(نجيب محفوظ بين حرفية الأدب وصناعة الدراما)

محفوظ بين حرفية (الأدب) وصناعة (الدراما)

لاشك أن عشرات الدراسات الأدبية، والتحليلية الأدبية في مصر وخارجها قد تناولت فن نجيب محفوظ وصنيعه الإبداعي وتعاملت معه على كافة المستويات، خاصة فيما يتصل بنسيجه الروائي والقصصي، وفيما كتبه من مقالات في معظم الصحف المصرية والعربية، إلا أن عنصرا يمثل خطًا رفيعًا في أدبه ظل غائبًا عن عين النقد، ووعي الناقد وقلمه، ونقصد بهذا الخط الرفيع ؛ صناعة الدراما وفنون كتابة السيناريو، وصياغة الحوار التي أبدعها في رواياته وأعماله الفنية التي تحولت فيما بعد لأعمال سينمائية وتلفازية، حتى صدرت – مؤخرًا – دراسة للدكتور عبد الغفار رشدي (نجيب محفوظ بين الأدب والدراما) والصادرة عن مؤسسة الأهرام في كتاب مجلد من 250 صفحة، لتضع أيدينا على هذا المحور الجديد من محاور الإبداع غير المعالجة في أدب نجيب محفوظ، وقد التفت الدراسة إلى محور – التفاوت – بين طبيعة النص الأدبي والروائي عند مبدعنا الكبير، وبين طبيعة معالجته في الصورة الدرامية من خلال الأعمال الدرامية كالمسلسلات التلفزيونية على وجه التحديد، هذا المحور الذي دفع المؤلف لأن يرى فيه درجة من درجات العلاقة الخصبة التي تستحق البحث والتحليل والتأصيل لمجمل أعمال نجيب محفوظ المعالجة دراميًا لبيان طبيعة العلاقة بين العمل الأدبي كنص مرسل ومكتوب ومتفاوت، وبين طبيعة المعالجة الفنية له كعمل درامي تحركه خيوط الصنعة الدرامية التي قد تأتي مخالفة لبنية النص الروائي سواء من الناحية الموضوعية، أو من ناحية التسلسل الدرامي والزمني، والمكاني بطبيعة الحال، ومن ذلك على سبيل المثال العمل الروائي الكبير والشهير(اللص والكلاب) الذي كتبه محفوظ في بداية الستينيات عقب ثورة يوليو متأثرًا بالوقائع الحقيقية لقصة سفاح

الإسكندرية كما نشرتها الصحف في حينها، وما شابهها من مُلابسات أدت إلى وقوع عنصر الجريمة وانتشارها، ومحاولة تقليدها على درجة من درجات المحاكاة لأحداثها، في حين جاء العمل الدرامي للقصة نفسها والمعالج في عام 1998 م في مسلسل تلفزيوني شهير حمل نفس الاسم مخالفًا إلى حدٍ ما لمتن النص الأدبي، ولطبيعته من زاوية بنية الشخصية نفسها ولتجلياتها الزمنية والمكانية، ولحركتها في إطار العمل الروائي ككل، فتحولت شخصية (رءوف علوان) – على سبيل المثال – من شخص يسرق مبررًا سرقته بالانتقام من الأغنياء والحقد عليهم، إلى شخص يختبئ خلف ستار التيار الديني لتحقيق سرقاته، وتوسيع نفوذه بدوافع دنيوية ليست لها علاقة بالدين، وإن كان يبدو أن المقصود هنا التركيز على بعض الظواهر الاجتماعية المعايشة في تلك الفترة من حقبة التسعينيات، وخاصة ظاهرة انتشار الأفكار الخاصة بتوظيف الأموال عن طريق بعض الشركات الكبرى آنذاك والشخوص الاعتبارية، وما خلفه ذلك من أثر على طبيعة المجتمع ذاته من خلال حركة المد الاقتصادي وآثارها المادية على بنية المجتمع في ذلك الوقت .

ونلاحظ هنا حركة وجود واستكشاف للخيط النادر والحائر في آن واحد، في نقطة البحث الرئيسة عن محور التأثير والتأثر بين النص الأدبي الإبداعي، وبين طبيعة البنية الدرامية المعالجة و (المُشاهَدة) لمتن هذا النص، وهي التي تجعلنا نحكم بأن النص الأدبي كان هو الأساس والركيزة من زاويتي الفكر والفن، ومن زاوية الدلالة في خلق العملية الإبداعية الدرامية، والدفع بعناصرها كالسيناريو والحوار إلى محور الأمان وبر السلامة، بما لا يخل بمفردات العمل ككل، وبمشاهده، وبمقصوده الموضوعي والفني والرمزي وبحركته من خلال تصاعد

الأحداث وتناميها، ووصولها إلى محور العقدة الأساسية كما جاءت في أصل النص الإبداعي والروائي المكتوب.

إذن فالدراس لدراما نجيب محفوظ، والمتحولة إلى أعمال تلفازية أو سينمائية لابد أن يكون على درجة من درجات الوعي للسياق الذي تكتب فيه، في نطاق رصده لجدلية التأثير والتأثر لما يمكننا أن نسميه بـ (محورية الاستفادة) للنص الدرامي المعالج من بنية القصة الأدبية، بما فيها من سمات تكشف عن طبيعة الصلات، وتعيد تفسير العلاقات والمواقف في سياق المهمة الحكائية التي يقوم بها (المؤلف) أو (الراوي) أو صاحب النص ذاته، لاعتبار أن محاور الاستفادة هنا تتجاوز التعامل مع الملفوظ المكتوب بطبيعته الظاهرة والخارجية، إلى التعامل مع المعتقد الداخلي، وطرحه مجسدًا في شخوص ناطقة، وسيناريو وحوار يحاولان استهداف اليقين الداخلي للعمل الإبداعي ولنوايا صاحبه وخلفياته ومحاولته قراءته في حدود هذا النطاق، وهذه هي المهمة الصعبة والمتجاوزة لحدود التقليد والمحاكاة لنمط العمل الروائي، ولمتنه المكتوب والمباشر، مما يدفع العملية الدرامية المعالجة للنص الأصلي إلى إثراء النص الحواري المحكي كما يرد في النص، وإعادة إنتاجه على وجه جديد، لا يخالف كثيرًا أصل الحوار النصي، ولكن يثريه بمفردات عدة تغذيها عناصر المشاهدة، وظواهر الرؤية.

ولذا فلابد أن يكون الميل هنا إلى الجانب التطبيقي في قراءة درجات التفاوت والاختلاف بين النص الأدبي، والعمل الدرامي بكل عناصره، مع الحرص على ألا تتخلى التجربة التطبيقية عن تثبيت الفكرة النقدية الواعية التي فجرها بعض النقاد المعاصرين وعلى رأسهم علي الراعي ولويس عوض وشكري عياد من كون العمل الدرامي لونًا من

ألوان (الإبداع) لا محالة، ليس لاعتبار أن الدراما التلفزيونية هي نوع أصيل من أنواع الكتابة، لاعتمادها على النص المكتوب – السيناريو – أو بنية الحوار، ولكن لاعتبار أن العمل الدرامي تتوافر له كل مقومات البنية الفنية الخاصة ببنية الرواية من ناحية خلق الفكرة القصصية وإيجاد المضمون ومفردات الصراع وخلفياته وبناء الشخصيات الرئيسة والثانوية، والنزعة إلى مناطق الخصوبة العقدية التي تترتب عليها عوامل عدة من الدوال والرموز، إضافة إلى أن العمل الدرامي يهدف إلى توسعة دوائر الحكي ومناطقه، حتى ولو أدى ذلك إلى الخروج عن ظواهره المباشرة والولوج إلى عالم التوظيف الرمزي والإشاري، حتى ولو كانت نتيجة ذلك هي توظيف الشخصية في إطار رمزي مستهدف أو أسطوري أو خرافي.

العمل الدرامي والإبداع الروائي :

فالعمل الدرامي – في الأصل – مجال تعبيري حي وإن كان يتميز عن سائر الأشكال الفنية الأخرى بطبيعة الحال، ولكنه يتفق مع عالم الإبداع الروائي بكونه أداة لرواية الحكايات، وشكلا من أشكال إخراجها إلى حيز الوجود والنور، وهو ما دفع جراهام جرين – الكاتب السينمائي – إلى القول : (إننا لسنا في حاجة إلى اعتبار السينما فنا جديدًا تمامًا، فهي في شكلها الروائي لديها نفس غرض الرواية مثلما للرواية نفس غرض الدراما). وهو ما يدفعنا إلى التنبه لقضية (خلق الشخصية الدرامية) في ذهن المبدع، والتي تتقارب كثيرًا مع أسلوب العمل الدرامي في تركيزه على إحدى الشخصيات، كالشخصية الرئيسة مثلا، والدوران حولها باعتبارها لسان العمل، وحاملة أفكاره، وهو ما تنتهجه الصنعة الروائية منذ بداية نشأتها الحقيقية، وإن كانت الرواية تتميز عن طبيعة العمل الدرامي أو التلفازي بقدرتها الفائقة على الاستطرادات والتفريعات في

سياقات البناء السردي الطويل الذي تتميز به، ودفع الأحداث إلى مواطن حدثية مختلفة، ومرافئ متشعبة، إلا أن الإخراج الدرامي قد يختزل ذلك كله في ومضة لاقطة على شاشته لا تتعدى دقيقة واحدة، وهو ما يعكس درجة الإعجاز في هذا العمل الإبداعي الجماعي، وقدرته – في كثير من الأحيان – على توظيف المساحات السردية الطويلة في خطوط لها كامل القدرة على اختصار تلك الأحداث في دقائق معدودة، وهو ما يدفعنا إلى إعادة النظر في نظرتنا لفكرة (استيعاب الزمن) ومسافاته في العمل الدرامي المرئي، بما لا يخل بالمساحات الزمنية وطبيعتها في العمل الروائي المكتوب، وهي قدرة فائقة ومتميزة خاصة في مسألة (الخلق الدلالي) لمقصود العمل وأهدافه، ودرجة التوحد والتلاقي بين العملين (الدرامي والمكتوب) في استهداف المضمون الفكري، وعدم الإخلال بإطاره الكامل .

وهنا وجب علينا الالتفات أيضا إلى النقاط الحائرة التي يصعب تقييمها في إطار رؤى – التنظير النقدي المعاصر والحديث – ألا وهي نقطة الصلة المباشرة بين الصورة والكلمة في سياق الدراما المشاهدة والمرئية، بما يخدم أعمال نجيب محفوظ على وجه خاص، فهناك صلة ضرورية بين الصورة والكلمة بلا خلاف، وأن حدود الصلة تدفع الكلمة للقيام بالدور المساعد لوظيفة الصورة، لاعتبار أنها تعتمد على الصورة وتخضع لها، وإن كانت المهام الإبداعية للكلمة في العمل الدرامي المُشاهَد مختلفة عنها بطبيعة الحال في الصحافة المكتوبة والإذاعة المسموعة غير المرئية .

فهناك إذن محور رئيس يربط بين العمل القصصي الروائي الذي يمثل قدرة الإبداع الفردي، وخاصة في عالم نجيب محفوظ الواسع، وبين العمل الدرامي الذي يمثل قدرات الإبداع الجماعي، ألا وهو محور الاهتمام

بقضايا المجتمع، والغوص فيها، وهو ما حرص عليه محفوظ في أصل عالمه الروائي، وعَكسَ عنده جانب الإبداع والتألق في النزعة المضمونية أو الموضوعية كما تزعم لغة النقد الحديث، وهو الأمر – ذاته – الذي دفع الفكر الدرامي المعاصر إلى الاستفادة من أعمال نجيب محفوظ في مجملها.

فنية التأصيل التاريخي :

وهنا وجب علينا اللجوء إلى فنية نقدية ومنهجية واعية، لقضايا موضوع الدراما، ألا وهي فنية (التأصيل التاريخي) للأعمال الدرامية المُشاهَدة والمُفصلة ، وخاصة في أعمال نجيب محفوظ وطبيعة صلتها بمحور الإبداع الروائي بصفة خاصة، في سياق الحرص على إثبات ملامح التأثير والتأثر بين المحورين، مما يجعل الاهتمام يميل إلى منحى تأصيلي واضح يخدم الموضوع، ويكرس له، من ذلك على سبيل المثال، أهمية الوقوف على تاريخ الدراما التلفزيونية في مصر، وعلاقتها بموضوع الأدب، منذ أن بدأ البث التلفزيوني في مصر عام 1960 م ، ومع بداية أول عمل درامي، وكان اسمه – جهاز المعلم شحاتة – والقصد هنا استهداف إشكالية فنية بعينها تبرز طبيعة المناخ الدافع للدراما المرئية، وهي إشكالية استفادة تلك الأعمال الدرامية من الفن الروائي، فقد كانت معظم الأعمال الدرامية التي بدأ بها التلفزيون المصري رحلته منذ عقد الستينيات مأخوذة من الأعمال الروائية الكبرى لأدبائنا الكبار أمثال ثروت أباظة الذي أخذت روايته (هارب من الأيام) كواحدة من أوائل الأعمال الدرامية التي بدأ بها التلفزيون المصري رحلته كذلك رواية (زينب) للدكتور محمد حسين هيكل، وروايات إحسان عبد القدوس المختلفة، وروايات الدكتور طه حسين (الأيام) و (أديب) و (المعذبون في الأرض) وغيرها، إضافة إلى روايات نجيب محفوظ بطبيعة الحال، وهنا نلاحظ بأن فكرة انتقاء العمل الأدبي،

والمرشح للاستفادة منه دراميا كان يحكمها أعراف معينة، أهمها الحفاظ على القيم والتقاليد والعادات الاجتماعية والأخلاقية والدينية السائدة في المجتمع المصري، مما يؤكد على منهجية الفكرة النقدية والموضوعية القائمة آنذاك، والفواصل الثقافية والاجتماعية والمتأثرة بالمناخ الأدبي السائد في ذلك الوقت، والإيمان بقاعدة أن (الفن رسالة) وهي التي نادى بها جمع كبير من أدباء تلك الفترة، ومهدوا لها أمثال : العقاد والمازني وطه حسين وعبد الرحمن شكري وعبد الرحمن الشرقاوي ويحي حقي وغيرهم، في مواجهة المدارس الأدبية الأخرى التي أعلت منظومة أن الفن للفن، وأن الرمز ومدارسه خير من الأداء التقليدي والمباشر والتلقائي، كما اشترط القائمون على العمل الدرامي آنذاك وضوح الغرض الأدبي والموضوعي وتكييفه مع متطلبات العمل الدرامي المرئي، كالاستفادة على سبيل المثال من الجوانب التشكيلية للعمل الروائي في استخدامه لعنصر المكان وبنيته السردية التي تتقارب إلى حد كبير مع العمل الدرامي .

طبيعة المنهج التطبيقي في الأعمال الدرامية :

ويبقى أن نشير إلى طبيعة المنهج التطبيقي الذي يجب أن نلتزمه في قراءتنا للأعمال الدرامية المأخوذة من روايات نجيب محفوظ، والذي يجب فيه أن نعرض له بمقدمة تأصيلية شارحة ووافية لطبيعة العلاقة بين نجيب محفوظ والإبداع الدرامي، وأن نربط فيها موضوعيًا وتاريخيًا بين جم أعمال نجيب محفوظ بصفة عامة، وبين الأعمال التي تحولت إلى دراما سينمائية أو دراما تلفزيونية على وجه الخصوص، مع الاهتمام بدور نجيب محفوظ نفسه في صناعة العمل الدرامي والكتابة له كمشاركته على سبيل المثال في كتابة سيناريو بعض الأعمال الدرامية الكبرى، الأمر الذي دفع محفوظ إلى التأثر – ربما عن غير قصد – بعالم الدراما وخاصة

السينمائية، حيث بدا تأثره بها وبلهجاتها وبوسائلها التعبيرية، وخصائصها السمعية والبصرية وطبيعة الأداء فيها، وحرفية المونتاج السينمائي وإخراجه وحركة الشخصيات داخلها، وتصاعد الحدث، ووصوله إلى قمة العقدة، ومن ثم الانفراجة المترتبة عليها بوادر النهاية، وإشكاليات الختام، أما صورة التأثر بعالم السينما عند نجيب محفوظ فتبدو – على سبيل المثال – في روايته (الشحاذ) التي يبدو فيها محفوظ مختلفًا تمامًا في طريقة السرد وبنيته عن بقية رواياته القديمة، أو روايات المرحلة الاجتماعية، والفرق في ذلك يتبدى في طرائق العرض وإنتاجه الدال وتوظيف لغة الخطاب، حيث بدت لغته حادة ومتصاعدة في حدتها بين عالمي الواقع والخيال، أشبه ما تكون بأسلوب الموجة الجديدة بالسينما، وربما توصل محفوظ إلى هذا الأسلوب ذاتيًا من خلال بحثه عن أنسب سياقات الدلالة في هذا العمل على وجه الخصوص، الذي يعتبر – في حد ذاته – طفرة انتقالية في صناعة القصة عنده، وبدا متأثرًا فيه إلى حد بعيد بالقفزة السينمائية الجديدة بأحداثها السريعة والمتداخلة، وهو المتابع الجيد لها باعتبار كتابته لها، ويمكننا أن نلحظ ذلك بدقة في أعمال محفوظ الأخيرة بداية من عقد السبعينيات وما بعده، حيث نلمس تقاربًا واضحًا بين حرفية الصنعة الروائية عنده، وبين صناعة الدراما الحديثة بصفة عامة.

ونلتفت هنا إلى فنية أخرى رائعة من فنون جدليات التأثير والتأثر بين عالمي الدراما والأدب في عالم نجيب محفوظ على وجه الخصوص، حيث نكشف عن فرضية هذا التأثير ومساحاته، من خلال الوقوف على نصوص محفوظ الروائية، وخاصة في أعماله الكبرى – كالثلاثية و حديث المساء والصباح وقشتمر على سبيل المثال – التي ساعدت المعالج لها من كتاب الدراما في فنية التصرف في نصوصها، سواء بالتوسع فيها أو

الإضافة إليها، أو استحداث محاور جديدة للصراع الواقعي أو الخيالي، أو إضافة خطوط جديدة لدراما الحدث وعقدته، تمشيًا مع خصائص العرض الدرامي المرئي، ومنها مراعاة التفاوت في المستويات الثقافية والاجتماعية والعمرية للمتلقي وللمجتمع ذاته، ومراعاة توظيف لغة الدراما في النطاق الذي لا يبعد كثيرًا عن طبيعة اللغة الإبداعية الروائية الخاصة بنجيب محفوظ وبعالمه الفني .

المفارقة عند نجيب محفوظ :

وقد تكون كل هذه الأسباب هي التي تدفعنا إلى الوقوف كثيرًا أمام نقطة المفارقة بين طبيعة السرد الأدبي عند نجيب محفوظ، وطبيعة السرد الدرامي المحاكي لروايته، للوقف عند حدود المفارقة للسرد الأدبي بين أعمال محفوظ الروائية، وبين الأعمال الدرامية المعالجة لها، من خلال مكونات نظرية السرد وعناصرها، التي تهتم – في منهجها – بملامح الحكي وأدواته وفق الوسيط الإبداعي الذي يقدم به خطاب السرد ذاته، والذي يقتضي بطبيعة الحال وجود السارد الحقيقي، وصيغة الخطاب، وبنيات السرد الأسلوبية، والشخصيات المجسدة لهذه البنيات، وعقدة الصراع بينها، وخلفيات الزمان والمكان، الذي تتحرك فيه شخصيات العمل نفسه، إضافة للعناصر الدالة والواردة في مطلع أي أثر أدبي، والتي قد تكون في النهاية قابلة لحدود التغير والتقلب، مع تصاعد الأحداث وتناميها، أو مع تغير رؤية الإبداع ذاته لحركة الأحداث ومفارقاتها .

سياقات توظيف الضمائر :

وأول ما يلفتنا لطبيعة البنية السردية عند نجيب محفوظ في هذا النطاق هو تخليه بصفة دائمة عن سياق الحكي بضمائر المتكلم، التي قد تدفعه ليقع في شباك ما يمكننا أن نسميه اصطلاحًا بـ (السيرة الذاتية)

حيث تتوفر نسب المطابقة في الحكي بين المؤلف والسارد أو الراوي والشخصية الرئيسة بصفة خاصة، فتضيع ملامح الحبكة الروائية وعقدتها، ويذوب جنسها الأصلي، وعناصر جذبها مما يدفع المتلقي إلى الوقوع في براثن الحيرة أمام النسيج الأدبي الذي أمامه، من زاوية تصنيفه، هل هو رواية أو سيرة ذاتية ؟ .. إلخ، ومن هنا نجح نجيب محفوظ في ضوء تغليبه للنص الروائي عن غيره من النصوص في أن يوظف الضمير الغائب في لغة الحكي، وهو الضمير الذي عكف البلاغيون القدامى على تسميته بـ (ضمير الحكاية) التي كانت توازي (كان يا ما كان) في السرديات القديمة عمومًا، ومن هنا نرى – من زاوية الحكم النقدي – أن حرص محفوظ على توظيف لغة السرد على القوام النمطي للضمير الغائب هو منطق مناسب لطبيعة حكي الرواية عنده، ولخدمة العمل – دراميًا – وذلك لاعتبار أن الاعتماد على الضمير الغائب في لغة الخطاب الروائي تساعد من الزاوية الدرامية على تقديم الصورة المرئية للمتلقي أو المشاهد بدرجة تتجاوز حدود الذاتية إلى الموضوعية، مما يدفع المتلقي أو الجمهور – عامة – إلى التعايش مع الفعل الدرامي وكأنه واقع مجسد، يفوق مساحة العمل الفني المجرد، ويتجاوز سياق الحكم عليه بالواقعية أو الخيال .

ونـدلل على ذلك بسعي نجيب محفوظ في رواياته الثلاثة التي ترجمت إلى أعمال درامية مرئية وهي (عبث الأقدار والثلاثية واللص والكلاب) على تغليب لغة السرد في الخطاب الروائي على ضمائر الغائب بصفة عامة ونادرا ماكان يعتمد على ضمير المتكلم إلا في أضيق الحدود عندما كان السارد يقصد لذلك قصدًا، ويتبدى ذلك بجلاء ووضوح في العمل الدرامي – الأقدار – المأخوذ من رواية (عبث الأقدار) فقد رأت الدراما أن من الأفضل أن يتم التقديم للعمل – بصفته الدرامية – بضمير

المتكلم بديلا عن ضمير الغائب، حيث تُروى المقدمة بحكاية تاريخية تستدعي أن يكون الخطاب فيها بضمير المتكلم الذي يضفي نوعا من الهيبة والمكانة على الأحداث الدرامية التي تلي المقدمة، ثم تتواصل الأحداث عقب المشهد الأول، وحتى المشهد الأخير من العمل الدرامي بضمير الغائب، لاعتبار أنه منطق الحكي الموضوعي .

أما في الثلاثية فقد حرص العمل الدرامي أن يأتي متماشيًا مع أصل النص الأدبي، فكان السرد بضمير الغائب في جزئيه (بين القصرين) و (قصر الشوق)، والأمر ذاته في (اللص والكلاب) فقد دارت منظومة السرد في الرواية بضمير الغائب مع تخلل الرواية فقرات بضمير المتكلم من سعيد مهران نفسه، حينما كان يتحدث في الرواية بضمير الحاضر، وخاصة في نطاق سرد سيرته وخواطره، أو الحديث عن رغبته الأكيدة وإصراره على الانتقام ممن ألقوه في السجن على حد توهمه، والأمر نفسه يتكرر في العمل الدرامي بصورة مطابقة فيأتي العمل في معظمه قائمًا على منظومة السرد الغائب، باعتبار أنه الضمير الأنسب لمنطق السرد الدرامي .

القصص القصيرة :

وهنا ننوه إلى خطٍ آخر يمثل لونًا من ألوان الدقة في تتبع أعمال نجيب محفوظ التي تحولت إلى أعمال درامية مشاهَدة ومرئية، وهذا اللون هو لون (القصص القصيرة) التي تحولت إلى أعمال درامية، سواء كانت سينمائية أو تلفزيونية، ومنها : (تحقيق) و (أيوب) و (أسعد الله مساءك) و (النوم) و (النسيان) و (صاحبة العصمة)، ونلاحظ أن اتجاهًا مغايرًا يتحرك في إطار منظومة السرد في هذه الأعمال، وأهم ما يميز هذا الاتجاه هو تلون وتنوع لغة الحديث السردي في نطاقها ما بين ضمائر الغائب السردية وضمائر المتكلم، وإن هذا التنوع تسكنه أكثر من دلالة،

فحينما يكون الحديث في إطار القصة – على سبيل المثال – يأخذ شكل السيرة الذاتية مثل قصة (أيوب) نلاحظ أن تغليب لغة الخطاب السردي تكون مائلة لصيغ ضمائر المتكلم تمشيًا مع روح العمل، ومع طبيعة الشخصية الرئيسة في العمل، مثل شخصية – عبد الحميد حسني – الذي أصبح اسمه عبد الحميد السكري في العمل الدرامي التلفزيوني، فالشخصية تفرض نفسها طوال الوقت في الحديث عن تجربتها مع صنف من أصناف المعاناة ألا وهو صنف (تجربة المرض)، ولذا يجد السارد نفسه في العمل القصصي مدفوعًا لتوظيف الحديث بلغة المتكلم الحاضر، في حين تساهم الإمكانيات والمشاهد في العمل الدرامي المرئي في تحويل نبض الخطاب وصيغه إلى ضمائر الغائب بحيث تخدم منظومة العمل ككل، بحيث لا يظهر البطل الرئيسي طوال العمل متكلمًا عن معاناته بصفته الحاضر الأوحد بل يحتاج العمل الدرامي هنا إلى معالجة صورة الحضور الدائم للبطل الرئيسي، حتى لا يمل المتلقي ولا يسأم، مع التنويه عن حضوره من حين لآخر وهذا بطبيعة الحال يحقق ما سبق وأن أشار إليه الدكتور مدكور ثابت من أن السارد في منظومة السرد الدرامي يمكن أن يختلف ويتغير كلما تغير العمل الدرامي عن أصل القصة الأدبية وفق رؤية القائم بالمعالجة ووجهة نظره الفنية .

فكرة الصراع في أعمال نجيب محفوظ :

وهذا يدعونا – بعد حديثنا هنا عن ضمائر الحضور والغياب في سياق السرد الأدبي – إلى الوقوف عند طبيعة الصراع داخل روايات محفوظ الأدبية التي عولجت دراميًا، وكيف أن الصراع فيها تغير في بنية سرده من النص الأصلي إلى النص الدرامي سواء بالإضافة لبعض الأحداث أو الشخصيات أو الخطوط الدرامية، ونضرب المثل لذلك برواية (عبث

الأقدار) التي كان محور الصراع فيها يدور حول صراع الملك خوفو فرعون مصر من أجل الاحتفاظ بالعرش لأبنائه وسلالته، وهذا الصراع شكّل لديه العقدة البارزة في متن العمل، وفي طبيعة بنيته السردية خاصة بعد قرار فرعون مصارعة الأقدار والقضاء على الطفل الموعود وفق نبوءة الكاهن التي بشر بجلوسه بعد خوفو على عرش مصر، وفي هذا الصراع سخرت الأقدار من خوفو فجعلته من حيث لا يدري هو الذي يحمي حياة الطفل من عصابات الصحراء، كما جعلته يصعده ليجعله قائدًا للحملة على سيناء، ثم وليًا للعرش، وكأن خوفو في صراعه كان في خدمة الأقدار وليس معاندًا لها

وبالرواية صراع آخر ضمن السرد الأدبي خاضه ولي العهد من أجل إزاحة الفرعون والجلوس مكانه على عرش مصر، ولكن ولي العهد خاب مسعاه، ولقي مصرعه جزاء خيانته لوالده خوفو، وإذا نظرنا إلى العمل الدرامي الذي أخذ سرده الدرامي من أصل الرواية، فنجده يحاكي السرد الأصلي بالرواية ثم يضيف إليها شخصيات وخطوطًا جديدة للصراع منها الخط الدرامي الذي رأى فيه المعالج للنص الأصلي إضافة أحداث جديدة منها – على سبيل المثال – توسعة دائرة الصراع بدفع الأحداث إلى مرافئ جديدة، ومحطات غير محسوبة، فنجد ولي العهد يتطلع لزيادة نفوذه وقوته، وصراعه من أجل السلطة والحكم، وتمثل لك في بحثه عن إنجاب طفل يرثه ويحكم من بعده، وقاده ذلك إلى أزمات ومحن عديدة، كما حاول ولي العهد زيادة نفوذه بالاتصال بعصابات الصحراء والاستيلاء عن طريقهم على الثروة من معادن سيناء مقابل ما يقدمه لهم من مساعدات ومعونة، وكلها أحداث جديدة مضافة إلى متن النص الأصلي، ولكن يبقى بعد هذه الإضافات أن تتوحد الرؤى الختامية للعمل سواء في النص

الأصلي أو النص الدرامي، حيث ينتهي الصراع في السرد الدرامي المرئي كما هو في الرواية، بمقتل ولي العهد واستسلام الفرعون لمشيئة الأقدار .

والأمر ذاته نلحظه في رواية (اللص والكلاب) التي تحولت هي الأخرى إلى عمل درامي بالتلفزيون المصري، فقد ارتبط جوهر الصراع في السرد الأدبي في الرواية بشخصية سعيد مهران، حيث بدأت الرواية بخروجه من السجن عاقدًا العزم على مواجهة من خانوه – زوجته نبوية وصديقه عليش – ثم لاحقا أستاذه رءوف علوان، وكانت رغبة سعيد مهران في الانتقام هي الخط العام للصراع بالرواية، وأثناء اندفاع سعيد للانتقام من الخونة اندفعت طلقاته الطائشة لتقتل الأبرياء، لتطارده الصحافة والبوليس، فزاد حقده وتصور أن المجتمع كله قد تحول إلى خونة وكلاب، واستمر الخناق يضيق عليه، حتى كانت نهايته .

أما في العمل الدرامي التلفزيوني، نلمس التعديل الذي أضافته الدراما يلحق بمحوري الزمان والمكان، فقد أضاف السرد الدرامي إلى هذا الصراع بين سعيد مهران مع الخونة صراعات جديدة، تمثلت في الصراع بين طلبة الجامعة من التيارات السياسية والفكرية المختلفة، وهي التيارات الدينية والوطنية الناصرية والقومية وهو الصراع الذي ظهر بالجامعة بعد نكسة 1967، وأكد العمل الدرامي سطوة الطلبة المتطرفين ونفوذهم المبالغ من التيار الديني خلال هذا الصراع، كما أضاف العمل الدرامي الصراع العام الذي يعيشه الوطن من أجل تحرير الأرض، والذي انتهى بالانتصار في حرب أكتوبر ورفع العلم المصري على سيناء، ووقوع أحداث 18، 19 يناير عام 1977 م، وكلها بالطبع أحداث جديدة في نوعية الصراع المتحرك داخل العمل، والمقصود منها بطبيعة

الحال معايشة الجو النفسي والصراع المعايش في المجتمع من تبعات الهزيمة والانكسار في حرب 67، ومعايشة الحالة الاجتماعية العامة للوطن .

وإذا كانت نهاية الصراع في السرد الأدبي لمتن الرواية هي القضاء على سعيد مهران، فإن الصراع بالسرد الدرامي انتهى أيضًا بالقبض عليه ومحاكمته، بينما الصراعات الأخرى جاءت مفتوحة، ليؤكد العمل الدرامي أن القضايا التي تعرض لها لم تحسم بعد على أرض الواقع، فما زال أمامها الكثير من الوقت والجهد لتوضع لها كلمة النهاية، خاصة فيما يتعلق بالمواجهة بين المتطرفين والمجتمع، وهي المشكلة الحقيقية التي عانى منها المجتمع المصري ليس في فترة السبعينيات فقط، ولكنها انسحبت إلى عقد الثمانينات والتسعينيات من العقد المنصرم، مما أرق المناخ العام للوطن.

وقد يدفعنا ذلك إلى السؤال عن أسباب الاختلاف والتعديل في العمل الدرامي عنه في أصل النص الروائي، وخاصة فيما يتصل بقضية الصراع، وأثره على بنية السرد، وتدرجه العقدي، ونجد المبرر لذلك في رؤى الدراما نفسها، التي رأت أن نجيب محفوظ حينما كتب روايته إنما أراد أن يعالج مأساة سفاح ارتكب عدة جرائم، قد تبدو أنها جرائم عادية، ولكنه بقدراته الفكرية والفلسفية استطاع أن يحول هذا الحدث إلى رواية تحلل الواقع وتحلل الإنسان، ومن ذلك موقف الإبداع ممثلا في رؤية محفوظ لشخص سعيد مهران، وهو يحلل له السرقة على لسان سعيد مهران بحجة أن هذا المجتمع مجتمع ظالم، وليس أمام الفقير إلا السرقة ليعيش فيه، وهو أمر مطابق لما كان سائرًا في المجتمع، حينما أحلت بعض الجماعات المتطرفة السرقة، والاعتداء على الأملاك العامة باعتباره مجتمعًا كافرًا، وحينما نعود إلى أصل النص الروائي – كما ذهب المؤلف – فنجده متوازيًا في هذه النقطة من خلال رؤيته، فالمجتمع الظالم كما

جاء في الرواية، هو الذي يفتقر للعدالة الاجتماعية، وهو بذلك مجتمع متواز مع المجتمع الكافر كما صورته الجماعات المتطرفة، فهذه نظرة تحليلية لما كان يجري بالمجتمع آنذاك، ومن وجهة نظر المجتمع نفسه، وكأن نجيب محفوظ في هذه الجزئية كان يتنبأ بالعمليات الانتحارية والتفجيرات التي ارتكبتها الجماعات المتطرفة، ولذا رأت الدراما أن هذه هي النقطة التي يمكن الانطلاق منها لمعالجة النص الأدبي، وتغيير محوره الزماني والمكاني، بما يخدم الوقت الراهن وأفكاره واتجاهاته .

وإذا كان هذا التحليل لفكرة الصراع في الأعمال الروائية الكبرى لنجيب محفوظ، والتي تحولت إلى أعمال درامية، نجد أن ذلك انعكس أيضا على أنماط الصراع في القصص القصيرة التي تحولت لدراما مرئية ومُشاهدة، مثل قصة (تحقيق) التي امتدت فكرة الصراع فيها في السرد الأدبي حول صراع – سامي – مع المحيطين به من الزملاء في العمل والنيابة لإبعاد الشبهة عن نفسه، وإخفاء وجوده بشقة زميلته أنعام أثناء قتلها، وتواصل الصراع الخارجي من خلال بحثه عن القاتل عبر تردده على عمارة القتيلة وإصراره على الوصول للجاني، وقد تناولت الدراما القصة بسرد درامي مبتكر، حيث أضافت إلى العمل النصي صراعًا دراميًا خارجيًا جديدًا، وهو صراع سامي من أجل الاستقرار والزواج من حبيبته – هدى – التي هي أيضًا شخصية مضافة لشخصيات العمل الأصلي، وكان سامي يخطط معها لأمر الزواج، ولقاء أسرتها، بينما كان تفكيره في الزواج مجرد خواطر في عقله عندما شاهد فتاة أعجبته خلال رحلته للبحث عن القاتل، ولكن أرادت الدراما توسعة نطاق الصراع، والتفنن فيه بالإضافة لا بالمحاكاة، من أجل تشعيب دراما الصراع ، وتمكين المتلقي من معايشة الحدث بشيء من السعة والتأني والتدرج الحدثي، رغم أن نهاية

الصراع جاءت متوافقة بين القصة والدراما بالقبض على سامي في النهاية، وبيان حقيقة ارتكابه للجريمة، وضياع أحلامه في الحب والزواج.

تعديل النص القصصي :

والسر في تعديل النص القصصي لنجيب محفوظ من وجهة نظر الدراما هو الرغبة في التقاط الأحداث وتنميتها، والإضافة لها من خلال سطور العمل الأدبي الأصلية التي يحاول السينارست ضبط أحداثها بتجسيد حيوي لأطراف الصراع من خلال مفاتيح العمل نفسه ومداخله، وما يبدعه الكاتب من بين السطور، ومن هنا فمن يجد المفتاح لسطور المبدع، ويتمكن منها، يستطيع بيسر أن يدخل إلى دنيا العمل الأدبي من آفاق واسعة، ويمكنه بيسر أيضًا أن يمتلك فنية التحليل والفهم والقراءة والإضافة، ومن ثم نقل العمل إلى الجمهور على سياق فني جديد، وإطار مرئي مبتكر يحقق هدفي الجذب والتأثير في المتلقي، بكافة الوسائل والمقتضيات الدرامية المباشرة وغير المباشرة.

والأمر ذاته ينطبق على معظم القصص القصيرة لمحفوظ التي حُولت إلى أعمال درامية مرئية مثل (أيوب) و(النوم) و (أسعد الله مساءك) و (النسيان) و (صاحبة العصمة)، وتم تعديلها بما يخدم النص الأصلي ولا يحوره أو يغيره كثيرًا، إضافة إلى ما لاحظناه من كون الشخصيات وطبيعة الصراع في السر الدرامي جاءت أكثر وضوحًا وقوة عنها في السرد الأدبي، حيث أضافت المعالجة للشخصيات – خاصة في القصص القصيرة – ما يدعم ملامح الصراع ويفعله، ويساعد في تصعيده وتنميته على كافة الوجوه والمستويات التي تخدم منظومة العمل الدرامي ككل.

بناء الشخصية بين العمل الأدبي والنص الدرامي :

وعلى نفس المنهج التطبيقي ومن زاوية الرؤية النقدية التجريبية، ومن خلال البحث عن زوايا المفارقة الحقيقية بين طبيعة البناء الفني – عامة – في القصة والعمل الدرامي في أعمال نجيب محفوظ، نلمس فنية أخرى تتعلق ببناء الشخصية بين العمل الأدبي والنص الدرامي، وفنية خلق الأحداث وتدرجها بين العملين أيضًا، مع قراءة الفوارق على درجة من التركيز والفهم والتحليل النقدي الشامل، وأهم ما نلحظه في تلك الفنيتين في معظم أعمال محفوظ الروائية والقصيرة، هو ميل الجانبين الأدبي والدرامي إلى محاولة الربط بين بناء الشخصية وتدرج الأحداث فيما لا يخل بأصل النص المكتوب، فدائما ما تأتي الشخصية، وتدرج أحداث العمل متوائمتين مع النص الأصلي إلا فيما تريد الدراما أن تضيفه، لخدمة فكرة الاهتمام بالصورة وعنصر التجسيد وعنصر الحركة داخل العمل الدرامي المرئي، وكذلك لإضفاء مزيد من عوامل الإثارة والتشويق، أو توظيف الأجواء الأسطورية، وإعطاء مهمة السرد الدرامي قدرة أكبر على تدفق الأحداث وتنوعها، وتحقيق إثارة للمتلقي في مشاهدة بعض المواقف التي يغلفها الغموض .

كما أن بعض الإضافات في العمل الدرامي تأتي نتيجة تغيير المحور الزماني والمكاني للعمل نفسه، فالأحداث في النص الأصلي قد تكون دائرة في فترة الخمسينيات على سبيل رواية – اللص والكلاب – وتحاول الدراما أن تعيد إنتاجها في فترة الثمانينات أو التسعينيات مثلا، فهنا يضطر المبدع الدرامي أن يلجأ إلى محورية التغيير والتعديل من أجل موائمة العصر الجديد سواء في طبيعة السرد الدرامي، أو في تنوع الأحداث، أو في سياقات الزمان والمكان، وهذا بلا شك يعطي أبعادًا

اجتماعية واقتصادية وسياسية جديدة، لم تكن موجودة وواضحة بنفس القدر في النص الأصلي، ويعد هذا هو الأقوى لإجراء هذه التعديلات

وسيلة السرد :

وهذا يدفعنا إلى الوقوف عند نقطة تمثل درجة في غاية الأهمية والخطورة ألا وهي (وسيلة السرد) بين العملين الأدبي والدرامي في روايات نجيب محفوظ وقصصه، والتي نراها على درجة من درجات التفاوت، وأنها محكومة بالعديد من المحددات، فالقصة المكتوبة في كتاب أو في جريدة، غير العمل الدرامي المعروض في شاشة العرض السينمائي أو التلفازي أو المسرحي، فلكل أدواتها وخصائصها، وهو ما يؤثر بلا شك في طبيعة صياغة الخطاب السردي بين النصوص الأدبية والأعمال الدرامية المرئية بصفة عامة .

وتتسع درجة التفاوت في فكرة خلق الشخصية، فالرواية الأدبية يمكنها باتساع حجم الرواية وتدرج أحداثها أن تستوعب عشرات الشخصيات التي يبتكرهم المؤلف ويخلق لهم أدوارًا يتحركون فيها، وتتسع معهم دوائر الأحداث، وبنيات الصراع، وتباينها وتفاقمها، دون أن يرتبك ذهن القارئ أو يتشتت، باعتبار أنه يدركهم بخياله، وليس ببصره، في حين أنه لا يمكن أن تتسع وسائل العرض الدرامي المختلفة في استيعاب كل تلك الشخصيات، ولذا فالعمل الدرامي يكتفي بمجموعة محددة من الشخصيات، حتى يستطيع المتلقي أن يستوعبها، أو يتأقلم على أدوارها، وطبيعة الصراع بينها .

وهنا نلتفت إلى درجة من درجات التفاوت ألا وهي طبيعة السرد بين العالمين ؛ العالم الروائي، والعالم الدرامي، فالعالم الروائي المكتوب يعتمد على الحكي بدرجة أساسية ثم يأتي الوصف والحوار مكملين

لدوائر الحكي ذاته، في حين يأتي السرد الدرامي بفكرة (العرض) مباشرة وبصفة أساسية، فهو لا يقدم الأشياء التي يصفها الروائي، بل يعرضها مباشرة من خلال الصورة المتحركة، ثم يأتي الحوار في المرتبة الثانية مباشرة من حيث الأهمية، وبدرجة تفوق قيمته في السرد الأدبي .

ويتضح لنا من كافة المعالجات التي شملت أعمال نجيب محفوظ الروائية والقصصية، أنها نجحت في التكيف والتأقلم مع الوسيلة الفنية الجديدة المستخدمة في السرد، وهي وسيلة الدراما المرئية والمتحركة، فهي في ذاتها تفرض تلقائيًا على المبدع الذي يتولى تحويل السرد الأدبي إلى سرد درامي سواء لكاتب السيناريو والحوار أو المسئول عن العمل الدرامي ككل، مع مراعاة متطلبات عوامل الرؤية كـ (السينما أو التلفاز) باعتبارهما وسيلتين بصريتين وسمعيتين تقومان على المشاهدة وليس القراءة كما هو حال السرد في كتاب أو في صحيفة أو أي وسيلة من وسائل النشر.

المتلقي في العالمين الدرامي والأدبي :

وقد يدفعنا هذا إلى أن نقرن بين عنصرين مهمين من عناصر العمل ألا وهما عنصرا (المتلقي) في العمل الأدبي المقروء والمُشاهَد، فالمتلقي الذي بين يديه كتاب أو صحيفة يختلف عن المتلقي (المُشاهِد)، فالأول يقرأ ويتخيل ويعمل ذهنه وثقافته ووجدانه وخلفياته في تلقي السر الأدبي والتجاوب معه، في حين يأتي الثاني في هيئة المنتظر لما ستروى له من ملامح الحكي وتفاصيله في إطار من التشويق والإثارة والصور المتحركة المجسدة لكل ما يمكن رؤيته أو سماعه، وهو بذلك يكون أكثر سلبية من القارئ، وهو ما دفع نجيب محفوظ لأن يهتم بالوضوح وعدم الخوض في قضايا غامضة ومبهمة في معظم أعماله لتفاوت أعمار المشاهدين وثقافتهم،

باعتبار انهم تضم جميع الأعمار والمستويات العقلية والفكرية، على نقيض القارئ للسرد الأدبي الذي يمتلك مهارات التعامل مع النص المكتوب من الزاوية الفكرية والعقلانية والاستيعابية مما يؤهله لطبيعة التعامل مع الخطاب السردي في القصة الأدبية، وهذا القارئ الأدبي يمثل شريحة من شرائح عديدة ومتنوعة يشكلها جمهور التلفاز، ذلك الجمهور العريض الذي يشارك في تشكيلة طبيعة السرد الأدبي وفي استمرارها على درجة من درجات المنافسة والاستمرارية .

ونستطيع أن نصل في النهاية إلى محور غني من محاور التحليل والتطبيق الميداني لأعمال نجيب محفوظ التي عولجت دراميًا من خلال استعراض آراء كتاب السيناريو ومخرجي الأعمال الدرامية والمسئولين عنها، في طبيعة هذه الأعمال، والتي لم تخرج عن دائرة عرضنا السابق، فمعظم الآراء دارت حول الأسباب التي دعت عالم الدراما لأن يستدعي أعمال نجيب محفوظ الإبداعية الأدبية والروائية، ويدفع بها إلى شاشات العرض المختلفة، حيث أجمع العاملون بهذا الحقل الدرامي الفني أن أهم الأسباب لذلك الاستدعاء تمثلت في الأفكار التي تناولتها أعمال محفوظ الأدبية وكذلك في أهمية القضايا التي عرض لها، والصراع الإنساني المثير الذي حرص عليه في معظم أعماله إضافة إلى ما عبر عنه البعض من كون بنية الحوار في أعمال نجيب محفوظ سهلة وغير معقدة ولا متفلسفة، فأصبح نقلها من سياقها الفصيح إلى العامية ليس صعبًا، في حين عبر البعض الآخر بأن حوارات محفوظ حين ينتهي القارئ من قراءتها ينسى ما إذا كان الحوار قد كتب بالعامية أو بالفصحى بسبب براعته في الحوار المرتبط بوصف الشخصية وتفاعلها مع الحدث، والأحداث والشخصيات نفسها، وهذا ما ييسر نقل حوار محفوظ إلى العمل الدرامي التلفازي،

كما يتميز حواره الأدبي بأنه يجعل كل شخصية تتحدث معبرة بطلاقة عن نفسها إضافة إلى شهرة نجيب محفوظ نفسه ومكانته الأدبية الرفيعة، ومن ثم فرضت أعمال نجيب محفوظ نفسها على خريطة العمل الدرامي المرئي بشكل بائن .

ويبقى أن نؤكد بأن كل من يدرس هذا الخط الرفيع في العلاقة بين متن النص الأدبي عند نجيب محفوظ، ومتن النص الدرامي المعالج والمرئي سيضطر إلى البحث لأبعد حدٍ عن تقديم الجديد في مجال النقد الأدبي والفني لأعمال نجيب محفوظ، وفي قراءتها واستقرائها والتعامل معها على وجه من وجوه الدقة، وخاصة الأعمال التي عولجت دراميًا، وكشفت بوضوح عن محاور التلاقي والاختلاف ما بين الرواية المحفوظية المكتوبة، والرواية المحفوظية المرئية، مع الوقوف على ملامح المفارقة التي ارتكزت عليها الأعمال كثيرًا، وهي ملامح معاصرة في مجال النقد الأكاديمي المعاصر، كما سيضطر إلى فك رموز الجدلية التي ظنها بعض النقاد والدراسين أنها ذات فجوة بعيدة ومؤثرة فيما يتعلق بأعمال محفوظ المقروءة والمرئية، كما سيضطر إلى الربط بين عوامل التلاقي بين النوعين (الأدبي والفني)، ومن ثم يكشف عن عوامل التباين على طبيعتها، وهي عوامل تتعلق في معظمها بفنية الصنعة والحرفية بين الدراما والأدب، فإذا كانت (الدراما) بحق صناعة، فإن الأدب وخاصة في عالم نجيب محفوظ الروائي (حرفة) امتلك ناصيتها عن حق، لا لشيء، ولكن لكونه لسان أمته الأمين في كافة أعماله ورواياته وقصصه النابعة من بر هذا الوطن الكبير، ومن صلب معاناته وقضاياه ومشكلاته الاجتماعية والسياسية والإنسانية بصفة العموم .