

السينما والأدب في مصر (١٩٢٧-٢٠٠٠م)

محمود قاسم



السينما والأدب في مصر (١٩٢٧-٢٠٠٠م)

تأليف
محمود قاسم



السينما والأدب في مصر (١٩٢٧-٢٠٠٠م)

محمود قاسم

الناشر مؤسسة هنداوي

المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شبيث ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة

تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +

البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org

الموقع الإلكتروني: <https://www.hindawi.org>

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: نورا خالد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٩٥٣ ٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٩٩.

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٦.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.

جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الأستاذ محمود قاسم.

المحتويات

٧	قبل أن تقرأ
٩	١- مَلَمَح تاريخي
١٥	٢- سمات عامّة للأفلام المأخوذة عن آداب مصرية
٢٣	٣- قراءة سينمائية للآداب المصرية
١٥٣	قوائم الروايات المصرية التي تم تحويلها إلى أفلام حسب أعمال المؤلف

قبل أن تقرأ

تغيّر وجه شاشة السينما المصرية تمامًا عندما تعامل المخرجون مع الأدب. وهذه حقيقة مؤكّدة، يعرفها جميع المتابعين لتاريخ السينما المصرية. وعن هذا التغيّر وملاحمه، نُقدّم هذا الكتاب الجديد في المكتبة المصرية. والغريب، رغم عمق العلاقة بين الأدب والسينما في مصر، فإنه لم يصدّر حتى الآن كتاب مُستقلّ عن هذا الموضوع، وإن كان هناك كتاب صدّر في العراق للناقد رضا الطيار، لم يضمّ القائمة التي نُوردها هنا كاملة. وهي قائمة نعتز بتقديمها لأول مرة عن الأفلام المأخوذة من مصادر أدبية مصرية. ولا شك أن مثل هذا الموضوع، القديم الجديد، يتّسع لعشرات الصفحات من الكتب والدراسات الجامعية. ولا نستطيع أن نوّكد أنّنا أَلَمْنَا به كله، ولكن أهمّ سمة في هذا الكتاب أنه ليس تجميع مقالات، مثلاً يحدث أحياناً في مكتبة السينما. ولكنه مؤلّف كامل، مُخصّص لأن يصير كتاباً، ورغم أننا قد اخترنا نماذج بعينها من الكُتّاب، والروايات، والمدارس، والمُخرجين، إلّا أنّنا شئنا أن نُقدّم القائمة بأسماء المؤلّفين، حتى لا نكون قد أغفلنا كاتباً، مهما كانت قيمته الأدبية.

وكما أشرنا، فإن صفحات هذا الكتاب ليست بمَثابة الكلمة النهائية في موضوع الأدب والسينما، ولكنها بمَثابة مدخل اجتهادي للتعرّف على هذا الموضوع الهام. مثل كل فنون السينما العالمية، فإن شكل الإبداع السينمائي قد تغيّر تماماً عندما استند المبدعون إلى الآداب المكتوبة. فإن السينما المصرية قد غيّرت تماماً من شكلها، ومن هُويّتها عندما انتبّهت إلى الإبداع المصري.

ومن المعروف أن هذه السينما قد عدّدت مصادرها التي تستوحي منها قصصها، منها على سبيل المثال: الآداب، والسينما العالمية، والتحقيقات الصحفية، وقصص التراث. ولكن هناك هُويّة خاصة للأفلام المصرية المستوحاة من روايات ونصوص أدبية، ليس فقط فيما

يتعلّق بشكل النص، ولكن أيضًا بشكل الإبداع نفسه. فالأدباء الذين عملوا بالسينما، وعلى رأسهم نجيب محفوظ، قد استفادوا من تقنية الكتابة السينمائية في تأليف رواياتهم. وحذا الآخرون حذوهم، مع التأكيد بأن أغلب المبدعين المصريين قد تعاملوا مع السينما، واقتُبِسَتْ أعمالهم في أفلام تتباين درجات أهميتها.

وقد وَلَدَ ذلك تأثيرًا بين الطرفين؛ السينما والأدب، ممّا يعكس أهمية الكتابة عن هذه العلاقة. وهي ليست بكتابة جديدة، حيث سَبَقَ للكثير من النُّقَّاد الإشارة إليها في مقالاتهم عن الأفلام المستوحاة من نصوص أدبية، كما وَقَفَ عندها بعض النُّقَّاد في كتب قليلة للغاية، أو في دراسات كشفت أن الكثير من هؤلاء النُّقَّاد لم يقرءوا كافة النصوص الأدبية التي تحوَّلت إلى أفلام، وأنهم وَقَفُوا عند محطات بعينها لأفلام لها أهميتها، سواء كنصوص روائية أو سينمائية.

ومن الصعب دراسة هذه العلاقة في صفحات محدودة. باعتبار أننا أمام كمٍّ غزير من الأعمال الفنية، وأن الباحث في هذه العلاقة لا بد أن يَجِدَ نفسه أمام حتمية المُقارَنة بين الفيلم والنص الأدبي المأخوذ عنه، مهما كان منهج الدراسة الذي يختاره. فطالما أننا أمام مصدر رئيسي للفيلم، فلا بد من مقارنته بالفيلم، أو الأفلام المأخوذة عنه. فلا شك أن هناك سببًا، أو عدة أسباب، قد دَفَعَتْ بالمُخْرِج، أو كَاتِب السيناريو إلى الرجوع إلى هذا المصدر دون غيره. وفي كل الأحيان فإن النص السينمائي يتغيَّر بدرجات مختلفة عن المصدر الأدبي، ممّا يدفع بالسؤال عن سبب التغيُّر الذي لَحِقَ بالنص، وهي مسألة تختلف في كل نص، وأيضًا بالنسبة للكاتب، والمخرج، حيث نسمع في بعض الأحيان على ألسنة البعض أن هذه رؤية خاصة للنص، وكثيرًا ما تأتي هذه الرؤية على الأدب، وتدفع بطرح سؤال من طراز: إذا كانت لك رؤية فلماذا اعتمدتَ على رُؤى الآخرين، وقُمتَ بتحويلها؟

وقد لا يكون مجالنا هنا أن نناقش هذه الظاهرة بالتفصيل، لكن لا شك أن على الباحث أن يطرح المسألة للبحث، سواء فيما يتعلّق بعناصر الحدوثة التي يعتمد عليها الفيلم، والنص الأدبي، أو الأشخاص الأساسيين والثانويين، وهو ما سيُلَاحِظُه قارئ هذه الدراسة.

الفصل الأول

مَلَمَحٌ تَارِيخِي

بالنظر إلى قائمة الأفلام المستوحاة من نصوص أدبية، نجد أن هناك سنوات ازدهار بعينها، وأن هناك تَلَازُماً واضحاً بين ازدهار الأدب والسينما في تلك السنوات. ففي الربع قرن الأول من عمر هذه السينما، لم يتم إنتاج سوى خمسة عشر فيلماً بين عامي ١٩٢٧م، ١٩٥٢م. وذلك من بين ٦٦٦ فيلماً، باعتبار أن فيلم «آثار على الرمال»، المأخوذ عن رواية ليويسف السباعي في عام ١٩٥٤م هو أول فيلم مأخوذ عن رواية يتم إنتاجه بعد مُرور ربع قرن على بداية صناعة السينما المصرية، وأيضاً بعد قيام ثورة يوليو التي ازدهرت في سنواتها عملية اقتباس الأدب المصري إلى أفلام، أي في الخمسينيات والستينيات، والتي تقلّصت بشكل واضح عَقِب وفاة عبد الناصر عمّا كان يحدث إبَّانها.

ويعكس هذا الأمر مَدَى انفصام العلاقة بين الأدب والسينما في تلك السنوات، باعتبار أن الكثير من الروايات المصرية التي كُتِبَت في الثلاثينيات والأربعينيات قد تم تحويلها إلى أفلام في سنوات لاحقة؛ مثل أعمال طه حسين، ويحيى حقي، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وأيضاً بعض أعمال يوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس. وبالنظر إلى الروايات المأخوذ عنها هذا العدد القليل من الأفلام، فسوف نكتشف أن رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل قد حُوِّلَت إلى فيلمين، ولولا تَحَمُّس محمد كريم لها ما عَرَفَت طريقها إلى الشاشة. وهو المخرج الذي تَحَمَّس لنصوص أخرى مثل «رصاصه في القلب» لتوفيق الحكيم، و«الحب لا يموت» وهي قصة قصيرة لإبراهيم المصري.

كان كريم هو أول مَنْ قَدَّمَ رواية مصرية للسينما عام ١٩٣٠م في الفيلم الصامت «زينب»، والمنشورة باسم «فلاح مصري»، ثم عاد عام ١٩٥٢م لإخراجها ناطقة، وذلك باعتبار أننا أمام موضوع مأساوي يستهويه عُشَّاق السينما. ومَصير زينب العاشقة في نهاية الرواية والفيلمين أشبه بِمَصائر نساء كثيرات في الإبداع العالمي، أُحْبِبْنَ، ومُنَّ عَلَى

فِرَاشُ العشق، مِثْلُ مارجريت جوتييه، وجوليت شكسبير، ومارجريت فاوست جوته، وغيرهن.

أما بقية الأفلام المأخوذة عن روايات في هذه الفترة فالنصوص شُبّه مجهولة في تاريخ الأدب المصري، مِثْلُ «حياة الظلام» لِمَحْمود كامل، و«رابحة» لِمَحْمود تيمور، و«أيام شبابي» لِصالح جودت المعروف كشاعر أكثر منه كروائي. والغريب أن الروايات الثلاث المشهورة التي تم اقتباسها في عامي ١٩٥٠م، ١٩٥١م قد تم تغيير عناوينها سينمائيًا دون سبب ظاهر، رغم جاذبية هذه العناوين أدبيًا، مِثْلُ فيلم «أخلاق للبيع»، المأخوذ عن رواية «أرض النفاق» لِيوسف السباعي، والذي تم تحويله إلى فيلم بنفس عنوان الرواية بعد ذلك بثمانية عشر عامًا، ثم تغيّر عنوان رواية «لقيطة» لِمحمد عبد الحليم عبد الله إلى «ليلة غرام»، وتحوّل عنوان كتاب «الوعد الحق» لطفه حسين إلى «ظهور الإسلام». وسوف نلاحظ هذه الظاهرة في فيلم آخر للسباعي كان هو بداية التعارف الحقيقي مع الأدب، هو «آثار على الرمال»، المأخوذ عن رواية «فديتُك يا ليلي».

كان هذا الفيلم هو بداية رحلة الانتباه إلى أن الروائيين المصريين يكتبون قصصًا تُناسِبُ السينما. وفي العام التالي مباشرةً تم تحويل «إنّي راحلة» لنفس الكاتب إلى فيلم. وقام إحسان عبد القدوس بتأريخ الثورة في فيلم «الله معنا» الذي لم يَسْتَوْجِه من أدبه المكتوب. وقد نبّه هذا الفيلم إلى أن قصصه المنشورة تُناسِبُ السينما المصرية، فتم التهافّت على تحويل رواياته إلى أفلام. وبعد «أين عمري» لأحمد ضياء الدين عام ١٩٥٦م، دخل صلاح أبو سيف في مرحلته الرومانسية الشهيرة، باهتمامه الملحوظ بقصص إحسان عبد القدوس في أفلام من طراز «الوسادة الخالية»، و«لا أنام»، و«الطريق المسدود»، و«أنا حرّة». كما عكّف عز الدين ذو الفقار على روايات السباعي الرومانسية من طراز «رُدّ قلبي»، و«بين الأطلال». وفي تلك الفترة كان نجيب محفوظ يكتفي بكتابة سيناريوهات أفلام تدور أحداثها في الأحياء الشعبية سواء لصلاح أبو سيف، الذي كان أول من علّمه حِرْفة السيناريو، أو لغيره مثل نيازي مصطفى، وعاطف سالم.

ومن المعروف أن محفوظ قد كتب السيناريو، في هذه الفترة لأفلام زملائه من الأدباء، مثل: «الطريق المسدود»، أو «أنا حرّة» لعبد القدوس. ولم يتم تحويل أول رواية له إلى الشاشة سوى عام ١٩٦٠م وهي «بداية ونهاية». وفي عام ١٩٦٣م تم تحويل روايته «الرصاصة» والكلام، التي كانت قد صدرت قبل ذلك التاريخ بفترة قصيرة. ولعل ذلك يرجع إلى أنها تتحدث عن حياة سَفَاح قصته أشبه بقصة رجل تحدّث عنه الصحف مُطوّلًا في تلك الفترة

هو محمود أمين سليمان. وكان نجاح هذا الفيلم سبباً في الإقبال الشديد على قصص الكاتب وتحويلها إلى أفلام.

وإذا كان إحسان عبد القدوس هو الكاتب الأكثر اقتباساً لأعماله في النصف الثاني من الخمسينيات، فإن محفوظ هو الكاتب الذي انكبَّت على أعماله السينما المصرية طوال الستينيات. وقد حدث ذلك مع رواياته الجديدة في تلك الآونة مثل «الطريق»، ثم مع أعماله التي كتبها قبل الثورة مثل «زُقاق المدقِّ»، والثلاثية، و«خان الخليلي»، و«القاهرة الجديدة». ويُحسَب لهذه الفترة أن السينمايين قد اهتموا بالأدباء الجدد، أو الشباب، والذين سرعان ما تعاملت السينما معهم، مثل يوسف إدريس (مولود عام ١٩٢٧م)، وفتحي غانم، ومصطفى محمود، وعبد الله الطوخي. كما فتَّت المخرجون في الدفاتر القديمة لكل من يحيى حقي، وتوفيق الحكيم، وطه حسين.

وإذا كانت السينما قد أنتجت هذا العدد القليل من النصوص الأدبية في الربع قرن الأول من عمرها. فإنها في السنوات الخمس الأخيرة من الخمسينيات قد اقتبست من الأدب خمسة وعشرين فيلماً، يُعدُّ أغلبهم علامة مميزة في تاريخ هذه السينما، مثل «دعاء الكروان» لطه حسين، و«رَدِّ قلبي» ليوسف السباعي، و«بداية ونهاية» لنجيب محفوظ. وقد شهدت السينما نشاطاً آخر مُكثِّفاً للأدباء المعروفين، حيث عكفوا على كتابة سيناريوهات لأفلام غير مأخوذة عن نصوص أدبية. وكان منهم نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، والشرقاوي.

وشهدت فترة الستينيات ازدهاراً ملحوظاً في عدد الأفلام المُقتبسة من الأدب المصري، ونوعيتها. فطوال هذا العقد تم الرجوع إلى ٨٤ نصاً أدبياً تم إخراجهم في ٨١ فيلماً، باعتبار أن هناك ثلاثة أفلام تُضمُّ تسع قصص قصيرة (وهي: «ثلاثة لصوص»، و«ثلاث قصص»، و«٣٠ يوم في السجن»)، وقد غلب الاعتماد على إبداع إحسان عبد القدوس، و محفوظ، والسباعي، ومحمد عبد الحليم عبد الله. كما تم اقتباس قصص وروايات لأدباء شباب مثل فتحي غانم — آنذاك — وفوزية مهران، ومجيد طوبيا.

وفي هذه السنوات بدأ أن هناك أدباً ما يصلح للسينما دون غيره، وأن ما يكتبه أدباء آخرون قد فشَل عند تحويله إلى الشاشة. فبينما كَثُر التهافُت على الأسماء التي ذكرناها عَقِب نجاح رواياتها في السينما، فإن حظ أعمال كل من محمود تيمور، وعلي الجارم، وسعد مكايي سينمائياً كان أقل، ولذلك لم يتم التعامل مع آدابهم بعد ذلك إلا في أضيق الحدود. وسوف نرى أن طه حسين الذي نجحت روايته «دعاء الكروان» سينمائياً قد فشَل نفس المخرج بركات في أن يصنِّع عملاً جَدَّاباً للناس في فيلم «الحب الضائع».

وما دُمنا نُورِّخَ لموضوعنا بالعقود، فإن تَوَاجَدَ نفس الأسماء في السبعينيات لم ينحصر، حيث ظلَّ كُلُّ من محفوظ وعبد القدوس في صدارة مَنْ يُسْتَعَانُ بأعمالهم لتحويلها إلى أفلام. والقائمة هنا أطول حيث تضمُّ ثلاثة وتسعين مصدرًا أدبيًّا تم الرجوع إليها في ٩٢ فيلمًا باعتبار أن هناك قِصَّتَيْنِ من فيلم «صُور ممنوعة» مأخوذتين عن أصل أدبي. وفي هذا العقد تَوَقَّفَ التعامل تمامًا مع إبداع فتحي غانم، وحدث اهتمام بمؤلفات صالح مرسى. وبرزت ظاهرة تَحَوُّل بعض مؤلفات كُتَّاب صحفيين إلى أفلام بِصرف النظر عن قِيَمَتِهَا الأدبية؛ مثل موسى صبري، وصالح جودت، وعُدلي فهمي، وزينب صادق.

كما شهدت سنوات السبعينيات اشتغال الأدباء الشباب آنذاك بكتابة السيناريوهات، ومنهم مجيد طوبيا، وعلي سالم. وكالعادة فإن الأفلام المأخوذة عن مصادر أدبية مصرية كانت هي الأكثر أهمية في هذه الحقبة، منها على سبيل المثال: «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي، و«السراب»، و«حُبُّ تحت المطر»، و«ثرثرة فوق النيل»، وغيرها لنجيب محفوظ، و«لِيل وقُضبان» لنجيب الكيلاني، و«حَمَام الملاطيلي» لإسماعيل ولي الدين، والذي ستُتَّجِه إليه السينما كُليَّة في الثمانينيات، و«النِّدَاهة»، و«قاع المدينة» ليويسف إدريس، و«السقا مات» ليويسف السباعي.

ومن سمات هذه المرحلة أن المُخْرِجين الشُّبَّان الذين أرادوا أن يُثَبِّتوا كفاءة، قد تَصَدَّوا لإخراج روايات أدبية؛ مثل حسين كمال الذي بدأ في الستينيات مع «المستحيل»، للدكتور مصطفى محمود، ثم قَدَّمَ «شيء من الخوف» في نهاية العقد. وفي السبعينيات أخرج نصوصًا أدبية لَكُلِّ من السباعي، وثرثوت أباطة، و محفوظ، وإحسان عبد القدوس. وقَدَّمَ أنور الشناوي مُغامراته الأولى في «السراب»، ثم فَشِلَتْ كل مُغامراته السينمائية التالية، بما فيها المأخوذ عن نصوص أدبية.

وقد أَكَّدَت سينما الثمانينيات أنه غالبًا ما تتم الاستعانة بأعمال الكاتب وهو على قيد الحياة، فبعد رحيل محمد عبد الحليم عبد الله لم تلتفت السينما كثيرًا إلى أعماله، وحدث هذا في الثمانينيات مع يوسف السباعي، وعبد الحميد جودة السحار، وسوف يَحْدُث هذا مع إحسان عبد القدوس في التسعينيات، وهو الذي غَمَرَ العقد الماضي بالعديد من قِصَصِهِ ذوات العناوين الغريبة.

وفي الثمانينيات لم يَقَلَّ الاهتمام بأعمال نجيب محفوظ، بل تحوَّلت أعماله؛ مثل «الحرافيش»، و«أولاد حارتنا»، و«الشيطان يعظ» إلى كَمِّ كثيف من الأفلام، حيث اقْتُبِسَ من «الحرافيش» وحدها ستة أفلام. وفي هذا العقد تم اكتشاف مناطق القاهرة الخلفية التي

كتب عنها إسماعيل ولي الدين، فراحت الأفلام المأخوذة عن قصصه إلى هذه الأماكن، رغم عدم وجود أي علاقة مُقارَنة بين قصة الفيلم، والنص الأدبي الذي كتبه المؤلف. فانتقلت القصص من «الباطنية» إلى «السُلخانة»، و«أسوار المدايح»، و«بيت القاضي»، و«الأقمر»، و«حارة برجوان»، و«درب الرهبة»، وغيرها من دروب المدينة القديمة.

وفي هذا العقد بدأ هناك انفصال بين الأجيال الجديدة من الكُتّاب وبين السينما. والتفت كبار كُتّاب السيناريو إلى نص أدبي واحد، أو اثنين على الأكثر ليكون صالحًا سينمائيًا عند سَكينة فؤاد، وإقبال بركة، ويحيى الطاهر عبد الله، وجمال الغيطاني. وقد انعكس هذا الانكماش على الأفلام التي تم إنتاجها في النصف الأول من التسعينيات، فبينما تَوَقَّف نجيب محفوظ عن التعامل مع السينما عَقِب فيلم «نور العيون»، فإن الكاتِبِينَ اللذين تم الالتفات إليهما أكثر من مرة (مرتان فقط حتى الآن) هما خيرى شلبي، ويوسف القعيد. وفي المقابل، ظَهَرَ كاتب السيناريو الذي يَعتمد على فكرة أصلية ليس لها مصدر أدبي. وفي السينما الآن مُخرجون لم يقتربوا قَطُّ من أي نصوص أدبية مصرية؛ مثل محمد خان، وخيري بشارة صاحب فيلم «الطوق والإسورة».

ومن هذا المَلَمَح التاريخي نُلَاحِظ أن السينما اتَّجَهَتْ في المقام الأول إلى الرواية، ثم القصة القصيرة، فالمسرحية. وإذا كانت هذه السينما قد كَرَّرَتْ تجربة الـ REMAKE كثيرًا في أفلام مُقْتَبَسَةٍ عن نصوص أدبية وسينمائية عالمية، فإن الروايات المصرية التي تَكَرَّر إخراجها في السينما قليلة؛ وهي: «زينب»، و«أرض النفاق»، و«بين الأطلال»، و«الرص» والكلاب»، و«الأرض»، و«الطريق».

الفصل الثاني

سِمَات عامّة للأفلام المأخوذة عن آداب مصرية

أمام هذا العدد الكبير من الأفلام المصرية المأخوذة عن مصادر أدبية محلية، فلا بد أن تكون هناك مجموعة من السّمات تَجَمّع بين هذه الأفلام تعكس هُويّة العلاقة بين الصورة والكلمة، كما تعكس أيضًا مُستقبلها. ومن أهم هذه السّمات:

(١) يرجع الفضل الأول في الاهتمام بتحويل روايات ونصوص أدبية إلى أفلام إلى مُخرجين بأعيانهم ممّا عكس ثقافة كل منهم. وبقراءة خريطة الأفلام المأخوذة عن نصوص أدبية سوف نرى أنها خريطة مُخرجين، شَدّهْم النص الأدبي، واكتشفوا صلاحيّته للسينما، فتحمّسوا له. وقد اشترك الكثير من هؤلاء في كتابة سيناريوهات هذه الأفلام. وإذا كانت التجربة قد بدأت على يد محمد كريم بفيلم «زينب». فإن المخرج هنا هو الذي كتب السيناريو والحوار في كلتا المرتين (صامتًا وناطقًا). كما أن كريم كتب سيناريو فيلم «رصاصه في القلب» التي ألّفها توفيق الحكيم. أما الذين كانوا من أوائل المتحمسين للروايات بعد كريم، فهو أحمد ضياء الدين الذي فَتَح الباب لكل زملائه لاكتشاف أن هناك كنزًا في أدب الشباب الذين يَنْشُرُون في الصحف، أو في «الكتاب الذهبي»، بعد أن قدّم فيلمه «أين عمري» عام ١٩٥٦م. ورغم أن ضياء الدين قد عَمِلَ بشكل مُتَفَوِّق في أفلام مأخوذة عن روايات عربية، فإن عينيه كانتا دائمًا تسقطان على الأدب. ففي عام ١٩٦٣م قام بإخراج فيلم روائي عن أقصوصة لإحسان عبد القدوس تحت عنوان «عريس لأختي». وفي عام ١٩٦٥م قدّم رواية «سُكون العاصفة» لِمحمد عبد الحليم عبد الله، ثم قدّم الرواية الوحيدة التي تحوّلَت إلى فيلم لفوزية مهران بعنوان «بيت الطالبات». ولسنا هنا بصدد حصر أفلام ضياء الدين المأخوذة عن أدب، ولكننا نؤكد أن شَغَفَه بالأدب قد

انعكس في تجاربه السينمائية، وأنه لم يهتم فيما بعد بالنصوص الأدبية الشهيرة، بل وَقَفَ عند روايات وقصص قصيرة مجهولة لثروت أباطة، وأمين يوسف غراب. وليس في تاريخ السينما المصرية مخرج يُضَارِع صلاح أبو سيف اهتمامًا بالأدب. فبالإضافة إلى هذا الكمّ من الروايات، فإنه قد جَذَبَ إلى السينما كُتَّابًا روائيين بارزين، كتبوا على يديه، له ولغيره، أهم الأفلام، مثل نجيب محفوظ، ويوسف غراب، وكان أبو سيف وراء تحويل أبرز أعمال إحسان عبد القدوس إلى أفلام، ثم كان أول مَنْ قَدَّمَ رواية لنجيب محفوظ إلى السينما وهي «بداية ونهاية»، وهو أول مَنْ قَدَّمَ يوسف إدريس في فيلم «لا وقت للحُبِّ»، وأول مَنْ قَدَّمَ روايات إسماعيل ولي الدين، ويوسف القعيد، وأحمد رشدي صالح، ولُطْفِي الخولي. وهو الوحيد الذي تَحَمَّسَ لنص مَلِيء بالأحداث الكثيرة ليوسف السباعي تحت عنوان «السَّقَامَات»، باعتبار أنه الكاتب الذي شَغَفَ به القارئ رومانسيًا شفافًا في رواياته.

ثم يَجِيء كل من حُسام الدين مصطفى، وحسين كمال، وحسن الإمام الذي اهتم دائمًا بالروايات الشعبية الفرنسية، وبركات، وكمال الشيخ، ثم أشرف فهمي، وعاطف الطيب.

وقد ارتبطت نجاحات حَقَّقَهَا هؤلاء المخرجون بالنصوص الأدبية التي قاموا بتحويلها إلى أفلام. ويمكن التأكيد من هذا في قائمة أفلام حُسام الدين مصطفى، وحسن الإمام، وبركات، وكمال الشيخ على سبيل المثال. ومن الواضح أن الكثيرين منهم، وغيرهم، سرعان ما عادوا للأدب مرة أخرى مهما ابتعدوا عنه، ولعل تجربة كمال الشيخ هي أوضح ما يكون لتفسير هذه العلاقة ... فَمُنْذُ أَنْ قَدَّمَ «اللس والكلاب» عام ١٩٦٣م وهو يبحث دائمًا عن نص أدبي جديد، فَقَدَّمَ روايات أخرى لنجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، وجمال حَمَّاد، وفتحي غانم، ونهاد شريف، وصالح مرسي.

(٢) فيما قبل، كان هناك حَدٌّ فاصل بين الأدباء والسينمائيين، يتم التعاون بين الاثنين في أضيق الحدود. ولكن ما إن بدأت الصُّلَة تتَوَطَّد، حتى وَجَدَت السينما فُرْسانها من رجال الأدب، وقام العديد من الأدباء بكتابة سيناريوهات الكثير من الأفلام غير المأخوذة عن روايات، أو نصوص أدبية ومنهم على سبيل المثال نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي.

ومن الأهمية الحديث عن دخول نجيب محفوظ إلى عالم السينما ككاتب للسيناريو، وهي رحلة بدأت عام ١٩٤٥م، أي قبل أن يكتسب الكاتب شعبيته التي عُرِفَتْ عنه عَقِبَ

نشر أعماله في سلسلة «الكتاب الذهبي»، فقد رَوَى لي صلاح أبو سيف أنه هو الذي علَّم محفوظ الفارق بين السيناريو والقصة الأدبية، وأن الكاتب سرعان ما استوعبها. وهذه التجربة رُوِيَتْ في أكثر من مَوْقع خاصَّة على لسان أبو سيف في الاحتفالات بمُرور ثمانين عامًا على ميلاده ودَوَّنَهَا هاشم النحاس في كتابه: «نجيب محفوظ على الشاشة»^١ حيث يجيء على لسان الكاتب:

«عرَّفني صديقي المرحوم الدكتور فؤاد نويرة بصلاح أبو سيف، وطلَّب مني أن أشاركهما في كتابة سيناريو فيلم للسينما اخترنا له فيما بعد اسم «مغامرات عنتر وعبله»، وكان صلاح أبو سيف هو صاحب فكرة الفيلم، وقد شجَّعني للعمل معه أنه قرأ لي «عَبَث الأقدار»، وأوهمني بأن كتابة السيناريو لا تختلف عمَّا أكتبه عندما سألتُه عن ماهيَّة هذا السيناريو الذي لم أكن أعرفه. والحقيقة أنني تعلَّمت كتابة السيناريو على يَدَي صلاح أبو سيف. كان يشرِّح لي في كل مرحلة من مراحل كتابته ما هو المطلوب مني بالضبط. وبعد أن أنفذه أعرضه للمناقشة التي كان يُشاركنا فيها الدكتور فؤاد نويرة، ومعه عبد العزيز سلام كاتب الحوار، والأغاني.»

وقد عمل محفوظ في كتابة نصوص مأخوذة عن روايات عالمية، وأيضًا عن روايات عربية. فكتب سيناريو فيلم «أنا حرة» و«الطريق المسدود». أما إحسان عبد القدوس فقد كتب سيناريو «الله معنا»، عام ١٩٥٥ م دون أن يكتبه كنصٍّ أدبي، وكان آنذاك مشهورًا له كَقَصَّاص بعد أعماله من طراز «صانع الحب»، و«بائع الحب». وكان يشارك في كتابة سيناريوهات بعض أفلامه، إلا أنه أول كاتب مصري ينشر سيناريو فيلم جديد قبل أن يتم إخراجه في السبعينيات. من خلال «هذا أحبه وهذا أريده»، و«بعيدًا عن الأرض»، أسوة بأدباء عالميِّين؛ منهم تينسي ووليامز، وآلان روب جرييه. ومن بين السيناريوهات التي اشترك في كتابتها مأخوذة عن رواياته: «لا تطفئ الشمس»؛ حيث أعدَّ الحوار، و«الخيط الرفيع»، وغيرهما.

^١ نجيب محفوظ على الشاشة (٤٥-١٩٨٨ م) هاشم النحاس، الألف كتاب الثاني - هيئة الكتاب - القاهرة ١٩٩٠ م ص ١٥.

أما يوسف السباعي فقد تَعَدَّتْ مُشَارِكُتُهُ في كتابة بعض الأفلام المأخوذة عن قصصه، ولكنه في نفس الوقت كتب سيناريوهات أفلام مأخوذة عن قصص آخَرِينَ ليست أدبية، منها: «مولد يا دنيا»، و«شارع الحب».

(٣) تجيء أهمية دراسة العلاقة بين الأدب والسينما في مصر، أن الأدب قد غيَّرَ شكل وخريطة الإبداع السينمائي في مصر، وذلك مثلما حدث في أي سينما عالمية اعتمدت في بعض إبداعها على الأدب. ويمكن تقسيم شكل السينما وهويتها في مصر حسب الرجوع إلى الأدب، أو الابتعاد عنه، وذلك مثلما أشرنا في بداية هذه الدراسة. فهناك مرحلة ما قبل التركيز على الأدب، في هذه المرحلة انتشرت «أفلام الكوميديا الموسيقية» و«الميلودراما الاجتماعية». وعلى سبيل المثال، فإن الأفلام الغنائية والكوميديا الموسيقية تحتاج إلى نوع مُعَيَّن من الحدوة البسيطة، يتم حشو أحداثها بالاستعراضات والغناء. أما الأفلام الميلودرامية الشهيرة، فقد اقتبستها السينما المصرية عن نصوص عالمية، خاصة من الأدب الفرنسي مثل: «بائعة الخبز»، و«فاني»، و«غادة الكاميليا».

والغريب أنه ما إن بدأت مُخاطرة التعامل مع الأدب، حتى بدأت أفلام الاستعراض في الانكماش إلى الحد الذي وَصَلَتْ إليه فيما بَعْدُ، وكان على مَنْ تحمسوا لهذا التغيير أن يجدوا الموضوع الذي يجذب المتفرِّج إليه بدلاً من الغناء الاستعراضي. وهكذا بدخول الأدب بشكله المُكثَّف إلى الشاشة حلَّ الموضوع المتكامل محلَّ الاستعراض الغنائي الذي كان يسيطر غالباً على أكثر من نصف زمن الفيلم (راجع فيلم «قلبي دليلي» على سبيل المثال).

وفي هذه الأفلام الجديدة وجد المتفرِّج نفسه أمام مكان أكثر قرباً إليه، وأشخاصاً مثاليين يتمنى أن يكون على شاكلتهم نفسياً واجتماعياً، وأنَّ الموضوع التقليدي الذي اعتاد على رؤيته، وهو المعزول الذي يُفسد بين الأجيال ثم يلقي جزاءه، قد تغَيَّرَ، وحلَّ مكانه موضوع عن أشخاص يفكرُون بشكلٍ عقلائيٍّ في التعامل مع الحياة، فهم أصحاب قضايا تجاه الوطن والحياة، ولديهم أفكارهم، ومثالياتهم، وأيديولوجيتهم. وهكذا جاءت فائزة في «الطريق المسدود» لصلاح أبو سيف مُعَايِرَةً لمئات النسوة اللائي سبق التعرفُ عليهن مغلوبات على أمورهن في العديد من الأفلام. وتكرَّرَ ظهورُ مثل هذه المرأة فيما بَعْدُ في «أنا حرة» أو «النظارة السوداء»، ثم انتقلت إلى أفلام أخرى من طراز «اعترافات امرأة» لسعد عرفة المأخوذ عن رواية لسعاد زهير، و«الباب المفتوح» لبركات.

حتى شكل الرومانسية قد تغَيَّرَ في الأفلام المأخوذة عن روايات، فالعزول التقليدي قد تحول إلى فساد حكم في «رَدَّ قلبي»، وهكذا امتزجت قصة الحب بالواقع الاجتماعي

والتغيير السياسي الذي شهدته مصر قبل وبعد ثورة ١٩٥٢م. وفي أفلام رومانسية أخرى فوجئ المتفرج برُقْيٍ خاص في أسلوب التخاطب بين العشاق، مثلما حدث في «إني راحلة»، و«بين الأطلال»، وبدا الحوار مختلفاً عما كان يسمعه في أفلام مماثلة.

لكن التغيير الأساسي كان في المكان والأشخاص، ففي قصص إحسان عبد القدوس التي تحوّلت إلى أفلام، هناك طبقة راقية اجتماعية، أو لعل هناك طبقة متوسطة لكنها تمتلك نفس سمات الرُقْيِ الاجتماعي، وأبناء هذه الطبقة يختلفون عن سكان القصور في أفلام كثيرة أُنتِجت قبل ١٩٥٢م، وغير مأخوذة عن نصوص أدبية، سواء في همومهم، أو في رؤيتهم للحياة، وأيضاً في مشاعرهم، وطرق التعبير عنها. وقد ربط الكاتب أبطاله بأجواء أُسْرِيَّةٍ عكس من خلالها كيف يُفَكِّرُ المقتدرون، ويعيشون حياتهم، وذلك في أفلام مأخوذة عن روايات، مثل: «لا تطفئ الشمس»، و«الطريق المسدود»، و«بئر الحرمان». وعندما تحدث عبد القدوس عن الأسر البسيطة، لم يختار الدنيا منها، مثلما فعل نجيب محفوظ في «زقاق المدق» مثلاً، بل رأينا أسرة موظف بسيط في «بيتنا رجل»، أو «الوسادة الخالية».

هناك فريقان من الكتّاب، نقلوا القارئ بأعمالهم التي تحولت إلى أفلام، إليها. الأول تحدث عن طبقة المواطن المقتدر، وهو غالباً الموظف في تلك الفترة ومنهم عبد القدوس، والسباعي، ومحمد عبد الحليم عبد الله. أمّا الفريق الثاني، فقد توغل إلى حيث منابت الفقر فيما يُسمّى بالأحياء الشعبية، وكانت الأفلام المأخوذة عن نجيب محفوظ أفضل هذه الأمثلة، ومنها: «بدابة ونهاية»، و«القاهرة ٣٠»، و«خان الخليلي». ومن هؤلاء المؤلفين أيضاً عبد الله الطوخي، وأمين يوسف غراب، ويوسف إدريس.

وليس هناك حدّ فاصل في الأماكن التي ذهب إليها أبطال هذه الروايات والأفلام، فهناك تنوّع من الأشخاص والأماكن في أعمالٍ محفوظة على سبيل المثال. ولنراجع معاً العوالم التي انتقل فيها صابر رحيمي في «الطريق»، والانتماءات الاجتماعية التي يمثلها نزلاء بنسبون «ميرامار». والتباين بين طبقة عيسى الدبّاغ، والعامرة ريري في «السمان والخريف».

وقد غيّرت هذه الروايات من نمطية الأشخاص الذين اعتاد عليهم المتفرّج في السينما المصرية، مثل المفهوم المألوف للشير، أو للعاشق، أو للخيانة الزوجية. وبدا المؤلف كأنه لا يروي حدوتة للتسلية، وإنما هناك فكرة إنسانية، أو فلسفة عامة وراء مغزى تلك الحدوتة، مثلما في نهاية فيلم «المنذوبون»، و«الحرام»، و«العيب»، و«شيء من الخوف»، و«لا شيء يهم»، وغيرها.

(٤) هناك تدرج إحصائي في الأفلام المصرية المأخوذة عن آداب محلية، يكشف أن هناك هوى خاصاً بين صنّاع السينما، وبين إبداع أدباء بأعينهم، وذلك بالنظر فقط إلى الأفلام المأخوذة عن آداب، بصرف النظر عن نشاط الكاتب في كتابة السيناريوهات. ويتصدر هذه القائمة إحسان عبد القدوس حتى عام ١٩٩٦م (٤٤ فيلماً) يليه نجيب محفوظ (٤١ فيلماً). ثم يلي ذلك يوسف السباعي (١٥ فيلماً)، إسماعيل وليّ الدين (١٤ فيلماً) ويوسف إدريس (١٢ فيلماً). أما بقية الأسماء فيقل عدد الأفلام فيها عن عشرة لكل كاتب. ويرتفع إسهامات كلٍّ من أمين يوسف غراب، وثروت أباظة، ومحمد عبد الحليم عبد الله ... وهناك تجارب واحدة يتيمة لكُتّاب كبار؛ مثل محمد حسين هيكل. وبشكل عام فإن أكثر الأعمال الصالحة سينمائياً لهؤلاء الكُتّاب قد تم تحويلها إلى أفلام. وعندما كتب نجيب محفوظ في نهاية السبعينيات قصصاً غير صالحة للسينما، إما لصعوبة تحويلها، أو لأن أحداثها تدور في التاريخ، توقفت السينما حائرة، ثم تجاهلت هذه الأعمال مثل: «أمام العرش»، و«ليالي ألف ليلة»، و«رحلات ابن فطومة»، وغيرها. مما كشف أن السينما نظرت إلى نوع محدود من الإبداع عند نفس الكاتب، أو عند كاتب آخر يسير في نفس الدرب، مثل إسماعيل وليّ الدين وخيري شلبي.

(٥) يطرح السؤال نفسه دوماً: لماذا يتحول الأدب إلى سينما؟ قد لا تكون الإجابة فقط بأنها محاولة لتجسيد خيالات الناس في صور يشاهدونها حقيقة. ولكن لخصوبة الأفكار، والتجربة الجاهزة أمام المخرج الذي ينهل منها دوماً، وفي العالم تجارب خصبة حقيقية مأخوذة سينمائياً عن أعمال شكسبير وديستوفسكي، وتولستوي وآخرين. ولكن كثيراً ما تختلف رؤى الفنان الذي يعيد صياغة هذه الأعمال سينمائياً، سواء كان المخرج أو كاتب السيناريو. ومن هنا يجيء ثراء الكتابة عن هذه العلاقة، عند المقارنة بين رؤية كل من المؤلف وصانع الفيلم لنفس الفكرة. وفي آلاف الأفلام المقتبسة عن آداب، دأب صنّاع الفيلم خيالاتهم فأضافوا، وغُيروا، وحذفوا، فعرضوا أعمالهم للمقارنة. فهل ما تم من تغيير كان أفضل أم أساء إلى اقتباس العمل الأدبي إلى السينما؟

وفي السينما بدت هذه السمة واضحة تماماً. فمن نصوص بدت أقرب إلى الرواية الأدبية كأنه التطابق الهندي، مثل: «يوميات نائب في الأرياف»، و«أم العروسة»، و«زقاق المدق»، و«بداية ونهاية»، إلى مسخ كامل للعمل وتشويهه لمجرد أنه ليس بينه وبين الأصل سوى اسمه مثل: «نور العيون» و«السلخانة».

وقبل التوغل في هذه النقطة، فإن السينما المصرية اعتمدت على عدة أصول أدبية منها: الرواية، ثم القصة القصيرة المكتوبة في صفحات قليلة، وأخيراً المسرحية. والمصدران

الأخْران يستوجبان كثيرًا إحداث تغييرات وإضافات باعتبار أن المسرحية على خشبة، أو في النص تدور في مكان محدود مغلق، وهذا لا يتناسب مع حرية الكاميرا. ولذا تغيّرت الأفلام المأخوذة عن «الناس الي تحت» لنعمان عاشور، و«القضية» للطفي الخولي، و«الأيدي الناعمة» لتوفيق الحكيم، وغيرها تغيّرًا واضحًا. وفي الأفلام المأخوذة عن القصص القصيرة اقتبس فقط العنوان، والفكرة العامة، وشاهدنا على الشاشة عالمًا مختلفًا تمامًا، مثل: «إمبراطورية ميم»، و«عريس لأختي»، و«أين عقلي»، و«مبكي العشاق».

وتبعًا للتجدد والتعددية في هذه العلاقات أعطى السينمائيون لأنفسهم الحق في إحداث ما يرونه من تغييرات عن النص الأدبي، تحت مسميات عديدة أبرزها: «أنها رؤية السينمائي». وتحت هذه المسميات تمت إضافات عديدة يمكن قبولها، وحدثت مهازل كثيرة جعلت كاتبًا كبيرًا مثل نجيب محفوظ، الذي لم يتدخل قط في أعماله التي تحولت إلى أفلام، أن يعلن اعتراضه على ما حدث في فيلم «نور العيون» من تغييرات حولته إلى استعراض في الرقص الشرقي. ومثل هذه التغييرات الكثيرة، تستوجب الوقوف عند كل منها، ودراسة مقارنة حقيقية فيما بينها. ومن المعروف أن المكتبة المصرية فقيرة جدًا في هذا النوع من الكتب، ولا يكاد يكون هناك سوى كتاب واحد لهاشم النحاس عن أفلام قليلة جدًا مأخوذة عن نجيب محفوظ، وهناك كتاب آخر عن سينما نجيب محفوظ مليء بالأخطاء المعلوماتية.

من أمثلة هذه التغييرات، ما رأيناه في مَـشاعر الحب التي ربطت بين عَبَّاس وفايزة في «أنا حرة»، ثم عودة مايسة إلى حبيبها في القصة الأولى من قصص «البنات والصيف»، التي تحولت إلى فيلم، «وسقطت في بحر العسل» لصلاح أبو سيف، حيث رفضت مايسة في الأقصوصة أن يكون حبيبها هو الرجل الذي يحب تلك المرأة المشحمة القريبة شكلاً من الجاموسة. وأن توضع شفاته عليها مثلما تُطْبَعَان على شفتي هذه المرأة. أما في «العذراء والشعر الأبيض»، فقد وافقت الزوجة أن تكون هناك علاقة جنسية بين زوجها وربيبتهما، وأن تستمر هذه العلاقة. أما في الفيلم، وتبعًا لقوانين الرقابة، فقد تم تغيير هذه النهاية تمامًا، وتزوجت الصغيرة من شاب يحبها.

وفي أعمال نجيب محفوظ تغيّرت أحداث كثيرة، مثل نهاية سعيد مهران في «الرص والكلاب»، الذي قرر أن يسلم نفسه في نهاية الرواية. وفي نهاية فيلم «السمان والخريف»، عادت ريري وابنتها إلى عيسى الدباغ، بينما كان رفضها قاطعًا لمواصلة العلاقة معه في الرواية.

وحسب ظروف الإنتاج، قرر صلاح أبو سيف أن يغيّر من نهاية مصير «السقا» في الفيلم، فلم يُمنّهُ، ووهبه الحياة، كما وجد أن ذلك يقلل من كآبة الفيلم. وفي حديث له في إحدى الندوات عن الفيلم بجمعية سينما الغد، أشار إلى أنه كان ينوي أن يميت السقا، والدليل على هذا الشروخ الدائمة في جدران المنزل، ولكنه قرر عدم قتله لأسباب إنتاجية وفنية.

وهناك أفلام عديدة ليست فيها أي صلة بين النص الأدبي، وما شاهده الناس. فالشيخ حسني هو اسم هامشي في رواية «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان، التي تحولت إلى «الكيت كات» لداود عبد السيد. كما أن اسم المعلمة وردة لا يرد إلا في سطور قليلة في رواية «الباطنية»، فإذا بكاتب السيناريو يجعلها الشخصية المحورية في الفيلم. وقد تم اقتباس قصة أقرب إلى فيلم «الأب الروحي» الأمريكي، تحت اسم رواية «السلخانة» لإسماعيل ولي الدين. وحدث نفس الشيء عند اقتباس رواية «بيت القاضي»، حيث استعان كاتب السيناريو برواية روسية لألكسندر كوبرين، واحتفظ بالاسم الأصلي لعنوان نفس الكتاب. وقد أثارت الصحافة الفنية هذه القضية عند عرض الفيلم عام ١٩٨٤م. كما اكتشف بعض الأدباء أن قصصهم قد تم تحويلها إلى أفلام دون ذكر أسمائهم، مثل محمود البدوي الذي اتجه إلى القضاء وأثبت أن فيلم «زوجتي والكلب» لسعيد مرزوق قد اقتُبِسَ عن إحدى قصصه المنشورة في مجموعته القصصية.

الفصل الثالث

قراءة سينمائية للأدب المصرية

عند دراسة العلاقة التبادلية بين الأدب والسينما في مصر، تصبح كافة الدراسة ناقصة، إذا لم يتم فيها الرجوع إلى كل الأمثلة. بمعنى أن كل فيلم مأخوذ عن رواية هو حالة نموذجية فريدة في إطار عام، يجب عدم تجاهله مَهْمَا كانت الأسباب. وبالتالي فإنه حتى الآن لم نَرِ الدراسة الكاملة التي أعطت لهذا التعاون حَقَّهُ، وكافَّة الدراسات المتناثرة تحتاج إلى تجميع جهودٍ مُكثَّفَةٍ وإلى تدبير كافَّة النصوص السينمائية والأدبية من أَجْلِ اكتمال الدراسة.

وعلى سبيل المثال، فإن كافة الدراسات التي قُدِّمَتْ عن نجيب محفوظ والسينما لم تَقِفْ عند كل أفلامه، وبدأ بعضها أشبه بالمتابعة الصحفية. أمَّا البعض الآخر فقد توقف في صفحات طويلة عند فيلم واحد أو أكثر وبدأ كأن الكاتب يعرف أن دراسة محفوظ في السينما تحتاج في حدِّ ذاتها إلى عشرة مجلدات. كما أن البيانات الخاصة ببعض الأفلام كانت في حاجة إلى تصحيح.

ولذا، فلن ندَّعي أننا سوف نغطي كافة التجارب السينمائية التي تمثل العلاقة بين الأدب والسينما، وإنما سوف نتوقف عند عدة نماذج، شريطة أن يكون التمثيل جيدًا لهذه الظاهرة، بأن تمثل كافة الأجيال من المؤلِّفين والمخرجين، وأن تكون ذات أهمية يستوجب الوقوف عندها سينمائيًا وأدبيًا. وهذه الأفلام هي:

- (١) من أعمال نجيب محفوظ: «بداية ونهاية» (صلاح أبو سيف) - «اللس والكلاب» (كمال الشيخ) - «زُقاق المدق» (حسن الإمام) - «أهل القمة» (علي بدرخان) - «الحب فوق هضبة الهرم» (عاطف الطيب). صورة (مذكور ثابت).
- (٢) من أعمال إحسان عبد القدوس: «في بيتنا رجل» (بركات) - «العذراء والشعر الأبيض» (حسين كمال) - «حتى لا يطير الدخان» (أحمد يحيى).

- (٣) من أعمال الحكيم: «يوميات نائب في الأرياف» (توفيق صالح).
- (٤) من أعمال طه حسين: «دعاء الكروان» (بركات)
- (٥) من أعمال يوسف السباعي: «السقا مات» (صلاح أبو سيف).
- (٦) من أعمال يوسف إدريس: «الحرام» (بركات).
- (٧) من أعمال السحار: «أم العروسة» (عاطف سالم).
- (٨) من أعمال يحيى حقي: «البوسطجي» (حسين كمال).
- (٩) من أعمال الشرقاوي: «الأرض» (يوسف شاهين) -
- (١٠) من أعمال يحيى الطاهر عبد الله: «الطوق والإسورة» (خيري بشارة)
- (١١) من أعمال صالح مرسى: «الصعود إلى الهاوية» (كمال الشيخ)
- (١٢) من أعمال يوسف القعيد: «زيارة السيد الرئيس» (منير راضي)
- (١٣) من أعمال نهاد شريف: «قاهر الزمن» (كمال الشيخ)
- (١٤) من أعمال إسماعيل ولي الدين: «أبناء وقتلة» (عاطف الطيب)
- (١٥) من أعمال د. هيك: «زينب» (محمد كريم).
- (١٦) من أعمال محمد عبد الحليم عبد الله: «غصن الزيتون» (السيد بدير).
- (١٧) من أعمال أندريه شديد: «اليوم السادس» (يوسف شاهين)

(١) من أعمال نجيب محفوظ

كان فيلم «بداية ونهاية» واحدًا من الأفلام التي أعطت لكافة شخصياتها النموذج الرئيسي، بمعنى أننا من خلال هذه الشخصيات نجد أنفسنا أمام مُستويات درامية متعددة، ففيما قبل، كان هناك البطل الرئيسي للحدث، وكلُّ مَنْ حوله بمثابة مساعدين، أو شخصيات هامشية. ولكن الأبناء الأربعة في تلك الأسرة التي فقدت عائلها لهم نفس المستوى الدرامي، ولكل منهم حكايته الرئيسية إلى جوار حكاية أخيه. كل من حسن، وحسين، وحسنين، ونفيسة. والأم موجودة بشكل قوي في طرف من هذه الحكايات، تكاد هي التي تجمعهم في خيط واحد. ويبدو ذلك واضحًا في الرواية، حيث توزعت الفصول بين الإخوة بالتساوي، وجمعت بين بعضهم أحيانًا، مثل الفصل الذي يذهب فيه حسن إلى والد سليمان كي يطلب منه أن يُقيمَ فرح ابنه، والفصول التي جمعت حسنين وحسن في كل مرة يذهب إليه، إما لطلب المال، أو لإبعاده عن طريق الإجرام. ثم الفصول الأخيرة التي جمعت بين نفيسة وحسنين، ومحاولة حسين خطبة نفس الجارة التي سبق لأخيه أن تركها.

وفي فيلم صلاح أبو سيف حدث نوع من التهميش لشخصية واحدة، باعتبارها بُعِدَت عن الدائرة المكانية الأساسية التي تدور فيها أحداث الرواية وذلك حين انتقل حسين للعمل في مدينة طنطا كموظف. بينما ظلت بقية الشخصيات تتحرك بنفس القوة تقريباً. كما هي في الرواية، وقد سارت قصص كل من نفيسة، وحسين، وحسين متجاورة، من صعود وهبوط. فهي هو الشاب الطموح ينضم للكلية العسكرية، بينما نفيسة مستمرة في مُمارَسة العهر في سيارات الزبائن، وتتطور علاقة حسن بتهريب المخدرات بعد أن فشل في أعمال الغناء. وحتى تصل الأحداث إلى ذروتها، تبدأ بسقوط حسن وهروبه من الشرطة، ثم يأتي ضابط لاستدعاء حسين إلى القسم، وهناك يكتشف إلى أي حد هو فوق سطح منهار، بعد أن يعرف أن نفيسة قد ضُبطت في بيت سري. ويقرر أن يدفعها للانتحار ثم يلحق بها. هذه الشخصيات لم تَبْدُ منفصلة عن المكان الذي تعيش به، مثلما نرى في الكثير من أفلام السينما المصرية، بل هي جزء من نسيج المجتمع، والدائرة الاجتماعية وإن كانت ضيقة، لكن خيوط النسيج متماسكة، فمن داخل غرفة الأسرة يُمكنُ لنفيسة أن تُطلَّ على حانوت سليمان. وفي نفس البيت يسكن شفيق أفندي، الذي يفتح باب منزله للشقيقتين من أجل إعطاء دروس للابنة الصغيرة، وأثناء هذا التردد يتم إعجاب الشقيقتين بالابنة بهية فيخطبها حسين في البداية، ويفوز بها حسين في النهاية. وكما نرى فهو عالم ضيق، ولكل شخص قصته. حتى حَسَنُ فإنه لا يبتعد كثيراً عن الدائرة، فعندما يلجأ إلى الراقصة سناء فإنه يعيش معها في بيتها.

وإذا كان الفيلم قد انتهى عند مشارف كوبري قصر النيل، ليكشف لنا مصير اثنين من الشخصيات الرئيسية، فإن مصير الباقيين كان معروفاً سلفاً. ولذا فأهمية هذا الفيلم ليس فقط أنه من أفلام الواقعية، بل أيضاً لأن بطولته جماعية، قياساً إلى هذا النوع من الأفلام التي شاهدها من قبل، وتتداخل العلاقات فيها بشكل لا يكاد يتفكك أيُّ من إيقاعها. وكما يقول هاشم النحاس فإن التكوين البنائي لهذه الرواية قد أفاد في خلق الوحدة الدرامية اللازمة لأحداث الفيلم وَفَّقاً لمقاييسه المعهودة. حيث تتوالى الأحداث في تسلسل يحكمه - على وجه العموم - قانون العلبة. ويُوَفِّرُ هذا القانون قدراً كبيراً من سلاسة الانتقال من مشهد إلى آخر، كما لا يخفى جاذبية هذا النوع من البناء الروائي

وسهولة استيعابه بالنسبة للجمهور عن أنواع البناء المستعرضة. حيث تكون عوامل الربط فيه بالأحداث أكثر متانة.^١



ميرامار.

كانت أهم سمة في روايات نجيب محفوظ التي كتبها في الستينيات ابتداءً من «اللص والكلاب»، أن أغلبها تدور في فلك شخصية واحدة لا تكاد تختفي عن الأحداث طيلة فصول الرواية. مثل سعيد مهران في «اللص والكلاب»، وصابر الرحيمي في «الطريق»، وعيسى الدباغ في «السمان والخريف»، وحمزاوي في «الشحاذ». وكأنه بذلك وضع عينيه على السينما التي تهتم بالشخصية الواحدة التي يدور في فلكها آخرون أكثر من المستويات الدرامية المتعددة التي عرفناها في «بداية ونهاية». ولذا سرعان ما تهافتت السينما على

^١ نجيب محفوظ على الشاشة، هاشم النحاس، هيئة الكتاب، ١٩٨٨م، ص ١٢٨.



بين القصرين.

اقتباس هذه الروايات ثم بدأت تضع أعينها على رواياته القديمة من نفس النوع مثل «زقاق المدق»، و«السراب» فيما بعد.

وقد كان حظ رواية «اللس والكلاب» أسعد سينمائيًا، حيث أحسَّ الناس أن هناك تقاربًا بين أحداثها وظروف عاشتها شخصية سَقَطَت الأضواء عليها هي محمود أمين سليمان الذي أُشيع أنه تَحَوَّل إلى سفاح لينتقم من المحامي الذي أحب امرأته. فأقسم أن ينتقم من الاثنين معًا. وفي روايته قسم محفوظ الشخصيتين دراميًا، ليؤكد عمق السبب الذي يدفع بسعيد مهران إلى الانتقام. وطوال أحداث الفيلم، والرواية بالطبع، نجد أنفسنا أمام منظور سعيد. فالمحامي هنا ليس عشيق زوجته، بل هو رءوف علوان الذي نَبَّهَهُ إلى المكيفيلية، ودافع عنه حين عمل سعيد في بيوت الطلبة، ومن منطق علوان، يتجه مهران إلى بيته لسرقته. وكأن الصحفي رءوف قد رسم السيناريو الجيد ليعيد اللص إلى منزله. وهو يراه أمامه منهارًا، فيتعمد إهانتته، ويطرده من المنزل.

وطيلة الأحداث هناك تلاطمات عديدة تدفع بسعيد مهران أن يتهاوى، تتمثل في خيانة زميله اللص عlish له، ثم قيامه بالتبليغ عنه، ونعرف أن هناك وعدًا بالزواج من امرأته نبوية أثناء وجود سعيد في السجن، وعندما يخرج اللص من السجن يقف الجاويش حسب الله ضد سعيد مهران، ويعمل على إبعاده عن منزله القديم، ثم يُصدَم في رءوف علوان. مثل هذا الموضوع لم يكن في حاجة إلى مستويات درامية عديدة، فنحن لا نكاد نرى أيًا من هذه الشخصيات إلا حين يظهر في أفقها سعيد مهران. وبالتالي فإنها كعرائس الماريونيت، لا تتحرك إلا إذا ظهر اللص. وقد أعطى كل من الفيلم والرواية سمات الغدر والخيانة لشخصيات المفروض أنهم قريبون منه بشكل شرعي، سواء الأصدقاء القدامى، أو الزوجة الخائنة، أو حتى الابنة الصغيرة التي لم تَعِ أن لها أبًا. وأن عليها أن تقف معه. أمَّا الصحفي رءوف علوان، الذي حلَّ محلَّ المحامي في التشهير بسعيد في الصحافة، فإنه النَبْعُ الفكريُّ الذي لم يلبث أن استفاد من جرائم سعيد الصغير، لصناعة مجرم كبير، له شُهْرَتُهُ على المستوى الاجتماعي.

وعلى الجانب الآخر فإن الشخصيات الخارجة عن القانون، بشكل رسمي، هي التي بدت في قمة سلوكها الإنساني، ووقفت إلى جوار سعيد في مُحَنَّتِهِ، منها طرزان الذي دَبَّرَ لِلصِّ مسدسًا، ثم العاهرة «نور»، التي اصطحبته إلى منزلها، وأصبح الرجل الوحيد في حياتها. تعود إليه بعد أن تنتهي من عملها، وهي الشخص الوحيد ممن يعرفونه التي أسرعَت إلى حيث تحاصره الشرطة، وتحاول إنشاءً عن عزمه بمواصلة مُقاومة الشرطة، وهي في الرواية تكاد تنجح، باعتبار أن المونولوج الأخير يوحي أن سعيد سوف يقوم بتسليم نفسه إلى الشرطة.

ومن الأهمية هنا الإشارة إلى أن المخرج كمال الشيخ الذي لم يكن قد قدَّم من قبل عملاً أدبيًّا سوى فيلم «حب وإعدام» عن رواية بوليسية، له رأي في هذا النوع من الأفلام: «أعتقد أنني في التجربتين السينمائيتين مع نجيب محفوظ نجحت في تقديم رؤية سينمائية جيدة بدون الإخلال بالقيمة الراقية للنص الروائي الأدبي. وكنت أثناء الاشتغال في الفيلمين ألجأ إلى نجيب محفوظ لاستشارته».^٢

عندما كتب نجيب محفوظ روايته «زُقاق المدق»، تتبع فيها أسلوبه الروائي، بإيجاد أكثر من مستوى درامي لشخصياته، ولم تكن حميدة سوى واحدة من تلك المستويات

^٢ قضايا سينمائية في حوار مع كمال الشيخ - جمال عدوي - جريدة الاتحاد - أبو ظبي ٤ مايو ١٩٩٥م.

التي تدور في فلك المكان بنفس القدر، مثل عباس الحلو، وسمير، والمعلم كرشة، وفرج القواد. وعندما تم تحويل الرواية إلى فيلم، فإن كاتب السيناريو جعل كافة الشخصيات تدور في فلك حميدة أسوة بكل السينما التقليدية في مصر، وهي المحاولة التي نجح كاتب سيناريو «بداية ونهاية» في الإفلات منها، وأصبح ظهور أي من الشخصيات أو اختفاؤها مرهوناً بوجود حميدة. تلك الأنثى الكامنة وراء المشربية ترقب ما يحدث في الزقاق، كأن عينيها شاهدتان على كل ما يدور هناك. وتُعتبر حميدة مدخلاً للتعرف على كافة الشخصيات التي لم يغفل الفيلم تواجدها، ولم يحذف أيًا منها، لكنه جعلها تدور في فلك حميدة، بداية من الأم التي تود أن تزوجها من رجل ثري عجوز لا تلبث أن تصيبه ذبحة صدرية، ثم تصدم في هجرانها للمنزل، فلا تكف عن الولوج، مروراً بكل من مدرس اللغة الإنجليزية سابقاً - الأستاذ درويش - والحلاق عباس الحلو الذي يقرر مغادرة الزقاق إلى معسكرات الإنجليز بحثاً عن عمل أفضل، وحتى بائع البسبوسة الذي تشتري منه حميدة، وهناك العديد من الشخصيات الهامشية التي أصر الفيلم على وجودها، لكنها لم تسقط من حساباته، وبدأت هذه الشخصيات كأنها تؤدي دورها حتى ظهر فرج في الأفق، وأخذ يطارد حميدة، ثم رمى شباكه عليها، ونجح أن يأتي بها إلى الملاهي الليلية التي يرتادها الجنود الإنجليز.

وقد كثف الفيلم الكثير من أحداث الرواية، لكنه لم يخل بموازينها، وإن كان حسن الإمام لم ينس أن يستعين براقصة من طراز سامية جمال، ويضيف أغنية في الكباريه على حساب العديد من الأحداث الأخرى، فنحن هنا أمام فيلم من بطولة شادية، وهي الشخصية المحورية في الفيلم. ولكن هناك التزام بالكثير من التفاصيل، مثل عودة عباس الحلو وسمير - الأخ في الرضاعة لحميدة - من معسكرات الإنجليز، وإصرار كل منهما على البحث عن حميدة، التي تموت في النهاية، بين يدي عباس الحلو. ويقف الأستاذ درويش أمام الكاميرا مثلما يتحدث في الرواية، ويخبرنا أن لكل شيء نهاية، ثم يتحدث عن الأصل الإنجليزي لهذه الكلمة (END).

والناس في هذا العمل، رواية وفيلم، ينقسمون إلى قسمين، الأول يتعامل مع الزقاق باعتباره الكرة الأرضية التي لا خروج منها أبداً، وهي عالمهم المُتَّسع، ولذا فإنهم يصدمون حين يخرج الآخرون من الحدود المرسومة خارج الزقاق. ومن هؤلاء زينة صانع العاهات، والمعلم كرشة، وأم حميدة، والأستاذ درويش، وبائع البسبوسة، ولذا فإن الخروج في الرواية عن الحدود يعني السقوط. وإذا كان عباس الحلو قد خرج من الزقاق،



خان الخليلي.

وحقق بعض النجاح، فإن الخروج المقابل الذي قامت به حبيبته حميدة كان نموذجاً للانهايار الاجتماعي، ومن هنا فقد كان تعبير «خارج الحدود» يعني السقطة البشعة. وقد شجع هذا التعامل مع رواية لمحفوظ المخرج حسن الإمام أن يحمل مسئولية تحويل أعمال أخرى، كانت في منظور الكثير بمثابة خروج عن حدود العمل الأدبي، فسقطت تلك التجارب فنياً، مثل سقطة حميدة التي خرجت عن الشرعية، وبدأت هذه السمة واضحة في ثلاثية الكاتب ثم في «دنيا الله»، و«عصر الحب»، الذي يُعدُّ من أضعف الأفلام المأخوذة عن نجيب محفوظ على الإطلاق.

ومن الجيل السينمائي الذي برز في السبعينيات، وقف علي بدرخان عند ثلاث محطات مأخوذة من نجيب محفوظ هي «الكرنك»، ١٩٧٥م، و«أهل القمة» ١٩٨١م، ثم «الجوع» ١٩٨٧م. وعند قراءة نص الرواية القصيرة التي كتبها المؤلف ونُشرت ضمن كتاب «الحب فوق هضبة الهرم»، تشعر كأنَّ محفوظ يهدي النص لكاتب السيناريو، أو للمخرج،



الطريق.

وليس عليه أن يضيف إليه كثيرًا. فهو نص أقرب إلى السيناريو في حرفيته وتتابعه. وأيضًا في حوارهِ. ولم يفعل مصطفى مُحَرَّم سوى أن أضاف بعض التفاصيل التي جاء ذكرها عابرًا في الرواية، مثل نُموّ العلاقة بين سهام وزعت النوري الذي شاهدها أول مرة حين تردد على بيت الضابط محمد عزمي، كما يأتي له بالحافضة المسروقة من أحد رجال الانفتاح.

ومن يقرأ النص الأدبي بعد مُشاهدة الفيلم بفترة طويلة، يشعر كأنه يقرأ تتابعًا للمشاهد، دون أي تغيير، منذ أن تحدث الضابط في بداية القصة عن وضعه الأسري، وحتى تفككت هذه الأسرة، ووجد نفسه وحيدًا في الكون، ووسط ازدحام لا يحس به أحد. وقد ذهبت ابنة أخته، وأمها، اللتان تعيشان في منزله، إلى اللص السابق زعت النوري، بعد أن أصبح رجلًا ميسورًا بفضل الانفتاح وبضائعه المهربة، فاستمال قلبها وفتح لها محلًا. وبين هاتين النقطتين، البداية والنهاية، نرى تفاصيل التغيرات التي لم تحدث فقط

للضابط وأسرته. بل أيضاً للمجتمع من حوله، فقد خلت المقهى التي تجمع اللصوص من زبائنهم. وتعرّف أحد اللصوص، زعر النوري، على طريق أمثل ليكون مواطناً شريفاً، يصعد المجتمع بسرعة، وتحميه الشرطة، بل تقف وراءه شخصية كبرى تُراعى تطوره. وتجيء أهمية هذا النص المكتوب في النصف الثاني من السبعينيات، أن محفوظ قد قرأ التغيرات الاجتماعية التي حدثت بسرعة في المجتمع: «ماذا كان الأمراء والباشوات قبل أن يصيروا أمراء وباشوات؟ ... كانوا لصوصاً فنحن أصل الوجود يا محمد بك ...»^٢ وتبدو الأقصوصة وكأنها تدور على لسان الضابط، فالأشياء تصل إليه قبل حدوثها، مثل خروج زعر من السجن، ثم استدعائه له كي يُخَصِّر الحافظة المسروقة، وعندما يقابله مغادراً شقته، بينما الضابط يخرج من نادي الشرطة، ثم عندما يذهب إليه مرتين في سوق ليبيا للتعرف على كيف يكون التغير. وهنا يتبدل مفهوم النقيضين، فالضابط الذي يقسم أن يبقى شريفاً طيلة حياته، يرتع في العوز، ويزداد فقراً، أما اللص الذي تعامل مع المتغيرات الانفتاحية الجديدة، فقد أمكنه أن يفتح باب الكسب الحلال من منظوره لكل زملائه من اللصوص.

وقد حاول الفيلم قدر الإمكان ألا يعتمد على شخصية واحدة، بل راح إلى أكثر من مستوى، ففي أول مشهد رأينا الشرطة تقبض على زعر وهو يسرق في الأوتوبيس، ثم هناك مستوى لمعاناة سهام بعد أن رفض خالها أن تتم خطبتها لشاب وذلك لعوزه، ثم هناك مستوى المواجهة التي تحدث بين زعر، وبين الرأسمالي، الخارج على القانون، زغلول. وتنتهي كافة تلك المواجهات، بمشهد بانورامي علوي، يتحرك فيه الضابط وسط الزحام، كأنه رجل لا يجيد السباحة يحاول أن يفلت من أمواج عارمة بلا جدوى. لقد أضاف الكاتب بذلك مهزوماً جديداً، شريفاً، إلى بقية المهزومين في نهايات رواياته التي تحولت إلى أفلام، بعد كامل رؤية في «السراب»، وسعيد مهران وصابر الرحيمي. وزهرة في «ميرامار»، ونماذج أخرى عديدة من بينها بالطبع علي عبد الستار بطل «الحب فوق هضبة الهرم».

وأيضاً فإن النص الأدبي الذي كتبه محفوظ، كأنه مُصاغ ليكون سيناريو فيلم، وإن كانت الأحداث تدور على لسان الراوية «علي». وطيلة أحداث الرواية القصيرة، وفي الفيلم لا نتعرف سوى على الحبيين الزميلين اللذين ينتميان إلى نفس الطبقة، طبقة الموظفين

^٢ الحب فوق هضبة الهرم، نجيب محفوظ، أقصوصة أهل القمة، مكتبة مصر ١٩٨٧م، ص ٨٧.



أهل القمة.

التي فقدت مكانتها الاجتماعية، وأهميتها الاقتصادية. وتبدو المشكلة، كما يتحدث عنها الراوية، منسية، وهو لا يتورع في أن يُعبر عنها للأديب عاطف هلال في مجلسه المعتاد ويخبره أنه يعاني من «أزمة جنسية بكل معنى الكلمة»، إلا أن الكاتب يردد في ثبات ومدارياً انفعاله: «يبدو لي أنك فريسة تجربة عاطفية مريرة.»

وقصة الحب التي تربط بين الشابين تعكس الحرمان الجنسي الذي يعانيه الفتى، وتنتهي في الرواية عند سفح الهرم، حين يشير الشرطي على الزوجين أن يفعلوا مثلما يفعل كل ثنائي متناثر في المكان. وهذان الزوجان يمثلان كل شباب سلبي في هذا المجتمع، يُعبر «علي» أنه شخص على مكانة لا بأس بها، لكنه عندما يتم تعيينه، يبلغه وكيل الوزارة أن الإدارة ستبحث له عن مقعد ليجلس عليه كموظف. وهو الذي يردد قبل سطور: «أريد امرأة أريد امرأة.»^٤ ويبدو التناقض ليس في حصوله السهل على المرأة باعتبارها زميلة له، سرعان ما تمثّل له فإذا طلب منها الزواج تزوّجته، وإذا ما هجرها، انتظرتّه في مجلسهما

^٤ المصدر السابق: ص ١٥٦.



أبناء الشيطان.

العام، وإذا ما أخذها إلى فندق لممارسة الحب لا تُبدي رفضاً، حتى إذا بلغَ الفندقُ إدارة العمل، فكَّراً في الذهاب إلى سفح الهرم.

وهناك تشابهُ بين علي عبد الستار (٢٦ سنة) وبين الضابط محمد فوزي. فكلاهما ثابت في مكانه ووظيفته، والعالم يتحرك. ويبدو ذلك من موقف كل منهما من العريس الذي يأتي لخطبة إحدى بنات الأسرة، يقف «علي» مندهشاً من السباك غير المتعلم، ويكاد يرفضه، مثلما يرفض الضابط أن تتزوج ابنته من أحد مواليد الثورة، نال العلم عام ١٩٦٧م المشثوم، ونال الليسانس عام ١٩٧٤م. ولكنه لم يحصل على أيٍّ من المنجزات. وندماً يجد أن مواقفه السلبيه لم تحركه من مكانه، يُردّد: «في تلك الأيام تابعت بإعجاب مغامرات الإرهابيين في الصحف، إنهم ينفجرون في أركان البلد معلنين عن نبض جنين ينمو في رحم الغيب. انبعثت في قلبي المُحطَّم أخيلة مطلقة مرقت في الفضاء وغاصت في

أعماق المحيطات. وجعلت أتاَمَر مع خلايا الأحياء وذرات الجِماَد. ولم يخمد الحب ولم يبرد الشوق وتمادت الغريزة اشتعالًا.^٥

الحرافيش ... الفتوات ... العنف ... يبدو أن هذا الثلاث هو هَمُّ السينما المصرية في هذه الأيام. وقد راحت تبحث في دفاتر الكاتب نجيب محفوظ لتستخرج من أعماله القصيرة والطويلة ما يتناسب وهذه الظاهرة، وهي ظاهرة غريبة الملامح والسمات، يحكمها قانون الغابة والعنف والبقاء للأقوى. وعن حكايات الفتوات قدّمت السينما في الثمانينيات مجموعة أفلام؛ هي: «فتوات بولاق»، ليحيى العلمي، و«الشیطان يعظ»، لأشرف فهمي، و«شهد الملكة»، لحسام الدين مصطفى، و«التوت والنَّبوت»، لنيازي مصطفى، و«المطارد»، لسمير سيف. و«الحرافيش»، لحسام الدين مصطفى ... ثم «الجوع»، لعلي بدرخان و«أصدقاء الشيطان»، لأحمد ياسين. وقد تباينت هذه الأفلام في أهميتها وقيمتها الفنية.

وقد يبدو للوهلة الأولى أننا أمام حكاية فتوات تقليدية يقوم فيها الصراع من أجل امتلاك الحارة والمرأة والثروة من خلال معارك ضارية لا تعرف الرحمة ... لكننا في «الجوع» أمام حكاية أزلية تتعلق بعلاقة الفرد بالسلطة.

ففرج الجبالي (محمد عبد العزيز) ليس سوى شخص هامشي يعيش في حارة مصرية خلال عام ١٨٨٧م يعمل على عربة كارو يجرها حمار لينقل البضائع نظير أجر زهيد يقيم به أود أسرته التي تتكون من أم متمرّدة، وزوجة عاقر تسعى إلى توفير الحُبِّ والراحة لزوجها. وفي الجزء التمهيدي من الفيلم الذي يسبق تولي فرج منصب الفتوة حامي الحارة، نعرف أنه لم يكن يحلم يوماً بمثل هذه السلطة. فهو لم يعرف التمرد مرة واحدة في حياته، ولا يطمع إلى التغيير إلا في أضيق الحدود - مثل حلمه بشراء عربة كارو - بل إنه يتلقى صفعات الفتوات دون أدنى بادرة للدفاع عن النفس.

وبالرغم من أنه يسمع أخاه جابرًا يُؤكّد له أنه يمتلك قوّة جسمانية لا بأس بها، إلا أنه لا يسعى إلى استخدامها قطّ سوى عندما يشتدّ الضغط عليه من قبل الفتوات فيجد نفسه، من قبيل المصادفة، يدخل في معركة يتولى على إثرها مهامّ الفتوة.

ويظل فرج نموذجًا للفتوة الطيب في الفترة الأولى من توليه منصب الفتوة. فهو يستهلّ هذه الفترة بأعمال الخير من خلال دعوة السكان إلى بناء مسجد، وإيقاف فرض

^٥ المصدر السابق، ص ١٥٦.

الإتاوة، ويُمثّل الأمل للفقراء الذين طُجِنوا على أيدي فتوات سابقين، ويرفض الانتقال بأسرته إلى مستوى اجتماعي أعلى، ويظل يعمل فوق عربة السوارس ينقل فوقها البضائع والنساء. ويؤكد الفيلم أن فرجاً لم يكشف قُوَّته بالمصادفة وحدها. بل إنه في مُواجهة أخرى مع فتوات أشدَّ شراسة يتمكن من قهر خصومه، وتكون معركة فاصلة في حياة الفتوة فرج. فيسعى إلى الزواج من الست مَلَك وهي واحدة من أثرياء الحارة والتي تنقله، رُغمًا عنه، إلى طبقة اجتماعية أعلى. فيرتدي ملابس أكثر أناقة، ويرقد على فراش وثير، ويَسْتَحِمُّ في حَمَّام فاخر فيه الماء الساخن، ويهمل لفترة، زوجته الأولى زَنُوبَة ويبدأ بالتعامل كتاجر من خلال أموال زوجته الجديدة ويبدأ التحول من خلال الانفتاح على العالم الجديد.

فالرجل الذي كان يؤمن بأن «البرميل المليء يجب أن يفيض في الفارغ»، يملأ فيما بعدُ مخازنه وخزائنه في الوقت الذي تجف فيه مياه الحارة التي أصابها الجفاف لعدم وفاء نهر النيل ... ويتكلم فرج بلهجة مختلفة عن متعة الجلوس مع التجار، وارتفاع الأسعار إلى الضعف. إنها نفس الظروف التي تحيط بِمَنْ يجلس على المقعد فتقرض عليه سلوكًا بعينه. ويختار علي بدرخان لفيلمه فترة حسّاسة وهي غزو الجوع للحارة. فعلى الناس أن تربط الأحزمة حول بطونها حتى تَمُرَّ الأزمة، رغم أن خزائن الفتوة مليئة بما يساعد على مُواجهة الكارثة.

وعندما يجنح الفتوة إلى الجور يجب أن يظهر مُتَمَرِّد آخر لتغيير الظروف ... والمتمرّد الجديد هنا ليس شخصًا يمتلك العضلات ويمكنه التغلب على «الفتوة» بقبضة يد أو بهراوة تسقط فوق الرأس، كما أنه لا يسعى إلى إحداث تغيير في المناصب مثلما حدث لفرج من قبل ... إنه يسعى قدر الإمكان إلى أن يعطي للفقراء من أموال الأغنياء ... هو زُوَيْن هود جديد ... فجابر هو الأخ غير الشقيق للفتوة. وهو رجل مُسالِم مثالي. يتزوج من زبيدة التي غرَّر بها أحد الفتوات السابقين، ويتبنى رضيعها الذي وَلِدَ حديثاً بعد زواجه منها ويمنحه اسمه دون أن يعرف أحد ذلك. بل إنه يختار له اسم «فضل» رمز العدالة. ويقوم جابر بدور المُبَشِّر الجديد لأمل قادم. يقوم وسط الليل ليلقي بِلَفَّات الطعام إلى الجياع والفقراء، وهو يردد اسم فضل الجبالي. وجابر هذا يأخذ من مخازن الفتوة كي يمنح الجياع. وهو فيما بعدُ يرفض أن يكون فتوة جديدًا بعد إسقاط فرج. ومما ساعد على تحطيم فرج أيضًا تَخَلَّى أتباعه عنه. ثم فكرة التمرّد التي تَبَنَّتْها زبيدة بعد أن جَلَدَ زَوْجَها - أي أخاه - وعلّقه في وسط الحارة.

يُعتبر فيلم «حكاية الأصل والصورة»، الذي أخرجه مذكور ثابت عام ١٩٧١م عن أقصوصة «صورة»، بمثابة أول عمل تجريبي مأخوذ عن نص أدبي مصري. وكان يمكن أن يظل العمل الوحيد من نوعه، حتى تم عرض فيلم «قليل من الحب كثير من العنف»، لرأفت الميهي عام ١٩٩٥م عن رواية لفتحي غانم.

والتجريب هنا ينبع في الأسلوب الذي تناول به المخرج، وهو أيضاً كاتب السيناريو والقصة التي عرضها على الشاشة، فالأقصوصة تدور حول صورة لقتيلة في صفحات الحوادث بالصحف، ونحن لا نعرف شيئاً عن هذه القتيلة، وليس هناك أي يقين عن اسمها، أو أي معلومات عن هُويتها، قد تكون درية، أو شلبية، في القصة، وقد تحمل أكثر من هذه الأسماء في الفيلم، مثل سميرة، وفكرية. ومنذ بداية الفيلم الذي أخرجه ثابت، ونحن أمام طاقم من السينمائيين من بينهم المخرج نفسه، يراجعون السيناريو، ويتابعون تصوير قصة هذه الصورة، وصاحبيتها التي لا نعرف شيئاً عنها بالمرّة.

ويتعمد السيناريو أن يُدكّرنا من وقت لآخر بهذه المسألة، فكلما اندمجنا داخل الأحداث، حدث قطع، وطلّع علينا المخرج، ورأيناها وهو يُوجّه بعض العاملين في الفيلم، ثم إذا بنا نراهم جميعاً في المشهد الختامي للفيلم يضحكون، على صدى ضحكات الحاج محمود (محمود المليجي) أحد الذين ارتبطوا عاطفياً بالقتيلة.

ويمزج التجريب هنا بين الشكل المسرحي، وبين السينمائي، ففي بداية الأحداث، يتم قطع الكادر بسكين، وهناك مشاهد كثيرة تبدو فيها الكاميرا كأنها سيدة الموقف، هي التي تحدد ملامح الكادر، وأبعاده. أما بالنسبة للتجريب المسرحي، فواضح من الأسلوب الذي يتدخل فيه كلٌّ من المحقق والضابط، والصحفية من أجل شرح أو تفسير الحدث. وقد امتزجت هذه الأشكال من التجريب، فيما بينها، ويبدو هذا واضحاً في أسلوب الإلقاء الذي يريده الصحفي وهو يجلس فوق الشجرة، ويتمتع بعبارات دينية.

والأقصوصة تروي حكاية خمس مستويات من الأشخاص الذين عرفوا القتيلة بوجهها، وليس باسمها، إذن من الواضح أننا أمام امرأة كم تغيّرت أسمائها، وإن كانت هي نفس المرأة، على الأقل في القيام، فهي خادمة في البيوت وعاملة في مصنع، وعاهرة في بيت دعارة، ثم هي قتيلة في منطقة الهرم، وذلك تبعاً لمنظور كلٍّ من يقرأ خبر وفاتها. وفي الفيلم هناك إضافات عديدة، إحداها كانت بالغة القوة، وهي حكاية الأب الذي يتحدث إلى زوجته، تخبره المرأة أن صورة ابنتهما المقتولة في الجريدة، فيخبرها أن ابنتهما ماتت منذ سنوات، ونفهم أن الأب قد أقام جنازة لابنته، ودفنها، رغم أن النعش كان فارغاً؛ ولذا

فهي تُعْتَبَرُ مقتولة ورغم أننا لم نشهد وقائع هذه الجنازة، فإن الحوار قد صيغَ بشكل أقرب إلى التجريب المسرحي.

وقد أضاف الفيلم الكثير من الحواشي بما يناسب التجريب، مثل حكاية الخطيبين، ومثل قصة التاجر الذي كان يعمل في البورصة، وقيم الحفلات الماجنة الليلية، ويُسْتَلْهِم من مسرحية أوسكار وايلد حكاية رقصة سالومي، وتمثال يوحنا المعمدان. ويوحى الفيلم أننا أمام القاتل، فهو يهدد إحدى النساء اللاتي في الحفل، بأن مصيرها سوف يكون مثل من سبقنها.

وفي أقصوصة محفوظ، فإننا نرى وقع جريمة القتل على أشخاص متعددين، وارتبطوا بالقتيلة منذ فترات من الزمن، ذلك على مدار اليوم، ففي الصباح، وساعة الفطور، يقرأ يسري عبد المطلب الجريدة، وفي أثناء فترة استراحة قصيرة بعمله، فإن السيد أنور أحمد يقرأ الجريدة، أما حسونة المغربي فإنه لم يقرأ الجريدة إلا حوالي العصر. وبعد ساعات، حوالي المغرب، تعرف فتحية السلطاني، وهي عاهرة نافستُها القتيلة كثيرًا في رزقها بأمر الجريمة.

أما فيلم مذكور ثابت، فإنه يدور في عدة أيام بعد اكتشاف الجريمة، يأتي أشخاص إلى الضابط ويعلنون أنهم القتلة، أحدهم يسعى إلى الشهرة باعتبار أنه لا معنى لأي تصرف، وهو شخص عبثي تمامًا في كل سلوكه. كما أن الضابط، والصحفية يتقدمان المشهد ويعلنان: اليوم الثاني بعد الجريمة، صباح اليوم الثالث بعد الجريمة، ويعلن المُحَقِّق أنه حسب طبيعة عمله فإن المهم هو القبض على القاتل وليس القتيلة. ورغم أن الصحفية تقول إنه من المهم أن تقدم فيلمًا عن القتيلة، فإن كل هذه الجزئيات ليست موجودة قط في الأقصوصة.

وقد حاول مذكور ثابت أن يربط بين الأشخاص الذين ارتبطوا منذ فترات متباينة بالقتيلة، منهم موظف الأرشفة الذي يهوى الخادمت الصغيرات، وصاحب المصنع الذي تزوج عرفيًا منها، فحملت، وسعت إلى الإجهاض، وغير خفي أننا أمام نص تجريبي، يختلف كثيرًا عن قصص نجيب محفوظ في مجموعاته الأخرى. وقد امتلأت «خمارة القط الأسود» بقصص تجريبية عديدة، وفي نفس الفترة كتب أيضًا مسرحيات من نفس المدرسة نشرها في «تحت المظلة». وقد وجد مذكور ثابت في هذه الأقصوصة ضالته، أي إنه لم يأت بنص تقليدي، بل إن «صورة» بدت أقصوصة جاهزة لتُقدَّم بهذا الشكل السينمائي، وإذا كان محفوظ لم يُرهق قارئه في متابعة الأحداث، فإن مذكور ثابت يعرف تمامًا أنه قد أَرهق مُتَفَرِّجَه؛ لذا شكر هؤلاء الذين استطاعوا متابعة تجربته وتقديمها بنفس الشكل.

(٢) من أعمال إحسان عبد القدوس

على مدى سنوات طويلة، راحت السينما المصرية تنقل عالم إحسان عبد القدوس المتفرد إلى الشاشة، وتجسده من خلال أحلام بطلاته من المراهقات، ومغامرات رجاله النسائية، وهموم المرأة من المشاكل الحياتية، وعلى قممها مُشكَلَتُها مع الرجل مرورًا بالغيرة، والشيخوخة، والغواية.

وقد وجدت السينما المصرية في أدب إحسان عبد القدوس كنزًا لا ينضب من الحكايات المتكررة حول أشكال العلاقات بين الرجل والمرأة. وراح كُتَّاب السيناريو ينقلون رواياته إلى الشاشة، ثمَّ بحثوا في قصصه القصيرة كي يختاروا منها ما يتناسب مع الخط العام للسينما المصرية، وخاصة أنها مغرمة دومًا بالحكايات الميلودرامية والتي تكون فيها المرأة عاملًا حاسمًا في التحول الاجتماعي والسياسي.

ويُعتبر إحسان عبد القدوس هو الكاتب الأول الذي لجأت السينما المصرية إلى هذا الكم الهائل من إبداعاته. وهو لم يقترب إلا قليلًا من كتابة سيناريوهات أي من أقاصيصه ورواياته التي تتحول إلى أفلام بالإضافة إلى تجربته الخاصة في كتابة فيلمين إلى الشاشة دون الرجوع إلى نص أدبي.

وقد فتح إحسان عبد القدوس لجيله من الأدباء باب السينما متسعًا، حيث أصبحت السينما في النصف الثاني من الخمسينيات بمثابة كتاب مفتوح للأدباء الذين لمعوا فيما بعد من خلال رواياتهم، وكانت الشاشة البيضاء سببًا أساسيًا لاقترابهم أكثر من الجماهير الواسعة. ليس في مصر وحدها بكل مدنها، ونجوعها وقراها، بل في كافة أنحاء الوطن العربي.

الطريف أن علاقة إحسان بالسينما قد بدأت بحكاية وطنية كتبها في عام ١٩٥٤م خصيصًا للشاشة. استوحاها من حياة الرئيس جمال عبد الناصر. حيث جعل الضابط في فيلم «الله معنا»، لأحمد بدرخان أقرب في صفاته الجسدية، وفي أفكاره إلى عبد الناصر. وقد جسّد الدور عماد حمدي الذي راح ينطق بمبادئ الثورة بصفتها أحد الضباط الأحرار، وسعى إلى أن يسقط النظام الملكي من خلال وزير الداخلية، الذي هو في نفس الوقت والد حبيبته.

وابتداءً من عام ١٩٥٦م كان على السينما أن تصبغ نفسها بأدب إحسان من خلال التحولات التي عاشتها «علية» في حياتها في رواية «أين عمري» وهي التي نُقلت بأمانة شبه كاملة إلى السينما.

و«علية»، الفتاة تتمتع بشقاوة خاصّة. ولكنها مُقيّدة بأجواء البيت التي لا يتناسب تحفّظُه وحزْمُه مع إقبالها على الحياة؛ فأُمُّها تحاول أن تصنع القيود حولها. وتنتظر «علية» إلى العمّ عزيز على أنه أبوها، وقد تَكَرَّرت حكاية المراهقة مع العمّ عزيز في رواية «أنف وثلاث عيون». وعندما يطلب عزيزُ الزواج من الصغيرة «علية»، تتصور أن الزواج ما هو إلا لعبة يلعبها الكبار مع الصغار. أشبه بلعبة العروس والعريس.

وعلية هي أول نموذج نسائي مُتمرّد في سينما وأدب إحسان عبد القدوس. فحين تبلغ الثانية والعشرين يكون زوجها قد تجاوز الستين. وبدأ المرض يصرعه وتنهشه الغيرة، ممّا يدفعها إلى التمرد أكثر. وتصبح امرأة عصبية المزاج. ولا بُدّ من دخول الدكتور خالد إلى حياتها كي يغيّرها، «فَعلِيّة» لم تَعش طفولتها؛ لذا فهي تعود إلى زمن البراءة من خلال تَصَرُّفات صبيانية عديدة بعد وفاة زَوْجِها، فهي تتركب الدراجات، وتخرج إلى الحفلات. وتصبح الشاب عادل الذي تكتشف أنه صورة للشباب التافه فتنبذه إلى الطبيب الذي يعالجها من حالات الفصام التي تصيبها.

وفي الفترة بين عامي ١٩٥٧م و١٩٦٨م راح صلاح أبو سيف يقدم العديد من روايات إحسان عبد القدوس مثل: «الوسادة الخالية»، و«لا أنام»، و«الطريق المسدود». ثم «أنا حرة»، و«لا تطفئ الشمس»، وأقصوصة من «قصص البنات والضيف».

ومحور هذه الأفلام كلها فتاة تتمتع بصفات خاصة ... سميحة التي عليها أن تنسى تجربتها الأولى مع صلاح في «الوسادة الخالية»، رغم أنها مُطاردة منه لسنوات عديدة بعد أن تزوجت ... ثم نادية لطفي في «لا أنام»، التي تردد: «أنا شريرة ... مدمنة شر ... جرائمها كلها لم ينص عليها القانون إلا قانون السماء» ... بدأت جرائمها منذ كانت في الثانية عشرة. حين شتمت شاباً كان يطاردها فيضربه البواب. ثم جرائمها ضد زوجة أبيها. وهي امرأة وقورة، توقع بينها وبين الأب حتى يحدث الطلاق فيما بينهما. وتدفع أباهما أن يتزوج من امرأة لعوب هي «طنط كوثر»، التي تخون زوجها مع رجل وآخر. ونادية هذه تحرق كل شيء وتدمره لإشباع جنون الشر الذي يركبها.

أما فايضة في «الطريق المسدود»، فإنها نموذج مضاد لنادية لطفي. إنها تقاوم الشر الذي يحوطها بكل ما تملك. فالأب مات. والأُم تأتي بالرجال إلى البيت كي يلعبوا القمار. وتهرب فايضة إلى عالم مثالي من خلال مؤلّفات كاتب مرموق. وتهرب إلى الكاتب نفسه فتُصدّم به. وتُفاجأ بأنه لا يَقلُّ سقوطاً عن أُسْرَتِها. فتهرب إلى الريف لتعمل مدرّسة. لتُفاجأ بأن المجتمع من حولها ينخر فيه سوس الفساد. وقد فتح صلاح أبو سيف الطريق

المسدود الذي أغلقه إحسان. فالكاتب ينصلح حاله. ويغير تفكيره. والشاب الذي أحبها في القرية يتحول إلى شخص إيجابي أكثر التزامًا مما عهدته ويعود إليها نادمًا لكنها ترفضه.

أما أمينة «أنا حرة»، ففيها الكثير من صفات بطلة «أين عمري». فهي تعيش في مجتمع يفرض عليها قيوده الخاصة، وكان شعارها دومًا هو «أنا حرة»، منذ طفولتها المبكرة. وحين تهرب من بيت عمتها القاسية إلى منزل أمها تصطدم بفضاظة زوج الأم. والحرية لدى أمينة هي محاولة التخلص من القيود التي تحوطها. لذا فهي فتاة بلا طريق. تنتقل من خطيب لآخر دون أن تجد نفسها. إلى أن تتعرف على الصحفي عباس. وهو إنسان ملتزم بقضايا التحرر التي ينادي بها وطنه. وتحاول في نفس الوقت أن تحرر نفسها من قيود جديدة تأتيها، مثل قيد العمل الذي يستعبد لها. وتجد أن عباس أقرب إلى ما تبحث عنه. تشاركه المنزل والقضايا والسرير. وتعيش معه على هذا المنوال ثماني سنوات. ومن أجل محاولة إرضاء زوجها تجيد أعمال البيت. وتجد حريتها في قيدها. أما في الفيلم فكانت أكثر سعادة وهي تنتظر عباس بعد أن تم القبض عليه في جريمة سياسية.

المرأة الخامسة التي جسدها صلاح أبو سيف في أدب إحسان عبد القدوس تختلف تمامًا ... إنها امرأة من القاع ... لا تفكر كثيرًا في أنوثتها. وهي ترفض مداعبات هذا العجوز البدين مما يدفعه إلى اتهامها بسرقة ساعة جيب. أما عامل البحر الذي تتصور أنه سيخطبها، فإنها تصدم فيه بعد أن يتخلى عنها. أما الشخص الوحيد الذي يقف إلى جانبها فهو المكوجي، في الفيلم الذي يختار أن يخلصها من هذه القيود، فيضعها في قيده الخاص، في عصمته.

وبعد قرابة خمسة عشر عامًا عاد صلاح أبو سيف ليستلهم أقصوصة جديدة من مجموعة «البنات والصيف»، ليقدمها عام ١٩٧٥م تحت عنوان «وسقطت في بحر العسل». و«مايسة» بطلة هذا الفيلم هي نموذج مشابه للكثير من نساء إحسان. فهي امرأة تتمتع بأنوثة طاغية. انتُخبت ملكة جمال الشاطئ عام ١٩٥٨م، وهي تترك كل المعجبين من حولها كي ترتبط برجل صعيدي، يُدعى «أبو بكر». يبدو كأنه جاء من كوكب آخر بالنسبة لها وتُصدم مايسة عندما تعرف أن حبيبها مُغرَم بامرأة بدينة تكبره سنًا. وتتركه غير مصدقة أن رجلًا يفضل عليها امرأة كهذه. وقد أثر أبو سيف أن يعيد «مايسة» إلى حبيبها بعد أن تغفر له هذه الزلة. أما «مايسة» الرواية فهي لا تتصور أن يشتهي رجلها امرأة كالجاموسة، بنفس الروح الذي ينظر بها إليها وهي ملكة جمال الشاطئ.

كانت أقاصيص إحسان عبد القدوس مُلهماً جيداً للعديد من السينمائيين فبعد «البنات والصيف»، الذي اعتبر أول فيلم عربي يضم ثلاث قصص منفصلة، راح السينمائيون يكررون هذه التجربة مرّاتٍ عديدة. إما بإنتاج فيلم يضم ثلاث قصص، أو بتحويل قصة قصيرة مكتوبة في صفحات قليلة للغاية إلى فيلم روائي.

ففي عام ١٩٦٦م اشترك كل من فطين عبد الوهاب، وحسن الإمام، وصلاح أبو سيف في تقديم «ثلاثة لصوص»، مستوحاة من أقاصيص موجودة في مجموعة «بنت السلطان». وبعد ثلاث سنوات اشترك أبو سيف مع محمود ذو الفقار، وبركات في تقديم حكاية «ثلاث نساء»، في ثلاث قصص منفصلة، وهي مأخوذة جميعها من نفس المجموعة «بنت السلطان».

وفي الأقاصيص التسع، قدمت السينما نماذج إنسانية صنعها عبد القدوس. جمعتهم السرقة أو المصيف، أو كوئهن نساء يعشن تجربة عاطفية ذات طابع خاص. ففي القصة الأولى من «البنات والصيف»، نجد الثالوث الدرامي المشهور بمنظور خاص. فالزوجة محاصرة بين رجلين. الأول زوجها الذي تزوجته وهي في السابعة عشر من عمرها. وهي إنسانة ملتزمة. تعلمت الصلاة منذ حداثتها. أما الثاني فهو إسماعيل. صديق الزوج وظلّه الدائم. وإسماعيل يطارد المرأة أينما ذهبت، ويسعى لإغوائها، ولكنها تُكابِر وتُمانع وتهجر البيت، خاصة أن الزوج غافل تمامًا عما يمكن أن يحدث في بيته. وفي الرواية تعود إلى منزل زوجها بعد أن سعى إسماعيل إلى مصالحتها. أما النهاية التي وضعها عز الدين ذو الفقار في القصة الأولى، فقد أثار أن يجعلها دامية. حيث تقتل المرأة إسماعيل، ثم تنتحر بأن تلقي بنفسها في البحر.

أما فيلم «ثلاثة لصوص»، فهو يتضمن ثلاثة مواقف. وهي المرة الأولى التي تعتمد فيها السينما على موقف يصنعه إحسان في أدبه. فمن المعروف أن إحسان يتحرك درامياً مع أبطاله من خلال مجموعة من الأحداث، ونادراً ما يُقدّم موقفاً يكون هو البطل. فقصته «قتلت عمتي»، التي تحولت إلى «سارق عمته»، لكمال الشيخ تدور حول الشخص الذي يضطر إلى قتل عمته المريضة بداء عضال لا شفاء منه لأجل خطيئته التي تركتها. هنا حولت السينما عملية القتل إلى سرقة. إلا أنها لم تُغيّر كثيراً في مصير سائق اللُوري الذي يضطر إلى سرقة أوتوبيس، تمهّل سائقه في الطلوع به، من أجل اللحاق بزوجته التي تلد. ورغم سرقة لأوتوبيس إلا أنه يصل متأخراً. بعد أن تموت الزوجة «رتيبة».

النوع الثاني من علاقة السينما بأقاصيص إحسان هو تحويل قصة قصيرة إلى فيلم روائي كامل، وفي هذا النوع من الأفلام يستلزم إحداث إضافات عديدة سواء في الأحداث

أو الشخصيات. وقد بدأ أحمد ضياء الدين هذه الظاهرة من خلال فيلمه «عريس لأختي»، ثم استكملها حسن الإمام في «هي والرجال»، أو «إضراب الشحاتين». ثم تكررت كثيرًا فيما بعد.

ومن أبرز هذه الأمثلة فيلم «إمبراطورية ميم»، لحسين كمال. فالأقصوصة المنشورة في كتاب «بنت السلطان»، تروي حكاية الأب محمد مرسي الذي يقود أسرة متعددة الأفراد. كلها من الذكور. أسماؤهم جميعًا تبدأ بحرف الميم. أي ليس هناك إناث. هناك مدحت الذي يدرس في كلية الآداب. أما الأم فهي سلبية للغاية. وقد ناقش إحسان في هذه الأقصوصة مسألة الديمقراطية والاشتراكية في مجتمع مصغر. فعلى رئيس الأسرة أن يتولى أمور القيادة العائلية، بالانتخاب وليس لكونه الأب.

وقد غيرت السينما وقائع هذه الأقصوصة بشكل جذري. حيث كُبر الحدث في الأسرة. وتباينت حكايات الصبيان والبنات. لكل منهم حكايته، حتى الأم فإنها تريد الزواج من جديد. وهي المشغولة في وظيفتها العليا دائمًا.

ومن النماذج البارزة في هذا المضمار أيضًا أقصوصة «الخيوط الرفيع» التي تغيرت كثيرًا عندما أخرجها بركات على الشاشة. فنحن أمام شخص ضامر. يكاد يشبه الهيكل. حصل على درجة الدكتوراه في القانون. هو كثير الاطلاع. ويعيش حياة جافة. والشيء الجميل في عينيه هو نص القانون، أو كتاب الاقتصاد. إلى أن استرعت انتباهه موظفة في البنك. تثيره رغم أنها ليست جميلة. يراها يومًا في نادي السباق إلى جوار عبده بك الذي يُعرفه عليها. اسمها يولندا. يحس أنها مرتبطة بالرجل لأنه أكثر منها ثراء فيحاول أن يكون ثريًا، ويتقرب إليها أكثر. تصدمه عندما يكتشف أن عالمها ماجن. عندما تصدمه سيارة وتأتي لزيارته يخبرها أنها السبب، ترتبط به وتغير له خطط حياته. وتظهر معه في المجتمعات. إنها نفس الخطوط العامة للفيلم. إلا أن النهاية تختلف كثيرًا. فإذا كان الأستاذ قد هجر يولندا بحثًا عن مكانة اجتماعية أفضل فإن المرأة لا تخسر كثيرًا. بل تعود إلى طبيعتها وتنتقل بين أكثر من رجل.

أما المرأة في الفيلم فلم تكن بهذا الابتذال الذي صُوِّر في القصة. وعرفت التحول الحقيقي إلى الأفضل، من خلال علاقتها بالمهندس. كما اختارت أن تتقبل الصدمة بثبات شديد حين عرفت أن حبيبها اختار غيرها.

ولا تزيد عدد صفحات إضراب الشحاذين، عن أربع صفحات في مجموعة «عقلي وقلبي» حول رجل طيب، اعتاد أن يقيم وليمة على مدفع الإفطار في شهر رمضان

لإطعام الشحاذين. وهو يتفاعل بهذا السلوك إلا أن الشحاذين يعلنون إضرابهم ويُقدِّمون مطالبهم. وكما هو واضح فإن هذا الموضوع يصلح لفيلم سينمائي ... وقد اختار حسن الإمام أن يجعل من هذه التجربة حالة فريدة في السينما المصرية حيث لجأ إلى استخدام الحوار الغنائي طيلة أحداث الفيلم، ففاعل الخير يُساوم الشحاذين في قبول مطالبهم حيث يطلب زعيم الشحاذين لأتباعه عشرة قروش لكل فرد ... أما الرجل الثري فيعرض خمسة قروش ... وتدور المُساوَمَة حتى يلتقي الطرفان.

ورغم طرافة الموضوع، إلا أن الجمهور لم يتقبل التجربة بالمرة. وهكذا لازم النحس أفكار الكاتب التي حاول فيها أن يخرج عن إطار الحكايات التقليدية حول المرأة الحسية، والرجل المهموم بالمرأة.

الجدير بالذكر أن إحسان عبد القدوس قد كتب الرواية القصيرة، وسبق في هذا المضمار الكثير من أبناء جيله ... كما كتب الروايات الطويلة الضخمة الحجم. وقد راحت السينما تأخذ من كل هذه الأعمال ما يتفق مع خطها العام. فمن الروايات القصيرة قدمت «الوسادة الخالية»، و«أين عمري»، و«النظارة السوداء»، و«البنات والصيف»، وغيرها ... وهي كلها منشورة في كتب تضم قصصاً أخرى.

أما الروايات الطويلة الضخمة الحجم، فهناك «لا تطفئ الشمس»، و«أنف وثلاثة عيون»، و«شيء في صدري»، و«في بيتنا رجل»، و«لا شيء يهم». وأغلب هذه الروايات تتحدث عن شخصيات محورية تدور في أفلاكها شخصيات عديدة هامشية. وأوضح مثال على ذلك رواية «لا تطفئ الشمس». وبالنظر إلى هذه الرواية ستجد أن شخصياتها تناثرت في بقية أعمال إحسان عبد القدوس. فشخصية ليلي متقاربة في مواقفها من نادية لطفي في «لا أنام». هي تحب مدرس الموسيقى فتحي وتزوره في شقته من أجل التقاط بعض لحظات من الحب رغم أنه متزوج. أما شخصية الخال المتسلط فهي متكررة في «أنا حرة» من خلال زوج العمه. ويُعتبر أحمد الأخ الأكبر نموذجاً يمثل في «عريس لأختي»، رغم أن مساحة الدور هنا أكبر ... ويضطر أحمد إلى التخلي عن قسوته بعد أن مات الأخ ممدوح عقب مشاجرة فيما بينهما.

وقد أثير العديد من الاتهامات ضد إحسان عبد القدوس بأنه يُصوِّر عالماً ماجناً. وأن نساءه قد افتقدن الشرف، ومثل هذه الأقاويل بعيدة إلى حدٍّ ما عن الواقع. فالكثير من هؤلاء النساء في حالة صيرورة ... وهن يبحثن عن مصير أفضل، وأغلبهن يتمكن من الوصول إلى بر الأمان. وفي أدب الكاتب راح يؤكد أن العديد من بطلاته اللاتي يتَّسمن

بسلوك حسي غير مصريات، «إمبراطورية (م)» - أو غير عربيات بالمرّة ... مثل يولندا في «الخيوط الرفيعة»، وماجي في «النظارة السوداء».



الرصاصة لا تزال في جيبي.

فقد ارتبطت نساء عديدات في أدب إحسان، والسينما المأخوذة عنه، بحركات التحرر الوطني العربي. مثلما فعلت نوال في فيلم «في بيتنا رجل»، وهي نموذج لفتاة مصرية فقيرة من أسرة مُحافِظة وتعيش على هامش المجتمع ... وتجد هذه الأسرة نفسها ومشاعرها من خلال موقف مفاجئ حين اضطر المناضل السياسي إبراهيم أن يهرب لبعض الوقت في منزلهم.

وفاطمة في «الرصاصة لا تزال في جيبي»، هي امرأة اغتصبها رجل متوحش مما يدفع بابن العم محمد أن يلتحق بالتجنيد ليتعلم إطلاق النيران كي يقتل عباس. وأثناء التدريب تندلع الحرب ويتحرك مع وحدته إلى سيناء وبعد الوقوع في أسر العدو في قطاع



إمبراطورية (م).

غزة يتمكن من العودة إلى بورسعيد، ويعرف أن عباس قد اختفى. ويقرر أن يعود إلى الحرب ولا تزال هناك رصاصة. لكن هدفها تغير من القتل إلى الحرب مع العدو. وإذا كانت بعض النساء قد سقطن في أدب وسينما إحسان عبد القدوس، فإنهن ضحايا الظروف، فنعمت البلتاجوني في «آه يا ليل يا زمن»، من أسرة كبيرة كانت تملك آلاف الأفدنة وتعيش كملكة. تضطرها الظروف أن تسافر إلى بيروت كي تعمل ساقية للرجال. يذهب ضابط من رجال الثورة، للبحث عنها ... ترفضه في أول الأمر ... ثم تحكي له قصتها مقابل بعض النقود، وتردد: «نسيت أنني ابنة البلتاجوني. نسيت كل شيء» ... إنها إحدى جرحى الثورة. وعندما ينجح الضابط في أن يعيدها إلى القاهرة لا تستطيع أن تكون امرأة عادية «كل ما نعيش به هنا هو الحقد والغیظ. ماتت ابنة البلتاجوني».

وتضطر إلى العودة من حيث جاءت إلا أن علي رضا المخرج يجعلها تندمج أكثر في المجتمع الجديد بعد عودتها إلى بلادها.

أما النساء الحسيات فيظهرن بشكل مكروه. خاصة في السينما. مثل فائزة في «ولا يزال التحقيق مستمرًا»، لأشرف فهمي ١٩٧٩م، فهي تترك زوجها الأقل مآلاً من أجل صديقه الثري الذي يتمتع بهذه العلاقة لسبب خاص رسخ في عقله منذ سنوات. والزوج يردد: «الرجل لا يحترم المرأة التي تخون. حتى ولو من أجله».

والخيانة شيء مكروه ... ونهايته مأساوية. ليس فقط في هذا الفيلم. بل في «بعيداً عن الأرض»، و«العذاب فوق شفاه تبتسم»، و«القط أصله أسد»، و«أرجوك أعطني هذا الدواء».

في عام ١٩٦١م، وبينما صلاح أبو سيف يستكمل رحلته مع الأعمال الرومانسية لإحسان عبد القدوس، قرّر هنري بركات أن يقتحم هذا العالم، ويقدم رواية مغامرة لنفس الكاتب، عملاً وطنياً في المقام الأول تدور أحداثه داخل جدران بيت مزدحم بأسرة مصرية متعددة الأفراد. فيصنع بذلك فيلماً متعدد المستويات الدرامية، باعتبار أن لكل واحد من أبناء هذا البيت قصته، وهمومه، وهكذا جاء فيلم، في بيتنا رجل، ليؤكد أن أغلب أعمال إحسان مناسب للسينما، ولذا فإن كاتب السيناريو لن يُجهد نفسه طويلاً وهو يُحوّل النص إلى فيلم. وكالعادة أثر بركات أن يشترك مباشرة في كتابة هذه الأفلام.

و«في بيتنا رجل»، هناك شبه توحّد بين الرواية والفيلم إلا من بعض النقاط التي تتسم بها السينما المصرية عامة، مثل إكساب البطولة للشخصية الرئيسية، وتحويل بقية الشخصيات إلى كائنات هامشية تدور في فلكه، وقد علق على ذلك أحمد حمروش: «إنما سلّطت الأضواء على البطل نفسه إبراهيم حمدي وجعله يتعرض لتعذيب شديد. ولسنا ندري السر في هذا التركيز على تعذيب البطل دون الشخصيتين الأخرتين. اللهم إلا إذا كان الباعث على ذلك، الرغبة في إعطاء البطولة كلها لشخص واحد هو «إبراهيم»، الذي يمثله عمر الشريف»^٦ وعلى كل فهي تغييرات طفيفة في هذا النص قياساً إلى أفلام أخرى للكاتب منها «إمبراطورية ميم». وذلك باعتبار أن أغلب الأحداث تدور في داخل المنزل، منذ أن دخل الطالب المناضل إبراهيم البيت في لحظة إفطار في يوم رمضاني عادي، وحتى خروجه بعد ثلاثة أيام، هو مكان يليق بمسرحية، لكن الكاتب والمخرج جعلوا الأحداث

^٦ هنري بركات، نصف قرن سينما، عوني الحسيني، قصر السينما ١٩٩١م، ص ٢١٨.

تعج بالحركة والحيوية، ففي البداية تتردد أفراد الأسرة باعتبار إيواء إبراهيم في تلك الأيام الدينية المباركة، وكان يمكن أن يمر كل شيء بهدوء، لولا اكتشاف ابن العم عبد الحميد وجود إبراهيم، فراح يسعى للمراوغة، فإما أن يتزوج من سميحة ابنة عمه، أو أن يفصح وجود الغريب الذي تطلبه الشرطة.

وهذا في حد ذاته كفيلاً أن يصنع التوتر لمتابعة القراءة والمشاهدة، وفي الرواية كتب إحسان مشهد خروج عبد الحميد إلى الشارع للإبلاغ عن إبراهيم بشكل لا يُنسى، وأيضاً مشهد إحساسه بأن هناك شرطياً يراقبه، فيحاول أن يتصرف على أساس أن كل شيء طبيعي حتى لا يتم اكتشاف أمره. ومُشاهد الفيلم لن يتمتع برؤية مثل هذا المشهد إذا كان قد أحس بروعة القصّ عند الكاتب. ومن هنا تجيء أهمية قراءة الرواية ومشاهدة الفيلم معاً. كما تجيء أهمية المقارنة بين النصين.

ففي الفيلم، على سبيل المثال، هناك أكثر من مستوى للأحداث، بالإضافة إلى شخصية إبراهيم، منها علاقة عبد الحميد بابنة عمه، ورغبته في الزواج منها، ومنها تحوّل محيي إلى الشعور الوطني العامّ بعد حالة حادثة من السلبية، وتحوّلات الأب، ثم القبض على عبد الحميد وتعذيبه، وقد أعطى هذا إثراءً للأحداث، باعتبار أن الوطنية ليست شعوراً فردياً، وإنما هي حالة عامة. ومن هنا جاءت أهمية العنوان: «بيتنا». فلا شك أن إبراهيم لم يكن ضيقاً عابراً، سبب وجوده دخول البوليس السياسي إلى البيت، بل أشعل جذوة كانت منطفئة عبّر عنها الأب في البداية من خلال جملته: «في أيامنا لم نكن نقوم بمظاهرات.»

أما فيلم «العذراء والشعر الأبيض»، فهو يعطي نموذجاً للتعاون الذي تمّ بين حسين كمال والكاتب. فهو الفيلم السابع من بين التسعة أفلام التي أخرجها إحسان عبد القدوس، ومن الملاحظ أن هذا التعاون قد قام على أساس الأفكار التي تُناقش الجنس في المقام الأول، ابتداءً من الدكتور هاشم الذي يقع في بحور النساء في «أنف وثلاثة عيون»، ثم فكرة قيام الزوج بتقديم امرأته في فراش رجال الأعمال من أجل أن يحقق المكاسب الاجتماعية والإدارية في «دمي ودموعي وابتسامتي»، إلى فكرة «شرعية الخيانة»، في «أيام في الحلال»، أو «أرجوك أعطني هذا الدواء».

وفي رواية «العذراء والشعر الأبيض» القصيرة جعل الكاتب الزوجة دولت توافق أن تنجب ربيبته بثينة من زوجها مدحت بعد أن قامت بين الاثنين علاقة غير شرعية، وقد تغير مفهوم هذه النهاية في الفيلم تماماً فرأينا كيف قاوم مدحت غرام الصغيرة به، ومُحاولة إغرائه بالوقوع في حبائلها، وأنهى الفيلم قصة هذا الحب المشبوب بمحاولة التقارب بين بثينة وبين جارها الشاب، باعتبار أنها في حاجة إلى الحب.

ونحن لا نناقش القوانين الرقابية التي تغير مثل هذه النهاية، ولكن هذا الفيلم يُعدُّ نموذجًا لقيام كاتب السيناريو بإجراء ما يشاء من تغييرات، وإضافة الكثير من الأحداث الزائدة على نص أدبي قصير، لإعطاء المزيد من التفاصيل؛ ولذا فهناك الكثير من الأحداث التي أضافها السيناريو أبعدت الفيلم عن فكرته الأساسية، وجعلت المشاهد يتساءل عن وجوبها، مثل طلاق دولت من زوجها الأول، وتفاصيل تُعرِّفها على مدحت الذي يسكن في غرفة على السطح، حتى يتم الزواج، ثم يتم تبني طفلة صغيرة، تنمو وسط هذه الأسرة. وهذا هو الحدث الرئيسي في الرواية، باعتبار أن أي طفلة ترى في أبيها الإنسان النموذجي، ثم تتحول العلاقة إلى جنس عندما تكتشف الفتاة أنه لا يوجد عائق اجتماعي أمام هذه العلاقة.

وقد أضاف الفيلم الكثير من الحوادث الزائدة، مثل معرفة بثينة بأن أمها الحقيقية لا تزال على قيد الحياة، ويكون ذلك سببًا في انفصالها عن دولت وانهارها، وهو أمر غير موجود في النص الأدبي، الذي يتركز معناه الأساسي في شرعية العلاقة بين الأب وربيبته، ثم استمرارها، فالأم الصناعية هنا تحب كلا الاثنين معًا: الزوج، والربيبة. ولذا فمن أجل استمرار الحياة، فإنها تقبل العلاقة على مضض. أما في الفيلم فإن مدحت يقسو على الفتاة، ويصدّها، بعد أن كاد أن يضعف في إحدى المرات. ثم يحاول دفع الفتاة وتحويل اهتماماتها إلى أشياء أخرى.

ويصور الفيلم بثينة كفتاة خارقة الجمال لا يمكن مقاومة سحرها، في وقت بدأ المشيب فيه يدب في شعر كل من الزوجين، وتبدأ الفتاة في ضخ الشباب في وجدان الزوج الذي لم تُنجب زوجته، فرأى أن وجود بثينة هو نوع من التعويض الأبوي عما افتقده، وبالفعل، فإن الفيلم ينتهي وبثينة قد تغيرت تمامًا.

من المعروف أن كاتب السيناريو مصطفى محرم قد اهتم بتحويل نصوص أعمال إحسان منذ عام ١٩٧٩م حين اقتبس إحدى قصصه المنشورة في جريدة الأهرام، وهي مأخوذة بدورها عن حادثة حقيقية إلى فيلم «ولا يزال التحقيق مستمرًا»، وراح الكاتب يرجع إلى نصوص إحسان الجديدة. وهي روايات قصيرة جدًا إما منشورة في صحف أو في كتبه، منها على سبيل المثال: «أرجوك أعطني هذا الدواء»، و«انتحار صاحب الشقة»، و«يا عزيزي كلنا لصوص»، و«حتى لا يطير الدخان»، والأعمال الثلاثة الأخيرة من إخراج أحمد يحيى.

ونتيجة لقصر هذه النصوص أدبيًا، من حيث عدد الصفحات، وربما لتقريرية أسلوب إحسان في تلك الفترة، لدرجة أن النص يمكن تسميته بالتقرير القصصي. فإن

كاتب السيناريو أعطى لنفسه كل السلطة لتغيير النص الأدبي وهو يُحوّله إلى فيلم كما يشاء. وبدا هذا واضحاً في «حتى لا يطير الدخان». فالرواية التي كَتَبَهَا إحسان تروي حكاية شابٍّ قرويٍّ فقير يصير محامياً وتنتهي به الأحداث التي بدأت قبل هزيمة عام ١٩٦٧م وهو في قمة المكانة الاجتماعية. أما فهمي بطل الفيلم فإن قصته تبدأ بعد عام ١٩٦٧م، أي إن الفيلم يبدأ من حيث انتهى النص الأدبي. وحتى عام إنتاج الفيلم ١٩٨٣م. ومن هنا يبدو مدى التباين بين حياة الرجلين (وهما أساساً رجل واحد) باعتبار أن كلاّ منهما عاش ظروفًا سياسية واجتماعية تختلف، لكن السينما تحاول دائماً إكساب أحداثها مُعاصرة لتكون قريبة من المُشاهدة، ففهمي عبد الهادي القروي الفقير القادم من الريف يحتك بأبناء الطبقات الثرية في الجامعة بحجة أن أكثر أبناء هذه الطبقة يميلون إلى تعليم القانون لأبنائهم. وهذه سمة لأبناء هذه الطبقة قبل الثورة أكثر منها في سنوات الستينيات.

وفهمي إنسان وصولي، يتطلع إلى ركوب طبقة اجتماعية للتفوق عليها حتى ولو من خلال تحصيل العلم. هو أقرب إلى حسنين في «بداية ونهاية» يتطلع إلى ركوب طبقة أعلى، حيث يرنو بعينه إلى خيرية شقيقة زميله رءوف بينما يقدم محاسن الفقيرة إلى زملائه، ثم يتزوج منها. وليس صحيحاً أن وفاة أم فهمي بعد مرض هي سبب تغييره، فهو يملك بذرة الوصولية منذ اللحظة الأولى، حيث إنه يغازل خيرية قبل أن تموت أمه. رغم أنها تُعابِرُهُ أنه يرتدي ملابس أخيها.

وبينما صوّر إحسان بطله عفيفاً عن موائد المخدرات، فإن الفيلم يصوره كرأس مدبر لجلسات الحشيش التي تجمع الطلاب الأثرياء. وبينما صورت الرواية سَنيّة كعاهرة ترتاد بيوت رجال الجيزة، فإن الفيلم كساها بأخلاقية واضحة، وجعلها الوجه النقيض لفهمي. فهي تعمل خادمة في الشقة بناءً على رغبته بعد أن هدّدها صاحب الغرفة التي تقيم فيها بالطرد، والعلاقة بينه وبين سَنيّة غريبة. فهو لا يؤدّها جنسياً، ومع ذلك فهي تأتمر بأمره وتتحوّل إلى ذراعه الأيمن.

وقد حاول السيناريو أن يكسب شخصية فهمي وجه بعض رجال المجتمع في الثمانينيات. باعتبار أن هذه الفترة قد شهدت تُجّاراً ارتقوا في المناصب السياسية، وأصبحوا أعضاء برلمانيين. وهكذا وجد السيناريو أرضاً مغايرة تماماً لما في الرواية. أما شخصية خيرية فهي في النص الأدبي تلعب دوراً يختلف قياساً إلى دورها في الفيلم، ويعطينا الكاتب الإيحاء أنها إحدى نجومات المجتمع الذين عرفوا في الستينيات، وتزوجت رجلاً في أعلى السلطة في لحظة هزل. وسُمّيَت باسمه.

وكعادة السينما، فمن الواضح أننا أمام فيلم لا يقدم أكثر من مستوى من شخصيات، بل نحن أمام شخصية رئيسية تدور في فلكها شخصيات عديدة هي بمثابة تكوينات هامشية. وأغلب هذه الشخصيات مصنوعة كي يحقق هدفه سواء عليها أم بها. فخيرية ليست بالنسبة له امرأة، بل طبقة اجتماعية يركبها. وسنية ليست زوجة يطمح إليها ولكنها أرض يدوس عليها. ولذا فهو لم يعرف نفسه حين نظر إلى المرأة؛ لأنه لم ينظر إلى نفسه يوماً فيعرفها.

(٣) من أعمال توفيق الحكيم

عشرة أفلام ونصف هي الحصيلة السينمائية التي قُدمت لتوفيق الحكيم من خلال أعماله الإبداعية العديدة في المسرح والرواية والقصة القصيرة والسيناريو ... وإذا شئنا الدقة فإنه يمكن القول إن العدد الحقيقي يَقِلُّ عن ذلك بكثير ... ربما بثمانية تقريباً؛ حيث إن أغلب هذه الأفلام لم يَلْقَ أي نجاح فني أو جماهيري ... ويبقى السؤال المثار دوماً: هل أدب توفيق الحكيم مصنوع من أجل القراءة وحدها ... وأنه لم يُصنَّع للتمثيل سواء فوق خشبة المسرح أو على الشاشة؟

فلا شك أن السينما قد راحت إِبَّان حياة الكاتب الطويلة تبحث في أروقة أعماله ... علَّها تجد نصّاً يناسب السينما خلال ثلاثة وأربعين عاماً هي طول العمر الذي تعاملت فيه السينما مع الحكيم ... وراحت هذه السينما تُغْرِبل أعماله الواحد تلو الآخر فلم يَبْقَ فوق السطح سوى ما رأيناه ... ثم راح الزمن نفسه يغربل هذه الأعمال التي لن يبقى منها سوى فيلم أو اثنين على أكثر تقدير.

إن، فالسينما لم تُصَفْ شيئاً لأدب توفيق الحكيم. ولكنها أساءت إلى صورة أدبه، وأفقدت الكثير من هوية هذه الأفلام متعتها. خاصة أن أغلب الذين عملوا في أدب توفيق الحكيم من المخرجين ينتمون إلى الدرجة الثانية. وقد ساعد أغلبهم في أن يفقد روح الحكيم ونصه ذلك السحر الذي يتمتع به.

لم تكن البداية التي بدأت بها العلاقة بين أدب الحكيم والسينما رديئة إلى الحد الذي سوف نراه فيما بعد، وذلك عندما اشترك الحكيم مع محمد كريم في إعداد السيناريو لفيلم «رصاصه في القلب» عام ١٩٤٤م عن إحدى مسرحيات الكاتب، وقد اعتبر سعد الدين توفيق هذا الفيلم أحد أهم مائة فيلم مصري تم إنتاجها بين عامي ١٩٢٦-١٩٦٩م. ومن السيناريو المكتوب يتضح أنه قد وضع عينيه على أن الفيلم مصنوع من أجل النجم الأوحـد

محمد عبد الوهاب، الذي عليه أن يغني وتحوطه الحِسان، ويتمنّع بخِفّة دم وحضور، سواء مع الموظّفين الذين يأتون إلى مكتبه، سعيًا لمقابلة سعادة الوزير الذي يعمل سكرتيرًا له ... أو مع الدائنين الذين يطاردونه دائمًا خاصّة في أول الشهر، أو حتى مع نادل البار الذي يستدين منه دائمًا ... وبالطبع مع الحسان اللاتي يطاردنه على طريقة هارون الرشيد رغم أنه مفلس دائمًا. وأخيرًا تلك الحسناء صاحبة «الجلاس»، التي شاهدها في أحد المحلات، فهام بها كي يُفاجأ فيما بعد أنها خطيبة ابن عمه الطبيب الذي ينشد فيها المال قبل الأُنثى.

وهذا الموظف محسن موجود دائمًا أمام المتفرج لا يَبُعد عنه، يغني له عشرات الأغاني، تملأ النساء حياته ... يطاردنه داخل شقته ... ويتّصلن به في الهاتف. وخاصة في حفل عيد الميلاد الذي يذهب إليه.

ولولا وجود محمد عبد الوهاب بحضوره وخفة الظل ما حَصَد الفيلم كلّ هذا النجاح الذي ناله، ولكان صورةً مُكرّرة لعشرات الأفلام التي تم إنتاجها في هذه السنوات، والتي تعتمد على قصة حب تربط بين اثنين يعوقها عائق لا يلبث أن يبتعد عن الطريق، كي يفوز كل من الطرفين بالآخر.

والنماذج التي وصفها توفيق الحكيم في هذا الفيلم مكررة. وبالغة البساطة - إن لم نقل سذاجة - مثل الخطيب الطبيب الذي يتمتع ببلاهة وتخلّف. ولا ينفع عاشقًا بالمرة. ويُردّد بين وقتٍ وآخر أنه يسعى لثروة خطيبته.

ورغم أن سنوات الأربعينات والخمسينيات كانت هي قمة العطاء الأدبي عند توفيق الحكيم والتي بلغ فيها أوج شُهْرته. إلا أن السينما قد تجاهلت أعماله طوال ستة عشر عامًا كي تعود في عام ١٩٦٠م مع فيلم «الرباط المقدس» والذي أخرجه محمود ذو الفقار وهو أحد الذين أعجبوا بكتابات الحكيم، وقدم له ثلاثة أفلام فيما بعد.

و«الرباط المقدس» هي إحدى الروايات التي كتبها الحكيم عام ١٩٤٤م وفيها تأثر برواية «تاييس» لأناتول فرانس، حول الراهب الذي يسقط في غواية امرأة تأتي إلى محرابه. والراهب هنا كاتب أسماء الكاتب براهب الفكر، يعيش محاصرًا بكتبه ومؤلفاته. يرتدي الكاسكيت ويمسك القلم. يجيد استخدام الحجة، ويعرف فنّ التعامل مع النساء ... ولا يسعى للاتصال بأحد ... هذا الراهب يُفاجأ بدخول امرأة عليه - أدت الدور المطربة صباح - وهي تمتلك من الحُسن والدلال ما يُمْكِنُها أن تحطم عليه معبده. وأن تذيب كل تردّده، فيصبح رجلًا حسيًا، تفجّر إحساسه الجسدي قبل الفكري، والمرأة هنا

متزوجة من رجل دائم السفر عنها. تعيش في مَلّالة. وتسعى إلى شغل فراغها مع هذا الرجل. فتجعل منه أضحوكة. وتُسْقِط مهابته ... وقبل أن تقطع الرباط المقدّس بينها وبين زوجها وتسقط في الرذيلة فإنها تعود إلى بيتها بعد أن تضرب المُفكّر بزجاجة خمر ... لقد سقط الرَّجُل. أما المرأة فقد أفلتت منه ... وذلك عكس ما حدث في رواية أناطول فرانس، حيث إن تاييس غانية مهنتها إسقاط الرجال في أحضانها.

وقد شاهدت هذا الفيلم قبل سبعة وعشرين عامًا. وأذكر أن السينما التي شاهدها بها كانت مزدحمة بالصغار في مثل سنّي ... ولا أستطيع أن أتكهّن بتأثيره على الجمهور الأكبر سنًا. فهو أحد الأفلام التي قليلًا ما يتحدث عنها النقاد السينمائيون في أفلامهم. بعد ثلاثة أعوام من «الرباط المقدس»، عاد محمود ذو الفقار مرة أخرى إلى أدب توفيق الحكيم ليستعين بمسرحية «الأيدي الناعمة» التي كتبها عام ١٩٥٤م أي عقب قيام الثورة ... وقد حشد المخرج لفيلمه كل عوامل النجاح. فهناك أكثر من خمسة نجوم كبار: هم: صباح، وأحمد مظهر، وصلاح ذو الفقار، ومريم فخر الدين، وليلى طاهر. بالإضافة إلى ضخامة الإنتاج واستخدام عنصر الألوان في فترة لم تكن فيها الألوان سائدة. كما استغرقت مدة عرض الفيلم أكثر من ١٥٠ دقيقة. ويدور الفيلم حول «البرنس» الذي يقيم في قصره الكبير، والذي لا يسعى للتعامل مع المجتمع من حوله بعد التغيير الذي أحدثته ثورة يوليو ... فقد تم سحب الكثير من مخصصاته المالية. وأصبح القصر خاليًا إلا منه. هجره الخدم بعد أن أصبح أكثر عصبية وفلسًا. كما تركته ابنته الوحيدة كي تتزوج من مهندس يمتلك ورشة سيارات، يراه البرنس صاحب أيدٍ قذرة ملطخة بشحم وعادم السيارات. ويعيش البرنس في مَلّالة تدفعه إلى الخروج في بعض الأحيان من عزلته، وربما بحثًا عن شيء يأكله على طريقة لصوص الليل، فيتعرف على أحد المثقفين العاطلين على قارعة الطريق وهو مثله إنسان خامل، لا يجد عملًا ما يناسب الشهادة الجامعية التي حصل عليها.

وتلعب الابنة دورًا كبيرًا في تغيير أبيها. وتسعى أن تخرجه من قوقعته المحبوس فيها دومًا والمصنوعة جدرانها من كبرياء زائف وحقائق مضغومة. ومن خلال قصة حب تربط بين صديقة لابنته وبين البرنس يتغير الرجل. فيمسك الفأس ليزرع حديقة قصره التي كم اشتاقت إلى الاهتمام. فتصبح اليد الناعمة خشنة كما يرى المخرج. وربما لهذا السبب وقبل الفيلم بسخرية شديدة عندما عُرض عام ١٩٦٤م في مهرجان برلين. هذه الأيدي الخشنة تعمل فيما بعد في الإرشاد السياحي. فيقوم بإرشاد السائحين إلى مَعالم

بلده وخاصة تلك التي حققتها الثورة. مثل «برج القاهرة» وبعض المباني البيضاء المظلة على نهر النيل.

أما التجربة الثالثة التي قدّمها محمود ذو الفقار لتوفيق الحكيم فهي فيلم «الخروج من الجنة» عام ١٩٦٧م، وهو مأخوذ عن مسرحية قصيرة بنفس الاسم نشرت إلى جانب مسرحيات أخرى في كتاب صدر قبل ذلك بثلاثين عامًا. ويمكن أن نستعين هنا ببعض ما كُتِبَ عن هذا الفيلم دون أدنى تعليق منا، فقد كتب سمير فريد في كتابه «العالم من عين الكاميرا»، متسائلًا: «ماذا فعلوا بالحكيم أو ماذا فعل لهم حتى يُقدّموا قصته على هذا النحو، أو يلصقوا اسمه بقصة مثل هذه؟ إن «الخروج من الجنة» قصة عجيبة غريبة في حدثها الميلودرامي الفج. فنحن أمام زوجة لثري يهوى الغناء، وهذه الزوجة تريده أن يعمل؛ لأن العمل - على حد تعبيرها - عبادة. ولأن عمل زوجها يجعله يعطي عبقريته للناس ولا يسجنها في حدود الهواية؛ ولأنها تؤمن بأن العبقرية لا تتجلى إلا في الحرمان؛ لذلك فهي من شدة حُبّها له توهمه أنها لا تحبه حتى يطلقها، ولكي يتأكد تمامًا من ذلك تتزوج من غيره، وهنا تنفجر العبقرية ثم ينتهي الفيلم.

ويتساءل الكاتب في مكان آخر مرة ثانية: «ما معنى حاجة الجماهير إلى عبقرية العاطلين بالوراثة، هذه الحاجة المطردة نحو الذروة طوال الفيلم إلى أن يتحقق المراد، ما معنى هذا الموقف إن لم يكن تعبيرًا عن العقلية البرجوازية المتخلفة التي تحكم السينمائيين القدامى؟» وحول هذا الفيلم أيضًا وأفلام أخرى مثله أكد سعد الدين توفيق في كتابه «قصة السينما في مصر» أن: «هذه الأفلام نماذج سيئة لما يجب أن تكون عليها السينما في مجتمع اشتراكي، إذ إنها كانت بعيدة جدًا عن مُشكلات حقيقية، أو عن تصويره حياة الشعب في الستينيات. وإنما كانت تقليدًا للأفلام الروائية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الأخيرة، أفلام الصالونات، وحفلات الرقص، والمشاهد الجنسية الصارخة!»

من نفس نوعية الأفلام قدمت السينما خلال تلك السنوات فيلمين مأخوذين عن توفيق الحكيم وهما: «ليلة الزفاف»، لهنري بركات، و«طريد الفردوس»، لفطين عبد الوهاب. وقد عُرضًا عام ١٩٦٥م، كلاهما مأخوذاً من قصتين قصيرتين نُشِرتا في مجموعة قصصية تحمل عنوان «ليلة الزفاف». وفي الفيلم الذي أخرجه بركات نرى نفس القصة الساذجة التي سعت السينما لتقديمها عن أدب توفيق الحكيم. فهناك فتاة لاهية، تحب زميلًا لها أقرب إليها. وعندما تفرض عليها أسرتها أن تتزوج من أحد الأطباء أصدقاء الأسرة، تضطر ليلة الزفاف أن تبوح له بأنها تزوجته عن غير رغبة، وأنها تحب رجلًا آخر ... وبطريقة

الجنـتلمان يُقرّر الزوج الذي لم يهنأ بـليلة الزفاف أن يتيح لزوجته فرصة الانفصال، وأن يتركها للزمن اختيار لحظة الطلاق. فيعيشان في سريرين منفصلين. ويحاول الزوج بأسلوبه كجنـتلمان أن يقنع الفتاة أنه أفضل من هذا الذي أحبّه، وبالفعل فإنّ الزوجة تتحول من الشاب اللاهي الذي أحبّه وتتجه إلى زوجها الذي يعيش معها ليلة زفاف متأخرة.

وحكاية هذا الجنـتلمان الذي يضحي بكرامته ومصلحته من أجل امرأة، حتى وإن لم يكن يجمع بينهما قصة حب، قد تكررت مئات المرات في السينما، ومن أبرزها تلك الحكاية التي قدّمها فرانك كابرّا عام ١٩٣٤م في فيلم «حدث ذات ليلة». والواضح أن بركات كان يضع عينيه على هذه الحكايات المماثلة، وهو ينقل قصة الحكيم للسينما، وهي التي لا تزيد عن ثلاث صفحات لا أكثر، والتي اقتبسها بشكل مباشر من رواية «ملك الحديد» لجورج أونيّه.

أما فكرة أقصوصة «طريد الفردوس» فهي أيضاً فكرة قديمة سبق أن قدمتها السينما عام ١٩٤٣م في فيلم يحمل اسم «حضور السيد جوردان»، كما كتبها جان بول سارتر في سيناريو سينمائي في عام ١٩٤٧م يحمل اسم «انتهت اللعبة». وفي «حضور السيد جوردان»، صعد هذا الأخير إلى السماء بعد مماته فيكتشف أن السماء أخطأت، وأن موعد صعوده لم يحن بعد. لذا تتم إعادته مرة أخرى إلى الأرض ليتجسد في شخص مات لِقَوّه، قُتِلَ مسموماً، فيجد نفسه في مسئوليات جديدة إزاء زوجته وسكرتيرته. ويموت فيصعد ثم يعود مرة أخرى.

هذه الحدودة الطريفة قدمتها السينما مراراً، منها في فيلم «الراقصة» أخرجه ألكسندر هال عام ١٩٤٧م، وفي أدبنا العربي قدمها يوسف السباعي في كتابيه «البحث عن جسد» و«نائب عزرائيل». وتدور أحداث فيلم فطين عبد الوهاب حول الشيخ عليش رجل الكرامات الذي يصعد إلى السماء. وعند حسابه يفاجأ بأن ميزان شروره يوازى ما فعله من خير وأنه ليس من أهل الجنة أو أهل النار. لذا تقرر السماء إعادته مرة أخرى مثلما حدث للسيد جوردان. فيقوم في أول الأمر بدور فؤاد يتولى رعاية مجموعة من العاهرات ويرتزق من مهنة البغاء ... وفي إحدى المعارك في البار الذي يعمل به يصاب بجرح يجعله ينتبه إلى الصواب. فيقيم في أحد الأحياء الشعبية ويتغير سلوكه حيث يصبح إنساناً معتدلاً يمارس الخير، ويدافع عن الحق. ويموت في إحدى المعارك الشرسة التي جابه فيها الشر ... ويصعد مرة أخرى إلى السماء، وبدلاً من كلمة «النهاية» التقليدية نرى تساؤل: إلى أين؟

ومثلما تأثر الحكيم في أكثر أعماله بالفكر العالمي، من «بجماليون» إلى «تاييس»، وقيامه بصياغتها من جديد من خلال منظوره الخاص، قام بصياغة أسطورة الدكتور فاوست في «المرأة التي غلبت الشيطان». وفي هذا العمل حوّل الكاتب الدكتور فاوست وهو الرجل الواعي لقضيتي الخير والشر الطامع في جمال الفتاة التي يقبل، من أجل الحصول عليها، أن يتعاقد مع الشيطان مفستوفيليس. حول الكاتب فاوست إلى امرأة تدعى شفيقة، هي امرأة دميمة مُشوّهة جاءت من الريف لتعمل في منزل إحدى الراقصات، والتي تعاملها بقسوة وسخرية. وفي بيت مخدومتها تقابل صحفياً يدعى محمود، فتحبه وتُصاب بالغيرة في ليلة زفافه من ممثلة مشهورة فتقذفها بكوب الشراب مما يدفع بالعريس أن يطردها خارج المنزل. وتجد شفيقة نفسها في الصحراء تبكي وتقرر الانتحار. إلا أن أدهم يظهر لها ويخبرها أنه سليل أسرة إبليس وأنه يمكن أن يساعدها وأن يلبي رغباتها طوال عشر سنوات، مقابل أن يتمكن من روحها لتكون تابعة له بعد عشر سنوات. فتتحول شفيقة إلى «أميرة»، الأرملة المليونيرة العائدة من الولايات المتحدة. وتأخذ في الانتقام ممن سخروا منها ... حيث تدفع الصحفي للانتحار، والممثلة إلى الجنون. وبعد مرور السنوات العشر تكون قد تابت إلى بارئها ... وحجّت إلى بيته. وعندما يدخل الشيطان عليها ليتسلم روحها ويذهب بها إلى مملكة الشر تحرقه نيران إيمانها.

في عام ١٩٧٦م حاول المخرج عاطف سالم استعادة بعض الأمجاد التي افتقدها، فسعى إلى تقديم قصة «العش الهادئ» لتوفيق الحكيم. ورغم أن مصطفى محرم هو الذي كتب سيناريو هذا الفيلم، إلا أنه لم يخرج عن الأفكار التقليدية التي تمتلئ بها السينما المصرية، وهي تدور هنا حول لحظة شكّ عابرة أحس بها رجل يخون امرأته مع أخرى. وقد جاءت هذه اللحظة عقب فتور شديد بين الزوجين اللذين ربطتهما قبل الزواج حب وتفاهم ... لكن متطلبات الحياة للبيت تدفع إلى دبّ الخلاف فيما بينهما ... فهي مُدرّسة تعيش على هامش المجتمع تركب المواصلات العادية وتعاني من الذين يلتصقون بها من الخلف أو من روائح البعض الكريهة في المواصلات. وسعيًا وراء تحسين ظروفها تملأ البيت بتلاميذ يأتون من أجل تلقي بعض الدروس الخصوصية، كما أنها تضغط على زوجها كي يوافق لطلبات المنتج السينمائي الذي يريد قصة «حرّاقة» يلهب بها مشاعر الجماهير ... وسعيًا للهروب من هذه الضغوط النفسية يجد الزوج نفسه في أحضان امرأة أخرى متزوجة، تُردّد له بأن كل زوجة يمكنها أن تحوّل زوجها عندما تجد الفرصة سانحة ... هذه العبارة تتردد في أذنيه فيشك في زوجته ويراقبها ... ويكتشف أن ليس كل النساء مثل فيفي.

في عام ١٩٨٠م قدّمت فاتن حمامة تجربة جديدة، حين قامت بعرض أربع قصص من المسلسل التلفزيوني الذي أنتجته «حكاية وراء كل باب» لسعيد مرزوق سينمائيًا. وكان من بين هذا المسلسل ثلاث قصص لتوفيق الحكيم إلا أن الفيلم السينمائي لم يضم سوى قصتين فقط منها هما: «أريد أن أقتل»، و«النائبة المحترمة». وقصص المسلسل جميعها عبارة عن حوار يتبادلّه شخصان، أو ثلاثة على الأكثر، في غرف مغلقة حول الماضي والحاضر. ففي «أريد أن أقتل»، تدخل امرأة على جاريها وقد حملت مسدسًا بين يديها، تهددهما أنها مصابة بحالة عصابية تدفعها أن تقتل أيّ شخص يقابلها. وعلى الزوجين أن يختارا من يموت منهما. وقبل أن تدخل سهام على الزوجين كأنّ يتبادلان أحلى كلمات الحب. فقد أخبر الزوج امرأته أنه قد أمّن على نفسه كي تستفيد زوجته عقب وفاته. لكن عند لحظة الاختيار يفضل لنفسه السلامة. أما الزوجة فتدعي أنها لا تود أن تموت لأنها حامل. ويزداد الموقف تعقيدًا بدخول موظف التأمين الذي يصبح طرفًا ثالثًا في الاختيار. وتطلق سهام رصاصتها «الفشك»، وتشعر بالارتياح ثم تخرج، وهي تسمع الزوج يردد بأسى: لقد قَتَلْتِنَا.

وتعود «النائبة المحترمة» إلى منزلها متأخرة فتجد زوجها لم ينظف البيت كما يجب ... وأن الأطفال لم يناموا. تحدّثه أن جلسة اليوم كانت حارة في المجلس حول موضوع حسّاس. وفجأة يدق جرس الهاتف الذي يخبرها أن وزير الري سوف يزورها، وفي الزيارة يطلب منها الوزير أن تبسم ابتسامة لطيفة لزميلها الذي قدم استجوابًا في المجلس كي يسحب استجوابه. ويخبرها أن ثمن هذه الابتسامة هو ترقية زوجها المنسي في الدرجة الخامسة منذ عشر سنوات إلى الدرجة الثالثة، لكنها ترفض، ويخرج الوزير غاضبًا، مثيرًا بين النائبة وزوجها حوارًا حول قيمة القيم والمبادئ.

لعل أهم تجربة في الأفلام المأخوذة عن توفيق الحكيم هي رواية «يوميات نائب في الأرياف» التي ظهرت مرتين في السينما، في المرة الأولى كتب السيناريو ألفريد فرج كي يخرج توفيق صالح الذي التزم تمامًا بالنص الأدبي. ويقول سمير فريد في كتابه «سينما ٦٩»: إن توفيق صالح قد برع في تقديم صورة واقعية صادقة للقرية المصرية وأنماطها المختلفة، ولعل الشخصية التي لم يُوفّق في رسمها شخصية الشيخ عصفور، فالواضح أنها تقوم بإضفاء طابع شعري يصل إلى حدّ الصوفية على سَير الأحداث، بينما بدت على الشاشة مثيرة للغرابة أكثر من أي شيء آخر.



يوميات نائب في الأرياف.

وقد أرجع الكاتب أهمية الفيلم إلى عناصر خمس هي التكوين في استغلال الديكور والملابس والتصوير خارج الاستوديو، ثم التقطيع ووحدة البناء في المشهد، وليس في اللقطة، ثم الاختيار الجيد للممثلين، وخلق إيقاع بطيء يُعبّر به عن الحياة في القرية. أما رضا الطيار فيرى في كتابه «الرواية العربية في السينما» أن الفروق بين الرواية والفيلم قليلة جدًا، وأن الفيلم استغنى «عن مواقف يصعب تنفيذها أو لا تخدمه كثيرًا، مثل ركوب الخيل في الطريق الذي لا تقطعه السيارة وسقوط النائب عن فرسه، وكذلك التفاصيل القاسية بشكل متعمد لما يجري في مستشفيات الريف بصدد أحشاء المرضى وأدمغة الموتى».

أما نفس القصة فقد ظهرت في إطار فرعي من خلال فيلم «عصفور الشرق» ليوسف فرنسيس عام ١٩٨٥م. وهي تدور من خلال رؤية ذاتية للمخرج الذي حاول مزج سيرة توفيق الحكيم من خلال روايته «يوميات نائب في الأرياف» و«عصفور من الشرق». فهناك في عصرنا الحديث شابٌ معجب بتوفيق الحكيم ويريد أن يكرر تجربته الباريسية. فيسافر إلى العاصمة الفرنسية مرتديًا زيًا أقرب إلى ملابس الحكيم في الثلاثينيات فضلًا عن الكاسكيت. والشاب يعرف أن الكاتب توفيق الحكيم الحقيقي في المستشفى فيذهب



طريد الفردوس.

إليه هناك حيث يُعالَج ويصافحه. ثم يبدأ في إعادة تجربته، ويقابل عاملة تذاكر يكرر معها نفس حكاية العصفور التي عاشها الحكيم، وهي الفتاة التي رجعت إليه نادمة، عكس ما حدث في رواية الحكيم. وعندما يعود إلى مصر يتم تعيينه وكيل نيابة في الأرياف، فيجدها فرصة للبحث عن ريم والشيخ عصفور، والبحث عن سر مقتل قمر الدولة علوان. فتموت ريم مرة أخرى ... ويبقى سر موتها في مقبرتها، فيقرر العودة مرة أخرى إلى المدينة.

وتوفيق صالح اشتهر أيضًا باهتمامه بالآداب العربية، فقد قدم «المتوردون» لصلاح حافظ، و«السيد البلطي» لصلاح مرسى، و«المخدوعون» لغسان كنفاني، وكانت أفلامه دائمًا أقرب إلى النصوص المكتوبة. ولم يتدخل فقط في كتابتها، وإنما شارك في اختيارها. وبدأ أسلوبه في الإخراج واضحًا بالانغماس في قاع المجتمع، وأشخاصه، منذ «درب المهابيل» عام ١٩٥٦م.

وقد سار الفيلم على غرار رواية الحكيم المُصاغَة في شكل سَرْد كشاهد على ما يحدث في قريةٍ مصريَّة في الثلاثينيات. ورغم أننا أمام قصة ذات صبغة بوليسية، فإن الفيلم

والرواية يضعان هذه الفكرة جانباً، ويكشفان عن فساد رجال الشرطة في القرية بشكلٍ خاصٍّ. فنحن لا نعرف من الذي أطلق النار على الفلاح قمر الدولة، ولا مَنْ قتل ريم وألقى بها في التربة حيث تستقر صناديق الانتخابات القديمة التي ألقى بها مأمور المركز السابق، وأيضاً الحالي. وكأن النص يؤكد أن مقتل ريم، وغرق جثتها في هذا المكان هو بمثابة كشف لجرائم أخرى أشد فتكاً من القتل، مثل تزوير الانتخابات.

ولو أن أي كاتب سيناريو تقليدي قام بتحويل الرواية إلى فيلم لقام بإلقاء الضوء على الجريمتين، وحاول كشف الفاعل، لكن كل هذه الأحداث تحوّلت إلى هوامش، قياساً إلى ما يفعله المأمور الذي يُعلن لوكيل النيابة أن لا يتدخل قط في عملية الانتخاب، وأنه يترك الناس تختار مرشحها كما تشاء. وكل ما يفعله أن يلقي بالصناديق في التربة، ويبدّلها بصناديق أخرى.

وهذا المأمور هو الشخصية الرئيسية في الفيلم، كما أنه أبرز شخصية في القرية، ويصوّره النص فاسداً مرتشياً، شرهاً جنسياً، فحين يستدعي ريم، ويستجوبها، يبدو وكأنه يرغبها جنسياً، هي ابنة السادسة عشرة من العمر فنراه يقدم لها حبات العنب، وعيناه تلمعان بالشهوة.

وأهم ما في النص أنه، من خلال تلك الأحداث، يتم الكشف عن ميزان العدالة المائل. ذلك الميزان الذي يتم فيه محاكمة عاطل سرق كوز ذرة بسبب الجوع الذي يعضه. بينما رجل القانون نفسه منحرف، ليس فقط من خلال المأمور، بل هناك أيضاً معاون الشرطة، وفي وسط هذا العالم الذي يميل فيه ميزان العدل، يتم إيداع أبرياء خلف القضبان. ويموت أشخاص دون الكشف عن الفاعل باعتبار أن هذا الأمر يتكرر كثيراً في قرى عديدة.

وقد جاءت نهاية فيلم توفيق صالح، والناس تحمل ريم القتيلة فوق صناديق الانتخابات الغارقة، وبذلك يعمل الحدث الشخصي، أو الجريمة الأحادية، إلى كشفٍ عن جرائم عامة سرعان ما يتنصل منها المأمور مشيراً إلى أنها ترجع إلى زميله المأمور الذي سبقه. وأمام كل هذا الفساد فإن النائب الذي يدون يومياته، يقف عاجزاً عن التصرف، فلا هو بقادر على كشف سر مقتل ريم وأختها وزوج هذه الأخيرة، ولا هو بقادر على إدانة رمز السلطة.

(٤) من أعمال د. طه حسين

باستثناء فيلم «ظهور الإسلام» المأخوذ عن كتابه «الوعد الحق»، فإن الفيلمين الآخرين المقتبسَيْن عن أدب طه حسين قد كتبهما أديب كرس أغلب نشاطه في السينما، وهو يوسف

جوهري، وأخرجهما بركات. والغريب أن هناك تبايناً واضحاً بين مستوى كلا الفيلمين سواء فيما يتعلق بكتابة السيناريو أو بالإخراج، وأيضاً بمستوى أداء الممثلين. وقد لا يكون الأمر غريباً كثيراً، فمن الملاحظ أن هناك تبايناً واضحاً في قيمة الأفلام التي يكتبها جوهري، وأيضاً التي يخرجها بركات. وعندما تم إخراج «دعاء الكروان» عام ١٩٥٩م كان بركات في قمة تألقه، خاصة فيما يتعلق بتعامله مع الأدب.

ورواية «دعاء الكروان» بمثابة مناجاة بين بطلة الرواية التي تعيش في الريف، وبين طائر الكروان، وهي مناجاة وجدانية، مصاغة في عبارات شاعرية، في زمن كان طه حسين يجرب القرض بالإضافة إلى إبداعه الفكري عام ١٩٣٤م، فجاءت صياغته الفريدة في هذه الرواية مختلفة عن بقية أعماله مثل «الحب الضائع»، و«شجرة البؤس»، و«الأيام». والرؤية الذاتية للأحداث مصاغة من وجهة نظر «آمنة» سواء في الرواية أو الفيلم، فيما عدا جزء ضئيل رُويت فيه الأحداث من وجهة نظر موضوعية، وهو النصف الأول من الفصل الثاني عشر.

وقد صاغ يوسف جوهري السيناريو أقرب إلى ما جاء في الرواية، فجاء النصف الأول من وجهة نظر آمنة، وهي تروي هذه الأحداث وهي موجودة في بيت مهندس بعد أن بلغ بها الحب مبلغه، وقبل الحدث الأكبر بقليل، أي قبل وصول خالها ليقفلها، وتصيب الرصاصة المهندس بدلاً من آمنة.

إذاً، فأغلب أحداث الفيلم بمثابة عودة إلى الماضي، تتذكر خلالها آمنة جذور الحدث، وكيف قُتِلَتْ أختها هنادي على يدي خالها بعد أن فَقَدَتْ شرفها مع المهندس الذي عملت لديه خادمة. ثم إصابة الأم بصدمة، وقرار آمنة أن تدخل حياة المهندس، وتنتقم منه، أي أن تقتله مثلما ماتت أختها.

وتحويل هذه الفقرات الشاعرية إلى صور تتطلب مَرَجَ الحوار الداخلي في داخل «آمنة» إلى تعليق نسمعه مع الصورة. وكما نرى فنحن أمام نفس الشخصية التي تدور في فلكها كافة الشخصيات الأخرى، ابتداءً من الأم والغازية والخال وحتى المهندس. ولذا فقد تَمَّتْ زيادة المساحة الدرامية لبعض هذه الشخصيات من أجل بلورة التأثير الدرامي، خاصة دَوْرِي الخال والمهندس. فرغم أن المهندس موجود في خلفية الرواية باعتباره السبب الرئيسي للأحداث الجسام التي عاشتها الأسرة الصغيرة التي تتكون من ثلاث نساء، فإن وجوده بمساحة أكبر في الفيلم يتناسب مع حالة التحوُّل التي أصابت آمنة من فتاة تطلب الانتقام، إلى أنثى تحب الرجل الذي كَرِهَتْهُ، والذي يمنع وفاة أختها بسببها أن تتماهى في حبها له.

والفيلم بمثابة رحلة تحول تعيشها «آمنة» التي تنتقل من عالم البدو إلى المدينة، فتُغَيِّر نظرتها إلى الحياة، تبدو مبهورة بأدوات العصر في بيت المأمور الذي تعمل لديه، ثم في بيت المهندس الذي تنتقل للعمل فيه خادمة، فارتدت ملابس مزركشة، وتكحلت عيناها اللتان بدا الحُب في مآقيهما. ومن الواضح أن التحول لم يحدث هنا فقط للفتاة التي سعت للانتقام، بل للمهندس الذي يدخل عليها ذات ليلة، فيجدها نائمة في الصالة، ويروح يغطيها في حنان، وعندما تستيقظ تطلب أن تنام فوق سجادة غرفته، فيرفض وهو المعروف من قبل بقدرته على افتراس النساء.



دعاء الكروان.

وهذا المهندس ابن المدينة، يعيش في تلك المدينة الصغيرة بقانونه هو، باعتباره ذئب نساء، وقد تقرب إلى المأمور وحاول مصاهرته. ثم حاول الاعتداء على «آمنة» في الأيام الأولى لدخولها داره، ولكنه ما لبث أن اقترب وجدانيًا من تلك الفتاة البدوية التي صدته طويلاً. وبدأت قمة التغير لدى الاثنين عندما يخرجان في نزهة إلى جوار التربة، فتبدو في أبهى زينة وتغسل له بطيخة، وعندما تكاد أن تسقط في التربة تصرخ، فيسرع إليها ويُقبِّلها

القُبلة الأولى. هذه القُبلة الحاسمة تدفع بأمنة إلى الذهاب مع حبيبها إلى المدينة، كما في الرواية، وتعيش معه بدون زواج، وتغير اسمها. أما في الفيلم فتكون هي السبب الذي يدفع المهندس إلى مُفاداةِ الخطر عن حبيبته، بعد أن عرف أنها شقيقة فتاته القديمة، وأنَّ ظلَّ هنادي القتيلة يفسد ما بينهما من مشاعر، ويُصابُ برصاصة الخال، ويموت بين يديها.

ويحاول الفيلم أن يُذكرنا كمُشاهدين أننا أمام نص أدبي، فيكون المشهد الأخير في المكان الذي قُتِلَتْ فيه هنادي، ويأتي صوت المؤلِّف المُميَّز بجشاشته: «دعاء الكروان». أَتَرَيْنَه كان يُرجِّعُ صوتهَ هذا الترجيع حين صُرعت هنادي في ذلك الفضاء العريض؟ ويقول سمير سيف عن النهاية السينمائية التي كتبها جوهر، في دراسته عن الفيلم كما جاء في نشرة نادي السينما بالقاهرة، العدد ٤ (١٩٧٢م): «أما كون الطلقة تصيب المهندس ولا تصيب أمنة فهذه هي العدالة الشعرية – أو قل عدالة السينما – تنفذ عندما لا تملك عدالة الإنسان شيئاً. ولعلَّ المجال مناسب كي أسوق ما يقوله أرسطو عن التطهير عن طريق الشفقة والخوف. فنحن قد تعاطفنا مع المهندس منذ أن بدأ يتغير ويحب أمنة، وبالتالي حدث تقمُّص لشخصيته داخلنا نتيجة لشفقتنا عليه، ولكن عندما يُقتل جزاء ما ارتكبه من آثام، نحس بالخوف من أن يصيبنا مثلاً أصابه، وهنا يكتمل الأثر النفسي والأخلاقي للعمل الفني.»

(٥) من أعمال يوسف السباعي

وُلِدَ يوسف السباعي في ١٠ يونيو سنة ١٩١٧م وهو ابن الكاتب المعروف محمد السباعي. نُشِرَت أولى أقاصيصه في (المجلة)، (والمجلة الجديدة) عام ١٩٣٣م بينما كان طالباً في المدرسة الثانوية. تخرَّج عام ١٩٣٧م من الكلية الحربية وعُيِّن ضابطاً بسلامة الفرسان، ثم نُقل إلى آلاي الدبابات وحصل على أعلى شهادة للدبابات في مدرسة الشرق الأوسط، ثم تفرغ للتدريس في الكلية الحربية عام ١٩٤٤م. وفي عام ١٩٥٢م عُيِّن مديراً للمتحف الحربي، وفي نفس العام نال شهادة معهد الصحافة بجامعة القاهرة، وفي عام ١٩٥٣م أسهم في إنشاء (نادي القصة)، (وجمعية القلم الدولي)، (واتحاد جمعيات الأدباء)، وانتُخب سكرتيراً عاماً لكل منها، وعمل كرئيسٍ لتحرير مجلة (الرسالة الجديدة) في الفترة من عام ١٩٥٣م وحتى ١٩٥٨م.

وقد تَقَلَّد يوسف السباعي مجموعة من المناصب أبرزها السكرتير العام للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، وسكرتير عام لمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية والآسيوية، ورئيس تحرير آخر ساعة، ووزير الثقافة، ورئيس مجلس إدارة الأهرام.

مُنح العديد من الجوائز من أبرزها جائزة الثقافة عن أحسن قصة لفيلمي (رد قلبي)، (جميلة)، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٦٢م، ووسام الاستحقاق من طبقة فارس الإعلام في إيطاليا.

وقد مات السباعي في فبراير سنة ١٩٧٨م برصاص الفلسطينيين ردًا على زيارة الرئيس السادات للقدس.

الكاتب المعذَّب النَّائم فوق السرير يصارع المرض يتوسل إلى حبيبته أن تفعل ما يمكنها لكي يكون ابنه سعيدًا ثم يموت. تلك هي الصورة الماثلة في أذهاننا من عمق الخمسينيات من خلال منى ومحمود، وذلك القلب الذي أصرت الأميرة أن تأخذه كي تضعه مرة أخرى على صدرها لأنه يمثل كل ذكريات الماضي، والسقا الذي يموت بعد أن انهارت عليه جدران منزله القديم المتآكل.

تلك بعض الصور المحفورة في أذهاننا من خلال يوسف السباعي، لكن ما أكثر هذه الصور، وإذا كان السباعي قد وجد آلاف القراء لِكُتُبِه المتنوعة الاتجاهات والشخصيات، فإن الملايين قد شاهدت الأفلام المأخوذة عن رواياته بالرغم أن عشرات الروايات والأقاصيص التي كتبها المؤلف تصلح للسينما، ولكن لأن السينما تأخذ دائمًا ما يتفق وميولها فإن السينما قد أهملت تمامًا العديد من كتابات هذا الكاتب الذي عمل في العديد من المجالات السينمائية، وسوف نلاحظ أن السينما لم تتابع روايات الكاتب التاريخية لأحداث معاصرة. عمل يوسف السباعي ككاتب سيناريو، للعديد من الأفلام التي كتب الآخرون موضوعاتها، فقد اقتبس عن كارمن وكتب للسينما مباشرة دون الرجوع إلى أعماله الأدبية - ومثل هذه المرحلة مر بها نجيب محفوظ في المرحلة الأولى من عمره ولم يُعَدَّ إليها بعد أن انتشرت رواياته في السينما - أما السباعي فلم ينقطع عن العمل في أفلام كتبها آخرون، وقد ازداد نشاطه في هذا المضمار في السنوات الأخيرة من حياته.

ونحن لا يمكن أن نقارن بين أفلام مأخوذة عن رواياته وبين الأقاصيص التي كتبها، وبعض الأفلام في عرض سريع مثل هذا، ولكن إذا أخذنا نماذج من أدب يوسف السباعي فَلَنُخْتَرَ مَثَلًا كبداية (أرض النفاق) وهي الرواية التي تم إخراجها مرتين، الأولى

عام ١٩٥٠م باسم «أخلاق للبيع»، لمحمود ذو الفقار، ثم الفيلم الذي أخرجه فطين عبد الوهاب عام ١٩٦٩م الذي تناول من الرواية بعض الجوانب المهمة ومنها الجانب السياسي مثل موقف الكاتب من دولة إسرائيل والجامعة العربية، كما ركز أكثر على علاقات بطّله النسائية، حيث نرى الزوج الضعيف الذي يواجه شراسة زوجته وإغراء جارته مما دفعه إلى تناول حبوب الشجاعة ... وإذا كانت الشجاعة قد جاءت على الرجل، في الرواية، فإنه يجرب المروءة التي تدفعه إلى نزع ملابسه في منزل أحد أقاربه حيث اعتقد أنهم مُعوزون. أما في الفيلم فإن الرجل يُقبل على التملُّق ويتمكن من صعود السُّلم الاجتماعي على أكتاف الآخرين وخاصة كل من زوجته وجارته اللتين أقامتا تحالفًا من أجل البقاء على مصالحهما.

وإذا كان الفيلم قد استفاد من التحول عند الآخرين من خلال الأخلاق التي سكبها البطل في نهر النيل، فإن هذه التجربة تدفع الزوجة إلى العودة إلى الحارة الضيقة، وعودة بطلنا إلى ملابسه البسيطة ومكتبه القديم وقد قرر أن يصم أذنه عن صراخات الخادمة وصبي الجزار.

ويوسف السباعي في روايته يشهر أسلحته، كما أشرنا، على انتهازيين من رجال الدين وقادة سياسيين وعلى أصحاب الجاه في أماكن عديدة. أما فطين عبد الوهاب فقد أكسب بطله صفة البلاهة التي هي في الأصل التزام بالمواقف ومحاولة لتنبية الآخرين إلى ما يدور حولنا ... وبالرغم من هذا فلم يخلُ كل من الكتاب والفيلم من السخرية من أخلاقيات المجتمع الذي نعيش فيه.

ومن أقطاب الجامعة العربية، الذين كم اجتمعوا لتبادل الخطب، والتفوا حول المآذب والموائد الحافلة، ليشربوا نخب فلسطين الضائعة، على موسيقى ناشزة من أنين الضحايا ونواح الثكالى ونشيج اليتامى.

ومن الغريب أنه إذا كان هذا هو موقف الكاتب في عام ١٩٤٩م فإنه قد يتغير مع الأعوام الأخيرة من حياته ... لكن في نفس الوقت سنجد أن السينما قد أهملت تمامًا أعماله السياسية الأخرى ... وبالذقة أعماله التي تتناول التاريخ الحديث لمصر خلال الثلاثين عامًا الأخيرة من حياته ... فهو لم يقدم روايات لها صبغة سياسية قبل قيام الثورة، إلا إذا اعتبرنا أن روايته «أرض النفاق» اجتماعية سياسية. ففي روايته «رد قلبي» أشار إلى دور محمد نجيب في قيادة الثورة، ولم يغفل دور عبد الناصر ... ولكن عندما تم إنتاج الرواية فيلمًا عام ١٩٥٧م تغيرت الأحداث تمامًا ... وفي روايته «نادية» يتناول الكاتب

من خلال أسرة مصرية بسيطة، تنحدر الأم من أصل فرنسي، مرحلة تأميم قناة السويس وأثره على الأسرة خاصة بعد موت العائل ... وفي «جفت الدموع» نرى العلاقة بين صحفي ومطربة من خلال أحداث الوحدة بين مصر وسوريا، وعن الانفصال بين وحدة السياسة التي ربطت بين المصريين والسوريين في الرواية، واكتفى الفيلم الذي أخرجه حلمي رفلة ١٩٧٥م فقط بالعلاقة بين رجل متزوج وامرأة مشهورة، وهذه العلاقة المعقدة رأيناها في أكثر روايات يوسف السباعي.

وقد أهملت السينما تماماً إنتاج رواية «ليل له آخر»، وكذلك «طريق العودة»، التي تُصوّر مأساة حرب فلسطين. إلا أنها أضافت أحداثاً مُعاصرة على رواية «العمر لحظة»، التي كتبها الكاتب عن حرب السادس من يونيو. فإذا بالمرخرج محمد راضي يضفي أحداثاً عن حرب أكتوبر مثلما فعل حسام الدين مصطفى في فيلمه «الرصاص لا تزال في جيبتي» عن إحسان عبد القدوس.

وأكثر روايات يوسف السباعي قدمتها السينما في أفلام هامة أخرج منها عز الدين ذو الفقار أربعة أفلام. أما القصص القصيرة التي قدمها في ٢٣ مجموعة قصصية فلم تقدم منها السينما سوى أقصوصة واحدة هي «مبكي العشاق» الذي أخرجه حسن الصيفي ... واختلف الفيلم كثيراً عن تلك الأقصوصة التي كتبها السباعي.

ولعل أهم فيلم سينمائي أُنتج عن أدب السباعي هو «السقا مات»، إذا استثنينا «بين الأطلال»، ولعله آخر الأفلام التي قُدِّمت في حياة الكاتب، ومنذ ذلك الحين لم تفكر السينما المصرية في تقديم أي من أعماله.

والرواية تُصوّر أحد الأحياء الشعبية مع مطلع القرن العشرين ... نحن. أمام أناس عاديين فقراء يعيشون في حي الحسينية: عم شوشة السقا، وابنه سيد، وزوجته الخادمة التي ماتت في شبابها. أمُّ آمنة جدة سيد، وشحاتة أفندي الذي يسير أمام الجنازات يرتدي الحُلَّة السوداء ... ويصور الكاتب تفاصيل الحياة في تلك الأحياء من خلال المسمط ووكالة الليمون والنحاسين وبيت القاضي ودرب السماكين وحنفية المياه القائمة على يمين الداخل بعد مسيرة بضع خطوات من الدرب.

والرواية تدور من خلال منظور سيد الذي يعيش مع أبيه. لقد انتقل الأب شوشة من حَمَلِ القرية، ونقل المياه إلى البيوت، إلى أن يعمل مثل شحاتة أفندي ويموت السقا فعلاً عندما ينهار المنزل. أو بالأحرى تنهار جدران الغرفة الصغيرة. أما فيلم صلاح أبو سيف فقد أثر ألا يقتل بطله وإنما جعل الأمل يحده ويبقى على قيد الحياة، يتزوج مرة أخرى، ويروي ظمأ أهل الحي.



اذكريني.

وفي الرواية نرى سيد وقد كبر، يروي أحداثاً أصبحت الآن من الماضي. وفي الفصول الأولى يتحدث الكاتب عن مظاهر الحياة في تلك الأحياء، من خلال رؤيته، مثل الموالد الدينية، وألعاب البلي، وغيرها. ثم يدخل في الأحداث كل من الأب السقا، وشوشة الذي تعرّف عليه في مسمط، فأنقذه من صاحبه بعد أن عجز عن دفع ثمن الوجبة. والنصف الثاني من الرواية هو عن الصداقة التي تتعمق بين شحاتة وشوشة. باعتبار أن الأول سوف يحمل الثاني يوماً في جنازة. أي أنه سيصبح زبوناً لديه. ولكن شحاتة يموت مئة عبيثة ساخرة، وتمتلئ أحداث الرواية بالحديث عن الموت. عمّن ماتوا في الماضي، مثل حديث شوشة مع ابنه دوماً عن الموت المفاجئ لزوجته. ثم يموت هو نفسه مئة عبيثة عندما ينهار عليه المنزل.



رد قلبي.

وأجواء الكآبة هذه كانت سبباً في تأخير إنتاج هذه الرواية سينمائيًا. لكن السيناريو الذي كتبه محسن زايد خَفَّف من غلواء الموت، ووَزَّعَه على عدد من مَشاهد منها تذكر الماضي، وأضاف مشاهد مضاجعة مُتَخَيِّلة بين شحاتة وبين عزيزة التي يراها أثناء جلوسه على المقهى. وهناك العديد من المَشاهد التي تدور في مُحَيِّلة الرجل، وهو يُمَنِّي نفسه بلحظات مضاجعة مع المرأة.

ومن جانب آخر، فإن السيناريو لم يشأ أن يخرج عن حدود الرواية، باعتبار أنه حتى في النص الأدبي، فإن الكاتب كان يعود إلى الوراء من خلال الحوار للحديث عن العلاقات الإنسانية بين الأشخاص. ولذا رأينا الكثير من المَشاهد مصحوبة بمونولوج هو في الأغلب من سمات الأدب، وقد بدا أن التزام السيناريو بالرواية من خلال نهاية شوشة المحتومة مثلما في الرواية.

ونهاية الفيلم بشكلها هذا تُخَرِّجُ النص من هدفه، باعتبار أن شوشة الذي حلَّ مكان شحاتة في وظيفته عقب موته. كأنه بذلك يدخل نفس الدائرة، الموت العبثي المفاجئ، وبالتالي فقد تغيرت الفكرة الأساسية التي اعتمد عليها النص الأدبي.

(٦) من أعمال يوسف إدريس

رغم أن بداية علاقة يوسف إدريس بالسينما كانت مُشجَّعة ومُثَمِّرة إلا أن الأمر لم يمشِ بما يستحق إبداع الكاتب ... حيث تباينت أهمية الأفلام التي قُدِّمت عن رواياته وقصصه. فبعضها اتسم بأهمية لا بد من الوقوف عندها مثلما حدث في «الحرام»، بينما البعض الآخر أساء إلى النص الأدبي المكتوب. ولم يرتفع أبدًا إلى مستواه مثلما حدث مع آخر فيلم مأخوذ عن إدريس. وهو: «حلاوة الروح».

لم يكن يوسف إدريس ميالاً كثيراً إلى العمل بالسينما، فقد استهواه المسرح أكثر. ورغم أنه اشترك في كتابة بعض الأفلام المأخوذة عن إبداعه إلا أنه لم يفعل مثل الكثير من الروائيين الذين عملوا فترة في كتابة السيناريو والحوار لأفلام غير مأخوذة عن أدبهم. وقد انحسرت مشاركة يوسف إدريس من خلال الإعداد للسيناريو، وكتابة الحوار لأفلامه.

وبالنظر إلى قائمة الأفلام المأخوذة عن إبداعه. نجد أنها يمكن تقسيمها عدة تقسيمات تبعاً للمصدر المأخوذة منه هذه القصص من ناحية. وأيضاً تبعاً لأهمية هذه الأفلام. فقد اقتبست أفلام للكاتب من رواياته مثلما حدث في «لا وقت للحب»، و«العيب» و«العسكري الأسود»، أو فلنقل «حلاوة الروح»، وهناك أفلام مأخوذة عن قصصه القصيرة ... وهناك علاقة واضحة قوية بين النص الأدبي والسينمائي في كل هذه الأفلام. كما أن هناك أفلاماً مأخوذة عن أفكار غير مكتوبة، أو عن مقالات مثلما حدث في «حدوتة مصرية» و«عنبر الموت». وبشكل عام يمكن القول إن الأفلام المأخوذة عن يوسف إدريس لا تعتمد فقط على حدوتة. ولكن على فكرة يودُّ الكاتب أن يطرحها. ويؤكد عليها. وفي أغلب هذه الأفلام حاول كاتب السيناريو، وأيضاً المخرج، التركيز على هذه الفكرة.

وقد بدت هذه الفكرة في كل فيلم من خلال مواقف الأشخاص. أو من المواقف التي يتعرضون لها. فإذا كان حمزة له رؤية لمستقبل الوطن في «لا وقت للحب» يدفع من أجلها راحته ومستقبله. فإن عزيزة في «الحرام» ليست واعية إلى هذا الحدِّ بالمشاكل التي ستغرق فيها، لكنها تدفع حياتها ثمنًا لخطيئة ليست لها يد فيها. جنى عليها الفقر، والمجتمع بتقاليده، وطرحت مسألة متى يكون الشيء حرامًا بالفعل.

والملاحظ أن أغلب الأفلام المأخوذة عن روايات وأقاصيص يوسف إدريس قد صَوِّرت المرأة على أنها الكائنُ المطحون الذي يدفع الثمن. هي المطمح لرغبة الرجل. وهي فريسته ثم هي ضحية ... وقد وضحت هذه الرؤية في «الحرام»، و«العيب»، و«حادثة شرف»، و«قاع المدينة»، و«النداهة».

لم تكن عزيزة في «الحرام» ضحية الرجل الذي أعطاها البطاطا وأخذ من جسدها رشفة أثمرت عارًا وخطيئة، بل هي ضحية للفقر، والجهل، ونظام عمل يومي. والإنسان هنا شيء عليه أن ينجز العمل، وبمنتهى القسوة يُلقَى بالزوج المريض فوق الأرض. ثم في المسكن المغلق كي تذهب عزيزة. تعيش غريبة وسط أشخاص لا تعرفهم. وليست هناك أي جسور بينها وبينهم. ولذا فإن اغتصابها في الحقل شيء مُنتظر في مثل هذه المجتمعات التي لا تعرف للتواصل أي لغة.

وهناك غابة أخرى في المدينة لا تقلُّ وحشية عن غابة الترحيلة، ففي فيلم «العيب» لجلال الشرقاوي ١٩٦٦م تواجه سناء ظروفًا قاسية ليس لأنها فقيرة فقط، بل لأن المصلحة التي تعمل بها تنفذ إلى هذا الاتصال الإنساني المنشود. فكأنها في نفس موقف عزيزة. ففي هذه المصلحة هناك الرشاوى والجشع الحسي. فتسقط سناء منهاره مثلما ماتت عزيزة من قبل. ولا خلاف واضح بين ما آلت إليه المرأتان. خاصة أن سناء لم تُعد واثقة كل الثقة أنها الأحسن والأنظف والأكثر شرفًا وسموًا ... فهي موظفة جديدة مليئة بالنقاء مقبلة على الحياة رغم متاعبها، وتُفاجأ أن زميلها محمد الذي يشتهيها يتعامل معها كأنها أيضًا رشوة دنيوية. وفي الفيلم لا تسقط سناء في هذا العالم مثلما حدث لبطلة الرواية.

و«بنات»، في «حادثة شرف»، لشفيق شامية تعيش في نفس الظروف القاسية. فهي بالغة الجمال. تعمل مع أخيها فرج من أجل لقمة العيش. وتبعا لجمالها فإنها تثير العديد من المشاكل حولها. فطالما يتمناها الشبان. وحين يتقدم واحد من القرية لخطبتها تجد نفسها فريسة للمكائد والوشايات. ويسبب جمالها المتاعب لها ولأسرتها. لدرجة دفعت أهل القرية إلى الكشف على عذريتها عندما تصوّروا أن رجلاً من الهائمين بها قد اغتصبها في الحقل، وليست «بنات» فريسة فقط لجمالها. بل هي مثل عزيزة وسناء فريسة للتقاليد وألسنة النساء والتواصل المقطوع بين البشر.

وقد اعترف يوسف إدريس نفسه في السطور الأولى من أقصوصة «حادثة شرف»، أنه يعزف في هذا العمل على مسألة العيب من جديد حين كتب: «أعتقد أنهم لا يزالون يُسمّون الحب هناك بـ «العيب» ... ولا بد أنهم لا يزالون أيضًا يتحرّجون عن ذكره علانية. ويتغامزون به.»

أما «شهرت» في «قاع المدينة» فقد كان عليها أن تدفع ثمن الفقر مثلما حدث من قبل لكل بنات إدريس في السينما. فهي تذهب إلى بيت قاصٍ يعاني من مشاكل جنسية.

وهو يجد نفسه مع هذه المرأة التي عليها أن تسقط في الرذيلة رغماً عنها. بعد أن أغواها في منزله. ثم بعد أن اتهمها بسرقة ساعته. فهي إذن امرأة تُصَدِّمُ في كرامتها وشرِّفها. ثم تتبع جسدها على قارعة الطريق. ويكاد القاضي أن يصير زبوناً لها ذات مساء ممّا يدفعه إلى الاستقالة من منصبه.

و«شهرت» مثل أغلب نساء الأفلام المأخوذة عن إدريس ليست مُستَعِدَّة لهذه الخطيئة. بل إنها تُقاومُها في البداية: «وأخذها بين ذراعيه، وحاولت أن تتملص وتقول: أنا في عرضك، وأنا في طولك والنبى، ولم يأبه هو بهذا ولا بمقاومتها، وفي الحقيقة أتعبته كثيراً حتى أجبرها على السكوت» هذه المرأة كما كتب إدريس في نهاية القصة قد رآها عبد الله في شارع الملكة وهو مارٌّ بعربته. فأبطأ من سيره. كانت واقفة على محطة الأوتوبيس، وكان واضحاً أنها لا تنتظر الأوتوبيس. وكانت تصبغ شفيتها بروج حقيقي.

أما فتحية في «النداهة» فهي تختلف كثيراً عن النساء اللاتي قدمتهن السينما من قبل عن أدب يوسف إدريس. فرغم أنها فلاحه فقيرة. إلا أنها تحمل تطلعات خاصّة. ليس فقط نحو المدينة. بل أيضاً نحو الأدوار العليا في العمارة التي تعيش في أسفلها مع زوجها البواب حامد. فهي تجد نفسها تدخل إلى شقق العمارة. فتزداد تطلعاتها. يتنامى استعدادها لأن تتصرف بشكل يختلف. فهناك أسر بسيطة. لكن هناك أيضاً في العمارة شقق من أجل الهوى. ثم هناك شقة المهندس الأعزب «علاء» الذي خطّط من أجل أن ينالها ... صحيح أنها قاومت في أول الأمر. لكن مقاومتها ما لبثت أن ضعفت، وكان عليها أن تتوه في زحام المدينة بعد أن اكتشف زَوْجُها فعلتها النكراء.

وقد عرفنا في السطور الأولى من الأقصوصة مصير حامد بعد أن شاهد زوجته: «حين دفع حامد الباب، وفوجئ بالمشهد الهائل المروع ... مات. بالضبط مات»، وحامد لم يَمُت. ولكنه عاد، في الرواية بامرأته إلى قريتها، التي ما لبثت أن عادت، قسراً إلى القاهرة «عادت إلى مصر ... بإرادتها هذه المرة، وليس أبداً تلبية لهاتف هاتف أو نداء نداها».

اختلفت صورة المرأة كثيراً في «على ورق سلوفان»، فنحن أمام امرأة عصرية إنها تختلف. ليست فريسة للفقر، ولا للقهر الاجتماعي ... كل ما يهمها أن تأخذ من الدنيا أقصى حُدٍّ من المتعة والأبهة، زوجها رجل مُسالِم، يعيش حياته العائلية على وتيرة واحدة. وفي القصة التي كتبها يوسف إدريس نراها تذهب إليه في المستشفى التي يعمل بها فتكتشف أنه رجل له مهابته وكيانه. فتعجب به ... وتفخر بسلوكه ... وتقرّر أن تبتعد

عن التجربة العابرة التي تعرّضت لها ... والقصة لحظية. تدور أثناء هذه الزيارة. أمّا الفيلم فيُصوّر تطوّر علاقة «قسمت» بالشاب «هشام» الذي يلاحقها. وليس للفيلم أي أهمية قياسية إلى الأعمال الأخرى المأخوذة من يوسف إدريس. وهو عمل أقرب في شكله ومُعالجته من الأعمال المأخوذة عن روايات وأقاصيص إحسان عبد القدوس ... رغم أن الذي أخرجه هو حسين كمال الذي أخرج في نفس الفترة فيلم «النداهة».

ويمكن أن نقول إن كافة الأعمال المأخوذة عن يوسف إدريس فيما بعد كانت مجرد حالات سينمائية وإن المُخرجين الذين رصدوا أعمال إدريس قد كانوا دون مستوى النص المكتوب. ونقصد هنا بالطبع النص الأدبي الإبداعي. ففيلم «عنبر الموت» مأخوذ عن مجموعة مقالات كتبها يوسف إدريس عن التلوث النووي عقب حادث تشرنوبل. وليست هناك علاقة بين القصة التي رأيناها في الفيلم عن الضابط الذي يحمل مدفعا لحصد مجموعة من البشر؛ لأن ابنه مات باللبن الملوّث، وبين ما كتب يوسف إدريس سوى الفكرة، فنحن أمام فيلم يختلف تمامًا.

كما أن يوسف شاهين قد استلهم فكرة فيلم «حدوتة مصرية» من يوسف إدريس حول مسألة مُراجعة المرء لحياته ولذاته وهو مُقبل على إجراء عملية في القلب. وصاغ شاهين هذه «الفكرة» من خلال تجربته الحياتية كفنان وإنسان في فيلمه: «حدوتة مصرية».

أي إن الفيلمين اللذين نحن بصددهما ليست لهما علاقة بأدب يوسف إدريس المكتوب. لكن في الثمانينيات وأوائل التسعينيات، تم إنتاج فيلمين آخرين يُعتبران من أسوأ ما أُخذَ عن يوسف إدريس. إن لم يكن أسوأ ما اقتُبِسَ عن الأدب في السينما المصرية بشكل عام.

الفيلم الأول هو «العسكري شبراوي»، الذي أخرجه بركات، مخرج «الحرام»، ومستوحى من قصة تحمل عنوان «مشوار». ولأننا نؤكد دائماً أن هناك «فكرة» في كل فيلم مأخوذ عن يوسف إدريس، فإن الفكرة المطروحة هنا كان يمكنها أن تصنع فيلماً له أهميته مثل: «النداهة». فالعسكري شبراوي يحلم بالسفر إلى المدينة مثل فتحية. وهو يجد أن مهمة اصطحاب اثنين من المقبوض عليهم إلى القاهرة فرصة لتحقيق هذا الحلم. والاثنتان هما: لص في طريقه إلى السجن. ومجنونة في طريقها إلى مستشفى الأمراض العقلية. وفي أثناء هذا المشوار تحدث تغيرات وأحداث لشبراوي. فبينما يتعاطف مع قصة



يوسف إدريس مع فانت حمامة أثناء تصوير «الحرام».

المرأة زبيدة التي أشاع عنها زوج أمها أنها مجنونة كي يستولي على أرضها، فإنَّ اللص يتمكن من الهروب ... وقد تحول النصف الثاني من الفيلم إلى مطاردات من النوع الساذج أفقدت الفيلم «الفكرة» المعنى الهام الذي ناقشه يوسف إدريس في الأقصوصة. أما أحمد فؤاد درويش فقد أفلتت من بين يديه كل الخيوط الجميلة في «حلاوة الروح»، فكرة أن يجد الجلال نفسه يومًا وجهًا لوجه، وهو على فراش المرض، أمام طبيبه أحد الذين كان يعذبهم في السجن ... وإذا كان الفيلم مأخوذًا عن رواية «العسكري الأسود»، فإنَّ المخرج اختار لفيلمه عنوان أقصوصة لنفس الكاتب في مجموعة «بيت من لحم»، وهو «حلاوة الروح».

والفيلم هنا يعتمد في المقام الأول على العلاقة بين رجل وآخر. فالدكتور شوقي يتم تعذيبه طويلًا في المعتقل على يدي الجاويش عباس الذي يمثل أداة للتعذيب في يد سلطة المعتقل. وهذا الجاويش يستخدم كافة الوسائل الوحشية واللاإنسانية. فهو رجل قوي البنية يمكنه أن يضرب المعتقلين، وأن يغتصبهم ويتفنن في تعذيبهم. ويومًا ما، بعد سنوات، يتحول عباس إلى حطامٍ بشري بعد أن أصابه المرض من الإدمان. ويجد



على ورق سيلوفان.

الطبيب أن الذي عليه أن يسعفه من نوبة قلب مُميتة هو شاويش المعتقل الذي عذبه من قبل جنسياً واغتصبه، والمواجهة هنا هي أساس الفكرة الهامة والعميقة في إبداع يوسف إدريس.

من قائمة الأفلام المأخوذة عن إبداع إدريس، نلاحظ أن المخرجين الذين تعاملوا مع هذا الأدب هم من عشاق تحويل الأدب إلى أفلام. أما الذين لم يتعاملوا مع الأدب، فبَدَت تجاربهم مهزوزة مع إبداع الكاتب.

وباعتبار أننا نختار لكل كاتب نموذجاً بعينه للوقوف عنده، فإنه من بين هذه الأفلام، يقف «الحرام» في الصدارة، وهو فيلم مأخوذ من أهم أعمال الكاتب على الإطلاق. وقد حوّل الرواية إلى فيلم أديب هو سعد الدين وهبة، فلم يشأ أن يبتعد كثيراً عن الرواية، وعوضاً عن السرد في الرواية، استخدم صوتاً روائياً سينمائياً يتمثل في التعليق الذي أدّاه الممثل حسين رياض، ليعلق على الأحداث، وهكذا ينتقل الفيلم بين الحاضر والماضي، ثم يعود إلى الحاضر مرّة أخرى لينتهي الأحداث.

والواقعة كلها تدور عام ١٩٥٠م، في إحدى قرى مصر الفقيرة. وحيث كل شيء رخيص ابتداءً من عمال التراحيل الذين على أيّ منهم أن يقبض ثمنًا بخسًا مقابل جهد كبير: «النفر بستة قروش والقبض كل خمسة عشر يومًا». وفي هذا العالم الرخيص، يصبح ثمن الخطيئة والموت المأساوي قطعة بطاطا حاولت عزيزة أن تقتطفها من الحقل. ورغم أننا أمام قصة واحدة من هؤلاء الشغيلة التي تمثل أسرة بائسة، اضطرت المرأة فيها للعمل بعد أن أقعدت البلهارسيا الزوج، فإن عزيزة تمثل كل هذه الجموع الغفيرة من عمال التراحيل. هي حلقة من سلسلة المآسي. لذا فإن الحشود التي راحت تشيعها في النهاية إنما هي في الحقيقة تشيع نفسها باعتبار أن الدور قادم لا محالة على كل واحد منها، ليس باعتبار الخطيئة، والسقوط في الحرام، ولكن في جسد كل واحد تنخر بلهارسيا.

ولذا فإن أسرة عبد الله هي مجرد اختيار عشوائي لكل هذه المآسي البشرية التي تُساق كالبهائم في الشاحنات تنقلها إلى معسكرات العمل البالغ القسوة. ومن حول قصة عزيزة، خاصة في الرواية، هناك عشرات الحكايات المتناقضة، من صواني الطعام الفخمة المعدّة لرجال الأمن القادمين للتحقيق، إلى الفقر المدقع الذي يبدو عليه بيت عبد الله. ومن الحياة الرغدة التي يعيشها مأمور الزراعة، إلى عزيزة وزميلاتها في العمل.

وفي هذا المجتمع الخشن، والمحروم، يتجسد معنى الخطيئة، ولا يعرف الناس الرحمة في الغفران عنه، فقد اضطرت الخاطئة عزيزة إلى قتل سفاحها؛ ولذا فإنه عندما يُكتشف أمرها تقف القرية كلها ضدها باعتبارها خاطئة. وفي الفيلم فإن هؤلاء الذين وقفوا ضد عزيزة، لا يلبثون أن يتعاطفوا معها عند لفظ روحها. وكما يرى سامي السلاموني، فإن الفيلم «يبرع، تمامًا في تطوير مواقف الشخصيات التي أجاد رسمها وتمت إضافتها إلى القصة الأصلية حين، يُحوّل مواقف أهل القرية جميعًا، وأولهم أدوات القهر نفسها من الناظر إلى الخولي، من الرفض والقسوة إلى الفهم والتعاطف، ولكن بعد فوات الوقت. بل إن التناقض الأساسي الزائف بين أهل القرية المستقرّين وعمال الترحيلة الغرباء، ينتهي إلى نوع من التقارب والتفاهم حين يُكتشف أنهم يقفون في نفس المعسكر ... وأن الطرفين شركاء في نفس القهر»^٧.

^٧ الحرام، سامي السلاموني، نشرة مهرجان القاهرة السينمائي، ١٩٨٦م، العدد ٨، ص ٢١.

وعن العلاقة بين النص الأدبي والسينمائي، فإن الفيلم قد استعان بالرواية بدلاً من سرد المؤلف، وانتهى النص الأدبي بصفحات تقريرية عن الإصلاح الزراعي، باعتبار أنه نهاية سعيدة لمن جاءوا بعد عزيزة، وقد أحسن الفيلم أن ترك تلك النهاية المأساوية باعتبار أن قصة عزيزة تتكرر في كل العصور. وأنه لا تزال هناك مثل هذه المرأة في زمن صناعة الفيلم، وأيضاً بعد إنتاجه بسنوات طويلة.

فلم تكن عزيزة ضحية الرجل الذي اغتصب جسدها وهي تسرق البطاطا، مما أثمر عاراً وخطيئة. بل هي ضحية للفقر والجهل، ونظام العمل، فلا تعاطف هناك بين هؤلاء الشغيلة. بل هناك اقتتال من أجل الحصول على فرصة عمل. والإنسان هنا أداة جامدة للإنجاز، ليس له أي اعتبار، فبمنتهى القسوة يُلقى بالزوج المريض فوق الأرض، ثم في المسكن المغلق كي تخرج عزيزة للعمل وسط أشخاص غرباء لا تكاد تعرفهم، وليست هناك أي جسور بينها وبينهم؛ ولذا فإن اغتصابها لم يكن أبداً مفاجأة، بل هو لغة لهذا النوع من العلاقات في مثل هذه المجتمعات التي لا تعرف لغة التواصل.

(٧) من أعمال عبد الحميد جودة السحار

عرف عبد الحميد جودة السحار بغزارة إنتاجه، والأعمال الإبداعية التي حُوّلت إلى السينما قليلة قياساً إلى بقية إنتاجه الأدبي، وقد بدأ التعاون السينمائي مع رواياته في أواخر الخمسينيات، أي في الفترة التي تم فيها الإقبال على الأدب المصري بشكل عام. وتم تغيير عنوان روايته «المستنقع» عام ١٩٥٩م لتحمل عنوان أغنية شهيرة في تلك الآونة تم عزفها في أحداث الفيلم هي «بافكر في اللي ناسيني» لمحمد عبد الوهاب. أما نص رواية «أم العروسة» فمُصاغ كأنه مُعد سلفاً للسينما، ولذا فإن عاطف سالم حين حوّلها إلى فيلم كتبه عبد الحي أديب لم يتغير شيء بالمرّة في الفيلم عن النص الأدبي، أما بقية أعمال الكاتب، باستثناء «الحفيد»، فهي مأخوذة من نصوص أدبية لم تَدعْ شهرتها مثل «أم العروسة»، ولذا حاول الكاتب استثمار هذا النجاح، فكتب رواية «الحفيد»، باعتبارها جزءاً ثانياً من الرواية الأولى. وعلى الفور قام نفس المخرج عاطف سالم بإخراجها فيلمًا، وحاول فيه أن يُبقي على نفس الأجواء الأسرية التي شاهدناها في «أم العروسة».

وقراءة رواية «أم العروسة» أقرب إلى مُشاهدة فيلم سينمائي، بمعنى أن القارئ وهو يتابع أسرة الموظف حسين الكثيرة العدد، فكأنه يراهم على الشاشة، وكأن السيناريو المكتوب هو الرواية. ومن المهم أن نشير إلى أن تجربة وشكل الكتابة في هذه الرواية أقرب

إلى ما فعله الفرنسي مارسيل بانويل في ربايعته «فاني»، ولذا فقد اخترنا هذا النموذج لنؤكد عليه، فالرواية المكتوبة خالية تماماً من الوصف، وهي تبدو كأنها حوار بين الأشخاص، يتم بعد أن يشرح المؤلف تفاصيل هذا الحوار؛ ولذا فإن الكاتب لم يجتهد كثيراً وهو يكتب حوار الفيلم، فكأن الممثلين قرءوا نص الرواية، وليس نص حوار السيناريو.

وأهم ما في هذا النص، أدبياً وسينمائياً، أننا أمام حكايات جماعية، فلكل شخص في الأسرة قصته، وتسير هذه الحكايات بشكل متواز، مع التركيز على الأب الذي يُعتبر العصب الرئيسي للحكايات كلها. فهو الذي يجب أن يُدبر تكاليف زواج ابنته الكبرى «أحلام». ثم عليه في نهاية الفيلم أن يسقط مغشياً عليه عندما يعرف أن عريساً جديداً يطلب يد الصغيرة «نبيلة». وفي هذه الأسرة أكثر من طفلة، بالإضافة إلى ثلاثة صبيان، أكبرهم يحاول أن يتصرف كرجل مُستجد في عالم الرجولة، فيُدخّل السجائر خلصة، ويبدو متشدداً مع أخته فيما يتعلق بالشابّين اللذين يرغبان في الاقتران بهما.

وتتكون أسرة حسين من تسعة أشخاص، الزوجان وسبعة أبناء، وأغلب وقائع الفيلم، والرواية، تدور في داخل البيت، باعتبار أنه الحقل الخصب للاحتكاك فيما بينهم، وهو نفس البيت الذي دارت فيه أيضاً أغلب أحداث فيلم «الحفيد».

وباعتبارنا أمام فيلم غلبت عليه الكوميديا، فإننا أمام متاعب وردية، تحدث في أغلب البيوت، والعلاقة بين الزوجين تبدو مثالية قياساً إلى أسرة مصرية مزدحمة بمثل هذا العدد، والمتاعب المتناثرة حولها، فالابنتان الكبيرتان، أحلام ونبيلة، تعيشان حالة من الرومانسية، الأولى مع خطيبها والثانية مع صديقه الذي يرتبط بها، وتتجسد مشاعر الرومانسية على موسيقى أحد الأشقاء الذي يعزف الكمان، وهي آلة محببة لدى العشاق الجدد بشكل خاص.

والأحداث المتداخلة تضيف على الفيلم وردية. مثل الابن الصغير الذي ينحشر بين والديه قبل ممارسة لحظة حب شرعية، ثم تلك الجلسة المحببة التي يصنعها الأبناء داخل المنزل، كل منهم مهتم بعالمه؛ ولذا فإن كل الوقائع تبدو وردية، حتى تلك النهاية التي تتمثل في حضور مرقص أفندي إلى الفرح، ويُخبر الأب أنه سدد المبلغ الذي اختلسه من الخزينة، حتى لا يقع تحت طائلة القانون.

ووسط هذه الأحداث المكثفة المتكاتفة، فإن الرواية والفيلم لا يُهملان الأمور الصغيرة التي تعرفها البيوت المصرية، حين يدخل شابٌ ليطلب الاقتران بإحدى البنات. ومثل تحديد المهر، ونوع الأثاث المطلوب شراؤه ومستلزمات كل من العريس والعروس، وحدث

خلافات عابرة بين أهل الطرفين، ثم المتاعب المتلاحقة لمثل هذه الأسر عند إقامة حفل الزفاف.

ولقد وضع عبد الحميد جودة السحار عينيه على أسباب نجاح «أم العروسة» روائياً وسينمائياً، فأعاد تكرار نفس الحدودة تقريباً في «الحفيد»، مثل تصرفات الصغار في البيت، ومحاولة التماس الأب لحظة مع زوجته، ولكنه أثقل النص بمتاعب إضافية غير مُبرّرة، مثل إصرار زوج الابنة الثانية نبيلة على عدم الإنجاب، وعودة هذه الابنة إلى بيت أبيها الذي تدور فيه أيضاً أغلب وقائع الفيلم والرواية.



النصف الآخر.



أم العروسة.

(٨) من أعمال يحيى حقي

عرف يحيى حقي ككاتب قصة قصيرة، ولم يكتب رواية واحدة في حياته سوى «صح النوم» عام ١٩٥٩م، ومع ذلك فإن أعماله القصيرة هي التي تحوّلت إلى أفلام، ويعني هذا أن هناك اختلافًا واضحًا بين النص المكتوب، وبين الفيلم على الشاشة، وأمامنا أربعة أفلام مأخوذة كلها من قصصه القصيرة، منها قصة فيلم «إفلاس خاطبة»، الذي أخرج ضمن ثلاثة قصص، في فيلم يحمل نفس الاسم. ورغم أن الأقصوصة تحمل توقيع يحيى حقي، فإنها أقرب في موضوعها إلى مسرحية «الخاطبة» للكاتب الأمريكي ثورنتون وايلدر. وقد شهد عام ١٩٦٨م تواجدًا مكثفًا لأفلام ثلاثة مأخوذة عن الكاتب هي: «٣ قصص» لمحمد نبيه وآخرين، و«البوسطجي» لحسين كمال، و«قنديل أم هاشم» لكمال عطية. ومن الواضح أن السينما لم تنظر إلى بقية كتبه، ووضعت عينها فقط على مجموعة «دماء

وطين» المنشورة عام ١٩٤٥م، وإن كانت قصصها كُتبت في أعوام سابقة، ثم «قنديل أم هاشم».

وفيلم «البوسطجي»، المأخوذ عن أقصوصة من «دماء وطين»، يأخذ من النص الأدبي الحدوثة ليحوّلها إلى موضوع دموي حول مسألة الشرف في الصعيد، وإذا كان المؤلف قد كتب أقصوصته عام ١٩٣٤م وهو في إسطنبول، فإنه قد استلهمها من تجربته التي عاشها كمعاون للإدارة في مركز منفلووط عام ١٩٢٧م، حيث قضى هناك عامين يقول عنهما في مذكراته: «كانا أهم سنتين في حياتي على الإطلاق. فقد أُتيح لي خلالهما أن أعرف بلادي وأهلها وأخالط الفلاحين عن قرب، وأعيش في الحقول بين نباتها وحقولها».^٨

وتدور أحداث الأقصوصة على لسان الراوية، البوسطجي، الذي جاء إلى الصعيد فوجد نفسه في مجتمع مغلق، محروم، فأخذ يُسلي نفسه بفتح الخطابات، والتعرف على مشاكل الآخرين. وتقع عيناه على مشكلة معقدة مفادها أن اثنين من التلاميذ (ولد، وبنت) قد تحابّا رغم اختلاف الديانة، ولذلك رفض الأب زواج ابنته منه، وفيما بعد، عندما أحس بأن الأمر يتعلق بشرفه لم يتردد في قتلها لغسل عاره أسوة بما حدث في تلك المنطقة.

أما الفيلم الذي تدور أحداثه عام ١٩٣٥م فقد وجد أن هذا العالم الضيق المحدود الأشخاص، لا يمكن أن يصنع فيلمًا، خاصة أن العلاقة بين البوسطجي والحببيين، لم تتعدّ حدود الخطابات المتبادلة. إذا كان عباس قد ظل ملازمًا لمكتبه في أغلب أحداث الفيلم، فإن سيناريو الفيلم جعل العالم يتحرك من حوله. ففي اللحظة التي يصل فيها إلى قرية «كوم النحل» الجبلية، فإننا نرى واحدة من بنات القرية تركب نفس القطار الذي أتى بالبوسطجي، كي تذهب إلى المدينة لتلتحق بأول مدرسة لتعليم البنات، هو تضاد ملحوظ، فبينما هي تخرج من القبو، ومن عالم مغلق، إلى مدينة مفتوحة شيئًا ما، تعيش هناك تجربة المعرفة، والحب الأول، فإن البوسطجي القادم من مدينة أكثر اتساعًا، يدخل القبو متمثلًا في مكتبه القفر، ومسكنه المليء بالحرمان.

ولذا فبينما تُقبل الفتاة على تجربة حب مع التلميذ خليل، لدرجة الخطيئة، فإن البوسطجي يدخل عالم خطيئة آخر، يتسبب من خلاله في مقتل الفتاة العاشقة على يدي أبيها بعد أن اكتشف فعلتها. ورغم مكتب البوستة الواقع في مكان مفتوح، فإن عالم

^٨ «تكريم يحيى حقي»، عاطف فتحي، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي ١٩٩٢م، ص ٩.

عباس يبدو قاتماً، فهو دائماً في ظلام، ولذا فإن مُؤنسه الوحيد هو خطابات الآخرين، إنها نوع من التنفيس الجنسي أشبه بالتنفيس عن الحرمان من خلال التطلع إلى صور الحسناوات في المجلات، ولم يعقد عباس مع سكان القرية أي اتصال حسي، إلا من خلال ما يأتيهم من خطابات، وكانت العلاقة الوحيدة التي أقامها هي علاقته بامرأة قادمة من خارج القرية. وكأنهما كائنات متشابهان. ولكن هذه الغازية لا تلبث أن تُطرد من القرية عندما يتم اكتشاف أمرها. ويعود البوسطجي إلى وحدته القاسية، فكأن سكان القرية دفعوا ثمن حرمانه، وطردهم للغازية، فاكتشف أسرارهم وكان سبباً في قتل واحدة من البنات، بل إنه في لحظة زهول عقب مصرع جميلة يرمي بكل خطاباته في الهواء كأنه بذلك سيصنع عشرات المآسي المشابهة.

وفي الفيلم يصبح مفهوم الشرف نسبياً، فالأب: سلامة، الذي يقتل ابنته «جميلة» ليغسل عاره، كان سبباً في قتل خادمته «مريم» بعد أن ارتكب الخطيئة معها، فجاء أخوها وخالها ليقطلاها محوًا للعار. وفي الفيلم هناك، كما كتب سامي السلاموني: «تتفتح جوانب الصراع بين الأرضية الصخرية وبين النفوس القليلة التي تريد أن يكون وجودها بعمل إنساني، فلا تصل إلا إلى مأساة عجز الفرد عن تغيير واقع «مُصمت»، بكل ما فيه يبدو مماثلاً لآثار الفراعنة المتناثرة هنا وهناك.»

(٩) من أعمال عبد الرحمن الشرقاوي

مثلما يمكن أن نقول إن وجهًا ما «فوتو جينيك» بالنسبة للتصوير، فإن هناك نوعًا ما من الأدب يمكن أن نسميه: «فوتو سينمائي»، فيما يتعلق بالفن السابع، وخاصة في السينما العربية. فرغم التنوع في العطاء عند الأدباء العرب، خاصة في مصر، فإن كُتّاب السيناريو والمنتجين والمخرجين يتعاملون مع أسماء بعينها بإقبال شديد ولهفة، بينما يُقبلون على آداب أخرى بحذر، ونادرًا ما يفكرون في نوع ثالث من الأدب، لذا نجد أن بعض الأدباء قد حققوا مكانة كبيرة على الشاشة من خلال رواياتهم، خاصة إحسان عبد القدوس، ونجيب محفوظ، ويوسف السباعي، وإسماعيل ولي الدين. بينما تعاملت السينما مع أدباء آخرين بحذر، فنقلت إلى الشاشة بعضًا من أعمال توفيق الحكيم، وعلي أحمد باكثير، ومحمد عبد الحليم عبد الله ... وهناك أدباء تباينت علاقتهم مع السينما بشكل واضح في الاهتمام بأعمالهم. ومن هؤلاء عبد الرحمن الشرقاوي، فرغم تنوع أعماله الإبداعية من رواية وقصة قصيرة ومسرحية شعرية، إلا أن السينما اختارت له عملين فقط لتقدميهما، فكان



امراة ورجل.

الحظ إلى جوار الأول وهو «الأرض»، حيث أُسندت كتابته إلى كاتب مقتدر هو حسن فؤاد. أما الثاني فقد أُسندت كتابته إلى كاتب سيناريو لم يمكنه فهم روح النص واستخراج المفهوم الفكري في إطار روائي مناسب، وذلك في فيلم «الشوارع الخلفية»، الذي أخرجه كمال عطية عام ١٩٧٤م.

والطريف أن عبد الرحمن الشرقاوي الذي لم تمس يده قط أيًا من سيناريوهات الفيلمين المأخوذتين عن روايتين. فإنه قد عمل ككاتب سيناريو في العديد من الأفلام التاريخية، منها إعداد المادة التاريخية في فيلمي «الناصر صلاح الدين»، عام ١٩٦٣م ليوسف شاهين، وفيلم «الرسالة»، لمصطفى العقاد عام ١٩٧٥م.

أما روايته «الأرض» و«الشوارع الخلفية»، فقد كتبهما في الخمسينيات في عز اندفاع الشباب والحماس السياسي، وقبل أن يطرأ عليه من التحولات ما طرأ. وإذا كانت أولهما تدور في ريف مصر، فإن الثانية تجري في المدينة، في العاصمة: القاهرة وأحيائها الشعبية. كما أن أحداث الروائيتين كلتيهما تجري في سنوات الثلاثينيات.^٩

^٩ رضا الطيار. الرواية العربية في السينما، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٣م، ص ١٨٠.



البوسطجي.

وإذا كانت رواية «الأرض» قد نُشرت عام ١٩٥٤م في «الكتاب الذهبي» في جزأين متتابعين، فإن السينما انتظرت خمسة عشر عامًا حتى تقدمها، وكما يقول يوسف شاهين حول هذه التجربة، فإنه انتظر عشر سنوات كي يقرر نقل هذه الرواية إلى الشاشة، «نظرًا لشعوري في اللاوعي بأني لم أستعد تمامًا لهذا العمل. ومن ثم كنت أعمل على تأجيل تنفيذ المشروع. ومن جانب آخر كنت أبحث عن الأسلوب الذي أستطيع التعبير من خلاله عن موضوع الرواية التي تتناول شخصيات أساسًا، ولم تكن تتضمن خطأً درامياً بالمعنى المألوف، وكان يتحتم بالتالي تخمين الصراعات المحتملة من خلال وصف الشخصيات ومعرفة المرء بالفترة الزمنية التي تعيش فيها تلك الشخصيات. وإبان بحثي عن أفضل الأساليب فكرت في إخراج «الأرض» في فيلم موسيقي، والواقع أن الفكرة ما زالت تراودني، وقد أتولى تنفيذها على المسرح يومًا ما. ثم حدث ... أن غادرت مصر لبعض الوقت وأقمت في لبنان. ثم عدت إلى مصر تحت ظروف أفضل من تلك التي كانت سائدة عند رحيلي

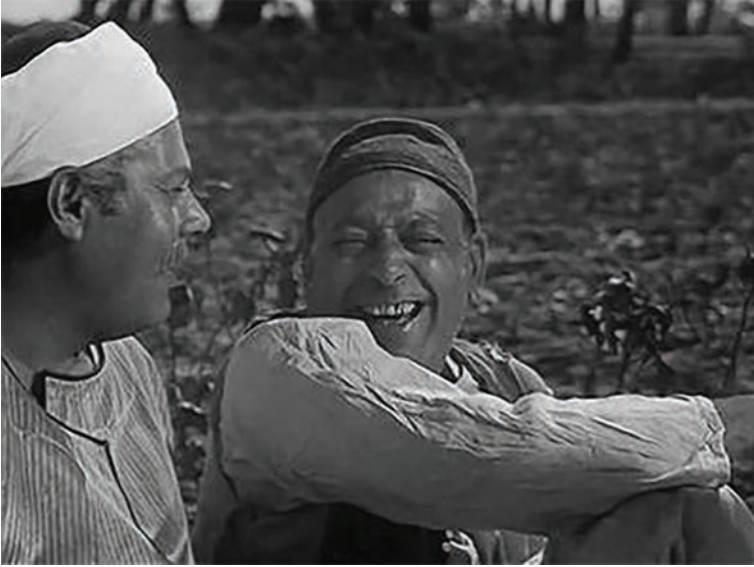
منها. والواقع أن هذه الظروف من ناحية بالإضافة إلى الظرف السياسي من ناحية أخرى هي التي دفعتني أخيراً إلى تنفيذ فيلم «الأرض».^{١٠}

والواقع أن تجربة السينما مع رواية الشرقاوي تساوي ألفاً من التجارب الأخرى لروايات جيدة أفستت السينما تناولها. فقد اجتمعت لها جميع عناصر النجاح الفني. فقد استقبل يوسف شاهين السيناريو المكتوب وهو في مرحلة تحول هامة في فنه السينمائي. فقبل هذا الفيلم كان قد أخرج بعض التجارب السينمائية الأقل أهمية في المغرب ولبنان. وكان «الأرض» بمثابة نقطة تحول هامة في حياة هذا الفنان. ورغم ما يتسم به هذا الفيلم عن بقية أفلام المخرج اللاحقة من سمات، إلا أن الفضل لا يعود للمخرج وكاتب السيناريو وحدهما. فقد اجتهد جميع العاملين بمن فيهم صف الممثلين القدامى والجدد ليقدموا أفضل ما عندهم.

وقد حاول حسن فؤاد الالتزام قدر الإمكان بالنص الروائي. وقام برتق ولَمَّ شمل الأحداث المتناثرة في الرواية ليصنع نسيجاً متماسكاً جميل الشكل في فيلمه. حتى إنه لم يشأ أن يحرم الكاتب من ذكريات الصبا المبكر في قريته، فحين كانت تحتضنه إحدى فتيات القرية، وتمارس معه بعض الحب البريء وتحت الأشجار الوارفة الخضرة رغم أنها تكبره بسنوات ... ومن أجل هذه المرأة الشابة نسج الشرقاوي رواياته وأسمى الفتاة «وصيفة». وهي الفتاة التي تغني وترقص في المناسبات وبشكل محتشم. وهي أنثى جميلة يتنافس على امتلاك قلبها العديد من شباب القرية، منهم عبد الهادي الفلاح الذي يتقرب دوماً إلى والدها. والموظف المعروف تحت اسم محمد أفندي. والصبي الذي يمثل الكاتب نفسه. ولكنها في النهاية تتزوج من رجل يكبرها في السن يدعى العم كساب.

وتدور أحداث الرواية قبل زمن كتابتها بعشرين سنة (١٩٣٣م) — نشرت الرواية لأول مرة في جريدة المصري على حلقات مسلسلة عام ١٩٥٣م — وفي تلك السنوات كان الفلاح المصري يعاني من تسلط الحكومة والإقطاعي محمد بك في حياة ورزق أبناء القرية خاصة المزارعين، فيستحوذ على مياه الري أكبر فترة. فتزدهر زراعته، ويحدد للفلاحين عشرة أيام فقط لِرَيِّ أراضيهم. ثم يخفضها إلى خمسة أيام. ولا يكتفي بذلك بل يعلن أنه سينتزع قطعة من أراضي الفلاحين لشق طريق يصل قصره بالطريق العمومي. وهنا يهتم كل من الفيلم والرواية بأفكار ومواقف ثلاثة أشخاص ينتمون إلى أجيال مختلفة،

^{١٠} يوسف شريف رزق الله: يوسف شاهين وآراء في السينما. مجلة الفنون، العدد ١١، ص ٢٥.



الأرض.

الأول هو محمد أبو سويلم. وهو أحد الذين سبق لهم الاشتراك في ثورة عام ١٩١٩م. ورغم مرور سنوات على الثورة، إلا أنه لا يزال يحمل سمات الإنسان المتحرر. فَقَدْ فَقَدَ وظيفته كشيخ للغفر بعد أن رفض أوامر المأمور بسحب الفلاحين إلى صناديق الاقتراع، وتسجيل أصوات انتخابية بأسماء الموتى.

ولأن الأرض التي سيتم انتزاعها مملوكة لكل من محمد أبو سويلم والشيخ حسونة، فإن الرجلين يتكاتفان معًا — أول الأمر — من أجل مشاركة أهل القرية ذلك البلاء الجديد الذي يتعرضون له. وتكون فرصة لتجديد زمن النضال. فيُرسِلون محمد أفندي من قبل أبو سويلم إلى القاهرة محاولة للوصول إلى رئيس الوزراء بشكواهم، ثم ليأتي بالشيخ حسونة الذي يعيش الآن في القاهرة. وعند العودة إلى القرية يجدون المياه قد مُنعت عن الأرض التي جفَّت أعوادها الخضراء، بينما تفجَّرت الثورة ورياح التمرد في صدور الفلاحين. ومن هنا بدأت المواجهة بين السلطة الغاشمة وبين الفلاحين الذين أصروا على رَيِّ الأرض رغم أنف الحكومة والبك. مما أثار المأمور فأرسل جنوده ليقبضوا



على كل من شارك في فتح المياه وعلى رأسهم أبو سويلم. وسَيَق الرجال كعبيد روما في حبل واحد. وتم حبسهم في غرفة حقيرة يقذفونهم بأقذع الشتائم ويضربونهم. ويدوس العسكر فوق رقبة عبد الهادي بأحذيتهم الحديدية حتى يكادوا أن يكسروا عظامه. أما أبو سويلم فيقصُّون له شاربه الذي يرمز له — كما يرمز عادة عند الفلاح — بالرجولة والفحولة والعزة والكرامة. وهو حين يخرج من الحبس يغطي مكان شاربه بغطاء رأسه حتى ينمو ثانية. وينطوي على نفسه كثيرًا حتى يتمكن عبد الهادي والشيخ حسونة من إخراجه من تلك الحالة النفسية كي يستكمل النضال مرة أخرى.

ويقول رضا الطيار في دراسته المقارنة بين رواية الأرض والفيلم: أما الشيخ يوسف فهو — في الرواية — نموذج البرجوازي الصغير الذي يميل حيث تميل المصلحة، وهو يذم — باستمرار — الصفات السلبية في أهل البلد ولكنه لا يجد غضاضة في البيع على هواه، وفي التعامل مع أنفار عمال السكة الزراعية الذين رَوَّجوا تجارته رغم أن وجودهم موضع مُعارضة أهل القرية، ثم هو أخيرًا يتخلّى عن مواقفه لأنه يطمع في منصب العمودية الذي

بقي شاغراً بوفاة العمدة. ولم يستطع الفيلم أن يبرز هذا التحول الخطير في موقفه ولم يستغله كما ينبغي. وأما الشيخ حسونة الذي يعود إلى القرية ليشرك أهلها محنتهم، ويبدو شديد الحماس، فإن دوره — في الرواية — ينتهي بانتهاء الإجازة وعودته إلى القاهرة، في حين أن الفيلم كان أكثر ذكاءً بأن جعله يتخلى عن مواقفه، بعد أن وعده محمود بيه بوعود شتى.^{١١}

والصراع بين بعض أبناء القرية وبين السلطة قوي لا يعرف طريقاً للرحمة. فعقب استمالة الشيخ حسونة: «لا تنزعج، لن يمر الطريق من أرضك.» تزداد ثورة أبناء القرية. فيأتي عسكر الهاجانة للسيطرة على الموقف لكن لهؤلاء قلوبهم الجامدة، فلا يكونون رمزاً للقوة الغاشمة. بل إن قائد الهاجانة ينهال بالضرب على المأمور. وتتفاقم المشكلة. فتوَضَّع المتاريس وسط حقول أبو سويلم، وتمر الزحافات لتقتل النباتات الخضراء كي يقام الطريق بين قصر البك وبين الطريق الرئيسي.

ويتدخل أبناء القرية لقلع المتاريس عن أرض أبي سويلم، ولرمي الزحافات بعيداً، ثم يشتبكون مع العسكر. ويضرب هؤلاء أبا سويلم فينسال الدم منه بغزارة شديدة، ويصدر العمدة أمره بأن يجروه من قدميه. فيربطونه بالحبال، ويشدونه بجيادهم. ورغم قوة الشد إلا أن الرجل يتعلق بأرضه ونباتاتها. وتسير الكاميرا سريعة لاهثة مع أبي سويلم الجريحة وهي لا تزال تتشبث بأرضها بينما تجري الأحصنة بكل سرعة.

والنهاية السينمائية تختلف كثيراً عن نهاية رواية الشرقاوي التي تروي في فصلها الأخيرين حكاية القبض على محمد أبو سويلم وبعض الفلاحين، ويوحى بأن هناك أملاً بإطلاق سراح الفلاح المتمرد. وهنا تكون إجازة الشرقاوي الصبي — في الرواية — قد انتهت الذي يستعد من جديد للرحيل عن القرية لاستكمال عام دراسي جديد.

بلغ حظ تعامل الشرقاوي مع السينما قدراً ضئيلاً، مثل تعامل يوسف شاهين مع الأدب، ولذا يبدو لقاؤهما في فيلم الأرض، غريباً قياساً إلى إبداع كل منهما، وبينما تجاهلت السينما أغلب أعمال الشرقاوي عدا الشوارع الخلفية، فإن الأعمال الأدبية التي تعامل معها شاهين في السينما قد أصابها التغيير الحاد عند تحويلها إلى أفلام. ولذا يمكن نسب فيلم الأرض، إلى كاتب السيناريو حسن فؤاد، باعتبار أن شاهين لم يتدخل بشكل مباشر

^{١١} رضا الطيار، الرواية العربية في السينما، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٣م، ص ١٨٤.

في كتابة النص، مثلما فعل في كافة أفلامه التي جاءت بعد «الأرض»، وبالضبط ابتداءً من فيلمه «الاختيار»، ثم «العصفور»، و«عودة الابن الضال»، وغيرها.

وإذا كان الإخراج يُنسب إلى يوسف شاهين، فإن روح النص ترجع إلى كاتب السيناريو، ومن المهم هنا أن نقتبس ما قاله حسن فؤاد في حديثه إلى سامي السلاموني في مجلة «الكواكب»، معبراً عن علاقته بالنص الروائي: «بالنسبة للأرض بالذات فإن حدثاً واحداً من الرواية يصلح موضوعاً لفيلم مستقل ... ودراسة روح النص هي أهم خطوة في تحويل النص الأدبي إلى سينما دون إخلال بالأصل».

حاولت تركيز الأحداث والأشخاص من حيث الحجم بما يتناسب مع مضمون القصة نفسها ... فالبطل في فيلم «الأرض»، هو الأرض نفسها، وضحية هذه القضية الأولى هو محمد أبو سويلم، وهو رمز لجميع الفلاحين في القرية المصرية قديماً وحديثاً، تتمثل فيه صفاتهم الموروثة التي لا تتغير وسلوكهم المُوحد أمام الأحداث. وحول أبو سويلم بقية الأبطال تدور في نفس الفلك ... حاولت اختصارهم في السيناريو إلى الحد الملائم لإمكانات الفيلم بحيث أبقى على حوالي ١٤ شخصية بعد إضافة رصيد بعض الشخصيات إلى شخصيات أخرى دون إخلال بالبناء الأساسي ... وحدنا مثلاً شخصية البيه والباشا في شخصية واحدة هي رمز للإقطاعي المرتبط بالسلطة. والبقرة التي سقطت في الساقية كانت في الأصل بقرة أبو مسعود ... فجعلناها في الفيلم بقرة أبو سويلم نفسه لكي تُغني هذه الفجيرة من مأساة أبو سويلم. وبالطبع فإن الفيلم كمخلوق جديد متفرغ أوصاله من عمل فني كان، يتطلب من الإضافات ما يجعله مخلوقاً متوازناً متناسباً مع مقومات الفن السينمائي».^{١٢}

ومن الواضح أنه رغم الإضافات التي أجراها حسن فؤاد في الرواية، فإنه حاول نقلها حرفياً، وخاصة مشهد لقاء وصيفة بالصبي تحت الشجرة، ففي الرواية يتحدث الشرقاوي عن هذه التجربة باعتبارها تجربته، وقد اختفى هذا الراوية تماماً من بقية الأحداث، خاصة في الفيلم، كي يكون أبو سويلم هو مركزاً للأحداث. وذلك كي تتم صناعته بشكل ملائم يقف في وجه الظلم، سواء ضد الإقطاعي أو ضد جنود الهاجانة الذين جاءوا لفرض الأمن في نهاية الفيلم. وقد منح الفيلم لهذه الشخصية تمرّداً أكبر مساحة من الموجود في الرواية، بل بدا كأنه أخذ جزءاً من المساحة الممنوحة للبطل الأساسي في الرواية، والذي

^{١٢} الكاتب والمخرج يتحدثان عن الأرض - مجلة الكواكب، ١٩٦٩م، ص ١٤.

ارتبط بوصيفة عاطفياً، إنه عبد الهادي الذي اقترب أكثر من أبو سويلم بواقع حُبّه لابنته من ناحية، والقهر الواقع على الأب من ناحية أخرى.

وفي الرواية، يمثل عبد الهادي شخصية الفلاح الراض، المحب جداً لأرضه، ومن هذا الحب تنشأ كل قيمة، وهو يلخص علاقته بالأرض في أنه ما دام يزرعها فلا بد أن يأخذ ثمرتها. وعندما ينفجر فإن ذلك بسبب حبه الشديد للأرض. ولذا فهو يرفض أي صورة من صور القهر ويقاومها بوسيلته، وهي العصا والفأس. و«فلسفته — كما يقول عبد الرحمن الشرقاوي — عميقة بقدر ما هي بسيطة ... أي إنه لا يؤمن بما يمكن أن يسميه فلاسفة السياسة والفكر الاقتصادي بالارتباط الطبقي، أو وحدة المصلحة الاقتصادية، ويؤمن بتجربته البسيطة: أن أي ضرر يلحق بفلاح في القرية هو ضرر له أيضاً، وأن مصلحتهما واحدة».^{١٣}

ورغم أن أبو سويلم، وعبد الهادي، ثم وصيفة، بمثابة شخصيات رئيسية بين الرواية والفيلم، فإن هذا النوع من الأفلام يعتمد على الشخصيات المتعددة التي تعيش فوق نفس الأرض، وتتعرض لنفس المشكلة، ولم يقلل الفيلم من أهمية هذه الشخصيات، ودارت كلها في فلك الحدث الرئيسي، مثل الحبس الجماعي للشخصيات، ومثل محمد أفندي الذي يسافر إلى العاصمة لمقابلة واحد من أبناء القرية، كي يساعده في توصيل الشكوى إلى المسؤولين، ومثل قناوي وغيرهم. ولكن كل هذه الشخصيات بدأت أدوارها تتقلص لترتفع دائرة الاهتمام بأبو سويلم، من أجل تصعيد المواجهة، مثلما حدث في المشهد النهائي الذي بدت وجوه كل من وصيفة وعبد الهادي جامدة، والخيول تجرُّ الرجل العجوز وسط الحقول.

لم تنل رواية «الشوارع الخلفية»، لعبد الرحمن الشرقاوي أي نجاح عندما تم تحويلها إلى السينما في عام ١٩٧٤م. ومن المعروف أن الكاتب قد نشر هذه الرواية لأول مرة مسلسلة في جريدة الشعب عام ١٩٥٦م. ثم نُشرت في كتاب بعد ذلك بعامين. وتدور أحداثها أيضاً قبل كتابتها بنحو عشرين عاماً. في أحد الأحياء الشعبية بالقاهرة حيث يسكن شكري عبد العال (محمود المليجي) ضابط الجيش الذي أحيل للاستيداع بسبب رفضه إطلاق النار على مظاہرات الطلبة ومعه ابتناه درية وسميرة هذه التي تشعر بالغيرة من سعاد هانم بسبب ميلها الواضح لوالدها.

^{١٣} المصدر السابق، ص ١٣.

كما يقدم الفيلم أيضًا نماذج أخرى من البشر منهم سعد (نور الشريف) الذي يعاني من تدليل أمه عديلة هانم (سناء جميل) له. ورغم اعتراض أمينة وداود أفندي (محمد توفيق) المتكرر فإن سعد يشترك مع مجموعة من زملائه في نشاط سياسي ضد المحتل الإنجليزي. إلا أن الدكتور عبد العزيز (عبد الرحمن أبو زهرة) شقيق أحد الطلاب لا يوافق على هذا النشاط السياسي فيهدد بإبلاغ الوالد بالأمر مما يؤدي إلى حرمانه من التعليم. وتنشأ قصة حب بين عبد العزيز وبين رجاء (ماجدة الخطيب) الفتاة الفقيرة التي تكسب عيشها من الرقص في الأفراح الشعبية والتي تصاب في نهاية الأمر بمرض الدرن. في هذا الوقت يُعرض على شكري عبد العال العودة إلى العمل بالجيش فيوافق بشرط عدم الاشتراك في إطلاق النيران على المتظاهرين من الطلاب، ولكن عندما يقوم سعد وزملاؤه بمظاهرة كبيرة للمطالبة بالاستقلال يُؤمر شكري بإطلاق النار، إلا أنه يرفض ويردد مع المتظاهرين هتافات الرفض والحياة لمصر. وينهال الرصاص على العديد من الطلاب الذين يموتون ومن بينهم سعد وداود.

وقد اخترنا أن نتعرض لحكاية الفيلم للكشف إلى أي حد تشعبت شخصياته وحواديتهم، وأن مثل هذا النوع من الروايات يصعب الإمساك به إلا في سيناريو محبوك من خلال كاتب مُحَنَّك. والواضح أن عبد المجيد أبو زيد الذي كتب السيناريو لم يكن مُحَنَّكًا بالمرة. ليس للتعامل مع نص رواية عبد الرحمن الشرقاوي. ولكن مع أي نص أدبي أو ربما غير أدبي. ورغم أن المخرج كمال عطية قد سبق له التعامل مع رواية أخرى هي «قنديل أم هاشم»، ليحيى حقي. إلا أن ابتعاده عن روح الرواية وعدم معرفته بطبيعة مرحلة ١٩٣٥م سبب رئيسي في ابتعاد الممثلين أنفسهم عن فهم الرواية وإدراك أبعادها الصحيحة. لقد ارتبك الجميع في أداء أدوارهم وكأن كل واحد منهم كان يمثل منفردًا، ولا ترابط بينه وبين الآخرين، رغم أن الفيلم يضم مجموعة من المواهب القديمة والمواهب الجديدة المعروفة اللامعة في حياتنا الفنية.^{١٤}

ولا شك أن كاتب السيناريو قد وجد نفسه أمام العديد من الشخصيات والأحداث وهو ما لم يجده حسن فؤاد في رواية الأرض. فالكاتب في هذه الرواية يحاول أن يرسم صورة للشوارع الخلفية من نفوس أبطاله إلى جانب صورة حياتهم الظاهرة في أحد الشوارع الجانبية بالعاصمة. ويرى فؤاد دوار في معرض حديثه عن هذه الرواية «أن الشرقاوي قد

^{١٤} رجاء النقاش، الشوارع الخلفية، مجلة المصور، ٦ سبتمبر ١٩٧٤م.

وُفِّقَ إلى حدٍّ بعيدٍ في تقديم هذا النسيج المُعَدِّ المتشابك الذي يكون حياتنا ونفوسنا. ولكنه يبالغ في محاولته حين يسرف في تصوير رغبات أبطاله الجنسية وشهواتهم الجامحة التي لا تميز ... أقول هذا وأنا أعرف أنني أتحدث عن كاتب ملتزم يُدرك خطر الكلمة ودورها في إرساء القيم الشريفة في نفوس الناس وتجميل حياتهم، ومساعدتهم على كبح جماح ذلك الحيوان الشائن الشرس، الذي يعيش في نفوسهم ويجاهد لجعل حياتهم كلها شهوات، وأطماعه متعًا شخصية.^{١٥}

ولعل كاتب السيناريو قد نظر إلى رواية الشرقاوي وحده من هذا المنظور. فيجعل العلاقات بين البشر في هذه الرواية أشبه بعلاقات بين دمي مشدودة بخيوط واضحة جدًا. دون أي خدع سينمائية. «وقد أمكن لي مشاهدة هذا الفيلم في فترة قريبة على شريط فيديو. فلم أستطع مُتابعته لكثرة ما امتلأ من حشو جَوَّاري قد لا يَمُتُّ إلى لغة الفن السينمائي بشيء ... كما بدا كثوب ممزَّق لا يمكن لامرئ أن يشاهده أو أن يرتديه. ويهمني في هذا المضمار أن أذكر أن لعبد المنعم صبحي — وهو من المهتمين بالعلاقة بين الأدب والسينما — رأيًا يمكن الرجوع إليه حين قال إن كمال عطية رسم في هذا الفيلم الأبعاد الاجتماعية والعاطفية للطبقة الوسطى، كما رسم صورة للصراع الذي كان يدور بين الفئات الوطنية والرجعية والاستعمار في الثلاثينيات. ولم يُعطِ كمال عطية رؤيته هذه من خلال شكل تقليدي، بل حاول أن يقدِّم لغة سينمائية مستفيدة من الأفكار الجديدة، فعقد نوعًا من التزاوج بين السينما الكلاسيكية، واستفاد من صيحات السينما الجديدة، وكان يحتذي في أسلوبه بالإطار الذي نجد أصداء له في كثير من الأعمال السوفيتية المأخوذة عن روايات شهيرة؛ مثل «الأخوة كارامازوف»، و«البعث»، و«أنا كارنينا». ولكن ما أخذ عليه من هنات وعيوب في الفيلم بعض الإطالة التي استغرقتها الفلاش باك المتعددة، فقد كان من الممكن أن تكون مثل الومضة، مثل مشهد حلم رقصة الباليه كان طويلاً. واتسم مشهد التمثيل الذي يربط بين عُقدة هاملت، وعُقد سعد داود، بالإطالة غير المستحبة. كما كان هناك عدد من الشخصيات من الممكن ضغطها، لكن ما يشفع له هنا، أنه حاول أن يعطي بانوراما لمصر في فترة صعبة من خلال الحي الشعبي»^{١٦}

^{١٥} فؤاد دواره، في الرواية المصرية، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ٧٧.

^{١٦} عبد المنعم صبحي، الشوارع الخلفية، مجلة الإذاعة والتلفزيون، ٣١ أغسطس ١٩٧٤م، ص ٢٤.

والملاحظ أن المهتمين بالمقارنة بين الرواية والفيلم قد رأوا أن كمال عطية قد خانة التوفيق في هذا الفيلم لأنه اختار رواية أقل تماسكًا وأقل تأثيرًا من رواية الأرض - وهذا رأي رضا الطيار - وفيها الكثير من الاهتمامات العاطفية والشخصيات النسائية، وفيها مواقف إثارة كثيرة أيضًا بما يغري صانعي الأفلام التجارية. واعتقد أن النص الذي استعان به كمال عطية في فيلمه «قنديل أم هاشم»، كان من الجودة والأهمية بحيث كان يمكنه أن ينتظر أو أن يتعامل مع نصوص أخرى عديدة للشرقاوي سواء في مسرحياته الشعرية أو قصصه القصيرة.

وإذا كان الشرقاوي قد عمل في السينما كمصدر للمادة التاريخية في الأفلام التي سبق أن أشرنا إليها في أول المقال. فإنه من المعتقد أن الدور الذي لعبه الشرقاوي في السينما كان هامشيًا قياسًا إلى دوره في الأدب أيام كان يكتب أدبًا وقبل أن يتجه إلى التحقيق السياسي والديني ... وذلك لأن أسماء الذين اشتركوا في إعداد المادة التاريخية لفيلمي: «الناصر صلاح الدين»، ثم «الرسالة»، كثيرون منهم توفيق الحكيم ... وعند الحديث في تاريخ الشرقاوي عن علاقته بالسينما سوف يذكر الأَرْض، ... والأرض وحدها.

(١٠) من أعمال يحيى الطاهر عبد الله

جاء اختيارنا لنموذج الكاتب والمخرج، والزمن الذي تم فيه إخراج رواية «الطوق والإسورة» من أن هذا الجيل من المخرجين الذي يمثله خيرى بشارة لم يُعْطِ للأدب الأهمية التي يستحقها في أفلامه، ولذا فهذه التجربة هي العمل الوحيد المأخوذ عن أدب عند بشارة. كما أن الفيلم تم إنتاجه عقب رحيل المؤلف بأربع سنوات. وفي هذا الجيل من الأدباء، لم يَحْظَ كاتب بنفس الشعبية التي حَظي بها كل من نجيب محفوظ، والسباعي، وعبد القدوس.

وقد عبّر بشارة عن رأيه في الأدب في ندوة أقامتها جمعية الفيلم عام ١٩٨٧م حول الفيلم قائلاً: «أنا أومن أن السينما فن مستقل عن الأدب وله تَعَرُّده، ومع عشقي الشديد للرواية فعلاً، ففيها علاقة حرة». وفي مجلة «المستقبل»، أكد المخرج على نفس وجهة النظر قائلاً: «الفيلم ليس نقلاً حرفياً للقصة إنه رؤية خيرى بشارة عن عالم يحيى الطاهر عبد الله.»

ورغم أن الفيلم هو التجربة الوحيدة لكل من المؤلف مع السينما، والمخرج مع الأدب، فإن الفيلم يستحق الوقوف عنده رغم قمامته الشديدة. وعن العلاقة بين النصين (الأدبي

والسينمائي) فإن الفيلم يكاد يكون مأخوذاً من عالم الكاتب باعتبار أن كل إبداعه قد خُصَّص للغوص في قريته الصعيدية الملاصقة الأقصر. ولكن هناك تركيز على رواية «الطوق والإسورة» وأقصوصة «طاحونة الشيخ موسى»، وأقاصيص أخرى. والفيلم يبدأ نفس بداية الرواية، حيث يعيش العجوز بخيت في أواخر أيامه، بعد أن وهنت عظامه. ويحيا الرجل مع زوجته زينة وابنتهما فهيمة في حالة انتظار عودة الابن الغائب، تدور الأحداث في الثلاثينيات. لقد ذهب الابن إلى السودان، وعندما تندلع حرب فلسطين عام ١٩٤٨م تذهب وحدته العسكرية إلى هناك.

ويتتبع الفيلم رحلة ثلاثة أجيال تبدأ بهذا العجوز وزوجته. ثم جيل ابنته فهيمة وزوجها حداد، ثم جيل فرحانة ابنة فهيمة. ورغم أن الزمن يتغير، فإن المأساة هي محور حياة تلك الأجيال. إنها مأساة العوز والفقر، والعادات المتحجرة. فبعد رحيل العجوز بخيت، تكبر الابنة فهيمة وتتزوج من «حداد»، العاجز جنسياً والذي يتعامل معها بقسوة، فتلجأ الأم إلى وصفة بلدية كي تنجب ابنتها. وعندما تنجب فهيمة، تُصاب بحمى النفاس، وتموت على يدي عجوز يتتبع معها وصفاته المتخلفة.

أما الجيل الثالث فتمثله فرحانة، ابنة فهيمة التي تحمل سفاحاً من ابن شيخ البلدة، وتواجه مصيرها بنفسها. وفرحانة تبدو فتاة مُتخلفة عقلياً، تنبهر بصابر الذي يتعلم في المدينة، وفي الفترة التي تحمل هذا السفاح يعود الغائب الذي طال انتظاره، إنه مصطفى الذي اختفى وراء الحروب، ويُفاجأ عند عودته أن فرحانة قد ماتت صريعة.

والفيلم بمثابة رؤية لهذا العالم الصعيدى الذي وصفه الكاتب في روايته، فكأن السيناريو الذي كتبه يحيى عزمي قد حاول تجسيد عبارات الوصف للأجواء الصعيدية في لقطات بعينها، مثل تكحيل العيون، وتذوق العجين المختمر، وأشياء أخرى عديدة.

(١١) من أعمال صالح مرسى

إذا أردت أن تُكسب شيئاً قيمةً إنسانية حقيقية، فأعطه لصالح مرسى.

نجح صالح مرسى (١٩٢٩ - ١٩٩٦م) في أن يجعل من الثقافة عملاً شعبياً، ينتظره الناس كل ليلة على مدى أنحاء الوطن العربي كله لساعات طويلة، ويرون أكثر من ستين حلقة عن نفس العمل الفني. بل ويتمتعون عند إعادة عرضه.



الطوق والإسورة.

رغم أن شهرة صالح مرسي قد قامت في السنوات الأخيرة على المسلسلات التليفزيونية في عالم التجسس، فإن الأفلام الأربعة التي اقتبست عن رواياته قد عمل فيها كبار المخرجين المصريين وذلك منذ بداياته وحتى عام ١٩٧٨م.

ومن الواضح أن صالح مرسي قد اكتفى في هذه السنوات بنجاحه الشعبي الكبير من خلال مسلسلات من طراز «دموع في عيون وقحة»، أو «رأفت الهجان»، ثم «الحفار». فتوقف تقريباً عن التعامل مع السينما، وهو الذي قدمت له الشاشة أبرز الأعمال، على الأقل أعمال هامة بالنسبة لمخرجيها: عاطف سالم (ثورة اليمن - ١٩٦٦م)، توفيق صالح (السيد البلطي - ١٩٦٩م)، صلاح أبو سيف (الكذاب - ١٩٧٥م)، وكمال الشيخ (الصعود إلى الهاوية - ١٩٧٨م)، وكلها مأخوذة عن إبداعات روائية وقصصية منشورة. وإذا كان صالح مرسي لم ينشر «ثورة اليمن» في كتاب، فإنه قد نشرها حلقات قصصية في مجلة روز اليوسف عام ١٩٦٤م. أما رواية «السيد البلطي»، فقد نشرها في



الكتاب الذهبي عام ١٩٦٣م، وصدرت روايته «الكذاب» في نفس السلسلة عام ١٩٦٦م، بينما كانت «الصعود إلى الهاوية» إحدى القصص القصيرة في مجموعة تحمل نفس الاسم صدرت في كتاب الهلال عام ١٩٧٥م.

وإذا كان صالح مرسي قد ارتبط لدى الناس بأنه كاتب روايات التجسس، فإنه ليس هناك خطُّ رابط بين نوعيات الأفلام التي اقْتَبَسَتْ عن إبداعه، وأيضًا الأماكن التي تدور فيها أحداث هذه الأعمال. فمن اليمن في الرواية الأولى، إلى حي السيدة زينب في «الكذاب»، إلى شاطئ البحر حيث عالم الصيادين في «السيد البلطي»، وبين باريس وجامعة القاهرة، وجبهة القتال في «الصعود إلى الهاوية».

ولو تتبعنا السيرة الذاتية لصالح مرسي، فإننا لن نجد هذا أمرًا غريبًا. فهو البحار الذي عاش طويلًا فوق الأمواج، وعلى الشواطئ، ولذا فلم يكن عالم الصحافة بعيدًا عنه في رواية «زقاق السيد البلطي»، وبحكم تجربته في عالم الصحافة، خاصَّةً روز اليوسف، قدم «الكذاب»، حول حيرة المثقفين بين ما يحدث في مكاتبهم، وبين ما يدور في الشوارع، والبيوتات.

وطالما أننا نتحدث عن الأفلام المأخوذة عن أدب صالح مرسى، فإن الوقوف عند فيلم «السيد البلطي»، لا بد أن يثير النقاش حول أهمية الفيلم، فقد تضاربت الآراء حول ما قدّمه توفيق صالح الذي اعتاد التعامل مع الأدباء في بعض أفلامه. ومن توفيق الحكيم في «يوميات نائب في الأرياف»، ١٩٦٨م، إلى كاتب جديد في «السيد البلطي»، وعندما عُرض الفيلم قوبل بفشل تجاري أسوأ بأفلام توفيق صالح، رغم موهبته العالية، وشنّ عليه سامي السلاموني على سبيل المثال، في مجلة «الكواكب»، هجوماً شديداً باعتبار أن توفيق صالح قد صدم المعجبين به. باعتبار أن المخرج هو المسئول عن الفيلم، فهو أيضاً كاتب السيناريو ومُشارك مع المؤلف في الحوار الذي بدا مسرحياً، رغم براعة صالح مرسى كما هو معروف في إعداد الحوار. وقد امتلأ مقال السلاموني بالتساؤلات عن أشياء بدت له غامضة، غير مطروحة، فنحن أمام صراع بين قوارب الصيادين الصغار، ومركب آلي كبير استُورد من أوروبا لحساب أحد الأثرياء الذي يحاول إقناع الصيادين ببيع قواربهم والعمل في مركبه.

ولكننا نسمع مناقشات لا تتوقف يهاجم بعضها المركب الكبير القادم، ويرحب بعضهم بمقدمه، وتدعو بعض الأصوات لتكتل الصغار في وجه المركب الكبير، ويرحب البعض بالالتقاء بوقائعه ومحاولة الاستفادة بالعلم والتقدم.

وإذا كانت تجربة توفيق صالح قد أجهضت رواية الكاتب، فإن صلاح أبو سيف قد التقط كعادته رواية «الكذاب»، لتكون واحداً من أعماله ذات الصبغة السياسية والاجتماعية الأكثر عمقا؛ ولأن أبو سيف هو أكثر المخرجين حماساً للأدب المصري، فإن وقوفه عند صالح مرسى يُعدّ نوعاً من قدرة المخرج على اكتشاف المؤلفين الجدد وهناك فرق واضح بين «الكذاب» الرواية والفيلم، رغم أن المؤلف هو الذي كتب السيناريو بنفسه، ولعله كان يفهم جيداً طبيعة العمل والمجال الذي يعمل فيه، ففي الرواية كانت الأزمة تتعلق بمثقف يبحث عن الحقيقة، فلا يجدها في مجتمع الطبقة المتوسطة اللاهثة باستمرار للصعود إلى أعلى، فيقرر أن يخلع البدلة وربطة العنق، ويلبس الجلابية والطاقيّة والمركوب ويشغل قهوجياً في حي شعبي، وهناك يتعرف على أعماق البشر الحقيقية. ويقول رءوف توفيق في مقال نشره عن الفيلم إن صالح مرسى قد مرّ بهذه التجربة، وكانت إحدى المغامرات الصحفية والأدبية الناجحة التي تبنّتها «صباح الخير» ونشرتها ... ثم صدرت ككتاب.

إنّ، ففي كلتا الحالتين اللتين ذكرناهما، فإن المؤلف قد كتب عن تجربته الخاصة التي عاشها ولا نعرف لماذا غيّر طبيعة السيناريو، لكن الإجابة الأرجح أن الكثيرين من



الكذاب.

الأدباء عندما يُحوّلون أعمالهم إلى أفلام، فإنهم يغيرون الكثير من الوقائع، ومن أبرز هذه الأمثلة «حادث النصف متر» لصبري موسى.

هناك إذاً توليفة مختلفة في الفيلم، حيث بدت الحقيقة في سبيل البحث عن انحرافات مجلس إدارة إحدى شركات القطاع العام، وخرجت مسألة البحث من الهوية، إلى صراع أزلي بين الفساد والنقاء، وقد لا يكون هذا عيباً في فكر صلاح أبو سيف، أو المؤلف، ولكن هذا ما تتطلبه ثقافة الصورة والحواديت عن ثقافة الكلمة المكتوبة. فالصحفي هنا يغير



السيد البلطي.

من ملابسه دون أن يغير من هويته، ويفعل ذلك من أجل مطاردة الموظف الذي يعيش في المنطقة التي عمل بها قهوجياً.

أما فيلم «الصعود إلى الهاوية»، فيعتبر حدًّا فاصلاً بين مفهوم الناس عن الاستخبارات وحقيقة عملها، فقبل هذا الفيلم، اختلط لدى الناس مفهوم أن رجل المخابرات هو من ضباط المباحث، أو رجال الأمن، وذاك مثلما حدث في «الجاسوس»، و«العميل ٧٧»، وغيرها، وهي أعمال تافهة، بلا معنى، أما فيلم كمال الشيخ فصَبَّ كافة معانيه في المشهد الأخير، وضابط الاستخبارات يشير إلى القاهرة الصافية من أعلى التي تغلي من الداخل، ويردد جملة صارت مُتداوَلة كثيراً بين الناس، «هي دي مصر يا عبلة».

والتجربة هذه المرة مختلفة، فنحن أمام قصة قصيرة، يحولها مؤلّفها إلى فيلم طويل وقد وضع الكاتب هنا ما لم يتمكن من كتابته، وأعطى فسحاً للأحداث الروائية. ويقول صالح مرسي في مقدمة كتابه إن «القصة تكتنبي ولا أكتبها»، بمعنى أنني أنصهر في العمل الإبداعي وأذوب فيه ذوباناً كاملاً يكاد يخرجني من حالتي الطبيعية، «أحياناً ما

تراني زوجتي أبكي، وأحياناً ما تراني أضحك أثناء انفعالي بموقف من مواقف شخوص رواياتي.»

وفي الكتاب، حكى صالح مرسي حكاية عبلة كامل، وكأنه على عجلة شديدة، وكأنه في حالة استنفار عميق، عليه أن يتقياً فيها قصة هذه الفتاة الخائنة لوطنها، وأن يلفظ سطورها بسرعة إلى القارئ. وسنرى أن صالح قد تعامل مع الوطنيين من الجواسيس فيما بعد بحبٍ شديد، وإعجاب خاص فراح يطيل بقاءه كمُبدع مهم، ويكتب عنهم مئات الصفحات.

وقد تعمّد صالح مرسي ألا يكشف الكثير من الجوانب الكريهة لعبلة كامل، فهي امرأة لا تخلو من جاذبية، والكراهية المحمولة في القلوب تجاه ما فعلت ممزوجة بإعجاب بذكائها وجمالها؛ ولذا فإن صالح مرسي لم ينقل إلى الشاشة سفرها إلى تل أبيب وتكريمها، ولقاءها مع جولدا مائير التي قالت لها إن ما قدّمته من خدمات لإسرائيل يجعلها تعادل ما قدمه عسكريون كبار، وأنها أفضل من أربعة جواسيس كاملين.

وفي المقابل، فإن صالح مرسي في الفيلم، قد أعطى مساحة أكبر لمجهودات رجال الاستخبارات وقام بالبطولة نجم تلك السنوات محمود يس. ويقول صالح مرسي وهو يتحدث عن هذا الضابط الذي كان وراء القبض على عبلة: «إنه كان يعلم أن الانتصار يعني الصبر. ولم يكن الانتصار هو القبض على عبلة أو صبري. فالجاسوس يوم أن يُعرف يصبح بلا قيمة للجهاز الذي يقاومه يوم يُكشف أمره، ويصبح بلا قيمة للجهاز الذي ينتظر يوم القبض عليه.»

(١٢) من أعمال يوسف القعيد

بصرف النظر عن فكرة رواية «يحدث في مصر الآن»، ومضمونها السياسي إلا أن قارئ هذه الرواية يبدو مندهشاً ومعجباً بهذا اللون من الصياغة الأدبية التي صاغ بها الكاتب هذه الرواية ... حيث إن القعيد قد وضع صياغة جديدة تلفت النظر.

إذا بدأنا بأخر صفحة من الرواية نرى الكاتب يقدم جملة فحواها أن «الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحي الخيال. وأن أي تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة بل هو تشابه مقصود.» وهذه الجملة هي نفسها التي وضعها المخرج اليوناني الذي يعيش في فرنسا كوستا جافراس في فيلم «زد»، ومثل هذه الجملة حين قُدمت لأول مرة دلت على جرأة غريبة لجافراس الذي قدم فيلمه عن أحداث حقيقية،

وقعت في اليونان عام ١٩٦٣م ورغم أن جافراس قد قدم أبطال فيلمه بأسماء مستعارة حتى ذلك المرشح المعارض «زد»، فإن القعيد يقدم أسماء أبطال روايته كما هي في الواقع. فهو يستمد حادثة حقيقية وقعت في القرية التي نشأ فيها القعيد نفسه وهي قرية الضهرية بمحافظة البحيرة أثناء زيارة الرئيس الأمريكي السابق ريتشارد نيكسون لمصر في يونيه عام ١٩٧٤م.

وما دمنّا بصدد حادثة حقيقية دارت في مصر عام ١٩٧٤م فإن الأسلوب التقريري لا بد أن يكون السمة الغالبة لما يُقدّمه القعيد. وبالفعل فقد صاغ روايته في صياغة أقرب إلى شكل التقرير، لكنه ليس تقريراً تقليدياً كالذي نعهده. إنه تقرير خاصّ بالقعيد نفسه، فقد آلى الكاتب على نفسه أن يقدم شكلاً روائياً جديداً. فلو نظرنا من جديد إلى الصفحات الأخيرة من الرواية فسوف نجد أن الكاتب قدّم جدولاً زمنياً بحوادث الرواية. وخريطة مكتوبة بالأماكن التي حدثت فيها هذه الرواية، أما عن الجدول الزمني. فهو يدور بين تسعة أيام. من ٧ يونيه إلى ١٥م يونيه من العام المشار إليه. ويقدم الكاتب صياغة بالغة التقريرية موجزة للغاية لما دار في قرية الضهرية. وهذا التقرير هو صورة مضادة من التقارير التي كتبها أطباء المستشفى ورجال الشرطة في محاضرتهم يدينون فيها الدبّيش الذي قُتل في قسم الشرطة، فهو يحمل وجهة نظره هو. حيث يتعاطف مع الدبّيش الفقير قليل البخت المحروم، ويدين موظف مجلس القرية المتدين، والطبيب ابن الحسب والنسب. أما إحضار المعونة من منزل الدبّيش فيصفها الكاتب تهكماً أنها: «عملية عسكرية».

أما عن الأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية فإن الكاتب يوجزها في كلمات قليلة تستغرق صفحتين. وهي أماكن عديدة تشمل أكثر أنحاء مصر.

ولعل هذا الشكل الروائي أقرب إلى رواية «جورج بيرك» المعنونة «الحياة نموذج وظيفي» ... فلو أردنا أن نعرف شيئاً عن شخص ما فإن الفهرس يدل القارئ أن يرجع إلى الصفحات المرقومة أمام الكلمة. وهذا شكل لم يعتده قارئ الرواية التقليدية، وإذا كان بيرك قد قدم هذه التجربة الغربية بأسلوب جافّ في رواية بالغة الطول والتعقيد، فإن القعيد يجنح إلى السهولة. فهو يستخدم عبارات التهكم والسخرية تارة والكلمات العامية تارة أخرى، وبأسلوب شدّ القارئ.

وإذا ظللنا في الصفحات الأخيرة من الكتاب فإن المؤلف يختم روايته بهذه العبارة المألوفة: «يا فرعون أيش فرعنك. قال ما لقيتش حد يردني».

أما إذا نظرنا إلى الشكل العام للكتاب من خلال الفهرس فإن المؤلف يقسم روايته إلى ثلاثة كتب. الأول يدور حول الأشخاص الذين يدينهم؛ كالضابط والطبيب ورئيس مجلس القرية. أما الثاني فهو مخصص للدبيش عرايس. والثالث لبعض نماذج من أبناء القرية الذين لهم علاقة ما بالحادث.

في الكتاب الأول يضع القعيد فيه مقدمة مضادة. هي ليست مقدمة تقليدية. ورغم أنه يعنونها، «بدلاً من المقدمة المثيرة»، إلا أنه يقدمها بطريقة بالغة الإثارة. فهناك عامل زراعي اعتدى على طبيب. ويتصل رئيس مجلس القرية بالضابط كي «يؤدب هذا العامل» ... الأمر غامض. فلا أحد يعرف السبب. ويقدم الكاتب نماذج متضاربة من البشر: زوجة العامل الزراعي المسكينة. ثم الضابط، ورئيس مجلس القرية. أما المدخل الثاني (أو الفصل الثاني) فإن الكاتب يعترف فيه بتنازله عن كل أسلحة كتّاب الرواية القديمة والحديثة على السواء. ورغم أنه لا يبيّن ما هي هذه الأسلحة سوى السعي لإلهاء القارئ وراء الأحداث ... إلا أن يوسف القعيد قد استخدم أسلحة كتّاب الرواية التقليدية والحديثة على السواء ... فرغم أنه يسعى لصياغة جديدة. إلا أنه يستخدم كافة الأشكال التقليدية كالتشويق والتقسيم إلى فصول، ورحلة البحث عن الحقيقة.

والطريف أن القعيد في نهاية هذا الفصل يعلن أن روايته قد تبدأ الآن. كي يعود في الفصل الثاني ليصدمنا من جديد أن الرواية لم تبدأ بعد. ولا نعرف ماذا يقصد بالرواية هنا. هل هي تفسير الأحداث التي قدمها في الفصل الأول. أم أن لها معنى آخر. ورغم أن الكاتب يعرف أن روايته قد بدأت منذ السطر الأول منها إلا أنه إمعاناً في جذب القارئ وتقديم أسلحته له يتعمد جذب انتباهه كأنه يدل — بأسلوب مباشر — أن ما خفي كان أعظم خاصة أنه يروي عن فلاح أهان طبيباً، وعن موت هذا الفلاح. وفي أحد الفصول الأخيرة يقول: «اقتربنا من آخر الرواية». وهكذا نصل إلى كلمة النهاية. التي لم تكن سعيدة أبداً، بل أنه في صفحة ٧٣ من الرواية يتحدث عن الرواية أكثر من مرة. عمن يقرأها وسينقذها، بل عن أزمة نشر الرواية والروايات التي تفتت الواقع إلى جزئيات صغيرة، وتعيد صبه في قوالب جاهزة.

ولأن الكاتب يميل إلى استخدام عبارات ساخرة مثل: «المقدمة التي لم تكن مثيرة»، فإنه يستخدم أيضاً نفس العبارات حول «الرواية التي لم تبدأ»، لكن ما إن ينتهي القعيد من صياغة مثل هذه العبارات في مقدمة كل فصل حتى يجد نفسه ينساق تماماً وراء روايته وتفاصيلها. وبين الحين والآخر يتذكر أن عليه أن يقدم حكايته في شكل أقرب إلى

مُسْلِيَّات ألف ليلة، فيذكرنا أن من أصول حرفة الكتابة أن يخفي على القارئ نبأ الوفاة وأنه من المثير أن تبدأ مغامرات البحث عن الميت في كل مكان بالأسلوب البوليسي المتعارف عليه في الروايات.

ورغم أن القعيد لا يقدم أرقامًا أو أسماء لفصول روايته إلا أنه يتخذ الصياغة التقليدية في تقسيم هذه الرواية بتقسيمها إلى فصول، ويُعَنُون كل فصل منها بجملته طويلة تحمل في غالب الأحيان السخرية والغموض؛ مثل: «الضابط نفسه في مأزق يخرج منه صديقًا العمر»، و«إقطاعي طبعة ١٩٧٥م» يتساءل «لماذا ينظر الفقير لما يملكه الغني؟» ولم يَعدْ هذا اللون من الصياغة جديدًا. يستخدمه العديد من الكتاب العرب كثيرًا. وهي صياغة رغم ما يحاول فيها الكاتب من الخروج عن الصياغة التقليدية إلا أنه يجد نفسه أسيرًا للصياغات التقليدية.

وإذا كانت رواية القعيد هي أشبه بتقرير كامل، يقدمه بأسلوبه الخاص كروائي عن هذا الحادث في قريته الضهرية إبان زيارة نيكسون للبلاد في عام ١٩٧٤م، فإنه يقدم كل ما يمكن أن يتعلق بالتقرير من أشكاله ... وسوف نرى أنه يُضَمَّن هذا التقرير الكبير مجموعة أخرى من التقارير الصغيرة. أسمى بعضها بهذا الاسم والبعض الآخر يُحسُّه القارئ ... مثل الفصول التي أملاها على حدة كل من الطبيب ورئيس مجلس القرية، ثم أقوال الساعي. بل إن المؤلف يفرد فصلًا كاملًا بعنوان: «تقارير ووثائق بها بعض المعلومات عن حياة الدببش عرايس» ... وهما تقريران قدمهما العسكري، وكتبهما ابن صاحب القرية البحرية متطوعًا لمساعدة الضابط في عمله. الأول يؤكد أنه لم يكن يوجد شخص يسمى الدببش عرايس مدعمًا بوثائق رسمية. أما الثاني فيصور الدببش رجلًا خائنًا غير شريف ليست له بطاقة عائلية أو تذكرة انتخابية أو بطاقة تموينية وأنه لا يصلي. سكير دائمًا، لا ينتمي إلى وطنه ولا يحبه. وأنه إنسان يستحق الأشغال الشاقة إن لم يكن الإعدام.

وقد جاءت صياغة هذه التقارير بشكل مضاد لصور التقارير المتعارف عليها. فلأن رئيس مجلس القرية رجل يتكلم بصفته الرسمية. فقد جاء كلامه منسقًا مليئًا بالجميل التقريرية التي يصوغها الموظفون، فالهدية مقدمة من الشعب الأمريكي الصديق. ويجب عليه أن يكتب أن نيكسون هو رجل السلام العالمي. وإذا كان التقرير مصاغًا بعبارات جادة وقورة فيها التزلف والروتينية، فإن الحواشي التي يكتبها المؤلف معلقًا على هذا التقرير تجيء ساخرة ذكية لمَّاحة بنفس الذكاء الذي كتب به رئيس مجلس

القرية. فالقعيد يتخيل أن رئيس القرية كان يتمشى في الإسكندرية مع حبيبة القلب على الكورنيش وقت أن وصلت المعونة، وفي مكان آخر وصف هذه الحبيبة بأنها «نور العين». وهذه الحواشي سوف تؤكد عليها في موضع آخر. وكما جاء تقرير رئيس القرية رسمياً جاء أيضاً تقرير الطبيب خاصة، أن رئيس القرية قد قال إنه أول طبيب يراه في حياته يعرف العمل الإداري بهذه الدرجة من الإتقان. وبالفعل فقد جاء تقريره طويلاً مفصلاً يشمل الرد على العديد من النقاط التي من الممكن أن تُطرح. ولكن في الحاشية التي يكتبها المؤلف فإنه يُلقي عليه الاتهام ويقول إنه أهمل الكثير وبدأ في سرد التفاصيل التي ننسأها.

ورغم أن هناك عدة فصول تدون تفاصيل التحقيقات فإن التقريرين اللذين قدمهما العسكري قد صيغاً بأسلوب أقرب إلى الشكل الفنتازي حيث يحاول كاتبهما أن يؤكد أنه لم يكن يوجد رجل يحمل هذا الاسم. ويحاول التقرير إثبات ذلك بوثائق رسمية تدل أنه لم يولد شخص بهذا الاسم ولم يُجنّد ولم يتزوج ... أما التقرير الثاني الذي يؤكد سوء أخلاقه فهو أيضاً أقرب إلى الصياغة الفنتازية.

وإذا كانت التقارير تحمل وجهات نظر أشخاص ما بعيونهم حين يقدمونها. فإن يوسف القعيد يلجأ إلى وضع حَوَاشٍ يردُّ فيها على كل مقولة من هذه المقولات التي يلزم الرد عليها. وقد بلغ عدد هذه الحواشي ثمانين، منها اثنتان للرد على تقارير رئيس القرية وثلاث للرد على طبيب القرية. أما الحواشي الثلاث الباقية فهي تفسير لبعض ما جاء في الرواية ... وهذه الحواشي الثلاث الأخيرة قصيرة تحمل طابع السخرية؛ مثل: الطفلة التي لفوا جسدها بالعلم الأمريكي الذي استشهد أبوها في حرب أكتوبر، وأن الضيف الأمريكي المبتسم في حب هو قاتل عائل أسرتها الوحيد. أما آخر الحواشي المرقومة بـ(٨) فهي طويلة بعض الشيء، والحواشي جميعها ترتبط بأقوال البعض حتى وإن لم تجئ في تقرير، عدا الحاشيتين السابعة والثامنة. وقد تكون هناك أهمية لهذه الحواشي في صياغة الرواية. لكن القعيد يضعها في المكان المناسب لها. وكي يؤكد على أهميتها فإنه يضعها في هذه الصورة. محاولاً ألا يقاطع صياغة التقرير. ومحاولاً أن يجذب انتباه القارئ وكأنها شكل من أشكال الحوار المباشر بين طرفين.

ولأن رواية «يحدث في مصر الآن»، بمثابة تقرير مصاغ بطريقة تختلف عن حادث ما. ولأن التقرير غير رسمي بالمرّة. وهو تقرير مقدم في صورة رواية ... ولأن الكاتب ينتبه دائماً إلى أنه يوجه كلامه إلى قارئ يريده أن يعرف تفاصيل جريمة حدثت إبان

زيارة ريتشارد نيكسون، فإن عليه أن يستخدم لغته الخاصة به كما يشاء. فهو يتكلم بنفس اللغة التي يتكلمها أبناء القرية. وهي لغة أقرب إلى العامية التي ينطقها أبناء المدينة منها إلى لغة أبناء القرى أنفسهم. وسوف نجد التلقائية تنبثق من كلمات المؤلف حتى بين السطور التي يكتبها باللغة العربية المبسطة، بل إنه يمزج في الحوار بين كل من اللغة العامية والعربية.

أما فيما يتعلق بالفيلم الذي أخرجه منير راضي عن هذه الرواية تحت عنوان: «زيارة السيد الرئيس»، فإنه يختلف كثيرًا، حيث تحولت القرية إلى حدث واحد مرتبط بهذا القطار الذي يحمل الرئيسين المصري والأمريكي وأعطى للحكاية بعدًا مخالفًا. مما ساعد على تهميش الحدث الأساسي وهو مقتل مواطن مصري طمعت زوجته أن تأخذ من المعونة ما تراه من حقها.

وقد حاول الفيلم أن يضع عدة مستويات درامية، بدأت في ذلك الاجتماع الأول الذي عقده على الله (محمود عبد العزيز) رئيس قرية الضاهرية، وحضره الدكتور سليمان (أحمد راتب) طبيب القرية، الذي يحلم بعيادة أفضل، وعمدة القرية (عثمان عبد المنعم)، وناظر المدرسة (يوسف داود)، ومهندس زراعي. وبعض الموظفين، حيث نعرف أن لكل منهم حلمه الخاص، الذي قد يلتقي بحلم عام مرتبط بوصول معونة غذائية من اللبن والسمن لسكان القرية.

وإذا كان أعضاء هذا الاجتماع يمثلون قمة الجهاز الإداري في القرية، فإن الفيلم يختار عدة مستويات من داخل الضاهرية نفسها، مثل حسن (حسن الأسمر) عامل الطاحونة، وزوجته صدف (جيهان نصر). والحلاق زغلول (نجاح الموجي). بالإضافة إلى الممرضة رباب (هياتم). وغيرهم.

كل هؤلاء، وغيرهم من أبناء القرية يربطون مصائرهم بشاحنات المعونة الثلاث، وأيضًا بالقطار الذي سيتوقف على المحطة، كي ينقل القرية نحو الأمام عشرات السنين، وأهمية هذا الفيلم أنه تعامل مع القرية وشخصها كوحدة واحدة، وقدم لنا من نماذجها ما يمكن تقديره، وتلك من حسنات الفيلم، كما أنه في مثل هذا النوع من الأفلام، فإن البطل المطلق يكاد يكون غير موجود. وقد سبق أن رأينا هذا في أفلام مأخوذة عن روايات مثل «الحرام»، ليوسف إدريس.

ولذا، فإن الكثير من أحداث الفيلم تحول إلى سكتشات شبه منفصلة، متصلة معًا، تدور كلها حول الزيارة المرتقبة. وقد صبغها الفيلم بكوميديا الألفاظ، رغم مأساوية الحدث الرئيسي، وهو القبض على حسن ثم مصرعه على أيدي رجال الشرطة. ففي هذه

الاستكشافات يتم إلقاء النكات، وتبدو الشخصيات كرتونية، مثل حلاق القرية الذي عليه أن يتقمص شخصية الرئيس كي يقوم ببروفة حول الاستقبال. فهذا الحلاق متزوج منذ فترة، ولديه امرأة عجوز، والعديد من الأولاد، ويستخدمه الفيلم من أجل السخرية من الزبائن البسطاء، مثل الرعشاء (٧٠ سنة) الذي عليه أن يضاجع زوجته كي تحمل ويصبح لها الحق في أن تحصل على المعونة، باعتبار أن مجلس القرية قد قرر منح المعونة للسيدات الحوامل.

ومن أبرز استكشافات الفيلم ذلك الذي يتناقش فيه العقاد (صلاح عبد الله) مع ابنه، وينضم إليه بعد ذلك بسبب الخلاف حول المعونة وضرورة تغيير شكل محل البقالة، وأيضاً سكتش الجينز. الذي يتم فيه الحديث عن الجينز باعتباره البديل الأفضل للزي القروي، وتعتبر أغلب أغنيات الفيلم، أيضاً، بمثابة استكشافات منفصلة، صنعها المخرج من أجل الاستفادة المسبقة من نجاح أغنية «سلم لي على الترمي»، التي غناها نجاح الموجي في فيلمه الأول «أيام الغضب».

كما أن الفيلم عبارة عن استكشافات أخرى متتالية، مثل استكشاف ليلة المضاجعة، حيث يصبح على رجال القرية أن يضاجعوا زوجاتهم، كي يصبحن حوامل، وقد عزف الفيلم بحرارة شديدة على هذا الموضوع، فهناك شيوخ طاعنون في السن يرونها فرصة لتنشيط الحالة الجنسية، وما ذلك الطابور الطويل من الرجال الواقفين من أجل أخذ حقنة التنشيط إلا مثال جيد على ما سوف يحدث في تلك الليلة، وكان أوضح دليل على ذلك اللقطة البانورامية لبيوت القرية، وقد أضيئت أنوارها، دليلاً على حالة الخصوبة المرتقبة، ثم قيام النساء في صباح اليوم التالي بنشر الملاءات وسكب مياه الاستحمام في الحارات، فضلاً عن التفاصيل التي رأيناها عما حدث في تلك الليلة، فالحلاق المتزوج من عجوز دميم، يجدها فرصة للنوم المبكر، أما صدفه الزوجة العاشقة فتراها فرصة للوصال، وفي تلك الليلة أيضاً تأتي الممرضة رباب إلى بيت رئيس القرية لممارسة الحب. ولم لا تكون حاملاً مثل الأخريات؟

وكما أشرنا، فالفيلم بمثابة استكشافات متتالية مثل استكشاف المحطة الذي تمت فيه بروفة لاستقبال القطار، ثم استكشاف اليوم التالي الذي سيمر فيه القطار فعلاً، فيتم الاحتفال كل حسب حماسه وقدرته على الهتاف، وفي النهاية يمر القطار سريعاً من المحطة دون أن يتوقف.

ووسط هذه الاستكشافات لم يشأ الفيلم أن يهمل الحدودية الرئيسية التي واجه فيها عامل الطاحونة طبيب القرية واعتدى عليه، ثم سوجه إلى قسم الشرطة. فالمركز قبل أن

يختفي، ولعل الكوميديا الفاقعة التي لجأ إليها الفيلم تتعارض مع مأساوية الحدوثة، ولذا تعتمد المخرج، وكاتب السيناريو، إخفاء حقائقها، وهي نفس الحقائق التي روتها الرواية بالتفصيل. فقد بدا رجال الشرطة في الفيلم شخصيات لطيفة تختلف عن مثيلتها في الرواية، باعتبارهم لسان حال السلطة، يَضْرَبون، ويُعَذِّبون المواطنين لدرجة الموت، وكما أشرنا فإن الفيلم تحوّل إلى شكل مختلف عن الرواية.

وأهم ما في الفيلم هو المجاميع. وهي مجاميع غير مدربة، يصعب تنظيمها، من أجل أن تظهر في كل تلك المشاهد، خاصة الأطفال، وقد نجح الفيلم في التنسيق لتنفيذ هذه المشاهد الغالبة في الفيلم، مثل تلاميذ المدارس، والنساء اللاتي يذهبن في مجموعات لاستلام المعونة، والمجاميع الكثيرة التي تملأ المحطة في يومين متتاليين، وهناك أيضاً الأغنية التي جسدها علاء وليّ الدين والذي تحرك فيها بخفة متناهية وسط مجاميع متموجة في مقاطع سريعة تعكس صعوبة تنفيذها خاصّة مع مثل هذه الجماهير غير المدربة.

وإذا كانت الرواية قد عكست الكثير من الوقائع السياسية، بأن مواطناً مصرياً مات، والمصريون يستقبلون الرئيس الأمريكي، فإن الفيلم قد عكس المواجهة السياسية في مشاهد عديدة غير موجودة في الرواية، مثل حالة التقمص التي يجريها حلاق القرية كي يمثل شخصية السادات بشكل كاريكاتوري وهو الذي يُصدّق دوره فيما بعد، فلا ينزع البزة في يوم مرور القطار. ويصاب بالإحباط لعدم وقوف هذا القطار، وقد مرت في خلفية مشهد ارتدائه الملابس لأول مرة أمام المرأة، مجموعة من اللقطات الحقيقية حول مصرع السادات أحسّ بها المشاهدون بسهولة.

أما الشخصيات التي حاولت الرواية إدانتها، باعتبارها تمثل الجهاز الإداري للدولة، مثل العمدة، ورئيس القرية، والطبيب، والناظر، فإن الفيلم قد تعاطف مع بعضها وأعطاهم بعداً إنسانياً خاصة «على الله» الذي وجد نفسه أمام مسئولية كبيرة محمولة على عاتقه. وأحلام كبيرة تنتظره بأن يصبح محافظاً، ولكنه يدفع كل هذا بفشل تلوّ الفشل، فهو يضطر لأن يتزوج من ممرضة، جاءت عليه بمصاغها من أجل أن تكون زوجة المحافظ، كما أنه يقع ضحية لنصاب. صوّره الفيلم على أنه من جهاز أمني عالٍ، ويجد نفسه أمام واجب رسمي، وفي حرج أمام ما حدث من حسن، أحد أقاربه الذي اختفى. وفي النهاية فإن الناظر لا يقف أمام رصيف المحطة، مثل هذه الشخصية حتى وإن كانت تحتل قمة الجهاز الإداري في القرية، فإن الفيلم قدمها لنا بتعاطف شديد ولكن أحياناً بسخرية، وكأنها شخصية كرتونية، لا تتورّع عن تقبيل امرأة في دار سينما محلية.



المواطن مصري.

(١٣) من أعمال نهاد شريف

هل نجح العرب في عمل أول فيلم مأخوذ عن رواية إلى نوعية الخيال العلمي؟ هذا هو السؤال الذي يخطر في بالك بعد مشاهدة أحداث فيلم «قاهر الزمن» لكمال الشيخ. ولا يتعلق السؤال السابق بالإمكانات الإنتاجية بقدر ما يتعلق بمدى تناسب هذا النوع من الإبداع للشخصية العربية، سواء على مستوى الفنان المبدع أو على مستوى الجمهور المتلقي.

وللأسف لم تجئ التجربة العربية كما هو مُنتظر منها على كافة المستويات. فنهاد شريف روائي مجتهد آل على نفسه أن يُدخِل لون الخيال العلمي إلى اللغة العربية بشكله المعروف حالياً. وقد سعى الكاتب إلى الاطلاع على أغلب مدارس هذا النوع. وظل وفياً لها منذ روايته الأولى «قاهر الزمن» الصادرة عام ١٩٧٢م وحتى الآن. ورغم تعدد أعماله إلا أن هذه الرواية هي درة أعماله وأفضلها بكل المقاييس. فهي عمل فني هندسي تم تركيبه بحرفية. فامتلاً بالجاذبية وأجواء الإثارة والغموض مثل الكثير من روايات الخيال العلمي. وقد طرح الكاتب في هذه الرواية أفكاره عن الموت والوجود والعدم، وعلاقة الإنسان بالغد في أطروحة علمية مبتكرة.

ولعل هذه السمات هي التي حَمَّست المخرج كمال الشيخ إلى تقديم هذه الرواية للسينما، فهناك تقارب واضح بين نوعية الأفلام التي قَدَّمها المخرج وبين هذه الرواية ... إلا أن النيات الحسنة لا تصنع فيلمًا عظيمًا وحدها ... بل لا بد من دراسة سينما النوع. وأيضًا أدب النوع قبل الدخول في هذه المغامرة.

تتناول رواية نهاد شريف عالم المستقبل من خلال تجارب يقوم بها الدكتور حليم صبرون، لتجميد الأجسام البشرية وذلك للإفادة من هذا الإنجاز العلمي في التغلب على الكثير من المشاكل التي تقابل البشر ومنها استحالة علاج مرض، أو الانتقال بالبشر زمنيًا إلى عصر آخر، لأغراض تعليمية وتربوية ... إلخ.

والحكاية باختصار أن الصحفي كامل — راوي الأحداث في الرواية — يكتشف أن الدكتور حليم يجري مثل هذه التجارب في فيلته البعيدة بلوان وهناك يدور حوار طويل حول أفكار الطبيب وعن رؤيته ليوتوبيا المستقبل.

وقد وجد كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب نفسه أمام نص قائم أساسًا على التشويق، فضلًا عن وجود فصول بأكملها قائمة على الحوار ... وإذا كان التشويق مهمًا في السينما، فإن الحوار الطويل غير مطلوب بالمرّة في مثل هذا النوع من الأفلام.

ففي الفيلم — مثلًا — ذهب كامل إلى فيلاً الدكتور حليم بحثًا عن مغامرة صحفية، رغم أنه يتفرغ لعام كامل لتأليف كتاب عن بعض الظواهر الفلكية، أما في الرواية فإن حليم يسعى إلى استقطاب كامل لمنزله كي يقوم بتأريخ أبحاثه؛ لأن ابنة أخيه زين تعبت من التأريخ. ولأن كامل راوٍ للأحداث فإنه «لا يفهم سر الدكتور حليم». يراه تارة شخصًا شريرًا غامضًا مثل تجاربه، وفي أحيان أخرى إنسانًا طيبًا يعمل لخدمة البشرية ... ولأن الكاميرا هي الراوي في الفيلم فقد اختلطت هذه الرؤية لأن الكاميرا محايدة ... أما الراوي الآدمي فهو يُعبّر عمّا يراه حتى تتكشف الأمور.

في أفلام الخيال العلمي يلعب المكان — غالبًا — دور أحد الأبطال الرئيسيين، فهو الإطار الذي تدور فيه التجارب العلمية أو ينتقل إليه البشر. والمكان في «قاهر الزمن» مغلق معزول ... وكئيّب. تحوطه الأسوار وتحرسه كلاب متوحشة، وفي أعلاه محولات كهربائية بالغة القوة. وهو نائم في حضن الجبل. من الخارج أشبه ببيت عادي، وثمة باب يؤدي إلى مقبرة شبه فرعونية يتم فيها الاحتفاظ بحضانات التجميد. وهو يحوي أشخاصًا غامضين مثل مرزوق الممرض الذي نعرف فيما بعد أنه طبيب ناجح هارب من العدالة بعد أن كان سببًا في قتل أحد مرضاه. وهناك الفتاة زين — آثار الحكيم — ابنة الطبيب وسكرتيرته، وخادمة، وعم عبده الذي لا يفهم شيئًا مما يدور حوله.



قاهر الزمن.

أي إن غموض المكان ينعكس بالتالي على غموض أصحابه. والكهف الذي ينام في حوض الجبل ضيق كثيراً عن مثيله في الأفلام المشابهة ... مثلما حدث في فيلم (Kiss Any girl and Kill her) بطولة راف فالوني عام ١٩٦٨م رأينا المكان واسعاً، مليئاً بعناصر الإبهار، ويحتوي وحدات تجميد عديدة ... وكذلك رأينا قاعة ضخمة في فيلم Coma لمايكل كرايتون، تحتوي آلاف الجثث التي تم تجميدها للاتجار بالقطع البشرية. أما البطل الرئيسي الثاني في هذا النوع من الأفلام فهي فكرة الخيال Fiction التي يتناولها الفيلم. ويجب أن تكون الفكرة جديدة مقنعة وجذابة ... تأخذ إيقاعاً أسرع

ممّا في الأفلام التي تنتمي لأنواع أخرى ... فالعلم مثلاً هو المواطن العالمي الأول ... وقد رأينا فكرة تجميد البشر أو الاتجار بالأعضاء تُناقش على لسان بعض الأبطال في الفيلمين المذكورين من خلال جمل حوارية سريعة بينما امتلأ الفيلم باللهثات وراء أبطاله الذين يسعون للقضاء على قوى الشر ... وفي فيلم كمال الشيخ فإن أشياء عديدة استلزمت المزيد من الشرح ... منها تصوّر الكاتب مدى صعوبة الفكرة على المتفرج، ومنها الخوف من تعارض فكرة التجميد مع إرادة القدر ... فأخذ السيناريو يضع كل ما يمكنه أن يقلل من الموانع الرقابية التي قد تعترض النص ... وكان من الذكاء أن يربط الكاتب بين فكرة التجميد وفكرة التحنيط عند الفراعنة حتى لو جاء الأمر بشكل متعمد. مثل حديث المريض عن الموت والبعث والرجوع إلى الآيات الكريمة ... وقد ساعد كل هذا في إبطاء سرعة الفيلم ولم يكن أبداً في صالحه.

أما الشخصيات التي تدور في فلك هذا العالم — المكان والفكرة العلمية — فهي أقل أهمية إلى حدٍّ ما ... فالإنسان دائماً حقل تجارب، والعلم يجيء لخدمة البشر؛ لذا ليس من المجدي أن نتساءل عن تطور الشخصية الدرامية أو عن مفهوم الخير والشر بمنظور تقليدي. فطوال مُشاهدة الفيلم هناك تساؤل عن السمات التي يتمتع بها الدكتور حليم ومساعدته مرزوق ... فهما أحياناً أشرار أشبه بزعماء العصابات. أحدهما بلطجي قوي الجسم تلمع عيناه بالشر وأحياناً أخرى نراهما يتحدثان عن الخير للعالم، وعن أهمية عمليات الموت التي تمّت في المعمل من أجل الهدف الأسمى، ومن المعروف أن علماء من طراز حليم لا يبالون بالخير بقدر حرصهم على نجاح التجربة العلمية حتى لو كانت ضد مصلحة البشر. ولا يعني هذا أن صبرون إنسان شرير ... وقد جاء تفسير مُقنع على لسان حليم أن الناس الذين يموتون من أجل العلم أقل بكثير ممن يموتون في الحروب أو في حوادث المرور اليومية!

ولأنه لا وقت للعواطف — في الفيلم — فإن الكل يكرس وقته واهتماماته للفكرة العلمية. وفي الوقت الذي اهتم فيه النص الأدبي بعلاقة حب بين كامل وزين التي ماتت أسفل الأنقاض. فإن زين في الفيلم دارسة للعلوم مؤمنة بالتجارب التي يقوم بها أبوها ... وتضع العواطف جانباً. وعندما تبكي والدها في نهاية الفيلم فهي تبكي أيضاً ضياع تجاربه بعد أن حققت نجاحاً.

في مثل هذا النوع من الأفلام يستعين المخرج دوماً بعلماء لهم خبرتهم في المجال العلمي الذي يناقشه. وأعتقد أنه قد فات على كمال الشيخ أن يفعل ذلك. فقد رأينا

الدكتور حليم يستعين في تجاربه — المفروض أنها أعلى من مستويات العلماء — بأجهزة مدرسية. مثل المجهز الذي لم يُعَدَّ يُستعمل في المدارس الثانوية التي انتقلت من المجهز إلى الكمبيوتر، هذا الكمبيوتر الذي رأيناه غريباً في المرصد. ومثل الاستعانة بأجهزة فقيرة في المعمل كالصناديق الهيكلية الخالية من الحياة.

كذلك فإن الصدمة الكهربائية التي صدمت فكري — خالد زكي — كانت كفيلة بالقضاء عليه لقوتها خاصة مع قوة المحول والدفعة الكهربائية التي أسقطته ... ولم يكن يمكن بأي حال استعادته للحياة مرة أخرى. ورأينا الدكتور حليم يخرج إلى ضابط الشرطة مرتدياً معطف المعمل دون أن يثير هذا أي شك. كذلك رأيناه تحت الجهاز، يفتح فمه مرة ويضمه مرة أخرى والمفروض أنه في حالة سبات.

كما بدت المشاعر باردة على جميع الوجوه عندما نجحت التجربة. كأن الأمر لا يعني أحداً حتى الدكتور حليم نفسه وزميله مرزوق. والمفروض أن هذه اللحظة هي نتاج أبحاث مُصنّية امتدت خمسة عشر عاماً ... أو ربع قرن حسبما جاء في الرواية. ولكن رد الفعل لم يكن أبداً على أدنى مستوى مما هو منتظر. كذلك استعمال السماعة في الكشف عن نبض المريض ... وارتداء فكري جلابية منزل ذات ياقة عقب خروجه من العملية بدلاً من جلاباب خاص للمرضى الذين تُجرى لهم عمليات. وهي أشياء ليست بذات علاقة بالتكاليف الإنتاجية.

في قاعة السينما التي شاهدت فيها الفيلم ردّد شخص بجانبني حين قال الدكتور حليم إن الإنسان يمكن أن يعيش مُجمّداً مدة مائة عام قائلًا: هل هذا واقع؟ وتبيّن لي أن هذا الشخص طالب في الثانوية العامة. وبدا أن هناك انفصالاً تاماً بينه وبين الفكرة التي يقدّمها الفيلم رغم بساطتها. ورغم كم الحوار الهائل الذي حاول تفسيرها ... مما يعني أن الخيال العلمي — بناء على ما سمعته يتردّد على ألسنة الجمهور الخارج من دار العرض — ليس سوى خرافة، مما يؤكد أن نجاح الأفلام الأمريكية من هذا النوع في عالمنا العربي يرجع إلى عنصر الحركة والإبهار أكثر من قابليّة الفكرة للتصديق عند المتفرج.

وبعد، فإننا لن نتحدث عن إمكانات الإنتاج في الفيلم. فهي الحجة التي يمكن أن تقف في وجه من يهاجم الفيلم. لكن النص المكتوب بدا بعيداً عن رُوح أدب الخيال العلمي ... وبالتالي سينما الخيال العلمي ... ولو رجعنا إلى فيلم «الغيبوبة»، لرأينا أنه أقلّ تكلفة من أفلام مثيلة ... لكنه أكثر نجاحاً. لما يتمتع به من سرعة إيقاع حتى وإن بدت الأحداث

أقلَّ إقناعًا. وقد نجح الفيلم عند عرضه في دور السينما ثم في التلفزيون ... والجدير بالذكر أن «قاهر الزمن» ليس أول أفلام الخيال العلمي في مصر ... ففي عام ١٩٦١م قدم حمادة عبد الوهاب فيلم «إسماعيل يس في القمر». وأعتقد أنه بعد «قاهر الزمن» فإن السينمائيين سوف ينتظرون زمناً طويلاً قبل الإقدام على تجربة مماثلة ناجحة ... وذلك على كل حال خسارة للنوع الفني ... وأنداك لا أعتقد أن سينما الخيال العلمي ستكون بنفس الازدهار الذي نعرفه اليوم.

(١٤) من أعمال إسماعيل ويّ الدين

قد لا نأتي بجديد إذا نسبنا أي فيلم الآن إلى كاتب السيناريو ... حتى قبل نسبه إلى مخرجه ... وستظل هذه القضية تؤرقنا إلى أن يجيء يوم ينسب الفيلم تمامًا إلى كاتبه الذي أبدع الفكرة وسطرها ... ولن نكون مغالين بالمرّة حين نقول إن أزمة السينما الحالية — وخصوصاً العربية — هي ندرة الكُتّاب السينمائيين المتميزين.

وإذا نظرنا إلى سينما عاطف الطيب سنجد أن كاتب السيناريو في أفلامه قد لعب دوراً كبيراً في صعود الفيلم أو هبوطه ... لذا كان المخرج يسعى قدر الإمكان إلى الارتباط بكُتّاب معينين ... كتبوا له نصوصاً جيدة فتكاملت إيقاعية الفيلم ... وفي بعض الأحيان ابتعد عاطف الطيب عن هذه الأسماء فجاءه النص دون المستوى الذي اعتاد عليه ... فأسرع مرة أخرى إلى التعامل مع رفاق دربه، هؤلاء الرفاق؛ هم: وحيد حامد، وبشير الديك، ومصطفى محرم.

إذا كان وحيد حامد مهموماً بقضايا القهر الاجتماعي ... فإن زميليه مهمومان بعلاقة الفرد العادي بالمجتمع الذي يعيش فيه: مثلما فعل، مُحَرَّم، في: «الحب فوق هضبة الهرم»، ثم «أبناء وقتلة» الذي سنتناوله في هذا الفصل.

الفرد في هذا العالم هو المواطن العادي، «شيخون» ... الذي كان يعمل في بار عام ١٩٥٦م يملكه «خواجه» عليه أن يرحل عن البلاد فوراً بعد أن أعلن الرئيس جمال عبد الناصر قرار تأميم قناة السويس ... ولأن صاحب البار سيبيعه حتماً، فإن شيخون يُقَرَّر جمع أية مبالغ لشرائه ... وحتى لا تضيق منه تلك الفرصة يسعى إلى زوج أخته — اللص — ويقترض منه جزءاً، ثم تبرق أساور إحدى الراقصات (نبيلة عبيد) اللاتي يترددن على البار في عينيه فيقرر الزواج منها. وفي الصباح يسرق أساورها ويبيعها ليكمل ثمن البار. شيخون (محمود عبد العزيز) من الوهلة الأولى هو واحد من البشر الذين يعيشون على هامش المجتمع. فقبل أن يشتري البار كان يتخذه مسكناً فهو رجل لا يملك شروى

نكير ... وعندما سعى إلى جمع ثمن البار كانت محاولته قائمة بصورة «قانونية»، فهو لم يعرف أن أموال زوج أخته مسروقة. ولم يَسْعَ إلى سرقة مصاغ الراقصة ... بل أتى بها كما قال «على سنة الله ورسوله» ... وهو مع ذلك يمكن أن يخرج في بعض الأحيان على القانون بارتكاب جرائم صغيرة لا خطر كبير منها ... وفي الوقت نفسه فإن الآخرين — بمن فيهم رجال الشرطة والقانون — يمارسون أيضًا جرائمهم حتى لو كانت صغيرة. فزوجته لا تنسى أبدًا أنه باع لها مصاغها رغم محاولاته المتكررة لإرضائها ... إما بجعلها تجلس أمام خزانة البار. أو بجعلها زوجة صالحة ... إلا أنها تسعى لإدخاله السجن بالاتفاق مع ضابط الشرطة أحمد (مجدي وهبة) الذي يقوم بحملات تفتيشية دائمة على البار ... والتهمة التي وُجِّهَتْ إلى شيخون كانت عن جرائم صغيرة. فهو يأوي في مخزن البار زوج أخته بعد أن هرب من السجن. كما أنه يضع قطعة مخدرات صغيرة في جيب أمامي «لزوم المزاج» ... هذه المواقف تدفعه أن يقضي في الحبس خمس سنوات يخرج بعدها كي يجد زوجته التي طلبت منه الطلاق في السجن قد تزوّجت، عُرفيًا، من الضابط ثم انفصلت عنه، وأغلقت البار. وعادت إلى الرقص فأصبحت من نجوم المجتمع البارزين.

وعندما يخرج شيخون من السجن لا يجد له مأوى سوى بيت أخته الصغير، وعندما يحاول استعادة زوجته وأولاده تقف له الزوجة بالمرصاد وتستعين بأعوانها من عِليّة المجتمع كي تكسب قضية حضانة الأطفال فلا يجد شيخون أمامه حلًّا سوى قتلها ... ويدبر خطة جيدة للتنفيذ للتخلص منها بأن يدفع أحد أصدقائه المجرمين إلى الخروج معها إلى مكان معزول ويقتلها ... وفجأة يقوم شيخون نفسه بقتل صديقه والتخلص منه ... كي تكتمل دائرة الجريمة!

هذا هو حصاد الآباء الذي ستركونه يومًا للأبناء. حصاد تفوح منه رائحة السجن والجريمة والدم والعنف ... حصاد قلوب عرفت النفعية قبل الارتباط الأسري ... ومع ذلك فإن ما يُمارَسُه هؤلاء الآباء ليس أيضًا — حتى الآن — من الجرائم الكبرى ... ولكن الثمن الذي سيدفعه الأبناء سيكون مضاعفًا عشرات المرات لحصاد هذه الجرائم ... فرغم أن دلال (نبيلة عبيد) تسعى إلى الرّجِّ بزوجها في السجن بالاتفاق مع ضابط الشرطة. إلا أنها في معظم هذا السلوك مُبرِّرة التصرف. فقد سرق منها زوجها مصاغها، وعاملها بعنف، وهي لم تُمارس الخيانة الفعلية مع الضابط. وإنما تزوّجته أيضًا، «على سنة الله ورسوله». وحين يتم الطلاق منه برفضها السفر معه إلى الصعيد تعود إلى عملها كراقصة وتُوَفَّرُ لولديها أفضل سبل الحياة، مثل المسكن البالغ الفخامة.

أما الأب الذي أورث لأبنائه خطايا الماضي ... فهو ليس بالمجرم الخارج عن المجتمع في كثير من الأحيان ... لكنه مواطن قد يجد أمامه فرصة ما فيستغلها ويحاول الاستفادة منها قدر الإمكان ... مثل امتلاكه لميراث زوجته بعد مقتلها. والاتجار بالأسلحة بصفة شرعية وغير شرعية ... والعمل مع كل الأطراف الرسمي منها وغير الرسمي ... وشيخون في الأعم إنسان مُسالم يسعى لأن يحيا حياة هامشية رغم كل ما حققه من خلال تجارته ... فهو أيضًا لم يتزوج بعد أن حقق أهدافه ... وإنما جاء بأخته الكبرى (رجاء حسين) كي تعيش معه وتصبح سيدة البيت ... وعليه أن يقوم بتربية ولديه خير تربية وفيما بعد نراه رجلًا أخلاقيًا خاصّة في بيته، يخاف على مَنْ فيه، ويتعامل بالحزم واللين ... فهو ليس شرًّا كله، وليس خيرًا كله، فحين يرفض أن يتردد ولداه على خالتهما سميحة (نادية عزت) فمرّد ذلك إلى أنهما قد ينبشان تراب الماضي الذي طواه النسيان. لكنه يقف بحزم أمام ابنه الذي غرّر بابنة الخالة. فيطلب منه أن يتزوجها مهما حمل الماضي من متاعب تثير رماده غبار الحاضر ... ويقف شيخون فيما بعد موقف الأب الحنون تجاه ابنه الذي يكاد ينهار، فهذا الابن وليد (شريف منير) الذي يعمل في تجارة أبيه يهجر زوجته إلى بعض السهرات الشبابية ويهجر فراش الزوجية ... هنا يردد شيخون لابنه أن الرجل الحق هو الذي يعرف حقوق بيته.

أما الابن الثاني الذي انضم إلى التيار الإسلامي في الجامعة والذي يدفع ثمن خطايا الآباء فيما بعد، فهو أكثر اعتدالًا من الجميع. لم يكن متطرفًا أو عنيفًا، بل هو إنسان عادي يمارس ما يميله عليه دينه. يناقش ويحاضر، ويحب إحدى تلميذاته ... تحاصره علاقات الماضي: أم راقصة، وأب قاتل. لكنه يتجاوز كل هذه الكوابيس كي يستكمل رسالته. وعندما تأتي حبيبته إلى منزله بصحبة أبيها — الضابط الذي سبق أن زجّ بشيخون في السجن — تشتعل النيران ... وفي موقف ميلودرامي ساخن مفتعل غالبًا، يدفع أحد الأبناء ثمن كل هذه الجرائم ... صغيرها وكبيرها.

الآباء يزرعون ... والأبناء يحصدون.

هذا هو الحوار العام للفيلم ... عبر ثلاثين عامًا ... وإذا كان الفيلم قد بدأ بخطاب جمال عبد الناصر حين أمّم قناة السويس فإننا توقعناه عملاً سياسيًا ساخنًا ... لكن السيناريو الذي كتبه مصطفى محرم عن إحدى قصص إسماعيل ولي الدين ابتعد كثيرًا عن الخط السياسي سوى في بعض الهوامش والإشارات. فقد كان شيخون دائمًا بعيدًا



الأقمر.

عن السياسة. ولكنه استفاد من أغلب أحداثها بطريقة غير مباشرة. فلولا خروج الخواجة من مصر عقب التأميم ما استطاع أن يمتلك البار. ولولا قوانين التأميم عام ١٩٦١م ما استطاع الخروج من السجن قبل انتهاء المدة القانونية. وهو الذي استفاد من حرب يونيو ١٩٦٧م حين اشترى الأسلحة التي هربها البدو. وهو الذي وردّ أسلحة عديدة إلى وزارة الداخلية. رغم كل هذه الأحداث، إلا أنها بدت في خلفية بعيدة. واهتم الفيلم بتفاصيل إنسانية صغيرة، مثل العزف على الحس الجنسي للزوجة من أجل استمالتها ... ومثل العلاقات العاطفية التي ارتبط بها كل من الولدين، ومثل العلاقة الطوباوية بين شيخون وأخته التي بدت في النهاية السيدة الفعلية للبيت، وهي أيضاً امرأة فاضلة، ظلّت على وفائها لزوجها السجين — اختفى في السجن لأكثر من عشرين عاماً مقابل إحدى الجرائم الصغيرة — ثم تولّت بيت أخيها ورعايته ووقفت دوماً إلى جانب الحق. وفي الأحداث الأخيرة ارتدت الحجاب وبدأت أكثر التزاماً.



حمام الملاطيلي.

من الواضح أن هناك تشابهاً — أو تقارباً — بين اهتمام مصطفى محرم بالظروف الحياتية التي تعيشها أسرة يقوم بعض أفرادها بممارسة الجرائم الصغيرة. وبين نفس الظروف التي عاشها أبطال فيلم «الأب الروحي»، الذي أخرجه كوبولا في ثلاثة أجزاء عن رواية ماريو بوزو ... فوسط حفل العمداء الكبير للأطفال الجدد في الكنيسة يذهب أتباع مايكل الابن لتصفية خصومهم، ووسط حفل زفاف إحدى البنات يقوم الأب بعقد صفقات خارجة على القانون. ثم يخرج لملاقة المدعويين ويستمتع إلى موسيقى حالة. إنها الأجواء نفسها التي شُغِفَ بها مصطفى محرم ليس فقط في هذا الفيلم. بل في: الباطنية، لحسام الدين مصطفى.

ومن المعروف أن مثل هذه الأحداث تشهد الكثير من الشخصيات التي تتغير مع مجرى الزمن ... قد تباينت هذه الشخصيات إلى أقل حدٍّ ممكن، في حياة البطل ... وذلك قياساً إلى مثيلتها في الروايات أو الأفلام المماثلة. ومن الصعب — غالباً — ربط هذه الأحداث درامياً بما يمكنه كسر حدة الملل. ويلزم مثل هذا النوع من الأفلام كاتب سيناريو حاذق. فالبعض يمكنه اختصار حوار الأبطال أو الرجوع إلى الماضي في لقطات سريعة.

ولكن مصطفى محرم ابتداءً مع الأحداث منذ أن استهلها جمال عبد الناصر بتأميم القناة. واهتم بتفاصيل دقيقة سواء في الربع الأول أو الأخير، مثل العلاقة بين شيخون والراقصة دلال ... ورغم ما يمكن أن تتناوب من رتابة، لكن المتفرج يشعر أن الأحداث تنساب كالنهر متدفقة في بعض الأحيان ... وراكدة إلى حدٍّ ما في أحيان أخرى ... ولا أعرف لماذا وضع الكاتب والمخرج هذه النهاية السريعة المفتعلة التي أفسدت الطبخة كلها في مشهد جامد بدا كأنه لا يخص أحدًا ... وخلت الوجوه من التعبير الصادق، والابن ينفث أنفاسه الأخيرة.

(١٥) من أعمال د. محمد حسين هيكل

تفرض المقارنة نفسها على «زينب»، بشكلها الثلاثي، للرواية التي ألفها محمد حسين هيكل، والفيلمان الصامت والناطق اللذان أخرجهما محمد كريم عامي ١٩٣٠م، ١٩٥٢م. وذلك للاختلاف الجذري بين كل النصوص رغم أنها تحمل نفس العنوان.

وتجيء أهمية هذه المقارنة في أن «زينب» تجيء في مرتبة الأول، في تاريخ الرواية والسينما من خلال عدة مناظر، فهي أول رواية عربية حديثة تتكامل فيها العناصر الفنية، حين نُشِرت لأول مرة في العقد الثاني من القرن العشرين كما أنها أول رواية تتحول إلى فيلم مصري، يكون بدوره أول أعمال كل من المخرج محمد كريم، والممثلين سراج منير، وبهيبة حافظ، وزكي رستم، كما أنها أيضًا الرواية الأولى والوحيدة في تاريخ السينما المصرية التي أُعيد إنتاجها مرّتين، في التجربة الأولى كان الفيلم صامتًا عام ١٩٣٠م. ثم أخرجهما محمد كريم مرة ثانية ناطقًا، بل وغنائيًا في عام ١٩٥٢م.

وطالما أننا في نطاق المقارنة بين الفيلم والرواية، فليس مجال الحديث هنا عن شغف كريم بالرواية التي قرأها في نهايات العقد الثاني دون أن يعرف مؤلف الرواية، ولا عن الظروف الإنتاجية للفيلمين، ويمكن للمهتم بهذه الناحية أن يراجع مذكرات محمد كريم التي أملاها المخرج على «محمود علي» ونُشِرت في جزأين عام ١٩٨٢م من كتاب الإذاعة والتلفزيون. وأيضًا إلى كتاب أوراق محمد كريم لوجيه جورج الذي نشره قصر السينما عام ١٩٨٩م. وإلى مقال تحت عنوان «ذكريات من فيلم زينب الصامت» المنشور في مجلة الهلال عدد أكتوبر ١٩٦٩م.

وعند إجراء عملية المقارنة لا بد أن نتوقف عند عدم تمكّن رؤية النسخة الصامتة لضياها بين أرشيف السينما، وعدم العثور عليها. لذا فإن كانت الدراسة ستبدو مختلفة

كثيراً أمام نص أدبي يعتمد على الحوار والسرد تم تحويله إلى عمل صامت، وسوف نلاحظ أن النسخة الناطقة من الفيلم قد غلب عليها طابع الحوار، والغنائيات، والتعليق المكثف من قبل الراوية في أكثر من تسعة عشر دقيقة، تتوقف فيها الأحداث، كي يأتي صوت الراوية ليعلق على الأحداث التي رأيناها أو نتوقعُ مشاهدتها، وليصف لنا ما نرى بأسلوب أدبي بليغ هو أسلوب كاتب السيناريو والحوار عبد الوارث عسر، وليس أسلوب هيكل في روايته.

ولعل ذلك يدفعنا إلى التساؤل دوماً: إذا كان هذا هو شكل الفيلم المليء بالتعليق والحوار، فكيف أمكن لزينب أن تصمت، أو أن تُعبر عن حبها ومشاعرها بالإشارة في الفيلم الصامت.

قبل الحديث عن الفيلم، من المهم التوقف عند الـ Thrillers الخاصة بالفيلم، وهي الإشارة التي يشاهدها الناس في قاعات السينما عن الفيلم قبل عرضه في الأسابيع القادمة، وهي تهتم بعرض أكثر اللقطات، والجُمْل الحوارية، جاذبية من أجل شد انتباه المتفرج؛ كي يأتي عند عرض الفيلم جماهيرياً ويراه.

وفي هذه الإشارة رأينا، في النسخة الناطقة، ظاهرة هي الأولى من نوعها في السينما المصرية، لا أظن أننا رأينا مثيلتها في سينما عالمية، حيث طلع علينا في بدايتها المؤلف الدكتور هيكل، وقد جلس إلى مكتبه، يتحدث إلى المُتفرجين عن الرواية، وعن الفيلم، فراح يشيد بالعاملين فيه، وببراعة الإخراج والتمثيل: «وأنني إذ أشكر جميع الذين شاركوا في هذه الرواية (يقصد الفيلم) أرجو أن يعجبكم كما أعجبني».

وقد اعتبر ظهور هيكل في هذه الإشارة أشبه بمقدمة يصوغها لروايته في شكلها السينمائي، وهذا يعكس اهتمام المؤلف بأن تتصدر أعماله الإبداعية، مقدمة يشرح فيها علاقته بالنص. مثلما حدث في مقدمة الطبعة الثالثة، والتي نعتمد عليها^{١٧} خاصة في طبعتها التي صدرت ضمن مكتبة الأسرة عام ١٩٩٤م، وفي هذه الإشارة أيضاً عرض المخرج ما كتبته صحف ألمانية عن الفيلم في طبعته الناطقة دون الإرشاد إلى ذلك، وهي عبارات أخرى من قبيل المديح مثل، «إن فيلم زينب، كالنيل نفسه يمشي عريضاً».

وعند النظر إلى العلاقة بين الفيلم الناطق، والرواية سوف نلاحظ اختلافاً واضحاً، ليس فقط في نطاق تفاصيل حدوتة الحب التي ربطت بين إبراهيم وزينب، بل أيضاً

^{١٧} زينب، محمد حسين هيكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م.

في حدود مساحة الأشخاص على الشاشة، وفي الرواية، وأيضاً حدود العلاقات بين هؤلاء الأشخاص وبعضهم البعض. وباعتبار أن الفيلم باسم «زينب» فإن السيناريو المكتوب مصنوع في الأساس من أجل الوقوف عند زينب منذ البداية وحتى النهاية. فبعد اللقطات التمهيدية التي نتعرف فيها على شكل القرية التي تعيش فيها زينب، ندخل إلى حكايتها. والقرية التي تدور فيها الأحداث لا تنتمي إلى أوائل القرن العشرين وهو الزمن الذي تم فيه تأليف الرواية، ولكنها تنتمي في المقام الأول إلى أوائل الخمسينيات قبل قيام الثورة مباشرة، ومثلما سنرى فإن هناك صورة للملك فاروق على الجدار الداخلي لأحد البيوت الريفية، تم طمس الصورة بواسطة الرقيب باعتبار أن النسخة تم عرضها بعد قيام الثورة. وفي هذه القرية الحديثة سنرى أن مكانة الجاويش بالجيش تعادل ما يتمتع به أغنياء القرية، فضلاً عن الإشادة بالجمعيات التعاونية الريفية، ومدح مباشر لمنشئ هذه الجمعيات عمر بك لطفي.

ورغم أننا في قرية حديثة، فإن هذه القرية لم تتغير كثيراً عن مثيلتها في بداية القرن، والمشهد الأول هو لمسجد يؤمه الناس للصلاة في الفجر. ثم نسمع صوت المعلق يتحدث عن هذه القرية، بصوت أجش أقرب في حماسيته إلى مذياعي الإذاعة في تلك الفترة، والمناظر الخلابة التي يفيض بها نهرهم العظيم على أرضهم الطيبة، تتمثل في الأنهار، والأشجار، ورائحة العطور تملأ الجو، في حقول منمنمة.

ما يقوله المعلق هنا، وطوال الفيلم يبدو بأسلوبه الأدبي المنمق، كأنه يحاول أن يجعلنا نقرأ الرواية مصوّرة، وليس في سطور أدبية، «حينئذٍ يتحرك كل ساكن، وتبدو زينب في مرقدتها، وهنا تظهر صورة زينب (راقية إبراهيم) في سريرها، جميلة، بالغة الصفاء».

ومثل هذه العبارات غير موجودة في الرواية، ولكن هيكل صاغها بعبارات موجزة، في هاتِهِ الساعة كانت زينب في مرقدتها، وترسل في الجو الساكن الهادئ تنهدات القائم من نومه، وعن جانبها أختها وأخوها ما يزالان نائمين، فانسحبت هي من بينهما، وبعيون ما يزال فيها أثر النوم نظرت لكل ما حولها.^{١٨}

ومثلما حاول هيكل أن يقدم لنا شكل الصباح الذي تعيشه زينب، قدم الفيلم صوراً مقارنة. فالفتاة توقظ أباها محمداً، وأختها فاطمة، ونرى الأم وهي تُعدُّ الشاي على الموقد

^{١٨} المصدر السابق، ص ١٣.

داخل بيت ريفي جميل، يبدو نموذجياً مثل البيت الذي صورّه كريم في الفيلم الصامت، وفي البيت جاء كل شيء مثاليًا، وفي خارجه تبدو القرية، كعادة كريم في الفيلم، نظيفة، مثالية، ومن علامات القرية المساجد الصغيرة والجاموس، والأشجار الضخمة، والمزارع، والسماء الساكنة مثلما سنرى في كل أحداث الفيلم.



وابتداءً من هذا المشهد الذي نرى فيه الفتاة تستيقظ من نومتها، وحتى اللقطة الأخيرة، تصبح زينب بمثابة مركز الأحداث، ولا تكاد تختفي عن الأعين بشكل مؤكّد إلا في مشاهد بأعينها، خاصة مشاهد الغناء التي تشدو فيها شهرزاد بعض الأغنيات، وهي شخصية مضافة إلى السيناريو، باعتبار أن السينما المصرية في هذه المرحلة كانت تعتمد على الاستعراض والغناء في المقام الأول. كما أن زينب تختفي بشكل مؤقت عن الأحداث عندما يتم اللقاء بين إبراهيم (يحيى شاهين) ووالد زينب حين يتقدم لخطبتها، أو حين يتم الاتفاق في بيت خليل (السيد بدير) على أهمية اختيار عروس لابنهم الوحيد حسن (فريد شوقي).

إنّ، ففي الفيلم، نحن أمام شخصية رئيسية واحدة، تدور في أفلاكها بقية الشخصيات، التي تصل أغلبها إلى حد الهامشية بمن فيهم إبراهيم نفسه. وتصبح شخصية حامد بك بلا معنى، وهي في الرواية الشخصية الأساسية، ربما أكثر من زينب، فحجم تواجد حامد في سطور الرواية وصفحاتها يكاد يغلب تواجد زينب نفسها، بل تبدو زينب نفسها بمثابة شخصية هامشية في حياة حامد الذي أُغرم بها، وأحب فتاة أخرى اسمها عزيزة. وعليه فإن الشخصيتين الأساسيتين في الرواية هما زينب، وحامد، وفي الفيلم تقلص دور حامد ليرتفع مكانه إبراهيم باعتباره العاشق الذي تتلف زينب لرؤيته وسماع أخباره قبل الزواج من حسن وبعده.

وعليه فإن الفيلم قد قام بتهميش شخصية حامد، وتغيرت ملامحه تمامًا. ففي الرواية هو شاب غض، ابن لأسرة من مُلاك القرية، ويتمتع بجاذبية لدى الفلاحات. لكنه في الفيلم يبدو رجلًا مُسنًا (سليمان نجيب) متزوج من امرأة أخرى، ولكن هذا لا يمنعه أن يغازل زينب لمرة واحدة بأن يطلب منها، «بوسة»، تمهيدًا لأن تصوير زوجته الثانية.

ولا نعرف الهدف الأساسي من ذلك المشهد الهامشي. هل هو محاولة التأكيد أن زينب تملك قلوب الرجال، وأنها يمكن أن توافق على الزواج من حسن، وأن تتخلى عن إبراهيم، مقابل وعد بالزواج، وأن تُعطي «البوسة» لمن يتزوجها، ولذا فلا معنى للهمس الذي يهمسه حامد إلى ناظر الزراعة سلامة (عبد الوارث عسر) سوى أن عليه دعوة أهل القرية لحفل غنائي المراد منه حشر أغنية ورقصة كعادة الأفلام المصرية.

ومقابل تهميش شخصية حامد في الفيلم، تمت زيادة مساحة تواجد شخصية سلامة الذي كان سببًا في الإشارة على أسرة خليل أن تزوج ابنها من زينب، والذي رأيناها كرابط بين علاقات عديدة في الفيلم.

وقد تغيرت أبعاد شخصية حامد تمامًا في الفيلم، من العاشق الولي لعزيزة، وزينب، ورأيانه، بمثابة الثري الذي يظهر عند اللزوم لحل مشاكل أهل القرية، خاصة إبراهيم، فحامد يوافق على تأجير فدانين لإبراهيم كي يكون له كيان في القرية، ثم هو يظهر في نهاية الأحداث ليساندته في وقفته ضد أسرة الزوج حسن من أجل إدخال زينب المستشفى الحكومي لعلاجها من مرض السل الذي أصابها، وهو في هذه المشاهد لم يتكلم كثيرًا مثلما فعل إبراهيم.

تحول حامد، في الفيلم إلى صاحب بيت ريفي لإضفاء البهجة على فيلم كان يمكن أن يحقق فشلًا تجاريًا لو اكتفى بتلك الحدوتة المتكررة التي سبق للمشاهد المصري رؤيتها مرارًا في أفلام عديدة؛ فرغم أننا أمام قصة رومانسية ريفية، فإن هناك تقاربًا بين ما صارت إليه مرجيت جوتيه في رواية «غادة الكاميليا»، وما صارت إليه زينب، في الفيلم والرواية، فكلتاها مسلولة، تموت بداء الصدر. وكلتاها ضحّت بحبها الحقيقي لأسباب خارجة عن إرادتها. وفي رواية هيكल أباحت زينب لنفسها أن تسلم أناملها وأحضانها إلى رجال آخرين غير زوجها، وهو منطق لم تقبله السينما للمرأة المتزوجة فجعلت من زينب امرأة ترفض كل الإغراءات غير الشرعية.

إنّ فحامد في الفيلم هو بمثابة صاحب البيت الذي تتم فيه الأفراح، وليالي الأنس الريفية، وقد ساعد ذلك الاهتمام بشخصية زينب، وزيادة دور إبراهيم في الفيلم، بعد أن كان لا يتعدى أن يكون عاشقًا رأيانه بعيدًا عن زينب أكثر مما رأيانه قريبًا منها في الرواية.

ومن المهم الإشارة إلى أن هيكل قد أكد في روايته أن هذه الأحداث مأخوذة من قصة حقيقية عرفتتها قرية كفر الغنام، وقد نشر، طبق الأصل، نصوص الخطابات المتبادلة بين حامد وعزيزة. وأحس القارئ كأننا أمام قصة حامد، وليس قصة زينب. أما الفيلم فقد غيّر هذه الأبعاد تمامًا، وسرعان ما رأينا الاختلاف الواضح في العلاقة بين الفتاة وكل من حامد، وإبراهيم فمنذ المشاهد الأولى ونحن نعرف أن في قلبها حبًا تجاه إبراهيم: «شوف الأيام بتمر إزاي، أنا فاكدة من نهار ما شافني في الغيط.» ثم هي تحدثه في مكان لقاؤهما المفضل عن تلك اللحظة الأولى التي شعر فيها كل منهما بالحُب للآخر، وهو لقاء منقول تقريبًا من النص الأدبي.

أما إبراهيم فقد أحس من ساعة أن أمسكها بيده ذاهبًا إلى الغدير، ثم أسندها إليه بجوار الماء كأنّ رعدة تسري منها إليه، فلما شاهدها هنا حين زهولها، وفاجأه وجهها

الجميل وقد ذُبل لونه لما أصابها، لم يستطع حين طوّقت عنقه بيدها إلا أن يضمها إليه شاعراً مع ذلك بأكبر لذة شعر بها في حياته.^{١٩}
تحوّلت مثل هذه العبارات النثرية إلى حوار من طراز:

زينب: أنا باغير عليك مِ النسمة.

إبراهيم: مش قادر أتكلم. ماليش حكم عليكي.

زينب: أنا ماطاوعكش.

إبراهيم: تعرفي أنا باحبك من إمتى يا زينب. من قبل ما أروح العسكرية. لو رحيت بلاد بره ليأخذوكي ملكة جمال.

ومن حق إبراهيم بعد هذا اللقاء أن يأخذ «البوسة» التي منعتها عن حامد، ويتكلمان عن جعل هذا الحب شرعياً: «حَ أَحَوْش المهر، مش حيتلمي الحوض إلا وإحنا متجوزين.» وإبراهيم هنا رجل عملي، فهو ناجح في عمله، تعلّم من الخدمة العسكرية كيف ينظم الأنفار في جميع المحاصيل، كما أنه يتقدم لخطبة الفتاة عندما يحس أنها تكاد تنفلت منه، وهو يبدو حزيناً حين زفافها من صديقه حسن، كما أنه يستعين بحامد كي يؤجره فدّانين من أجل أن تكون له مكانة في القرية، وهو يغادر القرية بعد أزمة صحية أصابته إلى المدينة ليعود إلى الجيش، ثم يرجع كي يعلن موقفه ضد أسرة حبيبته من أجل الإسراع بعلاجها في المستشفى.

أما إبراهيم الرواية فهو «أداة حب» تبثه الفتاة مشاعرها في الغيط، وفي مجلسهما داخل الخيمة، وهو أداة حب حين يظهر في حياتها مرة أخرى بعد أن تتزوج، فتضغط على يده وهي تصافحه، ثم تقابله في نفس المكان، تتلمس منه القبلات والأحضان، وهي لا تموت بين ذراعيه مثلما حدث في الفيلم الصامت، ولم يذهب بها بالطبع إلى المستشفى الحكومي مثلما حدث في نهاية الفيلم الناطق.

وزينب في الرواية امرأة هوائية في عواطفها، تعيش لحظتها بصدق أيّاً كان الرجل الذي بين ذراعيها، فاحمراً وجهها ساعة ذكرها أول أيام حبّها، ورمّت بصرها إلى الأرض. وأمسكت بيدها عوداً تنكّت به التراب أمامها لكنه أخذ بيديه يديها كما فعل بالأمس ثم قال: «من نهارها وأنا باحبك.»

^{١٩} المصدر السابق، ص ٥٥.

فتنهّت ولم تُجر جوابًا.

وهي. من ذلك اليوم الذي أحبه، هو يشاركها في حبها وهي لا تعلم، ثم يأتي كل يوم جديد بسعادة يهديها إياها، ولم يُبح إبراهيم بحبه من ذلك اليوم، وتركها تعاني ما عانت؟ فلمّا رآها ساكنة كأنها خجلة كرر من جديد «من نهارها أنا أحبك». فقالت هي من بعده: «ومن نهارها أنا أحبك».^{٢٠}

هذا من ناحية إبراهيم، أما من ناحية زوجها حسن، فهو ممتلئ بالعطف والحنان، يحس أنه قد تزوج من أجمل وأفضل بنات القرية، لذا فهو يدلّ لها، ويسألها عن سبب شرودها، ويراجعها في أسباب خروجها بكثير من اللين، وهي وسط شرودها تفكر في إبراهيم، فإنها لا ترفض طلباته الزوجية ولا تجعله يحس بمشاعرها، بل هي تعطيه جسدها بكل حرارة حتى إذا انتهت الرعشات، عادت مرة أخرى إلى شرودها ممّا يسبب الحيرة لزوجها. وفي الفيلم رأينا هذا الزوج بنفس المواصفات، ولكن من أجل التعاطف معها أكثر جعل من خليل والد حسن رجلًا بخيلًا، لا يودّ علاج المرأة في المستشفى، ولا يجد الابن سوى أن يتعاطف مع أبيه، فلا يراجع ولا يعارضه.

وفي الفيلم، فإن منطق الأب هو العثور على زوجته، «ما تقولش تلت التلاتة كام»، ولذا فإن زينب عندما تتمرد، فإنه ليس أمام حسن سوى أن يقسم عليها، «لو خرجت من الباب فأنت طالق»، ويطلق قسمه بناءً على أمر أبيه، وتكون زينب بعد ذلك قد تمرّدت تمامًا على الأسرة، ليس في الفيلم من أجل حبيبها إبراهيم الذي جاء يناصرها، وهو الذي اختفى تمامًا من الرواية بعد أن انضم إلى الجيش، ولكن من أجل صحتها التي تندمل.

وهناك اختلاف تام بين أبطال الفيلم، وأبطال الرواية، وإذا كان الفيلم قد قام بتهميش شخصية حامد، فإنه بالمقابل أعطى بُعدًا مختلفًا لحسن فقام بتبديل لعبة السيجة المنتشرة في الأرياف بالتحطيب، وهي عادة صعيدية منتشرة أكثر منها في الوجه البحري.

وحسن في الفيلم والرواية لا يختلف كثيرًا. ولذا فإنه لا يستحق أن تخونه زوجته، حتى ولو بالمشاعر مع رجل آخر في الرواية، وقد تغيرت زينب جذريًا إزاءه بعد رحيل إبراهيم، أما في الرواية فإنه مهما غاب إبراهيم فإن زينب تحلم دومًا بعودته، وتتساءل: «تُرى متى يعود إبراهيم؟ ومتى. يتلاقيان؟ ويوم يرجع يصل في قطار قبيل الغروب،

^{٢٠} المصدر السابق، ص ١١٥.

ثم يدخل البلد محاطاً بإخوانه، يجاهد للتخلص منهم ثم يجيء إليها ويرتمي بين أحضانها»^{٢١} ووسط هذا الانتظار، فإن حسن يبدو الزوج الرقيق الذي عليه أن يبكي، وكانت في كل هزة من هزات جسمها مثار الألم لمن يراها، لما انتهت من هذا أعقبه أن بصقت دمًا، فنظر إليها حسن بعين ترققت فيها الدمعة، وثغر يطوّقه ألم ظاهر. ووجه جمّع فيه شبابه بين الحزن والحنان.^{٢٢}

أما إبراهيم فإن الفيلم أعطاه مساحة أكبر، كأنه قد جمع مشاعر زينب تجاه حامد وإبراهيم في شخص واحد، وقد أنطق الفيلم بعبارة رومانسية ساذجة حول القمر، وسبب غلبة حسن له في الخطيب، «أبص للقطن في إيدى العيال، وأبص له في إيدى بيتها لي إنه ألماس، لؤلؤ، لكن مش قطن أبدًا، أبدًا». ومثل هذا الحوار غير موجود في الرواية.

ورغم الحب العميق الذي تحسّسه الفتاة تجاه إبراهيم، فإن مساحة لقاءاتهما قليلة للغاية، ولكن في الفيلم التقيا تحت شجرة الجميز أكثر من مرة. ويؤكد لنا التعليق الصوتي في الفيلم عن مكانة إبراهيم في حياة زينب: «وبعد هذه الليلة، خرجت زينب من خيالاتها، وأصبحت تضع في إبراهيم كل آمالها وكل آمال الوجود». ولم يشأ الفيلم أن يُبعد إبراهيم عن الأحداث، ولا أن يقلل من دوره، فرأيناه يتألم أثناء حفل الزفاف في لقطات تتقاطع مع وقائع الزفاف الذي تم في وضوح النهار. بالطبع لأسباب تصويرية. وقد اختفى إبراهيم عن الأحداث، كي يعاود الظهور مرة أخرى. ففي الرواية، أرسل إبراهيم خطابًا إلى عائلة صديقه حسن من أم درمان، حيث يوجد الجيش المصري، وفي الرسالة في كل من الفيلم والرواية لم يذكر زينب بأي تحية، مما جعلها تتساءل إن كان قد طوى النسيان حبه لها. وقد كانت هذه الرسالة هي آخر عهد زينب بحبيبها، لكنه في الفيلم يعود فجأة مرتديًا الزي العسكري، ويبدو واثقًا في نفسه، وحسب التعليق المصاحب للفيلم، فإن زينب قد انشراح قلبها لهذه العودة.

وتكشف عودة إبراهيم عن تغيير في موقفه، وهو الذي لم يستطع أن يحسم أمر زواجها منه، فإذا به يحاول أن يحسم أمر علاجها، وأمر طلاقها أيضًا. ويدخل إبراهيم إلى بيت صديقه هذه المرة بأكثر من منظور، منظور الغائب العائد وأيضًا من منظور أنه الخطيب المنتظر لمسعودة شقيقة حسن. ويساعد التعليق الصوتي على إحداث التناقض

^{٢١} المصدر السابق، ص ٢٨٨.

^{٢٢} نفس المصدر، ص ٢٩٠.



زینب.

بين الأحداث، فبينما تسمع: «لقد جاء إبراهيم ولا بد لها أن تراه قبل أن تموت.» فإن زينب تعرف ممن حولها أن حبيبها سوف يعيش معها في نفس المنزل لو تزوج من مسعودة، ولذا فإن الصدمة تتضاعف.

وتتشدد حِدَّةُ المواجهَة بين إبراهيم وأُسرة خليل، تحت أَسْماع زينب، في أنها يجب أن تُعالج: «بلدنا فيها مركز اجتماعي. ووحدة صحية.» ويتطور الحوار، ويَحْتَدُّ لدرجة التساؤل عن سبب وقوفه بجانبها إلى هذا الحد: «أيوه، أنا أحن عليها من أبوها وجوزها.» وعند هذا الحد يقوم حَسَن وأبوه بطرد إبراهيم من المنزل، وتقرر زينب أن تقف نفس

موقف بطلة «بيت الدمية»، لإبسن، أن تخرج بلا تردد، ودون عودة. وتصل قمة المواجهة عندما تردد زينب: «الي مالوش أهل، الحكومة أهله».

وقد حضر إبراهيم إلى المنزل، ثم انضم إليه حامد، وبعد طرده، تخرج زينب في أثره كي تذهب معه إلى المستشفى. وما دما بصدد الحديث عن الاختلاف بين إبراهيم في الفيلم والرواية، فإننا على الشاشة رأينا الرجل بلا أسرة أو أهل، أما في الرواية، فإن هناك أمًا تنتظره، وتتلهم على أخباره بعد غيابه: «بلغ حسن الخبر لأم إبراهيم لساعة ما وصله الكتاب، وقرأه عليه بعض من كان حاضرًا في دار العمدة».

أما زينب عماد الأحداث في الفيلم، فهي نفس الفتاة، وإن كانت الأحداث التي تعرضت لها قد تغيرت، وهي في الرواية تحمل بذور الخطيئة؛ لذا فقد تستحق درامياً أن تموت، وإذا كانت مارجريت جوتيه قد آل مصيرها إلى النهاية رغم توبتها، فإن الأدب والسينما، بأشكالها الكلاسيكية، قد تتقبل توبة الخاطئات، وتتعاطف معهن، لكنها لا تترك هذه الخاطئة على قيد الحياة، وفي رواية زينب فإن بذور الخيانة قد تجسدت في زينب خاصة بعد زواجها. فهي تخرج للقاء إبراهيم في نفس المكان القديم ولم تكن كل مشاعر الحب لزوجها، بل تمنح حبها لإبراهيم حتى في غيابه، أما زينب في الرواية، فإن الراوي يعلن بما يقطع الشك عن تغير تصرفها وهي تردد: «يا ما أنت كريم يا رب.» عقب أن عرفت أن حبيبها قد عاد إلى الجيش مرة أخرى: «لقد اطمأنت زينب، وارتاح قلبها، لقد عرفت مكان إبراهيم، هنا، أنه أثر أن يذكر الواجب الآن أن تنسى الماضي الذي قضته، يجب أن تحب زوجها.»

وسرعان ما نرى في الفيلم ملامح هذا التغير المفاجئ، فهي تُعانق حسن، وتقوم بعمل واجبات المنزل، مثل الكنس والتنظيف وخض اللبن، ثم ترتدي المصاغ.

وقد اعترف الكاتب في حشاي الرواية أن «السل» الذي أصاب الفتاة في الريف، قليلاً ما يأتي إلى الناس في تلك الأماكن الصحية المفتوحة، ولذا فهي حالة نادرة، والروائي يصف الأحداث باعتبار أن: السل، مرض مميت دون أي إشارة إلى أنه مُعدٍ، وبلغ الخطورة على المحيطين به، وقد انتقل نفس المنظور إلى المخرج في الفيلم، ولو أن المؤلف يعرف طبيعة المرض، لجعل «خليل» يعجل بذهاب زوجة ابنه إلى المستشفى، وليس إبقاءها في البيت تُسبب العدوى لكل من حولها.

وكان المتوقع أن يصاب أهل المنزل بالجزع وإبراهيم يردد في الفيلم «عندها سُل»، فبدا الأمر كأنه يقول إن تقيحاً خفيفاً أصابها، والمرجح أن الكاتب اختار هذا المرض لأنه المرض القاتل، وأن مصيراً محتوماً سوف يحل بزينب مثلما حدث لمارجريت جوتيه.

وفي فيلم «زينب» الصامت ماتت المرأة في بيتها، بعد أن ضمرت، وأتى المرض عليها، ولأننا لم نرَ الفيلم الصامت، فلا نعرف هل عاد إبراهيم إلى الأحداث، وماتت الحبيبة بين ذراعيه أسوة بما حدث لغادة الكاميليا، أم أنها ماتت وسط أمها العجوز مثلما حدث في الرواية، ولم يشأ «كريم» أن يقتل المرأة العاشقة في فيلمه الناطق. فكان أكثر حنوًا عليها، وهو يملأها بالإصرار على البقاء حية، تقاوم المرض وتحاول أن تدحرجه بأي سبب، وقد دخلت المستشفى، ثم صعدت الدَّرَج، ليتم تثبيت الكادر، وهي مملوءة بالإصرار على أن يتم علاجها.

وقد حَلَّت رواية هيكل من حدث ضخم، يزيد التعاطف مع الفتاة مثلما فعل ألكسندر ديماس الابن في «غادة الكاميليا»، فقد جاء دوفال والد حبيبها كي يستعطفها أن تبتعد عن ابنه لأسباب تتعلق بالمكانة الاجتماعية. وليس في الرواية حدث ساخن يؤجج العلاقات مثلما حدث في الرواية الفرنسية، ولذا بدت الرواية ساكنة، ونحن نقرأ سطورها الأخيرة، فقد ماتت زينب دون أن تذكر إبراهيم، لكنها طلبت من أمها المنديل المَحَلَّوي الموضوع في صندوقها، وأخذته بيدها فوضعتة على فمها، ثم على قلبها، وكانت آخر كلمة لها أن يوضع المنديل معها في قبرها.

وكما أشرنا فإن هناك إضافات في الفيلم تبدو وكأنها تبث فيه البهجة، مثل الأغنيات الأربع التي غنتها شهر زاد مثل، «إحنا الجدةان نحمي الأوطان»، و«أغنية القطن»، و«عشان خاطرک يا واد يا عويس»، ومثل أغنية الفرح، والرقصة التي رأيناها أثناء حفل الزفاف.

كما أن عبد الوارث عسر قد أعطى مساحة درامية أكبر لشخصية «سلامة»، العجوز الأهم، الذي يصل بين الأحداث، فهو الذي يشير على خليل باختيار عروس لابنه حسن، وهو يظهر كعنصر وصل دائماً، مثل قيامه بدعوة أهل القرية للحضور إلى قصر حامد بك، كما أنه يبعث البهجة أثناء زفاف زينب. وعندما يأتي إبراهيم يداعب الصغيرات: «اضحكي يا بنت، بوسيني، يا حلاوة المولد».

وغير خفي أن الفيلم يسير بلا تصاعد درامي، بمعنى أنه ليس هناك حدث يمكنه أن يُشكِّل عقدة صعبة الحل، فالزوج المنتظر ليس شريراً، ولا يطمع في أموال، مثل أزواج مشابهيين في السينما المصرية، صحيح أن خليل لا ينفذ وعده بتأجير فدَّانين لوالد زينب، لكن هذا لا يشكل حجرَ عثرةٍ في طريق الزواج، وحسن في الرواية والفيلم مغلوب على أمره. ولذا فإن التعليق المسموع، مكتوب بشكل يحاول أن يؤجج الأحداث على طريقة:

«حسن، خصمه اليوم، وهو يريد أن ينتزعها من يد إبراهيم، وهو يريد أن يدس لها السُّم، فقد أصبح لها عدوًا ... كلا ... كلا ... لا حياة إلا في أحضان إبراهيم». ولا شك أن كثرة هذه التعليقات قد جعلت من الفيلم عملاً بدائيًا عن النص الإذاعي، إذ إن الدراما الإذاعية نفسها لا تلجأ إلى مثل هذا النوع من التعليق، خاصة أنه ليس موجودًا بنفس الصياغة في رواية «زينب» التي آثر فيها المؤلف أن يكون الحوار بلغة المدينة العامية، وليس بلغة أهل القرية ولذا تفاوتت لهجات الممثلين في الفيلم. فكان سيد بدير هو أكثر من حاول إخفاء اللهجة القروية من بين الممثلين الآخرين.

وقد صبغ الفيلم أحداثه، وبعض أبطاله بتيدين واضح، فجعل من المسجد رمزًا هامًا يجمع الناس، منذ بداية الفيلم، حيث يذهب الناس لصلاة الفجر وكان تحول زينب عن الهروب ليس متمثلًا فقط في عودتها إلى البيت، بل أن نسمع صوت الأذان القادم من أعلى المسجد، وتتوضأ زينب، وترتدي الحجاب، وتصلي، أما إبراهيم نفسه، فإنه يذهب ليلحق بصلاة الفجر، ويقف إلى جوار الأب الذي كاد أن يخونه في صف صلاة واحد، كنوع من التطهر وعقب الصلاة يصافح خليل كأنه بذلك يعلن عن تحوله عن مواقفه السابقة، وكل هذه التحولات غير موجودة في الرواية.

(١٦) من أعمال محمد عبد الحليم عبد الله

لا شك أن محمد عبد الحليم عبد الله قد وقف كثيرًا في إبداعه التالي لعام ١٩٥١م، أمام تجربة تحويل روايته «لقيطة» التي كتبها عام ١٩٤٥م إلى فيلم سينمائي أخرجه أحمد بدرخان، فمن الواضح أن الكاتب وهو يؤلف روايته الأولى لم يكن المخرجون قد التفتوا بعد إلى الأدب.

ولذا، فإن إيقاع رواية «لقيطة» قد بدا غير متناسب تمامًا مع السينما المصرية في تلك الآونة. أقصد تلك اللقيطة التي خرجت من بيت اليتيمات، ومجهولات النسب إلى المدينة لتضطدم بها وتعمل مُمرضة. ولذا فإن السيناريو الذي كتبه أحمد بدرخان قد أضاف الكثير من الوقائع والأحداث على القصة كي تبدو الأحداث جذابة لمتفرج اعتاد رؤية الاستعراضات الغنائية، والمواقف الكوميديّة.

ولا شك أن هناك شيئًا ما في رواية المؤلف كانت تعطيها أولوية التحول إلى فيلم سينمائي، فهناك تقارب بين اللقيطة التي خرجت من الملجأ، تواجه الحياة، وبين «جين إير» في رواية شارلوت برونتي، وأيضًا هناك «أوليفر تويست» التي خرجت من الملجأ إلى

الحياة في رواية ديكنز، لكن «جين إير» أكثر قرباً من الفتاة المصرية، سواء في مصيرها، أو في أسلوب الحياة التي عاشتها، ولذا فإن «ليلي» في الفيلم قد أخذت الكثير من سمات جين إير من ناحية، ثم آل مصيرها إلى مصير مشابه للنهاية التي لحقت بغادة الكاميليا من ناحية أخرى.

وأهمية هذا الفيلم في حياة محمد عبد الحليم عبد الله، في السينما المقارنة، أن مخرجه بدرخان قد تخصص تقريباً في إخراج الأفلام الغنائية لكل من أم كلثوم وفريد الأطرش، وكان عليه أن يخرج فيلماً قاتماً حزيناً بدون أغنية أو رقصة واحدة، ويعكس هذا أي تغيير طرأ على بدرخان في هذا الفيلم بالذات.

وقد أضاف السيناريو الذي كتبه المخرج أحداثاً كثيرة على الرواية، فسُمي اللقيطة باسم ليلي، وهي التي لم يكن لها اسم في الرواية، وأضاف الكثير من الشخصيات والأحداث التي تجعل الفيلم أكثر إيقاعاً، وإن كان قد أنهى الأحداث بنفس النهاية التقليدية السعيدة التي انتهت إليها قصص الحب في أغلب الأفلام المصرية حتى منتصف الستينيات، فجعل من ليلي عروساً لجمال، بعد أن حاولت الانتحار، وهو نفس المصير الذي ربط بين حسني وزينب في «عاشت للحب»، للسيد بدير عام ١٩٥٨م، بعد أن ماتت الحبيبة التي زلت مع حبيبها في رواية «شجرة اللبلاب»، وأيضاً في العلاقة التي ربطت بين جمال وعطيات في نهاية «غصن الزيتون» السينمائية.

ونحن نتوقف عند علاقة الكاتب بالفيلم، بأن نشير إلى أن روايات المؤلف التي كتبها بعد ذلك التاريخ قد وُضعت على أساس أنها ستتحول إلى أفلام؛ ولذا جَعَلَ شكل الحوار في روايات مثل «بعد الغروب»، و«شجرة اللبلاب»، و«غصن الزيتون»، و«من أجل ولدي»، وتقسيم الفصول، والعلاقات بين الأشخاص، خاصة العشاق، لتتأكد أننا أمام فيلم سينمائي مكتوب كرواية أدبية، بمعنى أن الكاتب كان يصوغ هذه الروايات وغيرها وعينه على السينما، مثل الكثير من أبناء جيله، ومنهم السباعي، وإحسان عبد القدوس، ونجيب محفوظ، والشرقاوي. ويبدو هذا في التقارب الواضح بين روايات هؤلاء الكتاب وبين قصص وأجواء الأفلام المأخوذة عنها.

وسوف نرى هذا واضحاً في فيلم «غصن الزيتون» الذي سنخصّه هنا بالمقارنة بين السينما والأدب، ولكنه ظاهر في روايات أخرى مثل «شجرة اللبلاب»، و«بعد الغروب»، التي لم تتحول قط إلى فيلم سينمائي.

وفي أغلب أعمال الكاتب، خاصة التي تحولت إلى أفلام، هناك قصة حب يتم إجهاضها بسبب أو بآخر، هو في أغلب الأحيان مرتبط بالرجل، وظروفه الاجتماعية، وأسلوبه في

التفكير. إذن، فنحن أمام قصة حب يرويها رجل على لسانه، في أغلب هذه الأعمال، ونحن أمام وجهة نظر واحدة، وفي حياة هذا الرجل امرأة، تلعب دوراً رئيسياً في حياته، ثم توجد، أو كانت توجد، امرأة هامشية. والحب هنا مُجْهَض، ينفصل فيه الحبيبان قَدَرًا، ففي «بعد الغروب» تزوجت أميرة من ابن عمها تبعاً لرغبة أبيها المحتضر، لكن كان هناك لقاء منتظر عليه أن يتم بين الاثنين بعد أن تجاوز كل منهما الستين، أما حسني في «شجرة اللبلاب»، فقد بدا سلبياً إزاء جارتها التي أفقدها عذريتها، وهو الذي يشك في سلوكها، وفي أنها قد تمنح جسدها لأي رجل آخر، مثلما فعلت معه، وهو نفس الموضوع الذي تكرر بين عطيات وعبدته في «غصن الزيتون».

وأبطال روايات محمد عبد الحليم عبد الله من المتعلمين الريفيين الذين يرحلون إلى مدن كبرى للحياة فيها، وهناك يعيشون قصص حب، باعتبارهم من العُزَّاب، المتفتحين لقصص حب، والمُؤَهِّلِينَ لأن يكونوا من العشاق وأغلبهم في سن الخامسة والعشرين، أو دون ذلك، خاصة عبده في «غصن الزيتون»، فرغم أنه يعمل مدرّساً للغة العربية في مدرسة بنات «ثانوي» فإننا نعرف أنه في الخامسة والعشرين من العمر، يبدو مؤهلاً لأن يعيش قصة حب مع تلميذته عطيات، وهي التلميذة التي سبق أن أحببت، أو هكذا تصور الراوية، مدرّسها جمال.

إذن، فنحن في بعض روايات الكاتب، التي تحولت إلى أفلام نعيش على تنوعات متشابهة، ونجد أنفسنا أمام نفس الشخصيات التي تعيش ظروفًا قهرية. وتتوَلَّد مصائرُها إلى نفس الدرب، وهناك ملحوظة هامة في روايات محمد عبد الحليم عبد الله، تتكرر من عمل لآخر، وهي أن الراوية يحاول أن يصوغ بعض المفاهيم، والأقوال المأثورة الحكيمة من وقت لآخر، كأنه يعطي للحياة، أو للأشياء معنى، وفي رواية «غصن الزيتون»، على سبيل المثال، يحاول أن يؤكد لنا من خلال تكرار دائم في أغلب صفحات الرواية على تساؤل: «لماذا نحب أناساً لا نرضى عن ماضيهم تمام الرضا؟»

وهذا التساؤل الموجود في كافة الأحداث والفصول، مصحوب بعبارة أخرى هي: «إن قصة غيرنا قد تكون الفصل الأول من قصتنا ونحن لا نشعر، وحين ينكشف لنا ذلك فجأة ندق كفاً بكف»، وقد كنا، ونحن شباب نقرأ مثل هذه الروايات. نمسك أقلّامًا نسطر بها تحت مثل هذه السطور التي تُعبّر عن مكنون العلاقة، والمشاعر التي تربط بين أبطال هذه الروايات

لكن مثل هذه الجمل لم تكن تلقى إقبالاً من السينمائيين الذين يحولون هذه الروايات إلى أفلام، ورغم أن السيد بدير هو الذي حول «شجرة اللبلاب»، و«غصن الزيتون»، إلى

فيلمين، فإنه في المرة الأولى، جعل الأحداث السينمائية تدور على لسان الراوية. بينما اختلف هذا تمامًا في الفيلم المأخوذ عن الأخير. وقد آثر السيد بدير أن يُغيّر اسم الرواية إلى «عاشت للحب»، بينما لم يمس عنوان الفيلم الثاني، رغم أن معنى غصن الزيتون في الرواية لم يكن ماثلاً إلا في السطر الأخير من النص الأدبي، واختلف مدلوله تمامًا في النص السينمائي «وأشباح تتخايل أمامي في الحجرة فيها صورة مقلوبة لزوجين. وامرأة بشعر بُنيّ وعيون خُضر! ومن خلال الدموع طغت صورة ... صورة امرأة سمراء بوجه مخسوف، وعيون واسعة، وفم يبتسم في تَوَدُّدٍ ومُسَالَمَةٍ. هذه هي صورة روحية. كانت مقبلة عليّ وفي يدها عود أخضر ... يخيل إليّ أنه غصن الزيتون. وهل يكون الحب إلا سلامًا؟ وهل يكون السلام إلا حبًّا؟!«.

وروحية هو اسم مُدرّسة عانس لم تتزوج، وكان يمكن لعبده أن يتزوجها لو أنه لم يقع في غرام تلميذته عطيات.

إذن، فقد انتفى معنى غصن الزيتون بشكله هذا في الفيلم، إلا إذا نظرنا إلى نهاية الفيلم باعتبار أن المصالحة بين الزوجين، بعد انفصال طويل، كانت بمثابة السلام بينهما. لكن هذا لم يتم الإشارة إليه، لا بشكل مباشر أو غير مباشر. وبالتالي كان عنوان الفيلم، بمثابة اسم جذاب يضم مُمثّلين محبوبين من طراز سعاد حسني، وأحمد مظهر، وعبد المنعم إبراهيم، وعمر الحريري.

وإذا عُدنا للمقارنة بين الفيلم والرواية، فإن السيد بدير قد نقل أغلب أحداث الرواية كما هي، عدا بعض التفاصيل الصغيرة، وأكسب الفيلم رومانسية افتقدتها نهاية الرواية التي انتهت بمصرع عطيات على يدي أحد عُشّاقها في شقة كانت تزوره فيها. وقد تم هذا القتل بعد انفصال الزوجين بعامين. لم يتزوج الراوية خلالهما، وإن كان قد بقي على نكراه لزوجته السابقة، التي تأكدت شكوكه فيها.

ويهمنا التأكيد على اختلاف وجهات النظر بين أجواء الحب الرقيقة في الفيلم، ومثيلتها في الرواية أو التي لم تذكر، فالمدرّس الذي يتصفح كرّاس الإنشاء لتلميذته تُجيبه أغنية «إمتى حَ تعرف إمتى»، لتؤكد له أنها تحبه في فترة سريعة جدًّا، حتى ليكاد أن يكون ذلك قد تم بعد الحصة الرابعة والخامسة عشرة في الفيلم والرواية.

ولم يُشر المؤلف في الرواية إلى الأغنية، وإن كان قد أعطى معناها: «المعاني كلها تدور حول شخص يحب، وآخر لا يدري (في العسل نايم)، وبقية العبارات إطار مألوف حول هذه الصورة دموع ... سهر ... أزهار ... ألحان.»



غصن الزيتون.

وفي فيلم السيد بدير هناك شعور ما بالوحدة، والحرمان الذي يعيشه المُدرّس الأعزب، فهو في إحدى الليالي الصيفية يتطلع إلى جيرانه ويكتشف حلاوة العلاقة بين الأزواج. فهذا زوج يُقبّل زوجته قبل أن يُغلّق النافذة، وتلك أسرة سعيدة، ومثل هذا المشهد غير موجود في الرواية، ولم يؤكد عبده بالمرة على حاجته إلى عروس. ولكنه في كل من الرواية، والفيلم، كان مشغولاً بـ «عطيات»، التلميذة، المليئة بالأنوثة، كي تصير زوجة له. ورغم أن عطيات في الفيلم قد أتت إلى منزل مُدرّسها ذاتَ أمسية، بعد أن انطفأ النور في الشارع، والتقيا مُصادفة، فإن هذا اللقاء في الرواية قد أثمر عن تواصل جنسي

جعل عبده يُردّد في ليلة زفافهما: «كنت كالطفل الذي لبس كسوة العيد قبل حلوله، فلما أعاد لبسها يوم العيد لم يجد لها رونقاً». وهو الذي تلقى مثل هذا الأمر بهرود شديد أبعد ما يكون عن العواطف المتأججة التي عليه أن يشعر بها. «ففي الحب أشياء أحلى من الشكوى. ذقناها ونحن في غفلة، فلما أفقنا لم تُعجبنا. حتى أحسست عصر اليوم التالي أنها شيء طبيعي.»

وما عدا بعض التفصيلات الصغيرة، فإن التشابه واضح بين الرواية في أحداثها الأولى، وبين الفيلم، سواء في الشخصيات، أو مسار الأحداث، مثل وصف الأستاذ جمال، ساحر الحسنات الذي يجيد التعامل مع كل النساء، والذي لا يلبث أن يختفي من الأحداث ليظل ماثلاً في ذاكرة الراوية، حتى بعد أن ابتعد جمال عن الأحداث بفترة طويلة جداً.

وأيضاً مثل شخصية المدرس حمودة، الذي يقوم بتدريس اللغة العربية والذي جسّده عبد المنعم إبراهيم، ويُحَيَّل لك وأنت تقرّأ هذا النص كأن الممثل نفسه يبرز من بين السطور، وأن غيره مهما أتقن لا يمكن أن يصل إلى الإتقان المجسّد هنا، وقد أسندت إليه السينما نفس الشخصية في نفس سنة إنتاج الفيلم تقريباً في «السفيرة عزيزة».

وقد اختفت شخصية حمودة تقريباً في الفيلم بعد أن تزوج وانتقل لمدرسة أخرى، لكن حمودة عاد للظهور في نهاية رواية «غصن الزيتون»، فجاء ليتحدث عن ظروفه بعد الزواج من إحدى قريباته وإنجابه عدداً كبيراً من الأطفال، حُرِمَ عبده من واحد منهم. وحمودة في الرواية يعتبر بمثابة الضمير المفكر للرواية، فهو الذي يطرح في حواراته جملاً، تصبح بمثابة دستور حياتي له: «نحن متفقان قبل كل شيء يا صديقي الجاهل، على أنه حين ترتمي المرأة باسم الزواج في أحضان رجل كان له بها علاقة قبل الزواج فإن مشروعية الحوادث بينهما تصبح ذات أثر رجعي، بمعنى أن أخطاءهما الماضية تخف في ميزان الحكم، ما دام قد تزوجا (ص ٢٢).»

وبعد سنوات طويلة، يردد حمودة لزميله القديم وصديقه: «دعك من الماضي البعيد، ومن الطريقة التي تزوجت بها أنت، ولكن لقد ظلت تحقن بالكافور قلباً متوقفاً عن الحركة طول هذه المدة. كان يجب أن تفهم من بدري»، كما أنه يردد في نفس اللقاء (ص ١٨٦): «أتمنى لو كانت خائنة. إن الوفية تمتعنا بحياتها وتشقينا بوفاتها.»

كما أن شخصية جمال مرسومة في الفيلم بنفس صورتها في الرواية، فهو مجرد زميل في المدرسة، يظهر دائماً كي يتكلم جملتين، ويختفي، سواء على المقهى، أم في الفصل،

وأيضًا على سلم منزل عطيات حين ذهب عبده لزيارة صديق يسكن بالمصادفة في الشقة التي تعلق مسكن عطيات، واكتشف الرواية أن جمال يتردد على شقة التلميذة بمباركة أهلها. وقد تم تنفيذ المشهد بنفس صورته الروائية في الفيلم.

ورغم أن جمال يظهر قليلًا في الأحداث ومجموع عباراته قليلة في الفيلم والرواية معًا، إلا أنه كان هناك دومًا، ماثلاً باعتباره الرجل البديل، وفي الرواية كان يأتي أحيانًا إلى القاهرة، وقد يأتي إلى جمال في الرواية عندما كسرت ساقه، وتم تجبيرها: «كان أول ما حاولت أن أراه هو كيف يلتقي نظر جمال أفندي بنظر زوجتي. وكيف يتصافحان، ورأيت في عيونها حنانًا خفيفًا كعطر جو الربيع لا تحسُّه إلا إذا شممته. وضغطه على الأكف وقت السلام، وخلا للقاء، ممَّا يدلُّ على أنهما متباعدان، وأعني أن تعبير الوجوه كان يفيد أنهما يتراءيان في أوقات متقاربة.»

ورغم أنه لم يكن هناك ما يؤكد أن خيانة تتم بين جمال وعطيات في الرواية، فإن المؤلف أكد أن الزوجة سارت على طريق العهر. وفي الفيلم حدثت مواجهة دامية بين جمال وعبده الذي ذهب إلى خصمه القديم، بعد أن اشتدت به الشكوك، فأقسم له جمال أنه لم يقابل زوجته منذ أن رحل إلى الإسكندرية. وكان ذلك بمثابة سبب لعودة عبده إلى زوجته، أما في الرواية فإن الأحداث قد تشعبت بدرجة يصعب لمُّها في فيلم واحد.

فقد أشارت الرواية أن الزوجين ظلَّا بدون إنجاب فترة طويلة، وأنه بعد أن أنجبا طفلة صغيرة، فإن نزلة معوية قد أتت عليها: «وخيل إليَّ أن هذه الأم الحنون، تود لطفلتها أن تموت ليكون الحبل الذي يربطها بي أقل متانة وأسهل قطعًا.»

وقد تجاهل الفيلم في أحداث نصفه الأول قوة العلاقة التي تربط بين عبده وناظر المدرسة التي يعمل بها، فكلاهما متشابهان في صفات عديدة، وقد تحدث عبده عن وفاة الناظر في صفحات متتالية، كذلك ألغى الفيلم شخصية الأم التي يذهب عبده إليها في الريف مرة كل عام تقريبًا، فتبدو كأنها مرآته، تراه مخيفًا، يحتاج إلى رعاية، تسأله ذات مرة أن ترى زوجته بعد أن تزوجًا بعدة سنوات، وقد تحدث الراوي عن أمه بين الحين، والآخر، حتى ماتت فذهب لمواراتها كأنه يوارى أيضًا علاقته بعطيات.

ومثل أغلب روايات عبد الحليم عبد الله، فنحن أمام ميلاد ونهاية قصة حب، ولعلنا هنا أمام أكثر قصص حب الكاتب حسية، فهناك شهوة متقدة بين عطيات وزوجها، فقد تغيرت معالم المرأة بعد زواجها. «كأنها قطعة فوسفور حية تتوق بكل ما فيها، تأكل وتتكلم وتضحك، أخذت تحل الشريط الأحمر المعقود على شعرها ورأسها مُتَطَمِّنٌ بين

نراعيها العاريتين في فتنة جديدة كأنني لم أرها في الشهور السالفة، فتيقنت أن الحوادث تجدد قديمنا.»

وقد أبرأ الفيلم عطيات من تهمة الخيانة. لكنه وهو يطمئن قلب الزوج على طهارة الزوجة التي أنجبت أخيراً بعد أن حملت منه وهما في الفيوم حيث تم نقله ليعمل هناك كمدرس، فإنه قد تناسى أن الشك مرض متأصل في قلب صاحبه، يستبد به، ليس تجاه شخص بعينه، بل تجاه كل من يحوط بمن يحبه. وقد ركز الفيلم على الشك في شخص واحد هو جمال. أما الرواية فقد أوجدت أكثر من شخص، بدليل تلك القصاصة المنشورة في الصحف عن مصرع: «امرأة بيد عشيقها على سطوح إحدى العمارات». والقاتل في الرواية هو شاب في الخامسة والعشرين، ليس بالطبع هو ذلك الشاب الذي حكى له أنه طرق باب عطيات مرتين في ليلتين متتاليتين، في غياب زوجها بالفيوم، كي يسألها عن زميله الذي في كلية الطب.

ولم تذكر لنا الرواية السبب في أن يقوم هذا العاشق الصغير بقتل عطيات، وتمزيق جسدها: «تذكرت فجأة أن هذا الجسد الذي مزقته السكين تمدد في أحضاني عدة سنوات. وأنه من الجائز جداً أن يكون أمًّا لأولاد أنا أبوهم.»

وقد حاول الرواية إحداث إسقاط بين رواية يقرأها لتولستوي، هي «أنا كارنينا»، وبين امرأته، وقد بدأ عبده في قراءة هذه الرواية، وهو في الأيام الأخيرة من زواجه لدرجة جسدت الشك لديه، لكن رواية تولستوي لم تعتمد على الشك، بل على امرأة خائنة، ارتمت في أحضان رجل لعب بعواطفها، ونبذها، وهي المتزوجة من رجل له مكانته الاجتماعية.

والغريب أن محمد عبد الحليم عبد الله قد أوجد تقارباً بين «أنا كارنينا» رغم بُعد المسافات الوصفية فيما بينهما: «وأخذت أقرأ «أنا كارنينا» مرة أخرى، كأنني أقرأ قصة عطيات. وعلى كثير من صفحاتها رأيت كثيراً من الآثار التي عاشرتني أكثر من أربعة أعوام. رأيت بقعاً من القهوة. ورأيت تذكرة ترام. وهناك بقعة حمراء لعلها أحمر شفاء.» وكل هذه الرؤى والتفصيلات غير موجودة في الفيلم، باعتبار أن الأحداث قد تم بترها، ولم يكن هناك أي داعٍ لذكرها، طالما كُذِّبَ الشكوك من حول الزوج العاشق السينمائي، ولكن هذه الشكوك بدت صادقة في الرواية.

(١٧) من أعمال أندريه شديد

إذا تمكنت من قراءة رواية «اليوم السادس» للكاتبة أندريه شديد ثم من مشاهدة الفيلم المأخوذ عنها فإن السؤال الذي يطرح نفسه عليك هو: لماذا قرر يوسف شاهين أن يقتل الطفل حسن بعد إصابته بالكوليرا؟

فلو بدأنا بالاطلاع على الفصل الأخير من رواية أندريه شديد الذي تستعد فيه إلى دخول اليوم السادس الذي تنتظره الجدة «صديقة»، أو أمُّ حسن فسوف نرى أن كل من فوق المركب الصغير قد أصبحوا جسداً واحداً يسعى لتوصيل حسن إلى البحر مهما كانت الصعاب، كالمروّض وصاحب السفينة والنوتي. وأبو نواس. فهذا الأخير يردد من أعماق قلبه: «إنه حي. إنه الغد يفيض حياة.» ثم يصيح النوتي وقد أنار وجهه: «القوة عادت إليه. إنه يضغط بيده الصغيرة على إصبع النوتي.» أما المروّض «أوكازيون»، فيعلن في فرح: «هل تسمعينني، يا أم حسن، إنني أعلن لك النبأ السار: الطفل سىرى البحر؟!» وإذا شاهدت مثل هذا الشعور الإنساني العظيم في فيلم يوسف شاهين فسوف تُصدم عندما تجد المخرج — وهو أيضاً كاتب السيناريو — قد خلع كل السمات الإنسانية من هذا المشهد. فطاقم المركب قد خلت قلوبهم من التعبير الفياض. وأصبحت «صديقة» مجرد حالة عابرة إلى الإسكندرية. أما المروّض فهو منذ البداية ذلك الشاب البراغماتي الذي يسعى وراء المرأة العجوز لنيلها جنسياً وعاطفياً وهو الذي يردد دوماً إن كل من عرفهن لم يقاومنه عداً أم حسن.

رحلة الأيام الستة عبّرَ مرض الطفل الصغير هي رحلة عبر أمل قاتم. ووسط مرض يهدد المدن والقرى في عام ١٩٤٧ م. وحسن هو رمز الأمل الذي يلقي مصرعه بلا سبب على يدي يوسف شاهين. ورغم توسّلات جدته التي تغني للشمس عند صعودها في الفيلم بينما تصعد هذه الشمس في الرواية في مشهد لو نُفِذَ سينمائياً لكان أكثر روعة من ذلك المشهد الجمالي الذي قدّمه شاهين: «تقدم الفجر. وشيئاً فشيئاً، تلون الجلباب، واليدان، والذقن، والوجنتان ثم الجبين. الوجه كله أصبح منيراً، يوهج كالنحاس القديم قرب النار. وعندئذ جعلت المرأة تضم يديها الواحدة إلى الأخرى وتشرع في الترنيم.»

أيّتها الشمس التي تخرج وردية تماماً من الجبل الوردية.

وقبل أن نستطرد في الحديث عن الفيلم فإننا نرُد على أي مخرج يتعرض لنص أدبي فيغيّره ويمسّحه تحت ادعاء رؤياه الخاصة، بمقارنة بما جاء في «اليوم السادس». حيث

يبدو الفيلم قزمًا قياسًا إلى النص الأدبي. وتبدو التغيرات التي أحدثها الفنان كائنًا مُشوَّهًا قياسًا إلى الرواية. فلو أن المتفرج تطلع إلى الفيلم كعمل مستقل لوجد نفسه أمام لوحة جيدة. ولكن هذه الجودة تهوي عند مقارنتها بالنص.

فلو اهتم الفيلم برحلة صديقة إلى قريتها «بروات» للتعزية بوفاة أحد أقاربها بدلاً من المشهد الذي يدور في السينما لكان أفضل. فالكوليرا في الأرياف قد صالت وجالت. وتترك صديقة حفيدها ليوم واحد كي تقابل أهلها بعد سبعة أعوام من الفراق. وفي القرية يردد صالح: «بوسحك أن تعودني من حيث أتيت. لقد وصلت بعد فوات الأوان. لم يَعد هنا سوى الأموات لاستقبالك.» فالكوليرا تحيط بالعجوز في كل مكان. تلك المرأة التي لم تعرف سوى الحزن. ماتت ابنتها وتركت حسناً لتربيته. مما يؤهل دخول الحدث الرئيسي وبيان مدى فاجعة الموت عندما تمس الكوليرا الصغير وتجيء أهمية هذه الرحلة إلى القرية من خلال ما جاء على لسان صالح أيضاً في الصفحات الأولى من الرواية أن «الكوليرا لا تَهْم أهل المدن في شيء. إنها تهمننا نحن فقط.»

وصالح هذا في ذاته رمز كبير للعجوز، فهو يحدثها عن أحوال القرية ومرضاها. والأسرة التي مات منها أحد عشر شخصًا، وذلك من خلال حوار طويل. وفي هذه الزيارة نعرف أن الزوج — حمدي أحمد في الفيلم — يجد من يتولى أمره في غياب العجوز، أي إن المبر الذي دفع سعيد للانتحار في الفيلم غير موجود تمامًا؛ لأن الزوج رأى أنه عالة على المرأة.

وقد وجد يوسف شاهين أن عليه أن يُكَبِّر حجم شخصية ثانوية لم تظهر سوى في الجزء الثالث من الرواية وهي شخصية المروض أوكازيون. فرأيناه في الفيلم مُعجَبًا بجين كيلي. يرقص على طريقتة. مجنون بالسينما. يُقلد الجنود البريطانيين. ثم إذا هو مُنَمِّم بأم حسن. وتكبر مساحة هذه الشخصية لدرجة أنها توازن في الأهمية «صديقة» المعنى الأكبر. فهو مُعجب بأخت الملك فاروق لأنها شقراء. وهو يرقص مثل قرده دون أن يُفيد ذلك شيئًا في معنى اليوم السادس.

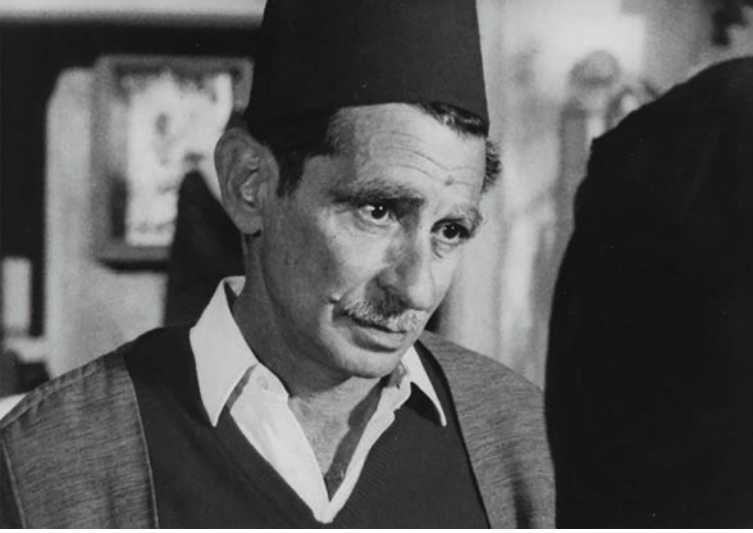
وفي مقابل ذلك فقد ظَلَمَ الفيلم شخصية الأستاذ سليم وحوَّلها إلى شبح بلا معنى. فالجدة قد تركت حفيدها عند سليم عندما ذهب للعرزاء. وسليم عند أُنْدريه شديد رمز لأمل كبير يموت. لذا يجب ألا يموت حسن مَهْمَا كان الثمن. فهذا المدرس يرتدي ملابسه على النمط الأوروبي. كان كل شيء في هذا الشاب يوحي بالثقة. كانت تجد وجهه جميلًا وسيمًا. ونظراته مُشرقة. أما ابتسامته، فكانت تصفها بأنها «قَطْر الندى». ولكن عندما

كان يحدث للأستاذ سليم أن يُبدي رأيه في الجهل يتغير فجأة وتتوهج أذناه ويتدفق الدم في شرايين صُدغِه. وتتصارع الأفكار الكثيرة في رأسه، ويمتلكه عنف شديد، وعندئذٍ تتضارب كلماته، ويختلط بعضها ببعض فتصبح غامضة مبهمّة، وعندئذٍ تستولي عليه موجاتٌ من الشهامة والثورة، لا يكاد يعي كُنْهها أو لا يستطيع أن يدرك مغزاها أو أن يتحكم فيها.



اليوم السادس.

وقد تعمّدنا أن نرجع إلى الفقرة التي كتبتها أندريه شديد عن سليم لنعرف كيف يمكن أن تتسع المساحة الدرامية لهذا الشخص ليتحول إلى رمز هامّ يلقي حتفه. مما يُعطي معنىً لمرض أو وفاة حسن. وقد حوّل المخرج المعلم إلى شخصية ضبابيّة. لا ملامح لها. لذا فعندما أخذه رجال الإسعاف لم يَبْدُ الحزن شديدًا، وإن أثار الاشمئزاز بتلك السوائل التي تساقطت من فمه. بل سمعناه يُردّد جملة واحدة مثل: «أنا مُتعلّم. ويجب أن أبلغ عن نفسي.» وقد أخذت الكاتبة تتغزّل في هذا المعلم وفي علاقته القوية بالجدّة، «صديقة». «ولكن بمجرد أن يشرع في الدرس فإن صوته — على النقيض من ذلك — يُصبح عذبًا في صفاء البلور. وتلمع كل كلمة من كلماته كحصاة صقلتها مياه البحر.»



تعمّدت الكاتبة أن تكشف عن جوانب عديدة من هذه الشخصية وأعطتها مساحة كبيرة، لا أعرف لماذا أغفلها. وقد جاء ذلك ضدّ الفيلم وقد صوّرت الكاتبة رحيل سليم بأسلوب مُبدع: «بعد ستة أيام سأكون قد شُفِيتُ. لا تَنَسَ ما أقوله لك: في اليوم السادس، إما أن نموت أو نُبعث من جديد. اليوم السادس.» وهكذا يُصبح لليوم السادس مَعْنَى إذا أصاب الصغير حسن أي ضرر. فلم يَعدّ المدرس بعد ستة أيام. «وصبر الطفل والمرأة ستة أيام أخرى. ولكن الانتظار مرة أخرى لم يُجِدْ شيئاً».

لا أعرف كيف يترك الفيلم المعاني العظيمة والعلاقات الرائعة كي يؤكد على إعجاب بطّله بجين كيلى. ولا أجد سوى تبرير واحد أراد أن يصنع من هذا الجزء بالذات تكملة لشخصية يحيى في «إسكندرية ليه»، «حدوتة مصرية». فالمرّوض مشدوه بالسينما. مُعجَب بجين كيلى وليلى مراد. وهناك العجوز صاحب السينما الذي يرحل إلى بلده فلسطين، وبدأ أشبه بخيال يروح لذا، فلا أهمية له. فقد بدا إعجاب المرّوض بالشعر الأشقر وملابس الإنجليز العسكرية، خارجاً تماماً عن المعنى العظيم الذي يمكن أن يربط الأمل بالمرض بامرأة جادّة مثل «صديقة».

وأحب دائماً أن أؤكد على شخصية الأستاذ سليم لأنه أقرب إلى عَرَّاب لحسن، فبعد رحيل المدرس حُرْم حَسَن من المدرسة وراح يتسكع في كل مكان بين أوقات الوجبات. ولم تكن جدته تراه أياً ما أكملها. وكم تسلَّل كالقطط بين الحارات مما يعني أنه فقد حبله السري. ويؤهله للإصابة بالمرض وذلك عكس ما جاء في الفيلم حيث جاءت الإصابة سريعة بدون مُبرر.

وعند قراءة الرواية فإنك تشعر أن أندريه شديد كبتها لتحويلها إلى فيلم وقد كانت هناك محاولات بالفعل لتحويلها إلى سينما منذ كتابتها. فالجدة هاربة من رجال الإسعاف إلى غرفة الغسيل فوق السطح حيث تأخذ المفتاح من الطالب. أما في فيلم يوسف شاهين فقد تركت الجدة كل علاقة لها بما خلفها بحريق المنزل، حين فجَّر الزوج المشلول وابور الغاز في المنزل. ومعنى الهرب أكثر قيمة عند أندريه شديد. فهي طيلة الرواية طريفة. مع حفيدها سعى إليها رجال الإسعاف. وهي فيما بعد لا تضطر أن تترك غرفة الغسيل بالسطح عندما تُفاجأ أن سيدة البيت تذهب إلى غرفة مقابلة مع عشيق لها وقد حاول الفيلم أن يكتسب واقعاً حين أشار إلى أنها الممثلة أمينة نور الدين. وقد كان إحساس «صديقة» في الفيلم أنها في مكان داعر دافعاً إلى مغادرتها المكان ... فقد حوَّل شاهين شخصية الخياطة إلى ممثلة دون مُبرر كي تصبح الغرفة التي فوق السطح رمزاً وأملاً في فترة قبل أن يُحدثها المروض عن الرحيل إلى بحر الإسكندرية. وتجد الكاتبة، تردد على لسان الجدة من وقت لآخر، معاني الأمل: «في اليوم السادس، سيُبعث حسن إلى الحياة. إن الذي يرقد هنا ليس سوى صورة، صورة لطفل الغد، إن اليوم لا يعدو شيئاً، ما دام الغد يقترب. بعد أربعة أيام من الآن.»

لم تظهر شخصية المروض إلا مع النصف الثاني من الرواية. المروض يُنادي العجوز دائماً بلفظ: «خالتي». أي إن هناك حاجزاً موجوداً، بينما حاول الفيلم أن يحطمه بذلك الاشتها الذي يعلو وجهه وجسد «عكا»، اسم المروض في الفيلم بدلاً من «أوكازيون». وهي تقبل — في أول الأمر — أن تعمل مع المروض في جمع المال من العروض، والعلاقة بين المروض والمرأة نقية في المقام الأول في الرواية. فهو يرى فيها شيئاً مهماً لجمع الأموال. «كانت ترى نفسها وهي تَعْبُرُ الساعات والأسابيع، والمدينة، والبلد، مُقيدة دائماً إلى المروض، إلى أين سيظل يسحبها وراءه على هذا النحو؟»

وفي الرواية تحوَّل المروض إلى ساعد أيمن للمرأة يُسندها في رحلتها فهو الذي دَبَّر لها المركب لينقلها إلى الإسكندرية. «من الآن، يا خالة، أتمنى لك يوماً أبيض من اللبن.» أما في الفيلم فقد حاولت استمالته، «كي تأكل بعقله حلاوة»، لكن على ظهر المركب يكتشف

في كِلَا الحالتين أنه أمام حالة كوليرا. نفس الرعب يصيبه عندما يكتشف إصابة الطفل. فهو مُخْبِر سابق يُخبر السلطات بحالات المرض سعيًا وراء سبع جنبيات للتبليغ عن المريض. ويقول في الرواية أنه لا يسعى لذلك سعيًا وراء مال. ولكن سعيًا وراء أن المرض خطر على الأصحاء.

على المركب هناك شخصيتان جديدتان تظهران مع الفصول الأخيرة من الرواية. الأول هو أبو نواس صاحب المركب. ودسوقي النوبي. وهما في كلا العاملين يتسمان بسمات مياه النهر: الهدوء والاتزان. وعدم الانفعال السريع. أما المُرُوض فقد ظلّ دائماً ذلك الشهم تجاه كل من يحيط به ولم يندفع للوقوف مع الجدة من أجل إرضاء عواطفه، ولكن الكاتبة تصفه دومًا على أنه الشَّهم. ليس تجاه «صديقة». بل تجاه قرده أيضًا. تلك قراءة ورؤية مقارنة بين الرواية والفيلم. وقد سبق أن أكَّدنا في فصول هذا الكتاب أن الأدب الجيد كثيرًا ما يُغْبَن عند تحويله إلى سينما. ورغم جودة فيلم يوسف شاهين كعمل فنيّ مستقل بذاته. إلا أنه لا يرقى إلى مستوى الرواية. ولم يُنقذه سوى اجتهد العاملين فيه. مثل موسيقى عمر خيرت. وتمثيل محسن محيي الدين في دور عكا. وداليدا التي كستها ملامح الشيخوخة قبل الأوان. فاجتهدت قدر المستطاع.

(١٨) من أعمال محمد فريد أبو حديد

لا يمكن الحديث عن العلاقة بين رواية «أبو الفوارس» لمحمد فريد أبو حديد التي كتبها عام ١٩٤٥م، وبين الفيلم الذي أخرجه نيازي مصطفى عام ١٩٦٢م باسم «عنتر بن شداد»، دون الإشارة إلى ما يُسمَّى بالأفلام الصحراوية التي شُغِفَ بتقديمها المخرج، وأيضًا إلى أن المؤلف قد كرس كافة اهتماماته في أغلب رواياته للتاريخ المصري، والعربي، وهو التاريخ الذي لم تهتم السينما المصرية بتقديمه إلا في أضيق الحدود.

ومن المؤكَّد أن نيازي مصطفى ما كان له أن يلتفت إلى «أبو الفوارس»، إلا لأنها رواية على هواه، تتناسب مع مجموع الأفلام التي أخرجها من أجل زوجته الممثلة كوكا. ولذلك فقد ظلت رواية «أبو الفوارس»، هي العمل الوحيد للكاتب الذي وجد طريقه إلى الشاشة، بينما تم تجاهل بقية أعماله، رغم أنها يمكن أن تصلح كأفلام حول رومانسيات الصحراء، أو ما يمكن تسميته بـ «وسترن الصحراء»، وهو تعبير سوف نتناوله في مكان آخر من هذه الدراسة؛ حيث إن هناك روايات للكاتب كانت تصلح لصناعة هذا النوع من الأفلام مثل «المهلل سيد ربيعة»، و«الوعاء المرمري».

ولو نظرنا إلى علاقة نيازي مصطفى بزوجه الممثلة كوكا، فسوف نلاحظ أن المخرج هو أكثر الذين عملوا في هذا النوع من الأفلام الصحراوية، من أجل عيني زوجته، التي حبست نفسها في هذه الأفلام، وكانت كلما ابتعدت عنها، عادت مرة أخرى إليها، ولذا حاول نيازي مصطفى البحث دومًا عن هذا النوع من القصص التي تصلح لزوجته. وإذا كانت كوكا قد ظهرت في هذا النوع من الأدوار في فيلمها الثاني «وداد»، عام ١٩٣٦م، فإن أول أعمالها مع زوجها لم يكن من النوع الصحراوي، أو فلنقل البدوي، وهو فيلم «مصنع الزوجات»، عام ١٩٤١م، لكن كوكا لم تلمع على الشاشة إلا في دور «رابحة»، عام ١٩٤٣م.

ولعل الدافع الأول لصناعة مثل هذا الفيلم كان سببه النجاح الذي حققه الأخوان لاما في تمثيل وإخراج أفلامهما الصحراوية، وما كان «رابحة»، سوى واحد من هذه الأعمال التي لاقت نجاحات ملحوظة، لما تتضمنه من أجواء فروسية، ومطاردات، وقصص رومانسية، وحكايات عن النبل، والصراع القبلي. وهو نوع فيلمي مُجابه لأفلام الغرب الأمريكية التي قامت على مبدأ احتلال أرض الغير، والصراع العرقي مع الهنود الحمر.

لذا، سرعان ما راح الزوجان يستفيدان من هذا النجاح، وقدمًا مجموعة من الأفلام الصحراوية، تفرغت فيها كوكا لأداء شخصية البدوية الحسنة، أما نيازي مصطفى فلم يحبس نفسه كثيرًا في هذا النوع من الأفلام، والأرجح أنه كان يعود إليه تحت إلحاح من زوجته، التي لم تكن تعمل كثيرًا كممثلة إلا تحت إدارة زوجها، وفي دور البدوية.

وفي عام ١٩٤٥م قدم الثنائي نيازي وكوكا فيلمهما «عنتر وعبله» الذي كتبه عبد العزيز سلام، ثم عملا معًا في «راوية»، ١٩٤٦م، و«سلطانة الصحراء»، ١٩٤٧م، و«ليلي العامرية»، ١٩٤٨م، وفي نفس السنة عملت كوكا مع المخرج الجديد، آنذاك، وأحد تلامذة زوجها، وزميلها في المونتاج من قبل، صلاح أبو سيف في فيلم «مغامرات عنتر وعبله»، كتبه أيضًا عبد العزيز سلام، وهو بمثابة تكملة لأحداث الفيلم الأول.

ثم عمل الزوجان مجددًا في أفلام بدوية أخرى من طراز «وهيبة ملكة العجر»، ١٩٥٣م، و«أرض الأبطال»، أو «غرام بثينة»، ١٩٥٣م، ثم «الفارس الأسود»، ١٩٥٤م، و«سمراء سيناء»، ١٩٥٩م. في تلك السنوات انتابت الرغبة المخرج أن يقوم بإعادة إنتاج بعض أفلامه القديمة الناجحة مثل «طاقية الإخفاء»، و«عنتر وعبله». وبالنسبة لهذا العمل الأخير، فإنه وجد نفسه أمام رواية جاهزة وصالحة تمامًا لتقديمها إلى الشاشة، وهي «أبو الفوارس»، والذي كتب لها كل من عبد العزيز سلام، ونيازي مصطفى السيناريو.

وقد كان نجاح هذا الفيلم سبباً في أن تنتهافت السينما اللبنانية على إنتاج سلسلة من أفلام تحمل اسم «عنترة» قامت ببطولتها كوكا، مرة أمام أحمد مظهر في «بنت عنترة»، ١٩٦٤م، ومرة أخرى أمام فريد شوقي ١٩٦٩م في «عنترة يغزو الصحراء».

وبالنظر الأولى إلى وقائع كل من الفيلم الأول الذي أخرجه نيازي مصطفى عام ١٩٤٥م، وقام فيه سراج منير بدور الفارس الأسود، وبين رواية «أبو الفوارس»، وفيلم «عنترة بن شداد»، فسوف نلاحظ أن الفيلم الأخير بمثابة محاولة إعادة إخراج للفيلم الأول أكثر منه اقتباساً عن رواية محمد فريد أبو حديد، رغم تشابه أجواء الحكاية، وأسلوب القصة، وأيضاً المادة التاريخية والروائية بين رواية «أبو حديد»، وبين فيلم «عنترة بن شداد»، ولم يكن لكاتب السيناريو عبد العزيز سلام أن يحيد عما سبق له الكتابة، أو يقوم بتغييره، فحسب قصة الفيلم الأول، فإن عنترة (تم إلغاء التاء في اسم عنترة سينمائياً) الذي لا يعترف به أبوه أحد أسياد القبيلة، يحب ابنة عمه عبله، ويحدث أن ترحل قبيلة بني عبس للحرب، وتترك لعنترة حراسة القبيلة هو وبعض العبيد، فيهاجم اللصوص القبيلة، إلا أن عنترة يتغلب عليهم، مما يلفت أنظار عبله إليه كفارس.

وعند عودة القبيلة من الحرب يعلم الجميع بما حدث، ويُسرّ شيخ قبيلة بني عبس بانتصار عنترة فيُقرّبهُ إليه، يتقدم عنترة لخطبة عبله، ولكنَّ عمه يزدريه، ويذكره بأنه العبد الأسود، ويبدؤون في نسج المؤامرات والدسائس للإيقاع بعنترة، الذي يُصر على خطبة عبله فيطلب منه عملاً يعجز عنه، وهذا هو الموضوع الرئيسي في أحداث النصف الثاني في الفيلم، لكن عنترة يُقرّر إحضار المهر، مهما كانت المخاطر التي يتعرض لها.

وحسب بعض الكتابات النقدية المقارنة، فإن الكثير من الباحثين والنقاد مثل عبد الغني داود، وفريد المزاوي، قد أكدوا أن فيلم «عنترة بن شداد» هو بمثابة إعادة REMAKE للفيلم الأول، ونحن نرى مثل هذا الرأي، لكن لا شك أن هناك الكثير من الوقائع، والحوادث، قد أضافها الفيلم الثاني من الرواية، ألا وهي مسألة العلاقة بين العبد عنترة، وبين أمه الحبشية السوداء التي تحولت إلى سبيّة في إحدى المعارك، وأنجبت عنترة، فصارت هي حُرّة، بينما بقي عنترة عبداً يحاول البحث عن أبيه، ويتذكر قولاً قالته أمه بأنه ابن للسيد شدّاد.

والأرق الذي أصاب عنترة في هذه الرواية حول نسبه لشداد، ومحاولته انتزاع اعتراف بهذه البُنية من هذا الأب، هي الهاجس الأكبر لدى الفارس الأسود، البالغ القوة، وهو في رأينا هاجس «هاملت»، يحمل معاني عديدة أبرزها «أكون أو لا أكون تلك هي المسألة» ...



الراهبة.

فهذا الفارس الشجاع الذي يهزم الفوارس، وينتصر عليهم، يبدو بالغ الضعف أمام عبلة، الأميرة البيضاء والتي يحاول أن يطالها، بأن يكون سيداً حرّاً مثلها، ومثل كل الرجال الذين يتقدمون من القبائل لخطبتها، أو يقومون بإرسال رجالهم لاختطافها.

ومن الواضح أن محمد فريد أبو حديد قد اهتم كثيراً بأعمال شكسبير، وترجم له بعض أعماله مثل «ماكبت»، ولعل القلق والاضطراب الذي أصابه أقرب إلى ما حدث للأمير الدانماركي، فكل منهما يبحث عن حقيقة، وكل منهما له مناطق قوّته، وضعفه وعليه أن يفكر كثيراً، وبصوت عالٍ، قبل أن يصل إلى قرار نهائي في أي أمر يخصه.

وإثبات بنوة عنتره هي أساس الرواية، كما أنها تصير المسألة الأساسية في الفيلم الذي أخرجه نيازي مصطفى عام ١٩٦١م، ولم تكن هذه المسألة هي المحور الرئيسي في الفيلم الأول. وقد أكسب هذا للفيلم الصحراوي أهمية، وابتعد به عن ما أسماه فريد المزاوي بـ «وسترن عربي»، وهو يقصد هنا أن أحداث الفيلم تدور حول بطل واحد رئيسي، يتحرك في الصحراء، من أجل أن تسود العدالة. تطارده، أو تحوطه في أغلب الأحيان قصة حب عاطفية.

وسوف نتوقف هنا عند المقارنة بين الفيلم الملون، وبين رواية محمد فريد أبو حديد، فالشخصيات الموجودة بين الرواية والفيلم هي عبلة، وعنتره، ثم شداد، والأخ شبيب، وهو غير شقيق لعنتره، أي إنه أسود، لا تورقه كثيراً مسألة الحرية، وهو قانع تماماً بعبوديته، ربما لأنه ليس واقعاً في قصة حب مسدودة الأطراف مع الأميرة البيضاء عبلة. ويمكن التركيز أننا أمام فيلم وسترن عربي؛ لأن الأحداث، قد كشفت لنا عن فارسٍ مقدم جيد النزال، وقد غلب هذا الفارس على الشاعر الذي ينطق في الرواية، بالحكمة، واللوعة، والهووى. فبدأ عنتره في الفيلم بمثابة الفارس الغالب على الشاعر، بل إنه عندما كان يَبْتُ عبلة لواعجه، فإنه كان يتكلم بجشاشة، وصَلَاة تتنافى تماماً مع ما يحمله في داخله من ضعف، وهوان، وإحساس بالذُل، ليس فقط تجاه الحبيبة عبلة، بل أيضاً تجاه أبيه. ويبدو هذا من خلال المواجهة الحوارية البالغة القوة. الأولى في الفصل الرابع بين الابن وأبيه، ثم في الفصل الثامن بين عبلة والعبد الذي يحبها، وهي المواقف التي لم يُجَد فريد شوقي التعبير عنها في الفيلم، باعتباره الممثل الذي لم ينجح قط في تجسيد المشاعر العاطفية الشفافة في كل أعماله.

وبالنظر إلى الرواية، خاصة نصفها الأول، فسوف نرى أن بكل فصل منها مواجهة حوارية خاصة تدور بين عنتره، وبين أشخاص لهم علاقة بمسألة هويته: عبد أم سيد حر، فهناك سجال بينه وبين أمه في الفصل الثالث. يبدو فيها عنتره القوي الجثمان، بالغ الخذلان والهزيمة، يبدو أشبه بالأسد الجريح، وأمّه تمسح رأسه بيمينها، ثم يُردّد بما يعلن كم هو في أشد الحاجة إلى الحنان: «فدعيني أذهب إليه، فأني لن أثير قلبه، سوف أخضع له في القول لعلّه يلين لي، ولستُ آيساً منه فأني ألح فيه أحياناً رقة ومحبة، ولا أملك قلبي من الميل إليه كلما لقيته.»

أما السجال الحوارى الحقيقي، الذي يبدو فيه عنتره كأنه يبارز أباه، فهو الذي يتحاور فيه معه، محاولاً انتزاع اعتراف ببنوته للسيد، وهذا الحوار يتسم بالعبارات

القصيرة أحياناً من طرف الأب، وأحياناً من طرف الابن، أو هي جُمْل طويلة تدور على لسان عنتره، وهو يفشل في انتزاع اعترافٍ علني من الأب الذي له أسبابه.

على سبيل المثال يقول الأب في جملة تلغرافية: «لست أنكر أنك ابني.» ثم يردد في مكان آخر من نفس الحوار: «أمهلني يا عنتره حيناً، ولا تَقَسْ عليّ، أمهلني حتى أمهد لأمرّي وأتوسل إلى قصدي، ولن أفرط فيك أبداً أبداً فقد عجز الأحرار عن ولادة قرينك.»

أما المساجلة الثالثة التي تدور بين عنتره وشخص آخر، فهي عبلة، وهو حوار دار في أعماق عنتره، بعد أن تَمَكَّن من استعادة عبلة من الأسر. فيقول لها في ألم: «أنا بين يديك أضعف من فرخ اليمام، وأخفُّ من ريشة في الهواء، ذريني يا عبلة أعرف ما في قلبك ...» ثم يقول لها في موضع آخر من نفس الحوار: «ثم أنصرف عنك وقلبي في حيرة بين الأمل الذي يلوح لي والقلق الذي يساورني، وأنظر حيناً إلى الأرض فأراها جنات فيحاء تحيط بها الأنهار، وتتفجر فيها العيون، ويبتسم فيها الزهر ويغني الطير، ثم لا ألبث أن أحس بالشجون تثور بي فلا أرى حولي إلا صحراء بقلعاً، ولا أعرف أنا أطمأ الأرض بقدمي أم أنا فوق لُجّة تضطرب بي، ومع ذلك فإن شيطاني في شغل عنك بي.»

ومن الصعب أن نذكر المزيد من هذا الحوار الذي يرفع من قيمة الرواية، وهو الحوار الذي حاول الفيلم أن يُلملم منه القشور قَدْر المستطاع وذلك لانشغاله بتصوير أجواء الوسترن الصحراوي. فبالنظر إلى الرواية سوف نلاحظ أن الفصول بمثابة مواجهة حوارية بين طرفين، وقد يكون هناك في بعض الفصول أكثر من مواجهة حوارية. فبعد المساجلات التي سبقت الإشارة إليها، فإننا نرى في الفصل التاسع مُحَاوَرَة بين عنتره وشيبوب، يبدو فيها كم يتمتع، أو يتَّسِم، الفارس بضعف داخلي وَهَن ملحوظ بسبب وجود عبلة في مكان بعيد لدى بني شيبان، وهو أمر لم يتطرق إليه الفيلم قط، فالأب مالك بن قراد، قد أَبْعَد ابنته عن القبيلة بسبب كثرة الشعر الذي تَرَدَّد على الألسنة، وقَرَضَهُ عنتره في ابنته.

والفيلم الذي يتحدث عن فارس، شُغله الأول هو مُقَاتَلَة الرجال، ومُغَالَبَة الفوارس، لم يلتفت إلى هذه السمة في عنتره الذي تعلق وجدانيّاته، وجَوَانِبُهُ على فروسيّته، أي إن الفيلم قد أخذ من الرواية، ما يتفق وأعمال الحركة، وقام بتجاهل ما كان يمكنه أن يُكسبه شاعرية، ليست مطلوبة بالطبع في أفلام نيازي مصطفى.

ففي الفصل التاسع من الرواية، يعترف عنتره لأخيه أن مسألة أن يكون عبداً ليست هي التي حالت بينه وبين عبلة وسعادته، وليس الرّق سوى لفظ يَسْتُرُون به ما في

نفوسهم من الكبرياء: «ليس الرُّقُّ هو الذي كان يُشقيني، بل هو الوهم الذي يرضي به الضعفاء أنفسهم وَيَسْتُرُونَ به سِرَّ ضعفهم.»

وفي هذا الحوار يبدو شيبوب شخصاً له رؤيته، وموقفه من الحياة، والعالم، فهو ليس بمثابة رفيق البطل الساخر، الذي يستعين السيناريو بوجوده من أجل إعمال الضحك في قلوب المتفرجين، فبينما هو في الفيلم مجرد تابع لأخيه، يسمع منه آلامه، ومعاناته، فإنه في الرواية يُحاوِرُهُ، ويبدو أكثر منه حكمةً وأعمق رؤية، وهو يُردّد:

«إنما العبد مَنْ يَسْتَمِدُّ من الناس حريته، إنني أعيش لنفسي، وإذا نظرتُ إلى هؤلاء الناس لم أكد أرى منهم أحداً سواك أنت وأمي وإخوتي.»

وقد تجاهل سيناريو الفيلم وجود شخصيات كان وجودها يمكن أن يبطئ من إيقاع الأحداث، تلك الأحداث التي تقوم على المطاردات، ومُنَافَسَة رجال آخرين ذوي شأنٍ على امتلاك قلب حبيبته، أو بالأحرى الزواج منها، ومن بين هذه الشخصيات التي تجاهل الفيلم وجودها تماماً عمرو بن مالك، شقيق عبلة. فحسب الأحداث، فإنَّ عمراً قد هاجر مع أسرته إلى بني شيبان في العراق، بعد أن تعرضت الأسرة لعار تأليف أشعار عنتر في ابنتهم. لذا فإن عمرو بن مالك لا يكاد يطيق أن يسمع ذكر عنتر. وفي الفصل العاشر من الرواية، يدور حوار ثنائي بين عمرو وأبيه، وهو حوار طويل أسوة بكافة الحوارات التي كتبها أبو حديد في الفصول السابقة من الرواية. ثم ينتقل الحوار إلى طرفين آخرين، هما شيبوب الذي جاء إلى العراق بحثاً عن أخبار عبلة، وبين هذه الأخيرة، ثم ينتقل الحوار إلى مُستَوًى ثالث بين شيبوب وعمرو. وقد تم تجاهل هذه المستويات الحوارية تماماً في الفيلم، ولم يجد كاتب السيناريو سوى الاستعانة بالقسم الثاني من فيلم «عنتر وعبلة».

وتعكس الحوارات الروائية ما بأعماق الشخص، فنعرف دوافعهم، وسلوكهم، بينما لا يهتم الفيلم سوى بالمواجهة الحارة بين الفرسان، ويضيف الفيلم شخصيات نمطية عرفت السينما المصرية في الكثير من الأفلام، من أجل زيادة جرعة المواجهة، ولخلق أحداث جديدة تناسب أجواء الحركة، فإذا كان الفيلم قد ألغى شخصية عمرو بن مالك، فإنه وضع في مقابلها شخصية سُمِّيَ (عايدة هلال) وهي زوجة شداد البيضاء التي تُوقَّع بين الأب، وابنه الزنجي، فيقوم السيد بحبس ابنه داخل السجن.

وإذا كان مالك قد قرر الهجرة إلى العراق في الرواية، للإقامة مع أسرته في ضيافة بني شيبان، فإنه في الفيلم يسعى للتخلص من عنتر، ويتم اتفاق بينه وبين عمارة بن زياد، وهو شخص غير موجود في الرواية بنفس السمات المؤامراتية، وحسب هذا الاتفاق

فإن على عمارة أن يقضي على العبد، مقابل أن يتزوج من عبلة، ولكن عنتره ينجح في الانتصار على رجال خصمه، ويأتي بهم إلى أبيه ليتخذهم عبيداً جُددًا بالإضافة إلى عبيده. وفي الفيلم، فإنه تبعاً للمتابع الاجتماعية التي يسببها عنتره، فإن شَدَاد يطلب من عنتره مغادرة بني عبس، فيمتثل ويذهب مع أخيه وهي أحداث موجودة في الفيلم الأول «عنتر وعبلة»، وليس في الرواية. وعلى طريقة أفلام الحركة، وأيضاً الوسترن الأمريكي، فإننا نرى اللصوص أو قُطَاع الطرق، يقومون باختطاف نساء القبيلة، ومن بينهن عبلة، وينجح عنتره من بين مرات عديدة في إنقاذ حبيبته، ثم يطلب الزواج منها، وفي هذا الصدد، يطلب منه مالك مهرًا قدره ألفان من الإبل. وهو نفس المهر الذي طلبه الأب في فيلم «عنتر وعبلة». وفي الفيلم الملون، فإننا ندخل في مَنْحَى جديد مرتبط بحس الفروسية والمغامرة. فأثناء عاصفة يتمكن عنتره من إنقاذ حياة أحد الأمراء، وتصل الأخبار إلى القبيلة أن عنتره قد مات، مما يدفع بعبلة أن توافق، على مضض، أن تتزوج من عمارة الزيايدي.

وفي نفس الليلة، التي يكاد يتم فيها زفاف عبلة على عريسها، وعلى طريقة الأفلام، فإن الجميع يفاجأ بوصول الفارس ومعه عدد الإبل المطلوب، ويصدم الموقف عنتره، فيقرر أن يذهب بعيداً عن القبيلة، وكأنما اختار الفيلم ألا يتوقف المتفرج عن اللهاث، وفي ذلك إيقاع مختلف تماماً عن الرواية، التي تقل فيها عوامل الحركة، وتسيطر عليها الحوارات الجدلية، والفكرية، حول علاقة الإنسان بالحرية والحب.

وقد تشابهت خطوط بالغة الضعف بين الفيلم والرواية في فصولها الأخيرة، فهناك مُقاتلة بين بسطام بن قيس بن مَسعود أحد طالبي الزواج من عبلة، وبين عنتره، وبسطام هذا كما يصفه محمد فريد أبو حديد، فارس شيبان وفتاها، وكانت أمه التميمية تحاذر عليه وتخشى أن تصيبه الكوارث، فقد كان لها فتى وحيداً نشأ في بيتها مدللاً حتى كره أبوه تدليله، وغضب عليها لأنها كانت تُنشئه بين النساء والفتيات، لكنه بعد ذلك راح يخرج مع الفتیان إلى الصيد والغزو حتى شَبَّ فارساً لم يلبث أن ظهر فيهم وتكشفت له فروسيته وصاروا يهتفون باسمه كُلِّما أَلَّت بهم نازلة.

وعندما يخرج بسطام إلى عنتره في الصحراء، فإنه يتمكن من جرحه في بداية المواجهة، ثم إذا بعنتره يرفض طعنه، ويُبقي عليه أكثر من مرة، كي يصيرا صديقين، وقد أتاح انتصار عنتره عليه أن يفسح بسطام المجال لخصمه السابق كي يتقدم إلى مالك بن قراد للزواج من ابنته عبلة، وهنا تبزغ فكرة المهر، وإذا كان الفيلم قد جعل من

المهر ألفين من الإبل، فإن مالك يطلب من زوج ابنته المنتظر أن يدفع له ألفاً من النوق العصافير، التي عند الملك النعمان، ملك العراق، ولم تكن في قبائل العرب قبيلة تملكها. ويصف الكاتب هذه النوق العصافير بأنها: «بيضاء مثل وُغول الجبال، خفيفة كأنها الغزلان، طيبة الألبان كالبحر، حلوة المنظر كاللحم، طيبة اللحم كأنها الحُمْلان». وهناك تشابه في رحيل عنتره للبحث عن المهر، مع اختلاف مؤكّد في التفاصيل، فالرواية تضع عنتره أمام ظروف أبعد ما تكون عن العاشق الولّه، فهو بعد أن يقع في أسر جنود الملك النعمان، يتم الذهاب به مُتخفناً بالجراح إلى الملك، وعلى طريقة أغلب فصول الرواية، فإن الفصل الثالث عشر، بمثابة محاورة بين النعمان، وبين عنتره بعد أن وقع هذا الأخير في الأسر، وذلك عقب صفحات قليلة، عرفنا منها كيف تَمَّ أسر الفارس، ومثل هذا الحوار، وهذه الأحداث، قد تم إلغاؤها تماماً في الفيلم، ووُضِعَ بدلاً منها موقفٌ سريع قام فيه عنتره بإنقاذ أحد الملوك من خطر مُحدق.

وقد ناسب الحوار الذي دار بين عنتره والنعمان السَرَدَ القصصي، بينما لاحظ كاتب السيناريو لفيلم من هذا الإطار أنه لا يصلح بالمرّة سينمائيّاً. فعنتره يتحدث إلى الملك في نفس الفصل، أنه ابن شداد، ويبدو ذاك الشخص الواثق في نفسه، وتنتهي المحاورّة بتقارب ملحوظ بين الرجلين حين يقول الملك لأحد رجاله: «خذ عنتره معك يا أبا الحارث، وامض به إلى بيتك، فُكَّ عنه القيود فهو ضيفي». ويردد عنتره في نهاية الحديث: «أيها الملك ... أيها الملك، لقد غمَرْتَنِي ...»

وقد بدأ الفصل الرابع عشر بفقرة بدت كأنها تفصل الزمن والمكان عن عنتره، الذي بقي في العراق، يحارب خصومه، وصار رجُلَه وسيفه، ولقي عند النعمان مكانة لم يكن يحلم أن الأقدار تجري بها، وحاز من الغنى ما لم يكن يخطر بباله. وبلغ من المجد ما لم يبلغه أحد من سادة القبائل.

ويشير المؤلف أن هذا الرحيل قد استمر سنين، وليست هناك إشارة إلى عدد هذه السنين، لكن من البادي أن عنتره قد توقف تماماً طوال هذه المدة عن التفكير في قضيته الكبرى «عبلة»، وصار محارباً بلا قلب، فلم يفكر في مصير الحبيبة، التي صورتها لنا الرواية مَصِيرَه، وكيانه، وكل وجوده، ومثل هذا الموقف لا بد أن يشكل فجوة في المشاعر، وسلوك الأشخاص، وفي الحبكة الروائية، باعتبار أن بنات الصحراء يتزوجن في سنٍّ صغيرة، وأن عبلة الأميرة مطلوبة من أكثر من شخص، على رأسهم عمارة بن زياد، وقد وقف الفيلم أمام هذا الفصل حاسماً، فألغاه تماماً، وأعاد عنتره ومعه الألفا جَمَل في ليلة

زفاف عبلة، وكان عليه أن يعود في الرواية قبل هذا الوعد بثلاثة أيام، فيلتقي بأخيه شيبوب الذي رآه يسقط صريعاً تحت سيوف رجال النعمان، فلم يصدق أنه على قيد الحياة، ويعرف عنتره أن عبلة سوف تتزوج من خصمه الذي انتظر أيضاً هذه السنوات من أجل الفوز بعبلة.

وفي نفس الوقت، فإن الفيلم أعطى بُعداً أكثر أهمية لهذه العلاقات، فبينما عنتره في الرواية يسبح في الأموال والثراء لدى النعمان، فنسي حبيبته، فإن عنتره الفيلم، يجد نفسه، مُطالباً بإنقاذ عبلة من ذلك المتوحش الذي قام باختطاف الحبيبة، ثم يبيعها إلى القبيلة المعادية، كي تعمل ضمن الخدم والسبايا. فيقرر عنتره اقتحام القبيلة ويتم القبض عليه، وتساوده عبلة في أن يتحرر. ويبدو شيبوب هنا أكثر إيجابية، فهو يساعد عبلة على تحرير عنتره. وبذلك يضع الفيلم صورة بديلة بالغة الأثر في المتفرج، من تلك الصورة السلبية التي تركها سلوك عنتره في الرواية. فهذا الفارس العاشق يعود قبل ثلاثة أيام من زفاف عبلة على خصمه، وتبعاً لصدمته في معرفته بالخبر المتوقع لرجل غاب كل هذه السنوات، فإنه يقرر التخلص من كل هذه النوق، ويسلمها لأخيه شيبوب، الذي يفاجئه يوم الزفاف، بإحضار العروس، وقومها، من أجل إعلان زواج عنتره على عبلة، وكان التزام الأب للعريس المُتَوَقَّع عمارة بن زيد بمثابة كلمات سهلة التبخر في الهواء، وهو الرجل الذي، حسب الرواية، قد التزم بكلمته إلى عمارة.

وهناك نقطة إيجابية أخرى في الفيلم، استتقى جزءاً كبيراً منها من الرواية، وهي مسألة اعتراف الأب شداد بابنه، فبعد ذلك الحوار الذي دار بين السيد وابنه، فإنه يكاد يختفي من الرواية، ولا نعرف مصيره، وفي مشهد الخاتمة، فإننا نرى أخته مروة تعترف به، وتأتي مع القبيلة لانتظاره. وفي الفيلم، كان مشهد اعتراف الأب شداد أحد المواقف عالية التأثير، بينما جاء هذا الاعتراف أقل أثراً في الرواية؛ ففي الفصل الثامن يقول شداد لزهير بن جذيمة ملك عبس بعد النصر الذي حققه عنتره: «لئن كانت لنا بقية فالفضل فيها لعنتره بن شداد.»

وعقب هذا الاعتراف، اختفى الأب تماماً من السياق الدرامي للأحداث، وكأنه كان مفتاحاً فقط، للاعتراف بالبنوة، وإزالة ذلك الأثر المير الذي سكن في قلب الفارس الشاعر الذي تفرغ بعد ذلك لحوادث عديدة كان عليه مجابهتها، أشرنا إليها في مَحْضِ دراستنا المقارنة.

كلمة ختامية

حسب قوائم الأدب الذي تحول إلى أفلام مصرية، فإن هناك فترة ازدهار لتعامل السينمائيين مع الأدب المصري، خاصة الروائي منه، امتدت هذه الفترة بين منتصف الخمسينيات، وحتى منتصف الثمانينيات، ثم بدأت تتقلص بشكل حاد، حتى منتصف التسعينيات، مما ينبئ أن الازدهار الذي شهدناه في العقود السابقة لن يعود أبداً بنفس الكثافة، ليس فقط لعدم وجود أدب يناسب موضوعات الشاشة، وإنما أيضاً لظهور جيل من المخرجين وكُتّاب السيناريو غير مُتحمّس بالمرّة للتعامل مع الأدب، فعلى سبيل المثال، فإن محمد خان لم يتعامل قط مع الأدب، أما سمير سيف فقد أخرج عدداً محدوداً من أعمال نجيب محفوظ وغيره، ولم يُخرج خيري بشارة سوى فيلم روائي واحد عن الأدب هو: «الطوق والإسورة»، وقدم داود عبد السيد روايتين فقط ليس هناك أي علاقة بين الموضوع المرئي على الشاشة، والنص الأدبي المكتوب: «مالك الحزين»، لإبراهيم أصلان، و«سارق الفرح»، لخيري شلبي، وليست هناك أي علاقة بين نص رواية: «قليل من الحب كثير من العنف»، لفتحي غانم، وبين الفيلم الذي أخرجه رأفت الميهي عن نفس النص، رغم أن المخرج بدأ حياته كاتباً لسيناريو أفلام هامة مأخوذة عن أعمال أدبية، إلا أنه عندما اتجه للإخراج لم يقدم سوى فيلم واحد قام فيه بتغيير وقائعه.

ويعكس هذا ما سوف تتّول إليه العلاقة في السنوات القادمة، فمن المتوقّع أن تتقلص العلاقة إلى أقلّ حد ممكن، وسيكون ذلك إيذاناً بتغيير جديد لشكل السينما المصرية.

قوائم الروايات المصرية التي تم تحويلها إلى أفلام حسب أعمال المؤلف

إبراهيم أصلان (١٩٣٥م-...)

- الكيت كات - ١٩٩١م (داود عبد السيد)، س. ح: داود عبد السيد، عن رواية مالك الحزين، مطبوعات القاهرة ١٩٨٣م.

إبراهيم البعثي (١٩٢٦-١٩٧٩م)

- المخربون - ١٩٦٧م (كمال الشيخ)، س: حسن رمزي - فتحي زكي. ح: موسى صبري. عن رواية «٧ أبواب للقاهرة».

إبراهيم مسعود (١٩٣٨م-)

- فخ الجواسيس - ١٩٩٢م (أشرف فهمي)، س. ح: إبراهيم مسعود عن رواية بنفس العنوان - دار الشباب - ١٩٩٢م.
- الكافير - ١٩٩٩م (علي عبد الخالق)، س. ح: إبراهيم مسعود عن رواية بنفس العنوان.

إبراهيم المصري (١٩٠٠-١٩٧٦م)

- الحب لا يموت - ١٩٤٨م، (محمد كريم)، س: إبراهيم المصري عن أقصوصة بنفس العنوان.

إبراهيم الورداني (١٩١٩-١٩٩١م)

- (١) أنا الحب - ١٩٥٤م (بركات)، س: بركات، ح: إبراهيم الورداني.
- (٢) الخائنة - ١٩٦٥م (كمال الشيخ)، س: عبد الحي أديب. ح: موسى صبري.
- (٣) وعادت الحياة - ١٩٧٦م (نادر جلال)، س. ح: محمد مصطفى.
- (٤) حافية على جسر الذهب - ١٩٧٧م (بركات)، س. ح: عبد الحي أديب. عن رواية منشورة في مجلة الموعد ١٩٧٥م.
- (٥) قلوب في بحر الدموع - ١٩٧٨م (يحيى العلمي)، س: عبد العزيز سلام. ح: يحيى العلمي.

إحسان عبد القدوس (١٩١٩-١٩٩١م)

- (١) أين عمري - ١٩٥٦م (أحمد ضياء الدين)، س. ح: علي الزرقاني، عن رواية قصيرة من مجموعة «أين عمري» ط١، الكتاب الذهبي، ١٩٥٤م.
- (٢) الوسادة الخالية - ١٩٥٧م (صلاح أبو سيف) س. ح: السيد بدير، عن رواية قصيرة من مجموعة الوسادة الخالية - الكتاب الذهبي، ١٩٥٥م.
- (٣) لا أنام - ١٩٥٧م (صلاح أبو سيف)، س: السيد بدير، صلاح عز الدين - ح: صالح جودت. عن رواية بنفس العنوان - الكتاب الذهبي، ١٩٥٤م.
- (٤) الطريق المسدود - ١٩٥٨م (صلاح أبو سيف)، س: نجيب محفوظ، السيد بدير - عن رواية بنفس العنوان - الكتاب الذهبي، ١٩٥٥م.
- (٥) أنا حرة - ١٩٥٩م (صلاح أبو سيف)، س: نجيب محفوظ، ح: السيد بدير. عن رواية بنفس العنوان - الكتاب الذهبي ١٩٥٤م.
- (٦) البنات والصيف - ١٩٦٠م:

القصة الأولى: إخراج عز الدين ذو الفقار. س: محمد أبو سيف. مأخوذة عن «البنت الثالثة».

القصة الثانية: إخراج صلاح أبو سيف - س: عبد القادر التلمساني. مأخوذة عن «البنت الرابعة».

القصة الثالثة: إخراج: فطين عبد الوهاب - س: علي الزرقاني. مأخوذة عن «البنت الخامسة»، من مجموعة البنات والصيف، ١٩٦٠م.

(٧) في بيتنا رجل - ١٩٦٠م (بركات) - س: يوسف عيسى، بركات - ح: يوسف عيسى. عن رواية بنفس العنوان، ط١، ١٩٥٧م - (طبعة دار الهلال ١٩٦٦م)

(٨) لا تطفئ الشمس - ١٩٦١م (صلاح أبو سيف) - س: لوسيان لامبير، حلمي حليم - ح: إحسان عبد القدوس. عن رواية بنفس العنوان، ط١، ١٩٦٠م، (طبعة دار الهلال ١٩٦٦م).

(٩) عريس لأختي - ١٩٦٣م (أحمد ضياء الدين) - س. ح: عبد الحميد جودة السحار - عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة شفتاه، ط١، ١٩٦١م، طبعة دار الهلال، ١٩٦٦م.

(١٠) النظارة السوداء - ١٩٦٣م (حسام الدين مصطفى)، س: لوسيان لامبير، ح: محمد كامل عبد السلام - عن رواية قصيرة من مجموعة «النظارة السوداء»، الكتاب الذهبي، ١٩٥٨م.

(١١) هي والرجال - ١٩٦٥م (حسن الإمام)، س. ح: محمد مصطفى سامي. عن أقصوصة «مذكرات خادمة»، من مجموعة «منتهى الحب».

(١٢) ٣ لصوص - ١٩٦٦م:

- سارق الذهب (فطين عبد الوهاب)، س: عبد الرحيم حجاج.
- سارق الأتوبيس (حسن الإمام)، س. ح: السيد بدير عن أقصوصة «قتلت عمتي»، من مجموعة «بنت السلطان» ١٩٦٤م.

(١٣) إضراب الشحاتين - ١٩٦٧م (حسن الإمام)، س. ح: محمد مصطفى سامي عن أقصوصة «إضراب الشحاتين»، من مجموعة «عقلي وقلبي»، ط١، ١٩٥٩م، طبعة دار الهلال ١٩٦٦م.

(١٤) كرامة زوجتي - ١٩٦٧م (فطين عبد الوهاب)، س. ح: محمد مصطفى سامي - عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «لا ليس جسدك»، ١٩٦٣م.
(١٥) ٣ نساء - ١٩٦٩م:

- هناء (محمود ذو الفقار)، س. ح: محمد أبو يوسف عن أقصوصة «قلب المضيفة»، من مجموعة «بنت السلطان» ١٩٦٤م.
- توحيدة (صلاح أبو سيف)، س: ص. أبو سيف. م. مصطفى سامي.
- شمس (بركات)، س. ح: محمد أبو يوسف.

(١٦) أبي فوق الشجرة - ١٩٦٩م (حسين كمال) س. ح: إحسان عبد القدوس، سعد وهبة، يوسف فرنسيس. عن أقصوصة منشورة في روز اليوسف. ثم ضمت إلى مجموعة: «دمي ودموعي وابتسامتي»، ١٩٧٤م.

(١٧) بئر الحرمان - ١٩٦٩م (كمال الشيخ)، س. ح: يوسف فرنسيس عن أقصوصة من مجموعة «بئر الحرمان»، ط ١، ١٩٦٢م - طبعة دار الهلال، ١٩٦٦م.
(١٨) أختي - ١٩٧١م (بركات)، س. ح: م. م. سامي، ي. فرنسيس. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «لا ليس جسدك»، ١٩٦٣م.

(١٩) الخيط الرفيع - ١٩٧٢م (بركات)، س: ي. فرنسيس، ح: إحسان عبد القدوس. عن أقصوصة بنفس الاسم من مجموعة «أين عمري»، الكتاب الذهبي، ١٩٥٤م.
(٢٠) شيء في صدري - ١٩٧١م (كمال الشيخ)، س. ح: رأفت الميهي. عن رواية بنفس العنوان. ط ١، ١٩٥٨م (دار الهلال ١٩٦٦م).

(٢١) إمبراطورية ميم - ١٩٧٢م (حسين كمال)، س: م. م. سامي، كوثر هيكل - ح: إحسان عبد القدوس. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «بنت السلطان» ١٩٦٤م.
(٢٢) أنف و٣ عيون - ١٩٧٢م (حسين كمال) س. ح: عاصم توفيق، مصطفى كمال. عن رواية بنفس العنوان ١٩٦٦م.

(٢٣) دمي ودموعي وابتسامتي - ١٩٧٣م، (حسين كمال) س. ح: م. م. سامي، كوثر هيكل. عن أقصوصة بنفس العنوان من «دمي ودموعي وابتسامتي»، دار الشروق ١٩٧٤م.

(٢٤) أين عقلي - ١٩٧٤م (عاطف سالم)، س. ح: رأفت الميهي - أقصوصة «حالة الأستاذ حسن»، من مجموعة «بئر الحرمان»، ١٩٦٢م.

- (٢٥) العذاب فوق شفاه تبتسم - ١٩٧٤م (حسن الإمام)، س. ح: إحسان عبد القدوس. عن أقصوصة «الزوجة العاقلة»، من مجموعة «بنت السلطان»، ١٩٦٤م.
- (٢٦) غابة من السيقان - ١٩٧٤م (حسام الدين مصطفى)، س: محمد أبو يوسف - عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «علبة من الصفيح الصديء»، ١٩٦٧م.
- (٢٧) الرصاصة لا تزال في جيبي - ١٩٧٤م (حسام الدين مصطفى) - س: رمسيس نجيب، رأفت الميهي، ح: إحسان عبد القدوس - عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة: «لا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص»، ١٩٧٣م.
- (٢٨) لا شيء يهم - ١٩٧٥م، (حسين كمال)، س. ح: ممدوح الليثي عن رواية بنفس العنوان، ط ١، ١٩٧٣م، (دار الهلال، ١٩٦٦م).
- (٢٩) أنا لا عاقلة ولا مجنونة - ١٩٧٦م، (حسام الدين مصطفى)، س. ح: حسين حلمي المهندس. عن أقصوصة بنفس العنوان.
- (٣٠) هذا أحبه وهذا أريده - ١٩٧٦م، (حسن الإمام)، س: حسن الإمام. ح: حسن الإمام. عن سيناريو بنفس الاسم منشور في روز اليوسف. ١٩٧٠م.
- (٣١) بعيداً عن الأرض - ١٩٧٦م، س: رفيق الصبان، حسين كمال، ح: إحسان عبد القدوس. عن سيناريو بنفس الاسم منشور في روز اليوسف ١٩٧٦م.
- (٣٢) وسقطت في بحر العسل - ١٩٧٧م، (صلاح أبو سيف)، س. ح: وفيق خيرى، ص. أبو سيف. عن أقصوصة «البنت الأولى» من «البنات والصيف»، ١٩٦٠م.
- (٣٣) آه يا ليل يا زمن - ١٩٧٧م، (علي رضا)، س. ح: محمد عثمان. عن أقصوصة «محاولة إنقاذ جرحى الثورة» من مجموعة «الهزيمة كان اسمها فاطمة»، دار المعارف، ١٩٧٥م.
- (٣٤) ولا يزال التحقيق مستمراً - ١٩٧٩م، (أشرف فهمي)، س: مصطفى محرم، ح: بشير الديك. عن قصة قصيرة منشورة في الأهرام.
- (٣٥) العذراء والشعر الأبيض - ١٩٨٣م، (حسين كمال)، س. ح: كوثر هيكل عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «العذراء والشعر الأبيض»، (دار المعارف، ١٩٧٧م).
- (٣٦) أرجوك أعطني هذا الدواء - ١٩٨٤م (حسين كمال) - س: م. محرم. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «النساء لهن أسنان بيضاء»، كتاب اليوم، ١٩٧٧م.
- (٣٧) الراقصة والطبال - ١٩٨٤م، (أشرف فهمي)، س. ح: بهجت قمر. عن أقصوصة بنفس العنوان.

- (٣٨) القط أصله أسد - ١٩٨٤م (حسن إبراهيم)، س. ح: محمد أبو سيف عن أقصوصة بنفس العنوان.
- (٣٩) لا تسألني مَنْ أنا - ١٩٨٤م، (أشرف فهمي)، س. ح: أحمد صالح. عن أقصوصة بعنوان: «الوصية»، منشورة في «روز اليوسف».
- (٤٠) حتى لا يطير الدخان - ١٩٨٤م (أحمد يحيى)، س. ح: مصطفى محرم. عن أقصوصة طويلة من كتاب يحمل نفس العنوان، ١٩٧٧م.
- (٤١) انتحار صاحب الشقة - ١٩٨٦م، (أحمد يحيى)، س. ح: مصطفى محرم. عن أقصوصة بنفس الاسم من مجموعة «الهزيمة كان اسمها فاطمة»، دار المعارف، ١٩٧٥م.
- (٤٢) يا عزيزي كلنا لصوص - ١٩٨٩م، (أحمد يحيى)، س. ح: مصطفى محرم. عن رواية بنفس العنوان، ١٩٨٢م.
- (٤٣) الراقصة والسياسي - ١٩٩٠م، (سمير سيف)، س. ح: وحيد حامد عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «الراقصة والسياسي»، ١٩٧٨م.

أحمد رشدي صالح (١٩٢٠-١٩٨٠م)

- الزوجة الثانية - ١٩٦٧م (صلاح أبو سيف)، س. م. مصطفى سامي، سعد وهبة، ص. أبو سيف. ح. م. م. سامي عن أقصوصة بنفس العنوان منشورة في مجلة «آخر ساعة».

أحمد فريد محمود (١٩٤٣م-)

- (١) الحب وحده لا يكفي - ١٩٨١م، (علي عبد الخالق)، معالجة: أحمد عبد الوهاب، س. ح: مصطفى محرم. عن رواية بنفس العنوان - دار غريب، ١٩٨٠م.
- (٢) عندما يبكي الرجال - ١٩٨٤م، س: مصطفى محرم، ح: بهجت قمر. عن رواية بنفس العنوان، دار غريب، ١٩٨٣م.
- (٣) لا تدمرني معك - ١٩٨٦م، (محمد عبد العزيز)، س: أحمد صالح. عن رواية بنفس العنوان - دار غريب، ١٩٨٦م.
- (٤) يا صديقي كم تساوي - ١٩٨٧م، (يوسف فرنسيس)، س. ح: يوسف فرنسيس. عن رواية بنفس العنوان - دار غريب، ١٩٨٦م.

إسماعيل الحبروك (١٩٢٠-١٩٦١م)

(١) الحبيب المجهول - ١٩٥٥م، (حسن الصيفي)، س: حسن الصيفي، ح: إبراهيم الورداني. عن أقصوصة «قلبها الجديد»، من مجموعة «امرأة بلا مقابل»، دار الشرق، ١٩٥٥م.

(٢) بقايا عذراء - ١٩٦٢م، (حسام الدين مصطفى)، س: ح: يوسف السباعي. عن رواية بنفس العنوان. دار الشرق - ١٩٥٨م.

إسماعيل ولي الدين (١٩٣٧م-...)

(١) حمام الملاطيلي - ١٩٧٣م، (صلاح أبو سيف)، س: ص: أبو سيف، محسن زايد. ح: محسن زايد عن رواية بنفس العنوان. كتابات معاصرة، ١٩٧٠م.

(٢) الأقمر - ١٩٧٨م، (هشام أبو النصر)، س: ه: أبو النصر، فايز غالي. ح: أحمد عبد السلام عن رواية بنفس العنوان - كتابات معاصرة - ١٩٧٢م.

(٣) الباطنية - ١٩٨٠م، (حسام الدين مصطفى)، س: مصطفى محرم، ح: م: محرم، شريف المنباوي. عن أقصوصة من مجموعة بنفس العنوان. كتاب اليوم ١٩٧٩م.

(٤) السلخانة - ١٩٨٢م، (أحمد السبعواوي)، س: ح: بشير الديك. عن رواية بنفس العنوان - مكتبة غريب، ١٩٧٦م.

(٥) رحلة الشقاء والحب، ١٩٨٢م، (محمد عبد العزيز)، س: ح: أحمد صالح. عن رواية بنفس العنوان - مكتبة غريب، ١٩٧٨م.

(٦) درب الهوى - ١٩٨٣م، (حسام الدين مصطفى)، س: مصطفى محرم. ح: شريف المنباوي. عن مجموعة «النجوم تبكي أيضًا»، مكتبة مصر، ١٩٨٠م.

(٧) أسوار المدايح - ١٩٨٣م، (شريف يحيى)، س: ح: عصام الجنبلاطي. عن أقصوصة قصيرة من مجموعة «الباطنية»، كتاب اليوم، ١٩٧٩م.

(٨) العايقة والدريسة - ١٩٨٥م، (أحمد السبعواوي)، س: ح: أحمد صالح. عن رواية بنفس العنوان. مكتبة غريب، ١٩٨٣م.

(٩) بيت القاضي - (أحمد السبعواوي)، س: ح: عبد الحي أديب. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «الباطنية»، كتاب اليوم، ١٩٧٩م.

- (١٠) منزل العائلة المسمومة - ١٩٨٦م، (محمد عبد العزيز)، س. ح: أحمد صالح، عن رواية بنفس العنوان. مكتبة غريب، ١٩٨٠م.
- (١١) أبناء وقتلة - ١٩٨٧م، (عاطف الطيب)، س. ح: مصطفى محرم عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «القاتل والمقتول»، كتاب اليوم، ١٩٨٣م.
- (١٢) الوحوش الصغيرة - ١٩٨٩م، (عبد اللطيف زكي)، س. ح: مصطفى محرم. عن مجموعة «القتل وسط النهار»، كتاب اليوم، ١٩٨٧م.
- (١٣) حارة برجوان - ١٩٨٩م، (حسين كمال)، س. ح: مصطفى محرم. عن أقصوصة «فتاة برجوان»، مكتبة غريب، ١٩٨٥م.
- (١٤) درب الرهبة - ١٩٩٠م، (علي عبد الخالق)، س. ح: مصطفى محرم.

إقبال بركة (١٩٤٣م-)

- (١) بحر الأوهام - ١٩٨٤م، (نادية حمزة)، س. ن. حمزة. ح: شريف المنباوي، عن رواية «الصيد في بحر الأوهام»، هيئة الكتاب، ١٩٨٤م.
- (٢) البنات والمجهول - ١٩٨٦م، (هشام أبو النصر)، س. ح: فيصل ندا عن رواية «ليلي والمجهول»، دار القدس الجديدة - بيروت، ١٩٧٥م، (دار غريب، ١٩٨١م).

ألبير قصيري (١٩١٣م-...)

- (١) الناس الي جوه - ١٩٦٨م، (جلال الشرقاوي)، س. ح: يوسف فرنسيس، عن رواية «منزل الموت الأكيد»، دار سعاد الصباح، ١٩٩١م.
- (٢) شحاتين ونبلأ - ١٩٩١م، (أسماء البكري)، س. ح: أسماء البكري. ح: حسام الدين زكريا، عن رواية بنفس العنوان - هيئة الكتاب، ١٩٨٧م.

أمين يوسف غراب (١٩١٢-١٩٧٠م)

- (١) شباب امرأة - ١٩٥٦م، (صلاح أبو سيف)، س. أ. ي. غراب، صلاح أبو سيف. ح: السيد بدير. عن رواية بنفس الاسم (منشورة بدار المعارف، ١٩٧٣م).
- (٢) جريمة حب - ١٩٥٩م، (عاطف سالم)، س. ح: محمود صبحي.

قوائم الروايات المصرية التي تم تحويلها إلى أفلام حسب أعمال المؤلف

- (٣) نساء مُحَرَّمات - ١٩٥٩م، (محمود ذو الفقار)، س: أمين يوسف غراب.
- (٤) سنوات الحب - ١٩٦٣م، (محمود ذو الفقار)، س. ح: أمين يوسف غراب. عن رواية بنفس العنوان منشورة عام ١٩٦١م.
- (٥) الثلاثة يحبونها - ١٩٦٥م، (محمود ذو الفقار)، س. ح: أ. يوسف غراب.
- (٦) أشياء لا تُشْتَرَى - ١٩٧٠م، (أحمد ضياء الدين)، س: أمين يوسف غراب، عبد الجواد الضاني. ح: أمين يوسف غراب. عن رواية بنفس العنوان.
- (٧) الساعة تدق العاشرة - ١٩٧٤م (بركات)، س. ح: محمد مصطفى سامي. عن رواية بنفس العنوان. كتاب اليوم - ١٩٧٠م.

أمينة الصاوي (١٩٢٢-١٩٨٩م)

- زوجة من باريس - ١٩٦٦م، (عاطف سالم)، س. ح: عبد الحي أديب، أ. الصاوي، عن أقصوصة بنفس العنوان.

أندرية شديد (١٩٢٨م-...)

- اليوم السادس - ١٩٨٦م، (يوسف شاهين)، س: يوسف شاهين. عن رواية بنفس العنوان مترجمة إلى العربية بواسطة حمادة إبراهيم - روايات عالمية ١٩٦٨م.

توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٨م)

- (١) رصاص في القلب - ١٩٤٤م، (محمد كريم)، س: محمد كريم، ح: ت. الحكيم، عن مسرحية بنفس العنوان. منشورة عام ١٩٢٨م.
- (٢) الرباط المقدس - ١٩٦٠م، (محمود ذو الفقار)، س. ح: يوسف جوهر، عن رواية بنفس العنوان - مكتبة الآداب، ١٩٤٤م.
- (٣) الأيدي الناعمة - ١٩٦٣م، (محمود ذو الفقار)، س. ح: يوسف جوهر، عن مسرحية بنفس العنوان - المطبعة النموذجية، ١٩٥٤م.

- (٤) طريد الفردوس - ١٩٦٥م، (فطين عبد الوهاب)، س: علي الزرقاني. ح: بكر الشرقاوي، عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «ليلة الزفاف» - المطبعة النموذجية، ١٩٦٤م.
- (٥) ليلة الزفاف - ١٩٦٦م، (بركات)، س. ح: يوسف عيسى. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «ليلة الزفاف»، المطبعة النموذجية، ١٩٦٤م.
- (٦) الخروج من الجنة - ١٩٦٧م، (محمود ذو الفقار)، س. ح: محمد يوسف.
- (٧) يوميات نائب في الأرياف - ١٩٦٩م، (توفيق صالح)، س: ألفريد فرج. ح: ألفريد فرج. عن رواية بنفس العنوان - مكتبة الآداب. ١٩٣٧م.
- (٨) المرأة التي غلبت الشيطان - ١٩٧٢م، (يحيى العلمي)، س. ح: يحيى العلمي، عن أقصوصة بنفس العنوان.
- (٩) العش الهادئ - ١٩٧٦م، (عاطف سالم)، س. ح: مصطفى محرم. عن مسرحية بنفس العنوان - المطبعة النموذجية، ١٩٥٤م.
- (١٠) حكاية وراء كل باب - (أريد أن أقتل)، (النائبة المحترمة) - ١٩٧٩م. (سعيد مرزوق)، س: سعيد مرزوق، عن مسرحيات من فصل واحد «مسرح المجتمع».
- (١١) عصفور الشرق - ١٩٨٦م، (يوسف فرنسيس)، س: يوسف فرنسيس. عن روايتي «عصفور من الشرق»، و«يوميات نائب في الأرياف»، مكتبة الآداب، ١٩٣٨م.

ثروت أباطة (١٩٢٧م-...)

- (١) هارب من الأيام - ١٩٦٥م، (حسام الدين مصطفى)، س. ح: فايق إسماعيل. منشورة في مؤلفات ثروت أباطة، ج ١، هيئة الكتاب، ١٩٧٥م، (ط ١، ١٩٦٢م).
- (٢) شيء من الخوف - ١٩٦٩م، (حسين كمال)، س. ح: صبري عزت، عبد الرحمن الأبنودي - منشورة في مؤلفات ثروت أباطة، ج ٣، هيئة الكتاب ١٩٧٨م، (ط ١ ١٩٦٣م).
- (٣) ثم تشرق الشمس - ١٩٧١م، (أحمد ضياء الدين)، س: أحمد عبد الوهاب، ح: ثروت أباطة. منشورة في مؤلفات ثروت أباطة، ج ٢، ١٩٧٨م.
- (٤) لقاء هناك - ١٩٧٦م، (أحمد ضياء الدين)، س: أحمد عبد الوهاب، ح: ث. أباطة. منشورة في مؤلفات ثروت أباطة، ج ٢، هيئة الكتاب: ١٩٧٨م.
- (٥) أمواج بلا شاطئ - ١٩٧٦م، (أشرف فهمي)، س. ح: مصطفى محرم. عن رواية: «أمواج بلا شاطئ»، منشورة في مؤلفات ثروت أباطة، هيئة الكتاب، ١٩٧٨م.

قوائم الروايات المصرية التي تم تحويلها إلى أفلام حسب أعمال المؤلف

(٦) جذور في الهواء - ١٩٨٦م، (يحيى العلمي)، س. ح: نبيل غلام. منشورة في مؤلفات ثروت أباظة، هيئة الكتاب، ١٩٧٨م.

جاذبية صدقي (١٩٢٥-...)

• صابرين - ١٩٧٥م، (حسام الدين مصطفى)، س. ح: أحمد صالح. عن أقصوصة بنفس العنوان من كتاب اليوم، ١٩٨٥م.

جرجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤م)

• شجرة الدر - ١٩٣٥م، (أحمد جلال)، س: أحمد جلال، عن رواية بنفس العنوان، دار الهلال، ١٩١٤م.

جليل البنداري (١٩٠٨-١٩٦٨م)

• شفيقة القبطية - ١٩٦٣م، (حسن الإمام)، س. ح: محمد مصطفى سامي. عن رواية بنفس الاسم، عام ١٩٦٢م.

جمال حماد (١٩٢٠-...)

(١) غروب وشروق - ١٩٧٠م، (كمال الشيخ)، س. ح: رأفت الميهي، عن رواية بنفس العنوان.

(٢) وثالثهم الشيطان - ١٩٧٠م، (كمال الشيخ)، س. ح: أحمد عبد الوهاب، يوسف فرنسيس. عن رواية بنفس العنوان - روايات الهلال، ١٩٧٥م.

جمال الغيطاني (١٩٤٥-...)

- أيام الرعب - ١٩٨٨م، (سعيد مرزوق)، س. ح: يسرى الجندي. عن أقصوصة بنفس العنوان في مجموعة «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»، كتاب الطليعة - مارس، ١٩٦٩م.

حسن رشاد (١٩١٦-١٩٧٨م)

- (١) سر الهاربة - ١٩٦٣م، (حسام الدين مصطفى)، س. ح: فايق إسماعيل، عن قصة بنفس العنوان.
- (٢) عاشقة نفسها - ١٩٧٢م، (منير التوني)، س. ح: بكر الشرقاوي.

حسن محاسب (١٩٣٨م-...)

- وراء الشمس - ١٩٧٨م، (محمد راضي)، س. ح: حسن محاسب. عن رواية بنفس العنوان. روايات الهلال، ١٩٧٥م.

حسين مؤنس (١٩١٠-١٩٩٦م)

- كلهم في النار - ١٩٧٨م، (أحمد السبعائي)، س. ح: صبري عزت، عن أقصوصة بنفس العنوان.

حنيفة فتحي (١٩٣٦م-...)

- (١) سكة العشاقين - ١٩٧٨م، (حسن الصيفي)، س. ح: محمد عثمان. عن رواية بنفس العنوان.
- (٢) رغبات ممنوعة - ١٩٧٩م، (أشرف فهمي)، س: صبري موسى.

خيري شلبي (١٩٣٨م)

- (١) الشطار - ١٩٩٤م، (نادر جلال)، س. ح: بشير الديك. عن رواية بنفس العنوان - هيئة الكتاب، ١٩٨٣م.
- (٢) سارق الفرح - ١٩٩٥م، (داود عبد السيد)، س. ح: داود عبد السيد عن قصة قصيرة من مجموعة «سارق الفرح»، دار الفكر، ١٩٨٥م.

زينب صادق (١٩٣٤م-...)

- ابتسامة واحدة تكفي - ١٩٧٨م، (محمد بسيوني)، س. ح: مصطفى بركات، محمد بسيوني. عن رواية «يوم بعد يوم»، روايات الهلال. ١٩٦٨م.

سعاد زهير (١٩٢٤م-...)

- اعترافات امرأة - ١٩٧١م، (سعد عرفة)، س. ح: سعيد مرزوق، بكر الشرقاوي، محمود صبحي. عن رواية «اعترافات امرأة مسترجلة» - الكتاب الذهبي، ١٩٦١م.

سعد مكاي (١٩١٦-١٩٨٥م)

- (١) أبواب الليل - ١٩٦٩م، (حسن رضا)، س. ح: سعد مكاي، عن أقصوصة من مجموعة بنفس العنوان - الدار القومية - ١٩٦٥م.
- (٢) شهيرة - ١٩٧٥م، (عدي خليل)، س. ح: مصطفى كامل. عن رواية بنفس العنوان. دار المعارف سلسلة اقرأ.

سكينة فؤاد (١٩٣٨م-...)

- ليلة القبض على فاطمة - ١٩٨٤م، (بركات)، س: بركات، ح: عبد الرحمن فهمي، عن قصة قصيرة بنفس العنوان في كتاب «ليلة القبض على فاطمة»، كتاب اليوم، ١٩٨٠م.

سلمى شلاش (١٩٤٠م-...)

- (١) الحب قبل الخبز أحياناً - ١٩٧٧م، (سعد عرفة)، س. ح: أحمد صالح، عن رواية بنفس العنوان. الكتاب الذهبي، ١٩٧٤م.
- (٢) أنا في عينيهِ - ١٩٨١م، (سعد عرفة)، س. ح: أحمد صالح. عن رواية بنفس العنوان. الكتاب الذهبي، ١٩٨٠م.

سلوى بكر (١٩٤٧م-...)

- كارت أحمر - ١٩٩٤م، (أسامة الكرداوي)، س: أسامة الكرداوي - عن رواية «العربة الذهبية»، سيناء للنشر، ١٩٩١م.

سميرة خاشقجي (١٩٣٠-١٩٨٦م)

- بريق عينيك - ١٩٨٢م، (محمود عبد العزيز)، س. ح: أحمد صالح، عن رواية بنفس العنوان - المكتب التجاري - بيروت ١٩٦٣م.

سنية قراعة

- رابعة العدوية - ١٩٦٣م، (عاطف سالم)، س. ح: سنية قراعة، عن رواية بنفس الاسم ١٩٦١م.

شوقي عبد الحكيم (١٩٣٤م-...)

- شفيقة ومتولي - ١٩٧٨م، (علي بدرخان)، س. ح: صلاح جاهين. عن مسرحية بنفس العنوان. هيئة الكتاب.

صالح جودت (١٩١٢-١٩٧٦م)

- (١) أيام شبابي - ١٩٥٠م، (جمال مذكور)، س: ج. مذكور، ح: ص. جودت، عن رواية بنفس العنوان.
- (٢) الدموع في عيون ضاحكة - ١٩٧٧م، (أحمد ضياء الدين)، س. ح: عزت الأمير، عن رواية «بنات الليل»، مكتبة النهضة.
- (٣) الشباك - ١٩٨٠م، (كمال صلاح الدين)، س. ح: مصطفى كامل، عن رواية بنفس العنوان، روايات الهلال، ١٩٧٢م.

صالح مرسي (١٩٢٩-١٩٩٦م)

- (١) ثورة اليمن - ١٩٦٦م، (عاطف سالم)، س. ح: علي الزرقاني، علي عيسى. عن رواية منشورة في روز اليوسف، ١٩٦٤م.
- (٢) السيد البلطي - ١٩٦٩م، (توفيق صالح)، س: ت. صالح، ح: صالح مرسي، توفيق صالح. عن رواية: «زقاق السيد البلطي»، الكتاب الذهبي - ١٩٦٣م.
- (٣) الكذاب - ١٩٧٥م، (صلاح أبو سيف)، س. ح: صالح مرسي، عن رواية بنفس العنوان - الكتاب الذهبي - ١٩٦٦م.
- (٤) الصعود إلى الهاوية - ١٩٧٨م، (كمال الشيخ)، س. ح: صالح مرسي، ماهر عبد الحميد. عن أقصوصة بنفس العنوان، كتاب الهلال، ١٩٧٥م.

صبري موسى (١٩٣٢م-...)

- حادث النصف متر - ١٩٨٣م، (أشرف فهمي)، س. ح: صبري موسى، عن رواية بنفس العنوان - الكتاب الذهبي - ١٩٦١م.

صلاح حافظ (١٩٢٥-١٩٩٢م)

- المتمردون - ١٩٦٨م، (توفيق صالح)، س: توفيق صالح، ح: ت. صالح، ص. حافظ، محمد عثمان، عن رواية بنفس العنوان، روايات الهلال، ١٩٦٥م.

صلاح ذهني (١٩١٠-١٩٥٣م)

- كدت أهدم بيتي - ١٩٥٤م، (أحمد كامل مرسي)، س: أ. ك. مرسي، ص. ذهني، عن أقصوصة بنفس العنوان.

طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣م)

- (١) ظهور الإسلام - ١٩٥١م، (إبراهيم عز الدين) س: إبراهيم عز الدين، ح: طه حسين. عن كتاب «الوعد الحق» - دار المعارف، ١٩٤٥م.
- (٢) دعاء الكروان - ١٩٥٩م، (بركات)، س. ح: يوسف جوهر. عن رواية بنفس العنوان، ط١، ١٩٣٤م - دار المعارف.
- (٣) الحب الضائع - ١٩٧٠م، (بركات)، س. ح: يوسف جوهر عن رواية بنفس العنوان - دار المعارف.

عادل كامل (١٩١٦م-...)

- البعض يعيش مرتين - ١٩٧١م، (كمال عطية)، س. ح: كمال عطية عن مسرحية «ملك من شعاع»، ١٩٤٣م.

عبد الحميد جودة السحار (١٩١٣-١٩٧٤م)

- (١) بافكر في اللي ناسيني - ١٩٥٩م، (حسام الدين مصطفى)، س: محمد عثمان. عن رواية «المستنقع».
- (٢) أم العروسة - ١٩٦٣م، (عاطف سالم)، س: عبد الحي أديب. ح: عبد الحميد جودة السحار. عن رواية بنفس العنوان، مكتبة مصر. ١٩٦٢م.
- (٣) النصف الآخر - ١٩٦٧م، (أحمد بدرخان)، س: عبد الحميد ج. السحار، ح: محمد غفيفي، عن رواية بنفس العنوان.

قوائم الروايات المصرية التي تم تحويلها إلى أفلام حسب أعمال المؤلف

(٤) فجر الإسلام - ١٩٧١م، (صلاح أبو سيف)، س: ع. ج. السحار، صلاح أبو سيف. ح: ع. ج. السحار. عن كتاب «محمد رسول الله والذين معه»، مكتبة مصر - ١٩٦٦م.

(٥) الحفيد - ١٩٧٤م، (عاطف سالم)، س: أحمد عبد الوهاب، ح: عبد الحميد ج. السحار. عن رواية بنفس العنوان. كتاب اليوم، ١٩٧٤م.

د. عبد الرحمن الشرقاوي (١٩٢٠-١٩٨٧م)

(١) الأرض - ١٩٧٠م (يوسف شاهين)، س. ح: حسن فؤاد. عن رواية بنفس العنوان - الكتاب الذهبي، ١٩٥٤م.

(٢) الشوارع الخلفية - ١٩٧٤م، (كمال عطية)، س. ح: عبد المجيد أبو زيد، عن رواية بنفس العنوان (مطبوعات هيئة الكتاب، ١٩٨٠م).

عبد الفتاح رزق (١٩٣٥م-...)

• جبر الخواطر - ١٩٩٩م، (عاطف الطيب)، س. ح: بشير الديك. عن رواية بنفس العنوان. هيئة الكتاب.

عبد الله الطوخي (١٩٢٦م-...)

• جئت الأمطار - ١٩٦٧م، (سيد عيسى)، س. ح: رأفت الميهي، سيد عيسى عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «داود الصغير»، دار النشر المصرية ١٩٥٨م.

عبد المنصف محمود

• جريمة في الحي الهادي - ١٩٦٧م، (حسام الدين مصطفى)، س. ح: حسن رمزي، السيد زيادة. عن رواية بنفس العنوان.

عدي فهميم (١٩٢٦-١٩٩٢م)

- الحساب يا مدموازيل - ١٩٧٨م، (أنور الشناوي)، س. ح: صبري عزت، عن رواية بنفس العنوان - الكتاب الذهبي - ١٩٧٤م.

عزيز أرمني

- خذني بعاري - ١٩٦٢م، (السيد زيادة)، س: السيد زيادة، ح: عزيز أرمني. عن رواية «اغفر لي خطيئتي»، ١٩٦٠م.

علي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٩٩م)

- (١) سَلَامَة - ١٩٤٥م (توجو مزراحي)، س: ت. مزراحي، ح: بيرم التونسي، عن رواية «سَلَامَة والقس» ط ١، ١٩٤٠م، (مكتبة مصر، ١٩٧٧م).
- (٢) مسمار جحا - ١٩٧٢م، (إبراهيم عمارة)، س: أنور وجدي، ح: إبراهيم الإبياري، عن مسرحية «مسمار جحا».
- (٣) وا إسلاماه - ١٩٦١م، (أندرو مارثون)، س: روبرت أندروز، ح: يوسف السباعي، عن رواية بنفس العنوان.
- (٤) الشيماء - ١٩٧٢م، (حسام الدين مصطفى)، س: عبد السلام موسى، صبري موسى - عن رواية «الشيماء شادية الإسلام»، مكتبة مصر.

علي الجارم (١٨٨١-١٩٤٩م)

- فارس بني حمدان - ١٩٦٦م، (نيازي مصطفى)، س: عبد الحى أديب، ح: محمد أبو سيف. عن رواية بنفس العنوان - دار المعارف، ١٩٤٥م.

علي سالم (١٩٣٤م-...)

- أغنية على المر - ١٩٧٢م، (علي عبد الخالق)، س. ح: مصطفى محرم عن مسرحية فصل واحد - دار الثقافة الجديدة، ١٩٦٨م.

عنايات الشربيني

- الحب والصمت - ١٩٧٣م (عبد الرحمن الشريف)، س: مسعود أحمد، ح: سامي أمين، عن رواية بنفس العنوان.

فتحي أبو الفضل (١٩٢٠-١٩٨٦م)

- (١) خائفة من شيء ما - ١٩٧٩م، (يحيى العلمي) س. ح: يحيى العلمي عن رواية بنفس العنوان ١٩٧٧م.
- (٢) ولكن شيء ما يبقى - ١٩٨٤م، (محمد عبد العزيز)، س. ح: أحمد صالح، عن رواية بنفس العنوان ١٩٧٨م، دار المعارف - ١٩٧٨م.
- (٣) الحكم آخر الجلسة - ١٩٨٥م، (محمد عبد العزيز)، س. ح: أحمد صالح، عن رواية «لعنة الملائكة»، ١٩٨٠م.
- (٤) الوحل - ١٩٨٧م، (علي عبد الخالق)، س. ح: مصطفى محرم، عن رواية «لا تغسلوا الوحل»، كتاب اليوم، ١٩٧٤م.

فتحي غانم (١٩٢٥-١٩٩٩م)

- (١) الجبل - ١٩٦٥م، (خليل شوقي)، س: فتحي غانم، خليل شوقي، ح: ف. غانم، عن رواية بنفس العنوان - روايات الهلال، ١٩٦٢م.
- (٢) الرجل الذي فقد ظله - ١٩٦٨م، (كمال الشيخ)، س. ح: علي الزرقاني، عن رواية بنفس العنوان، الكتاب الذهبي، ١٩٦٤م.
- (٣) قليل من الحب كثير من العنف - ١٩٩٥م، (رأفت الميهي)، س. ح: رأفت الميهي، عن رواية بنفس العنوان - روز اليوسف، ١٩٩٢م.

فؤاد جندي (١٩٣١-١٩٩٨م)

- وداعًا أيها الليل - ١٩٦٦م، (حسن رضا)، س: مصطفى محرم، عن رواية بنفس العنوان - الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤م.

فوزية مهران (١٩٣١م-...)

- بيت الطالبات - ١٩٦٧م، (أحمد ضياء الدين)، س: أحمد عبد الوهاب، ح: فوزية مهران. عن أقصوصة «بيت الطالبات»، الكتاب الذهبي. ١٩٦١م.

كاتيا ثابت

- ولا عزاء للسيدات - ١٩٧٩م، (بركات)، س: بركات سمير عبد العظيم، كاتيا ثابت. عن رواية بنفس العنوان - روايات الهلال، ١٩٧٩م.

كمال الملاخ (١٩٢٠-١٩٨٧م)

- قاهر الظلام - ١٩٧٩م، (عاطف سالم)، س. ح: رفيق الصبان، سمير عبد العظيم، صبري موسى. عن كتاب بنفس العنوان - كتاب أبو الهول، ١٩٧٦م.

لطفي الخولي (١٩٢٨-١٩٩٨م)

- القضية - ١٩٦٨م، (صلاح أبو سيف)، س: ص. أبو سيف، علي عيسى، وفيّة خيري، ح: لطفي الخولي. عن مسرحية «القضية» (انظر مسرح لطفي الخولي - هيئة الكتاب، ١٩٨٨م).

لطيفة الزيات (١٩٢٤-١٩٩٦م)

- الباب المفتوح - ١٩٦٣م، (بركات)، س: يوسف عيسى، بركات، ح: يوسف عيسى.
مكتبة الأنجلو - ١٩٦٠م.

مجيد طوبيا (١٩٣٨م-...)

- (١) أبناء الصمت - ١٩٧٤م، (محمد راضي)، س. ح: مجيد طوبيا، عن رواية بنفس العنوان - هيئة الكتاب ١٩٧٢م.
- (٢) قفص الحريم - ١٩٨٦م، (حسين كمال)، س: رفيق الصبان. ح: مجيد طوبيا، عن رواية «ريم تصبغ شعرها»، ١٩٤٨م.

محمد التابعي (١٩٠١-١٩٧٦م)

- (١) عدو المرأة - ١٩٦٦م، (محمود ذو الفقار)، س. ح: محمد أبو سيف. عن رواية بنفس العنوان.
- (٢) عندما نحب - ١٩٦٧م، (فطين عبد الوهاب)، س. ح: حسين حلمي المهندس. عن رواية بنفس العنوان منشورة برُوز اليوسف، ١٩٧٨م.

محمد جلال (١٩٢٩م-...)

- قهوة الموادي - ١٩٨٢م، (هشام أبو النصر)، س. ح: محسن زايد، عن رواية بنفس العنوان منشورة برُوز اليوسف، ١٩٧٨م.

محمد الحديدي (١٩٣٨م-...)

- شبان هذه الأيام - ١٩٧٥م، (عاطف سالم)، س. ح: عبد الحي أديب، عن رواية بنفس العنوان، دار العلم والطباعة، ١٩٧٣م.

محمد صدقي (١٩٢٣م-...)

- صور ممنوعة (كان) - ١٩٧٢م، (أشرف فهمي)، س. ح: رأفت الميهي، عن أقصوصة «أكبر من الحب»، مجلة الإذاعة، ١٩٥٨م.

محمد عبد الحليم عبد الله (١٩١٣-١٩٧٠م)

- (١) ليلة غرام - ١٩٥١م، (أحمد بدرخان)، س: أ. بدرخان - ح: صالح جودت. عن رواية «لقيطة»، دار الكتاب المصري، ١٩٤٥م.
- (٢) عاشت للحب - ١٩٥٩م، (السيد بدير)، س: السيد بدير، ح: صالح جودت. عن رواية «شجرة اللبلاب». دار الكتاب العربي - ١٩٥٠م.
- (٣) غصن الزيتون - ١٩٦٢م، (السيد بدير)، س: ح: السيد بدير، محمد عبد الحليم عبد الله، محمد مصطفى سامي. عن رواية بنفس الاسم - مكتبة مصر - ١٩٥٥م.
- (٤) سكون العاصفة - ١٩٦٥م، (أحمد ضياء الدين)، س: نبيل غلام، ح: م. ع. عبد الله، عن رواية بنفس الاسم - مكتبة مصر، ١٩٦٠م.
- (٥) قصر في الهواء - ١٩٨٠م، (عبد الحليم نصر)، س: عبد الحليم نصر. ح: مأمون الشناوي، عن رواية «الوشاح الأبيض»، مكتبة مصر ١٩٥١م.
- (٦) الليلة الموعودة - ١٩٨٤م، (يحيى العلمي)، س. ح: محمد أبو سيف، شريف المنباوي - عن قصة بنفس الاسم - مكتبة مصر.

محمد عفيفي (١٩٢٢-١٩٨١م)

- (١) حكاية بنت اسمها مرمر - ١٩٧٢م، (بركات) س. ح: بركات خميس، عن رواية بنفس الاسم. روايات الهلال، ١٩٦٧م.
- (٢) التفاحة والجمجمة - ١٩٨٦م، (محمد أبو سيف)، س. ح: محمد يوسف، محمد أبو سيف، عن رواية بنفس الاسم منشورة في مجلة الكواكب ١٩٦٤م. ثم في سلسلة اقرأ.

محمد فريد أبو حديد (١٨٩٣-١٩٦٧م)

- عنتر بن شداد - ١٩٦١م، (نيازي مصطفى)، س: عبد العزيز سلام، نيازي مصطفى، ح: بريم التونسي. عن رواية «أبو الفوارس»، - دار المعارف ط٢٧، ١٩٧٨م.

محمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦م)

- (١) زينب - ١٩٣٠م، (محمد كريم)، س. ح: محمد كريم. عن رواية بنفس العنوان منشورة عام ١٩١٤م.
- (٢) زينب - ١٩٥٢م، (محمد كريم)، س. ح: محمد كريم، عبد الوارث عسر، عن رواية منشورة في كتاب الهلال، ١٩٥٢م.

محمد كامل حسن (١٩١٥-١٩٧٩م)

- (١) هذا هو الحب - ١٩٥٨م، (صلاح أبو سيف)، س. ح: محمد كامل حسن. عن رواية بنفس العنوان.
- (٢) حب وإعدام - ١٩٥٦م، (كمال الشيخ)، س. ح محمد كامل حسن، عن رواية بنفس العنوان.
- (٣) هل أقتل زوجي - ١٩٥٨م، (حسام الدين مصطفى) س. ح محمد كامل حسن، عن رواية بنفس العنوان.
- (٤) السابحة في النار - ١٩٥٩م، (محمد كامل حسن)، س. ح محمد كامل حسن، عن رواية بنفس العنوان.
- (٥) أقوى من الحياة - ١٩٥٩م، (محمد كامل حسن)، س. ح: محمد كامل حسن، عن رواية بنفس العنوان.

محمد مستجاب (١٩٣٨-...)

- الفاس في الراس - ١٩٩٣م، (وحيد مخيمر)، عن رواية قصيرة «النجعاوي».

محمد المنسي قنديل (١٩٤٦م-...)

- فتاة من إسرائيل (إيهاب راضي)، س. ح: إيهاب راضي، عن رواية قصيرة باسم «الوداعة والرعب»، منشورة في رواية «بيع نفس بشرية»، روايات الهلال، ١٩٨٧م.

محمود تيمور (١٨٩٤-١٩٧٣م)

- (١) رابحة - ١٩٤٣م، (نيازي مصطفى)، س: ن. مصطفى، ح: بيرم التونسي. عن أقصوصة بنفس العنوان.
- (٢) سلوى في مهب الريح - ١٩٦٢م، (السيد بدير)، س: السيد بدير، م. مصطفى سامي، عن رواية بنفس العنوان.
- (٣) شفاه غليظة - ١٩٩٢م (شريف يحيى)، س. ح: عصام الجنبلاطي، عن أقصوصة من مجموعة «شفاه غليظة»، الكتاب الذهبي - ١٩٥٥م.

محمود البدوي (١٩٠٨-١٩٨٠م)

- زوجتي والكلب - ١٩٧١م، (سعيد مرزوق)، س. ح: سعيد مرزوق. عن أقصوصة «الفنار»، من مجموعة «العربة الأخيرة».

محمود دياب (١٩٣٨-١٩٨٣م)

- الظلال في الجانب الآخر - ١٩٧٥م، (غالب شعث)، س. ح: غ. شعث، عن مسرحية بنفس العنوان ١٩٧١م.

محمود كامل (١٩١٦-...)

- حياة الظلام - ١٩٤٠م، (أحمد بدرخان)، س: بدرخان، ح: محمود كامل. عن أقصوصة بنفس العنوان من كتاب «حياة الظلام» (انظر الأعمال الكاملة للكاتب - هيئة الكتاب ١٩٧٥م).

مصطفى أمين (١٩١٤-١٩٩٧م)

- (١) معبودة الجماهير - ١٩٦٧م، (حلمي رفلة)، س: حلمي حليم، ح: محمد يوسف، عن رواية بنفس العنوان ١٩٦٢م.
- (٢) سنة أولى حب - ١٩٧٦م، (صلاح أبو سيف وآخرون)، س: ح: أحمد صالح، عن رواية بنفس العنوان - المكتب المصري الحديث - ١٩٧٤م.

مصطفى محمود (١٩٢١م-...)

- (١) المستحيل - ١٩٦٥م، (حسين كمال)، س: مصطفى محمود، يوسف فرنسيس، ح: مصطفى محمود. عن رواية بنفس العنوان منشورة في روايات الهلال ١٩٦٦م.
- (٢) شلة الأنس - ١٩٧٦م، (يحيى العلمي)، س: ح: شريف المنباوي، يحيى العلمي عن أقصوصة من مجموعة بنفس الاسم ١٩٦٥م.

موسى صبري (١٩٢٠-١٩٩٢م)

- (١) الجبان والحب - ١٩٧٥م، (حسن يوسف)، س: ح: أحمد صالح. عن رواية بنفس العنوان - روايات الهلال، ١٩٧٢م.
- (٢) كفاني يا قلب - ١٩٧٧م، (حسن يوسف)، س: أحمد صالح. ح: موسى صبري. عن رواية بنفس العنوان - المكتب المصري الحديث، ١٩٧٦م.
- (٣) رحلة النسيان - ١٩٨١م، (أحمد يحيى)، س: ح: أحمد صالح. عن رواية بنفس العنوان.
- (٤) رحلة النسيان - ١٩٨١م، (أحمد يحيى)، س: ح: أحمد صالح. عن رواية بنفس العنوان.
- (٥) دموع بلا خطايا - ١٩٨٠م، (حسن يوسف)، س: أحمد صالح. ح: موسى صبري. عن رواية بنفس العنوان.
- (٦) دموع صاحبة الجلالة - ١٩٩٢م، (عاطف سالم)، س: ح: أحمد صالح. عن رواية بنفس العنوان منشورة عام ١٩٨٨م، بمجلة آخر ساعة.

نبيل خالد (١٩٤٠م-...)

- هدى ومعالى الوزير - ١٩٩٥م، (سعيد مرزوق)، س. ح: سعيد مرزوق، عن رواية بنفس العنوان - دار الشباب ١٩٩١م.

نبيل راغب (١٩٤٠م-...)

- (١) جبروت امرأة - ١٩٨٤م، (نادر جلال)، س. ح: فيصل ندا. عن رواية بنفس العنوان - مكتبة مصر ١٩٨٣م.
- (٢) خيوط العنكبوت - ١٩٨٥م، (عبد اللطيف زكي)، س. ح: مصطفى محرم. عن رواية «البطانة». مكتبة غريب، ١٩٨١م.
- (٣) غرام الأفاعي - ١٩٨٨م، (حسام الدين مصطفى)، س. ح: محمد خليل الزهار. عن رواية بنفس العنوان. مكتبة مصر.

نجيب الكيلاني (١٩٣١-١٩٩٥م)

- ليل وقضبان - ١٩٧٣م، (أشرف فهمي)، س. ح: مصطفى محرم. عن رواية بنفس العنوان.

نعمان عاشور (١٩١٨-١٩٨٧م)

- (١) الناس الي تحت - ١٩٦٠م، (كامل التلمساني)، س: كامل التلمساني، ح: ن. عاشور، عن مسرحية بنفس العنوان، ١٩٥٨م، (مسرح نعمان عاشور - هيئة الكتاب ١٩٧٤م).
- (٢) برج المدايح - ١٩٨٣م، (أحمد السبعواوي)، س. ح: أحمد صالح، عن مسرحية بنفس العنوان (مسرح نعمان عاشور - هيئة الكتاب، ١٩٧٤م).

نهاد شريف (١٩٣٢م-...)

- قاهر الزمن - ١٩٨٦م، (كمال الشيخ)، س. ح: أحمد عبد الوهاب. عن رواية بنفس العنوان - روايات الهلال، ١٩٧٢م.

هالة الحفناوي (١٩٤٥م-...)

- روعة الحب - ١٩٦٨م، (محمود ذو الفقار)، س. ح: محمد أبو يوسف، عن رواية «العبير الغامض»، ١٩٦٤م.

وحيد غازي (١٩٣٧م-...)

- مدام شلاطة - ١٩٨٦م، (يحيى العلمي)، س. ح: أحمد صالح، عن رواية بنفس العنوان منشورة في جريدة الأحرار، ١٩٨٥م.

نجيب محفوظ (١٩١١م-...)

- (١) بداية ونهاية - ١٩٦٠م، (صلاح أبو سيف)، س: صلاح عز الدين، عن رواية بنفس العنوان - دار النشر للجامعيين، ١٩٤٩م.
- (٢) اللص والكلاب - ١٩٦٣م، (كمال الشيخ)، س: صبري عزت، كمال الشيخ، ح: صبري عزت. عن رواية بنفس العنوان، مكتبة مصر، ١٩٦١م.
- (٣) زقاق المدق - ١٩٦٣م، (حسن الإمام)، س. ح: سعد وهبة. عن رواية بنفس العنوان - مكتبة مصر، ١٩٥٦م.
- (٤) بين القصرين - ١٩٦٤م، (حسن الإمام)، س. ح: يوسف جوهر. عن رواية بنفس العنوان - مكتبة مصر، ١٩٥٦م.
- (٥) الطريق - ١٩٦٤م، (حسام الدين مصطفى)، س. ح: حسين حلمي المهندس. عن رواية بنفس العنوان. مكتبة مصر، ١٩٦٣م.
- (٦) القاهرة ٣٠-١٩٦٦م، (صلاح أبو سيف)، س: وفيق خيري. ح: لطفي الخولي، علي الزرقاني. عن رواية «القاهرة الجديدة». دار النشر للجامعيين ١٩٤٥م.

- (٧) خان الخليلي - ١٩٦٦م، (عاطف سالم)، س: محمد مصطفى سامي، عن رواية بنفس العنوان - دار النشر للجامعيين، ١٩٤٦م.
- (٨) قصر الشوق - ١٩٦٧م، (حسن الإمام)، س. ح. م. م. سامي. عن رواية بنفس العنوان، مكتبة مصر، ١٩٥٧م.
- (٩) السمان والخريف - ١٩٦٨م، (حسام الدين مصطفى)، س. ح: أحمد عباس صالح، عن رواية بنفس العنوان - مكتبة مصر، ١٩٦٢م.
- (١٠) ٣ قصص (دنيا الله) - ١٩٦٨م، (إبراهيم الصحن)، عن أقصوصة من كتاب بنفس العنوان «مكتبة مصر»، ١٩٦٢م.
- (١١) ميرamar - ١٩٦٩م، (كمال الشيخ)، س. ح: ممدوح الليثي. عن رواية بنفس العنوان. مكتبة مصر، ١٩٦٧م.
- (١٢) السراب - ١٩٧٠م، (أنور الشناوي)، س. ح: علي الزرقاني، عن رواية بنفس العنوان. دار النشر للجامعيين، ١٩٤٨م.
- (١٣) ثرثرة فوق النيل - ١٩٧١م، (حسين كمال)، س. ح: ممدوح الليثي. عن رواية بنفس العنوان. مكتبة مصر، ١٩٦٩م.
- (١٤) صور ممنوعة (صورة) - ١٩٧٢م، (مدكور ثابت)، س. ح: رأفت الميهي. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «خمارة القط الأسود»، مكتبة مصر، ١٩٦٩م.
- (١٥) السكرية - ١٩٧٣م، (حسن الإمام)، س. ح: ممدوح الليثي. عن رواية بنفس العنوان. مكتبة مصر، ١٩٥٧م.
- (١٦) الشحات - ١٩٧٣م، (حسام الدين مصطفى)، س. ح: أحمد عباس صالح. عن رواية «الشحات»، مكتبة مصر، ١٩٦٥م.
- (١٧) أميرة حبي أنا - ١٩٧٤م، (حسن الإمام)، س. ح: صلاح جاهين، ممدوح الليثي. عن مجموعة «المرايا»، مكتبة مصر، ١٩٧٢م.
- (١٨) الحب تحت المطر - ١٩٧٥م، (حسين كمال)، س. ح: ممدوح الليثي. عن رواية بنفس العنوان - مكتبة مصر، ١٩٧٤م.
- (١٩) الكرنك - ١٩٧٥م، (علي بدرخان)، س. ح: صلاح جاهين، ممدوح الليثي. عن رواية بنفس العنوان - مكتبة مصر، ١٩٧٤م.
- (٢٠) المذنبون - ١٩٧٦م، (سعيد مرزوق)، س. ح: ممدوح الليثي.
- (٢١) الشريدة - ١٩٨٠م، (أشرف فهمي)، س. ح: أحمد صالح. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «همس الجنون»، ١٩٣٩م.

- (٢٢) فتوات بولاق - ١٩٨١م، (يحيى العلمي)، س. ح: وحيد حامد. عن أحد فصول رواية «أولاد حارتنا». دار الآداب - بيروت - ١٩٦٦م.
- (٢٣) الشيطان يعظ - ١٩٨١م، (أشرف فهمي)، س. ح: أحمد عبد الوهاب. عن أقصوصة «الرجل الثاني»، من مجموعة «الشيطان يعظ»، مكتبة مصر، ١٩٧٩م.
- (٢٤) أهل القمة - ١٩٨٢م، (علي بدرخان)، س. ح: علي بدرخان، مصطفى محرم. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «الحب فوق هضبة الهرم»، مكتبة مصر، ١٩٧٩م.
- (٢٥) وكالة البلح - ١٩٨٣م، (حسام الدين مصطفى)، س. م. محرم. حوار: شريف المنباوي، عن أقصوصة «أهل الهوى» نشرت أيضًا في روايات الهلال نوفمبر ١٩٨٨م.
- (٢٦) أيوب - ١٩٨٤م، (هاني لاشين)، س. ح: محسن زايد. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «الشيطان يعظ»، مكتبة مصر.
- (٢٧) الخادمة - ١٩٨٤م، (أشرف فهمي)، س. ح: مصطفى محرم. عن أقصوصة «زيارة»، من مجموعة «خمارة القط الأسود»، مكتبة مصر، ١٩٦٩م.
- (٢٨) دنيا الله - ١٩٨٥م، (حسن الإمام)، س. ح: مصطفى محرم. عن أقصوصة من كتاب بنفس العنوان، مكتبة مصر، ١٩٦٢م.
- (٢٩) شهد الملكة - ١٩٨٥م، (حسام الدين مصطفى)، س: مصطفى محرم، ح: بهجت قمر. عن الحكاية السادسة «شهد الملكة»، من «الحرافيش»، مكتبة مصر، ١٩٧٧م.
- (٣٠) المطارد - ١٩٨٥م، (سمير سيف)، س. ح: أحمد صالح، سمير سيف، عن الحكاية الرابعة. بنفس العنوان من «الحرافيش»، مكتبة مصر، ١٩٧٧م.
- (٣١) التوت والنبوت - ١٩٨٦م، (نيازي مصطفى)، س. ح: عصام الجنبلاطي. عن الحكاية العاشرة بنفس العنوان من «الحرافيش»، مكتبة مصر، ١٩٧٧م.
- (٣٢) الحب فوق هضبة الهرم - ١٩٨٦م، (عاطف الطيب)، س. ح: مصطفى محرم، عن أقصوصة من مجموعة بنفس العنوان، مكتبة مصر، ١٩٧٩م.
- (٣٣) الحرافيش - ١٩٨٦م، (حسام الدين مصطفى)، س. ح: أحمد صالح. عن الحكاية الثالثة من كتاب «الحرافيش»، بعنوان «الحب والقضبان»، مكتبة مصر، ١٩٧٧م.
- (٣٤) الجوع - ١٩٨٦م، (علي بدرخان)، س. ح: مصطفى محرم. عن الحكاية التاسعة من «الحرافيش»، مكتبة مصر، ١٩٧٧م.
- (٣٥) عصر الحب - ١٩٨٦م، (حسن الإمام)، س. ح: عصام الجنبلاطي، عن رواية بنفس العنوان - مكتبة مصر، ١٩٧٧م.

- (٣٦) وصمة عار - ١٩٨٦م، (أشرف فهمي)، س. ح: مصطفى محرم، عن رواية «الطريق»، مكتبة مصر، ١٩٦٤م.
- (٣٧) أصدقاء الشيطان - ١٩٨٨م، (أحمد ياسين)، س. ح: إبراهيم الموجي. عن «جلال صاحب الجلالة»، من «الحرافيش»، مكتبة مصر، ١٩٧٧م.
- (٣٨) قلب الليل - ١٩٨٩م، (عاطف الطيب)، س. ح: محسن زايد. عن رواية - بنفس العنوان - مكتبة مصر، ١٩٧٥م.
- (٣٩) ليل وخونة - ١٩٩٠م، (أشرف فهمي)، س. ح: أحمد صالح. عن رواية «اللس والكلاب»، مكتبة مصر، ١٩٦١م.
- (٤٠) نور العيون - ١٩٩١م، (حسين كمال)، س. ح: وحيد حامد، عن قصة «نور الفجر»، من مجموعة «الحب فوق هضبة الهرم». مكتبة مصر.
- (٤١) سمارة الأمير - ١٩٩٢م، (أحمد يحيى)، س. ح: مصطفى محرم. عن أقصوصة بنفس الاسم من مجموعة «الحب فوق هضبة الهرم»، مكتبة مصر، ١٩٧٩م.

يحيى حقي (١٩٠٥-١٩٩٢م)

- (١) قصص إفلاس خاطبة - ١٩٦٨م، (محمد نبيه)، س. ح: إسماعيل القاضي، عن أقصوصة بنفس العنوان.
- (٢) البوسطجي - ١٩٦٨م، (حسين كمال)، س: صبري موسى، دينا البابا، ح: صبري موسى، عن أقصوصة من مجموعة «دماء وطن»، دار المعارف، ١٩٤٥م.
- (٣) قنديل أم هاشم - ١٩٦٨م، (كمال عطية)، س. ح: صبري موسى، عن أقصوصة من مجموعة «قنديل أم هاشم»، دار المعارف، ١٩٤٥م.
- (٤) امرأة ورجل - ١٩٧١م، (حسام الدين مصطفى)، س. ح: صبري عزت، فيصل ندا، عن أقصوصة «أبو فودة»، من مجموعة: «دماء وطن»، دار المعارف، ١٩٧٥م.

يحيى الطاهر عبد الله (١٩٤٠-١٩٨٢م)

- الطوق والإسورة - ١٩٨٦م (خيري بشارة)، س: يحيى عزمي، خ. بشارة، ح: عبد الرحمن الأبندوي، عن رواية بنفس العنوان، هيئة الكتاب، ١٩٧٥م.

يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١م)

- (١) لا وقت للحب - ١٩٦٣م، (صلاح أبو سيف)، س: لوسيان لامبير، ح: ي. إدريس، عن رواية «قصة حب»، الكتاب الذهبي، ١٩٥٧م.
- (٢) سجين الليل - ١٩٦٣م، (محمود فريد)، س. ح: ي. إدريس، بهجت قمر. عن أقصوصة «الغريب أبو أحمد»، من مجموعة «آخر الدنيا».
- (٣) الحرام - ١٩٦٥م، (بركات)، س. ح: سعد الدين وهبة. عن رواية بنفس العنوان - الكتاب الذهبي، ١٩٥٩م.
- (٤) العيب - ١٩٦٧م، (جلال الشرقاوي)، س. ح: رمضان خليفة، يوسف إدريس. عن رواية بنفس العنوان، ١٩٦٤م.
- (٥) ٣ قصص - ١٩٦٨م، (حسن رضا)، س. ح: بكر الشرقاوي. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «أرخص ليالي»، الكتاب الذهبي، ١٩٥٤م.
- (٦) حادثة شرف - ١٩٧٢م، (شفيق شامية)، س. ح: يوسف إدريس. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «حادثة شرف».
- (٧) قاع المدينة - ١٩٧٢م، (حسام الدين مصطفى)، س. ح: أحمد صالح. عن رواية قصيرة بنفس العنوان من مجموعة «قاع المدينة».
- (٨) الندّاهة - ١٩٧٥م، (حسين كمال)، س. ح: مصطفى كامل، عاصم توفيق. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «الندّاهة»، روايات الهلال، ١٩٦٩م.
- (٩) على ورق سلوفان - ١٩٧٥م، (حسين كمال)، س. ح: كوثر هيكل عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «بيت من لحم».
- (١٠) العسكري شبراوي - ١٩٨٢م، (بركات)، س. ح: أحمد الخطيب. عن أقصوصة «شوار»، من مجموعة «أرخص ليالي»، الكتاب الذهبي، ١٩٥٤م.
- (١١) عنبر الموت - ١٩٨٩م، (أشرف فهمي)، س. ح: مصطفى محرم عن تحقيق صحفي منشور بالأهرام.
- (١٢) حلاوة الروح - ١٩٨٩م، (أحمد فؤاد درويش)، س. ح: أحمد فؤاد درويش، عن أقصوصة «العسكري الأسود»، من مجموعة «بيت من لحم».

يوسف جوهر (١٩١١م-...)

- (١) عودة القافلة - ١٩٤٥م، (أحمد بدرخان) عن رواية جراح عميقة.
- (٢) أرضنا الخضراء - ١٩٥٦م، (أحمد ضياء الدين)، س. ح: ي. جوهر. عن قصة قصيرة منشورة في مجلة الإثنين.
- (٣) أمهات في المنفى - ١٩٨١م، (محمد راضي)، س. ح: ي. جوهر. عن رواية بنفس الاسم - مطبوعات كتابي.
- (٤) موعد مع القدر - ١٩٨٦م (محمد راضي)، س. ح: ي. جوهر. عن قصة قصيرة منشورة في الأهرام.
- (٥) الفضيحة - ١٩٩٢م، (فاروق الرشيدي)، س. ح: ي. جوهر. عن قصة قصيرة منشورة في الأهرام.
- (٦) سواق الهانم - ١٩٩٤م، (حسن حافظ)، س. ح: ي. جوهر. عن قصة قصيرة منشورة في الأهرام.

يوسف السباعي (١٩١٧-١٩٧٨م)

- (١) أخلاق للبيع - ١٩٥٠م، (محمود ذو الفقار) س: أبو السعود الإبياري، محمود ذو الفقار، ح: أبو السعود الإبياري، عن رواية «أرض النفاق». مكتبة الخانجي، ١٩٤٩م.
- (٢) أرض النفاق - ١٩٦٨م، (فطين عبد الوهاب)، س. ح: سعد الدين وهبة عن «أرض النفاق». الخانجي، ١٩٤٩م.
- (٣) آثار على الرمال - ١٩٥٤م، (جمال مذكور) س: جمال مذكور، ح: يوسف السباعي. عن رواية «فديتك يا ليلي»، الخانجي، ١٩٥٣م.
- (٤) إنني راحلة - ١٩٥٥م، (عز الدين ذو الفقار) س: عز الدين ذو الفقار، ح: يوسف السباعي. عن رواية بنفس العنوان، مكتبة الخانجي، ١٩٥٠م.
- (٥) رد قلبي - ١٩٥٦م، (عز الدين ذو الفقار)، س: عز الدين ذو الفقار، ح: يوسف السباعي. عن رواية بنفس العنوان - الخانجي، ١٩٥٤م.
- (٦) بين الأطلال - ١٩٥٩م، (عز الدين ذو الفقار)، س: ع. عز الدين ذو الفقار، ح: محمد عثمان، عن رواية بنفس العنوان - الخانجي، ١٩٥٢م.

- (٧) أم رتيبة - ١٩٥٩م، (السيد بدير)، س: السيد بدير، شريف والي ح: السيد بدير. عن مسرحية بنفس العنوان. مكتبة الخانجي، ١٩٥١م.
- (٨) جمعية قتل الزوجات - ١٩٦٢م، (حسن الصيفي)، س. ح: يوسف السباعي. عن مسرحية بنفس العنوان، الخانجي، ١٩٥٢م.
- (٩) مبكى العشاق - ١٩٦٦م، (حسن الصيفي)، س: محمد عثمان. عن أقصوصة بنفس العنوان من مجموعة «مبكى العشاق». الخانجي، ١٩٥٠م.
- (١٠) نادية - ١٩٦٩م، (أحمد بدرخان)، س: رمضان خليفة. ح: يوسف السباعي. عن رواية بنفس العنوان، ١٩٦٠م.
- (١١) نحن لا نزرع الشوك - ١٩٧٠م، (حسين كمال)، س: أحمد صالح، ح: يوسف السباعي. عن رواية بنفس العنوان - الخانجي، ١٩٦٨م.
- (١٢) جفت الدموع - ١٩٧٥م، (حلمي رفلة)، س. ح: محمد أبو يوسف، فيصل ندا، صالح مرسي. عن رواية بنفس العنوان، الخانجي، ١٩٥٢م.
- (١٣) السقامات، ١٩٧٧م، (صلاح أبو سيف)، س. ح: محسن زايد، عن رواية بنفس العنوان - الكتاب الذهبي، ١٩٥٢م.
- (١٤) العمر لحظة، ١٩٧٨م، (محمد راضي)، س: وجيه نجيب، ح: عطية محمد، عن رواية بنفس العنوان الخانجي، ١٩٧٣م.
- (١٥) اذكريني، ١٩٧٨م، (بركات)، س: رفيق الصبان، ح: يوسف السباعي، عن رواية «بين الأطلال»، الخانجي، ١٩٥٢م.

يوسف القعيد (١٩٤٤م-...)

- (١) المواطن مصري - ١٩٩١م، (صلاح أبو سيف)، س. ح: محسن زايد، عن رواية «الحرب في بَرِّ مصر»، - دار ابن رشد - بيروت، ١٩٧٧م.
- (٢) زيارة السيد الرئيس - ١٩٩٤م، (منير راضي)، س: بشير الديك، أحمد عبد الله. عن رواية «يحدث في مصر الآن»، ١٩٧٦م.

