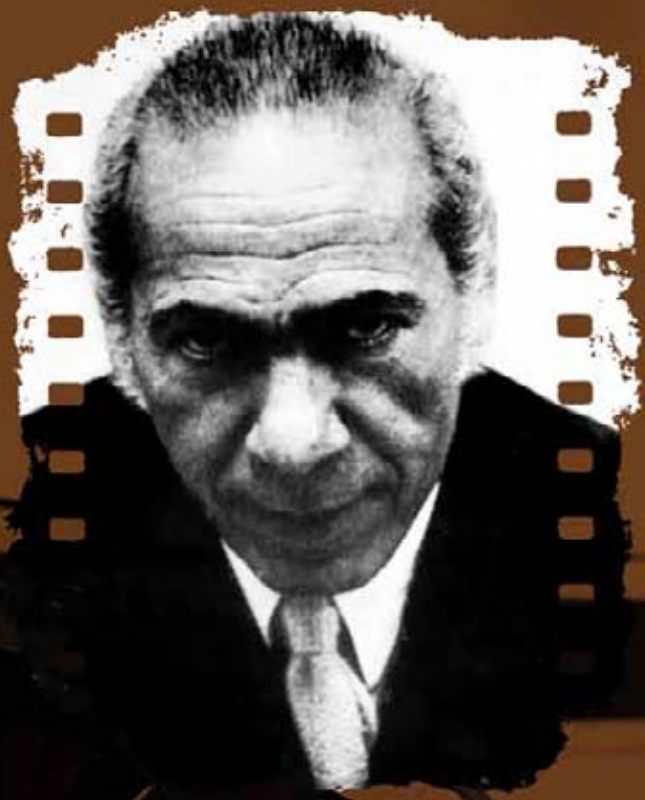
سلسلة

الخالدون



كامل التلمساني

بقلم : د. وليد سيف

سلسلة

الخالدون

كامل التلمساني

بقلم : د. وليد سيف

المهرجان القومي الرابع والعشرون للسينما المصرية ٢٠٢٢

رئيس قطاع صندوق التنمية الثقافية
أ. د. فتحي عبد الوهاب

رئيس المهرجان
أ. كمال رمزي

تصميم جرافيكى وإشراف طباعة
مى عبد القادر

الإهداء

إلى طلابى بأكاديمية الفنون المصرية وكل دارسى
وهواة السينما فى مصر والعالم العربى.
سيرة ومسيرة فنان كبير يقتدى بها،
وبتجربتها شديدة الخصوصية فى السينما المصرية.

المقدمة

أتيح لى من قبل أن أكتب لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى عن المخرج الذى يعتبر من قبل الكثيرين رائد الواقعية فى السينما المصرية، الفنان كمال سليم (19 نوفمبر ـ 1913 ـ 3 ابريل 1945) صاحب فيلم العزيمة الذى يعد من وجهة نظر البعض أول فيلم واقعى فى تاريخ السينما المصرية، والآن يتاح لى من جديد أن أكتب عن الفنان الذى ينازع كمال سليم فى هذا اللقب وهو المخرج الفنان كامل التلمسانى (15 مايو1915 – 1 مارس 1972) صاحب فيلم السوق السودة، الذى يراه أيضا البعض هو الأحق بصفة أول فيلم مصرى واقعى.

ينحاز الفريق الأول للعزيمة باعتباره أول فيلم يصور الحارة المصرية بصدق، ويعرض أزمة شاب مصرى من الطبقات الشعبية، ويعبر عن أزمة اجتماعية تمس الفقراء بأسلوب واقعى، بعد أن كانت غالبية الأفلام لا تخرج عن القصور ولا تنشغل بالدرجة الأولى إلا بالشخصيات الأرستقراطية، أوالميسورة ماديا أوعلى الأقل أبناء الطبقة المتوسطة العليا، وتعالج غالبا مشكلاتهم العاطفية.

بينما يرى الفريق الثانى أن السوق السوداء قدم الحلول الواقعية للأزمات المجتمعية من خلال التحرك الجمعى، حيث أن الجماهير هى الأقدر على إحداث التغيير، فهو يحبذ الحل الثورى بعيدا عن الحلول التوفيقية بين الفقراء والأرستقراطيين التى لجأ إليها فيلم العزيمة.

بعيدا عن الانحياز لأى من الفريقين، لاشك أن التلمسانى حقق تطورا بالفكر الواقعى من زاوية اشتراكية، وهو الفكر الذى آمن به مخرجه فى كتاباته وأعماله التشكيلية ثم عبر عنه بإجادة من خلال فيلمه، يؤكد الكثيرون أنه على المستوى الفنى أيضا أضاف التلمسانى للصورة السينمائية، بفضل كونه فنان تشكيلى فى الأصل، مع الاحترام الكامل للتمكن الفنى الذى حققه كمال سليم فى فيلمه الأقدم.

على أى حال فإن الهدف من هذا الكتاب ليس المقارنة بين الفيلمين والفنانين، وإن كان بالتأكيد سيلجأ لها من حين لآخر، لكن الأهم بالنسبة لى هو إلقاء الضوء على سيرة ومسيرة المخرج كامل التلمسانى، أحد أهم مبدعينا فيما يعتبر الجيل الثانى فى السينما المصرية، وهى بالتأكيد مسيرة تستحق الرصد والتحليل لما تمثله شخصية الفنان من ثراء، ولما تمثله أعماله من تنوع فى الموضوعات والأساليب، كما سنسعى لقراءة أعماله من جديد، التى لا تتجاوز العشرة فى مجال الإخراج إضافة لمساهماته فى مجالات سينمائية أخرى منها الإنتاج والتأليف سواء لأعمال من إخراجه أولآخرين.

أما السيرة فعلى الرغم مما يتوفر لدينا من مادة ثرية إلى حد كبير عن نشأته وتكوينه الفنى ومسيرته الحياتية والفنية إلا أنه يظل هناك جانبا غامضا فى حياته يتعلق برحيله عن مصر وتوقف إبداعه الفنى وغيابه عن الحياة الفنية والثقافية فيها، فى ذروة نجاحاته وتميزه، ثم فى الفترة التى عاش فيها فى أكثر من بلد ثم فى الفترة التى استقر خلالها فى الشقيقة لبنان حتى وافته المنية هناك.

المؤكد أن هذا ليس هو الكتاب الأول عنه ولكنه حتى الآن هو الكتاب الأول المخصص بالكامل عنه كفنان سينمائى، لهذا سوف نسعى لسد النقص فى هذا الجانب.. والجميل أنه من المتاح من خلال قنوات اليوتيوب مشاهدة غالبية أعماله، ومعظمها من الأعمال الناجحة والمتميزة، وعلى الرغم من عدم تمكننا من مشاهدة أعماله كلها إلا أننا نعتقد أن المتاح مشاهدته كافيا للتعرف على هذا الفنان الأصيل وعلى قدراته وأساليبه الفنية.

أرجوأن يضيف هذا الكتاب إلى سلسلة (الخالدون) تعريفا جيدا وقراءة موضوعية لأحد رواد السينما المصرية ورموزها الكبار، الذين أثروا بقوة فى مسيرتها وتأثر بهم فنانون من أجيال تالية، ليضيفوا المزيد من الدماء فى شريان السينما المصرية ويخلصوها بقدر ما من أشكالها التقليدية ومعالجاتها المتكررة، وليضيفوا إلى تيار أساسى فى مجال الفن السينمائى، وحتى لا تصبح أعمالنا أحادية الفكر والأسلوب.

الفصل الأول
الجذور والنشأة والتكوين

وطنية كامل التلمسانى وانتماءه المصرى مسألة لا شك فيها، وهو شأن الكثيرين من فنانينا الكبار من أصول عربية مثل بيرم التونسى، والريحانى عراقى الأصل، ويوسف وهبى مغربى الجذور، فالتلمسانى على الرغم من أنه ولد بالقاهرة وتربى وعاش معظم حياته فيها فيها، إلا أن أصول عائلته ترجع إلى مدينة تلمسان الواقعة شمال غرب الجزائر.

وتلمسان هى من أقدم المدن الجزائرية وهى عاصمة ولاية تلمسان التى تقع شمال غرب الجزائر، كثانى أهم مدينة فى الجهة الغربية بعد وهران، تبعد عن الجزائر العاصمة بنحو520 كلم، و40 كلم عن الحدود المغربية لذا فهى تتنازع عليها ثقافيا مملكة المغرب، مما دعا البعض لإلصاق لقب المغربى بلقب التلمسانى، ويطلق على تلمسان "لؤلؤة المغرب العربي" و"عاصمة التقاء الحضارات" و"المتحف المفتوح على الطبيعة"

إذا كانت محافظات جزائرية أخرى تحيا على الموارد الطبيعية، فإن تلمسان تُخفي بين كل تفاصيلها كنوزاً حضارية وتاريخية وثقافية، جعلت منها "عاصمة المساجد العتيقة بامتياز" في الجزائر، بأكثر من 10 مساجد عتيقة، يعود تاريخ جميعها إلى مئات السنين.

يعود أصل التسمية إلى الكلمة الأمازيغية "تالا إمسان" أو"تيلي مسان"، والتي تعني في اللغة العربية "البئر الجافة". طبقا للدكتورة مى التلمسانى إبنة شقيق كامل التلمسانى تمتاز ثقافة تلمسان بخليط من الأمازيغية والعربية، فضلا عن الجذور الأندلسية، كما يفتخر معظم سكانها بأصولهم الارستقراطية والأمازيغية.

قبل انتهاء القرن التاسع عشر سافر الجد الاكبر عبد القادر التلمسانى المغربى من بلدته البعيدة الواقعة على تخوم الإمبراطورية العثمانية، متجها كعادة التجار فى تلك الآونة إلى الحجاز، لإتمام مراسم الحج، وفى الطريق توقفت قافلته بزوجته وأبنائه وجمع من الخدم والعبيد فى قرية نوى بمحافظة القليوبية للراحة، واستوت مضاربه تحت ثلاث نخلات، وقيل أنه وقع فى غرام المكان، وعزم على الوقوف عنده مرة ثانية فى طريق العودة.

وهو ما فعله بالفعل فى طريقه للعودة الى تلمسان، لكنه عندما توقف ثانية عند النخلات الثلاث بقرية نوى المصرية، ارتاحت روحه للمكان من جديد فقرر أن يشترى أرضا بلغت ما يوازى مائه وسبعين، أويزيد من الفدادين المصرية، وأن يستقر به الحال هو وعائلته الكبيرة فى مصر.

من المؤكد أنه عشق الأرض المصرية فاستقر فى نوى حيث أنجب ولده عبد الرحمن من زوجة تسمى برلة، أوقف لهما أرضا، وفى القاهرة اشترى وكالة للتجارة وازدهرت أعماله فشب عبد الرحمن فى جومن الرغد والهناء، كان وسيما انيقا كما يبدو فى الصور القديمة، وظهر به فى شبابه ميل وهوى للغناء والطرب والشراب، وقيل أنه أنفق ميراثه على التمتع بالفنون، كما أنه دأب على كتابة الزجل وشجع أبناءه وبناته على التعليم، وكان محبا عطوفا.

لكن الاب العطوف صاحب الموهبة فى نظم الكلام لم يحافظ فيما يبدو على الثروة التى ورثها عن أبيه التاجر الشاطر عبد القادر، كان عبد الرحمن متزوجا من السيدة أمينة هانم زكريا وهى سيدة جميلة تركية الاصل لم يعجبها حال زوجها فقررت ان تدير بنفسها شئون الاسرة.

وكان لها من الابناء خمسة وهم بترتيب المولد أكبرهم محمد كامل وهو الذى صار مخرجنا ذائع الصيت، وحياة النفوس، وحسن مدير التصوير ووالد طارق وعبد القادر المخرج، وقيل أن الجدة هى من حافظت على الإرث، وساهمت فى نموه وأنفقت منه على تعليم الأبناء وتزويجهم

ولد "كامل التلمساني" في الخامس عشر من مايو عام 1915، في بلدة نوى في محافظة القليوبية، وأنهى دراسته الابتدائية والثانوية فيها، بدأت هواياته لفن الرسم والتصوير وهو في سن مبكرة، لكنه

التحق بكلية الطب البيطرى، التى لم يكمل دراسته بها فتركها وهو فى السنة النهائية ويقال أنه رغم نجاحه طيلة سنوات دراسته إلا أنه كان يشعر أنه فى المكان الخطأ، فلم يجد نفسه فى دراسة الطب البيطري .

فشغفه الشديد بهوايته للفن تغلب عليه، وهى الهواية التى بدأت تنمووتثقل وتظهر فيها قدراته ويتضح أسلوبه فيها إلا خلال فترة دراسته للطب، مما دفعه لاتخاذ قراره الجرىء والثورى، بترك دراسة الطب بعد سنوات الدراسة الطويلة، بعد أن أوشك أن ينهى دراسته بها بوصوله للسنة النهائية، فبدأ في التفرغ التام لثقل هواياته في الرسم والتصوير بالدراسة، وذلك بعد أن هاجر مع أسرته إلى القاهرة، وتنقل بين أحياء "الصليبة" بالقلعة و"الجيزة" و"العباسية". حيث سكن كامل التلمسانى فى غمرة بالقاهرة وقضى بها نحو ثمانى سنوات.

لم تنقطع صلة التلمسانى وقربه الحميم من عائلته فيذكر الفنان طارق التلمسانى عن عمه كامل أنه كان أكثر الاقارب كرما، كان ينفق بسخاء فى الاعياد وكان يزور والدته أمينة هانم فى شقتها بمصر الجديدة فى الاعياد، ويستقبل الابناء والاقارب فى صباح يوم العيد بالجلابية البيضاء، يستدعى الأطفال ويعطى لكل طفل عيدية مجزية.

وفى كلمة للكاتبة الروائية الدكتورة منى التلمسانى إبنة شقيقه تقول: نشأتُ على أسطورتين لكامل التلمسانى، تتكاملان وتصبان الواحدة في الأخرى. الأولى سمعتها في بيت العائلة، والثانية تعرفت عليها بالقراءة والاطلاع على أرشيف العائلة الفنى، تصوره الأسطورة الأولى بوصفه العم العزيز، المتوهج دائما، الغائب في بيروت. أحببته من الصور، ومن حديث جدتى وعماتى واشتياقهم الدائم للقائه، ومن أحاديث أمى عنه وعن أسباب سفره إلى لبنان.

أما أبى فطالما تحدث عن كامل في حضورى، في سياق الاحتفاء بأفلامه وأيضا في جلسات جمعته بأصدقاء مثل أحمد كامل مرسى وإنجى أفلاطون وجماعة الفن والحياة، ارتبطت الأسطورة الثانية باسم التلمسانى الفنى ودور كل من الأخوة الثلاثة، كامل وحسن وعبدالقادر، في الحياة الفنية وفى طلائع الحركات الاشتراكية منذ الأربعينيات وحتى الثمانينيات من القرن العشرين.

ثم جاء البحث ليسهم في تفتح ذهنى وذاكرتى على معنى أسطورة كامل العائلية، ولكن في سياقها الجمعى والفنى وحثنى للسعى لتكوين

أرشيف لكامل من أوراق العائلة ومن كتاباته المتنوعة والغزيرة، إن دور كامل التلمسانى في طليعة الحركة التشكيلية فنا ونقدا في الأربعينيات، وفى طليعة الواقعية المصرية في السينما، ثم كمستشار فنى لفيروز والأخوين رحبانى، يمثل محطات هامة في تاريخ حافل بالحركة والإنجاز، يتسق مع موجات التحرر التقدمية والتمردية في الفن، ذلك التحرر الذي لانزال حتى اليوم نسعى لملامسته وتحقيق بعض أهدافه.

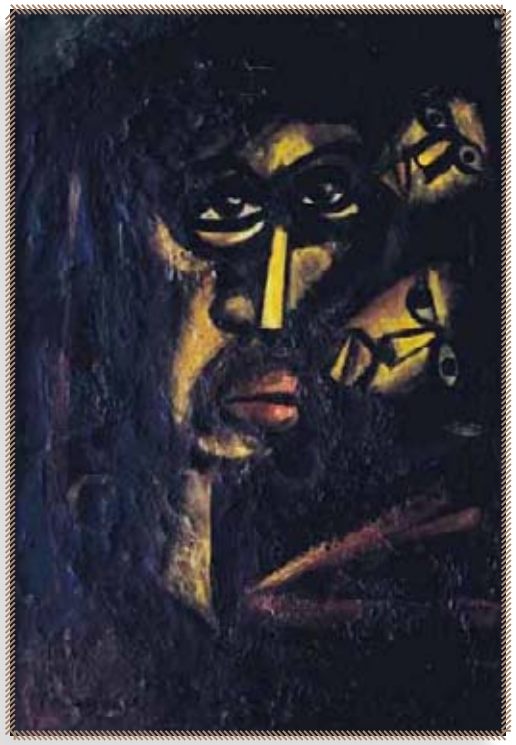
أنهى "كامل التلمساني" دراسته الابتدائية والثانوية قبل أن يلتحق بكلية الطب البيطري، فى مطلع شبابه انشغل بإشباع ميوله وهواياته في الرسم والتصوير والقراءة والكتابة والنقد الصحفى، وذلك بعد أن هاجر مع أسرته إلى القاهرة، وتنقل بين أحياء "الصليبة" بالقلعة و"الجيزة" و"العباسية". وقد استطاع التلمساني أن يدرس كافة المذاهب والأفكار من اللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية.

على مستوى القراءة تشكلت ثقافته الفنية باطلاعه على المدارس الفنية المختلفة، وظهرت ملامح اتجاهه الفنى والفكرى عندما كان ينطلق في حواري القاهرة ويجوب قُرى الريف ليرسم الفقراء في قاع المدينة والفلاحين في القرى.. وكانت هذه الصور والنماذج البشرية، وما تلاقيه من عذاب ومعاناة، هي الموضوع الذي يتفاعل في نفسه وينفعل معه، ومن ثم يعرضه في صوَره ولوحاته.

شارك في إقامة العديد من المعارض الفنيَة، وبدأ في التعرف على مجموعة من فناني الطليعة أمثال: جورج حنين، رمسيس يونان، وفؤاد كامل الذين أسسوا فيما بعد جماعة الفن والحرية، والذين اسسوا فيما بعد (جماعة الفن والحرية)، ومن ثم أصدروا بياناً فنياً مشتركاً بعنوان (يحيا الفن المنحط).

وهو بيان ضد الفاشية والنازية في ألمانيا، وضد موقفها المعادي والشرس من الفنانين والكتّاب التقدميين.. ثم أصدرت هذه الجماعة مجلة (التطور)، لتعبر بذلك عن أفكارهم ومبادئهم الإنسانية في مناصرة الفن والحرية.. وقد لعبت هذه الجماعة ومجلتها دوراً رياديا بارزاً في ربط الفن بالمجتمع، وكان منهج التجديد هو الاسلوب الأساسي والملتزم لهذه الجماعة.

يرى التشكيليون أن الرسام كامل التلمسانى تفوق في تلك القدرة على خلق حركة داخلية داخل اللوحة، متشابها في ذلك مع



بيكاسو الذي برع في الإفصاح عن اللحظة غير الملموسة للدهش الدرامى الناتج من اللوحة الواحدة، فاللون والكتلة والفراغ والمنظور والخط والمكان تمثل العالم الديناميكى للوحة عند الرسام الذي يخلق ترددات لونية للتعبير، وهى نفس الرموز البصرية لدى السينمائى، التى يعمل من خلالها على خلق عالمه ومنتجه الحركى لخلق شكل مرئى تعبيرى يتم خلق الواقع فيه بالخيال، بما يشبه مفهوم التداعى الحر عند فرويد.

ويقول د. رفعت السعيد في مقاله المنشور بجريدة الأهالى فى 7 أكتوبر 2009 أن التلمسانى أبدع فى لوحات أكثر من راقية وصفها شيخ النقاد التقدميين رمسيس يونان" نرى فى صور التلمسانى زرقة السماء وخضرة الحقول وحمرة الورود، لكن السماء والحقول والورود والحمرة والخضرة والزرقة فى صوره لها معانى غير تلك التى يراها الخارجون للنزهة، هذه الوجوه المحددة المعمقة وهذه الأجسام الممتلئة لوعة، المحاطة بهالة من السواد وهذه العيون التى تلمع بشرر التمرد مع الإعياء وحدة الشعور الشديدة بين الحيرة والقلق والثورة"

وهكذا تكاد تنطق لوحات التلمسانى وتكاد شخصياته أن تخرج من اللوحة لتحدثك عن نفسها عن معاناتها وغضبها، إن هذا الأسلوب الدرامى المعبر فى رسم اللوحة وهذه القدرة على التشخيص، ربما تكون إرهاصة باقتراب الفنان الشديد من عالم الصورة المتحركة، تلك الحركة التى عبر عنها فى لوحاته سواء حركة داخلية أوخارجية، حركة مرسومة فى لوحاته أوحركة دفينة تنطق بها العيون المعبرة.

ومن ثم تألق نجمه في عالم الكتابة والنقد والإبداع الفنى، حيث أقام عدة معارض حققت نجاحات كبيرة، امتازت رسوماته بحمل رسالة، كان محب للمدرسة السيريالية التعبيريه واعتمد على الألوان الصاخبة والمثيرة التى تعبر عن النفس البشرية، فى لحظة تفكير أكتشف أن من يشترى لوحاته ومهتم بها هى الطبقة الغنية التى تقوم بتعليقها على جدران القصور، هنا قرر عمل وقفة مع نفسه .

استمر كامل التلمساني قرابة العشرة أعوام (1933 ـ 1943) وهو يساهم في إقامة معارض فنية، ويدعم إتجاهات الفن الحديث في الرسم والتصوير مثل التعبيرية والسريالية والتجريدية.. لكن المعظم الغالب من أعماله الفنية كانت تنتمي للسيريالية والتعبيرية.

ارتبطت مرحلة شباب التلمسانى الأولى مع انتشار المد الاشتراكى واليسارى فى مصر والعالم، واتفقت تلك المبادىء كثيرا مع انحيازاته وأفكاره وتعاطفه الشديد مع الطبقات الدنيا من المجتمع، ومتأثرا بل ومتألما مما تعانيه الطبقات الكادحة من ظلم وفقر وقهر وتهميش من المجتمع، ذلك على الرغم من انتماء التلمسانى الاجتماعى للطبقات الأعلى. لذلك وجد فى هذه الأفكار ما يناسبه كثيرا وما يؤمن به، فاعتنق المذهب التروتسكى الماركسى، وانضم لأحد الأحزاب اليسارية منذ بداياته بل يعد أحد مؤسسيه وناشطيه وعضوا بارزا فيه فى مصر.. ولم يتوقف دوره عند حدود العمل الحزبى بل راح يدعم هذا الاتجاه بطريقة فنية مبتكره عبر لوحاته.

مع تواصل الظلم والانتهاكات ضد العمال والفلاحين، عادت الحركة الشيوعية مرة أخرى للمشهد الاجتماعي، وتأسست العديد من الحركات والمنظمات الشيوعية في الفترة من 1939 وحتى عام 1958، ولكنها كانت تعاني من الانقسامات والانشقاقات، مع توسع في نشاطها ليشمل الطلبة والموظفين والمثقفين خلال فترة الأربعينيات، ومنها منظمة تحرير الشعب، والعصبة الماركسية، والحزب الشيوعي المصري الموحد، وغيرها. فقد عكست إبداعاته شخصيته وقناعاته، فجسد هذه المعاناة بطريقة فنية مبتكرة وبأسلوب متميز وفريد وجرىء في التعبير، لم يكن فنه موجها أوهادفا لتأييد حزبه وإنما عبر من خلاله عن عواطفه وأفكاره، أكثر من اعتماده على نقل الواقع وتقليده، ومتخذاً أسلوباً ثورياً عنيفاً لا يعرف الانسجام والتنسيق، بل إنه يعتمد الألوان الصارخة والمثيرة للتعبير عن حالات النفس البشرية.

نشرت رسوماته ولوحاته في مجلة مجلتي التي كان يصدرها أحمد الصاوي محمد، وكانت في ذلك الوقت بمثابة المنبرالثقافي للفن الحديث.. كما انتظم بالعمل فى المجلة الجديدة بعد أن توطدت صلته بسلامة موسى، ساهم من خلال أعماله فى التعريف بمعنى الفن الحر، أثبت علمياً ماهية الفن الحر ووظيفته في خدمة المجتمع ورفع مستوى الوعي الثقافي للطبقة العاملة، وسرعان مالمع الشاب ككاتب وفنان فى ذات الوقت، وأصبح بفضل صدقه الفنى وشجاعته من الأسماء اللافتة والجاذبة لكل من شاركه اهتماماته وأفكاره.

وبفضل موهبته وشهرته فى الأوساط الثقافية والشعبية التى وجدت ضالتها فى فنه أن تحقق معارضه نجاحا كبيرا، وساهمت فى انعاش الحركة الفنية والثقافية بما أثارته من نقاش وجدل، وكان لاتساق فكره مع فنه وتواصل ما يكتبه مع ما يبدعه فنيا عاملا جوهريا فى مصداقيته والتأكيد على صدقه الفنى، خاصة وقد تميز هذا الفن بالجدة والابتكار والتمكن من التفاصيل التى تثرى لوحاته وتنطقها.

لكل ما سبق كان من المتوقع أن التلمسانى سيظل متفرغا للفن التشكيلى الذى حقق فيه نجاحات ومكانة كبيرة، إلا أن الفنان الثورى كان قادرا دائما على مفاجأتنا، فرغم كل هذا النجاح وهذه الشهرة التي أحاطت بالتلمساني في الثلاثينات وبداية الأربعينات كفنان تشكيلى، إلا أنه أحس فجأة بالذنب في أنه لم يقم بالواجب الذي عليه، ولم يؤدِ الأمانة. فقد لاحظ التلمسانى أنه على الرغم من نجاح معارضه كثيراً إلا أن اقتناء لوحاته كان قاصرا على طبقة الأثرياء، وهى مسألة كانت تحقق له ربحا فنيا جيدا، لكن طموحه الأهم هو وصوله للجماهير، الذين يعبر عن حالهم وواقعهم وشخصياتهم ليحرك وعيهم، كان هدفه الأساسى هو التواصل مع طبقات الشعب الكادحة. لكن هذا التواصل لم يتحقق بالقدر الذى يرضى طموحه من خلال الفن التشكيلى نظرا لطبيعة هذا الفن ومحدودية جماهيره، فقرر فى أحد لحظاته الثورية الكثيرة أن يكف عن ممارسة هذا الفن، بعد كل ما حققه فيه من شهرة ونجاح، وما وصل إليه من درجة عالية من التمكن من أدواته والقدرة على التعبير عن أفكاره ببلاغة، بالقدر الذى يجعل لوحاته ناطقة وقوية ومؤثرة، لكنه رأى أن هذا التأثير لا يصل بالقدر الكاف للجمهور الذى يستهدفه.

طبقا لأحمد كامل مرسى المخرج الراحل والمعاصر للتلمسانى

"كامل التلمساني ذوشخصية غريبة الأطوار، شخصيته عصبية المزاج، حادة الطبع، متوقدة الذكاء، قوية المنطق، وذلك من إثر قراءاته العديدة، واطلاعه على كافة المذاهب والأفكار من اللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية.. لقد أكتنز قسطاً من المعلومات والمعرفة، التي تكثفت وتراكمت وجعلته يتكلم في الفن والأدب والفلسفة والسياسة والعلم والدين والمجتمع والحضارة..

يتكلم في حماس شديد، بل في ثورة عارمة في بعض الأحيان إنه مجموعة من المتناقضات، تلتحم وتتصارع في لحظة واحدة بين جوانحه، وسرعان ما تتحول من حالٍ إلى حال.

يذكر سمير غريب عنه فى مقدمة كتاب كامل التلمسانى أنه "شخصية درامية منذ بدايته إلى نهايته، هناك في الحياة أشخاص يولدون ليكونوا شخصيات درامية يعيشونها ويبدعونها في الوقت نفسه، كامل من هذه الشخصيات، أتصور أنه يعيش الدراما حتى وهو نائم أوصامت، لا أعتقد أنه يستطيع الصمت طويلا، لأنه إن صمت انفجر، ربما هذا حدث في آخر ساعات حياته: أنه صمت فمات".

اعتقد التلمسانى أن ما ينشده لن تحققه إلا السينما هذا الفن الجماهيرى القريب من القلوب وصاحب الجماهيرية الواسعة، أراد أن يسخر هذا الفن لصالح رؤاه وأفكاره.

لذلك ففي لحظة خاطفة من الغضب والثورة العارمة، توقف عن الرسم وقطع كل علاقاته به، وتوجّه إلى السينما، باعتبارها أداة هامّة للإتصال بالجماهير العريضة.. حيث بواسطتها يمكنه عرض أفكاره ورؤاه على قاعدة جماهيرية أوسع بكثير ليتاح له التواصل والحوار بينه وبين الناس البسطاء، الناس الذين أحبهم وتعلق بهم وبهمومهم، منذ نشأته الأولى.

"كان الوازع الأساسى لدخول كامل التلمسانى عالم السينما هو محاولة استغلال التأثير الواسع لها وسط جمهورها الكبير، خاصة فى أوساط العمال والبرجوازية الصغيرة التى بدأت ترتاد دور السينما بكثافة بسبب الرواج النسبى للصناعة المصرية فيما بين الحربين العالميتي، وزيادة دخل بعض فئات الطبقة الشعبية، فبدا ذلك كله للتلمسانى تحقيقا لرسالة الفن والحرية فى امكانية خلق فن فاضح للطبقات المستغلة.. يكشف عن تناقضات الصراع الاجتماعى المحتدم ويعرى فى ذات الوقت فن وسينما- البقالين- التى تسرق قوت الشعب،

وتحقيقا لذلك الدور الإنسانى الملقى على عاتق المثقفين تجاه من ربطتهم بهم الإنسانية والأرض، مستهدفا وصول خطابه الثورى إلى تلك الفئات الشعبية العريضةمن سريالية اللوحة التشكيلية محدودة التأثير وأصبح الواقع هو الرسالة ومضمونها الأساسى- مقال رواد وتجارب- فن- محسن ويفى"

على جانب آخر كانت العلاقة الوثيقة بين السينما والفن التشكيلى دافعا له، فقد امتلك ناصية اللغة البصرية سريعا، بفضل موهبته التشكيلية البارزة وثقافته الواسعة فى هذا المجال، وإذا كانت السينما تسمى الفن السابع بسبب استفادتها من ستة فنون سبقتها، منها ثلاث فنون بصرية وهى العمارة والنحت والتصوير، فإن التلمسانى يعتبر مالكا لناصية الفنون البصرية الثلاث.

يضاف إلى كل هذا أن السينما المصرية كانت تشهد نهضة إنتاجية فنية وثقافية فى تلك الفترة وبعد إنتهاء الحرب العالمية الثانية بدأت تتضاعف عدد الأفلام المصرية من 16 فيلم وذلك في عام 1944 إلى 67 فيلم في عام 1946 وكانت هذه الفترة وهذه الأفلام نقطة تحول ولمعان لعدد من المخرجين مثل صلاح أبويوسف، وكامل التلمساني، وعز الدين ذو الفقار، وأنور وجدي الذي قدم سلسلة من الأفلام الإستعراضية الناجحة.

أصبحت السينما المصرية في حالة إزدهار حتى قامت ثورة يوليوعام 1952 وقد شهدت هذه الفترة جميع الأفلام نشاط ورواج متزايد منذ سنوات بعد الحرب العالمية الثانية وكان نشاط السينما في هذه الفترة بأيدي شركات القطاع الخاص وكانت القاهرة هوليود الشرق، وكانت قد عرفت الدول العربية السينما حيث إنتشرت فيها الأفلام المصرية وقد إعتمدت على دور العروض في العراق وسوريا وشرق الأردن ولبنان وفلسطين والجزائر وليبيا وتونس والحبشة، كما وصلت الأفلام المصرية إلى الهند وباكستان واليونان والولايات المتحدة الأمريكية.

في عام 1943 إلتحق التلمسانى بستوديو مصر، وبدأ مشواره السينمائي بالعمل كمساعد في الإخراج والمونتاج والإنتاج.. كما بدأ الكتابة فى السينما، ليواصل بذلك رسالته الفنية التي بدأها في الرسم، والتي يمكن بلورتها في أن الفن العظيم هو الفن الذي ينبع من الجماهير، والفن الرديء هو الذي يصدر عن أعداء التقدم . وهذا

بالفعل ما تضمنه كتاباه (سفير أمريكا بالألوان - عزيزي شارلي - 1958)

فى بداية علاقته العملية بالسينما اكتسب عبر عمله كمساعد الخبرة والمعرفه بمختلف فروع الفيلم، والتفهم السريع لإمكانيات هذا الفن وحدود قدراته وخيال المبدع فيه، لكن السينما على جانب آخر استفادت من قدرات وموهبة التلمسانى فى عمله الرائد فى مجال (الستورى بورد)، أوالرسم التفصيلى للكادرات وتتابع الصور. وهو الفن الذى يساعد كثيرا المخرج فى تحديد زواياه وحدود الكادر وتفاصيل الصورة وتتابعها، مما يجعل مرحلة التصوير أكثر سهولة ودقة، تتيح للمخرج السيطرة على كافة التفاصيل وتجعل فريق العمل يعمل بتفهم كامل، كما أنها تحقق للمونتاج السهولة فى اختيار اللقطات، كان لهذا أثره المهم داخل عقله لربط مساره في الفن التشكيلى وتطويره ليأخذ شكلا سينمائيا.

وهناك الكثير من المخرجين يرسمون الديكوباج كاملا، أو وصفا تفصيليا للسيناريو المعد للتصوير، قبل البدء في العمل على مشروعهم السينمائى، فيقول المخرج الفرنسى روبير بيرسون "إن الرسم قد علمه أن يخلق صورا ضرورية وليس صورا جميلة" بمعنى أن استغراق الفنان فى ما يجذبه للصور الجمالية قد يحيد به عن البناء الدرامى والبصرى المترابط.

وقد انتهج هذا الأسلوب فى مصر بعض الفنانين من أبرزهم شادى عبد السلام وغيره من أجيال متلاحقة، بل وأصبح ضرورة لأجيال أحدث فى مختلف أنواع الأفلام.

عندما انتقل "التلمساني" إلى السينما، لم يكتف بالعمل بها، بل وظف موهبته أيضا فى الكتابة عنها، استهوته الكتابة للمجلات السينمائية، فحرر باب خلف الكاميرا بمجلة السينما عام 1945، كما كتب في مجلة الصباح، وفي الخمسينات قدم للمكتبة السينمائية كتابين أولهما (سفير أمريكا بالألوان الطبيعية 1957) وفيه تحدث عن سيطرة السينما والإعلام الأمريكيين على شعوب العالم، والثاني (عزيزي شارلي شابلن 1958) لقد كان "كامل التلمساني" علماً بارزاً، ليس في الوسط السينمائي فحسب، وإنما على صعيد الوسط الثقافي والفكري بشكل عام.. فقد كان داعية ومبشراً وصاحب رسالة ثقافية، وذلك بمحاولاته الجادة في نشر الاتجاه الواقعي في السينما والفن التشكيلي.. كما أنه

يمثل، مع كمال سليم وأحمد كامل مرسي وأحمد بدرخان، الجيل الثاني لمخرجي السينما المصرية.. الجيل الذي أرسى اتجاهات الفيلم المصري إبّان العصر الذهبي لأستوديو مصر قبل الحرب العالمية الثانية.

الفصل الثانى
قبل السوق السوداء

بدأ التلمسانى عمله فى السينما سنة 1943 قبل أن يخرج أول أفلامه السوق السوداء بعامين تقريبا، ومن المؤكد أن التلمسانى أثبت خلال هذه الفترة المحدودة، ومن خلال ممارسته لأكثر من تخصص كمساعد فى هذا المجال، كفاءة واستعدادا كبيرا بفضل ثقافته الفنية الواسعة، وبما أضفى وجوده فى هذه الأعمال من تأثير قوى ومرض لصناع السينما فى ذلك الوقت.

يقال أيضا أن صداقة جمعته بالمخرج أحمد سالم وهو من هو، فسالم بناء على توجيه طلعت حرب تفرغ لإنشاء شركة مصر للتمثيل والسينما وبناء استوديو كبير يكون مصريا خالصا فبني ستوديومصر على أحدث استوديو هات ذلك الزمان وتولى عملية توظيف الفنيين الأجانب والمصريين، وقدم باكورة إنتاج ستوديو مصر فيلم وداد لأم كلثوم وأحمد علام، وأنتج العديد من الأفلام الناجحة بعد ذلك، وكان سالم أيضا أحد وجهاء المجتمع ونجومه قبل أن يصبح مخرجا ونجما سينمائيا ومنتجا كوّن شركة أفلام باسمه.

اقتراب التلمسانى من أحمد سالم وإيمان سالم به وبموهبته كان كفيلا بأن يدفع به سريعا لتحقيق أحلامه السينمائية مخرجا، يزعم البعض أن فيلم الماضى المجهول وهو من أشهر أفلام أحمد سالم، أن مخرجه الحقيقى هو كامل التلمسانى وأنه ترك لأحمد سالم الحق فى أن ينفرد بكتابة إسمه مخرجا لهذا العمل.

لكن الحقيقة أن هذا الرأى لا تؤيده أى وثيقة رسمية أو أى شهادة موثقة لأحد المعاصرين أوالمشاركين فى التجربة الفيلمية، وكل ما هو مذكور عن التلمسانى فى عناوين الفيلم أنه مساعد المخرج،

وربما فى اعتقادى أن يكون التلمسانى قد رسم الستورى بورد للفيلم أثناء الإعداد، وبفضل هذا ربما يكون وجوده كمساعد مخرج قد منحه مزيد من الصلاحيات، واعتمد عليه أحمد سالم فى أمور كثيرة، لكن الغريب أن عرض فيلم الماضى المجهول 1945 أى فى العام التالى لعرض فيلم السوق السوداء وهو الفيلم الأول لكامل التلمسانى، بل أن عمل التلمسانى كمساعد مخرج لأحمد سالم فى فيلمين آخرين هما رجل المستقبل 1946 وحياة حائرة 1948، كما عمل مديرا لإنتاج فيلم سالم دموع الفرح 1950

الحقيقة أن سنوات عمل التلمسانى الأولى بالسينما شهدت طفرة غير مسبوقة فى الإنتاج فقد خرج لدور العرض ما يقارب من الثمانين فيلم فى تلك السنوات الثلاث من بداية 1943 وحتى نهاية 1945، كما أن الخط البيانى للإنتاج كان يرتفع بصورة متسارعة خلال تلك السنوات، فمن 15 فيلم فى 1943 إلى 23 فى 1944 إلى 40 فى 1945، وذلك على الرغم أوربما بفضل الحرب العالمية الثانية التى استمرت من سنة 1939 وحتى سبتمبر 1945، وهو نفس الشهر الذى عرض فيه فيلم التلمسانى الأول السوق السوداء.

أقول على الرغم نظرا لحالة الحرب التى عاشها العالم كما عاشتها مصر بصفتها تابعة لبريطانيا الشريك الأساسى فى الحرب، بل وبسبب المخاطر التى شهدتها مصر حين وقعت على أراضيها رحى أحد المعارك الفاصلة فى هذه الحرب وهى معركة العلمين، وأقول بفضل لأنه من الواضح أن مزاج الناس كان فى حاجة إلى وسيلة لتسريتهم والتخفيف من مخاوفهم وقلقهم، وكذلك لظهور طبقة أثرياء الحرب الذين أثروا ثراءا فاحشا، وكان الإنتاج السينمائى الوسيلة الأكثر ربحا لاستثمار أموالهم.

"فى العام 1939 نشبت الحرب بين "ألمانيا" و"بريطانيا" التى كانت تحتل مصر، واتسعت دائرة الحرب لتصبح حربا عالمية بين معسكرى "المحور" بزعامة ألمانيا، و"الحلفاء" بزعامة "بريطانيا"، وكانت إيطاليا حليفة ألمانيا تحتل ليبيا، الأمرالذى جعل الأراضى المصرية مسرحا للحرب، حيث تقدمت قوات القائد الألمانى "روميل" إلى منطقة "العلمين" المصرية، لأن إيطاليا كانت تحتل ليبيا وهى التى سمحت لقوات "هتلر" بالمرور من شرق ليبيا إلى غرب مصر، وتعرضت مدينتا "الإسكندرية" و"القاهرة" لغارات الطيران الألمانى."

لم تكن كثرة الإنتاج هى الظاهرة الوحيدة المميزة للسينما فى إنتاج تلك الفترة، بل أيضا هذا التنوع غير المسبوق، فقد بدأ عام 1943 بعرض فيلم كوميدى بعنوان من فات قديمة، ليتيح لوجه كوميدى جديد هى مارى منيب فرصة البطولة الأولى، ثم يليه الفيلم الاجتماعى المهم العامل لأحمد كامل مرسى، ويعقبه الفيلم التاريخى كليوباترا لابراهيم لاما ثم الميلودراما التقليدية جوهرى ليوسف وهبى.

ثم وادى النجوم لنيازى مصطفى وهو فيلم حركة ومغامرات، ثم مأساة البؤساء عن الرواية الفرنسية الشهيرة وفى محاولة جادة من كمال سليم فى طرق سبيل الاقتباس عن الروايات العالمية، ثم الطريق المستقيم لتوج مزراحى وهو اجتماعى بوليسى ثم رابحة وهو فيلم بدوى ضمن اللون الذى تفنن فيه نيازى مصطفى ثم نداء القلب لابراهيم لاما وهو غنائى عاطفى.

حقق هذا التنوع حالة من الرواج للفيلم ووجد الجمهور بمختلف اهتماماته ورغباته وطبقاته ضالته فى السينما، كما أن حالة الرواج هذه سمحت بقدر كبير من المغامرة والدفع بأجيال جديدة من المخرجين والنجوم، فإلى جانب استمرار أسماء كبيرة مثل توجو مزراحى ويوسف وهبى وابراهيم لاما ونيازى مصطفى وأحمد بدرخان ومحمد كريم، فقد ظهر من الجدد ابراهيم عمارة وهنرى بركات محمد عبد الجواد وقبلهم بقليل أحمد كامل مرسى وحسين فوزى.

وعلى الرغم من هذا التنوع والثراء فإن تيار الواقعية الذى أسس له كمال سليم بفيلم العزيمة فى عام 1939 لم يستكمل مساره بصورة قريبة من الاكتمال إلا فى أعمال نادرة ظهرت فيها بعض ملامحه، ومن أهمها فيلم العامل لأحمد كامل مرسى فى عام 1939، وهو يتناول مشاكل العمال وسعيهم للمطالبة بحقوقهم فى التأمين على الحياة وإصابات العمل، وذلك من خلال أحدهم الذى يحرضهم على الإضراب عن العمل حتى ينالوا حقوقهم ويصبح هو صاحب العمل ليطبق بصورة مثالية ما كان يدعوإليه وهو فى صفوف العمال.

لا يضعف من قوة هذا الفيلم وأهمية تأثيره سوى جنوحه للحلول السهلة والقفزات الدرامية المفاجئة، وأيضا أساليب الخطابة والمباشرة، وهى سمات أساسية فى معظم الأفلام التى لعب بطولتها حسين صدقى، وهو هنا ليس البطل فقط لكنه أيضا شريك فى السيناريو والمنتج.

أما كمال سليم الذى واصل أعماله السينمائية بمعدل معقول خلال تلك الفترة، كما أنه توفى خلالها وبالتحديد فى 3 ابريل 1945 فبعد أفلامه الأربعة الأولى وراء الستار 1937 والعزيمة 1930 والى الأبد 1942 واحلام الشباب 1942 يقدم البؤساء سنة 1943 وقضية اليوم فى العام نفسه، ثم فيلمان فى عام 1944 هما حنان وشهداء الغرام، ويشهد العام الأخير فى حياته خروج ثلاث أفلام لدور العرض هم على التوالى المظاهر وليلة الجمعة وقصة غرام، الذى جاء عرضه فى نهاية العام 31 ديسمبر 1945 اى بعد وفاته بما يقرب من الثمانية شهور.

حاول كمال سليم أن يواصل أسلوبه الواقعى فى بعض هذه الأفلام وكانت أقربها فى هذا الاتجاه فيلم المظاهر، بينما جاءت بقية الأفلام خارجة عن هذا السياق، سواء لاعتمادها على نصوص عالمية مثل البؤساء وشهداء الغرام، أوالغنائية العاطفية المفرطة فى أنجح أفلامه جماهيريا أحلام الشباب، أوفى كوميديا قضية اليوم وليلة الجمعة، الذى شهد أكبر عدد من النجوم وقتها فى فيلم واحد فى تلك الفترة.

هكذا جاء فيلم السوق السوداء للتلمسانى ليؤصل التيار الذى كان لسليم السبق فيه دون أن يتمكن أن يعمقه بنفس قوة بدايته، لكن هل سينجح التلمسانى فى دعم هذا التيار وأن يضيف إليه بعدا اشتراكيا يتفق مع ميوله وأفكاره واتجاهه، وهل سيستمر فى هذا المجال أم سيستسلم للأساليب المتبعة والشائعة فى السينما المصرية كما حدث مع كمال سليم؟

الفصل الثالث
السوق السوداء

جاء ترتيب فيلم السوق السوداء الرابع والثلاثين بين أفضل مائة فيلم فى السينما المصرية فى الاستفتاء الذى اقامه مهرجان القاهرة السينمائى بدورته العشرين لعام 1996 وهو الاستفتاء الذى لا يزال المرجعية الأساسية فى تقييم أفلامنا القديمة، ونظرا لجرأة التناول وحداثة الموضوع ورقى التكنيك الفنى المستخدم فى "تصوير" و"سيناريو" و"حوار" فيلم السوق السوداء، جاء ترتيبه التاسع بين أهم مائة فيلم فى السينما المصرية، ضمن الكتاب الذى أصدرته مكتبة الاسكندرية فى عام 2007 وحرره أحمد الحضرى وشارك فيه 11 من كبار نقاد السينما فى مصر وذلك ضمن الاحتفال بمئوية السينما المصرية

كتب عنه سمير فريد فى هذا الكتاب: "على نحو بريختى يكشف الفيلم الذى كتبه مخرجه عن آلية المجتمع الراسمالى، ولا ينتهى بزواج البطل من البطلة ويجعل الشعب هو البطل الذى عليه أن يدافع عن حقوقه بكل الوسائل."

يحدد سمير فريد من خلال مقاله الموجز وعباراته الدقيقة أهم ملامح الواقعية فى فيلم التلمسانى الذى يتمثل فى نظرته للمجتمع الرأسمالى، وفى حرصه على إظهار الشعب كبطل، عليه أن يعمل على مقاومة الفساد والحصول على مكتسباته بموقفه الجمعى، وبإصراره على تحقيق أهدافه. كما أنه يعبر عما يعتبر ثورة أيضا على الموروث السينمائى التقليدى الذى يحرص على أن تكون لقصة الحب فى أحداث الفيلم الغلبة والتأثير الأهم، وأن تنتهى بالنهاية السعيدة التى اعتاد

الجمهور أن يلقاها فى النهاية، على العكس من ذلك تماما، يهمش التلمسانى من قصة الحب مساحة وتأثيرا، كما يحقق نهايته بشكل مختلف، يرتبط بقضيته الرئيسية، منتصرا لجموع الشعب، نهاية صادمة لما اعتاده الجمهور لكنها تتفق مع رؤية المخرج وبنائه للفيلم.

تناول الفيلم موضوعا إنسانيا هو "الأخلاق والحرب"، والأخلاق هنا مقصود بها التحولات التى تلحق بمنظومات القيم التى يحملها الناس تحت ضغوط الحرب، واختار"الحارة المصرية" ليرصد من خلالها طبيعة وصورة الصراع بين "الطبقات الفقيرة" و"المحتكرين" أوالتجار الذين جعلهم "الجشع والرغبة فى الثراء" يسرقون أقوات الناس، ويرفعون الأسعار إلى مستويات لاتحتملها دخول وقدرات الفقراء.

"عاشت الطبقات الشعبية المصرية ظروفا اقتصادية قاسية بسبب هذه الحرب وبسبب اتفاقية "1936" التى وقعتها مصرمع بريطانيا، وبناء عليها أصبحت مصرشريكة فى الحرب، ودفعت ضريبة كونها دولة خاضعة للاحتلال البريطانى، ومن ضمن الآثار السلبية لتلك الحرب على حيوات المصريين، ارتفاع الأسعار، وتعرض قطاع كبير من صغار الموظفين للبطالة، وانهيار مشروعات اقتصادية، وانهيار شرائح اجتماعية كاملة، وصعود شرائح أخرى استفادت من ظروف "الأزمة" التى فرضتها الحرب على الاستيراد والتصدير والتصنيع وحركة البيع والشراء، وعاش الفنانون المصريون تلك الظروف، وعبروا عنها بأساليب مختلفة، لكن الفنان التقدمى الرائد "كامل التلمسانى" تفاعل مع "الحرب العظمى" بطريقة مختلفة، عبر عنها فى فيلمه المهم "السوق السوداء" الذى كتب قصته وأخرجه بنفسه"

لحسن الحظ أمكن لى مؤخرا إعادة مشاهدة فيلم السوق السوداء لأكثر من مرة، لأنه متاح على مواقع شبكة الإنترنيت، لكن النسخ المتوافرة بكل أسف بها بعض العيوب التى تبدو فى مشاهد مبتورة، أولقطات مكررة، لهذا أرجو أن يتولى المركز القومى للسينما طرح النسخة الأصلية وترميمها إذا لزم الأمر، فهو فيلم من كلاسيكيات السينما المصرية وأحد روائعها، علينا أن نسعى للحفاظ عليه وعرضه فى أفضل صورة. والحقيقة أن العيوب الموجودة فى النسخ المتاحة لا تمنعنا من الاستمتاع بالفيلم، خاصة لو تعاملنا معه فى سياقه الزمنى، ومن منظور الظروف الرقابية والإنتاجية التى ارتبطت بعرضه.

يقدم الفيلم فى سياق درامى الأحوال المعاصرة لزمن الفيلم وتاريخ عرضه، فتبرز فى خلفيته الأجواء المصاحبة للحرب العالمية الثانية وانعكاساتها على الواقع الاجتماعى والاقتصادى بما سببته من غلاء ومصاعب المعيشة على عامة الشعب، تزايدت الأزمات أيضا بفعل التجار الجشعين المستغلين للظرف. بما يتطابق مع الرؤية الماركسية ومبادئ الفلسفة المادية الجدلية التي تقوم عليها الشيوعية ويرى أنصار هذا الاتجاه أن المعرفة الفكرية مبنية على النشاط الاقتصادي في نشأتها ونموها وتطورها لذلك ينبغي توظيف الفنون الأدبية والفكرية في خدمة المجتمع وفق المفهومات الماركسية التي تقضي بالاهتمام بالطبقات الدنيا ولا سيما طبقات العمال والفلاحين وتصوير الصراع الطبقي بينهم وبين الرأسماليين والطبقة الوسطى (البرجوازيين) وتجعل الرأسمالية والبرجوازية مصدر الشرور في الحياة لذلك تسعى إلى فضحها وكشف عيوبهما والانتصار للفلاحين والعمال والتبشير بغلبتهم عليهما"

فهم يقومون بإخفاء السلع لرفع أسعارها والإتجار بها فى السوق السوداء لتحقيق مكاسب طائلة على حساب معاناة الجماهير التى تعيش تحت وطأة الغلاء والفقر والبطالة وضعف الدخل والأجور.

" التقط التلمسانى مادة فيلمه من الواقع المباشر، الحياتى، استشراء ظاهرة السوق السوداء فى الواقع الاجتماعى وعلى كافة المستويات فى تسلسل دراماتيكى عات شمل كافة السلع، فى الوقت الذى ارتفعت فيه الأرباح الموزعة فى الشركات المساهمة فى مصر، يذهب أغلبها إلى جيوب الاحتكاريين من أجانب ومصريين.

فى ظل هذه الأجواء نتعرف على حامد الموظف البسيط الذى يتبادل الحب مع جارته الجميلة نجية إبنة محمود الفران ويتقدم لخطبتها، يرحب به والدها فى البداية ويقدر ظروفه المادية، وتظل العلاقة بينهما طيبة فى انتظار تدبير حامد لنفقات المهر حتى يتولى أبوها تجهيزها، لكن سيد البقال يغرى والد العروس محمود الفران بالثروة الكبيرة، ويدعوه لمشاركته فى مشروعه الاستغلالى بتخزين السلع من أجل رفع سعرها ثم الاتجار بها فى السوق السوداء.

تتزايد مصاعب الحياة على أهل الحارة، ولا يشعر نحوهما سيد ومحمود بأى شفقة ويواصلان مشروعهما الإجرامى، وتتعاظم ثرواتهما فعليا، ويعيشان فى رغد ويرتادان أماكن اللهو والسهر

ويتعرفان على سيدات الطبقة الراقية، ويتزوج محمود الفران من شابة جميلة ارستقراطية. يحاول حامد أن يعيد حماه إلى رشده دون جدوى، يواجهه بشدة ويتهمه أمام أهل الحارة بجرائمه، تتوتر العلاقة بين حامد ومحمود، ويسعى سيد لتزويج ابنه من إبنة محمود رغم علمه بأنها مخطوبة من حامد، ويزيد الوقيعة بين محمود وحامد، لا ينشغل حامد بأمر زواجه بقدر ما ينشغل بهموم أهل منطقته فيحرض أهالى الحارة على الوقوف فى وجه المستغلين.

يقنع الأسطى هاشم الحلاق حامد بضرورة القيام بعمل يقضى على وجود تجار السوق السوداء بدلا من تحريض الناس دون فعل حقيقى، ويتم ابلاغ البوليس الذى يأتى متاخرا بعد تهريب البضائع من المخازن، غير أنه فى المحاولة الثانية يهاجم الناس المخازن تحت وطأة الاحتياج، ومواجهة الإرهاب الذى يمارسه أعوان تجار السوق السوداء، ويستولون على البضائع المكدسة مع نهاية الفيلم.

لا توجد لدينا الكثير من الأخبار المصاحبة لتصوير وعرض الفيلم، كما أتيحت لنا مع فيلم العزيمة، ربما لأن بطلة العزيمة كانت جاذبة للصحافة الفنية لتلبية رغبة الجمهور فى معرفة أخبارها، فهى النجمة فاطمة رشدى التى كانت فى أوج مجدها وقتها، والتى أطلق عليها سارة برنار الشرق وكانت نجمة سينمائية ومسرحية كبيرة.

على النقيض فإن بطلة السوق السوداء عقيلة راتب من عظيمات التمثيل فى مصر إلا أنها لم تكن نجمة سينمائية على الرغم من قيامها ببعض البطولات المسرحية والسينمائية، كما أنها كانت فى مرحلة عمرية تجاوزت الشباب بقليل، بل إنها ظهرت قبل ذلك فى أدوار الزوجة والمطلقة، ومنها دورها فى فيلم قضية اليوم لكمال سليم الذى عرض فى عام 1943 أى قبل عرض السوق السوداء بعامين.

لعب دور البطولة الرجالى فى الفيلم عماد حمدى فى أول ظهور له على الشاشة كوجه جديد لم يتعرف عليه أحد من قبل، دفعت ثورية التلمسانى أن يقدم فى أول فيلم من إخراجه وجها جديدا فى موضوع جديد ومختلف عن السائد، وبالتأكيد أيضا بإمكانيات إنتاجية متواضعة تتناسب مع مستوى أبطاله والمردود المحدود المتوقع من تأثير أسمائهم على شباك التذاكر وفى التوزيع الخارجى، ربما هذه بعض أسباب فشل الفيلم تجاريا، إضافة بالطبع لطبيعة موضوعه وأسلوبه الذى لم يعتد عليه جمهور السينما فى منتصف الأربعينات.

ذكر عماد حمدى أن فشل الفيلم تجاريا وجماهيريا فى عرضه الأول كاد يطيح بمستقبله الفنى، لكن اختيار التلمسانى لعماد حمدى للبطولة لأول مرة كان يعتبر كسرا لمفاهيم النجومية السائدة فى فترة أصبحت السينما المصرية تسوق أفلامها بفضل نجومها الذين ترسخوا، وتوالوا بعد أن كادت الصناعة تقترب من إكمال العقد الثانى من عمرها. وعلاوة على هذا فقد كسر التلمسانى أيضا الصورة النمطية للبطل شكلا ومضمونا فعماد حمدى، بوجهه المصرى العادى وشعره المجعد كان الأنسب إلى دور إبن الحارة، أكثر من الوجوه الوسيمة المتأنقة من ذوى العيون الملونة والشعر الناعم اللامع، على نفس الوتيرة جاء اختيار باقى الأدوار وممثلى الادوار الثانية، لا يقل براعة وإيحاء بالصدق وتشابها يكاد يتطابق مع الواقع.

على مستوى الصورة كان حرص التلمسانى على أن يعتمد على الوجوه المتعددة فى اللقطات، فغالبية مشاهد الفيلم تزدحم بالوجوه والشخصيات مع مراعاة تناسق التكوين والحرص على التوازن بين الكتلة والفراغ، وهو ما يتفق مع أسلوبية مخرج لديه خبرته وثقافته التشكيلية، وكان وراء الكاميرا أيضا تجارب فنية رائدة قام بها خورشيد فى التصوير وانطون بوليزوس فى ديكور الحارة، الذى تميز بالعمق والبعد عن التنميط الفلكلورى السطحى السائد فى أفلام تلك الفترة.

اعتمد الفيلم أيضا على أميز المتخصصين فى مجال المونتاج بإسناده إلى إميل بحرى، وهى مهمة صعبة فى فيلم اعتمد على اللقطات المتصلة ولغة الصورة كثيرا، وانخفضت فيه نسبة الحوار مقارنة بالأفلام المعاصرة له، وقام بعمل الماكياج استاذ المكياج عزيز فاضل.

اهتم التلمسانى بتفاصيل اللغة السينمائية حيث يأتى التنوع بين اللقطات العامة والمتوسطة والقريبة للضرورة الدرامية وللمزج بين الحالة العامة والمشاعر الخاصة والمواجهات القوية، كما حرص فى كل لقطة على قوة التكوين وثراء التفاصيل.

يستهل التلمسانى فيلمه بلقطات قليلة وقصيرة قبل العناوين. حيث يختار زاوية لأعلى مائلة قليلا ليصور الأرض الأسفلتية تطأها أحذية لثلاث رجال فى ظلام يوحى بأننا فى قلب الليل لا يتخلله سوى بقع ضوئية" ان الإصرار على الظلمة التى تتخللها بقع ضوئية إنما يلخص ويشير إلى ذلك الجوالعام الذى يسود الفيلم غالبا أو هو دلالة مباشرة على ذلك التآمر وتلك الخيانة التى يرتكبها البعض فى حق الكل،

تماما كما يلخصه ذلك الأفيش الظاهرداخل دكان الحلاق الأسطى هاشم- حياة الظلام- حيث التجارة السوداء فى السوق السوداء- محسن ويفى"

تلك التفاصيل التى لم تكن زوائد، بل أكسبت الأحداث والشخصيات معنى إيحائي يعمّق المضمون الفكري للفيلم.. كما إستفاد التلمساني من جميع جزئيات السينما وأدواتها (الظل والنور، الصوت، الإكسسوار، المونتاج) وتوظيفها دراميا. هذا إضافة الى التناسق التام بين الفكر والصورة، وقدرة أحمد خورشيد على تحقيق الرؤيا بتوظيف الضوء بشكل واقعى، اعتمادا على الإيحاء التام بالالتزم بمصادر الضوء الطبيعية فى المكان، والحرص على صبغ اللقطات داخل كل مشهد بأسلوب موحد للإضاءة مهما تعددت الزوايا، وأن تعبر عن الأجواء المتنوعة بين العاطفية والفرقة والوحدة والمواجهات الحادة والصراع المحتدم.

أخيرا خرج فيلم «السوق السوداء» بعد انتظار طويل وأحاديث عريضة وقام ببطولته عماد حمدي ومعه عقيلة راتب، النجمة المعبرة ذات الصوت الحنون والعواطف الفياضة، ومعهما زكي رستم وعبدالفتاح القصري في قصة زاخرة بالحيوية، ومن إخراج مخرج مثقف موهوب هو كامل التلمساني، وأنتجها أستوديومصر.

يعتقد الناقد محسن ويفى أن موافقة ستوديومصر على إنتاج الفيلم مبعثها الاختلاف الذى حدث فى جمهور السينما اذ أصبح أغلبه من عمال المدنوصار هذا الجمهور قادرا على زيادة أرباح المنتجين، وهى نفس الفترة التى اهتمت فيها السينما بهؤلاء العمال وأصبحوا كنوع من المماألأة أبطالا للأفلام المصرية. كما يعتقد أن هناك سببا آخر للموافقة هو أن الفيلم حافظ على مستوى السرد السينمائى وطابعه التقليدى السائد فهو فى خطوطه العامة الظاهرة قصة حب تكتنفها بعض المشاكل وسط الكثير من الأغانى، إضافة إلى الميزانية المحدودة للفيلم بدون نجوم كبار، ما يضاعف من فرصة الحصول على أرباح جيدة، فى إنتاج يكاد يخلو من المغامرة.

تجلت قدرة التلمسانى فى اختيار ممثليه واظهارهم بورة مختلفة عن الشكل النمطى الذى ارتبط بهم كتب كامل التلمساني، في كراسة الإعلانات أن زكي رستم، الذي كان يقوم بأدوار الباشا والأمير والرجل العصامي ورجل الطبقة العليا سيلعب دور صاحب طابونة وسيظهر بالملابس البلدية كمعلم بلدي، كان أيضا حريصا

على الحصول على التعبيرات المطلوبة بدقة من الممثلين كبر حجم أدوارهم أوصغر، عظمت خبراتهم أولم توجد أصلا، خاصة مع الوجه الجديد عماد حمدى الذى ظهر فى هذا الفيلم كممثل وبطل مختلف لا يلجأ إلى التعبيرات المبالغ فيها.

بحسب ما تم نشره في جريدة أخبار اليوم في عددها الصادر في أول ديسمبر عام 1945، عندما قدم استوديو مصر هذا الفتى الجديد «عماد الدين حمدي» وجدوا أنه هو الفتى المنتظر بوجهه الممتليء بالسماحة وصوته الخافق بالرجولة وقوامه السينمائي الفارع وحركته الرشيقة وإنما يؤدى برصانة نابعة من روح الشخصية وبأسلوب متقدم فى بساطته بعيد تماما عن الأداء المفخم والانفعال الزائد المنفلت، وهى الطبيعة التى ارتبطت بأداء عماد حمدى طوال مسيرته الفنية، ومع اختياراته لشخصيات تنسجم مع نفس الروح غالبا، مهما تغيرت طبيعتها أوظروفها أوانتماءتها الاجتماعية.

كان إختيار التلمسانى لزوايا التصوير مناسبا تماما، حيث جاءت اللقطات الكبيرة لتعبيرات الوجوه ذات حساسية وتأثير جميل وقوي. كذلك تميز أسلوبه بالإقتصاد في حركة الكاميرا، وبالذات في مشاهد الحارة، التي بدت بعمق مجالها وحيوية حركة الممثلين والكومبارس داخلها، كما لو أنها حارة حقيقية تتدفق وتنبض بالحياة والصراعات.

كتب حوار الفيلم الشاعر بيرم التونسى، وهو أحد أبرع كتاب الحوار فى السينما المصرية، خاصة فى اللغة الشعبية التى ارتبطت بها غالبية شخصيات الفيلم وأجوائه، فى حوار مستمد من حوارى القاهرة القديمة، فيرتبط الحوار بطبيعة الشخصيات ويعبر عن الصراع الباطنى، يرهص بذكاء للصراع المستقبلى بينهم، معبرا عن مشاعرهم دون مباشرة.

كتب التونسى أيضا أغنيات الفيلم التى جاءت فى سياق الفيلم بأسلوب درامي مؤثر في التعليق على الأحداث، حيث اكتسبت دوراً إجتماعياً مهماً ودلالات طبقية واضحة، لتصبح الأغنية جزءا من نسيج الفيلم وليست دخيلة عليه لمجرد الترويح، كما كان شائعا فى تلك الفترة، وقد كانت الروح الشعبية والإجتماعية والصياغة الشاعرية واضحة، وتؤكد مقدرة هذا الفنان في تفهُم وإستيعاب قضية الفيلم الإجتماعية. كما أنه كان يعالج موضوعا من أهم الموضوعات المثارة فى ذلك الوقت حول تجار السوق السوداء، أوطبقة أثرياء الحرب التى

طغت على الساحة فى ذلك الوقت وأثارت سخط وغضب المجتمع، كما أن السيناريو عالج القصة بأسلوب درامى شرح من خلاله كيف تنشا السوق السوداء وتأثيراتها الاجتماعية والسياسية، وكيف يمكن مقاومتها بتنمية الوعى الجمعى لمقاومتها ومواجهتها. وعلاوة على ذلك فإن شخصيات الفيلم جاءت مختلفة عن الصورة النمطية للخير والشر، فالشخصيات كلها لها دوافعها ومبرراتها وليست هناك شخصيات من الخير الخالص أوالشر الخالص، بل إن معظم من يلجأون للأساليب الشريرة لا يدفعون إلى ذلك إلا تحت الضغوط والإلحاح وبعد تردد وإغراء. فهى شخصيات محددة وواضحة المعالم ومكتملة الأركان، تتشكل من لحم ودم وليست مجرد هياكل أوأنماط، فالبناء الداخلى للشخصيات أمر فى غاية الأهمية، مما يجعل سلوكياتها واختياراتها تنبع من واقعها وخلفياتها، فتأتى حركة الأحداث واقعية ومنطقية بدون قفزات وتحولات ميلودرامية.

يعد هذا الفيلم أيضا من الأفلام المبكرة التى وظفت الشخصيات الثانوية طبقا للرؤية المطروحة، وجعلت أدوارها لا تقل قيمة أوأهمية فى الدراما، وعبر السيناريو عن واقعها وظروفها وأحلامها وتطلعاتها البسيطة، ولا يغيب عن السيناريو أن يرسم لها خطوطا تتقدم وتتضافر مع الأحداث.

قدم التلمسانى السيناريو إلى مدير الإنتاج بستوديو مصر أندريه فينووهو فرنسى الأصل، أعجب بواقعية العمل ورؤيته الجادة وطبيعته المصرية الخالصة فى وقت كانت غالبية الأعمال تعتمد على الاقتباس من أصول أجنبية. وعلى الرغم من المستوى الجيد للفيلم، إلا أنه لم يحقق نجاحاً جماهيرياً طيباً، وفشل لأسباب، حددها الناقد والمؤرخ السينمائي "أحمد كامل مرسي"، في أن الفيلم: (... كان سابقاً لأوانه من ناحية، ولأن الرقابة عبثت به من ناحية أخرى...). لم يحقق الفيلم أي مكاسب مالية في الوقت الذي كلّف فيه فيلم "طاقية الإخفاء1944ـ " 4000 جنيه, وجلب إيرادات وصلت إلى 92 ألف جنيه, فإن فيلم "السوق السوداء" لم يجلب أكثر من بضع مئات من الجنيهات، في خسارة كبيرة لمنتجه وإحباط أكبر لمخرجه، بالتأكيد شكل هذا الفشل الجماهيرى الذي صاحب فيلم (السوق السوداء) صدمة للتلمسانى، الذى كان يعول على السينما أن تحقق له التواصل مع الجماهير العريضة التى يسعى للاقتراب منها والتحاور معها، من أجل الانتصار للتنوير

والارتقاء بالذوق الفنى، والتعبير عن آرائه الثورية فى صالح العدالة الاجتماعية.

كتب علي أبوشادي في تحليله للفيلم: في فيلم "السوق السوداء" حديث عن البلد الذي أضير من جشع التجار بأكثر مما أضير من القنابل، والشدائد التي تُظهر معدن الرجال، والإنسانية التي تتعارض والأنانية، وإعلاء شأن المصلحة العامة على حساب المصلحة الخاصة. لكن كامل التلمساني يقطع شوط الجرأة إلى نهايته عندما يصف التجار الجشعين بأنهم "حيوانات بلا ضمير" خانوا البلد الذي ائتمنهم، كما تبنى الدعوة إلى المقاطعة كسلاح اقتصادي فاعل في مواجهة تحايل التجار، وإسقاط أي مؤسسة اقتصادية في حال انحرفت عن مسارها، وهي رسائل ثورية بامتياز، إذا نظرنا إليها بمقاييس تلك الفترة، التي لم تكن تسمح بأي نوع من التحريض. لكن التلمساني مرر أفكاره بذكاء، وتجلى وعيه السياسي بوضوح عندما ثمن دور الروح الجماعية في إسقاط أوكار الفساد.

يقال أن كامل التلمساني أصيب بصدمة شديدة زلزلت كيانه وأفقدته الثقة بنفسه، وهو الذي كان يعوّل كثيراً على تجاوب الجماهير لفنه، لذلك أقلع عن الاستمرار فَي هذا الطريق المبتكر، واختفى من الوسط السينمائي لفترة قصيرة، لكنه عاد إليه ليخرج أفلاماً قريبة من السوق والذوق السائد، بعد اقتناعه بأن الظروف لم تكن تسمح آنذاك بإخراج ، بأفلام تعالج مشاكل الجماهير الحقيقية أوما تسمى بالواقعية "بالإنجليزية:(Realism) هي حركة فنية نشأت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا.وتعنى الواقعية بتصوير الأشياء والعلاقات، بصورة واضحة كما هي عليه في العالم الحقيقي الواقعي...وبتصوير الجوهر الداخلي للأشياء، وليس الجنوح إلى الفانتازيا أو الرومانسية"

لا شك أنه على أى الأحوال تجدر المقارنة بين العزيمة لكمال سليم والسوق السوداء لكامل التلمسانى، حيث يتشابه الفيلمان فى انتمائهما لتيار الواقعية شكلا ومضمونا، وسعى كل منهما للتعبير عن مشكلات الطبقات الكادحة والمجتمعات الفقيرة، من خلال حكاية شعبية تعكس المعاناة والظروف الاجتماعية المواكبة لأحوال الحرب بما تسببه من بطالة ومصاعب اقتصادية للأفراد فى مجتمع تسيطر عليه الفوارق الطبقية الحادة، علاوة على أن كل منهما اعتمد على قصة حب

تواجهها المصاعب بسبب هذه الظروف. بل وأن هنالك بعض المواقف والمشاهد فى السوق السوداء التى يبدو فيها تأثرا بفيلم العزيمة، والتى تبدوبشكل خاص فى لقاءات السطوح بين الحبيبين وفى مشاهد محل الحلاق وموقعه من الحارة بل والشخصيات الموجودة بداخله وبتفصيلة نوم أحدهم داخل المحل أثناء الحوار، وإن كان يتم توظيفه فى السوق السوداء لأسباب أخرى تتعلق بطبيعة الشخصية. لكن عندما سُئل كامل التلمساني (في عام 1945) عن المخرج الذي تأثر به في حياته الفنية، أجاب بقوله: (... لا أعتقد أني قد تأثرت بمخرج معيّن في أسلوبه التعبيري، وإن كنت أميل دائماً الى دراسة مخرج أفضله على غيره من أئمة الإخراج السينمائي، وهو "جون فورد".. ذلك في إعتقادي إن السرد الفيلمي يعتمد على تتابع الصور وتكوينها التصويري، أكثر مما يعتمد على الحبكة الدرامية أوالتعبير الحواري أوغيره من عناصر المسرح.. وفي أسلوب "جون فورد" من شاعرية الصمت ما هو كفيل بأن يعبر خير تعبير عن كلمات المسرح، وإني لا أعتقد بعظم قيمتها في الفيلم...). وعلى جانب آخر هناك فروق واضحة بين الفيلمين، فالعزيمة يستسلم لفكرة التمايز الطبقى بل ويجعل بطله لا يتحقق إلا من خلال اقتناع أحد البشاوات به وبكفاءته، أما فى السوق السوداء فالفقراء لا يحصلون على حقوقهم إلا بمواجهة المجرمين، وهى فكرة تتفق تماما مع مفهوم الاشتراكية الثورية للواقعية..

"تبلورت الواقعية الاشتراكية كمدرسة فنية متقدمة تعبر عن الثقافة والفن البروليتارين، ورسمت الاطار العام الذي يسير عليه الفنانون والنثقفون الذين التزموا بفكر وممارسة الطبقة العاملة وربطوا مصيرهم بمصيرها. ولم تتشكل الواقعية الاشتراكية بمقوماتها وخصائصها الواضحة، وتسميتها النهائية، الا في سنة 1934 ، في مؤتمر اتحاد الكتاب السوفيات ، على يد ماكسيم غوركي واندرى جدانوف، لقد اثبتت الواقعية الاشتراكية قدرة كبيرة على الفعل التاريخي والدفع بالصراع الطبقي والوطني إلى الأمام (روايات ماكسيم غوركي، اشعار مایاكوفسكي وغيرها، على اعتبار أن الواقعية الاشتراكية تتناول قضاياها ومواضيعها من الواقع المعيش بجميع تناقضاته وصراعاته، والحياة اليومية للجماهير الكادحة بكل همومها ونضالاتها، وفي حركتها وبهزائمها وانتصاراتها، فانه من هذا التوجه تبرز أولى مميزاتها الموضوعية والعلمية، فكانت اعمال

القنانين الواقعيين الاشتراكيين، متدفقة بالحياة، متنوعة مليئة بالالوان. برهان القاسمى - مركز الدراسات والابحاث العلمانية"

هنالك أيضا فروق واضحة أخرى بين الفيلمين، فقصة الحب فى العزيمة هى الشاغل الأكبر فى الحبكة الرئيسية وتنتهى بتكليلها بالزواج، أما فى السوق السوداء فإنها لا تشكل الحبكة الأساسية، كما أنها لا تشغل مساحة كبيرة من الأحداث، علاوة على أنها تنتهى بالفشل مبكرا، بسبب الخلاف بين العريس والحما، ولا شك أن نهاية العلاقة بهذا الشكل كانت تعتبر ثورة على المألوف فى أفلامنا، التى اعتدت غالبيتها أن تنتهى مشهد الزفاف إراحة وإرضاء للمشاهد.

فى العزيمة يبدو اهتماما شديدا بالتأسيس للمكان والشخصيات منذ بداية الفيلم فى مشاهد توضح جغرافية الحارة وعلاقات الشخصيات، على عكس السوق السوداء الذى يترك للمشاهد التعرف على الجغرافيا وطبيعة العلاقات على مراحل، وعلى الرغم من جدية الطرح فى السوق السوداء وقوة الموضوع إلا أنه تتخلله مساحات من الرقص والغناء أكثر بكثير من العزيمة حتى وإن كانت الأغانى تأتى معبرة عن الموضوع إلا أنها تبدو وكأنها جاءت فى سياق سيطرة المشاهد الغنائية والاستعراضية فى سينما النصف الثانى من الاربعينات.

يتميز السوق السوداء أيضا بنقلاته السريعة وعدم اعتماده على أسليب السرد التقليدى التى انتهجها العزيمة، وهى ميزة تحسب للسوق السوداء كأحد الأفلام التى ساهمت فى تطوير اللغة السينمائية وتسريع إيقاع الفيلم، بعيدا عن الحكى المتواصل لأحداث الفيلم بالأسلوب القديم وبالإيقاع المتمهل بدون دواع درامية.

على أى الأحوال عبر السوق السوداء عن فهم التلمسانى ورؤيته للمجتمع المصرى والظروف السياسية التى كانت سائدة فى زمن كتابة الفيلم، وانحيازه الواضح للثقافة الشعبية المصرية والفولكلور الغنائى الذى تعبر به الطبقات المقهورة عن عذابها وحرمانها الذى تعانيه، فظهرت فى الفيلم "المواويل الحمراء" وغناها مواطنون ومطربون شعبيون، وكانت تلك جرأة من جانب "كامل التلمسانى" فى وقت كان فيه المنتجون يهتمون بالطبقات الغنية وحياة الليل فى ملاهى وكباريهات القاهرة، ولم يكن فى جدول أعمالهم الاهتمام بالطبقات الشعبية وتقديم حيواتها فى أفلام سينمائية.

الفصل الرابع
بعد السوق السوداء

وفى سبيلنا لإعادة قراءة أفلام التلمسانى أومشاهدتها سوف نسعى لتحليلها بأسلوب موضوعى، ليس فقط للدور المؤثر للتلمسانى فى الفيلم الواقعى المصرى، ولكن أيضا لمناقشة ما طرح من انتقادات لأعماله، منها ماذكره الناقد أحمد شوقى فى ورقته البحثية ضمن حلقة بحثية حول أبوسيف والتلمسانى نشرتها منى شديد فى جريدة الأهرام المسائى بعددها الصادر فى 16 نوفمبر 2015

"انتقد أحمد شوقى فى ورقته البحثية سينما كامل التلمسانى وأشار إلى أنه حصل على تقدير أكبر بكثير من قيمته الفنية، فأفلامه ذات أسلوب فنى ضعيف بحجة أنه كان يعمل فى فترة بداية السينما لكنه طبقا لسيرته وكونه فنانا تشكيليا كان من المتوقع أن يكون أكثر وعيا، إن تقديم مخرج لعشر أفلام خلال 15 سنة هى تجربة ليست هينة وكان من المفترض أن تصل لمرحلة أفضل لا أن يكون أول أفلامه أفضل من آخرها."

لم يحقق فيلم السوق السوداء نجاحا تجاريا يتفق مع مستوى الفيلم ولا مع المكانة الكبيرة التى حققها فى تاريخ الفيلم المصرى لاحقا، بل إن بعض فنانى الفيلم وعلى رأسهم عماد حمدى فى أول بطولة له أعلنوا أنهم قد أضيروا بسبب إيراداته المتواضعة.

فى مجلة الكواكب 1953 يحكى الفنان عماد حمدى عن ذكرياته مع هذا الفيلم فيقول: "تقاضيت عن الفيلم 200 جنيه إلا أنه كان أول فشل خطير اصيبت به فى حياتى، كان سقوط أول فيلم قمت بتمثيله فيلم السوق السوداء، بسبب التدخل السافر للرقابة وهلهلت الفيلم بالقص واللزق".

لكنه يعود ويحدد رأيه فى العمل فى حد ذاته" واعترف على العكس انا لم اعترف بسقوطه بل اعترف بأنه عمل فنى ممتاز، وما زلت أذكر ليلة العرض الأول ومازالت ترن فى اذنى اصوات الجماهير الساخطة على الفيلم، التى وصل بها الامر الى التفتيش عن الممثلين والمخرج لضربهم وتأديبهم، وهى تصيح "سيما أونطة هاتوفلوسنا."

البريمو 1947

جاءت الأفلام التى تلت السوق السوداء للتلمسانى فى معظمها بعيدة تماما عن أسلوب الواقعية فقدم فيلمه الثانى البريمو سنة 1947، وهو عمل يعتمد على المفارقات التى تمزج بين الكوميديا والرومانسية، ولعب أدوار البطولة فيه: سهام رفقى بشارة واكيم شكوكووفردوس محمد ومارى منيب والسيد بدير. ولا شك أن الفشل التجارى والجماهيرى للعمل الأول لأى مخرج يؤثر على مسيرته كثيرا، فهو الذى من خلاله تتشكل الثقة بينه وبين المنتجين والممثلين ومختلف عناصر الفيلم، كما يقال أن التلسمانى نفسه أصيب بأزمة نفسية أبعدته عن الوسط لفترة، لذلك فقد تأخر ظهور فيلم التلمسانى الثانى لمدة عامين وجاء بعنوان البريمو، وهو يأتى بعيدا تماما عن القضايا الاجتماعية والأفكار الثورية التقدمية التى احتشد بها فيلم السوق السوداء، فهو فيلم تجارى تقليدى يجنح إلى الكوميديا، ويوظف المشهد الغنائى بغزارة تتطابق مع اتجاه السينما فى ذلك الوقت.

كتب فكرة فيلم البريمو الفنان أحمد سالم وكتب حواره السيد بدير، بينما انفرد التلمسانى بكتابة القصة والسيناريو إلى جانب الإخراج، ولعب بطولته سهام رفقى وبشارة واكيم ومحمود شكوكو وفردوس محمد ومارى منيب والسيد بدير

تدور الأحداث حول رجل من الأثرياء يتميز بالطيبة والتواضع- بشارة واكيم خاصة فى تعامله مع خادمه- محمود شكوكو الذى يبدو بالنسبة له أقرب للصديق من للخادم، لكن هذا الخادم الفقير يفوز بالبريمو أو الجائزة الكبرى فى مسابقة اليانصيب، فيمتلك ثروة ضخمة يقوم بإخفائها وهو مخمور، وعندما يفيق ويعلم بأن سيده يمر بضائقة مالية، يقرر بكل شهامة إهداءها لسيدة لكنه ينسى تمام أين وضع المبلغ الذى أخفاه تحت تأثير الخمر تماما، وتبوء كل محاولاته فى العثور على مكانها بالفشل.

فى هذه الأثناء تنشأ علاقة عاطفية بين الخادم ومطربة- سهام رفقى وهى تعتقد أنه إبن السيد وليس خادمه، وتتأزم العلاقة بينهما عندما تعلم بحقيقته فى نفس الوقت الذى تتفاقم الازمات فيه على السيد ويطارده الديانة، وفجأة يتذكر الخادم مكان النقود ويقدمها لسيده، فتتأكد المطربة من نبل الخادم وشهامته، وتقرر الزواج منه حتى بعد ان تعلم انه الخادم وليس ابن السيد، الذى يؤكد لها أنه كان يتمنى أن يكون له ابن مثله.

يتميز السيناريو بروح مرحة وباعتماده على سوء التفاهم وتقلب المواقف والأوضاع، وهو أيضا يبتعد عن الشكل النمطى أوالبناء الميلودرامى الذى قد تتيحه الفكرة، فالسيد ليس قاسى وحاد ومتعجرف، ومساعدة الشاب له فى ظرفه الصعب لا تقدم له درسا وتصلح من حاله.

فالدراما هنا تجنح إلى الكوميديا وتسعى بقدر كبير إلى أضفاء أجوار مرحة، لا يشوبها سوى أزمة السيد وضائقته المالية، وفى اعتقادى أن التلمسانى لم يهدف أبدا إلى تقديم نوع من المصالحة مع الأغنياء بعد انتقاده الشديد لهم فى فيلمه الأول، فهو فى هذا الفيلم يرسم صورة براقة وجذابة للسيد، وهو هنا لا يتخلى عن مبادئة وإنما يقدم صورة بعيدة عن النمطية المألوفة للأغنياء، ويتعامل مع الشخصية بمنطق امكانية وجودها واتساقها مع الفكرة.

إنه يقدم فيلما فيه إدراك شديد لثقافة النوع على مستوى الأفكار والأسلوب، وإن كان يعتمد أحيانا على المصادفات والتى تمثلت أهمها فى عثور الخادم على النقود فى ذروة أزمة سيده بلا مبرر درامى واضح. حقق التلمسانى هذا الفيلم بأسلوب احترافى طريقة احترافية ومسايرة للسوق الذى كانت الغلبة فيه للأفلام الكوميدية والعاطفية والغنائية، فقدم فيلما مليئا بالمشاهد الغنائية دون اقحام أوافتعال حيث أن بطلته سهام رفقى كانت من نجمات التمثيل والطرب وقتها وتمتلك كل مواصفات الفتاة الأولى وهى ممثلة ومغنية لبنانية اشتهرت في الأربعينات. مثلت سهام رفقى في عدة أفلام منها فيلم البريموالزناتى خليفة وعودة الغائب من إخراج أحمد جلال وبمشاركة محمود المليجي وماري كوينى، اشتهرت بأغنيتي (أم العباية) و(واللي بتقصر التنورة). تزوجت من صلاح الدين الأسير أحد شخصيات بيروت الوطنية فأقنعها بالاعتزال وسحب اسطوانات أغانيها من السوق.

كما أن شكوكو الشريك فى البطولة مونولوجيست وكوميديان ويبدو أن الرهان كان عليه فى أحد أدوار البطولة النادرة التى قدمها، فى ظل فترة انتشاره ومشاركته فى أدوار متفاوتة فى الأهمية والمساحة فى العديد من الأفلام، وأيضا شارك مع بشارة واكيم فى إضفاء أجواء كوميدية محببة مع مارى منيب والسيد بدير.

كما اعتمد التلمسانى على أحد نجوم التصوير وقتها الفنان وحيد فريد ومونتاج حسن رضا، واشترك فى تصميم المناظر كل من المخضرم شارفنبرج والفنان الواعد وقتها عبد المنعم شكرى.

وربما يأتى الفيلم فى ظل سعى التلمسانى نحو اكتساب مزيد من الخبرة وارتياد نوعيات مختلفة ليؤكد وجوده على الساحة السينمائية.

من المؤكد أن الفيلم حقق نجاحا جماهيريا وتجاريا، بدليل أنه أخرج التلمسانى من كبوته وأعاده للتواجد على ساحة السينما، وعلى المستوى الفنى أثبت التلمسانى أيضا أنه ليس مخرج الفيلم الواحد،وأنه بإمكانه أن يحقق النجاح فى نوع مختلف تماما عن الأفلام القاتمة التى تتناول قضايا جادة، بل على العكس يمكنه أن ينجح أيضا فى تقديم لون مناقض لها تماما، وأن يحافظ على العنصر العاطفى وأن يظهر المشهد الغنائى بصورة جيدة

شمشون الجبار 1948

يعود التلمسانى فى عام 1948 ليقدم فيلم شمشون الجبار من تأليفه وإخراجه، موظفا للشخصية البطولية الشهيرة ذات المرجعية التاريخية الدينية، وفى توظيف أيضا لأجواء الرقص والإغواء التى تتفق مع شخصية دليلة من صميم القصة الأصلية، اوالحكاية الأصلية.

مع الأسف فإن هذا الفيلم من الأفلام النادرة، بل التى لا نجد لها أثرا، ولكن يمكن من خلال القصة أن نعرف أنه فيلم مفعم بالإثارة والحروب والمطاردات، وهو النوع الذى تفنن فقيه المخرج نيازى مصطفى، وأن نجاح التلمسانى فى تقديمه يعنى التأكيد على مواهبه ومهاراته فى نوع جديد عتمد على المعارك والإثارة، كما أن أجواء الفيلم التاريخية تفرض توظيف الملابس والإكسسوارات والديكورات، وهو أمر يتفق مع موهبة التلمسانى التشكيلية وقدراته فى هذا المجال، مما ينعكس على تصوره للتكوين وجماليات الصورة السينمائية.

فى فيلمه الثالث شمشون الجبار الذى انفرد فيه بكتابة القصة

والسيناريو والحوار إلى جانب الإخراج، يتوجه إلى نوعية مختلفة تماما فى عمل ذى طابع تاريخى ملحمى عن الشخصية الشهيرة المذكورة فى العهد القديم، وهى شخصية شمشون حيث يجرب التلمسانى هنا أدواته أكثر فى مجال الحركة والحروب المعارك الكبرى التى تعتمد على المجاميع، ولقطات العنف بالسلاح والاشتباك الجسدى، والتى يلعب فيها المونتاج دورا كبيرا وهوما يتولاه حسن رضا، كما أنها تعتمد أيضا وبصورة كبيرة على مناظر وملابس واكسسوارات، ترتبط بالزمن وتعبر عنه وهى المهمة التى تولاها المخضرم أنطون بوليزوس.

تدور الأحداث فى إطار تاريخى قديم حول شمشون الذى يمتلك قوة خارقة الذى تتعرض بلاده فى أثناء غيابه للغزومن جيش العدوبقيادة أحد الأمراء الغزاة الأشرارالذى يقتل خلال ذلك عروس شمشون، ويعود شمشون لينتصر على الأمير الشرير ويطرده شر طرده من البلاد وينتقم منه شمشون ويطرده من البلاد ويتولى هو العرش كحاكم عادل لا يستخدم قوته فى البطش برعاياه لكن ليحميهم ويدافع عنهم ويعدل بينهم ويسعى لتحقيق الخير والرخاء لهم.

لكن الأمير المهزوم لا ييأس ويظل يفكر فى وسيلة للانتقام حتى يتوصل إلى تسليط راقصة جميلة لإغواء شمشون، حتى تطلع على أسراره وهى تتمكن بالفعل من معرفة سر قوته الذى يكمن فى شعره فتتمكن بالحيلة من تقييده وتقص له شعره، فيفقد قوته تماما لتتيح الفرصة للعدولغزوالبلاد من جديد، لكن شمشون بعد فترة يسترد قوته بعد أن يطول شعره من جديد، ويعود ليحارب الأمير وينتصر عليه من جديد.

يقول الناقد سمير الجمل فى مقاله المعنون نظرة ديدة لأفلام قديمة المنشور بمجلة شاشتى فى 26 ابريل 2012 " أن المعالجة هنا قدمها التلمسانى من المنظور اليهودى لأن الرواية الفلسطينية تنحاز لدليلة التى كانت تحب ابن عمها الفلسطينى فأرادت أن تنتقم من شمشون وما فعله فى فبلادها، ولا ندرى إن كان التلمسانى بحسن نية قد وقع فى هذا الخطأ أوأنه تعمد وتناول الأسطورة مجردة بعيدا عن دائرة الصراع العربى الفلسطينىن وهو أمر يثير الدهشة ومع مخرج مثقف من نوعية التلمسانى يعرف جبدا كيف يختار موضوعه"

والحقيقة أننى لم أجد أى مرجع يؤيد النظرة أوالرواية الفلسطينية

التى طرحها سمير الجمل، ولا أعتقد أن التلمسانى قد تعامل مع الفيلم باعتباره عمل له طابع سياسى أومضمون يتعلق بالصراع العربى الاسرائيلى، فى تصورى أنه تعامل مع الفيلم باعتباره فيلم معارك تاريخى.

وأن المرجعية فيه هو كتاب العهد القديم الذى يعتمد عليه معظم من تناولوا قصة شمشون حتى ولو بتصرف وتحرر من الالتزام الكامل بالقصة لصالح الدراما، فطبقا للملخص المتاح للفيلم لا نجد أى إشارة للنهاية المعروفة للحكاية بقيام شمشون بإسقاط الأعمدة لينهار المبنى عليه وعلى أعدائه طبقا للمقولة الشائعة المنسوبة إليه (عليا وعلى أعدائى)

وهو المذكور فى ملخص ويكيبيديا عن قصة "شمشون ودليلة" عرف أعداؤه بحبه لدليلة فطلبوا منها أن تقف لهم على سرّ قوّته حتى يتمكنوا منه ويوثقوه ويقهروه. وبعد عدة محاولات تمكنَت من معرفة سر قوة شمشون التي كانت في شعره الذي لم يحلق منذ ولادته. احتالت دليلة على شمشون فأضجعته على ركبتيها حتى نام ودعت رجلاً فحلق شعره فذهبت قوته وقبض عليه أعداؤه وسملوا عينيه وأوثقوه بالسلاسل.

ولما أخذ شعره ينمورجعت إليه قوته فاجتمع أعداؤه يوم احتفال لهم فدعوا شمشون ليهزأوا به وأوقفوه بين أعمدة معبد لهم في الوسط. طلب شمشون من الغلام الممسك بيده أن يقوده إلى الأعمدة ليستند إليها، فقبض على العمودين المتوسطين وقوض البناء، فمات كل الواقفين هنالك ومات هو معهم. وتُردُّ إلى هذا الموقف العبارة الشهيرة عليّ وعلى أعدائي. وقصة شمشون ودليلة من التراث الأدبي اليهودى."

بالتأكيد يتضمن المضمون فكرة رجعية عن خطورة المرأة التى تنحصر فى جمالها الفتان، وقدرتها على إغواء الرجل لتودى به إلى الهلاك، لكن الموضوع يرتبط بفكرة شائعة فى تلك الفترة عن تجسيد الشر فى صورة امرأة كثيرا ما تكون سببا فى ضياع الرجل، وهى فكرة لا تسىء للمرأة فقط لكن للرجل أيضا الذى تصوره دائما كعبد لشهواته وضحية لفتنة المرأة وكأن مرحلة المراهقة لا تفارقه أبدا، لكن الفكرة ذاتها، على جانب آخر تعبر عن قيمة العدل على المستوى الإنسانى هى ىالفكرة التى تعد أحد مرتكزات التلمسانى

الأيديولوجية فى سعيه المثالى لتتحقيق العدل على المستوى السياسى بمنح الحريات وعلى المستوى الاقتصادى بتحقيق المساواة،كما أنها تعبر على المستوى الإنسانى ومن منظور دينى بضرورة مقاومة الشهوات لأن الاستسلام لها يؤدى إلى الهزائم وتغلغل الشرور فى حياة الإنسان ماديا ومعنويا.

يجرب التلمسانى فى هذا الفيلم أدواته فى مجال أفلام الحركة بعد أن خاض تجربة الفيلم الغنائى الكوميدى، وهى بالتأكيد تجربة جديدة وصعبة خاصة فى ضبط الأداء الحركى فى المعارك الضخمة واتساقها مع الصورة فى مواقع التصوير الواسعة، وتحقيق المادة المصورة حتى تتناسب مع التركيب فى المونتاج وتحقيق التتابع السليم، وربما أعان التلمسانى فى هذا أسلوبه المعروف فى التحضير برسم كادرات الفيلم على الورق كستورى بورد، وهو ما يسهل عملية الإخراج كثيرا بعد أن تتحدد الصورة الواضحة المتخيلة للفيلم على الشاشة لدى المخرج قبل التصوير.

يتضمن الفيلم بالتأكيد العديد من مشاهد الرقص والإثارة بالطبع وهو هنا موظف دراميا ومن صلب القصة ذاتها فى شخصية الراقصة التى لعبتها نجمة الرقص وقتها هاجر حمدى، إضافة إلى ذلك فالمجال متاح لمشاهد الإغراء وهى أيضا فى صلب القصة، وإن كان الإغراء فى السينما فى تلك الفترة كانت حدوده ضيقة جدا.

لا يخلوا الفيلم بالطبع من الطرب القاسم المشترك فى تلك الفترة، وهو هنا من خلال سعاد مكاوى، لعب سراج منير دور شمشون الجبار، وهو كان النجم الشاب الوحيد وقتها الأقرب لشخصية الرجل القوى عضليا، والتى كاد يتخصص فيها سواء كعنتر بن شداد الذى لعبه أكثر من مرة، أوشمشون الذى سنراه فى شخصية تحمل السمات، وحتى أيضا فى فيلم كوميدى وفى زمن عصرى بعنوان شمشون ولبلب.

البوسطجى 1948

تتزايد ثقة صناع السينما فى مصر فى التلمسانى، فيظهر له فى نفس العام فيلم البوسطجى، وهو ليس الفيلم الشهير لحسين كمال المأخوذ عن قصة يحى حقى لكنه فيلم مصري ليس عن أصل أدبى تم إنتاجه عام 1948، عن قصة وحوار حسن الامام من تأليف وإخراج ، بطولة سراج منير ومحمود المليجى وشكوكو وعبد العزيز محمود

وسعاد مكاوى، تصوير وحيد فريد، مناظر شارفنبرج من إنتاج الشركة التجارية المصرية توزيع ستوديوالأهرام.

يسافر البوسطجى من بلدته الى القاهرة لزيارة ابنه الشاب الذى يقيم بمفرده فى القاهرة للاطمئنان عليه، لكن الأب الريفى الساذج تغريه القاهرة وينجذب لأجواء الليل والسهرات الماجنة، حتى يقع فى غرام راقصة، يحاول ابنه أن يعيده لرشده لكن الإبن يقع بدوره فى غرام ذات الراقصة التى تبادله الحب، بالتوازى وفى ذات الوقت يتعرف الأب مصادفة على سر عصابة تعمل فى تزوير الأوراق المالية.

يحاول أفراد العصابة التخلص منه حتى لا يفضح سرهم، وبعد مغامرات ومطاردات ينجح الأب فى التغلب عليهم بمساعدة ابنه والراقصة، ويسلموهم للشرطة، ويقرر الأب بعد هذا الدرس القاسى العودة إلى بلدته بعد ان ثاب إلى رشده وبارك قصة الحب بين ابنه والراقصة.

ربما تذكرنا القصة بفكرة أفلام كثيرة لاحقة تعتمد على مسألة قيام الإبن بإنقاذ الأب من تجربة عاطفية، لا تناسبه وتورط الإبن فى غرام نفس المرأة، كما رأينا فى فيلم أبى فوق الشجرة الذى أخرجه حسين كمال بعد أكثر من عشرين سنة عن قصة إحسان عبد القدوس بطولة عبد الحليم حافظ وعماد حمدى ونادية لطفى، وكذلك تتشابه مع فيلم أحدث هو "رجل فقد عقله" لمحمد عبد العزيز تأليف على الزرقانى وبطولة فريد شوقى وعادل إمام وسهير رمزى.

يقدم التلمسانى فى هذا الفيلم الذى كتبه وأخرجه ما يمكن اعتباره توليفة مشبعة بمختلف أنواع الفيلم التجارى، فهناك قصة عاطفية مزدوجة، تدور معظم أحداثها فى ملهى ليلى مما يفسح المجال للرقص والغناء والاستعراض بوجود شكوكو وعبد العزيز محمود وسعاد مكاوى، كما أن هناك خط بوليسى لعصابة تزوير أوراق مالية، بما تتيحه من أجواء ترقب ومطاردات ومعارك، وهو أيضا لا يخلوا من أجواء ميلودرامية ومصادفات متكررة، كما ينتهى بالعظة أوالحكمة التى يكتسبها الأب العجوز من ابنه الشاب.

يبتعد هذا الفيلم بموضوعه تماما عن أسلوب الواقعية أوأجوائها أوأى تفاصيل يمكن أن تعبر عنها أوأن تشكل امتدادا لما أسسه التلمسانى فى هذا المجال، لكنها تؤكد فى الوقت ذاته على قدرات التلمسانى على

التنوع والتلوين كمخرج، يستطيع أن يقدم مختلف الموضوعات بمهارة ونجاح، مما يؤهله لاحتلال موقع مهم بين المخرجين المطلوبين على الساحة، والذى يمكن أن يمنحه الفرصة لتحقيق أفلامه التى يتمناها ويؤمن بها لاحقا، لكن الفيلم التالى يواصل فيه التلمسانى مسيرته نحوالاتجاه التجارى الخالص وهو كيد النسا.

لكن فكرة فيلم البوسطجى لم تكن تخلو من طرافة وقتها، فالإبن هنا هو الذى يسعى لإنقاذ الأب من الضياع وليس العكس، كما أن الأحداث تشهد مفاجآت وتحولات درامية كثيرة، والحبكة تتعقد بسبب تداخل الخط البوليسى الذى يغلف نهايتها، وبهذا فإن الفيلم يشكل وجبة تجارية بحتة، فإضافة لأجواء الرقص والمرح والغناء ينضم إليها الطابع البوليسى، والعمل بذلك خليط من الأنواع الأكثر جذبا للجمهور.

والفيلم مع الأسف ينضم لأفلام التلمسانى غير المتاح مشاهدتها والتى لا نستطيع أن نتناولها بالنقد والتحليل، كما لم تصلنا أى معلومات عن مدى نجاحها تجاريا، خاصة وهو فيلم يغلب على موضوعه الطابع التجارى.

كيد النساء 1950

من الملاحظ أن هذا الفيلم هو من الأفلام التى لم يكتبها التلمسانى، وربما طبقا لبعض المصادر أنه لم يشارك فى تأليفه بل اكتفى فقط بكتابة السيناريو، فمع الأسف أن النسخة المتوفرة ليس بها من العناوين سوى اللوحة الأخيرة، ربما يكون هذا مؤشرا لأن هذا الموضوع هو الذى عرض عليه لإخراجه وهو لم يسع إليه بعكس غالبية الأعمال التى عادة ما يكتبها المخرج والتى يتقدم بها لشركات الإنتاج من أجل تحقيقها كمخرج.

ربما تؤكد هذه الملاحظة على نجاح التلمسانى تجاريا كمخرج له اسمه فى السوق، يقدم أكثر من فيلم فى العام الواحد، كما أن التلمسانى يحرص فى العناوين على أن يذكر أن الفيلم من إنتاجه وإخراجه، وهوبهذا فى طريقه بالفعل لصناعة أفلام تعبر عنه دون الرضوخ لشروط المنتجين فيغلب عليها الطابع التجارى.

لكن يبدو أنه رأى تأجيل هذه الخطوة بعد أن يحقق قدرا من التمكن، يتخلى التلمسانى فى فيلم البوسطجى عن كتابة الحوار

ويترك المهمة للكاتب الشاب وقتها على الزرقانى الذى سيصبح أحد أهم كتاب السيناريو والحوار وأغزرهم إنتاجا فى الروائع فى تاريخ الفيلم المصرى

وهو بكل تأكيد فيلم كوميديا موقف شديدة الإحكام، بمقاييس تلك الفترة والقصة مستوحاة عن مسرحية مدرسة الأزواج لموليير، وهى تتعلق بأساليب التربية والتنشئة للفتاة، حين يربيها الوصى عليها ويضيق عليها حياتها حتى لا تعرف غيره وتتزوجه حين تكبر فيظل ميراثها تحت تصرفه.

فالفيلم بفكره التقدمى يقدم صورة للفتاة الحرة الجرئية الذكية التى تستطيع أن تعيش حياتها بحرية، وأن تلتقى بالشاب الذى تحبه، بل إنها وعبر حيلة ذكية وماكرة تتمكن من أن تورط ابن عمها الوصى فى التوقيع على عقد زواجها، وبذلك تتمكن تماما من الحصول على كافة حقوقها وتتجنب كل شروط الوصية.

الفكرة تم تقديمها أيضا لاحقا كثيرا فى السينما المصرية مع اختلاف المعالجة، وذلك خاصة فى الجانب المتعلق بمدخلها، حيث الأب العجوز يترك ثروته وهو على فراش الموت للوريثة، لكن بشروط غالبا ما ترتبط بالزواج، فى كيد النساء قبل أن يلفظ العجوز أنفاسه الأخيرة يذكر وصيته لابنتيه الشابتين التؤامتين فى حضور إبنى أخيه الكبار سنا، حيث يجعل من كل واحد منهما وصيا على فتاة حتى تبلغ سن الرشد، حينها تتسلم الثروة بشرط أن تتزوج من ابن أخيه الوصى، أوبمن يوافق عليه.

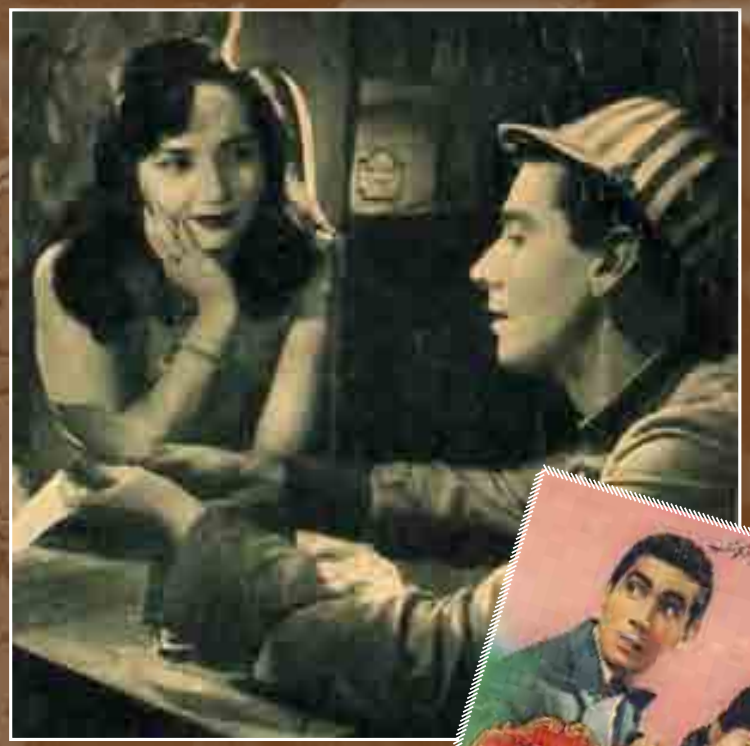
يطمع أحد الأخين فى الثروة فيضيق الخناق على فتاته ولا يسمح لها بالاختلاط بأى رجل أوشاب حتى يطمئن من أنها لن تنظر لأحد غيره، وهو لا يدلى بأسراره عنها سوى لصديقه وجاره، الذى يتعرف على الفتاة مصادفة وتنشأ علاقة حب بينهما، يكتشفها الوصى ويسعى لعرقلتها، وتتظاهر الفتاة أنها تصغى لأوامره ونهيه عن لقائها بالشاب، لكنها تدبر مكيدة بادعاء أن شقيقتها التؤام هى التى تحب الشاب، فيثير ذلك حماس الوصى، حتى يتخلص تماما من محاولات الشاب للتقرب من الفتاة كما يوافق الوصى أن يكون شاهدا على عقد الزواج، ونظرا للتشابه الشديد بين الفتاة وشقيقتها تتظاهر هى نفسها بأنها الشقيقة، ويوقع الوصى كشاهد على عقد الزواج ليكتشف لاحقا أنه وقع على عقد زواج فتاته هو.

يجيد التلمسانى اختيار أبطاله وبوجه خاص مديحة يسرى التى استطاعت دائما أن تعبر عن شخصية الفتاة الذكية المشاكسة المتمردة قوية الشخصية، وكذلك حسن فايق بأسلوبه الكاريكاتورى فى دور الوصى العصبى الغيور، وأيضا كمال الشناوى كوجه جديد يعد هذا الفيلم واحدا من الأعمال التى دعمت وجوده بقوة على الساحة كفتى شاشة أول.

كذلك تميز التلمسانى فى اختياره للأماكن والديكورات وخاصة تلك التى تعد أساسية مثل البيت الريف والمنزل القاهرى، والممر بين الشقق فى الطابق الذى يسكن فيه البطل وغريمه، وكلها جاءت صادقة وطبيعية ومعبرة عن بيئة المكان وطبيعته.

والبوسطجى هو ثانى فيلم من قائمة أفلام التلمسانى أمكن مشاهدته بعد السوق السوداء، وقصته مستوحاه عن مسرحية موليير الشهيرة مدرسة الأزواج، والقصة تعتمد على المفارقة أيضا كفيلمه السابق البوسطجى، لكن هذا الفيلم بطبيعة شخصياته وموضوعه يبتعد عن اللون الغنائى ويعتمد بشكل أساسى على كوميديا الموقف المبنية على المفارقة، فالوصى الذى يفترض أن يكون بديلا للأب يطمع فى الفتاة الموصى عليها، والفتاة التى يفقترض أنها ساذجة لا تعرف شيئا عن الحياة تكشف عن ذكاء فطرى هائل، والشخص الوحيد الذى يأتمنه الوصى على أسراره هو صديقه وجاره الذى يطمع فى الزواج من فتاته، وكذا سلسلة من المفارقات التى لا تتوقف منذ بداية الفيلم إلى نهايته.

.يعد الفيلم من نوع كوميديا المقالب، وهو يعتمد بصورة أساسية على الموقف بشكل جيد فى الكتابة والتنفيذ، كما أنه أيضا يعتبر من الأفلام التى تؤكد على مكائد المرأة، ويؤكد على قدرتها على الكيد وأن الرجل ليس باستطاعته أن يغلبها، على غرار ما قدمه نفس المخرج فى فيلم شمشون الجبار، وهو ما كان يتفق مع الفكر الذكورى المبالغ فيه الشائع فى المجتمع، فى ذلك الوقت، لكن التلمسانى هنا يقدم مكائد المرأة ليس لأغراض شرية ولكن كوسيلة لدفاع المرأة عن حقوقها وحريتها.



أنا وحبيبى 1953

ثم يأتى فيلم أنا وحبيبى فى عام 1953 الذى كتب له السيناريو التلمسانى، والحوار للسيد بدير عن قصة لبطل الفيلم منير مراد، وهو فيلم يعتمد على المشهد الغنائى بشكل أساسى توظيفا لقدرات وامكانيات ومواهب البطل منير مراد وفى اتساق مع طبيعة الفكرة والموضوع، لعل فيلم أنا وحبيبى يظل من أشهر أفلام التلمسانى وأكثرها صمودا للزمن وقبولا لدى الجماهير عبر سنوات عرضه الطويلة وغزارة مشاهدته من أجيال وقطاعات مختلفة من الجماهير، على الرغم من أنه لم يحظ فى عرضه الأول بجماهيرية واسعة، بدليل أن بطله الوجه الجديد وقتها منير مراد قد تعثر مشروعه نحوالنجومي، بل إنه ارتد فى فيلمه التالى مع كامل التلمسانى أيضا إلى دور ثانى بعيد عن البطولة المطلقة التى قدمها فى أول أفلامه.

على أى حال فإن فيلم أنا وحبيبى على الرغم من قصته التقليدية التى ألفها منير مراد عن حكاية مولد نجم وصعوده بعد شقاء وعذاب فقد سبق أن قدمت فى كثير من الأفلام لفريد الأطرش ومحمد فوزى وغيرهما ومن بعدهما فهى تعد من أكثر التيمات شيوعا فى أفلام المطربين.

لا يبتعد الموضوع وأسلوب معالجته عن رؤية وفكر التلمسانى على الرغم من طابعه المرح وحبكته البسيطة، لأنه يؤصل لمسألة قدرة الصغار على مواجهة الكبار وتحقيق أحلامهم بجهودهم وتكاتفهم وتعاونهم، لكن إذا كان الفكر الثورى الذى حمله السوق السوداء قد جاء معارضا ومواجها لنظام قبل الثورة فهو يأتى هنا متفقا ومطابقا لمبادىء ثورة يوليه بل معبرا عن هذه المبادىء بأسلوب مباشر ومن خلال استعراض كامل فى نهاية الفيلم رقصا وغناء، وهو ما قد يعتقد البعض أنه مسايرة ومنافقة للنظام الجديد إلا أنه وبدون أدنى شك يعبر عن أحلام التلمسانى وتفاءله الشديد بالثورة التى من المؤكد أنه رآها فى بدايتها جاءت تعبيرا عن أحلامه وطموحاته بما طرحه مشروعها فى سنواتها الأولى من إقامة عدالة اجتماعية وحياة ديمقراطية سليمة والقضاء على الاقطاع وسيطرة رأس المال.

على جانب آخر يبدو أن ثمة صداقة قوية ربطت بين التلمسانى ومنير مراد، فالأول صاحب المبادرة كمخرج فى تقديم الثانى كبطل مطلق فى أول ظهور له على شاشة السينما، كممثل ومطرب وملحن

وراقص ومؤد للاسكتشات الكوميدية، وكلها باستثناء التلحين هى مواهب لم تكن قد ظهرت للعلن من قبل، كما أن التلمسانى هومن أخرج ثانى أفلام منير مراد الذى يظهر فيه فى دور ثانى مؤثر، ويعرض خلاله أيضا بعضا من مواهبه فى مجالى الغناء والتلحين.

من المؤكد أن هذه الصداقة كانت مبنية على إيمان كل منهما بموهبة الآخر، وبعد سنوات من الزمالة والتقارب كمساعدين للآخراج، فقد كانت بدايتهما فى نفس الفترة تقريبا، لذا فالتعاون بينهما كان تعدى حتى ظهور مراد كبطل اوكشريك فى البطولة فى فيلمين للتلمسانى، بل وايضا فى اعتماد التلمسانى على قصة لمنير مراد فى أنا وحبيبى، وفى منح التلمسانى له المساحة الكافية لإظهار مواهبه والتعبير عن فنه بموسيقاه وألحانه. وعلى جانب آخر فإن هذا الفيلم الطموح كعمل غنائى كبير بمشاهده الاستعراضية كان من إنتاج شركة أفلام الكوكب لوالد منير مراد الفنان إبراهيم زكى مراد، وتولى شقيقه مراد زكى مسئولية إدارة الإنتاج، وهو يأتى بعد تاريخ مجيد للفيلم الغنائى، شهد طفرات كبرى فى الأربعينيات، فى أعمال لعبت بطولتها شقيقته نجمة الغناء والتمثيل الشهيرة ليلى مراد وتوجتها بتحفة أنور وجدى غزل البنات مع العظيم الريحانى.

يعد فيلم انا وحبيبى من أفضل أفلامنا المبكرة التى توظيف الأغنية والاستعراض بأسلوب فنى، دون إقحام وفى صميم البناء الدرامى، وهو ما يجعله من أكثر أفلام الأبيض واسود التى تحظى بمشاهدة جيدة وعروض مكثفة ومستمرة على الشاشات، قد يرجع البعض هذا إلى نجومية الفنانة شادية أوإلى أغانى وألحان منير مراد، لكن هذه المشاهد الغنية بالأغانى والألحان لو لم تكن فى السياق الدرامى والسينمائى الصحيح لما قدر لها البقاء أبدا.

يحرص صناع الفيلم على أن يتصدر إسم شادية العناوين بلوحة مستقلة يعقبها الثلاثى زينات صسدقى ومحمد التابعى وعبد السلام النابلسى بنفس الترتيب فى لوحة واحدة، ثم لوحة اخرى تضم باقى ممثلين الفيلم ثم عنوان الفيلم يعقبه مباشرة اسم منير مراد فى لوحة مستقلة مسبوقا بعبارة "ونقدم لأول مرة" مما يعنى أن التلمسانى وصناع الفيلم كانوا يؤمنون بقيمة هذا الانفراد، وأن منير مراد هو مشروع كبير كنجم للمستقبل، وهو ما لم يتحقق بكل أسف وإن بقيت أفلامه القليلة فى ذاكرة السينما والجمهور.

أما عن عدم نجاحه كنجم وعدم استمراره فى مجال التمثيل السينمائى سوى فى بضعة أفلام، فيرجع إلى أسباب عديدة، منها فى رأيى ظهور عبد الحليم فى العام التالى مباشرة 1954 فى أربعة أفلام كدفعة واحدة، أحالته إلى المطرب الأشهر ونجم الجماهير السينمائى الأول الذى لم يكن بإمكان أحد أن ينافسه فى هذه الساحة.

وربما يكون السبب الثانى هو أن قدرات مراد كممثل ومطرب أقل بكثير من امكانياته كملحن، حيث اعتمد فى أدائه التمثيلى على المبالغة والسخرية من الشخصيات التى يؤديها بدلا من معايشتها وهو الأمر الذى تفوق فيه عبد الحليم جدا فضلا عن كاريزمته الصارخة، أيا كانت تحفظاتنا عليه كممثل.

فى مقدمة أنا وحبيبى يظهر اسم منير مراد أيضا على العناوين لمرة ثانية فى لوحة منفردة بعنوان الموسيقى والإلحان، كما يظهر لمرة ثالثة فى لوحة مشتركة مع السيد بدير كاتبا للحوار ومنير كاتبا للقصة، كما أننا نستمع إلى صوته مصاحبا للعناوين مشتركا مع شادية فى الأغنية التى تحمل عنوان الفيلم.

يحقق التلمسانى كاتبا للسيناريو فى هذا الفيلم مستوى طيبا جدا منذ مشاهده الأولى بفضل التأسيس الجيد للشخصيات والعلاقات والأحداث حيث يرسم لك خريطة طريق واضحة ومحددة لموضوع الفيلم ومشكلاته وازماته وملامح شخصياته، ثم يتلاعب بالمشاهد بعد ذلك كما يشاء حول هذه الأزمات والمشكلات وما يواجهه الأبطال من عقبات ومؤامرات، وما يلوح من أمل فى حلها، ثم يعقبه تعقيدات جديدة تجعل الأمل بعيدا، ثم يعود على نمط الفيلم الأمريكى ليوجد حلولا مفاجئة وغير متوقعة للمشكلات بعد أن كاد يموت الأمل، لتنقلب التوقعات رأسا على عقب وكل هذا فى صالح الحكاية والشخصية والتوظيف المناسب للأغانى والرقصات.

فى المشاهد الأولى نتعرف بداية على الحارة وجغرافيتها وشخصياتها بشكل سريع ونحن نتابع صاحب البيت الذى يسكن فيه البطل مع صديقيه بمعنى الكلمة، أولهما صديقه الآدمى العجوز والآخر الحصان، وهى صداقة ثلاثية تكررت كثيرا فى أفلامنا اللاحقة إحياءا لمعنى الصداقة وتأكيدا على الروح الإنسانية فى التعامل مع الحيوان.

مع دخول الكاميرا لحجرة البطل نراه فى مناوشة مع صديقه حول أي منهما يفتح الباب، حيث نكشف عن المكان الذى يكاد يخلوا من أى

أساس باستثناء سرير بدورين يرقد البطل أعلاه وصديقه أسفله، وحيث نتبين من حوارهما مدى فقرهما وديونهما المتراكمة لكل أهل الحارة، مما يجعلهما يترددان دائما فى فتح الباب.

يتضمن المشهد بعض التفاصيل الحركية والحوارية التى تلعب دورا مهما فى التعريف بطبيعة العلاقات بين الشخصيات والكشف عن طباعها وأساليبها، مثل أسلوب منير مراد فى الحديث على طريقة يوسف وهبى ويأتى خروج صاحب البيت مصحوبا بعبارته التهديدية "يا تدفعوا الليلة يا حبيتكم ع التلتوار الليلة"

.. وبهذا يضعنا الحوار أمام سباق مع الزمن، فالأزمة المادية يجب أن يوجدوا لها حلا خلال 12 ساعة فقط، لنتعاطف مع البطل الذى لا يملك سوى أحلامه بالتحقق فى الفن، وفى لقاء نجمته المحبوبة شادية والتى يعتقد بعد دقائق أنها تحققت كمعجزة حين يراها من ثقب الباب ليفتحه، فيكتشف أنها صورتها على غلاف المجلة التى يعجز عن شرائها، لكنه لا يتردد فى أن يضحى بآخر قرش لديه وبوجبة افطاره فى مقابل شرائه لها.

هكذا يكون التمهيد كافيا لظهور شادية فى المشهد التالى مع خالتها وصاحب فرقتها فى حوارهم الذى ينتهى بضرورة البحث عن مطرب جديد للفرقة وليكن من شارع عماد الدين طبقا لاصرار شادية وأمها كحى للفنانين البسطاء تخرج منه المواهب الكبيرة، وعلى الرغم من بساطة المشهد وهدفه المحدود إلا أن التلمسانى يمنحه مساحة زمنية وحركية خاصة مع توظيف كوميديا زينات صدقى وفى تفهم كامل للطبيعة الكوميدية للمشهد والشخصية.

وفى المشهد التالى يجتمع البطل والبطلة كما هو متوقع وفى تحرك سريع للأحداث، فهى تأتى مع أمها ومدير الفرقة- النابلسى للحى بالسيارة الكابورليه، التى يتوقفون بها أمام باب التياترو، حيث البطل يقوم بالدعاية بأغنية خفيفة ومرحة تثير إعجاب شادية وخالتها، فتصممان على حضور العرض لنجد البطل يقوم بكل الأعمال فى المسرح بداية من قطع التذاكر وحتى بطولة العرض، وينتهى هذا الجزء من الفيلم بإعجاب شادية الشديد بالبطل كمطرب استعراضى.

فى فاصل استعراضى مطول للبطل عزفا وغناءا ورقصا يتضمن أغنية إحنا تلاته بمصاحبة التابعى والحصان وراقصة شرقية، ثم مشهد لصالون حلاقة اقرب لاسكيتشات السيرك يتحول الفيلم إلى ما يشبه

قاعة عرض مسرحى، لا يخفف من طوله الزائد سوى القطعات المهمة والمؤثرة بين عناصر الصالة فى مقابل ردود أفعال الجمهور وبالأخص شادية المنسجمة والنابلسى المنزعج وزيات صدقى المندمجة، التى تشارك العرض بترقيص كتاكيتها التى تضعهم فى البرنيطة

بالتأكيد تتسبب هذه الإطالة الشديدة فى الهبوط بالإيقاع، وربما لم يكن بإمكان سعيد الشيخ ولا التلمسانى إزاء إصرار النجم والأسرة المنتجة على هذا، وبينما يكاد ينتهى الحدث بالخبر السعيد باختيار البطل للفرقة، وفقا لرغبة شادية يعود السيناريو الذكى ليفاجئنا بقيام مدير الفرقة بفصل البطل بناء على طلب النابلسى الحاقد، وتتلاحق المشاهد التى ما أن يخرج فيها مراد ورفاقه من الكادر وهم مشردون حتى تظهر شادية ورفقتها يبحثون عنه فى ذات الكادر.

تسير أحداث الفيلم على هذا السياق الميلودرامى فكلما ظهرت بادرة أمل أوطاقة نور، سرعان ما يعقبها أزمة كبيرة يواجهها البطل ولا تحدث الانفراجة إلا قرب النهاية السعيدة المألوفة فى تلك الفترة فى هذا النوع من الأفلام، وهكذا يطبق الفيلم أساليب الميلودراما بكل معانيها سواء كدراما غنائية أوكدراما تمزج بين الأفراح والأحزان، بين الهزل والجد، تعتمد على المصادفات وسوء الحظ بقدر كبير

كما تعتمد أيضا على المواقف الكوميدية والساخرة والأفكار الطازجة، فمراد حين ييأس من العمل فى أى مجال يتقدم لوظيفة ما نيكان أى يرتدى الأزياء المعروضة ويقف فى الفاترينا يراقب المكان ويكتشف اللصوص وهى مسألة تضعه فى مواقف كوميدية على أعلى مستوى.

على الرغم من كل هذا تستطيع أن تلمح مظاهر محدودة للواقعية عند التلمسانى سواء فى حرصه على تحديد معالم الشخصيات بعناية أوتبرير ومنطقة الأشياء كلما أمكن أوفى رصده الدقيق لصورة الحارة التى يحرص على أن يشير إلى أنها فى عماد الدين الشارع الذى كان يقيم فيه الفنانين المغمورين والساعين للشهرة، أوفى مؤازرته لرحلة كفاح فنان فقير موهوب يسعى لأن يوجد لنفسه موطىء قدم فى عالم الفن والشهرة. أوفى اعتماده على تفاصيل صادقة وحقيقية مثل غرف تغيير الملابس للكومبارس كمكان ضيق جدا، يزدحم بالبشر ويصطدمون ببعضهم وهو يغيرون ملابسهم بملابس تاريخية ضخمة فى مشهد كاريكاتورى خفيف الظل، وهو يوحى بالمصداقية فى مشهد

يفترض أنه يعتمد على الارتجال حين يقتحم مراد المسرح مجبرا ليشارك فى الاستعراض الذى لا يعرف عنه أى شىء فيبدو وكأنه تدرب عليه ويؤديه بإتقان بعد مرحلة من الارتباك. لكن هذا الموقف العبثى يتحقق من خلاله نجاح مراد وانضمامه كبطل للفرقة، وحصوله على مبلغ كبير يستطيع من خلاله سداد ديونه وإعادة صاحبيه إليه الرجل والحصان، وهى مواقف سبق أن قدمها فريد الأطرش ومن بعده محمد فوزى، لكن التلمسانى يقدم العلاقة بصورة جديدة ومبتكرة وبحميمية أكبر.

يحرص التلمسانى فى هذا الفيلم أيضا على الاهتمام بالأدوار الصغيرة كلها بما فى ذلك شخصية الصبى بائع الجرائد الذى يتم توظيفه كثيرا فى حل مشاكل مراد المادية، وهو أيضا الذى ينصحه بإصرار على مواصلة الكفاح فى طريق الفن، كما يحرص التلمسانى على اختيار ممثلين متميزين فى كافة الأدوار، ولوفى مشهد واحد أواثنين مثل توفيق الدقن بحضوره الطاغى، أو رياض القصبجى بمظهره الفظ الغليظ، كصاحب البيت قاسى القلب. كما يحرص التلمسانى أيضا على اختيار الأماكن وتنويعها بأكبر قدر ممكن لتتلاءم مع طبيعة الموضوع الذى ينتقل ببطله من الحضيض إلى القمة، ويتنقل خلال ذلك من اسطبل فقير إلى تياترومتواضع إلى مسرح كبير، ومن كواليس وغرف ضيقة فى المسرح إلى خشبته العريضة باستعراضاته المبهرة، ومن أماكن مغلقة وضيقة إلى أماكن ممتدة وفسيحة، ويأتى اختيارة للحديقة الكبيرة كأول مكان للقاء، بعيدا عن العمل بين شادية ومراد ومعهما أيضا زينات صدقى والتابعى صديق مراد حيث تغمر أجواء الحب المكان بوروده وأزهاره وأشجاره وآفاقه الواسعة مع ضوء النهار الصريح والنيل فى العمق.

سرعان ما تعقب هذه المشاهد العاطفية المرحة التآمر على الحبيبين من قبل النابلسى وأعوانه بالفرقة، قبل أن يتم اللقاء الثانى لإعلان الخطوبة حيث تظهر سناء جميل فى شقة مراد بأدائها العاصف الصاخب كمعجبة ويعقبها ثانية وثالثة ورابعة يخفيهم مراد فى أنحاء الشقة فى استسلام، حتى تأتى شادية وتدور بينهما أغنية مشتركة تعد هى الأولى فى الفيلم التى تأتى فى سياق الدراما والأحداث.

تتصاعد خلال الأغنية حالة الترقب والخوف من افتضاح أمر البطل الذى يسقط منهارابعد انتهائها طبعا، فلا مجال لعدم استكمال

الأغنية بأى حال من الأحوال كتقليد سينمائى مترسخ، وكاحترام أيضا لجهود صناع الموسيقى والألحان ومطربى الفيلم الغنائى، الذين كانت مكانتهم فى السينما واسواق توزيعها فى غاية الاهمية.

يمتد زمن عرض الفيلم إلى ساعة وخمسين دقيقة تقريبا، وهو الزمن التقليدى فى ذلك الوقت للفيلم الغنائى، حيث تتجاوز غالبا مدة الأغانى النصف ساعة ولا يتبقى سوى ساعة وأكثر قليلا للمشاهد الدرامية، ربما لهذا السبب سقطت أفلام غنائية من الذاكرة بعد أن تسارع إيقاع الحياة والأغنية والأفلام، لكن فيلم إنت حبيبى من أكثر الأفلام التى كتب لها الصمود عبر الزمن بفضل حبكته القوية وتلاحق أحداثه واحتشاده بالتفاصيل. بل إن أغانى (أنا وحبيبى) نفسها لا تخلو من تفاصيل بصرية وحركية أسرع بكثير من المعتاد فى تلك الفترة، ولا شك أيضا أن مراد يضفى على الصورة السينمائية المزيد من الجاذبيةبفضل أغانيه وصوت شادية وبالطبع ألحانه وغناءه واسكتشاته، التى يعرض منها الاسكتش الأشهر له حدش شاف، الذى يقلد فيه ببراعة مجموعة من كبار نجوم الغناء والطرب، بأداء حركى وكوميدى فى غاية الرشاقة، وباستعراض حركى بسيط فى الخلفية،

لكنه بالتأكيد كان هناك بعض الأغانى التى يمكن حذفها ليس فقط لأنها تقطع السياق الدرامى فهو أمر مألوف وشائع وعادى فى تلك الفترة وأنها تقطع الحدث الدرامى فهو أمر شائع ومألوف فى تلك المرحلة، إنما لأن تصويرها اعتمد بشكل أساسى فقط على الأداء الحركى لمنير مراد، فاللقطة ثابتة والحركة تدور فى إطار ضيق جدا وبدون أى توظيف لعناصر الصورة أوالإضاءة أوالإكسسوار أوحتى الحصان المتواجد فى نفس الكادر، ولا يتخلل المشهد أى إضافة سوى ظهور بعض المارة من حين لآخر.

ربما يكون التلمسانى هو نفسه كان متحمسا لتصويرها بهذه الصورة، فهى تعتمد فى فكرتها على المبالغة والزيف، فالبطل وصديقة فى ذروة الأزمة والبطالة بل والتشرد يقاومان اليأس بأغنية مين قدنا فى فقرنا، كما يعرض الفيلم أغنية شادية الشهيرة يا دبلة الخطوبة وهى تؤديها على المسرح مع فرقة استعراضية.

لكنها أيضا تأتى خارج السياق وبدون أى ارتباط بالموضوع أوالحدث الدرامى، وربما يأتى استعراض ما اعرفش أحب اتنين لتخفيف التوتر بعد أن تفشل محاولات التابعى لكشف المؤامرة على مراد، لكنه أيضا

أطول من اللازم خاصة وهو فى منطقة الذروة من الأحداث التى تتطلب إيقاعا أسرع.

ثم يأتى الاستعراض الأخير وهو أقرب لأوبريت غنائى متكامل يعرض من خلاله كامل التلمسانى رؤيته للصراع الطبقى قبل الثورة، وانتقاده للطبقة الفاسدة المستغلة فى مواجهة الطبقة العاملة، ثم يظهر جندى وطنى يحرس البلاد، يسعى الفساد الشرير فى صورة شيطانية إلى الإجهاز عليه، لكنه يتمكن من مقاومته والتصدى له وضربه، لتبدا الإحتفالات بانتصاره، ثم يعلن العمال فى كلمات الأغنية عن تحررهم بفضل الثورة المجيدة، لتمتلىء الشاشة بصفوف من الجنود بملابسهم العسكرية على المسرح، يظهر خلفهم شعار الثورة " الاتحاد والنظام والعمل ".

بل إنهم يهتفون بالشعار ذاته ضمن كلمات الأغنية خلال الاستعراض، وكما سبق أن قلت فإن انحياز بل وفرحة التلمسانى الغامرة بثورة 23 يوليه هى تأكيد على تفاؤله بأن أحلامه الثورية ستتحقق على يديها وأنه من خلالها ستتحقق المكاسب الاشتراكية التى كم حلم بها. وهو على عكس آخرين غيره فعلوا أشياء مشابهة فى نهايات أفلامهم نفاقا للثورة ومسايرة للنظام الجديد، فى أفلام أنتجت فى نفس الفترة مثل انا وحبيبى فى الشهور التى أعقبت الثورة، وربما أقحمت هذه النهايات عليها فى مرحلة الإعداد أوالتنفيذ. لكن هذا الأسلوب المباشر فى عرضها لم يكن فى صالح الفيلم، كما أنه جاء دخيلا على الموضوع، والارتباط بين الفاسدين وصاحب الملهى الغيور يبدو واهيا جدا، فى ظل غياب أى إشارة للواقع السياسى والاجتماعى طوال الفيلم، بل إن التحول المفاجىء لشرير الفيلم النابلسى لمجرد تأثره بالاستعراض وهو يغالب البكاء "لأ يا منير أنا خلاص عينيا فتحت". وهو يعترف بالذنب الذى اقترفه تجاه منير ويطلب منه أن يحيى جمهوره وأنه سيبقيه بالفرقة بعد ما سبق أن أبلغه بقرار فصله بعد هذا العرض" لا يا منير الليلة مش ليلة وداع دا فجر اخلاص ومحبة.. أرجوك تعتبرنى من ال20 مليون اللى عبرت عنهم أحسن تعبير" يأتى هذا الموقف كحل ضعيف لا يتفق مع حرص التلمسانى الدائم على منطق الأحداث والمبرر لأى تحول درامى، فهذا يضعف كثيرا من قيمة العمل، مهما كانت دوافع صناعه أوالظروف التى أنتج فيها، فى ظل التحولات التى أعقبت ثورة 23 يوليه.

الاستاذ شرف 1954

فى العام التالى يقدم فيلم الاستاذ شرف 1954 قصة ابوالسعود الابيارى الذى كتب السيناريو والحوار بمشاركة التلمسانى وبطولة أنور وجدى وسميرة أحمد ومحمود المليجى والراقصة جواهر.

يحكى الفيلم عن ناظر مدرسة أهلية، ينجح التلاميذ بها طبقًا للمال الذي يحصل عليه الناظر من أولياء الأمور، يختلف المدرس الأستاذ شرف- أنور وجدى مع ناظر المدرسة حول طريقة التدريس بالمدرسة، والمدرس فى الوقت ذاته يحب ابنة ناظر المدرسة، يشتد الخلاف بين شرف والناظر.

يترك الأستاذ شرف المدرسة بل والتدريس كلية، ليعمل في شركة استيراد ويكتشف أن عمله هو التوقيع على أوراق مشبوهة أى أن الفساد يطارده أينما كان، ترى حبيبته أن هذا العمل لا يتفق مع مقومات شخصيته فتنصحه أن يترك الشركة ويعود لعمله بالتدريس، ويبدآن معًا حياة كلها حب وسعادة.

فيلم جرىء فى فكرته التى ترسخ للفساد المستشرى، الذى يفشل البطل فى مقاومته خلال عمله كمدرس لينتقل إلى عمل آخر مختلف تماما وفى مجال بعيد هو الاستيراد والتصدير لكن الفساد يلاحقه أيضا، وربما يكتفى التلمسانى بهذا الطرح الجرىء خلال أحداث الفيلم ليستسلم فى النهاية إلى النهاية السعيدة التى اعتاد عليها المشاهد فى تلك الفترة وربما فى غالبية مراحل الفيلم المصرى.

يعالج السيناريو القضية بأسلوب كوميدى يجيده الإبيارى، طبعا لكن دون أن يفقد الموضوع قيمته والقضية أهميتها، وربما يعد هذا الفيلم من الأعمال التى كان يسعى التلمسانى من خلالها أن يسترد روح الواقعية الثورية التى بدأها فى فيلم السوق السوداء، ولكن بالطبع فى حدود ضيقة جدا نظرا لظروف السوق التى أصبح يدركها جيدا.

موعد مع ابليس 1955

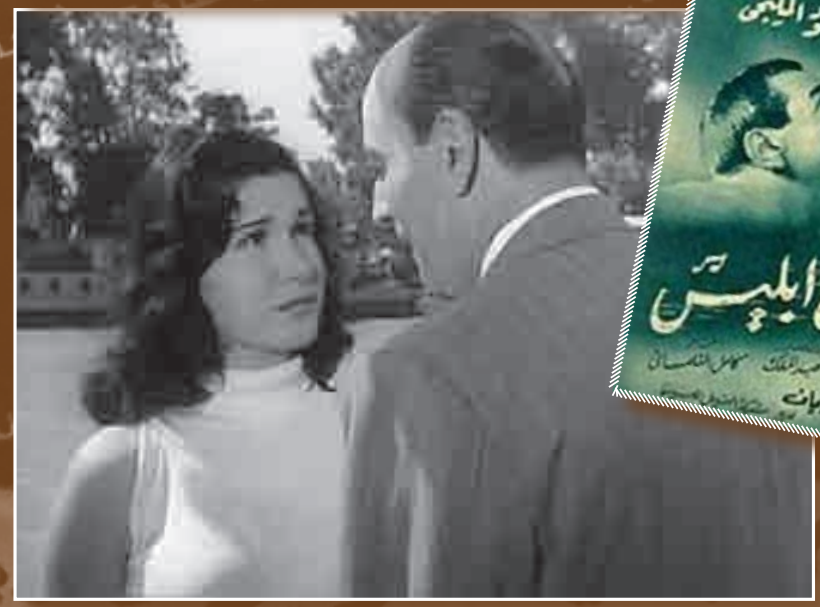
فى فيلم موعد مع إبليس يقدم التلمسانى أحد الأنواع النادرة فى أفلامنا يمزج فيه بين الرعب الأسود، والخيال شبه العلمى، وقد أعد السيناريو عن مسرحية فاوست الشهيرة التى كثيرا ما كانت ومازالت ملهمة لصناع الفن فى مختلف أنواع الدراما.

تدور أحداث الفيلم حول طبيب طيب وقنوع يعيش في مدينة القاهرة، والذي يعاني من ضيق ذات اليد وقلة الإيراد الذي يدخل لعيادته الخاصة بسبب مساعدته للفقراء والمحتاجين ورخص ثمن تذكرته للعلاج، وفي يوم من الأيام يقابل الطبيب رجلاً يدعى نبيل، والذي ما هو إلا الشيطان نفسه الذى رأى فى طيبة الطبيب المفرطة خطرا عليه وعلى دوافعه الشريرة، فيتقرب منه ويتعرف على أسرته وعلى ظروفه المعيشية الصعبة، وبعد أن يكسب ثقته يقوم بعقد صفقة معه يساعده من خلالها في معرفة الأمراض التي يعاني منها مرضاه، وينال الطبيب على إثر ذلك شهرة واسعة ويصير ميسور الحال، ولكن تنقلب الأمور فيما بعد بما لا يسر، حين يكتشف الطبيب الفخ الذى وقع فيه، وخضوعه للشيطان، فيتمكن من الخلاص منه ومن وعده وشروطه ليسترد حريته وايمانه..

كتب السيناريو والحوار جليل البندارى يعتمد التلمسانى فى هذا الفيلم على قسط قليل من الخدع عكس ما يفرضه هذا النوع، وهو يسعى فى كل مشاهده إلى فرض حالة من الواقعية والمنطقية على عمل يعتمد على الخيال بالأساس، لكنه اعتمد بشكل كبير على مباراة فى التمثيل بأداء متقدم لزكى رستم والمليجى.

كما أنه قدم للمرة الثانية منير مراد فى دور ابن شقيق الطبيب المتوفى والذى يقيم معه فى نفس البيت ويعشق الموسيقى والغناء ويحلم بالزواج من ابنة عمه التى تقع لبعض الوقت تحت تأثير الشيطان.

لا يعد الفيلم من أعمال التلمسانى الناجحة، لكنه ربما جاء ضمن حرصه على ارتياد مختلف أنواع الأفلام واكتساب الخبرة فيها، لكنه يعود بعده إلى النوع الكوميدى الغنائى فى فيلم معهد الرياضة والرقص الذى شهد عرضه الأول فى ذات السنة 1955 والذى أعقبته خمس سنوات من الغياب لم يعمل خلالها سوى كاتبا للسيناريو قبل أن يخرج فيلمه الأخير (الناس اللى تحت).



معهد الرياضة والرقص 1955

يشار إلى الفيلم فى بعض المراجع والمواقع بأن عنوانه مدرسة البنات، وفى مواقع أخرى إلى إسمه الموجود فى التيترات بعنوان معهد الرياضة والرقص، وقد تشير مراجع ثالثة إلى ذات الإسم وبين قوسين العنوان الآخر، وهى مسألة محيرة غير معروف أسبابها، لكن المؤكد وطبقا للعناوين داخل الفيلم أن العنوان الوحيد هو معهد الرياضة والرقص.

على غرار فيلم أنا وحبيبى يتجه التلمسانى مرة أخرى إلى الفيلم الغنائى الاستعراضى، لكن الموضوع هنا يعتمد بالأساس على القصة العاطفية أو علاقة الحب التى تنشأ بين البطل والبطلة وتواجهها العقبات، لكن وجود الراقصة نعيمة عاكف كبطلة هو الذى يمنح الفيلم طابعة الاستعراضى توظيفا لقدراتها فى هذا المجال، وهو بحق أحد الأفلام التى تقدم فيها رقصاتها المميزة بعد مشوار طويل من النجاح والنجومية كبكلة استعراضية على الشاشة ومنذ ظهورها فى نهاية الأربعينات بأفلام مهمة فى هذا المجال منها لهاليبو وبابا عريس والنمر وعزيزة ومعظمهم من إخراج حسين فوزى.

كما يأتى ظهور كمال الشناوى وهو فى قمة شهرته ونجوميته ولمعان اسمه كنجم سينمائى كبير وفتى شاشة أول وكان التلمسانى قد قدمه من قبل فى بدايات نجوميته بفيلم كيد النسا، بلكنه هذه المرة يمنحه الظهور لأول مرة باسمه وصفته، بل وبالصورة التى ترسخ لوجوده على الشاشة كفتى أول ومعبود من النساء، حيث نرى البطلة فى بداية الفيلم وهى تستمع له فى لقاء إذاعر وهى فى غاية الانجذاب ثم تنضم إليها زميلاتها لتبدى كل منهن إعجابها الشديد به، ويظل مرآه بالنسبة للبطلة حلما صعب التحقق لكنه يتحقق بالفعل.

فى أثناء إحدى رحلات نادية/ نعيمة عاكف مع المدرسة لحديقة الحيوان وفى مشهد سينمائى من الطراز الأول يوظف فيه التلمسانى قدراته ولغته السينمائية فى التأسيس لجغرافية المكان تلتقى مصادفة بالنجم كمال الشناوى وفى موضع آخر من نفس الحديقة تلتقى بابن عمه أمين/ النابلسى، فيعجب كلاهما بها دون أن يعرف أى منهما أنها ذات الفتاة التى أصابت بسهامها قلبهما، وعندما يكتشف أمين الأمر ويعلم أن الفتاة تبادل الشناوى الحب فيقرر بشهامة أن يوظف كل قدراته للتوفيق بين الحبيبين مهما واجه من مشاكل وعقبات.

وتتوالى العقبات التى تفرق بين الحبيبين، بداية من إصرار عم البطل على تزويجه لابنته وزعمه أنها خطيبته، وكذلك رغبة عم الفتاة الصعيدى فى تزويجها من ابنه المعاق ذهنيا، وتدور كل هذه الصراعات أطماع مالية، وينتهى الفيلم بالطبع بالنهاية السعيدة وتتويج قصة الحب بالزواج.

كتب قصة الفيلم المخرج الكبير حلمى حليم ومن الواضح أنها قصة عاطفية بالأساس تم ادخال الخط الاستعراضى عليها ليمنحها مزيدا من الجاذبية ومتفقا مع النوع الشائع والناجح فى تلك الفترة، وكتب السيناريو والحوار على الزرقانى فى تمكن شديد من الحفاظ على خيوط القصة وتحقيق حالة من الترقب لدى المشاه. وساهم فى النجاح أبطال الفيلم الثلاثة، والذين وإن كانوا يقدمون شخصيات تقليدية شبيهة بما قدموه من قبل إلا أن الحبكة الجيدة والمواقف المرسومة بعناية قد أضافت لهما كثيرا، ومنحت الأحداث مصداقية كبيرة، فهى كوميديا موقف محكمة الصنع وإن اعتمدت على قدر من الهزل والمبالغة فى الشخصية التى لعبها النابلسى إلا أن السيناريو صنع لها مصداقيتها ومنحها مبرراتها.

الناس اللى تحت

بعد غياب خمس سنوات عن الإخراج يعود التلمسانى بفيلم الناس اللى تحت الذى يعد من أكثر مشروعاته الفنية طموحا فى السينما لعدة أسباب فهو الأكثر اقترابا من رؤيته الواقعية الثورية باعتماده على نص مسرحى فى نفس الاتجاه وبذات الإسم للكاتب نعمان عاشور، فأحداث المسرحية تدور بشكل درامى حول الصراع الطبقى، ليس فقط من خلال طبيعة العلاقات واختلاف الانتماءات لكن أيضا من خلال الجغرافيا التى تمتد من حى المنيرة الذى كانت تسكنه الطبقة المتوسطة، بكل ما وقع فيها من أحداث وما عبرت عنه من متغيرات اجتماعية، إلى حى مصر الجديدة بما يمثله رمزيا بالمكان والهدف الجديد للسكنى للطبقات التى تسعى لمستقبل جديد فى مصر الجديدة، الحى والمعنى.

تمتلىء المسرحية بالعديد من الشخصيات المرسومة بإتقان من مختلف الأجيال والطبقات، وكلهم يعيشون فى نفس العمارة وتحتدم بينهم الصراعات ويواجهون الأزمات فى حبكة محكمة تشكل أساسا قويا

لسيناريو سينمائى لو امتلك كاتبه القدرة على التعبير بلغة السينما وتوظيف مفرداتها.

وهو مع الأسف ما لم يتحقق بالإتقان المطلوب من وجهة نظرى، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب من اهمها الالتزام الشديد بالأصل المسرحى بشخصياته وأحداث وتفاصيله، دون اجتهاد فى التغييرات المطلوبة واللازمة لتحويل النص المسرحى إلى فيلم سينمائى، وربما يأتى هذا نتيجة لمشاركة مؤلف المسرحية بكتابة الحوار رغم انفراد التلمسانى بكتابة السيناريو، لكن الإلمام بطبيعة الكتابة السينمائية يدرك جيدا بأن الانفصال شبه مستحيل بين السيناريو والحوار، فكل منهما يكمل الآخر، لذا أعتقد أن حرص نعمان عاشور على الالتزام بنصه الأصلى أفسد الصورة السينمائية للفيلم.

تأتى المشاهد السينمائية فى الفيلم بطول المشهد المسرحى وتعتمد غالبا على الحوار وأداء الممثلين الذين غلب على معظمهم أسلوب الأداء المسرحى، كما أن المشاهد الداخلية تسيطر على الفيلم، مما يتعارض تماما مع جمال الفكر وتوظيفها سينمائيا، فالبعد المكانى وجغرافيته شديد الأهمية بينما جاءت فى الفيلم معظم المشاهد الخارجية وكأنها مجرد مقدمات للدخول فى المشاهد الداخلية.

افتقد الفيلم أيضا أمران فى غاية الأهمية وهما التعبير عن جوهر الفكرة والمضمون عن الصراع الطبقى فى مرحلة ثورة مجتمعية، أما الأمر الثانى فهو الحس الكوميدى الساخر الذى تمتعت به كل أعمال نعمان عاشور، فكوميديا السينما تختلف تماما عن كوميديا المسرح، وهى لا تعتمد بالأساس على الحوار كوسيلة وحيدة للإضحاك فضلا عن غياب الموقف الكوميدى وسيطرة روح فرض المعلومات على المشاهد.

لا أستطيع أن أحدد ما هى الأسباب التى جعلت هذا الفيلم من أضعف أفلام التلمسانى بعد كل ما اكتسبه من خبرة وما قدمه من أعمال متنوعة، فهل هى المشاكل التى أحاطته به فى سنوات حياته الأخيرة بالقاهرة، أم أن ثمة ظروف إنتاجية أوخلافات فنية، لكن تظل المحصلة أنه فيلم مخيب للآمال، خاصة إذا ما قورن مستواه الهزيل بالمسرحية التى أخذ عنها والتى كانت من روائع المسرح المصرى فى نهاية الخمسينيات.

فى الحقيقة ورغما عن تراجع مستوى أعمال التلمسانى بعد فيلم السوق السوداء فإنه فى رأيى لم يحصل على تقدير أكبر من قيمته، فالتلمسانى شأنه شأن كمال سليم استطاع فى فليمه الأول أن يعبر عن أفكاره ورؤاه بقوة لكن هذه القوة هى التى وضعت كل منهما تحت الأنظار، ولم يكن استمرارهما فى العمل السينمائى مرهونا إلا بالتخلى عن أفكارهما وأساليبهما، بل أن التلمسانى على وجه الخصوص عانى بقسوة من الفشل التجارى لفيلمه الأول، وهى الأزمة التى من الواضح أنه سعى لتجاوزها بإثبات أنه مخرج قادر على صنع أفلام تجارية ناجحة.

علاوة على هذا فإن غالبية أفلام التلمسانى ومنها السوق السوداء قد واجهت مشاكل مع الرقابة التى كانت متشددة جدا خاصة فى نهاية الأربعينات وشديدةالحساسية تجاه أى فيلم يمكن أن يعبر عن مشاعر الظلم والاضطهاد الشعبى وهو ما واجهه فيلمى لاشين، الذى تم سحبه من دور العرض خوفا من تأثيره على الجماهير، وشمشون ولبلب الذى واجه نفس المصير تقريبا ولم يتمكن من الخروج لدور العرض إلا بعد قيام ثورة 23 يوليه، على الرغم من طابعه الكوميدى واعتماده على أسلوب المغامرات والمواجهات المضحكة.

على تقدير أكبر بكثير من قيمته الفنية، فأفلامه ذات أسلوب فنى ضعيف بحجة أنه كان يعمل فى فترة بداية السينما لكنه طبقا لسيرته وكونه فنانا تشكيليا كان من المتوقع أن يكون أكثر وعيا، إن تقديم مخرج لعشر أفلام خلال 15 سنة هى تجربة ليست هينة وكان من المفترض أن تصل لمرحلة أفضل لا أن يكون أول أفلامه أفضل من آخرها."

الفصل الخامس
فى مجال الكتابة النقدية والكتب السينمائية

يعد التلمسانى واحدا من رواد النقد السينمائى فى مصر، فهو من أوائل من كتبوا فى الصحف والصفحات الفنية المقالات النقدية التى تعبر عن آرائه وملاحظاته ورؤيته للفن السينمائى كما يجب أن يكون، وقد استفاد التلمسانى من تجربته المتشعبة فى حقل السينما وإلمامه بمختلف تخصصات الفيلم.

يمكن أن تتعرف على مدى جدية كتابته النقدية ورؤيته الثاقبة الواعية حتى قبل دخوله معترك العمل السينمائى عبر السطور التالية من آخر مقال نشر له بمجلة التطور- العدد الخامس مايو1940 " إن الصور والتماثيل وهى فى مصر بضاعة راكدة- لحسن الحظ- لا تؤدى إلى ضرر بالغ لجموع الشعب، كما أدت إليه مختلف الفنون الأخرى المتصلة به، كالسينما والمسرح والصحافة الرخيصة المبتذلة....

إن السينما المصرية والمسرح والغناء والموسيقى المصرية عبارة عن تجارة يقوم بها بضعة بقالين لسرقة أموال الشعب المسكين، لأنه أكثر الطبقات ترددا على الأفلام المصرية....على الطبقة المثقفة التى يحملها هذا الفن أعباء ومسئوليات صلدة لابد أن تقوم بها نحوالطبقات الأخرى غير المثقفة، وهى الأغلبية الساحقة وعليها كل الأمل والرجاء الذى لاشك فيه، كى تقوم بدورها الإنسانى الجليل نحومن ربطتهم بهم الإنسانية والأرض، التى نعيش فوقها جميعا"

هذه الكتابة الواعية تأتى بعد مرحلة من تجربته الصحفية وكتاباته النقدية فى مجال الفن التشكيلى ثم السينمائى وتنقله بين أكثر من دورية ومنها مسئوليته عن باب وراء الكاميرا فى مجلة السنية فى

عام 1945. وذلك خلال بدايات عمله فى مجال الإخراج بعد سنوات عمله كمساعد فى الإخراج والمونتاج ثم اسهامه بأفكاره فى كتابة السيناريو وكذلك توظيف مهارته التشكيلية وفهمه المتطور للسينما فى رسم تتابع اللقطات للفيلم بعد تشكل ثقافته السينمائية الواسعة، لهذا فإن مقالات التلمسانى كانت تعكس فهمه الصحيح للسينما إلى جانب ثقافته الفنية والعامة.

لم يتوقف اهتمام التلمسانى بالثقافة السينمائية عند حدود كتابة المقال لكنه قام أيضا بتأليف كتابين من أوائل الكتب النقدية المؤلفة عن السينما، والحقيقة أن الدافع فى تأليف الكتابين فى رأيى لم يكن سينمائيا فقط، وانما تعبيرا أيضا عن موقفه الأيديولوجى وأفكاره السياسية. فكلا الكتابان يتناولان السينما من منظور ورؤية ووجهة نظر تتعامل معها باعتبارها ليست مجرد مادة للترفيه والتسلية فقط ولكن أيضا لدورها البالغ الأهمية والخطورة فى نشر الثقافة والمعرفة وبث المفاهيم فى أذهان الجماهير.

سفير أمريكا بالألوان الطبيعية

فى هذا السياق وفى ظل سيطرة السينما الأمريكية على دور العرض فى العالم منذ وقتها وحتى الآن، فإن كتابة الأول بعنوان سفير أمريكا بالألوان الطبيعية يأتى ككتاب نقدى وتحليلى للفيلم الأمريكى فى معظم إنتاجاته، ودوره فى نشر الدعاية وفقا لخطة مدروسة تضعها الدولة وتدعمها وتنشرها فى العالم، لتقدم صورة ناصعة للمجتمع والحياة الأمريكية، من خلال صورة سينمائية مبهرة وجذابة.

"الفيلم هو أهم ما سخره العقل الأمريكي للدعاية والإعلان. إنه يطوف القارات ويجوب البلدان مخاطبا بلغته المسلية المبهرة عقول الناس وقلوبهم". فإن "أفلام هوليوود ليست للتسلية. إنها نشرات سياسية، ودعاية مستورة، وإعلان مقنع لتوجيهات أمريكا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية". كما أن "معظم أفلام هوليوود تتناول المواضيع كأنها أحلام يقظة".

وتجعل "الفرار من الواقع هو الحل" بدلا من مواجهته. ويشير كامل التلمساني في كتابه إلى أن شرقنا العربي يحارب الاستعمار لكنه "ما زال ينظر لأفلام هوليود التي تغرق أسواقنا وقلوبنا نظرة محايدة مسالمة ساذجة". كما أن "مصر التي تعيش أيامها المليئة

بالحياة المتدفقة في تأميم القناة، وفي صد الغزاة في بورسعيد، وفي موقفها المشرف من المشاريع الأمريكية .. ومن القواعد المسلحة.. ومن الأحلاف الأجنبية.. مصرنا هذه ما زالت تنظر لأفلام هوليود نفس النظرة المحايدة المسالمة الساذجة"

يعتبر التلمسانى أن معرفة شعوب الأرض، بالولايات المتحدة الأميركية، تأتى اعتمادا على انتشار أفلام هوليوود وقدرتها على الدعاية والتأثير والإقناع والإبهار، وأن هذه الصورة البراقة التى تصدرها أمريكا أصبحت هى المسيطرة على أذهان الشعوب، ومن العسير عليها أن نراها من منظور آخر، نظرا لما رسخته هذه الأفلام فى العقول وسربته فى النفوس عبر أشرطتها السينمائية، التى نجحت فى أن تجعل المشاهد فى أنحاء العالم يدمنها، وأصبحت بوجه خاص فى مجتمعات تغلب عليها الأمية هى الوسيلة الأساسية للثقافة والمعرفة.

" تحت عنوان جنة الله فى أرضه يفضح الكتاب الصورة المزورة الخلابة التى ترسمها هوليوود لأمريكا، فى مقابل الصورة المتجنية البغيضة التى تقدمها للأجناس الأخرى مثل الهنود الحمر والزنوج والعرب والأسيويين، بعد أن يستعرض بالتفصيل الجمال الخاص للأمريكى ممثلا فى كلارك جيبل المثل الأعلى للرجولة، وروبرت تايلور الساحر أمير الأحلام وبعد أن يبين كيف تتعمق الأفلام الأمريكية فى أن تقدم الزنجى شأنه شأن الأفريقى والأسيوى مجرد مخلوق خنوع جمول يحب حالته الراهنة كماسح أحذية للبيض- مقال كمال رمزى بمناسبة مرور عقدين على رحيل صاحب الكتاب- مجلة فن- 17 فبراير 1992"

فهذه الأفلام تخلق "في نفسك مركب العظمة بالنسبة لبلادها، ومركب النقص بالنسبة لبلدك.. وبذلك تزيد من استسلامك المطلق لوجهات نظرها نحوالأشياء والمشكلات، وتجعل منك لا مجرد متفرج يتردد على أفلامها ويدفع ثمن تذكرته فقط.. بل مواطنا تابعا لها في بلدك.. طابورا خامسا لأمريكا يسير على أرض الوطن.. وهذه هى المأساة". كما يقول الكتاب إن الفيلم الأمريكي" يغرس في أعماقنا الرضوخ للاستعمار دون أن ندري.. ودون أن يقول هذا صراحة.. وهذه هى الطامة الكبرى" . وعلاوة على ذلك فإن كامل التلمساني توقع في كتابه هذا الذي ألفه عام 1957 بتطورات الأحداث ودور الفيلم في هذا المجال. فهو يرى أن أمريكا تعمل بكل قوتها لوراثة تركة الاستعمار

الأوروبي قائلا بالحرف الواحد في صفحة 35 من كتابه: "وهى تسخر أفلام هوليوود الآن لتغزوبها العالم غزوا فكريا منظما مقدمة للغزوالحربي المسلح". فى مقابل هذا الزهو والتكبر والصلف الأمريكى فإن سينما هوليوود تتجاهل تماما الإسهام الحضارى الذى قدمه الشرق للإنسانية، الذي أسهم في حضارتها وتقدمها ونموها أجيالا طوالا، والذي أضاف إلى التراث البشري العام، صفحات وصفحات من العلم والمعرفة في كل الفنون والآداب والعلوم، إلا بساط الريح وسفينة السندباد والقمقم الخرافى، ولم تكتفِ هوليوود بكل هذه التزويرات.

وهى تمجد قوتها وتبشر بعصر منَ السيطرة على مختلف مجريات الأمور فى العالم بفضل قوتها العسكرية وتقدمها التكنولوجى وبنائها للمجتمع السليم الذى يولد الأبطال ويصنع التاريخ، وكأن الولايات المتحدة الأمريكية هى وحدها صاحبة القدرة على الهيمنة والسيطرة على العالم. وبالتالى على شعوب العالم أيضا أن تخشى غضبها وتدرك قوة بطشها وقدرتها على تأديب الشعوب والقضاء على كل من يتصدى لمشروعاتها بمنتهى القسوة والعنف وبلا رحمة كما صورت فى أفلامها معاركها مع الهنود الحرب وإبادتهم من أجل الاستيلاء على أراضيهم.

يرى الناقد على أبوشادى فى مقاله بجريدة الوطن المعنون سفير أمريكا بالألوان" أن التلمسانى كان صاحب بصيرة نافذة ورؤية واعية وقدرة على استشراف المستقبل تجعل الكتاب معاصرا بأفكاره وأطروحاته حول الدور الذى تلعبه السينما فى إعادة تشكيل الوعى واستغلال صناع السينما الامريكية لها فهم يهدفون إلى توجيه شعوب العالم إلى حيث تريد البنوك والحكومات الممثلة لها". فالتلمسانى يشرح فى كتابه كيف أن البنوك الأميركية الضخمة، تُحدد السياسة العليا للأفلام الكبيرة، والتدخل من جانبها، ليس الأول والأخير في صناعة الفيلم؛ ذلك لأن العمليات المتشابكة في هذه الصناعة من الكثرة، بحيث لا تنتهي عند التمويل للإنتاج فحسب، بل تدخل في مراحل أساسية عديدة، أخرى، تنتهي بالتوزيع، ولكن تبقى البنوك هي المنتجة الفعلية لأفلام هوليوود، وأصحاب البنوك هم ملوك الصناعة الأولى لمعقل الرأسمالية الاحتكارية الأولى.. الولايات المتحدة"

يرى التلمسانى أن أمريكا تسعى إلى بث رسائلها هذه للعالم المحملة بالترهيب والترغيب عبر مختلف إنتاجاتها مع استثناءات قليلة، وعبر رصد التلمسانى للموضوعات والتفاصيل السينمائية كفنان خبير

يستطيع أن يؤكد لك على هذه الفكرة وعلى أثرها البالغ على المشاهد سواء من خلال الحوار أوالحدث أوالصورة السينمائية أوبتوظيف كل عناصر الفيلم.

لم يكتف التلمسانى بنقد السينما الأمريكية وتأثيرها المدمر على الجمهور، بل انتقد أيضا أثرها البالغ الخطورة على صناعة الفيلم المصرى، فيرى الناقد كمال رمزى أن الفصل السادس يعد أهم فصول الكتاب" فهو يتحدث عن هلودة الفيلم العربى- أى أن يصبح الفيلم العربى نسخة أخرى فكرا وفنا من الفيلم الأمريكى يكاد يضيع فيه الطابع العربى الذى يضمنا جميعا فى شرق واحد، إن الهلودة لون من ألوان الاستعمار الروحى، إنها تمهيد لخلق طابور خامس بيننا من غير وعى منا"

كما يحذر التلمسانى فى كتابه من الأثر بالغ الخطورة الناتج عن المشاهدة اليومية للسينما الأمريكية التى أصبحت تلوّن وجهة نظرنا إلى الأشياء والعالم الذي نعيش فيه، وإلى الحياة نفسها، فالفيلم الأميركي له تأثيره الكبير في عقلية رواده، تأثيره العجيب في اتجاهات تفكيرهم؛ لأنه أصبح جزءا مهما وخطيرا من هذا التفكير، كان هذا الإنذار المبكر من التلمسانى عبر هذا الكتاب هو الأكثر تكيفا وتوسعا فى تناول ظاهرة السينما الأمريكية التى كانت ومازالت تسعى لإحالة العالم إلى قرية صغيرة لا ترى من العالم سوى الجانب الأمريكى ولا تنبهر إلا به ولا تحلم إلا بالانضمام إليه ولو وجدانيا.

جاء صدور هذا الكتاب فى تاريخ شديد الدلالة فى عام 1957 أى بعد شهور قليلة من الاعتداء الثلاثى على مصر ونجاح مصر فى مقاومته واجلاءه عن البلاد، والذى شارك خلاله التلمسانى بنفسه ضمن اللجان الشعبية للدفاع المدنى عن مدن القناة، ويعد هذا الكتاب أيضا مساهمة كبيرة فى الدور الوطنى المتعدد للتلمسانى، فإذا كانت دول الاعتداء الثلاث هى (فرنسا – إنجلترا – إسرائيل) انهالوا عليها ليس فقط عقابا على قرار رئيسها جمال عبد الناصر بتأميم قناة السويس، ولكن لإيقاف قطار التنمية الذى بدأ فور قيام ثورة يوليووتمثل فى حزمة قرارات وضعت مصر ومن بعدها العرب فى قلب اهتمام العالم لكن التنلمسانى كان يدرك بوعيه وثقافته أن الخطر الحقيقى القادم سيكون من أمريكا وقد تحقق ما توقعه بالفعل وراح يحذر منه بفضح توجهاته السينمائية التى تكشف بوضوح عن نواياه.

أختلف طبعا مع كامل التلمسانى حول دعوته لتوسيع دور الرقابة والمطالبة بتوحيد الفلسفة فى الأعمال الفنية حين يكتب" ان الرقابة الموجودة حاليا على الأفلام لا تكفي، فليست لها سياسة مرسومة واضحة؛ لأن الفلسفة الواحدة للفنون وللآداب، لم ترسم بالوضوح الكافي بعد. وكذا فإن بعض الأفلام الأميركية التي تُعرض في دور العرض بمصر، تهدم كثيرا من برامج الإذاعة والكتب؛ لذا لا بد من الفلسفة الواحدة والرقابة الهادفة الواعية لسياسة الدولة وفلسفتها، وذلك لأن السينما، والأفلام السينمائية في الشرق العربي بالذات، أخطر من الصحافة والأدب، لانخفاض نسبة التعليم بين المواطنين، ولتجسيم الواقع كصورة حية متكاملة، تقدمها السينما للناس بشكل محبب إلى نفوسهم إذ لا بد من فلسفة واحدة في الفنون والآداب.

فلا بد أن تكون الفلسفة الموجودة في فن من الفنون عندنا، كالمسرح مثلًا، نفسها الموجودة في السينما، وأيضا في الآداب وفي الصحافة والإذاعة، فلا بد من الفلسفة الواحدة التي تردد المعنى والمضمون ذاتهما، وتسير في الاتجاه المشترك الواحد، مهما اختلفت أشكال الفن وتنوعت أساليبه، فمحصلة القوى النهائية لمجموع هذه الفنون والآداب مجتمعة، هي وحدها التي يمكنها أن تؤثر التأثير الأقوى."

ربما لا يقصد التلمسانى الرقابة بمعناها المتداول، لكن فكرة الفلسفة الواحدة هى بكل تأكيد رغم نواياه النبيلة كفيلة بتقليص حرية المبدع والقضاء على فكرة الرأى والرأى الآخر حتى ولو كانت نابعة من الخوف من التأثير الأمريكى خصوصا أوالغربى عموما.

يقال أن الكتاب لم يحقق توزيعا جيا عند صدوره، لكنه فى الحقيقة استمر مع الزمن فى مكتبة المهتمين بالسينما، كما أعيد طبعه عدة مرات، وكتبت عن الكثير من المقالات، وهو بلا شك ترك تاثيره على أجيال من النقاد والقراء، ليس فقط بسبب رؤيته النقدية الثاقبة ولكن أيضا بفضل أسلوبه الجذاب المحبب، فالتلمسانى يضفى على الكتاب من حين لآخر حسه الساخر، كما أنه يبدأ كتابه بأسلوب المخاطبة أى التحدث مع القارىء وكأنه صديقه، وبأسلوبية بعيدة تماما عن الافتعال لأن التلمسانى فعليا كان هدفه الدائم هو الاقتراب مع الجمهور، وهو يستخدم لغة بسيطة وأسلوب سهل، كما أنه عندما ينتقل بك لتحليل الأفلام يشعرك بأنك تجلس إلى جواره تشاهدها معه وتستمتع بملاحظاته الذكية التى تنير لك الصورة وتضىء

لك الطريق للفهم الصحيح عن أهدافها ومدلولاتها. وعلى الرغم من الانتقاد الحاد الذى يطرحه التلمسانى للسينما الأمريكية فى مجمل إنتاجها إلا أنه بحس موضوعى ووعى متقدم يتناول بعض النماذج منها التى يراها تمثل تيارا مختلفا فى هذه السينما فى إيمانها بقيم الحرية والعدالة والمساواة كأفلام استثنائية منها أعمال أرثر ميللر وهوارد فاست وغيرهم من الفنانين الذي تعرضوا لمطاردة واتهامات اللجنة المعادية للحريات (المكارثية).. وهو يذكر أن "أمريكا لم تخل من المفكرين الشرفاء الأحرار، الذين حاولوا ويحاولون إيقاف التيار الجارف من التزوير الهوليودى للحقائق. وهكذا سيذكر فى هذا الإطار بعض نماذج الأفلام السابحة ضد التيار..» وما شارلي إلا واحد من أنصع النماذج لهؤلاء الأحرار الشرفاء وهو الذى سوف يخصص له كتابه الثانى.

كتاب عزيزى شارلى

صدر أكثر من كتاب عن شارلى شابلن منهم الذى كتبه بنفسه بعنوان قصة حياتى، لكن يظل لكتاب التلمسانى عزيزى شارلى مكانته الخاصة وموقعه المهم، ليس فقط لكونه يتناول حياة شارلى بأسلوب درامى فذ، لكن أيضا لأن التلمسانى يتحدث فيه أيضا عن علاقته بشارلى كمشاهد منذ طفولته وتطور هذه العلاقة، حتى أصبحت تعبر عن جوانب حياة الفنان المصرى الكبير ذاته ممتزجة مع حياة النجم العالمى. فحياة شارلى شابن بكل ما عاشه من ظروف صعبة وقاسية ومعاناة، لم تغب عن وعيه أبدا، وهى ما جعلت فنه يركز دائما على الانسان المتشرد البائس والعامل البسيط المقهور، وهى أيضا التى أثرت بشكل أوبآخر وبطريقة أوأخرى على فن التلمسانى وانحيازه للفقراء والطبقات الكادحة.

يرصد الكتاب جوانب من حياة شابلن كحياة ميلودرامية بامتياز شهدت اليتم وحياة الملجأ، كما شهدت ظهوره على المسرح جنينا ورضيعا، كما شهدت تحولات جذرية ورحلة صعود صاروخى بعد معاناة وجهد واجتهاد، ثم عادت لتشهد الظلم البين الذى واجهه شابلن باتهامات فى غاية الخطورة.

لم يعانى التلمسانى فى طفولته معاناة الفقر والحرمان التى عاشها شابلن لكنها شهدت التحولات والتقلبات ذاتها، وتميزت شخصية

التلمسانى بهذه القدرة على الابداع والابتكار والجرأة على تحويل المسار حتى تحقق وأصبح أحد رموز جيله بل وأحد أهم رواد السينما فى سنواتها المبكرة وقبل مرور عقد كامل على بدايتها.

ثم عادت لتشهد المحن القاسية واضطراره للغربة عن الوطن وترك مستقبله الكبير فى الوطن ليبدأ من جديد فى المهجر الذى انتهى به إلى لبنان التى شهدت موته المفاجىء والمفجع.

على غرار كتابه الأول يبدأ التلمسانى كتابه الثانى برسالة لكنها ليست موجهة هذه المرة للقارىء لكنها إلى شابلن ذاته الذى يستهله بعبارة عزيزى شابلن وكأن الكتاب كله رسالة موجهة للفنان العالمى الكبير لكنه يعود من حين لآخر لتوجيه خطابه إلى القارىء مباشرة.

ثم يبدأ التلمسانى بسرد شيق لقصة أول لقاء بينه وبين شارلى حين شاهد صورته فى بوستر الفيلم المعلق على واجهة دار العرض لتلفت نظره وينجذب بقوة لهذا الكائن الضئيل الذى يبدو أقرب لحجم طفل مثله ومظهره الغريب" قبعة مكورة سوداء، وحذاء ضخم مرتوق ويمسك بيده عصا خيزران مسلولة"!، فيحاول أن يدخل إلى السينما ليشاهد العرض لكنه لا يمتلك ثمن التذكرة، فيتراجع مقهورا وحزينا لعدم تحقق حلمه بمشاهدة فيلم صاحب الصورة.

بعد أن يتمكن التلمسانى من مشاهدة أفلام شارلى شابلن تتوطد أواصر الصداقة بينهما، طفل مشاهد شغوف بعالم الصور يبهره نجم سينمائى عالمى كبير وشهير.. ثم تتطور الصداقة أكثر وأكثر حين يبحث ويطلع التلمسانى شابا على سيرة حياة شابلن، ويتأمل فنه بفهم وعمق أكثر.

يعايش التلمسانى حياة شابلن من قبل ميلاده وهو جنين فى بطن أمه التى كانت هى وأبوه ضمن جوقة فنانين فى مسارح لندن فى وقت كانت الأزمة الاقتصادية تعصف بالبلاد، وهى الأزمة التى أثرت على عمل الفنانين المتزوجين حديثاً، بل وبدأ جنينهما الأول والوحيد يداعب بطن أمه التى أضطرت للعمل والوقوف على خشبة المسرح وبطنها بجنينها يظهران بوضوح أمام الجمهور الذى يحتفى بالنجم الرضيع حين التهبت الأكف بالتصفيق له فى نهاية إحدى المسرحيات التى لعبتها أمه وخرجت تحيى الجمهور وهى تحمل رضيعها بين يديها!.يراه التلمسانى أنه النجم قبل أن يولد.. والذى سوف يظل نجما حتى بعد وفاته.

هكذا يرسخ التلمسانى للحقيقة الاسطورية التى ارتبطت بنجم فوق الاستثنائى، لكن الكتاب الأقرب إلى دراسة عميقة متحققة بأسلوب بسيط يربط فيها دراما الشخصية بالتاريخ والخاص بالعام، فعبقرية شابلن ارتبطت أيضا بظروف تاريخية ساعدتها على التألق والبزوغ على اعتبار أن الزمن كان حليفا لها. فميلاد شابلن جاء قريبا جدا من ميلاد فن السينما وهو الفن الذى امتلك شابلن أدواته سريعا بل أنه كاد أن يكون المعبر الأكبر والملهم لملكاته وقدراته، التى استطاع أن يسخرها لفن السينما معتمدا على بداياته المسرحية وقادرا على أن يعبر بأدائه التمثيلى وفهمه للغة السينمائية عن كيفية التحول من وسيط فنى إلى وسيط آخر فى غضون سنوات قليلة، بل ويصبح من أهم رواده وأكثرهم موهبة وشعبية لا تزول عبر السنين.

مع التلمسانى سنتعرف فى سرد رائع وحكى ممتع عن مسيرة شابلى الفنية والحياتية طفلا لأسرة فقيرة ،تتكون من أم وأب وأخ غير شقيق هو ابن أمه من زوج سابق أسرة من أربعة أفراد يجمعهم الفن والحب والعوز، لا يكادون يقيمون فى مدينة حتى يرحلون إلى غيرها مع فرقتهم سعيا وراء جمهور يتفضل عليهم ببضعة قروش مقابل ما يقدمونه إليهم من تمثيل وضحكات وغناء ورقص وموسيقى.

يفتح عينيه على دنيانا ليرى عالمين كان لهما أشد الأثر فى تكوينه: الأول عالم المسرح الذى رآه من داخله، من الكواليس التى لا تتاح لغيره من المشاهدين. والثانى: عالم الفقر والفقراء. يسجل التلمسانى بأسلوب فنى راق معاناة الصبى وأسرته، التى رحل كل فرد فيها تلو الآخر ضحية للفقر والحرمان والجوع واليأس ليبق شارلى وشقيقه بلا ملاذ ولا ملجأ حتى يتم القبض عليهما بتهمة التشرد وادخاله ملجأ هانويل للايتام الذي تلقى فيه اول درس في معاني الحرية

ينجح التلمسانى منذ بداية الكتاب فى تشويق القارىء ودفعه دفعا لنعرفة مصير هذا الطفل العجيب الموهوب الذى وقف على المسرح ومارس كل مهنة وهو فى طفولته الأولى تربى فى بيت لا يعرف سوى الفن سبيلا للرزق.

يسرد التلمسانى القصة كأنه يروى فيلما سينمائيا واضعا يديه على أدق التفاصيل المؤثرة والملهمة ورافعا يديه عن كل ما يمكن أن يجنح به عن رؤيته أويخرج عن الموضوع ليضع كتابا هو اقوى بكثير من أى فيلم عن معاناة نجم فى رحلة الصعود، وربما يكون فى كتابته

لفيلم أنا وحبيبى قد استفاد كثيرا من أجواء حياة شارلى لكنه عبر عنها بما يتفق مع الموضوع والشخصية والحياة المصرية.

فى اعتقادى أن سرد التلمسانى لتفاصيل كثير من معاناة شارلى فى بطولته وكأنه يؤكد على هذه الخبرة الحياتية الصعبة ودورها فى منح البطل المخزون الهائل الذى ينسج منه، فنه فكثيرا ما نرى فى أفلامه فتى بلا مأوى ولا نصير، يقتنص الطعام إقتناصا من الأسواق كقط ضال، يتعارك مع أقرانه وكثيرا ما يتفوق عليهم رغم نحولته وضآلته وكأنه يعوض نقصا يعيه. وهى صورة شبيهة تماما لصورة شابلن الشاب الحقيقية فى سنوات فقره وتشرده، كما نلاحظ أيضا فى رحلته السينمائية ملامح القوة والإصرار والجلد على فنه مهما كانت المصاعب للوصول إلى هدفه وهى قوة صنعتها بكل تأكيد المصاعب التى واجهها طفلا وشابا. وهى التى أيضا لها تأثيرها على اختياراته لموضوعاته والتى رغم طابعها الكوميدى الصارخ إلا أنها لم تخلوا أبدا من لمسات حانية على الفقراء والمساكين والمشردين الذين كان واحدا منهم فى الواقع. وأصبح سفيرهم وممثلهم على الشاشة، يحقق لهم انتصارا كبيرا بنجاحه فى حد ذاته ويحقق لهم بعض الانتصارات فى أحداث أفلامه على الشاشة ومن خلال أفعال شارلى الطائش المتمردة الذى يمثل دوره.

جاء الكتاب أيضا احتفاءا مستحقا بالموقف الشجاع لشابلن حيث جاءت الطبعة الأولى في اعقاب العدوان البريطاني الفرنسي الاسرائيلي على مصر عام 1956 حيث لم يتردد شابلن انذاك في الاعتراض على سياسة حكومة بلاده قائلا:"ان واجب الادباء الشرفاء في العالم كله هو الكتابة عن الكفاح الشعبي المسلح في مصر. ان مصير الاستعمار حتما الى زوال".

اعتمد الكتاب على مادة موثقة وسجل محاولات صحف المليونير الامريكي راندولف هيرست إلصاق تهمة الشيوعية بشابلن على مدى اكثر من 35 عاما الى ان اضطر لمغادرة امريكا من دون ان يحصل على جنسيتها. وحدد التلمسانى السبب الرئيسى فى هذا العداء لشابلن إلى أنه لم يكن راضخا لشروط المؤسسات المالية الحاكمة،وكانت أفلامه ترفض الانضواء تحت اعلام هوليود وتوجيهاتها كما كان يسخر من هذه النوعية من الأفلام التى ترسخ للراسمالية الامريكية ورجال الحكم الذين يمثلونها.

كشف الكتاب عن خبايا وأسرار تواطوء قطاعات امريكية ذات نفوذ مع النازي في نهاية الثلاثينات.. عندما اعلن شابلن عن التفكير في إنتاج فيلمه (الدكتاتور العظيم) مشيرا الى أن قنصل ألمانيا بالولايات المتحدة توجه باحتجاج لدى السلطات الأمريكية عن إنتاج مثل هذا الفيلم الذى يسخر من الزعيم النازي هتلر وشرح لهم خطورة مقاطعة المانيا وكل البلاد التي تحتلها لكل الأفلام الامريكية اذا استمر شارلي في جنونه وتصميمه على إنتاج هذا الفيلم.

لكن شابلن صمم على إنتاج الفيلم وحده بعد انسحاب كبار رجال المال الامريكيين وبدأ عرض فيلم الدكتاتور العظيم عام 1940 وسط فتور عدد كبير من الصحف الاحتكارية التي قال التلمسانى انها كانت تسير» في فلك هتلر وموسيليني، ثم يعلق ولم يستيقظ» الضمير الدولاري الا بعد ضرب ميناء بيرل هاربور عام 1941).

وهكذا فالكتاب يعد وثيقة ورسالة فى غاية الأهمية للمصريين والعرب عن الدور النضالى لهذا الفنان الكبير فى مناصرة الحرية ومقاومة الفاشية وذلك إضافة فلكل ما يتميز به الكتاب وما يتضمنه من نقد وتحليل لعدد من أفلام شابلن، فى اعتقادى أنها أقرب لمقالات مؤسسة لأصول النقد السينمائى فى مصر ومنها ما كتبه عةن بعض الأفلام العلامات لشارلى شابلن، مثل البحث عن الذهب وأضواء المسرح والديكتاتور العظيم.

لا شك أن التلمسانى خلال مشواره السينمائى لم يكتف بما قدمه من أفلام لكنه أضاف للثقافة السينمائية الكثير بفضل كتاباته النقدية وكتابيه القيمين الذين يمثلان عطاءا متفردا للمكتبة العربية.

ختاما
السوق السوداء.. للواقعية وجه آخر

لدينا اعتقاد شائع بأن المخرج كمال سليم هو رائد الواقعية فى السينما المصرية من خلال فيلمه الأول العزيمة 1939، لكن هناك رأى آخر يرى أن رائد الواقعية الحقيقى هو كامل التلمسانى بفيلمه الأول أيضا السوق السوداء 1945.

جاء ترتيب فيلم السوق السوداء الرابع والثلاثين بين أفضل مائة فيلم فى السينما المصرية فى الاستفتاء الذى اقامه مهرجان القاهرة السينمائى بدورته العشرين لعام 1996، وجاء ترتيبه التاسع بين أهم مائة فيلم فى السينما المصرية ضمن الكتاب الذى أصدرته مكتبة الاسكندرية فى عام 2007 وحرره أحمد الحضرى وشارك فيه 11 من كبار نقاد السينما فى مصر وذلك ضمن الاحتفال بمئوية السينما المصرية. وقد كتب عنه سمير فريد فى هذا الكتاب "على نحو بريختى يكشف الفيلم الذى كتبه مخرجه عن آلية المجتمع الراسمالى، ولا ينتهى بزواج البطل من البطلة ويجعل الشعب هو البطل الذى عليه أن يدافع عن حقوقه بكل الوسائل."

يحدد سمير فريد من خلال مقاله الموجز أهم ملامح الواقعية فى فيلم التلمسانى الذى يتمثل فى نظرته للمجتمع الرأسمالى، وفى حرصه على إظهار الشعب كبطل عليه أن يعمل على مقاومة الفساد والحصول على مكتسباته بموقفه الجمعى وبإصراره على تحقيق أهدافه.

كما أنه يعبر عما يعتبر ثورة أيضا على الموروث السينمائى التقليدى بأن تكون لقصة الحب الغلبة والتأثير الأهم، وأن تنتهى بالنهاية السعيدة التى اعتاد الجمهور أن يلقاها فى النهاية، فيحقق السوق السوداء نهايته بشكل مختلف قد يكون صادما للجمهور لكنه

يتفق مع رؤيته وبنائه للفيلم، بالتأكيد لم يكن كامل التلمسانى هو الرائد الأول لتيار الواقعية فى السينما المصرية، لكنه وبلا أدنى شك شريكا أساسيا فى هذه الريادة بعد كمال سليم الذى كان له السبق، وإن تميز التلمسانى عن سابقة فى تشكيل رافد أساسى فى هذا التيار أوالإتجاه وهو الرافد الذى يعمق فكرة الواقعية بمسار ثورى أكير جرأة، فهو لم يبحث عن حلول توفيقية بين فقراء الوطن وطبقته الأرستقراطية، وإنما سعى بجدية نحوالانتصار لجموع الشعب وطرح مسألة مقاومة الظلم والفساد من خلالهم، كما أنه لم يعتمد على فكرة البطل الأوحد ليس فقط عبر شخصية تستأثر بالمساحة الأكبر ويظل همها الشخصى هو المعبر عن أزمة الفيلم الأساسية، بل وازاه بشخصيات أخرى من يعانون مثله من ضحايا الغلاء وجشع التجار المستغلين لظروف الحرب لصالح زيادة ثرواتهم دون النظر لمعاناة من حولهم.

قدم التلمسانى من خلالهم حلا جماعيا لمشكلتهم، ولم يكتفى بحل المشكلة الشخصية للبطل، كما فعل فيلم العزيمة الذى تناول قضية فى غاية الأهمية وهى البطالة لكنه اكتفى بأن يحل المشكلة الشخصية للبطل بالحل السعيد بعودة الباشا من السفر ليعيد الأمور لنصابها الصحيخ وينتصر للبطل دون أن نعرف ماذا يمكن أن يحدث لمن هم على شاكلته. فهل يكمن الحل فى انتظار باشا يرأف بهم ويتأسى لحالهم ويقدم لهم المساعدة، أما فى السوق السوداء فكان الحل من خلال الجماهير التى كررت محاولاتها للانتصار وإنقاذ أنفسهم بأيديهم، كما أن الحل لم يأت من خلال البطل الرئيسى للعمل وإنما من خلال صديقه الحلاق الذى أوعز له بالفكرة، ليتحرك الجميع ويساهمون فى إخراج أنفسهم من النفق المظلم.

على مستوى الصورة لم يغب حضور شخصيات الحارة ولم تكتف الصورة بإظهارهم على الهامش، فامتلأت الكادرات بحضورهم القوى وعبرت اللقطات عن وجودهم بشكل رئيسى فى قلب المشهد، كما أن التشكيل الجمالى والديكور المنمق لم يكن هو شاغل لكامل التلمسانى، بل أن المناظر كانت أكثر واقعية وقربا من شكل الحارة وطبيعة البيوت التى يحيا فيها الفقراء. وأما عن التتابع الفيلم والإيقاع العام للعمل ومونتاج الربط والوصل بين المشاهد فإنه من الظلم أن نحكم عليه حيث أن النسخة المتاحة على شبكة الإنترنيت بها عيوب واضحة

لا أعتقد أنها موجودة فى النسخة الأصلية أن يتم ترميمها حتى تصبح بالصورة اللائقة لفيلم هو بلا شك من كلاسيكيات السينما المصرية.

تشابه التلمسانى مع كمال سليم فى أن كل منهما لم يقدم سوى فيلمه الأول فى هذا الاتجاه، وجاءت أعمال التلمسانى بعد ذلك فى اتنجاهات أخرى وإن لم تفتقد لملامح من الواقعية، لكن غياب الواقعية فى أعمالهما التالية ترتبط بظروف الإنتاج التى يطغى عليها الطابع التجارى غالبا، والتى لم يكن بإمكان أى منهما الاستمرار إلا بالخضوع لشروطها، وهى مسألة تعبر عن الظروف البائسة التى يواجهها كل فنان له رؤيته الأصيلة واهتمامه بالواقع المحيط والظرف الاجتماعى ولديه رؤيته النقدية للواقع وأسلوبه المتميز للتعبير عنه، سواء من خلال الحلول التوفيقية لدى سليم أوالثورة لدى التلمسانى التى كانت بالتأكيد أصعب فى التحقق.

شكل هذا الاتجاه من الواقعية الثورية الشجاعة لدى كامل التلمسانى بداية لتيار سوف يدعمه لاحقا وبقوة صلاح أبوسيف وإن كان تلميذ لكمال سليم ومساعده إلا أنه فى تناوله للموضوعات والأسلوب كان أقرب لكامل التلمسانى فى انتقاده بضراوة للظروف الاجتماعية والتعبير عن الواقع بشجاعة وجرأة وهو ما نراه فى أفلام عديدة له ومنها الفتوة وبداية ونهاية والقاهرة 30 وربما مادعم هذا التجاه لدى صلاح أبوسيف المشاركة الفعالة للكاتب الكبير نجيب محفوظ سواء من خلال مشاركته فى كتابة السيناريو, ما وفرته نصوصه الأدبية من موضوعات روائية مكتوبة بعمق وعناية ومعبرة عن واقع حقيقى بصدق وبلاغة.

على مستوى التشكيل البصرى كان حرص التلمسانى على أن يعتمد على عمق المجال والوجوه المتعددة فى اللقطات، وغالبية المشاهد تراعى تناسق التكوين والحرص على التوازن بين الكتلة والفراغ، مما يتفق مع أسلوبية مخرج لديه خبرته وثقافته التشكيلية وحرصه على إبراز دور الجماهير بتواجدهم بقوة فى الصورة.

اهتم التلمسانى بتفاصيل اللغة السينمائية حيث يأتى التنوع بين اللقطات العامة والمتوسطة والقريبة لضرورة درامية وللمزج بين الحالة العامة والمشاعر الخاصة والمواجهات القوية، كما حرص فى كل لقطة على قوة التكوين وثراء التفاصيل.تلك التفاصيل التى لم تكن زوائد، بل أكسبت الأحداث والشخصيات معنى إيحائي يعمّق

المضمون الفكري للفيلم. كما إستفاد التلمساني من جميع جزئيات السينما وأدواتها (الظل والنور، الصوت، الإكسسوار، المونتاج) وتوظيفها درامياً.

تجلت قدرة التلمسانى فى الحصول على التعبيرات المطلوبة بدقة من الممثلين كبر حجم أدوارهم أوصغر، عظمت خبراتهم أولم توجد أصلا، خاصة مع الوجه الجديد عماد حمدى الذى ظهر فى هذا الفيلم كممثل وبطل مختلف لا يلجأ إلى التعبيرات المبالغ فيها وإنما يؤدى برصانة نابعة من روح الشخصية وبأسلوب واقعى متقدم فى بساطته بعيد تماما عن الأداء المفخم والانفعال الزائد المنفلت.

كتب حوار الفيلم الشاعر بيرم التونسى وهو أحد أبرع كتاب الحوار فى السينما المصرية وخاصة فى اللغة الشعبية التى ارتبطت بها شخصيات الفيلم وأجوائه فى حوار مستمد من حوارى القاهرة القديمة، فيرتبط الحوار بطبيعة الشخصيات ويعبر عن الصراع الباطنى ويرهص بذكاء للصراع المستقبلى بينهم، ويعبرعن مشاعرهم دون مباشرة، وهو ما ينطبق أيضا على أغانى الفيلم التى كتبها أيضا.

كما أن الفيلم يعالج موضوعا من أهم الموضوعات المثارة فى ذلك الوقت حول تجار السوق السوداء أو طبقة أثرياء الحرب التى طغت على الساحة فى ذلك الوقت وأثارت سخط وغضب المجتمع، وعالج السيناريو القصة بأسلوب درامى شرح من خلاله كيف تنشا السوق السوداء وتأثيراتها الاجتماعية والسياسية، وكيف يمكن مقاومتها بتنمية الوعى لمواجهتها. وعلاوة على ذلك فإن شخصيات الفيلم جاءت مختلفة عن الصورة النمطية للخير والشر مما مايضفى مزيدا من الواقعية على الفيلم، فالشخصيات كلها لها دوافعها ومبرراتها وليست هناك شخصيات من الخير الخالص أوالشر الخالص، بل إن معظم من يلجأون للأساليب الشريرة لا يندفعون إلى ذلك إلا تحت الضغوط والإلحاح وبعد تردد وإغراء.

لا شك أنه على أى الأحوال تجدر المقارنة بين العزيمة لكمال سليم والسوق السوداء لكامل التلمسانى، حيث يتشابه الفيلمان فى انتمائهما لتيار الواقعية شكلا ومضمونا وسعى كل منهما للتعبير عن مشكلات الطبقات الكادحة والمجتمعات الفقيرة من خلال حكاية شعبية تعكس المعاناة والظروف الاجتماعية المواكبة لأحوال الحرب. بل وأن هنالك بعض المواقف والمشاهد فى السوق السوداء التى يبدو فيها تأثرا بفيلم العزيمة، والتى تبدوبشكل خاص فى لقاءات السطوح بين الحبيبين وفى مشاهد محل الحلاق وموقعه من الحارة،

بل والشخصيات الموجودة بداخله وبتفصيلة نوم أحدهم داخل المحل أثناء الحوار، وإن كان يتم توظيفه فى السوق السوداء لأسباب أخرى تتعلق بطبيعة الشخصية.

على جانب آخر فهناك فروق واضحة بين الفيلمين، فالعزيمة يستسلم لفكرة التمايز الطبقى بل ويجعل بطله لا يتحقق إلا من خلال اقتناع أحد البشاوات به وبكفاءته، أما السوق السوداء فالفقراء لا يحصلون على حقوقهم إلا بمواجهة المجرمين وهى فكرة تتفق تماما مع المفهوم الاشتراكى للواقعية.

فى العزيمة يبدو اهتماما شديدا بالتأسيس للمكان والشخصيات منذ بداية الفيلم فى مشاهد توضح جغرافية الحارة والشخصيات على عكس السوق السوداء الذى يترك للمشاهد التعرف على الجغرافيا وطبيعة العلاقات على مراحل. وعلى الرغم من جدية الطرح فى السوق السوداء وقوة الموضوع إلا أنه تتخلله مساحات من الرقص والغناء أكثر بكثير من العزيمة حتى وإن كانت الأغانى تأتى معبرة عن الموضوع.

يتميز السوق السوداء أيضا بنقلاته السريعة بمقاييس زمن إنتاج الفيلم وكذلك عدم اعتماده على أسليب السرد التقليدى التى انتهجها العزيمة، وهى ميزة تحسب للسوق السوداء كأحد الأفلام التى ساهمت فى تطوير اللغة السينمائية وتسريع إيقاع الفيلم بعيدا عن الحكى المتواصل لأحداث الفيلم بالأسلوب القديم وبالإيقاع المتمهل بدون دواع درامية.

ويبقى وجه التشابه الأساسى بين الفيلمين فى أن كل منهما كان التجربة الوحيدة لمخرجه فى مجال الفيلم الواقعى، ويبدو أن هذا الاتجاه لم يكن يتفق مع مزاج الجمهور وقتها، لكنهم وبكل تأكيد قد مهدوا الطريق لهذا الأسلوب بمختل اتجاهاته مع أجيال لاحقة.

كان "كامل التلمساني" علماً بارزاً، ليس في الوسط السينمائي فحسب، وإنما على صعيد الوسط الفنى والثقافي والفكري بشكل عام. فقد كان داعية ومبشراً وصاحب رسالة ثقافية، وذلك بمحاولاته الجادة في نشر الاتجاه الواقعي في السينما. كما أنه يمثل، مع كمال سليم وأحمد كامل مرسي، الجيل الثاني لمخرجي السينما المصرية. الجيل الذي سعى إلى التعبير عن واقع المجتمع المصر وأزماته وهمومه، وأرسى اتجاهات الفيلم المصري أبّان العصر الذهبي لأستوديو مصر خلال الحرب العالمية الثانية.

فيلموجرافيا
أفلام المخرج كامل التلمسانى

السوق السوداء ١٩٤٥
إنتاج: ستوديو مصر
تاريخ العرض الأول: 6 ديسمبر 1945
بطولة: عقيلة راتب، عماد حمدى، زكى رستم، عبد الفتاح القصرى، كمال المصرى (شرفنطح)، محمد توفيق، فردوس حسن، ثريا حلمى، ثريا فخرى، السيد بدير
الحوار والأغانى: بيرم التونسى
الموسيقى التصويرية: محمد حسن الشجاعى
مهندس الصوت: عزيز فاضل
مهندس المناظر: انطون بوليزوس
مونتاج: اميل بحرى
رئيس التصوير: أحمد خورشيد
تأليف وإخراج كامل التلمسانى

البريمو
إنتاج أفلام رابحة، توزيع بهنا فيلم
العرض الأول 20 اكتوبر 1947
تمثيل: سهام رفقى، بشارة واكيم، محمود شكوكو، فردوس محمد، مارى منيب
فكرة: أحمد سالم
حوار: السيد بدير
تصوير: وحيد فريد
مونتاج: حسن رضا
مناظر: شارفنبرج وعبد المنعم شكرى
إخراج وقصة وسيناريو: كامل التلمسانى

شمشون الجبار ١٩٤٨
إنتاج وتوزيع: أحمد سالم
تاريخ العرض الأول 11 ابريل 1948
تصوير: وحيد فريد
مونتاج: حسن رضا
مناظر: انطون بوليزوس
تمثيل: هاجر حمدى، سراج منير، عماد حمدى، عبد الوارث عسر، سعاد مكاوى
قصة وسيناريو وحوار وإخراج: كامل التلمسانى

البوسطجى ١٩٤٨
إنتاج الشركة التجارية المصرية، توزيع ستوديو الأهرام
العرض الأول 17 مايو1948
قصة وحوار: حسن الامام
تصوير: وحيد فريد
منظر: روبرت شارفنبرج

تمثيل: هاجر حمدى، سراج منير، محمود المليجى، محمود شكوكو، عبد العزيز محمود، سعاد مكاوى
إخراج وسيناريو: كامل التلمسانى

كيد النساء ١٩٥٠
تاريخ العرض الأول 2 اكتوبر 1950
إنتاج: أفلام كامل التلمسانى
حوار: على الزرقانى
(عن قصة مدرسة الزواج لموليير)
تصوير: وحيد فريد
مونتاج: سعيد الشيخ
مناظر: عبد المنعم شكرى
تمثيل: كمال الشناوي، مديحة يسري، حسن كامل، حسن فايق، سيد سليمان، هاجر حمدي
سيناريو وإخراج: كامل التلمسانى

أنا وحبيبى ١٩٥٣
العرض الأول 30 مارس 1953
إنتاج: أفلام الكواكب
إعداد الفيلم: ستوديو الأهرام
قصة: منير مراد وحوار السيد بدير
تصوير: وحيد فريد
مونتاج: سعيد الشيخ
موسيقى: منير مراد
تمثيل: شادية، منير مراد، عبد السلام النابلسى، زينات صدقى، محمد التابعى، سناء جميل
إخراج: كامل التلمسانى

الاستاذ شرف ١٩٥٤
إنتاج شارل ليفتشر وجبرائيل تلحمى
العرض الأول 4 أكتوبر 1954
قصة وحوار: ابوالسعود الابيارى
(عن مسرحية توياز لبانويل)
مناظر: شارفنبرج
اخذت المناظر والطبع والتحميض باستوديو الأهرام
صوت: عزيز فاضل
تمثيل: سميرة أحمد، أنور وجدى، محمود المليجى، جواهر، عبد الفتاح القيصرى، عبد الغنى قمر، وداد حمدى
إخراج: كامل التلمسانى

مدرسة الرياضة والرقص (مدرسة البنات) ١٩٥٥
العرض الأول 7 فبراير 1955
إنتاج: شركة السويس للسينما
اخذت المناظر والطبع والتحميض باستوديو الأهرام
قصة: حلمى حليم
سيناريو وحوار: على الزرقانى
تصوير: كيليليو
مونتاج: البير نجيب
مناظر: شارفنبرج
صوت: شارل فوسكلو وعزيز فاضل
تمثيل: نعيمة عاكف، كمال الشناوى، عبد السلام النابلسى، لولا صدقى، سراج منير، زينات صدقى، رياض القصبجى
إخراج: كامل التلمسانى

موعد مع ابليس ١٩٥٥
العرض الأول 4 ابريل 1954
إنتاج: جليل البندارى
اخذت المناظر والطبع والتحميض بستوديو مصر

سيناريو وحوار: جليل البندارى (عن قصة فاوست ليوهان جوته)
تصوير: فؤاد عبد الملك وكاليليو
مونتاج: سعيد الشيخ وحسن عفيفى
مناظر: انطون بوليزوس
صوت: نصرى عبد النور
تمثيل: زكى رستم، محمود المليجى، كريمان منير مراد، وداد حمدى، عبد المنعم ابراهيم، سليمان الجندى
إخراج: كامل التلمسانى

الناس اللى تحت ١٩٦٠

العرض الأول 31 أكتوبر 1960

إنتاج: أفلام ماجدة
اخذت المناظر بستوديو ناصبيان
قصة وحوار: نعمان عاشور عن مسرحيته بذات الإسم
مدير التصوير: كمال كريم
مونتاج: عاطف صبرى
مهندس مناظر: ماهر عبد النور
الموسيقى التصويرية: فؤاد الظاهرى
مهندس الصوت: يوسف صفر
ماكياج: يوسف محمود
تمثيل: يوسف وهبى، مارى منيب، سلوى سعيد، محمد سالم، شفيق نور الدين، حسين إسماعيل، جمالات زايد
إخراج: كامل التلمسانى

من أعماله ككاتب للسيناريو:

إضافة إلى ما كتبه أوشارك فى كتابته من أفلام من إخراجه فقد كتب السيناريو منفردا أو مشاركا لعدد من الأفلام المصرية، باستثناء سيناريو فيلم الحب الكبير الذى عرض فى عام 1968 بعد رحيل التلمسانى عن القاهرة بسنوات فإن معظم هذه الأعمال خرجت للنور فى عام 1958 على وجه التحديد، وهى فترة تعد أيضا من فترات ازدهار عطاء التلمسانى مخرجا، ومن الواضح أن حالة من الزخم فى الإبداع إضافة إلى أنها تعبر عن ثقة وتقدير زملائه فى قدراته وإمكانياته الفنية، كما أنها تعبر عن تمكنه من فنون الكتابة فى نوعيات مختلفة من الأفلام منها البوليسى والغنائى والكوميدى والعاطفى، نرصد منها:

• فيلم الحب الكبير ١٩٦٨

إخراج: هنرى بركات
سيناريو وحوار: هنرى بركات وكامل التلمسانى
تمثيل: فريد الأطرش فاتن حمامة يوسف وهبى عبد السلام النابلسى

• امسك حرامى ١٩٥٨

قصة وسيناريو وحوار: عباس كامل
إخراج: فطين عبد الوهاب
تمثيل: إسماعيل يس، آمال فريد، محمود المليجى، حسن فايق

• مجرم فى اجازة

سيناريو: كامل التلمسانى مع نجيب محفوظ
قصة: كامل التلمسانى
حوار: على الزرقانى
إخراج: صلاح ابوسيف

• ساحر النساء ١٩٥٨

إخراج: فطين عبد الوهاب
سيناريو وحوار: عباس كامل ومحمود صبحى وكامل التلمسانى عن قصة نجيب محفوظ
تمثيل: فريد شوقى هند رستم توفيق الدقن محمد علوان

• سلم ع الحبايب ١٩٥٨

قصة وإخراج: حلمى حليم
سيناريو: كامل التلمسانى
حوار: السيد بدير
تمثيل: صباح، أحمد رمزى، زينات صدقى

قائمة المراجع

أولا مراجع باللغة العربية

• الكتب

1. آرثر نايت - قصة السينما فى العالم - ترجمة: سعد الدين توفيق - وزارة الثقافة 1967
2. بيل نيكولز- أفلام ومناهج - ترجمة حسين بيومى - الأعلى للثقافة- 2005
3. جلال الشرقاوى - فى تاريخ السينما العربية - وزارة الثقافة 1970
4. سعد الدين توفيق - قصة السينما فى مصر - كتاب الهلال - 1969
5. سعيد مراد - الواقعية فى السينما العربية - آفاق السينما 1999
6. كامل التلمسانى- سفير أمريكا بالألوان الطبيعية ط.ح - دار المنظومة 1980
7. محسن البلاسى- رحلة كامل التلمسانى - دار الثقافة الجديدة - 202
8. مى التلمسانى- أضواء وظلال طارق التلمسانى - مهرجان الاسكندرية 2021
9. وليد سيف - كمال سليم - 2014 - مهرجان القاهرة

• الدوريات

1. بمناسبة مرور عقدين على رحيل التلمسانى - كمال رمزى - فن - 17 فبراير 1992
2. سينما الأربعينات - جمال بدوى - المصور - 5 سبتمبر 2003
3. عفوا رائد الواقعية - منال عثمان - حواء - 3 إبريل 2004
4. رحلة كامل التلمسانى - المصرى اليوم 13 / 1 / 2021
5. عن التلمسانى - رفعت السعيد - الأهالى 7 أكتوبر 2009
6. عماد حمدى المشهد الأول والأخير كمال رمزى الشروق 24 نوفمبر 2010
7. سفير أمريكا بالالوان الطبيعية، كمال رمزى، الشروق، 12 سبتمبر 2012
8. سفير أمريكا بالألوان - على أبوشادى - الوطن - 22 يوليه - 2013

• المواقع الأليكترونية

1. موقع قطاع الفنون التشكيلية السيرة الذاتية لكامل التلمسانى
2. موقع أصوات أون لاين صاحب السوق السوداء
3. مركز دراسات الوحدة العربية 13 / 1 / 2016 كامل التلمساني: قراءة في الرؤية
4. موقع راوى مولد الحركة الفنية التشكيلية السريالية - فاتن مصطفى كنفانى
5. موقع صوت الوطن كامل التلمسانى وجنون السينما - وجيه ندا
6. موقع يعنى - تاريخ السينما المصرية
7. موقع إضاءات - نادية فوزى موجز تاريخ الحركة الاشتراكية في مصر
8. الموقع الاليكترونى لجريدة الأهرام ندوة كتاب رحلة كامل التلمسانى
9. موقع سينماتيك حسن حداد

ثانيا: مراجع بالغة الإنجليزية

1. Daniel،FilmLnguage،FocalPress،LondonArijon،1967.
2. Butler،Ivan، Making Of Feature Films،England1971
3. Bayer wikkiam Great Movies Ridge Press،London،1973.
4. Madsen Roy،The Impact Of Film Mc،NY،1973
5. Turner Craeme،Film As Social Practice NY 1998
6. 5Dennis Denitto، Film&theCitical Eye-،Macmillan،1998

أ. د. وليد سيف

- كاتب سيناريو وناقد سينمائى.
- أستاذ ورئيس قسم النقد السينمائى بأكاديمية الفنون.
- تولى عدة مناصب سينمائية منها: رئيس المركز القومى للسينما ورئيس مهرجان الإسكندرية ورئيس تحرير آفاق السينما.
- له عشرات الكتب فى مجال النقد السينمائى منها: أسرار كتابة السيناريو 2014 - هيئة الكتاب، سينما نجيب محفوظ 2015 - سلسلة نجيب محفوظ، الفيلم المصرى الواقع والآفاق - آفاق السينما - 2018، ما السينما - هيئة الكتاب - 2018
- تنشر مقالاته في النقد السينمائي بجرائد الأهرام والقاهرة وأخبار النجوم والبديل والمصور والفنون والعربى الكويتية.
- كتب للسينما الروائية 15 فيلم منها: (عشش الترجمان) 1992 و(درب البهلوان) 93 و(إغتيال فاتن توفيق) 95 و(المشمهندس حسن) 2007 و(الجراج) 1992 الحاصل على 28 جائزة دولية كما كتب وأخرج عددا من الأفلام القصيرة منها فرح فى مقابر البساتين وبدون تعليق الحائز على جائزة مهرجان قليبية بتونس 1989،
- أشرف على ورش للسيناريو بتنزانيا والمغرب وتونس وموريتانيا.
- قام بالتدريس بجامعات الصداقة الروسية والجامعة الكندية وعين شمس والقاهرة والمعهد السينمائى بالرباط وأكاديمية الإعلام الدولية.
- ترأس وانضم لعضوية لجان تحكيم لعدد من المهرجانات المحلية والدولية منها القومى والاسكندرية وتاصميت بالمغرب ومالمو بالسويد وكازابلانكا ومالطا وعضو لجنة الترشيحات لجوائز الدولة فى الفنون والآداب.

قائمة المحتويات

الإهداء..... 3

المقدمة 5

الجذور والنشأة والتكوين 7

قبل السوق السوداء 18

السوق السوداء 23

بعد السوق السوداء 35

فى النقد والكتب السينمائية 68

ختاما 79

فيلموجرافيا 84

سيرة المؤلف 89