مِن الرّوايَة الى الفيلم
في السينما العربيّة

صلاح عيسى

الدراسة النوعية لمختلف الفنون تبتعد عن الموضوعية بقدر ابتعادها عن ادراك الترابط العضوي بين الفنون جميعاً . واذا كان هذا الترابط ليس نوعاً من الالتحام الكامل الذي قد تقول به رؤية مختلطة، فان أبرز ملامحه ان كل الفنون ترتبط بالعصر الذي تعبر عنه فكرياته وصراعاته وقواه الاجتماعية . وهي ان اختلفت – في العصر نفسه – في رؤيتها الخاصة للعلاقات ، فان هذا الاختلاف لا يكون بين فن وآخر ، وانما يحدث داخل الفن الواحد ، كتعبير عن نوعية الاختلافات الاساسية في المجتمع . وصحيح ان لكل فن اساليبه وطرقه الخاصة ، والاشتراك في سمة عامة من هذه السمات لا يعدّ علاقة لها وزنها ، فاللغة مثلاً اداة مشتركة للتعبير في الفنون الكلامية كلها – مقروءة ومسموعة – ولكن التركيب اللغوي يختلف في الشعر عنه في الرواية وفي المقال عنه في الخطابة ؛ ورغم هذا فان استفادة احد الفنون من اسلوب خاص لفن آخر ظاهرة تتزايد في عصرنا بازدياد التداخل بين الفنون جميعاً . فالرواية تستفيد احياناً ، وخاصة عند المدارس الحديثة منها ، من الفلاش باك – وهو تكنيك سينمائي معروف – في تقديم المونولوج الداخلي .

والعلاقة بين الفيلم والرواية علاقة مختلفة نوعاً ما، وتعطي صورة لذلك التزاوج الاكثر حدة بين الفنون . فهما يشتركان في مظهرين اساسيين يشكلان العمود الفقري لهما كعمل فني : اولهما فكرة اساسية تعرض من خلال عدد من الشخصيات ، وثانيهما حدث او حكاية تعبر عن الفكرة الاساسية وتؤكدها في وعي القارىء او المشاهد . ورغم هذا فينبغي ان نفرق بين فكرة اساسية يتم تحويلها الى سيناريو سينمائي يتضمن معالجة قصصية ثم الى نص

للتصوير ، وبين رواية كتبت اساساً في شكلها الروائي ثم اختيرت لسبب ما لكي تحول الى سيناريو . وعادة ما تؤكد الافلام المأخوذة عن روايات انها مأخوذة عن عمل روائي ، بينما الافلام المأخوذة عن فكرة سينمائية يكتفى فيها بذكر اسم كاتب السيناريو. وادراك هذا الفارق على جانب كبير من الاهمية ، فالعمل الروائي الذي يعدّ سينمائياً يعدّه في الغالب سيناريست غير الكاتب ، وبهذا يكون السيناريست، ثم المخرج الذي يشترك في وضع نص التصوير ، مسؤولان امامنا مباشرة عن فهم العمل الروائي وعن تحويله ؛ واما العمل الروائي الذي يعدّ مؤلفه السيناريو الخاص به ، او يشترك في ذلك مع المخرج ، فهو يندرج تحت الفئة الثانية ، اذ ان الكاتب هنا يقدم فكرة سينمائية يعالجها على شكل سيناريو ، والارتباط بينها وبين الرواية — قرباً او بعداً — يعدّ مسؤوليته هو . وفي السينما المصرية نلاحظ مثلاً ان الاعمال الروائية التي حولت الى افلام ليوسف السباعي او عبد الحليم عبد الله او يوسف ادريس قد تم تحويلها باشتراك هؤلاء الكتاب ، سواء بكتابة السيناريو او الحوار، وبهذا فهم مسؤولون مسؤولية مباشرة عن اعمالهم هذه؛ ويتناولها النقد باستمرار، كأعمال سينمائية ، لا يشير من بعيد او قريب للنص الروائي الذي يعدّ اصلاً لها . هذا في حين ان نجيب محفوظ مثلاً لم يشترك أي اشتراك في اعداد اعماله الروائية للسينما — رغم أنه قد ساهم في كتابة سيناريوهات بعض الافلام — وبهذا تكون علاقة هذه الافلام باصولها الروائية مسؤولية السيناريست والمخرج بشكل مباشر .

وثمة محوران تدور حولها العلاقة بين الفيلم والرواية ، او بشكل اعم بين السينما والرواية ؛ هذان المحوران هما : الجانب الفني لكل منهما ، ثم علاقة كل منهما بشكل الانتاج في المجتمع الذي يصدران عنه . فالسينما كعمل فني عمل جماعي ، وهي بتعبير بعض الكتاب « تنظيم هرقلي للفنون » ، اذ انها تستخدم القصة والفنون التشكيلية والغناء والرقص والتمثيل والموسيقى . ومن هنا فان قدرتها على تقديم فكرة معينة اكبر من قدرة اي فن آخر ، اذ ان الروافد التي تتجمع لكي تصب في مجرى هذه الفكرة روافد متعددة وذات تأثير بالغ في حد ذاتها . ثم ان السينما قد انتهت في العصر الحديث الى صناعة ، ذلك ان اعداد الفيلم يعبر عن قوة عمل بالغة التعقيد تبذل في سبيله . ومن هنا فان ارتباط الانتاج السينمائي بشكل الانتاج الموجود في المجتمع ارتباط اقوى منه في اي فن آخر ،

وهذا الارتباط يخضع بالطبع لمصالح هذا الشكل ، بكل ما تشمله هذه المصالح من تعقيد بالغ، ينتهي بالدفاع عن فكرياته ونشرها . والواقع ان عناصر السلعة تتوفر في الفيلم توفراً تاماً ، فمن الفيلم السالب يمكن انتاج اكبر عدد من الافلام الموجبة ، ومن هنا يمكن طبع عدة نسخ ايجابية توزع على عدد اكبر من دور العرض . والاستفادة من الفيلم كسلعة تتم بشكل جماعي ، فالفيلم يعرض ، ويستفيد منه نظير ثمن عددٌ ضخم من المشترين في نفس الوقت ، وهم المشاهدون . ثم يتكرر عرضه بعد ذلك ، ويظل صالحاً لتكرار العرض مدة طويلة . ثم هو اساساً – كأية سلعة اخرى – يشبع حاجة معينة لدى جمهور المشترين خلقتها ظروف العصر ، وازدياد الحاجة الى الترفيه ، والمتعة التي يبعثها الفيلم في نفوس مشاهديه . والفيلم – كأية سلعة – يتركز فيه قانون القيمة ، فهو ذو قيمة تبادلية من ناحية ، وذو قيمة مطلقة من ناحية اخرى ، أي انه يحقق ربحاً معيناً . ويساعد على تحقيق هذا الربح قوة العمل الكبيرة المبذولة فيه، اذ يشترك في انتاجه الفنانون في مختلف الفروع، ثم عدد من العمال سواء في الاقسام الفنية في الاستديو او في دور السينما او في الدعاية او غيرها من المؤسسات الصناعية التكميلية مثل معامل الافلام الخام والتصوير واعداد الاكسسوار والديكورات ، الخ . ويحدد وضعية السينما كصناعة شكل الانتاج الموجود في المجتمع . ومن هنا – وبانتشار الشكل الاحتكاري للانتاج – بدأ الاحتكار يدخل الى صناعة السينما، وهو يسير في خطين : الخط الاول احتكار جهود الفنانين المختلفين لشركات الانتاج نظير اجر شهري او سنوي يتقاضونه بحيث يكونون طوال مدة العقد تحت تصرف الشركة المحتكرة ، فيمثلون او يشتركون في افلام تطلبها ، او يظلون بلا عمل، او يعارون لشركات اخرى نظير اجر ؛ وهكذا يخضع الفنان كلية لرغبات شركة الانتاج ولا يكون له رأي في الدور المطلوب منه تمثيله او الفيلم المطلوب منه الاشتراك فيه . ولا يقتصر الاحتكار طبعاً على الفنانين من الممثلين ولكنه يشمل المخرجين وكتاب السيناريو ومهندسي الديكور الخ . اما الخط الثاني فهو تكوين «ترست» احتكاري يهدف الى احتكار جميع روافد صناعة السينما ، فشركات الانتاج السينمائي تحرص على المساهمة في شركات الافلام الخام وشركات التوزيع وشركات انشاء دور العرض ، بهدف الحصول على هذه الصناعات التكميلية بأرخص سعر والتوسع في الانتاج على أوسع نطاق؛ كذلك تنشىء هذه الشركات دور النشر الصحفية التي تصدر المجلات الفنية المهتمة بالسينما . على ان التوسع في الانتاج السينمائي – بما يتطلبه من فائض ضخم من النقد – يضع هذه المؤسسات تحت رحمة

المؤسسات المصرفية الضخمة ، التي تتولى هي تمويل الصناعة ، والتي بدونها لا يمكن لأي فيلم ان يحصل على الموارد الكافية لانتاجه .

ان الانتاج السلعي الكبير الذي تخضع له السينما يؤثر تأثيراً بالغاً في اتجاهاتها كفن ، فمنتج الفيلم وهو الفني الخبير بالعمل السينمائي كله ، في كل مراحله المتعددة ، يعمل لقاء اجر لدى الممول ، الذي لا يستطيع – سواء أكان شركة أم فرداً – ان يجابه تكاليف الانتاج المتضخمة دون الاستعانة بالمؤسسات المصرفية باعتبارها تملك رؤوس اموال واسعة تستطيع ان تقرضها بطريقة الائتمان ؛ وهؤلاء جميعاً مطالبون الا ينتجوا فيلماً يعرّض مصلحة هذه البنوك للخطر . ولما كانت مصالحهم قائمة على الاحتكار واستغلال قوة عمل المجتمع فان أية محاربة لهذه الأشياء لا يمكن ان تشجع البنوك على تمويل الفيلم . وفي النهاية يجد جيش من القوى والمؤهلات والكفايات الانسانية – من الكتاب والممثلين والشعراء والموسيقيين والمهندسين والمصورين ورجال الدعاية والاعلان وعلماء النفس والمختصين في خلق المؤثرات المختلفة كالحيل السينمائية وتصميم الملابس – يجد هذا الجيش نفسه مضطراً للعمل دفاعاً عن مصلحة البنوك والدفاع عن رغائبها .

اما الرواية فانها لم تخضع ذلك الخضوع الكبير للانتاج. صحيح انها سلعة هي الاخرى، ولكنها كعمل فني ما زالت – وستظل – عملاً فردياً يؤديه كاتب معين . وهي بشكلها الفني هذا تخضع اساساً لارادة كاتبها وحده . واشتراك دور النشر في تقديمها كسلعة يؤثر فيها طبعاً ، ولكنه تأثير أقل بكثير من تأثير الممول السينمائي على انتاج الفيلم . يضاف الى هذا ان حجم السوق بالنسبة للفيلم اكثر اتساعاً منه بالنسبة للرواية . فحدة الطلب على الرواية تتوقف على انتشار التعليم وانتشار الرغبة في التزود من الثقافة ، في حين ان السينما كسلعة لا تتطلب هذا ، فالجانب الترفيهي يغلب على جمهورها . واذا كانت الرواية تشبع رغبة واحدة لدى القارىء ، فان الفيلم يشبع عدة رغبات متعددة ، اذ انه يحوي عدة فنون مركبة .

وخضوع السينما لفكريات المجتمع اكثر بروزاً منه في الرواية ، بشكل يرى معه بعض الكتاب ادراجها ضمن اجهزة الاعلام والدعاية وليس بين الفنون. ففي السينما الامريكية، مثلاً ، لا يستطيع منتج ما ان يقدم فيلماً ويهاجم فكريات المجتمع ، ما لم يعتمد في هذا

على دخله وحده؛ ولكنه رغم هذا لا ينجو من تدخل الشركات الاخرى : فعندما أنتج شارلي شابلن فيلمه « مستر فردو » عام ١٩٤٧ ، استطاعت شركات الانتاج الاحتكارية ان تسيء الى سمعة الفيلم عن طريق الصحافة التابعة لها ، وافتعلت فضيحة خلقية ألصقتها بشابلن وأخذت تروج لها ، الامر الذي نتج عنه انصراف الجمهور عن مشاهدة الفيلم . فلم يعرض سوى ألفي مرة ، في حين ان أتفه الافلام الامريكية التي لا يستغرق اعدادها وقتاً ما ، كأفلام رعاة البقر مثلاً ، تعرض على الاقل اثنتي عشر الف مرة .

والواقع ان تحويل اي عمل روائي جيد الى فيلم جيد هو اضافة بلا شك لهذا العمل الروائي . فامكانيات السينما كفنّ متعددة ، مما يعطيها القدرة على التأثير على مشاهديها ويتيح لها تعميق فهم المشاهد لمضمون العمل الروائي . فحركة الكاميرا حركة ذات دلالة ، وهي تستطيع ان تقدم لمسات موحية ومؤثرة، مما لا تبلغه قدرة الرواية نفسها . هذا كله بالاضافة الى ان جمهور الرواية – وخاصة في العالم العربي – جمهور محدود من المثقفين ، في حين ان جمهور الفيلم جمهور متسع ومن اعماق الطبقات الشعبية . الا ان كل الاعمال الروائية الجيدة ليست صالحة بالضرورة لكي تحول الى افلام ، ليس فقط لان الاختلاف في الأداتين يخلق اختلافاً قد يجعل ما يصلح لهذا لا يصلح لذلك ، ولكن اساساً لأن الشرط الاول الذي يخضع له اختيار العمل الروائي ليكون فيلماً هو انتشار هذا العمل كسلعة ، فالاهتمام بالجانب السوقي للعمل الفني هو الاساس في اختيار الاعمال الروائية ، وان كان هذا لا يمنع بالطبع ان تكون جيدة فعلاً . وتحويل العمل الروائي الى فيلم يضعنا امام سؤال اساسي: ما هي مسؤولية السيناريست والمخرج، امام مؤلف الرواية وجمهوره، عن الفيلم المأخوذ عنها ؟

الالتزام الاساسي هو بقاء الفكرة الأساسية للعمل الروائي كما هي ، هذه الفكرة التي تقدم من خلال شخصيات الرواية وحوادثها . وفي اطار الفكرة يستطيع السيناريست ان يغير من بعض الشخصيات وبعض الحوادث ، فيختزل منها ما يراه تطويلاً لا يحتمله الفيلم ، ويضيف اليها ما يراه ملقياً ضوءاً اكثر على فكرة الرواية الاصلية .

واذا كان اعتماد السينما في اوربا وامريكا على الاعمال الروائية قد بدأ منذ زمن طويل ، فان هذا الاتجاه لم يظهر في السينما العربية – التي تعتبر السينما في مصر الوجه البارز لها –

الا منذ فترة قليلة ، وان كانت ليست قصيرة بالنسبة الى عمر السينما المصرية . والملاحظة العامة على اختيار الروايات التي قدمتها السينما المصرية هي ان الظروف التاريخية التي تكونت فيها قد اثرت تأثيراً كبيراً في هذا الاختيار وفي تنفيذه ايضاً . فقد ظهرت السينما المصرية عقب الثورة القومية الاولى بسنوات قليلة ، كامتداد لنهضة مسرحية كبرى ، كان من اعمدتها الكبرى في التراجيديا يوسف وهبي وجورج ابيض ، وفي الكوميديا علي الكسار ونجيب الريحاني ، وفي الفودفيل عزيز عيد وفاطمة رشدي ، وفي الغنائيات سيد درويش وزكي عكاشه . وفي البداية عزفت رؤوس الاموال المصرية عن المساهمة في هذه الصناعة الجديدة لدخول عدد من المغامرين الاجانب في ميدان الاخراج ، مما عرّض بعض الممولين للخسارة المحققة . وتولى الفنانون بانفسهم تمويل افلامهم ، فدخلت عزيزة امير وفاطمة رشدي ويوسف وهبي ميدان الانتاج ، وربما كان هذا ارضاء لرغبتهم في ممارسة هذا الفن الجديد وبحثاً عن الربح . وقد اتجهت موضوعات الافلام المصرية الى الاستفادة من الاتجاهات التي كانت غالبة على المسرح اذ ذاك ، فقُدمت افلام عن قصص الحب والبطولة العربية ، مثل « مجنون ليلى » و « عنتر وعبله » وغيرهما ، ثم استعانت الافلام بالمسرحيات نفسها فحوّلت الى افلام اغلب مسرحيات يوسف وهبي . كذلك اتجه الفيلم الى الالوان الاستعراضية الفكاهية التي كانت منتشرة في علب الليل بالقاهرة كضرورة من ضرورات الحرب الاولى . وكانت القصة المصرية اذ ذاك في بداية نشوئها ، ومن هنا اعتمدت السينما في الغالب على المعالجات المسرحية السابقة . وبنشوء شركات الانتاج السينمائي ، ودخول بنك مصر ميدان السينما بانشائه شركة مصر للتمثيل والسينما ، ازدادت الحاجة الى قصص لمواجهة التوسع في الانتاج . فظهر كتاب متخصصون بالسينما ، كانوا كفيلين بتقديم قصص سريعة في أي وقت وتحت الطلب ، مثل محمد كامل حسن ومحمد مصطفى سامي ويوسف جوهر وابراهيم الوردانى . وساعدت فترة الحرب الثانية على دخول عدد وفير الى ميدان الانتاج السينمائي ، فانتشرت افلام « ضحكة ، وغنوة ، ورقصة » .

وفي خلال هذا الاضطراب في الانتاج لم يقفز أي عمل روائي الى السينما ، فيما عدا قصة « حياة الظلام » التي نشرها القصاص محمود كامل المحامي عام ١٩٤٠ . ثم بدأت القصص السينمائية تعتمد على الاعمال الروائية ، منذ عام ١٩٥٠ وبعد انتهاء الحرب ، حيث أنتج المخرج ابراهيم عز الدين فيلم « ظهور الاسلام » عن كتاب « الوعد الحق » للدكتور

طه حسين؛ ثم تلا ذلك بسنوات يوسف السباعي، فقدمت قصصه « اني راحلة » و « ارض النفاق » و « اخلاق للبيع » و « رد قلبي » و « بين الاطلال » ؛ واحسان عبد القدوس ، فأنتجت افلام عن رواياته « الوسادة الخالية » و « انا حرة» و « أين عمري » و « لا تطفىء الشمس » و « الطريق المسدود » و « البنات والصيف » و « النظارة السوداء » و « في بيتنا رجل » و « شيء في صدري » و « وأنف وثلاث عيون » و « لا انام » ؛ ونجيب محفوظ، فقدمت رواياته « بداية ونهاية » و « اللص والكلاب » و « زقاق المدق » و « بين القصرين » ؛ ويوسف ادريس ، فقدمت رواياته « قصة حب » و « لا وقت للحب » و « الغريب (سجين الليل) » . وفي اختيار هذه الروايات بدت القيمة السوقية للعمل الروائي هي الاساس : فقد اختير « الوعد الحق » لأن مؤلفه كان وزيراً للمعارف آنذاك ولأن القصة كقصة دينية مضمونة الرواج في العالم الاسلامي ، وقد أدرّت بالفعل ربحاً دعا العديد من المنتجين الى تقديم القصص الدينية على الشاشة . ثم اختيرت اعمال احسان عبد القدوس لانتشارها باعتبارها قصصاً جنسية . ولم تختر اعمال نجيب محفوظ الا في وقت متأخر . وعدد الاعمال المختارة لكل كاتب ، ثم ما يتقاضاه نظيراً لتحويل قصته الى فيلم، يؤكدان ان الانتاج الفردي يضع القيمة السوقية كأساس لاختيار هذه القصص. فبينما أنتجت احدى عشرة قصة لاحسان عبد القدوس – أي قصصه كلها تقريباً – لم تحول من روايات نجيب محفوظ الاربع عشرة سوى اربع ، وان كان هذا لا يمنع من انها ستحول ، نظراً لانتشارها ؛ وبينما يتقاضى بعض الكتاب اربعة آلاف جنيه نظير قصتهم لا يزيد ما يتقاضاه آخرون عن بضع مئات من الجنيهات .

وبصرف النظر عن قيمة هذه الاعمال جميعاً كأعمال روائية ، نلاحظ ان الاعداد السينمائي لها لا يتخلص عن عقد السينما المصرية ولا من فكرياتها الموروثة التي تدعي انها تستجيب بها لرغبات الجمهور ومطالبه . فاعداد أي عمل روائي للسينما يتم عن طريق اضافة ما يتصوره السينمائيون رغبة المشاهد، سواء أكانت لهذه الاضافة أهمية ام لم تكن: فاضافة رقصة وعدد من الاغاني وبعض النكات عمل مشروع وضروري وله مبرراته برأيهم. واذا نظرنا الى بعض الاعمال الروائية التي حوّلت الى افلام نلاحظ عدة اتجاهات لها من الخطورة ما لها .

فالالتزام بالفكرة الاساسية للعمل الروائي التزام واعٍ ، واذا حدث فانه لا يحدث بصورة كاملة ؛ فعند تحويل قصة نجيب محفوظ « اللص والكلاب » الى فيلم ، حاول السيناريست صبري عزت فهم النص ووفق نسبياً. والواقع ان « اللص والكلاب » كقصة تحتاج الى ادراك خاص لفكرتها الاساسية قبل الشروع بتحويلها الى فيلم : فحوادثها المضغوطة ، واعتمادها على الاسلوب المباشر المركز ، يضعنا معها امام ضرورة تأملية تحتاج الى جهد . « فاللص والكلاب » لا تقدم لنا حياة مجرم عادي دفعته ظروف الفقر والحرمان الى الاجرام ، وانما تقدم حياة متمرد يثور ضد الخيانة على المستويين الشخصي والعام ؛ فهو يثور ضد الخيانة الشخصية ، ممثلةً في خيانة زوجته وصديقه له ، والخيانة العامة ممثلة في انتهازية الثائر القديم رؤوف علوان . ومن هنا لم يلجأ السيناريو - متتبعاً في هذا سبيل القصة - الى التركيز على الاسباب المجتمعية التي أدت الى ان يكون سعيد مهران مجرماً ؛ فهو ليس مجرماً على الاطلاق ، وانما ركز على الخيانة وعلى مقاومة سعيد الطائشة لها بشكل فردي. ولقد كان السيناريو بلا شك قادراً على تعميق فكرة الرواية وتوضيحها، لو عالج موقف رؤوف علوان معالجة أكثر تفصيلاً . ويبدو عدم الادراك الكامل للفكرة الاساسية للعمل الروائي في الاعداد السينمائي لرواية نجيب محفوظ « زقاق المدق » . فالرواية تقدم لنا حميدة ، فتاة من الفئات الشعبية المصرية ، تمارس حياتها في احد ازقة القاهرة ، حيث تظهر مرحلة الانتقال الحضاري من الريف الى المدينة ، ويحيط بها عدد من الشخصيات الهاربة من ضغط المجتمع، سواء كان هروبها تصوفاً ذاهلاً (الشيخ درويش) او ايماناً غيبياً رومانتيكياً (رضوان الحسين) او في ذهول الحشيش والشذوذ الجنسي (المعلم كرشه) او في التحطيم والتدمير (زيطه) او في الاستسلام القانع (عباس الحلو)؛ وسلوك هذه الشخصيات يشكل دافعاً قوياً لحميدة ، فهو يدفعها للتمرد على هذه الحياة باسلوبها الخاص كأنثى ، فتهرب الى حياة تعتقد انها صحيحة ، فتقع هي الاخرى فريسة لأبشع انواع الاستغلال وتبيع جسدها . والنهاية التي نصل اليها ادانة تامة للتمرد الفردي كأسلوب للثورة ، ولكن الفيلم يترك هذا الخط نفسه ويقدم لنا فكرة تقول ان شرف البنت غالٍ ، وان البنت التي تفرط في شرفها تموت جزاء وفاقاً على سوء اخلاقها . ويعتبر سيناريو « الباب المفتوح » ، الذي أعد عن رواية الدكتورة لطيفة الزيات وكتبه يوسف عيسى وبركات ، مثلاً طيباً للسيناريو الملتزم بفكرة الرواية الاساسية ؛ فقد احتفظ السيناريست بذلك التوازي بين حرية المرأة وحرية مصر في معركة ليلى للتحرر من القيود

الاقطاعية التي تكبل نظرة اسرتها للمرأة ، وزاده عمقاً بحذفه بعض الحوادث التي قد تعوق متابعة المشاهد للفكرة الاساسية للفيلم .

والالتزام بالحدث هو الخط الاساسي الذي تهتم به السينما . وفيلم «سجين الليل» المأخوذ عن قصة « الغريب » للدكتور يوسف ادريس يمثل ذلك الحرص على الحدث وتقديمه كاملاً؛ والحدث نفسه مشوق ، فهو يدور على حياة الليل والمجرمين الكبار فيها ، ومن هنا حرص السيناريست بهجت قمر على نقل هذا الجو ، متعامياً عن الكثير مما تحمله الرواية من دلالات وتاركاً فكرتها الاساسية تماماً . والواقع ان بعض الروايات تكون متخمة بالاحداث بحيث يبدو نقلها الى السينما اطالة لا يحتملها وقت الفيلم الذي له حدود معينة ، بالاضافة الى ان السينما تملك من الامكانيات ما يجعلها تختزل بعض الحوادث دون اختزال دلالاتها . وفي الوقت ذاته فان بعض الحوادث السردية في الرواية تحتاج الى تفصيل وتوضيح – وبالتالي اطالة – في السينما . فجملة مثل « كان محمود بخيلاً » تحتاج الى عدة مشاهد من السيناريست لتقديمها ، والمهم هو اختزال الحوادث ، او اطالتها ، مما يخدم الفكرة الاساسية للرواية . ومن الأمثلة الرائعة على هذا السيناريو الذي أعده كوفارسكي بالاشتراك مع المخرج دونسكوي لرواية مكسيم غوركي «الامّ» . فالفصول السردية الاولى من « الامّ » التي تقدم لنا صورة ميخائيل فلاسوف – الاب – كسكير شرس الاخلاق ، ثم تأثير حياته على ابنه بافل الذي تابع هذا السلوك فترة ما ، يقدمها لنا السيناريو في مشهدين متتاليين : نرى في أولهما الاب وهو يصرخ طالباً العشاء والخمر موبخاً الام بكلام قارص ، دلالة على شراسة اخلاقه؛ ثم نرى في الثاني ابنه بافل وهو يصنع الشيء نفسه ؛ وينتهي السيناريو من هذين المشهدين ليركز على فكرة الرواية الرئيسية ، وهي معالجة التناقضات العامة والخاصة التي حولت بيلاجيا من ام متدينة متكاملة الى مناضلة ثورية . ولخدمة هذا الغرض يضيف السيناريست مشاهد عدة لابراز تدين بيلاجيا وخوفها والخرافات التي تحيط بها . وفي « الباب المفتوح» اتبع السيناريست الطريقة ذاتها ، فحذف من الحوادث الجزء الاول الذي يدور خلال خمس سنوات كاملة ، حرصاً منه على خدمة الفكرة الأساسية لروايته . على ان الحذف ليس في كل الاحوال عملاً طيباً ، وكثيراً ما يتم دون وعي او ادراك : ففي نهاية « زقاق المدق » مثلاً ، قتل السيناريست حميدة وعاد بها عباس الحلو الى الزقاق ، في حين ان النهاية الاصلية للرواية تنتهي بمقتل عباس الحلو ، تعبيراً عن الاستسلام الميت الذي يتحرك في لحظة الى تمرد اهوج . ومقتل عباس الحلو يخلق لدى القارىء كرهاً عميقاً

للانكليز والاحتلال والفقر معاً ، اما مقتل حميدة فلم يعنِ سوى ان فتاة سقطت فماتت ، – وهي نهاية اخلاقية منطقية ، لا تترك سوى أثر وعظي ممل ومكرر .

والتغيير في الحوادث – بالحذف والاضافة – يستتبع تغييراً في الشخصيات ، سواء باضافة شخصيات جديدة او حذف شخصيات موجودة في النص الروائي . وقد حذف السينارست من « زقاق المدق » مثلاً بعض الشخصيات ، مثل شخصية السيد سليم علوان صاحب الوكالة مع ما لهذه الشخصية من اهمية ، اذ انها تمثل المقابل الموضوعي لحياة الزقاق لدى حميدة ؛ وأضاف شخصية جديدة هي شخصية الراقصة مفسراً اضافتها بأنه « ادراك منه بأن اية فتاة لا يمكن ان تسقط الا بمعونة فتاة اخرى » . وهذا يوضح المفهوم الوعظي لدى السيناريست عن الرواية ، فالاضافة والحذف في شخصيات الرواية لم تعمقا فهم مضمونها او فكرتها الاساسية وانما ساهمتا في تشويه هذا المضمون وابعاد المشاهد عن ادراكه . والجانب الآخر لعملية التشويه هذه هو تقديم الشخصيات دون تقديم ابعادها الاصلية ، فشخصية الشيخ درويش مثلاً بدت شخصية كاريكاتورية هدفها الاساسي استثارة ضحك المشاهدين ، ولم يذكر السيناريو شيئاً عن مأساتها ، في حين ان المؤلف قد رصد ملامح هذه الشخصية ومكوناتها وقدمها كصورة مكتملة للانسان الهارب من الحياة الى التصوف الابله ، فشلا منه في حل تناقضاته مع المجتمع وسوءاً في ادراك ازمته ، وحتى كلماته البلهاء يلقيها في فترات معينة فتشع اضواء على الحدث الروائي وتكشف عن فهمه المعين لما حوله . وقد لحق هذا التشويه شخصيات زيطه وكرشه وبوشي ، والأهم من هذا كله ان جميع هذه الشخصيات لا تصب في مجرى حياة حميدة ولا يبدو لها تأثير عندها ، ومن هنا بدا تمرد حميدة تمرداً من فتاة مستهترة ليس وراءها دافع حاد للسقوط ، فلم يتعاطف المشاهدون مع مأساتها ولم يروا في مقتلها شيئاً يستأهل الحزن او التفكير .

واختيار الممثلين لأداء الادوار المعينة مسألة لها اهميتها . فالرواية عمل فني مقروء قبل الفيلم ، ومن هنا فان المشاهد يكون في الغالب قد كوّن صورة ذهنية عن كل شخصية ، عن ملامحها الفيزياوية او تكوينها الجسماني وعن ملابسها وشكلها بوجه عام . هذه الصورة يستحسن الاقتراب منها كلما أمكن عند اختيار الابطال ، خاصة وان لها ارضية موضوعية وهي الوصف الذي يقدمه الكاتب عند تقديمه شخصياته الروائية ، بالاضافة الى ان هذا

التكوين له مساره وتأثيره في العمل الروائي . فالملابس التي قدمها نجيب محفوظ للشيخ درويش تؤكد ذلك التزاوج بين ماضي الشيخ درويش وحاضره : رباط رقبة ونظارة ذهبية وجلباب وقبقاب . اما في الفيلم فقد قدمه المخرج مرتدياً حلة أنيقة جداً ، ووضع له من عنده لحية طويلة لا مبرر لها ، واختار له ممثلاً سميناً هو حسين رياض في حين ان الرواية قد قدمته على انه « نحيل العود » . وهذا الخطأ نفسه وقع فيه كمال الشيخ عندما اختار كمال الشناوي لدور رؤوف علوان في «اللص والكلاب» ، فتكوين شخصية رؤوف كمناضل سابق لا يتماشى مع كمال الشناوي الذي يبدو عليه انه لم يعرف أي مناضل في حياته . كذلك أساء اختيار بركات لصالح سليم كبطل « الباب المفتوح » في الفيلم ، فالدور الذي كان يقوم به هو أهم ادوار الرواية ويحتاج الى قدرة تمثيلية خاصة .

على ان السينما بما تملك من امكانيات قد استطاعت ان تقدم ثراء لبعض اجزاء هذه الاعمال . فتنقلات الكاميرا مثلا لعبت دوراً مهماً في توضيح بعض الافكار الهامة ؛ في « الباب المفتوح » قدم الفيلم مشهداً للبطلة ليلى وهي تقود مظاهرة وتهتف ضد الاحتلال وتنادي بالحرية ، ثم ركزت الكاميرا على رأسها مرفوعة متحمسة ، ونقلت بسرعة الى البيت حيث رأينا اباها يضربها بالحذاء . هذه النقلة السريعة عميقة الدلالة على التنافضات الحادة التي تعيشها البطلة في محاولتها لتأكيد حريتها وفرديتها . وفي « اللص والكلاب » استخدم السيناريست والمخرج تكنيكاً ساعد على تعميق بعض اجزاء الرواية، فقد قدما لنا في البداية سعيدمهران يسرق،ثم عليش يبلّغ عنه،وعندما قبض عليه البوليس وضعه في سيارة وبجواره احد رجال الشرطة ، وأثناء سير السيارة قدما لنا منظر سعيد مهران وبجواره الشرطي، ثم بدا عنوان الفيلم « اللص والكلاب» فوق هذا المنظر. كذلك استغل المخرج والمصور زوايا التصوير ، فقدما لقطات مكبرة تعبر عن الحالات النفسية المختلفة لسعيد مهران، واستخدم واضع الموسيقى التصويرية البروجي كخلفية موسيقية في مشاهد المطاردة وكرره باستمرار تأكيداً لعنف المطاردة وحدّتها .

ان الاقتراب المتزايد من مضمون العمل الروائي مرحلة تستطيع السينما ان تصل اليها ، اذا تخلصت من اتجاهات السوق ومن تأثير هذه الاتجاهات على ما تقدم من فن . اذ ذاك يمكن للسينما ان تقدم عملاً روائياً جيداً ، فتختاره لجودته ، وتقدم محتواه الانساني مضيفة اليه كل عمق الفن السينائي وثرائه .