق واستلهمها هشام ماجد وشيكو وشريكهما أحمد فهمي في فيلم «بنات العم» (٢٠١١). حلول المرأة في جسد الرجل، المُراهِق في جسد الناضج إلخ، بكل ما تُولّده هذه العملية من تناقضات تُفجِر الكوميديا.

أما الحبكة الثانية فتدور حول الضعف الذي يعتري بطل يعتمد وجوده بالأساس على قوته وسطوته، وأشهر أمثلة هذه الحبكة الفيلم الكوميدي «Analyze This» الذي أخرجه هارولد راميس عام ١٩٩٩، ولَعِبَ فيه روبرت دي نيرو دور زعيم مافيا يُصاب بحالة من الخوف المرضي (الفوبيا) تُعيقه عن قياد عصابته ومواجهة خصومه.

وجدير بالذكر أنَّ سيناريو الفيلم استعان بحبكة الحلول أيضًا إذ جعل الطبيب النفسي (بيلي كريستال) المُعالِج لهذا المجرم يحل محله في زعامة العصابة بأحد اجتماعات المافيا.

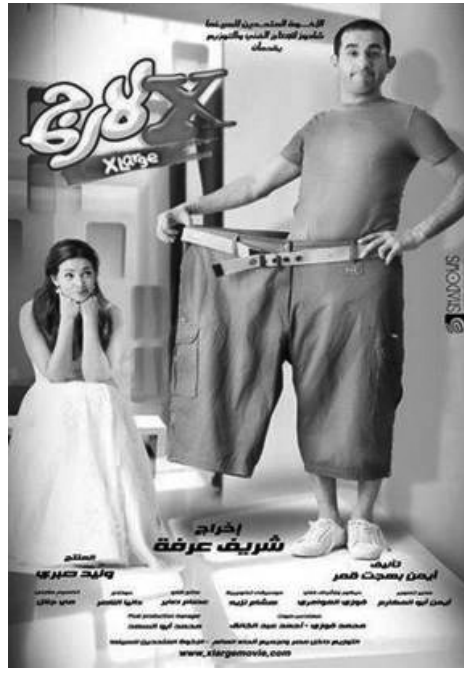
التوليف بين الحبكتين تم بقدر مشهود من الحرفيّة وخفة الظل في بناء الشخصيات وعلى رأسها بالطبع شخصية مجدي تختوخ (شيكو)، بالإضافة لحوار لاذع شديد الطرافة.

المُخرج عمرو صلاح، والفيلم هو تجربته الإخراجية الأولى، ظهر أثر خبرته كمونتير فيما يتعلق بالحِفاظ على إيقاع الفيلم، وهو شرط أساسي لنجاح الكوميديا.

إدارة الممثلين ناجحة، وفي المقدمة بطبيعة الحال شيكو الذي قدم أفضل أدواره عبر شخصية مكتوبة بخفة ظل، أسبغ هو عليها فيضًا هائلًا من التلقائية وخفة الظل في «السف» المزدوج على شخصية المجرم وشخصية الأم المصرية معًا.

٨٨- إكس لارج (٢٠٠١)

ماجدة خير الله



إخراج: شريف عرفة، إنتاج: شادوز للإنتاج الفني والتوزيع، سيناريو: أيمن بهجت قمر، تمثيل: أحمد فهمي – دنيا سمير غانم – إبراهيم نصر – خالد سرحان – إيمي سمير غانم، تصوير: أيمن أبو المكارم، مونتاج: داليا الناصر، موسيقى: هشام نزيه

يقع الممثل الكوميدي في مأزق شديد عندما يعجز عن إيجاد صيغة مختلفة يظهر بها لجمهوره، فنجاح الكوميديان فخ يقع فيه الكثيرون، وبعضهم يتألق بشدة بعد دورين أو ثلاثة ثم يبدأ في اللف والدوران حول نفسه في رقصة وداع يعقبها احتراقه نهائيًا. الأمثلة كثيرة ولكن ما يهمنا هنا أحمد حلمي الذي حقق نجاحًا كبيرًا لفترة من الوقت ثم دخل في تكرار نفس نمط الأداء الذي كان سببًا في نجاح أفلامه الأولى، ولكنه أخفق

في عدة تجارب متلاحقة بشكل يدعو للأسى. وبين أفلامه التي ستبقى علامات فارقة في تاريخه يظل «إكس لارج» هو الأكثر تميزًا من الناحية الفنية والقدرة على تحدي الفنان لنفسه!

الفيلم تأليف أيمن بهجت قمر وإخراج شريف عرفة وبطولة حلمي، وهو نقطة تألق للثلاثة، فللمرة الأولى في تاريخ السينما المصرية يضطر الممثل أن يستغني عن أهم عناصر التعبير التي يمتلكها وهي جسده وملامح وجهه. يقدم أحمد حلمي شخصية مجدي، وهو شاب شديد الشراهة يعشق الطعام الذي يبدو وكأنه المتعة البديلة للجنس الذي لا يمارسه نظرًا لضخامة جسده، ولذلك فالنساء يتعاملن معه وكأنه حائط المبكى الأمين الذي لا يُخشى جانبه ولا تشعر أي منهن بالحرج في تعاملها معه، فهو لا يُمثل خطورة كرجل لأي منهن. يبدو مجدي سعيدًا بحياته مكتفيًا بالتلذذ بالتهام كميات مهولة من الطعام، مصدر سعادته الوحيد بالإضافة لمتعته في ممارسة هوايته وعمله في رسم الكاريكاتير. تنقلب حياة مجدي رأسًا على عقب عندما تدخلها فتاة رقيقة جميلة (دنيا سمير غانم)، ولكنها ترفض حبه وعرضه للزواج لضخامة حجمه؛ فيدفعه الألم الشديد من هذا الرفض لأن يفكر في تغيير نمط حياته.

الفيلم يضم مجموعة من المشاهد التي لا تُنسى، مثل اكتشاف مجدي أن بداية شهر رمضان في اليوم التالي وهو ما يعني حرمانه من الطعام لعدة ساعات، ومشهد ذهاب مجدي مع دنيا وجدّتها لدفن إحدى القريبات وتورطه فى اصطحاب شاب ملتحي عابس متجهم يحصي عليه أنفاسه ويكاد يحرقه غضبًا لأنه غير ملتزم بالصيام، ثم علاقة مجدي بخاله (إبراهيم نصر) الذي يعاني هو الآخر من السمنة المفرطة ويشاركه عشق الطعام، ثم نأتي لأهم مشاهد الفيلم تأثيرًا وهو عرض الزواج المبتكر الذي يقدمه مجدي من خلال رسومات الكاريكاتير.

«إكس لارج» فيلم طازج «حتى الآن» في موضوعه وطريقة معالجته وأسلوب أداء معظم أبطاله وعلى رأسهم أحمد حلمي وإبراهيم نصر ومحمد شرف وحتى خالد سرحان. قيمة الفيلم تتعدى حكاية الشخص البدين فهي أزمة إنسانية حقيقية استلهمها أيمن بهجت قمر من حياة بعض العُظماء مثل صلاح جاهين الذي كتبت عنه زوجته منى قطان مذكرات مُهينة وصادمة وهي تستعرض حياتها الجنسية معه التي كانت تصفها بالعذاب نظرًا لثقل حجمه، ولم يشفع له عندها كونه فنانًا عبقريًا متعدد المواهب. أزمة الرجل البدين جسّدها أحمد حلمي بكل ما أوتي من قدرة على التحدي والإبداع، ولكنه فرغ بعدها أو كاد!.

٨٩- مطاردة غرامية (١٩٦٨)

زين العابدين خيري

إخراج: نجدي حافظ، إنتاج: العالمية للتوزيع، سيناريو: فاروق صبري، تمثيل: فؤاد المهندس – شويكار – عبد المنعم مدبولي – مديحة كامل – حسن مصطفى، تصوير: محمود نصر، مونتاج: فكري رستم

كانت الفترة من منتصف ستينيات القرن العشرين - وخصوصًا ما بعد نكسة ١٩٦٧ - هي فترة التألق الأكبر للكوميديان الأستاذ فؤاد المهندس، وخصوصًا في تقديم أفلامه الكوميدية التي تجاوز بها فكرة الضحك للضحك التي سبق وقدم من خلالها أغلب أعماله السينمائية إلى الكوميديا العبثية التي يحتمل معها الفيلم عديد التأويلات دون أن يستطيع أحد سواء كان من الجمهور أو كان ناقدًا سينمائيًا أو حتى أحد صناع الفيلم أن يقول يقينًا ماذا كان يقصد الفيلم من خلال هذه الأحداث أو هذا الحوار أو

هذه الشخصيات، ولكن المؤكد أن الجميع سينقلبون على ظهورهم من الضحك على هذه المفارقات العبثية التي تمتلئ بها أحداث الفيلم، ولا أدَل على ذلك من أفلام مثل: أخطر رجل في العالم (١٩٦٧)، مطاردة غرامية (١٩٦٨)، شنبو في المصيدة (١٩٦٨)، العتبة جزاز (١٩٦٩)، أنت اللي قتلت بابايا (١٩٧٠)، عودة أخطر رجل في العالم (١٩٧٢)، وأخيرا فيفا زلاطا (١٩٧٦).

فيلمنا «مطاردة غرامية» للمخرج نجدي حافظ كان بلا شك واحدًا من هذه الأفلام على الرغم من الأصل الأجنبي المأخوذ منه وهو فيلم «What's New Pussycat» الذي تم إنتاجه عام ١٩٦٥، إخراج كلايف دونر وتأليف وودي آلان، وكان من بطولة بيتر أوتول وبيتر سيلرز. وعلى الرغم من وحدة الخط الرئيسي بين الفيلمين وهو كون البطل زير نساء رغم أنه لا يحب إلا واحدة فقط، وأنه يعترف بمشكلته ويحاول حلها عن طريق طبيب نفسي، فإن السيناريو المصري الذي كتبه فاروق صبري أخذ منحى أكثر عبثية في طرحه الكوميدي، فالسبب الذي يجعل البطل منير (فؤاد المهندس) يقع في حب المضيفات الأجنبيات رغم حبه الشديد لُمنى (شويكار) هو أن لديه ولعًا مرضيًا بالأحذية النسائية! والطبيب النفسي الذي يذهب إليه منير بدلًا من أن يبدأ في علاجه يحاول أن يتعلم منه كيف استطاع أن يوقع كل هؤلاء الحسناوات في غرامه!

عديدة هي مظاهر العبثية التي تم استخدامها في فيلم «مطاردة غرامية» من أسماء بعض الشخصيات ولا معقولية تصرفاتها: الدكتور خشبة (عبد المنعم مدبولي)، فانتوماس (حسن مصطفى)، إلى المواقف شديدة العبثية وعلى رأسها مشهد علاج الدكتور خشبة للشخص قصير القامة بترديد عبارة «أنا مش قصير قزعة، أنا طويل وأهبل»، ومشهد صعود بلكونة الزوجين «تعالي لي يا ماما»، إلى الإفراط في المبالغة كمشهد المطاردة في النهاية وصعود المضيفات أعلى الأشجار ومنها للطيران إلى بلادهن، كلها تؤكد أن العبثية كانت منهج الإضحاك الرئيسي الذي نجح ببراعة في «مطاردة غرامية».

٩٠- عصابة حمادة وتوتو (١٩٨٢)

محمد سيد عبد الرحيم

إخراج: محمد عبد العزيز، إنتاج: أفلام مصر العربية (واصف فايز)، سيناريو: أحمد صالح، تمثيل: عادل إمام – لبلبة – صلاح نظمي – علي الشريف – سلامة إلياس، تصوير: وحيد فريد، مونتاج: رشيدة عبد السلام، موسيقى: هاني شنودة

يقول حمادة في فيلم «عصابة حمادة وتوتو»: «احنا مش بنسرق.. احنا بنعترض على أوضاع غلط. احنا بنحتج على المجتمع».

هذا هو منطق أبطال الفيلم. فحمادة الذي استقال من العمل الحكومي المجدب وعمل في شركة سياحة فأصبح موظفًا ناجحًا يتم الاستغناء عنه بعد سرقة مجهوده وأفكاره فيتحول إلى سارق من أجل أن يستطيع أن يعول أسرته.

منطق شخصيات الفيلم يجعلنا نتعاطف معها. فهي تسرق المجرمين بدايةً من شركة

التليفونات الحكومية التي تسرق الناس، مرورًا بالجزار الجشع وبائعي المخدرات حتى رئيس شركة السياحة الفاسد. إنه منطق روبن هود في السرديات الغربية، ومنطق علي الزيبق في السرديات العربية، حيث سرقة الأغنياء الفاسدين من أجل خلق حالة من التوازن الاجتماعي أو دعونا نقل الاشتراكية بشكلها المثالي، ولكنها في حالة الفيلم وبالتأكيد حالة من الفوضوية الأناركية حيث لا قانون ولا عدالة، وهو السبب الرئيسي بالتأكيد لأن يُكتب على الشاشة بنهاية الفيلم أن الأبطال قد تم القبض عليهم بسبب جرائمهم.

تعاطف المشاهد مع الأبطال السارقين هو أمر منطقي ولكنه أيضًا ينم عن ذكاء صناع العمل. فنحن نشعر أن أبطال الفيلم مثلنا يتم النصب عليهم دائمًا وسرقتهم كل يوم؛ وهو ما يجعلنا نضحك على المقالب التي يوقعون فيها هؤلاء الأغنياء الفاسدين.

بإيقاع سريع، يلاحقنا المخرج بالمواقف المختلفة التي يقابلها ويعيشها أبطال الفيلم كاسكتشات مختلفة تُعلي من تيار الضحك أحيانًا وتخفضه أحيانًا حتى نستطيع أن نأخذ أنفاسنا لثوانٍ، ثم نخوض مرة أخرى في موجة جديدة من الضحك والقهقهة.

طغيان حضور عادل إمام وخفة دم لبلبة والمواقف الذكية الكوميدية والإخراج الذي يعرف جيدًا كيف يمسك بتلابيب المشاهد ويجعله منتبهًا ومستمتعًا طوال الفيلم هي ما جعلت هذا الفيلم واحدًا من الأفلام التي حينما يشاهدها الناس حتى يومنا هذا في التليفزيون لا يستطيعون أن يغيروا القناة لأنه يعدهم بالضحك حتى لو كانوا شاهدوه من قبل مئات المرات.

٩١- شنبو في المصيدة (١٩٦٨)

رامي المتولي

إخراج: حسام الدين مصطفى، إنتاج: هيمن فيلم، قصة وحوار: أحمد رجب، سيناريو: صبري عزت، تمثيل: فؤاد المهندس – شويكار – يوسف وهبي – توفيق الدقن – سمير صبري، تصوير: كليليو (ك. ستشفللي)، مونتاج: فكري رستم

انطلاقًا من النجاح الجارف للمسلسل الإذاعي «شنبو في المصيدة» تحول لفيلم سينمائي بنفس العنوان صدر عام ١٩٦٨، مؤسسًا لنوعية من الأفلام التي تعتمد على الكوميديا الخالصة دون أن ترتبط بحدث اجتماعي، كوميديا فارص farce تعتمد على الإيفيهات والمواقف، للحد الذي يمكن معها وصفه حرفيا بكونها «ملهاة».

وضع بعرضها بالتزامن مع حدث سياسي له وقع ثقيل في نفوس المصريين وهو نكسة

١٩٦٧، وما بدا وكأنه عيب وقت صدوره، تحول لاتجاه واضح لاحقًا على الرغم من أن بطله النجم الكوميدي البارز في ذلك الوقت فؤاد المهندس، سبق وقدم أفلامًا من هذه النوعية لكنها لم تكن بمثل هذا الوضوح في سماتها كأعمال سينمائية.

الأمر الذي زاد من تأثير فيلم «شنبو في المصيدة» هو تصدره للإيرادات متفوقًا على أفلام أخرى جادة أو ذات طرح كوميدي لكن من منطلق اجتماعي وسياسي بعضها من بطولة فؤاد المهندس أيضًا، لكن الاعتماد المطلق على الكوميديا اللفظية في «شنبو» فسره البعض ومنهم نقاد ومتخصصون كمحاولة للإلهاء عن تأثير الهزيمة والوضع السياسي بشكل عام، مما وصم الفيلم وجعل تناوله بشكل متخصص يأتي من منطقة تفسيره بشكل سلبي، أكثر من دراسته كمقدمة لنوع كوميديا «الضحك للضحك»، دون أن يكون لها هدف آخر غيره، وأن اشتبكت مع قضايا معاصرة يكون بشكل سطحي ومباشر وعادة ما يأتي في نهاية الفيلم.

مرور السنوات التي سمحت برؤية تأثير هذا الفيلم في دعم صناعة أفلام كوميدية وكوميديانات تعتمد مدرستهم على الضحك فقط كهدف، يجعله من أهم الأفلام الكوميدية في تاريخ السينما المصرية.

وفي الوقت ذاته يقدم درسًا واضحًا لتأثير التنوع في الصناعة والعرض وهو ما نفتقده بشكل حقيقي في الوقت الحالي، حيث يمثل «شنبو في المصيدة» شكلًا من أشكال الكوميديا عُرض بالتزامن مع عرض أفلام أخرى كوّنوا معًا تكاملًا يسمح بتلبية كافة الأذواق، فلا يمكن فصل نجاح هذا الفيلم عن وقت عرضه أو طبيعة الأفلام المعروضة معه في نفس الفترة.

٩٢- البيضة والحجر (١٩٩٠)

محمد طارق

إخراج: علي عبد الخالق، إنتاج: تاميدو للإنتاج والتوزيع السينمائي (مدحت الشريف)، سيناريو: محمود أبو زيد، تمثيل: أحمد زكي – معالي زايد – ممدوح وافي – نجوى فؤاد – أحمد غانم، تصوير: سعيد شيمي، مونتاج: حسين عفيفي، موسيقى: حسن أبو السعود

بعد ثلاثيتهما الشهيرة: «العار» و«الكيف» و«جري الوحوش»، يعود المخرج علي عبد الخالق والمؤلف محمود أبو زيد بفيلم يحمل ذات الروح الناقدة لمجتمع ما بعد الانفتاح. يلجأ فيه مُدرّس الفلسفة مُستطاع لسكن غرفة على سطح إحدى البنايات المطلة على ميدان التحرير، هربًا من الإيجار الباهظ الذي يفوق مرتبه. يدعي السكان أن الغرفة «مسكونة». في السطح تعبير عن هامش للمجتمع، مساحة لم تصمم يومًا للسكنى،

لكنها ربما تأوي ذات العدد الذي تحويه البناية.

في البداية، يظهر مستطاع متمسكًا بمواقفه، يستغني عن كل ما يمكن أن يتعلق به، لكن مع رحلته مع «التكيف الاجتماعي» الذي يُدرّسه لتلاميذه، يبدأ في الانخراط فيما كان الساكن الأسبق يقوم به: الشعوذة. يأخذ مستطاع الفكرة في البداية كلعبة لحماية نفسه ضد مكائد الجيران، ومحاولة لإثبات أن الدجل ما هو إلا إيحاء يلجأ إليه البشر وقت ضعفهم، لكن سرعان ما تتحول اللعبة إلى قفص يحبس صاحبه، إذ إن الاعتراف بمبدأ ما، حتى ولو بشكل ظاهري، يعني قبول وجوده، وأن الانغماس في وضع اجتماعي ما يحيل المنغمس فيه جزءًا منه، حتى وإن كان يرفضه جوهريًا.

يبقى الفيلم في الأذهان حتى اليوم بفضل الكوميديا المعتمد أغلبها على السخرية من الجهل والتكوينات البصرية المشوهة وزوايا التصوير الغريبة المستخدمة للتعبير عن مدى تفسخ الوضع. لكن تبقى كتابة السيناريو والحوار هي العامل الأهم، بداية من استخدام عناصر حكايات الجن والعفاريت، وهي حكايات لها موروثها الثقافي العميق، وحتى دمجها بجمل حوارية ذكية تنبع بشكل منطقي من الشخصية، وتُستخدم حتى يومنا هذا لنقد أوضاع اجتماعية مشابهة. كل ذلك يجعل من الفيلم عملًا سينمائيًا استثنائيًا يجمع بين الجدة والفكاهة، وبين الفلسفة والمتعة ويقدمها لفئة جماهيرية واسعة مهما حمل الفيلم من أفكار معقدة.

٩٣- أخطر رجل في العالم (١٩٦٧)

أحمد العيّاد

إخراج: نيازي مصطفى، إنتاج: الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي (فيلمنتاج)، تأليف: أنور عبد الله، سيناريو: عبد الحي أديب ونيازي مصطفى، حوار: بهجت قمر، تمثيل: فؤاد المهندس – شويكار – سهير البابلي – عادل أدهم – كنعان وصفي، تصوير: كمال كريم، مونتاج: عبد العزيز فخري

يصل «مستر إكس»، رئيس عصابة دولية للتهريب بشيكاغو إلى القاهرة لمزاولة إجرامه، ويتربص به رجال الشرطة للقبض عليه، لكن نظرًا للشبه الكبير بينه وبين موظف المطار زكي تبدأ الحكاية والأحداث المتصاعدة في إطار كوميدي هزلي. حبكة بسيطة وتكاد تكون مكررة، لكنها منحتنا واحدًا من أنجح الأفلام الكوميدية، لدرجة دفعت نجمه فؤاد المهندس لتقديم جزء ثان بعنوان «عودة أخطر رجل في العالم».

يمزج الفيلم بين الكوميديا والحس البوليسي من خلال المطاردة المستمرة طول أحداثه.

الأمر الذي لا يمكن أن نفصله عن زمن عرض الفيلم سنة ١٩٦٧، وهي حقبة انتشرت فيها أفلام الحركة الأمريكية التي يبدو الفيلم محاكاة ساخرة لها في الشكل أو حتى في الموسيقى.

يُتقن فؤاد المهندس في الفيلم أداء شخصيتين متناقضتين تمامًا، مع الحفاظ على القدر الأكبر من الإضحاك في كل شخصية، بتوظيف أدوات مختلفة في كل مرة. بل يتضاعف التمكن والطرافة عندما يتحتم على أحد الرجلين تقمص الدور الآخر سواء هربًا من الشرطة أو الهروب من العصابة، فيصبح لدينا كل من: مستر إكس وزكي، ومستر إكس يقلد زكي، وزكي يقلد مستر إكس، نشاهد كل هذا وندرك الفارق بين الاختيارات الأربعة، ونضحك في كل مرة.

سيناريو محبوك من عبد الحي أديب، وتعامل مثالي من المخرج نيازي مصطفى، وظهور متميز لكوكبة من النجوم شركاء رحلة المهندس: شويكار وسمير صبري وحسن مصطفى، وعادل أدهم في دور لا يُنسى. وبعد مرور أكثر من نصف قرن على «أخطر رجل في العالم»، يظل فيلمًا ليس فقط قابلًا للمشاهدة والضحك حتى الآن، لكنه متميز ومتقن الصنع حتى بمقاييس عصرنا الحالي.

٩٤- سمك لبن تمر هندي (١٩٨٨)

يوسف هشام

إخراج وإنتاج وتأليف: رأفت الميهي، تمثيل: محمود عبد العزيز – معالي زايد – يوسف داود – مجدي فكري – مخلص البحيري، تصوير: محسن نصر، مونتاج: سعيد الشيخ، موسيقى: محمد هلال

«الموضوع كله تمثيل في تمثيل»، عندما يبدأ رأفت الميهي فيلمه الأجرأ على مستوى الشكل السينمائي (بجانب «قليل من الحب، كثير من العنف» ربما) وعلى المستوى السياسي، بأبطاله يكسرون الإيهام ليكلموا الجمهور موضحين أن ما سيشاهدونه ليس حقيقيًا وليس له معنى، فالأمر يستدعي انتباهًا زائدًا من المتفرج ليحاول فهم قصدية هذه الفانتازيا العبثية.

«سمك لبن تمر هندي»، وهو مرادف للمزيج غير المتجانس «العكّ» في العامية المصرية، هو بمثابة جزء ثان غير رسمي وغير معلن لـ «الأفوكاتو»، فأحمد، الطبيب البيطري، بطل «سمك..» هو شقيق بطل «الأفوكاتو» حسن سبانخ (الذي لا يظهر سوى بصوته رغم تأثيره في الأحداث)، ولكن على عكس حسن، يرفض أحمد أن يكون «سبانخ»، أي يرفض التلاعب والانتهازية، فهو شخص صدامي ومثالي يحارب كل من والد خطيبته الاستغلالي والمُمرض الفاسد، بينما يعاني من جهل الفلاحين أصحاب المواشي ومن كل من حوله من «الحمير»، ويرى أن هذا مجتمع لا يستحق التوافق معه.

صدامية أحمد تدخله وخطيبته قدارة في رحلة أشبه بالكابوس الكارتوني الكوميدي مع «البوليس الدولي» (بشعار مخترع يكاد يشبه علم أمريكا). البوليس يحاول «غسله كليًا» عبر غسل كل أفكاره الصدامية في مستشفى يشوي فيها الأطباء أعضاء المرضى ويأكلونها، ويظهر فيه الأموات ويتكلمون مثل والد أحمد وأيضًا والد ضابط البوليس الدولي، ملاك، الذي يلعب مع أحمد وقدارة لعبة «مين يجنن مين؟»، والذي أعترف في بداية الفيلم أنه «حمار بجد».

يظل «سمك لبن تمر هندي» أكثر أعمال صانعه جنونًا وشطحًا وامتلاءً بالرمزية والدلالات. لكنها رمزية مقدمة في مشاهد كوميدية ممتعة، وتفاصيل مدهشة شديدة الأصالة مثل الجنة في الفيلم التي تشبه الكباريه، والهاتف المركب في صدر قدارة مثل الهاتف المركب بمؤخرة الحمار! وعندما يختم فيلمه بلقطة على وجه طفل برأس حمار وهو يشاهد جنازة البطلين، نربط هذه النهاية تلقائياً بمشهد بداية العمل الذي اختار صانعه وصفه بأنه «مسخرة من تأليف وإخراج رأفت الميهي».

٩٥- الحموات الفاتنات (١٩٥٣)

صفاء الليثي

إخراج: حلمي رفلة، إنتاج: لوتس فيلم (آسيا وشركاها)، سيناريو: أبو السعود الإبياري، تمثيل: كمال الشناوي – كريمان – إسماعيل يس – ماري منيب – ميمي شكيب – عبد السلام النابلسي، تصوير: مسعود عيسى، مونتاج: كمال أبو العلا، موسيقى: فؤاد الظاهري

ينتهي فيلم «الحموات الفاتنات» بغناء أبطاله الأربعة لنشيد الثورة الوليدة «بالاتحاد والنظام والعمل»، وهي محاولة لصب هدف نبيل على التناول الهزلي لمشكلة اجتماعية يعاني منها المصريون بتدخل الأمهات في تفاصيل حياة وزواج الأبناء ومحاولة فرض أفكارهم.

نجاح الفيلم في اختيار نموذج حماة عصرية وأخرى تقليدية لتفجير الضحك الذي ينشأ

من المفارقات في اختلاف طريقة حياة ميمي شكيب وماري منيب. يقوم بالتردد على الحماة العصرية رشيق (عبد السلام النابلسي) ويجري لها عملية تدليك. تراه الحماة ماري منيب قلة حياء. وتُشهد ابنها على ما تعتبره مهزلة، ميزانسين المشاهد أقرب إلى الإخراج المسرحي: كاميرا ثابتة وحركة دخول وخروج الشخصيات تخلق التنوع وتحكي الحدث بتمكن المخرج والمنتج حلمي رفلة. المواقف تثير الضحكات يزيدها وجود إسماعيل يس والنابلسي مع الأبطال من النجوم وعلى رأسهم سمير (كمال الشناوي) الذي يهتدي لحيلة بتعريف حماته بصديقه وتزويجها له. تغار أمه التي ترملت عشرين عامًا فتفضح غيرتها حقيقة ما تعتبره تمسكًا بالتقاليد.

يركز الفيلم على الخلاف حول تربية الحفيد وعلى اختلاف تصور أمهات تقليديات عن أمهات «اليومين دول» تزعمت كوثر هانم (ماري منيب) مبدأ المحافظة على التقاليد المتوارثة، وتزعمت سعاد هانم (ميمي شكيب) أساليب الحياة الحديثة، وظهر انحياز صناع الفيلم للحداثة ضد تقليدية أم سمير. تشتعل المشكلات وتصل إلى حد حدوث أزمة لسمير في عمله قد يسجن بسببها، ويحتد على أمه وحماته بعد أن قلب تدخلهما حياته جحيمًا، فيقوم بطرد أمه وحماته من منزله لينعم بالحياة المستقرة مع زوجته وابنه. ومع ضرورة النهاية السعيدة تقتنع الحماتان ويغني الجميع في النهاية بالاتحاد والنظام والعمل.

٩٦- البداية (١٩٨٦)

أحمد شوقي

إخراج: صلاح أبو سيف، إنتاج: لوتس فيلم (آسيا وشركائها)، قصة: صلاح أبو سيف، سيناريو: لينين الرملي، تمثيل: أحمد زكي – جميل راتب – يسرا – صفية العمري – سعاد نصر – حمدي أحمد، تصوير: محسن أحمد، مونتاج: حسين عفيفي، موسيقى: عمار الشريعي

ثمة جاذبية خاصة تمتلكها الأفلام المغايرة في مسيرة المخرجين الكبار، لدينا في القائمة مثلًا «الدنيا على جناح يمامة»، الكوميديا الوحيدة في مسيرة عاطف الطيب، ولدينا أيضًا «البداية»، تلك الكوميديا الحداثية التي لم يتوقعها أحد من صلاح أبو سيف، رائد الواقعية الاشتراكية الذي كان بالمناسبة يعتبر عاطف الطيب تلميذه الأنجب وامتداده السينمائي.

«البداية» الذي كتبه أبو سيف بالاشتراك مع المؤلف المسرحي الموهوب لينين الرملي عام ١٩٨٦ يقوم على فكرة لطالما شغلت الأدباء عالميًا، لتخرج في تجليات عدّة لعل أشهرها «إله الذباب» للبريطاني وليام جولدنج التي كانت سبب حصوله على جائزة نوبل.

ما الذي يحدث للبشرية إذا ما قُدر لها أن تولد من جديد؟ إذا انعزلت مجموعة من البشر عن كل ما يمنحهم تمايزهم المادي والطبقي والاجتماعي، فما هي النتائج التي ستسفر عنها «البداية» الجديدة التي يعيشونها؟ سؤال ذهبي له قيمة أزلية، والدليل أن الفيلم الفائز بسعفة كان الذهبية في العام الحالي «مثلث التعاسة» للسويدي روبن أوستلوند يقوم على نفس الفكرة بحذافيرها.

يجيد سيناريو «البداية» اختيار شخصياته بعناية، من نبيه بك (جميل راتب) الثري الذي يؤمن أن نفوذه يجب أن يمتد إلى الدولة الجديدة التي أسماها على اسمه «نبيهاليا»، إلى عادل (أحمد زكي) الفنان الثوري الذي وجد في الحياة الجديدة فرصة لتمرد لا تسعفه الحياة العادية لبلوغه.

بين الملاكم الذي يسعى لانتزاع السلطة عبر قوة جسدية لم يعد لها قيمة كبيرة في تعقد الحياة المعاصرة، والصحفية التي لا يمنعها الوضع الجديد من اختيار مداهنة السلطة سعيًا لمكاسب رخيصة.

الطريف في الفيلم، وفي رواية جولدنج وفيلم أوستلوند وكل عمل تناول الحكاية ذاتها تقريبًا، أن النتيجة تكون دائمًا بلوغ نفس النقطة، وكأن ديناميات التفاعل بين البشر قدر لا فكاك منه؛ فمهما حاول الحالمون أمثال عادل توعية الناس (عبر اسكتشات كوميدية قد تكون أكثر عناصر الفيلم إضحاكًا)، يظل للضعف الإنساني واحد يقود البشر إلى قدرهم المحتوم.

٩٧- ورقة شفرة (٢٠٠٨)

أمنية عادل

إخراج: أمير رمسيس، إنتاج: فيلم كلينك، سيناريو: أحمد فهمي وهشام ماجد، تمثيل: أحمد فهمي – هشام ماجد – شيكو – أحمد الفيشاوي – فرح يوسف – محمد متولي، تصوير: شادي عبد الله، مونتاج: أحمد عبد الله، موسيقى: هيثم الخميسي

إذا كان «صعيدي في الجامعة الأمريكية» هو الفيلم الذي أطلق ثورة المضحكين الجدد مع أُفوُل القرن العشرين، فقد جاء فيلم «ورقة شفرة» عام ٢٠٠٨، ليُطلق ثورة جديدة نبعت بالأساس من حرية الوسائط الحديثة: الكاميرات الرقمية وانتشار الحواسيب الشخصية التي خلقت شعبية بين الشباب لفيلم هواة بعنوان «رجال لا تعرف المستحيل» ٢٠٠٢، حمل نوعًا جديدًا من الكوميديا على الذائقة المصرية وهو المحاكاة الساخرة أو الباروديParody، وبزغت فيه موهبة الثلاثة أحمد فهمي وهشام ماجد وشيكو لتجتذبهم السينما لعمل فيلمهم الاحترافي الأول.

المحاكاة الساخرة تبدأ من كون خلفية الأحداث حكاية وقعت عام ٥٨٦ قبل الميلاد في مدينة أورشليم، وبينما اعتادت السينما المصرية التعامل بإجلال مع الحكايات المرتبطة بالماضي، ينطلق ثلاثة من الشباب في تفكيك هذا الإجلال، عبر سخرية مستمرة من الصياغات المعتادة، يلعب فيها الحوار دورًا أساسيًا في تفجير الكوميديا، وتحديدًا عنصر المفاجأة المرتبط بظهور السطر الضاحك للنكتة Punchline في موقع غير مألوف داخل الجملة الحوارية.

كذلك استفاد «ورشة شفرة» من السمات الغرائبية للشخصيات الثانوية مثل شامبليون المولع بالحضارة المصرية القديمة، وإكرامي الصاخب المُبالِغ في أفعاله وأقواله.

يستخدم الفيلم مفارقة المعرفة والجهل والادعاء والمكاشفة، سواء بالتاريخ القديم أو المعلومات الأساسية التي قد تغير مصائر الأبطال وعلاقتهم بعضهم البعض، هذه المفارقة تُنتج مواقف كاريكاتورية يلمس بعضها خطوطًا حمراء بأريحية: إن يظن أحدهم أن الأقصر وأسوان هما مدينة واحدة مثلًا، أو أن يتخذ الآخر موقفًا متعنتًا نابعًا من دعمه للقضية الفلسطينية التي ظلت دومًا عنصرًا مبجلًا في الأفلام المصرية حتى الكوميدي منها.

ورغم أن الأبطال في النهاية ينتبهون إلى قيمة التاريخ وسبل المساهمة في الحفاظ عليه، فإن هذا يأتي بعدما يؤكد الفيلم بكل السبل أن التاريخ والحاضر وأي شيء آخر يصلح أن يكون مادة للسخرية.

٩٨- فاطمة وماريكا وراشيل (١٩٤٩)

ماجدة خير الله

إخراج: حلمي رفلة، إنتاج: أفلام محمد فوزي، سيناريو: أبو السعود الإبياري، تمثيل: محمد فوزي – مديحة يسري – عبد السلام النابلسي – ببا عز الدين – إسماعيل يس – لولا صدقي، تصوير: برونو سالفي، مونتاج: سعيد الشيخ، موسيقى: محمد فوزي

محمد فوزي أحد ملوك السينما الغنائية الاستعراضية التي اشتهرت وسادت في سنوات الأربعينيات والخمسينيات، وهو صاحب أكبر عدد من تلك الأفلام التي كان معظمها من إنتاجه، ورغم ذلك فنسبة لا بأس بها قد أصبحت في خبر كان ولم يعد لها أثر يذكر، وهذا حال قدر غير قليل من إنتاج السينما المصرية الذي اختفى في ظروف غامضة ولم

يعد هناك مجال للعثور عليه. لم يبق منها إلا عنوان أو أفيش أو حكاية أو غنوة مصورة مثل فيلم «لست ملاكًا» لمحمد عبد الوهاب الذي لم يعد له أثر إلا أغنية «القمح الليلة» أما الفيلم نفسه فقد ذهب مع المجهول.

يعتبر محمد فوزي أكثر نجوم الغناء في عصره موهبة وحضورًا وخفة ظل، ويعد «فاطمة وماريكا وراشيل» واحدًا من أفلامه المهمة التي كان لها نسبة من النجاح. يضم الفيلم عدة نجمات إحداهن مديحة يسري حبيبته وزوجته وشريكته في معظم أفلامه، ونيللي مظلوم وهي راقصة باليه يونانية شاركت في عدد كبير من الأفلام المصرية، ولولا صدقي التي اشتهرت بأداء أدوار المرأة الأرستقراطية «الغلّاوية» التي تهوى اصطياد الرجال الأثرياء.

أما الشخصية التي يروق لمحمد فوزي أن يلعبها في معظم أفلامه فهي شخصية الفتى الثري متعدد العلاقات النسائية، وفي «فاطمة وماريكا وراشيل» لا تعرف له عملًا ولا باب رزق. إنه شاب ثري مستهتر يحصل على بعض المال من والده الريفي (عبد الوارث عسر) الذي يربط مساعدته المالية لابنه بضرورة زواجه من ابنة عمه التي لم يلتقها في حياته، وبالطبع هو يرفضها من باب إنها مفروضة عليه ويستمر في نزواته العاطفية، فيقرر خطبة كل من راشيل اليهودية وماريكا الرومية المسيحية وطبعًا كل منهما تقبل خطبته هي وأهلها نظرًا لثرائه. الموضوع هنا لا علاقة له بالأديان؛ فالمجتمع المصري كان يضم خليطًا من الجنسيات والديانات بلا أي حساسية حتى منتصف الخمسينيات، المهم أن الأمر يستقر عند فاطمة التي يتعلق قلبه بها ليس لأنها مسلمة ولكن لأنها الوحيدة بين الفتيات اللائي يصادقهن التي لم تهتم بماله، ولأنه يكتشف أنها ابنة عمه التي كان عليه أن يتزوجها حتى لا يغضب والده!

في هذا الفيلم لم يقدم محمد فوزي أية استعراضات راقصة كعادته، ولكنه اكتفى بأغنية واحدة تحمل عنوان الفيلم «فاطمة وماريكا وراشيل.. دول جوه قلبي كوكتيل»، وهي الأغنية التي رقص عليها بخفة ولياقة رقصة الكلاكيت أو النقر، وهي رقصة كانت مشهورة جدًا في الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين وقدّمها كل من فريد إستير وجين كيلي في أفلامهما الهوليوودية الاستعراضية.. كانت أيام!

٩٩- أنا وهو وهي (١٩٦٤)

محمد عبد الجليل

إخراج: فطين عبد الوهاب، إنتاج: أفلام فريد شوقي، سيناريو: عبد الحي أديب، اقتباس وحوار: عبد المنعم مدبولي وسمير خفاجي، تمثيل: فؤاد المهندس – شويكار – توفيق الدقن – سهير زكي – عادل إمام – الضيف أحمد، تصوير: كمال كريم، مونتاج: حسين أحمد، موسيقى: ميشيل يوسف

يعتبر فيلم «أنا وهو وهي» أول بطولة سينمائية للثنائي شويكار وفؤاد المهندس، بعدما حققا نجاحًا في المسرح، إذ كانت أدوار المهندس قبل هذا الفيلم الذي أنتج عام ١٩٦٤، لا تتجاوز الدور الثاني وصديق البطل، لينطلق بعد هذا الفيلم إلى مساحة البطولة المطلقة.

الفيلم هو أيضًا التعاون الثالث بين المهندس والمخرج فطين عبد الوهاب بعد فيلمي «عائلة زيزي» و«صاحب الجلالة»، كما أخرج له في العام نفسه من بطولته فيلم «اعترافات زوج»، ثم تكرر التعاون بينهما لآخر مرة في فيلم «أرض النفاق». الفيلم سبق تقديمه بنجاح في المسرح بنفس الاسم في العام ١٩٦٣، بفرقة الفنانين المتحدين، ليقرر المنتج فريد شوقي إعادة تقديمها في السينما بنفس الأبطال تقريبًا، مستعينا بالسيناريست عبد الحي أديب ليشارك في كتابة العمل، مع مؤلفي المسرحية عبد المنعم مدبولي وسمير خفاجي. ويعد الفيلم هو الظهور الأول في السينما للممثل الشاب وقتها عادل إمام، في دور دسوقي أفندي، والذي فتح له أبواب التعاون مع فطين عبد الوهاب في أفلام لاحقة ترسخت فيها موهبته وحضوره في ساحة الكوميديا.

أدخل عبد الحي أديب بعض التغييرات على قصة المسرحية التي تدور حول علاقة تنشأ بين محام وسيدة في ليلة رأس السنة بالفيوم، لتتوالى المفارقات الكوميدية فيما بعد نتيجة ظهور زوج السيدة وهو رجل عصابات في مكتب المحامي. العمل يعتمد على كوميديا الموقف، التي برع في إخراجها فطين عبد الوهاب، أحد أفضل مخرجي الكوميديا في السينما المصرية، والذي أضاف بذكاء لموهبة المهندس وشويكار التي برزت في المسرح، ليقدمهما لجمهور السينما بفيلم نجح في أن يتجاوز زمنه ويعيش لسنوات طويلة شاهدًا على مواهب استثنائية ساهمت في صنعه.

١٠٠- الدنيا على جناح يمامة

رشا حسني

إخراج: عاطف الطيب، إنتاج: أفلام محمد فوزي، سيناريو: وحيد حامد، تمثيل: محمود عبد العزيز – ميرفت أمين – عبد الله فرغلي – يوسف شعبان – سناء يونس – إنعام سالوسة، تصوير: عبد المنعم بهنسي، مونتاج: سلوى بكير، موسيقى: محمد هلال

يحمل «الدنيا على جناح يمامة» للكاتب وحيد حامد والمخرج عاطف الطيب جوهر مشروع كلا المبدعين وهو التركيز على الإنسان المصري، معدنه، أصله، نقاط تميزه وحتى نقاط ضعفه ثم التحولات والتغيرات التي طرأت على طبيعته والتي جاء الكثير منها انعكاسًا لتغيرات أعمّ وأشمل طالت المجتمع المصري بأسره.

بنظرة سريعة على مشوار الطيب القصير بحسابات الزمن والثري بحسابات القيمة

والتأثير نجد أن همّه الأساسي كان الإنسان البسيط الذي لا تستطيع تمييزه بين مئات البشر يوميًا، الذي يريد أن يحيا اليوم بيومه في سلام ولكن دائمًا ما يُجبره الواقع القاسي عل خوض مواجهات كثيرًا ما يخرج منها مهزومًا، وهو نفس حال أبطال «الدنيا على جناح يمامة» حتى وإن اختلف القالب السينمائي فتحول من تراجيدي كمعظم أعمال الطيب إلى الكوميدي ربما لأول وآخر مرة في مشواره.

البطل هو رضا سائق التاكسي الأمين الشهم الفطِن، الذي لم يضطره ضيق ذات اليد إلى الخضوع لإغراءات عائلة إيمان السيدة الثرية العائدة توًا إلى أرض الوطن كي يدلهم على مكانها بعد شعوره بوجود خطر قد تتعرض له هذه السيدة إن فعل. يرتبط رضا مع إيمان بعلاقة عمل تتحول شيئًا فشيئًا إلى صداقة بعد أن تجد إيمان فيه الصديق الوفي، وبعد أن تشعر في منزله المتواضع بدفء العائلة التي حُرمت منه، فتختاره وعائلته كي يكونوا عائلتها في تأكيد أن الغنى ليس غنى المال ولكن الغنى الحقيقي هو العزوة التي تُشعر الإنسان بالأمان وبالحب والعلاقات المنزهة عن الأغراض والمصالح.

من خلال سيناريو ذكي جدًا، مرر حامد نقدًا اجتماعيًا لاذعًا لفترة السبعينيات والثمانينيات وما حملته من استشراءٍ للفساد والاستسهال والرغبة في الثراء السريع حتى على حساب أرواح الناس مما دفع البعض للغش في مواد البناء والتسبب في انهيار عقارات كان من شأنها أن تأوي الناس لا أن تسقط على رؤوسهم وذلك بعد أن انقلبت كل الأهرامات وليس الهرم الاجتماعي فقط، إلا أن الفيلم في حد ذاته كان انعكاسًا لإيمان راسخ لدى المبدعين بأن المصري ما زال قادرًا على الصمود في ظل كل هذه التغيرات، وما زال قادرًا على الحفاظ على توازنه بل وعلى مواجهة التشوهات التي طرأت على الشخصية المصرية.

من بين أفلام مخرجه، يعتبر «الدنيا على جناح يمامة» من الأفلام القليلة التي تُمثل وثيقة أمل بأنه دائمًا هناك فرصة أخرى في الحياة، الفرصة التي جاءت بإيمان إلى مصر باحثة عن حبها القديم الذي صار ضحيةً لفساد الأخلاق وتشوه النفوس، وفرصة الثراء التي حصل عليها رضا تقديراً لنزاهته وليس لطمعه.

ملحق رقم (١)
القائمة الكاملة للمشاركين في التصويت مرتبة أبجديًا

١- الأمير أباظة
٢- أحمد العياد
٣- أحمد شوقي
٤- أسامة عبد الفتاح
٥- أمجد أبو العلاء
٦- أمجد جمال
٧- د. أمل الجمل
٨- أمنية عادل
٩- أمير رمسيس
١٠- خيرية البشلاوي
١١- رامي المتولي
١٢- رامي عبد الرازق
١٣- رشا حسني
١٤- زين العابدين خيري
١٥- سامح سامي
١٦- شريف ثابت
١٧- صفاء الليثي
١٨- عصام زكريا
١٩- علا الشافعي
٢٠- كمال رمزي
٢١- ماجدة خير الله
٢٢- ماجدة موريس
٢٣- محمد أبو سليمان

٢٤- محمد سيد عبد الرحيم
٢٥- محمد طارق
٢٦- محمد عبد الجليل
٢٧- د. ناجي فوزي
٢٨- د. نادر رفاعي
٢٩- ناهد صلاح
٣٠- هيثم دبور
٣١- د. وليد سيف
٣٢- يوسف هشام

ملحق رقم (٢)
الأفلام التالية في الأصوات، والتي احتلت المراكز من ١٠١ حتى ١٥٠

١٠١- أم رتيبة
١٠٢- رمضان مبروك أبو العلمين حمودة
١٠٣- دهب
١٠٤- خللي بالك من جيرانك
١٠٥- بلاش تبوسني
١٠٦- اتش دبور
١٠٧- هاتولي راجل
١٠٨- عروس النيل
١٠٩- الستات
١١٠- ليلة الدخلة
١١١- حماتي ملاك
١١٢- قليل من الحب كثير من العنف
١١٣- غبي منه فيه
١١٤- عفريتة هانم
١١٥- عالم عيال عيال
١١٦- هنا القاهرة
١١٧- بنك الحظ
١١٨- السفيرة عزيزة
١١٩- طباخ الريس
١٢٠- آي أي
١٢١- الفانوس السحري
١٢٢- بخيت وعديلة
١٢٣- اللعب مع الكبار
١٢٤- بنات العم
١٢٥- أونكل زيزو حبيبي
١٢٦- خللي بالك من عقلك
١٢٧- محامي خلع

١٢٨- طلاق سعاد هانم
١٢٩- الجريمة الضاحكة
١٣٠- حسن ومرقص وكوهين
١٣١- الشيطانة التي أحبتني
١٣٢- كلمني شكرا
١٣٣- على باب الوزير
١٣٤- سمع هس
١٣٥- معلش احنا بنتبهدل
١٣٦- ألف مبروك
١٣٧- العقل والمال
١٣٨- لا مؤاخذة
١٣٩- خرج ولم يعد
١٤٠- حماتي قنبلة ذرية
١٤١- حسن ومرقص
١٤٢- إسماعيل يس في البوليس
١٤٣- اسماعيلية رايح جاي
١٤٤- طيور الظلام
١٤٥- فيفا زلاطة
١٤٦- العتبة جزاز
١٤٧- اعترافات زوج
١٤٨- زي عود الكبريت
١٤٩- الستات ميعرفوش يكدبوا
١٥٠- احترس من الخط

ملحق رقم (٣) - دراسة
نجوم خط الوسط.. ظرفاء الأفلام وبهجة السينما
نـاهـد صـلاح

ذات مرة أخبرني نور الشريف أنه كان أحيانًا يتساءل: لماذا لم يكن عبد الفتاح القصري أو زينات صدقي أو عبد العزيز مخيون أو نبيل الحلفاوي في الصفوف الأولى للنجوم رغم امتلاكهم لموهبة كبيرة؟ السؤال لافت ومثير للتأمل، لكنه يكون أكثر إثارة عندما يصدر عن واحد من كبار نجوم فن التمثيل العربي مثل نور الشريف، كما أنه يحيلنا تَوًّا إلى ممثلي الصف الثاني والثالث، ويجعلنا نتابع حضورهم ومدى تأثيرهم وكذلك صعود بعضهم إلى القمة دون الآخرين.

الصعود الذي يراه البعض كنوع من أنواع الحظ السعيد، على طريقة المثل الشعبي: «قيراط حظ ولا فدان شطارة»، وهذا في رأيي تفسير يبدو ظالمًا إلى حد ما، خصوصًا لممثلين هم في الأصل موهوبون ومجتهدون في ذات الوقت، ولو تريثنا قليلًا لاكتشفنا أن النجومية الساطعة لا تعني دليلًا على موهبة الممثل، باعتبار أن النجم هو على الأغلب نتاج صناعة، وأن التمثيل الحقيقي يحتاج إلى موهبة حقيقية، لذا فإن تمكن بعض الممثلين، السنيدة، حسب الاصطلاح الشائع، وإن كنت أفضل أن أصفهم بأعمدة خط الوسط، من إدراك حاجز النجومية، مثل هنيدي، محمد سعد، أحمد حلمي، و.. عبلة كامل، وقبلهم كان إسماعيل ياسين وحتى عبد المنعم إبراهيم وعبد السلام النابلسي.

هذا التمكن هو تحول مثمر يبرهن على قدراتهم التمثيلية الكبيرة، ويرسخ مثابرتهم ودأبهم ليحقق كل واحد منهم نقلته النوعية، ويتحول من صديق البطل الذي يُضفي على الفيلم أجواء البهجة والألفة، إلى البطل الذي يحرك الحدث والحكاية، وبهذا الشكل دخل هؤلاء بشكل ما دائرة صناعة النجم، بينما توقف كثيرون في الحديقة الواسعة ولم يدخلوا البرج العاجي في قصر الفن، حيث تلمع النجوم وتتحدد خطة الإنتاج والتوزيع وقيمة الأجور، على الرغم من حصول بعضهم على جوائز في التمثيل وتقديرات من مهرجانات محلية ودولية، فإن كثيراً منهم يعرفهم الجمهور بأسماء شخصياتهم في الأفلام ولا يبالون بأسمائهم الحقيقية، يحبون إطلالتهم على الشاشة وربما يحفظون عبارات رددوها، وفي هذا إشارة جلية لفاعليتهم في الخط الدرامي، ووجودهم كعنصر مؤثر، بصرف النظر عن مساحة الدور وعدد اللقطات والمشاهد.

فهل يمكن لنا أن ننسى مثلًا عبد الغني النجدي، واحد من أشهر ظرفاء السينما المصرية، وهو بالمناسبة ليس ممثلًا فقط، إنما شارك في كتابة السيناريو والحوار للعديد من الأفلام منها: «أجازة بالعافية»، «خالي شغل»، «بنات بحري»، وأغاني فيلم

«السر في بير»، هذا غير تأليفه النكات وبيعها لكبار نجوم الكوميديا مثل إسماعيل يس ومحمود شكوكو. حتى وإن كانت مشاهده قليلة، فهل يمكن ألا نبتسم له وهو يحمل صينية البطاطس والديك الرومي في فيلم «بين السماء والأرض» ويتحدث عن إلغاء الفوارق الطبقية بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، وجملته الشهيرة: «خلجات نضيفة وجلوب عالم بيها ربنا»، ثم تأنيبه لتلك المرأة في المصعد المعطل وهي تبدي ندمها لخيانة زوجها، قائلًا: «وسمعتي كلامه ليه يا مهشكة؟!» وعبارته المضحكة «دمبرى.. دمبرى.. دمبرى» في فيلم «رصيف نمرة خمسة»، وعوكل في «الفانوس السحري» بجملته الشهيرة: «متشوجين جوي يا دميل»، و«المغص عوج عليّ تاني يا بوي» في فيلم «لوكاندة المفاجآت»، ألا نضحك معه لدرجة الانفجار في «اسماعيل ياسين في الأسطول»، لأنه كان يريد أن يلتحق بسلاح «الغواويص»؟

لذا، فمن الضروري هنا في استفتاء مهرجان الإسكندرية لاختيار أفضل مائة فيلم كوميدي، أن نسلط الضوء على هؤلاء الذين أناروا الأفلام، وأسهموا في نجاحها واستمراريتها، ممثلون تكررت أسماؤهم في قائمة أفلام الاستفتاء الرابحة، بما يشير إلى أن مشاركاتهم لم تكن عابرة، بل ملهمة في نواح عدة ترشدنا إلى أنه ليس بالضرورة أن البطل هو من يخبرنا برسالة الفيلم، إنما قد يفعلها أصحاب الدور الثاني، وهنا لا يمكن أن ننسى مثلًا توفيق الدقن حين قال الكلمة الأخيرة في «الشيطان يعظ» (١٩٨١) إخراج أشرف فهمي، ردًا على طلب حنفي الأبيض (سعيد صالح) أن يدخل عالم الفتوات: «هو جرى إيه للدنيا، الناس كلها بقت فتوات أومال مين اللي هينضرب؟»

الكاراكتر والشرير الظريف

توفيق الدقن يتكرر اسمه في قائمة الأفلام الرابحة ثماني مرات، نراه من فيلم لآخر يتطور ويكتسب مستوى ملحوظًا من النضج، فيؤدي دوره في يسر وعمق نسبي، يبدو في تنقلاته كما لو كان يتعاطى داخليًا مع نفسه قبل أن يتبادل الحوار مع زملائه في العمل، بما يعني أنه يتواصل مع الشخصية التي يجسدها ويأخذ ملامحها، ثم ينفتح على الأخرين المحيطين به في دائرة التمثيل.

الظاهر إذن يتسرب إليه انفعالات الباطن، وهو أمر يفطن إليه الدقن ويتقنه أيضًا، ربما يعود ذلك ليس لموهبته فقط، إنما يجب أن نضع اعتبارًا لدراسته في المعهد العالي للفنون المسرحية، وعمله في المسرح الحر ثم المسرح القومي، كذلك ظهوره الأولي في أفلام تاريخية مثل «ظهور الإسلام» عام ١٩٥١ م، وغيرها من أعمال صنعت تاريخه ومهدت لحصوله على جوائز عدة منها حصوله على وسام العلوم في العام ١٩٥٦.

أغلب أدواره تمحورت حول تيمة الشر: اللص، البلطجي، السكير، عضو العصابة، لكنه نجح مع ذلك في تقديم نموذج «الشرير الظريف»، عرف جيدًا في أدواره كيف يستخلص من الشر خفة الظل، إنه الخط الدرامي الذي ميز الدقن خلال مشواره الحافل، ووضعه في مصاف ممثلي الكوميديا الكبار، لكن من خلال أدائه المغاير الذي منحه مساحة يمكن وصفها بالمستقلة، أي غير التابعة لتجارب أخرى، وإن كانت غير متقاطعة مع المناخ الفني العام، بل متواصلة في دائرة إبداع شاملة.

أدواته التمثيلية التي استخدمها اعتمدت في أحيان كثيرة على ارتجاله، سواء اللفظي أو الحركي، من إيفيهات إلى تعبيرات الوجه والصوت العالي المعبر عن غلظة وقسوة وعن ثقة الشرير صاحب السطوة، والضحكة المتقطعة، الملونة بالتهكم والسخرية وأحيانًا التهديد، من عبده دانس في «أحبك يا حسن» وهو يصرخ في استهزاء: «أحلى من الشرف مفيش»، إلى أمين الصايغ في «سر طاقية الإخفاء» وهو يستخف ببطل الفيلم الطيب عصفور ويسأله: «العلبة دي فيها إيه؟» ويجبره أن يجيب: «العلبة دي فيها فيل»، إلى الباز أفندي (ساقط توجيهية وسمسار مراكب وقباني) في «ابن حميدو»، الذي يتعاون مع عصابة لتهريب المخدرات ويسعى للزواج من عزيزة ابنة الريس حنفي شيخ الصيادين، وهو يردد ساخرًا: «صلاة النبي أحسن».

ومن كل هؤلاء إلى أبو الخير أفندي في «مراتي مدير عام»، الموظف الأحمق، المتملق الذي ينافق رؤساءه، ويشيع النميمة والأخبار الملفقة بين زملائه، ويتعامل مع الجميع كأنه المحقق البوليسي أو شيرلوك هولمز كما يصفونه، وهو في هذا الفيلم موظف آخر غير عبد الصمد أفندي في «على باب الوزير»، صاحب المقولة الذائعة: «أنا راجل لعين يا أخي»، مُحضر المحكمة المُتعب الذي يعاني في تلبية طلبات أسرته بمرتبه الضئيل، ورغم ذلك لا يمد يده إلى الحرام ولا يتورط في الفساد.

أبو الخير، هو اسم على غير مسمى تمامًا، في كل مرة يدخل فيها على زملائه وهو يصيح: «اسمع يا سيدي.. جبت لكوا كل المعلومات المطلوبة»، فيتطلع له الجميع ويلتفون حوله وهو يسرد ادعاءاته، بينما هو يتمترس بخبث وراء نظارته وتدور عيناه تستشرف الجميع، إذ يواصل وهو يستنطق حروفه برهبة وجزع: «ليها غراميات تشيب.. تشيب»، إنه يقصد بالطبع مديرته الجديدة، كما يكرر إيفيهاته اللفظية، حيث يتلون أدائه في نطقها حسب الموقف كما فعل مثلًا في عبارة: «روح يا شيخ الله يسترك»، وحينما تسأله مديرته: «هما سموك أبو الخير ليه؟» يجيبها دون تردد: «من أعمالي يا افندم».

ثنائية الشاويش والعسكري

إذا كان توفيق الدقن حاول أن يرسخ مساحته المميزة، فإن رياض القصبجي وهو حاضر في ١٣ فيلمًا من أفلام الاستفتاء الرابحة، تمكن أن يكون النموذج الساطع، لظاهرة الممثل الموجود في خط الوسط، والمساهم بقوة في نجاح الفيلم، لم يحصل أبدًا على البطولة المطلقة، لكنه كان صك النجاح في الأعمال التي شارك فيها، خصوصًا تلك التي شارك فيها إسماعيل ياسين وفيها حقق قبولًا كبيرًا لدى جمهور السينما.

الفكرة التقليدية في الكوميديا تعمل على تفعيل معادلة «الكاراكتر»، يعني الاشتغال على الشكل في توصيل المضمون وجلب الضحك، على اعتبار أن من مواصفات الكوميديان الرئيسية أن يكون مسليًا، مبهجًا، خفيف الظل وأن يستخدم كل الحيل الشكلية لتحقيق ذلك، قد يكون الشكل واحدًا من أسباب ظهور القصبجي على الشاشة، فالممثل الهاوي في فرقة التمثيل الخاصة بهيئة السكة الحديد، ثم فرقة على الكسار، وفرقة دولت أبيض قبل أن يستقر مع فرقة اسماعيل يس المسرحية، اختاره المخرج الكبير توجو مزراحي لدور صغير في فيلم «سلفني ٣ جنيه» بسبب بنيانه القوي، وقد كان حينذاك يتدرب على رياضة الـ«بوكس».

هذا البنيان هو ما فجر الضحك في مشهد مرافعة الأستاذة فاطمة لمخرجه فطين عبد الوهاب، حين وصفت المحامية الشابة موكلها برعي شناكل (رياض القصبجي) بحماس: «إن موكلي يا حضرة القاضي طويل القامة، عريض المنكبين، إلا أنه نقي السريرة كالحمل الوديع، لا يهش ولا ينش.. فأضخم الحيوانات مشهورة بطيبة القلب ورقة الطباع مثل الفيل والجمل والسيد قشطة»، بينما وقف القصبجي خلف القضبان، تنسحب الابتسامة على وجهه كالطفل الضخم البريء، متماهيًا مع كلمات محاميته، ملامحه لينة لا تتوافق مع مظهره الخارجي، عندما سأله القاضي: «أنت ضربت المجني عليه؟»، أجابه ببراءة ساذجة: «لا يا فندم هو اللي ضرب نفسه»، مردفًا: «كل ما يشب علشان يضربنى قلم ييجى على وشه وفضل يضرب لغاية لمّا بهدلنى خالص يا سيادة القاضي».

ظهر تألقه ولمعانه في ثنائيته مع إسماعيل ياسين، الشاويش عطية والعسكري الساذج، في الأسطول، في الجيش، في البوليس وغيرها من أفلام رسخت الحياة العسكرية ومفاهيمها من الرجولة والالتزام والتضحية في وجدان الجماهير، ثم في أفلام أخرى مثل «ابن حميدو» و«العتبة الخضراء» وغيرها. وجود القصبجي هيأ لتوهج اسماعيل ياسين واتقاد موهبته، كان سنده العظيم في الوصول إلى نجوميته الهائلة وتحقيق

إنجازه الكبير، نجح القصبجي في التفاعل كطرف رئيسي في معادلة النجاح هذه، مستخدمًا تشكيله العضلي والحركي وانفعالاته القوية وهو يكاد يصرخ من غباء وبلاهة هذا العسكري الذي لا يفهم أوامره، ولا يدرك الحياة العسكرية، ويقف أمامه بوجه مسطح، خال من الانفعالات، فنراه كما لو كان سيبكي وهو يسأله في «إسماعيل ياسين في الأسطول»: «شغلتك على المدفع بوروروم؟»، «بص قدامك يا عسكري رجب.. اعدل رقبتك يا عسكري»، وملامحه التي تتغير كأن وجهه سيسقط عن رأسه وهو ينادي بأعلى صوته: «يا عسكري مخالي شل»، والعسكري سُمعة يرد ببلاهة: «اللي اسمه مخالي يتحرك يا جدعان ده راجل شرّاني وأنا عارفه»، الشاويش عطية يستمر في الظهور ومد البطل بالطاقة والتوقد حتى في دوره الداعم في «ابن حميدو»، وجملته التي مازال يستدعيها الجمهور من أجيال مختلفة: «هو بعينه بغباوته وشكله العكر».

نحن إذن، أمام ممثل يبعث طيفًا من المتعة بمجرد ظهوره على الشاشة، ورغم تكراره للدور الواحد (الشاويش عطية)، لكن لديه تلون أدائي عامر بالموهبة وفهم الشخصية، وهو ما نلحظه في أدوار أخرى حتى مع نفس الممثل، مثل شخصية أبو سريع التي جسدها في فيلم «الآنسة حنفي» على سبيل المثل.

ممثل الأرقام القياسية والظهور الهادئ

ربما كان «زنفل» من أشهر الشخصيات التي قدمها حسين إسماعيل، مساعد الطبيب البيطري في فيلم «آه من حواء»، يرتدي الجلباب وفوقه البالطو، يحمل «عدة الشغل» ويدلل الحيوانات التي يساعد في علاجها، يبدو طيبًا، حنونًا وهو يهدئ الحمار قائلًا: «بونو بونو» قبل أن يعطيه سرنجة الدواء، أصبحت هذه الجملة أكثر تداولًا بين الناس كوسيلة للتهدئة.

لكن «زنفل» وإن كان الأشهر، ليس وحده في رصيد الممثل صاحب الـ ٣٣٤ عملًا وربما أكثر، كلها بلا استثناء أدوار ثانوية تراوحت ما بين البواب، المقاول، الحانوتي، الحلاق، الجزار، القهوجي، صاحب مكتب التخديم، مدير الكباريه، شيخ الحارة، الشاويش، سائق التاكسي، الدجال، العربجي، كمساري القطار، المأذون، الميكانيكي، البقال.. والطباخ الحائر الذي يلاحق «حسين» أبو العروسة للحصول على أجره في «أم العروسة»، وحنفي ساعي الشركة الظريف في «مراتي مدير عام» يحمل صينية القهوة والمشروبات، كما يحمل الدوسيه الذي يحتوي على قبقاب وكيل الشركة، والذي يسعفه به حين يطلبه من أجل الوضوء، وغيرها أدوار كثيرة حتى أنه يشارك في نحو ١٣ فيلمًا من أفلام الاستفتاء الرابحة.

لهذه الوفرة في أدواره دلالة على أنه كان دائم العمل وحريصًا على التنوع، أو على ما يبدو أن المخرجين تعاملوا معه بوصفه رجل كل الأدوار الصغيرة والثانوية، لدرجة أن رصيده زاد بقليل عن رصيد شقيقه عبد المنعم اسماعيل، الذي اشتهر هو الآخر بتقديمه نفس نوعية الأدوار.

حجم أدواره لم يكن عائقًا في انتشاره وقبول الجمهور له، بالعكس إن إجادته لهذه الأدوار، جعلته واحدًا من صناع البهجة على الشاشة، وإن لم يعرف كثيرون اسمه الحقيقي، لكنهم يعرفون زنفل وحنفي ويتذكرون تفاصيلهما في أفلام حميمية سكنت الوجدان وسكن معها الممثل الذي يشبه ناس الشارع والحارة والمجتمع الشعبي بأطيافه المختلفة.

تنويعات الكاراكتر

يحضر في قائمتنا كذلك الفنانون الثلاثة: إسكندر منسّى (١٠ أفلام)، محمد يوسف (١٠ أفلام)، محمد شوقي (٨ أفلام)، تنويعات أخرى لفكرة «الكاراكتر» وإن اتخذ كل منهم نسقه التمثيلي المختلف، لنجد اسكندر منسّى المشهور جماهيريًا بدور مرقص أفندي، الصديق الوفي لبطل فيلم «أم العروسة»، وإن كانت مسيرته التي دامت ٤٠ عامًا زاخرة بأعمال كثيرة أغلبها خصوصًا في البدايات كانت مسرحية، هو الذي نشأ بين أعضاء فرقة الريحاني، بحكم أن والده من كبار ممثلي المسرح هو الفنان منسّى فهمي، ذلك قبل أن يحصل على دور صغير في «العزيمة» مع المخرج كمال سليم، ودور العراف الهندي في «سي عمر» مع الريحاني، لتتوالى أدواره الثانوية التي وضعته في خانة الشخصيات الطيبة على الأغلب، ربما عاد ذلك إلى ملامحه التي اكتستها ملمحًا من الأبوة.. على أية حال فإنه كان شريكًا بأدواره هذه في العديد من الأفلام الكوميدية مثل: «لعبة الست»، «المليونير»، «حسن ومرقص وكوهين»، «الفانوس السحري»، و«البوليس السري» الذي لعب فيه دور المخرج المجنون في المستشفى مع نخبة كبيرة من الكوميديانات، صورة كاريكاتورية لمخرج مختل عصبيًا يقوم بحركات تفجر الضحك.

ونكتشف أن محمد يوسف أو «المعلم شكل» ابن فرقة ساعة لقلبك من خمسينيات القرن الماضي، استمر في حضوره كواحد من «فراودة» الأدوار الثانية حتى الألفية الجديدة في قرننا الحالي، من ممثل يفرش الإيفيهات لزملائه إلى دور الأب لمحمد هنيدي وأحمد حلمي وغيرهما من نجوم موجة الكوميديا الجديدة، من «شارع الحب» مع عبد الحليم حافظ، إلى «الإرهاب والكباب» مع عادل إمام، و«سمع هس» مع ممدوح

عبد العليم وليلى علوي، و«عبود على الحدود» و«الناظر» مع علاء ولي الدين، و»رشة جريئة» مع أشرف عبد الباقي، و«عوكل» مع محمد سعد، من العمل مع المخرج عز الدين ذو الفقار إلى المخرج شريف عرفة وسعيد حامد.

أما محمد شوقي المعروف جماهيريًا بـ«نعناع»، اسم الخادم في «سكر هانم»، فقد تمترس هو الآخر في منطقة خط الوسط، ووضع بصمته الخاصة في أدواره التي تجاوزت ٣٠٠ فيلم، هنا الممثل الذي بدأ مشواره مغنيًا في فرقة منيرة المهدية، أغوته جنية التمثيل واكتفى بالأدوار الصغيرة التي تشبع شغفه إلى حد ما، في ذات الوقت تمكن بخفته وحركته السريعة ومثابرته عمومًا أن يقوم بأدوار الخادم والفهلوي وابن البلد، بإيقاع الفاهم، الفطن، ما جعله حقيقيًا يصدقه الناس ويتفاعل معه.

الجوكر

لو أحصينا الإيفيهات في السينما المصرية، لربما كان عبد الفتاح القصري هو الجوكر صاحب الرقم الأكبر، فإنه دون شك واحد من عمالقة الكوميديا (حاضر بسبعة أفلام في قائمتنا)، لم يكن يحفظ الدور ويلقي بالكلمات كمن يتخلص من حشو الحوار الذي اختزنه في ذاكرته، لكنه استوعب أدواره وشخصياته وقدمها بأسلوبه الخاص الذي يستظهر بسلاسة ما وراء العبارات، كان يباشر أداءه متدفقًا، حيويًا بناء على فهم وانفعال صادق بما يقدمه.

قد يكون شكله وتركيبته الجسمانية من أهم مؤهلات عمله في التمثيل: قامته القصيرة، شعره الأملس الناعم الذي يمشطه بطريقة معينة، عينه المصابة بالحول التي رفض أن يجري جراحة ليعالجها، قائلًا: «لو لم أكن أحولًا لوددت أن أكون أحولًا»، طريقته المطوطة والمتأنية في النطق، حركته في السير والتلويح باليدين، أزياء شخصياته التي من الواضح أنه كان يختارها بعناية تناسب الشخصيات التي يمثلها، سواء كانت الجلباب أو البذلة أو زي الصيادين، كل هذا كان له أكبر الأثر في أن يستكمل طابعه الخاص كممثل كوميدي لديه استجابة قوية تجاه دوره، متفاعلًا معه ومنفعلًا به إلى حد كبير.

ظل القصري طوال مشواره في منطقة خط الوسط، الممثل السنيد، لكنه ذا رونق جذاب، أحبه الجمهور وصدقوه في أدوار ابن البلد الطيب الغير متعلم، أظنه هو نفسه صدق ونسى أنه انتمى يومًا لعائلة ثرية وتخرج من مدرسة فرنسية، وأنه اختار التمثيل الذي أغرم به، مضحيًا بميراثه من ثروة والده، اختار أن يكون الممثل الذي طوَر من حاله تدريجيًا، بداية من التحاقه بفرقة عبد الرحمن رشدي وبعدها فرقة نجيب الريحاني

ثم فرقة إسماعيل ياسين، النجم الذي تعاون معه في أعمال عدة وظل خلفه في الصف الثاني، وإن لم يقلل هذا من قيمته الفنية التي هيأته ليكون باقيًا على مدار أجيال عدة، مازالت تحفظ عباراته وطريقته وتقلده إن لزم الأمر.

هل هذا كافيًا بالنسبة لفنان؟ أظنه نعم، فلا برهان على نجاحه أكثر من خلود المعلم حنفي شيخ الصيادين في «ابن حميدو» وإيفيهاته المتداولة حتى الآن: «كلمتي لا يمكن تنزل الأرض أبدًا» و«خلاص هتنزل المرة دي»، «الباز أفندي ده عريس أنا نفسي أتمناه»، «الآن أيها الإخوان المجتمعين في هذا الصوان.. من سالف العصر والأوان.. أسَلّم ابن حميدو أفندي القرصان.. المفتاح الذهبي للباخرة العظيمة نورماندي تو» و«سيري يا نورماندي تو»، أو المعلم شاهين الزلط في فيلم «سكر هانم» حين قال: «ست!! أنا مش شايف قدامى أيتها ست.. ده إنتِ ست أشهر.. ده أنا جانبك أبقى مارلين مورلو، ده أنت قوام عايز بردعة ولجام»، أو يونس فى فيلم «لو كنت غني» صاحب واحدة من أشهر جمل الغزل في السينما المصرية: «يا صفايح الزبدة السايحة، يا براميل القشطة النايحة»، أو عبد العزيز والد «الأستاذة فاطمة» وهو يوبخ زميلها عادل: «يا قليل الربابة، عديم المجتمع»، هذا غير مرافعته الشهيرة: «يا حضرات المستشارين يا سيدى الرئيس، إن قضيتنا اليوم هي قضية الحق ولقد ظهر الحق وزهق الباطل، إن المتهم الواقف أمامكم خلف القضبان الحديدية مجرم أثير وقاتل لئيم اعتدَى على الشرف والفضيلة التي والذي يحميهما القانون قتل حقوق الإنسان التي والذي تكفل بها مجلس الأمن، قتل الحرية الشخصية وقتل الحرية العمومية، قتل الأخلاق، قتل الشرف، قتل المدنية والمعمار، قتل هذه وهؤلاء عامدًا مستعمدًا ولهذا أطلب من المحكمة الحكم بالإعدام شنقًا مع سبق الإصرار والترصد».

تبدو إيفيهاته كأنها ارتجالاته الخاصة، لكنها ليست وحدها السبب في استمراريته، بقدر كبير هناك أيضًا يقينه بعمله وشغفه بالتمثيل، وهما أمران كافيان للتحدي الذي عُرف عنه، وجعله يواصل مشواره ويفاجئ جمهوره بشخصياته ذائعة الصيت، وإن كانت أغلبها تدور في فلك النموذج الشعبي، لكن كل شخصية كانت لها سماتها المتفردة وطريقتها المغايرة في الكوميديا والإضحاك، فالجزار الطيب في «الآنسة حنفي» غير عبد المجيد ساطور رجل العصابة في «سي عمر»، غير الحاج جمعة البقال في «معلش يا زهر» غير المعلم عقلة في «شمشون ولبلب».. إلخ.

الاستثنائي

يعد عبد المنعم إبراهيم (١٠ أفلام في قائمتنا) من القلائل الذين خرجوا أحيانًا من صفوف

السنيدة إلى البطولة المطلقة، كما حدث في «سر طاقية الإخفاء»، بخلاف أدواره الكبيرة ونقلاته النوعية في أفلام مثل «سكر هانم» و«أضواء المدينة».. صحيح أنه احترف أداء الأدوار الثانية، لكنها في أغلبها لم تكن أدوارًا صغيرة، هذا ليس تقليلًا من شأن الأدوار الصغيرة، إنما لتوضيح مسار تلميذ زكي طليمات الذي احترف التجسيد الكوميدي والتراجيدي في المسرح والإذاعة والتليفزيون بنفس حماسه للسينما، فالرهان دائمًا كان على الممثل، بصرف النظر عن الوسيلة التي يظهر بها أو اللون الذي يقدمه، لعل هذا من أسباب تلقيبه بـ «تشارلي تشابلن العرب»، الوصف الذي أسعده وإن لم يصل فعليًا لمكانة شارلي شابلن وموقعه في الصفوف الأولى، فقد ظل صديق البطل في «الزوجة ١٣»، «خطيب ماما»، «أنت حبيبي»، «حكاية العمر كله»، «الوسادة الخالية»، و.. محروس في «إشاعة حب» البارع في تقليد الأصوات، تارة صوت خاله ليداري على نزواته أمام زوجته: «يا عبد المهيمن هتبعت لبتوع الكونغو بطاطين! هيعملوا بيها إيه؟!»، وتارة يقلد صوت هند رستم: «كدة برضه يا سونة يا خاين»، «أحبك، أعبدك، أموت في هواك».

ظهوره كمقلد للصوت النسائي هنا، حتى وإن لم يكن صوته الفعلي، كان خطوة توازت مع لعبه لأدوار نسائية، كما في «سكر هانم» حيث قام بأداء «فتافيت السكر» وإيفيهاتها اللاذعة: «اتعلم إزاي تعامل الجنس اللطيف يا بغل إنت»، واستيعابه لفكرة تجسيد امرأة سواء في الحركة أو النطق، وهو الأمر الذي كرره بطريقة أخرى في «أضواء المدينة»، هذا التجسيد لم يبتدعه عبد المنعم إبراهيم، فهناك تجارب كثيرة في السينما المصرية، إسماعيل ياسين مثالًا بارزًا، وفي السينما العالمية أيضًا نجد مثلًا جاك ليمون في فيلم «البعض يفضلونها ساخنة» إخراج بيلي وايلدر، ارتدى الملابس النسائية أمام مارلين مونرو.

إضافة إلى إتقانه اللغة العربية الفصحى التي ميزته في أدوار: الشيخ عبد البر في «إسماعيل ياسين في الأسطول» وإلإيفيه الشهير الذي أطلقه في وجه الشاويش عطية: «يا لك من شنقيط!»، الأستاذ عبد الحكم مدرس اللغة العربية في «السفيرة عزيزة»: «النجدة.. الغوث»، هنا لا يفوتنا الإشارة لأدوار صارخة الكوميديا مثل المجنون في «اسماعيل ياسين مستشفى المجانين»، إنه مجنون غير الموجود في «بين السماء والأرض»، بينما عصفور «سر طاقية الإخفاء» الوحيد الذي أخذ بيده للبطولة المطلقة، فهو كسير الجناح في قصة الفيلم، وفي الواقع، إذ لم تتكرر التجربة وظل عبد المنعم إبراهيم على خط التماس بين الصف الأول والثاني، ممثلًا يقظًا يعرف كيف يسخّر موهبته في التعبير عن الشخصية التي يؤديها، صاحب أدوار كبيرة رشحته ليحصل على جوائز كبيرة مثل وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٨٣، درع المسرح القومي الذهبي، عام ١٩٨٦.

تنويعات ومراحل

حقق عادل إمام لنفسه مكانة كبيرة على خريطة الكوميديا العربية، كما حظي بشعبية جارفة لافتة للانتباه وممثلين كانوا بطانته، في قائمتنا الرابحة مجموعة منهم شاركوه في أعمال كثيرة: سعيد طرابيك (١١ فيلمًا)، يوسف داود (١١ فيلمًا)، أحمد راتب (١١ فيلمًا)، يوسف عيد (٩ أفلام)، هذا لا يعني أن نجاحهم أو حضورهم في المشهد السينمائي يعود لعادل إمام فقط، لكن على الأقل هناك إسهام ما في ذلك، أو يمكننا القول بأنها معادلة طرفاها استفادا بشكل أو بآخر.

ربما بدأ سعيد طرابيك مشوار التمثيل في أواخر ستينيات القرن العشرين، لكن ارتباطه بالعمل مع عادل إمام ساعده في إنجازه، وإن لم يرتكن طرابيك على ذلك فقط، بل له تجارب كثيرة اندمج فيها مع نجوم آخرين وموجات متعاقبة من الكوميديا، وتمكن أن يبرز إمكانيات الممثل عنده.

يوسف داود وهو من أصحاب مدرسة الصوت في التمثيل، بما لديه من مقدرة على استخدام صوته كوسيلة وليست غاية، للتعبير عن الشخصية، فقد احترف التمثيل وهو في الـ ٤٧ من عمره، وكما كان ظهوره في مسرح عادل إمام داعمًا له، فإن براعته في أعمال الآخرين أسهمت في تكريس اسمه بساحة الكوميديا، وترديد عباراته مثل: «أنا اللواء مهذب رئيس مباحث أفريقيا وكأس العالم» فى فيلم «الشيطانة التي أحبتني».

كما شكل أحمد راتب عنصرًا أساسيًا في أفلام مهمة مع عادل إمام، نحو ١٩ فيلمًا منها: «قاتل مقتلش حد»، «شعبان تحت الصفر»، «على باب الوزير»، «المتسول»، «واحدة بواحدة»، «حتى لا يطير الدخان»، «جزيرة الشيطان»، «اللعب مع الكبار»، «الإرهاب والكباب»، «المنسي»، «الإرهابي»، «بخيت وعديلة»، «طيور الظلام»، «التجربة الدنماركية»، «السفارة في العمارة»، «عمارة يعقوبيان»، «زهايمر»، فإنه شكل أيضًا قاسمًا مشتركًا في كثير من الأفلام الحديثة: «أنا مش معاهم»، «البلياتشو»، «الأولة في الغرام»، «ألوان السما السبعة» وغيرها، إضافة إلى مشاركته في أعمال واحد من عمالقة كوميديا السينما والمسرح هو فؤاد المهندس وغيره، وفي كل تجاربه كان ممثلًا راسخًا يتقمص الشخصية التي يمثلها حتى يكاد يصبح في كل دور شخصًا جديدًا.

أفلام عدة لعادل إمام شارك فيها يوسف عيد، منها: «رسالة إلى الوالي»، «عصابة حمادة وتوتو»، «النمر والأنثى»، «بوبوس»، «التجربة الدانماركية»، بما يسمح لوجوده كواحد من عناصر التمثيل الكوميدي، وتوغله في أفلام كثيرة غير ذلك تضمنتها لائحة أعماله وأسست لتجربته التي كرسته في الأدوار الثانوية فقط، واعتمدت على أسلوبه في

الكلام المليء بنبرة صارخة، مستخدمًا بكثرة حركة يديه، متمكنًا من الوقوف بجوار الكبار ، وأن يخلق لنفسه صورة مميزة لدى الجمهور الذي يردد إيفيهاته: «الأستاذ زكريا الدرديري، مدرس رياضيات وفرنساوي، على ما يجيبوا مدرس فرنساوي» في فيلم «الناظر»، أو «أضربك فين مفيش في وشك مكان» و«محسوبك المعلم عبده أجرني صاحب مكتب حانوتي الشباب وشعاره عزيزي العميل اختار تربتك بنفسك» في فيلم «جعلتني مجرمًا».

مواهب وأدوار

من البديهيات السهلة التي يرتكن إليها الجميع اعتبار أن فيلم «إسماعيلية رايح جاي» الذي ظهر رسميًا عام ١٩٩٧، هو كلمة السر في انطلاق موجة الأفلام الكوميدية الجديدة، أو «المضحكون الجدد»، ولم يقل لنا هؤلاء المروجون للأحكام السهلة: ولماذا كان هذا الفيلم بالذات هو كلمة «افتح يا سمسم» التي فتحت المغارة أمام جيل من صغار الممثلين المحبطين، كما فتحت شهية المنتجين لضخ أموالهم في تقديم العديد من الأسماء الصغيرة، وأدت إلى جرأة تجاهل النجوم لصالح الوافدين الجدد؟ وهي ظاهرة ربما حدثت بهذا العنف للمرة الأولى في تاريخنا السينمائي الذي سار منذ نشأته على أسلوب «سيطرة النجم» كما تعلمناه من هوليوود؟

إلى جانب الأسماء الصغيرة برزت أسماء أخرى كانت موجودة من قبل، بعضها موجود في قائمتنا مثل: لطفي لبيب (١٠ أفلام)، ممثل لديه طاقة وشخصية وخبرة يمكن إدراكها في أدائه المتماسك، عبر ما يقرب من ٤٠٠ عمل، بينها عشرات الأدوار الكوميدية الناجحة والإيفيهات الرائجة: «أقتل نسمة نفسها» في فيلم «جاءنا البيان التالي»، «ارحم أمي العيانة» في فيلم «عسل أسود»، «أنا ديفيد كوهين السفير الإسرائيلي» في فيلم «السفارة في العمارة».

عثمان عبد المنعم (٩ أفلام)، بنظارته الطبية و ظهوره الواضح بتركيبته الجسمانية اللافتة وصوته الأجش وهو يطرح إيفيهاته: «وحياة والديك حيين أو ميتين» في «سلام يا صاحبي»، «تشكر يا ذوق يا أبو الذوق» في «بطل من ورق»، وأدوار كثيرة محفورة في ذاكرة السينما مثل المأذون في فيلم «زوج تحت الطلب»، الزوج الغليظ، البخيل في فيلم «أحلام هند وكاميليا»، الجار الفضولي في فيلم «بطل من ورق»، صاحب الجراج الطيب الشهم في «مستر كاراتيه»، المقاول في فيلم «اللمبي»، وغيرها من أعمال ظهر فيها كواحد من أصحاب الأدوار الثانية والثالثة الذين يصعب نسيانهم.

في زاوية أقرب لذلك يقف عبد الله مشرف (٨ أفلام)، لكن بتجربة ورصيد أكبر توزع

بين التراجيدي والكوميدي، وإن مالت كفته إلى الكوميديا أكثر، له حضور جلي في الأفلام الكوميدية الحديثة نوعًا، منها: «عايز حقي»، «ميدو مشاكل»، «غبي منه فيه»، «السيد أبو العربي وصل»، «أريد خلعًا»، «الدادة دودي»، «بوبوس»، «عسل أسود».

حسن مصطفى (٨ أفلام) أحد علامات الكوميديا المصرية، ناظر مدرسة المشاغبين وواحد من كبار نجوم خط الوسط، تاريخه حافل بالكوميديا السينمائية: «مطاردة غرامية»، «فيفا زلاطا»، «أرض النفاق»، «نص ساعة جواز» وجملته الشهيرة فيه «أوحي يا أوحي»، الممثل الذي امتلك روحًا لينة استوعبت العصور المتوالية وحجز لنفسه مكانًا في كل مرة.

فؤاد خليل (٨ أفلام) الشهير بـستامونى بعد بزوغه في فيلم «الكيف»، وظل الاسم يلازمه رغم براعته في أفلام أخرى مثل: «احترس من الخط»، «جاءنا البيان التالي»، «اللعيب»، «عايز حقي»، «رسالة إلى الوالي»، «البيضة والحجر»، «الدنيا على جناح يمامة»، «ليلة القبض على بكيزة وزغلول»، «صايع بحر» وغيرها.

أحمد عقل (٧ أفلام) ميزته الأدوار المساعدة ومنحته شعبية خلال ما يقرب من ٤٠ عامًا، فيها دون كلل، عرفه الجمهور من خلال الأستاذ رشاد موظف مجمع التحرير في «الإرهاب والكباب»، عم غمراوي الأب الذي يسعى للسفر إلى أمريكا للبحث عن فرصة عمل من أجل حياة أفضل لأسرته في «أمريكا شيكا بيكا»، شرطي المرور في «السفارة في العمارة»، وغيرها من أدوار أداها بتلقائية وبساطة أثرها يبقى ويطول.

ربما لدى جورج سيدهم (٧ أفلام) نفس التلقائية مدعومة بموهبة شاملة، مكنته ليكون من عمالقة الكوميديا العربية، منذ ظهوره الأول ضمن فريق ثلاثي أضواء المسرح، وحتى حضوره الفردي بداية من وجوده كضيف شرف في «أونكل زيزو حبيبي»، مذيع مباريات كرة قدم الذي فجر الضحك بقوله: «مباراة النهارده بين زيزو وعباس الدرفيل وحد يسألني ليه سموه الدرفيل مش الخرتيت ودي حكاية طويلة وعندنا وقت عشان احكيهالكم وبعد ما احكي حكاية الدرفيل هحكيلكم حكاية الفيل»، وفي مشهد آخر وهو يقول: «جول لكن الكرة ملهاش أمان.. آه وعهد الله ملهاش أمان».

سامي سرحان (٧ أفلام) شريك آخر في الكوميديا المصرية، وإن ذاع صيته في الكبر بعد تجسيده لشخصية اللواء عرعر في «الإرهاب والكباب»، على الرغم من عمله في أدوار الكومبارس الشرير في صغره مثل دوره في «صاحب الجلالة»، ثم بدأ مشواره في التألق بعد «الإرهاب والكباب» بدور مدير الأمن في فيلم «النوم في العسل»، ونظمي وكيل وزارة التربية والتعليم في «الناظر»، وجابر الشرقاوي زعيم العصابة في «فول الصين

العظيم»، وبدوي في «التجربة الدنماركية»، ممثل كبير السن يعتمد على نضجه وخبرة السنين.

حجاج عبد العظيم (٧ أفلام) واحد من أعمدة الأدوار الثانية في الكوميديا، حضوره قوي مثل إيفيهاته: «عاوز تطلع دكتور وتفضحنا يا محيي» في «فول الصين العظيم»، «دلوقتي السؤال موجه لمدرسة عاشور اللي هي أساسا مش موجودة»، و«مدرسة لولو؟ لولو ده كوافير ع ناصية الشارع يا حبيبي» في «الناظر».

سليمان عيد (٧ أفلام)، ربما كان «الإرهاب والكباب» انطلاقته، لكنه استطاع أن يؤسس قاعدته العامة في التمثيل، عدة أدوار صغيرة كونت نموذج الممثل الموزع بين الأخذ والعطاء، الطموح والخبرة، من خلال مشاركاته في «بخيت وعديلة»، «النوم في العسل»، «همام في أمستردام»، «أشيك واد في روكسي»، «الناظر»، «جاءنا البيان التالي»، «ليلة سقوط بغداد»، «فول الصين العظيم».. وغيرها.

تفيض الكوميديا أيضًا بالنماذج النسائية، وفي قائمتنا توجد زينات صدقي (٧ أفلام) ممثلة اجتهدت وحظيت بشهرة واسعة بحضور لافت بشخصيتها الفنية، ما أسهم في أن تحصل على مساحة خاصة بعيدًا عن التناسخ واستنزاف الصورة الواحدة، بغض النظر عن الاعتماد على الفكرة التقليدية التي تعمل على تفعيل معادلة «الكاراكتر»، راقصة تركت صالات الرقص وانضمت إلى نجمات الكوميديا، عملت مع مجموعة من كبار المخرجين أمثال فطين عبد الوهاب، نيازي مصطفى، حلمي حليم، عز الدين ذو الفقار، كما شاركت في «الآنسة حنفي» ، «ابن حميدو» و«إسماعيل ياسين في الأسطول»، «العتبة الخضراء» والعديد من الأفلام التي قدمتها مع إسماعيل ياسين، كما كانت الجانب المبهج في أفلام رومانسية اجتماعية مثل «أيامنا الحلوة»، «القلب له أحكام»، «معبودة الجماهير» وغيرها، بل وأصبحت شخصية «سنية ترتر» في فيلم «شارع الحب»، الشخصية المحببة جماهيريًا، تكاد تكون الوجه الآخر لهذه الكوميديانة التي امتلكت حضورًا عفويًا يتسلل إلى القلب بمجرد إطلالتها وأدائها الحركي واللفظي وحيلتها في استخدام عينيها كجزء من الأداء العام، طريقتها في اختيارها وارتدائها للملابس وارتدائها بشكل الذي يفجر الضحك من أول هلّة، القبعة التي تزينها بالكتاكيت الصغيرة مثالًا (كتاكيتو بني)، تلك التفاصيل التي تختصر كل التنظير النقدي في تعبير واحد هي «رشة العسل»، كانت زينات صدقي هي هذه الرشة من العسل التي منحت مذاقًا من خفة الدم المصري، وإيفيهات خالدة: «عوّض عليا عوض الصابرين يا رب»، «الوحش الكاسر الأسد الغادر إنسان الغاب طويل الناب»، «يا مُهدَى إلى الحديقة يا وارد أفريقا يا مجنون بالأقدمية يا واخد السراية بوضع اليد».

وداد حمدي (٧ أفلام) الخادمة الظريفة في أغلب أفلامها، كانت واحدة من أنجح الكوميديانات النسائية في زمنها، متوقدة ولبقة في «إشاعة حب»، فطنة وذكية في «الزوجة ١٣»، مشتعلة في «الآنسة حنفي»، حيوية في «الأيدي الناعمة»، متألقة في «الحموات الفاتنات»، نضرة في «أحمر شفايف»، حميمية في «غريب في بيتي»، إنها خلطة فنية يندر أن تتكرر.

نبيلة السيد (٨ أفلام)، ممثلة خفيفة الظل تفجر الضحك بشكلها وأسلوبها وهي تصيح: «جالي كلام يدوخ.. آني دايخة يا ابوي.. عريس يا ابوي» في «البحث عن فضيحة»، وقفت أمام الكبار من الريحاني لعبد المنعم مدبولي وفؤاد المهندس وعادل إمام، مؤكدة موهبتها في الإضحاك، ما مكنها لتكون كوميديانة كبيرة في السينما المصرية برصيد يرنو على ١٨٠ فيلمًا منها: «غريب في بيتي»، «البحث عن فضيحة»، «فوزية البرجوازية»، «عفريت مراتي»، «مراتي مدير عام».

إنعام سالوسة (٨ أفلام)، سيرتها الذاتية حافلة بمشاركات مع النجوم القدامى، إلى أن أصبحت أيقونة في أفلام النجوم الجدد، إنها مثلًا أم بدر بطل «محامي خلع» مع هاني رمزي، ومع أحمد حلمي هي عمة البطلة في «إكس لارج»، والجارة الأم في «عسل إسود»، والجدة في «لف دوران»، وهي أيضًا – وفي أحد أطرف أدوارها – زعيمة العصابة الشريرة في «الحرب العالمية الثالثة».

ملحق رقم (٤) – دراسة
علامَ يضحك المصريون؟
الأشكال الأربعة عشر للكوميديا المصرية
أحمد شوقي

إذا كان هذا الاستفتاء قد انطلق من رغبة في منح فن الكوميديا حقه، بعد عقود من التعامل النقدي المتحفظ مع باعتباره نوعًا جماهيريًا، يرتبط بالخفة والقيمة المنخفضة، نادرًا ما يوضع في المراتب المتقدمة للقيمة الفنية، حتى أن القائمة الشهيرة التي أعلنها مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام ١٩٩٦ لأحسن مئة فيلم مصري حتى وقتها ضمت بالكاد ثمانية أفلام من الـ ٩٦٠ فيلمًا التي تضمنتها القائمة الأولية لاستفتاء الكوميديا (أو لنقل حوالي ٨٠٠ فيلم بحساب الأعوام التالية للاستفتاء)، أي أن النسبة تقترب من الواحد في المئة، فهل هذه نسبة منطقية؟ هل فعلًا تغيب القيمة الفنية عن قرابة الـ ٩٩٪ من أفلامنا؟ لو كانت الإجابة نعم ما كنا قد أقدمنا على هذا الاستفتاء بالتأكيد.

الطريف أكثر أن هذه الأفلام الثمانية المذكورة في قائمة ١٩٩٦ تضم كلًا من «الأيدي الناعمة» و«غزل البنات» و«أم العروسة» و«بين السماء والأرض»، وهي نماذج للأفلام التي خرجت أصوات غاضبة بعد إعلان نتيجة استفتاء الكوميديا، أصحابها يرفضون اعتبار هذه الأعمال كوميدية من الأساس، وكأنه وصف مسيء يقلل من قيمة الفيلم. وليس بإمكاننا إلا أن نتساءل عن منطق من يرى أن فيلمًا بطله أمير سابق يعيش عصر انتهاء الملكية فيستبدل نياشينه القيمة ببعض ثمار البطاطا، ويصادق «أكاديمي صعلوك» حصل على درجة الدكتوراه في «حتى» ليس عملًا كوميديًا، إن لم يكن هذا تعريفًا قياسيًا للكوميديا الاجتماعية فما الذي يمكن أن يكونه؟!

لكننا لن نستطرد أكثر في إعادة اختراع العجلة، وبإمكان من يرغب فعلًا في المعرفة أن يبحث عن تعريفات فن الكوميديا، وأمثلة الأفلام الكوميدية في كل القوائم الدولية، وبإمكانه قبل ذلك أن يعيد التفكير في الفارق بين الحقائق والآراء، وبين النسبي والمطلق، فلربما يعرف أن آراءه في قيمة الأفلام وصناعها، وفي الحدود الفاصلة بين الأنواع والتصنيفات، تظل مجرد آراء يُحتمل خطؤها، تمامًا كما يُحتمل خطأ مصوتي الاستفتاء. لكن ما سنحاوله هنا هو النظر في قائمة المائة فيلم، وربما التوسع عنها قليلًا، للتفكير في الأشكال والتيمات المتكررة بين أعمالنا الكوميدية الناجحة، في محاولة نادرة للتعامل مع الكوميديا بشكل نقدي جاد، أملًا في الوصول لإجابة أولية لسؤال: علام يضحك المصريون؟ ما هي الأفلام الكوميدية التي بقت في ذاكرتهم وصارت جزءًا

من وعيهم، وغدت جُملها مفردات في معجمهم اليومي؟

المحاولة أسفرت عن تحديد ١٤ نوعًا، أو تيمة متكررة، أو اتجاه فيلمي يمكن رصدها في الأفلام الكوميدية المصرية، مع التأكيد على أمرين أساسيين، أولهما أن هذا مجرد اجتهاد أولي مفتوح لمساهمة الجميع بالعثور على تصنيفات جديدة يمكن إضافتها لهذه القائمة، أما ثاني الأمرين فهو أن الفيلم قد ينتمي لأكثر من نوع في الوقت نفسه، المفاجأة التي صدمت بعض من لم يكتشفوا خلال مشاهدتهم مئات الأفلام، أن العمل الواحد قد يكون كوميديًا وغنائيًا معًا، أو يكون كوميديا أكشن، أو كوميديا رعب، أو أي مزيج آخر تنتجه عقول المبدعين. كذلك يمكن للفيلم الواحد أن ينتمي لأكثر من تصنيف كوميدي، وهو ما سنوضحه أكثر خلال المرور على الأنواع الأربعة عشر للكوميديا المصرية.

أولًا: الكذبة المتضخمة

تقوم كثير من أفلام الكوميديا المصرية على كذبة صغيرة تتفاقم لتبعات ضخمة، تُقدم عليها الشخصية الرئيسية لحل مشكلة أو الهروب من مأزق، أو حتى تكون الكذبة نتيجة سوء تفاهم لا يتم تصويبه، لكن ما يترتب عليها يجعلها تتعاظم ككرة الثلج حتى تصل بالدراما إلى نقطة اللاعودة. المثال الأبرز هو الفيلم الأول في قائمة الاستفتاء «إشاعة حب»، والذي يبدأ بكذبة صغيرة هدفها إيقاع فتاة في حب شاب بلا خبرات عاطفية، قبل أن تكبر الكذبة فتصير حديث المدينة، ثم تصل النجمة موضوع الكذبة لتزيد الوضع عبثية بالنسبة للجميع.

في «سكر هانم» لم يتخيل سكر أن موافقته على لعب دور العمّة العائدة من الخارج سيتسبب في هذه السلسلة من الأحداث والمطاردات الغرامية، وفي «الكيف» كل ما أراده صلاح أن يثبت نظريته حول الأثر المتوهم للمخدرات، ولو كان يعلم أن الخلطة التي صنعها ستنتهي به وقد صار مدمنًا وتاجرًا للمخدرات، لما أقدم عليها بالتأكيد. قس على ذلك ادعاء الطفولة في «صغيرة على الحب»، وادعاء الثراء في «أضواء المدينة»، وحتى إنكار العلاقة الزوجية بين الموظف والمديرة في «مراتي مدير عام». أما الكذبة الأضخم فربما تكون اضطرار أحمد في «الإرهاب والكباب» أن يتعامل مع وزارة الداخلية وقوات الأمن باعتباره إرهابيًا في «الإرهاب والكباب»، بينما كان الأمر مجرد ثورة غضب من مواطن يرغب في نقل أبنائه من مدرسة لأخرى.

تكمن الكوميديا في هذا النوع من محاولات الشخصية التعامل مع تبعات الكذبة غير المتوقعة، والتي كلما ازدادت عبثية ومفاجأة كلما صارت مادة خامًا للمزيد من الضحك.

ثانيًا: الانتحال والتبديل

ترتبط جزئيًا بالنوع الأول، فكثير من الكذب يقوم على انتحال شخصية أو صفة غير حقيقية، كما أوضحنا في حالات مثل «سكر هانم» و«صغيرة على الحب»، أو في اثنين من أفضل أفلام نجيب الريحاني «سلامة في خير» و«سي عمر» بانتحاله شخصية تفوقه ثروة ومكانة للخروج من مأزق، أو في «٣٠ يوم في السجن» الذي يقبل فيه أمشير أن يُسجن بدلًا من صديقه الثري مدحت الشماشيري. يكمن الفارق بين النوعين في أن منبع الكوميديا هنا هو الفارق بين تصرفات الشخصية الحقيقية، وبين ما يُفترض أن تتصرف به الشخصية المنتحلة، ولا مثال أفضل من «صاحب الجلالة» الذي يصير الشيّال فيه سلطانًا.

يظهر السلطان الحقيقي في الفصل الأخير من «صاحب الجلالة»، لكنه لا يملك مساحة كافية تجعلنا نعتبر العمل ينتمي لتنويعة لهذا الشكل الفيلمي هي الأعمال الذي يكون الانتحال فيها متبادلًا، بأن تُجبر الظروف شخصيتين (يلعبهما نفس الممثل) على تبادل حياتهما، إما لأسباب حياتية أو بسبب وفاة أحدهما. ففي «المليونير» يُقنع المليونير المحاصر بالديون المونولوجست الفقير أن يتبادلا حياتهما، وفي جزئي «أخطر رجل في العالم» يتم استغلال الشبه بين مستر إكس المجرم الدولي وبين الموظف المصري البسيط للإيقاع بالرجل الخطير. ولعل أطرف لحظات هذا الشكل هو عندما يستخدم ممثل قدراته ليؤدي أربع شخصيات دفعة واحدة، ففؤاد المهندس في «أخطر رجل في العالم» مثلًا يلعب في نفس الفيلم أدوار زكي/ إكس/ مفتاح ينتحل إكس/ إكس ينتحل مفتاح، ويجعلنا نفهم في كل مرة المقصود بتنويعات الأداء.

أما الحالات الإجبارية للتبادل فنراها في «اللي بالي بالك» عندما يضطر اللمبي أن يعيش حياة الضابط الراحل رياض المنفلوطي، أو في «لا تراجع ولا استسلام: القبضة الدامية» عندما ينبغي على حزلقوم أن يعيش حياة المجرم الخطير أدهم، أو في «قلب أمه» عندما يصير المجرم الخطير مجدي تختوخ يعيش بقلب أم مصرية أصيلة!

ثالثًا: العبور الجنسي

لا يقوم الضحك في «قلب أمه» على فكرة التبديل فقط، ولكن على كونه تبديل شخصية رجل مخيف بأم طيبة، أو بكلمات أخرى عبور مجدي تختوخ جنسيًا ليتصرف بصورة أنثوية أمومية أبعد ما تكون عن ذكوريته المفرطة. وهو أيضًا شكل دائم النجاح في الكوميديا المصرية رغم قلة عدد أفلامه نسبيًا، لكن أغلبها أفلام ناجحة محبوبة بسبب طرافة المأزق: رجل في جسد امرأة أو امرأة في جسد رجل.

ستجد التحول بصورتيه حاضرًا: حنفي الشاب الرجعي المتزمت يصير امرأة في «الآنسة حنفي» فيعرف خطأ ما كان يمارسه عندما كان رجلًا، وفوزية (أم رجلين حلوة) تثور على الظلم الاجتماعي فتنقلب لتصبح فوزي في «السادة الرجال». العبور هنا حقيقي ومكتمل، ولعل هذا ما يُفسر القيمة الفكرية للفيلمين وما يحملانه من نقد اجتماعي وثقافي، بينما يأتي العبور في أغلب الحالات في صورة خدعة أو تظاهر بالانتماء للجنس الآخر كما هو الحال في «سكر هانم» أو في «للرجال فقط» عندما تنتحل المهندستان شخصيتي رجلين لدخول مهنة محرمة على النساء، أو عندما يختلق الشاب شخصية الخالة نوسة المشعوذة صاحبة الكرامات في «يا أنا يا خالتي»، وبنفس الطريقة وبنفس الممثل، يلعب هنيدي دور فتاة الليل في «جاءنا البيان التالي» في مشهد واحد لكنه مشهد لا يُنسى. أما بطلات «بنات العم» فتتسبب لعنة في تحولهن رجالًا.

يمكن أن نضم لهذه القائمة أمرًا نادر الحدوث، وهو أن يلعب ممثل رجل شخصية امرأة حقيقية، دون أي عبور جنسي، فقط لإظهار قدرته على لعب شخصية المرأة بشكل طريف، وهو ما نجح فيه تمامًا علاء ولي الدين عندما كان جواهر في «الناظر»، وكذلك محمد سعد الذي صنع من الخالة أطاطا في «عوكل» شخصية أيقونية لها حضورها المستقل خارج الفيلم في أعمال أخرى.

رابعًا: انقلاب الحال

من العبور الجنسي إلى العبور الطبقي، فلا يقل عن طرافة الرجل في جسد المرأة والعكس، أن نرى الغني في حياة الفقير أو العكس. لا نعني هذا تظاهر الفقير بكونه ثريًا أو العكس كما في «المليونير» أو «صاحب الجلالة»، فهي من أفلام الانتحال والتبديل كما أوضحنا، ولكن نعني أن يتغير حال الشخصية فعليًا، ففي «الأيدي الناعمة» تأتي ثورة يوليو لتطيح بمكانة البرنس شوكت وتدفعه لتبديل النياشين بالبطاطا والتعامل بتأفف مع من كان يراهم رعاعًا، وهو نفس الموقف الذي حاول صناع فيلم «ابن عز» أخذه لأقصى مداه الكوميدي فلم يحققوا النجاح المأمول، قبل أن يتم تنفيذه بنجاح أكبر في «إتش دبور».

لكن انقلاب الحال لا يقتصر على فقد الشخصية للثروة والمكانة، وإنما يمتد إلى الثراء المفاجئ الذي يجعل البشر في حالة انعدام وزن للتعامل مع حالهم الجديد. هذا الصعود السريع هو جوهر فيلم «لعبة الست» سواء مع البطل أو مع زوجته، وهو أيضًا أساس الكوميديا التي صنعت شعبية سلسلة «بخيت وعديلة» عندما وجد بخيت حنيدق المهيطل وعديلة صندوق أنفسهما فجأة من أصحاب الملايين، وهي نفس الحكاية التي

جرت قديمًا في مطلع الأربعينات لمحروس الحلاق عندما ورث ثروة قريبه الشحاذ في «لو كنت غني». وفي «التجربة الدنماركية» لا يزيد قدري ثراءً لكنه يزيد مكانة عندما يتم اختياره وزيرًا للشباب، بما يؤثر على علاقته الفريدة بأبنائه الأربعة.

نلاحظ هنا أنه وبعكس الأنواع الثلاثة السابقة التي تبدو فيها الأحداث عادةً خيالية بشكل طريف بعيد عن حياة المشاهدين، فإن انقلاب الحال أمر وارد الحدوث للجميع، أو على الأقل يحلم به (ويخشاه) الجميع، وهو ما يضفي على هذا النوع جاذبية خاصة مصدرها إسقاط الجمهور ما يراه على حياته الخاصة، فمن منّا لم يحلم أن يطلب ولو مرة تلك الوليمة الضخمة التي استأثر بها بخيت المهيطل لنفسه؟

خامسًا: متاعب الحياة اليومية

يقودنا الإسقاط بين الجمهور والفيلم إلى نوع آخر من الكوميديا المصرية وهي الأعمال القائمة على متاعب الحياة اليومية للمصريين، فما من حياة تخلو من مواقف كوميدية، بل إن أحد صور التعايش مع الهموم هي السخرية منها، وهو ما يجعل هذه الأفلام التي لا تحمل مواقف غريبة أو مغامرات مبالغ فيها تحتفظ بقيمتها في أذهان المشاهدين إذا ما تمكنت من التعبير عنهم والتماس مع حياتهم بصورة أو بأخرى.

كلمة السر دائمًا ستكون العائلة وما يدور داخلها من مشكلات وشد وجذب ومواقف طريفة وحميمية، من «عيلة زيزي» التي يحمل الفيلم اسمها إلى عائلة الموظف المصري الأصيل في «أم العروسة» التي ستتطور مسؤوليتها مع قدوم «الحفيد»، من متاعب رجل الأعمال محمد الأسيوطي مع اختيارات بناته لأزواجهن في «يا رب ولد»، إلى متاعب الأولاد أنفسهم بعدما دخل والدهم مراهقة متأخرة فصارت العائلة مهددة في «رجل فقد عقله»، إلى العائلة عندما تتضخم لتصبح أكبر من الخيال في «عالم عيال عيال»، والذي طرح قضية تنظيم الأسرة بصورة كوميدية، تمامًا كما تعرض «غريب في بيتي» إلى أزمة السكن التي يستغل النصابون فيها حاجة الناس إلى بيت بأي ثمن. الصراع على السكن أيضًا كان موضوع «الشقة من حق الزوجة» الذي استمد عنوانه من تشريع قانوني.

أزمات الزواج وكيف يمكن للعقلانية أن تقود إلى قرار جنوني في «سيداتي آنساتي»، ومشكلة التعلق المرضي بين الأب وابنته في «عريس من جهة أمنية»، إلى الكبت الجنسي الذي يسيطر على الشباب ويرتبط بشعورهم بالإحباط ومرور الحياة هباء في «فيلم ثقافي»، دون أن ننسى أن «مراتي مدير عام» هو الآخر فيلم عن متاعب الحياة اليومية في الأسرة المعاصرة، حتى لو قامت حكايته على كذبة متضخمة.

القاسم المشترك بين هذه الأفلام هي أن الكوميديا تنبع فيها من مواقف الحياة اليومية، قد يتم تضخيم هذه المواقف ودفعها لحدها الأقصى بغرض الإضحاك، لكن يظل الأساس هو علاقتها بما يعيشه الجمهور في بيته وعمله وجامعته وشارعه.

سادسًا: ألاعيب الحب والزواج

لا يبتعد كثيرًا عن النوع السابق، لكنه نوع يطرح أسئلة وفرضيات درامية تتعلق بالعلاقات العاطفية بالأساس، سواء كانت علاقات ما قبل الزواج (تنتهي عادة بالوصول إليه)، أو بما يحدث لهذه العلاقات بعدما يرتبط أطرافها برباط الالتزام والمسؤولية. من مغامرات (واحد صاحبي ماتعرفوش) المتتالية في «البحث عن فضيحة»، إلى قرار حواء أن تؤدب آدم المزواج في «الزوجة ١٣»، أو الحكاية العكسية لترويض شابة متمردة في «آه من حواء»، أو المعركة المتكافئة بين طرفين لا يقل أحدهما حيلة عن الآخر في «أنت حبيبي».

لا يمتلك هذا النوع نفس الجذور الواقعية التي تجعل أفلام متاعب الحياة اليومية قيمة فنيًا ووثيقة الصلة بالمجتمع المحلي، بينما ينتمي نوعنا هذا إجمالًا لما يُعرف عالميًا بالكوميديا الرومانسية أو الروم كوم Rom-Com، وهو نوع يحتمل الكثير من المبالغات والافتراضات غير الواردة في الواقع، مثل الهوس المرضي بالأحذية الذي يؤدي لعلاقات عاطفية عابرة للقارات في «مطاردة غرامية»، أو التنظيم الخفي الذي يلبي للرجال المتزوجين نزواتهم في «نادي الرجال السري»، نجد متاعب ما بعد الزواج أيضًا في «البعض يذهب للمأذون مرتين»، والذي تم استلهام عنوانه المميز في فيلم جديد أقل تأثيرًا وقيمة هو «البعض لا يذهب للمأذون مرتين»، وإن دار داخل نفس العالم محتفظًا بهامش الخيالية وعدم الالتزام بقيود الواقع.

يندرج تحت هذا النوع أغلب الأفلام التي يحاول فيها بطل الوصول لقلب حبيبته، سواء كان ذلك في صورة فيلم كلاسيكي من ثلاثة فصول مثل «ظرف طارق» (وهو أيضًا من أفلام الانتحال)، أو في صورة أنطولوجية تقسم الفيلم الواحد إلى حكايات قصيرة متعددة مثل «طير أنت».

سابعًا: الأنطولوجيا الكوميدية أو الاسكتشات

كما أوضحنا يُمثل «طير أنت» أحد أبرز أمثلة هذا النوع الذي لم يتكرر كثيرًا في الأفلام المصرية، لكنه حقق في كل مرة نجاحًا وشعبية تؤكد قدرته على إضحاك المصريين. ففي «طير أنت» يظهر العفريت مارد للطبيب الخجول بهيج، ليدخله سبع مغامرات متتالية

يحاول في كل منها الوصول لقلب الفتاة التي يحبها. سبعة هو أيضًا عدد المواقف التي يختلقها البائع الشعبي لبلب ليربح رهانه مع شمشون (الذي صار عنترًا) ويضربه سبعة أقلام تضمن له الاحتفاظ بحبيبته لوزة.

ذكرنا أيضًا فيلم «البحث عن فضيحة» الذي يتغير فيه البطل في كل حكاية، ليصنع أنطولوجيا حقيقية تجمع قصصًا قصيرة تروي كل منها حكاية فشل رجل في خطة للزواج. وهو البناء الذي لا يبتعد كثيرًا عن فيلم «جاءنا البيان التالي» الذي يستفيد من عمل بطله نادر كمراسل تلفزيوني، ليأخذه ومنافسته اللدود عفت من مكان لمكان ومن موقف لآخر، يعبران خلال تلك المواقف على عدد من القضايا الملحة في المجتمع، في صورة مثالية لكون الفيلم مضحكًا، ثريًا بالمواقف والأحداث، ويحمل قيمة فكرية ومجتمعية في الوقت ذاته.

ثامنًا: الفرضية الخيالية

إذا كان النوعان السابقين متصالحين مع بعض المبالغة في الخيال، فإن كثيرًا من الأفلام الكوميدية المصرية تجاوزت ذلك لحدود الفرضية الخيالية، أو ما يُسمى في الأدبيات السينمائية بالمفهوم المرتفع high concept، والذي ينطلق فيه الفيلم من فرضية تكاد تكون مستحيلة الحدوث، ويبدأ في تخيل الواقع بناء على تلك الفرضية. تكمن الكوميديا هنا في مد الخطوط على استقامتها ومحاولة توليد أكبر قدر من المواقف والنكات من تلك الفرضية الواحدة التي يقوم عليها الفيلم.

قد تكون الفرضية قدرة خارقة يكتسبها البطل كالقدرة على الاختفاء «سر طاقية الإخفاء»، أو على قراءة الأفكار «الحاسة السابعة»، أو على بيع الأخلاق في صورة حبات يتناولها البشر فتغير شخصياتهم في «أرض النفاق». قد يكون انتقالًا زمنيًا للمستقبل كما في «عروس النيل» أو للماضي كما في «سمير وشهير وبهير». وقد يكون واقعًا افتراضيًا تغيرت فيه طبيعة العالم لوضع غير معتاد كالصقيع الذي تعيش فيه مصر ضمن أحداث «حملة فريزر»، أو بوباء العجز الجنسي الذي أصاب الرجال المصريين في «النوم في العسل».

يمكن أن نضم هنا أيضًا أغلب أفلام العبور الجنسي، خاصة التي يتم فيها العبور بشكل مفاجئ وصادم مثل «بنات العم» و«السادة الرجال» و«قلب أمه». كذلك نضيف أفلامًا ليست خيالية بمعنى استحالة حدوثها ولكن في انخفاض احتمالية حدوثها جدًا، كأن يفاجأ رجل أن منزله صار في نفس بناية السفارة الإسرائيلية «السفارة في العمارة» أو أن يتم تسجيل ثلاثة توائم تحت اسم واحد «كده رضا».

التحدي في هذا النوع يكمن في أن الفكرة الأولية جذابة جدًا، بما يجعل من الضروري أن يتمكن العمل من مواكبة قوتها على مدار أحداثه، لا أن يكتفي بجاذبية الفكرة ولا يتمكن من البناء عليها وتقديم كوميديا ناجحة.

تاسعًا: البيئة المختلفة

في أغلب أفلام الفرضية الخيالية يكون العالم غريبًا على المشاهدين وفي هذه الغرابة تكمن الطرافة والكوميديا، أما في النوع التاسع فإن العالم لا يكون غريبًا على الجمهور وإنما غريب على الشخصيات، التي يتم انتزاعها من عالمها لتدخل عالمًا لا تعرفه فتتصرف بالطريقة التي اعتادت عليها، ليأتي الضحك من هذه التصرفات وما يترتب عليها بناء على معطيات البيئة الجديدة.

بدأ الأمر من «غزل البنات» الذي يعجز فيه الأستاذ حمام عن تقييم الأشخاص الذين يقابلهم بسبب انتقاله من بيئته الفقيرة إلى عالم السراي، فيقع في مواقف طريفة متتالية، واستمر من حينها بتنويعات مختلفة، فنجد القروي أو الصعيدي الذي ينتقل إلى القاهرة فيصطدم بعالمها في أفلام مثل «العتبة الخضراء» و«صعيدي في الجامعة الأمريكية» و«هنا القاهرة». ونجد العكس في مصري، المواطن الأمريكي الذي يعود لجذوره في «عسل أسود». السفر إلى أوروبا يأتي محملًا بالمواقف الطريفة والمغامرات في «عنتر شايل سيفه» و«همام في أمستردام» و«عوكل»، ثم تأتي موضة للسفر شرقًا في «فول الصين العظيم» و«جحيم في الهند»، وحتى إلى العراق وقت الغزو الأمريكي في «معلش احنا بنتبهدل».

الملاحظ هنا أن كل هذه الأفلام يجمعها عادةً نسق درامي واحد، وهو أن البطل الذي ينتقل إلى البيئة الجديدة، والذي يتعامل في البداية بسذاجة وسلامة نيّة توقعه في أزمات، سرعان ما يكتشف جوهره عندما يوضع على المحك، فيتمكن ليس فقط في أن يثبت جدارته بالوجود في العالم الجديد، بل ويتفوق على أصحاب هذا العالم فيغدو من الناجحين بينهم. قصة صعود من النوع الكوميدي الذي تنفجر الضحكات في فصليه الأول والثاني ثم تأتي الحكمة والنضج في الفصل الثالث.

عاشرًا: النسخة المصرية

إذا كان البطل في النوع السابق يتحرك من بيئته ليدخل بيئة جديدة، فإن النوع العاشر يأتي بالبيئة الخارجية ليضعها في السياق المصري، مقدمًا نسخة مصرية الطابع من أنواع فيلمية عالمية، لتكمن الكوميديا في المسافة بين ما نتوقع مشاهدته عادةً في هذا

النوع من الأفلام، وما يسفر عنه إحضاره إلى مصر بكل ما فيها من تناقضات وعجائب. «العميل رقم ١٣» يخلق بطل جاسوسية مصري جدًا يطارد العصابة بصحبة أمه وخطيبته، بينما نشاهد في «لصوص ولكن ظرفاء» فيلم سرقة Heist movie على طريقة لصوص بلدنا، أما العصابات والجريمة المنظمة فنجدها في أكاديمية الجريمة التي تنتمي لها بطلة «الشيطانة التي أحبتني».

«البحث عن فضيحة» نموذج واضح لم يتم فيه الاكتفاء بتمصير هدف البطل من رغبته في خيانة زوجته في الأصل الأمريكي إلى الرغبة في الزواج في الفيلم المصري، بل امتد الأمر لخلق حكايات بالغة الطرافة والمحلية. نلاحظ هنا الفارق بين الفيلم وبين عمل آخر مأخوذ عن أصل أمريكي وهو «غريب في بيتي» الذي لا يمكن أن ننسبه لهذا النوع. ففي «غريب في بيتي» يتم تمصير الحكاية بشكل جاد وإن تم الاحتفاظ بطبيعة الحكاية الكوميدية، أما في «البحث عن فضيحة» فالجانب الأكبر من طرافة الفيلم تكمن في الشخصيات والعالم المحلي الذي تدور فيه الحكاية. أي أن هناك مستوى لتمصير الحكايات الكوميدية بشكل منضبط، يليه مستوى تقديم «النسخة المصرية» عبر بناء متماسك مخلص للنوع لكنه منغمس في طرافة العالم المحلي. تذكر المستويين جيدًا لأن النوع التالي سيترتب عليهما.

حادي عشر: المحاكاة الساخرة أو الباروديّ

يفضل المؤرخون بدء حكاية هذا النوع، والذي تبلغ فيه السخرية مستوى أعلى يتم فيه التعامل مع كل شيء باعتباره مادة للسخرية، من الأفلام القديمة إلى الموسيقى والثقافة الشعبية وغيرها، من ظهور فيلم الهواة «رجال لا تعرف المستحيل» الذي صنعه مجموعة من طلبة الهندسة ليقدموا نسخة ساخرة من الفيلم الوطني «الطريق إلى إيلات» كانت مفتاحًا لظهور الثلاثي الكوميدي أحمد فهمي وهشام ماجد وشيكو على شاشة السينما، لكن الحقيقة أن السينما المصرية استخدمت حيل المحاكاة الساخرة أو «الباروديّ» في مرات عديدة، أغلبها كجمل ضاحكة أو «إيفيهات» كأن يقول الشاويش عطية عن الجندي الجديد إسماعيل يس «هو بعينه بغباوته بوشه العكر»، أو أن يرفض فريد شوقي خدعة زكي رستم في «رصيف نمرة ٥» عندما يتظاهر بالصلاة فيقول له «لا ده أنا عاملها قبلك»، في إشارة لطريقة هروبه في «حميدو»، هنا يكسر الفيلم الإيهام ويترك الحكاية ليستدعي فيلمًا آخر وشخصيات أخرى بغرض مداعبة الجمهور، ومن البديهي أن شخصًا لم يشاهد «حميدو» أو فيلم إسماعيل يس الأسبق لن يفهم الجملة ولن يجدها مضحكة.

أما أخذ البارودي إلى مستوى أعلى ليكون موضوعًا للفيلم نفسه فقد صنعها حسن الصيفي في فيلم مدهش لم يدخل للأسف قائمتنا وهو «ابن الحتة»، الذي يسخر فيه فريد شوقي من نفسه، فيلعب دور فريد شوقي النجم الشهير الذي يحبه الناس ويكرهون التعامل معه، ويلعب أيضًا دور دوبلير (بديل) فريد شوقي الذي تأتيه فرصة ذهبية عندما يموت النجم في حادث ويضطرون للاستعانة به مكانه، أي أننا أمام مزيج بين فيلم البارودي وفيلم الانتحال والتبديل. عمل رائد منسي في تاريخ السينما المصرية، كنا في حاجة لمرور عقود يعده حتى يأتي الثلاثي ومعهم أحمد مكي لإعادة بعث نوع البارودي وجعله اتجاهًا سائدًا له نماذجه العديدة.

ظهور أحمد السقا بشخصيته الحقيقية، وفيلم عنترة ابن شداد وكل ما يتعلق بالماضي السينمائي في «سمير وشهير وبهير»، السخرية من أفلام الرومانسية والأفلام الهندية ومن برامج الإذاعة العاطفية في «طير أنت»، ثم من أفلام الأكشن في «لا تراجع ولا استسلام: القبضة الدامية»، ثم مزيج بين درجتي السخرية (النسخة المصرية والمحاكاة الساخرة) في «الحرب العالمية الثالثة» الذي يصنع نسخة مصرية من فيلم أمريكي ثم يغمسها في ذاكرة المشاهد وعلاقته بالشخصيات التاريخية، وغيرها من الأفلام التي انتهجت نفس النموذج كليًا أو جزئيًا.

ثاني عشر: القدرات المحدودة

هي أحد الروافد الكلاسيكية للكوميديا: أن يُضحى المضحك بكبريائه ويظهر في صورة شخص محدود القدرات، غبي أو ساذج، لتنطلق الكوميديا من تعجب الجمهور من تصرفاته، وامتزاج شعور الشفقة بالسخرية باطمئنان المُشاهد أنه لن يتصرف بهذه الطريقة إذا ما وُضِع في نفس الموقف. الشكل الذي قامت عليه شعبية إسماعيل يس وكان قرينًا بأغلب أفلامه، والذي تجد تجلياته في شخصية «اللمبي» التي حققت نجاحًا مدويًا عندما ظهرت في «الناظر» ليبدأ من خلالها محمد سعد مساره كنجم شباك، كذلك في شخصية حزلقوم التي انطلقت هي الأخرى من «لا تراجع ولا استسلام» لتصير علامة مسجلة.

سلطان الذي يشهد اسمه الفيلم عليه «غبي منه فيه»، ومنصور الساذج الذي يرث فريق كرة في الدوري الممتاز فيحاول أن يديره بقدراته المحدودة في «٤-٢-٤»، وعبود السمين غير اللائق طبيًا للجندية والذي يجد نفسه فجأة مجندًا في قوات الصاعقة في «عبود على الحدود»، ودائمًا ما ينتصر البطل محدود القدرات على وضعه، مستعينًا بطيبة قلبه وسلامة فطرته، ليتصرف في النهاية بطريقة سليمة (ومضحكة غالبًا)

ويخرج فائزًا على عكس المنطق. السينما المصرية كانت كريمة عمومًا في هذا النوع الذي ربما كان أول أبطاله هو عثمان عبد الباسط أو علي الكسار الذي دخل فيلمه الأشهر «سلفني ٣ جنيه» قائمتنا هذه.

ثالث عشر: القدرات الفائقة

إذا كان الكسّار هو النموذج الأولى للبطل محدود القدرات، فنجيب الريحاني كان إرهاصة النموذج العكسي: البطل الذي يحمل قدرات فائقة وذكاء أعلى ممن حوله، لكن ظروفه تضعه في حالة سيئة وتدفعه لاستخدام قدراته للتعايش مع الواقع المحيط. شخصية أرساها الريحاني وهو يشرح لعباس فارس طريقة «بحبحة» الحسابات بطريقة قانونية في «أبو حلموس»، ليمتد أثرها لنرى صورتها الأكمل في ألاعيب «الأفوكاتو» حسن سبانخ في فيلم رأفت الميهي الشهير. كلا الفيلمين، أبو حلموس والأفوكاتو، ظهرا بوضوح في اختيار مصوتي الاستفتاء.

وكما كانت الشخصية محدودة القدرات قرينة مسيرة إسماعيل يس وصورته الذهنية الدائمة، فإن البطل فائق القدرات، الأكبر من الحياة larger than life بالتعبير الأمريكي، كان المقابل الموضوع لشخصية عادل إمام السينمائية، سواء كانت القدرة الفائقة هي الدهاء والتمكن من ألاعيب القانون في «الأفوكاتو» و«طيور الظلام»، الثراء الفاحش في «مرجان أحمد مرجان»، ودائمًا الذكاء وخفة الظل الفطرية كما نرى في «واحدة بواحدة» و«النوم في العسل» وغيرها من الأفلام التي صنعت أسطورة الزعيم والبيرسونا persona السينمائية الخاصة به.

نرصد صورًا أخرى للشخصيات فائقة القدرات، منها مستطاع بطل «البيضة والحجر» يستعين بذكائه ليصير أشهر صاحب كرامات في البلد. وبشكل عام تكوّن هذه الأفلام علاقة مختلفة مع الجمهور، فبدلًا من الشفقة والسخرية من أصحاب القدرات المحدودة، يصبح هدف الفيلم أن يجعل المُشاهد ينبهر بالشخصية، تفاجئه قراراتها وقدرتها على التعامل مع المواقف بطريقة لا يقدر عليها الإنسان العادي، فتكون علاقة انبهار وإجلال وشعور بأن هذا الشخص يحقق لنا انتقامًا ما من الأشرار أو من ظلم العالم.

رابع عشر: المأزق أكبر من القدرات

نصل للنوع الأخير في هذه القائمة التي ستحتاج بالتأكيد لمراجعة وتصحيح وإزادة، وهي الأفلام التي لا يكون البطل فيها محدود القدرات بطبيعته، لكنه يوضع داخل

مأزق يفوق قدراته بكثير، لم يكن يتخيله، فتضطره الظروف للتعامل معه ودفع حدود قدراته لمداها. لاحظ أن البطل هنا لا يقل ذكاء عن أي من المشاهدين، لكنه ليس بالغ الثقة في نفسه قادرًا على التعامل مع كل المواقف كذلك. هو رامي قشوع «بطل من ورق» المؤلف الناجح الذي لم يكن يتخيل أن تتحول رواياته حقيقة، وهما سلماوي وميما «رشة جريئة» الممثلان الموهوبان الباحثان عن فرصة ليجدا أنفسهما مجرمين مطاردين من الجميع، وهو أحمد «الإرهاب والكباب» الذي يتورط في عمل إرهابي لكنه يتمكن من الخروج منه سالمًا ومقدرًا من كل من قابلوه.

ربما تكون هذه هي الصورة الذهنية المقابلة لكثير من أفلام فؤاد المهندس، الذي كان مفتونًا أيضًا بفكرة الانتحال والتبديل، لكنه في أفلامه دائمًا سواء احتوت على عنصر التبديل مثل جزئي «أخطر رجل في العالم» و«فيفا زلاطة» أو لم تحتوه مثل «شنبو في المصيدة» و«سفاح النساء» دائمًا ما يلعب دور الرجل المتوسط average man، ليس منخفض أو مرتفع الذكاء، مجرد رجل آخر يفزع عندما يعرف الورطة التي دخلها، لكنه يتمكن بطريقة ما من خوض التحدي والنجاح فيه، لتكون علاقة الجمهور معه مختلفة مرة أخرى عن النوعين السابقين، بقدر أكبر من التماهي، فإذا وضعنا الأبطال الثلاثة في نفس الموقف، سيقول «اللمبي» جملة غريبة لا تستقيم منطقيًا كي نقولها، وسيقول «الأفوكاتو» جملة ساخرة لاذعة تلخص العالم بذكاء، بينما سيقول «شنبو» الجملة الأقرب لما سنقوله نحن مكانه.

ولعل هذا التنوع في أشكال التفاعل، وفي ردود فعل الشخصيات، وفي أشكال الأفلام الكوميدية المصرية التي يحفظها الجمهور عن ظهر قلب، أمور تخبرنا الكثير عن قيمة هذا الفن المدهش المسمى بالكوميديا المصرية، أكثر روافدنا السينمائية شعبية، وأكثرها أصالة ومصرية، فإذا كان بإمكانك أن تنال إعجاب النقاد وتقدير المهرجانات بأسلوب مُنتحل من السينما الفرنسية أو تأثر بالواقعية الإيطالية الجديدة، فإنك لن تتمكن من فك شفرة ضحكات الجمهور إلا لو كنت مصريًا تمامًا، حتى عند تقديم قصة مقتبسة. فن واسع ثري شمل كل شيء وسخر من كل شيء، ولم ينل منّا إلا أقل مما يستحقه من تقدير.

قائمة المحتويات

لماذا كتاب السينما 3

الأمير أباظة يكتب: اضحك للسينما 4

اهداء 5

القائمة الكاملة لأحسن مائة فيلم كوميدي مصر 11

الأفلام 22

القائمة الكاملة للمشاركين في التصويت 268

الأفلام التالية في الأصوات 270

نجوم خط الوسط 272

علام يضحك المصريون 286