آباء السينما المصرية وبنونها

ولّى زمنُ اختيار الممثل والنجم في السينما المصريّة الكلاسيكيّة وإخضاعه لشكلٍ يطابق مواصفات الشخصيّة المكتوبة في السيناريو، بحيث يُحالُ الشكل إلى وعي المتفرّج ويُختصر به مفهوم الشخصيّة.

الثابتُ أن شباب النجم أو النجمة في السينما المصريّة مديدٌ ومُودعٌ "بأمانة ربنا" وإن تخطّى عتبات الزمن من نصف قرنه ويزيد، فلا يكلّ عادل إمام من ممارسة سحره على النساء ومواصلته فيلماً بعد فيلم، ولا يملّ يحي الفخراني من استئناف غراميّاته الشابة وتعاقب زيجاته مسلسلاً إثر آخر وحلقة تلو الأخرى. على إيقاعٍ مماثل ومعاكس الاتجاه في آنٍ واحد، لا تذوى ورود نبيلة عبيد قدر خلودها في زهرة صباها، وتنحو غريمتها اللدودة ومنافستها على عرش الشاشة ناديا الجندي نحوها في كسر قلب أكبر رجل وجلبه إلى عرينها، لا تخمد جذوة نارها وإن تجاوزت عتبة الستّين ولاحقاً السبعين ومن ثمّ الثمانين.

نتج من تصنيم الشخصيات تنميط وعي المتفرّج إلى حدٍّ التأثير على طريقة التآلف مع أبطاله المفترضين في مشهدٍ سينمائيّ. ولم يقتصر التصنيم على شخصيّتي الفتى الأول والمرأة الغاوية، بل تعدّاهما إلى الأيقونتين الأزليّتين في السينما المصريّة، الأب الورع والأم الصابرة. ولو ضلّ الأب سواء السبيل أحياناً في معاقرة الميسر والخمرة وبنات الهوى فلن يتوانى عن الثواب إلى رشده والتوبة النصوح في خاتمة المطاف. إنها آية معظم الممثلين الأسطوريين ممن تعودوا تقمّص دَوْرَيْ الأب والأم، وإذا رَبَا المُشاهِدُ العربي على صورة عبد الوارث عسر منتحلاً، منذ بدايات عمله السينمائي، هيئة الوالد التقيّ ومستظهراً عبارته الشهيرة "حسبي الله ونعم الوكيل"، فلم يتبق من صور أمينة رزق وتاريخها الحافل أكثر من كونها خير مثال للأم أنجبته السينما المصرية. ولئن أوجز حسين رياض مثال الأب بما يفيض من حبّ ويستثير الرأفة في تألب الدهر عليه وغدر الناس به، إلاّ أن وفْرَةَ قدراته التمثيليّة أفسحت له التنقل بين أدوارٍ متعددة والتنويع في مواصفات الأب نفسه بين فيلمٍ وآخر كرجل لا تثنيه عصاميّته عن سرقة ربّ عمله لإسعاد عائلته ولا يجنبه إخلاصه لزوجته رذيلة اشتهاء خادمته

اللعوب وانتهاز نوم أفراد أسرته للاندساس في سريرها.

في غير مراجعة نقديّة غربيّة لتراث الصور المتحرّكة منذ نشأة السينما الصامتة وحتّى حُقَبٍ متقدّمة من تطوّرها، لُفِتَ الانتباهُ إلى استثنائيّة مشهدٍ ربّما تكرّر أكثر من سواه وفحواه التقاء أفراد أسرةٍ حول مائدة طعام. المأدبة في دلالتها إشارة إلى أن العائلة تشكّل نواة العالم، أقلّه على الشاشة الفضيّة. ومن التسليم بموقع القِيَمَ العائليّة في السينما الهوليوودية واعتبارها من محرّكات نجاحها ورواجها بين الأميركيين واعتمادها ركيزةً تؤخذُ في الاعتبار في تصميم السيناريو وصولاً إلى مناقشة الأفلام المرشّحة للفوز بجوائز الأوسكار، احتلت القيم المذكورة صدارة الشائع من إنتاج السينما المصريّة التقليديّة. وبقطع النظر عن ثانويّة دور الأب أو الأم، تحوّل حضور أحدهما أو كلاهما في العديد من الأفلام شرطاً لا غنى عنه إمّا لتثبيت عُرْفِ العائلة ومكانتها في الحياة والزمن مهما تجاوز قِدَمَه، وإمّا لإعادة الأبناء الخطأة إلى جادّة الصواب ولكن مع مفارقة أن حظّ الابن في الغفران يفوق البنت المأخوذة بانحرافها وضلالها إلى قاع عذاب لا راد له على نحو ما آلت إليه شمس البارودي في "امرأة سيّئة السمعة" لهنري

بركات و"حمّام الملاطيلي" لصلاح أبو سيف.

أساساً، تنطوي دراسة حالَيْ الرجولة والأبوّة في السينما المصريّة على إظهار أواصرهما والمزج بينهما عبر عدم رؤية الفيلم في منأى عن العناصر المتمّمة لعلاقة بطل الفيلم أو بطلته بالشخصيّات المحيطة بهما، وبخاصة الأهل كأب البطل أو أم البطلة، والعكس صحيح. ففي العودة إلى الأشرطة الغنائيّة التي وقّعها المخرج محمّد كريم ووطّدت نجوميّة محمّد عبد الوهاب، يمكن اختيار "يحيا الحبّ" (١٩٣٨) نموذجاً يقدّم بطله الشاب، المدعو محمد فتحي، مديناً بوجوده في المدينة ولقاء حبّ حياته ناديا (ليلى مراد) إلى أبيه، عبد الوارث عسر، الذي، وعلى الرغم من قلّة ظهوره، يظلّ حضوره محسوب التوقيت لأن مجرّد حلوله في الصورة إلى جانب ولده يذكّر الأخير بأن له فضلاً عليه في تأمين انتقاله من الريف إلى المدينة ومؤازرته في العمل موظّفاً في بنك مصر، وبأنه صلة وصله بالقرية وعاداتها وأخلاقها الحميدة. وتعكس العلاقة الطيبّة بينهما حفاظ الابن على عهده المقطوع بالنجاح والتفوّق على نفسه في مقاومة المدينة وإغراءاتها.

لعل في دماثة ممثل من وزن عبد الوارث عسر ووداعة ملامحه ما يكفل ترسيخ التصالح بين أب محافظ وابن مقبل على حبّ الحياة. ولا يقف التصالح عند الحدّ العائلي بل يرتقي إلى المستوى الطبقيّ في "يحيا الحبّ"، حيث لا يحول تحدّر محمد فتحي من أصول قرويّة دون بلوغ حبّه لناديا بنت طاهر باشا خاتمته السعيدة بسببٍ من حصول معرفةٍ سابقة بين الباشا والفلاّح وتبادلهما الودّ وتقبل أحدهما للآخر تبعاً لأخلاقه الحميدة وليس لوزنه المادي أو مرتبته الاجتماعيّة. يكفي الباشا أن يكون متواضعاً والفلاّح أن يكون طيّباً والبقيّة متمّمة بنعمة الله وكرمه ورحمته. في معنى آخر للكلمة، لا يعلو شأن الشاب مهما ترحّل وتمرّد على أصله ولا يسعه الوصول إلى قلب بنت الحسب والنسب وكسب احترام ذويها من دون الأوصياء من أهله. للوصول إلى فتاة أحلامه يتعيّن عليه سلوك طريقٍ واحدٍ هو تحقيق الوئام بين وليّ أمره ووليّ نعمتها، أي أبويهما أولاً ومن ثمّ أمّ وأخ وأخت كلٍّ منهما.

أكثر من التقاليد والأعراف في حياة الناس العاديين، تجاوز الأب دور رأس العائلة "المستورة" في السينما المصرية وبات الناطق الفصيح بلسان الدين الحنيف والهادي إلى

منارة الصراط المستقيم. كلّما كان الأب تقيّاً وحافظاً القسط الوفير من الأحاديث النبويّة، ازداد حضوره صدقيّةً في الفيلم ووصل بحكايته ومشكلاتها الباحثة عن حلول على الشاشة إلى نهاياتها السعيدة. تصالح الأب والابن وتسامحهما حيال بعضهما بعضاً نوعٌ من رضوان الرسالة السموية ولا يستقيم في معزل عن الرجوع إلى تعاليم الكتب المنزلة، وعن جلاء الصراع في علاقة الأب بابنه في رجوع الأخير إلى الآية الموصية بأن "لا تقل لهما أفّ".

كأن السينما المصريّة تميل إلى تظهير صورتها في ائتمان أفلامها على رسالة "رضا الله ورضا الوالدين". استطراداً، تختلط المشاعر في فيلم مصري نموذجي وتضطرب ليس على نحو ما يمكن اعتقادُهُ تفاوتاً طبيعياً في التراكمات العاطفيّة المتجمّعة من متابعة عرض شريط ميلودراميّ تقليدي بل بما يذهب إليه تأجّج الانفعالات في حال كلّ عائلةٍ عربيّة محافظة يمرّ أفرادها في لحظاتٍ مصيريّة من تأزم العلاقات والمواجهة التي لم يعد في المستطاع تلافيها بين أنفسهم أو بينهم مجتمعين في مقابل "الخارج" المعمّم في اعتباره "المجتمع" أو "الناس". وسط معادلة الأب – الابن أو البنت – الأم، يُعقلُ في أحوال عدّة أن يتراءى الابن فائض

الرجولة والبنت فائقة الأنوثة غير أنهما يبقيان دون هيبة الأب ومناعة الأم في تحدّي المغريات ولو ترك الاثنان في المواجهة فلن يتوانى الابن في التعويض عن ضعف شخصيته بتطويع فائض رجولته في ممارسة أبويته على أخته، مثلما جنح عمر الشريف في تعامله مع شقيقته الخاطئة سناء جميل إثر ركوبها الفاحشة مع البقّال الماكر صلاح نظمي في "بداية ونهاية"(١٩٦٠)، أحد أفضل اقتباسات صلاح أبو سيف لروايات نجيب محفوظ في مسلسل أفلامه الواقعية. يأخذ الإسقاط الذكوري مداه وعمقه الواسعين في حضور عمر الشريف ببذلته العسكريّة، لكن ذلك لا يُسقط عن محياه سمات عجزه ووهنه وانسحاقه سواءً في حلوله مكان أب غائب أم في انتحاله زيّ ضابط تجد أخته أن صمته ووقوفه أمامها في مظهر المغلوب على أمره لم يتركا لها خياراً سوى مساعدته على ما منّى نفسه به وتردد في الإقدام عليه، فتقرّر قتل نفسها بالنيابة عنه، ويتجاوز انتحارها فعل التكفير، إذ يأتي ضنّاً برجولة يخشى أخوها – ولا يخجل من – الإفصاح عنها.

ما كان للمقطع الأخير من فيلم صلاح أبو سيف أن يحفل بمثل هذه القوّة من

التأثير في قلب المتفرّج من دون مشاهدة عمر الشريف عائداً إلى أسرته الفقيرة ومكتمل الهيبة في البزّة العسكريّة، وإذا جاء المقطع الأخير من "بداية ونهاية" تقديماً لعمر الشريف في مظهره الجديد المتمثل في ارتداء الزيّ العسكري، يمكن تصوّر نهاية افتراضيّة للفيلم واستنتاج ما ستؤول إليه شخصيّة هذا الرجل من ارتباك وغضب وسوء سيطرة على أفعال تتم على عنف وأذى حيال الغير سبق أن دفع أخته إلى ارتكابهما بالوكالة عنه ولم يعد أمامه إلاّ ارتكابهما بالأصالة إثباتاً لجدارته في وظيفته العسكريّة. ليس عمر الشريف (في هذا الفيلم) أكثر من مرآة مُهشَّمة وخادعة السحر تعكس صورة الرجولة في وصفها خلفيّة لفهم بؤس السلطة في العالم العربي، حيث يسود العسكر وتستأثر البذلة العسكريّة برموز السلطة كافّة، مما يجعل كل مستبد صورة مستعارة من بطل "بداية ونهاية" تستر بذلته رغبته الكاسرة للحلول محل أب غائب والتصرّف بفائض رجولته.

عدا تجسيد سناء جميل مأساة متكرّرة في تجربة المرأة العربيّة، تعطي شخصيّتها اقتران المسلك الاتكالي في علاقة الرجل بالمرأة، إذ ضحّت بكل شيء لمؤازرة شقيقها في علمه

وبحثه عن استقلاليّة العيش والإنفاق على أمها وأسرتها. مع ذلك، يظل خروج "بداية ونهاية" على أخلاقيات سينما العائلة المصريّة وأعرافها أقل تأثيراً من انتقاده لها، ويكاد يعيد المأساة، ضمناً، إلى غياب الأب وعجز الابن عن تجديد دور الأب، مما لا يدع عزاءً للمرأة سوى في التكفير عن خطيئتها وحصد شوكها بيديها.

لا يخلو الأمر من أسى مردّه أنه، وبخلاف تيارات راديكاليّة متحرّرة في سينمات عربيّة من شمال أفريقيا وشرق المتوسط، لم تستطع الحركة النسويّة في السينما المصريّة، الروائيّة تحديداً، إحداث نقلة نوعيّة وتغيير جذري في صورها المتناقلة والمتوارثة عن ثنائيّة الأب والابن والأخ والأخت وأيقونتي الأب والأم في التقويم العائلي. طبعاً، يستحيل إنكار الأمثلة الرائدة في السينما المصريّة المناهضة للتقاليد وبلوى الأعراف والمنحازة إلى قضايا المرأة والداعية إلى الانفتاح على الشباب وحوار الأجيال، إلاّ أن مرور حركة الاعتراض على السائد والبالي والمتزمت عبر نظام النجم – الذي لا يمكن في دوره إلاّ أن يكون سائداً وبالياً ومتحجّراً – جعل عمليّة الاعتراض معقودةً على تسجيل موقف وفي أحسن التجليّات على الاحتجاج بالصراخ

وإسماع الصوت. يعزى ذلك في بساطة إلى عدم تجاوز النجم في تأديته لدورٍ طليعي واستثنائي في حركة الاعتراض والتحريض على التغيير طموحه في تقمّص دور غير مألوف، أو، بتعبير أدّق، حدود رغبته في الارتقاء بنجوميته إلى مستوى الزعامة البديلة في مضمار الاعتراض المطروح في فيلمه، كمثل ارتفاع عادل إمام إلى سطح الزعامة السياسيّة في محاكاته هموم الطبقات الشعبيّة المسحوقة، أو كمثل فاتن حمامة في انتقالها من أدوار "ملاك الرحمة" إلى الدفاع عن "البنت الغلبانة" أو تحسين قوانين الأحوال الشخصيّة للمطلقة وتظلّم المرأة من الغبن اللاحق بها في عالم مفصّل لملاءمة منفعة الرجل وغروره وأنانيّته. المشكلة أن نجمةً من وزن فاتن حمامة ليس في مقدورها القبول بسيناريو غير مفصّل لملاءمة شخصيّتها ونظرتها إلي الأمور المعروضة في فيلم يدّعي تبنّي قضيّة تخصّ المرأة، وكذلك الحال بالنسبة إلى نجم من طينة عادل إمام في أفلامه المحالة على "جماهير الشعب" حبّاً وشجناً وغضباً. إزاء هذه الوضعيّة المشروطة باستعراض قوّة النجم، يصبح الحفاظ على شخصيّة النجم مساوياً للحفاظ على استقرار التقاليد التي يتصدّى لها النجم أو النجمة بادعاء الانتفاض والثورة. لذا لم يسع

الاعتراض مرّة أن يتعدّى رفع الصوت والصراخ، فاستمرار النجم نجماً يستوجب ثبات الواقع، وتالياً يستوجب ثبات النجم في سدّة الزعامة مواصلة الصراخ في وجه الواقع من دون أن يفضي كلّ الصراخ إلى فائدة في القول إن المرأة محكومة بكونها امرأة أو في خلاصة الجزم أن المرأة موسومة بالقدريّة في هذا المكان من العالم. "أريد حلّاً"، هكذا، تيمّناً بعنوان الفيلم الذي أخرجه سعيد مرزوق مكرِّساً زعامة نجمته في مستهل سبعينات القرن الفائت، اقتصرت أفلام فاتن حمامة على مناداة الحلّ من دون السعي إليه، وجمعت في قوّة صراخها بين الزوجة والعاشقة ومزيج الأمّ والمربيّة وربّة العمل وسيدة الأعمال حتّى أنها نابت في فيلم "إمبراطوريّة ميم" لحسين كمال (١٩٧٢) عن ربّ الأسرة بعد وفاة زوجها وآثرت البقاء أرملة وعدم الموافقة على عرض أحمد مظهر بالزواج كي كي تبقى على رأس أبنائها أباً وأُمّاً وربّة العائلة وربّها في آن واحد، ولو أُنعم النظر أكثر في الدلالة الرمزيّة التي أسقطها الكاتب إحسان عبد القدّوس على عنوان الرواية والفيلم المأخوذ عنها، فمن الممكن الملاحظة أن ارتقاء بطلة الفيلم بنجوميتها يتجاوز زعامة الشاشة إلى زعامة الأمّة، ذاك أن حرف الميم في عنوان "إمبراطوريّة ميم" هو مختصر

اسم مصر، وحين تحل الرمزيّة محل الوطن والعائلة، لا تعود الأبوة والبنوّة شغل الباحث في تاريخ العائلة في السينما المصريّة بل تفرّد النجم في اختصار وجوه العائلة... وما ذلك كلّه غير وجهٍ آخر لديكتاتوريّة فات ذكرها لكثرة ما علا شأن صراخها على الشاشة.

محمد سويد