وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور خنشلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعبة: دراسات نقدية تخصص: نقد ومناهج

الرّوايــة والسينمـا تقاطـع الأيقـوني واللسـاني

نجيـب محفـوظ نمـــوذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه ل.م.د

إعداد الطالب: إشراف:

دحاح مسعود أ.د شمس الدين شرفي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الحميد ختالة	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	رئيسا
شمس الدين شرفي	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	مشرفا ومقررا
نبيل قواس	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	مشرفا مساعدا مدعوا
فريد حليمي	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا آسيا جبار قسنطينة 1	عضوا مناقشا
نادية خميس	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
عبد القادر نويوة	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
وردة كبابي	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2026/2025م

الموافق لـ: 1448/1447 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

- الحمد لله على توفيقه لبلوغ العمل نهايته، وله سبحانه وتعالى الفضل من قبل ومن بعد.
- الآن وقد بلغ البحث نهايته، أود أن أعرب عن خالص شكري وامتناني لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر:
- الأستاذ الدكتور شمس الدين شرفي، مشرفي الموقر، على دعمه المستمر وتوجيهاته القيمة على طول مراحل البحث.
- أساتذة كلية اللغة والأدب العربي والفنون بجامعة خنشلة، الذين أشرفوا على تكويني في طور الدكتوراه، وإداريها.
- أساتذة كلية اللغة والأدب العربي والفنون بجامعة باتنة1، على ما قدموه لي من علم ومعرفة في طوري الليسانس والماستر.
- أستاذتي المحترمة، الأستاذة الدكتورة نادية خميس التي كان لها فضل كبير علي، إذ درّستني في طور الماستر وساعدتني في التحضير لمسابقة الدكتوراه.

الإهداء

إلى:

أمي، التي كانت لي حباً وحناناً لا ينتهيان، وساندتني بكل الدعوات لأبلغ هذا المبلغ.

أبي، معلمي الأول، الذي كان لي سنداً وعوناً في كل خطوة، الذي علمني حروف الهجاء الأولى في الحياة، فكان لي أبا ومعلما في آنٍ واحد.

.

مقدّمة

يتعدد شكل التعبير البشري وتتعدّد وسائلُه، لكنّه يرتكز في جوهره على ثنائية متكاملة :الصورة والكلمة. فبين المنطوق والمرئي، المكتوبِ والمشاهد، تتفاعل الحواسّ لتشكّل لوحةً معقّدة من المعنى .كما تملك أساليب التعبير غير اللفظية، كالحواس الشمية والذوقية واللمسية، أن تثري هذه اللوحة، لكنها تبقى مكمِّلة وليست بديلة. المفاضلة بين الصّورة والكلمة ليست مسألة بسيطة، بل هي تعبير عن تداخل متشابِك، فكلّ منهما تكمّل الأخرى وتستطيع أن تحكي قصّة كاملة بمفردها.

إنّ اللغة والصورة أداتان أساسيّتان لبناء المعرفة وتشكيل الواقع الاجتماعي. فمن خلال اللغة نستطيع التفكير والتعبير عن أنفسنا، وبناء علاقات مع الآخرين. ومن خلال الصورة، نستطيع استيعاب العالم من حولنا، وتكوين انطباعات وأحكام.

تتطلّب عملية التواصل اللغوي وجودَ نظام رمزيٍّ محدّد، وهو ما نُطلق عليه اللّغة. تتكوّن اللغة من حروف ترتبط بمعانٍ محدّدة، وتُنظم هذه الحروف لتشكّل كلمات وجمل. أمّا الصورة فهي وسيلة أخرى للتواصل تعتمد على العناصر البصرية مثل الألوان والأشكال لتنقُل معانٍ وأفكارًا. على الرّغم من الاختلاف الظاهري بين اللغة والصورة، إلا أنهما ترتبطان ارتباطًا وثيقًا. فكلاهما تحاول نقل معنى أو فكرة من شخص إلى آخر. هذا التلازم بين المنظور والمنطوق، رغم بساطته الظاهرية، يطرح أسئلة فلسفية ومعرفيّة معقّدة حول طبيعة اللغة والتفكير والإدراك البشري. وقد حظي هذا الموضوع باهتمام كبير من قبل الفلاسفة واللغويين وعلماء النفس، لا سيّما في عصرنا الحالي الذي يشهد تطوّراً متسارعاً في وسائل الاتصال المرئية والمسموعة.

تُعدُّ العلاقة بين الكلمة والصورة علاقةً تكامليّة متشابكة، تطوّرت عبر الزّمن لتشكّل ركيزة أساسية في عالم الفن والأدب. فمن النّصوص المصوّرة الأولى وصولًا إلى الرّواية والسينما، حافظت هذه العلاقة على ديناميكيةٍ متجدّدة، ممّا أثار جدلًا واسعًا حول مدى تأثير هذا التبادل على هويّة كل فنّ. فمنذ اللحظة التي بدأت فيها السينما تستَلهِم قصصَها من الرّوايات، انقسم الرّأي حول مدى مشروعية هذا الاقتباس، وما إذا كان يؤدّي إلى إثراء المشهد الثقافي أم إلى تشويه الأعمال الأصلية. فبين مؤيّد يرى في هذه العلاقة فرصةً لإيصال العمل الفنّي إلى جمهور أوسع، وبين معارضٍ يخشى فقدان الرّواية هويَّتَها عند انتقالها إلى الشاشة، تتعدّد الآراء وتتباين.

تُعدّ الرواية والسينما من أهم الفنون التي تشكّل وجدان الشعوب، وكلاهما يسعى إلى سرد القصص وإيصال الأفكار والمعاني. ومع أنّ الرواية والسينما يختلفان في أدواتهما، إلا أنهما يتكاملان في بعض الأحيان. فالسينما، بتأثيرها الجماهيري الواسع، تساهم في نشر الروايات وتحويلها إلى ظواهر ثقافية. وقد شهدنا ذلك بوضوح في تحويل روايات نجيب محفوظ إلى أفلام سينمائية، مما ساهم في انتشار أعماله على نطاق أوسع.

تتشابك الرواية والسينما في علاقة تكاملية متناقضة. فكلاهما يسرد الحكاية، ولكلّ منهما أدواته الخاصة. تستحضر الرّواية المشهد بكلماتها، فتترك للمتلقّي مساحةً واسعة للتخيّل والتأويل؛ بينما ترسم السينما المشهدَ بألوانها وحركتها، فتقدّم تجربة حسّية مباشِرة. هذه المسافة بين الكلمة والصورة هي جوهر الاختلاف، وهي التي تجعل الرواية أكثر مرونة في استكشاف أعماق النفس البشرية، بينما تمنح السينما قوة تأثير بصرية لا تُضاهى. إلّا أنّ هذه المسافة نفسها هي التي تجعل عملية تحويل الرّواية إلى فيلم تحدّيًا صعبًا. فما هو ممكن في عالم الكلمات قد لا يكون قابلاً للتجسيد على الشاشة.

أحدثَ ظهور السينما تحوّلًا جذريًا في عالم السّرد، إذِ استطاعت أن تستوعب فنونًا سابقة لتشكّل مزيجًا فريدًا. اعتمدت السينما على التكنولوجيا لتقديم تجربة بصريّة مبهرة، ما جعلها وسيلةَ تواصل قويّة. وقد وجدت في السّرد حاضنة خصبة، فاستفادت من الرّواية لتغني سيناريوهاتها. ونتج عن هذا الاقتران نوع فني جديد هو الفيلم الرّوائي، الذي يسعى إلى ترجمة العالم الروائي إلى لغة الصورة والحركة، متجاوزًا النص الأصلي أحيانًا أو مقتربًا منه في أحيان أخرى.

تشير دراسة تاريخ السينما إلى علاقة متداخلة ومتبادلة بين الرّواية والفيلم. فمن ناحية، غالباً ما يستلهم السينمائيون قصصهم من الرّوايات، ممّا يجعل الفيلم امتداداً بصرياً للنص الأدبي. ومن ناحية أخرى، يشجّع نجاح الأفلام المقتبسة من الرّوايات الكُتّابَ على البحث عن تحويل أعمالهم إلى أفلام، مستغلّين التطور التكنولوجي الذي يسهّل عمليّة الانتقال من الكلمة إلى الصّورة. هذا التبادل الثري بين الفنَّيْن يعود إلى جذور السينما، حيث كانت الرّواية مصدراً غنيًّا للحكايات التي شكّلت الأساس للسينما. واليوم، لا يزال الفيلم قادراً

على نقل عمق المشاعر والأفكار التي تحملها الرواية، بل وربّما يضيف إليها بُعدًا جديدًا بفضل لغة الصورة والصوت.

رُغم صعوبة تحديد أوّل فيلم اقتُبس من عمل أدبي بشكل قاطع، وذلك لفقدان جزء كبير من الأفلام الصامتة التي أنتجت قبل عام 1930، إلا أنّ الدّلائل تشير إلى أنّ فيلم "Trilby and Little Billee" الصامت، الذي عُرض عام 1896، كان من أُولى المحاولات السينمائية المقتبسة عن رواية للكاتب "جورج دو موريه- George du Maurier". ومع ذلك، قد تكون هناك أفلام أقدم لم تصلنا. ومن بين أبرز الأمثلة على الأفلام المقتبَسة من الرّوايات في تلك الفترة المبكّرة: أفلام المخرج "جورج ميليه- Georges Méliès "، مثل فيلم "رحلة إلى القمر- A Trip to the Moon " الذي أنتجه عام 1902، وهو فيلم مستوحى من روايتَيْ "جول فيرن- Jules Verne" "حول القمر" و "من الأرض إلى القمر".

وإذا انتقلنا إلى السينما العربية، نجد أنها شهدت منذ بداياتها اهتمامًا ملحوظًا بالأدب الرّوائي. حيث يعود أوّل فيلم مقتبَس عن رواية عربيّة إلى عام 1930، وهو الفيلم الصّامت "زينب" الذي أخرجه محمد كريم، مقتبس من رواية محمّد حسين هيكل (1888-1956). هذا العمل الرائد فتح الباب أمام تفاعل مستمرّ بين السينما والرّواية، حيث تطوّرت هذه العلاقة من مجرّد نقلٍ حرفيّ إلى حوار إبداعيّ غنيّ، يستفيد كل منهما من خصائصه الفنية لتقديم تجارب سردية متكاملة، ولنا في السينما المصرية مثال ممتاز للوقوف على هذه العلاقة. شهدت السينما المصرية في بدايات الستينيات تحوّلاً ملحوظاً نحو الاعتماد على الأدب الرّوائي كمصدر رئيسي للإلهام. وقد انجذبت هذه الصناعة بشكل خاص إلى أعمال كوكبة من الأدباء المصريين الذين تركوا بصمة عميقة في المشهد الثقافي؛ أمثال نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي، وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس وفتحي غانم وثروت أباظة وإسماعيل ولي الدين ويحي الطاهر عبد الله. هذا التوجه المستمر نحو الأدب الروائي ساهم في غنى السينما المصرية وتنوّعِها، ورسّخ مكانة الأدباء المصريين كشركاء أساسيين في صناعة السينما.

ومن بين الأدباء الذين ذكرنا برز نجيب محفوظ كأكثر الرّوائيين تحويلاً لأعمالهم إلى أفلام في تاريخ السينما المصرية، حيث تجاوز عدد الأفلام المستوحاة من رواياته أربعين عملاً، وهو رقم قياسي يعكس التأثير الكبير لأدبه على الشاشة.

شهدت أعمال نجيب محفوظ تحوّلات سينمائية متعدّدة على يد مُخرِجين كبارٍ من أمثال صلاح أبي سيف ويوسف شاهين وحسن الإمام وعاطف الطيب وحسام الدين مصطفى، وعاطف سالم، وحسين كمال، وعلي بدرخان، وأشرف فهمي وغيرهم. وقد تنوّعت أساليب هؤلاء المخرِجين في تقديم روايات محفوظ على الشاشة، ورغم هذا التنوع في أساليب المخرجين فقد حقّقت معظم هذه الأفلام نجاحاً فنياً وجماهيريًّا كبيرًا، ممّا أسهم في ترسيخ مكانة نجيب محفوظ كأحد أهم الكُتّاب الذين أثرَوا السّينما المصرية والعربية.

تؤكد ظاهرة تحويل روايات نجيب محفوظ إلى أعمال سينمائية على التأثير المتبادَل بين الأدب والسينما. فروايات محفوظ، بعمقها الفكري وواقعيَّتِها الاجتماعية، تقدّم مادّة خصبة للإبداع السينمائي، في حين أن السينما بدورها تساهم في نشر أعمال محفوظ وتعريف أجيال جديدة بأدبه، ممّا يجعل هذه العلاقة جديرة بالدراسة والتحليل.

امتدّ تأثير نجيب محفوظ الأدبي إلى العالمية، حيث تُرجمت أعماله إلى لغات شتى وانتشرت على نطاق واسع. وقد أكَّد هذا التأثير العالمي منحه جائزة نوبل في الأدب عام 1988، ليكون بذلك أوّل عربي يحصد هذه الجائزة ويُمثّل الأدب العربي على الساحة العالمية.

إنّ دراسة الخصائص السينمائية المتأصّلة في أدب نجيب محفوظ، والتي أهّلَته لتبوُّءِ مكانة بارزة في السينما المصرية، ضرورة ملحّة في حقل الدّراسات السينمائية. فكشفُ هذه الخصائص لا يقتصر على استكشاف بُعد جديد من أبعاد إبداعه الأدبي فحسب، بل يكشف أيضاً عن العناصر الجوهرية التي جعلت أعماله مادّة خصبة للإبداع السينمائي، ممّا يجعل من هذه الدراسة محاولةً لفهم أعمقَ للعلاقة بين الأدب والسينما وتحديدِ العوامل التي تساهم في نجاح عملية الأفلمَة.

شغلت مسألة نقل الرواية إلى عوالم السينما حيّزًا كبيرًا من النّقاش النّقدي المعاصر. فالنقّاد يتساءلون عن مدى قدرة الفيلم على نقل روح الرواية إلى الشاشة، مع الحفاظ على خصوصية كل وسيلة. فالفيلم، بوصفه لغة بصرية، يقدّم رؤية جديدة للمضمون الأدبي، لكنّه يطرح في الوقت نفسه تحدّياتٍ تتعلّق بترجمة الكلمات إلى صور، وبناء عالم بصري متكامِل.

ترتكز هذه الدراسة على تحليل مجموعة مختارة من الأعمال الأدبية السينمائية، حيث اختيرَت أربع روايات للكاتب المصري نجيب محفوظ، وأفلامها المقتبسة بشكل مباشر. تشمل هذه الأعمال: "زقاق المدق" و"الكرنك" و"ميرامار" و"خان الخليلي". وقد تمّ اختيار هذه النماذج لعدة أسباب:

أولًا، تمثل هذه الأعمال حالات دراسية فريدة لتحديات التحويل من السرد الأدبي إلى السرد السينمائي. فروايات محفوظ تتميز بعمقها النفسي والوصفي، مما يطرح تساؤلات حول كيفية ترجمة هذه الأبعاد غير المرئية إلى لغة بصرية وحوارية على الشاشة.

ثانيًا، يتيح هذا الاختيار فرصة فريدة لدراسة التنوع في نتائج الأفلمة، حيث تتضمن المجموعة أفلامًا نالت استحسانًا واسعًا وأخرى تعرضت لانتقادات حادة. هذا التباين يسمح بتحليل العوامل التي تسهم في نجاح عملية التحويل وفشلها، مما يوفر أساسًا لتحليل مقارن غني يكشف عن أفضل الممارسات في هذا المجال.

ثالثًا، تتيح هذه النماذج الفرصة لدراسة تأثير الوسيط الفني على المضمون، حيث أن التغيرات التي حدثت في الأفلام (مثل اختصار الشخصيات أو تعديل الحبكة) لا تُعزى فقط إلى الضرورة التقنية، بل تعكس رؤية المخرج وتأويله للنص الأصلي. هذه الأسباب مجتمعة تجعل من هذه الأعمال نماذج مثالية لدراسة معمقة حول التحولات السردية والبصرية التي تحدث عند الانتقال من الأدب إلى الشاشة.

انطلاقًا من هذا التصور الشامل، يمكن صياغة الإشكالية البحثية على النحو التالي: كيف تجلى التقاطع الأيقوني واللساني من خلال نقل روايات نجيب محفوظ إلى عوالم السينما؟

ولا شكّ في أنّ طرح سؤال عام كهذا، مع الارتباط الوثيق تاريخياً بين السينما والأدب، يفتح آفاقاً واسعة للتساؤلات. سنتناول هذه التساؤلات بشكل منهجي في فصول البحث، حيث نستكشف العلاقة بين الفنّين من زوايا متعددة، مما يساهم في إثراء الحوار النّقدي حول هذا الموضوع، وقد صِيغت الأسئلة الفرعية كالآتي:

-كيف تتفاعل اللغة السينمائية بترسانتها مع اللغة الروائية؟

-وكيف كان تعامل السينما مع روايات نجيب محفوظ؟

-هل يمكن للسينما أن تحاكي تعقيدات العقل البشري كما تفعل الرّواية؟

-ماهي أبرز خطوات نقل الرّواية إلى عالم السينما؟

-ما هي الخصائص الفنية والأدبية لأعمال نجيب محفوظ التي جعلتها مادّةً خصبة للإنتاج السينمائي؟

-هل يمكن للصورة أن تحمل عمقَ المعنى الذي تحمله الكلمة؟

تطرح هذه الأسئلة إشكالية جوهرية حول طبيعة العلاقة بين الفنّ الأدبي والفنّ السينمائي، وتدفعنا إلى التساؤل: هل السينما قادرة على أن تكون نسخة طبق الأصل للرواية؟ أم أنها شكل فنّيّ مستقل بذاته؟

استهدفنا من خلال هذه الدراسة الإجابة عن التساؤلات المطروحة، لتعميق فهمنا للجوانب المتعلقة بإشكالية البحث. نسعى من خلال ذلك إلى جملة من الأهداف، أبرزها:

- **مقارنة الأجناس**: مقارنة بين الرّواية والأفلام المقتبسة عنها لتحديد مدى نجاح عملية الأفلمة في نقل جوهر العمل الأدبي إلى الشاشة.
- **تحليل التقاطع الأيقوني واللساني**: دراسة كيفية تعامل الرواية والسينما مع العناصر الأيقونية واللسانية المشتركة، وكيفية ترجمة اللغة الروائية إلى لغة سينمائية.

- **تحليل عملية الأفلمة**: تحليل الخطوات المتّبعة في نقل الرواية إلى السينما، بدءًا من تحويل الرؤية الروائية إلى رؤية سينمائية، وصولًا إلى استخدام الآليات السردية والبصرية لتشكيل عالمين سرديّين متميّزَين.
- **تحليل خصائص أعمال نجيب محفوظ**: تحديد الخصائص الفنية والأدبية في أعمال نجيب محفوظ التي جعلتها مادّة خصبة للإنتاج السينمائي، وكيفية استغلال هذه الخصائص في الأفلام المقتبَسة.
- **تحليل الزّمن السردي**: دراسة كيفية تعامل السينما مع الزّمن الروائي ونقلِه إلى شاشاتها، وتحديد مدى استفادة الرواية من التقنيات السينمائية في هذا الصدد.
- **تحليل الإيقاع السردي**: مقارنة بين الإيقاع الروائي والإيقاع السينمائي، وتحديد كيفية تجسيد هذا الاختلاف على الشاشة.
- **تحليل الشخصيات**: دراسة عملية ترجمة شخصيات الرواية إلى ممثّلين سينمائيين، والتحديات التي تواجه المخرج في هذا التحول.
- **مقارنة التجسيد المكاني**: مقارنة بين قدرة الرواية والسينما على تجسيد الأماكن، وتحديد أيّ منهما أكثر فعالية في هذا المجال.

ونظرًا للطبيعة المتشابكة لموضوعنا، الذي يتقاطع فيه الجانب النظري مع التطبيقي، والذي يتطلب فهمًا عميقًا للعلاقة بين نص الرواية وسرد الفيلم، تطلّبَ البحثُ تنويعَ المناهج المعتمدة. فالهدف ليس مجرد رصد تحويل الرواية إلى فيلم، بل تحليل الكيفية التي يتم بها هذا الانتقال من نظام إشاري (لساني) إلى نظام آخر (بصري أيقوني)، وهذا ما يبرر اعتمادنا على مجموعة من المناهج المتكاملة.

لذا، جمعنا في هذه الدراسة بين المنهج التاريخي الذي يتيح لنا فهم السياق الذي تطوّرت فيه العلاقة بين الكلمة (الرواية) والصورة (السينما)، وتتبع الأصول التاريخية لهذين الفنين، فضلًا عن توفير معلومات دقيقة حول النماذج التي وقع عليها الاختيار. وبين المنهج السيميائي، لكونه أداة أساسية في تحليل علامات الفيلم وإشاراته البصرية، ومقارنتها باللغة الروائية. فهذا المنهج يساعدنا على فهم كيف تُترجم الكلمات والجمل إلى صور ورموز وإيماءات، وكيف تُبنى الدلالة في العمل السينمائي.

بالإضافة إلى ذلك، استخدمنا المنهج النقدي لتقييم الأعمال السينمائية من منظور فني، ورصد مدى نجاحها في استيعاب روح الرواية الأصلية، وتحديد أوجه الإضافة أو النقصان. وأخيرًا، كان المنهج المقارن هو الجامع لهذه المناهج، فهو الذي أتاح لنا وضع الرواية والفيلم وجهًا لوجه، والكشف عن أوجه التشابه والاختلاف بينهما، ليس على مستوى الحكاية فقط، بل على مستوى البنية السردية والرؤية الفنية والرسالة.

لقد جاء هذا التنوع المنهجي استجابةً لمتطلبات كل جانب من جوانب البحث، مما أسهم في إغناء الدراسة وتعميقها، وتقديم رؤية شاملة ومنهجية للعلاقة المعقدة بين الرواية والسينما.

لم تخلُ عملية إنجاز هذه الدراسة من صعوبات وتحديات اقتضت بذل جهد منهجي مضاعف، ويعود السبب في ذلك إلى الطبيعة المزدوجة لموضوع البحث الذي يجمع بين حقلين معرفيين هما الأدب والسينما. ويمكن إيجاز أبرز هذه التحديات فيما يلي:

أولاً :ندرة المراجع العربية المتخصصة التي تعالج مسألة التحويل من النص الروائي إلى الصورة السينمائية من زاوية سيميائية مقارنة (التقاطع الأيقوني واللساني).

ثانياً :صعوبة الحصول على نسخ عالية الجودة (HD) لبعض الأفلام المصرية القديمة التي وقع عليها الاختيار كمتن تطبيقي، مثل فيلم خان الخليلي أو الكرنك، حيث أن النسخ المتوفرة لا تخدم التحليل البصري الدقيق، مما يتطلب جهداً إضافياً في تفكيك العلامات الأيقونية.

ثالثاً :التحدي المنهجي في الفصل بين التحليل الأدبي والتحليل السينمائي دون إخلال .إذ يتطلب المنهج المقارن الحذر الشديد لتجنب الوقوع في فخ المقارنة السطحية (مقارنة القصة فقط)، والتركيز بدلاً من ذلك على المقارنة بين البنى السردية وآليات التعبير المختلفة (النظام اللساني مقابل النظام الأيقوني).

رابعاً :الإحاطة بشمولية النتاج الروائي والسينمائي لنجيب محفوظ، حيث أن غزارة أعماله المحولة سينمائياً تتطلب دقة كبيرة في عملية الاختيار والتمثيل، مع الأخذ في الاعتبار تباين الرؤى الإخراجية التي تعاملت مع أدبه على مدار عقود.

وعلى الرغم من هذه العقبات، فقد كانت دافعاً لنا لتعميق البحث وتجاوز القوالب النقدية التقليدية، لتقديم رؤية منهجية متكاملة تخدم الحقلين النقدي والسينمائي.

لتحقيق أهداف الدراسة والإجابة عن التساؤلات المطروحة، اعتمدنا على خطة بحثية تتكوّن من مقدّمة تضع الدراسة في سياقها، يليها مدخل وفصل نظري يستعرض الأُطرَ النظرية ذات الصلة، ثم ثلاثة فصول تطبيقية تغطي الجوانب العملية للبحث. وختامًا، نقدّم خاتمة تلخّص النتائج والاستنتاجات التي توصلنا إليها. وجاءت الخطة كالآتي:

مدخل: مُعنون بـ" بين الصورة والكلمة" رصدنا من خلاله العلاقة المتشابكة بين الصورة والكلمة، منذ بداياتهما الأولى وحتى تطورهما في الرّواية والسينما. وقد رصد هذا المدخل مراحل تطوّر هذه الثنائية الجدلية، وكيف أثّرت كل منهما في الأخرى عبر العصور.

الفصل الأول: جاء بعنوان: " جمع المفاتيح المنهجية"، وفيه انطلقنا في رحلة لاستكشاف مفهوم الصورة وتطوّرها عبر الزمن. ثم انتقلنا إلى الحديث عن عنصري الأدب والسينما، وهما المحور الأساسي لبحثنا. وقد تناولنا الإطارات النظرية لكلا المجالَين، وأبرز مصطلحاتهما، وحدود التلاقي بينهما. بعد ذلك، توقفنا عند مفهوم الاقتباس وأنواعه وأهميته في نقل الرواية إلى الشاشة، مع توضيح المحاذير التي يجب مراعاتها عند استخدامه. وختمنا الفصل بلمحة تاريخية عن السينما المصرية، متتّبعين تطوّرها منذ نشأتها حتى يومنا هذا.

الفصل الثاني: جاء تحت مسمى "زقاق المدق بين الرواية والفيلم، دراسة في تكامل الفنون"، بدأناه بمقدّمة مهّدت لمضامينه، وتوقّفنا في أوّل المباحث عند نجيب محفوظ، من خلال عرض سيرته، وقمنا برحلة في عوالمه الرّوائية، لنصل إلى ثاني المباحث لنعرضَ التقنيات المستخدَمة للانتقال بالرّواية إلى عوالم السينما، متخّذين رواية وفيلم زقاق المدق نموذجا للوقوف على هذه الآليات، وكان مضمون ثالث المباحث في هذا الفصل أن تطرّقنا لآليّات تشكيلِ بنى العوالم السردية في رواية وفيلم زقاق المدق، مستنجدين بدراسة الرّاوي العليم روائيًّا والمصوّر الأكبر سينمائيّا، وعقدنا مقارنة بين الاثنين وخرجنا بأبرز النتائج، لنصل لرابع المباحث ونستعرض أبرزَ العناصر التي جعلت من أدب نجيب محفوظ مادّة خصبة وجاذبة للمخرجين السينمائيين، ونختتم الفصل بنقدٍ

وتقييمٍ وضعنا فيه أبرز ملاحظاتنا ونقدِنا لِمَا ورد في الفصل وخاصّة لعملية الأفلمة وتحويل زقاق المدق من رواية إلى فيلم.

الفصل الثالث: جاء معنونا بـ" نجيب محفوظ بين الرواية والفيلم، رواية وفيلم والكرنك نموذجا"، اخترنا رواية وفيلم "الكرنك" كنموذج لدراسة العلاقة بين الرواية والسينما. وقد أتاح لنا هذا الاختيار فرصة فريدة لتحليل كيفية انتقال عمل أدبي من الصفحة إلى الشاشة، وكيف تتغير بعض العناصر الروائية في هذه العملية، اقتربنا من العلاقة المتشابكة بين الرواية والسينما، وكيف تتأثر كل منهما بالأخرى. بدأنا بتحليل تحوّلات الزمن في كلا الفنين، مستخدمين رواية وفيلم "الكرنك" كنموذج، ثم انتقلنا إلى استقصاء التقنيات السينمائية، مثل المونتاج وتنوعّ اللقطات، وكيف استفادت الرّواية منها. بعد ذلك، تناولنا مسألة الإيقاع، وكيف يختلف ويتشابه في الرواية والفيلم. وأخيراً، قيّمنا هذه العناصر جميعاً، مستخلصين مجموعة من الملاحظات النقدية التي تساهم في فهمٍ أعمق للعلاقة بين الرّواية والسينما.

الفصل الرابع: تحت عنوان "نجيب محفوظ والأفق السينمائي نماذج مختارة"، درسنا فيه تحوّلاتِ شخصياتِ رواية نجيب محفوظ في تجسيداتها السينمائية، متّخذين رواية وفيلم "ميرامار" نموذجًا لتحليلنا. كما استكشفنا كيفية تمثيل الحيّز المكاني في الرواية والسينما، مستعينين برواية وفيلم "خان الخليلي". وفي ختام الفصل، قدّمنا تقييمًا نقديًّا للأعمال التي درسناها.

خاتمة: سلّطنا الضوء في ختام هذه الدّراسة على أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها، والتي قَدَمت إجابات عن الإشكالية المطروحة.

استند هذا البحث إلى مجموعة متنوّعة من المصادر والمراجع التي غطّت جوانب متعددة من الموضوع، مما أثرى محتواه وزاد من قيمته العلمية. ومن أهم هذه المصادر:

- السينما آلة وفنّ، آلبرت فولتون، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل.
- السينما العربية، تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية بالتعاون مع المعهد السويدي بالإسكندرية.

- نجيب محفوظ بين الرواية والفيلم، سامح فتحي.
- نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية، محمود قاسم؛
- التقبل السينمائي للقص الأدبي (مقاربة سيميائية- تداولية)، أحمد القاسمي؛
- السينما في أدب نجيب محفوظ، عبد التواب حماد؛
- نجيب محفوظ والسينما، سمير فريد؛
- موسوعة نجيب محفوظ والسينما (1947-2000)، المحرر والمنسق العام: د. مدكور ثابت.

ومن بين الدراسات السابقة التي حصلنا عليها والتي تناولت بعض الجوانب من موضوع هذه الدراسة، نذكر:

- الطيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب دراسة تطبيقية-، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2013؛
- كريمة ناوي، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الجزائر، الجزائر، 2013؛
- بن زايد عمار، الرواية العربية الجزائرية عند نقاد الاتجاه الواقعي، أطروحة في نقد النقد الأدبي، دكتوراه، جامعة الجزائر، 2002/2001؛
- هدايا سماح، الرواية العربية والسينما، دراسة تحليلية نقدية، أطروحة دكتوراه في الآداب، جامعة القديس يوسف، بيروت، 2005؛
- عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة،2008/2007؛
- محمد الأمين بن ربيع، الصورة من النص الروائي إلى الفيلم السينمائي "دراسة مقارنة في التجربة الجزائرية"، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة، 2023.

وفي الختام، يتوجب عليّ التعبير عن عميق الامتنان وخالص التقدير لأستاذي الفاضل، الأستاذ الدّكتور شمس الدين شرفي، المشرف على هذه الدراسة، الذي لم يدّخر جهداً في توجيهي وإرشادي. لقد كانت توجيهاته القيّمة وملاحظاته الثاقبة نبراساً أسهم بشكل مباشر في إنجاز هذا البحث وإثرائه.

وإن الشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة الذين تكرّموا بقبول تقييم هذا العمل، وتكبّدوا عناء قراءته ومراجعته، فلهم مني جزيل التحايا والتقدير.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كافة أساتذة كلية الآداب واللغات بجامعة خنشلة على ما قدموه لي من علم ومعرفة طوال مسيرتي الأكاديمية، والشكر موصول إلى جامعة عباس لغرور خنشلة وكافة هيئاتها الإدارية لتهيئة الظروف المناسبة للبحث العلمي.

أسأل الله عز وجل أن يوفقنا لخدمة العلم، وأن يكون هذا العمل إسهاماً معرفياً مُضافاً لرفعة جامعتنا وطلابها.

مدخل

الكلمة والصورة:

التأسيس المعرفي

وإشكالية الأسبقية

منذ فجر التاريخ، كان التكيف مع البيئة وإتقان التواصل معها هو الشغل الشاغل للإنسان، فمنذ العصور البدائية؛ عصور النقوش والجداريات؛ كان البشر يحاولون تطوير قدراتهم التواصلية مدفوعين برغبتهم في الحياة، فلا حياة بدون تواصل. فعبر رحلاته للبحث عن الطعام والمأوى كان الإنسان يصادف أنواعاً من الصراعات والتحديات فرضت عليه حسن التوظيف لميزته الأبدية عن المخلوقات كلّها ألا وهي العقل، فيحاول محاكاة ما يحيط به من مخلوقات تارة والتفرد بأسلوبه عنها تارة أخرى، ومن خلال ملاحظته لأساليب التواصل بين المخلوقات كان لا بدّ له من ابتكار وسائل لتوصيل مكنوناته، وسائل تجعله يتفرّد بما يليق بمستوى ذكائه وتميّزه بنعمة العقل، فكانت أولى وسائله النّقش والرّسم على الحجر كوسيلة لتفريغ مكبوتاته ومكنوناته وتدوين دهشته مما يحيط به، وما يدل على ذلك هو ما تركه الأوائل من حفريّات ونقوش على جدران الكهوف والمغارات، كانت كفيلة بأن تبيّن لنا رغبة الإنسان في التواصل وتعوّض غياب الكتابة آنذاك. حيث يؤكّد العلماء أنّ الإنسان عبر تاريخه الطويل مرّ بثلاثة عصور أوّلها العصر الحجري القديم ثمّ العصر الوسيط ثمّ العصر الحجري الحديث، ويعدّ العصر الحجري القديم الأطول مدّة، حيث يمتد من بداية استعمال الإنسان الأدواتِ الحجرية إلى غاية العصر الجليدي الأخير حوالي سنة 13000 قبل الميلاد، مما يعني أنّ مدته تقدّر بحوالي مليوني سنة، وما يميز هذا العصر هو استخدام البشر لأدوات بسيطة مصنوعة من عظام الحيوانات للصيد والبحث عن الطعام. ومع نهاية العصر الحجري القديم كان الإنسان قد حقّق نسبة جيدة من التكيّف مع محيطه من خلال استقراره في الغابات المعتدلة والاستوائية، وعُرف هذا الطّور بالعصر الحجري الأوسط، لتليها مرحلة أكثر تقدما؛ ابتكر فيها الإنسان نشاطات جديدة كالزراعة في الشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية لتُعرف هذه المرحلة بالعصر الحجري الحديث.[1]

الأمر المشترك بين كل الأزمنة التي سبق ذكرها هو محاولة الإنسان الحثيثة البحثَ عن وسائل يستطيع من خلالها التعبير والتكيّف مع بني جنسه ومحيطه، وقد وجد في صور رسوماته ونقوشه وسيلة لإيصال مراده، فما كان ليكتبه لو كان يعقل الكتابة عبّر عنه بصور ونقوش على جدران الصخور، وهو الأمر الذي يطرح بقوّة جدلية أسبقية الصورة على الكلمة، حيث شكّلت هذه الثنائية فيما بعد أساس جدال طويل قد يرجّح الكثيرون أنه محسوم للصورة بحكم ما ذُكِر من خطوات البشر الأولى في سبيل التواصل والإبلاغ، وما ترك من آثار على جدران الكهوف والمغارات خير دليل على ذلك.

[1]-ينظر، العصر الحجري القديم، المعرفة، تم الاطلاع في 13 ديسمبر 2023، 23:25، ص01، https://www.marefa.org

"إنّ المخطط الرسمي الصغير أبلغ من الخطاب الطويل"[1].

تعود بنا هذه المقولة إلى فكرةٍ قديمة الجذور، برزت بقوّة في القرن الثامنة عشر. فقد اعتقد القدماء في العصور الوسطى أنّ جدرانيات الكنائس التي كانت من منظورهم بمثابة "كتاب بصري مقدس" للأميّين. ومع ذلك، ظلّت الصورة خاضعة للنص المكتوب، خاصة النصّ الدّيني الجامد. لم تكن الصورة تقدّم سوى معلومات مُسبقة التشكيل، وفقًا لنصوص محددة.

أثار "ليسينغ- lissing" تساؤلات حول العلاقة بين الصورة والكلمة، مستندًا إلى علم الجمال. لاحظ أنّ الصورة والرسم والنحت تتمتّع بقوة تعبيرية آنية وفورية تفُوق الشعر الذّي يعتمد على وساطة الكلمات. ومع ذلك، يمكن للشعر أن يكون أكثر قوة في بعض الأحيان، كما في مثال النحات "لاوكون- Laocoon" الذي عجز عن تصوير الرّعب بشكل كامل، خشية مخالفة معايير الجمال الكلاسيكي.

يثير هذا سؤالا دائما حول تفوّق الصورة على النص أو العكس. ويمكن القول إنّ الصورة تفوق النص في الإثارة العاطفية، بينما يظلّ النص أدقّ في نقل المعرفة. قوّة الصورة التي نشهدها اليوم هي امتداد لهذا المفهوم، فهي تتمتع بقدرة فائقة على النقل والتأثير[2].

ليعود الصراع مرّة ثانية للبروز في النصف الثاني من القرن العشرين، ولكن هذه المرة كانت الكفة تميل إلى النموذج اللغوي، حيث كان علماءُ السيمياء المختصّون في مجال الرسم والسينما في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين يعدّون النموذج الذي تقدّمه اللغة هو الوحيد الذي يمكن من خلاله إنتاج المعنى، مع اعترافهم بصعوبة نقل المفاهيم الخاصة بالألسنية البنيوية إلى عالم الصور، علاوة على أنّ مجمل الأعمال التي تبنت هذه المقاربة لم تكن مقنعة في العديد من تفاصيلها.

ولكن لم تلبث المقاربة الألسنية أن فقدت مصداقيتها ودعائمها جزئيا، واتُّهمت بقلّة المرونة في كثير من الأحيان، ورغم المحاولات العديدة لإنعاشها، إلا أنها باءت بالفشل، وبرز ردّ فعل حاسم جدا تجاهها أفضى إلى البحث عن

---

[1]- جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص273

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص274

نماذج سيميائية وجمالية تقوم بشكل تام على احترام الصورة، لدرجة أنه بداية من ستينيات القرن العشرين صار من المسلّمات اعتبار أنّ الصورة تنوب عن الكلمات في التعبير، كأسلوب وطريقة منتشرة ومسيطرة، ونشير إلى أن الدراسات المهمة حول الصورة، وتأثيرها المباشر ودورها الأساسي من الناحية الاجتماعية، كعنصر يساهم في نقل المعاني الأصلية، وقدرتها الخاصة على الإقناع، لم تنشر إلا بعد ثمانينيات القرن العشرين، من "جيل ديلوز-Gilles Deleuze (1981)"، مرورا "بديدي هوبرمان-George Didi-Huberman "،الذي تمتد أعماله بين سنوات (1990،2002،2009)، و"شيفير-Schaeffer (1980،1997،1998)"، والملاحظ أنّ هذه الأعمال الرامية تفخيمَ الصورة وإعلاءَ شأنها لم تستنتج أنها يمكن أن تحل محل اللغة أو النص[1].

ويتطرق ميتشل في كتابه الأيقونولوجيا لثنائية الكلمة والصورة بقوله: "الفجوة بين الكلمة والصور نتخيلها واسعة سعة الفجوة بين الكلمات والأشياء وبالمعنى الأوسع بين الثقافة والطبيعة".[2]

وعليه يمكن اعتبار الصورة وسيلة تواصلية قوية مختلِفة الوظائف، وعنصرا فعالا من عناصر التمثيل الثقافي والبناء الاجتماعي العالمي، تعيد تشكيل العالم لتمنح لنا تمثّلات رمزيّة عن الحدث، كما أنها مسيّرة لتكون موضوع اتصال وبث في الفضاء العمومي.

فالصورة حسَب ما يذهب إليه المفكر المصري حسن حنفي "هي العالم المتوسط بين الواقع والفكر بين الحس والعقل، فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء، بل وسط عالم من الصور تساعده على تحديد رؤيته للعالم وشبكة علاقاته الاجتماعية".[3]

الصورة راوية للأحداث وجسر بين الأمم والثقافات، وهي لغة عالمية يتلقاها كل إنسان. ويختلف الأمر فقط في درجة فهم الصورة وتأويلها حسب الخلفية الثقافية والفكرية وعوامل أخرى، إلا أن النص المكتوب يتوقف إدراكه وتلقّيه عند مَن يفهم لغة كتابته دون غيره، وهذا ما يجعل درجة إبلاغية النص المكتوب مقارَنة بالصّورة ضعيفة جدا من هذه الزاوية.

---

[1]–ينظر: أومون جاك، الصورة، تر: ريتا الخوري، مرجع سابق، ص276

[2]– و، ج، ت، ميتشل، الأيقونولوجيا: الصورة والنص الأيديولوجيا، تر: عارف حديفة، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، مملكة البحرين، ط1، 2020، ص82

3– محسن المحمدي، الاهتمام بالصورة.. هل ظلمنا النص المكتوب؟، الجزيرة نت، 2024/01/02، 20:15، https://n9.cl/uyupp

تتميز الصورة بنسق أيقوني خاصّ قد يجعلها تصل إلى المعنى من أقرب مرمى، حيث تقدّم للمتلقي خدمة مفيدة جدا، فهي تكثّف التبليغ، فيَحدث التلقي بصورة مغايرة ومختلفة عمّا تخاطبه به اللغة.

إنّ أهمية الصورة وثقافتَها يكبران كل يوم في مجتمعاتنا العربية نتيجة الثورة التقنية التي تفرز تطوّرات كل يوم إن لم نقل كل ساعة، والصورة مكوّن أساسي في هذه الثورة المعلوماتية، لدرجةٍ جعلت كثيرا من المختصين يرجّحون أننا نعيش عصر المشاهدة وثقافة الاستهلاك التي يفرضها جبروت الصورة على واقعنا الثقافي والإعلامي.

وبينما تعتمد اللغة على الجمل والتسلسل المنطقي لوصف الأحداث وسردها، فإنّ الصورة تعتمد على فضائها البصري للتعبير عن الأفكار نفسِها، كما تعدّ الصورة تعبيرًا بصريًا مركّبًا يستقي معناه من عناصر تمثيلية تؤثّر على المتلقي وتجذبه، ممّا يجعلها تتمتع بقدرة أكبر على جذب انتباه المتلقي وأَسر إدراكه. وعليه يمكننا القول إنّ الصورة أداة أكثر فاعلية في إيصال الرسائل مقارنة بالنص المكتوب.

انطلاقا مما سبق قوله فإنّ: "الصورة ليست مجرد خليط من الألوان، بل تتعدى ذلك لكونها خطابا متكاملاً غير قابل للتجزئة إنها تمثل الواقع، ولكن تقلصه من حيث الحجم والزاوية واللون، فالصورة نص له مدلولاته وله نظامه الخاص للتأويل، وهذا ما يؤكده سعيد بنكراد في قوله: "للصورة مداخلها ومخارجها ولها أنماط للوجود وأنماط التأويل، إنها نص وككل نص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات متجلية من خلال أشياء وسلوكيات أو كائنات في أوضاع متنوعة".[1] وعليه تُشكّل الصورة لغة بصرية متكاملة، حيث تتضافر عناصرها المختلفة لتكوين معنى متماسك. تتعدّد قراءات هذه اللغة بقدر تنوع الثقافات والأفراد، إذ ينبثق من كل قراءة تأويل جديد يضيف عمقاً لهذه اللغة البصرية، ممّا يجعلها لا تنفُد من المعاني.

ومن أهمية انتشار الصورة بوصفها علامة ثقافية تمكينُها لفئة عريضة من الجمهور من الدخول إلى عالم الاستقبال الثقافي؛ حيث إنّ هناك من لم تسنح له الفرصة لتعلم القراءة والكتابة، لتأتيَ الصورة لتكسير هذا الحاجز الثقافي والتمييز الطبقي بين الفئات.

[1]– سعيد بن كراد، سيميائيات الصورة الإشهارية –الاشهار والتمثلات الثقافية–، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص60

ففي عصر ثقافة التلفاز وثقافة الصورة إجمالا لم يبق للمعرفةِ احتكارٌ إذ اتسعت دائرة الاستقبال الثقافي، وتجاوزنا عجز العصور السابقة نحو أُفق جديد تجاوز معوّقات الاندماج وعدم امتلاك أدوات اكتساب المعرفة بالنسبة لضعاف التعليم.

ومنذ حقبة من الزمن، تبوّأت الصورة مكانة بارزة في تشكيل ثقافتنا وقيمنا، وباتت رمزًا للتعبير عن مشاعرنا ووعينا، لنعايش عصرا تصدق فيه مقالة "صورة تساوي ألف كلمة"؛ إذ تمتلك الصّور قدرة هائلة على نقل المعاني والأفكار، بل وتشكيل الوجدان والسلوك. ولكن مع كل ما للصورة من قوة وتأثير، تبقى الكلمة هي السحر الحقيقي في التعبير الإنساني؛ فالكلمات بما تحتويه من مشاعر وأُلفة تُجسّد دواخلنا وتُعبّر عن خفايا أفكارنا بدقة لا تُضاهى. صحيح أن ألف صورة قد تُجسّد مشهدًا، لكن لا يمكنها أن تُترجم مشاعرنا أو تُلامس أعماق وجداننا كما تفعل الكلمة.

ويرى محمد شومان: "أن موضوع ثقافة الصورة والكلمة جديد، ولا تزال فيه فلسفات محل جدل في تكييف العلاقة بينهما، ولا نزال نقارن بين الثقافتين؛ لأن الصورة تتجاوز حاجز الأمية، وتصل للجميع في مقابل ثقافة الكلمة"[1]. أي أنّ مرونة الصورة وانسيابيّتَها تجعلانها تتغلغل في الوعي الفردي والجمعي للمتلقّين؛ مما يجعل تأثيرها كبيرا سواء كان ذلك آنيا أو بعد مدّة من الزمن.

ويضيف شومان: "أن ثقافة العرب هي ثقافة الكلمة حيث استطاع العربي القديم أن يقدم صورا شعرية تعبر عن الزمان والمكان، وكانت ثقافة الكلمة تشكل الصور، ولكن الإشكاليات بدأت تظهر بفعل التطور التقني والاتصال الرقمي وثورة الفضائيات وأجهزة الحاسوب والهواتف، وأصبح الإنسان محاصرا أمام شاشات التلفاز والحاسوب وأمام فيض هائل من الصور والرموز التي باتت جزءا رئيسيا من حياتنا.[2]

فمن مخلّفات العولمة هذا الصراع الذي نعيشه بين اتجاهين: الأول يُصرّ على وجود علاقة تعارض وصدام بين الصورة والكلمة، وأنّ الانتشار المخيف للصورة يهدّد بقاء الكلمة، ويذهب الاتجاه الثاني إلى أنّ هناك إمكانية للتعايش بينهما كما تعايَش جهاز الراديو والتلفاز مع وسائل أخرى سبقتهما.

---

[1]– محمد شومان، ثقافة الصورة والكلمة بين التكامل والتنافس، مركز الاتحاد للأخبار، 2024/02/15، 19:35، https://n9.cl/2y7n1

[2]– محمد شومان، المرجع نفسه.

وهنا نطرح السؤال الذي طالما تكرّر في هذا الصدد: أيهما أسبق، الصورة أم الكلمة؟

لا يمكن النظر إلى العلاقة بينهما بوصفها علاقة فصل أو تعارض، بل هي علاقة تلازم جدليّ؛ حيث تُشكل كلتاهما بُعداً مكّوناً للأخرى. فالصورة تعمل على إلهام الخطاب اللساني، وفي المقابل، تضفي الكلمة على الصورة عمقاً دلالياً وروحاً حيوية .ومن هنا، تكمن القوة الإبداعية في توظيف الثنائية الأيقونية واللسانية بوعي، بما يخدم الغاية التعبيرية للمتلقي.

الفصل الأول: جمع المفاتيح المفاهيمية

تمهيد

أولا: الأيقونولوجيا والميديولوجيا، الصورة ورحلة المعنى

ثانيا: الأدب والسينما، حدود التلاقي

ثالثا: الاقتباس من صفحات الروائي إلى شاشات السينمائي

رابعا: السينما المصرية، الحقب والمضامين

تمهيد

الصورة لحظة عابرة من الحياة، حدث يسجّل ويخزّن في إطار، سواء كانت هذه الصورة من الماضي القريب أو البعيد أو كانت مباشرة عبر العين، يبقى تحديد مفهوم محدّد ومضبوط للصورة صعب وهلامي، وذلك حسب المجال الذي ينتمي إليه هذا الكيان المجسّد لحياة الإنسان، حيث تعدّدت المحاولات لضبط مفهومٍ للصورة، ومنه ظهر ما يُعرف بعلم الصورة أو الأيقونولوجيا، أو علم الأيقونة.

اختلفت مفاهيم الصورة من العقائد الدينية حول خلق الإنسان، إلى المجالات العلمية حول الحياة وأشكالها البيولوجية. وإذا عدنا إلى أصول الصورة الأولى، فقد وُجدت قبل اللغة منذ النقوش القديمة البدائية على جدران الكهوف والمغارات، في مقابل اللغة التي كانت لا تعدو أصواتًا يصدرها الإنسان البدائي للتواصل مع محيطه ومجتمعه الأوّل، فالصورة لم يُمنح لها الاهتمام الكبير إلا في عصر التقنية، أو في الدوائر الكنسية عبر التاريخ الديني.

فكما حظيت الصّورة بالتبجيل والاهتمام كانت أيضا مصدر تهديد للكثير من البشر، وتحديدا الجماعات الدينية، التي اعتبرت الصورة دجلا وخروجا عن المألوف وكُفرا، وهذا ما يجعلنا نطرح عدة أسئلة عن أسباب تصنيف الصورة في هذه الخانة وتغييبها لقرون، إلى أن أُعيدت لدائرة الضوء في العصر الحديث على الأقل، الأمر الذي يدفعنا إلى تتبع رحلة الصورة منذ القدم منذ النظرات الأولى للبشر على هذه الأرض، مرورا بالصراعات التي خلّفتها الصورة بين محطّمي الأيقونات ومناصريها لنصل إلى العصر الحديث وثورة الصورة، عصرِ التقنية وطغيان ثقافة الصورة.

ففي حدود القرن العشرين كانت الصورة لا تخرج عن مجال الدراسات الفنية، ومع مرور الزمن وتعمّق التجارب البشرية وخاصة التطور التقني اقتحمت الصورة عالم الإعلام والاتصال وشاشة التلفاز والسينما. حيث أصبحت الصورة أداة فعالة لا غنى عنها لنشر المعرفة وتعميق إدراك البشر، وفي الوقت نفسه سلاحًا قويًّا مدمّرًا، ومع هذه الأهمية البالغة للصورة والمكانة التي تبوَّأتها في زخم هذا العصر أضحى من الطبيعي أن نسمع أصواتا تقول إن هذا العصر هو عصر الصورة، وأنّ هذه الحضارة هي حضارة الصّورة، ليترتّب عن هذا علم خاص يعنى بالصورة أطلق عليه الأيقونولوجيا (Iconology)، أو علم الصورة.

أولا: الأيقونولوجيا والميديولوجيا، الصورة ورحلة المعنى:

1-تأصيل لعلم الصورة (الأيقونولوجيا):

لو عدنا إلى إرهاصات الأيقونولوجيا كعلم نجد أنه بدأ مع سيزاري ريبا (Cesare Ripa) ، حيث يعد أوّلَ باحث وضع المصطلح، وكان غرضه وصف جملة من القيم والفضائل البشرية -أليغوريا-[1]*، وذلك بتمثيل هذه الفضائل في قصص ذات أهداف معينة توظّف فيها شخصيات مختلفة، لتتبلور بعد ذلك في ثوب الوصفية تحت مسمى أيقونوغرافيا بوصف الخطوط والأشكال وإبراز التعاريج في اللوحات والأعمدة، وما تتيحه هذه السمات بالنسبة للعمل الفني. عرفت الأيقونولوجيا ازدهارا كبيرا مع "إرفن بانوفسكي- Irvin Panofsky" الذي أعاد ترتيب بيت هذا العلم وتنظيم أركانه، وتعدُّ محاولته "دراسات في الأيقونولوجيا، مباحث إنسية في فن النهضة" 1939 من أبرز الجهود التي أعطت هوية واضحة لهذا العلم.[2].

كان هدف بانوفسكي الأسمى تجاوز الوصف التقليدي للأيقونات والمظاهر الشكلية إلى دراسة أعمق وأدقّ تستهدف أدوات وسمات إنتاج المعنى في الصورة، حيث إنّ الأيقونولوجيا هي أقرب للمنهج التأويلي الذي يهدف إلى سبر كوامن الصورة من أجل تفكيكها وكشف الأيديولوجيا الثاوية وراء الشكل الخارجي والإطار التقليدي لها.

عُرفت الأيقونة كمصطلح في المجال الديني قديما، "فهي القداسة والمقدس (المسيح، القديس) في صورة مثالية عليا لها خصوصية التعالي، وتتسم بطابعها التعبدي واللاهوتي. وعليه فإن أيقونولوجيا ريبا هي علم الصور الذي غايته الوعظ والإرشاد، العلم الذي هدفه سام ونبيل، يسعى لتحفيز وتحريض الفكر البشري على التأمل في الصورة[3].

إن المثل الأكثر انتشارا في ثقافتنا والذي يعبّر عن العلاقة بين الصورة والمقدسات يتجلى من خلال الأيقونة؛ "فهي في اليونانية أيكون أي الصورة تمثل الآلهة أو حتى أحد القديسين تبعا لبعض القوانين التي لم تتغير بمرور الزمن، حيث لا نزال نشهد صناعة أيقونات لا تختلف كثيرا عن النماذج الأصلية التي تعود إلى القرن الثامن.[4]

---

[1]*- أي المُثُل العُليا للفضائل البشرية أو تصوير هذه الفضائل في قصص هادفة تتَّخذ شخصياتٍ لها سيرة ومعيش. الأليغُورْيَا هي تصوير الأحوال البشرية في استعارات حيوانية (مثلًا، ابن المقفَّع أو دي لافونتين) من أجل غايات أخلاقية أو وعظية، بمعنى «تجسيد» الأخلاق في أوصافٍ معيَّنة تُحبِّب (الفضيلة) أو تُقزِّز (الرذيلة) والمراد منها الاعتبار)

[2]- ينظر، محمد شوقي الزين، علم الصورة أو الأيقونولوجيا: علم جديد لموضوع عريق، مقال منشور في منصة معنى الإلكترونية، تم الاطلاع في 10 أوت 2023، 20:15، https://mana.net/iconology .

[3]- ينظر، المرجع نفسه.

[4]- ينظر، جاك أومون، الصورة، مرجع سابق، ص228

"تعود نشأة الأيقونة في الديانات المسيحية إلى اعتقاد يؤمن بقوة صورة أولى، وهي صورة عن المسيح، رُسِمَت بطريقة فوق طبيعية، ومن ثم فهي تتمتع بقوة تفوق حداً بعيداً مجرد تصوير بعض الأشكال (فهي ليست نوعاً من البورتريهات بالمفهوم التقليدي)"[1].

تعدّدت الروايات والأساطير حول نشأة الأيقونة، لكن يجمعها كلها المسيح، صورته أو نشاط قام به. ومن أبرز ما وصلَنا أسطورةُ وشاح القديسة فيرونيكا، التي يُزعم أنها مسحت وجه المسيح خلال صعوده جبل الجلجلة، فانطبع وجهه على القماش بشكل عجائبي، لتغدو الأيقونة متجذرة في عقيدة المسيحيين حيث نجد لها استعمالا واسعا بين الطوائف، وبالأخص الطائفة الكاثوليكية، بالإضافة لديانات مثل الهندوسية والبوذية، حيث يختلف تعامل هاته الديانات مع الصورة[2].

1-1- ذكر بانوفسكي ثلاث طبقات من المعنى تقوم عليها الأيقونولوجيا:[3]

الطبقة الأولى: الأيقونوغرافيا (الوصفية)

- تركّز على الشكل الخارجي للعمل الفني، مثل الألوان والخطوط والتفاصيل المرئية.
- تمثّل الانطباع الأولي الذي يتشكّل لدى المتلقي عند المشاهدة المباشرة للصورة، دون الخوض في التأويل أو المعاني العميقة.

الطبقة الثانية: التأويل الأولي (الدلالي)

- تتجاوز المظهر الخارجي لتبحث في الدلالات الأولية للعناصر المرئية.
- تبدأ بعملية تأويلية تعتمد على الانطباع الأولي، حيث يحلّل المتلقي ما يدركه عقله من رموز وعلاقات ضمن السياق البصري.

الطبقة الثالثة: الأيقونولوجيا (الرمزية الجوهرية)

- تمثّل البُعد الروحي أو الفكري للعمل الفني، الذي يربط بين الظاهر (الشكل) والباطن (المعنى العميق).
- تكشف عن القيم الثقافية، التاريخية، أو الفلسفية الكامنة خلف الصورة، والتي تتطلب معرفة مُسبَقة لفك شفرتها

---

[1]- جاك أومون، الصورة، مرجع سابق، ص228

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص229.

[3]- ينظر، محمد شوقي الزين، علم الصورة أو الأيقونولوجيا، مرجع سابق.

إن التأمل في هاته الطبقات يوضّح أنّ بانوفسكي يحاول تشريح عملية تأويل الصورة بالنسبة للمتلقي بدءًا بالانطباع الأوّلي عند تلقيه لهاته الصورة ومرورًا بمعالجته للدلالات، وصولا إلى كشفه للمضمرات وفهمه للرسالة المحمّلة والمخبّئة في الصورة.

انطلاقا مما سبق يمكننا القول بأن الأيقونة مرتبطة بجذور دينية مسيحية قوية ومتينة، "ولكنها تستند إلى افتراضات وأسس تركت الكثير من الأسئلة، وهذا ما حدث فعليا بعد مدة من الزمن، حيث تكونت آراء وتيارات من خارج الديانة المسيحية تستند إلى إنكار الافتراضات المسبقة حول الأيقونة، مستندة إلى فكرة أن الأيقونة ليست صورة حقيقية عن المسيح، لتتجاوز هذه الحركة المناهضة الأمر لإنكار ألوهية المسيح، بل وإنكار وجوده تاريخيا تماما. الأمر الذي أدى إلى ظهور ما عرف بـ" iconoclasme"، (محاربة الأيقونات)، والذي شكل نوعا من الحرب المدنية الحقيقية وسط الديانات المسيحية.[1]

1-2- الصراع التاريخي بين محطمي الأيقونات وممجّديها:

تعدّ حركة تحطيم الأيقونات ردَّ فعل على طغيان المعتقد المسيحي حول الصورة وربطِها بالمسيح، حيث تسعى إلى هدم ثوابت الأيقونة.

يبرّر محطّم الأيقونات موقفه بكونِ الصورة تختلف عن صور الوثنيين وأيقوناته تتخذ طابع الواقعية بعيداً عن الدين وعبادة الأوثان، ومهما يكن فإن هذا الصراع كان ولا يزال يتخذ الطابع الديني، ويتوغل في عقائد المحطّمين والممجدين للأيقونة، على الرغم من أن التأمل في لبّ هذا الصراع يوحي بأن الدين ما هو إلا غطاء لتبرير مواقف أطرافه، وأنّ الهدف الاجتماعي السياسي هو القصد والمبتغى.

وبالرّجوع إلى تاريخ الصراع الأيقوني، نجد أن بؤرته كانت بين القرن الثامن والتاسع الميلادي، حيث انحصر الصراع بين فريقين: يسعى أحدهما لتحطيم الأيقونات وتطهيرِ الكنيسة من شبهة الوثنية، بينما يسعى الآخر إلى الحفاظ على التقاليد وصيانة الأيقونات لضمان استمرار الطقوس الدينية .فقد رأى المعارضون أن الأيقونات تمثل انحرافًا عن

[1]- ينظر، جاك أومون، الصورة، مرجع سابق، ص230.

العقيدة، واتهموها بالخداع والوهم والابتذال، مُرجعين تقديسها إلى جذور وثنية تشبه عبادة الأشكال المنقوشة في العصور القديمة.[1]

ينطلق محطمو الأيقونات من عقيدة تُشدِّد على رفضهم لاستغلال رجال الكنيسة للصور لأغراض تجارية برعاية كبار الساسة خاصةً، ويرون أنَّ المنطقَ والعملَ يقتضيان التركيزَ على الإنسان ذاته: على ما يقوله ويفعله، لا على ما يُصوَّر عنه.

أي بعبارة أدقّ؛ لا يجب الاعتماد كليا على الصورة المرسومة عن هذا الإنسان بل على ذاتِه، وحقيقتُه تكمن في شخصه الواقعي لا المصوّر عنه.

علاوة على ذلك فقد "جسدت الحرب الأيقونية في المجتمعات المسيحية الأولى حدة التوتر بين الإرث الروماني الذي كان يعمد دائما لاستعمال الصورة كنوع من الولوج السحري إلى المقدسات، مدعوما بنظريات أفلاطونية تعود للقرون الأولى، ومستندا للفكرة التي تقول بأن الديانة التوحيدية المسيحية ورثت عن اليهودية حظر عبدة الأصنام، وفكرة الإله الخفي الذي يستحيل تصويره، وبقيت الصورة في سجال بين مؤيد ومعارض حتى اعتمادها رسميا لغايات دينية مع تبني الإمبراطورية الرومانية الديانة المسيحية، بقيادة قسطنطين الأول(306-337)، وبعد هذه المكانة التي وصلت إليها الأيقونة كانت من البديهي أن يحسم الصراع في النهاية لأنصارها الـ "iconodoules" ، وكما يقال التاريخ يكتبه المنتصرون[2]".

بالإضافة لما تم ذكره حول الحرب المسيحية الأيقونية، لم يكن هذا الصراع الوحيد في التاريخ، حيث أن محاربة الأيقونات من الجانب البيزنطي يمكن أن تشكّل هي الأخرى محطّةً مهمّة للتوقف عندها، لأنها تمثّل محورا لبناء دراسات نظرية شكّلت فرصة لتحديد برنامج دقيق لسياسة الصّور كما أتاحت وضع نظرية حول الصور، من خلال علاقاتها بالمقدسات بشكل عام، لتعيد التأكيد على حجج الدفاع عن الصورة ضد محاربي الأيقونة[3].

---

[1]– ينظر، جاك أومون، الصورة، مرجع سابق، ص277.

[2]– المرجع نفسه، ص278.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص231.

انطلاقا مما سبق تتبيّن لنا خلاصة بالغة الأهمية: "هناك الكثير من الحضارات التي جيشت الصورة كوسيلة اتصال مع المقدسات، ولكن لم تعط أي من هذه الحضارات نظرية حاذقة وكاملة حول الصورة" [1].

بعد تأصيلِنا لتاريخ الأيقونة والصراعات التي دارت حولها، تمكَّنا من تكوين تصوّر واضح عن ماهية الصورة موضوع الدراسة، ما سيُمهِّد الطريق لوضع مفهوم لها وفقًا لما طرحه منظّروها.

2-الصورة بين تعدد المفهوم وغزارة المعنى:

لطالما وجد الانسان الكثير من الإشكاليات في ضبط حدود المعارف الإنسانية ورسمِها، وذلك لتباين الخلفيات التي تخرج من بوتقتها تلك المعارف، واختلافها من مجتمع لآخر ومن عصر لآخر. ومن المسلّمات في كل بحثٍ الوقوفُ على الإطار المنهجي وضبط المصطلحات التي يرتكز عليها البحث ضبطا مفاهيميا ومنهجيًّا، ففي إطار هذه المصطلحات تتم معالجة الموضوع والإحاطة به.

يثير مفهوم "الصورة" جدلًا فلسفيًّا ودينيًّا منذ العصور القديمة، وكما بيّنّا في استعراضنا لتاريخ هذا المفهوم في السياقات العقائدية، فقد ظلّت الصورة محورَ صراعٍ فكريّ لعقودٍ طويلة، ولا تزال حتى يومنا هذا موضوعًا شائكًا. ومن هنا تبرز أهمية العودة إلى الجذور اللغوية للمفهوم عبر الرجوع إلى المعاجم، سعيًا لتحديد إطاره الدلالي وضبط حدوده الاصطلاحية. هذه الخطوة تمهّد لنا السبيل نحو تصوّرٍ شاملٍ يُعيننا على تفكيك هذا المكوّن المعرفي وتحليله، تمهيدًا لدراسة تمظهراته المختلفة برؤيةٍ أكثر وضوحًا.

جاء ذكر الصورة في معجم لسان العرب لابن منظور، في مادّة صَوَرَ: "صَوَّرَهُ اللهُ صُورَةً حَسَنَةً فَتَصَوَّرَ، وفي حديث ابن مُقَرِّنٍ: أما عَلِمْتَ أنَّ الصُّورَةَ مُحَرَّمَةٌ؟ أراد بالصورة الوجهَ، وتحريمها المَنْعَ من الضرب واللَّطْمِ على الوجه، ومن الحديث: كُرِهَ أن تُعْلَمَ الصورةُ، أي يُجْعَلَ في الوجهِ كَيٌّ أو سِمَةٌ، وتصوَّرتُ الشيءَ: توهّمتُ صورتَهُ فتصوّر لي، والتَّصاويرُ: التماثيلُ، قال ابن الأثير (ت 630 هـ): الصورةُ ترد في كلام العرب على مظاهرها وعلى معنى حقيقةِ الشيءِ وهيئتِه وعلى معنى صفتِه، يقال: صورةُ الفعلِ كذا وكذا أي هيئتُه، وصورةُ الأمرِ كذا وكذا أي صفتُه"[2]، ونستشف من تعريف ابن منظور للصورة أن العرب صنفوا الصورة ضمن قسمين، قسم مادي فيزيائي وهو أحد تمظهرات الصورة بوصفها مدرك حسي في

[1]- جاك أومون، الصورة، مرجع سابق، ص232.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، ج:04، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009، ص546.

هيئتها البصرية، وهو ما يتطابق مع القرآن الكريم في قوله تعالى:" فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ " (سورة الانفطار الآية: 08)[1]، والقسم الثاني ذهني وهو الصورة بوصفها متخيل ذهني، أي تخيل صورة الشيء، وهذا المفهوم الأخير نجده ماثلا في معجم تاج العروس، الذي "يشير لمعنى الصورة بكونها تعني الهيئة والوهم"[2]. وعليه يمكننا القول استنادا إلى ما سبق ذكره أنّ الصورة في تصوّر المعاجم العربية هي متخيَّل ذهني يجول في مخيّلة الانسان، أي ما يتصوره الشخص في مخيلته حول موضوع معين، وما يشاهده عبر عينيه من مظاهر في حياته وتنقّلاته.

الصورة هي ذلك الحدث الطبيعي أو الآلة التي تنقل وتنسخ العالم في مربّع أو شكل معين، مهما كان حجمه يلخص ويقلّص الحياة في بضعة أبعاد مختزَلة، كما أنّ الصورة غرض بصري كسائر الأغراض، يخضع استقبالها لظروف تعود لتوليفة إنتاجها، و"الصورة كما نعرفها هي شكل من أشكال الفنون الذي ينقل واقعا ما أو يبتكر مشهدا ما من نسج الخيال انطلاقا من واقع ملموس"[3].

تاريخيا، رافقت الصورةُ الإنسان منذ أوّل نظراته في الحياة، منذ رجال الكهوف والمغارات وما يجسّدونه من خيالات على جدران الصخور، وشكّلت سبيل الإنسان للتعبير والحياة، وللتواصل وتعميق معارفه.

يعود الأصل الاشتقاقي للصورة بالمعنى اللاتيني إلى كلمة "imago"، التي تحيل إلى القناع الجنائزي في الطقوس القديمة، إنها كلمة تعني القناع الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى والذي يضعه القاضي في الجنازة، ليُحتفظ به في صناديق الفناء فوق الرفّ بعيدًا عن كل العيون. فالدّين الذي ينهض على تقدّيس الأجداد كان يتطلب أن يعيش هؤلاء من خلال الصورة، لقد كان للنبلاء الحق لوحدهم في عرض نظير للسلف على العموم"[4].

منذ آلاف السنين وفي أغلب المجتمعات رُبطت الصورة بالموت والحياة الأخرى بعده، وبقيَم فوق طبيعية. جعلتها هذه المكانة تشكّل علاقة تواصل مع المقدسات، غير أنّ هذه العلاقة ما فتِئت تتحلل بمرور الزمن، خاصّة عندما فُصِل الدين عن السياسة في العديد من المجتمعات. واستمرّت الصورة لفترات طويلة بين بروز وتراجع، وصولا إلى العصور

---

[1]– القرآن الكريم، سورة الانفطار الآية 08

[2]–ينظر، محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، ج:12، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1973، ص66.

3– جاك أومون، الصورة، مرجع سابق، ص08.

4– ريجيس دوبريه، حياة الصورة وموتها، تر، فريد الزاهي، 2007، ص13.

الحديثة وتحديدا بداية ستينيات القرن العشرين، حيث ظهرت فكرة حضارة الصورة مع بروز نجم السينما وانتشار التلفزيون، واستبدلت المعلومة المكتوبة والمسموعة بالصورة المتلفَزة المرئية، المتجدّدة والفورية والمتاحة على مدار الساعة.

كما أن للصورة قدرة فائقة في نقل معاني اللغة الكلامية، فثمّة "فلسفات ترى فيها وسيلة تعبير مباشرة عن الواقع، تحرك حياتنا النفسية وفق طرق خاصة، مستقلة عن اللغة"[1].

تتكفل الصورة بنقل عدد هائل من المعلومات والمعطيات الثقافية والاجتماعية والدينية أيضا، "كما تتقاطع في كثير من الأحيان مع ميادين علمية، كعلم الأحياء(البيولوجيا)، والكيمياء، والطب، ومجالات اجتماعية كالتاريخ، وعلم الإنسان(الأنثروبولوجيا)، والوسيطية (mediologie)، دون أن نتجاوز المجالات النفسية والنفسانية، مع ما تمارسه الصورة من تأثير على المشاهد، وما يسقطه هذا الأخير من تفسير على الصورة في حد ذاتها".[2]

يبدو أن تحديد مفهوم جامع مانع للصورة لهو من الصعوبة بمكان، وذلك لما تختص به من هلامية وانسيابية وتداخل بين العلوم والأزمنة، فالصورة لا يحدّها مكانٌ ولا زمان، تتميز بتوسّع وشمول يجعل ضبطها وتأطيرها بالغ الصعوبة، كما أن تعريف الصورة يخضع للوسط الذي تنتمي إليه، وبعبارة أدق للمجال والحيز اللذَين تشتغل فيهما، أي أنّ تعريف الصورة في الوسط الفلسفي يختلف عن تعريفها في المجال الديني، ويختلف في المجالات التقنية والفنية أيضا، حيث يقوم كل مجال بإضفاء خصائص معينة على الصورة تجعلها هلامية وصعبة الإمساك والضبط كما أسلفنا الذكر، "فالصورة في المجال الفلسفي هي المحاكاة أي شيء مثيل لآخر أو شبيه به مثلا العلامة أو الرمز، وهي في المجال الفني التجلي والتمثل المرئي الذي يشمل الرسوم والزخارف، كما أن الصورة في الحيز الديني هي التشابه بوجود الخلق على صورة الخالق، ومع ما يميز الصورة من هذا الاختلاف والتغير بتعدد الحقول التي تنتمي إليها وتصطبغ بخصائصها إلا أن هناك ميسما يجمع الصورة في مختلف تمظهراتها ألا وهو النظير أو المثيل الذي يعنى به المحاكاة في الفلسفة والشبيه في الدين والتمثل في الفن[3]".

1– جاك أومون، الصورة، مرجع سابق، ص352.

2– المرجع نفسه، ص08.

3– محمد شوقي الزين، حديث عن الصورة: المفهوم والمجال، منصة معنى الالكترونية، 2024/02/15، https://n9.cl/8n3ee

3-آليات إنتاج المعنى بين النسق اللساني والنسق الأيقوني:

تتباين آليات إنتاج المعنى بين النسق اللساني والنسق الأيقوني، بحسب خصوصيات كل نسق وما يميّز حاملَه، فما يميّز النسق اللساني هو "الخطية ونظام التشفير الشديد القائم على مبدأ الاعتباطية"، مقارنة بالصورة التي تعد يسيرة التشفير، وتتكون السلسلة في الكلام عند دي سوسير من ورود" عناصرها الواحد تلو الآخر"، وبذلك تترابط الدّوال اللسانية تركيبيا في الزمن. أمّا في العلامة البصرية فيتخذ التسلسل بعدا فضائيا مأتاه طريقة ائتلاف الألوان والأبعاد ونسب تباين الأضواء، أو زمانيا كلّما تحركت العلامة البصرية كما هو الحال في الفنون الزمنية —والسينما إحداها- فانقسمت إلى عناصر تتعاقب في الزمن وفق نظام ما"[1].

تتميز العلامة البصرية بثنائية الأبعاد، أي أنها تُظهر الطول والعرض فقط، ومثلُ ذلك الصورة الفوتوغرافية، التي قد تصبح ثلاثية الأبعاد أحيانًا بإضافة عنصر الارتفاع. في هذه الحالة تُصبح العلامة البصرية مشابهة للأشكال والأحجام في المنحُوتات، ويمكن أن تصبح رباعية الأبعاد مع إضافة عنصر الزمن، كما هو الحال في الجسد في العرض المسرحي، أمّا بالنسبة للعلامة السينمائية فهي نوع فريد من العلامات، حيث أنها ثنائية الأبعاد متحرّكة. فيما يظلّ بُعدها الثالث والمتعلّق بالعمق افتراضيا تجتهد في الإيهام به من خلال عديد الأساليب[2].

تتكون المعاني في اللغة البصرية من خلال عمليات ذهنية مختلفة، مثل ربط الأشياء المتجاورة أو المتشابهة، أو استخدام جزء ليمثل الكل، أو السبب ليدل على النتيجة. وتعتمد هذه اللغة بشكل كبير على الرمزية والتلميح، حيث يربط العقل بين الصورة وما تشير إليه، مما يخلق طرقًا محددة لفهمها.

فعندما ننظر إلى الصورة، يبدأ الدماغ بمعالجة المعلومات الموجودة على المستوى الأول، أي الصورة نفسها، ثم ينتقل إلى المستويات التالية، ليفهم الفكرة المجرّدة التي تُمثلها الصورة.

بالإضافة إلى ما ذُكر نجد أنّ العرض البصري في السينما يجعل العلامة (الصورة) والأشياء التي تُشير إليها كيانًا واحدا مترابطا، وذلك عكس مفهوم الاعتباطية في اللغة، يُوهمنا ذلك على الأقل ظاهريًا بصحة مختلف نظريات السينما التي تَعدّ السينما إعادة إنتاجٍ مباشرة للواقع دون أي وساطة لغوية أو رمزية اعتباطية، وبالتالي تصبح عملية فهم النص

---

[1]- أحمد القاسمي، التقبل السينمائي للقص الأدبي (مقاربة سيميائية تداولية)، ط1، مجمع الأطرش للكتاب المختص، 2017، ص101.

[2]-ينظر، المرجع نفسه، ص102.

البصري في السينما مُقتصرة على إدراك العقل للصورة وتحليل وجوه التشابه بين الدال (الصورة) والمدلول (الشيء المشار إليه)، أو الربط بينهما من خلال المنطق والاستدلال[1].

تؤدّي العلامة البصرية دوراً محورياً في تشكيل انطباع المتلقي عن الفيلم وتأويله. فمن خلال توظيف العناصر البصرية بشكل متقن يسعى المخرِج إلى تحقيق اندماج بين العلامة والمعنى، بحيث يصبح المشاهد وكأنه يشهد الحدث مباشرة. ومع ذلك، فإنّ هذا التماهي بين الصورة والمعنى يحدّ من قدرة اللغة البصرية على التعبير عن المفاهيم المجرّدة والمعقّدة، مثل النفي والإثبات والكمية والزمان. ففي حين أن "ماتز- Matz" حاول تطوير نظام لوصف العلاقات البصرية في الفيلم، إلا أن هذه العلاقات تبقى محدودة في قدرتها على نقل المعنى بشكل دقيق، إذ تعتمد بشكل كبير على التلميحات والتداعيات[2].

علاوة على ذلك نجد "روجي أودون- Roger Odon " يشير إلى أنّ "العلامة البصرية تختلف عن العلامة اللغوية في كونها لا تتضمن اللفظم ولا الصرفم ولا الصوتم*، بمعنى أنها تخلو من "التقطيع المزدوج" الذي نجده في اللغات الطبيعية، وتتكوّن الصورة عادةً من علاقة تَجاورِ بين عنصرين أو أكثر (Deux Taches) أو من علاقة احتواء بينهما، وتُولِد هذه العلاقات أنساقًا من المعاني الممكنة، والتي تتحدد من خلال محاور مختلفة مثل الشكل، واللون، والكثافة، والمادة، والموقع.

وبناء على ذلك، يرى أُودون أنّ الصورة تتضمّن مستويين على الأقل لإنتاج المعنى:

---

[1]– ينظر، أحمد القاسمي، التقبل السينمائي للقص الأدبي، مرجع سابق، ص103.

[2]– المرجع نفسه، ص118.

***– تتكون اللغة من وحدات أساسية :المورفيمات، وهي أصغر أجزاء الكلمات التي تحمل معنى (مثل "كتب" و"وا" في "كتبوا"). والفونيمات (أو الصوتمات)، وهي أصغر وحدات صوتية لا تحمل معنى بمفردها، لكنها تُغير معنى الكلمة عند استبدالها (مثل "ق" و"ج" في "قال" و"جال"). تتميز اللغات الطبيعية بالتقطيع المزدوج، أي أنها تعمل على مستوى المعنى (المورفيمات) ومستوى الصوت (الفونيمات). على عكس ذلك، لا تمتلك العلامات البصرية هذا التقطيع، إذ تُفهم عادةً كوحدات كاملة.**

المستوى التصويري (Le niveau figuratif) :

- يُقدّم هذا المستوى صورًا لأشياء من العالم الحقيقي.
- يُبنى المعنى في هذا المستوى من خلال آليات مثل التداعي، والجوار، وربط الجزء بالكل أو السبب بالنتيجة.
- يُمكن للصورة –لافتقارها إلى "التقطيع المزدوج"– أن تجسد معانٍ مجرّدة بشكل مباشر، دون الحاجة إلى استخدام الكلمات.

المستوى التشكيلي (Le niveau plastique) :

- يركّز هذا المستوى على العناصر الشكلية للصورة، مثل الخطوط، والألوان، والملمس.
- يساهم في إثراء المعنى الجمالي للصورة وتأثيرها على المشاهد.
- لا يقتصر المعنى فيه على تمثيل العالم الحقيقي، بل يمكن أن يعبّر عن مشاعر وأفكار مجردة[1].

وفي المقابل "يتسنى لمستعمل اللغة الطبيعية، بفضل تقطيعها الأول، التعبير عن حالات النفي والإثبات بما يتوفر لديه من إمكانات، فيستعمل متكلم العربية الصيغة المثبتة لإثبات حدث ما ويستعمل لا لنفيه مطلقا أو نفيه في الحاضر، وتمكنه أداة النصب من نفيه في المستقبل وأداة الجزم من نفيه في الماضي، ويمكنه أسلوبه المبتكر من إيجاد استعمالات خاصة للغاية نفسها. وعلى النقيض منه يواجه معتمد العلامة السينمائية معضلة في التعبير عن المعاني. وإن كان عرض الموضوع للعيان شكلا من أشكال إثباته، فإن المعضلة الرئيسية تتمثل في كيفية إثبات غيابه. ويتجلى عجز الصورة عن التعبير عن العدد وعن التواريخ أكثر عند الحاجة إلى الأرقام الكبيرة. وبالجملة لا تعبر الصورة عن العدد أو عن مقولاته باليسر نفسه الذي نجده في اللغة الطبيعية"[2].

يقدّم لنا "جون ماري باترس– John Mary Butters" مقارنة بين العلامة اللغوية (الكلمة) والعلامة البصرية (الصورة)، مركّزا على خصائص كلّ منهما؛ ففي حين تعتمد العلامة اللغوية على التجريد، تتميز العلامة البصرية

[1]– أحمد القاسمي، التقبل السينمائي للقص الأدبي، مرجع سابق، ص110.

[2]– المرجع نفسه، ص109.

بطاقتها التعبيرية وقدرتها على الإيحاء، ويوضح باترس ذلك بقوله: إنّ الفهم بواسطة الكلمة يعتمد على استخدام مفهوم سبق لنا تعرفه، بينما يتطلب فهم المعنى من خلال الصورة فقط عملية إدراكية مباشرة[1].

ونتيجة لذلك يرى باترس أنّ السينما، على عكس الأدب، تعتمد على العالم المرئي كجِسر للتعبير عن مشاعر الإنسان وتتجاوز السطحية، فالسينما لا تكتفي برسم الظاهر بل تُجسّد المعنى الإيحائي الكامن وراءه.

بعد تطرّقنا للأيقونة ومفاهيمها، نجد أنه من الوجوب واللزام علينا أن نعرج على الميديولوجيا، هذا المجال الذي سيكون له حيز كبير في دراستنا، من خلال تحليلنا للخطاب المرئي على شاشة السينما في صورة الأفلام المختارة.

[1]– ينظر، أحمد القاسمي، التقبل السينمائي للقص الأدبي، مرجع سابق، ص113.

4-الميديولوجيا:

الميديولوجيا مبحث علمي يهتم بتحليل الخطاب الإعلامي وتعرية الأنساق المبطّنة في قلب صورِه، وذلك بدراسة الوسيط الذي ينقل الصورة للمتلقي، ويهدف هذا التوجه الذي استحدثه "ريجيس دوبري-Régis Debray" إلى تحليل المرتكزات التي يعتمدها الباثّ لتشويه الخطاب المرئي وايصال رسائله المشفّرة للمتلقي عبر أقوى منظومة تأثير عرفها العصر الحديث ألا وهي الصورة.

ريجيس دوبري (Régis Debray) الذي عاصر تشي غيفارا تبلورت في ذهنه أفكارٌ سياسية نضالية، فدمجها مع رؤيته الفلسفية ليُنتج إطارًا نظريًا اعتمده هو ومَن جاء بعده لتحليل الخطاب الإعلامي وكشف ما يبطنه. وقد تمحور هذا الإطار حول الصورة المتحركة ودورها في نقل الأيديولوجيا.

4-1- جذور وارهاصات الميديولوجيا:

تعد الميديولوجيا، كما يرى ريجيس دوبري، نتاج تفاعل بين عدة مجالات معرفية، أبرزها الأدب والفلسفة والعلوم الإنسانية. ويشدّد دوبري على أنّ هذه المجالات لم تساهم فقط في ظهور الميديولوجيا، بل إنها تشكّلت وتطورت بفعل تفاعلها معها. وهذا ما يفسّر التداخل الكبير بين المفاهيم والمصطلحات المستخدمة في هذه المجالات والمستخدمة في مجال الميديولوجيا.

ففي مجال الأدب يمنح دوبري قدم السبق لهونوري دي بيلزاك (Honori de balzac 1850-1799) الذي يعتبره دوبري العرّاب القصصي للميديولوجيا، حيث قال عنه دوبري "رجل الطباعة المهووس بكل حلقات السلسلة الأدبية، من صناعة الورق إلى تجارة الكتب" .والذي يهم دوبري في بيلزاك هو ركائزه المادية وطريقته في نشر الكتب[1].

ثاني مجال في تصنيفات دوبري هو المجال الفلسفي، الفلسفة التي توصف بأنها أمّ العلوم؛ كان لدوبري تنقيب ميديولوجي فيها من خلال عدة فلاسفة هم ديكارت وهوبز، وليبتنز وروسو وكانط وهيغل ووالتر بنيامين وغاستون

[1]- ينظر، عبد السلام الزبيدي، الميديولوجيا لدى ريجيس دوبري (فلسفة الإنسان المبلغ)، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2019، ص23

باشلار وألكسندر كويري ودريدا وفرانسوا داغونييه وميشال سار، فلاسفة حسب دوبري كانوا ميديولوجيين قبل الأوان، أي كان لهم انتماء للحقل الميديولوجي ولكن عن غير وعي منهم.[1]

ومن هؤلاء الفلاسفة الميديولوجيين، روني ديكارت (1596-1650) Rene Descartes ، هذا الكلاسيكي والعقلاني استحق لقب البطل عن جدارة واستحقاق، بفضل وعيِه الميديولوجي السابق لأوانه، فبتحدّيه لأساتذة وفقهاء السوربون المنغلقة على لغتها اللاتينية استطاع أن يكتب خطابًا في المنهج باللغة الفرنسية، تلك اللغة العامة، وذلك لتوسيع قناة وحوض المستمعين[2] .

وإذا انتقلنا إلى مجال العلوم الإنسانية من تصنيفات دوبري نجده اكتفى بالرباعي أوغست كونت، وأوغستين كوشان وسيغموند فرويد، ومارشال ماكلوهان. وسنكتفي بدورنا بأوغست كونت وأوغستين كوشان.

وسبب التفات دوبري لكونت أنه اعتبره قد فهم أفضل من ماركس دين المستقبَل وأسطوريته، خاصّة ما تعنيه الجماعة وأسطورة الدين بلا إله، وماهي الحاجة التي تستجيب لها[3].

إلا أنّ الحكم النهائي الذي أصدره دوبري في حق كونت هو أنّه فشل في أن يكون ميديولوجيًا بسبب خطأه الفادح وهو فصله بين الرّوح وتجسيدها، حيث أن الميديولوجي حسب دوبري يصنع جسدا أوّلا والنفس تلتحق فيما بعد، إلا أنّ كونت وضع العربة أمام الثور والمعرفة قبل السلطة[4] .

أما بالنسبة لأوغستين كوشان، فإنَّ دوبري لم يتوانَ عن وصفه بحماسة مبالَغ فيها بقوله: "ممتاز هذا الميديولوجي قبل الأوان"؛ ذلك أنّه أوّل من وضع الظاهرة الثورية في الصندوق الأسود بشكل منهجي، وقد برع في معالجة الأصل الثوري الفرنسي مستبعدا ورافضا الفصل بين دراسة الإبلاغ الاجتماعي ودراسة الأجهزة السياسية، حيث ذهب إلى أن

---

[1]– ينظر، عبد السلام الزبيدي، الميديولوجيا لدى ريجيس دوبري (فلسفة الإنسان المبلغ)، مرجع سابق، ص26.

[2]– المرجع نفسه، ص26.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص27.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص28

الجهاز السياسي (حزب –ناد–رابطة) هو أداة اتصال، وجهازَ الاتصال (صحافة –نشر–وسائل سمعية بصرية) هو أداة سياسية[1].

علاوة على ما ذُكر من تصنيفات دوبري، نجده يذكر بعض الشخصيات ويضعها خارج التصنيف. يرى دوبري أن الإرهاصات الميديولوجية لدى هؤلاء قد تكون أقوى من المصنّفين. ومن أبرز "اللا مصنفين" نجد القدّيس يوحنا، هذا "المبشّر" الذي يَدين له الميديولوجيون بالشكر حسب دوبري الذي يرى "أننا جميعا ـأنتم وأنا أبناء القديس يوحنا. والمقصود بـ "نحن" هو أنّ الميديولوجيون مدينون للقديس يوحنا بسبب موقفه من الصور والتماثيل[2].

هذا القديس الذي "يعد رمزا للمعرفة الميديولوجية، يقف وراء تكريس الواسطة كأداة نقل وإبلاغ، يعود له الفضل في تهيئة المسار للصورة بما هي أساس النظر "La regard" ، حسب الوسائط السائدة في كل حقبة تاريخية (الصنم، الفن، البصري)[3].

4–2– تبلور المفاهيم الميديولوجية لدى ريجيس دوبري:

يصنّف ريجيس دوبري الميديولوجيا على أنها "مبحث علمي" صغير، يهدف هذا المبحث إلى سدّ بعض الثغرات في معارف البشر، تلك الثغرات التي لم تنجح العلوم الاجتماعية والتاريخية التقليدية في معالجتها حتى الآن، ويؤكّد دوبري على أن الميديولوجيا تقع بين علم الاجتماع والتاريخ، ويطلِق عليها "علم الما بين بين"؛ بمعنى آخر، تسعى الميديولوجيا إلى ملء الفراغات التي خلّفتها هذه العلوم في فهمنا لما يحيط بنا[4].

وبالرّغم من تحديد دوبري لموقع الميديولوجيا، إلا أنه لم يُحدّد موضوعها بدقّة كافية ليجعلها علمًا قائمًا بذاته، فالميديولوجيا تقع في منطقة تتلاقى فيها العديد من التخصصات والمباحث الأخرى.

---

[1]–ينظر، عبد السلام الزبيدي، الميديولوجيا لدى ريجيس دوبري (فلسفة الإنسان المبلغ)، مرجع سابق، ص30.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص31.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص38.

وفي باكورة محاضراته يجيب دوبري عن سؤال "ما هي الميديولوجيا؟" بأنه سيقدم ما ليس هو، أي أنّه يعرّف الميديولوجيا سلبيا ويراها لا تتعلق بالدّفاع عن قضايا ولا نشرِ أفكار، بل هي تتوقّف عند توضيح جملة من الأسباب والشروط التي تتيح للقضايا بأن تروج لأفكارٍ وتبثّها عبر الزمن. فهي إذن تتعلق بدراسة مجموعة وسائل الإبلاغ المحدّدة اجتماعيا وكذلك حركتها الرّمزية، كما يشدّد ريجيس دوبري على أنه –وبالرغم من التقارب الكبير بين الميديولوجيا كمصطلح وبين وسائل الإعلام media–لا توجد حقيقةً علاقة وثيقة –أو عضوية بالمعنى الدقيق لوصف دوبري – بينهما رغم التقارب المصطلحي في التسمية[1].

يستمرّ دوبري في تعريفه للميديولوجيا سلبيا، حيث يقول أنها ليست علما ولا ترياقا، وهذا ما نجده ماثلا في أحد العناوين الفرعية للفصل السادس من كتابه "مقدّمة الميديولوجيا". فهي لا تُعنى بإرسال الرسائل ولا تكتبها، بل تهتم بشكل دقيق بدراسة حيثيات وإجراءات كتابة هاته الرسائل ومسارها في رحلة وصولها للمتلقي [2].

تمكّنا من خلال بسط هذه النظرة السلبية لتعريف لميديولوجية دوبري من أخذِ نظرة فاحصة أوّلية عن ماهية الميديولوجيا والخطوط العريضة لهذا المبحث، كما وأتاح لنا التعريف السلبي الذي قدّمه دوبري ولوجَ بوّابة التعريف الموجَب الذي سنتطرق له في موضعنا هذا. يرى دوبري في مستهل توضيحه للميديولوجيا من زاوية التعريف الإيجابي أنّ هذا المبحث لا يهتم بالفكرة في حدّ ذاتها، ويتجاوز ذلك ليعتبر أنّ العقول ليست مصدرا للأفكار، وهذا ما نجده ماثلا في كتاب نقد العقد السياسي لريجيس دوبري بقول: "الفكرة كما هي لا وجود لها"[3]، ويختم دوبري بقولِه أنّ الميديولوجيا تدرس الأفكار من زاوية نظر محدّدة ووجهة محصورة مرتبطة بالموضوع المدروس والذي يتبنى الفكرة دون الاهتمام بمصدر وماهية الفكرة في حدّ ذاتها[4].

وهذا ما يوضّح للمطّلع مدى اهتمام دوبري بزاوية النظر أكثر من الموضوع ذاته، فما يُعنى به من مُجمل النظريات والمعتقدات والمذاهب هو طريقة نقلها ووسيط إبلاغها للمتلقي، فتغدو الفكرة عند دوبري مرهونة بمجال تناولها وحدود استعماها في المجال المدروس.

---

[1]–ينظر، عبد السلام الزبيدي، الميديولوجيا لدى ريجيس دوبري (فلسفة الإنسان المبلغ)، مرجع سابق، ص41.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص42.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص48.

[4]–ينظر، المرجع نفسه، ص49.

وفيما يخص الموضوع الذي تُعنى به الميديولوجيا بشكل خاص يذهب دوبري إلى أنها "تهتم بشكل دقيق ومحدد بالإنسان المبلغ، هذا الإنسان الذي يختلف عما دونه من حيوان وجماد في رقي فكره ومنظومة استقباله وتلقيه للمعلومات[1].

دفع اهتمام دوبري بدراسة التوسط إلى التعمق في شخصية الوسيط ودوره المحوري. ففي نظره، يمثل المثقف والكاتب نموذجًا بارزًا لهذا الوسيط، حيث يتحمّل مهمة نقل الأفكار والمعارف وتشكيل الرأي العام. فهو بمثابة القناة التي تربط بين العالم والمعرفة، وبين الفرد والمجتمع، سعياً إلى إحداث تغيير إيجابي في الواقع المحيط به.

يركّز دوبري في نظريته الميديولوجية على دراسة الإنسان بوصفه كائنًا مبلّغًا، أي كائناً يبني المعرفة وينقلها. ويشكل فعلُ الإبلاغ المحور الأساسي لهذه الدراسة، إذ يتتبّع دوبري كيفية نجاح هذا الفعل أو فشلِه في بناء المعتقدات والنظريات، وكيف تجسَّد هذه المعتقدات في مؤسّسات مادية. وبالتالي، فإنّ مشروع دوبري الميديولوجي يتمثّل في تتبّع مسار نشوء المعرفة وتطوّرِها وتجسّدها المادي.

ترتكز الميديولوجيا في وظيفتها على "مبدأ "النقل transmission"، حيث يُعدّ مفهوما أساسيا في الميديولوجيا يقوم على السيرورة التاريخية والذاكرة الجماعية، يتسم بالتعاقبية التي ترتكز على المسارات الطويلة والتواصلات التي تصنع منه أفقا تاريخيا وأيديولوجيا، وتخضع عملية النقل حسب دوبري لأربعة عناصر ترتبط فيما بينها وتتداخل، وجب توفّرها لنجاح العملية، يُطلق عليها "الميمات الأربع"، لأنها تبدأ كلها بحرف الميم، وهي: الرسالة Message، والوسيط Medium، والوسط Milieu، والوساطة Midiation[2].

بعد عرضنا مختلفَ الإرهاصات التي مهّدت لولادة المبحث الميديولوجي وبسطِ نظرةِ دوبري التعريفية بسلبيتها وايجابيتها للميديولوجيا، وتحديدِ موضوع اختصاصها بشكل دقيق، ترسو سفينة اكتشافنا للميديولوجيا عند شواطئ التعريف وتحديد المفهوم بشكل دقيق، بناء على ما ذكرناه.

---

[1]– ينظر، عبد السلام الزبيدي، الميديولوجيا لدى ريجيس دوبري (فلسفة الإنسان المبلغ)، مرجع سابق، ص50.

[2]– ميلود النشوى، الميديولوجيا: مدخل لمقاربة وسائط الإعلام، مركز نماء للبحوث والدراسات،https://n9.cl/iyrekh ، تم الاطلاع في 2023/12/16، 17:47.

4-3- مفهوم الميديولوجيا:

تتكوّن كلمة "ميديولوجيا-mediologie"من قسمين، الأول "ميديو-medio" الذي يعني مجموع الوسائل الاجتماعية من مساجد وجامعات وأنظمة، إضافة إلى مجموعة الوسائل التقنية: من تلفاز وراديو وسينما"[1]، "والقسم الثاني "لوجيا –logie" ذات الطابع المنطقي، وذلك لإضفاء الصّفة العلمية على ميديو، ووضعه في إطار علمي على منوال أيديولوجيا[2].

ويوضّح دوبري مفهوم الميديولوجيا في محاضراته، حيث يرى أنّ هذا المبحث يعنى بدراسة الوساطات التي تصبح بها الفكرة قوّة مادية؛ أي كيف يمكن للكلام أن يصبح حَدَثًا، والرّوح أن تتخذ جسدا[3].

4-4- هل الميديولوجيا علم أم فلسفة أم فن؟:

يؤكّد ريجيس دوبري في "محاضراته أن الميديولوجيا مبحث علمي مستقل، وهذا ما نجده ماثلا في قوله "الميديوم لا وجود له، ومع ذلك أطلب للميديولوجيا الحق بالوجود كمبحث علمي مستقل"[4].

بالإضافة إلى ذلك واصل ريجيس دوبري في سلسلة محاضراته دعوتَه إلى تصنيف الميديولوجيا مبحثًا علميًّا، حيث دافع دوبري عن هذا التوجه وسعى جاهدًا إلى تحقيقه بعد انتهاء المحاضرات، لتتطوّر دعوته من مجرد المطالبة بتصنيف الميديولوجيا كمبحث، إلى الدعوة لجعلها "علمًا متعدّد المباحث".

يظهر هذا الوصف الأخير بوضوح في كتابه "حياة الصورة وموتها"، حيث اعتبر دوبري الميديولوجيا "علمًا متعدد المباحث"، ليعكس هذا التحول والتطور في مصطلحات دوبري رغبته المتواصلة في فهم هويّة الميديولوجيا بشكل أوضح، وتحديد جهازها المفاهيمي ومجال اشتغالها بشكل دقيق.

---

[1]–ينظر، عبد السلام الزبيدي، الميديولوجيا لدى ريجيس دوبري (فلسفة الإنسان المبلغ)، مرجع سابق، ص54.

[2]– المرجع نفسه، ص55.

[3]–ينظر، المرجع نفسه، ص57.

[4]– المرجع نفسه، ص64.

ثانيا: الأدب والسينما، حدود التلاقي

يكشف التاريخ أنّ هناك تقاطعا بين الفنون منذ نشأتها، وأنها تتفاعل مع بعضها البعض، وتنهل من روافد بعضها، ولهذا التفاعل نتائجُه المختلفة باختلاف الفنون، وهو الأمر الذي ينطبق على الأدب والسينما.

فبمجرّد بزوغ فجر السينما واقتحامِها الساحة الفنية في القرن التاسع عشر، بدأت وشائج الوصال تتشكل بينهما وبين الفنون السائدة في الساحة آنذاك، ومن أبرز الفنون التي كانت مرافقة للسينما في حداثة سنّها فنُّ الأدب، حيث إنّ البحث في تاريخ السينما يوضّح للمُطّلع أنّ بدايتها كانت جماهيرية حظيت باهتمام كبير في أوساط المتلقّين وذلك للانبهار بها، ولتحافظ السينما على هاته المكانة كان لا بدّ لها من البحث عن شيء جديد يضفي الإثارة والدهشة على مشاهدها؛ فكان لها في الأدب ما أرادت تماما، حبكة جاهزة، فكر ثري، خيال أدبيّ واسع، قصص وحكايات وروايات، أشعار وأساطير. بدا الأدب آنذاك جنّة الفردوس للسينما.

1-الأدب رافد ومنهل للسينما:

يعتبر السّرد والقصّ من أبرز ما يربط الفنون الدرامية بالأعمال الروائية، ولهذا ينكبّ المخرج السينمائي وكاتب السيناريو على تحويل الأعمال الأدبية إلى أفلام أو مسلسلات تلفزيونية، حيث استفادت السينما من الأدب، الذي بدوره كان له نصيب من الغنيمة في هذه العلاقة، فقضية التّعالق بين الأدب والسينما قديمة —متجددة-، رافقت ميلاد السينما نفسها. حتى وإن كانت التساؤلات التي طُرحت قديما تختلف في بعض تفاصيلها عمّا يثار اليوم من أسئلة، لكنّ جوهر القضية ومستويات النظر إليها ظلّت ثابتة تقريبا. فالتقارب الكبير بين الأدب والسينما يتجلى في أكمل صورة له في الاقتباس السينمائي من الأعمال الروائية، دون أن نُهمل الأعمال المسرحية والسّيَر الذاتية التي شكّلت بدورها ملاذاً آخرَ لمخرجي الأعمال السينمائية، كما استفادت السينما بدورها من الشعر، فظهرت "السينما الشعرية" وبرزت غربيًّا.

يذكر التاريخ أنّ بدايات السينما كانت وثائقية، تعرض الواقع كما هو حِينًا، وتقدّم تقارير ومواضيع إخبارية حينًا آخر، إلى حين بزوغ فجر مُخرجٍ موهوب تقدّمت معه السينما خطوة إلى الأمام وهو المخرج الفرنسي "جورج ميليس- MéLIèS Georges" الذي استفاد من تجربته في المسرح، وأدخل العديد من التقنيات إلى السينما، وكان له السبق في إخراج أفلام لا تتوقّف على نقل حرفي للواقع، بل تتعدى ذلك إلى الخيال العلمي والاعتماد على المونتاج، وأوّل أفلامه كان رحلة إلى القمر عام 1902.

فيلمُ رحلة إلى القمر الذي كان اقتباساً عن أحداث روايةٍ لجول فيرن (من الأرض إلى القمر) شكّل بداية العلاقة الطويلة التي ربطت السينما بالأدب، وكانت أوّل قطرة تسبق غيثا غزيرا من الأعمال السينمائية التي كان الأدب مادّتَها الأوّلية، لتشكّل الأفلمة بعد هذا حراكًا كبيرا، ومنهجا وملاذا للعديد من المخرجين السينمائيين.

حيث عُدّ فيلم "رحلة إلى القمر" طفرةً كبيرة في الإنتاج السينمائي آنذاك، من خلال الاعتماد على تقنيات المونتاج والعديد من التقنيات السينمائية التي جعلت أفلام جورج ميليس مصدر إلهام لغيره من المخرجين السينمائيين، وما يلفت الانتباه للفيلم من وجهة نظرٍ أدبية هو اعتماد ميليس على الحَكي وهو ما وجّه الأنظار إلى الأعمال الأدبية بشكل أكبر من السابق، وذلك لثرائها بهذا العنصر الذي أضحى مادّة دسمة للمخرجين السينمائيين. كما أنّ فقر السينما في تلك الفترة ومحدوديتها تطلَّبَا البحث عن عنصر جديد يضفي على صورها لمسةً جديدة تعيد الانبهار للمشاهدين، بعد اعتيادهم على ذلك الضوء المنبعث من آلة عرض تنصّب خلفهم، وترسل إشعاعًا ينعكس بقعةً بيضاء تعرض صورًا وتواليَ لقطاتٍ. فكان لزاما على السينما البحث عن حيل سحرية تستثير بها دهشةَ المتلقين، وتأسِر عقولهم وخيالاتهم، فوجدَت ضالَّتَها في الحكي. ويعد الحكي ركيزةً أساسية للأعمال الفنّية السائدة آنذاك وأبرزها المسرح، وقد انخرطت السينما في استكشاف عميق للفنون، ومزجت بين ما هو حديث عليها وما هو متجذر في تلك الفنون الأخرى؛ مما منحها حياة أخرى وفَتَح صفحةً جديدة في رحلة الخلود للسينما من خلال علاقتها مع الأدب.

توالت بعد "جورج ميليس- MéLIèS Georges" التجاربُ السينمائية التي أبدعت في الاتكاء على الحكي وتقنيات المسرح، ومن المخرجين اللامعين آنذاك الأمريكي "ديفيد غريفث-David Griffith" الذي تأثر أيّما تأثُّر بالتقنيات التي كان يكتب بها "تشارلز ديكنز-Charles John Huff am Dickens"، ونقل الكثير منها إلى السينما مثل المونتاج المتوازي الذي مكّنه من الانتقال بين أحداث تَجري في مكان وزمان وأحداث أخرى تختلف عنها[1].

منحت السينما الأدبَ إمكانيّةَ الوصول إلى شريحةٍ كبيرة من الجمهور الذي لم يتمكن من قراءة الأعمال الأدبية لعدّة عوامل؛ منها المادّية، وساهمت في شُهرة العديد من الأعمال الرّوائية التي كان مصيرها النسيان. ومن جهة أخرى استفاد الأدب من السينما من خلال "توظيف الروائيين بعض التقنيات السينمائية مثل الاسترجاع والوقفة والتلاعب

[1]-ينظر، الحقيوي سليمان، أسئلة السينما المعلقة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2023، ص60.

بالأزمنة وغيرها من التقنيات المستوحاة من عالم السينما"[1]، ومثال ذلك رواية الشحاذ لنجيب محفوظ التي تُقدّم طريقةَ سرد مختلفة عمّا أَلِفه القرّاء في رواياتٍ أخرى.

وقبل التطرق لغزارة الاقتباس السينمائي من الأعمال الروائية وَجب أن نشير إلى أنّ المسرح كان من أوائل الفنون التي نشأت السينما من رحمها، حيث اتّكأت السينما في خطواتها الأولى على الأعمال المسرحية كثيرا واستفادت من تقنيات المسرح.

وبذكر الاقتباس من الرواية وجب التنويه بأنّ علاقة السينما بالرواية هي الأخرى تضرب في القدم بقدر أقدمية السينما نفسِها حيث تعود إلى المرحلة التي تسبق ولادة السينما الناطقة، وإذا حاولنا التنقيب في تاريخ العلاقة بين هذين الفنين وحدود التلاقي بينهما نجد أنّ أول احتكاك للسينما بالأدب كانَ سنة 1896 حيث سُجّلت محاولةٌ لاقتباسٍ جزئيّ لرواية "تريلبي –Trilby" للروائي "جورج دو موريه –George Du Maurier"، في مشهد سينمائي لم يتجاوز الخمسين ثانية (50 ثانية)، لتعود السينما في محاولة أخرى مع هذه الرواية سنة 1915، لكنّ المحاولة هذه المرة كانت أكمل وأفضل من التجربة الأولى، حيث قُدّم فيلْم صامت مقتبس من الرّواية في مدّة زمنية قدرها تسع وخمسون دقيقة (59 دقيقة).

لتتوالى بعدها الاقتباسات السينمائية من الرّوايات الأدبية وحقّق عدد كبير منها رواجا وشهرة عالمية، "ولا يمكننا حصر كل الأعمال الروائية التي قدمت من خلال السينما، لكن يمكن أن نذكر منها: "آنا كرنينا" و"الحرب والسلام" لمؤلفهما "ليو تولستوي –Leo Tolstoy"، و"الجريمة والعقاب" لـ "ديستوفسكي –Distowski"، و "البؤساء" و "أحدب نوتردام" لـ "فيكتور هيغو– Victor Hugo ". [2]

أما على الصعيد العربي، فقد مثّلت الأفلمةُ حقلًا إبداعيًا واسعًا، تمثّل في تحويل نصوص روائية عديدة إلى أعمال سينمائية، ومن الأمثلة على ذلك رواية "زينب" لـ "محمد حسين هيكل"، و"دعاء الكروان" لـ "طه حسين"، و" الثلاثية:

---

[1]– الأزدي عبد الجليل بن محمد، الأدب والسينما، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2018، ص23.

[2]– الطيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ– اللص والكلاب دراسة تطبيقية–، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2013، ص112.

قصر الشوق-بين القصرين-السكرية" لـ "نجيب محفوظ"، و "قنديل أم هاشم" لـ "يحي حقي"، وغيرها من الروايات التي تمت أفلمتها، ولاقت رواجا كبيرا، وتخطّت الحدود الجغرافية العربية إلى العالمية.

بعد هذه الموجة في الاقتباس من الأدب وُجّهت الأنظار بقوّة إلى الإنتاجات السينمائية من المعجبين والنقّاد، حيث "كثر الحديث عن فقدان السينما لذاتها وللغتها الخاصة في ظل اعتمادها الكبير على المسرح والرواية، وذوبانها في الأدب بشكل عام، الأمر الذي ينقص من قيمتها في كثير من الأحيان، وترددت عبارة أن السينما عاجزة عن خلق لغتها الخاصة بعيدا عن الأدب، ليتدخل التطور التقني الذي أنعش السينما في آخر لحظاتها، وفتح لها أبواب تقنية كبيرة مكنتها من الاستقلال بذاتها، ولو تقنيا فبدأت تنمو أفكار من قبيل الكاميرا بدل الحكاية، وترددت الأصوات التي تدعو لسينما مستقلة خاصة يطغى فيها الشكل على المضمون، أضحى المونتاج ركيزة أساسية، وأدخلت الموسيقى التصويرية، كانت السينما حينها تؤكد مع كل فيلم خاصية جديدة وتربح رهانا جديدا"[1] .

ويجب ألا نفسّر ما سبق من طرحٍ على أنّ "هناك صراعاً وقع بين السينما والأدب بل العكس، فإن علاقة مثمرة فعالة قامت بين الفنين، وهذا ما يؤكده نجيب محفوظ بقوله "إن الرواية هي أداة السينما الأولى؛ بسبب قربها من ذلك الفن، وليس لفرط سهولتها[2]".

فلطالما عُدّ الأدب حقلا خصبا للسينما، ورافدً مُهمًّا من روافد الاقتباس الذي يتيح للسينما حبكة جاهزة تجذب المخرجين السينمائيين، ومن جهة أخرى تمنح الشعبية والجماهيرية والوصول لأكبر عدد من المتلقين للعمل الروائي، والأرشيفُ السينمائي يعجّ بالآلاف من الأفلام المقتبسة عن روايات وطنية وعالمية حُوِّلَت إلى مسلسلات أو أفلام.

1-1- أمانة السينما مع الأدب:

قِوامُ الأعمال الأدبيّة الألفاظُ والكلمات، والأفلام تعبّر بالصور ومتواليات اللقطات، فالفيلم سرد يُروى بالصّور والرواية سرد يُروى بالكلمات، فلكلّ فنٍ وسائله في التعبير عمّا يريده، فالتحرير بالكتابة يختلف عن التعبير بالكاميرا، وهذه التباينات في الوسائل هي ما طرحت قضية الأمانة في نقل النص الأدبي إلى الشاشة السينمائية، حيث إنّ الكثير من المؤلفين الروائيين طرحوا مصطلحَ التزييف حين شاهدوا أفلاماً مقتبَسة عن رواياتهم؛ أي أنّ ما عَبّر عنه الفيلم لم يكن

---

[1]- الحقيوي سليمان، أسئلة السينما المعلقة، مرجع سابق، ص61.

[2]- كريمة ناوي، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الجزائر، الجزائر، 2013، ص169.

يشبه أحداث الرواية، والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الفن المسرحي في علاقته مع السينما كونها استوحت من المسرح فكرةَ الدراما بجميع مكوّناتها، ويُعَمَمُ الإشكال على جميع الفنون الأخرى: الرسم، والنحت، والموسيقى، فتغدو المعضلة أعمق، ويصح ما قيل عن السينما بأنّها وليدة الفنون كلّها مجتمعة[1].

ويفرض المنطق نفسه هنا؛ فحين نشاهد فيلما سينمائيا لا يتجاوز الساعتين مقتبسًا من رواية من مئات الصفحات، هنا يطرح المشاهد على نفسه سؤالًا جوهريًّا: كيف استطاع المخرج اختزال كلّ تلك الصفحات في دقائق معدودة؟ فيحصل اللُّبس وتظهر الإشارات بأنّ هناك تصرّفًا وعبثا في روح العمل الأدبي، وهذا ما يحاول ألبرت فولتون إيجاد مسوّغٍ له، حيث يرى أنّ المشابهة الحرفية بين الرواية والفيلم المقتبس عنها مستحيلة، وإنه في كثير من الأحيان يكون مَردُّ الاختلافات الظاهرة بين العَملين إلى تغييرات فرضت على السينما نفسها، وأنّ هناك قيوداً منها الرقابة. فالسينما لا تحظى بالحرية نفسها التي تتمتع بها الكلمة المطبوعة أو المسرح، فتكون السينما بين مِطرقة الأمانة مع العمل الأدبي وسندانِ العوائد المادية المحتّم عليها تحصيلها –لكونها عمليّة تجارية ضخمة–، فيتحتّم عليها تجاوز بعض التفاصيل في العمل الأدبي، إرضاءً للجمهور وخوفًا من العواقب. كما يؤكد فولتون أنّ ما نلاحظه من حذف بين أحداث الفيلم والرواية المقتبس عنها مردّه إلى أنّ التقليد يقضي بأن يكون طولُ الفيلم تسعين دقيقةً أكثر ممّا يرجع إلى الأسلوب السينمائي في رواية القصة[2].

2–الرواية: سلطة الكلمة وتشييد العالم السردي

منذ أن عقل الإنسان ما يحيط به في الطبيعة كان دائم المحاولة للتواصل مع هذا المحيط بشتى أنواع الوسائل التي أتيحت له متدرّجًا في درجة تواصله بتدرّج اكتسابه للمعرفة وتطوّر منظوره حول ما يعايشه ويعيش حوله، ليعيش ساردًا لأحداثَ حياته سواء على شكل نقوش وجداريات على جدران الكهوف والمغارات أو على شكل مخطوطات ورسومات، سجَّل وروى بها ما عاشه منذ الأزل. وبمرور الزمن وتعمّق التجربة الإنسانية واكتساب الإنسان مزيدا من الفكر التطوري سما منظوره وتطوّرت وسائل روايته ومعرفته، ليعيش هذا الكائن السارِدُ حياةً أخرى مع بلوغه درجةً من التقدّم تتيح له التعبير عن خوالجه بأساليب متطوّرة عن تلك التي كانت على جنبات الكهوف وفي أعماقها.

---

[1]– ينظر، آلبرت فولتون، السينما آلة وفن، مكتبة الفنون الدرامية، القاهرة، مصر، 1958، ص223.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص324

وكلّما ذكرنا السرد وتحدّثنا عنه كانَ للرواية كبير الحضور، لكونهما مرتبطان لا يفرّق بينهما قليل حديث أو كثير منه، ولعلّ الرّواية من أبرز ما يميّز هذا العصر من الجانب الأدبي، وذلك لتغلغلها في جوانب عدّة من حياة الإنسان وقدرتها الكبيرة على مساعدته في التعبير عن مكنوناته وخوالجه، مرافقة له في كل أحواله، سعادةً كانت أو حزنا، سلامًا كان أو حربا، لتنقل أحاسيسه وتطلّعاته، وحاجياته واحتجاجاته، وفكره ونقده، لتتبوّأ الرواية منزلةً لم يسبق لجنس أدبيّ قبلها أن تبوّأَها، فكان لزاما أن نقول أنّ هذا العصر هو عصر الرّواية .

وإذا عدنا لمفهوم الرّواية في القواميس العربية نجدها تدلّ على "نقل الماء وأخذه، كما تدل على نقل الخبر واستظهاره، وورد في لسان العرب:" رَوى الحديثَ، والشّعر يَرويه روايةً، وتَرَوَاهُ"[1].

"وَرَاوِيَةٌ كذلك إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرواية. ويقال: رَوَى فلان فلانًا شعرًا إذا رَوَاهُ له حتى حفظه للرواية عنه. وقال الجوهري: رَوَيْتُ الحديثَ والشعرَ روايةً فأنا رَاوٍ، في الماء والشعر، من قومٍ رُوَاةٍ، ورَوَّيْتُهُ الشعرَ ترويةً أي حملته على روايته، وأَرْوَيْتُهُ أيضًا"[2].

أمّا الرواية اصطلاحا فلا يوجد لها تعريف جامع مانع، ويُعدّ تعريفها كجنس أدبي تحدّيًا كبيرًا، حيث لا يوجد إجماع بين الدارسين حول مفهومها. ويرجع ذلك إلى تنوعّ الأهداف التي تسعى الرواية إلى تحقيقها، واختلاف ممارسيها من أدباء وساسَة ورجال دين، ناهيك عن اختلاف وجهات نظر الدارسين أنفسهم، فمنهم من يهتم بموضوع الرواية، ومنهم من ينصبّ اهتمامه على شكلها، بينما يركّز آخرون على خصائص خطابها أو مرجعياتها الاجتماعية والثقافية.

ويعرّف عبد الملك مرتاض الراوية بقوله: "والرواية من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل، لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا يعزي إلى هذا الجنس الحظِي، والأدب السري، فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر. والخيال هو الماء الكريم

1- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص348

2-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب، والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين[1]"

يُؤكّد مرتاض على تعقيد بنية الرّواية، ممّا يُفسّر صعوبة وضع تعريف دقيق لها. ويُشير إلى أنّ الرواية تقوم على عنصرين أساسيّين: اللغة والخيال. فاللغة تُشكّل أداةَ الرّوائي للتعبير عن خياله، وتصبح بفضله مادّة ملموسة تُلامس مشاعر القارئ وتُثير أفكارَه.

بالإضافة إلى "أن الأصل في مادة روى في اللغة العربية، هو جريان الماء، أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى، من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة الراوية؛ لأن الناس كانوا يرتوون من مائها؛ ثم على البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء. كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء، هو أيضا، الراوية"[2].

احتلت الرواية مكانة مهمّة ومميزة في الساحة الأدبية ليجتمع حولها جمهور الكتّاب وتُحقّق نسبَ مقروئيةٍ عاليةً ومكانةً خاصّة بعد تطوّر الوسيط الذي يحملها إلى القرّاء؛ فبعدما كان ورقيا متاحًا للبعض وصعبًا على الكثير الآخر لعدّة أسباب؛ أصبح بإمكان القرّاء تصفّح الرواية وتحميلها عبر الهاتف أو شاشة الكمبيوتر أو الجهاز اللوحي ليشكّل هذا التطوّر التكنولوجي خدمة لهذا الجنس الأدبي ويساهم في تحقيق جماهيرية أكبر ومقروئية أوسع لفئات كبيرة من القرّاء. كانت هاته العوامل مجتمعة من بين أهمّ أسبابِ تأسيس ما عُرف بنظرية الرواية التي سعت إلى التحكّم في "تصورها العام المتطلع إلى المطلق الأدبي الذي يتخطى الأجناس التعبيرية، ليقترب من كلية عضوية، قادرة على أن تلد نفسها، وتلج عالما غير مجزأ[3]".

---

[1]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد–، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني، للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص27.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص22.

[3]– الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1987، ص45.

وهذا ما يضع الرواية في موضع قوة وسلطة لتَصدُّر الوسيط الأدبي والجنس الأكثر قدرة وكفاءة على نقل فكر الإنسان وخوالجه، وأكثر وسيلة أدبية استعمالا من الأديب لوصف معاناته وآلامه ولحظات فرحه، وفسحة راحة وخيال خصب يهرب إليه القارئ من صخب الحياة.

علاوة على ذلك؛ تشكّل الرواية بوّابة القارئ على أفق تخيّلي آخر، يساهم بالإضافة لعديد من العوامل في منح الرّواية مكانة مميزة كما سبق الإشارة إليه، وساهمت عوامل أخرى مثل الترجمة والأفلمة في زيادة رقعة نفوذها ونقلها إلى العالمية عبر بوّابة زمنية فائقة السرعة ألا وهي السينما التي شكّلت محطّة ومطارًا حجزت منه الرّواية المقاعد الأولى للعالمية والانتشار الواسع لجمهور عظيم وهائل من المشاهدين الذين لم تُتَح لهم فرصة الاطّلاع على الرّواية في نسختها الورقية لأسباب عديدة، حيث منحت لهم السينما الفرصة للاطّلاع على إبداعات أدبية روائية في صورة أفلام سينمائية نُقلت من صفحات الورق إلى شاشات السينما.

ولا نجانب الصواب إن قلنا بأنّ الرواية جنس أدبي لا يمتاز بالنقاء، أي أنّ تداخلَ الأجناس الأدبية يتبدى بأجلى صورة في الفنّ الرّوائي، وأنّ نماذج هذا الفنّ الأكثر حداثة "تتمرد على الحدود والقيود، ويمتد هذا التمرد ليشمل مفهوم النوع، وحدوده وعلاقاته، ويصل إلى حد تجسيد إشكاليات تتصل بتراسل الأجناس أو جدل التجنيس، فهي تصوغ مادتها من الأحلام والهواجس والسرد والوصف والشعر والرسم والسيناريو السينمائي، والترسيمات والإعلانات واللقطات المسرحية، ومخزون الذاكرة، وكوابيسها، والصور الفوتوغرافية. كل هذا في سبيل التعبير عن علاقات الإنسان المعقدة بالعالم مما يزيد من صعوبة تحيد ملامح بنياتها السردية، وقياسها ببنيات معيارية في أعمال أدبية تمت دراستها"[1].

ممّا يعني أنه لا يمكن حصر الرواية ضمن جنس أدبي محدّد، فهي تتميّز بطبيعتها الهجينة التي تجمع بين مختلف الأجناس الأدبية، وتُظهر نماذج الرواية الحديثة بشكل خاص نزعةً تمرّدية على الحدود والقيود المألوفة، حيث تتجاوز مفهوم النوع الأدبي وحدوده وعلاقاته.

[1]– **السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، تحرير وتقديم ومراجعة د. محمد عبيد الله، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، بدعم من وزارة الثقافة، ط1، 2011، مطبعة السفير، ص59.**

3- تمظهرات السرد بين الرواية والفيلم السينمائي:

يتمتع السرد بصفة كونية شاملة، حيث يتواجد بكثرة في ثقافات العالم المختلفة ويتجلى بأشكال متعددة، شفوية أو مكتوبة، بسيطة أو معقدة، طبيعية أو مُصطنعة. ففي كل ثقافة تلجأ مختلف المجتمعات إلى بوّابة السرد للتعبير عن أحوالها ومواقفها، مستخدمة إيقاعات سردية متنوعة.

اكتسح السرد وتقنياتُه عالمَ السينما من خلال بوّابة الأدب؛ ذلك أنّ الجزء الأكبر من الأفلام مصدره روائي بامتياز، ولأنّ الرواية فن سردي يعتمد مادّة تمثيلية حكائية كثيفة فإنّ كتابتها وإعدادها يتطلّبان مهارةً أكبر من كتابة نصّ سينمائي، خاصة ما يتعلّق بتمثيل الشخصية والوضعية والحدث عند مستوى آخر.

"إن أهم رابط يجمع بين عالم الفنون الدرامية والروائية هو بدون شك عنصر السرد والقص، عنصر الإثارة، والحكي، الذي يثير اهتمام المتلقي، كل هذه النقاط تتقاطع بين النص الروائي والسرد السينمائي، ولهذا يسعى العاملون في الحقل السينمائي إلى تحويل الأعمال الأدبية إلى أفلام[1]".

3-1- السرد الروائي:

السرد الروائي هو فنٌّ من فنون الأدب يعتمد على سرد الأحداث والوقائع، سواء كانت حقيقية أو خيالية، من خلال مجموعة من الشخصيات تدور بينها علاقات وتفاعلات مختلفة. يهدف السرد الروائي إلى إيصال رسالة أو معنى معين للقارئ، وذلك من خلال خَلق عوالمَ خيالية تجذب اهتمامه وتثير مشاعره.

السّرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي والذي يقوم على دعامتين أساسيتين[2]":

أوّلهما: أن يحتوي على قصّة ما، تضمّ أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعين الطريق التي تحكى بها تلك القصة وتسمّى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصّة واحدة يمكن أن تحكى بطرائق متعدّدة، ولهذا السبب فإنّ السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

---

[1]- مصطفى عبيد، الحل الإخراجي والرواية، مجلة الباحث العالمي، العدد الثامن، بيروت، 2010، ص15

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط1، 1991، بيروت، لبنان، ص45.

كما أنّ السرد هو" الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الرواي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[1].

ويُشير مصطلح "السرد" في النقد الحديث إلى عملية نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية[2]. بمعنى آخر، يقوم السرد بتحويل الأحداث الواقعية إلى لغة مكتوبة أو شفهية، مُشكّلاً رواية متماسكة تُنقل للقارئ أو المستمع، وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص وهو: "كل ما يتعلق بالقص[3]".

يُشكّل السرد جوهر الرّواية وروحَها، فهو الشكل الذي تتجسّد فيه الحكاية وتُبنى عليه أحداثها، وتُعدّ الرواية في جوهرها سردًا قبل كل شيء. فعندما يَشرع الروائي في كتابة رواية يقوم بعملية دقيقة تتمثل في انتقاء وترتيب الوقائع التي يرغب في سردها، ولكنّ هذا الاختيار لا يقتصر بالضرورة على التسلسل الزمني للأحداث، بل قد يتناول أحداثًا وقعت في أزمنة متباعدة، قريبة أو بعيدة.

إنّ هذا الانتقاء والترتيب ينبثقان من الضرورة الفنية، حيث يسعى الروائي إلى تنظيم الموادّ الخام التي تُكوّن قصته، وذلك من أجل صياغة رواية متماسكة تجذب القارئ وتؤثّر في مشاعره.

وكما يعرّفه سعيد يقطين: "بأنه فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان[4]".

وتعرّف الشعريّةُ البنيوية السّردَ الروائي بأنه: "الطريقة أو الكيفية التي تحتاج إلى راوٍ ينقل المروي إلى المروي له وهو جهاز استقبال النص الروائي ونقصد به (المروي له)، مع ملاحظة أن الراوي بالمفهوم البنيوي، ليس بالضرورة أن يكون المؤلف. ذلك أن الراوي، باتفاق النقاد على مفهومه، هو كائن من ورق، أي شخصية مصنوعة من المتخيل السردي. ولذلك يفرّق نقاد السرد بين مصطلحين، هما: مصطلح الشخص ومصطلح الشخصية، أما الأول فيعني المؤلف، باعتباره

---

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص45

[2]–ينظر، آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص28

[3]–المرجع نفسه، ص28

[4]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، ط1، 1997، بيروت، ط1، 1997، ص19.

الشخص، والأديب الذي كتب الرواية ونشرها ثم لم يعد له صلة بهذا (المروي) بعد أن صار مُلكا لقرائه، ومن هنا جاء شعار (موت المؤلف) داخل نصِّه وعدم حضوره المكشوف فيه، فحضوره أصبح قناعاً فنياً يتستر خلفه وهو يقدِّم لنا عالمه الروائي المصنوع من ورق الكتابة. أما الشخصية فعنصر فني يقع ضمن بقية العناصر الفنية المكونة لبنية السرد الروائي، كعناصر اللغة والزمان والمكان والحدث والحوار"[1].

يُعدّ السرد الروائي من أهمّ فنون الأدب، فهو يُتيح للكاتب التعبير عن أفكاره ومشاعره بشكلٍ إبداعي، ويُساهم في تنمية مهارات القراءة والتفكير لدى القارئ، ويُثري خيالَه ويُوسّع مداركه. وأدّى السّرد الروائي دورًا هامًا في تطوّر الحضارات الإنسانية، حيث ساهم في نقل المعارف والقيم والأخلاق عبر الأجيال.

3-2- السرد السينمائي:

يشكّل السرد السينمائي جوهر الفنّ السينمائي، فهو الوسيلة التي من خلالها تتجلى وتتضح القوانين الأساسية التي تحكم أيّ نص سردي، ورغم المفارقة التي قد ينطوي عليها ذلك -حيث تُبنى القصّة في السينما من خلال تعاقب العلامات البصرية وليس الكلمات- إلا أنّ هناك ما يدفع للاعتقاد بأنّ دراسة السّرد السينمائي يمكن أن تُساهم في فهم النظرية العامّة للبنى عبر الجملية بشكلٍ أفضل؛ فمن خلال الابتعاد عن اعتبار القصة الكلامية نوعًا سرديًّا وحيدًا والتركيز على التأويل النظري للتجربة السردية في السينما، يمكن لعلماء اللسانيات إثراء فهمهم لقواعدِ السّرد بشكلٍ عام[2].

علاوة على ذلك نجد تقطيعَ النصّ وتقسيمه إلى أجزاء عنصرًا أساسيًا في بناء العمل السردي، ومن هذه الزاوية "يُعدّ اللسان، بفضل بنيته الجوهرية المتقطعة، أكثر مرونة من الرسم في مجال السرد، وليس من قبيل الصدفة أن يتلاءم النص الكلمي، تاريخيًا مع السرد أكثر من الفنون الصورية، وتحتل السينما من وجهة النظر هذه مكانة خاصة، فهي تُؤالف بين أيقونية الفنون البصرية، بما تنطوي عليه هذه الأيقونية من مزايا جوهرية على مستوى النمذجة، وبين

---

[1]- آمنة يوسف، السرد الروائي، جريدة الوطن الالكترونية، 2024/04/10، الساعة:25:23، https://alwatan.om/details/149763

[2]- ينظر، يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي-مدخل الى سيميائية الفيلم-، تر: نبيل الدبس، اصدار النادي السينمائي بدمشق، مطبعة عكرمة، دمشق، ط1، 1989، ص95.

اللااستمرارية كصفة أساسية للمادة السينمائية التي تتميز بصورها المقطعة إلى لقطات، وهذا ما يُضفي على شكلها السردي تماسكه العضوي العميق [1].

ونستخلص من هذا التفسير العلاقةَ التفاعلية بين بنية اللسان وبنية السينما في مجال السرد، فبينما يتمتع اللسان بمرونة فِطرية في تقطيع النص وتقسيمه، تُضفي اللااستمرارية على المادة السينمائية إمكانياتٍ فريدة في بناء السرد، وتُشكّل السينما من خلال التناغم بين أيقونية الفنون البصرية واللااستمرارية نموذجًا فريدًا للسرد.

وعليه يتميز الفيلم المعاصر بوجود ثلاثة أنواع من السردية تعمل بالتزامن:

- **السردية الصّوَرية**: تُبنى من خلال الصور واللقطات المتتالية.
- **السردية الكلامية**: تُبنى من خلال الحوار والتعليق الصوتي.
- **السردية الموسيقية (الصوتية)** :تُبنى من خلال الموسيقى والمؤثّرات الصوتية[2].

ويمكن أن تنشأ بين هذه السرديات روابط معقّدة تُثري تجربة المشاهد وتُعمّق دلالات الفيلم. فعلى سبيل المثال، يمكن للموسيقى أن تُضفي مشاعر معيّنة على المشهد، أو أن تُؤكّد على حدث ما، وبالمثل يمكن للحوار أن يُفسّر معنى الصورة، أو أن يُقدّم معلومات إضافية عن الشخصيات.

كما أنّه في حالة تمّ تمثيل أحد أنواع السرد بغياب دالّ (مثل غياب الموسيقى في الفيلم)، فإن ذلك لا يسهّل عملية بناء الدلالات بل يزيدها تعقيدًا؛ وعلى سبيل المثال قد يُضفي غياب الموسيقى شعورًا بالتوتر أو القلق عند المشاهد، أو قد يُؤكّد على عزلة الشخصية.

يُشكّل التداخل بين السرديات المختلفة عنصرًا أساسيًا في بناء المعنى في الفيلم المعاصر، فكلّ نوع من السرديات يُساهم في خلق تجربة غنية ومعقّدة للمشاهد، ويمكن لغياب أحد أنواع السرد أن يُضفي معانٍ جديدة على الفيلم، ويُثري تفسيرات المشاهد.

---

[1]– ينظر، يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي–مدخل الى سيميائية الفيلم–، مرجع سابق، ص95–96.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص96.

يتميز السرد السينمائي عن باقي أنواع السرد باستخدام وسائل سينمائية خاصة، ما يجعله لا يعكس فقط القوانين العامة لأيّ قصة، بل يُجسّد أيضًا السمات النوعية المميزة لكلّ سرد يُنتج باستخدام تقنيات السينما.

فالسينما بطبيعتها تُعدّ أداة مثالية لرواية القصص، "وليس من قبيل الصدفة أن تعريف السينماتوغراف، منذ ولادته عام 1894، قد ربط بالسرد، حيث تمّ تسجيل براءة اختراعه باسم "ويليام بول ويلز" على النحو التالي: سرد القصص عن طريق عرض صور متحركة.[1]

بالإضافة إلى ذلك، تتطلب أيّ قصة عملية اتصال فعّالة وذلك بدوره يُفترض وجود عناصر أساسية:

- **المرسل** :(**destinateur**) هو من يُرسل المعلومات، أي صانع الفيلم أو مخرجه.
- **المستقبل** :(**destinataire**) هو من يتلقى المعلومات، أي المشاهد.
- **قناة الاتصال** (**Le médium de communication**): هي الفيلم نفسه، بما يتضمنه من صور وموسيقى وحوار.
- **الرسالة** :(**message**) هي النصّ المراد إيصاله للمشاهد، أي القصة بكلّ أبعادها ودلالاتها[2].

يشكّل السرد السينمائي نمطًا فريدًا من أنماط السرد، يتميّز باستخدام وسائل سينمائية خاصة تُضفي عليه سمات نوعية مميزة، كما تُعدّ قناة الاتصال في السرد السينمائي، أي الفيلم نفسه، عنصرًا أساسيًا في عملية الاتصال بين صانع الفيلم والمشاهد.

تتنوّع أشكال السرد السينمائي، وتُعدّ من أهم العناصر التي تُشكل بناء الفيلم وتُحدّد تأثيره على المشاهد، ومنها:

أ- **نسق التتابع**: وهو الأكثر شيوعاً، حيث يسرد الأحداث بترتيب زمني مُتسلسل، ويُستخدم غالباً في الأفلام المقتبسة من روايات مشهورة[3].

---

[1]-ينظر، يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي-مدخل الى سيميائية الفيلم-، ص53

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص53

[3]- ينظر، الهادي خليل، معالم الحداثة: العرب والحداثة السينمائية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1996، ص33.

ب- **نسق التداخل**: "يعتمد على تداخل الأحداث بشكل مُفاجئ، مما يخلق شعوراً بالارتباك لدى المشاهد، يُستخدم غالباً في الأفلام ذات الطابع المثير أو الغامض.[1]

ج- **نسق التوازي**: يُقدم الأحداث والشخصيات بشكل مُتزامن، مع الحفاظ على الترابط الزمني بينها. يُستخدم غالباً في الأفلام ذات الحبكة المعقدة أو المتعددة[2].

د- **النسق الدائري**: في هذا الشكل يبدأ الفيلم من نهاية القصة، ثم يعود بالزمن إلى الوراء لشرح الأحداث التي أدت إلى تلك النهاية، ويُستخدم غالباً في الأفلام ذات الطابع الفلسفي أو الوجودي[3].

هـ- **النسق التكراري**: يُعيد سرد بعض الأحداث أكثر من مرة لخدمة أغراض مختلفة، مثل توضيح وجهة نظر مختلفة أو التأكيد على نقطة معينة[4].

يعدّ اختيار شكل السرد المناسب من أهم قرارات المخرج، حيث يُؤثّر بشكل كبير على تجربة المشاهد وفهمه للفيلم.

4- السيناريو:

يعدّ السيناريو الجسر الرّابط بين الرّواية والفيلم السينمائي المقتبس عنها، حيث يُحوّل كاتب السيناريو أفكار الرّوائي إلى صور متحركة، مستخدمًا مهاراته الإبداعية في رسم صورة ذهنية للفيلم من خلال النصّ المكتوب.

بالإضافة إلى أنّ السيناريو أوّل من يُسأل عن أمانة الفيلم، وهو الذي يتحمّل وزر النقد عن أي اختلاف بين الرواية والفيلم المقتبس عنها، حيث يتحتّم على السيناريست حين نقله للرواية أن يعيش داخلها، ويحاور شخصياتها ويفاوض أحداثها؛ ومن أبرز الأمثلة رواية "الحرب والسلام" لمؤلّفها "ليو تولستوي-Leo Tolstoy"، التي أخرجها الروسي "سيرغي بوندارتشوك -Sergei Bondarchuk" عام 1968م في أربعة أجزاء، يمتدّ كل جزء إلى نحو ساعة ونصف، حيث نلاحظ أنّ تعدّد الأجزاء يدلّ على أمانة المخرج على مضمون الرواية، وهو ما منحه القبول عند

---

[1]- ينظر، الهادي خليل، معالم الحداثة: العرب والحداثة السينمائية، مرجع سابق، ص23.

[2]-ينظر، قاسم حول، في السينما والتلفزيون، تأملات سينمائي، دار آنعان للدراسات والنشر، دمشق، 2010، ص56.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص89.

[4]- ينظر، علي شلش، النقد السينمائي في الصحافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص12.

النقاد والرضى، ووصف الفيلم بأنه أمين للرواية، ويصف فولتون مثل هاته الأعمال التي تحافظ على هيكل وروح العمل الأدبي بقوله:" اقتفى أثر الكتاب"[1].

في المقابل، يعاني كتّاب السيناريو في كثير من الأحيان من صعوبة تكييف البنية المعقدة للروايات وتحويلها إلى أعمال سينمائية ناجحة. ومن أبرز الأمثلة على ذلك فيلم "شفرة دافنشي" المقتبس عن الرواية الشهيرة التي تحمل الاسم نفسه للكاتب الأمريكي "دان براون- .Dan Brown"، فقد فشل الفيلم في التقاط عمق الرواية وتشابك أحداثها، مما أدى إلى فجوة كبيرة بين نجاح العملين. فبينما حققت الرواية انتشارًا واسعًا وشعبيةً مستمرة، قوبل الفيلم بانتقادات لاذعة، واعتبره بعض النقاد محاولة فاشلة لاستنساخ نجاح الرواية، وذلك بسبب عجز كتّاب السيناريو عن نقل الكم الهائل من التفاصيل والأحداث التي تضمنتها الرواية إلى الشاشة الكبيرة.

ولعلّ أبرز ما يميّز مهنةَ الروائي عن كاتب السيناريو حسب تجربة غارسيا ما وضّحه في قوله: "عندما أعكف على كتابة رواية اتخندق في عالمي ولا أشارك أحدا في أي شيء أكون في حالة من الغطرسة، والتسلط، والزهو المطلق لماذا؟ لأنني أعتقد بأنها الطريقة الوحيدة المتوفرة لدي لحماية الجنين، ولضمان تطوره مثلما حبلت به"[2].

أي أنّ الكاتب في عالم الرواية يمسك بزمام المبادرة، مُمسكًا بفرشاة إبداعه يرسم عوالمه ويُنطق شخصياته، دون تدخّلٍ يُذكر من أطراف خارجية، في رحلة إبداعية خالصة ينفرد بها الكاتب، يصول ويجول في تفاصيلها مُتحكّمًا بكلّ خيط من خيوطها، تاركًا بصمته الإبداعية الفريدة على كلّ حرف.

أمّا كتابة السيناريو، فتُشبه رحلة بحرية تتطلّب طاقمًا متكاملًا، ينطلق الكاتب بشراع إبداعه حاملًا معه حكايته، ليلتقيَ بعد ذلك بمُخرج الفيلم وفريقه، مُشكّلين معًا سفينة الإنتاج. تبدأ رحلة التعديلات، حيث تتلاقى الأفكار وتتفاعل، وتُصاغ المشاهد وتُنحت الحوارات، ممّا قد يُفقِد النصّ بعضًا من سماته الأصلية، ليصبح في النهاية عملًا جماعيًا يحمل بصماتِ كلّ من ساهم في إبداعه.

---

[1]– آلبرت فولتون، السينما آلة وفن، مرجع سابق، ص349.

[2]– غابريال غارسيا ماركيز، نزوة القص المباركة، تر: صالح علماني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1999، ص13.

5- السينما:

"تُعدّ السينما الفنّ السابع من حيث تاريخ ظهوره، بعد الفنون الستة الكبرى: العمارة، والنحت، والرسم، والأدب، والموسيقى، والأداء، لكنها قد تكون الفنّ الأول من حيث استحواذها على اهتمام العالم[1]"، فما إن ظهرت الصورة المتحركة في أواخر القرن التاسع عشر، وقبل أن يصبح الفيلم ناطقًا ثم ملونًا، حتى انتشر هذا الاختراع الجديد بسرعة فائقة. ففي غضون سنوات قليلة، أو حتى أشهر معدودة، انطلقت السينما من مهدها في أوروبا لتُغزو مدن العالم كافة.

يقول إروين بانوفسكي: "إن السينما، سواء أحببنا أم لم نحب، هي القوة التي تصوغ -أكثر مما تصوغ أية قوة أخرى – الآراء، والأذواق، واللغة، والزي، والسلوك، بل حتى المظهر البدني لجمهور يضم أكثر من ستين في المائة من سكان الأرض"[2].

يشير بانوفسكي إلى التأثير الهائل والسطوة التي تمارسها السينما على ملايين البشر حول العالم، فمع قدرتها على الوصول إلى أكثر من ستين بالمئة من سكّان العالم، تُصبح السينما أداةً قويةً قادرةً على التأثير على الأفكار والعواطف والسلوكيات، ولعلّ ما يميّز السينما عن الفنون الأخرى، مثل المسرح، قدرتُها على الجمع بين الصورة والصوت والموسيقى، ممّا يُضفي عليها قوةً تأثيريةً هائلةً لا تُضاهى.

ارتبطت نشأةُ السينما ارتباطًا وثيقًا باختراع التصوير الضوئي، ذلك العلم الذي أثار فضول العلماء والفنانين على حدٍّ سواء، وكان ابن الهيثم، العالِم المسلم، سبّاقاً إلى وضع مبادئ علم البصريات، بينما طوّر ليوناردو دافينشي، الفنان والمخترع الإيطالي، تلك المبادئ ووسّع نطاقها، وتتالت بعد ذلك التجاربُ والابتكارات، ممّا مهّد الطريق لظهور السينما التي تطوّرت عبر الزمن لتصل إلى ما هي عليه اليوم.

يُعدّ عالَم السينما نسخة مُصغّرة عن عالمنا المرئي، لكنّه يتميّز بخصائص فريدة تُميّزه عن الواقع. ففي حين يُقدّم لنا وهمًا بالواقع، يُركّز على جزء محدّد من هذا الواقع ويُعرضه على الشاشة، وُيُقسّم العالم السينمائي إلى حقلين: مرئي ولا

---

[1]- إبراهيم العريس وفريق القافلة، مجلة القافلة الالكترونية، السينما، 2024/04/15، 21:45، https://n9.cl/5fs21t

[2]- آلبرت فولتون، السينما آلة وفن، مرجع سابق، ص01.

مرئي، ممّا يُضفي عليه صفة التجزئة، وتُصبح أجزاء العالم السينمائي المجزّأة مستقلّة نوعًا ما، ممّا يُتيح إمكانية تركيبها بطرق جديدة لخلق معنى مغاير[1]. وبذلك يُصبح عالم السينما عالما فنيًا مرئيًا يُكمّل عالمنا الحقيقي ويُثريه.

5-1- بدايات السينما تاريخيا:

قبل اختراع السينما، كانت هناك العديد من النظريات والاختراعات التي مهّدت الطّريق لها، "ففي عام 1640، عرض "أثاناسيوس كرتشنز- Athanasius Kirchener" في روما اختراعه المسمى "Magai Catoptrica" (الفانوس السحري)، وبعد نحو قرنين، في عام 1832، اخترع "سيمون ريتر- Simon Riter" في فيينا آلة أسماها "ستروسكوب- Stroboscope" وهي عبارة عن رسوم على حافة قرص إذا نظر إليها أحد خلال فتحات في قرص آخر متحرك بدت كالرسوم المتحركة. وفي عام 1853 استخدم نمساوي آخر، وهو "فرانز فون يوكاتيوس- Franz Von Uchatius" فانوسا سحريا لعرض صور "السترو بوسكوب" على حائط. وكان من بين أكثر الأنواع الاولى لجهاز السينما رواجا، جهاز اسمه "زوتروب- Zoetrope" أو عجلة الحياة، ابتكره في عام 1833 إنجليزي اسمه "وليام جورج هونر-William George Honor " وأسماه "Daedclum" أو عجلة الشيطان، لأن الصور الأولى التي كانت مرسومة على العجلة كانت صور شيطان"[2].

إلا أنّ هذا التطور كان يتجه نحو آلة العرض، بينما تأخّر تطوير آلة التصوير السينمائي حتى ظهور التصوير الفوتوغرافي، وقد جاء التصوير الفوتوغرافي أوّلا، "ويذكر تاريخ اختراعه أنه كان عام 1839، وهو العام الذي اخترع فيه" لويس داجير- Louis Daguerre" الفرنسي عملية لإظهار صور فوتوغرافية على لوح مغطى بمادة كيميائية"[3]. وتسارعت الخطوات في طريق تطوير التصوير السينمائي "عندما اخترع "ايتيين جيل ماري- Jules Etienne Marey" في عام 1882 المدفع الفوتوغرافي لتصوير طيران الطيور، وقد صنع ماري مدفعه على أساس نظرية المسدس، وفي مكان الرصاص وضع ألواحا فوتوغرافية لتسجل الصور عندما ينطلق الزناد"[4].

---

[1]- ينظر، يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي-مدخل الى سيميائية الفيلم، مرجع سابق، ص38.

[2]- آلبرت فولتون، السينما آلة وفن، مرجع سابق، ص36.

[3]- آلبرت فولتون، السينما آلة وفن، مرجع سابق، ص37.

[4]- المرجع نفسه، ص38.

وبالرّغم من أنّ اختراع السينما يُنسب لتوماس اديسون عام 1891، لكنّه في الحقيقة قام بتجميع أفكار مخترعين آخرين ودمجها في آلة واحدة[1].

ولا نجانب الصّواب إذا قلنا بأنّ البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما "تعود إلى حوالي عام 1895، نتيجة للجمع بين ثلاثة اختراعات السابق ذكرها، وهي اللعبة البصرية، والفانوس السحري، والتصوير الفوتوغرافي، فقد "سجل الأخوان "أوجست ولويس لوميير -Auguste & Louis Lumiere" اختراعهما لأول جهاز يُمكِّن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في 13 فبراير 1895 في فرنسا، وهو جهاز السينماتوغراف، وقام الأخوين بعرض أول أفلامهما "العمال يغادرون مصنع لوميير" في 22 مارس 1895، وكانت التجربة الأولى ناجحة في مجالها على مستوى العرض التام، ثم استأجرا غرفة في باريس في مقهى جراند كافيه الواقع في شارع الكابوسين(capucines) بمدينة باريس، وقدّما في 28 ديسمبر 1895 عرضا من عشرة أفلام مقابل تذاكر"[2]. لذلك يُجمع العديد من المؤرّخين على أنّ الأخَوين لوميير هما المخترعان الحقيقيان للسينما، وذلك لتمكّنهما من صناعة أوّل جهاز لالتقاط وعرض الصّور السينمائية، إذ شكّل هذا الاختراع ثورة في عالم السينما، وحوّل السينما من مجرّد فكرة إلى واقع ملموس يُمكن للجميع تجربته.

لقد أسهم اختراع "لوميير" لجهاز السينماتوغراف في الظهور الحقيقي للفنّ السينمائي، كما منح هذا الجهاز اسما لهذا الفن الجديد "السينما" كما يؤكد "ريني جون" و"شارل فور" بقولهما: "ولدت السينما بباريس في 28 ديسمبر 1895 واليوم لا أحد ينفي هذا الحدث".[3]

ومصطلح "cinématographique" هو اسم قريب من اسم عجلة "سلزر-kinématoscope"، وكان ذلك إرهاصا للكلمة التي ستنتشر في العالم فيما بعد كناية عن الصور المتحركة وهي cinémaمأخوذة عن اليونانية kinématos - Kenema بمعنى الحركة[4].

---

[1]– ينظر، آلبرت فولتون، السينما آلة وفن، مرجع سابق، ص38.

[2]– هدايا سماح، الرواية العربية والسينما، دراسة تحليلية نقدية، أطروحة دكتوراه في الآداب، جامعة القديس يوسف، بيروت، 2005، ص25.

[3]– الصورة السينمائية وجمالياتها في الفيلم الصامت (الأفلام الأولى، الرواد الأوائل)، عبدو نادية، زيتوني عبد الرزاق، مجلة المعيار، المجلد الثالث عشر، العدد 02، ديسمبر 2022، جامعة تيسمسيلت، ص54–64. ص16.

[4]– ينظر، آلبرت فولتون، السينما آلة وفن، مرجع سابق، ص32.

شهد هذا الفنّ تنوّعًا في التسمية، فُعرف بأسماء عدّة كالسينما والسيناتوغراف والكينو، وكلّها تشير إلى ذلك الفنّ السابع الذي استطاع أن يصل إلى قلوب مليارات البشر حول العالم . ولم تقتصر سينما لوميير على فرنسا، بل سرعان ما انتشرت إلى مختلف أنحاء العالم، شملت اليابان ومصر والهند وأستراليا. فبعد مرور عام واحد من عرضها الأول في باريس، كانت عروض الأفلام السينمائية تُعرض في جميع أنحاء العالم، ممّا يدلّ على سرعة انتشارها وقبولها العالمي.

5-2- ميلاد السينما العربية:

لم تبقَ موجةُ السينما العالمية حبيسة حدود العالم الغربي، بل سرعان ما وصلت إلى العالم العربي، حاملة معها تقنيات جديدة ووسائل ترفيهية جذّابة. واجهت الدول العربية في بدايتها تحديات في مجال السينما، فكانت التجارب محدودة ومحتشمة، ومع مرور الوقت، نمت بذرة السينما العربية وتطوّرت، لتُصبح صناعة قائمة بذاتها تُنافس على الساحة العالمية.

وكانت مصر رائدةَ هذا المجال، حيث رافقت التجربة السينمائية المصرية مسيرة السينما منذ بداياتها، "فقد شهد الجمهور المصري أول عرض سينمائي في 5 نوفمبر 1896 بالإسكندرية، تمثل في شريط سينمائي فرنسي تضمن مجموعة من اللقطات المتفرقة، وتتابعت خطوات التطور، ففي عام 1912 ظهرت أول صور متحركة مصرية على شاشة مقهى بالإسكندرية، ليكون عام 1928 شاهداً على إطلاق أول فيلم مصري من إخراج "ستيفنر وستيمن- Steven and Steeman "، وقام ببطولته الفنانة عزيزة أمير[1].

من هنا، انطلقت رحلة السينما العربية، حاملة معها قصصاً من مختلف أنحاء الوطن العربي، معبّرة عن ثقافاته وتطلعاته، ومُخلّدة إبداعاتِ مخرجين وممثلين ساهموا في إثراء هذه الصناعة وتنوّعها.

أمّا السينما في الجزائر فقد انفردت بميزات فريدة في نشأتها وأهدافها ومسارها، مقارنة بتجارب السينما العربية الأخرى، على الرّغم من تأخّرها النسبي عن مثيلاتها في مصر وسوريا ولبنان والعراق، إلا أنها تميزت بنهجها المتّزن منذ

[1]- ينظر، زهير الخالدي، خطوات على طريق السينما، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1989، ص31.

البداية، ممّا جعلها رائدة للسينما العربية على المسرح العالمي. فقد قدّمت أفلامًا استثنائية، نابعة من رحلة ميلاد صعبة في خضم معركة التحرير.

5-3- الصورة السينمائية:

تُعتبر الصورة السينمائية اللّبنة الأساسية التي تُبنى عليها اللقطة، وهي أشبه بلوحة فنية تُجسّد الواقع المتحرّك بألوانه وأصواته، واقعًا غير ملموس، بل هو وهمٌ مُتقنٌ يُخلق من خلال دمج الصورة والصوت. ففي حين تعكس الصورة الأفكار والمعاني المعالجة في العمل السينمائي، تبقى الأصوات هي العنصر الذي يُضفي عليها حيويةً ويجعلها تبدو وكأنّها حقيقية. ومع اتساع نطاقات السينما ودخولها عوالم الخيال وتجسيدها لما يُعرف بالسينما الانطباعية، شهدت الصورة السينمائية بدورها تحوّلًا هامًا تماشى مع طبيعة الخيال الذي فرض سطوته على عوالم السينما.

تختلف الصورة السينمائية عن الصورة الفوتوغرافية الثابتة؛ "فهي ليست مجرد لقطة جامدة، بل رحلة وهمية عبر الزمن تُنسج من صور متلاحقة. يتحقق إيهام الحركة عندما تُعرض الصور الثابتة بشكل متتابع وسريع على الشاشة (بمعدل 24صورة في الثانية في السينما، و 25أو 30 صورة في التلفزيون والفيديو). يعتمد هذا التأثير على ظاهرة الثبات الشبكي (Persistence of Vision)، حيث تظل الصورة مطبوعة على شبكية العين لجزء من الثانية بعد اختفائها. وعندما تعقبها صورة أخرى بسرعة كافية، يدمجها الدماغ فيُدركها كحركة متصلة."[1].

وهذا يعني أن الصورة السينمائية تتأثر بعوامل متعددة ترتبط بفعل الصورة ذاته، حيث تؤثر هذه العوامل مباشرةً على مشاعر المشاهد وتشكل إدراكه.

للإحاطة بمفهوم الصورة السينمائية بشكل كامل ينبغي علينا التمييز بينها وبين باقي أنواع الصور الثابتة، فالصورة السينمائية ليست مجرد صورة جامدة، بل هي مزيج ديناميكي من العناصر المتفاعلة ميّزتها الحركة وتتكون من[2]:

التكوين: ترتيب العناصر داخل الإطار لخلق مشهد متماسك يجذب انتباه المشاهد.

---

[1]– **إلياس بوخموشة، سيميائيات هندسة الصورة الفيلمية، مجلة أيقونات، العدد 6، المجلد6، مجموعة سيما للبحوث السيميائية، الجزائر،2018، ص56**

[2]- **ينظر، عبد الباسط الجهاني، جماليات السينما، الصورة والتعبير، دار إي–كتب، لندن، 2017، ص78**

الإضاءة: التحكم في الضوء لخلق أجواء معينة وتحديد تأثيرات المشهد.

زاوية وحركة الكاميرا: تحديد المنظور الذي يُرى المشهد منه، وخلق شعور بالحركة أو الثبات.

آلة التصوير: أداة التقاط الصور المتحركة وتحويلها إلى إشارات رقمية.

العناصر السمعية: الموسيقى والحوار والمؤثرات الصوتية التي تُضفي على المشهد بعدًا عاطفيًا وتُثري تجربة المشاهد.

المونتاج :عملية تجميع اللقطات وترتيبها لخلق قصة متماسكة ذات إيقاع محدد.

بفضل هذه العناصر، تُصبح الصورة السينمائية أكثر من مجرد صورة، بل هي تجربة غنية تُحاكي الواقع وتُثير مشاعر المشاهد وتُطلق العنان لخياله. ونضيف إلى العناصر المذكورة: النقطة، والخط، والمساحة، والفراغ، واللون، والضوء، والظل، والملمس، والإطار؛ لتشكّل هذه العناصر مجتمعة لَبنات بناء الصورة السينمائية الأساسية، وظيفتها توضيح البعد الحسّي للصورة.[1]

وعند توافر هذه العناصر تنتج الصورة/الحركة، التي أوضح "جيل دولوز- Gilles Deleuze" ماهيتها وطريقة تشكلها اعتمادًا على العناصر المذكورة. فبرأيه لا تقدّم لنا السينما صورة ثابتة تُضاف إليها الحركة، بل تُقدّم لنا صورة متحرّكة مباشرة، ممّا يوفر لنا مقطعًا متحركًا، وليس مقطعًا ساكنًا مع حركة مجردة[2].

وعليه، يربط الفيلم الصورة والحركة بشكل وثيق، ليصبحا عنصرين متكاملين لا ينفصلان. فمن خلال متابعة أي عمل سينمائي، يتضح بشكل جلي أنّ الصورة والحركة يتفاعلان معًا بشكل تام، وذلك من خلال العناصر المختلفة التي تشكّل الصورة السينمائية.

[1]– ينظر، عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974، ص57.

[2]– ينظر، جيل دولوز، الصورة –الحركة (أو فلسفة الصورة)، تر: حسين عودة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1997، ص07

5-4- اللغة السينمائية:

برز مصطلح اللغة السينمائية مع ازدهار النقد السينمائي الذي رافق تطوّر مجال الصورة والفيلم، ويُعدّ النّاقد الفرنسي "مارسيل مارتن" رائدًا في استخدام هذا المصطلح، حيث اعتمده في كتابه "اللغة السينمائية" لتحليل مختلف العناصر التعبيرية التي وظّفتها السينما خلال نصف قرنها الأول[1].

يُشير المصطلح إلى كثافة اللغة الخاصة، حيث تُشكّل عناصر أيقونية (صورية) متحركة لبناتِ بنائها الدلالي، وتتكوّن هذه العناصر من مجموعةِ آلياتٍ مترابطة، تشمل اللون، والتقطيع، والوسط، وزاوية الرؤية، والعرض، والتقديم، وما تتطلبه هذه الأبعاد من تموقُع للكاميرا الذي يُشكّل بدوره جزءًا مهمًّا من المعنى المراد إيصاله، ولإثراء هذه اللغة أكثر يتم دمج الصوت مع الصورة، ليُصبح عنصرًا أساسيًا في المضمون، ويتم ذلك من خلال إضافة مؤثرات صوتية خارجية ذات خصائص دلالية مُتنوعة[2].

كانت السينما في بداياتها مجرّد صور متحركة تُعرض دون ترابط، لكن سرعان ما أدرك صانعو الأفلام إمكانية ربط هذه الصور وخلق معنى جديد من خلالها، فقد اكتشفوا أنّ الجمع بين صورتين مختلفتين لا ينتج مجرّد مجموع لهما بل يُولّد معنىً ثالثًا، غنيًا ودقيقًا؛ هكذا أصبحت السينما لغةً جديدةً للتعبير عن المشاعر والأفكار والحقائق؛ لغةً تتجاوز حدود اللغة اللفظية وتُتيح إمكانياتٍ هائلةً للتواصل.

كما عُدّت كل وحدة نصية في الفيلم، سواء كانت صورة أو ضوءًا أو نصًّا أو صوتًا، جزءًا لا يتجزّأ من اللغة السينمائية التي تُستخدم للتواصل مع الجمهور[3].

ويرى "دانييل أريخون-Daniel Arrejon ": أن رحلة تطور السينما كوسيلة للتواصل المرئي ترتبط بشكل وثيق بقدرة لغة السينما على تجسيد الواقع، إلا أن الواقع ذاته مفهوم متغير باستمرار، وكذلك صيغة إدراكنا له، وبالتالي فإن تركيب الفيلم هو انعكاس عفوي لحساسية صانعه وتوافقه مع الحالة النفسية السائدة لتلك الوسيلة التعبيرية[4].

---

[1]- ينظر، عموري سعيد، مفهوم اللغة السينمائية، مجلة الاكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، 2015، ص13-22.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص16

[3]- ينظر، يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي-مدخل الى سيميائية الفيلم، مرجع سابق، ص52.

[4]- ينظر، أريخون دانييل، قواعد اللغة السنيمائية، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص04.

علاوة على ذلك فإنّ "كل أشكال اللغة السينمائية مباحة، وجائزة فنيا، فيما عدا استخدام هذه الوسيلة لمجرد التلاعب الأجوف بالأشكال، إن المتفرج على الأفلام السينمائية في وقتنا هذا يكن كرها طبيعيا للتجريد وللاستخدام المبهم للسرد السينمائي، إنه يبحث عن تصوير للواقع، سواء أكان خارجيا أم داخليا أم تخييليا، يتضمن أقل ما يمكن من الألغاز ومفاتيح الحلول والرموز الغامضة[1]".

5-4-1- عناصر اللغة السينمائية:

تعدّ السينما لغة بصرية غنية تتكوّن من عناصر أساسية تُشكّل معًا تجربة سينمائية مُؤثرة، تتفاعل هذه العناصر مع بعضها البعض لخلق تجربة سينمائية فريدة تحرّك مشاعر المشاهدين وتُثير أفكارهم، وبفضل هذه العناصر تنطق السينما لغة غنية، تمكّننا من رواية القصص، والتعبير عن المشاعر، واستكشاف العالم من حولنا بطرق إبداعية لا حصر لها. ومن أبرز عناصر اللغة السينمائية:

أ-**الصوت**: يؤدّي الصوت دورًا محوريًا في الخطاب السينمائي، مكمّلًا للصورة وخالقًا تجربةً غنية للمشاهد، فهو يُضفي على المشهد تأثيرًا إضافيًا قد يفوق الصّورة أحيانًا، خاصّة في الأفلام ذات الطابع النفسي مثل أفلام الرعب أو الأفلام الرومانسية، حيث يُسهم في إيصال المشاعر والأفكار بعمق.

قبل ظهور الصوت في السينما عام 1927 اعتمدت السينما الصامتة على تعابير الوجه ولغة الجسد لإيصال المعنى، ممّا جعلها لغة عالمية تتخطى حاجز اللغة. ومع ذلك، أدّى هذا إلى تكثيف المشاهد الرّمزية ذات الدلالة المجازية، ممّا قد يصعّب فهمها على بعض المشاهدين.

ضف إلى ذلك "أن اختراع الصوت قد وضع السينما أمام صعوبات عديدة في بداية الأمر، لقد اتخذ بعض الفنانين ومنهم شارلي شابلن، في البداية، موقفا سلبيا تماما من الصوت في السينما، ففي فيلم "أضواء المدينة" يستخدم شابلن الصوت في بداية الفيلم لنقل خطبة المسؤول الذي يزيح الستار عن نصب لتمجيد الازدهار الاقتصادي، ولكنه

[1]- أريخون دانييل، قواعد اللغة السنيمائية، مرجع سابق، ص05.

يقدمه بسرعة غير طبيعية، ويخضع الطابع الصوتي للعبارات الملفوظة لإرادته هو كفنان لا لآلية الموضوع المعروض (يتحول الكلام الى زقزقة مبهمة ليس إلا)"[1] .

ومع ازدهار السينما الناطقة، قلّ استخدام الأفلام الصامتة، لكنها عادت للظهور بشكل محدود في بعض الإنتاجات الحديثة، مثل فيلم "الفنان" عام 2012، الذي حقق نجاحًا كبيرا. وبشكل عام، يُعدّ الصوت عنصرًا مهمًّا في السينما، يُثري التجربة السمعية البصرية ويُضفي على المشاهِد أبعادًا جديدة.

ب–الإضاءة: تُعدّ الإضاءة العنصر الإبداعي الثاني بعد الصورة، فهي لسان حالِ المصور يُعبّر به عن مشاعره ورؤيته، ولها أهمية قصوى في إبراز تفاصيل المشهد وخلق جوّ معين يُلامس مشاعر المتلقي[2].

وتعدّ الإضاءة من أهم عناصر اللغة السينمائية التي تساهم في تشكيل هوية الفيلم ونوعيّته، فهي تُوظَّف بمهارة لإبراز المعالم المميّزة لكل نوع سينمائي. ففي أفلام التحرّي تُستخدم الإضاءة الخافتة لإضفاء جوّ من الغموض والتشويق، بينما تُغمر أفلام الكوميديا بضوء ساطع يُضفي عليها أجواءً مبهجة، أمّا أفلام الرعب فتعتمد على الإضاءة المظلمة المتقطّعة لخلق شعور بالخوف والرّهبة، على عكس أفلام الاستعراضات والموسيقى التي تُضيء بشمسٍ ساطعة تُضفي عليها رونقًا مبهرجًا.

كما أنّ الإضاءة ليست مجرد أداة لتوضيح المشهد، بل هي عنصر أساسي في بناء جو الفيلم وتوجيه مشاعر المشاهدين، فمن خلال الإضاءة يستطيع المخرج التحكّم في انطباعات المشاهدين عن الشخصيات، وخلق مشاعر الفرح أو الحزن أو الخوف.

ج–الألوان: عندما ظهرت الأفلام الملونة، سارع المشاهدون لا إراديًا إلى مقارنة الألوان الجديدة، ليس فقط بالواقع الملون للعالم المحيط بهم، بل أيضاً بالتقاليد السينمائية الراسخة. فالسينما بالأبيض والأسود، بسبب اصطلاحيتها المألوفة التي تفوق اصطلاحية السينما الملونة، تشكل البنية الطبيعية والأصلية للسينما. يورد "ايفور مونتاغيو– Ivor Mon tagu" مثالا طريفا في هذا المجال، يقول:" عندما سُئل "بيتراستينوف– Peter Ustinov" في مقابلة

---

[1]– يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي –مدخل الى سيميائية الفيلم–، مرجع سابق، ص25، 26.

[2]– ينظر، مارسل مارتن، اللغة السينمائية، تر، سعد مكاوي، القاهرة، أقلام عربية للنشر والتوزيع، 2017، ص72

تلفزيونية عن السبب الذي دفعه لتصوير فيلم "بيلي بود-Billy budd" بالأبيض والأسود وليس بالألوان، أجاب أنّه أراد لفيلمه أن يكون أكثر معقولية، أكثر واقعية". أما تعليق مونتاغيو فليس أقل طرافة: "جواب غريب، لكن الأكثر غرابة أن أحدا لم يجد فيه ما يثير الاستغراب".[1]

في الحقيقة، هذا الموقف ليس غريبًا كما قد يبدو للوهلة الأولى، بل هو نتاج منطقي لتاريخ سينمائي طويل جعل من الأبيض والأسود لغةً فنيةً قائمة بذاتها، وليس مجرد بديل عن الألوان.

ومع ظهور تقنية السينما الملونة عام 1952، شهدت صناعة السينما نقلة نوعية هائلة[2]. فقد اجتذبت الألوانُ الجماهير بأعداد غفيرة، حيث أضفت على الأفلام سحرًا وجاذبية لم تكن موجودة في سينما الأبيض والأسود؛ فالألوان، كما يرى يحي حمودة في كتابه "نظرية اللون"، تُضفي على الفيلم واقعية ملموسة، وتُقرب المشاهد من أحداثه، وتُتيح له إدراك مضامينه بشكل أوضح وأعمق[3].

وتجدر الاشارة إلى أنّ العين تحتاج إلى وقت أطول لتتكيّف مع الصورة الملونة مقارنة بالصورة بالأبيض والأسود، ما قد يُعيق استيعاب المشاهد للفيلم في البداية، ومع ذلك لا شك أن السينما الملونة قد أثّرت بشكل كبير على تجربة المشاهد، وفتحت آفاقا جديدة أمام صانعي الأفلام للتعبير عن إبداعاتهم ورؤيتهم الفنية.

د-المؤثرات البصرية: تُعدّ المؤثّرات البصرية عصا سحرية في يد صنّاع الأفلام، تمكّنهم من تحويل الخيال إلى حقيقة ملموسة على الشاشة، "فبفضل هذه التقنيات المذهلة أصبح من الممكن أن نرى الديناصورات تتنقل بيننا، ونغوص في أعماق البحار ونُسافر إلى كواكب بعيدة، ونُحلق في أجواء غامضة، كل ذلك دون مغادرة مقاعدنا في صالة السينما، ويكمن سر هذه المؤثرات البصرية في مزيج من التقنيات المتطورة والإبداع الفني المتقن، فمن خلال استخدام برامج الكمبيوتر المتخصصة، يتمّ تصميم نماذج ثلاثية الأبعاد لشخصيات خيالية ومخلوقات غريبة وبيئات مُذهلة، مع مراعاة أدق التفاصيل لجعلها تبدو حقيقية قدر الإمكان. ولكنّ الأمر لا يقتصر على ذلك فقط، بل يلعب التصوير دورًا

[1]- ينظر، يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي -مدخل الى سيميائية الفيلم-، مرجع سابق، ص30.

[2]- ينظر، زهير الخالدي، خطوات على طريق السينما، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979، ص14.

[3]- ينظر، يحي حمودة، "نظرية اللون، جار التراث للنشر، بيروت، 1981، ص43.

هامًا أيضًا، فاستخدام تقنيات مثل الشاشات الخضراء والزرقاء يُتيح دمج العناصر المصممة رقميًا مع اللقطات الحية بسلاسة، ممّا يخلق وهمًا بأنّ كلّ شيء يحدث أمام أعيننا[1].

إلا أنّ الإبداع يبقى هو العنصر الأساسي الذي يُضفي الرّوح على هذه التقنيات. ففنّانو المؤثّرات البصرية ليسوا مجرّد تقنيين، بل هم فنّانون حقيقيون يمتلكون مهارات فنية عالية وخيالًا واسعًا يمكّنهم من تحويل الأفكار المجرّدة إلى مشاهد واقعية تُبهر المشاهدين، وبفضل هذا المزيج الفريد من التقنية والإبداع، يُمكننا الاستمتاع بتجارب سينمائية مُذهلة تحلّق بنا بعيدًا عن الواقع وتُغرقنا في عوالم خيالية لا حدود لها.

بدأت مسيرة الخدع السينمائية، المعروفة تقليديًا باسم المؤثرات الخاصة، مع السينمائي "جورج ميلييه–Georges Méliès"، رائدِ السينما الانطباعية، فقد أبدع ميلييه سلسلة من الأفلام التي تميزت بعوالم خيالية وسيناريوهات مبنيّة على الخيال الصّرف، مثل فيلمه الشهير "رحلة إلى القمر" الذي صدر عام 1902[2].

وتشهد المؤثرات البصرية يوما بعد الآخر تطوّرا مستمرا بتطوّر التقنيات التكنولوجية التي تتيح لصنّاع السينما سُبلَ صناعة الفُرجة مع كلّ اختراع تقني.

[1]– ينظر، محمد الأمين بن ربيع، الصورة من النص الروائي إلى الفيلم السينمائي "دراسة مقارنة في التجربة الجزائرية"، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة، 2023، ص58.

[2]– ينظر، عبد الباسط الجهاني، جماليات السينما، الصورة والتعبير، مرجع سابق، ص38/37.

ثالثا: الاقتباس من صفحات الرّوائي إلى شاشات السينمائي

1- الاقتباس:

لطالما ارتبطت إنتاجات السينما منذ بزوغ فجرها بالنّهل من المحيطات الأدبية، سواء قصصًا أو روايات أو سيرَ ذاتية. كان الأدب رافدا ومنهلا مهمّا في ثبات السينما لا سيّما في بداياتها، حيث حُوّلت العديد من الأعمال الأدبية إلى أفلام قصيرة وطويلة، صامتة وناطقة، ومع تطوّر السينما أصبح اقتباس الأعمال الأدبية ظاهرة شائعة ومعتادة، فالتكييف السينمائي ليس مجرّد إعادة كتابة النصّ بلغة الصورة، بل هو إعادة بناءٍ يراعي خصوصيات الصورة مع احترام العمل الأصلي.

تتّسم العلاقة بين الأدب والسينما بالتفاعل العميق، حيث يتمّ ترميز الكلمات وتحويلها إلى صور ذات إبداع وجمال. تُثري عمليات الاقتباس الرّواياتِ وتضفي عليها أبعادًا جديدة من خلال استغلال تقنيات التصوير السينمائي.

ونروم في هذا المبحث التطرقَ لمفهوم الاقتباس ونسلّط الضوء على الاقتباس السينمائي، ثمّ رحلة تطور الأيقونة السينمائية من صفحات الكتب والروايات إلى شاشات السينما.

"وإذا عدنا لمصطلح "اقتباس"adaptation في معناه اللاتيني سنجده يعقد علاقه بين طرفين لأحدهما أسبقية أو أفضلية أو قوة ما ليست للآخر، بينما الطرف الآخر هو تابع يسعى الى عملية "موائمة" و"تكيف" بين خواصه الذاتية وخواص الطرف الأول ذات الوجود الثابت، وفي اللغة العربية: "الاقتباس" من "القبس" وهو الأخذ و الاستفادة: "قبس النار": طلبها أو أخذها و"قبس العلم" استفادة ويقال:" جئت لأقتبس من أنوارك"، والاقتباس لا يحمل في معناه فكرة الموائمة والتكيف كما في الأصل اللاتيني، لكنه يكرس لنفس التراتبية التي تجعل المقتبس في منزلة أقل من القابس، أي المانح أو الذي يؤخذ منه[1]".

[1]- سلمى مبارك، النص والصورة السينما في ملتقى الطرق، الهيئة المصرية للكتاب، 2015، ص87

وللاقتباس نوعان رئيسيان هما:

النوع الأول: الاقتباس الحرفي: وهو "أخذ الكتابة كما وردت، كلمة بكلمة[1]".

والنوع الثاني هو الاقتباس غير المباشر: "ويكون اقتباسا للفكرة وليس للكلمة نفسها[2]".

1-1- الاقتباس السينمائي:

تخطّى الاقتباس حدود الأدب ليظهر في شكل جديد، تَمثّل في اقتباس الأعمال الأدبية وتحويلها إلى أعمال مسرحية أو أفلام سينمائية، وقد أشار معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب إلى هذا الشكل، موضحًا أنه "إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية"[3]، أي أخذ عمل فني كالقصة أو الرواية وإخضاعها إلى أدوات ووسائل وقوانين جنس آخر كالسينما أو المسرحية لتصبح منتمية إليها.

ويعرفه جبور عبد المنعم في معجمه، بأنه" تعديل أثر أدبي وبخاصة الروايات الموضوعة للقراءة، لتصبح صالحة للمسرح أو السينما، أو تحويل فكرة أدبية إلى أثر موسيقي[4]". أي أنّ الاقتباس يشمل نقل النصوص المكتوبة إلى صور مرئية، وذلك بتحويل الأفكار والآثار الأدبية إلى أعمال فنّية أخرى، مثل الموسيقى؛ ومن الأمثلة على ذلك تحويل قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني إلى أغنية بصوت أمّ كلثوم.

تتطرّق سلمى مبارك في كتابها "النص والصورة" لماهية الاقتباس بقولها: "يشكل الاقتباس في واقع الأمر نقطة تلاق لعمل أدبي وعمل سينمائي، ملتقى طرق، فضاء للتبادل والجدل بين نصين يرتبط كل منهما بشبكة من العلاقات مع أعمال سابقة عليه ومعاصرة له تشكل النوع الذي ينتمي إليه وتحدد موقعه على خريطة المتخيل المرتبطة بالنوع، كذلك

---

[1]- بحوش عمار، مناهج البحث العلمي وطرق إعداد البحوث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط4 منقحة، 2007، ص152.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2 منقحة ومزيدة، 1984، ص51.

[4]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص29-30.

موقعه داخل الأنظمة الثقافية التي ترسم إطار إنتاجه وتلقيه وتخط آفاق انتظاره مما ينطبق أيضا على علاقة الموازاة بين الفنين[1]".

وسُمّي هذا الشكل من الاقتباس "بالاقتباسَ السينمائي"، وقد تقاطع هذا المصطلح مع مصطلحات أخرى كالأفلمة والمسرحة، إلا أنّ المصطلح الشائع والغالب في المراجع السينمائية هو الاقتباس، وهو "بالمعنى الواسع ممارسات شتى، بدءا من الروايات المصورة، حتى الاقتباس عن الأفلام التي تقتبس من مسرحيات أو من روايات[2]"؛ أي هو الأخذ من الرواية وتحويلها إلى فيلم، وهو أيضا الأخذ من الفيلم لإنتاج فيلم آخر كاقتباس أفلام ومسلسلات عربية من أفلام أجنبية كمسلسل "العراب" الذي اقتبس من فيلم "Catch me if you can".

وعليه أجمعت التعاريف أنّ الاقتباس هو إعادةُ صياغة نص أدبي بوسائل تعبيرية مغايرة للّغة الأدبية، لتكون إنتاجا من نوع آخر، محافظا على لبّ موضوع العمل الأصلي، ويمكن أن يكون الاقتباس من فيلم إلى فيلم كما أسلفنا الذكر.

شكّل اقتباس السينما للرواية مثار اهتمام عدد من الباحثين العرب كهاشم النحاس، وفؤاد الدوارة، ومصطفى بيومي، وعلى أبو شادي، وحمادي كيروم، ووليد يوسف؛ فانتهوا إلى رصد ما يطرأ على الحكاية من تحوّلات في رحلة عبورها من الوسيط الأدبي إلى الوسيط السينمائي، وتشمل هذه التحولات الحبكة والبناء واحتمالات المعنى، وكثيرا ما انفتحت دراساتهم على البحث في العوامل الخارجية المؤثّرة في عملية التقبّل كالمعطى الأجناسي المحدّد لشروط الإنشاء أو المعطى الحضاري القائم خارج النص.

يعدّ الاقتباس أداة فعّالة وسحرية في يد المخرجين السينمائيين، منحوا به الحياةَ للنص الأدبي الجامد، واستطاعوا بعثه مجدّدا في صور وأيقونات نابضة ومتحرّكة، فغدت العلاقة بين الأدب والسينما علاقة تأثّر وتأثير.

1-2- الاقتباس جسر الرواية إلى عوالم السينما:

ارتبطت السينما منذ انبثاقها ارتباطا وثيقا مع عالم الرّوايات، حيث انطلقت من ينابيعها العذبة لتَروي حكايات ملحميّة، وتخلّد أحداث تاريخية، وتجسّد مشاعر اجتماعية. كان هذا الارتباط ضرورة حتمية لضمان حيوية السينما

---

[1]- سلمى مبارك، النص والصورة السينما في ملتقى الطرق، مرجع سابق، ص06

[2]- ماري تيريز جورنو، أستاذة في جامعة باريس3-السوربون الجديدة-، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، تر: فائز بشور، ص03

وتفعيل دورها الإبداعي؛ فمن خلال الاقتباس من الأدب تمكنت السينما من إثراء محتواها بأفكار عميقة وقصص شيّقة، وجذبت شرائح جديدة من الجمهور، خاصة من محبّي القراءة والاطّلاع، حيث أدّت المصادر الأدبية دورا محوريا في مسيرة تطوّر السينما وازدهارها، ممّا عزّز من دَور السينما بوصفها أداة فعّالة لنقل الأفكار والمشاعر الإنسانية، وتعزيز التواصل بين الثقافات، وإثراء الحياة الفكرية للمجتمع.

وعليه كانت الرواية وجهة مفضّلة للسينما على مدار الحقب والسنوات "فقد شهدت رحلة تحويل الأعمال الروائية إلى أفلام سينمائية مراحل مختلفة تطورت بمرور الزمن وتعمق التجارب، ففي البداية اقتصرت عملية الاقتباس على أحداث سياسية معينة أو استعارة مشاهد بارزة ومثيرة، ومع مرور الوقت تطورت تقنيات الاقتباس السنيمائي من الروايات بشكل ملحوظ، فأصبح المخرجون على دراية أكبر بعوالم الرواية وأكثر جرأة على الاقتباس من عوالمها والغوص في أعماقها، مما أفرز أفلاما سينمائية مقتبسة عن روايات حققت نجاحا باهرا، وأثبتت قدرة السينما على ترجمة روائع الأدب إلى لغة بصرية ساحرة[1]".

ورغم حركة الاقتباس الواسعة والتّهافت الذي شهدته السينما على عوالم الأدب إلا أنه يحسب للبدايات أنها كانت تتّسم بالأمانة في نقل الأحداث والمحافظة على روح الرّواية ومَعالمها الأساسية دون تغييبِ النّظرة الإبداعية للمُخرج. ومن بين أبرز الأعمال التي نقلت من صفحات الرّوايات إلى شاشات السينما، نذكر على سبيل الذّكر لا الحصر: "الحرب والسلام للكاتب "ليو تولوستوي-Leo Tolstoy"، "ديفيد كوبر فيلد" لـ:"تشارلز ديكنز- Charles Dickens"، "الشيخ والبحر" لـ:"أرنست همنغواي-Ernest Hemingway"، رواية "جاتسبي العظيم" للكاتب الأمريكي "فرنسيس سكوت فيستجيرالد-Francis Scott Fitzgerald" ، التي صوّرت الحلم الأمريكي، وحُوّلت لفيلم سينمائي حَمل الاسم نفسه للمخرج "جاك كلايتون-Jack Clayton"، وأعيد إنتاج الفيلم سنة 2013 بإخراج الأسترالي "باز لومان-Baz Loman"، بالإضافة لرواية لوليتا لكاتبها فلاديمير "نابوكوف- Vladimir Nabokov" [2]. أمّا على المستوى العربي فيذكر التاريخ أنّ "أول رواية نقلت لشاشات السينما هي رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، حيث كانت باكورة التجارب السينمائية المصرية مع عوالم الرواية، على يد المخرج محمد كريم، وتم

[1]– عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة،2008/2007، ص102.

[2]– جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، ع51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 1982، ص20.

عرض فيلم زينب في سينما متروبول بالقاهرة في 12 مارس 1930. وكان أوّل عرض سينمائي مقتبس من عمل روائي يعرض على شاشات السينما في مصر آنذاك"[1]، واعتمدت السينما المصرية كثيرا على أدب "نجيب محفوظ" حيث حوّلت العديد من رواياته إلى أفلام منها: رواية "بداية ونهاية"، "اللص والكلاب"، "زقاق المدق" للمخرج "صلاح أبو سيف"، ورواية "الطريق"، و"السمان والخريف"، ورواية " الحرافيش" للمخرج حسام الدين مصطفى، ورواية "الكرنك" من إخراج "علي بدرخان"، ورواية " الشيطان يعظ" من إخراج "أشرف فهمي"[2]، وغيرها من الأعمال الروائية التي حوّلت إلى أفلام سينمائية ولاقت رواجا ونجاحا كبيرين.

1-3- الاقتباس السينمائي بين الإبداع والمسؤولية:

لا شكّ في أنّ عملية تحويل الرّواية إلى فيلم سينمائي يمثّل تحدّيًا كبيرًا، فكيف يمكن اختصار مئات الصفحات من الأحداث والشخصيات والتفاصيل الدقيقة في فيلم مدّته ساعتان أو أقل؟ إنه عملية تشويه واختزال سيصطدم بمعيقات لا محالة.

إنّ عملية الاقتباس هذه ليست نقلاً حرفيًا، ومن المستحيل أن تكون كذلك؛ بل هي رحلة عبر جسر بين عالمين مختلفين هما عالم الرواية الغني بالوصف والتفكير الداخلي وعالم السينما المعتمد على الصورة والحركة. وعلى المشتغل والمتتبع لهذا المجال أن يعي حقيقة أنّ لكل وسط طبيعته الخاصة وخصوصيته التي تفرض متطلبات معينة وجب احترامها وإلا فقد هذا الوسط ميزاته.

تعدّ المقارنة بين الرواية والفيلم المقتبس عنها من أكبر التحديات التي تواجهها عملية الاقتباس، فما يقرأه المرء في الرواية يُشكّل في ذهنه صورا وتوقّعات محدّدة للشخصيات والأحداث، وعندما يشاهد الفيلم قد يُصدم بوجود اختلافات جوهرية، حيث يُمكن حذف بعض الأحداث أو تغييرها، ممّا يخيّب آمال القارئ ويُشعره بأنّ الفيلم لم يُنصِف الرواية. يُؤدّي ذلك إلى أحكام قاسية على الفيلم، واتّهامه بالفشل، وهذا ما دفع بعض الكتّاب إلى رفض تحويل أعمالهم إلى

[1]- جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، مرجع سابق، ص24.

[2]- مجموعة من المؤلفين، الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب، المكتبة الوطنية الجزائرية، دط، دس، ص44.

أفلام خوفا من تشويهها أو المساس بها، إمّا بسبب حرصهم على الحفاظ على رؤيتهم الفنية، أو لخشيتهم من التغييرات التي قد تُدخل لأغراض سياسية أو أيديولوجية من صنّاع الفيلم.

من جهة أخرى، يرى الكثير من الباحثين أنّ الاقتباس الحرّ خيانة ضرورية وأنه ليس من الضروري على المخرج أن يصوّر كل شيء في الرواية بل أن يفسّر الرواية وفق رؤيته الإخراجية، فالأمر يُثير نقاشًا ساخنًا بين مؤيّدي هذا النوع من الاقتباس ومعارضيه.

ويذهب لوي دي جانيتي في كتابه "فهم السينما" إلى القول بأن "الاقتباس المخلص فاشل، ويستدل على ذلك بما قام به المخرج "ستروهايم-Stroheim " الذي كان يصر على أن لكل كلمة في النص الروائي مقابلا لها في المشهد السينمائي، والنتيجة كانت فيلما سينمائيا طوله تسع ساعات، ليعترف الأخير بأنه متطرف وقد بالغ في عملية اقتباسه من الرواية، وأمر مدير شركة (MGM) بإعادة مونتاج الفيلم في ساعتين، ورغم أن الفيلم النهائي لا يزال يعتبر من أعظم أفلام عصره، فقد تخلي "ستروهايم- Stroheim" عن الفيلم وصار يشير إليه على أنه طفل مشوه"[1].

ويصنّف لوي دي جانيتي أنواع الاقتباس السينمائي إلى ثلاثة أصناف[2]:

الاقتباس غير المشدود: يُعدّ هذا النوع أبسط أشكال الاقتباس، حيث يقتبس المخرج فكرة أو موقفًا أو شخصية من عمل أدبي، ثمّ يُطوّرها بشكل مستقلّ عن العمل الأصلي.

أي أنّ المخرجَ قد يختار عنوانًا أو فكرة من رواية أو مسرحية، ثمّ يُنشئ فيلمًا بقصّة جديدة مبنيّة على تلك الفكرة.

الاقتباس الأمين: يقوم هذا النوع على إعادة صياغة العمل الأدبي بشكل سينمائي، مع الحفاظ على جوهره قدر الإمكان، حيث يقوم المخرج بأخذ موضوع العمل الأدبي وإعادة بلورته وتطويره باستخدام أفكاره وأدائه وتقنياته السينمائية، مع الحرص على إبقاء روح العمل الأصلي حاضرة.

---

[1]–لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، منشورات عيون، المكتبة السينمائية، دب، دت، ص77.

[2]- المرجع نفسه، ص75، 76، 78.

الاقتباس الحرفي: ما يميّز هذا النوع عن غيره هو نقل أحداث الرواية وشخصياتها وتفاصيلها بدقة عالية، بما في ذلك الحوار، وقد يُجري المخرج بعض التغييرات على الزمان والمكان، لكنّه يُحافظ على جوهر العمل الأصلي دون تعديل كبير.

وما يمكن قوله حول هذه القضية أنه من غير الممكن أن تنقل الرواية إلى شاشات السينما نقلا حرفيا دون إحداث تغييرات ولو بشكل طفيف، حيث "يؤكّد "امبرتو ايكو- Umberto Eco" من جهته على حتمية التغييرات في عملية انتقال الفكرة والتعبير مِن متن الكتاب إلى عوالم الفيلم، مشيرا إلى أنّ الفيلم يكشف ما كتبه الكتاب، أو ربّما يقول الكاتب ما يسكت عنه الفيلم[1]".

وعليه لا بدّ من التسليم بأنّ أدوات التعبيرِ وإيصالِ المعنى تختلف بين الرّواية والفيلم اختلافًا جوهريًا؛ فبينما تعتمد الرواية على الكلمات لوصف الأحداث والشخصيات، يُوظّف الفيلم الصورةَ والصوتَ والحركة لخلق تجربة غامرة للمشاهد، ويُمكن للفيلم أن يُعبّر بوضوح عن المعنى الحقيقي للرّواية، ويُقدّمها بشكل مبسّط يسهّل على المتلقي فهمها دون الحاجة إلى التأمل والتفسير.

كما أنّ دور الفيلم لا يقتصر على نقل السرد الحكائي، بل يُحوّله من قالب أدبي جاف إلى تجربة سينمائية نابضة بالحياة، سلاحه في ذلك المؤثرات السمعية والبصرية التي تضفي على الفيلم بُعدًا جديدًا، وتُقدّم قراءة جديدة للرواية من منظور مختلف.

وقد تكون الخيانة الحقيقية للعمل الروائي متمثّلةً في النقل الحرفي للأحداث والشخصيات دون إضافة أيّ إبداع أو ابتكار، ويُصبح الفيلم في هذه الحالة مجرّد نقل مُملّ لا يكسر توقّعات المتلقي ولا يقدّم له أيّ قيمة جديدة.

[1]– كهيلان محمد، الصورة السينمائية في حيز مسرود، الصباح الجديد، موقع الكتروني، 2024/03/15، 20:25، https://n9.cl/ejwya

رابعا: السينما المصرية، الحقب والمضامين

عند مدخل السينما العربية، نجدُنا أمام أسئلة متعدّدة حول الصورة وحضورِها ومعناها وماهيتِها بالنسبة لمجتمع عربيّ تقوم ثقافته وتراثه على المشافهة والكلمة، ويزداد الأمر تعقيدا في مجتمع إسلامي تُطرح فيه مسألة تحريم الصورة وما تثيره هذه القضية من لُبس حول مسألة التجسيد والتمثيل وحرمة الجسد في المخيال العربي الإسلامي، خاصة مع تحول الجسد البشري إلى أداة تعبيرية لا غنى عنها في مجالات الفنون الإبداعية وعلى رأسها الفن السينمائي الذي يطرح عدة تساؤلات عند اقترابه من بوّابة المجتمع العربي والثقافة العربية حول إمكانية اندماجه وتقبّل التربة العربية له.

يعيدنا هذا إلى بدايات السينما العربية، التي ظهرت في مطلع القرن العشرين، متأخرةً بنحو ربع قرن عن السينما العالمية. بدأنا نشهد تباشيرها عام 1921مع الفيلم التونسي القصير "الزهراء "لشمامة شكلي، أو عام 1923مع الفيلم المصري القصير "برسوم يبحث عن وظيفة "لمحمد بيومي. بعد ذلك، انطلقت السينما المصرية عام 1927، تلتها السورية عام 1928، ثم اللبنانية عام 1929، فالعراقية عام 1930، ومن ثم الفلسطينية 1935[1]".

ارتبط مسار السينما العربية ارتباطا وثيقا بالتطوّرات السياسية التي شهدتها المنطقة، "فمع نهوض حركات الاستقلال الوطني والقومية العربية، عقب الحرب العالمية الثانية، وثورة يوليو 1952، برزت سينما عربية جديدة تعكس تطلعات الشعوب العربية وآمالها، في تلك الحقبة، شهدت العديد من البلدان العربية ولادة سينماها الوطنية، من خلال عروض سينمائية لأول مرة، أو حتى إنتاج أفلام روائية لأول مرة، بينما كانت السينما المصرية قد سبقت الجميع، وأصبحت مؤسسة راسخة ذات إنجازات وتراث غني، ونجوم لامعة، وبنية تحتية متكاملة من شركات إنتاج وسوق سينمائي ضخم"[2].

وعليه يمكننا القول بأنّ السينما العربية تأثّرت على الدّوام بشكل مباشر بالمناخ السياسي السائد، فظهرت أفلام تناقش قضايا الاستعمار والكفاح من أجل الحرية، والوحدة العربية، والعدالة الاجتماعية، كما ساهمت السينما في نشر الوعي السياسي والثقافي بين الجماهير العربية، وأدّت دورًا هامًّا في تشكيل الهوية العربية، ولا نجانب الصواب إذا قلنا بأنّ

[1]– السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، بالتعاون مع المعهد السويدي بالإسكندرية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص93.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص93.

السينما العربية كانت ابنةً شرعيةً للتطورات السياسية التي شهدتها المنطقة، ومرآةً عكست تطلّعات الشعوب العربية وآمالها.

وتعدّ مصر من أكثر الدول العربية حِرصا على حسن وفادة واستقبال هذا الفنّ الجديد والاعتناء به، فلم تكن مصر بمنأى عن رَكب التطوّرات والتغييرات التي شهدها العالم، بل كانت من أوائل الدّول التي احتضنت فنّ السينما منذ نشأته، "ففي الوقت الذي شهد فيه العالم أول عرض سينمائي تجاري في فرنسا بتاريخ 28 كانون الأول/ديسمبر 1895، لم تتأخر مصر في عرض أول فيلم سينمائي في 5 تشرين الثاني/نوفمبر سنة 1896 في الإسكندرية، ليتبعها عرض سينمائي في القاهرة بعد ذلك بشهر واحد فقط[1]".

لم تقتصر مساهمة مصر على استقبال هذا الفنّ الجديد فقط، بل أصبحت مَركزًا للإنتاج السينمائي ممّا أكسبها لقب "هوليوود الشرق"، فقد أنتجت مصر آلاف الأفلام السينمائية، تنوّعت بين الأفلام التسجيلية والروائية لتُصبح رائدةَ صناعة السينما في العالم العربي.

وبالعودة إلى تاريخ الدّولة المصرية نجد أنّ "الحضارة الفرعونية كانت حضارة صورة بامتياز، لذلك لم يكن مثيرا للدهشة أن تكون مصر في مقدمة الدول التي تستقبل فنا وليدا كالفن السينمائي، ففي مستهل سنوات العشرينيات، صنعت الأفلام الروائية الصامتة الأولى في القاهرة، ثم لحقت بها تونس ولبنان، بدأت السينما مسيرتها في مصر —كما في العالم أيضا–تسجيلية، ففي عام 1923 أسس محمد بيومي أول استوديو سينمائي في مصر باسم "آمون فيلم"، ومنه بدأ بإصدار جريدة آمون السينمائية، ويخصص أول أعدادها لتصوير عودة الزعيم سعد زغلول من منفاه في جزيرة سيشيل واستقباله في القاهرة في أيلول/ سبتمبر 1923، ثم سرعان ما اتجه إلى صناعة الأفلام الروائية القصيرة في العام ذاته[2]".

برزت مصر في ريادة الصناعة السينمائية العربية، واستطاعت بذلك أن تظفر بشرف السّبق وسُلطة البداية، حيث سيطر الفيلم المصري، التجاري منه خاصّة، على شاشات العرض العربية ليفرض نفسه نموذجًا مرجعيًّا يُقاس عليه الإنتاج العربي لاحقًا، بما في ذلك الأفلام المحلية التي ظهرت في البلدان العربية الأخرى، إلا أنّ بدايات السينما المصرية كانت

---

[1]– السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، مرجع سابق، ص276.

[2]– المرجع نفسه، ص277

تتّسم بطغيان المحاولات الفردية، حيث كانت جلّ الأفلام الأولى عبارة عن محاولات من مبدعين واجتهادات شخصية، إلا أن الأمر لم يطل كثيرا؛ "ففي وقت بدأ بعض السينمائيين المصريين بتأسيس شركاتهم الإنتاجية، جاء إنشاء "استوديو مصر"، عام 1935 على يد الاقتصادي طلعت حرب، ليكون بداية فعلية لمأسسة السينما المصرية، ووضعها في سياق صحيح، قادها على دروب الاستمرارية والتواصل، والريادة والتميز، والثبات في الحضور والتقدم[1]".

ورغم طابعها التجاري، حرصت السينما المصرية منذ نشأتها على معالجة هموم الإنسان ومشاكله. فمثلا "يُقدم فيلم "برسوم يبحث عن وظيفة" للمخرج محمد بيومي (1923) نموذجًا على الكوميديا الاجتماعية التي تُجسّد معاناة الإنسان المصري، بغض النظر عن دينه[2].

أدّى الواقع السياسي والثقافي للمجتمع دورًا مهمًّا في نشأة وتطوّر السينما المصرية والعربية، حيث تميّزت السينما المصرية بوجود سينمائيات مصريات رائدات ساهمن بشكل كبير في نهوضها، مثل فاطمة رشدي وهيجة حافظ، كما أثّرت ثورة 1919 بشكل كبير على المنظومة الاجتماعية في مصر، مما انعكس على مضامين الأفلام المصرية في تلك الفترة.

ومع مطلع ثلاثينيات القرن العشرين "أدرك الاقتصادي المصري طلعت حرب أهمية السينما وخطورة دورها، فأرسل الشباب المصري إلى الخارج لدراسة السينما، وأنشأ "ستوديو مصر" عام 1935 قائلا: "إننا نعمل بقوة اعتقادية، وهي أن السينما صرح عصري للتعليم لا غنى لمصر عن استخدامه في إرشاد سواد الناس[3]".

يعدّ طلعتْ حرب تجسيدًا فعليًّا لروح الطبقة الوسطى المصرية الناهضة بعد ثورة 1919، "آمن حرب بِربْط رأس المال بالحضارة، ورأى أن تجديد الاقتصاد المصري مرهون بازدهار الثقافة وتنوير العقول بالأفكار الجديدة، واعتبر الثقافة استثمارًا رابحًا، فانطلاقًا من إيمانه الراسخ بأهمية الفنون ونشر الوعي، أسس شركة مصر للتمثيل والسينما، لتصبح منارةً لإنتاج الأفلام المصرية الأصيلة التي لعب فيها كبار الفنانين المصريين، أمثال أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب، أدوارًا بارزة،

---

[1]– السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، مرجع سابق، ص94

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص277، 278.

[3]– المرجع نفسه، ص279.

ولم تكن هذه الخطوة غريبة على طلعت حرب، الذي سبق وأن أشاد بِعزيزة أمير، قائلاً لها بعد عرض فيلمها "ليلى 1927 ": لقد فعلتِ سيدتي ما لم يقدر على فعله الرجال.[1]"

لطالما حاولت السينما المصرية خلال مراحل نشأتها وتطوّرها تقليدَ إنتاجات غربية وعلى رأسها السينما الأمريكية "سواء بأفلام رعاة البقر أو الأفلام الجنسية أو أفلام الرومانسية، لكن المجتمع المصري ما قبل 1925 بإمكاناته الضعيفة لم يكن قادرا على مضاهاة هذا الإنتاج الضخم[2]".

وبالرغم من ظهور بعض الأفلام التي عرفت جماهيرية واسعة؛ مثل "زينب" و "لاشين"، و"العامل"، و"السوق السوداء"، و"رصاصة في القلب"، و"بابا أمين"، إلا أنّ السينما المصرية عانت خلال الفترة الممتدة من عام 1927 إلى 1953 من سيطرة الأفلام السطحية التي لم تُلامس عمق مشكلات الإنسان والمجتمع، حيث غلبت على تلك الأفلام التجارية سِمة الخضوع للسطحية والجمود الفكري والفني، الأمر الذي انطبق على السينما العربية ككلّ في تلك الحقبة.

ووصولا إلى عتبة الخمسينيات من القرن العشرين "شهدت مصر وضعا سينمائيا لافتا، أدرك معه رجال الحكم خطورة تأثير الصورة السينمائية، ومن ثم عملوا على تحجيمها بقوانين جديدة للرقابة، هذا الوضع السينمائي لا يمكن فصله عن مجموعة من العوامل السياسية والثقافية والاقتصادية، في مقدمتها الانتفاضة الوطنية الثانية في عام 1946، حيث شهدت مصر فترة من أقوى وأعنف فترات الصراع السياسي في تاريخها المعاصر[3]".

استمرّت السينما المصرية في التطور بمرور الزمن وتعمّق التجربة الفنية لروّادها، وتجسّدت ثمار هذا التطور وجهود رائدها طلعت حرب من خلال أستوديو مصر؛ "حيث ظهرت أفلام مهمة تعكس الواقع المصري وتناولت قضاياه الملحة. ففي عام 1939، قدّم كمال سليم فيلمَه "العزيمة" الذي سلّط الضوء على مشكلة البطالة بين المثقفين، بينما عالج فيلم "السوق السوداء" لصلاح أبو سيف، الذي أُجّل عرضُه من عام 1943 إلى عام 1946، البناءَ الدّاخلي

[1]– السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، مرجع سابق، ص279.

[2]– المرجع نفسه، ص280.

[3]– المرجع نفسه، ص280

للنظام الرأسمالي، كما برز فيلم "العامل" لأحمد كامل مرسي الذّي جسّد نضال العمّال في سبيل حقوقهم، وصولاً إلى إضرابهم عن العمل وإدارتهم للمصنع بأنفسهم في النهاية.[1]

كما ألقت النهضة الثقافية والفنية في الستينيات في مصر بضلالها على الساحة الفنية والسينمائية خاصة، التي تأثّرت بالتحوّلات الاجتماعية والسياسية "فظهرت في السينما القضايا الواقعية الاجتماعية التي تبرز تناقضات الواقع في مجتمع يعيش فترة انتقالية انقلبت فيه كثير من المفاهيم الاجتماعية والأوضاع الطبقية، والصلة بين السلطة والشعب، كما في أفلام :"الزوجة الثانية"، "أدهم الشرقاوي" ،"الحرام" ، "مراتي مدير عام" ، "أرض النفاق" ، وغيرها من الأفلام، وكان لتجربة القطاع العام في السينما دور مهم في هذا المجال، حتى إنها وصفت بالعصر الذهبي للسينما المصرية، فرغم تأميم السينما وما تبعها من عيوب وانتقادات وكوارث لها علاقة بإهدار المال العام، لكن لا يمكن أيضا انكار أنه في هذه الفترة تم إنتاج مجموعة من أهم الأفلام في تاريخ السينما المصرية والعربية، مثل "الأرض" والاختيار" و"العصفور" و"القاهرة 30"، و"يوميات نائب في الأرياف" و"المومياء" لشادي عبد السلام "الذي تميز باشتغاله على تثوير اللغة السينمائية نفسها بتحريرها من الخطاب السردي[2]".

كما أن أفلام ستينيات القرن العشرين لم تنحصر في نمط واحد، بل تنوعت لتشمل مواضيع مختلفة تعكس روح تلك الحقبة،" فمنها ما تناول الفقر، مثل فيلم "اللص والكلاب"، وركز على إعلاء قيمة العمل والإشادة بالمجتمع الاشتراكي، ومنها ما أدان السلبية وعدم المشاركة السياسية، مثل فيلم "جفت الأمطار"، الذي تناول أيضًا موضوعات الديموقراطية والارتباط بالأرض والمقاومة، ويصف الناقد "العريس" هذه المرحلة بمرحلة "المخاض"، حيث شهدت السينما المصرية انتقالًا هامًا من سينما الواقع إلى سينما القضية، متأثرةً بالتحولات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها البلاد[3]".

ومع تراجع دعم القطاع العام للسينما المصرية في مطلع السبعينيات، حاول بعض المخرجين البحث عن مصادر تموين أجنبية لتجسيد تطلعاتهم، "وعلى رأسهم يوسف شاهين، فقد حصل على دعم من الجزائر لثلاثة أفلام، ثم اتجه

---

[1]- ينظر، السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، مرجع سابق، ص280

[2]- المرجع نفسه، ص281.

[3]- المرجع نفسه، ص281.

إلى فرنسا التي ساهمت في إنتاج أكثر من ستة عشر فيلمًا من إنتاج شركته، تركت هذه التجربة أثرًا عميقًا على شكل ومضمون أفلام شاهين، لا سيما على المستوى البصري وجودة الصوت[1]".

تعدّ السينما المصرية من أقدم وأعرق سينمات العالم العربي، ولها تاريخ حافل بالإبداع والإنجازات، وبالرّغم من الهزّات العنيفة التي تعرّضت لها خلال تاريخها وصراعاتها إلا أنها لا تزال بمثابة الرّمز والممثّل للثقافة العربية، وتُعد مصدر إلهام للعديد من صانعي الأفلام في جميع أنحاء العالم.

[1]– السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، مرجع سابق، ص282.

الفصل الثاني: زقاق المدق بين الرواية والفيلم، دراسة في تكامل الفنون.

تمهيد

أولا: نجيب محفوظ، سيرة كاتب ورحلة في عوالمه الروائية (حياته، مؤلفاته، سيناريو نجيب محفوظ، وفاته).

ثانيا: الأفلمة وتقنيات الانتقال من اللغوي الروائي إلى الأيقوني السينمائي زقاق المدق نموذجا.

ثالثا: آليات تشكيل بنى العوالم السردية في رواية وفيلم زقاق المدق، الراوي العليم روائيا والمصوّر الأكبر سينمائيا.

رابعا: تقبّل السينما لروايات نجيب محفوظ، زقاق المدق نموذجا

خامسا: نقد وتقييم.

تمهيد

يصعب إيجاد كاتب في عالمنا العربي المعاصر، شغلَ عقول القرّاء والنقاد، مثلما فعل نجيب محفوظ؛ فما قدّمه من خلال عالمه القصصي الغني، المتشابك المستويات، الذي يعدّ فسيفساء مركّبة من العلاقات الإنسانية المعقّدة والرّموز المبهمة، قد أثار نقاشات لا تنتهي، وطرح مشكلات لا حصر لها، وأشعل نار جهدٍ نقديّ متواصلٍ يسعى جاهدا إلى كشف أسرار هذا العالم الفريد.

إنّ عالم نجيب محفوظ بقدر ما يحمل في طيّاته من معانٍ ودلالات غزيرة، يحفّز عمليات لا تتوقّف من التحليل والتفسير والشّرح، وتتنوّع هذه العمليات وتتباين، فنجدها متعارضة تارةً ومتشابهة على المستوى العملي تارةً أخرى، بينما تختلف أو تتّفق من حيث الغاية أو المنظور. لكن، في النهاية، تشكّل هذه العمليات المختلفة لوحةً معقّدة من التفسيرات والشروح والتأويلات، لوحةً تنطوي على ثراء وتنوع لا مثيل لهما، كما تنطوي على تناقضات وتعارضات تضفي عليها المزيد من الغموض والجاذبية[1].

إنّ نجيب محفوظ، من خلال إبداعه الأدبي، قدّم لنا عالما غنيًّا لا ينضبّ من المعاني والتفسيرات، عالما يدعونا باستمرار إلى الغوص في أعماقه واستكشاف أسراره، عالما سيظلّ مصدر إلهام لا ينضبّ للأجيال القادمة، وهو ما سنكتشفه من خلال هذا الفصل الذي نستهلّه بلمحة إحصائية لإنجازات الرّجل في حياته، ونمرّ إلى أحد نماذجه الروائية وهي رواية زقاق المدق لندرس مسار انتقالها إلى شاشة السينما، ونتطرّق في المبحث الثالث لآليات تشكيل بنى العوالم السردية في رواية وفيلم زقاق المدق مسلّطين الضوء على الراوي العليم روائيا والمصوّر الأكبر سينمائيا، لنصل إلى المبحث الرّابع الذي نحاول من خلاله عرض أهمّ الأسباب التي تجعل من الرّواية –وروايات محفوظ خاصّة– قابلة للنقل السينمائي ومرغوبة من طرف الشاشة السينمائية، ونختتم الفصل بنقد وتقييم لعملية الأفلمة وبعض الفوارق الفنية الإبداعية التي برزت بين رواية زقاق المدق والفيلم المقتبس عنها.

[1]– ينظر، جابر عصفور، نقاد نجيب محفوظ، مكتبة مصر، القاهرة، 1992، ص247.

أولا: نجيب محفوظ، سيرة كاتب ورحلة في عوالمه الروائية (حياته، مؤلفاته، سيناريو نجيب محفوظ، وفاته)

1. نجيب محفوظ من صفحات الرواية إلى شاشات السينما:

يقول لويس عوض: "ما عرفت كاتبا من الكتاب ظل مغمورا مغبونا مهملا عامة حياته الأدبية دون سبب معلوم، ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة في السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضا، مثل نجيب محفوظ. وما عرفت كاتبا رضى عنه اليمين والوسط واليسار، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين، مثل نجيب محفوظ، فنجيب محفوظ قد غدا في بلادنا مؤسسة أدبية أو فنية مستقرة، تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التي تقرأ عنها ولعلك لا تعرف ما يجرى بداخلها، وهى مع ذلك قائمة وشامخة، وربما جاء السياح، أو جيء بهم، ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة، والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التي هي نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي فحسب، بل هي مؤسسة شعبية أيضا، يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار في القهوة وفى البيت وفى نوادي المتأدبين البسطاء[1]".

1.1. حياةُ نجيب محفوظ:

هو نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم أحمد باشا ولد في حي الجمالية بالقاهرة عام 1911، و"نشأ في كنف عائلة محافظة، خلال سنوات دراسته الثانوية، انفتح على عالم القراءة من خلال الروايات البوليسية المترجمة، ليتوسع نطاق اهتماماته الأدبية لاحقا مع قراءة روايات المنفلوطي وكتب من الأدب العربي القديم، مع تقدمه في السن، انغمس محفوظ في قراءة أعمال كبار أدباء عصره مثل طه حسين والعقاد وهيكل والمازني والحكيم ويحي حقي وسلامة موسى، مما أكسبه ثقافة أدبية واسعة، ولم يتوقف طموحه عند الأدب العربي، بل اتجه أيضا نحو استكشاف آفاق الأدب العالمي، مما أثرى تجربته الأدبية وساهم في تكوينه كأحد رواد الرواية العربية الحديثة"[2].

---

[1]– جابر عصفور، قراءة في نقاد نجيب محفوظ ملاحظات أولية، مجلة فصول، العدد 03، 01 أبريل 1981، ص247، 248

[2]– ينظر، طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص85.

كان لمكان ميلاد نجيب محفوظ –وهو حي الجمالية* في قلب مدينة القاهرة– أثرٌ مهمّ في مسيرته الأدبية من خلال "اختلاطه بالعامة وحسن معرفته بتفاصيل الحياة الشعبية التي انعكست على أدبه، وظل حريصا على استخدامها بصورة دائمة، وفي معظم رواياته وقصصه، ولم يتخل عن هذه التفاصيل خلال رحلته الفنية الطويلة، والتي انتقلت بين العديد من المدارس الفنية المختلفة[1]".

"ومن حي الجمالية أخذ أسماء كثير من رواياته مثل "خان الخليلي 1945" و "زقاق المدق 1947" و "بين القصرين 1956" و "قصر الشوق 1957" و "السكرية 1957"، وكل هذه الأسماء هي أسماء الحوارى المتلاصقة الطويلة والشيقة الدافئة في حي الحسين[2]".

لقد نهل محفوظ من حيّه العريق رموزا أدبية شكّلت حبكةً للعديد من قصصه ورواياته، "فمن هذا الحي العريق استقى نجيب محفوظ إلهاما عميقا شكل لبنات روائعه، فكانت "الحارة" بمثابة رمز للمجتمع بكل تعقيداته وعلاقاته، تجسيدا للحياة بكل تناقضاتها وتنوعها[3]".

ومن أزقة الجمالية، "برزت شخصية "الفتوة" بوضوح، رمزا للسلطة بكل تجلياتها، من العدل إلى الظلم، من السماحة إلى ضيق الأفق، من العنف إلى الاعتدال، من الشهامة إلى البطش[4]".

لم تغفل عين نجيب الثاقبة عن توظيف هذه التفاصيل الدقيقة في نسيج رواياته، تلك التي تشرّبتها روحُه منذ نشأته الأولى في أحضان حيّ الحسين، فباتت "الجمالية" بمعالمها وشخوصها جزءًا لا يتجزأ من عالمه الروائي، ينهل منها رموزَه ويغزل خيوطَ حكاياته الخالدة.

---

[1]– رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، دار الشروق، ط1، 1995، ص17.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص18

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص18.

***–حي الجمالية في قلب مدينة القاهرة التي بناها جوهر الصقلي منذ أكثر من ألف سنة، وفي هذا الحي القديم الأصيل يعيش أبناء الشعب جيلا بعد جيل.**

حصل "نجيب محفوظ على "البكالوريا" – الثانوية العامة في تلك الأيام–ودخل قسم الفلسفة في كلية الآداب جامعة القاهرة، وكان اسمها قبل الثورة "جامعة فؤاد الأول"، وتخرّج من الجامعة سنة 1934. بدأ نشاطه الفكري وهو طالب، واتصل بأستاذين كبيرين له، ظلّ تأثيرهما في شخصيته لمدّة طويلة من مسيرته؛ الأوّل هو الشيخ مصطفى عبد الرزاق أستاذ الفلسفة الإسلامية في كلية الآداب، والأستاذ الثاني هو سلامة موسى الصحفي والمفكر الكبير، والحقيقة أن نجيب محفوظ هو خلاصة الامتزاج والتفاعل في شخصيته بين هذين الأستاذين الكبيرين[1]".

بعد تخرّجه "عام 1934، خاض نجيب محفوظ غمار الحياة الوظيفية، تاركا بصماته على مختلف المناصب التي شغلها حتى تقاعده في ديسمبر 1971، فكان أول منصب له سكرتيرا برلمانيا لوزير الأوقاف، بتوصية من أستاذه الأول مصطفى عبد الرازق، الذي أصبح وزيرا للأوقاف آنذاك، واستمر محفوظ في وزارة الأوقاف حتى عام 1955، لينتقل بعدها إلى وزارة الإرشاد القومي، كما كانت تُسمى في ذلك الوقت[2]".

ومع تقسيم وزارة الإرشاد القومي إلى وزارتي الثقافة والإعلام، "اختار محفوظ العمل في وزارة الثقافة، حيث مكث حتى نهاية مسيرته الوظيفية، تميزت مسيرة نجيب محفوظ الوظيفية بتنوعها وثرائها، حيث تنقل بين مختلف الوزارات، واكتسب خبرات ثرية مكنته من فهم طبيعة المجتمع المصري بشكل عميق، وهو ما انعكس بوضوح في أعماله الأدبية الخالدة[3]".

تميّزت حياة نجيب محفوظ بالعديد من القرارات والمواقف المهمّة التي شكّلت مسيرته، "ومن أبرزها رفضه خوض غمار السياسة بشكل مباشر، وذلك على الرغم من غنى كتاباته الروائية والقصصية بعناصر السياسة وفهمه العميق لتقلباتها وأحداثها[4]".

---

[1]– رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص19، 20.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص21.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص21.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص21.

فنجيب محفوظ، وإن لم ينخرط في العمل السياسي بشكل تقليدي، كان كاتبا سياسيا من الدّرجة الأولى، فقد وظّف إبداعه الأدبي لرصد الواقع السياسي بكلّ تعقيداته، مسلّطا الضوء على هموم المجتمع وقضايا السلطة والصراع.

تجلّت عبقرية محفوظ في قدرته على تحويل الأحداث السياسية إلى روايات إنسانية آسرة، حيث نسج من خيوط الواقع حكايات تلامس وجدان القارئ وتثير تساؤلاته حول طبيعة الحكم والعدالة والحرية.

إنّ رفض محفوظ للسياسة بصفتها ممارسة مباشرة لم يمنعه من أن يكون مفكّرا سياسيا عميقا وناقدا اجتماعيا جريئا، فقد آمن بأنّ الأدب أداة قوية للتغيير، وأنّ الكاتب مسؤول عن تنوير المجتمع وتوجيهه نحو مستقبل أفضل. "ارتبط نجيب محفوظ في مشوار حياته وفنه ببلده مصر أشد الارتباط، ونستطيع أن نقول إن كل رواياته وقصصه بغير استثناء مرتبطة بمصر وشعبها وتاريخها والصراعات التي تعرضت لها والحالات النفسية المختلفة التي مرت بها، ولا نخطئ إذا قلنا إن "مصر" هي البطل الأول والأكبر في أدب نجيب محفوظ. وقد خرج محفوظ من هذا المشوار "بفاتورة" يمكن أن نلخصها فيما يلي: مرض السكر، وضعف السمع، و49 عملا روائيا وقصصيا، والرضا عن النفس، والتواضع الجميل، وجماهيرية واسعة في الوطن العربي، وتقدير مصر له، وقد بدأ التقدير المحلي بجائزة صغيرة قدمتها له وزارة المعارف المصرية في الأربعينيات، ووصل التقدير العالمي إلى ذروته، عندما نال جائزة نوبل في أكتوبر 1988، كأول كاتب عربي ينال هذه الجائزة[1]".

2.1. مؤلفات نجيب محفوظ:

ترك نجيب محفوظ إرثا وثروة أدبية، تنوّعت ألوانها وامتدّت روافدها بين الروايات الطويلة والقصص القصيرة، بالإضافة إلى سيناريوهات حُوّلت إلى أعمال سينمائية أو تلفزيونية وبعض المسرحيات، كما ترجم كتابًا واحدًا فقط، والجدول المنجز أسفله يقدّم إحصاء لإرث محفوظ الأدبي والفني:

[1]– رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص26، 27.

الروايات[1]	المجموعات القصصية	السيناريوهات	المسرحيات[2]	الكتب المترجمة[3]
عبث الأقدار 1939	همس الجنون 1948	المنتقم 1947	مسرحية يحيى	مصر القديمة
رادوبيس 1943	دنيا الله 1963	مغامرات عنتر وعبلة	وبميت (صدرت	1932 ترجمة
كفاح طيبة 1944	بيت سيئ السمعة 1965	1948	عام 1969 ضمن	نجيب محفوظ
القاهرة الجديدة 1945	خمارة القط الأسود	لك يوم يا ظالم	كتاب تحت	العنوان الأصلي:
خان الخليلي 1945	1969	1951	المضلة)	Peeps at
زقاق المدق 1947	تحت المظلة 1967	ريا وسكينة 1953	تركة (صدرت عام	Many
السراب 1948	حكاية بلا بداية ولا نهاية	جعلوني مجرماً 1954	1969 ضمن	Lands:
بداية ونهاية 1949	1971	شباب امرأة 1956	كتاب تحت	Ancient
بين القصرين 1956	شهر العسل 1971	فتوات الحسينية	المضلة)	Egypt 1912
قصر الشوق 1957	الجريمة 1973	1954	النجاة (صدرت	الكاتب: جيمس
السكرية 1957	الحب فوق هضمة الهرم	النمرود 1956	عام 1969 ضمن	بيكي
أولاد حارتنا 1959	1979	الفتوة 1957	كتاب تحت	
اللص والكلاب 1961	الشيطان يعظ 1979	مجرم في إجازة 1958	المضلة)	
السمان والخريف 1962	رأيت فيما يرى المنام	جميلة 1958	مشروع للمناقشة	
الطريق 1964	1982	الطريق المسدود	(صدرت عام	
الشحاذ 1965	التنظيم السري 1984	1958	1969 ضمن	
ثرثرة فوق النيل 1966	صباح الورد 1987	أنا حرة 1959	كتاب تحت	
ميرامار 1967	الفجر الكاذب 1989	إحنا التلامذة 1959	المضلة)	
المرايا 1971	أصداء السيرة الذاتية	بين السماء والأرض	المهمة (صدرت	
الحب تحت المطر	1994	1959	عام 1969 ضمن	
1973	القرار الأخير 1996	درب المهابيل 1959	كتاب تحت	
الكرنك 1974	صدى الإنسان 1999	الناصر صلاح الدين	المضلة)	
حكايات حارتنا 1975	فتوة العطوف 2001	1963	المطاردة (صدرت	
قلب الليل 1975	أحلام فترة النقاهة 2004	ثمن الحرية 1967	عام 1973 ضمن	
حضرة المحترم 1975		دلال المصرية 1970	كتاب الجريمة)	

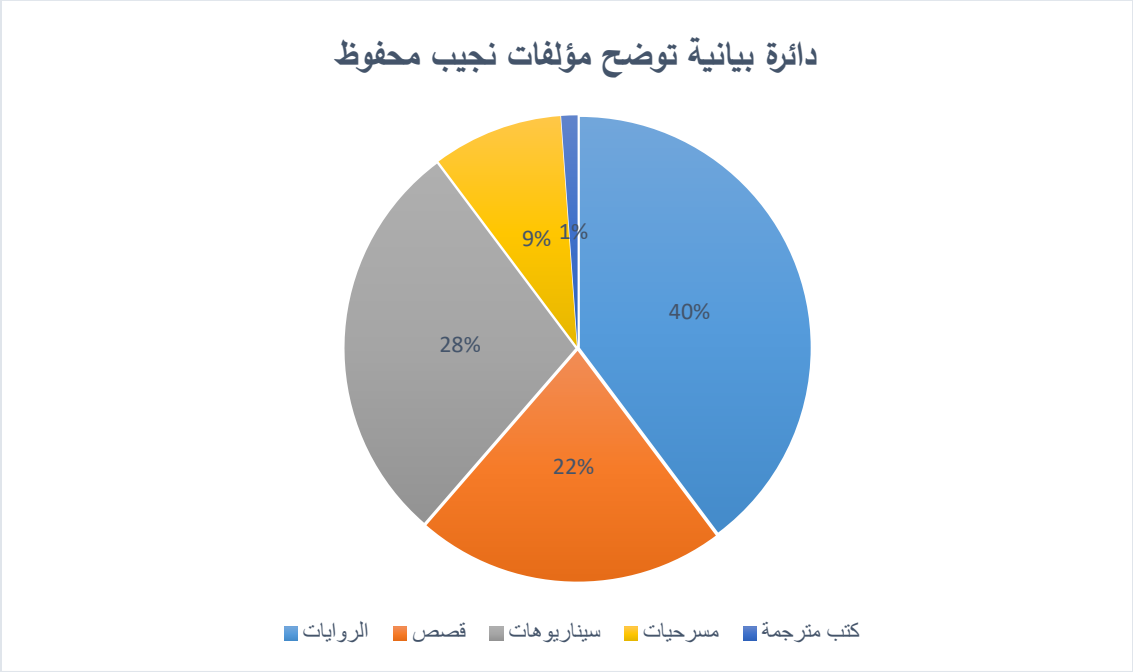
ملحمة الحرافيش 1977 عصر الحب 1980 أفراح القبة 1989 ليالي ألف ليلة 1982 الباقي من الزمن ساعة 1982 أمام العرش 1983 رحلة ابن فطومة 1983 العائش في الحقيقة 1985 يوم قتل الزعيم 1985 حديث الصباح والمساء 1987 قشتمر 1988		الاختيار 1970 ذات الوجهين 1973 وكالة البلح 1982 الخادمة 1984 امبراطورية م 1972 المذنبون 1975 الوحش 1954	الجبل (صدرت عام 1979 ضمن المجموعة القصصية الشيطان يعظ) الشيطان يعظ (صدرت عام 1979 ضمن المجموعة القصصية الشيطان يعظ)	

من خلال الجدول الموضّح أعلاه تمكّنا من إحصاء 35 رواية لنجيب محفوظ، و19 مجموعة قصصية و26 سيناريو كتبها لأفلام سينمائية بالتعاون مع كتّاب سيناريو آخرين؛ أبرزهم المخرج صلاح أبو سيف، كما أحصينا 8 مسرحيات لنجيب محفوظ وكتابًا واحدًا مترجمًا، وسنُنشئ دائرة بيانية توضّح أكثر اهتمامات نجيب محفوظ وأين يرتكز شغفه.

[1]– مؤسسة هنداوي، موقع إلكتروني، 2024/06/22/ 22:25، https://www.hindawi.org/

[2]– نجيب محفوظ، المسرحيات، دار الشروق، مصر، ط2، 2008.

[3]– مؤسسة هنداوي، مرجع سابق.



نلاحظ من خلال الدّائرة البيانية أعلاه أنّ نسبة الرّوايات هي 40 بالمئة كأعلى نسبة من بين المؤلّفات الأخرى، ما يبيّن ميول نجيب محفوظ المعروف برواياته وشغفه الكبير بالعالم الرّوائي، ولكنّ الملاحظ أنّ كتابة السيناريو كانت أيضا محطّ اهتمامٍ لافِت لنجيب محفوظ بنسبة اقتربت من الثلاثين لتستقرّ عند 28 بالمئة، ثمّ تأتي القصص ثالثا بنسبة 22 بالمئة؛ بينما كان شغف محفوظ بالمسرحية ضعيفا نوعا ما وهذا يطرح عدّة تساؤلات كونه شغوفًا بالخيال والسينما. بالإضافة لما سبق نجد محفوظ ترجم كتابًا واحدًا خلال مسيرته الأدبية والفنية ليحتلّ الكتاب نسبة 1 بالمئة من النّسبة الاجمالية للمؤلَّفات.

3.1. سيناريو نجيب محفوظ:

نجيب محفوظ، الحائز على جائزة نوبل للآداب، تجاوز شهرتَه بوصفِه روائيًّا ليكشف عن موهبة أخرى كمؤلِّف سيناريوهات، فعلى الرغم من أنّ العديد من رواياته حُوّلت إلى أفلام، إلا أنّه اختار بوعيٍ عدم كتابة السيناريوهات بنفسه. كان يرى أنّ كل عمل فني يستحقّ أن يولد من جديد في شكل مختلف، وأنّ تحويل الرواية إلى فيلم يتطلّب رؤية فنية مستقلة؛ فترك هذه المُهمّة لكتّاب سيناريو آخرين، مثل سعد الدين وهبة، وكتب هو سيناريوهات أصلية لأفلام مستقلّة، ما عدا مرّة واحدة عندما كتب سيناريو "الاختيار" للمخرج يوسف شاهين.

كان صلاح أبو سيف من اكتشف موهبة نجيب محفوظ في كتابة السيناريو، فبعد أن قرأ رواية "عبث الأقدار"، اقترح عليه كتابة سيناريو لفيلم "عنتر وعبلة"، وعلى الرّغم من عدم خبرة محفوظ في هذا المجال، إلا أن أبو سيف درّبه شخصيا وعلّمه أساسيات كتابة السيناريو، ويمكن القول أنّ أبا سيف كان المعلّم الأول لمحفوظ في هذا المجال.

شارك نجيب محفوظ في كتابة العديد من السيناريوهات، ونذكر أبرز أعماله: "اشترك محفوظ مع صلاح أبوسيف في أفلام "لك يوم يا ظالم" سنة 1951، "ريا وسكينة" عام 1953، "الوحش" عام 1954، وأخرجها جميعا صلاح أبو سيف. وواصل محفوظ مشاركته في كتابة السيناريو، ليس فقط مع صلاح أبوسيف بل مع غيره من المخرجين، فساهم مثلا مع نيازي مصطفى في كتابة نص فيلم "فتوات الحسينية" عام 1945، ومع حسن رمزي في "الهاربة" عام 1958.

وتوسعت مساهماته ومشاركته لمخرجي الأفلام في إعداد سيناريوهاتهم إلى مشاركة كتاب بعينهم خلاف هؤلاء المخرجين مثل: الأديب أمين يوسف غراب في فيلم "شباب امرأة" سنة 1955، ومحمود صبحي في فيلم" النمرود" عام 1956، والسيد بدير في فيلم "الفتوة" عام 1957، كما شاركه أيضا في كتابة نص "جعلوني مجرما" إخراج عاطف سالم عام 1945، وساهم مع الأديب عبد الحميد جودة السحار في "درب المهابيل" من إخراج توفيق صالح عام 1955، وعلى الزرقاني وعبد الرحمن الشرقاوي في "جميلة الجزائرية" ليوسف شاهين سنة 1959، بالإضافة إلى مساهمته مع عبد الرحمن الشرقاوي وعز الدين ذو الفقار في سيناريو فيلم "الناصر صلاح الدين" من إخراج يوسف شاهين 1963.

على أن هناك ملاحظتين يجوز أن نثبتهما في هذا السياق :أولاهما أن أغلب هذه الأفلام كانت ذات طابع واقعي اجتماعي يعتمد في مصدره على الواقع المعاش نفسه، متمثلاً في وقائع وأحداث حقيقية خبرها البعض، أو عايشها جيل من الناس، كما هي الحال في فيلم "ريا وسكينة" الذي استند في نصه إلى ملفات الشرطة والنيابة والقضاء في الخمسينيات. وكذلك فيلم "شباب امرأة" الذي يُعد –وفقًا لتصريح صلاح أبو سيف– نوعًا من المطابقة الموضوعية لفترة من حياته الشخصية إبان تواجده في فرنسا، وفيلم "الوحش" المستمد من أحداث واقعية بصعيد مصر. وما قيل عن هذه الأفلام يصدق بالمقدار نفسه على "جميلة الجزائرية"، و"إحنا التلامذة"، و"بين السماء والأرض"، وغيرها من الأفلام.

وثانيهما، هو أن هذه المرحلة قد تزامنت مع مرحلة الواقعية الأدبية في روايات محفوظ، حين تخلى عن إنتاجه ذي الصيغة الفرعونية لحساب الواقع الاجتماعي المصري الجديد.

وتُشير هاتان الملاحظتان إلى حقيقة أساسية، وهي أن هذه النصوص، بما تتسم به من تركيز على البيئة الشعبية والشخصيات الواقعية، وأسلوب المعالجة السردي للأحداث، والطرح الاجتماعي النقدي، والسمة الميلودرامية التي تظهر في الكثير منها، تدل جميعها على أن نجيب محفوظ قد أثر بشكل عميق في صناعة الأفلام[1]".

ورغم أنّ نجيب محفوظ بدأ مسيرته في كتابة السيناريوهات في أوائل الأربعينيات، إلا أن تحويل رواياته إلى أفلام لم يبدأ إلا في نهاية الخمسينيات.

تعدّدت أسباب توقّف نجيب محفوظ عن كتابة السيناريوهات الأصلية، منها انشغاله بمسؤولياته الإدارية في هيئة الرقابة الفنية، وربما رغبته في التركيز على الكتابة الروائية. ومع ذلك، استمرّ تأثيره في السينما من خلال تحويل رواياته إلى أفلام، ممّا يؤكّد مكانته كواحد من أهمّ الروائيين الذين تركوا بصمة واضحة في السينما المصرية.

4.1. وفاة نجيب محفوظ:

تعرّض نجيب محفوظ لمحاولة اغتيال مِن شابّين وصفاه بالكفر والخروج عن الملّة، بسبب الحملة الشرسة التي تعرّض لها من عدّة جهات من المتشدّدين والهيئات الدينية، ومردّ ذلك إلى ما وصفوه بالتطاول على الذات الإلهية في رواية "أولاد حارتنا" 1950، إلا أنّ طعنه في العنق من قبل هاذين الشابين لم يتسبب في وفاته ومكث في المستشفى لمدّة من الزمن.

في صباح يوم الأربعاء 30 أغسطس من عام 2006، وتحديدا على الساعة الثامنة وخمس دقائق في مستشفى الشرطة بحيّ العجوزة وسط القاهرة، توفّي نجيب محفوظ جرّاء قرحة نازفة وهبوط قويّ مفاجئ في ضغط الدم وفشل كلويّ كما ذكرت المصادر الطبية.

[1]– عبد التواب حماد، السينما في أدب نجيب محفوظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الشركة الدولة للطباعة، مصر، أغسطس 2003، ص21

ثانيا: الأفلمة وتقنيات الانتقال من اللغوي الروائي إلى الأيقوني السينمائي، زقاق المدق نموذجا

منذ القدم والعلاقة وطيدة بين الأدب والسينما حين توجّه صنّاع الأفلام إلى اختيار روائع الأعمال الأدبية ليصنعوا منها أفلاما، والتي لا يزال البعض منها خالدًا حتى الآن في ذاكرة الجمهور. ونحن هنا عندما نتحدث عن الأدب نقصد الأدب بكافّة أشكالهِ كالشّعر والنص المسرحي والقصة القصيرة والرواية، ولعل الرّواية هي الأكثر توازيًا والتصاقا بالسينما.

الرّواية والسينما لونان تعبيريّان يتّفقان ويختلفان في آنٍ واحد. هذه ليست مفارقة، بل إنهما يلتقيان عند نقطة جوهرية تتمثل في السردية التي تصبغهما، ويختلفان من حيث تغيّر آلية الخطاب لا مضمونِه. فهما يستخدمان السّرد خطابًا ذا حمولات أيديولوجية، ويختلفان في كيفية تقديمه تبعا لاختلاف آلية التعبير.

الرّواية تصوير بالكلمات وتعبير بالمجرّد، بينما السينما عين مبصرة وتجسيد للعالم، وتبعا لهذه الخصوصية يتحقّق التقاؤهما فيما يعرف بـ"الاقتباس أو التكييف–Adaptation " أو نقل الرواية إلى السينما، فالرّواية المكتوبة تتحوّل إلى شريط مرئي يجسّد المجرّد برؤيةٍ تأتي أحيانا مغايِرة لرؤية الرّواية.

تواجه الرواية عند تحويلها إلى فيلم مخاطرَ عديدة، أبرزها التأثيرات الأيديولوجية التي قد تغيّر الكثير في بنيتها الأساسية. قد تتسبب هذه التأثيرات في حذف أو إضافة شخصيات وأحداث، أو حتى تغيير رؤية الرواية بشكل جذري. وبهذا تتجاوز عملية التحويل مجرّد تغييرٍ في أسلوب العرض لتصل إلى مستوى أعمق من التعديل على النص الأصلي بسبب قيود خارجية مثل الرقابة السياسية أو الدينية أو الاجتماعية.

وللاقتراب من عملية الأفلمة بشكل يسمح لنا بوعيٍ جوانبها التقنية، سندرس روايةَ زقاق المدق لنَجيب محفوظ والتي حُوّلت إلى فيلم سينمائي حمل الاسم نفسه للمخرج المصري حسن الإمام.

1. **زقاق المدق رواية وفيلما:**

1.1. **رواية زقاق المدق: بطاقة فنية**

- **العنوان:** زقاق المدق.
- **اسم الكاتب:** نجيب محفوظ.
- **اللغة:** العربية الفصحى.
- **سنة النشر:** 1947.

- **الناشر**: دار الشروق.
- **عدد الصفحات**: 318.
- **أهم شخصيات الرواية:**

- **رضوان الحسيني**: شيخ متديّن بهيّ الطّلعة، يمثّل قيم الخير والفضيلة.
- **حميدة**: فتاة جميلة طموحة تكافح ضدّ قيود المجتمع لكنّها بالمقابل ضعيفة الإيمان وتَنساق وراء الرّذائل والمفاسد في سبيل المال.
- **عباس الحلو**: شابّ فقير عصامي، يعمل بجدّ لتحسين حياته لكنّ صدمةَ حميدة جعلته ينحرف.
- **فرج إبراهيم**: تاجر الرقيق، يظهر فجأة في الزقاق، ويقود جميلة لحياة الفسوق والرذيلة.
- **شخصية سنية العفيفي**: أرملة تحاول الحفاظ على كرامتها وسط ظروفٍ قاسية.
- بالإضافة **لأمّ حميدة** والعديد من الشخصيات الثانوية.

- **ملخّص الرواية:**

تفتح رواية "زقاق المدق" أبوابَها على عوالم ضيّقة قاتمة، حيث يرسم نجيب محفوظ لوحة واقعية لحياة المصريين البسطاء في زمنٍ مضى، وينقلنا إلى زقاق مظلم تعجّ به البيوت المتداعية، وتخيّم عليه أجواء الملل والرّوتين، هناك تولد بطلة الرّواية الفتاة حميدة، فتاة جميلة متمرّدة على قيود مجتمعها، تحلم بحياة فخمة بعيدة عن ضيق الزقاق وسخافته، ترى حميدة شابًّا طموحًا يعمل في محلّ حلاقة فتُعجب به وتعلّق عليه آمالها وطموحاتها، وترى فيه الملاذ الوحيد والسبيل للخلاص والهروب من واقعها، فتغريه بجمالها ورقّتها وتدفعه للتخلي عن محلّه الوحيد سعيا وراء إرضائها وتحقيق أحلامها. يتقدّم الشاب لخطبتها ويتوصّل لفكرة أنّ محلّ الحلاقة لن يستطيع تلبية حاجات حميدة لذا يقرّر الالتحاق بمعسكر الإنجليز من أجل الظّفر بفرصة عمل وتحصيل المزيد من المال لإرضاء حميدة، لكنّ حميدة لا تقدّر كلّ هذا، وبمجرد مغادرة عباس تستأنف رحلة البحث عن رجل أحلامها، الرّجل الثري الذي سيحقّق لها طموحاتها، فيُعجب بها رجل غامض يدعى فرج، يقودها إلى حياة جديدة وسط ظلام الليل وفي أحياء الكباريهات، مقابل التخلّي عن شرفها، وهو ما يحدث فتسقط حميدة سقطة شنعاء في سبيل تحقيق طموحاتها فتنساق وراء حياة الرذيلة والمال. يعود عباس حبيبها الأول فيراها على هذه الحال فتتحطّم حياته ويصاب بالانهيار، باحثا عن أي سبيل ينسيه فاجعته ويخلّصه من ألم خيانة حميدة له،

فيقرّر الانتقام ممن كان السبب في انحطاطها ووصولها لهذا المآل، يقرّر الانتقام من فرج إبراهيم، ويمضي في ذلك برفقة صديقه حسين، وبعد دخوله الحانة يرى حميدة في مشهد مخلّ مع جنود إنجليز فتثور ثائرتُه ويضربها بزجاجة خمر ويدمي وجهها، لينهال عليه الجنود بالضرب حتى قتلوه. يفقد عباس حياته في سبيل غيرته وشرفه، وتعيش حميدة التي آثرت طريق الانحراف على الاستقامة والعفاف والكفاف.

تُقدّم الرواية صراعا بين الخير والشر، وبين الأحلام والواقع، وبين الطّموح والفساد، ويجسّد نجيب محفوظ ببراعة تناقضات النفس البشرية، والسعي لتحقيق الأحلام دون العودة إلى المرجعية الدينية والثقافية السليمة مع مجتمع استغلالي لا يرحم الفتاة التي تتبع أحلامها ويستغلها بوحشية، كما يصوّر معاناة الشاب الفقير الذي يسعى بكل جهد لتحقيق حياة كريمة ويفقد حياته في سبيل شرفه ومبادئه.

2.1. فيلم زقاق المدق: بطاقة فنية

- **العنوان:** زقاق المدق.
- **النوع:** دراما.
- **اللغة:** العامية المصرية.
- **تاريخ الصدور:** 1963.
- **مدة العرض:** 122 دقيقة.
- **المخرج:** حسن الإمام.
- **سيناريو وحوار:** سعد الدين وهبة.
- **الإنتاج:** رمسيس نجيب.
- **التوزيع:** الشركة العربية للسينما.
- **المونتاج:** رشيدة عبد السلام.
- **التصوير:** علي حسن.
- **الموسيقى:** علي إسماعيل.
- **قصة:** نجيب محفوظ.

الصورة رقم 01: ملصقة فيلم زقاق المدق

- **التشخيص:** شادية في دور حميدة، صلاح قابيل في دور عباس الحلو، يوسف شعبان في دور فرج، بالإضافة للعديد من الكومبارس الذين ساهموا في البناء العام لأحداث الفيلم.

- **ملخص الفيلم:**

فيلم زقاق المدق أُنتج سنة 1963 وهو مقتبس عن رواية تحمل الاسم نفسه للأديب والروائي المصري نجيب محفوظ. لم يبتعد الفيلم عن روح الرواية والمسار الكبير لأحداثها، حيث ينقلنا إلى حارة ضيّقة من حارات مصر العتيقة، أين تعيش شابة تدعى حميدة، الفتاة اليتيمة التي تحلم بحياة كريمة مفعمة بالثراء، وفي سبيل تحقيق طموحها لا تترك أي وسيلة ومنها إيقاع الشاب عباس لحلو في شراك هواها ليتزوّجها ويحقّق أحلامها، إلا أنّ الشاب الفقير لم يكن يملك إلا محلّ حلاقة متواضعًا. بعد خطبة عباس لحميدة وكثرةِ طلباتها يقرّر أن يتخلى عن محل الحلاقة ويلتحق بمعسكر الإنجليز ليحصل على وظيفة أحسن تُدرّ عليه أموالا أكثر ليستطيع تلبية مطالب حميدة. وفي غيابه تقرّر حميدة التخلي عنه لأنّه لا يحقّق لها طموحها المادّي وتنطلق في رحلة البحث عن رجل آخر، وهنا يظهر رجل غامض تاجرُ رقيقٍ يعمل كصائد للنساء من أجل متعة العسكر الإنجليز، يدعى فرج، يستدرج حميدة ويغريها بحياة الكباريهات والمال والثراء فتقع في شراكه وتتخلى عن شرفها. تحتدم أحداث الفيلم ويعود عباس ليجد حبيبته قد تخلت عنه وتغيّر حالها وانغمست في حياة الفجور والرذيلة ليشكّل الأمر صدمة له ويقرّر الانتقام من الشيطان الذي كان سببا في جرّها إلى هذا المستنقع فيمضي للنيل من فرج، لكن عند دخوله للحانة تتسارع الأحداث وتنتهي بموت حميدة برصاصة طائشة وقتل إبراهيم فرج من طرف إحدى الفتيات اللواتي أغواهنّ.

الفيلم مثل الرواية يجسّد تناقضات الحياة وصراع الفضيلة والرذيلة والطموح وصدمة الواقع. يعد فيلم "زقاق المدق" تحفةً فنية تلامس مشاعر المشاهد وتترك أثرا عميقا في نفسه.

2. آليات الانتقال من الرواية إلى السينما:

يتطلب الانتقال من الوسيط الورقي المكتوب إلى الوسيط المرئي (تلفزيوني أو سينمائي) اتباع مجموعة من الآليات والتقنيات، وهذا ما سنقف عليه من خلال نموذج روايةِ وفيلمِ زقاق المدق، فمن خلال قراءتنا الرّوايةَ ومشاهدتنا الفيلمَ السينمائي رصَدنا عدّة آليات انتهجها صنّاع الفيلم من أجل نقل أحداث الرواية وحبكتها إلى شاشة السينما، ومن هذه الآليات:

1.2. الأسلوب:

في عالم الإبداع، تتناغم فنون مختلفة، ولكلّ منها لغته الخاصة؛ فالرواية تنسج حكاياتها بخيوط الكلمات، بينما ترسم السينما لوحاتها بلغة بصريّة ساحرة، ونرى ذلك جليًّا في المقارنة بين أدوات الرّوائي والمخرج السينمائي، فكلّ منهما يملك أسلوبه الخاص في التعبير؛ فبينما يمسك الروائي قلمه سلاحا يمسك المخرج كاميرتَه بوصلةً تقوده عبر عوالمه، وبينما ينسج الروائي حكاياته من خيوط دقيقة من المشاعر والأفكار، يرسم المخرج لوحاته بألوان نابضة بالحياة وحركة تخطف الأنفاس.

ويرى آلبرت فولتون: "أن الأسلوب السينمائي أشبه بأسلوب الرواية منه بأسلوب المسرحية، فالطريقة التي تعرض بها الرواية قصتها، وهي الوصف والسرد في الأساس، يمكن مقارنتها بالطريقة التي ينتجها الفيلم، وهي الصور"[1].

كما أنّ الكتابة بالكلمات رحلة داخل عقل القارئ، بينما الكتابة بالكاميرا رحلة عبر عينَي المشاهد، وبينما يمنح الروائي مساحة واسعة للقارئ للتخيل والتأمل، يُقدم المخرج تجربة حسّيةً غامرة لا تترك مجالا للشك؛ إلا ان هذا الاختلاف لا يعني التناقض، بل هو تكامل يُثري العمل الفنّي ويضفي عليه أبعادا جديدة، فكلّ من الرواية والفيلم يقدّم وجهة نظر فريدة لنفس الحكاية، ويتيح للمتلقي فرصة لاستكشافها من زوايا مختلفة، وعليه يقف الروائي والمخرج جنبا إلى جنب، كل منهما يمسك بأدواته ويبدع بأسلوبه ليقدّم للملتقي عالما ثريا وغنيا بالحكايات والمشاعر.

ومن خلال قراءتنا لرواية زقاق المدق ومشاهدتنا للفيلم السينمائي المقتبس منها والذّي يحمل الاسم نفسه، استخلصنا مجموعة من الملاحظات حول الأسلوب السردي للروائي والأسلوب الإخراجي للفيلم:

- **الأسلوب في رواية زقاق المدق**: انطلاقا من خصوصية الرواية التي يفرضها حاملها وهو الوسيط الورقي المعتمد على لغة الكلمات والحروف يُبحر نجيب محفوظ بمخيّلة القارئ في عوالم الوصف والتخييل مستخدما أدواته الإبداعية لرسم لوحات حيّة، من خلال وصف دقيق للمكان ولزقاق المدق ومجمل الأماكن التي وقعت فيها أحداث الرواية، حيث يضع محفوظ المشهد أمامه ويشحنه بتفاصيل غنيّة تسافر بالقارئ في رحلة تخترق الزمان والمكان وتضعه وسط أحداث الرواية قارئا وكأنه حاضر بين شخصياتها.

[1]– آلبرت فولتون، السينما آلة وفن، مرجع سابق، ص323.

بالإضافة إلى أن نجيب محفوظ يضفي على شخصيات الرواية لمسات إنسانية عميقة، مستخدما الوصف الدقيق لملامحهم وحركاتهم وتفاعلاتهم، ليعيش القارئ تجاربهم، متفاعلا مع مشاعرهم ومتأثرا بأفكارهم.

ولتوضيح أسلوب نجيب محفوظ في رواية زقاق المدق، لنتأمل هذا المقتبس من الرواية، يقول محفوظ: "**وخاطب سنقر الشيخ درويش قائلا برقة: انتصف الليل يا شيخ درويش.. فانتبه الشيخ إلى صوته، وخلع نظارته بهدوء وجلاها بطرف جلبابه، ثم لبسها من جديد وسوى رباط رقبته ونهض قائما واضعا قدميه في القبقاب وغادر القهوة دون أن ينبس بكلمة، يخرق السكون بضربات قبقابه على بلاط الزقاق. كان السكون شاملا، والظلمة ثقيلة، والطرق والدروب خالية مقفرة، فترك لقدميه مقوده، حيث لا دار له ولا غاية، وغاب في الظلمة**"[1]. ينسج نجيب محفوظ خيوط المكان من خيوط اللغة، مستخدما مهاراته الإبداعية لرسم صورة حية في مخيّلة القارئ، لا تحدّ الكلمات حدود المكان الروائي بل تُطلق العنان للخيال ليتجوّل بِحريّة دون قيود الواقع، فبناءُ المكان بالكلمات أسهل بكثير من تشييده بالحجارة والخرسانة؛ يصبح الرّوائي مهندسا للخيال، يصمّم أماكنه الخاصة ويضفي عليها لمسات إبداعية من خلال الوصف الدقيق والتشبيهات المبتكرة.

■**الأسلوب في فيلم زقاق المدق:** استنادا إلى ميزات الوسيط السينمائي الذي يفرض على المخرج متطلّبات معيّنة من أجل إنتاج فيلمٍ مناسب للعرض على شاشة السينما، مكّنتنا مشاهدتُنا لفيلم زقاق المدق من تسجيل عدّة ملاحظات حول أسلوب المخرج السينمائي:

على عكس الرواية التي تستحضر الأماكن وتُغذي خيالنا من خلال وصفها اللفظي، تُقدم لنا السينما عوالمها حية ونابضة بالحياة بصريًا. يعتمد المخرج حسن الإمام على تقنيات مختلفة، مثل الخداع البصري والتلاعب بالصور، لبناء ديكورات واقعية تجذب أنظار المشاهدين وتغمرهم في أجواء القصة، وبالرغم من أنّ الفيلم من دون ألوان إلا أن حركات الكاميرا وزوايا التصوير والكادراج اللافت للشخصيات والأمكنة عوّض غياب الألوان بشكل فعّال وجعلَ تجربة المشاهد لا تقلّ إثارة عن قراءته الروايةَ بل قد تفوقها في كثير من الأحيان.

[1]– نجيب محفوظ، زقاق المدق، دار الشروق، ط1، 2006، القاهرة، مصر، ص16

كما أنّ المخرج يقدّم للمشاهد تجربة متكاملة تخاطب الحواس جميعا، فالمشاهد لا يقرأ القصة كما في الرواية، بل يشاهدها ويسمعها ويُحسّ بها ويتفاعل آنيًّا مع مشاهدها، ما يتيح العيش مع الشخصيات ومشاركتهم مشاعرهم وأحاسيسهم.

بالإضافة إلى ذلك، تتمتع السينما بميزة على الرواية، وقفنا عليها في فيلم "زقاق المدق"، وهي اختصار العديد من أسطر وصفحات الرواية في مشهد واحد مكثّف وذي دلالة كبيرة. يمكن للمشاهد من خلاله فهم الحدث، على عكس الرواية التي تتطلب قراءة العديد من الأسطر أو الصفحات للوصول إلى هذا الإدراك الذي تمنحه السينما في ثوانٍ معدودة.

ويتطّلب خلقُ التفاعل الكبير المرجوّ في نفسِ المشاهد تأثيرًا آنيًّا ومباشرا وهو ما تمنحه الصورة لكونها لغة عالمية يفهمها الجميع، بغض النظر عن ثقافتهم أو لغتهم، تتيح لنا الصورة تفسير المشهد وتحليلَه بطرق مختلفة، ممّا يثري تجربتنا السينمائية ويجعلها أكثر تأثيرا.

يختلف الأسلوب بين الرواية والسينما وفقًا لثقافة وأيديولوجية كل من الروائي والسيناريست، أو بالأحرى الفريق السينمائي المسؤول عن تحويل الرواية إلى سيناريو وفيلم. ويكمن الفارق الجوهري في الأسلوب بينهما في طبيعة الوسيط ذاته؛ فما يمنحه الوسيط الورقي يختلف عما يقدمه الوسيط المرئي. لذا، فإن أي محاولة للمقارنة بين الأسلوبين دائمًا ما تعيدنا إلى جدل الصورة والكلمة الذي افتتحنا به هذه الدراسة.

2.2. الاختزال أو الحذف:

يعدّ الاختزال أو الحذف من أهمّ التحديات التي يواجهها صانعو الأفلام عند تحويل رواية إلى فيلم سينمائي، فبينما تتيح الرّواية مساحةً واسعة للوصف والتفاصيل، يُقيّد الفيلم بمدّة زمنية محدّدة، مما يضطر المخرج إلى إزالة بعض العناصر من القصة الأصلية.

ويتمّ الحذف عن طريق الاستغناء عن أحداث من الرواية والاكتفاء بجزء منها أثناء تجهيز مشاهد الفيلم، ذلك أن "الكلمة عالم من المجردات الذهنية، بينما الصورة عالم حسي بصري، وهذا الاختلاف يتبعه بالضرورة اختلاف في التلقي، فقارئ الرواية ذهني الوظيفة، متخيل ثم مؤول، بينما المشاهد بصري الوظيفة، واقعي ثم مؤول، وعليه فإن آلية العلاقة بين

الرواية والسينما هي علاقة اختزال المكتوب إلى صورة، وهذا الاختزال ينتج عنه الاستغناء بالصورة ومدى شموليتها عن الوصف السردي المسهب في الرواية[1]".

من خلال قراءتنا لرواية زقاق المدق ومشاهدتنا لمتتاليات الفيلم اكتشفا أنَّ الحذف طال مواضع عديدة من مَتن الرواية ووقفنا على الكثير من الأحداث التي ذُكرت في الرواية ولم نجد لها أثرا في الفيلم السينمائي، وكذلك حُذفت عدّة شخصيات تعدّ رئيسية في الرواية ولكن لم تصوّر وتورد في الفيلم. ونذكر من أمثلةِ عمليّة الحذف:

جلوس أمّ حميدة مع السيدة سنية عفيفي؛ هذه الشخصية التي ذُكرت في الرواية ولم نجد لها أثرا في الفيلم السينمائي تماما. خصّص نجيب محفوظ الصفحات من الصفحة 19 إلى الصفحة 27 لهذا اللقاء بين السيدتين، ويبدأ الحدث من "...**ودقت بكفها المعروق ففتحت لها حميدة...**[2]" إلى غاية "... **وعادت سيدة سنية عفيفي إلى شقتها مسرورة فرحة**"[3]. وهذا اللقاء حُذف من الفيلم تماما.

نذكر على سبيل المثال لا الحصر–وذلك لكثرة الحذف الذي نخر جسد الرواية– مواضع أخرى مسّها حذف صنّاع الفيلم، وهنا نتوقف عند شخصيتين رئيسيتين كان لهما وجود بارز في الرواية ولم يرد ذكرهما في الفيلم، وهما شخصية السيّدة سنية عفيفي وشخصية الشيخ رضوان الحسيني.

خصّص الروائي عددا معتبرًا من الصفحات لوصف شخصية رضوان الحسيني وميولِه الدينية والمكانة التي يتبوّأها في الزقاق، ونجد ذكرا متفرّقا للشيخ في جسد الرواية بدأ من وصف مظهره وشخصيته في الصفحة رقم 11 من الرواية: "...**وهنا قدم شخص جديد تعلقت به الأنظار في إجلال ومودة، وردوا تحيته بأحسن منها، كان الشيخ رضوان الحسيني...**[4]"، إلى غاية الصفحة رقم 13، "...**فهو الجمال الجليل في أبهى صوره**[5]".

---

[1]– زرار عبد القادر، آلية أفلمة الرواية في السينما الجزائرية –ريح الجنوب نموذجا–، مجلة آفاق سينمائية، العدد1، المجلد7، 2020، ص259، 260.

[2]– نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص19

[3]– المرجع نفسه، ص27

[4]– المرجع نفسه، ص11

[5]– المرجع نفسه، ص13

علاوة على ذلك ذُكر الشيخ رضوان الحسيني في عدّة مواضع أخرى من الرواية منها الصفحة 57 إلى غاية الصفحة 59 عندما كان يقدّم دروسَ وعظٍ وإرشاد، "**وكان السيد رضوان الحسيني منهمكا في حديث طويل من أحاديثه المليئة بالوعظ والإرشاد**[1]..." إلى غاية "...**فخورا بزوجها وحياتها**[2]". ولم نجد لهذا الحدث أثرا في الفيلم السينمائي.

ومن الأحداث المهمّة التي شكّلت حبكة في الرواية تطرّق محفوظ لظاهرة التحرّش والانحراف من خلال تحرّش شخصيةِ "كرشه" صاحبِ القهوة بالشابّ، وتطرّق محفوظ لماضي "كرشه" وفضائِحه ومعاناة أهله من هذه الفضائح، ونجد ذلك في الصفحات 50 ، 51، 52، 53، 54. وكمثال نستدل بمقطع من الرواية: "...**وانبعث من عينيه المنطفئتين نور خافت شرير، وراح يدنو منه بفيه الفاغر وشفته المتدلية، وجاز عتبته، دكان صغير، ويستند إلى أحد رفوفه المكدسة بالبضائع متسربل بالشباب اليافع...فأحضر الشاب أنواعا منها وبسطها على طاولة المحل، وأخذ المعلم يتفحصها وهو يخالس النظر إلى وجه الشاب، والشاب لا يخفى أمره عليه، وقد دارى ابتسامة كادت ترتسم على ثغره...**[3]"، إلى غاية: "**وتصافحا عند بوابة المتولى، ثم رجع المعلم يخبط في الظلماء، صحا الرجل الذاهل وسرى في صدره دفء السرور...**[4]".

وعليه خصّص نجيب محفوظ للمقاطع المستخلصة حول الشذوذ الجنسي والتحرش الذي يمارسه المعلم كرشه عدَّةَ صفحات في الرواية لم نجد لها أثرًا في الفيلم السينمائي. فمن الواضح أنّ صنّاع الفيلم تخلّوا عن هذه الصفحات لاعتبارات عدّة، منها خصوصية الوسيط السينمائي الذي لا يسمح بتصوير كل أحداث الرواية.

نجد الرواية قد منحت حيّزًا مسهبًا لوصف كلّ شخصية على حدة؛ أوصافها الجسدية والنفسية، ميولها ورغباتها، طريقة تفكيرها وأسلوب تعاملها، وهذا طبيعي بحكم أنّه يستوجب على الوسيط الورقي المقروء اتّباع هذه الطريقة لبناء الصورة كاملة في مخيّلة القارئ، عكس الفيلم السينمائي الذي بمجرّد أن يشاهد المتفرّج الشخصيةَ ماثلة أمامه يفهم من الصورة مواصفاتِها الجسدية، ويتمكّن من خلال أدائها للدّور الموكّل إليها والحوار مع الممثلين من الإلمام بجوانب هذه

---

[1]– نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص57

[2]–المرجع نفسه، ص59

[3]– المرجع نفسه، ص51–52

[4]– المرجع نفسه، ص56

الشخصية. لذا نجد صفحاتٍ عدّة يبذلها الرّوائي لوصف الشخصية بينما تنجح السينما في إيصال كلّ هذه الصفحات في مشهد واحد يصوّر الشخصية.

بالإضافة للعديد من الأحداث الثانوية والحوارات التي حُذفت عند الانتقال بالرواية إلى الوسيط السينمائي، ومردّ ذلك إلى رغبات وأفكار صنّاع الفيلم أولا وخصوصيّة الوسيط السينمائي ثانيا والذي لا يسمح بتجسيد كل الأحداث بتفصيل في الفيلم السينمائي.

3.2. الترجمة:

الترجمة هي إعادة صياغة النصّ المختزل بشكل مفصّل، وإعادة إنتاج المؤشّرات الدلالية في أشكال مادّية مُتناسقة مع وسائلِ محاكاة الجنس أو النّوع الذي ينتمي إليه العمل المحوّل إليه.

بالإضافة إلى أنّ الترجمة "عملية سيرورة دلالية جديدة تبدأ باستخلاص المادة الدلالية المجسدة من النص المصدر، ثم اختزالها بعد تجريدها من قيود جنسها وفهمها كدليل مصدر لدليل آخر خاضع لقيود جنس أو فن مختلف، وبالنظر لتركيز المقال على موضوع محدد فإن المترجم الذي ينقل هذا المقال أو الرواية إلى الوسيط السينمائي يجد نفسه مضطرا إلى تجاوز خصائص الترجمة المحاكاتية، مما يجعلها ترجمة مضاعفة ومعقدة، حيث لا تتم هذه الترجمة من خلال تسلسل أحادي بل تتطلب خطوات متعددة تشمل فهم النص المصدر وفك رموزه وشيفراته لتحويله إلى شكل دلالي مجرد، ثم إعادة ترجمته إلى جنس أو فن آخر مع مراعاة قيوده[1]".

لم تكن ترجمة لغة الرّواية إلى لغة الفيلم ترجمةً دقيقة، إذِ استخدمت العامّية المصرية في الفيلم، عكس الرّواية التي استخدمت اللغة العربية الفصحى، مما أدى إلى اختلاف لهجة الشخصيات ولغتهم عن اللغة المستخدمة في الرواية، بالإضافة إلى الانحراف ببعض المشاهد إلى منحى آخر غير المتجلّي في الرواية لتتناسب والسياق السينمائي. والأمثلة متعددة؛ منها أنّ شخصية حميدة في الرواية كانت عدائية تجاه الكلّ وخاصة بداية تعارفها مع فرج إبراهيم، إلا أنّ الفيلم السينمائي صوّر شخصية حميدة على أنها شهوانية وجسدها ينضخ أنوثة وحرارة وكانت شغوفة بالتعرف على إبراهيم فرج وسعيدة معه.

[1]– ينظر، كنانة أونلاين، موقع الكتروني، تم الاطلاع عليه في: 2024/06/25، الساعة 00:22، https://n9.cl/n9myb

كما أنّ نهاية الفيلم جاءت منحرفة ومختلفة عن نهاية الرواية، حيث تنتهي الرواية بموت عباس الحلو الذي تلقى الضربات من عسكر الإنجليز: "...**وانقض عليه الغاضبون كالوحوش الكواسر، وتطايرت اللكمات والركلات والزجاجات... ولما أقبل الضحى جاء حسين كرشة مكفهر الوجه ملتهب الجفون من عدم النوم ليلة كاملة يضرب الأرض بخطوات ثقال، فمضى إلى مجلس أبيه وارتمى على كرسي لقاءه، وهو يقول بصوت غليظ دون تحية أو سلام: قتل عباس الحلو يا أبي...**[1]"

في الفيلم، تنتهي الأحداث بوفاة حميدة التي أصابتها طلقة نارية طائشة خلال شجار عباس مع العسكر، بالإضافة إلى موت فرج إبراهيم برصاصة من شوقية. إلا أن الرواية، على النقيض، لم تتطرق لمصير إبراهيم فرج.

الصورة رقم 02[2]: موت حميدة

وكمثال آخر لانحراف أحداث الفيلم عن الرواية، نجد صورةَ شخصية العمّ "كامل" مخالفة ومناقضة تماما لمواصفاته في الرّواية: ذكرت الرواية أنه بائع بسبوسة بدين، لكنّ الفيلم صوّره نحيلًا وهذا منافٍ للبنية الجسمانية التي وردت في الرواية.

"... **هو كتلة بشرية جسيمة، ينحسر جلبابه عن ساقين كقربتين، وتتدلى خلفه عجيزة كالقبة، مركزها على الكرسي ومحيطها في الهواء، ذو بطن كالبرميل، وصدر يكاد يتكور ثدياه، لا ترى له رقبة، فبين الكتفين وجه مستدير منتفخ محتقن بالدم، أخفى انتفاخه معالم قسماته، فلا تكاد ترى في صفحته لا سمات ولا خطوط، ولا انف ولا**

[1]– نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص307، 309.

[2]– فيلم زقاق المدق، إخراج: حسن الإمام، سيناريو وحوار: سعد الدين وهبة، إنتاج: رمسيس نجيب، توزيع: الشركة العربية للسينما، 1963، الدقيقة 118.

عينان، وقمة ذلك كله رأس أصلع صغير لا يمتاز عن لون بشرته البيضاء المحمرة...[1]". نلاحظ أنّ الوصف الذي قدّمه نجيب محفوظ لشخصية العمّ كامل مناقضٌ تماما للصّورة التي صوّرها عليه صنّاع فيلم زقاق المدق، حيث انحرف تصويرُ الشخصية بشكل كبير جدّا حتى لا يكاد ينطبق الشخصان فيما يخصّ الصّفات الجسمانية، غير أنّ الصفات النفسية والطّباع كانت متطابقة بين الرّواية والفيلم. تقدّم لنا الصورة رقم (03) الموضّحة أسفله لقطة ممثلة Full Shot مستخرَجة من "الفيلم د29" يُستخلص منها الصّفات الجسدية للعمّ كامل التي جاءت مناقضة لوصفه في الرواية، حيث ظهر في الفيلم نحيلَ الوجه نحيفَ البطن، له شعر في رأسه ويرتدي طاقية، ووجهه أبيض، وكلّها صفات مناقضة لما ورد في الرواية.

الصورة رقم 03[2]: العم كامل

4.2. المواءمة:

يُقصد بها التّوافق الممكن بين شكل المادّة الدّلالية وشكل تمثيلها من قبل الشخصيات في الفيلم، وتتحقّق المواءمة من خلال ربط أحداث الفيلم بأحداث الرواية بشكل منسجم، وذلك بنقل أحداث الرواية إلى شاشة السينما مع مراعاة التفاصيل والسياقات. وتتحقّق المواءمة من خلال جملة من الشروط منها: حسن اختيار الممثلين المناسبين لتجسيد شخصيات الرواية، تصميم ديكورات وأزياء تحاكي الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث الرواية، استخدام تقنيات التصوير والإخراج لخلق أجواء مماثلة لأجواء الرواية، بالإضافة إلى أهم نقطة وهي كتابة سيناريو متناسق مع أحداث الرواية.

[1]– نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص06

[2]– فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 29

تتجسّد المواءمة من خلال العديد من المشاهد في الفيلم:

نلاحظ في الصورة رقم 04 لقطةً من فيلم زقاق المدق توضّح تفاصيل الزقاق، من جدرانه القديمة وأعمدته العتيقة ذات الهندسة التي تعود لتلك الحقبة، وأرضيته ذات الأحجار المتراصّة بعضها ببعض، كما توضّح لباس الشخصيات، كل هذه الدلالات والعلامات تتوافق مع ما أورده نجيب محفوظ في رواية زقاق المدق، من خلال قوله: "...**وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصنادقية، تلك العطفة التاريخية، وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك، هذا إلى قدم باد، وتهدم وتخلخل، وروائح قوية من طب الزمان القديم الذي صار مع مرور الزمن عطارة اليوم والغد...!** [1]". التجسيد الذي وجدناه في الفيلم للزقاق وتفاصيله جاء متوافقا مع الوصف الذي قدّمه محفوظ ممّا يحقّق مواءمةً ممتازة بين الفيلم والرّواية.

الصورة رقم 04[2]: زقاق المدق

5.2. الاختصار:

"الاختصار مصدر اختصر... شكل مختصر لعبارة أو كلمة[3]". والاختصار في موضعنا هذا هو التعبير عن المعنى الذي في الرواية بكلمات أو مشاهد قليلة في الفيلم السينمائي، دون إخلال بالمعنى الكلّي أو الرئيسي لها، حيث يهدف إلى التعبير عن الأحداث والأفكار الطويلة أو المعقّدة بعبارات بسيطة مختصرة وملخّصة.

---

[1]– نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص05.

[2]– فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 06.

[3]– أحمد مختار بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصر، ط1، مج1، عالم الكتب، 2008، ص649.

وعند تحويل روايةٍ إلى فيلم سينمائي، يصبح الإيجازُ ضرورةً لتقديم القصّة بشكل مُتقَن ومشوّق للمشاهد. فمن غير المعقول نقلُ الكمّ الهائل من صفحات الرواية بكاملها إلى شاشة السينما لأنّه يتنافى مع خصوصيات الفيلم السينمائي ويجعلُ العملَ مملًّا مبتذلا للمشاهد.

وكمثال على الاختصار ومن خلال قراءتنا لرواية زقاق المدق ومشاهدتنا للفيلم السينمائي وجدنا عدّة مواضع لاستخدام هذه التقنية، نورد منها على سبيل الذّكر لا الحصر:

أوّل وأهمّ ملاحظة تُقابلنا عند دراسة هذه التقنية هي الميزة التي يمنحها الوسيط السينمائي في اختصار الكمّ الكبير من الصفحات التي يعتمدها الروائي لوصف كلّ شخصية على حِدةٍ، أو وصف الأمكنة وفضاءات الرّواية، حيث يستخدم الفيلم السينمائي لقطة أو مشهدًا للشخصية أو المكان كي يتمكن المتلقي من خلالها من معرفة خصائص وأوصاف هذا المكوّن، ويتيح حوارُ الشخصية مع الممثلين في إطار أداء دورها التمثيلي، معرفةَ مواصفاتها وخصوصياتها العقلية والنفسية، بالإضافة لحديثِ شخصيات أخرى عن هذه الشخصية. كلّ هذه الميزات يمنحها الوسيط السينمائي ليختصر العديد من صفحات الرواية ويقدّم مشهدًا يحوي الكثير من الدلالات، ومن خلال قراءتنا لرواية زقاق المدق ومشاهدة الفيلم السينمائي المقتبس عنها وجدنا حضورا كبيرا لهذه التقنية.

ومن أمثلة استخدام تقنية الاختصار في فيلم زقاق المدق وقائعُ تعارف الشخصيتين الرئيسيتين "عباس الحلو وحميدة". ففي الرواية يُفصّل نجيب محفوظ في تعارف الشخصيتين ويخصّص لذلك عدة صفحات في سبيل توضيح بدايات العلاقة وهدف كل شخصية من هذه العلاقة، بينما كان الفيلم سريعا في تصوير اللقاء الأوّل للشخصيتين، لِيليه مباشَرةً ذهاب عباس الحلو لخطبة حميدة، ويسافر بعدها للالتحاق بمعسكر الإنجليز.

كما اختُصرت اللقاءات التي تمّت بين حميدة وإبراهيم فرج، ففي الرواية فصَّل الكاتب في الزيارات التي كان يقوم بها تاجر الرّقّ إبراهيم لزقاق المدق من أجل لفت انتباه حميدة، بينما قدّم الفيلم السينمائي تلك الزيارات مختصرَةً وسريعة. كما بَتر الفيلم أجزاء عديدة من الأيام الأولى لحميدة في بيت فرج إبراهيم وتردُّدِها على غُرف البيت ومشاهدتها لحصص الرّقص وتعلّم اللغة الإنجليزية.

إضافة لما ذُكر من أمثلة تقنيةِ الاختصار، وقفنا على مشهد لخروج الشخصيتين زيطه والدكتور البوشي من السجن: أشار الفيلم لهذه الحادثة بشكل سريع ومختصر، بينما فصّلت الرواية في الجريمة التي ارتكبتها هاتان الشخصيتان بذهابهما إلى المقبرة ليلا وانتزاع طقمِ أسنانِ شخصٍ ميت.

وكمثال أخير لاختصار الفيلم أحداث الرواية نجد أن الفيلم اختصر تخطيط عباس الحلو للنيل من فرج إبراهيم حيث صوّر الفيلمُ مشهدًا لعباس مع حسين كرشه في الحانة يسكرون، وبعدها مباشرة يتجهون إلى البار الذي تواجدت فيه حميدة.

6.2. الإضافة:

تتمثّل هذه التقنية في إضافة مقاطع جديدة إلى الفيلم لم تكن موجودة في الرّواية الأصلية بهدف إكمال المشهد الرّوائي وتقديم رؤية أو تفسير مختلف للقصة. "كل مشهد تكتبه يجب أن يكون متصلا بالخيط القصصي، إذا لم يكن متصلا ببنية الحبكة بأكملها، لا تستخدم هذا المشهد، حتى لو كان مشهدا رائعا[1]".

وُظّفت تقنية الإضافة في فيلم زقاق المدق في عدد معتبر من المشاهد، منها:

الصورة رقم 05[2]: معسكر الإنجليز

نلاحظ من خلال الصورة رقم 05 لقطة علوية بانورامية، من الفيلم الدقيقة 36، توضّح تفاصيل معسكر الإنجليز الذي لطالما تغنّى به حسين كرشة وحفّز عباس الحلو للسفر إليه من أجل حلم الثراء. لم نجد في متن الرواية وصفا مفصّلا لهذا المعسكر، ولكنّ الفيلم أضاف المشهد الموضّح أعلاه وقدّم تفاصيل مرئية للمعسكر.

كما نجد مثالا آخر لتقنية الإضافة في الفيلم تتّصل بمعسكر الإنجليز أيضا. يقدّم صنّاع الفيلم لقطة لعباس الحلو وهو يعمل في ورشة المعسكر كما هو موضّح في الصورة 06، الدقيقة 36 من الفيلم، وعمله حلاّقًا للجنود في الصورة

---

[1]– راشدي فريدمان بالون، المرشد في الكتابة السينمائية والروائية، تر: إيهاب عبد الحميد، دار ميرث، شارع قصر النيل، القاهرة، ط1، 2015م، الفصل التاسع، ص113.

[2]–فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 36

رقم 07، "د75 من فيلم زقاق المدق". كانت كلّ هذه اللقطات إضافاتٍ من صنّاع الفيلم إذ لم نجد لها أثرا في الرواية

.

الصورة رقم 06[1]: عباس في ورشة المعسكر

الصورة رقم 07[2]: عباس حلاق الإنجليز

كما نورد عدة أمثلة أخرى لتقنية الإضافة:

●مشهد خطبة الشيخ درويش في الدقيقة 39 من مشاهد الفيلم: لم يَرد هذا المشهد في الرّواية، بل أضافه صنّاع الفيلم، كما توضّحه اللقطة والصورة رقم 08 من الفيلم السينمائي.

[1]– فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 36

[2]– المرجع نفسه، الدقيقة 75

الصورة رقم 08[1]: خطبة الشيخ درويش

- شخصية إبراهيم فرج في الرواية كانت شخصا مجهولا، بينما كان في الفيلم معاونا للمترشح فرحات، كما توضّحه الصورة رقم 09، من متتاليات الفيلم السينمائي.

الصورة رقم 09[2]: إبراهيم فرج معاون المترشح فرحات

- أضيفت في الفيلم شخصية شوقية المشرفة على حميدة التي قتلت إبراهيم فرج، بينما. لم تذكرها الرّواية.
- أضاف الفيلم رحلةَ بحث أمّ حميدة عن ابنتها بينما في الرواية لم يتم التطرق لهذا الامر.
- أُضيف مشهد حميدة وهي تغنّي وترقص في البار وتحوم حول العسكر الإنجليز، وهو مشهد غاب ذكره في الرواية، كما توضّحه الصورة رقم 10، "د77 من الفيلم".

[1]– فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 39

[2]– المرجع نفسه، الدقيقة 41

الصورة رقم 10[1]: حميدة في الحانة

- في نهاية الفيلم أضيف مشهدُ إطلاقِ شوقية النّارَ على إبراهيم فرج، بينما لم تذكر الرواية ذلك بتاتا وكانت نهايتا الرواية والفيلم مختلفتان، كما أُضيف مشهدُ إصابةِ حميدة بطلق ناريّ بينما نهاية الرواية كانت عكس هذه النهاية، حيث سلك الرّوائي مسارًا آخرَ بتصوير نهايةٍ لشخصية عباس الحلو الذي مات على يد العسكر الإنجليز ضربا. كما توضحه المتتالية من الصّور رقم 11 ورقم 12 من مشاهد الفيلم:

الصورة رقم 11[2]: موت إبراهيم فرج

[1]– فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 77

[2]- المرجع نفسه، الدقيقة 118

الصورة رقم 11 من الفيلم السينمائي، وهي "لقطة متوسطة– Medium Shot"، توضح إطلاق النار على إبراهيم فرج وقتله من طرف شوقية، وتأتي هذه اللقطة ضمن خواتيم الفيلم السينمائي والنهاية التي اختارها السيناريست والمخرج، عكس المسار الذي سلكه الكاتب في الرواية.

الصورة رقم 12[1]: موت حميدة نهايةَ الفيلم

توضح الصورة رقم 12 من الفيلم "لقطة متوسطة– Medium Shot" تعرض اللقطة نهايةً للفيلم مختلفة عن نهاية الرواية، حيث يقتحم عباس الحلو الحانة التي تعمل فيها حميدة ويشتبك مع الجنود الإنجليز، ما يُسفر عن إصابة حميدة بطلق ناري طائش وقتلها، وتأتي هذه النهاية مختلفةً عن نهاية الرواية كما وضّحنا في المثال السابق.

7.2. التركيز:

تتمثّل هذه الآلية في تركيز صنّاع الفيلم السينمائي على فصلٍ واحد أو أكثر من فصولِ الرّواية بصفة أكبر من فُصول أخرى، وذلك بإعطاء هذا الفصل مساحةً أكبر في الفيلم، سواء من حيث عدد المشاهد ومدّتها أو التفاصيل المتناوَلة.

نجد حضورا لافتا لتقنية التركيز في فيلم زقاق المدق من خلال مَشاهدَ انتقيناها وهي كالآتي:

●ركّز الفيلم أكثر على تصوير شخصية حميدة الفتاة الحالمة التي كانت سعيدة بالتعرّف على عباس لكنّ طموحَها كان دائما يصبو لرجل ثريّ يحقّق طموحاتها ويخرجها من الزقاق.

[1]– فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 121

●ركّز الفيلم على حادثِ اختفاءِ حميدة وبحث أمها عنها، حيث منح المخرج مشاهد أكبر لتغطيةِ هذه الحادثة عكس الرّواية التي أشارت إلى واقعة الاختفاء فقط ثمّ مرّت لسرد حياة حميدة الجديدة، كما توضّح الصورة رقم 13 التي تعرض لنا لقطةً توضّح بحث أمّ حميدة عن ابنتها بمساعدة أهل الزقاق.

الصورة رقم 13[1]: بحث أم حميدة عن ابنتها

●ركّز الفيلم على حياة حميدة الجديدة في الحانات وحياة الدعارة التي قادها إليها فرج إبراهيم.

●ركّز الفيلم على حياة عباس في التل الكبير وسعيِه الحثيث لجمع المال من أجل الزواج بحميدة.

●ركّز الفيلم على حياة الجنود الإنجليز في المجتمع المصري والمزايا التي يتمتّعون بها.

8.2. التكثيف:

بالإضافة إلى آلية التركيز، توجد آلية أخرى تعمل بشكل مشابه لها وهي تقنية التكثيف، حيث يهدف صنّاع الفيلم من خلال استخدام هذه التقنية إلى تكثيف العديد من الصفحات والأسطر في مشهد واحد يقدّم دلالة قوية. ويرتبط استخدام هذه التقنية بمؤشّرَين أساسيَّين؛ أوّلهما رغبة صنّاع الفيلم من هذا التكثيف: فقد يكون في الرواية ما يصعب أو يمنع تجسيده مثل مَشاهدّ ممنوعة أو ذات دلالات سياسية، فيلجأ صنّاع الفيلم إلى الإشارة إلى هذه الأحداث بمشاهد أو ربما كلمات خاطفة فقط، وثانيهما طبيعة الوسيط السينمائي الذّي يفرض على صنّاع الفيلم استحالة اقتباس الرّواية بكلّ تفاصيلها.

ومن خلال مشاهدتنا لفيلم زقاق المدق استعنّا ببعض المشاهد كمثال لهذه التقنية:

[1]– فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 73

- تم تكثيف علاقةِ حميدة وعباس الحلو: بذلت الرواية العديد من الصفحات في سبيل توضيح أوجه هذه العلاقة وغاية كلّ طرف من الارتباط بالآخر، في حين عرضَ الفيلم لقاءاتهم بشكل سريع وكان الوصول لآخر لقاءٍ سريعا عكس الرواية.
- تكثيف حياةِ وعملِ سليم علوان صاحبِ الوكالة وكذا مرضه وتقدّمه لخطبة حميدة.
- تكثيف نشاطاتِ أمّ حميدة التي تعمل خاطبةً توصل الخطّاب للنساء.
- تكثيف زياراتِ فرج إبراهيم للزقاق من أجل اصطياد فريستِه حميدة، والاكتفاء بزيارة واحدة ولقاء واحد بينهم وتحدّثهما ثم ذهابهما لبيت فرج ليقدّم عرضه لحميدة؛ أمّا في الرواية فنجد نجيب محفوظ قد قدّم زيارات فرج إبراهيم للزقاق وتحدّث عنها فيما يقارب 17 صفحة بدءا من الصفحة 169 إلى غاية الصفحة 174 والصفحات 195، 196، 199، 200، 201، 202، 203، 204، والصفحة 233، فصّل فيها محفوظ كلّ زيارات ولقاءات فرج إبراهيم وحميدة قبل أن تتّجه حميدة للاستقرار في بيت إبراهيم، وتكون بعدها لقاءات عديدة للشخصيتين.

توضّح الصورة رقم 14 لقطة "قريبة كلوز أب CU" مستخرَجة من فيلم زقاق المدق. تقدّم لنا اللقطة زيارة فرج إبراهيم للزقاق من أجل مراقبة حميدة، قام من خلالها صنّاع الفيلم بتكثيف الزيارات العديدة التي قام بها فرج للزقاق كما ورد في الرواية.

الصورة رقم 14[1]: إبراهيم فرج في الزقاق

[1]– **فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 53**

ثالثا: آليات تشكيل بنى العوالم السردية في رواية وفيلم زقاق المدق، الراوي العليم روائيًا والمصوّر الأكبر سينمائيًا

حُوّلت رواية "زقاق المدق" للكاتب نجيب محفوظ من حكاية أدبية إلى فيلم سينمائي، متنازلةً عن وظيفة القصّ للرّاوي لصالحِ الكاميرا، ومُنحت صلاحياتٍ جديدة تتلاءم مع لغة السينما. من خلال قراءتنا للرواية نجد الراوي عليما فهو يسرُد في منزلة السارد المحايِد مرّة، وفي منزلة الناصح المرشد مرّة أخرى. تتطلّب هذه الأدوار قُدرات استثنائية لتشكيل الحكاية، وتنظيم عوالمها، وتوجيه مسار المعنى واحتمالاته؛ فمع انتقال الحكاية من الرّواية إلى عوالم السينما يُستبدل الراوي العليم بتقنياتٍ أخرى تتناسب وخصوصية الوسيط السينمائي، ومن هذه التقنيات تقنية المصوّر الأكبر*، "هذا المفهوم الذي جاء به لافاي كأداة سردية لكتابة القصص بشكل سينمائي، مقدما إياه لدراسات السينما لتسهيل تحليل خصائص الفن السينمائي وتجريده، لما واجهته دراسات السينما من صعوبة في تمييز خصائص الفن السينمائي مقارنة بالقص الأدبي[1]".

لقد أسند المخرج حسن الإمام إلى المصوّر الأكبر دورا محوريا في فيلم "زقاق المدق"، من تنظيمِ الفضاء، وتأطير اللقطات وتكوينِها، وخلق تفاعل بين أجزائها المختلفة، وربط اللقطات ببعضها البعض؛ فقد كان على دراية بمختلف جوانب القصّة وبما سيطرأ عليها من تحوّلات وأزمات وعُقد، ومحيطا بدواخل الشخصيات ودوافعهم، وجسّد ذلك عن طريق حواراتهم ووضعهم في كادر سينمائي يوضّح الحالة التي هم فيها. وبحُكم هذه الميزة التي يحوزها المصوّر الأكبر استطاعَ الاقترابَ من الشخصيات الممثّلة ليصوّر ردودَ أفعالها وانفعالاتها ومشاعرها وأفكارها، مستخدما الإضاءة المناسبة لكل مشهد ليساهم في تأطيرٍ جذّاب للّقطة، مقتربا من الممثل حينًا ومبتعدا عنه حينًا آخر، ليقدّم صورة لهذا المكوّن في الفضاء المكاني والزمني الذّي أراده المخرج، بالإضافة إلى أن ميزته منحته القدرة على اعتراض الشخصية في المكان والزمان المناسبَين تماما لتصوير أفعالها، فيدلف لزقاق المدق ويصوّر جدرانه البالية وأرصِفته القديمة، يتسلّل إلى بيت حميدة وهي تلاعب شعرها ويصوّر فضولها حول ما يدور في الزقاق مع استخدام مونولوج لما تقوله الشخصية وتتمناه وتفكّر فيه،

[1]– أحمد القاسمي، التقبل السينمائي للقص الأدبي–مقاربة سيميائية، تداولية–، مجمع الأطرش للكتاب المختص، ط1، تونس، 2017، ص193

***–المصور الأكبر: اصطلاح ابتكره لافاي مستندا إلى قول رولان بارت بموت المؤلف، يقول ستيفن بيرناس" يبدو أن خاصيات المصور الأكبر، كما الأمر بالنسبة إلى الرواي العليم، تفريع لوظيفة المؤلف القديمة شديد القوة الماسك بزمام السلطة المطلقة للقصة"، أحمد القاسمي، التقبل السينمائي للقص الأدبي–مقاربة سيميائية، تداولية–، مرجع سابق، ص192.**

ويجوب الزقاق ويدخل قهوةَ المعلم كرشة ليسجّل انفعالات الممثّلين وحواراتهم ودخان أراقيلهم وصخب ضحكاتهم، يقدّم رؤيةً لطبيعة الحياة المصرية في تلك الحقبة، ولصدى أخبار الحرب بين روّاد القهوة، يجوب الزقاق وصولا إلى محلّ عباس الحلو ويصوّر نظراته لنافذة حميدة؛ هذا الشاب الحالم ذو القلب النظيف والخُلق الشّريف، فكانت آلة المصوّر الأكبر في تشكيل المنظور السردي مضاعفة تتوزّع بين تبئير وإبصار.

وعلى عكس الرواية التي نجد فيها تبئيرا من الدّرجة الصفر، فإنّ مخرج الفيلم حسن الإمام جعل تبئيره السينمائي داخليًّا، مُسلّطا الضوء على شخصية حميدة. فقد كان دائم الغوص في باطنها مستكشفا دواخل نفسها وأحاديثها وصراعاتها الداخلية، ليقدّم لنا مونولوجًا قلّ نظيره يكشف ما يجول في بال حميدة، وما تفكّر فيه وما تعزم عليه دائما؛ حميدة الفتاة اليتيمة التي ربّتها أمّ حميدة وأرضعتها زوجة المعلم كرشة صاحب القوة، فتاة لا تعرف ما هو دفء الأسرة ولم تجرّب هذا الشعور، تربّت على فكرة واحدة وهي البحث عن رجل غني يتزوّجها ويخرجها من جحيم زقاق المدق، فكانت تجتذبها الأفكار والصراعات بين ألسن الناس وعتاب وكلام أمها عن عنوستها، إلا أنّ طموح حميدة لا يحد من يلبّيه في زقاق المدق، فكان قبولها الزواجَ بعباس الحلو منفذًا ومَخرجَ طوارئ لتُسكت أفواه أهل الزقاق وتُقنع أمّها بأنّ هناك من يرغب في الزواج بها، فكان المونولوج وسيلة فعّالة للمخرج حسن الإمام لإطلاع المشاهد على هذه الحقائق التي تنحُر فِكرَ حميدة وعقلَها، فتضارب أحلامها ونظرتها المادية وصراعها مع مبادئ مجتمعها التي لم تكن لتعترف بها، كل هذه الأحاسيس كان يتعذر على آلة الكاميرا رصدها لطبيعتها غير البصرية ، فكان سبيل المونولوج دربًا يسيرا ومُريحا للمخرج لتقديم نظرةٍ كاملة حول خارج هذه الشخصية وداخِلِها.

وللإحاطة بجوانب التبئير في فيلم زقاق المدق، سنعتمد "نموذج "أندريه غوردو" و"فرانسوا جوست" ذلك الذي يجعل التبئير تقنية شمولية تعم كل الزوايا التي يمكن أن يرسم النص السردي حدودها[1]".

يُظهر المخرجُ في بعض المشاهد مشهدا للرائي أولا، ثم يعرض المشهد الذي يراه؛ هنا نوع التبئير هو العينية الداخلية الأولية، "ويفترض هذا النمط وجود نظرة يكون صاحبها داخل المحكي الفيلمي بالضرورة، وتجري الإشارة إليه على أنه كذلك، فهي تبئير ذاتي للعالم، حيث تعمل الكاميرا على إظهار الذات والمرور بعد ذلك إلى تحديد مسار إدراكها وموضوعه، باستخدام آليات الربط السينمائية المتعددة مثل الربط بالنظر والاختلاس والتطفل خلف حاجز ما، وتعتيم

[1]– بن مسعود وافية، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ط1، دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر،2011، ص304.

جانب من الشخصية المدرِكة، وتحريك الكاميرا للدلالة على وجود شخص خلفها، وتغيير وجهات النظر، والتركيز على الموضوع المدرك[1]".

فنرى في الحفل الانتخابي الذي نظّمه المترشح فرحات في زقاق المدق رجلًا يسير في وسط الحفل –إبراهيم فرج أحد معاوني المترشح فرحات، وهو أحد أبرز شخصيات فيلم زقاق المدق– مبتهجا يتفرس الحاضرين بعينيه الحادّتين، لتقع على ناظريه فجأة فريسة دسمة لأنيابه، الفريسة هي حميدة –وبعد هذه النظرة ستكون أحداث عديدة تربط بين الشخصيتين وتشكّل أهمّ منعرج أو منعطف في القصة وهو انحراف حميدة–، ونرى حميدة تقف خلف الشباك وترقص مع أمّها عبر لقطة تتقاطع زاوية تصويرها مع منظوره هو لنستنتج أننا نرى حميدة من منظور إبراهيم فرج ومن خلال إبصاره.

كما يظهر في الصورة رقم 15 التي تقدم لقطة قريبة "كلوز أب CU"، وفي الصورة رقم 16 لقطة متوسطة "Medium Shot".

الصورة رقم 15[2]: إبراهيم ينظر لحميدة

الصورة رقم 16[3]: نشاهد حميدة من خلال إبصاره

[1]– بن مسعود وافية، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق، ص306.

[2]– فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 42

[3]– المرجع نفسه، الدقيقة 42

تقاطع النظر بين المتفرج والممثل: يتخيل المتفرج نفسه في موضع إبراهيم فرج، كما هو موضّح في الصورة رقم 15، لينظر إلى حميدة وهي تُطلّ من شبّاك منزلها، يتماهى المتفرج مع إبراهيم، مستخدما عينيه لرؤية حميدة من المنظور نفسِه، الصورة رقم 16.

لا يقتصر التركيز العيني في السينما على وجهة نظر الشخصية داخل إطار الصورة، بل هناك نموذج ثانوي للتركيز العيني يعرف من خلال وجهة نظر الشخصية التي تتشكل من خلال البيئة والمحيط والسياق. تعرف العينية الداخلية الثانوية بالسياق الذي تقع فيه، بتحريك الفاعلية الموجودة بين المجال والمجال الضديد، حيث توضع الرؤية في المجال ويوضع صاحبها في المجال الضديد، ويجري الربط بينهما بتقنية المونتاج[1].

ونجد حضورا واسعا لهذا النموذج في فيلم "زقاق المدق"، وتهدف هذه اللقطات إلى جذب انتباه المشاهد وجعله يشعر وكأنه متواجد داخل المشهد. فمثلا؛ قد تستخدم لقطة تمهيدية تُظهر وجه المشاهد، ثم تنتقل الكاميرا بعد ذلك إلى عرض ما يتمّ عرضه، وعليه تترابط الرؤية مع الشخصية بشكل وثيق، فهي ليست منفصلة عنها، بل هي جزء لا يتجزأ منها.

حيث أنّ المصور الأكبر يكاد يتقاطع مع الشخصية دون أن يتّحد بها، أي أن الكاميرا تظل أداة خارجية تستخدم لعرض الشخصية، ولا تصبح جزءا من المشهد نفسه، كما توضّحه المتتالية من الصور رقم17 ورقم18 ورقم19 المستخرجة من الفيلم.

[1]– ينظر، بن مسعود وافية، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، –دراسة في السرديات المقارنة، لعمارة يعقوبيان والفيلم–، مرجع سابق، ص310.

الصورة رقم 17[1]: عباس ينظر لحميدة

الصورة رقم 18[2]: عباس وحميدة

الصورة رقم 19[3]: عباس يتأمل حميدة

يربط المخرج بين الشخصيتين "عباس الحلو" و"حميدة" من خلال تقنية المونتاج الموازي*. تُظهر اللقطات المتناوبة عباس وهو ينظر إلى حميدة بينما تسير في اتجاه المنزل، ممّا يخلق شعورا بالارتباط والتواصل بينهما، كما يضفي التناوب بين لقطات عباس وحميدة حيويةً على المشهد ويحافظ على اهتمام المشاهد.

[1]– فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 03

[2]– المرجع نفسه، الدقيقة 03

[3]– المرجع نفسه، الدقيقة 03

***–هو أسلوب تحريري سينمائي يستخدم لعرض مشهدين أو أكثر بشكل متزامن، بحيث يتم الانتقال بينهما ذهابا وإيابا خلال نفس التسلسل الزمني.**

وعليه يبدو جليًّا بأنّ "المنظور السردي في العمل السينمائي ينشأ عن حركة الكاميرا وأسلوب التبئير والإبصار ويتوزع بين تأطير للقطة يتدرج في سلم مبدؤه اللقطة الواسعة جدا ومنتهاه اللقطة الكبيرة (Très gros plan) وتكوين يشمل قاعدة الأثلاث الثلاثة (règle des trois tiers) والعلاقة بين قطاعات الصورة[1]".

اتّسم فيلم "زقاق المدق" للمخرج حسن الإمام بتوظيفه المتميّز للكاميرا المتحرّكة واللقطات الطويلة، حيث سيطرت هذه اللقطات على العديد من المشاهد، وربَطتها بسلاسة لتشكّل وحدةً سردية متماسكة تجذب انتباه المشاهد. إنّ تحريك الكاميرا ضمن اللقطة الطويلة يعد أسلوبا سينمائيا صعبا يتطلب مهارة فائقة، فهو يعتمد على إتقان صانع الفيلم لتقنيات الصورة المختلفة، مما يسمح له بترتيب مكوّنات المشهد وتشكيل منظورٍ سردي سلس يجذب المشاهدين ويُبقيهم منغمسين في أحداث الفيلم.

لتفصيل هذا الأسلوب، أُختيرت لقطات من الفيلم تجسّد الأسلوبَ الإخراجي لحسن الإمام:

أولى اللقطات التي اخترناها تصور حميدة في بيتها مع أمها وهي تراقب الزقاق وتتكلم عن رجاله، تدوم اللقطة دقيقتين و15 ثانية، وثاني لقطة هي لحميدة وهي تجلس في بيت إبراهيم فرج مستسلمة تتأهّب لحياتها الجديدة في لقطة تدوم ثلاث دقائق.

تظهر حميدة في اللقطة الأولى في بيتها تجلس على الأريكة مع أمّها، وتتحدثان عن إمكانية زواجها من عباس الحلو، في "لقطة متوسّطة- Medium Shot"، تصور الشخصيتن وسط الكادر كما توضّحه الصورة رقم 20 ، وتنتقل الكاميرا سريعا إلى خارج المنزل لتصوّر حميدة تُطلّ من نافذة منزلها كما توضّحه الصورة رقم 21، وتحول الكاميرا في الزقاق لتصوّر ما تراه حميدة، حيث نلاحظ تنويعا لزوايا التصوير من طرف المخرج (Point of view shot) لأنّ الكاميرا هي الراوي وعين المشاهد، ضمن لقطة تقدّم تجليًّا لعلاقة الشخصية بالفضاء. تشاهد حميدة الزقاق وتحادث أمّها حول الزوج الذي تتمناه وترفض عباس الحلو أو أيّ شخص من الزقاق، باستثناء أخيها من الرّضاعة الذي كانت تراه المناسب لولا العذر الشرعي الذي حال بينهما. ولتتمكّن الكاميرا من مجاراة حديث حميدة حول الزقاق وساكنيه، تتحرّك سريعا بمونتاج موازٍ يعرض حميدة تارة والشخص الذي تتحدّث عنه تارة أخرى، حيث تنتقل الكاميرا بين حميدة

[1]– أحمد القاسمي، التقبل السينمائي للقص الأدبي–مقاربة سيميائية، تداولية–، مرجع سابق، ص198

والشخصيات عباس وحسين ثم سليم علوان صاحب الوكالة ثم الشيخ درويش. لتعود الكاميرا سريعا إلى داخل المنزل لتقابل حميدة وأمّها، ثم حميدة وهي تطلّ على الزقاق، وأمها جالسة على الأريكة، في لقطة تتوسّط فيها الشخصيتان الكادر، كما توضّحه الصورة رقم 22 من متتاليات الفيلم.

الصورة رقم 20[1]: حميدة وأمها

الصورة رقم 21[2]: حميدة وأمها تطلان على الزقاق

تمنح الصورة رقم 21 "لقطة متوسطة– Medium Shot" يتمكن من خلالها المتفرّج من بناء تصوّر عن الفضاء والمكان الذي ستجري فيه أحداث الفيلم، وهو زقاق المدق، والاطّلاع على الشخصيات وسِماتها وحالتها بلسانِ أبرزِ شخصيّةٍ في الفيلم وهي حميدة. فمن خلال هذه اللقطة تقدّم حميدة معلومات عن شخصية عباس وحسين أخيها والشيخ درويش وأيضا سليم علوان صاحب الوكالة. وبين أحاديث حميدة لقطات تصوّر الزقاق ليتمكّن المتفرج من الإلمام بأهمّ العناصر التي ستشكّل محاور الفيلم.

[1]– فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 08

[2]- المرجع نفسه، الدقيقة 10

ولا يمكن لهذه اللقطة الطويلة أن تؤدّي دورها بشكل فعّال إلا إذا تخيّل المتفرّج نفسَه مكان الكاميرا، واتّخذ من زاويتِها نقطةَ انطلاق لفهمه للأحداث، وانتقل معها ذهابا وإيابا بين حميدة والزقاق.

الصورة رقم 22[1]: حميدة وأمها داخل المنزل

ثاني اللقطات التي وقع عليها اختيارنا تُصوّر لحظة الذروة في نهاية مرحلة الوسط من البناء الدرامي، حيث تبدأ ملامح انحراف حميدة بالظهور، وتدفع الحكاية نحو بداية النهاية، مشكّلة نقطة التحول المركزية في الحبكة، تصوّر الكاميرا "لقطة متوسطة- Medium Shot" لحميدة وهي تجلس في بيت إبراهيم فرج مستعدّة لمصيرها على خلفية اتّخاذها قرار الانحراف واتباع السبيل الذي اقترحه إبراهيم فرج، كما توضّحه الصورة رقم 23.

الصورة رقم 23[2]: حميدة في بيت إبراهيم

تسلط الكاميرا الضوء على منزل فرج الفاخر وأثاثه الفخم، وتتنقل بين فرج وهو يختار مشروبًا من مجموعته الفاخرة، وبين حميدة التي تجلس على استحياء، محتشمة في ثيابها، متواضعة في حضورها وسط ذلك الترف المحيط بها. يقترب فرج

[1]- فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 11

[2]- المرجع نفسه، الدقيقة 65

من حميدة فتقترب الكاميرا منها في "لقطة قريبة –close up " تصوّر تفاصيل وجه فرج الشهواني واقتراب وقوع حميدة في مصيدة كلامه الذي يردّده في أذنها مباشرة، في حركة زوم أمامية فيغدو كادر الصّورة يحوي وجه حميدة وفرج فقط، وتظهر علامات الرّغبة عليهما كما توضّحه الصورة رقم 24 التي تقدم لنا "لقطة قريبة كلوز أب CU"، ويقدّم هذا المشهد إيحاءً واضحًا لمستقبل حميدة مع هذا الرجل ويصوّر استسلامها وخضوعها لمصيرها معه.

الصورة رقم 24[1]: فرج الشيطان

ولا تتوقّف الكاميرا عن الحركة؛ فمع نفور حميدة من فرج ووقوفها تبتعد الكاميرا بحركة زوم خلفية لتصوّر حميدة تمشي في البيت موليةً ظهرها لفرج وهو يتبعها، في "لقطة ممتلئة Full Shot"، وتغيّر الكاميرا سلّمها بين "لقطات متوسطة–Medium Shot " وأخرى "ممتلئة Full Shot" بحسب حركة الممثلين وقربهم من الكاميرا وبعدهم عنها، أو قرب الكاميرا نفسها من الموضوع المصوّر، وبحسب المؤثر الدرامي الذي يريدها لها المصور الأكبر فتتبع الشخصيتين وهما يقتربان من باب الغرفة و تقف حميدة عند الباب وفرج أمامها، هنا يقدم لنا المخرج "لقطة وجهة النظر Point to View POV"، من خلال وضع الكاميرا خلف إبراهيم فرج وفي فتحة يده وحميدة داخل الفتحة، في كادر يحمل دلالةَ أنّ حميدة تحت السيطرة، وأنّ الرجل وضعها تحت جناحه وضمن خضوعَها، كما توضّحه الصورة رقم 25.

[1]– فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 65

الصورة رقم 25[1]: حميدة تحت السيطرة

نلاحظ في اللقطتين أنّ المصور الأكبر كان عالما ببصيرة نافذة، يتنبّأ بحركات الشخصيات وسَكناتها، فيضبط عدساته ويزن تركيزَه ويختار عمق المجال المناسب بدقّة فائقة، وُفّق في اختيار اللقطة وتقسيمها إلى أجزاء متفاعلة تنقل مجريات الأحداث بكلّ تفصيل، كان كلّيَّ المعرفة، لكنّه عبّر دون كلام، وأشار دون تصريح، وَوَحَى دون حَسم، وجسّد دون تجريد، لم يفرض تفسيره على المتفرّج، بل دعاه إلى مشاركة الجهد التأويلي، مستفيدا من خبراته ومهاراته الاستدلالية ومعارفه الواسعة.

بعد تأمّلنا في أدوار "المصور الأكبر" وطبيعة تشكيله لعوالم السّرد السينمائي لا يمكننا الجزم بمطابقته للرّاوي كلّي المعرفة في الأعمال الأدبية أو السينمائية. فمع تشابه حركتهما، الأوّل في الفضاء والثاني في الزمن، يختلف "المصور الأكبر" في قدرته على اختراق العالم الداخلي للشخصية، فهو يواجه صعوبة في ذلك، ولا يتمكن من تحقيقه إلا عبر استعارة بعض آليات الراوي، مثل المونولوج الداخلي أو من خلال لغة الجسد، دون أن يبادر هو بنفسه إلى التعبير عنها.

ينهمك "المصور الأكبر" باستمرار في العرض، فلا يجرّد الفكرة ولا يتأمّل الوجود، ولا يتحرّك في الزمن إلا بحيلة وتدبير لتعويض عجزه عن التعبير عن الأفكار المتعلّقة بالزمن. ومن تلك الحيل إيضاح ماضي الشخصيات، لكونه عاجزا

[1]– فيلم زقاق المدق، مرجع سابق، الدقيقة 67

عن الكلام كحال الراوي، فيلجأ إلى جعل أحد الممثّلين يتحدث بدلا منه، فعلى سبيل المثال نتعرف على طيبة أخلاق عباس وشخصيته المميّزة من خلال حديث أمّ حميدة عنه.

ونتيجة لذلك لا يفرض "المصور الأكبر" على المتفرج فهمًا محدّدًا للوجود، ولا يُملي عليه تصوّرات بطريقة قَمعيّة أبوية كما يفعل الراوي أحيانا، بل يلجأ إلى الحيلة واللّطف، مستخدمًا المؤثّرات البصرية لتوجيه المتفرّج بلطف نحو تأويلات محدّدة، دون اللجوء إلى الأسلوب المباشر الفج.

يختلف مسارُ الشخصية في الرّواية عن مسارها في الفيلم، ففي الرواية هي تائهة بين زُحام المعلومات التي يقدّمها السارد، فتتوقف بناء على رغبته ريثما يزوّد القارئ بما يحتاجه من المعرفة لفهم الشخصية بشكل كامل، بينما في الفيلم يضطرّ "المصور الأكبر" إلى تخمين حركة الممثّل، والوصول إلى المكان الذي يتجه إليه مسبقا، وتحضير البؤرة المناسبة لالتقاط صورته.

بناء على هذا يظلّ "المصور الأكبر" أسيرا لمن يقف أمامه، عاجزا عن امتلاك أي سلطة حقيقية، على الرغم من تحكّمه بالكاميرا؛ تلك الأداة التي تمنحه القدرة على نقل العالم إليه، وتبقي سيطرته وهمية، مقتصرة على التقاط اللحظة، دون القدرة على التأثير على مسارها أو شرح دلالاتها، فهو مجرّد شاهد صامت، عاجزٍ عن سرد الأفعال أو وصف الأحوال، تاركا مهمة تفسير الصورة وتأويلها للمشاهد.

رابعا: تقبل السينما لروايات نجيب محفوظ، زقاق المدق نموذجا

لا شكّ أنّ السينما الروائية تُبنى على ثلاثةِ أسس جوهرية مترابطة: الصناعة، والتجارة، والفنّ. فعندما تُقدم السينما على إبداع فيلم أو إنتاجه، لا يمكنها إغفال الجانب التجاري، بل يجب وضعه نصب عينيها منذ البداية؛ فصناعة الأفلام تتطلّب مبالغ هائلة، وبالتالي لا بدّ من استرداد هذه الأموال مع تحقيق أرباح تُشجّع على الاستمرار في الإنتاج.

ومع مرور الوقت أدركت السينما أنّ جمهورها هو مفتاح نجاحها، وأنّ هذا الجمهور، باعتباره الأوسع بين متابعي الفنون، يمتلك القدرة على دفع تكاليف الإنتاج وتحقيق الأرباح، بشرط أن ينجذب إلى ما تُقدّمه من أفلام. ولكي تحقق ذلك تسعى السينما جاهدة لتلبية احتياجات هذا الجمهور المتنوعة، وتقديم محتوى يلبّي متطلباته ورغباته، فهذا التجاوب من قبل السينما مع جمهورها هو ما سيضمن استمراريّةَ رواجها وإقبالَه على ما تقدّمه من أعمال.

فالمحتوى والموضوع أوّل ما يَسأل عنه المتلقّي المشاهد، وهذا السؤال مشروع تماما لأنّ رحلة الفيلم تبدأ من فكرة أو قصة، فالمحتوى الفكري هو بمثابة حجر الأساس لأيّ فيلم روائي، إذ تبنى عليه باقي العناصر الفنية، فالموضوع بمثابة البوصلة التي توجّه مسار الفيلم، فهو الذّي يحدّد مسار الشخصيات والأحداث والصراعات، ويُضفي على الفيلم معناه ورسائله. فبدون موضوع مقنع يصبح الفيلم مجرّد مجموعة من الصّور والحركات المجردة، فاقدا قدرتَه على التأثير في المشاهدين وإثارة مشاعرهم.

وهذا ما يقودنا إلى تفسير علاقة الأديب المصري نجيب محفوظ بعالم السينما، حيث "بلغت مساهمة هذا الكاتب في مجال السينما أرقاما غير مسبوقة في تاريخ الأدب العالمي والمحلي، بلغ مجمل إسهاماته اثنين وستين (62) عملا حُوّلت كلها إلى أفلام، وبلغ مجموع ما حُوّل من رواياته الطويلة اثنين وعشرون عملا من أصل ثلاثين، فضلا عن إنتاج عديد من الأفلام عن مجموعاته القصصية الثلاث عشرة بالتحديد"[1].

إذن فلجوء السينما إلى روايات محفوظ ليس وليدَ الصدفة، بل يعود إلى ما تحمله هذه الروايات من ثراء فكري وقضايا إنسانية تلامس وجدان مختلف فئات المجتمع، فكما أشار الكاتب هاشم النحاس بقوله: "لقد وجدت السينما

[1]– عبد التواب حماد، السينما في أدب نجيب محفوظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، أغسطس 2003، ص22

في روايات محفوظ رافدا لا ينضب من الأفكار المتدفقة، التي اعتمدت عليها في توفير غذائها الأساسي لإنتاج أفضل ما عندها من أفلام"[1].

وهنا، نطرح سؤالًا حول مدى انطباق هذه الأفكار على روايات نجيب محفوظ. للإجابة عن هذا السؤال، سنحلّل رواية "زقاق المدق" ونستكشف أبرز الأفكار المتكررة في أعماله، مثل :الظلم الاجتماعي، والتمرد الفردي، وصراع الأجيال، والصراع بين السلطة والجماهير أو بين الحاكم والمحكوم .هذه الأفكار هي التي جعلت من روايات نجيب محفوظ مصدرًا مُلهمًا لشاشات السينما؛ نظرًا لاقترابها من واقع الجمهور وتجسيدها لمعاناته.

1- الظلم الاجتماعي في رواية زقاق المدق:

ينفذ نجيب محفوظ في رواياته بالقارئ عميقا في قضايا التفاوت الطبقي الصّارخ، ويسلّط الضوء على تداعياته الوخيمة على الفرد والمجتمع. تتجسد هذه المسألة بوضوح في ثنايا معظم أعماله، بدءًا من تصويره الواقعَ الاجتماعي القاسي في حقبة ما قبل ثورة 1952، مرورا بتغيّرات ما بعد الانفتاح الاقتصادي في السبعينيات. ويرسم محفوظ لوحةً مؤثّرة لتلك الحقبة، حيث جرفت موجات التغيير الاجتماعي المدمّرة جموعا غفيرة من الطّبقات الدّنيا والمتوسطة، لتَقلب حياتهم وتزيد بأسَهم ومعاناتهم.

يُجسَّد هذا التحوّل بوضوح في رواية "زقاق المدق":

رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ: تصوّر لنا بقعة من الأرض المصرية ترزح تحت وطأة القهر السياسي والاجتماعي في ظل ويلات الحرب العالمية الثانية، ويجسّد سكان هذا الزقاق، كلّ بطريقته، صراعَهم ضدّ براثن هذا القهر. فهذا الشيخ درويش قد حاد عقله عن الصواب وصار أقرب للجنون منه إلى الصواب: "... **ودخل درويش أفندي –كما كان وقتذاك–حجرة الوكيل في تؤدة ووقار، وحياه تحية الند للند، وبادره قائلا بثقة ويقين: يا سعادة الوكيل لقد اختار الله رجله.**

فطلب إليه الوكيل أن يُفصح عمّا يريد، فاستدرك قائلا بوقار وجلال:

[1]– عبد التواب حماد، السينما في أدب نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص24

"أنا رسول الله إليك بكادر جديد[1]".

وهذا المعلم كرشه مستسلم لشهواته البهيمية وتجارته للمخدرات: "...**بيد أنه كان رجلا مسلوب الإرادة، لم يترك له الحشيش من إرادته نفعا...جاريا وراء شهواته، خصوصا هذا الداء الوبيل...هو تاجر مخدرات اعتاد العمل تحت جنح الظلام، وهو طريد الحياة الطبيعية وفريسة الشذوذ، واستسلامه لشهواته لا حد له ولا ندم عليه ولا توبة تنتظر عنه[2]".**

أمّا ابنه حسين كرشه فلا يترك فرصةً لسبّ الزقاق وأهله إلا اغتنمها، كان من ضحايا الزقاق وقهره، فقرّر السفر والبحث عن الحياة الأفضل من خلال العمل في معسكرات الإنجليز، لكن سرعان ما طُرد من العمل، وعاد يجرّ أذيال الخيبة للزقاق، وازدادت حالُه سوءًا.

وهذه بطلة الرّواية حميدة التي تعيش على أملِ الزواج بشخص يخرجها من الزقاق، وتهرب معه من شبح الإملاق والحرمان "...**أه يا خسارتك يا حميدة! لماذا توجدين في هذا الزقاق؟! ولماذا كانت أمك هذه المرأة التي لا تميز بين التبر والتراب؟! ...بيد أنها وجدت نحوه–رغم ذلك– نفورا لم تدر له سببا. ماذا تريد إذا؟ ومن يرضيها إذا لم يرضها هذا الفتى الوديع؟!.. لم تهتد لجواب بطبيعة الحال، وقد عزت نفورها منه إلى فقره !....**"[3]

انهارت آمالها تواليا، ودمّر حاضرها مستقبلها بعد أن أرادت التخلّص من ماضيها والهروب مع إبراهيم فرج. كانت فريسة إغراء صريح بحياة الترف والدعارة، فاختارت طريقها بمحض إرادتها وجموح تمرّدها.

"...**فماذا تبتغي إذا؟!.. وخفق قلبها خفقانا متتابعا فعضت على شفتيها حتى كادت تدميهما، إنها لتعلم ما تبتغي، وبما تهفو إليه نفسها، كان يجري قبل اليوم في شعورها متقلقلا بين النور والظلمة، ولكنه شق اليوم غشاوة الغموض وأسفر جليا لا لبس فيه ولا إبهام، ومن عجب أنها لم تعان–في سهادها– ترددا خطيرا فيما ينبغي أن تختار**

---

[1]– نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص17

[2]– المرجع نفسه، ص50

[3]– المرجع نفسه، ص31، 49

من سبيل، ولم تشعر كثيرا بوطأة التجاذب بين ماضيها وحاضرها، أو بين ما في حياتها من خير وما يتصدى لها من شر، بل الحق أنها اختارت سبيلها بالفعل وهي لا تدري، ووقع اختيارها عليه وهي بين يدي ذلك الرجل، في بيته![1]"

اختارت أن تهوي في مستنقع الرذيلة والفساد، فكانت نهايتها مؤلمة، وحَمَلت دم عباس في رقبتها، عباس الذي مات في سبيل الدّفاع عن شرفه، وحميدة التي أراد محفوظ أن تكون نهايتها أن تحيا لا أن تموت، أن تحيا مشوّهة الوجه بسبب ضربة عباس، وأن تحيا لتُهان بسبب ما اقترفته، ويموت عباس بطلًا، ضحيَةً ومظلومًا؛ فالموت في نهايات محفوظ يكون تكريما وتشريفا للأبطال والمظلومين، والحياةُ بتعاسةٍ عقابًا للجُناة والفاسدين.

ونعود لشخصية عباس الحلو، حلّاق الزقاق، الفتى المتواضع الذي يحب زقاقه؛ شاب في مقتبل العمر قانع بحياته ولا يثنيه عن حبّ الزقاق شيء في دنياه، إلى أنْ أحبَّ حميدة، الفتاة التي غيّرت مفاهيمه وقناعاته غصبا، بسبب متطلباتها ورغباتها، جعلت عباس يستفيق من هيامه بالزقاق، لتذكّره بقهره الاجتماعي وحالته المتواضعة، ليفرّ إلى معسكر الإنجليز لعلّه يجمع من الدراهم ما يلبّي به رغبات هذا الوحش المفترس، الذي سيكون سببا في تردّي حالته النفسية وخسارته كل شيء، وحتى موته.

ليعود عباس في يوم ما إلى الزقاق ولا يجد حميدة. كان يحمل في يده "شبكة الخطبة"* وكلّه شوق وأمل في وصال محبوبته، فسمع ما سمع في الزقاق عن حميدة واختفائها فاستحالت حياته جحيمًا وأصبح يعاقر الخمر بعدما كان من أشدّ الكارهين له، وفي أشدّ يأسه وتعاسته يلتقي صدفة مع حميدة في مظهر وثوب أصابه الذهول منه، إلا أنّ قلبه رحمها وأشفق عنها، وحرّضته على إبراهيم لينطلق في رحلة الانتقام من هذا القواد، ويخسر حياته في سبيل هذا الهدف أخيرا.

تُصوّر مأساة عباس أقصى درجات القهر والظلم الاجتماعي، فالشاب كان متواضعا قانعا بقوت يومه، ولكنّه أحبّ وأراد الزواج بمحبوبته، إلا أنّه لم يعرف أي شيطان أحبّ. يصوّر عباس حال الكثير من الشباب القنوع الباحث عن لقمة الحلال والكفاف، إلا أنّ تقاطع مساراته مع شياطين في ثوب بشر يجعله يتهاوى بقدر ما ارتفع، ويخسر كما

---

[1]– نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص214

***- تُعتبر شبكة الخطوبة رمزًا لإعلان الارتباط الرسمي، وهي عبارة عن قطعة مجوهرات تُقدم للعروس، وقد أصبحت هذه العادة جزءًا أساسيًا من مراسم الخطوبة في مدن العالَمَين العربي والإسلامي**

لم يخسر يوما: "...**وكان حسين ينظر فيما أمامه بعينين شاردتين فقال بصوت أجش: قتل عباس الحلو! قتله الإنجليز!**[1]".

تختلف نهاية عباس وحميدة بين الرواية والفيلم، حيث تموت هي بدلا من عباس في الفيلم. هذا التغيير يُفقد الرّواية بُعدها الاجتماعي والسياسي الأصيل، ويحوّل موتها إلى كفّارة أخلاقية عن سقوطها، بدلا من أن يكون رمزا لانهيار القيم تحت وطأة الظلم الاجتماعي، فالمسار الذي اختاره لها محفوظ في الرّواية كان أبشع من الموت، حيث تعيش مشوّهة الوجه ولن يبقى لها وجود في حياة الدعارة والرذيلة، فتحرم من جمالها، وتواجه المجتمع بخطيئتها ووجهها المشوه. ويثير موت عباس في الرواية التعاطف والسخط على حميدة نفسها وعلى إجرام المستعمر الإنجليزي ويؤكّد على رموز الرواية ودلالاتها.

بالإضافة إلى ما ذُكر من مظاهر البؤس والحرمان الاجتماعي، لا يمكننا إغفال شخصية بارزة في الرواية ارتأينا التطرّق إليها، وهي شخصية زيطه صانع العاهات، الشبح المخيف، سلطان الليل والظلام، ومشوّه المتسولين، قذارة جسمه تدفع للغثيان، وانحراف شهواته لا حدود له، يتلذذ بألم الناس، ينبش القبور ويسرق الجثث. تُصوّر هذه الشخصية أقصى درجات الحرمان الاجتماعي الذي يفرز لنا عاهات وانحرافا لا يضاهيه انحراف؛ فزيطه جمَع بين التمرّد على المجتمع ونكرانِه وكُرهه، والتمرد على الدّين وممارسة المحرّمات والكبائر. يمثل زيطه الدرك الأسفل من المجتمع في تلك الحقبة، ينبش القبور ويسرق ما تبقى من موتاهم، يشوّه أجساد الأحياء والموتى على حد سواء، فلا أحد يسلم من بطشه وشره. تلقي شخصية زيطه بظلالها على كل فصول الرواية: "...**وجلس القرفصاء، ثم كشف عن رأس الجثة بيدين باردتين، وحسر الشفتين، وعالج بأصابعه الطقم حتى انتزعه، وأودعه جيبه وقد تلوثت أنامله، ثم غطى الرأس كما كان، وتحول عن الجثة إلى الباب...**[2]".

وعليه، كيف تجاوبت السينما مع هذه الأفكار، وإلى أيّ مدى تقبّل فيلم زقاق المدق هذه التوجهات؟

[1]– نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص309

[2]– المرجع نفسه، ص246

إنّ الأفكار التي تصور للناس الظلم الاجتماعي الكبير المبني على التفاوت الطبقي والفوارق بين الناس، خاصة على مستوى المظاهر الاقتصادية، هي أفكار تجلب التعاطف الواسع والتأييد اللاشعوري لمثل هذه الأفلام. والسينما كما أسلفنا الذكر لا يمكنها أن تتخلّى عن هامش أرباحها لتغطية تكاليفها، لذا فإن الجماهيرية هي من أكبر أهداف السينما، واللعب على وتر المشاكل الاجتماعية وتصوير المعاناة مِن أبرز ما يثير أذهان الجمهور ويحرّك عواطفه. "كما أن عرض محاولات الإفلات في حد ذاتها من ربقة الانسحاق الطبقي، تزجى لدي جماهير التلقي العريضة –التي خبرت بشكل أو بآخر مثل هذا الانسحاق– أمل الانعتاق وتجاوز الحصون التي تنغلق على عوالم الوفرة والرغد، ثم إن استعراض ما حاق بهذه المحاولات الفردية من فشل أو سقوط أو دمار، مع ربط الفشل بفردية المحاولة، والافتقار إلى أدوات مناسبة وشريفة، والاحتماء بأسلحة وقيم ساقطة بالية، يصنع تعاطفا شعبيا قويا مع فكرة العقاب، حيث تتفق هذه مع التراث الفكري والعاطفي والأخلاقي لأوسع شرائح المجتمع التي تؤمن بأن التبرؤ من الجذور هو عمل معيب، وأن التمرد على قدر الإنسان مجلبة لغضب السموات وإيذان بوجوب الانتقام، وأن الموت –سواء كان ماديا أو أدبيا– هو جزاء عادل للتفريط، فضلا عن تناغم محاولات الارتفاع وما يتلوها من سقوط مع العبرة الشعبية المتواترة في أنه "ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع" وهو ما يحقق مبدأ العقاب في نهاية المطاف[1]".

2– فكرة عدم التوافق مع المجتمع:

إضافةً لقضية الظلم الاجتماعي التي سلّط عليها نجيب محفوظ الضوء في رواياته، نجده يربط بين هذه الظاهرة وبين قضية التمرّد الفردي للشخصية عن المجتمع، كردّة فعل على حالته، ورغبةً منه في التغيير، حيث رأى محفوظ أن هذا الظلم قد يدفع بعض الأفراد إلى رفض المجتمع المحيط بهم ومقاومته. ينشأ هذا التمرّد الفردي عن عدم قدرة الفرد على التوافق مع مجتمع يسوده الظلم، ممّا يدفعه إلى رفضه ومن ثمّ مقاومته، وصولا إلى التمرّد عليه بشكل صريح وخوض صراع مرير في سبيل هذا الاختيار؛ "ففي مركز العلاقات الاجتماعية لروايات نجيب محفوظ يوجد الفرد الباحث عن خلاصه بالطريق الفردي، لاعن طريق إكساب طبقته الوعي والتنظيم لتحقيق الأهداف[2]".

---

[1]– عبد التواب حماد، السينما في أدب نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص26

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها

ففي عالم الفردية، يَسود صراع محموم على الربح والنجاح، مهدّدا بتدمير الرّوابط الشخصية الحميمية. تصبح الأشياء هَوسا يسيطر على الإنسان، مما يفكّك علاقاته ويدمّر شخصيته.

ولقد ضربت شخصيات نجيب محفوظ في روايته زقاق المدق أمثلة على عدم التوافق مع المجتمع، ولعل أبرز مثال يطالعنا في هذا الصدد هو شخصية حميدة، الفتاة التي وجدت المجتمع بعاداته وتقاليده سدا منيعا أمام تحقيق أحلامها وطموحاتها، فلم يرحمها في إملاقها ولم يرحمها في اختفاءها حتى قبل أن يعلم بسقوطها، حميدة التي تمردت على المجتمع، ولجأت إلى الحلول الفردية فاحترقت بنارها، وتمردت على جذورها وطبقتها، أرادت التخلص من ماضيها فالتهم ماضيها حاضرها ومستقبلها معا. "...**ولمعت عيناها بخاطر غامض بث في نفسها يقظة محمومة، فقالت بلهجة حزينة مصطنعة: أنت لا تدري كم أنا شقية...لست إلا شقية يا عباس، لا تؤاخذني على سوء قولي فقد أفقدني الشقاء وعيي، إنكم جميعا ترونني عاهرة فاجرة، والحق أني شقية بائسة، خدعني الشيطان الرجيم كما دعوته بحق، لا أدري كيف أذعنت إليه، ومع ذلك فلست أنتحل لنفسي عذرا ولا أطمع أن أسألك العفو، فإني أعلم أنني مذنبة، وهأنذا أدفع ثمن جريرتي النكراء...**[1]"

وتسيطر عقلية حميدة على مسارِ عباس الحلو في الرّواية أيضا، الشاب الذي كان قنوعا بحياته كحلاق في الزقاق، يعيش بكفاف وشرف، إلا أن مجرد ارتباطه بحميدة جعلت فكرة التمرد الفردي تخيّم عليه وتسيطر على تفكيره وتغير حياته " ...**فقال عباس متأسفا: من المحزن أني لم أولد غنيا...أجل، توكلت على الله وسأجرب حظي كالآخرين، سألتحق بخدمة الجيش البريطاني، وعسى أن يصادفني من التوفيق ما صادف أخاك حسين.**[2]" فقد أصبح الشاب يعيش على فكرة مغادرة الزقاق والتوجّه إلى معسكر الإنجليز، محاولًا تغييرَ واقعه والتمرّدَ على حالته في سبيل تحقيق الحياة المرجوّة لحميدة زوجتِه المستقبلية. وغير بعيد عن عباس، نجد صديقه حسين الذي تفُوق رغبته في التغيير والتمرّد رغبةَ عباس، فحسين لا ينفكّ يسبّ الزقاق ويلعن أهله، فيقول حسين مخاطبا عباس:" **أهي حياة حقا؟. هذا الزقاق لا يحوي إلا موتا، وما دمت فيه فلن تحتاج يوما للدفن...طالما أخبرتك، طالما نصحتك، اخلع رداء هذه الحياة القذرة**

[1]– نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص288، 289.

[2]– المصدر نفسه، ص41، 91

الحقيرة، أغلق هذا الدكان، اهجر هذا الزقاق، وأرح عينيك من جثة العم كامل، وعليك بالجيش الإنجليزي[1]"، ورغم عمله في معسكر الإنجليز لفترة طويلة إلا أنّه عُوقب بالطّرد من المعسكر ليعود إلى الزقاق يجرّ أذيال الخيبة، بل ويعود وهو متزوّج وزوجته حامل، لتتفاقم معاناة حسين ويجد في الخمر ملاذا للهروب من واقعه.

3- فكرة السلوك المتناقض للسلطة والقيادات:

"وهي فكرة اعتنى محفوظ بإبرازها في ثنايا أفكاره الروائية بل أكد عليها تأكيدا ملحا، محاولا فضح الجوانب الخفية في سلوك السلطة أو القيادة أو من يمثلها، تلك الجوانب المتناقضة مع الافتراض العام أو التصور التقليدي في نقاء النظام[2]".

السلطة والنظام في رواية زقاق المدق هي الاستعمار الإنجليزي، الذي يبسط سيطرته على مصر، وعلى زقاق المدق بؤرة الرواية ومنبع معاناة شخصيات روايتنا، سلطة الانجليز تتمتع بشعبية كبيرة عند المنحرفين ومطبقي مقولة "تصنع الثروات في وقت الأزمات"، فنجد الشباب يحج "للأورنس"[3]* لكسب الدراهم، والعاهرات والراقصات يزددن ثراءً من أموال الجنود الإنجليز، بينما حياة الفقراء والمساكين تزداد بؤسا وسوءًا، من أمثال العم كامل والشيخ درويش. ففي زقاق المدق مأساة الإنسان المصري الذي امتدت أذرع الحرب من برلين ولندن لتصل إليه وتحرق حياته وتُطفئ أجمل ما فيه، وتهجر أذكى شبابه، وتدفع فتياته للسبيل الخطأ.

ينسج نجيب محفوظ في روايته "زقاق المدق" لوحةً تاريخية لمصر خلال عشرينيات القرن الماضي، زمنِ الاحتلال الإنجليزي البغيض، يرمز محفوظ لمصر عبر شخصية "حميدة" الفتاة الجميلة، محبوبة الجميع ومحطّ أنظارهم، تعاني في الوقت نفسه من قيود جهلِها، محبوسة بين جدران زقاقها الضيق، بينما تُطلّ شرفتُها على رحابة الحياة، تماما كما كانت مصر في تلك الحقبة، غنيّة بجمالها وباطنة بآلامها، تتوق إلى التحرر والانطلاق نحو آفاق أوسع، فتلقّفها الاستعمار وأخذها أخذا قويا ليغتصبها ويستحل حِماها.

---

[1]- نجيب محفوظ، زقاق المدق، مرجع سابق، ص39، 40

[2]- عبد التواب حماد، السينما في أدب نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص30

***- في رواية "زقاق المدق"، كان "الأورنس" عبارة عن معسكر للقوات البريطانية، استقطب الشباب المصري بتوفير فرص عمل بأجور زهيدة، مستغلاً حاجتهم، ومستنزفاً طاقتهم، وفرض سيطرته عليهم**

كان الاحتلال كاتما على أنفاس مصر وعلى أنفاس حميدة، الاحتلال الذي رمزه محفوظ في الرواية بالأورنس، وهو وجهة مجهولة وعالم مخيف صنعه الإنجليز لإيهام الشباب المصري بأنه لا بديل عن العمل في خدمة المستعمر الإنجليزي. وبطبيعة الحال كان هذا الأورنس وَهمًا ومكانا يُسلب المرءُ فيه إرادتَه وكرامته وإنسانيته ويَفقد أخلاقه كحال حسين كرشة، ويتعلم فيه شيئا واحدا فقط حبُّ الإنجليز وتمجيد الاستعمار.

خامسا: نقد وتقييم

من خلال الدراسة التي قمنا بها لرواية "زقاق المدق" والفيلم المنتج عنها وجدنا عدّة فوارق بين الأثرين، ولعلّ مجمل الملاحظات التقنية تم إيرادها في المبحث الثاني من هذا الفصل، وكان لزاما علينا أن نتوقف عند الفوارق الفنية الإبداعية كونها تشكّل عصب القصة بين الرّواية والفيلم المقتبس عنها.

أوّل الملاحظات التي نتوقف عندها أنّ عمق الأفكار عند نجيب محفوظ وابتذالها عند حسن الإمام في الفيلم يدعونا إلى التوقف مرة أخرى وتأمّل الأثَرين. نجد محفوظ يرمز للاحتلال الإنجليزي بـ" الأورنس" وهو مستنقع مخيف، صنعه الإنجليز ليستعبدوا شباب مصر ويوهموهم بفكرة أنّ خدمة الاستعمار هي السبيل الوحيد للنجاة وعيشِ حياةٍ كريمة. هذا عند نجيب محفوظ، أمّا عند حسن الإمام فـ"الأورنس" ما هو إلا مصنع فيه آلات وجنود إنجليز.

ومن أكثر الأمور لفتا للانتباه في فيلم "زقاق المدق" هو تركيز المخرج المبالغ فيه على لغة الجسد وتعبيرات الوجه لدى الممثّلين، ما أدّى إلى تحويل كل مشهد إلى مساحة للتبارز والتنافس في الأداء بينهم، ففي كل لقطة، نرى الممثلين، على الرغم من خبرتهم الواسعة، يسعون لجذب انتباه المشاهد و"سرقة الكاميرا" من بعضهم البعض، لقد تحوّلت الكاميرا في يد المخرج حسن الإمام إلى أداة لتقييد الشخصيات وحصرها في إطار تصوّره الخاص، مُغفلا بذلك عمق الشخصيات وأبعادها كما رسمها نجيب محفوظ في روايته.

فقد ظلمت شخصية "عم كامل" بائع البسبوسة، تلك الشخصية المدهشة التي كان يمكن أن تقدم للجمهور لوحة إنسانية غنية لو أتيحت لها المساحة الكافية، كما تم تحويل شخصية "زيطة" صانع العاهات، وهي شخصية فريدة من نوعها في سياق الرواية، إلى نمط مبتذل بعيدا عن التعقيد النفسي الذي يميزها في النص الأصلي.

كما أنّ شخصية عباس الحلو في الرواية الشاب المرح الذي يحتل مكانة في قلوب أهل الزقاق، سافر للأورنس ليجمع النقود من أجل تحسين حياته وحياة حميدة، هذا عند محفوظ أما عند حسن الإمام نراه شخصية غير مفهومة.

وبذكر الشخصيات، فإن نجيب محفوظ أورد أكثر من عشرين شخصية في الرواية وجميع الشخصيات عرضها المخرج بطريقة سطحية وساذجة[1]، فشخصية حميدة كان لها دور محوري ورمزي كبير في الرواية، إلا أن المخرج صوّرها أنها مجرد فتاة تحلم بالترف والمال والكاباريهات.

كما أن نهاية كل من الرواية والفيلم التي نرى أنها تشكّل جزءًا كبيرًا من صناعة الدلالة الكلية والفكرة التي يريد الكاتب توصيلها، وبعده المخرج. فقضية موت عباس في الرواية وحياته في الفيلم، وموت حميدة في الفيلم وحياتها في الرواية، هنا نتوقف للحظة تأملية عن الأسباب التي جعلت المخرجَ يغيّر نهاية الرواية، وينحرف بها كل هذا الانحراف العظيم الذي ربّما يكون قد ساهم في الحياد عما أراده محفوظ بالرواية كلها؛ "فاجعة النهاية عند نجيب محفوظ طبيعية، أما في الفيلم فإن الإنجليز يقتلون حميدة، ويحملها عباس على ذراعيه بطريقة سينمائية ساذجة ويجري بها في الشوارع حتى يصل إلى الزقاق تصاحبه موسيقى تصويرية عنيفة، وتخرج من الفيلم دون أن تفهم لماذا لم يلتزم الجميع بنص نجيب محفوظ، ولماذا لم يلتزموا في النهاية بنفس المضمون، وضعوا مضمونا مختلفا تماما، لماذا؟! [2]" وربما كانت الإجابة أنّ حسن الامام أراد اللعب على وتر العاطفة لدى المشاهد بتقديم نهاية مؤسفة لحميدة عقابًا لها، وتطهيرًا لخطيئتها، وهذه النهاية قد تعجب شريحة كبيرة من المتلقّين الذين يشاهدون بذوق تأثّري آني وعاطفي غير معمّق، وبالتالي يحقق الفيلم بهذه النهاية قروش إضافية وتكون نهايته مُرضية للكثير من المشاهدين. " لقد عبث حسن الإمام بتحفة نجيب محفوظ وجعل مستوى الفاجعة في الفيلم أقل كثيرا من مستوى الفاجعة في الزقاق[3]".

لم يقدّم نجيب محفوظ في رواية "زقاق المدق" دراما تقليدية، بل رسم لوحة حيّة تجسّد مرحلة من مراحل حياة الشعب المصري خلال الحرب العالمية الثانية. اتخذ من "زقاق المدق" مسرحا للأحداث، وجعل من حياة سكّانه مادّة لعمله الفني. برع محفوظ في تصوير تلك الحياة بكلّ صدق وأمانة، مجسّدا واقع تلك الحقبة بكل تفاصيله، ملتزما بالمذهب الواقعي الذي اتسمت به معظم أعماله، فقد عرض الوقائع كما هي دون أن يُصدر أحكاما مسبقة أو يتخذ موقفا

---

[1]– ينظر، موسوعة نجيب محفوظ والسينما 1947–2000، الجزء الأول 1947–1980، المحرر والمنسق العام: مدكور ثابت، تقديم: إبراهيم فتحي، موسوعات الأكاديمية، أكاديمية الفنون، مصر، 2000، ص258

[2]– المرجع نفسه، ص259

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها

محدّدا. هكذا ينجلي لنا من خلال الرواية صورة المجتمع المصري في زمن الحرب والاستعمار، غارقا في مشاعر الخوف والحذر، والانحلال الخلقي، والتطلع إلى الثراء بأي وسيلة.

وفي هذا المقام نستعير رأي طه حسين عن راوية "زقاق المدق" بأنها "تصور الحياة تصويرا، يروعك بدقته، حتى لكأنك تعيش بين هؤلاء الناس[1]".

لا تنفي هذه الانتقادات القيّمة الفنية للفيلم بأكمله، ولكنها تشير إلى بعض الجوانب التي كان يمكن تطويرها؛ فلو كان المخرج قد أولى اهتماما أكبر بتجسيد الشخصيات كما صاغها نجيب محفوظ بعمق، لكان العمل السينمائي الناتج أكثر إبداعا وغنى.

[1]– **عبد التواب حماد، السينما في أدب نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص18**

الفصل الثالث: نجيب محفوظ بين الرواية والفيلم "رواية وفيلم والكرنك نموذجا".

تمهيد.

أولا: تحولات الزمن من الرواية إلى السينما "الكرنك نموذجا"

ثانيا: التقنية السينمائية ومدى استفادت الرواية منها "المونتاج وتنوع اللقطات والانتقال السريع من مشهد إلى آخر" في "رواية الكرنك".

ثالثا: الإيقاع بين الرواية والفيلم السينمائي، "رواية وفيلم "الكرنك نموذجا".

رابعا: نقد وتقييم.

تمهيد

الرواية والسينما، توأمان يجمعهما شغف الحكاية، ويتقاطعان في مسار السرد والتخييل، ولكلّ منهما أدواتها وأساليبها الخاصة في رسم ملامح الواقع وتشكيل خيال المتلقي. الرواية بكلماتها تنقلك إلى عوالم بعيدة، وتتيح لك استكشاف أعماق النفس البشرية ببطء وتأنٍّ، أمّا السينما فبصُورها المتحركة وأصواتها الحية، تجذبك إلى قلب الحدث وتمنحك تجربة حسّية قوية تغمر حواسك.

كلاهما يسعى إلى إيصال رسالة بطرق مختلفة؛ ففي الرواية تعتمد على خيالك لتكوين الصورة، بينما في السينما تُقدّم لك الصورةُ جاهزة، لتشكّل أنت معانيها. والرواية تمنحك الحرية للتأمل والتدقيق في التفاصيل، بينما تجذبك السينما إلى إيقاع سريع ومرئي.

فإذا كانت الرواية تعتمد على الكلمة المكتوبة لتخلق عوالم مترامية الأطراف في ذهن القارئ، فإن السينما تستعير الضوء واللون والحركة لتجسّد تلك العوالم على الشاشة.

تجسّد رواية "الكرنك" والفيلم السينمائي المقتبس عنها والذي يحمل الاسم نفسه هذه العلاقة المتشابكة، فبينما ترسم الرواية لوحة للحياة في حارة شعبية مصرية تحت حكم نظام سياسي في حقبة زمنية، يأتي الفيلم ليكمل تلك اللوحة بلمسات بصرية وحركية، ليقدّم تجربةَ مشاهدةٍ غنية ومثيرة، فكلاهما يسعى إلى إيصال رسالة، ولكن بطرق مختلفة، فإذا كانت الرواية تغوص في أعماق النفس البشرية، فإن السينما تعرض لنا انعكاسات تلك الأعماق على وجوه الممثلين وعلى شاشة العرض، وللاقتراب أكثر من النموذج المختار وهو رواية وفيلم الكرنك، سندرُس تحولات الزمن ورحلته من عوالم الرواية إلى فضاءات السنيما، كما سنتطرق في هذا الفصل إلى التقنيات السينمائية ومدى استفادة الرواية منها، لنمرّ إلى دراسة الإيقاع بين الرواية والفيلم في النموذج المختار، ونختم الفصل بنقد وتقييم.

أولا: تحولات الزمن من الرواية إلى السينما الكرنك نموذجا

الزمن، ذلك الكيان الغامض الذي يتدفق بلا هوادة، نجد له في النص المكتوب والصورة المتحركة تجسيدات مختلفة، ففي الرواية يمتلك الكاتب حرية تامة في تشكيل الزمن؛ بلمسة قلمه يستطيع أن يطيل لحظة أو يختصر سنوات، وأن يتنقّل بين الماضي والحاضر والمستقبل بحرية تامة، والقارئ بدوره يستطيع أن يعيش تلك اللحظات الزمنية كما يشاء، متخيّلا الأحداث والأماكن والشخصيات بألوان زاهية.

أمّا في السينما، فيخضع الزمن لقوانين أكثر صرامة، فالمخرج مقيّد بإيقاع الصورة والحركة والصوت، وهو مضطرّ إلى تقديم سرد زمني متسلسل. ومع ذلك، يستطيع المخرج أن يلعب بالزمن، مستخدمًا تقنيات مثل الفلاش باك والفلاش فوروارد، وأن يخلق تأثيرات زمنية خاصة، مثل الإبطاء والتسريع.

تتحول هذه العلاقة بين الزمن والنص إلى لعبة مثيرة للاهتمام عند تحويل الرواية إلى فيلم، فالمخرج يواجه تحديا كبيرا في نقل الزمن الروائي إلى الشاشة، حيث عليه أن يختار الأحداث التي سيتم تمثيلها، وأن يحدّد الإيقاع الزمني المناسب لكل مشهد، وقد يؤدي هذا إلى تغييرات جوهرية في بنية الرواية، ولكن في الوقت نفسه، يمكن أن يفتح آفاقا جديدة للتعبير الفني.

تعدّ رواية "الكرنك" لنجيب محفوظ تحفة أدبية تناولت فترة حسّاسة في تاريخ مصر، وهي فترة الستينيات وما تلاها من أحداث، وقد حُوّلت هذه الرواية إلى فيلم سينمائي، ممّا أثار تساؤلات حول كيفية تعامل كل من الرواية والفيلم مع الزمن، وكيفية تأثير هذا الاختلاف على فهم القارئ والمشاهد للأحداث، وهو ما سنقف عليه من خلال هذا المبحث إذ سنتطرّق فيه إلى تعامل الروائي مع الزمن وتجلّياته في الرواية، وسنتتبع في المقابل انتقال هذا المكون إلى عوالم السينما وتعامل المخرج معه.

1. الكرنك رواية وفيلما:

1.1. رواية الكرنك: بطاقة فنية

- **العنوان: الكرنك**
- **اسم الكاتب: نجيب محفوظ**
- **سنة النشر: 1974**
- **الناشر: دار الشروق**
- **عدد الصفحات: 92**
- **أهم شخصيات الرواية:**

●**قرنفلة:** صاحبة مقهى "الكرنك" الراقصة في صباها، والهائمة حبا في مراهق في كبرها، يصوّرها الراوي امرأةً خبيرة بشؤون الرجال.

●**زينب دياب:** الفتاة الطموحة التي كانت تتمنى مستقبلًا أفضل لبلادها، فرُميت للتعذيب والاغتصاب.

●**إسماعيل الشيخ:** الفتى الزاهد الذي تجتذبه الأفكار والمواقف، بين خيانة رفاقه أو مشاهدتهم يموتون ويموت معهم.

●**حلمي حمادة:** فتى واعد في مقتبل عمره، راح ضحيةَ تعذيبِ خالد صفوان فمات من شدة الألم.

●**خالد صفوان:** المجرم الكبير الذي يعذّب من يشاء ويرحم من يشاء، ممثل الدولة العميقة والمخابرات، الذي كان وراء معاناة الشباب وكان يُبرّأهم في كل مرة ولكن بعد ماذا، بعد التعذيب والاغتصاب.

●**نجيب محفوظ (الأنا الساردة):** يتقمص نجيب محفوظ في روايته "الكرنك" دور الراوي الشاهد، حيث يجلس في مقهى الكرنك يستمع إلى أحاديث الزبائن ويستشف مشاعرهم وأفكارهم. ثم ينقل لنا هذه الأحاسيس والأفكار في أربعة فصول، كلّ فصل يركّز على شخصية معيّنة وكيف عاشت الأحداث التي أعقبت الثورة.

والعديد من الشخصيات الثانوية في صورة الساقي عارف سليمان، وزين العابدين، وغيرهم.

- **ملخص الرواية:**

الكرنك رواية لنجيب محفوظ، نشرت سنة 1974، تقع في 92 صفحة. تنقُلنا الرواية إلى أجواء القاهرة في فترة ما بعد الثورة، وتحديدا إلى مقهى شعبي يحمل الاسم نفسَه، هذا المقهى ليس مجرد مكان لتناول القهوة والشاي، بل هو ملتقى لمجموعة من الشباب المثقف والواعي، ممّن يحملون هموم الوطن ويحاولون فهم التغيرات التي تشهدها البلاد. ففي خضم الأجواء السياسية المتوترة التي تعيشها مصر بعد مرور ثلاثة عشر عاما على ثورتها، والتي تفاقمت بتداعيات الحرب والنكسة، نجد أن مقهى الكرنك قد تحوّل إلى ساحة للاجتماع والنقاش بين أجيال مختلفة من المصريين، حيث يتبادلون الآراء والأفكار حول الأوضاع الراهنة.

تسرد رواية الكرنك قصصَ أربع شخصيات رئيسية من خلال أربعة فصول تحمل أسماءهم. كل فصل يكشف عن جوانب مختلفة من حياة هذه الشخصيات وأثر الأحداث فيها.

تعدّ رواية "الكرنك" من أهم روايات نجيب محفوظ، حيث تناولت بشكل جريء واقع السجون المصرية في عهد عبد الناصر، من خلال قصة مجموعة من الشباب المثقفين الذين يتعرضون للاعتقال والتعذيب. كشف محفوظ عن الوجه القبيح للاستبداد والفساد، الكرنك لم تقتصر على كونها عملا أدبيا، بل أصبحت وثيقة تاريخية تسجّل جزءا مهما من تاريخ مصر المعاصر، وقد أثارت "الكرنك" جدلا واسعا وقتَ صدورها، وخاصّة بعد تحويلها إلى فيلم سينمائي حمل الاسم نفسه، ولا تزال حتى اليوم تحظى بأهمية كبيرة في النقد الأدبي.

تتناول الرواية بأسلوب فني رفيعٍ قضيةً مهمة في التاريخ المصري المعاصر، فمن خلال اختياره لمقهى "الكرنك" خلفيةً للأحداث، يرمز محفوظ إلى الحراك الثقافي والفكري الذي كان يحدث في مصر آنذاك. الشخصيات التي اختارها الكاتب، مثل قرنفلة وإسماعيل الشيخ، زينب، قرنفلة، خالد صفوان، هي شخصيات رمزية تمثّل فئات مختلفة من المجتمع. يستخدم محفوظ تقنيات سردية متعددة، مثل الفلاش باك، لتعميق فهم القارئ للشخصيات والأحداث. "الكرنك" ليست مجرد رواية تاريخية، بل هي عمل أدبي يثير العديد من الأسئلة حول الحرية والعدالة والقمع الذي تعرض له فئة كبيرة من الشباب وصلت حتى هَتكِ أعراض الفتيات في سبيل الدفاع عن النظام الحاكم، وهو الأمر الذي حدث مع شخصية زينب في الرواية.

2.1. فيلم الكرنك: بطاقة فنية

الصورة رقم 26: ملصقة فيلم الكرنك

- **العنوان:** الكرنك
- **النوع:** فيلم سياسي
- **اللغة:** العامية المصرية
- **تاريخ الصدور:** 1975م
- **مدة العرض:** 140 دقيقة
- **المخرج:** علي بدرخان
- **سيناريو وحوار:** ممدوح الليثي
- **الإنتاج:** ممدوح الليثي
- **التوزيع:** أفلام مصر الجديدة
- **المونتاج:** سعيد الشيخ
- **التصوير:** محسن نصر
- **الموسيقى:** جمال سلامة
- **قصة:** عن رواية نجيب محفوظ، الكرنك
- **التشخيص:**

- **زينب دياب:** الشابة المجتهدة في دراستها، التي تطمح لمستقبل أفضل لوطنها، العفيفة التي خسرت شرفها ظلما وبهتانا.
- **إسماعيل الشيخ:** الشاب الحالم الزاهد، تعرّض لصدمات نفسية بسبب اتهامه بالانتماء لجماعات إرهابية.
- **حلمي حمادة:** الفتى الذكي الذي يدافع عن أفكاره أمام كل الناس حتى أمام خالد صفوان، وجرأته كانت من أسباب موته.
- **خالد صفوان:** الرجل الذي استباح كل البلاد والعباد في سبيل حماية النظام حسب اعتقاده، عميل المخابرات الذي قام بكل شيء في سبيل حماية أسياده، ولكنّه للأسف كان أول من تمت التضحية به في الأخير.

- **ملخص الفيلم:**

فيلم 'الكرنك' مستلهم من رواية "الكرنك" للأديب "نجيب محفوظ"، في هذه القصة يسجل محفوظ اعتراضه الصريح على الممارسات القمعية التي شهدتها مصر في عهد عبد الناصر. يتناول الفيلم بعمق أجواء الاستبداد السياسي والفكري التي كانت سائدة آنذاك، حيث يتعرض مجموعة من الشباب المثقف إلى الاعتقال التعسفي والتعذيب النفسي والجسدي بسبب آرائهم وانتماءاتهم الفكرية. يصوّر الفيلم ببراعة المعاناة التي يتحملها هؤلاء الشباب داخل زنزانات الاعتقال، وكيف يتم استغلالهم وإجبارهم على التعاون مع السلطة. وينتهي الفيلم بنفحة أمل مع ثورة التصحيح، حيث يتم الإفراج عن المعتقلين، ولكنّ آثار التجربة القاسية تبقى محفورة في نفوسهم.

2. الزمن في الرواية:

الزمن هو البعد الذي يربط بين كافة عناصر العمل الأدبي ويشكّل بنيته الأساسية. إنّه أكثر من مجرّد تسلسل للأحداث، فهو أداة فنية قوية تمكّن الكاتب من تشكيل تجربة القارئ وتعميق فهمه للنص. لذا فإن دراسة الزمن في الأدب تعدّ أمرا بالغ الأهمية لفكّ شيفرة المعاني الكامنة وراء النصوص الأدبية.

وحسب عبد الملك مرتاض: الزمن سراب ووهم يتسلل إلى كل شيء حي وغير حي، يترك أثره على كل ما يحيط بنا دون أن نراه أو نلمسه، هو كالهواء الذي نتنفسه، حاضر في كل لحظة، لكننا لا ندركه إلا بآثاره الظاهرة على أجسادنا وعلى كل ما حولنا[1].

ارتبط الفن الروائي بالحياة الإنسانية ارتباطا وثيقا، لا سيّما مع تسارع وتيرة الزمن الذي بات يشغل بال الإنسان المعاصر. لذا تحولت الرواية إلى مرآة تعكس انشغالات الإنسان بالزمن، فلم يعد الزمن مجرّد عنصر زمني تقليدي في السرد، بل أصبح محورا رئيسيا تدور حوله الأحداث والشخصيات. لقد تحوّلت صفحات الرواية إلى مسرح واسع لاستكشاف فلسفة الزمن وتقنياته، حيث تجسد الشخصية الرئيسية صراع الإنسان مع الزمن وتطلعاته نحوه[2].

---

[1]– ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، 1999، الكويت، رقم 240، ص172، 173

[2]– ينظر، عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، ص83.

1.2. الزمن في رواية الكرنك:

يشكّل الزمن نسيجا أساسيا في كافّة أعمال نجيب محفوظ، فهو يتجسد أحيانا في تاريخ محدَّد يعيشه أبطاله، وأحيانا في زمن اجتماعي متغيّر ومتحرّك، وأحيانا أخرى في زمن إنساني عام يتجاوز الحواجز الزمانية والمكانية، هذا التنوع في الزمن يعكس عمق رؤية محفوظ واهتمامه بالتطور المستمر للحياة البشرية.

الزمن في رواية "الكرنك" ليس مجرد إطار زمني للأحداث، بل هو رمز عميق يعكس حالة الأمة، فالتقلبات الزمنية التي تمر بها الشخصيات تعكس تقلبات الأمة نفسها؛ الماضي المجيد، والحاضر المأساوي، والمستقبل الغامض، كلها عناصر تتكرّر في الرواية لترمز لحالة الصراع والتغيير التي تعيشها الأمة، حيث يستخدم محفوظ عدة تقنيات للتلاعب بالزمن في الرواية، ومنها الاسترجاع، الاستباق. ولضبط الإيقاع الزمني اعتمد محفوظ على التقنيات الحكائية التي وضعها "جيرار جينيت" وهي: "الخلاصة، الاستراحة، القطع، المشهد[1]"، لتسريع الزمن وتبطيئه عند الضرورة.

2.2. تقنيات نجيب محفوظ في معالجة الزمن براوية "الكرنك":

1- الاسترجاع (الفلاش باك): باستخدامه يعود السارد إلى أحداث سابقة لتوضيح الحاضر أو لتعميق فهم الشخصيات، وينقسم إلى عدة أنواع فَصل فيها النقّاد، ومن أصناف الاسترجاع: استرجاع خارجي، استرجاع داخلي، واسترجاع مزجي، واسترجاع تذكري، واسترجاع تكراري، واسترجاع جزئي، واسترجاع تام، وسنكتفي في هذا المقام بذكر أشمل نوعين وهما الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي.

أ-الاسترجاع الخارجي: يتجلى الاسترجاع الخارجي في "استحضار المؤلف لوقائع ماضية وقعت قبل انطلاق الأحداث الحالية، مما يضيف بعدًا زمنيًا جديدًا إلى السرد ويغني نسيج الرواية بتفاصيل خارجة عن إطار الحاضر السردي"[2].

---

[1]- بنية النص السردي، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص76.

[2]-مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط 1، 2004، ص189.

يقوم الراوي في رواية "الكرنك" بتكسير التسلسل الزمني التصاعدي لأحداث الرواية، وهو ما نقف عليه من خلال هذا المقطع:"...**حركت قسماتها الدقيقة الواضحة جذور ذاكرتي فتفجرت ينابيع الذكريات، سمعت عزفا وطبلا، شممت بخورا، رأيت جسدا يتموج، راقصة، نجمة عماد الدين، الراقصة قرنفلة، حلم الأربعينيات الوردي**[1]"

فالراوي يسترجع هذه المحطة من حياته ويعود بنا إلى أيّام صباه، في كسرٍ لرتابة الزمن السردي واسترجاعٍ خارجي عاد به الراوي خياليا ووهميا إلى حقبة مضت، ليعود لسرد وقائع الرواية مرة أخرى.

يرتبط هذا المقطع من الاسترجاع الخارجي بعلاقات فكرية ودلالية وجمالية مع سيرورة الرواية فجاء حافلا بذكريات السارد الدافئة وأحلام صباه، فسمع عزفا وطبلا وتذكّر أيامًا كان يتردد فيها على ملهى الراقصة.

بالإضافة للكثير من الشواهد التي تبرز هذه التقنية نجدها موزّعة في جسد الرواية ومنها:

"**كانت نجمة وكنت أحد المعاصرين**"[2]

"**كُنْتِ فنانة بارعة ومحترمة معا، ألم يكن ذلك معجزة؟**

فأجابت بزهو: كان الرقص الشرقي هز للبطن والعجز فجعلته تصويريا...

لم تكن تفوتني حفلات الرقص الإفرنجي في البرجولا"[3]

إنّ السارد يعود بذاكرته إلى ما قبل بداية القصة، وتحديدا لزمن الأربعينيات، فهو يصف الراقصة قرنفلة ويقدّم معلومات عن ماضيها، من خلال حوار معها في الزمن الحاضر، حيث يرتد معها للماضي ويستحضران أحداثا كانت فيما مضى جزءا مهمّا من حياتهما.

"...**هل عرفنا ما كان يعانيه ساكن الحارة في القاهرة عندما كان صلاح الدين يحقق انتصاره الحاسم على الصليبيين؟ هل تخيلنا آلام أهل القرى عندما كان محمد على يكوّن إمبراطورية مصرية؟ هل تصورنا عصر النبوة في حياته اليومية والدعوة الجديدة تفرق بين الأب وابنه والأخ وأخيه والزوج وزوجته**...[4]"، يعود بنا الراوي لاسترجاع ساحق في ماضي الدولة المصرية وماضي الرسالة الإسلامية في بداياتها، يضرب أمثالا عن الثورات وبداياتها ويقارن واقع

1- نجيب محفوظ، الكرنك، دار الشروق، ط4، 2015، القاهرة، مصر، ص07.

2- المرجع نفسه، ص07

3- نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص10

4- المرجع نفسه، ص20

مصر في هذه الحقبة، مع ما مرّ على البشر من تغيرات جذرية وهزّات اجتماعية ودينية وحضارية عنيفة، ليحاول تقديم تبرير لحال المجتمع المصري الذي يتخبّط في الصراعات وتجاذب التيارات السياسية من الداخل، والحرب التي تهدّده من الخارج.

تُشكّل الاسترجاعات في رواية الكرنك نسيجا زمنيا متداخلا، يربط بين الماضي والحاضر، فهي لا تقتصر على تقديم معلومات جديدة، بل تساهم في بناء عمق نفسي للشخصيات وتكثيف الصراع الدرامي. وهي علاوة على ذلك تعكس اهتمام الكاتب بتحليل العلاقات المعقّدة بين التاريخ الشخصي والتاريخ الجمعي.

ب–الاسترجاع الداخلي: هو "عودة الراوي إلى أحداث وقعت بعد بداية الحكاية مباشرة، ولكنه يسترجعها خلال الأحداث الحالية ليكشف عن تفاصيل مرتبطة بها."[1]

تجسّد في الرواية في قول محفوظ على لسان شخصية إسماعيل الشيخ في حواره مع السارد: "**ولكن الحقيقة التي يجب أن تعرف هي أنه لم تكن توجد في حياتنا اشتراكية حقيقية، لذلك فإنني لم أتخل عنها وإن تمنيت أن أقطع الأيدي التي تطبقها، وذلك ما فطن إليه من بادئ الأمر حلمي حمادة الله يرحمه. لماذا؟ كان شيوعيا!**"[2].

يعود بنا السارد على لسان شخصية إسماعيل إلى أحداث سابقة وقعت في الإطار الزمني لحدود الرواية، حيث يكشف عن تفاصيلَ تتعلّق بالخلفية الأيديولوجية للشخصيات.

كما نجد تجليا آخر لهذه التقنية على لسان السارد وهو يستذكر تفاصيل علاقة إسماعيل الشيخ بزينب، وذلك في قوله: "**وجدا في الجامعة حرية لم يحلما بها من قبل، فوقت الطلبة لا يمكن أن يخضع لسيطرة حارة دعبس وتزمتها، وكل غيبة ستجد لها عذرا أو مبررا، لذلك أمضيا ساعات طويلة معا، وتعرفت بأصحابه، وأصبحت من أهل الكرنك، واعتقلت معه، ونضجت شخصيتها فوق ما كان يتصور**[3]".

---

[1]– مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 199.

[2]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص40.

[3]– المرجع نفسه، ص41.

من خلال حواره مع إسماعيل الشيخ، استعان السارد بالماضي القريب الذي يرتبط بزمن الرواية، حيث يعود بنا لعلاقة إسماعيل وزينب أيام الجامعة وفي مرحلة تردّدهما على مقهى الكرنك، ومن بعدها أحداث الاعتقالات التي ألمّت بهما.

2-الاستباق (الفلش فوروارد): إذا كان الاسترجاع هو نظرة إلى الوراء، فإن الاستباق هو نظرة إلى الأمام. ففي الاستباق، يكشف الراوي عن أحداث قادمة بطريقة متعمدة، مما يثير فضول القارئ ويشجّعه على التنبؤ بما سيحدث، أي هو "حكي الشيء قبل وقوعه[1]". فباستخدام هذه التقنية ينتقل السارد إلى أحداث مستقبلية، مما يثير فضول القارئ ويشجعه على الاستمرار في القراءة، ولقد قسم جيرار جنيت الاستباق إلى: "استباقات داخلية وأخرى خارجية[2]"، يضاف إليها عدة أنواع أخرى مختلطة تتشابه تعريفاتها مع الاستباق الداخلي والخارجي ومنها التكراري والإفرادي، والتام، والجزئي.

وسنكتفي في هذا الصدد بالنوعين الأساسيين وهما الاستباق الخارجي والاستباق الداخلي.

أ-الاستباق الخارجي: هو تقنية سردية تتجاوز حدود الزمن الحاضر للقصة، حيث يقدّم لنا الراوي لمحات سريعة عن أحداث ستقع بعد انتهاء القصة، مما يساعد على ربط خيوط السرد المختلفة وتقديم نهايات واضحة لبعض المواقف والأحداث.

ومن أمثلته في الرواية:

"...أمريكا هي العدو الحقيقي

إذا هجم الجيش انهالت عليه الإنذارات

سيتحرك الأسطول السادس

ستنطلق الصواريخ نحو الدلتا

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص77.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص79.

ألا يصبح استقلالنا نفسه في خطر؟ [1]"

نطالع هنا استباقا خارجيا للراوي، حيث يستشرف تفاصيل نشوب الحرب مع إسرائيل، وخشيته من تدخّل أمريكا مستقبلا والقضاء على مصر؛ هذا العدو الغربي الذي يشكّل عقدة لكل حر في العالم، فبمجرد المساس بإسرائيل تهرع أمريكا وأتباعها من الغرب لمساندة إسرائيل، وهو ما نشهده منذ قيام هذا الكيان السرطاني إلى يومنا هذا، ما يعزّز من قوة هذا الاستشراف الذي يقدّمه محفوظ.

كما نطالع نموذجًا آخر للاستباق الخارجي في جسد الرواية:

"**فإذا بيوم 5 يونيو يستوي في التاريخ هزيمة لقوم من العرب ونصر لقوم آخرين منهم أيضا، وأنه جاء ليهتك الستر عن حقائق ضارية، ليعلن حربا طويلة المدى بين العرب أنفسهم لا بينهم وبين اسرائيل فحسب**"[2].

في المقتبسِ الروائي هذا استباق خارجي من الروائي لحال العرب بعد الهزيمة أمام إسرائيل، حيث لم يكتفِ الراوي بالتنبؤ بمستقبل العلاقة العربية الإسرائيلية، بل تجاوز ذلك ليستشرف صراع العرب مستقبلا فيما بينهم، وهذا الاستباق يُحتسب لمحفوظ لقوّة بصيرته وبداهته، فهذا الصراع وقع بالفعل فيما بعد بين العرب فيما بينهم على شاكلة العراق والكويت...

كما نجد مثالا آخر لاستباق خارجي يتّصل بمستقبل الأمّة العربية والصراع العربي الإسرائيلي:

"**الحرب، لا سبيل إلا الحرب**

بل العمل الفدائي ونركز على الدفاع

الحل السلمي ممكن أيضا

الحل الوحيد الممكن هو ما تفرضه الدول الكبرى مجتمعة

المفاوضة تعني التسليم

---

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص33.

[2]– المرجع نفسه، ص34.

المفاوضة ضرورة، كل الأمم تتفاوض، حتى أمريكا والصين وروسيا وباكستان والهند

الصلح معناه أن تسيطر إسرائيل على المنطقة وتزدردها لقمة سائغة

كيف نخشى الصلح؟ هل ازدردنا الإنجليز أو الفرنسيون؟

إذا أثبت المستقبل أن إسرائيل دولة طيبة عايشناها، وإن أثبت العكس أزلناها كما أزلنا الدولة الصليبية من قبل...

المستقبل لنا، انظر إلى عددنا وثرواتنا...

المسألة علم وحضارة...

إذن فلنحارب، لا حل إلا الحرب

روسيا تمدنا بالسلاح الضروري

لم يبق إلا حالة اللاسلم واللاحرب

هذا يعني الاستنزاف الدائم

معركتنا الحقيقية معركة حضارة، السلم علينا أخطر من الحرب"[1].

يقدّم محفوظ استباقا خارجيا على لسان شخصياته، حيث تتبادل الشخصيات أطراف الحديث والاحتمالات الممكنة لمستقبل الحرب ضد إسرائيل، في تنبؤات مختلفة بين من يؤيد الحرب وآخر يفضّل المفاوضات، وبين هذا وذاك تصدِم التوقعات بواقع مريرٍ يحتّم على المواطن العربي الانصياع لأمر الحكومات التي بدورها محكومة قبل أن تكون حاكمة. في هذا المقتبس الذي أوردناه رسالة عظيمة من محفوظ للأجيال مفادها أنّ الحرب قبل أن تكون بالسلاح هي حرب حضارة وعلم، ومن أهل الحضارة غير الإسلام والبلاد العربية، لذا فمحفوظ يشدّد على أنّ نهضة كلّ أمّة تمرّ عبر العلم وبناء الحضارة من جديد في ظلّ وجود مقوّماتها فطريا في هذه الأمة العظيمة.

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص77،78.

ب–الاستباق الداخلي: هو إعلان عن حدث مستقبلي، ولكن يحدث هذا الإعلان ضمن إطار الزمن الحاضر للسرد، أي خلال الأحداث الجارية، وهو "الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني[1]"؛ يعني ذلك أنّ الاستباق الداخلي لا يتعدّى الإطار الزمني للأحداث التي يتم سردها في الرواية.

وممّا ورد منه في الرواية ما يلي:

"**وجعلت أتخيل وأتذكر، تذكرت ملاعب الرومان ومحاكم التفتيش وجنون الأباطرة، تذكرت سير المجرمين وملاحم العذاب براكين القلوب السود ومعارك الغابات، وقلت لنفسي مستعيذا من ذكرياتي إن الدناصير استأثرت بالأرض ملايين السنين ثم هلكت في ساعة من الزمان في صراع الوجود والعدم فلم يبق منها اليوم إلا هيكل أو هيكلان**"[2].

يعود السارد هنا بذاكرته إلى الماضي السحيق ليسرد ملحمات تاريخية ومماليك قضت نَحْبَها وولّت منذ آلاف السنين رغم أنها عمّرت وطغت وتجبّرت. عودة السارد إلى الماضي غرضُها الاستشهاد للتنبؤ بالمستقبل، فالِاسترجاع هنا جاء خدمة لبناء الاستباق، إذ يحاول السارد انطلاقا ممّا وقع في الماضي مقارنةَ الأحداث وبناء استشراف مستقبلي للنظام المصري. وفعلا يحدث الأمر لاحقا في نهايةِ الرواية بسقوط النظام الحاكم ودخول أذرعه السجنَ.

ومن أمثلة الاستباقات الداخلية أيضا:

"**ويوما قال طه الغريب:" سمعت عن أنباء اعتقالات واسعة، فوجمنا جميعا وقلت:**

ولكن أغلبيتهم تنتمي للثورة...

فقال رشاد مجدي:

ولكن توجد أقلية مخالفة لا يستهان بها

فقال محمد بهجت:

---

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص15.

[2]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص22.

وضح الحق، قد أرادوا اعتقال المتهمين فساقوا أصدقائهم معهم حتى يتم التحقيق.

...وجرى الحديث بيننا تعليقا على الحدث:

الاعتقال فعل مخيف حقا

وما يقال عما يقع للمعتقلين أفظع

شائعات يقشعر لها البدن

لا تحقيق ولا دفاع

ولا يوجد قانون أصل

يقولون إننا نعيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات، وأنه لا بد من التضحية بالحرية والقانون ولو إلى حين"[1].

يقوم محفوظ باستباق وتنبّؤ بمصير الشخصيات المختفية ويقدّم على لسان الشخصيات سردا للمسار الذي تسلكه السلطات الأمنية آنذاك في التعامل مع المعارضين، وهذا الاستباق بمثابة التنبؤ وتمهيدٌ من محفوظ لما سيحدث للشخصيات لاحقا من اعتقالات وتعذيب.

"**سوف يعودون وسيجلسون بيننا كالأشباح، وعهد الله أن أسمي المقهى وقتذاك مقهى الأشباح**[2]".

يقدّم الراوي استباقًا على لسان شخصية قرنفلة، حيث تتنبّأ بأنّ الشباب سوف يعودون من الاعتقال ككلّ مرّة ويجلسون في المقهى كعادتهم، لكنّهم سيجلسون كالأشباح بدون روح من آثار الاعتقال والتعذيب، وهو ما يحدث بالفعل لاحقا في أحداث الرواية.

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص19

[2]– المرجع نفسه، ص33

3.2. التحكم في حركة السرد عن طريق التقنيات الزمنية:

يجد الراوي نفسه مقيّدا بإطار الرواية ومتطلبات السرد، ما يدفعه إلى استخدام تقنيات سردية محدّدة لتشكيل إيقاع الزمن داخلها، فالإيقاع الزمني في الرواية ليس منفصلاً عن الحدث بل مرتبط به ارتباطا وثيقا، ولقد ألقى النقّاد، ومنهم جيرار جينيت، الضّوءَ على مجموعة من هذه التقنيات التي يمكنها إبطاء الزمن الروائي أو تسريعه أو حتى تجاوزه. وصفها جينيت بأنّها "ترتبط بشكل مباشر بطريقة عرض الأحداث الزمنية في النص، فمن خلال مقارنة الزمن الحقيقي للأحداث (مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق، والساعات والأيام، والشهور، والسنين) بطول النص المقروء (طول النص المقيس بالسطور والصفحات)[1]" يمكننا تحديد مدى سرعة أو بطء سرد الأحداث.

فعندما تحدّث جينيت عن إيقاع الزمن السردي اقترح تقسيم الحركات السردية إلى أشكال أساسية. فمن خلال تقنياتٍ مِثل الخلاصة والحذف، يمكن للكاتب تسريع وتيرة السرد وتخطّي فترات زمنية طويلة بإيجاز. وعلى الجانب الآخر، تساعد تقنيات الوقفة والمشهد على إبطاء الإيقاع والتركيز على تفاصيل لحظة معينة، ممّا يخلق تأثيرًا دراميًا قويًا.

أ- تسريع السرد:

1-**الخلاصة (التلخيص- Sommaire)**: هي تلخيص سريع لأحداث طويلة، حيث يتم اختصار سنوات أو أشهر أو أيام في جمل قليلة دون الخوض في التفاصيل[2]. تتميّز هذه التقنية بطابعها الإيقاعي السريع، حيث يتم اختزال الزمن وتكثيف الأحداث.

أدّى التلخيص دورًا محوريًا في خلق تنوّع زمني داخل الرواية. فقد مكّن الكاتبَ من اجتياز فترات طويلة من الزمن بسرعة دون الحاجة إلى تفصيل كل لحظة، مما حافظ على انسجام الرواية وَوَقاها من التشتّت الزمني. ومن تجليات هذه التقنية في رواية الكرنك:

---

[1]- خطاب الحكاية، جيرارد جينيت، مرجع سابق، ص101.

[2]- ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص76.

"هكذا في يسر تم العارف بيننا، وتمخضت عنه صداقة جديدة سعدت ولا أزال أسعد بها، هي جديدة بمعنى من المعاني ولكن جذورها الخفية توغل في الماضي على مدى ثلاثين عاما أو أكثر، وتتابعت اللقاءات وتراكمت الأحاديث وتوثقت المودة وتذكرت يوما كم كانت محترمة بقدر ما كانت فاتنة بارعة"[1].

يقوم الراوي هنا بحركة تسريعٍ للسرد، وتجاوزٍ لتفاصيل التعارف التي دارت بين السارد وبين قرنفلة، حيث يلخّص بعبارته المقتبسة اللقاءات والأحاديث التي كانت بينهما، متجاوزا مراحل زمنية تقدّر بأيام وربّما شهور، والتي تلت مرحلة تردّده على قهوة الكرنك وتوطّد علاقته مع قرنفلة والمقهى وألفته لروّادها حتى صار واحدًا منهم، وهو ما يؤكّده السارد من خلال المقطع الموالي:

"انضممت إلى أسرة الكرنك بصفة نهائية ونفذت الأسرة في صميم حياتي، منحتني قرنفلة صداقتها ومنحتها، لعبت النرد مع الشيوخ محمد بهجت ورشاد مجدي وطه الغريب، عرفت الشباب وعرفوني وخاصة زينب دياب وإسماعيل الشيخ وحلمي حمادة[2]".

ومن أمثلةِ تقنيةِ الاختصار في الرّواية أيضا:

"ومرت الأيام والأسابيع حتى أوشكت قرنفلة على الجنون، وحزنت لها حزنا بالغا[3]".

لقد لخّص الرّاوي في هذا المقطع السردي هذه الفترة الزمنية المحددة بالأيّام والأسابيع مركّزا على الحالة النفسية التي ألمّت بقرنفلة إزاء فِراقها محبوبَها حلمي حمادة والشباب كلّهم، كونهم كانوا يتردّدون بكثرة على المقهى وتركوا فراغا رهيبا.

"وجاء الشتاء ببرده القارص ولياليه الطويلة[4]"

---

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص09

[2]– المرجع نفسه، ص12

[3]– المؤجع نفسه، ص18

[4]– المرجع نفسه، ص27

يختصر الراوي الكثير من الأحداث عبر تسريع السرد، وينتقل مباشرة إلى فصل الشتاء لوصف إحدى لياليه في مقهى الكرنك، يقول الرواي: "**وبمرور الأيام غابت وجوه، وترددت وجوه بين الغياب والحضور، واستمر الحال لا يكاد يتغير**[1]".

ينتقل الراوي بالسرد سريعا، حيث يتجاوز المرحلة التي تلت عودة الشباب وتفاصيل يومياتهم وما يعانونه من آثار التعذيب والاعتقالات لينتقل بالسرد لمرحلة لقائه بكلّ شخصية ومحاورته لهم.

باستخدام التلخيص، يتمّكن الراوي من تقصير زمن القصة، متجاوزا الأحداث الثانوية والهامشية. هذا الأسلوب قد يكون نابعا من رغبته في تسليط الضوء على الأحداث الرئيسية المتّصلة بالحبكة، أو من شعوره بأنّ التفاصيل الزائدة قد تشوش على القارئ.

2-الحذف أو القطع (L'ellipse): تقنية سردية تتضمّن تخطّي أحداث معيّنة دون وصفها بالتفصيل. قد يكون هذا التخطي محدّدًا بفترة زمنية؛ مثل "ومرت سنتان"، أو غير محدَّدٍ حيث يُترك للخيال مساحة أكبر، كما في "انقضى زمن طويل"[2].

ومن تجليات هذه التقنية في الرواية:

"وبعد مرور أيام جالستني قرنفلة، طالعتني بوجه كئيب ثم سألتني باهتمام: خبرني عن معنى ذلك؟"[3].

بما أنّ الحدث الأهمّ هو اختفاء الشباب للمرّة الثانية آثَر الرّاوي عدم تكرار التفاصيل واليوميات التي حدثت في غياب الشباب، لأنّ اختفاءَهم كان للمرّة الثانية، فقام بحركة تسريعٍ للسرد، متجاوزا تفاصيل تتشابه أو تتطابق مع ما حدث في اختفائهم الأول.

---

[1]- نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص37

[2]- ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص77

[3]- نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص25

ومن أمثلة الحذف أيضا:

"وفي أواسط ربيع العام وقع الاختفاء الثالث[1]".

يتجاوز السارد فصل الصيف وفصل الخريف وفصل الشتاء ليصل إلى منتصف فصل الربيع؛ انتقالٌ سريع للسرد وحذف كبير للأحداث التي ربّما وقعت خلال كل هذه المدة الزمنية، وحذف هذه المدة كان ضرورة فنية حتى لا يقع تكرار للأحداث، فحدثُ الاختفاء كان قد تكرّر ثلاثَ مرّات.

"وبعد مرور شهر فاجأنا بحضوره كأول مرة[2]".

يعلن الراوي في هذا المقطع السردي عن المدّة الزمنية المحذوفة وهي "شهر"، وهي المدة الزمنية التي تلت أوّل ظهور لخالد صفوان، وجاء الحذف لعدم وقوع أحداث مهمّة يرى الراوي ضرورة سردها، ليُجنّب القارئَ الشعورَ بالملل؛ فتجاوز مدّة الشهر هذه ليسرد تفاصيل أوّل زيارة للسفّاح خالد صفوان لضحاياه السابقين.

"ونسي أمره تماما خلال ثلاثة أشهر، ولما جاءنا مع تابعه في نفس الميعاد من المساء[3]".

يعود السّارد للحذف مرة أخرى، متجاوزا هذه المرة فترة زمنية تقدّر بثلاثة أشهر، ليصل مرة أخرى إلى زيارة خالد صفوان الثانية لمقهى الكرنك. وقول السارد "ونسي أمره تماما" يوضّح انشغال الشخصيات بحياتهم اليومية دون أي حدث جلل قد يؤثر في مسار السرد ويستحقّ الذكر، لذا جاء الحذف هنا لضرورة فنية تجنبًا للوقوع في تكرار أو سرد يُملل القارئ.

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص32

2– المرجع نفسه، ص82

3– المرجع نفسه، ص84

ب- إبطاء السرد:

1-المشهد(Scène): ويعرف بأنّه جزء من السرد يتميّز بالتساوي الزمني بين سرد الأحداث ووقوعها، كما يحدث في الحوارات، حيث يتطابق زمن الكلام مع زمن الحدث، وهو تقنية المقطع الحواري، وهو أسلوب سردي يعتمد على تقديم حوار مباشر بين الشخصيات، حيث يتطابق زمن الأحداث المروية مع زمن سردها، مما يضفي على النص واقعية وحياة. ويقصد به المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، وتمثّل المشاهد بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق[1].

وتجلّى ذلك في رواية الكرنك في الأمثلة التالية:

" قرأت خواطرها الخفية ولكنني تجاهلتها، فقالت: توجد حولنا أسرار

فتمتمت: ربما.

بل هو مؤكد، جميع الناس يتكلمون ولكن من الذي يبلغ الكلام

فقلت بعد تردد:

أنت أدرى بالمكان

لا شك لدي رجالي، عارف سليمان مدين لي بحياته، إمام الفوال من رجال الله، وكذلك جمعة.

فقلت: وشيوخ المعاش في عزلة على شاطئ الحياة

تبادلنا نظرات طويلة[2]".

1- ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص80

2- نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص26

يصوّر لنا هذا المقطع الحواري مشهدا من الرواية وحوارا بين السارد وقرنفلة حول اختفاء الشباب والمخاوف من العملاء السريّين الذين يرتادون المقهى ولا أحد يعرف هويتهم، بل قد يكونون أقرب الأشخاص، لذا يشكك الراوي وقرنفلة بكل من في المقهى، ففي هذا المقطع يضعنا الراوي وجها لوجه أمام أحد شخصياته وهي "قرنفلة"، الأمر الذي يمنح أحداث الرواية البُعدَ الواقعي والصّدق الفني.

إضافة لحوار السارد مع إسماعيل الشيخ والذي يمتد من الصفحة 38 إلى الصفحة 60، وحوار السارد مع زينب دياب من الصفحة 61 إلى الصفحة 76. في هذه الحوارات يقدّم الراوي معلومات عن الشخصيات بشكل مباشر من خلال المحاورة معهم واستجوابهم، لتزويد القارئ بمختلف المعلومات عن القصة، وملء الفجوات التي حدثت منذ بدأَ سرد أحداث الرواية.

فالمشهد في رواية الكرنك كان سبيلَ الراوي لإبطاء السرد والتطرّق إلى تفاصيل القصة بمزيد من الإلمام.

2-الوقفة أو الاستراحة (Pause): وهي وقفة مؤقتة في تدفق الأحداث، حيث يتحول الراوي من سرد الأفعال والحركة إلى وصف دقيق للأشياء والأماكن والشخصيات، هذا التحول يوقف زحف الزمن في النص، إذ أن الوصف يركز على اللحظة الحاضرة دون الحاجة إلى تتبع تسلسل زمني.

حيث "**تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها**[1]".

ومن استراحات محفوظ في الكرنك:

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص76

"**ومن ركن الشباب...وارقص معنا**[1]"، نطالع في المقتبس مِن منتصف الصفحة 13 إلى منتصف الصفحة 14 توقّف محفوظ عن السرد ليهمّ بوصف روّاد مقهى الكرنك وطباعهم لتقديم معلومات للقارئ ليلُمّ بتفاصيل القصة في بداية سردها.

وفي مثال آخر يتوقّف السارد عن رواية الأحداث والتنبّؤ بمصير الطلبة وويلات التعذيب الذي تمارسه السلطات. يتوقف عن السرد فجأة ليلتفت إلى قرنفلة ليصف حالها وحيرتها على محبوبها ويوميّاتها في غيابه، "**أما قرنفلة فقد أهملت عملها، كانت تغيب بعض النهار كله وأحيانا اليوم بأكمله، تاركة المقهى لعارف سليمان وإمام الفوال**[2]".

بعد استكشافِ آليات الزمن وتوظيفه الفني في رواية "الكرنك" لنجيب محفوظ، ننتقل الآن إلى ساحة أخرى من التحليل، وهي السينما. فبعد أن تُرجمت رواية "الكرنك" إلى لغة الصورة المتحركة، نتساءل: كيف جرت معالجة الزمن الروائي عند تحويله إلى زمن سينمائي؟ وما هي التقنيات التي استخدمها المخرج لترجمة تلك اللحظات والفترات الزمنية إلى لقطات وحركات؟ هل تم الحفاظ على بنية الزمن الروائي أم تم تعديلها لتتناسب مع لغة الفيلم؟ هذه الأسئلة وغيرها سنحاول الإجابة عنها في هذه الدراسة، حيث سنستكشف التقنيات السينمائية التي تُستخدم للتلاعب بالزمن، وكيف يمكن أن تساهم هذه التقنيات في خلق تجربة مشاهدة أعمق، وما هي مختلف التحديات التي يواجهها المخرج في التعامل مع الزمن السينمائي، وكيف يمكنه التغلب عليها؟

3. الزمن في فيلم الكرنك:

عند تحويل رواية إلى فيلم يواجه صنّاع الفيلم تحدّيًا خاصًّا في نقل الزمن من الصفحة إلى الشاشة، فبينما تستطيع الرواية أن تصف الزمن بالتفصيل وتتنقل بين الماضي والحاضر والمستقبل بحريّة، يعتمد الفيلم على لغة بصرية وسردية مختلفة. ذلك أن الزمن في السينما ليس مجرد انعكاس للزمن الحقيقي، بل هو بناء سردي يخضع للتلاعب والتشكيل.

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص13

[2]– المرجع نفسه، ص19

فمن خلال الآليات السينمائية يتم تجريد الزمن من طبيعته الموضوعية، ويتم استخدامه كأداة لتنظيم الأحداث وتأطير الأفكار. وبالتالي، فإن الزمن في الفيلم هو زمن نسبي ومتحرك يتغير وفقا لأهداف السرد.

بالإضافة إلى أن الفيلم في جوهره هو سرد بصري لقصّة ما، فلا يمكن تصوّر فيلم من دون حكاية تتطور بمرور الزمن، والزمن في السينما ليس مجرد تسلسل خطّي للأحداث، بل هو عنصر درامي يخضع للتلاعب والتعديل. فمن خلال تقنيات المونتاج والإخراج يمكن للسينما أن تشوّه الزمن، أو تضغطه، أو تمدّده، لتخدم أغراض السرد وتثير انفعالات المشاهد[1].

السينما ليست مجرّد مرآة تعكس الواقع، بل هي أداة لإعادة تشكيله، فمن خلال قدرتها على تسجيل وتحرير الزمن، تستطيع السينما أن تخلق عوالم جديدة، وأن تعيد ترتيب الأحداث، وأن تمنحنا نظرة جديدة على الماضي والحاضر والمستقبل. ففي جوهرها هي محاولة للإمساك بالزمن الهارب، وتحويله إلى عمل فني خالد[2].

تتنوّع التقنيات السينمائية التي يستخدمها المخرج للتعامل مع الزمن، بدءًا بالتقنيات البسيطة مثل المونتاج والتقطيع، وصولاً إلى التقنيات المعقّدة مثل: "الفلاش باك"، و"الفلاش فوروارد"، والتحوّلات الزمنية غير الخطية. كل هذه التقنيات تساهم في خلق تجربة سينمائية غنية ومتنوعة، سنركّز على بعض هذه التقنيات بما يخدم نموذج بحثنا، وبما يفرضه علينا بالمقابل هذا النموذج وهو فيلم الكرنك.

أ- المونتاج:

المونتاج هو عملية معقّدة تتجاوز مجرّد تركيب أجزاء الفيلم، فهو بمثابة إعادة بناء للعمل السينمائي بأكمله، إذ يقوم بتقطيع اللقطات المصوّرة وترتيبها من جديد بطريقة مدروسة. يربط المونتاج بين العناصر البصرية والسمعية في الفيلم، مبتكرًا إيقاعًا خاصًّا يحرّك الأحداث ويشدّ المشاهد. من خلال اختيار اللقطات وتسلسلها، يمكن للمونتير أن يؤثّر

[1]- ينظر، بن مسعود وافية، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق، ص468.

[2]- المرجع نفسه، ص470

بشكل كبير على المعنى العام للفيلم، ويوجّه انفعالات المشاهد، ويضفي عليه بعدًا جماليًا ودراميًا متكاملًا. باختصار، المونتاج هو قلب العمل السينمائي، وهو المسؤول عن تشكيل البعد الزمني وتحديد وتيرة السرد[1].

فالمونتاج هو العملية التي تضفي على الفيلم وِحدتَه الفنية، فهو يجمع بين الأفكار والمعاني والأحاسيس المتناثرة في اللقطات ليصنع منها كلا متماسكا، فمن خلال التحكّم في الإيقاع والحركة، يمنح المونتاج للفيلم روحه الحقيقية ويجعله عملا فنيا متكاملا.

المونتاجُ هو أكثر من مجرّد عملية تقنية؛ فهو أداة سردية قوية. فمن خلال تركيب اللقطات، لا يقتصر المونتاج على ربط الأحداث فحسب بل إنه يشكل بنية الزمن السينمائي. باستخدام تقنيات مثل القفزات الزمنية والتكثيفِ يستطيع المونتير أن يضغط أو يمدّد الزمن وفقًا لما يقتضيه السرد، ممّا يمنح المشاهد إحساسًا عميقًا بتطور الأحداث وتغير الشخصيات[2].

ويمكننا ملاحظة المتتالية الموضّحة أسفله من الصّور المستخرجة من الفيلم، التي توضّح دور المونتاج في صناعة اللقطة وتعطي طابعا للحقبة الزمنية التي صُوّرت فيها أحداث الفيلم:

الصورة رقم 27[3]: جمال عبد الناصر

الصورة رقم 28[4]: شخصيات الفيلم

[1]– ينظر، بن مسعود وافية، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق، ص478

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص479

3– فيلم الكرنك، إخراج: علي بدرخان، سيناريو وحوار: ممدوح الليثي، إنتاج: ممدوح الليثي، توزيع: أفلام مصر الجديدة، قصة: عن رواية نجيب محفوظ(الكرنك)، 1963، الدقيقة 09

[4]– المرجع نفسه، الدقيقة 09

تجوب الكاميرا شوارع القاهرة متبعة أبطال فيلم الكرنك والذين هم الطلبة الأربعة، ثم تنتقل بين الشخصيات والحائط الذي يسيرون بجواره، لتلتقط صورة للزعيم العربي جمال عبد الناصر، لتزويد المتفرج بمعلومات عن الحقبة الزمنية التي تصور فيها أحداث الفيلم وهي الفترة الذي قضاها عبد الناصر رئيسا لجمهورية مصر العربية بين عامي 1956-1970.

وللمونتاج عدة أنواع يتمكن المخرج عبرها من التحكم والتعبير عن الزمن ومنها:

1- **المونتاج التناوبي:** وهو أحد الأساليب الأساسية في صناعة الأفلام، وهو عبارة عن تقنية تستخدم لربط لقطتين أو أكثر بشكل متناوب، مثل لقطة لشخص يتحدث، ثم لقطة للشخص الآخر وهو يستمع ويرد، هذا النوع من المونتاج يخلق حوارا بصريا بين الشخصيات، ويسمح للمشاهد بمتابعة المحادثة بسهولة وفعالية.

نجد هذا النوع من المونتاج في عدّة مواضع من فيلم الكرنك، ومنها اللقطة الموضّحة أسفله، والتي توضّح التناوب بين مشهد إسماعيل الذي اكتشف فقدانَ زينب شرفَها بسبب اغتصابها من طرف المخابرات، وبين الصّور على حائط الغرفة التي تعرض أخبارًا لاعتقالات شنّتها القوّات بين صفوف الأحزاب والطلبة. يتناوب المونتاج بين المشهدين ليوضّح عمق المعاناة التي تعرّضت لها الشخصيتان في الاعتقال، حيث أصبحت تلك المعاناة هاجس يؤرّقهم حتى في اللحظات الحميمية.

الصورة رقم 29[1]: إسماعيل وزينب

الصورة رقم 30[2]: حملة الاعتقالات

[1]- **فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 120**

[2]- **المرجع نفسه، الدقيقة 119**

2- مونتاج المتتالية بالمراحل: "يمنحنا هذا النوع من المونتاج إمكانية تركيب مشهدي للسؤال الذي يطرحه الصوت الخارجي للسارد، من أجل التركيز على الحمولة التاريخية لما يحدث داخل الفيلم، وكيفية تفسيره من خلالها"[1].

نجد هذا النوع من المونتاج في متتاليات الفيلم، وتحديدا ما يتعلّق باللقطات الموضّحة أسفله، والتي توضّح اجتماع الطلبة بروّاد مقهى الكرنك، ونقاشَهم حول حريّة الصحافة والأحزاب السياسية، حيث تنتقل الكاميرا بين الشخصيات في لقطات متنوعة ليُدلي كل منهم بِدَلوه حول أوضاع البلد. يتيح الحوار الذي يدور بين الشخصيات بالإضافة للمونتاج المصاحب لصوت الحوار بينهم للمتلقي معرفةَ تفاصيل الحمولة التاريخية والزمنية التي يعالجها الفيلم، وهي الفترة الناصرية من التاريخ المصري التي عُرفت بالتضييق على الأحزاب السياسية والحريات.

الصورة رقم 31[2]: اجتماع الكرنك

الصورة رقم 32[3]: إسماعيل يتحدث عن الأحزاب

كما نجد مثالا آخر لهذا النوع من المونتاج في فيلم الكرنك، ويتعلق الأمر باللقطة التالية التي توضّح المسيرة التي خرجت للمطالبة ببقاء جمال عبد الناصر عقب خسارة مصر الحربَ ضدّ إسرائيل وسقوط سيناء في يد المحتلّ الصهيوني، حيث تنتقل الكاميرا بين المسيرة التي تجوب الشوارع وبين قهوة الكرنك، والشخصيات في داخلها يتحدّثون عن سقوط مصر والكذبة التي كانوا يعيشونها إبّان حُكم عبد الناصر، وما فضحته الحرب من اختلالات في منظومة الحكم.

[1]- وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق، ص483

[2]- فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 12

[3]- المرجع نفسه، الدقيقة 12

الصورة رقم 33[1]: حسرة الكرنك

الصورة رقم 34[2]: مسيرة مساندة لعبد الناصر

3- مونتاج التزامن: هو إحدى أهم أدوات المونتير لخلق سلاسة وانسيابية في سرد الأحداث السينمائية، يتم فيه ربط لقطتين أو أكثر من مشاهد مختلفة، وتكون متزامنة زمنيا لتوضيح علاقة سببية أو موازاة بينهما؛ أي هو فنّ عرضِ حدَثَين أو أكثر يحدُثان في اللحظة الزمنية نفسِها، ولكن في أماكن مختلفة أو بين شخصيات مختلفة[3].

نجد هذا النوع من المونتاج في عدّة مواضع من فيلم الكرنك، ومنها اللقطة الموضّحة أسفله، والتي توضّح التزامن بين مشهد الاعتداء على إسماعيل الشيخ وحلمي حمادة في السجن وبين مشهد قصف الطائرات الإسرائيلية للجيش المصري سنة 1967، ليصل المشهد إلى الذروة في نهاية الأحداث بموت حلمي حمادة متأثّرا بالضرب العنيف.

[1]- فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 131

[2]- المرجع نفسه، الدقيقة 132

[3]- ينظر، وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق، ص484

الصورة رقم 35[1]: قتل حلمي حمادة

الصورة رقم 36[2]: القوات المصرية تُقصف

ب- التفاعل بين الصوت والصورة في إنتاج الزمن السينمائي:

الزمن في السينما هو نتاج تفاعل معقّد بين الصورة والصوت. تعمل الصورة بطبيعتها الثابتة على تثبيت اللحظة، بينما يدفع الصوت بطبيعته المتدفقة الأحداثَ إلى الأمام؛ هذا التفاعل بين الثبات والتدفق هو ما يخلق الإحساس بالزمن السينمائي، فالصوت سواء كان مباشرا أو خارجيا يساهم في تحديد وتوجيه هذا الزمن، ويضيف عمقا وواقعية إلى التجربة السينمائية، ويتدخل المونتاج في تركيب هذه الثنائية وتشكيل العلاقة الزمنية بين الصورة والصوت، فقد يتحرك كل منهما في مسار مستقل أو يتضافران لتعزيز معنى زمني واحد، أو يتنافران لخلق تباين زمني مثير للاهتمام، هذا التلاعب الزمني يعتمد على تقنيات المونتاج المستخدَمة وقد تؤدي إلى تأثيرات دلالية عميقة. فعلى سبيل المثال، يمكن للصورة أن تثبت المشاهد في لحظة الحاضر، بينما ينقلنا الصوت إلى الماضي عبر صوت السارد أو إحدى الشخصيات. وبذلك يتحوّل المونتاج إلى أداة قوية في تحديد الزمن السردي، سواء من خلال الصورة أو الصوت، وهو ما نلاحظه في المتتالية من الصور الموضحة أسفله:

[1]- فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 129

[2]- المرجع نفسه، الدقيقة 129

الصورة رقم 37[1]: زمن الفيلم

الصورة رقم 38[2]: صوت المذياع

يكمّل الصوت ما تفتقده الصورة في بعض الأحيان، حيث يضيف بعدا زمنيا وبعدا فضائيا جديدين. فالصورة قد تقدّم لنا لحظة معينة، بينما يضيف الصوت عمقا لهذه اللحظة من خلال الإيحاءات والنغمات، وبهذه الطريقة يعمل الصوت على توسيع نطاق تجربة المشاهد، ويجعله يشعر وكأنه يعيش داخل الفيلم، ويكتسب وعيا بالزمن الذي يقع فيه الحدث، وهذا ما توضحه المتتالية من الصور رقم 37 ورقم 38، حيث تمنحنا المتتالية مشاهد متتابعة لقهوة الكرنك في استهلالية الفيلم؛ يجلس إسماعيل الشيخ في كرسي وسط المقهى، وأول ما يقع على نظر المتفرج هو شخص يجلس في مقهى، ولكن أي مقهى؟ وفي أي زمن؟، من هنا تبدأ الدلالات في الانكشاف مع تتالي المشاهد. فرُغم ما تمنحه قصّات الشعر والملابس من دلالات إلا أنها غير كافية لتحديد الزمن بدقة، وهنا يتدخّل الصوت لوصل الحلقة المفقودة، صوت المذياع الذي يسرد بيانًا من القوّات المسلحة المصرية، بتاريخ 6 أكتوبر 1973، ويتلو على مسامع الممثّلين ومسامعنا أخبار الحرب. فمن خلال الصوت تنفلت الدلالة من زاوية الغموض لتُمكّن المشاهد من أخذ المعلومة المناسبة عن زمن الفيلم في مستهلّه، ومع تتالي مشاهد الفيلم، يتضح أن الفيلم بدأ باستباق لمشاهد من فترة السادات، ليعود ويسرد أحداث الفيلم في زمن الرئيس المصري جمال عبد الناصر.

بالإضافة إلى أن التناقض بين الصورة والصوت يؤدي إلى خلق تجربة مشاهدة غنية ومعقّدة، ففي حين أن الصورة تقدم لنا واقعا ملموسا، ينقلنا الصوت إلى عالم الذكريات. هذا التناقض يجبر المشاهد على المشاركة الفعالة في عملية بناء

[1]– فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 01

[2]– المرجع نفسه، الدقيقة نفسها

السرد، حيث يقوم بملء الفجوات بين الصورة والصوت، ويستنتج المعاني الدفينة، وهو ما نستشفه من الصورة رقم 39 من متتاليات الفيلم.

الصورة رقم 39[1]: سرد تاريخ مصر

الوضع الخطابي في الصورة محدّد بالحاضر، والحوار يدور في الزمن الحاضر، ولا توجد إشارات واضحة إلى الماضي، ومع ذلك فإن سؤال إسماعيل الشيخ وزينب يشكّل نقطة تحوّل، حيث يدفع حلمي إلى الانتقال إلى الماضي لسرد تاريخ مصر، كما يتضح من هذا المقطع الحواري:

حلمي: لما أخلص الكتاب دا حوديهولك

زينب: كتب إي داه؟

إسماعيل: الحركة الوطنية المصرية لشهدي عطية الشافعي.

حلمي: لما تقرى الكتاب دا حتعرف أن تاريخ مصر مبتدأش من 23 يوليو زي ما جيلنا كلو فاهم

زينب: أزاي بقا يا خويا؟

حلمي: عشان بقا يا ختي كان زمان فيه زعماء وثورات وحركات وطنية.

[1]– فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 62

يشكّل ردّ حلمي قفزة زمنية في السرد، منتقلا بنا من اللحظة الحاضرة الملتقطة بالكاميرا إلى أحداث ماضية يتمّ استعادتها حواريا.

استعرضنا فيما سبق بعض التقنيات السينمائية الأساسية التي تُستخدم في بناء الزمن السردي. سننتقل الآن إلى مستوى تحليلي أعمق من خلال تطبيق أدوات السرد النقدي التي وضعها "جيرار جينيت" خصيصًا للنصوص المكتوبة. سنسعى إلى معرفة مدى ملاءمة هذه الأدوات لتحليل السرد البصري، وكيف يمكن من خلالها الوصول إلى فهم أعمق لبنية الزمن في الفيلم.

أوّلا، وجب التأكيد على أن الفيلم المعاصر شهد تحوّلا جذريا في التعامل مع الزمن السردي. فبدلا من التنظيم الزمني الخطي التقليدي، باتت الأحداث تتداخل وتتشابك بشكل معقد، حيث يختلط الماضي بالحاضر والمستقبل. وتساهم تقنيات مثل الفلاش باك والفلاش فوروارد في تعزيز هذا التشويش الزمني. كما أن النهايات لم تعد تقدّم إجابات قاطعة، بل تترك للمشاهد مجالًا للتأويل والتفكير. وتتّسم شخصيات هذه الأفلام بالتعقيد والغموض، مما يعكس طبيعة التجربة الإنسانية المعاصرة التي تتسم بالصراع والتناقض[1].

ج- الاسترجاع (الفلاش باك):

سنستكشف في فيلم الكرنك التنوّع في استخدام تقنية العودة إلى الوراء، حيث سنرى كيف يمكن للفيلم أن ينقلنا إلى الماضي بطرائق مختلفة، إمّا عن طريق الجانب اللفظي أو المشاهد البصرية، أو من خلال الجمع بين الاثنين، بحسب ما يتيحه الفيلم من وجود لأحد هذه النماذج ضمن متتالياته.

توضّح المتتالية الموضّحة أسفله استرجاعا لفظيا تقوم به زينب وهي برفقة إسماعيل الشيخ، حيث تتحدث عن تاريخ مصر انطلاقا من رواد مقهى الكرنك. الاسترجاع هنا لفظي بحت حيث تتكلم زينب والكاميرا تجوب حول البنايات المصرية ولم تعد للماضي أو تصوّر مشاهد تحاكي وتوافق كلام زينب.

[1]- ينظر، وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق، ص497

الصورة رقم 40[1]: زينب تتحدث عن النهضة

الخطاب:

زينب: النهضة المصرية كلها خرجت من القهوة التي كان يجلس فيها جمال الدين الأفغاني.

إسماعيل: آه

زينب: بس القهوة التي كان يقعد فيها طه الغريب، معظمهم بيهاجموا النهضة، بيهاجموا الثورة، مش ملاحظ؟

تقدّم لنا هذه اللقطة مثالا كلاسيكيا عن المفارقة السينمائية، حيث يتعارض مستوى الصورة (الحاضر) مع مستوى السرد (الماضي). يخلق هذا التعارض توتّرا دراميا ويحثّ المشاهد على التفكير في العلاقة المعقّدة بين الزمن والذاكرة.

[1]– فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 14

د- الاستباق (الفلاش فوروارد)

تخضع تقنية الاستباق لنفس القواعد التي تحكم تقنية الاسترجاع في السرد السينمائي، مثل اللعب بالزمن وتضمين العناصر اللفظية لتسهيل الانتقال الزمني، وتتنوع الاستباقات في فيلم الكرنك بين استباقات لفظية وأخرى ممزوجة بين لفظية وصورية. ومن أمثلة الاستباقات التي وردت في الفيلم التالي:

يعرض لنا أوّل نموذج للاستباق كما توضّحه الصور رقم 41 ورقم 42 استخدامَ شخصية خالد صفوان للاستباق لغرض تهديدي وهدف ضمني، حيث تدور بينه وبين زينب ملاسَنات وتبصق زينب على وجهه، ليصل الأمر بينهما إلى ذروته، وهذا ما يوضّحه الخطاب التالي المقتبس من الفيلم:

زينب: إذا كنتوا فاكرين أنكم إذا رح تهينونا حنتكلم

خالد صفوان: حتعمليلي شريفية (ويقطع ثياب زينب)

زينب: تبصق على وجه خالد صفوان ويصفعها بدوره

خالد صفوان: اندهلي لفرج، أنا حعلمك إزاي تكلمي خالد صفوان

الصورة رقم 41[1]: خالد صفوان يستبق

الصورة رقم 42[2]: اغتصاب زينب

[1]- فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 81

[2]- المرجع نفسه، الدقيقة 82

لتأتي إجابة هذا الاستباق في الصورة رقم 42 حيث تُغتصب زينب، تأكيدا لرغبة خالد صفوان في عقابها، الرغبة التي أعلن عنها عندما أمر باستدعاء تابعه فرج.

ونجد مقاما آخر للاستباق في فيلم الكرنك، وهو ما يتعلق بالمتتالية التي تحمل رقم 43 ورقم 44، والتي تقدّم استباقًا لفظيًا يعرض لحظة تقدّم حسب الله لخطبة زينب من والدها، لكنّ الأخير يرفض ويهين حسب الله، الأمر الذي يدفع حسب الله لتهديد والد زينب، وهو ما يوضّحه الخطاب التالي:

أب زينب: هو دا اللي جاي تكلمني فيه؟

حسب الله: أيوه مستعجل؟

أب زينب: علي الطلاق أنت مبتتكلم أنت بتنق، أنا بشقى واتعب وأصرف دم قلبي عليها عشان أديهالك، روح يا شيخ إلاهي تتزوج مفتش تموين.

حسب الله: كدا ياديباب؟ طب والله لوريك

الصورة رقم 43[1]: حسب الله يهدد

الصورة رقم 44[2]: حسب الله ينفذ الوعيد

[1]– فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 24

[2]– المرجع نفسه، الدقيقة 56

ويتحقق وعيد وتهديد حسب الله كما توضّحه الصورة رقم 44، من خلال تحريضه للشرطي ليطرد أبَ زينب من المكان الذي يبيع فيه، وتنشب معركة بين الرّجلين.

هـ- الديمومة:

إذا كانت ديمومة النصوص الروائية تعتمد على المفارقة بين الزمن السردي والزمن الواقعي، فإن "ديمومة الفيلم ترتبط بتأكيده على الزمن ضمن بنيته السينمائية. فبدلاً من التركيز فقط على الزمن الدرامي أو التمثيلي، ينبغي أن نولي اهتمامًا بالزمن الفعلي للأحداث وكيفية إعادة بنائه بصريًا بمعنى أن الزمن السينمائي لا يتحدد فقط بتسلسل الأحداث، بل يشمل أيضًا المساحة الزمنية التي تحتلها هذه الأحداث داخل الفيلم."[1]، وهذا ما سنقف عليه من خلال النماذج المختارة من الفيلم.

1- التلخيص:

تعتبر تقنية التلخيص من أهمّ الأدوات التي يستخدمها السارد لتسريع الزمن السردي وتكثيف الأحداث. ففي حين تعتمد الرواية على أسلوب واحد للتلخيص، توفّر السينما مجموعةً واسعة من التقنيات السينمائية لتحقيق الهدفِ نفسِه؛ مثل التسريع، واللقطة التناوبية، والمونتاج المتباين.

وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في فيلم الكرنك من خلال الاستعانة بنماذج متتاليات توضّح هذه التقنيات:

[1]- وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق، ص508

الصورة رقم 45[1]: إسماعيل الشيخ

الصورة رقم 46[2]: خالد وزينب

توضّح المتتالية من الصّور رقم 45 و46 مشاهد مستخرجة من فيلم الكرنك والتي توضّح لحظات تلخيص للأحداث قام بها مخرج الفيلم. توضّح الصورة رقم 45 حالة إسماعيل الشيخ في المعتقل، وسؤالَ خالد صفوان له إن كان من الإخوان المسلمين، فيردّ إسماعيل بالنفي، فيسأل خالد: لماذا تُعفي لِحيتك؟ فيردّ إسماعيل بأنّ لحيتَه طالت بسبب مكوثه في الأسر، ليدلّ هذا على طول مدّة الأَسر التي تم تلخصيها من خلال بضع لقطات ودقائق بينما هي في الحقيقية حسب المشهد الموضّح تزيد على ذلك بكثير. فهذا تجلٍّ واضح لتقنية التلخيص في هذا الموضع.

وتقدّم الصورة رقم 46 تمظهرًا آخر لتقنية التلخيص، حيث يقف خالد صفوان مع زينب وهي أسيرته، وعند دخوله عليها تقترب منه لتسأله عن سبب أسرها واعتقالها وتتوقف لوهلة وتقول بأنها لا تعلم حتى كم لبثت هنا، وهذه دلالة أخرى على طول زمن مكوث زينب في الاعتقال، لكنّ الفيلم يقدّم لنا مدَّة الأَسرِ في دقائق معدودة.

2- الحذف:

تتطلّب عملية التكييف السينمائي من المخرج أن يجري اختيارا دقيقا للمحتوى الذي سيتم نقله من الرواية إلى الفيلم، فالحفاظ على كل تفاصيل الرواية قد يضرّ بالبنية السردية للفيلم، ويؤدي إلى فقدان الديناميكية والإيقاع

[1]- فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 36

[2]- المرجع نفسه، الدقيقة 38

السينمائيين، لذا يجب على المخرج أن يركّز على الجوانب التي يمكن أن تعزّز التجربة السينمائية، وأن يختار ما يتناسب مع لغة الصورة والحركة.

علاوة على ذلك، تتطلّب طبيعة السرد في الفيلم السينمائي عملياتِ حذفٍ ومونتاج دقيقة لضمان الانسيابية وتسريع وتيرة الأحداث. فالحذف ليس مجرّد عملية إزالة، بل هو أداة إبداعية يستخدمها المخرج لتشكيل بنية الفيلم وتوجيه نظر المشاهد إلى العناصر الأساسية، وقد يتضمن هذا حذف أجزاء من اللقطة، أو حذف لقطات كاملة، أو حذف عناصر صوتية. ويهدف كل هذا إلى تحقيق الوحدة الفنية للفيلم وزيادة تأثيره على المشاهد. وسنقدم نماذج على عمليات الحذف التي طالت متتاليات فيلم الكرنك لنقف على مقربة من استخدام هذه التقنية من طرف صناع الفيلم:

الصورة رقم 47[1]: الشرطي وحسب الله

الصورة رقم 48[2]: المدير والطلبة

[1]– فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 17

[2]– المرجع نفسه، الدقيقة 20

الصورة رقم 49[1]: الطلبة في الكرنك

يتجلى الحذف في هذا الفيلم بشكل واضح من خلال القطع المفاجئ بين المتتاليات المتتابعة، وذلك بتجاوز أجزاء محدّدة من السرد، مما يخلق انقطاعات زمنية متكررة، بدلا من العودة إلى النقطة التي توقفت عندها الحكاية. ينتقل السرد مباشرة إلى حدث آخر، تاركا المُشاهد يستنتج التفاصيل المفقودة، وأوّل مثال على ذلك ما توضّحه الصورة رقم 47 حيث تقدّم لقطة لشخصيةِ حسب الله يتحدث مع الشرطي بقوله: "حيحصل". لم يتطرّق الفيلم إلى تفاصيل ما الذي سيحصل أو متى تم الاتفاق عليه بين الرَّجلين، إذ حُذفت هذه التفاصيل واكتفى المخرج بهذا المشهد، ليترك للمشاهد تأويل هذه التفاصيل.

المثال الثاني تجسّده المتتالية من الصّور رقم 48 و49 التي تقدّم تجليًّا واضحًا لتقنية الحذف التي طالت متتاليات الفيلم، حيث يقف المدير مع إسماعيل وزينب ويستدعيهما إلى مكتبه للحديث معهما، إلا أنّ الفيلم يتجاوز ذهابهما إلى المكتب وينتقل مباشرة إلى مشهد جلوسهما في قهوة الكرنك متجاوزا ما دار في الاجتماع ورحلة عودتهما من الجامعة ليستقرّ المشهد على قهوة الكرنك، ويكتفي المخرج بذكر ما دار في الاجتماع على لسان الطلبة.

[1]– **فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 20**

3- المشهد:

يعتبر المشهد هو الوحدة السردية التي تقترب أكثر من الحياة الواقعية في تدفّقها المستمرّ للأحداث، ويمثّل المشهد الحواري جوهر هذه التقنية، حيث يعكس بشكل دقيق التفاعلات بين الشخصيات مع مراعاة كافة التفاصيل المحيطة، مثل المكان والزمان والظروف الاجتماعية والنفسية.

نجد في فيلم الكرنك عدّة أمثلة لهذه التقنية ومنها الموضّحة أسفله:

الصورة رقم 50[1]: المشهد 1

الصورة رقم 51[2]: المشهد 2

الصورة رقم 52[3]: المشهد 3

الصورة رقم 53[4]: المشهد 4

[1]- فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 36

[2]- المرجع نفسه، الدقيقة 36

[3]- المرجع نفسه، الدقيقة 36

[4]- المرجع نفسه، الدقيقة 37

الصورة رقم 54[1]: المشهد 5

الصورة رقم 55[2]: المشهد 6

الصورة رقم 56[3]: المشهد 7

يظهر في النموذج المختار مقتطفات من استجواب إسماعيل الشيخ والتواصل القائم بينه وبين خالد صفوان ورجاله، يتنقل المشهد بين لقطات متوسطة وكبيرة، مانحاً المُشاهد رؤية شاملة للأحداث. تساهم هذه اللقطات في بِناءِ فضاء بصري غني بالتفاصيل، يجمع بين المكان والشخصيات والحركات، وفي الوقت نفسه يتولى الحوار وهو استجواب إسماعيل من طرف خالد ورجاله مهمّةَ نقل المعلومات وتوضيح العلاقات بين الشخصيات. يظهر الحوار بين إسماعيل الشيخ وخالد صفوان بأسلوب يميل إلى التعاطف مع إسماعيل، مما يشير إلى وجود وجهة نظر محددة في عرض الأحداث .

[1]– فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 37

[2]– المرجع نفسه، الدقيقة 37

[3]– المرجع نفسه، الدقيقة 37

وعلى عكس الرواية التي تعتمد على اللغة لوصف الأحداث، تستخدم السينما الصّورةَ والصّوت لخلق تجربة حسية أكثر اكتمالاً. هذا التفاوت يجعل المشهد السينمائي أكثر قدرة على نقل الزمن والمكان بدقّة، مما يجعله أقرب إلى تجربة الواقعية.

4- الوقفة:

تتضمن الوقفة، كما يصفها جينيت، سلسلة من المقاطع الوصفية التي تهدف إلى إبراز تفاصيل الشخصيات والأماكن، يتم تحقيق ذلك في الفيلم من خلال تقنيات بصرية متنوعة، على غرار "حركة الكاميرا الترافلينغ* المرافقة والجانبية التي تتكفل من جهة بعرض الحركة ووصف الفضاء الذي تتحرك فيه، أو من جهة أخرى حركة الكاميرا البانورامية الأفقية أو العمودية التي يجري استعمالها من أجل وصف الفضاء بصورة إجمالية"[1]. وتتعدد النماذج في فيلم الكرنك ومنها:

الصورة رقم 57[2]: الوقفة 1

الصورة رقم 58[3]: الوقفة 2

[1]- وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق، ص515، 516

[2]- فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 77

[3]- المرجع نفسه، الدقيقة 77

*-الترافلينغ (**Travelling**) هو مصطلح سينمائي فرنسي الأصل يُستخدم أيضًا في اللغة العربية، ويشير إلى حركة الكاميرا أثناء التصوير، بحيث تتحرك الكاميرا فعليًا في الفضاء لتقترب من الشيء المصوَّر أو تبتعد عنه أو تتبعه.

الصورة رقم 59[1]: الوقفة 3

الصورة رقم 60[2]: الوقفة 4

الصورة رقم 61[3]: الوقفة 5

يوضّح النموذج المختار تعذيب إسماعيل الشيخ والمعتقلين معه، ونلاحظ أنّ الوصف يتم بسلسلة من التقنيات، تبدأ بزووم إلى الخلف ولقطة واسعة تعرض المعتقلين مقيّدين على الجدار بأيديهم وظهورهم مهيأة للجلد، لتنتقل الكاميرا بحركة جانبية تتبع خالد صفوان الذي يدخل في الكادر ويتحدّث مع المعتقلين ويحثّهم على الاعتراف، وتنتقل الكاميرا بعدها بزوم إلى الأمام لتعرض جَلد رجال خالد المعتقلينَ، ثمّ لقطة مقرّبة جدا من وجه إسماعيل الشيخ. تترك لقطات هذا العمل أثرا عميقا في المشاهد، حيث تركّز على تفاصيل المكان والشخصيات قبل بدء عملية التعذيب. هذه اللقطات المتنوعة تخلق حالة من التوتر والترقب، وتُوقف السرد للحظة لتكشف لنا عن معاناة المعتقلين.

[1]– فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 77

[2]– المرجع نفسه، الدقيقة 77

[3]– المرجع نفسه، الدقيقة 77

ثانيا: التقنية السينمائية ومدى استفادة الرّواية منها؛ المونتاج وتنوع اللقطات والانتقال السريع من مشهد إلى آخر في رواية الكرنك.

تركت روايات وقصص نجيب محفوظ بصمة واضحة في السينما المصرية، حيث حُوّل (63) عملا من أعماله إلى أفلام متنوّعة، بدءًا بالرّوايات الكاملة وصولا إلى القصص القصيرة، ممّا يؤكد عمق التأثير الذي أحدثه هذا الأديب الكبير في صناعة السينما.

"ومما يستلفت الانتباه في هذه الأفلام وجوه حوالي (25) فيلما كتبها نجيب محفوظ خصيصا للسينما بين سيناريو وقصة، وهو ما يفتح الباب أمام دراسة هذه العلاقة المتبادلة بين تأثير محفوظ في السينما وتأثره بها في كتابته السردية، ويمكن القول بأنه كما أن محفوظ قد أفاد السينما المصرية بتقديم أعمال روائية واقعية وإن كانت لا تخلو من أبعاد فلسفية وتشريح لبنية المجتمع، فإن السينما قد أفادت نجيب محفوظ وطورت من تقنيات الكتابة لديه، وبخاصة فيما يتعلق بالمشهدية ورسم الصورة وتقنيات التعامل مع السيناريو، وهو مرحلة وسطية بين الرواية والفيلم، يتم فيها تقطيع المشاهد إلى صوت وصورة وتوصيفها توصيفا دقيقا من جهة حركة الكاميرا والإضاءة ومكونات المشهد والأصوات المصاحبة له الأساسية والخلفية، وذلك كله بهدف تحويلها إلى مشاهد مرئية[1]".

ومع تزايد عرض أفلام روايات نجيب محفوظ، تأثّرت كتابته الروائية بشكل ملحوظ بالسينما وجمالياتها، هذا التأثير لم يقتصر عليه، بل امتد إلى الأجيال اللاحقة من الروائيين العرب الذين استلهموا من تقنيات السينما وأدواتها لتطوير روايتهم. فمنذ نهاية الستينات وخاصة في نهاية الألفية الثانية وبدايات الألفية الثالثة شهدنا ظهور جيل جديد من الروائيين الذين يكتبون رواياتهم وكأنها سيناريوهات جاهزة للإنتاج السينمائي، مستخدمين تقنيات سردية بصرية تشبه تلك المستخدمة في السينما، مثل البناء السردي واعتماد المشهدية، واللغة وما داخلها من شفاهية، والبناء الزمني وتفتيته، ومفهوم الراوي وحضوره، والشخصية وطبيعة تحرّكها في النص، وهذا التفاعل بين الرواية والسينما أثرى المشهد الروائي العربي وأضفى عليه ديناميكية جديدة.

لقد شهد البناء السردي تحوّلا جذريا بفعل التأثيرات السينمائية، فبدلا من السرد الخطي التقليدي الذي يبني الأحداث صعودا نحو الذروة ثم هبوطا، برزت بنية سردية جديدة تعتمد على المَشاهد المتجاورة والمتوازية والمتقاطعة، كما

[1]- محمود الضبع، أزمة النقد و انفتاح النص، نجيب محفوظ والفنون السبعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2019، ص219

في الأفلام؛ هذه المشاهد السردية، التي تكاد تشبه سلسلة من القصص القصيرة المترابطة، تخلق إيقاعا سريعا وتتيح للقارئ تجربة سردية أكثر تعقيدا وأغنى، حيث يمكنه متابعة عدّة خطوط سردية في آن واحد، كما لو كان يشاهد فيلما سينمائيا، وتعتمد هذه التقنية على المونتاج الذي هو في الأصل تقنية سينمائية، لكنّ التلاقح والتفاعل اللذان حدثا بين الرواية والسينما جعلا التأثير متبادلا. وكما استفادت السينما من الرواية فكذلك الرواية كان لها حظٌّ من هذه العلاقة.

استفادت الرواية من رصيد السينما الفني، فاستعارت تقنيات مثل المونتاج الذي يمثّل عملية دقيقة تتمثل في ترتيب اللقطات والمشاهد بشكل يحقّق الرؤية الفنية للكاتب. فمن خلال المونتاج يستطيع الكاتب التحكّم في إيقاع القصة وتوجيه انتباه القارئ نحو التفاصيل المهمة، وبالتالي فإن المونتاج ليس مجرد تقنية، بل هو أداة إبداعية في يد الكاتب.

"تأثر البناء الروائي بالفيلم فقد أفادت الرواية أدق فائدة من حرفية المونتاج مثلا، ومن قلب ترتيب الحوادث، ومن الواضح أن القصاص يستعمل اليوم طرقا فنية في السرد، ويتخذ من الوسائل لإبراز الوقائع ما يشبه وسائل التعبير في السينما، سواء أكان قد نقلها نقلا مباشرا، أم كان الأمر يتعلق بنوع التقارب الجمالي الذي يعكس في نفس الوقت اشكالا عديدة معاصرة من أشكال التعبير"[1].

يعمل المونتاج على توجيه نظر القارئ وتجربته داخل عالم الرواية، فمن خلال ترتيب الأحداث والمشاهد بإتقان يستطيع الكاتب أن يخلق تأثيرات بصرية وقرائية قوية، وبفضل المونتاج يصبح القارئ شريكا نشطا في بناء القصة وتفسيرها.

وعليه، يعدّ المونتاج أداةً قوية في يد المخرج لإنشاء معانٍ جديدة؛ فعن طريق ترتيب اللقطات بطريقة معينة، يمكن للمخرج أن يوحي بمشاعر وأفكار معينة، وأن يربط بين أحداث متباعدة، وأن يخلق مفارقات وتناقضات، وبهذه الطريقة يتحول الفيلم من مجّرد تسجيل للأحداث إلى عمل فني يعكس رؤية المخرج للعالم[2].

[1]– هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة (1945–1988)، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990، ص57

[2]– ينظر، أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، ط1، 2015، عمان، الأردن، ص269

كما أن "المونتاج هو إحدى أكثر الوسائل السينمائية غنى بالدراسة والتحليل، وفي نفس الوقت أكثرها اثارة للجدل والمساجلة، وقد أكد "سيرجي ايزنشتين–Sergei Eisenstein " وهو أحد أولئك الذين أرسوا قواعد سينما المونتاج ودافعوا عنها نظريا وعمليا:" فن السينما! ... ذلك يعني قبل كل شيء المونتاج"[1].

جسّدت رواية الكرنك تقنيات سينمائية وحِيل، حيث اعتمدت على أسلوب المونتاج السينمائي الذي يوظّف لقطات متتابعة ومشاهد مثيرة تصلح كسيناريو، والرواية في مجملها تتدفق على شكل صور ومشاهد مثيرة للذكريات والعواطف، ويقوم بناء الرواية على رصد الحالة النفسية والاجتماعية لأبطال الرواية في حقبة حكم الرئيس جمال عبد الناصر، كما أنّها تصوّر معاناة الطبقة المثقّفة والتضييق على الأحزاب ومختلف الممارسات القمعية التي مارسها النظام آنذاك.

صدرت رواية الكرنك سنة 1974 وأحدثت ضجة كبيرة بسبب المواضيع الحساسة التي أثارتها، حيث خلّفت موجة من الانتقادات بين مؤيّدٍ ومعارض لما تضمّنته. ومن النقاط المهمة التي تلفت الانتباه في الرواية والتي نحن بصدد دراستها هي أسلوبُ المونتاج الذي اعتمدته الرواية، حيث جاء المعمار الفني للرواية حاملا للعديد من الخصائص السينمائية التي يحملها نجيب محفوظ، فالمَشاهد والمواقف في فيلم الكرنك تبدو وكأنها شريط سينمائي سريع، يستطيع القارئ الوقوف عندها وتأملها، تسرد الرواية قصص أربع شخصيات رئيسية، موزّعة على أربعة فصول، يحمل كلّ فصلٍ اسم إحدى هذه الشخصيات: قرنفلة، إسماعيل الشيخ، زينب دياب، خالد صفوان. كلّ فصل يكشف عن جوانب مختلفة من حياة هذه الشخصيات وأثر الأحداث عليها. تبدأ الرواية بدخول الرّاوي إلى مقهى الكرنك وفلاش باك للماضي بعد رؤيته الراقصةَ قرنفلة، لتتسارع الأحداث ويصبح من روّاد المقهى وصديقا مقرّبا لقرنفلة صاحبة المقهى. تجوب كاميرا الراوي مقهى الكرنك لتصوّر لنا مشاهد لروّاده واجتماعات الشباب فيه، ومواضيع السياسة والشعارات الأيديولوجية السائدة آنذاك، فتنفح الكاميرا على الكرنك وترصد تفاصيلها وما تحويه من طبقات مختلفة فكريا واجتماعيا وأيديولوجيا، وبلسان الرّاوي يصف لنا اللحظات الأولى لاقتحامه عالم الكرنك وتعرّفه على صاحبة المقهى، كما يوضّحه المقطع التالي:

[1]– يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي–مدخل الى سيميائية الفيلم–، مرجع سابق، ص68

"حتى لمحت فوق كرسي الإدارة امرأة، امرأة دانية الشيخوخة ولكنها محافظة على أثر جمال مندثر، حركت قسماتها الدقيقة الواضحة جذور ذاكرتي فتفجرت ينابيع الذكريات، سمعت عزفا وطبلا، شممت بخورا، رأيت جسدا يتموج، راقصة نجمة عماد الدين، الراقصة قرنفلة، حلم الأربعينيات الوردي، قرنفلة، هكذا مرقت إلى الكرنك بقوة سحر مبهمة وفؤاد طروب"[1].

وظّف محفوظ في هذا المشهد تتابع اللقطات ليكشف عن تفاصيل المرأة التي وجدها في مقهى الكرنك، من نظرة واحدة تدفقت ذكرياته متتابعة ليعرف هويتها، ويواصلُ الراوي سرد تفاصيل المقهى:

"من مجلسي أجلت البصر فأحاط بالمكان، كأنه حجرة كبيرة ليس إلا ولكنه أنيق رشيق، مورق الجدران، جديد الكراسي والموائد، متعدد المرايا، ملون المصابيح، نظيف الأواني، يا له من مجلس ذي جاذبية لا تقاوم[2]"

تتحول الكاميرا في رواية الكرنك إلى عين ثاقبة تتجوّل بحُريّة داخل مقهى الكرنك وخارجَه، ترصد كل تفصيل صغير وكأنها تدعونا إلى اكتشاف أسرار هذا المكان، فبفضل تقنية المونتاج تتحوّل اللقطات المتتابعة إلى رحلة بصرية شيقة، تكشف لنا عن تفاصيل المكان الذي ستجري فيه أحداث مهمّة من الرواية.

ونجد مثالا آخر لتقنية المونتاج وتتابع اللقطات في جسد الرواية في سرد إسماعيل الشيخ لتفاصل اعتقاله: **"توقفت السيارة في مكان ما، أخرجت منها، ثم سرت معصوب العينين بين اثنين يقبضان على ذراعي، حتى دفع بي إلى مكان، انفكت القبضتان عن ذراعي، سمعت وقع الأقدام وهي تبتعد وصرير الباب وهو يغلق، كانت يداي قد تحررتا كما رفعت العصابة عن عيني، ولكنني لم أر شيئا كأنما قد فقدت البصر"**[3].

يرسم نجيب محفوظ على لسان شخصية إسماعيل الشيخ في هذا المقطع صورةً قاتمة لمعاناة المعتقلين في السجن، مستعينًا بتقنية المونتاج السينمائي التي تُبرز تفاصيل تجربة إسماعيل المؤلمة. فمن خلال الانتقال السريع بين اللقطات، يجعلنا الراوي نشعر وكأننا نعاين هذه المعاناة.

---

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص07

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3]– المرجع نفسه، ص31

استلهم نجيب محفوظ في روايته "الكرنك" تقنيات السينما، فكما يقوم المونتاجيست بربط لقطات متفرّقة لخلق سرد متماسك، نسج محفوظ خيوط أحداث روايته ببراعة، منتقلًا بين الزمان والمكان والشخصيات بطريقة تذكّرنا بتقنية المونتاج السينمائي. وقد مكّنته هذه التقنية خلق إيقاع سريع للأحداث، وتعميق الانطباع النفسي للقارئ، كما فعل في وصف مشاهد الاعتقال والتعذيب التي عايشها أبطال الرواية.

استخدم نجيب محفوظ تقنية المونتاج السينمائي في سرد حكايته، حيث قام بتركيب المشاهد ببراعة لتكوين لوحات سردية متكاملة. فكل مشهد يشبه لقطة سينمائية تساهم في بناء الصورة الكلية للرواية، وهذا ما نقف عليه من خلال هذا المقتبس: **"ورجع الصمت المشحون بالأسى وقعدت قرنفلة على كرسي الإدارة كتمثال فاقد الحياة، أجل كانت أمثال تلك الحوادث تقع كل يوم ولكن تأثيرها يختلف إذا وقعت في من يعدهم الإنسان أسرته، وشككنا في كل شيء حتى الجدران والموائد، وعجبت لحال وطني، إنه رغم انحرافه يتضخم ويتعظم ويتعملق، يملك القوة والنفوذ، يصنع الأشياء من الإبرة حتى الصاروخ، يبشر باتجاه إنساني عظيم، ولكن ما بال الإنسان فيه قد تضاءل وتهافت حتى صار في تفاهة بعوضة، ما باله يمضي بلا حقوق ولا كرامة ولا حماية، ما باله ينهكه الجبن والنفاق والخواء[1]"**.

يتجلّى في هذا المشهد الروائي براعةُ الرّوائي في بناء اللقطات وتوليفها، وكأنّه مُخرج سينمائي ماهر، فهو لا يكتفي برسم صورة واقعية للأحداث، بل يغوص في أعماق الشخصيات، مستعرضًا أبعادَهم النفسية والاجتماعية والفسيولوجية بتفصيل مذهل. وبذلك يتجاوز الروائي التقنيات السينمائية التقليدية، ليقدّم لنا عملاً أدبيًا متميزًا يجمع بين الإثارة والعمق.

كما نجد حضورا للمونتاج المتوازي وهو الآخر أحدُ أنواع المونتاج، نجد له حضورا في جسد رواية الكرنك. والمونتاج المتوازي هو نوع من المونتاج يختلف عن المونتاج التتابعي في طريقة عرض الأحداث؛ فبينما يقدّم المونتاج التتابعي الأحداث بشكل متسلسل زمني، يعرض المونتاج المتوازي حدثين أو أكثر في الوقت نفسِه، وكأنهما وَجهان لعملة واحدة. تتكامل هذه الأحداث المتوازية مع بعضها لتشكل صورة أكبر وأكثر عمقًا للقصة[2].

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص26.

[2]– ينظر، فران فيتورا، الخطاب السينمائي، لغة الصورة، تر: علاء شتانة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دط، 2013، ص342.

تنتقل رواية نجيب محفوظ بين مشاهدَ متباعدة زمنيا، ترصد فيها الأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر خلال فترة حكم عبد الناصر والحرب العربية الإسرائيلية، وبين حقب مضت، فنجد تنوّعًا مشهديًّا للسرد عند محفوظ، مستخدما تقنية المونتاج المتوازي، كما يوضّحه المثال المقتبس:

" وإذا بفكري يتقمص انطلاقة جديدة دافعها الأول الحزن العميق، قلت لنفسي حقا إن حياتنا تزخر بالآلام والسلبيات ولكنها في جملتها ليست إلا النفايات الضرورية التي يلفظها البناء الضخم في شموخه وإنها يجب ألا تعمينا عن العظمة في تولدها وامتدادها، هل عرفنا ما كان يعانيه ساكن الحارة في القاهرة عندما كان صلاح الدين يحقق انتصاره الحاسم على الصليبيين؟ هل تخيلنا آلام أهل القرى عندما كان محمد علي يكون إمبراطورية مصرية؟ هل تصورنا عصر النبوة في حياته اليومية والدعوة الجديدة تفرق بين الأب وابنه والأخ وأخيه والزوج وزوجته..."[1].

ينتقل محفوظ بين الأزمنة مصوّرا لنا مشهدا من الحاضر ولقطة من الماضي، في انتقالٍ لتصوير الوضع الحالي استنادا إلى ما حدث في الماضي، كنوعٍ من التبرير للصبر والصمود، وعزاءً للنفس على الوضع القائم.

وفي مثال آخر لتقنية المونتاج المتوازي نجد محفوظ يسرد وضع الشباب بعد إطلاق سراحهم من المعتقل، وما آلت إليه وضعيتهم النفسية والاجتماعية، وينتقل بشكل موازٍ ليتحدّث عن علاقة زينب وإسماعيل والجفاء الذي ألمّ بها نتيجة المعاناة النفسية وما حدث في المعتقل من تعذيب واغتصاب.

" ولكن الخسارة تبدت ملموسة أكثر من المرة الماضية، هزلوا كأنهم خارجون من مجاعة، لاحت بأعينهم نظرة حزينة وساخرة، ورسب في زوايا أفواههم امتعاض راسخ، إن حرارة الحديث تذيب الرواسب فإذا فرغوا منه وخلوا إلى أفكارهم اختفت الأقنعة وتجلى الفتور والعزلة، حتى العلاقة الحميمية بن زينب وإسماعيل تعاني داء خفيا لا يكاد يرى عند النظرة العابرة الأمر الذي اثار عواطفي وتساؤلاتي. يا ألطاف الله، إن الآلة الجهنمية تطحن أول ما تطحن أصحاب الرأي والإرادة، فماذا يعني هذا؟"[2]

جاءت هذه المشاهد واللقطات السريعة التي تصوّر حياة الشخصيات وأوضاعَهم النفسية والاجتماعية بعد اعتقالهم وتعذيبهم على يد المخابرات المصرية. ورُغم أنها غير متسلسلة زمنياً، إلا أنها تتفق في تصويرها لحياة المجتمع المصري في

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص20

[2]– المرجع نفسه، ص29

العهد الناصري، وفي التركيز على تأثير السلطة على حياة الأفراد، فجميعها تدور في مكانين رئيسيين هما قهوة الكرنك والمعتقل، وكأنها جوانب مختلفة من لوحة واحدة تصور حال المجتمع في ظل الظروف الاستثنائية.

بالإضافة إلى التقنيات المتنوّعة للمونتاج، يبرز مونتاج الازدواج كأداة فنية مبنية على التماثل، ويتمثل هذا النوع من المونتاج في عرض حدثين متشابهين، وإن كانا غير مرتبطين ببعضهما بشكل مباشر، إمّا عبر تقنية الازدواج البسيط أو المزج بين اللقطتين. يلاحَظ في رواية محفوظ استعارةٌ واسعة لمونتاج الازدواج من السينما، حيث يبني نصّه الروائي على شكل سينمائي متسلسل من اللقطات المتشابهة في مجرياتها ومعانيها، مما يضفي على الرواية طابعا بصريا قويا.

تحتوي رواية الكرنك على العديد من الأمثلة لهذا الأسلوب السينمائي كما يتّضح من الفقرة المدرجة أسفله؛ ففي هذه الفقرة تحديدا، يقوم نجيب محفوظ بدمج مشهدين معا بطريقة مبتكرة، مما يخلق تأثيرا دراميا قويا ويعمّق فهمنا للشخصيات والأحداث.

"**وحلمي حمادة فتى رشيق ووسيم أيضا وذو مناقشات عصبية، وقد اعترفت لي قرنفلة بأنها هي التي بادأته بالغزل، وأمام رفاقه أيضا، وتابعت مرة رأيا سياسيا يدلي به ثم هتفت له وهي جالسة على مقربة منه: ليحي كل من تريد له الحياة وليمت من تريد له الموت.**"[1]

يستخدم نجيب محفوظ في هذا المقطع الروائي تقنية المونتاج الازدواجي ببراعة، حيث ينتقل بسلاسة بين مشاهد مختلفة ومتباينة، فبعد أن قدّم لنا صورة رومانسية لشخصية حمادة وعلاقته بقرنفلة، يَقلب الكاميرا فجأة ليكشف لنا عن جانبه السياسي القوي، تلك القفزات الزمنية والمكانية، والازدواجية في تصوير المشاعر والجمع بينها في صورة سينمائية واحدة تعكس رؤية محفوظ المعقّدة للحياة، حيث تتداخل العوالم الشخصية والسياسية في صراع مستمر، لتترك لدى القارئ انطباعاً بصريًّا حيًّا وكأنّ الرواية فيلم سينمائي.

كما نُورد أيضا مونتاج المزج وهو "أسلوب فني في المونتاج يعتمد التماثل، ويقوم على تجميع مشاهد متشابهة في جوها العام وطبيعة الحدث، حتى لو كانت تختلف في الزمان والمكان، من خلال هذا التجميع المتعمد، يتم خلق تأثيرات بصرية ومعنوية جديدة لا يمكن تحقيقها بفصل هذه المشاهد"[2].

ومن أمثلة هذا النوع في الرواية:

---

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص15.

[2]– ينظر، أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص273

"وقالت لي قرنفلة:

الأولاد عانوا كثيرا

فسألتها بلهفة:

هل قال شيئا؟

إنه لا يتكلم وفي ذلك ما يكفي

أجل، في ذلك ما يكفي، نحن في زمن القوى المجهولة وجواسيس الهواء وأشباح النهار، وجعلت أتخيل وأتذكر، تذكرت ملاعب الرومان ومحاكم التفتيش وجنون الأباطرة، تذكرت سير المجرمين وملاحم العذاب وبراكين القلوب السود ومعارك الغابات، وقلت لنفسي مستعيذا من ذكرياتي إن الدناصير استأثرت بالأرض ملايين السنين ثم هلكت في ساعة من الزمان"[1].

يقدّم محفوظ في هذا المقطع الروائي تجلّيًا واضحًا لتقنية المزج المونتاجي، ببراعة فنية بارزة من خلال تقنية المونتاج السينمائي. ينتقل بنا بمهارة فائقة من حوار قرنفلة والراوي عن الشباب وحلمي حمادة ومعاناتهم بعد الإفراج عنهم إلى عالمِ الرّومان والأباطرة في الماضي، وهذه القفزة الزمنية ليست اعتباطية، بل هي محاولةُ إيجادِ نقاط تشابه بين الحالتين، فكلا المشهدين يصوّران معاناة الشعوب تحت وطأة الاستبداد، وإن اختلفت التفاصيل الزمانية والمكانية والشخصية، وبهذه الطريقة يعزّز محفوظ من عمق المعاني التي يريد إيصالها للقارئ.

نجد إلى جانب التقنيات السردية التي سبق ذكرها تقنيةً بارزةً تُعرف بـ"الاختفاء والظهور التدريجي"، وهي أحد أنواع المونتاج القائم على التناقض. تستلهم الرواية هذه التقنية السينمائية حيث تقوم على إخفاء وإظهار تدريجي لبعض العناصر البصرية أو السمعية ضمن تسلسل المشاهد، مما يخلق تأثيرات درامية قوية[2].

وتظهر هذه التقنية في رواية الكرنك في عديد المواضع. فعلى سبيل المثال يَذكر الراوي شخصيات زينب دياب وإسماعيل الشيخ وحلمي حمادة في بداية الرواية بشكل عرَضي غير مركّز عليهم، في ظهور سريع وتقديمي للشخصيات، كما يوضّحه المقطع المقتبس:

---

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص21، 22

[2]– ينظر، أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص301

"**عرفت الشباب وعرفوني خاصة زينب دياب وإسماعيل الشيخ وحلمي حمادة**[1]". يذكر الراوي هنا الشخصيات الرئيسية في الرواية، ولكن بشكل عرضي، كأوّل ذكر لهذه الشخصيات، ليعود مرة أخرى لعرض تفاصيلهم بشكل مسهب ودقيق. وهو ما توضحه الفقرة المقتبسة من أحداث لاحقة للرواية، حيث تظهر الشخصيات مرة أخرى: "**فقلت باسما:**

حلمي حمادة؟

فمضت دون استئذان إلى كرسي الإدارة ومن هناك رمقني بابتسامة عذبة، خيل إلي في وقت من الأوقات أنه إسماعيل الشيخ وسرعان ما اكتشفت علاقته الحميمية بزينب دياب، قم وضح الأمر، وحلمي حمادة فتى رشيق ووسيم أيضا وذو مناقشات عصبية"[2]

تعود الشخصيات للظهور مرة أخرى تدريجيًّا بمناسبة اكتشاف الراوي للعلاقة التي بين قرنفلة صاحبة القهوة وحلمي حمادة.

يتتابع ظهور الشخصيات واختفاؤها بشكل تدريجي، وهذه المرة بعد الإفراج عنهم من الاعتقال: "**وما ندري ذات أصيل إلا والوجوه الغائبة المفتقدة تهل علينا بفرحة مباغتة، زينب دياب وإسماعيل الشيخ وحلمي حمادة وبضعة نفر آخرين**"[3].

ومِن هذا الموضع يبدأ الظهور الفعلي للشخصيات بانتظام في أحداث الرواية.

ونجد مثالا آخر لتقنية الاختفاء والظهور التدريجي في شخصية خالد صفوان، حيث تظهر هذه الشخصية لأوّل مرة في جسد الرواية في هذا المقتبس، لتعود للاختفاء مرة أخرى وتظهر لاحقا:

"**وسمعت اسما يتردد، لا ادرى كيف تردد ولا من كان أول ناطق به، خالد صفوان.. خالد صفوان.. ولكن من هو خالد صفوان؟**

محقق؟ !.. مدير سجن؟ !.. أكثر من صوت يردد: خالد صفوان.."[4]

---

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص12

[2]– المرجع نفسه، ص15

[3]– المرجع نفسه، ص20

[4]– المرجع نفسه، ص21

لتتوارى هذه الشخصية بعد هذا الذّكر لموضع وزمن لاحقين في الرواية تظهر فيهما مرّة أخرى، وتبدأ ملامح هذه الشخصية بالظهور التدريجي في العديد من المشاهد المتقطعة والمتباعدة.

نصل إلى تقنية بارزة كان لها كبير الحضور في الرواية وهي تقنية القطع Cut التي تعرف على أنها "الانتقال الفجائي من لقطة إلى أخرى دون أي تحضير للمشاهد"[1].

تتجلّى تقنية القطع السينمائي في رواية الكرنك، حيث تساهم في تعزيز الإيقاع الدرامي وتضفي عليها طابعا سينمائيا مميّزا. ففي لحظة انتقال حاسمة، ينتقل بنا الراوي فجأة من تصوير المعاناة النفسية للشخصيات بعد الاعتقال والتعذيب إلى مشهد هادئ يصوّر الحياة اليومية في مقهى الكرنك. يخلق هذا القطع الحاد بين المشهدين صدمةً لدى القارئ، ويبرز التناقض الصارخ بين عالمين متباعدين، كما يوضّحه المقتبس التالي من أحداث الرواية:

"**وكنت أختلس من الوجوه النظرات وأكاد ألمس المعاناة والذهول وراء الأقنعة.. وممكن أن أقول إن الحياة في الكرنك استعادت روتينها اليومي ولكنها في الواقع فقدت قدرا لا يستهان به من صميم روحها**"[2].

تقنيةُ القطع التي يتبعها نجيب محفوظ بمثابة قفزة نوعية في روايته، فبدلا من أن يقدّم لنا الأفكار المجرّدة بطريقة تقليدية، هو يجسّدها لنا من خلال سلسلة من المشاهد المتقطعة. وهذه التقنية تجعل القارئ يشعر وكأنه يعيش الأحداث بنفسه، ممّا يزيد من عمق تجربته القرائية، ويساهم في إيصال الفكرة بفعالية أكبر.

تتميز رواية "الكرنك" بنسيج روائيٍ مُتقن يشبه تقنيات المونتاج السينمائي. فتنقّلات المشاهد المتسارعة شبيهة بتحركات الكاميرا، تضفي على الحبكة عمقا وغموضا، وتثير فضول القارئ وتشوّقه لاستكشاف المزيد، وهذا ما يوضّحه المقطع التالي:

" **على أننا سرعان ما نسينا همومنا القريبة التي تعد شخصية بالقياس إلى الأحداث الكبيرة التي اجتاحت الوطن. فقد تطايرت الشائعات وما ندري إلا والجيش المصري ينطلق بكل ثقله إلى سيناء، فاشتعلت كلها بنذر الحرب، ولم يداخلنا شك في قوتنا ولكن**"[3].

---

[1]– ماري تري جوزنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، ص26

[2]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص21

[3]– المرجع نفسه، ص33

تبرز تقنية القطع في هذا المقطع الروائي بشكل لافت، حيث ينتقل الروائي بين مشاهد متباعدة زمنيا ومكانيا وحدثيا. يخلق هذا التقطيع السريع للمشهد الدرامي انطباعا بالتشتت والانفصال، ويُبرز التناقضات في حياة الشخصيات والواقع المحيط بها، فنجد في الشطر الأول من المقتبس مشهدًا يصوّر حالة من الكآبة والقلق، يعكس المعاناة النفسية والجسدية للشخصيات، يتبعه مشهد آخر يصوّر الصراعات السياسية والعسكرية التي تشهدها مصر، وكأنّ الكاتب يهدف إلى إبراز التناقض بين العالم الداخلي للشخصيات والعالم الخارجي المضطرب.

يشكّل هذا التقطيع والتركيب بين المشاهد المحرّكَ الأساسي للدراما، حيث يتم تفكيك المشهد إلى لقطات منفصلة وإعادة تركيبها بطريقة تخلق حركةً وتسلسلًا دراميّين.

"يضفي التقطيع المونتاجي إيقاعا سريعا ومثيرا على السرد، وهو عنصر أساسي في صناعة الأفلام، فبفضل هذه التقنية تستطيع السينما اختصار ساعات طويلة من التصوير في لحظات معدودة، وتوجيه انتباه المشاهد إلى أهم الأحداث"[1]. تستلهم رواية الكرنك هذا الأسلوب السينمائي، معتمدة على القطع المونتاجي السريع والكثيف لتسريع وتيرة الأحداث وإبراز الواقعية التي تتّسم بها الرواية.

1- عالية صالح، مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، د.ط، 2010، عمان، الأردن، ص119.

ثالثا: الإيقاع بين الرواية والفيلم السينمائي، رواية وفيلم الكرنك نموذجا

الإيقاع هو القوة الدّافعة التي تحرّك الأحداث وتوجّه انتباه القارئ أو المشاهد في كل من الرواية والسينما. في الرواية يبني الكاتب هذا الإيقاع من خلال عناصر متعددة، منها تسلسل الأحداث، وفاعلية الشخصيات، وتفاعلاتهم، بالإضافة إلى المكان والزمان اللذين يؤدّيان دورًا حاسمًا في تشكيل الإيقاع العام للسرد. يمنح هذا التنوع في الأدوات الكاتبَ حريّة كبيرة في التحكم في إيقاع الرواية، وبالتالي التأثير على مشاعر القارئ. أمّا في السينما فيعتمد المخرج على عناصر بصرية وصوتية مثل طول اللقطات، وسرعة المونتاج، والموسيقى التصويرية، والصوت لتشكيل إيقاع الفيلم وتوجيه انتباه المشاهد. وعلى الرغم من اختلاف الأدوات المستخدمة في كل من الرواية والسينما، إلا أن الهدف المشترك هو خلق تجربة فنية مؤثرة تجذب المتلقي وتدفعه إلى الانغماس في عالم القصة.

في هذا المبحث، سنقف على تجليات الإيقاع في رواية وفيلم "الكرنك" لنكشف عن الأساليب الفنية التي استخدمها الكاتب والمخرج لتوصيل رؤيتهم الفنية إلى الجمهور، سنستكشف كيف يستخدمان الإيقاع لتعزيز التأثير الدرامي، وكيف يساهم هذا التأثير في خلق عالم قصصي متماسك.

1- مفهوم الإيقاع:

رغم أن مصطلح "الإيقاع" واحد في لفظه، إلا أن دلالاته ومناهج دراسته تتباين باختلاف الحقول المعرفية التي يُدرَس ضمنها. فالإيقاع في الموسيقى يختلف عن إيقاع الشعر، رغم أنّ كليهما يعتمد على تكرار العناصر وتناوبها لإحداث تأثير جمالي. فمنذ فجر التاريخ، أدرك الإنسان أنّ الكون يسير وفق أنماط متكرّرة ومنسجمة، بدءًا من حركة الكواكب وانتهاءً بنبضات القلب. هذا التناغم الإيقاعي هو ما ألهم الإنسان لتطوير الموسيقى، حيث أن الإيقاع هو القاسم المشترك بين جميع الفنون، فهو يعطي العملَ الفنّيَّ روحَه ونبضه، سواء كان في الموسيقى أو الشعر أو الرسم؛ فالإيقاع هو ذلك العنصر الذي يجعل العمل الفني يتحدث إلينا ويأسرنا. إنه لغة الجمال التي تفهمها كل الحضارات والثقافات[1]. وعليه فإن الإيقاع "سمة مشتركة بين الفنون جميعا[2]".

---

[1]- ينظر، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب، 1418 هـ، 1997م، ط1، ص17

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يمكن تتبع أقدمِ تعريفات الإيقاع في اللغة العربية إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي (170هـ)، مؤسّس علم العَروض. وقد أثّر اكتشافه هذا العلم بشكل كبير على الدراسات اللغوية والأدبية. يُذكَر أنّ الفراهيدي ألّف كتابين عن الإيقاع هما "الإيقاع" و"الموسيقى". ونقل ابن سيدة (458هـ) عن الفراهيدي تعريفه للإيقاع بأنه يتكون من "حركات متساوية الأدوار، لها عودان متواليان"[1].

يُعرّف العالم الفيلسوف ابن سينا (428 هـ) الإيقاع بأنه "قياس الفترة الزمنية الفاصلة بين كل صوت أو حركة في الموسيقى والشعر[2]". فإذا كانت هذه الفترات الزمنية متساوية ومنتظمة، فإننا نسمع لحناً موسيقياً. أما إذا كانت هذه الفترات الزمنية مرتبطة بترتيب الحروف لتكوين الكلمات، فإن هذا يؤدي إلى نشوء الإيقاع الشعري الذي يضفي على الكلمات جمالاً خاصاً.

وإذا كان الشعر قد ارتبط بالإيقاع ارتباطًا وثيقًا منذ أقدم العصور، فإن الرواية المعاصرة قد استولت على هذا المفهوم وأعادت تشكيله. فالإيقاع في الشعر هو إيقاع موسيقي قائم على التكرار والقافية؛ بينما يتجسد الإيقاع في الرواية في بنية السرد وترتيب الأحداث وتكرار العناصر الفنية، ما يمنح النص عمقًا إضافيًا ويجعله أكثر تأثيرًا في القارئ.

1-1- الإيقاع الروائي:

تتنوع التعريفات التي تحاول حصر مفهوم الإيقاع الروائي، إلا أنها تتّفق على أنّه القوة الدافعة التي تحرّك الرواية وتمنحها روحها. فالإيقاع هو ذلك النمط المتكرّر الذي يخلق الانسجام بين العناصر الروائية المختلفة، ويؤثّر في مشاعر القارئ ويوجّه تفسيره للنص.[3]

---

[1]- **المخصص، ابن سيدة، السفر (3)، مادة (وقع)، دار الفكر بيروت، 1978**

[2]- **ابن سينما، الشفاء، الرياضيات، جوامع علم الموسيقى، (3)، تح: زكريا بوسف، 1956، ص81**

[3]- **ينظر، أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي: نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، دار المناهل، ط1، بيروت، لبنان، 1415هـ-1995م، ص7.**

كما يُنظر إلى الإيقاع على أنه نتيجة تزاوج متكامل بين عالمين متميزين، "عالم خارجي ملموس يحيط بالشخصية، وعالم داخلي خفي يخصها. هذا التداخل بين العالمين يخلق إيقاعًا فريدًا يكشف عن طبقات عميقة من العلاقات بين الشخصيات والأحداث والأماكن المحيطة بها"[1].

وعليه فإن الإيقاع في الرواية هو مفهوم مزدوج. فهو يشمل البنية الإيقاعية الكلية للرواية التي تتشكل من تداخل وتفاعل العناصر السردية المختلفة لتكوين عالم سردي متماسك. وفي الوقت نفسه، ينطوي الإيقاع على إيقاعات جزئية لكل عنصر من عناصر الرواية على حدةٍ. فالأحداث، والشخصيات، والأماكن، والأزمنة، وكل عنصر آخر، يخلق إيقاعا خاصًّا به يتردّد ويتكرّر بطرق مختلفة داخل النص. يمكن توضيح ذلك من خلال مثال المكان، حيث قد يتكرر إيقاع المكان عندما يشعر البطل بالحنين إلى موطنه، سواء من خلال الوصف المباشر للمكان أو من خلال التداعيات الذهنية التي يستحضرها المكان في ذهن البطل.

تتنوّع الإيقاعات الروائية كما تتنوّع الروايات نفسها، ولكنّها جميعًا تتفق على أن الإيقاع هو أداة أساسية في خلق تجربة قِرائية غنية. فالإيقاع هو ما يجعل القارئ يشعر وكأنه يعيش الأحداث مع الشخصيات، ويستمتع بجمال اللغة والأسلوب. وكما يقول "ألبيرس- Alberes": الإيقاع هو ما يميز الرواية عن أي شكل آخر من أشكال الكتابة[2].

الإيقاعُ الروائي، بتعدّد أشكاله وتنوع مظاهره، مفتاحٌ لفهم بنية النص الروائي. فمن خلال تتبّع إيقاعات المكان والشخصيات والأحداث واللغة، يستطيع القارئ أن يكتشف كيف يبني الكاتب عالمه الروائي، وكيف يؤثّر هذا العالم في القارئ .وبالتالي، فإن "دراسة الإيقاع هي ضرورة لا غنى عنها لكل من يرغب في استكشاف أعماق النص الروائي"[3].

ويؤكّد الناقد الإنجليزي "يوجين راسكين-Eugene Raskin " أن "التكرار هو العامل الأساسي الذي يحدد الإيقاع"[4].

---

[1]– ذهبية ابتسام، الإيقاع الروائي في "المينا الشرقية" لـ "محمد جبريل"، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 3، 2006م، ص187.

[2]– ينظر، ر.م. ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، ط1، بيروت، لبنان، 1982م، ص466.

[3]– أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس، ط1، الأردن، 2004م، ص15.

[4]– أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، مرجع سابق، ص6.

يكشف لنا هذا التحليل أن الإيقاع والتكرار وجهان لعملة واحدة. فالتكرار، بعيدًا عن كونه مجرد تكرار ميكانيكي، هو عملية فنية دؤوبة تُنتج إيقاعات جديدة تحمل في طياتها معانٍ متراكمة. فكلّ تكرار هو بمثابة طبقة جديدة تُضاف إلى النص، مما يعمّق دلالته ويوسع آفاقه. وهكذا، فإن الإيقاع لا يقتصر على الجانب الصوتي للنص، بل يتعدّاه ليشمل كل العناصر الفنية، من حركة الأحداث إلى تكوين الصورة، ليمنح النص بعدًا جديدًا من العمق والجمال[1].

يُوظّف السارد التكرار في روايته أداةً للتعبير عن مجموعة متنوّعة من الدلالات، حيث يختار تكرار الأحداث أو الأماكن أو الأزمنة بهدف إيصال رسالة معينة والتأثير على القارئ.

تختلف دلالة التكرار سواء كانت للأحداث أو الأمكنة أو الأزمنة، لتُحدث دلالةً ما يبغي السارد إيصالها والتعبير عنها عند كلّ تكرار.

2- جماليات الإيقاع في رواية الكرنك:

النص الروائي بنية متكاملة تتشكل من عناصر متداخلة. يساهم كلّ عنصر من هذه العناصر في بناء هيكل النص، ويتمّ توظيفه بحسب الغاية السردية. هذا التوظيف المتنوع يخلق إيقاعًا فنيًا خاصًا يعكس مضمون النص ورؤية السارد، ويضيف إليه جمالًا أدبيًا. ومن أهم وأبرز الإيقاعات الفنية التي تساهم في بناء المعنى:

أ- إيقاع الأحداث: تمثّل النسيج الذي تُنسج منه الرواية، فهي العناصر الأساسية التي تتوالى بشكل مترابط لتعكس تطور القصة. هذه الأحداث، التي "تبدأ من نقطة الانطلاق وتنتهي بنقطة الوصول، تحمل في طياتها معاني عميقة وتشكل وحدة متكاملة"[2].

إنّ الأحداث التي نشهدها، سواء في حياتنا الشخصية أو في محيطنا، تؤثر علينا بشكل عميق، فبعضها يدفعنا إلى الأمام ويشكّل شخصيتنا، بينما قد يترك البعض الآخر آثارًا سلبية. هذه الأحداث تُشكل إيقاعًا خاصًا لنا، إذ تساهم في بناء قصصنا الشخصية، لذا تُعدّ الأحداث مكوّنا سرديا من شأنه أن يحدث إيقاعا من خلال رصد الحدث.

[1]- ينظر، الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى المقام الزكي، منشورات التبيين، دط، الجاحظية، الجزائر، 1999م، ص68.

[2]- جيرالد برانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003م، ص19.

ومن المهم أن نتوقف لحظة لنفكّر: متى وقع هذا الحدث؟ وما هي الدوافع وراء حدوثه؟ وكيف أثّر على حياتي؟ وهل من الممكن أن يتكرّر؟

الإيقاع الروائي هو "النمط الذي تتبعه الأحداث في الرواية، حيث تتشكل وتتوالى بطريقة منظمة ومتسلسلة، تساهم في بناء عالم الرواية وتحديد معانيها وأهدافها"[1].

تتنوّع طرق عرض الأحداث في الرواية تبعًا لاختلاف أساليب الكتاب. فحتى لو كان الموضوع واحدًا، يمكن لكل كاتب أن يقدّمه بطريقة فريدة. يتأثّر هذا التنوع بتعدّد السّارِدين، فلكلّ سارِدٍ رؤيته الخاصة في سرد الأحداث. وبراعة السارد في اختيار أسلوب السرد المناسب تخلق إيقاعًا خاصًا يربط بين الأحداث، مشكّلاً بنية سردية متكاملة.

تتوالى الأحداث في الرواية متكرّرة ومتنوعة، ولكنها جميعًا تصب في قالب واحد وهو تصوير الأوضاع السياسية والاجتماعية المعقّدة في مصر خلال عهد جمال عبد الناصر. ترسم الرواية لوحة حيّة للصراعات الداخلية والخارجية التي عصفت بالبلاد في تلك الحقبة. فداخليًا، تستعرض معاناة الشعب من القمع والاضطهاد الذي مارسه جهاز المخابرات، متجسّدة في الاعتقالات التعسّفية التي طالت الشباب والمثقّفين والعديد من أركان الدولة. وتكشف الرواية عن مناخ الخوف الذي ساد في تلك الفترة، حيث تمّ إسكات أي صوت معارض أو مختلف. أمّا خارجيًا، فتسلّط الرواية الضوء على الصراعات المستمرة مع إسرائيل، وكيف انعكست هذه الصراعات على حياة المصريين اليومية، مما زاد من معاناتهم وتحدّياتهم.

عدد صفحات الرواية 92 صفحة موزّعة على أربعة فصول رئيسية تحمل عناوين أسماء الشخصيات الرئيسية الأربعة، وهي: قرنفلة، إسماعيل الشيخ، زينب دياب، وخالد صفوان. كما يوضحه الجدول التالي:

[1]– أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، مرجع سابق، ص8.

الفصل	العنوان	الحيز الذي يشغله الفصل من صفحات الرواية
1	قرنفلة	من 7 إلى 37 أي 30 صفحة
2	إسماعيل الشيخ	من 38 إلى 60 أي 22 صفحة
3	زينب دياب	من 61 إلى 76 أي 15 صفحة
4	خالد صفوان	من 77 إلى 87 أي 10 صفحات

الفصل الأول: قرنفلة

يستهلّ السارد الرواية بفصل يحمل عنوانًا خاصًا بشخصية محورية فيها، هي "قرنفلة". يبدأ هذا الفصل بوصف السارد لزيارته لمحلِّ تصليحِ الساعات، ثم ينتقل بنا إلى مكان الحدث الرئيسي، ألا وهو قهوة الكرنك، حيث يشاهد قرنفلة الراقصة التي تستحضر لديه ذكريات الماضي، "**حتى لمحت فوق كرسي الإدارة امرأة دانية الشيخوخة ولكنها محافظة على أثر جمال مندثر، حركت قسماتها الدقيقة الواضحة جذور ذاكرتي فتفجرت ينابيع الذكريات، سمعت عزفا وطبلا، شممت بخورا، رأيت جسدا يتموج، راقصة، نجمة عماد الدين، الراقصة قرنفلة، حلم الأربعينيات الوردي، قرنفلة**"[1].

كما تضمّن هذا الفصل مجموعة من الأحداث التي رسمت ملامح علاقة السارد بقهوة الكرنك. فقد اكتشف السارد هذه القهوة وأحبّها، وسرعان ما أصبح أحد زوّارها الدائمين، متأثراً بجوّها الخاص ومرتادِيها، "**انضممت إلى أسرة الكرنك بصفة نهائية ونفذت الأسرة في صميم حياتي، منحتني قرنفلة صداقتها، ومنحتها، لعبة النرد مع الشيوخ محمد بهجت ورشاد مجدي وطه الغريب**"[2]. وخاصة مع صاحبة القهوة قرنفلة " **هكذا وفي يسر تم التعارف بيننا، وتمخضت عنه صداقة جديدة، سعدت وما زلت أسعد بها، هي جديدة بمعنى من المعاني ولكن جذورها الخفية توغل في الماضي على مدى ثلاثين عاما أو أكثر**"[3].

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص07

[2]– المرجع نفسه، ص12

[3]– المرجع نفسه، ص09

كما تعرّف السارد في هذا الفصل على الشباب أبطال الرواية، "**عرفت الشباب، خاصة زينب دياب وإسماعيل الشيخ وحلمي حمادة**"[1].

تمثّل "ثورة 23 يوليو"* نقطة تحوّل حاسمة في تاريخ مصر الحديث، حيث شكلت انطلاقة جديدة نحو مستقبل واعد. وفي هذا الفصل، نستكشف كيف أثّر هذا الحدث الجلل على حياة الشباب المصريين، وكيف انعكست آثارُ الثورة على مُيولهم السياسية وتوجّهاتهم، "**ومن ركن الشباب انبعث الحماس فورا كالهدير، عند أكثريتهم يبدأ التاريخ بالثورة مخلفا وراءه جاهلية مرذولة غامضة، إنهم أبناءها الحقيقيون ولولاها لتشرد أكثرهم في الأزقة والحوارى والضياع، وقد تند عنهم أيضا أصوات معارضة توحي بيسارية متطرفة أو إخوانية حذرة هامسة ولكنها لا تلبث أن تضيع في الهدير الشامل**"[3].

كما تطرّق السارد في هذا الفصل الأول إلى الاعتقالات التعسفية التي طالت فئة واسعة من مختلف طبقات ورُتَب المجتمع المصري، وخاصة الشباب المثقف في صورة أبطال الرواية، من طرف المخابرات المصرية، "**وجئت يوما في ميعادي فوجدت مقاعد الشباب خالية، تبدى المقهى في منظر غريب وخيم عليه هدوء ثقيل**"[4]، " **ويوما قال طه الغريب: سمعت عن أنباء اعتقالات واسعة**"[5].

بالإضافة إلى الممارسات التي يتعرّض لها المعتقلون في الأسر.

"**وجرى الحديث بيننا تعليقا على الحدث:**

---

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص12

*** ثورة 23 يوليو 1952 هي انقلاب عسكري بدأ في 23يوليو 1952 في مصر بواسطة مجموعة من الضباط أطلقوا على أنفسهم تنظيم الضباط الأحرار، وأطلق على الثورة في البداية "حركة الجيش" ، ثم اشتهرت فيما بعد باسم ثورة 23 يوليو. وأسفرت تلك الحركة عن طرد الملك فاروق وإنهاء الحكم الملكي وإعلان الجمهورية. وبعد أن استقرت أوضاع الثورة أعيد تشكيل لجنة قيادة الضباط الأحرار وأصبحت تعرف باسم مجلس قيادة الثورة وكان يتكون من 11 عضواً برئاسة اللواء أركان حرب محمد نجيب، ثورة 23 يوليو، المعرفة، موقع إلكتروني، 2024/08/31، 20:40، https://n9.cl/cn125**

3– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص12، 13.

4– المرجع نفسه، ص17.

5– المرجع نفسه، ص18.

– الاعتقال فعل مخيف حقا.

– وما يقال عما يقع للمعتقلين أفظع

– شائعات يقشعر منها البدن

– لا تحقيق ولا دفاع

– لا يوجد قانون أصلا"[1]

بالإضافة إلى مقتبس آخر يصوّر آثار الاعتقال على الشباب:" **وكنت أختلس من الوجوه النظرات وأكاد ألمس المعاناة والذهول وراء الأقنعة..**"[2].

وكان أوّل ظهور لشخصية خالد صفوان في هذا الفصل، هذه الشخصية التي ستشكل محور للأحداث في قادم صفحات الرواية، "**وسمعنا اسما يتردد، لا أدري كيف تردد ولا من كان أول ناطق به، خالد صفوان.. خالد صفوان.. ولكن من هو خالد صفوان؟ محقق؟ .. مدير سجن؟ .. أكثر من صوت يردد: خالد صفوان..**"[3].

إضافة إلى الأحداث المذكورة في هذا الفصل نجد السارد يتطرق إلى الاعتقال الثاني والثالث الذي تعرّض له الشباب، "**وللمرة الثانية اختفى الشباب، وقع المقدر فجأة وبلا سابق إنذار كما حدث في المرة الأولى**"[4]، والاعتقال الثالث:" **وفي أواسط ربيع العام وقع الاختفاء الثالث**"[5].

الفصل الثاني: إسماعيل الشيخ

يبدأ الرّوائي الفصل الثاني من رواية "الكرنك" بتسليط الضوء على شخصية إسماعيل الشيخ، الشاب الجامعي الذي عانى مرارة الاعتقال والتعذيب المتكرر، مرة بدعوى انتمائه إلى جماعة الإخوان المسلمين ومرة أخرى بتهمة انتمائه

1– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص19.
2– المرجع نفسه، ص21.
3– المرجع نفسه، ص21.
4– المرجع نفسه، ص24.
5– المرجع نفسه، ص32.

للتيار الشيوعي، وذلك بسبب صداقته الوثيقة بحلمي حمادة. يقدم السارد، على لسان إسماعيل، صورة حيّة للظروف الاجتماعية والاقتصادية الصّعبة التي عاشها سكّان حارة دعبس، تلك الحارة الشعبية التي تمثّل نموذجًا للطبقات الفقيرة في المجتمع. يقول إسماعيل: "**إني ابن بيئة فقيرة جدا، هل سمعت عن حارة دعبس بالحسينية؟ أبي عمل في مطعم كبدة، أمي بياعة سريحة وهي تبيع أيضا الخوص والريحان في مراسم القرافة، إخوتي الكبار صبي جزار وسوار كارو وإسكافي، مسكننا مكون من حجرة وحيدة في فناء ربع، الربع كأنه أسرة كبيرة يتجاوز أفرادها الخمسين عدا، وليس به حمام ولا ماء، وبه مرحاض واحد في الفناء تحمل إليه المياه بالصفائح، وفي الفناء يجتمع النساء، والنساء والرجال أحيانا، يتبادلون الأحاديث النكات وربما الشتائم واللكمات ويأكلون ويصلون**"[1].

يركّز هذا المقطع على شخصية إسماعيل الشيخ، ويقدّمه كرمز للشاب المثقّف الذي يعاني من ظروف اجتماعية واقتصادية صعبة. حيث يسلّط الضوء على تجربته المريرة مع الاعتقال والتعذيب، مما يجعله شخصية مثيرة للشفقة والتساؤل حول دور المثقف في مجتمع يعاني من الاستبداد والظلم. يُظهر إسماعيل وعيًا اجتماعيًا كبيرًا بظروف مجتمعه، فهو يصف بوضوح معاناة الفقراء، ويقدّم صورة حية عن الحياة في الحارة الشعبية. هذا الوعي الاجتماعي يجعله شخصية مثيرة للاهتمام، فهو ليس مجرّد ضحية للظروف، بل هو أيضًا ناقدٌ لها.

كما يتطرّق السارد إلى ميول إسماعيل الشيخ وأيديولوجيّته: "واعترف لي بأنه آمن بالاشتراكية المصرية وأن إيمانه بالدين لذلك لم يتزعزع فسألته:

- **خبرني عن إيمانك بها الآن؟**
- **فقطب قائلا:**
- **كثيرون يصبون غضبهم عليها باعتبارها سببا من أسباب الهزيمة، وكلن الحقيقة التي يجب أن تعرف هي أنه لم تكن توجد في حياتنا اشتراكية حقيقية، لذلك فإنني لم أتخل عنها وإن تمنيت أن أقطع الأيدي التي تطبقها، ذلك ما فطن إليه من بادئ الأمر حلمي حمادة الله يرحمه"[2].**

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص38

[2]– المرجع نفسه، ص40

يركّز المقتطف على شخصية إسماعيل الشيخ وآرائِه حول الاشتراكية. يصف السارد إيمانَ إسماعيل بالاشتراكية المصرية كأيديولوجية لا تتعارض مع إيمانه الدّيني. هذا التناقض الظاهري بين الدّين والاشتراكية هو موضوع شائع في الأدب العربي، خاصّة في فترة الخمسينات والستينات حيث كانت هذه الأفكار متداولة بشكل واسع.

بالإضافة إلى تركيز هذا الفصل على العلاقة بين إسماعيل الشيخ وزينب دياب: "**عرفت زينب في الحارة منذ الطفولة، هي تقيم في نفس الربع أيضا، وكانت لنا ألعاب مشتركة تعرضنا بسببها لضرب بالعصا، ولما استوت صبية تجلت ملامحها، كانت تسير فتجذب الأنظار وتحرك الأشواق فأتصدى أنا للدفاع عنها مستمدا الشجاعة من ذكريات الفتونة في حارتنا، وفي المرحلة الثانوية حال بيننا الرقباء والتقاليد، وأخيرا وجدنا حريتنا في الجامعة وأعلنا خطوبتنا وانتظرنا الزواج باعتباره ملاذنا الأخير، وها هي الأحلام تتبدد ويموت كل شيء**"[1].

من خلال هذا المقطع يتبدّى بعمق تصادُمُ الأحلام بالواقع في سياق اجتماعي يفرض قيوده على الأفراد. تتعرّض علاقة إسماعيل وزينب، التي بدأت كحب بريء في حارة شعبية، لاختبار صعب مع نموّهما وتعرّضهما لتقاليد المجتمع وقِيَمه. والجامعة التي كانت تمثل لهم ملاذاً للحرية لم تتمكن من حمايتهم من تقلّبات الحياة. يصوّر الكاتب شعور اليأس والإحباط اللذين يسيطَران على العاشقين بعد أن تبدّدت أحلامُهما بالزواج وعيشِ حياة مستقرة، ممّا يسلّط الضوء على الآثار النفسية والاجتماعية التي تترتّب على تصادم الرغبات الفردية مع قيود المجتمع.

في هذا المقطع، يستخدم نجيب محفوظ لُغة شاعرية للتعبير عن عمق المشاعر التي يعيشها الأبطال، ويصوّر ببراعة كيف أنّ الأحلام التي تبدو قريبة المنال يمكن أن تتبدد بسهولة في مواجهة قوى أكبر. يمكننا القول أنّ هذا المقطع هو أكثر من مجرّد سرد لحكاية حبّ، بل هو تعبير عن حالة نفسية واجتماعية عامّة، تعكس الصراع الدائم بين الفرد والمجتمع، والأحلام والواقع.

يروي اسماعيل الشيخ للسارد تفاصيل حدثِ اعتقاله واقتيادِه إلى مركز الاحتجاز والتعذيب:" **توقفت السيارة في مكان ما، أخرجت منها، ثم سرت معصوب العينين بين اثنين يقبضان على ذراعي، حتى دفع بي إلى مكان، انفكت**

[1]– **نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص40**

القبضتان عن ذراعي، سمعت وقع الأقدام وهي تبتعد وصرير الباب وهو يغلق، كانت يداي قد تحررتا كما رفعة العصابة عن عيني ولكنني لم أر شيئا كأنما قد فقد البصر"[1]

يقدّم محفوظ صورة قويّة ومؤثّرة عن تجربة الاعتقال والتعذيب التي عانى منها الشباب في الفترة الناصرية. يركّز الكاتب على المشاعر المتضاربة التي يعيشها المعتقَل، فهو يعاني من فقدان البصر والسّمع تقريبًا ممّا يزيد من شعوره بالعزلة والخوف، وترقّب المجهول.

كما يروي إسماعيل الشيخ تفاصيل لقائِه الأوّل مع خالد صفوان وتعرّضه للاستجواب في حضرته: "**أجل.. وجدتني يوما أمام خالد صفوان!**

وسكت مضيقا عينيه في تأثر حتى شدني إلى مجال انفعاله.

– مثلت أمام مكتبه حافيا رث الجلباب مهدم الاعصاب، ورائي شخص أو أكثر وغير مسموح لي بالتلفت يمنة أو يسرة فضلا عن النظر فيما ورائي فلم أر من المكان شيئا وتركز بصري الكليل في شخصه وتحللت البقية الباقية من آدميتي في رهبة شاملة...فقلت: أحمد الله أنني أجد نفسي أخيرا أمام الرجل المسئول. فأسكتتني لكمة جاءتني من وراء فتأوهت عاليا"[2]

تأتي هذه القطعة من رواية "الكرنك" لنجيب محفوظ لتجسّد جوَّ الرُّعبِ والاضطهاد الذي كان يسود المجتمع المصري في فترة ما بعد الثورة. اللقاء الأول بين إسماعيل وخالد صفوان بمثابة مواجهة بين الفرد والسلطة، حيث يمثّل إسماعيل الشابّ المثقف الذي يحمل آمالاً وطموحات، بينما يمثّل خالد صفوان السلطة القمعية التي تسعى إلى سحق أي معارضة.

الفصل الثالث: زينب دياب

تسلّط رواية الكرنك الضوء في فصلها الثالث على مأساة زينب دياب، الشابّة التي تتحوّل من طالبة طموحة إلى ضحية للسلطة. ففي خضم الأحداث، تتعرض زينب للاعتقال والتعذيب، وتفقد شرفها بفعل فظائع ترتكبها أجهزة

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص44

[2]– المرجع نفسه، ص46

الأمن. تكشف هذه القصة المأساوية عن الوجه القبيح للسلطة وكيف أنها تدمّر حياة الأبرياء وتنتهك كرامتهم. "**أبوها بياع لحمة رأس وأمها في الأصل غسالة صارت دلالة بعد كفاح طويل، ولها أخ سباك وأختان متزوجتان، وبفضل مهنة الأم الأخيرة وفرت للأسرة بعض ضرورات العيش وابتاعت لزينب الحد الأدنى مما يلزمها من ملابس وكان نجاح زينب في المدرسة أمرا غير متوقع بقدر ما كان مثيرا للعجب والمتاعب**"[1].

يرسم نجيب محفوظ صورةً واضحة للخلفية الاجتماعية والاقتصادية التي نشأت فيها شخصية زينب دياب. فأُسرة زينب تعاني من الفقر المدقع، ويعكِس ذلك في الوصف الدقيق لِمِهَن أفرادِها؛ الأب يزاول مهنةً متواضعة وهي بائعَ لحوم، والأمّ تمتهن مهنة الغسيل. هذا الوضع الاقتصادي الصعب يؤثّر بشكل كبير على حياة الأسرة، ويحدّ من فرص زينب في الحصول على حياة أفضل.

تسرد زينب حادثةَ اعتقالها والتحقيق معها، ومعاناة التعذيب الذي تعرّضت له في المعتقل:

"**فقلت له وأنا يائسة تماما من إقناعه: – لسنا شيوعيين وأقسم لك على ذلك.**

فتمتم بغموض:

– **يا للخسارة! ..**

ورُميت في الزنزانة معرضة لعذاب مهين لا تقدر أذاه إلا امرأة فكان علي أحيانا أن أحيا وأنام وآكل وأقضي الحاجة في مكان واحد!"[2].

تُسلط هذه الفقرة الضوء على معاناة زينب القاسية في المعتقل، جسديًا ونفسيًا. فبعد فشلها في إقناع الأمن ببراءتها، أُلقيت في زنزانة ضيقة ومظلمة، حيث كابدت ظروفًا لا إنسانية. يرتكز وصف زينب لهذه التجربة على الجانبين المادي والنفسي؛ فقد اضطرت لقضاء حاجتها في المكان ذاته، مما يعكس حرمانها الشديد من أبسط مقومات الحياة.

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص61

[2]– المرجع نفسه، ص66

خلف هذا الوصف البسيط تكمن معاناة نفسية عميقة، إذ غاصت زينب في دوامة من اليأس والخوف المستمرين، وشعرت بالإهانة والإذلال جراء ما تعرضت له.

ويصوّر محفوظ في هذا الفصل حادثةَ اغتصاب زينب، حيث تسرد الحادثة بقولها: "**وسمعت أقداما تقترب حتى طوقتني تماما، ما عسى أن أقول؟! توقفت عن الكلام، تصلبت عضلات وجهها وتوقعت سماع شر يفوق ما سبق...فَهَتَفَتْ بعنف:**

- **دراسة؟! هل ترد الدراسة إلي عرضي؟"**[1].

تتجلّى براعةُ محفوظ في هذا الفصل في تصويرِه لحظة التعذيب والاغتصاب الذي تعرضت له زينب، ففي اللحظة التي اقترب منها رجل المخابرات تضاربت المشاعر داخلها، بين رُعب وحُزن يطبق عليها صمتًا وتصلّبًا في عضلات وجهها، وكأنها تستشعر مأساةً كبيرة، وهو ما حدث بالفعل فلقد سقطت وفقدت شرفها وكانت ضحيّةَ تقاريرَ مغلوطة وتظلُّمٍ وتسلُّطِ أجهزة المخابرات في تلك الحقبة. وفي نهاية حوارها مع السارد تكشف زينب عن يأسها من الحياة ومن مستقبلها بعد فقدانها أعزّ ما تملك وتعرُّضها لصدمة نفسية قد ترافقها طول عمرها.

صُراخ زينب: "دراسة؟ هل ترد الدراسة إلي عرضي؟" ليس مجرّد سؤال، بل هو صرخة يأسٍ تعبّر عن استيلاء الظلم على حُلمها البسيط، وتحوّل حياتها إلى جحيم لا مفرّ منه. بهذه الكلمات القليلة، يختزل محفوظ معاناة زينب، ويعكس بعمق تأثيرات العنف الجنسي على الضحية، ليس فقط جسدياً بل نفسياً واجتماعياً.

يمكننا القول إنّ هذه الفقرة تمثّل لحظة تحوّل في حياة زينب، حيث تنتقل من طفلة بريئة تحلم بالتعلّم وأن تصبح طبيبة في المستقبل، إلى ضحية تبحث عن أيّ مخرج من مأساتها. كما أنها تكشف عن الوجه القبيح للعنف الذي يهدّد أحلام النساء ويحرمهن من حقوقهن الأساسية.

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص68

الفصل الرابع: خالد صفوان

يتركّز مضمون رابعِ الفصول في رواية الكرنك على شخصية خالد صفوان، هذه الشخصية المحورية التي أدّت دورًا بارزا في رواية "الكرنك"، يجسّد من خلالها نجيب محفوظ شخصية الشرير النموذجي. يمثّل صفوان الوجه القبيح للسلطة القمعية في مصر في تلك الفترة، حيث يستغل منصبه في جهاز المخابرات لارتكاب انتهاكات جسيمة بحقّ الأبرياء. يتميّز صفوان بالذكاء الماكر واللامبالاة، ويستخدم سلطته بطريقة تعسفية وقمعية. شخصية صفوان ليست مجرد شخصية روائية، بل هي رمز لظاهرة أوسع نطاقًا وهي استغلال السلطة لتحقيق مصالح شخصية وتكميم الأفواه.

من أبرز أحداث الفصل الرابع هو زيارات خالد صفوان لمقهى الكرنك، "**وذات مساء جاء المقهى رجل غريب يتأبط ذراع شاب، فجلس على كثب من المدخل... وسرعان ما همس إسماعيل الشيخ في أذني:**

- **أرأيت الرجل الغريب عند المدخل؟ ..أنظر إليه..**
- **وكان قد لفت نظري كأي غريب يطرأ على المقهى، فسألته:**
- **ما له؟**
- **فأجاب بصوت متهدج:**
- **إنه خالد صفوان!"**[1].

يظهر خالد صفوان بعد سقوطه عن عرشه في قهوة الكرنك، ذلك الضابط الأَمني الذي كان رمزًا للسلطة والقمع، في صورة جديدة تمامًا. فبعد أن كان يتربّع على عرش القوّة، يظهر الآن في المقهى مريضًا هزيلًا، وكأنّه واحد من الضحايا الذين عذّبهم ذات يوم.

لزيارتِه المقهَى دلالاتٌ عميقة تعكس التحوّلات السياسية والاجتماعية التي شهدتها مصر بعد النكسة. فخسارة الحرب وتَراجُع شعبيّة عبد الناصر أدّت إلى سقوط النظام القديم وصعود السادات، وبالتالي فقدان خالد صفوان سلطته

[1]– نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص79

ونفوذه. هذه التحولات الجذرية دفعت الرجل الذي كان يمثّل رمزًا للظلم والقمع إلى أن يظهر في صورة الضحية الضعيفة، وكأنه يبحث عن التعاطف والقبول من الذين عذبهم.

لم يكتفِ خالد صفوان بإلقاء التحية على روّاد مقهى الكرنك بمن فيهم ضحاياه، بل قال بكل وقاحة وجرأة: **"وقد يلتقي الشتيتان.. شد ما تغيرت يا دنيا، إني أعرف هذا المقهى، ها نحن نجتمع في مكان مع أسوأ الذكريات.. وقال مخاطبا قرنفلة: كلنا مجرمون وكلنا ضحايا.."**[1].

هذه الجرأة الزائفة تكشف عن شعوره بالذّنب، وحاجتِه إلى تبرئة نفسه من جرائمه. فهو يحاول أن يُقنع نفسه والآخرين بأنّ ما فعله كان ضروريًا لحماية الدولة، وأنّ الجميع كانوا ضحايا للظروف بمن فيهم هو.

ب- إيقاع الشخصية:

الشخصيات الروائية هي العمود الفقري لأيّ عمل سردي، فهي التي تتولّى مُهمّة إيصال مضمون النص وتجسيد أفكاره. من خلال حركتها وتفاعلها، تبني الشخصيات الخطاب السردي وتُوجّهه. إنّ التغيرات التي تطرأ على سلوك الشخصيات وتطوّرها على مدار الأحداث هو ما يشكّل الإيقاع السردي. هذا الإيقاع، بدوره، يكشف لنا عن أعماق النفس البشرية، ويُسلّط الضوء على كيفية تفكير الإنسان، وتصرّفه، وتفاعله مع الآخرين، وكيف يشكّل عالمه الخاص. وبالتالي فإنّ الشخصيات هي التي تمكننا من فهم التجربة الإنسانية كما يقدّمها لنا العمل الروائي.[2]

ويرى أحمد الزعبي أن الإيقاع هو "القوة الدافعة التي تشكل عالم الشخصية الداخلي والخارجي، حيث يؤثر هذا الإيقاع في كيفية تفاعل الشخصية مع الأحداث المحيطة بها وكيفية استجابتها لها"[3].

[1]- نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، ص81

[2]- ينظر، أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، مرجع سابق، ص08

[3]- المرجع نفسه، ص08

يبدأ الإيقاع بتحليل الشخصية من الخارج إلى الداخل، متتبعًا مسارَها في السّرد ومدى تغيّرها مع تغيّر الأحداث. فهو كالمحقّق الذي يستكشف دوافعها، ويفسّر تصرّفاتها، ويكشف عن تفكيرها وعواطفها الكامنة وراء كل فعل وردّة فعل، ممّا يكشف لنا عن تكوينها النفسي بعمق.

سواء كانت الحبكة هي الأهم من الشخصيات –حيث توظّف الشخصية لخدمة الحبكة كما يذهب إليه أرسطو– أو كانت الشخصية هي الأهم بتوظيفِها الحبكة لخدمتها كما يذهب إليه "لايوس إيغري-Lajos Egri "*، فالشخصية في التحليل النهائي هي ما يمنح العمل الروائي مذاقه الخاص. وإذا كانت الحبكة تكشف عن منطق الروائي وأفكاره كما سبق أن تَبيّن لنا فالشخصية هي التجسيم الحيّ لمَنطق المؤلّف وأفكاره؛ هي القلب والعاطفة في مقابل العقل والتنظيم الهندسي. ويصعب في الواقع المفاضلةُ بينهما، كما أنّه من الصعب الفصل الحاسم بينهما؛ فبناء الشخصية لا يخلو من الهندسة، وبناء الحبكة يُسهم في تحديد نوع العاطفة ودرجتِها، ومن ناحية أخرى لا يمكن إغفال التأثير المتبادَل بينهما.

عَنوَن نجيب محفوظ فصولَ رواية الكرنك بأسماء أربع شخصيات رئيسية في الرواية: وهي قرنفلة، وإسماعيل الشيخ، وزينب دباب، وخالد صفوان، ولكلّ شخصية إيقاع مميّز في الرواية من خلال الأحداث المرتبطة بها والفاعلة فيها ومن خلال حواراتها وتحرّكاتها.

أوّل شخصية سلّط عليها محفوظ الضوء هي شخصية قرنفلة. تمثّل قرنفلة، الراقصة المعتزلة وصاحبة مقهى الكرنك، شخصيةً بارزة في رواية الكرنك، المرأة التي تجاوزت ربيع عمرها، لم تعد جاذبيتها مقتصرة على أنوثتها وحدها، بل باتت تسكنها هيبة غامضة وظلال من الحزن العميق. رغم ذلك، لا تزال محطّ أنظار الرجال الذين يتراوحون بين من يطلبون منها الحبّ والدفء، ومن يسعون لاستغلالها. لكنّ قرنفلة، بحكمتها التي اكتسبتها من تجارب الحياة، ترى هؤلاء الرجال بوضوح، وتحلل دوافعهم بعمق. فهي لا تقتصر على كونها صاحبة مقهى، بل هي شخصية معقّدة ومتناقضة، تجمع بين الحنان والقوة، بين الحكمة والمرارة.

*–الكاتب المسرحي المجري لايوس إيغري، مؤلف الكتاب الكلاسيكي "فن الكتابة المسرحية"، والذي يُعد من أهم المراجع في مجال الكتابة الدرامية.

تُضفي قرنفلة على الرواية إيقاعا داخليا عميقا، فهي لا تمثّل مجرد شخصية ثانوية، بل هي شخصية مهمة، حولها تدور عدة أحداث بتفاعلها مع الشخصيات الأخرى. إنّ تحولاتها النفسية وتطوّر علاقتها بالرجال والشباب يخلقان تباينًا مثيرًا للاهتمام، ويُضفيان على الرّواية عمقا إضافيا.

أمّا على المستوى الخارجي، فشخصية قرنفلة تُشكِّل نقطة ارتكاز للعديد من الأحداث، فهي صاحبة المكان الذي يجتمع فيه الشباب المثقّفون، وتُناقَش الأفكار والآراء. كما أنّها الشّاهدُ على التناقضات الاجتماعية والسياسية التي يعيشها المجتمع المصري في تلك الفترة. إنّ وجودها في قلب الأحداث يضفي على الرواية طابعا واقعيًّا، ويجعلها تعكس صورة حيّة للمجتمع المصري في ذلك الزمن.

ثاني فصول رواية الكرنك تحمل عنوان شخصية بارزة في الرواية وهي شخصية إسماعيل الشيخ، الذي نشأ في قلب حارة دعبس، تلك البقعة المنسيّة من المدينة. بدأ حياته بطفولة قاسية في حجرة ضيّقة وواقع يوميّ مزدحم بالفقر والمعاناة لم يمنعاه من أن يحلم. كان شابًّا ثوريًا، يحمل في قلبه شرارة التغيير، ويدافع عن الحقّ والعدل. تعلّق قلبه بزينب، الفتاة التي نشأت معه في الحارة، ووجد فيها ملاذه الوحيد، لكن حلمهما بالزواج وتحقيق مستقبل أفضل اصطدَم بواقع قاسٍ رمى به في غياهِب السجون والتعذيب، وتبخّرُ أحلامهِ وتردّي واقعِه وواقعِ وطنه.

تتسم شخصية إسماعيل بالتعقيد وتعكس الصراع بين الواقع القاسي والآمال الثورية. نشأته في بيئة فقيرة جداً ساهمت في تشكّل شخصيته وقِيَمه، يجمع بين الثورة على الواقع الاجتماعي والتمسك بالقيم الدينية، يظهر كشخص حنون وشجاع، يدافع عمن يحب، لكنه يعاني من التناقضات الداخلية والأزمة الوجودية.

جاع تنوّع إيقاعات "إسماعيل الشيخ" للكشف عن التناقضات التي يعيشها المجتمع والاستبداد الذي يعاني منه الشباب المثقّف الذي ذنبه الوحيد أنه أحب وطنه وحاول الدفاع عنه. الإيقاع الداخلي يتّسم بسردية بطيئة، تتعمق في تفاصيل حياة الشخصية، مما يعكس عمق معاناتها وتناقضاتها الداخلية، أمّا الإيقاع الخارجي فيرتبط بفاعلية شخصية إسماعيل الشيخ وعلاقته مع محيطه ومختلف شخصيات الرواية؛ فحبّه لزينب وتمسّكه بها رغم البأس والفقر، وفي ظل المعاناة التي يعيشها من اعتقالات وتعذيب، يعبّر عن طبقة واسعة من الشباب المكافح.

ثالث شخصية في رواية الكرنك هي زينب دياب، التي حمل الفصل الثالث من الرواية اسمها. نشأت زينب دياب في أحضان بيئة قاسية، كبقيّة أطفال حارتها، ولكن كان في أعماقها شوق إلى حياة مختلفة، حلم يتجاوز حدود الواقع. هذا التناقض بين الواقع المرير والأحلام الوردية خلق في داخلها إيقاعا متوتّرا، انعكس على ملامح وجهها الحزين وتعبيرات عينيها اللامعتين. كانت تسعى جاهدة لتحقيق أحلامها، ولكنّ كان يُحال دائما بينها وبين تحقيقها. فاعتقالها كان نقطة تحوّل في حياتها، فقد كَسر إيقاعها الداخلي، وحوّلها إلى شخصية جديدة، أكثر قوة وإصرارا. أصبحت رمزا للمرأة التي تقاوم الظلم، وإيقاعها القوي انتشر في كل أرجاء السجن، وألهم العديد من النساء البدءَ من جديد والحياة من رَمادِ الأحزانِ والانكسارات.

رابع شخصية ركّز عليها محفوظ في رواية الكرنك هي شخصية خالد صفوان، والذي عنون الفصل الرابع من الرواية باسمه. خالد صفوان، ذلك الضابط ذو الوجه الطويل الشّاحب كالقناع، يجسّد نموذجَ رجل الأمن الذي فقد إنسانيته، كان له دور كبير في أحداث رواية الكرنك، حيث كان إيقاعه مرتبطًا بأبرز الشخصيات لاعتقاله لهم وتعذيبهم وأيضا لأمره باغتصاب زينب. يجسّد خالد نموذج الرجل المتسلّط الذي أطلقته المخابرات كالكلب المسعور في الأوساط الشعبية يعتقل من يشاء ويقتل من يشاء بحجّةِ حمايةِ الدّولة. بعد الهزيمة، قضى ثلاث سنوات في السجن، خرج منها حاملاً كلّ أوزار الجرائم التي ارتكبها.

ج- إيقاع المكان:

شكّل تنوّع إيقاعات المكان في رواية "الكرنك" انعكاسًا لتعدّد الأحداث والشخصيات. فمن فضاء الجامعة النابض بالحياة ومقهى الكرنك الذي يشهد على حكاياتهم، تنتقل بنا الرواية إلى عالم المعتقل القاتم. هذه الأمكنة المتباينة تشكّل لوحة فنية تعكس تباين أحوال أبطال الرواية وهم يتنقلون بين الحرية والقمع، بين الحوار والصراع. يبرز دور مقهى الكرنك كمركز حيوي للأحداث، فهو الشاهد على ولادتهم الفكرية ووعيهم السياسي، في حين يمثّل المعتقل تجسيدا ملموسا للظلم والقمع الذي يواجهونه. وبذلك يصبح إيقاعُ المكان عنصرا أساسيا في بناء الرواية، حيث يضفي عليها عمقا وواقعية. وتنوعت إيقاعات المكان كما سبق الذكر بين:

مقهى الكرنك: لم يكن اختيار نجيب محفوظ لاسم "الكرنك" اعتباطيًا، بل كان اختيارًا دقيقًا يحمل في طياته دلالات عميقة. عمد نجيب محفوظ إلى تسمية روايته بـ"الكرنك" لإقامة صلةٍ بين حاضرِ مصر وماضيها المجيد، فكما كان معبد الكرنك شاهدًا على عظمة الحضارة الفرعونية، يشهد المقهى في الرواية على صراعات وتطلّعات المصريّين؛

فمقهى الكرنك في الرواية هو المكان والملجأ الذي يحجّ إليه أبطال الرواية من أجل الاجتماع وتبادل الآراء والتنفيس عن خوالجهم. اتُّخذ مقهى الكرنك رمزية في الرواية كمكان تنطلق فيه الحناجر مُناديةً بالحريّة، ومحلّلة الوضع السياسي والديبلوماسي الذي تمرّ به البلاد. مقهى الكرنك، الذي كان يُفترض به أن يكون رمزًا للحرية في الرواية، تحوّل بفعل السلطة إلى مكانٍ يعجُّ بالقيود والتسلط والهمجية التي مارستها المخابرات. ومع توالي أحداث الرواية وتأزّم وضع الشخصيات جراء التعذيب والتنكيل بهم، كان لزاما سقوط هذا المكان، حيث أصبح في مرمى نيران المخابرات لاعتقادهم بأنه بؤرة للتحريض والشغب.

المعتقل: شكّل المعقل الذي تُقاد إليه الشخصيات تجليًّا للمكان الذي تُوؤَد فيه الآمال والطموحات، وسرحا تُعدم فيه الكلمات وتَموت فيه الحريات. شكّل المعتقل الذي تربّع خالد صفوان على عرشه بؤرةً للصراع الداخلي الذي كان يلتهم الشخصيات، بين آمالهم وطموحاتهم في الحرية والسير على خطى الثورة، وبين واقعهم بتخوينهم وتعذيبهم وقتل البعض منهم.

د- إيقاع الزمن:

تُعدّ رواية الكرنك لنجيب محفوظ لوحةً فنّية تتناول حقبة زمنية محدّدة في تاريخ مصر المعاصر، وهي فترة حكم الرئيس جمال عبد الناصر. يوظّف محفوظ تقنياتٍ زمنيّة متعدّدة تتنوّع بين استرجاعٍ لتاريخ مصر وتفاصيل الحياة الاجتماعية والسياسية آنذاك، وبين استباق على لسان الشخصيات لمستقبلِ مصرَ في ظلّ الأوضاع التي تعيشها، خاصة الأحداث الخارجية والحرب مع إسرائيل وما لها من انعكاسات على الواقع الداخلي للدولة المصرية.

تزدحم الرّواية بالأحداث والتفاصيل التي تعود إلى الزمن الماضي، حيث تصوّر مأساة شعب ومعاناته تحت وطأة نظام حُكم ومخابراته. تتفرّد رواية الكرنك بإيقاع زمني يعكس حقبة حكم جمال عبد الناصر. هذا الإيقاع مزيج من التسارع والتغيير، والتوتّر والقلق، المرتبطة بشكل وثيق بالتاريخ المعاصر. يتم بناء هذا الإيقاع من خلال التركيز على الأحداث اليومية والحوارات والوصف الدقيق للأماكن، بالإضافة إلى استخدام الرمزية. تكمن أهمية هذا الإيقاع في قدرته على التعبير عن روح العصر، وربطِ الماضي بالحاضر، وإثارةِ الأسئلة حول الهوية الوطنية والتغيير الاجتماعي. تشهد فترة حكم عبد الناصر تحوّلات اجتماعية وسياسية متسارعة، وهذا الانسياب السريع للأحداث ينعكس بشكل واضح على

إيقاع الرواية. نجد أنّ الأحداث تتوالى بسرعة، والشخصيات تتغيّر وتتطوّر بشكل مستمر، ممّا يخلق لدى القارئ شعورا بالحركة والتغيير الدائم.

كما تَسُود أجواءٌ من التوتّر والقلق في الرّواية، ما يعكس الأوضاعَ السياسية المتوتّرة التي كانت سائدةً في تلك الفترة. يشعُر القارئ بهذا التوتر من خلال الأحداث الدّرامية والصّراعات التي يعيشها أبطال الرواية.

تتناول الرّواية الصّراعَ بين القِيَم التقليدية والتوجّهات الحديثة، وهو صراعٌ كان يشهده المجتمع المصري في تلك الفترة؛ حيث ينعكس على الشخصيات وعلى الأحداث، ممّا يضفي على الرواية عمقًا.

الزّمن في رواية الكرنك ليس مجرّد خلفية للأحداث، بل هو شخصية رئيسية تؤثّر وتتأثر بالأحداث والشخصيات. إنه سيرة ذاتية لِحِقبة زمنية مهمّة في تاريخ مصر، وهو شهادة على التغيّرات التي شهدها المجتمع المصري.

3- الإيقاع في السينما:

الإيقاع في السينما هو ذلك النبض الذي يشعر به المتفرّج، وهو نتيجة تفاعل مجموعة من العناصر التي تتضافر لخلق تجربة سينمائية متكاملة.

يؤدّي الإيقاع دورًا محوريا في التلاعب بمشاعر المشاهد من خلال التحكّم في سرعةِ اللقطات وتتابُعِها، فبتغيير زمن القَطع بين اللقطات، يمكن للمخرج أن يخلق حالةً من الارتباك والتوتّر أو الهدوء والاسترخاء، كما أنّ تغيير سرعة اللقطات على الشاشة يؤثّر بشكل مباشر على انتباه المشاهد؛ فالإيقاع السريع يزيد من التشويق والغموض، بينما الإيقاع البطيء يعبّر عن الهدوء والتأمّل. وبالتالي يُسهم التباين المستمر في إيقاع الفيلم في خلق تجربةِ مشاهدة غنية ومثيرة.

تُعدّ مدّة بقاء اللقطة على الشاشة عنصرا أساسيا في بناء السرد السينمائي، فالتغيير في طول اللقطات يخلق تباينات إيقاعية تؤكّد على أهمية بعض اللحظات وتخفّف من أهمية أخرى. وبذلك يكون الإيقاع أداةً في يد المخرج لتنظيم تدفّق الأحداث وتوجيه انتباه المشاهد.[1]

[1]- ينظر، عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط5، دار النهضة العربية، 1995، ص182.

علاوة على ذلك يمتلك المونتاج قدرة فريدة على دمج لقطات متباينة في الزّمان والمكان والإضاءة واللّون، ليخلق منها لوحات بصرية جديدة تحمل دلالات ومعانٍ أعمق. هذه القدرة على إعادة ترتيب الواقع بصريًا تساهم في تحفيز خيال المتفرّج وتدفعه إلى تكوين أفكار جديدة، ممّا يزيد من انخراطه في الفيلم وتركيزِه على تفاصيله[1]. وبدوره يعتبر الإيقاع عنصرا أساسيا في بناء هذا المعنى، فبدون إيقاع متناغم تفقد الصورة السينمائية قدرتها على التأثير في المشاهد.

يُعدّ الإيقاع في السينما النبضَ الذّي يحرّك العمل ويحدّد إلى حدٍّ كبير نجاحَه أو فشله. هذا المفهوم المركّب يتشكل من تضافر إيقاعاتِ عناصرَ متعدّدة كالموسيقى التصويرية، والمؤثرات الصوتية، وحركة الممثلين والكاميرا، وحتى البناء البصري للصّورة. كل عنصر من هذه العناصر يساهم في بناء إيقاع عام للفيلم، حيث تتفاعل معا لتشكّل تجربة سينمائية متماسكة.

يمكن تشبيه الإيقاع بوحدات زمنية متكررة، لكنّ طبيعة هذه الوحدات وطريقة بنائِها تختلف باختلاف العمل الفنّي. يشكّل الإيقاع المحور الأساسي الذي تدور حوله الحركة في أيّ عمل فني، فهو النقطة التي تتلاقى فيها العناصر جميعها. كما أشار المخرج السوفييتي ميخائيل روم إلى أنّ لكلّ شيء إيقاعَه الخاص. وفي السينما يتشكل الإيقاع من خلال التناغم بين السياق الدرامي وحركة الأحداث، وبين بنية المونتاج وسرعة الأحداث. فالإيقاع هو نتاج تفاعل الجزء مع الكلّ وتفاعل المكان مع الزمان[2].

كما أن الإيقاع الفيلمي هو ذلك النبض الحي الذي يشعر به المتفرّج أثناء مشاهدته الفيلمَ، وهو ناتج عن تلاعب ماهر بعناصر الفيلم المختلفة. هذا التلاعب يخلق إحساسا بالتدفّق المتناسق للحركة، ويضفي على الفيلم تماسكا وطاقة حيوية. فالإيقاع هو الذي يجعل الفيلم يتنفس وينبض، ويوجّه نظر المشاهد نحو الأحداث والشخصيات.

يتكون الإيقاع العام للفيلم من مجموعة من المفردات الإيقاعية المتداخلة والمتكاملة، والتي تعمل معا كأوركسترا متناغمة. تشمل هذه المفردات الحركة داخل اللقطة، وسرعة القطع بين اللقطات، وزمن كل لقطة، وحجم الكادر، بالإضافة إلى دور الإضاءة واللون في التأكيد على الإيقاع الكلي.

---

[1]– ينظر، عبد الباسط سلمان المالك، التشويق رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية، الدار الثقافية للنشر، ط1، 2001، ص56

[2]– ينظر، برهان شاوي، في جماليات اللغة السينمائية1 –عن الإيقاع في السينما، 2004، ص46.

للإيقاع الفيلمي شقان رئيسيان يتفاعلان معا لتشكيل تجربة المشاهدة: الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، الإيقاع الداخلي هو نبض المشهد الواحد، ويتحكم فيه عناصر مثل طول اللقطة وحركتها وتكوينها، مما يخلق إحساسًا بالحركة والتغير. أما الإيقاع الخارجي فهو الإيقاع العام للفيلم، وينتج عن تجميع وتنظيم هذه المشاهد، ويتأثر بطول المشاهد وسرعة انتقال الأحداث والأسلوب الإخراجي العام. يمكن تشبيه الإيقاع الداخلي باللحن الموسيقي والإيقاع الخارجي بالهيكل العام للقطعة الموسيقية، وكلاهما يعملان معا لتوجيه مشاعر وتفاعلات المشاهد وتوفير تجربة سينمائية غنية.

3-1- مكونات الإيقاع السينمائي:

أ- **طول اللقطة:** تتفاوت مدّة اللقطات السينمائية بشكل كبير، حيث يختار المخرج طول اللقطة بدقّة تبعا لرسالته الفنية ورؤية الفيلم، ولكلّ نوع من اللقطات دوره الخاصّ في بناء الإيقاع العام للفيلم ونقل المشاعر والأحداث، فاللقطات القصيرة تخلق إحساسا بالسرعة والتوتر، بينما اللقطات الطويلة تعمّق التجربة البصرية وتسمح للمشاهد بالاستغراق في المشهد. وفي فيلم "الكرنك"، على سبيل المثال، يمكن ملاحظة تنوّع كبير في أطوال اللقطات، ممّا يساهم في خلق إيقاع متغيّر يعكس تطوّر الأحداث وتعقيدات الشخصيات، ومن أمثلة هذه اللقطات:

من خلال مشاهدتنا لفيلم الكرنك، نلاحظ أنّ المخرج اعتمد بشكل أساسي على اللقطة الطويلة في معظم مشاهد الفيلم، إلا أنّ ذلك لم يمنع من توظيف لقطات قصيرة في بعض المواضع، ومن ذلك على سبيل المثال:

الصورة رقم 62[1]: الرئيس جمال عبد الناصر

[1]- **فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 01**

توضح الصورة رقم 62 المستخرجة من فيلم الكرنك لقطةً خاطفة تم التقاطها أثناء سير الشباب في طريقهم إلى مقهى الكرنك، اللقطة دامت ثانيتين (02 ثانية)، وتحديدا من 1:17 د إلى 1:19د، وكانت اللقطة قصيرة وخاطفة سرّعت من إيقاع الفيلم، فلِوَهلة يُصدم المتفرّج بصورة الرئيس عبد الناصر وبجانبه الرمز الشيوعي، تتضارب الأفكار والمعلومات في ذهن المتلقي في إيقاع سريع لا يترك له فرصة لوعي كل الجوانب. هذه اللقطة، ببساطتها وقِصر مدّتها، تحمل في طياتها قوة تأثيرية كبيرة، فهي تثير تساؤلات عميقة حول الهوية والانتماء، وتترك انطباعا لا يُمحى من ذهن المشاهد، مما يساهم في تسريع إيقاع الفيلم والتحوّل به من الحالة العادية إلى التوتر والاضطراب.

وكمثال آخر، نتوقّف عند لقطة طويلة من متتاليات الفيلم. توضّح الصُّور رقم 63، 64، 65، لحظة دخول إسماعيل الشيخ على خالد صفوان ورأسه مغطّى بكيس أسود. صاحبت لحظةَ الدخول موسيقى تصويرية دلالةً على خطر وشيكٍ وحدثٍ جلل مرتقب. دامت اللقطة دقيقتين وخمسًا وعشرين ثانيةً (2:25د)، انتقلت فيها الكاميرا بين إسماعيل وخالد والمحقّق ورجال خالد. فمن خلال هذه اللقطة الطويلة استطاع المخرج التعبير عن واقعية المشهد، حيث سمحت للمُشاهد بالتدقيق في تفاصيل الشخصيات والحوار كما لو كان موجودا بينهم، ومن خلالها يمكن للمخرج أن يكشف عن تفاصيل دقيقة في المشهد، سواء كانت تعبيرات وجه أو حركات جسم أو عناصر ديكور، ممّا يعمّق فهم المُشاهد للأحداث والشخصيات. ساهمت اللقطات الطويلة في فيلم الكرنك في تبطيء إيقاع الفيلم وإعطاء المشاهد فرصةً لاستيعاب الأحداث وتفاصيل الفيلم.

الصورة رقم63[1]: إسماعيل في حضرة خالد صفوان

الصورة رقم64[2]: إسماعيل وخالد

[1]– فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 28

[2]–المرجع نفسه، الدقيقة 28

الصورة رقم 65[1]: إسماعيل يخضع للتحقيق

ب- **الحركة داخل اللقطة:** تُعدّ لغة بصريّة قوية يستخدمها المخرج لنقل المعنى والإحساس، فمن خلال التحكم في حركة الكاميرا والشخصيات والأجسام داخل الإطار، يخلق المخرج إيقاعا بصريا يؤثر بشكل مباشر في المشاهد، سواء كانت الحركة سريعة أو بطيئة، فإنها تحمل دلالات ومعان محددة تساهم في بناء القصة وتعميق تجربة المشاهدة. ومن خلال مشاهدتنا فيلمَ الكرنك استخرجنا مجموعةَ لقطات تعبّر عن نوع الحركة داخل اللقطة:

الصورة رقم 66[2]: جلد المعتقلين

الصورة رقم 67[3]: التنكيل بالمسجونين

[1]- نجيب محفوظ، الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 29

[2]- فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 70

[3]- المرجع نفسه، الدقيقة 70

الصورة رقم 68[1]: إطلاق الكلاب على المسجونين

توضّح الصُّور رقم 66، 67، 68، لوحةً سريعة الحركة، تتناوب فيها الكاميرا بين وجوه المعتقلين المشوّهة ووسائل التعذيب. الإيقاع المتسارع والحركة الدائمة للكاميرا يخلقان صخبا بصريا يضاهي المعاناة التي يعيشها الأسرى، تنتقل الكاميرا ببراعة بين لقطات مقربة من الوجوه، وأخرى واسعة تُظهر الأدوات المستخدمة في التعذيب، لتكشف عن وحشية الأفعال المرتكبة. هذا التنوع في الحركة والإيقاع يجعل المشاهد يشعر وكأنه يعيش اللحظة مع الضحايا، مما يزيد من تأثير المشهد ليبقى عالقا في ذاكرته. ففي أقل من دقيقتين، وتحديدًا خلال دقيقة وإحدى وأربعين ثانية (1:41د) نرى سلسلة متلاحقة من صور التعذيب والعنف، تُبنى على إيقاع مرعب وحركة كاميرا سريعة، تنتقل بين وجوه مشوهة وأجساد مكلومة، وكأنها تريد أن تُغرقنا في بحر من الألم والمعاناة، هذا التسلسل السريع للأحداث يجعل من الصعب على المشاهد أن يتنفس، ويجعله يشعر بالاختناق واليأس.

ج- الموسيقى التصويرية: تؤدّي الموسيقى دورًا مهمًّا في تشكيل الإيقاع في اللقطة، فهي بمثابة نسيج يربط بين عناصر الفيلم المختلفة، وتساهم بشكل كبير في بناء الأجواء المطلوبة. فالموسيقى الحماسية والمبهجة تخلق جوًّا من الاحتفال والفرح، بينما الموسيقى الحزينة والكئيبة تعبّر عن المشاعر السلبية والشعور بالخسارة، لذا فللموسيقى التصويرية دور مهمّ في صنع الإيقاع في الفيلم.

[1]- فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 71

الصورة رقم69[1]: اقتحام بيت حلمي حمادة

الصورة رقم 70[2]: كتب حلمي حمادة

ولأمثلةِ الموسيقى التصويرية من فيلم الكرنك مواضعُ كثيرة، ومنها لحظة اقتحامِ رجال المخابرات منزلَ حلمي حمادة. صَاحَبَ عمليةَ الاقتحام والتفتيش موسيقى تصويرية تبثّ في نفس المشاهد الشعور بالحيرة والغموض والخطر الوشيك، واقتراب وقوع حدث جلل؛ وهو ما حدث بعثور الرّجال على كتاب الحركة الوطنية ما تسبّب في إعادةِ سجنِ حلمي حمادة. ساهمت الموسيقى هنا في زيادة إيقاع وإثارة المشهد وأسرِ تركيز وانتباه المتلقي المُشاهد، كما توضّحه الصُّور رقم 69 ورقم 70، التي تقدّم تصويرا بصريا للّقطة التي نتحدث عنها والتي دامت ثلاثين ثانية (30ث)، من الدقيقة 56:51 إلى غاية 57:21 من مشاهد الفيلم.

د- **الإضاءة:** تعد الإضاءة من أهم العناصر في الفيلم السينمائي، والتي تساهم في خلق المعنى والتعبير عنه والتحكم في الإيقاع، وبناءِ الأجواء السينمائية. فالإضاءة الساطعة والمفتوحة يمكن أن تخلق شعورا بالراحة والأمان، بينما الإضاءة الخافتة المظلمة يمكن أن تعبّر عن الخوف والقلق. ومن أمثلة الإضاءة في فيلم الكرنك:

[1]- فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 57

[2]- المرجع نفسه، الدقيقة 57

الصورة رقم71[1]: إضاءة جانبية

الصورة رقم72[2]: إضاءة الوجه

تظهر الصورتان رقم 71 و72 لقطتين لوجه إسماعيل الشيخ؛ تخترق الإضاءة الجانبية الخافتة ملامح إسماعيل، وتكشف عن صراع داخلي عميق، نصف وجهه مضاء، كأنه قناع مزيّف يكشف عن حقيقة أخرى مخفية في الظلال، هذا التناقض بين النور والظلام يعكس الصّراع المحتدم في داخله بين مبادئه وأوامرِ خالد صفوان. تعمل الإضاءة هنا كإيقاع متوتّر، يضرب بانتظام على وتر قلبه، مع كلّ ومضةِ ضوءٍ تبرز ملامحُ المعاناة والتردّد على وجهه، مما يخلق إحساسا بالتشويش والاضطراب الذي يسيطر على الشخصية.

الصورة رقم73[3]: إضاءة خلفية

الصورة رقم74[4]: إضاءة خلفية

[1]– فيلم الكرنك، مرجع سابق، الدقيقة 99

[2]– المرجع نفسه، الدقيقة نفسها

[3]– المرجع نفسه، الدقيقة 105

[4]– المرجع نفسه، الدقيقة نفسها

في المثال الثاني تستخدم الإضاءة الخلفية وراء شخصية حلمي حمادة، بحيث تُظهر الشخصية وكأنها شبح أسود بدون ملامح، ممّا يزيد من درجة الغموض والترقب حول مصير الشخصية في قادم المشاهد. وهذا ما توضحه الصّور رقم 73 و74، التي تصوّر مشهدَ زيارةِ إسماعيل الشيخ وزينب لبيت حلمي حمادة. يخصّص المخرج لهذا المشهد إضاءةً مميّزة، حيث تخترق الإضاءة الخلفيّة شخصيةَ حلمي حمادة وتحوّله إلى ظلّ هزيل بلا ملامح، وجهُه يغرق في الظلام، كأنه لوحة تحكي قصة مجهولة، هذا الظلام الدامس يزيد من حدّة الغموض الذي يلف الشخصية، ويعمّق شعور المشاهد بالترقب والقلق. تعمل الإضاءة هنا كنبأ مسبق، تحذّر من مصير قاتم ينتظر حلمي، وتضفي على المشهد إيقاعا بطيئا ومؤثّرا، كأننا نشهد لحظات النهاية قبل وقوعها، وهو بالفعل ما سيحدث في نهاية الفيلم بموت حلمي حمادة في المعتقل تحت الضرب والتعذيب.

رابعا: نقد وتقييم

في ثالثِ فصول هذه الأطروحة تناولنا رواية "الكرنك" ونسختها السينمائية من عدّة زوايا. في المبحث الأول، سلّطنا الضوءَ على الزّمن الروائي وكيف تعامل معه نجيب محفوظ، ثم انتقلنا إلى الزمن السينمائي ورَصَدنا التقنيات التي وظّفها مُخرج الفيلم للتعامل معه. ثم انتقلنا في المبحث الثاني إلى تحليل التقنيات السينمائية التي استفادت الرواية منها، مثل المونتاج وتنوّع اللقطات والانتقال السريع بين المَشاهد. وفي المبحث الثالث، قارنّا بين الإيقاع الروائي والإيقاع السينمائي في النموذج المختار. وتوصّلنا بناءً على هذه التحليلات إلى جُملة من النتائج والملاحظات النقدية والتقييمية المعروضة في الفقرات التالية:

عن المبحث الأول: تحولات الزمن من الرواية إلى السينما الكرنك نموذجا

كشفت دراستنا لرواية "الكرنك" وفيلمها عن قدرة كِلا العَملين على استغلال الزّمن كأداة سردية قوية. سجّلنا اختلافاتٍ ملحوظة في التعامل مع الزّمن، حيث اعتمد نجيب محفوظ في روايته على مجموعة متنوعة من التقنيات السردية، وقد رصدنا منها: الاستباقَ بنوعيه داخليّ وخارجيّ، الاسترجاعَ أيضا بشقّيه الداخلي والخارجي، كما تطرّقنا إلى استخدامِ محفوظ مجموعةً من التقنيات الزمنية للتحكّم في حركة السرد؛ فمرَّةً لتسريعِه باستخدام الخلاصة والحذف ومرَّةً أخرى لتبطِيء السرد باعتماد المشهد والوقفة، مما أتاح له مرونة كبيرة في التحكّم بسير الأحداث وتعميق فهمنا للشخصيات. في المقابل، استخدم مخرج الفيلم مجموعة من التقنيات السينمائية، مثل المونتاج والصوت والصورة، لترجمة هذه التقنيات السردية إلى لغة بصرية. ورغم الاختلاف في الأدوات، نجح كلا العملين في نقلنا عبر الزّمن، مستعرضين فترة زمنية معقّدة من التاريخ المصري وهي فترة حكم الرئيس جمال عبد الناصر.

- تميّزت رواية الكرنك بمرونة أكبر في التعامل مع الزمن، حيث يمكن للمؤلف أن يقدّم تفاصيل دقيقة عن الأفكار والمشاعر الداخلية للشخصيات. بينما يركّز الفيلم على الأحداث الخارجية ويسعى إلى تقديم سردٍ أكثر سلاسة.
- سمحت الرواية للقارئ ببناء صور ذهنية خاصّة به للأحداث والشخصيات، بينما فرض الفيلم على المشاهد رؤية معينة للأحداث.

- ❖ يختلف الهدف الفني لكل من الرواية والفيلم. فإذا كانت الرّواية تهدف إلى استكشاف أعماق النفس البشرية، فإنّ الفيلم يهدف إلى تقديم تجربة بصرية مؤثرة.
- ❖ برزت عبقرية نجيب محفوظ ومخرج الفيلم في قدرتهما على توظيف الزمن كأداة إبداعية. ففي الرواية، استخدم محفوظ الزمن لخلق بنية سردية معقدة، بينما استخدم المخرج السينما لترجمة هذه البنية إلى تجربة بصرية غنية. ونجح كلا العملين من خلال استخدامهما المتقن للتقنيات السردية والسينمائية في تقديم رؤية عميقة لفترة زمنية مهمة في التاريخ المصري.

يمكن القول إنّ كلاً من رواية وفيلم "الكرنك" نجح في تقديم رؤية خاصّة به للزمن والأحداث. فإذا كانت الرواية تقدّم لنا عمقًا نفسيًا وشعوريًا، فإن الفيلم يقدّم تجربة بصرية مؤثرة. ورغم الاختلاف في الوسيلة، فإن كلا العملين يشتركان في قدرتهما على نقلنا إلى عالم الرواية واستيعاب معانيها.

عن المبحث الثاني: التقنية السينمائية ومدى استفادَةِ الرّواية منها المونتاج وتنوّع اللقطات والانتقال السريع من مشهد إلى آخر في فيلم ورواية الكرنك.

في ثاني مباحث هذا الفصل دقّقنا في مدى تأثّر رواية "الكرنك" بالتقنيات السينمائية، متّخذين المونتاج نموذجًا لتحليلنا. حيث تتجلّى في هذه الرواية حزمة من التقنيات السينمائية والحيل السردية التي تستلهم أسلوب المونتاج السينمائي، بحيث تتوالى اللقطات والمشاهد المشحونة بالدراما، وكأنها سيناريو مصور. تتدفّق الرّواية في مُجملها في شكل سلسلة من الصور والمشاهد التي تستحضر الذكريات والعواطف، وتعتمد في بنائها على رصد الحالة النفسية والاجتماعية لشخصيّاتها في ظلّ حكم الرئيس جمال عبد الناصر. ترسم الرواية لوحةً معبّرة عن معاناة الطّبقة المثقّفة والتضييق على الأحزاب، وتكشف عن مختلف الممارسات القمعية التي اتّبعها النظام في تلك الفترة.

تُعدّ رواية "الكرنك" من رواياتِ محفوظ المميَّزة، حيث تمكّن فيها من دمج التقنيات السينمائية في نَسق روائي متماسِك. يظهر ذلك بوضوح في استخدامه للمونتاج السريع لتبديل المشاهد والأزمنة، ممّا يخلق إيقاعًا حماسيًا ويُشرك القارئ بشكل مباشر في الأحداث. كما أنّ اختيار الزوايا المختلفة لرؤية الأحداث وتقسيمَها إلى لقطات قصيرة عزّز من قوّة التأثير العاطفي على القارئ.

- ❖ يعتمد محفوظ على وصف دقيقٍ للمشاهد والأماكن والشخصيات، مما يساعد القارئ على تخيّل الأحداث بصورة واضحة.
- ❖ يستخدم محفوظ حوارًا حيويًا يعكس اللهجات العامية والعربية الفصحى، مما يضفي على الرواية طابعًا واقعيًا.
- ❖ يتنقّل محفوظ بين وِجهات نظرٍ مختلفة للشخصيات، لِيقدّمَ للقارئ رؤيةً متكاملة للأحداث.
- ❖ يتميّز بناء رواية الكرنك ببنية درامية قوية، تعتمد على الصّراع والتطوّر والذّروة والحلّ.
- ❖ يستخدم محفوظ الرّمزية بشكل واسع للتعبير عن الأفكار والمعاني العميقة.

تُبرز هذه النّقاط مدى إتقانِ نجيب محفوظ استخدامَ التّقنيات السينمائية في بناء رواية "الكرنك"، ممّا يخلق تجربة قرائية فريدة من نوعها. هذا الأسلوب السردي المبتكر يجعل "الكرنك" روايةً مميّزة، وتشكّل إضافة مهمّة ضمن مؤلّفات نجيب محفوظ. كما أنّ تحليلَ هذه التّقنيات يساعدنا على فهم عُمق المعاني والدّلالات التي تحملها الرّواية.

عن المبحث الثالث: الإيقاع بين الرواية والفيلم السينمائي، رواية وفيلم الكرنك نموذجا

في المبحث الثّالث من هذا الفصل دَخلنا في تحليلٍ عميق للإيقاع السينمائي والرّوائي، مستخدِمين رواية وفيلم "الكرنك" نموذجًا لدراستنا. بدأنا بتعريفِ الإيقاع بشكلٍ عامّ، ثمّ انتقلنا إلى تحليلِ الإيقاع الرّوائي في رواية "الكرنك"، حيث ركّزنا على العناصر الأساسية التي تشكّل الإيقاع الرّوائي لدينا، وهي الأحداث والشخصيات والمكان والزمان. هذه العناصر الأربعة تتفاعل معًا لتخلق نسيجًا إيقاعيًا متماسِكًا يشدّ القارئ إلى عالم الرواية.

بعد ذلك انتقلنا إلى تحليل الإيقاع السينمائي في فيلم "الكرنك". هنا دقّقنا النظر في العناصر البصرية والصوتية التي تساهم في بناء الإيقاع السينمائي. ركّزنا بشكل خاص على طولِ اللقطة، وحركةِ الكاميرا داخل اللقطة، والموسيقى التصويرية، والإضاءة. هذه العناصر مجتمعة تخلق تجربة بصرية وصوتية غنيّة تساهم في تعزيز الإيقاع العامّ للفيلم وتأثيرِه على المشاهد.

من خلال مقارنة الإيقاع في الرواية والفيلم، تمكّنا من تسليط الضوء على أوجُه الاختلاف والتشابه بين الوسيلتين في بناء الإيقاع. كما قيّمنا مدى نجاحِ كلٍّ من الرّواية والفيلم في تحقيق إيقاعٍ متماسِك ومؤثّر، وكيف أنّ هذا الإيقاع يساهم في نقل المعاني والأفكار إلى المتلقي.

بمقارنة دقيقةٍ للإيقاع في رواية وفيلم "الكرنك" نلاحظ أنّ كلا العَملين قد نجح في بناء إيقاعٍ أساسي يتناسب مع طبيعة القصة. والرواية، بتركيزها على الأحداث والشخصيات والمكان، استطاعت بناء إيقاع تدريجي يتيح للقارئ استكشاف عالم الرواية بعمق. أما الفيلم فاستخدم أدواته البصرية والصوتية بفعاليّة لبناءِ إيقاعٍ أكثر ديناميكية وتوتّرًا، ممّا زاد من تأثير الأحداث على المشاهد.

ومع ذلك، تظهر بعض الفروقات الجوهرية في الطريقة التي بُني بها الإيقاع في كلّ من العَملين. ففي الرواية، يترك الكاتب مساحة أكبر لتخيل القارئ، مما يتيح له بناء صور ذهنية خاصة به. أما الفيلم فيَفرض على المشاهد رؤيةً معيّنة للأحداث والشخصيات، ممّا يقلّل من مساحة التخيل. بالإضافة إلى ذلك، قد يجد بعض المشاهدين أنّ الإيقاع السريع للفيلم يشتّت الانتباه عن بعض التفاصيل المهمة.

من ناحية أخرى، ساهَم الإيقاع السينمائي في فيلم "الكرنك" في خلق أجواء من التشويق والإثارة، مما جعل الفيلم أكثر جاذبية لجمهور أَوسع. بينما قد يجد بعض القراء أنّ الإيقاع التدريجي للرواية أكثر عمقًا وأكثر ملاءمة لاستكشاف القضايا الاجتماعية والسياسية التي تطرحها الرواية.

الفصل الرابع: نجيب محفوظ والأفق السينمائي نماذج مختارة

تمهيد

أولا: شخصيات ميرامار، التحولات والتجسيدات الفنية في الرواية والفيلم.

ثانيا: من الورق إلى الشاشة: رحلة الحيّز المكاني بين الرواية والسينما، رواية وفيلم خان الخليلي نموذجا

ثالثا: نقد وتقييم.

تمهيد

لطالما أثار التفاعل بين الفيلم والنص الأدبي جدلًا واسعًا، وخاصّة ما يتعلق بمسألة مدى التزام السينما بالنص الروائي الأصلي. ولا شكّ أنّ أعمال نجيب محفوظ شكّلت محورًا رئيسيًّا لهذا الجدل، إذ تم تحويل العديد من أعماله إلى أفلام سينمائية لما تتميّز به من قيمة أدبية عالية في المقام الأول وللعلاقة الوثيقة التي ربطت محفوظ بالسينما ثانيا، حيث عمل كاتبَ سيناريو وتعاون مع أبرز مُخرجي السينما؛ أبرزهم صلاح أبو سيف الذي كان يفتخر بتدريبه لمحفوظ على حِرفية كتابة السيناريو. هذه الشراكة الفنية الفريدة جعلت من محفوظ حالة استثنائية في عالم الأدب والسينما، حيث استمر هذا الحوار الإبداعي على مدى عقود.

إنَّ دراسة العلاقة التي قامت بين أدب نجيب محفوظ والسينما تبقى حقلًا خصبًا للبحث، خصوصًا في مجال الدراسات البينية. فقد أثارت العلاقة بين أَدبِه والسينما اهتمامَ العديد من الباحثين، ممّا أسفر عن إنتاج كمٍّ كبير من الدراسات والمقالات. ونسعى في هذا الفصل إلى تحليل أبعادِ هذه العلاقة من خلال دراسة تحوّلات الشخصيات والمكان في عملية الانتقال من الرواية إلى السينما. سنتناول في المبحث الأول تحوّلات شخصيات "ميرامار" من الرواية إلى الفيلم السينمائي، وسنحلّل في المبحث الثاني المكانَ في رواية "خان الخليلي" وكيف تم تجسيده سينمائياً في فيلم "خان الخليلي". وننتهي بتقديم نقدٍ وتقييم شامل للنتائج التي توصّلنا إليها في هذا الفصل.

أولا: شخصيات ميرامار، التحولات والتجسيدات الفنية في الرواية والفيلم

تُعدّ الشخصية مكوّنًا أساسيًّا في بناء الرواية والفيلم. ورغم اختلافِ الطّرق التي يستخدمها كلُّ فنّ لبناء شخصياته إلّا أنّ الهدف واحدٌ وهو إيصال معانٍ وقيم معيّنة إلى المتلقي. ففي الرواية تتشكل الشخصية في ذهن القارئ من خلال الوصف والكلام، بينما في السينما تتجسّد الشخصية في الشاشة بفعل الممثّل والإخراج. ومع ذلك، تشترك الشخصيتان في قدرتهما على حمل الدّلالات والرموز، والتعبير عن الصراعات الداخلية والخارجية التي يعيشها الإنسان.

تُساهم الشخصية في البناء الرّوائي في تحريكِ الأحداث وتشكيل نسيج الحدث، فهي المحرّك الأساسي الذي يتفاعل مع البيئة ويصنع الأحداث. هذا الدّور المحوري للشخصية أدّى إلى تنوّع المفاهيم والتصنيفات حولها؛ فمع تطوّر النظريات الأدبية والنقدية تباينت الرّؤى حول طبيعة الشخصية ودورِها. فالشخصية سواء كانت في الرواية أو السينما هي مرآة تعكس المجتمع والعصر الذي تعيش فيه. ومع تطوّر الأشكال الفنية تطوّرت طرائق تجسيد الشخصية أيضا. فشخصيات نجيب محفوظ، مثل حميدة في زقاق المدق وإسماعيل الشيخ في الكرنك وزهرة في ميرامار، قد عاشت تحوّلات متعدّدة، فبعد أن كانت حروفًا على ورق، تحوّلت إلى صورة متحرّكة على الشاشة، ممّا أضاف بُعدًا جديدا لفهمنا لدوافعها وأفعالها.

ولِتعميقِ فهمنا لبنية الشخصية وتجسيدها في الرّواية والسينما سنحلّل رواية وفيلم "ميرامار" كنموذج. الرواية لكاتبها نجيب محفوظ، صدرت عام 1967، وحُوّلت إلى فيلم سينمائي عامَ 1969، من إخراج كمال الشيخ. فمن خلال دراستنا لميرامار سنحاول مقارنة كيفية بناء الشخصيات وتقديمها في الوسيطَين الأدبي والسينمائي، ونسعى للكشف عن الآليات الفنية التي استخدمها نجيب محفوظ في تشكيل شخصياته، وكيف تُرجمت هذه الشخصيات إلى لغة الصّورة المتحرّكة في الفيلم السينمائي.

1-مفهوم الشخصية:

لطالما كان مفهوم الشخصية محورَ اهتمام الفلاسفة والعلماء والمفكّرين عبر التاريخ. وقد تطوّر هذا المفهوم وتشكّل على مرّ العصور تأثّرًا بالتغيّرات الاجتماعية والثقافية والفلسفية. وفي العصر الحديث، حَظِي مفهوم الشخصية بأهمية خاصة في مختلف العلوم الإنسانية، مثل علم النفس وعلم الاجتماع. ورغم هذا الاهتمام إلا أنّ تحديد معالم الشخصية بدقة ظلّ قضية مثيرة للجدل. ولعلّ أُولى محاولاتنا للاقتراب من هذا المفهوم تكمُن في الرّجوع إلى المعاجم اللغوية. ففي

معجم اللغة العربية المعاصرة تُعرّف الشخصية بـ:" اسم مؤنث منسوب إلى شخص... وهي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذي تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية... تقمص الشخصية فن قدرة الممثل على الإيحاء بأنه هو نفسه الشخص الذي يؤدي دوره في العمل الفني"[1].

تتنوّع وتتحدد ماهية الشخصية في العلوم الإنسانية وفقًا للمجال الذي يدرسه كلّ مُنظِّر. فالفلاسفة، على سبيل المثال، يقدّمون تعريفات متباينة لها. فسارتر يرى أنّ وجود الآخرين شرط أساسي لتحديد ماهية الشخصية، إذ لا يمكن للفرد أن يُدرك ذاتَه إلا من خلال تفاعله مع الآخرين. فوجود الغير ضروري لتحقيق الوعي بالذات[2].

يؤكد هذا الطرح أن ماهية الشخصية هي بناء مفهومي يتباين وفقاً للزاوية المعرفية التي ينطلق منها المنظِّر في العلوم الإنسانية. ويأتي رأي سارتر ليُرسّخ هذا المبدأ، حيث يذهب إلى أن الوعي بالذات وتحديد الماهية ليس عملية منعزلة، بل هو مشروط وجودياً بالآخر (الغير) .هذا التحديد الفلسفي يفرض أنَّ الإدراك العميق للشخصية يستمد مشروعيته من التفاعل الخارجي مع العالم والذوات الأخرى.

يعود أصل كلمة "شخصية" إلى الكلمة اللاتينية "persona" التي كانت تدلّ على القِناع الذي يضعه الممثل على وجهه أثناء أداء دورِه المسرحي. هذا القناع كان يرمز إلى الدور الذي يلعبه الممثل وليس إلى هويته الحقيقية. وبالمثل، تشير الشخصية في علم النفس إلى مجموعة الصّفات والسلوكيات التي يظهرها الفرد في تفاعله مع العالم الخارجي، والتي قد تختلف باختلاف السياق الاجتماعي والموقف[3].

ج–الشخصية الرّوائية:

الشخصية هي قلب الرّواية ونبضها؛ فهي القوة الدافعة للأحداث وشاهدٌ عَيان عليها، فمن خلالها تتفاعل العناصر الأخرى للرواية كالمكان والزمان والحوار، لتشكّل لوحة فنية متكاملة. فالشخصية ليست مجرد كيان جامد، بل هي كائن حيّ يتنفس ويتحرك ويؤثّر ويتأثّر، مما يمنح العمل الأدبي روحَه وحيويّته.

---

[1]–أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ط1، 2008، عالم الكتب، القاهرة، ص1174–1175.

[2]– ينظر، محمد سعيد فرح، البناء الاجتماعي والشخصية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989، ص82.

[3]– ينظر، سعد رياض، الشخصية (أنواعها، أمراضها وفن التعامل معها)، دار اقرأ للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص11

كما أنّ الشخصية الروائية هي العنصر المحوري الذي يدفع بتطوّر الأحداث، أي أنّها القلب النابض للعمل الروائي. وقد اكتسبت كلمة "شخصية" في الدراسات الروائية معانٍ متعددة، إذ يراها البعض كائنًا حيًّا يتفاعل مع محيطه، ويراها آخرون بنيةً لغويَّةً تخدم أغراض السرد[1].

يؤكّد عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية "على الدّور المحوري للشخصية في الرواية، ويصفها بأنها "قلب الحدث"، فهي التي تربط بين مختلف العناصر الروائية، وتُنشئ اللغةَ وتؤسّس الحوار والمونولوج، كما أنها المحرّك الأساسي للأحداث والصّراعات من خلال سلوكها وأفكارها وعواطفها. يقول مرتاض: "إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة (Le monologue interieur)، وهي التي تصف معظم المناظر (إذا كانت الرواية رفيعة المستوى من حيث تقنياتها، فإن الوصف نفسه لا يتدخل فيه الكاتب، بل يترك لإحدى شخصياته إنجازه...)"[2].

ونخلص إلى القول بأنّ الشخصية الروائية هي نقطة التقاءٍ بين الواقع والخيال، فهي كائن بشري يتمتع بصفات معينة، وهي في الوقت نفسه بناء أدبيّ يتشكّل داخل النص. إنّ هذه الشخصية هي التي تضفي على الرواية عمقها وواقعيّتها. فهي التي تحرّك الأحداث وتدفعها إلى الأمام، وهي التي تعكس قِيم المؤلّف ومبادئَه. وبالتالي، فإن الشخصية هي عنصر أساسي في أي عمل روائي، ولا يمكن تصوّر الرواية من دونها.

د-الشخصية السينمائية:

تُعدّ الشخصية من المنظومات المهمّة التي يقوم عليها البناء الدرامي بأكمله، فهي المحرّك الأساسي للأحداث، والشرارة التي تشعل الصراعات، والقوّة الدافعة التي تقود العمل نحو ذروته. وعلى الرّغم من التنوّع الكبير في البنى الدّرامية عبر التاريخ، من الكلاسيكية إلى الحديثة، تبقى الشخصية هي النقطة الثابتة التي تتّفق عليها جميع التيارات الفنية[3].

---

[1]- ينظر، صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006، ص117

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د ط)، 1998، ص91

[3]-ينظر، عمار ابراهيم الياسري، فضاءات الصورة في الخطاب السينماتوغرافي (دراسة نقدية في التلفزيون والسينما)، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص63.

أي أنّ الشخصية هي الفرد الذي يؤدّي دورًا محدّدًا في العمل الدرامي، سواء كان على المسرح أو الشاشة. وهي العنصر الذي يضفي الحياة على السيناريو ويوجّه مسار الأحداث. فالشخصية هي التي تتفاعل مع العناصر الأخرى للدراما، مثل الحبكة والشخصيات الأخرى، لتخلق تجربةَ مشاهدةٍ مشوّقة.

الشخصية هي المحرّك الأساسي للفعل الدرامي، فالدّوافع الداخلية والخارجية التي تحرّكها هي التي تشكّل سلوكها وتحدّد قراراتها. كلّما كانت هذه الدّوافع واضحة ومتسقة كانت الشخصية أكثر عمقًا واقتدارًا على دفع الأحداث إلى الأمام. وهذا ما يؤكّد أنّ "علاقة الشخصية بفعلها يجب أن تكون منطقية ومتسقة مع طبيعتها، بحيث يظهر فعلها كترجمة طبيعية لأفكارها ومشاعرها. التناقض في الأفعال قد يكون مقبولًا إذا كان يهدف إلى إبراز صراع داخلي أو اضطراب نفسي يعكس تعقيد الشخصية"[1].

"إن منطلق وأساس أي دراما جيدة هو الشخصيات التي تنخرط في الأحداث وتؤثر فيها، وتخلق عبر خصائصها وأهدافها صراعات ونزاعات، ومن دون" شخصيات ثلاثية الأبعاد" يفتقد العمل مقومات الحياة، ويتطلب فن الكتابة للتلفزيون حكاية درامية تنخرط فيها شخصية ما أو عدة شخصيات في صراع يقود إلى اتخاذ موقف يكشف لنا جوهرهم تماما"[2].

وعليه تحتاج الدراما القوية إلى شخصيات قوية متعدّدة الأبعاد، وهذه الشخصيات هي التي تخلق الصّراعات التي تدفع الأحداث وتجعل القصّة مثيرة للاهتمام. من خلال تتبّع رحلة هذه الشخصيات وتطوّرها، نكتشف أنفسنا والعالم من حولنا.

2-الشخصية من صفحات الروائي الى العرض الفيلمي، رواية وفيلم ميرامار نموذجا

2-1-ميرامار رواية وفيلما:

أ- **رواية ميرامار: بطاقة فنية**

- **العنوان:** ميرامار

[1]- عمار ابراهيم الياسري، فضاءات الصورة في الخطاب السينماتوغرافي (دراسة نقدية في التلفزيون والسينما)، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص166

[2]- السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، مرجع سابق، ص231

- **اسم الكاتب**: نجيب محفوظ
- **سنة النشر**: 1967
- **الناشر**: دار الشروق
- **عدد الصفحات**: 224
- **أهم شخصيات الرواية:**

●**زهرة**: الشخصية التي حملت رمزية الرّواية كلّها، الفتاة التي حملت في عينيها بريق الأمل، كانت رحلتها في ميرامار رحلة تحوّل. من فتاة ريفية بسيطة إلى امرأة طموحة تسعى وراء العلم والمعرفة. لقد كانت ضحيةَ الظّروف، ولكنّها رفضت أن تكون كذلك. حبّها لسرحان البحيري، وإن كان مؤقّتًا، قد أشعل شمعة الأمل في قلبِها، ودفعَها إلى السعي لتحسين ذاتها. ورغم كلّ الجراح التي أصيبت بها، خرجت زهرة من ميرامار أقوى وأشدّ إصرارًا على بناء مستقبل أفضل لنفسها.

●**عامر وجدي**: الصّحفي المخضرَم، كان قد بلغ من العمر عتيًّا. بعد أن أُحيل إلى التقاعد، وجد نفسه وحيدًا بلا عائلة ولا أصدقاء مقرّبين، فقرّر اللجوء إلى الماضي، متّجها إلى صديقته القديمة مدام ماريانا صاحبةِ الفندق، علّه يعثر هناك على بعض الدّفء والرّاحة في أحضان الذّكريات.

●**حسني علام**: شابّ من أسرة عريقة في طنطا، قرّر ترك مسقط رأسه والبحث عن فرص تجارية جديدة في الإسكندرية. نظرًا لطول المدة التي سيقيمها في المدينة، نصحه أحد معارفه بالإقامة في فندق ميرامار.

●**منصور باهي**: المذيع الإذاعي المعروف، كان يعيش قصّة حبّ فاشلة مع زميلته الجامعية. وبعد هذه التجربة المؤلمة، قرّر أن يبدأ حياة جديدة فاختار فندق ميرامار ملاذاً له، آملًا في أن يجد فيه بعض السّلام والهدوء.

●**سرحان البحيري**: ذلك الانتهازي الذّي لا يهمّه سوى مصلحته الشخصية، كان عضوًا بارزًا في لَجنة العشرين وفي مجلس إدارةِ شركة الإسكندرية للغزل. وراء هذا الوجه المهذّب، كان يدبر مؤامرة خبيثة لنهب أموال الشركة التي يعمل بها. ولكنّ خططه باءت بالفشل، إذ سرعان ما اكتُشفت جريمته وانتحر هربًا من العقاب.

●**طلبة مرزوق**: بعد أن فقد كل ما يملك من ثروة ونفوذ، وجد طلبة مرزوق وكيل وزارة الأوقاف السابق نفسَه وحيدًا ومحطّمًا. فقرّر الابتعاد عن صخب القاهرة، واللجوء إلى هدوء فندق ماريانا، علّه يجد هناك بعض الرّاحة النفسية.

●**ماريانا**: امرأة يونانية الأصل، كانت صاحبة فندق ميرامار. رغم بلوغها الخامسةَ والستين من عمرها، إلا أنها ما زالت تتمتّع بنشاط وحيوية.

والعديد من الشخصيات الثانوية في صورة علية المدرسة ومحمود أبو العباس بائع الصحف وغيرهم.

➢ **ملخص الرواية:** رواية "ميرامار" لنجيب محفوظ نُشرت سنة 1967، تُعدّ لوحة فنية تتناول المجتمع المصري في فترة ما بعد الثورة، حيث التقاء الأجيال المتباينة والأفكار المتضاربة. تدور أحداثها في بنسيون ميرامار بالإسكندرية، ذلك المكان الذي يجمع شخصيات متنوعة، كلٌ يحمل همومه وأحلامه. قسّم محفوظ الرّواية إلى خمسة فصول كل فصل يحمل اسم شخصية تروي الأحداث من وجهة نظرها، فشخصية "زهرة"، الفتاة الريفية البسيطة التي غادرت قريتها هربًا من زواج مُرتّب، ترمز إلى مصر المتألّقة التي تسعى إلى تحقيق استقلالها وتحديث نفسها. في هذا البنسيون، تلتقي زهرة بمجموعة من الشخصيات التي تمثل مختلف طبقات المجتمع المصري وأفكارَه؛ مثل "طلبة مرزوق" الأرستقراطي الذي فقد نفوذه، و"وجدي عامر" المثقف المتقاعد، و"حسني علام" البرجوازي الذي يخشى على ثروته، و"منصور باهي" الشيوعي الذي يتطلع إلى مستقبل أفضل، و"سرحان البحيري" الانتهازي الذي يسعى إلى تحقيق مكاسبَ شخصيّة. كلّ شخصية من هذه الشخصيات ترغب في زهرة بطريقة مختلفة، تعكس رغباتهم وأهدافهم، وتكشف عن الصراعات الداخلية التي يعيشها المجتمع المصري. فزهرة ليست مجرّد فتاة ريفية، بل هي رمز للأمّة التي تسعى لتحقيق ذاتها في عالم متغير.

يذهب بعض النقّاد إلى أنّ نجيب محفوظ يرمز من خلال شخصية "زهرة" إلى مصر التي تسعى للاستقلال والتحديث، وأنّ الشخصيات الأخرى تمثّل القوى المختلفة التي تتنافس على النفوذ في مصر، سواء كانت قوى داخلية أو خارجية. و"ماريانا" صاحبة البنسيون اليونانية تمثّل الاستعمار القديم، بينما يمثّل الآخرون القوى السياسية والاجتماعية المختلفة التي تسعى إلى السيطرة على مصير الأمة.

وبالتالي "ميرامار" ليست مجرّد رواية تحكي قصّة مجموعة من الأشخاص، بل هي عمل أدبي عميق يعكس هموم وآمال جيل بأكمله، ويطرح أسئلة جوهرية حول الهوية الوطنية والتحديث والانتماء.

ب- **فيلم ميرامار: بطاقة فنية**

- **العنوان:** ميرامار
- **البلد:** مصر
- **الصنف الفني:** دراما
- **اللغة:** العامية المصرية
- **تاريخ الصدور:** 1969
- **مدة العرض:** 114د
- **المخرج:** كمال الشيخ
- **سيناريو وحوار:** ممدوح الليثي
- **الإنتاج:** المؤسسة المصرية العامة للسينما
- **التوزيع:** المؤسسة المصرية العامة للسينما
- **المونتاج:** سعيد الشيخ
- **التصوير:** عبد الحليم نصر
- **الموسيقى:** ميشيل يوسف
- **قصة:** عن رواية نجيب محفوظ، ميرامار
- **التشخيص:**

الصورة رقم 75: ملصقة فيلم ميرامار

- "شادية" في دور "زهرة"
- "عماد حمدي" في دور "عامر وجدي"
- "أبو بكر عزت" في دور "حسني علام"
- "عبد الرحمن علي" في دور "منصور باهي"
- "يوسف شعبان" في دور "سرحان البحيري"
- "يوسف وهبي" في دور "طلبة مرزوق"
- "عبد المنعم إبراهيم" في دور "محمود أبو العباس"

- "عصمت رأفت" في دور "ماريانا"

➢ **ملخص الفيلم:**

فيلم ميرامار تحفة سينمائية مصرية مستوحاة من رواية نجيب محفوظ "ميرامار"، عُرض سنة 1969، يقدّم لنا لوحة زاهية للحياة في الإسكندرية في فترة ما بعد الثورة. تدور أحداث الفيلم حول زهرة، فتاة قَرويّة هربت من قيود العادات والتقاليد، ووجدت ملاذًا لها في بنسيون ميرامار. هناك، تلتقي بمجموعة متنوّعة من الشخصيات التي تمثّل شرائح مختلفة من المجتمع المصري في تلك الحقبة، ولكلٍّ منهم أيديولوجيته وأهدافه. تتشابك قصص هذه الشخصيات مع قصة زهرة، والتي تواجه العديد من التحديات والصعاب في محاولة بناء حياتها الجديدة. يسلّط الفيلم الضوء على قضايا اجتماعية مهمّة مثل التحرّر، والصراع بين الأجيال، والفساد، ويقدّم لنا صورة واقعية عن الحياة المصرية في تلك الحقبة.

2.2. بنية الشخصية في ميرامار:

تتميّز كلّ شخصية بشريّة بمجموعة فريدةٍ من السّمات الجسدية والنفسية والسلوكية. ولأنّ الشخصية هي المحرّك الأساسي للأحداث في الأعمال الفنية وخاصة الروائية منها، فقد حظيت باهتمام كبير من الباحثين. ففي مجال علم النفس، تفرّع علم خاصّ بدراسة الشخصية يهدف إلى فهم الفروق الفردية بين البشر. وتزداد أهمية هذا العلم في مجال الأدب، حيث تساهم دراسة الشخصية في فهمٍ أعمقَ للأعمال الرّوائية وتفسير سلوكيات الشخصيات[1].

عند التطرّق إلى الشخصية الرّوائية والشخصية السينمائية تتبادر إلى الذّهن فكرة أنّ السينما، كما يرى ميتز، فنٌ بصري مباشِر، بينما تعتمد الرواية على اللّغة وخيال القارئ. هذه الاختلافية في الوسيلة تؤثّر بشكل كبير على طبيعة الشخصية. ففي السينما تكون الشخصية محدّدةَ الملامح، وأفعالُها وردودُ أفعالها هي التي تحدّد هويتها ومعناها. هذا التحديد الشكلي يجعل من السينما أداةً فعّالة في نقل المشاعر والأفكار بشكل مباشر. في الجانب الآخر، تعدّ الشخصية الروائية أكثر مرونة، فهي تتشكل في ذهن القارئ بناءً على الوصف اللغوي وتأثيرِ الخبرات الشخصية للقارئ. هذا الغموض في الملامح يسمح للرواية بالتعمّق في عالم الأفكار والمفاهيم الفلسفية. وبالتالي يتطلّب بناء شخصية فلسفية عميقة في السينما مهارةً عالية في استخدام لغة الجسد والأفعال، حيث أنّ الحوار وحده قد لا يكون كافيًا لنقل التعقيدات

[1]– ينظر، عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية الشخصية، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د ط)، ديسمبر، 1999، ص23.

الداخلية للشخصية. فالشخصية السينمائية يجب أن "تظهر" فلسفتها من خلال أفعالها، وليس من خلال ما تقوله فقط.

تتنوّع الشخصيات الرّوائية في أدوارها وأهميتها ضمن نسيج السرد، فمنها ما هو محوري يدفع الأحداث ويوجه مسار القصة، ومنها ما هو هامشيّ يظهر بشكل عابر. يتوقّف نجاحُ الرّوائي في تقديم شخصياته على قدرته على رسم ملامحها بدقّة، سواء كانت شخصية رئيسية ذات تأثير فاعل أو شخصية ثانوية تلعب دورًا مكمّلًا. فكلّ شخصية هي قطعة من فسيفساء الرواية، تساهم في بناء عالمها الخاصّ.

الشخصية الروائية هي قلب الرواية النابض، وعَصب الحدث الدّائم الحركة؛ هي العنصر المحرّك للأحداث، والمؤثّر في سير القصة، فهي أكثر من مجرد كيان، بل هي مرآة تعكس المجتمع، وتطرح تساؤلات حول الوجود الإنساني، وهذا ما سنقف عليه من خلال النموذج المختار للدراسة، وهو رواية ميرامار. "فنجيب محفوظ في ميرامار كما في رواياته التي سبقتها لا يستبد بخلق شخصياته، بل يشركها في خلق نفسها، فهي تتحرك وتصنع مصيرها بيدها، وأبطاله يولدون أحرارا، ولهم أن يتحركوا في الحياة ويختاروا ويكابدوا الشقاء، ويخلصوا أنفسهم منه، فليس عند نجيب محفوظ حل موفق سعيد لمشكلاتهم ولا موعظة حسنة يقدمها إليهم في أزماتهم".[1]

شهدت رواية "ميرامار" لنجيب محفوظ تحوّلات متعدّدة إلى أشكال فنية مختلفة. فبعد أن لاقت نجاحًا كبيرًا كرواية، حُوّلت إلى سهرة تلفزيونية بعنوان "محاكمة سرحان البحيري" من إعداد صالح مرسي وبطولة عزت العلايلي. كما تم تحويلها إلى فيلم سينمائي مثّلت بطولتَه شادية في دور زهرة، ويوسف شعبان في دور سرحان البحيري. ولم تتوقّف التحولات عند هذا الحد، بل امتدت إلى المسرح حيث قدمها نجيب سرور وقام كمال ياسين بدور سرحان البحيري[2].

استطاع نجيب محفوظ في رواية ميرامار أن يقدّم تجربة روائية متميّزة من خلال اعتماده على تقنية تعدّد الرَوَاة، وهي تقنية فنّية استخدمها روائيّون كبار مثل فوكنر في رواية الصّخب والعنف.

---

[1]- موسوعة نجيب محفوظ والسينما 1947-2000، الجزء الأول 1947-1980، المحرر والمنسق العام: مدكور ثابت، تقديم: إبراهيم فتحي، مرجع سابق، ص409.

[2]- ينظر، موسوعة نجيب محفوظ والسينما 1947-2000، الجزء الأول 1947-1980، المحرر والمنسق العام: مدكور ثابت، تقديم: إبراهيم فتحي، مرجع سابق، ص526.

ولقد تحدّث كمال الشيخ مخرج فيلم ميرامار، المقتبس عن رواية نجيب محفوظ بقوله: "نجيب كاتب من الكتاب الذين تحس أمامهم بإعجاز، هذا إلى جانب أنك تجد ذاتك بين كل ما يكتب، ومن أعماله التي هزتني بشدة: اللص والكلاب، السمان والخريف، الطريق، ثرثرة فوق النيل، ميرامار...وعندما قرأت ميرامار منذ نشرها في الأهرام، أحسست برغبتي العارمة التي لا تقاوم بإخراجها في السينما، وعندما اتفقت على هذا العمل، أحسست برضاء كامل، وهو عمل صعب، وليس من السهل تقديمه في يسر، وبالشكل العادي، فهو يحتاج إلى جهد ضخم."[1]

والجدير بالذكر أنّ أحد أهم عوامل نجاح فيلم "ميرامار" هو براعةُ كمال الشيخ في اختيار ممثّلين مناسِبين لكلّ دور، حتى الأدوار الصغيرة: إبراهيم سعفان في دور الخادم الذكي، ونظيم شعراوي في دور الضابط المتسلط، وعبد المنعم إبراهيم في دور بائع الجرائد الطموح، ونادية الجندي في دور الراقصة المستغلة، وسهير رمزي في دور الزوجة المثقفة، وعصمت رأفت في دور صاحبة البنسيون الحازمة، وأحمد توفيق في دور الرجل الماكر، وكلهم قدموا أداءً مميزًا. أما عماد حمدي، فقد جسّد دور الصحفي المتقاعد بحكمة وهدوء، في حين قدّم أبو بكر عزت شخصية الشاب المستهتر ببراعة، متخليًا عن الصورة النمطية التي علقت به. اختيار هؤلاء الممثلين قرارٌ ساهمَ في إضفاء عمق وواقعية على شخصيات الرواية.

"يرى المخرج السوفييتي "بودوفكين-Pudovkin " الذي قدّم للسينما أعمالا أدبية كبيرة مثل "ايفان الرهيب" عاصفة على آسيا"، "نهاية"، "سانت بطرسبورج"، "الأم"، أنّ العمل السينمائي ليس ترجمة حرفية للعمل الأدبي، وإنما يتخطّاها في تقديم رؤية خلّاقة مؤلّفة في الصور، تأتي نتيجة عملية هضم ووضوح لأبعاد القصة الأدبية، ومن هنا تأتي مشكلة السيناريست والمخرج، فهُما يتحمّلان مسؤولية العمل الفنّي الجديد، وهو عمل جديد بمعنى الكلمة. ثم هناك مشكلة مقارنة المتذوق بين النص الأدبي والفيلم، مع أن لكل منهما خصائصه المختلفة، فالنص نتاج لفكر عبقري، والسينما تملك من الإمكانيات والقدرات الصورية مالا يملكه قلم الكاتب، وأسلوب مثل أسلوب همنجواي لا يمكن

[1]– موسوعة نجيب محفوظ والسينما 1947–2000، الجزء الأول 1947–1980، المحرر والمنسق العام: مدكور ثابت، تقديم: إبراهيم فتحي، مرجع سابق، ص517.

تحويله إلى سينما، فهو أسلوب حاد قاطع قصير الجمل، وأسلوب شاعري كأسلوب شتاينبك، لا يمكن تجسيده في صور"[1].

يتطلّب اقتباس العمل الأدبي من السينمائي فهمًا عميقًا لرؤية الكاتب، لا مجرّد نقلِ الأحداث. فالأحداث في الرواية ليست غاية بذاتها، بل هي وسيلة للتعبير عن أفكار ومعانٍ أعمق. وهذا ما ينطبق على السينما العربية والمصرية بصفة خاصة، فعلى الرّغم من التوجّه المتزايد للسينما المصرية نحو اقتباس الأعمال الأدبية، إلا أنّ العديد من هذه المحاولات واجهت تحدّيات كبيرة. فالأعمال الأدبية غالبًا ما تحمل عُمقًا فنيًا ومعان رمزية يصعب نقلها إلى الشاشة بشكل كامل؛ هذه العوامل وغيرها جعلت "السينما المصرية تتردد في اقتباس الأعمال الأدبية، باستثناء بعض التجارب النادرة مثل أعمال توفيق الحكيم. ومع تطور الذوق العام وارتفاع مستوى المتلقي، وازدياد المطالبة بأعمال ذات قيمة فنية، باتت السينما مجبرة على التوجه نحو الأدب. شهدنا في تلك الفترة موجة من الأفلام المقتبسة من روايات كبار الأدباء، مثل نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي. ورغم هذا الاهتمام، فإن العديد من هذه الأفلام لم تنجح في نقل روح العمل الأدبي الأصلي، وأبرز الأمثلة على ذلك فيلم "الطريق" الذي لم يستطع استيعاب عمق رؤية نجيب محفوظ الفنية، واكتفى بنقل الأحداث السطحية"[2].

إجمالا يمكننا القول أنّ الشخصية هي تركيبة معقّدة تتألّف من ثلاثة أبعاد رئيسية، تتوفر في كل شخصية سواء كانت روائية أو سينمائية، وهي: البعد النفسي السيكولوجي الذي يعكس عالمها الداخلي وأفكارها ومشاعرها، والبعد الجسدي الذي يتجسّد في مظهرها الخارجي وسلوكها الظّاهر، بما في ذلك نقاط قوتها وضعفها، والبعد الاجتماعي الذي يظهر في تفاعلاتها مع الآخرين والمجتمع، وهذه الأبعاد هي أهمّ ما ركّز عليه المخرج كمال الشيخ والسيناريست ممدوح الليثي في رحلة تحويل ميرامار إلى عوالم السينما.

[1]– موسوعة نجيب محفوظ والسينما 1947–2000، الجزء الأول 1947–1980، المحرر والمنسق العام: مدكور ثابت، تقديم: إبراهيم فتحي، ص554

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص558

تؤدّي أبعاد الشخصية دورًا محوريًا في تشكيل الشخصيات الروائية وتطوّرها. فمن خلال تتبّع أفعالها وصفاتها، نلحظ تطوّرها وتحولها بمرور الأحداث، مما يمنحها عمقًا واقعية أكبر[1].

سنقوم بمقارنة تحليلية لشخصيات رواية "ميرامار" مع تجسيداتها في الفيلم السينمائي. سنتتبّع تطوّر هذه الشخصيات من خلال تحليل أبعادها النفسية والجسدية والاجتماعية، وكيف تجسّدت هذه الأبعاد في العمل السينمائي.

أ-البعد السيكولوجي:

تتنوّع الشخصيات الروائية في تصرّفاتها وأفكارها وعواطفها، ممّا يعكس التنوّع الكبير في دواخل النّفس البشرية. فكلّ شخصيّة هي عالم بحدّ ذاته يحمل في طيّاته مجموعة فريدة من الخبرات والتجارب التي تشكل شخصيته وسلوكه[2]. ومن خلال تحليل صفات وسلوكيات هذه الشخصيات، يمكننا فهم أثر العوامل النفسية والاجتماعية في تشكيل هويّتها والتأثير الذي تمارسه على شخصيات الرواية ومسار أحداثها.

علاوة على ذلك فإنّ الأحداث التي تمرّ بها الشخصية الروائية لا تمثّل مجرّد سلسلة من الوقائع، بل هي انعكاس لعمليات نفسية عميقة تجري داخلها. فكلّ حدث يؤثّر في الشخصية يترك أثره على نفسيتها، مما يؤدي إلى تطوّرها وتغيّرها. وبالتالي، فإنّ فهم شخصية الرواية يتطلّب فهمًا عميقًا للأحداث التي تمرّ بها والعوامل النفسية التي تؤثّر فيها.

بناءً على قراءتنا لرواية "ميرامار"، يمكن أن نستخلص أنّ الشخصيات الرئيسية تتميّز بمجموعة من الصفات النفسية المتباينة، والتي تمّ نقلها للوسيط السينمائي، مجسّدة في ممثّلين قاموا بأدوارِ شخصيّاتِ الرواية.

الصفات النفسية للشخصيات الرئيسية في رواية وفيلم ميرامار:

زهرة: تضيف رواية ميرامار لَمسة دراميّة فريدة من نوعها من خلال تقديم شخصيتها المحورية "زهرة". فبدلاً من أن نتعرّف عليها من خلال أحاديثها الذاتية، نتعرّف عليها من خلال انعكاس شخصيتها على الشخصيات الأخرى (عامر، وحسني، وسرحان، ومنصور باهي). هذا التكوين الروائي يثير فضول القارئ ويدفعه إلى تكوين صورة متكاملة

[1]- ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص40.

[2]- ينظر، شريط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص49

لزهرة من خلال قصص الآخرين وعلاقاتهم المعقدة بها، "ولعل سر هذا على حد قول محمود أمين العالم: أنها رمز أكثر منها حقيقة"[1].

تحمل زهرة في أعماقها رغبة عارمة في الحريّة والتحرّر من قيود المجتمع، تواجه صراعات داخلية عميقة بين طموحاتها وأحلامها وبين واقعها القاسي. هربت من قريتها بدافع رفضها للزواج بالإكراه، إلا أنّ هذا الهروب يعكس أيضا رغبتها في استكشاف عالم أوسع. حُبّها لسرحان البحيري، رغم تعقيداته، يكشف عن جانب رومانسي في شخصيتها، لكنّه يدفعها نحو مواجهة تحديات جديدة أيضا. ورغم كلّ الصعاب التي واجهتها تظلّ زهرة شخصيّة إيجابية، تتمسّك بأملها في بناء مستقبل أفضل لنفسها.

أمّا على مستوى الفيلم:

زهرة في الفيلم تختلف بعض الشيء عن زهرة الرواية، فالفيلم يصوّر زهرة في أوّل جولة لها في شوارع الإسكندرية على أنها فتاة ريفية عادية، تُعجَب بفستان ساحر معروض في واجهة أحد المتاجِر. تتساءل في نفسها: "لماذا لا أرتدي مثل هذه الفساتين؟". تتذكّر في تلك اللحظة ملابس النساء في قريتها البسيطة، وتُدرك الفرق الشاسع بين نمط الحياة في المدينة ونمط الحياة في الريف.

يقدّم هذا المشهد تطلّعاتِ شخصية زهرة في أوّل زيارة لها لشوارع الإسكندرية، فاختيار هذا المشهد بالذات لتظهر فيه زهرة يحمل العديد من الدّلالات في طيّاته؛ هو ليس مجرّد إعجاب فتاة صغيرة بفستان معروض في واجهة محلّ، بل يقدّم لنا رغبةَ المخرج ونيّتَه في تقديم صورة عن الفتاة الريفية التي هربت من قريتها للمتعة واللهو، وليس كما تقدّمها الرواية كرمز لدولة مصر وما تَخوضه من تحدّيات داخلية وخارجية. ومع توالي المشاهد واللقطات في الفيلم تتأكد لنا الفكرة التي يسعى المخرج إلى إيصالها حول زهرة الفتاة الريفية الساذجة، المجرّدة من كلّ الأبعاد الرمزية التي تحملها في الرواية.

[1]–هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة (1945–1988)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1990، ص217.

يتجلّى انحرافُ شخصية زهرة عن مسار الرواية أكثر في علاقتها بسرحان البحيري، فعندما يطلب منها الزّواج بإصرار تردّ عليه بقولها:" **أنا مالقش لمقامك.. ده أنت من توب وأنا من توب**"[1].

ويُصرّ سرحان على طلبه: "**ما تقوليش كده أنا فلاح زيك وعيلتي زي عيلتك بالزبط**"[2].

إلا أنّ زهرة تستمرّ في تحقير ذاتها وتردّ: "**ده أنا خدامة وأنت بيه ومقامك كبير**"[3].

فأين شعورُ زهرة بالعزّة والأَنفة الذي شهدناه في الرواية؟ حتى تتهاوى لهذه الدُّونية وتحقيرِ الذات. ففي الرواية وباعتراف سرحان نفسه الذي يقول عنها: "لم أتصور أنها معتزة بنفسها إلى هذا الحد". في الفيلم يختفي كلّ هذا الاعتزاز ويصوّر الفيلم زهرة ذليلةً ودُونية لا ترحم ذاتها قبل جَلد المجتمع لها.

عامر وجدي: الصّحفي المتقاعد الثمانينيّ، يحمل في أعماقه حنينا عميقا لأيّام مَجدِه الصّحفي، ولكنّه يعيش الآن في عُزلة قاتلة. فقد آنَسَته الأيّام التي كان فيها صوتا مسموعا، وشاهدا على أحداث عصره. والآن وهو في الثمانين من عمره لا يجد أمامه سوى ذكريات باهتة وأحلاما تحطّمت. لذا اختار أن يقضي بقيّة أيّامِه في بنسيون ميرامار، بعيدا عن صَخب الحياة، محاولاً أن يجد بعض الرّاحة في أحضان الماضي، ورُغم أنّه يدرك جيّدا أنّ الماضي لا يعود، إلا أنّه يبحث عن هويّة جديدة، هويّة الشيخ المتقاعد الذي يحاول أن يتأقلم مع واقعه الجديد.

يتجلّى في شخصية عامر وجدي عمقُ المعاناة الإنسانية في ظلّ التغيّرات التاريخية. فهو لا يمثّل مجرّد فرد، بل يجسّد صراعَ الأجيال وتأثيرَ الزّمن على النّفس البشرية، ويُبرز كيف تشكّل الأحداث التاريخية وجدان الأفراد.

على الرّغم من أنّ نجيب محفوظ افتتح روايَتَه وخَتَمَها بشخصيّة عامر وجدي، إلا أنّ الفيلم لم يمنح هذه الشخصية الأهميّة نفسها. في الرّواية، كان عامر بمثابة الرّاوي الذي يجترّ ذكرياته، ليقدّم لنا سياقًا تاريخيًا واجتماعيا للأحداث. لكنّ الفيلم بتغييره لدور هذه الشخصية فَقَد جزءا من عمق الرواية وأبعادها.

---

[1]– فيلم ميرامار، إخراج: كمال الشيخ، سيناريو وحوار: ممدوح الليثي، إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما، 1969، د31.

[2]– المرجع نفسه، د31.

[3]– المرجع نفسه، د32.

أمّا على مستوى الفيلم:

شَهدت شخصيّة عامر وجدي في الفيلم تقلّصًا ملحوظًا مُقارنةً بالرّواية. فبينما كان الرّاوي في الرّواية الشّاهد على الأحداث يقدّم لنا تحليلاته ورؤيته الخاصة، اختار الفيلم وجهة نظر موضوعية أكثر. هذا الاختلاف، وإن كان له مبرّراته، إلا أنه أفقده عمقًا سرديًّا كان يوفّره وجود راوٍ ذي شخصيّة قوية مثل عامر. فقرارُ صنّاعُ الفيلم تقليصَ دورِ عامر وجدي، وإن كان له مبرّراته الفنية، إلا أنّه أثّر على طبيعة السرد القصصي. فتغييبُ الرّاوي الشّاهِد على الأحداث وإحلالُ دورٍ ثانويٍّ محلّه كخلفيّة لتعليقات طلبةِ مرزوق، أفقده بُعدًا إنسانيا كان يوفّره وجودُ شخصية مثل عامر، الذي كان يتفاعل مع الأحداث ويحلّلها من منظور شخصي، وحافظ الفيلم فقط على مشاعر الأبوّة التي يُكنّها عامر لزهرة.

حسني علام: الشابّ الطموح الذي يحمل في داخله صراعًا بين هويّته الطَّبَقية وأحلامه المستقبلية. يمثّل فندق ميرامار بالنسبة له ملاذًا من عالمه القديم، ولكنه يصبح أيضًا سجنًا يحيط به من كلّ جانب. يبحث حسني عن مكانته في هذا العالم الجديد، لكنه يجد نفسه عالقًا بين رغبته في الاندماج وبين خوفِه من فقدان هويته. رفضُه الزّواجَ يمثّل نقطة تحوّل في حياته، ويجعله يعيد التفكير في كل شيء.

تكشف دوافع حسني علام الحقيقية من خلال علاقته بثلاثة موضوعات وهي: الجنس والسيارة والمشروع التجاري الموهوم الذي سعى خلفه. فوراء اهتمامه الزائد بهذه المواضيع، تكمن رغبته في تعويض شعوره بالنقص وخوفه من الفشل والعجز.

يمثّل جنون حسني بحبّ السرعة بسيارته، والانغماس في الجنس، والبحث الوهمي عن مشروع تجاري، أعراضا مرضيّة تعكس عُمق أزمة حسني علام. هذه الأفعال هي محاولات يائسة للهروب من واقع مرير يتّسم بالفشل العاطفي والأكاديمي والاجتماعي. ففشله في الزّواج، وعدم حصوله على شهادة، وانهيار الطبقة التي ينتمي إليها، كلّها عوامل ساهمت في تشكيل هذه الشخصية المعقّدة والمضطربة، والتي تجسّد معاناة شريحةٍ واسعة من الشباب.

أمّا على مستوى الفيلم:

بخلاف الرّواية الأصلية، قدّم الفيلم شخصيّةَ حسني علام بشكلٍ مشوّه، حيث حذف الكثير من جوانبها المعقّدة والمثيرة للاهتمام. ركّز الفيلم بشكل كبير على الجانب الكوميدي، متناسيًا الجوانب الدّرامية ومعاناة حسني. كما قدّم الفيلم صورة نمطية عن اهتمام حسني بالنساء بعيدًا عن الواقع.

يُقدّم الفيلم شخصية حسني علام بسطحية، وكأنّها مجرّد نمطية لشاب ثريٍّ بلا هموم. لا يبرّر الفيلم سلوكه المستهتِر، ولا يقدّم أيّ تفسير عميقٍ لأسباب هذا السلوك. وبذلك يفقد حسني صفتَه الإنسانية المعقّدة التي قدّمتها الرّواية، ويصبح مجرّد شخصية كرتونية. كما يفشل الفيلم في استغلال هذه الشخصية لتسليط الضوء على مشاكل الشباب المعاصر، ويقصرها على مجرّد صورة نمطية لشخصية مستهترة.

منصور باهي: المذيع الإذاعي يحمل في داخله تناقضات عميقة. حلمُه بالحبّ الحقيقي تَحطَّم على صخرة الواقع، ودفعه إلى البحث عن معنًى للحياة في السياسة الثورية. إلا أنّ مواجهة قسوة الواقع والخوف من المجهول كشفا عن جوانب أخرى من شخصيته: التردّد، والخوف، والبحث عن الأمان. في ميرامار؛ يحاول منصور أن يهرب من نفسه، لكنّ ماضيه يطارده، ويذكّره بالصّراعات التي يعيشها بداخله.

يصف عامر وجدي منصور باهي بـ"**فتى رائع يعاني داءً خفيًا**[1]"، كاشفًا عن عُمق الصّراع الداخلي الذي يعصف به. هذه العبارة تلخّص الإمكانات الدرامية الهائلة التي تختبئ خلف هذه الشخصية، والتي تنبع من التناقض الصّارخ بين ما يظهره من الخارج وما يخفيه في داخله.

وبينما بقي داءُ منصور باهي مستترًا عن أعين عامر وجدي، كنا نحن القرّاء ندرك عمقه. فمعرفتنا بمنصور، المستمدة من الأحداث التي لم يشهدها عامر، أظهرت لنا معاناته الداخلية. كان منصور يعاني من عذاب الضمير، يشعر بالذنب العميق إزاء خيانته لأصدقائه وتخلّيه عنهم. وكأنّه يعترف لدرية بهذا العذاب بقوله: "**لا أكاد أتحرر من الإحساس بالذنب**[2]".

---

[1]– نجيب محفوظ، ميرامار، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 2007، ص109

[2]–المرجع نفسه، ص116

فالمرارة التي زرعتها عقدة الخيانة في قلبه كانت تلوث كل شيء حوله. كانت تشله وتدفعه إلى حافة اليأس. وعندما علم بخيانة سرحان لعشيقته، زاد حنقه، فلعن سرحان ألف مرة، وكأنه في الحقيقة يلعن ذلك الجزء الكامن فيه، الذي ظلّ يعيش في ظلال الخيانة التي لا تفارقه.

أما على مستوى الفيلم:

أمّا في الفيلم، نرى شخصية منصور باهي تعيش نوعًا آخر من المعاناة، خلافًا للصّراع الذي عاشته في الرّواية. منصور في الفيلم يعاني تسلُّط أخيه الأكبر الذي يحلّ محلّ الأب. هذا التسلط يتجاوز التدخّل في حياته الشخصية ليصل إلى حدّ التدخل في علاقاته العاطفية، ممّا يضعه في موقف صعب. خضوع منصور لإرادة أخيه، رغم بلوغه سنّ الرشد، يثير تساؤلات حول شخصيته: هل هو ضعيف؟ أم أنه يخشى مواجهة أخيه؟ هذا التناقض بين توقّعاتنا لشخصية منصور وبين سلوكه الفعلي يجعلنا نشعر بالحيرة حول شخصية منصور في الفيلم.

قدّم الفيلم شخصية منصور باهي أحادية البعد متخلّيًا عن أهمّ التعقيدات النفسية التي تتّسم بها الشخصية في الرواية، وفقد الفيلم الفرصة في بناء شخصية درامية، إذ لم يَعُد ما يعانيه منصور في الفيلم داءً داخليًّا يتمثّل في تمزّقه بين أقطاب متعارضة من الاتجاهات النفسية، بل انحصرت أزمته في سيطرة أخيه التي يخضع لها على طول الخطّ بغير صراع حقيقي، ولا نجد لوجودها على هذه الصّورة مبرّرا واضحا.

إن ادّعاء منصور في لقائه الأخير بدرية بأنّه يرفض الارتباط بها تجنّبًا لخيانة صديقه يبدو ادّعاءً مفاجئا وغير منطقي. فلم يسبق لنا أن سمعنا منه هذا التّبرير في خضم أحداث الفيلم من قبل، ويبدو أنّها حيلة متأخّرة لتبرير قرارِه بقطع العلاقة بها. هذا التبرير لا يوافق الصراع الذي يعيشه في الفيلم، خاصة إذا ما قارنّاه بأحداث الفيلم السابقة التي كشفت عن خضوعه التام لإرادة أخيه. كما أنّ دفاعه العصبي أو المتعصّب عن نفسه ضدّ تُهمة الخضوع يؤكّد لنا أن هذا هو السبب الحقيقي وراء قراره بالتخلي عن درية.

يشوّه الفيلم صورة منصور باهي بشكلٍ كبير، ويحوّله من شخصية تستحقّ الشفقة إلى شخصية تستحق الاحتقار. فبينما كنّا نشعر في الرواية بالتعاطف مع معاناته الدّاخلية، نجد أن الفيلم يصوّره كشخصية خائنة ومحتقرة. إضافة تفصيل مضاجعته لزوجة صديقه وأستاذه المعتقل، وهو أمر لم يذكر في الرواية، يزيد من سوء هذه الصورة ويجعلنا نشعر بالاشمئزاز منه.

كلّ من الرواية والفيلم يدينان منصور، ولكن بطرق مختلفة تمامًا. فبينما تصوّر الرواية منصور شابًّا يبحث عن هويته ويعاني من صراع داخلي، يصوّره الفيلم كشخصية سلبية وخائنة. وفي الرّواية، يشكّل شعور الذنب عائقًا أمام تقدمه، بينما في الفيلم يصبح الخوف والجبن الدافعين الرئيسيين لأفعاله. هذا الاختلاف في التقييم يؤدّي إلى فهم مختلف تمامًا لشخصية منصور.

سرحان البحيري: الوجه الآخَر للثّورة. خلف قناع الوطني المتفاني، يكمن رجلٌ ممزّق بين طموحاته الشخصية وأيديولوجيته المعلَنة. عضويته في لجنة العشرين ومجلس الإدارة تمنحه واجهةً مُشرقة، لكنّه في الظلام يتحوّل إلى لصٍّ ماهر ينهب الشركة التي يدَّعي خدمتَها. هذا التناقض المأساوي بين الوعي الثوري والجشع الشخصي يدفعه إلى الهاوية، ليُلقيَ بنفسه في براثن اليأس بعد أن انكشفت مؤامرته.

يكشِف سرحان البحيري منذ بداية الرواية عن طبيعته الماديّة عندما يسأل صديقه عن معنى الحياة بلا ثروة. هذه النظرة المادية تنعكس على علاقاته، فحبُّه لزهرة يتحوّل إلى صفقة عندما يقرّر الزواج بمدرّستِها لتأمين مستقبلِه المادّي. هذا التطوّر في شخصيته من وفدي إلى اشتراكي ثم إلى مجرم يسلّط الضوء على انحرافاته الأخلاقية وتناقضاته الدّاخلية.

أما على مستوى الفيلم:

بقيَ سرحان البحيري في الفيلم أقرب ما يكون إلى شخصيته في الرّواية، مع إضافة لمسة أشدّ قُتمة. فبالإضافة إلى سفالته المعروفة، نراه الآن يستغلّ علاقته العاطفية السابقة مع صفية لابتزازها ماليا. هذا السلوك المنحطّ يكشف عن عمق انحطاط أخلاقه وافتقاره لأيّ مبادئ.

تُظهر شخصية سرحان البحيري في فيلم ميرامار بوضوح طبيعةَ الرّجل الاستغلالي الذي لا يتورّع عن استخدام أيّ وسيلة لتحقيق أهدافه. فنظرته إلى زهرة لا تختلف عن نظرة القواد إلى فريسته؛ نظرة تنمّ عن جشع واستغلال واضح.

طلبة مرزوق: الأرستقراطي الذي كان يعيش في عالم من البذخ والتّرَف، وجد نفسه فجأة مطرودًا من قصره إلى عالم لا مكان فيه لأمثاله. فِرارُه إلى الإسكندرية إلى أحضان عشيقته القديمة ماريانا وفندق ميرامار لم يكن سوى محاولة يائسة للعودة إلى زمنٍ مضى؛ زمنٍ كان هو فيه الملك المطلق. حنينُه إلى الماضي، وشعورُه بالظلم، وأنانيّته المتأصّلة، كلها

عوامل دفعت به إلى العزلة والانطواء، تاركًا وراءه عالما جديدًا لا يدركه ولا يفهمه. يمثّل طلبة مرزوق نموذجًا صارخًا للطبقة الحاكمة التي فقدت سلطتها، والتي ترفض التغيير وتتشبث بأوهام الماضي.

تزداد ملامح شخصية "طلبة مرزوق" سوءًا في نهاية الرواية حيث يظهر بوضوح انعدام إحساسه بالآخرين وأنانيّتُه المفرطة. ففي الوقت الذي يعاني فيه الآخرون من آثار الأحداث الدامية –حادثة موت سرحان، وذهاب منصور باهي للشرطة ليسلم نفسه– يحرص "طلبة" على إظهار عدم اكتراثه من خلال احتفاله في غرفته مع ماريانا. يمثّل هذا السلوك نموذجًا لشخصيةٍ فقدت قيمها الأخلاقية وانحدرت إلى مستويات متدنّية.

أما على مستوى الفيلم:

قُدّمت شخصية طلبة مرزوق في فيلم ميرامار بشكل مغاير تمامًا لما ورد في رواية نجيب محفوظ. فبينما حافَظ الفيلم على بعض السّمات الأساسية للشخصية، مثل سنِّه ووضعِه الاجتماعي، إلا أنه أغفل العديد من التفاصيل المهمّة. ففي الفيلم، تم التركيز بشكل أساسي على الجانب المظلم من شخصيته، وتحويله إلى شخصية نمطية للرجل المسن المتحرّش. هذا التغيير يقلّل من أهمية هذه الشخصية ويجعلها أقل عمقًا.

فقد خضعت الشخصية لتغييرات كبيرة في الفيلم، حيث تم تبرئتها من جميع التهم الموجهة إليها، وتحوّلت العديد من صفاتها السلبية إلى إيجابية. علاوة على ذلك، تم توسيع دورِها في الأحداث بشكل ملحوظ، مما أثّر بشكل كبير على الانطباع العام عنها لدى المشاهد. وبذلك، نجح صنّاع الفيلم في تقديم شخصية أكثر تعاطفًا وجاذبية، مغايرة تمامًا للصّورة التي رسمتها الرواية.

شهدت شخصية طلبة مرزوق في الفيلم تحوّلًا وقفزةً نوعيّة؛ فمن الخائف الخجول في الرواية إلى ساخرٍ لاذع يواجه الواقع بجرأة وقوة. سخرية طلبة مرزوق، التي تتخطى حدود المزاح لتصل إلى عمق النقد الاجتماعي، ليست مجرّد ردِّ فعل على المواقف، بل تعكس شخصية معقّدة تجمع بين المرارة والفكاهة، بين اليأس والأمل. ففي عالم مليء بالزّيف والانتهازية، يجد طلبة متنفَّسًا في السّخرية اللاذعة، والتي تعبّر عن إحباطه من الواقع وتُشكّل في الوقت نفسه سلاحًا لمواجهة الظلم.

أداء الممثل يوسف وهبي لشخصية طلبة مرزوق كان حاسمًا في إبراز هذه التحوّلات النفسية المعقّدة. فبصوته الدّافئ وإيماءاته المعبرة، استطاع وهبي أن يجعل من طلبة مرزوق شخصية لا تُنسى، شخصية تجسّد آمال وأحلام الجمهور

في مواجهة الاستبداد والظّلم. لم تكن سخرية طلبة مجرّد سخرية، بل كانت تعبيرا عن رفض الشعب للواقع المرير، وكانت بمثابة نداءٍ للتغيير. وكلّ هذه الطباع والصّفات مغايرة تماما لما شهدناه في الرّواية.

ب–البعد الجسمي:

لا يقتصر دورُ الكاتب على رسم ملامحِ شخصيةٍ أدبية بلغة سلسة، بل يتعدّاه إلى تحويل أجسادِ هذه الشخصيات إلى لوحات فنية تحمل في طيّاتها حكايات عميقة. فكلّ صفة جسدية من طُول أو قِصَر أو ضخامة للجسد تحمل في طيّاتها دلالات ومعانٍ تتجاوز الوصف المادّي البسيط. فالشخصية التي تحمل ندبة كبيرة على وجهها قد تحمل في داخلها أوجاعًا عميقة، والشخصية التي تتميز بحركاتها المتوتّرة قد تعكس حالة من القلق المستمر. وبالتالي، فإنّ الجسد ليس مجرّد غلاف خارجي للشخصية، بل هو ساحة تتجلّى فيها صراعاتها وأحلامها وأسرارها.

البعد الجسدي، أو ما يُعرف بالجانب الفيزيولوجي أو البيولوجي، هو ذلك البعد الذي يرتبط بصفة مباشرة بالسمات الظاهرية للشخصية. يهتمّ القاصّ في هذا البعد برسم صورة حية لشخصيته من خلال وصف دقيق لمظهرها الخارجي، بدءًا من طولها وقِصَرها وحتى لونِ بشرتها وملامح وجهها المميّزة. هذه التفاصيل البصرية تساهم في خلق تصوّر واضح للقارئ عن شخصية القصة وتساعده على التعاطف معها.[1]

الوصف الجسدي للشخصية هو أداة أساسية في بناء عالم القصة. فهو لا يقتصر على تقديم صورة بصريّة للقارئ، بل يساهم في خلق جوٍّ معيّن وتعزيز واقعية الأحداث. من خلال الوصف الدقيق للملامح الخارجية يمكن للكاتب أن يميّز بين شخصياته وأن يكشف عن جوانب من شخصياتهم لا يمكن التعبير عنها بالكلمات وحدها. يمكن تشبيه هذا الوصف بفرشاة فنّان ترسم ملامحَ الشخصية بدقّة متناهية.

الصفات الجسدية للشخصيات الرئيسية في رواية وفيلم ميرامار:

زهرة: قلب الصّراع في رواية ميرامار، تجسّد مزيجا فريدا من الجمال والقوّة. فبشرتها السمراء وشعرُها الأسود الكثيف يعكسان أصولها الرّيفية، بينما عيناها العسليتان ووجنتاها الورديتان تمنحانها سحرا خاصّا." **عيناها عسليتان، وجنتاها**

[1]– شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص35

دسمتان موردتان، في ذقنها غمازة"[1]. تتناقض رقّة ملامح وجهها مع قوّة بنيتها الجسدية التي تشير إلى حياة من العمل الشاق في الحقول. فهي امرأة قوية، يظهر ذلك في نظرات عينيها الحازمتين وفي قبضتها القوية. "**يدها صغيرة صلبة خشنة الأنامل. قدماها مفلطحتان كبيرتان**"[2]. ومع ذلك فإنها تحتفظ بفِتنة الأنثى وجمالِها الطبيعي الذي يثير إعجاب كلّ من يراها. "**تمليت جمالها وشبابها بارتياح لم أشعر بمثله من دهر**"[3]، كما تتمّيز زهرة بقوة الشخصية والثبات اللذين ورثتهما عن أبيها وطُبعت بهما من بيئتها التي نشأت فيها، "**كلا إني قوية بحمد الله، لم يغلبني أحد في المعاملة، ولا في الحقل ولا في السوق...فقالت بتحد لطيف: أكون رجلا عند الضرورة**"[4].

أما على مستوى الفيلم:

رغم أنّ الفيلم يسعى إلى تجسيد جمال زهرة كما وصفته الرواية، إلا أنّه يختلف عنها في تصوير البنية الجسدية للشخصية. فبينما رسمت الرّواية صورة لفتاة ريفية قوية، ذات يديْن خشنتين وأقدام كبيرة، اختار صنّاع الفيلم تجسيدَ زهرة بشخصية الممثلة شادية التي تتميز بالرقة الأنثوية. هذا الاختلاف يبرز تناقضًا واضحًا بين صورة زهرة القوية في الرواية وبين صورتها الرقيقة في الفيلم، حيث يسيطر على جمال شادية الانسجام بين ملامح وجهها الرقيقة وهيكلِها النّاعم، كما توضّحه الصورة رقم 76 من متتاليات الفيلم.

[1]– نجيب محفوظ، ميرامار، مرجع سابق، ص36

[2]– المرجع نفسه، ص36

[3]– المرجع نفسه، ص30

[4]– المرجع نفسه، ص35/34

الصورة رقم 76[1]: الممثلة "شادية" في دور "زهرة"

عامر وجدي: صحفيّ من الجيل القديم، يمتلك ملامح تميّزه عن غيره. نحيل القَوام وطويل القامة، ووجهه المتجعّد يخبر قصّةَ حياةٍ طويلة. عيناه غائرتان وبارزتا العظام، وشعره إن كان قد تبقى منه شيء قد بدأ يشيب. ورغم كل هذه العلامات على الشيخوخة، إلا أنّ هناك وهجا في عينيه يشير إلى روح لا تزال حية. "**عامر وجدي صحفي متقاعد في الثمانين على أقل تقدير، نحيل مع ميل إلى الطول، وذو صحة يحسد عليها، ووجهه المتجعد الغائر العينين البارز العظام لم يدع للموت شيئا يلتهمه، كرهت منظره، وعجبت كيف يبقى حيا على حين تهلك أجيال من الشباب كل يوم**"[2].

أما على مستوى الفيلم:

رغم تطابق بعض السمات الظاهرية لشخصية عامر وجدي في الفيلم مع وصف الرواية، كالسنّ والقامة، إلا أنّ هناك اختلافات ملحوظة. ففي حين تصوّر الرواية عامر وجدي رجلاً متقدّما في السن يحمل على وجهه آثار الزمن،

[1]– فيلم ميرامار، مرجع سابق، د17

[2]–نجيب محفوظ، ميرامار، مرجع سابق، ص73

يظهر في الفيلم يَنعَم بالصّحة ويتمتع بحيوية ونشاط لافتين، ويخلو وجهه من أي تجاعيد أو علامات تَقدّمٍ في السنّ. كما توضّحه الصورة رقم 77 المستخرجة من فيلم ميرامار.

الصورة رقم 77[1]: الممثل "عماد حمدي" في دور "عامر وجدي"

حسني علام: الشابّ الطنطاوي قويّ البنية، يتمتّع بجاذبية خاصّة، يمثّل نموذجًا للشابّ الأرستقراطي الذي يعتمد على مظهره الخارجي وقوّته البدنية للتأثير على الآخرين. قدوُمه إلى الإسكندرية هو محاولة للبحث عن مغامرات جديدة، بعيدًا عن قيود المجتمع الرّيفي الذي ينتمي إليه.

"**وهو شاب يصغر سرحان بقليل (سرحان بعمر الثلاثين)، رُبعة أبيض اللون، ذو بنيان متين يليق بمصارع، وقالت المدام: إنه من أعيان طنطا**[2]".

أما على مستوى الفيلم:

نجح الفيلم في الحفاظ على السّمات البدنية لشخصية حسني علام كما وردت في رواية نجيب محفوظ. فالصورة رقم 78 للممثل "أبو بكر عزت" الذي أدّى دور شخصية حسني علام توضّح بنيته الجسمانية القوية، والتي تجلّت

[1]– فيلم ميرامار، مرجع سابق، د48

[2]– نجيب محفوظ، ميرامار، مرجع سابق، ص40

بوضوح في مشهد مصارعته لسرحان. فرغم حالة السّكر التي كان عليها، إلا أن حسني تمكّن من التفوق على سرحان، مما يؤكد ما ورد في الرواية حول قوّته البدنية وشبابه.

الصورة رقم 78[1]: الممثل "أبو بكر عزت" في دور "حسني علام"

منصور باهي: الشابّ الإذاعي رقيق الملامح، يحمل في عينيه بريقَ طفولةٍ بريئة تتناقض مع عمله في عالم الكبار، إلا أنّ هذا الجمال يخفي خلفه شخصية معقّدة، يصعب فهمها أو الاقتراب منها. ففي الوقت الذي يبدو فيه ودودا وهادئا، يترك انطباعا بأنّه يعيش في عالم خاص به، بعيدا عن الآخرين، "**وأخيرا جاء منصور باهي مذيع بمحطة الإسكندرية، في الخامسة والعشرين، وقد أثر في وجهه الرقيق وقسماته الصغيرة الجميلة، أجل فيه شيء من الطفولة ولا أقول الأنوثة ولكن بدا من أول الأمر أنه يعيش في ذاته عسير الألفة**"[2].

أما على مستوى الفيلم:

لم يحد الفيلم عن تصوير الرّواية لشخصية منصور باهي، حيث طابقت صفات الممثل "عبد الرحمان علي" الجسدية بشكل كبير أوصافَ شخصيّة منصور باهي الواردة في الرواية، وبفضل هذا التطابق استطاع الممثّل "عبد الرحمان علي" تقديم تجسيد متقن لشخصية منصور باهي. وقد أضاف إلى ذلك أداءً دراميًا قويًا، مما جعل الشخصية حيّة ومتحرّكة على الشاشة. كما توضّحه الصورة رقم 79 المستخرجة من الفيلم، للممثل "عبد الرحمان علي" في فيلم ميرامار.

[1]– فيلم ميرامار، مرجع سابق، د72

[2]– نجيب محفوظ، ميرامار، مرجع سابق، ص40

الصورة رقم 79[1]: الممثل "عبد الرحمان علي" في دور "منصور باهي"

سرحان البحيري: رجل ثلاثيني، قوي البنية، ملامحه تعكس قوّة وإصرار. كان عضوًا بارزًا في شركة الغزل، لكنّه كان يُخفي وراء هذا الوجه المهذّب طموحًا لا يعرف حدودًا. سرحان، الذي بدأ حياته فلّاحًا، استغلّ موقعه في الشركة لخدمة مصالحه الشخصية، ليتحوّل في النهاية من عامل إلى لصٍّ ماهر. "**شيء في وجهه الأسمر الواضح الملامح يشي بأنه فلاح معتدل القامة في غير امتلاء سمرته أميل إلى العمق، له نظرة قوية، في الثلاثين من عمره**"[2].

أما على مستوى الفيلم:

جسّد الممثل "يوسف شعبان" شخصية سرحان البحيري في فيلم ميرامار ببراعة، متقيّدًا بدقّة بأوصاف نجيب محفوظ الرّوائية. فكما وصف نجيب محفوظ سرحان في الرواية بـ"سمرة الوجه، فلاح معتدل القامة، بنظرات حادة في الثلاثينيات"، نجد هذه الصفات في الممثل "يوسف شعبان" بدقة، كما توضّحه الصورة رقم 80 المستخرجة من الفيلم. هذا التماهي بين الشخصية الرّوائية ونظيرتِها التمثيلية يدلّ على نجاح المخرج في اختيار الممثِّل المناسب، ممّا أضفى على الفيلم عُمقًا وواقعية.

[1]– فيلم ميرامار، مرجع سابق، د76.

[2]– نجيب محفوظ، ميرامار، مرجع سابق، ص40

الصورة رقم 80[1]: الممثل "يوسف شعبان" في دور "سرحان البحيري"

طلبة مرزوق: فصّل نجيب محفوظ في وصف شخصية طلبة مرزوق من الجانب الجسمي بقوله: "يميل إلى القصر والبدانة، منتفخ الشدقين واللغد، وله عينان زرقاوان رغم سمرة بشرته، ذو طابع أرستقراطي لا تخطئه العين، وينم عنه صمته المتكبر إذا صمت، وحركات رأسه ويديه المتزنة المرسومة بدقة إذا تكلم" هذه صفات شخصية طلبة مرزوق في الرواية.

أما على مستوى الفيلم:

نجد تبايُنا واختلافا في الصّفات الجسدية لشخصية "طلبة مرزوق" بين الرواية والفيلم، حيث تظهر فروق شاسعة بين الصفات الجسدية لشخصية "طلبة مرزوق" كما تصوّرها الرواية وبين تجسيدها في فيلم ميرامار بتمثيل الفنان "يوسف وهبي". ففي حين يصف نجيب محفوظ في روايته "طلبة مرزوق" بصفات جسدية كما ذكرناها، نجد أنّ "يوسف وهبي"، كما توضحه في الصورة رقم 81، يتصف بأوصاف مغايرة تمامًا. فالاختلاف واضح في الطّول حيث يبدو "يوسف وهبي" أطول من الوصف الروائي، وكذلك في لون البشرة الذي يميل إلى البياض عكس ما ورد في النص الأدبي. تثير المقارنة بين الوصف الروائي لشخصية طلبة مرزوق وتجسيد يوسف وهبي في فيلم ميرامار تساؤلات حول مدى التزام الصّورة السينمائية بالنص الأدبي.

[1]– فيلم ميرامار، مرجع سابق، د17

الصورة رقم 81[1]: الممثل "يوسف وهبي" في دور "طلبة مرزوق"

تُشكّل العلاقات المتشابكة بين الشخصيات والمجتمع في رواية وفيلم "ميرامار" محورًا أساسيًا لدراستنا. سنتعمّق في تحليل الكيفية التي تؤثّر بها هذه الشخصيات في مجتمعها، وما هي الآثار التي يتركها هذا المجتمع في تشكيل هويّاتهم وأفعالهم.

ج- البعد الاجتماعي:

يهتمّ البُعد الاجتماعي برسم صورة شاملة للشخصية من خلال استكشاف موقعها الاجتماعي. فهو يتناول العناصر التي تحدّد هويّة الفرد اجتماعياً، مثل: خلفيته الثقافية، قيمه ومعتقداته، علاقاته بالآخرين، ومكانته الاقتصادية والاجتماعية. كما يستكشف البعد الاجتماعي الدّورَ الذي تلعبه العوامل الاجتماعية والاقتصادية في تشكيل سلوك الفرد واتخاذ قراراته. أي أنّ هذا الجانب يركّز على "تحليل العلاقة بين الفرد ومجتمعه، وذلك من خلال دراسة الطبقة

[1]- فيلم ميرامار، مرجع سابق، د07.

الاجتماعية التي ينتمي إليها، نوع العمل الذي يمارسه، والمستوى المعيشي الذي يتمتع به. كما يستكشف الدور الذي تلعبه العوامل الثقافية والدينية والجنسية والهوايات في تشكيل هويته وسلوكه"[1].

وعليه فإنّ هذا البعد يعمل كأداة لقياس التطوّر الاجتماعي بين الأفراد، وكشف الفجوات القائمة بينهم. فهو يساعدنا على فهم الظّروف التي يعيش فيها الفرد، وكيف تؤثر هذه الظروف على شخصيته وسلوكه. كما يركز على أهمية العلاقات الاجتماعية في حياة الفرد، ودورها في تشكيل هويته[2].

تعدّ الأعمال الفنية مرآة عاكسة للمجتمع والبيئة التي ينتمي إليها المبدع. فهي تسلّط الضوء على مختلف جوانب الحياة الاجتماعية، وتَكشف عن تأثيرِ البيئة على سلوك الأفراد وعقليّاتهم. حتى الشخصيات المنعزلة تبقى مرتبطة بواقعها الاجتماعي، ممّا يجعلها جزءًا لا يتجزأ من نسيج العمل الإبداعي، وهذا ما سنحاول استكشافه من خلال اقترابنا من شخصياتِ رواية وفيلم ميرامار.

الأبعاد الاجتماعية للشخصيات الرئيسية في رواية وفيلم ميرامار:

زهرة: تمثّل زهرة شخصيةً معقّدة ومثيرةً للاهتمام في رواية ميرامار، فهي تجسّد صراعَ الفرد مع المجتمع وتأثير البيئة على تشكيل الشخصية. تحمل في أعماقها آثاراً للبيئة الريفية التي نشأت فيها؛ حيث القوة والصّمود والعمل الشاق. هروبها من قريتها يعكس رغبتها في التحرّر من القيود الاجتماعية، لكنّها في الوقت نفسه تحمل معها قيمها الريفية وتراثها الثقافي. في المدينة تواجه زهرة صعوبات عديدة وتتعرّض للتمييز، مما يعزّز إصرارها على النجاح. ورغم كل التحديات، فإن زهرة تَظلّ شخصية مُفعمةً بالحياة والأمل، وتتمسّك بقِيَمها الأصيلة. تجسّد زهرة صراعًا داخليًّا بين الرّغبة في الانسجام مع المجتمع والرّغبة في الحفاظ على هويّتها المستقِلّة، ممّا يجعلها شخصية نموذجية للكثير من النساء اللواتي يسعين إلى تحقيق ذواتِهنّ في مجتمعات تقليدية.

---

[1]– عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط4، 1428/2008، ص133

[2]– ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر: دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، 2008، ص278.

أمّا على مستوى الفيلم:

تتباين علاقة زهرة مع مجتمعها بين الرّواية والفيلم. ففي الرواية، تتّخذ زهرة العلمَ سلاحًا لمواجهة قيود مجتمعها وتحقيق ذاتها؛ أما في الفيلم، فإنه مجرّد أداة للارتقاء الاجتماعي والزّواج بسرحان الذي تراه أعلى مكانة منها. هذا التناقض الجذري يكشف عن اختلاف عميق في شخصية زهرة؛ ففي الرواية، هي ثائرة تسعى لتغيير وضع المرأة، بينما في الفيلم، هي شخصية تقليدية تسعى لتحقيق طموحاتها الشخصية ضمن القيود الاجتماعية السائدة.

سيناريو الفيلم يشوّه شخصية زهرة ويجعلها تبدو أقل عمقًا وأكثر استسلامًا للواقع الاجتماعي. فحوارها مع سرحان ومنحه فرصة للنقاش حول عرضه للإقامة معه في منزل من غير زواج، وهو حوارٌ لم تكن لتسمح به زهرة الرواية، ولكن للأسف زهرة الفيلم نزل بها المخرج والسيناريست إلى مستوى أدنى وشوّهها وضحّى بعمق الشخصية وجرّدها من رمزيتها التي ميّزتها في الرّواية من أجل تحقيق أهداف درامية أخرى.

الفيلم يبتعد عن عمق شخصية زهرة في الرواية، حيث يبسط الكثير من سماتها. فزهرة الرواية، التي تتميز بشخصية معقّدة ومتناقضة، تُصوَّر في الفيلم بشكل أحادي البعد، حيث تفقد الكثير من ذكائها وقوّتها البدنية وشخصيتها المستقلة التي تحدّث عنها محفوظ. ويتجلّى ضعف زهرة في حادثة اعتداء حسني علام عليها، حيث تتحوّل من فتاة قويّة في الرواية ذات بنية جسمانية قوية إلى فتاة ضعيفة وتحتاج لمن يحميها في الفيلم.

بتجريد شخصية زهرة في الفيلم من سماتها الأساسية التي ميّزتها في الرواية، وإحداثِ تحوّلٍ جذري في اتجاهاتها وأهدافها، فقدت الشخصية عمقَها الرّمزي وتحوّلت إلى شخصية جديدة تمامًا لا تشترك مع نظيرتها الرّوائية إلا في الاسم.

عامر وجدي: يمثّل عامر وجدي شخصية لافتة في رواية *ميرامار*، إذ يجسّد نموذج المثقّف القديم الذي تلاشى حضوره في مجتمع آخذٍ في التحوّل. كان صحفيًا مرموقًا، وصوتًا له أثر في الرأي العام، لكنه وجد نفسه، مع تغيّر الزمن وتبدّل الظروف، معزولًا لا تؤنسه سوى ذكرياته. فقدان مكانته الاجتماعية دفع به إلى العُزلة والانطواء، وحاول أن يجد مَلجأً له في الماضي من خلال عودته إلى الإقامة في بنسيون ميرامار. يعكس عامر وجدي حالةً من الجيل القديم الذي يجد صعوبة في التأقلم مع التغيّرات السريعة في المجتمع، وهو ما يثير تساؤلات حول قيمة الخبرة والتجربة في عالمٍ سريع التغيّر. وبالتالي، شخصية عامر وجدي ليست مجرّد شخصية روائية، بل هي تعبير عن حالة اجتماعية وثقافية أوسع.

أمّا على مستوى الفيلم:

حافظ الفيلم على شخصيّة عامر وجدي الاجتماعية التي تعرّفنا عليها في صفحات الرواية، حيث يَظهر رمزًا للمثقّف المصري الذي يحاول الحفاظ على القِيم والتّقاليد في مواجهة التّحديث والتغريب. يظهر هذا الدّور بوضوح في تعامله مع زهرة، حيث يتجسّد كمرشد وحكيم يقدّم لها النصائح والتوجيهات، وهو أهمّ الأدوار التي قام بها عامر وجدي في رواية ميرامار.

حسني علام: لم نجد تبايُنا كبيرا بين الأبعاد الاجتماعية لشخصية حسني علام بين الرواية والفيلم؛ فحسني الرّواية وحسني الفيلم يمثل نموذجًا لشريحة واسعة من الشباب المصري في تلك الفترة، الذّين يواجهون صعوبات في بناء هويّة مستقرة في ظل التغيرات الاجتماعية والسياسية المتسارعة. شخصية حسني معقّدة ومتناقضة، فهو يجمع بين الثّقة بالنفس والشعور بالوحدة، وبين الرّغبة في التغيير والخوف من المجهول. إنّ صراعات حسني الداخلية تعكس الصراعات التي تعيشها الطبقة الوسطى المصرية في تلك الفترة، حيث تتلاشى القيم التقليدية وتظهر قيم جديدة، مما يخلق حالة من عدم الاستقرار والبحث عن هويّة جديدة.

منصور باهي: يمثّل منصور باهي في رواية وفيلم ميرامار شخصيّة المثقّف المتردّد والمضطرب، الذي يحاول التوفيق بين أحلامِه الرومانسية والتزاماتِه السياسية. كإذاعي، كان منصور يحظى بشعبية، إلا أنّه يشعر بالغُربة والوحدة في عالم الكبار. فشلُه العاطفي وتردّده في اتخاذ القرارات المصيرية يعكسان صراعَه الدّاخلي بين الرّغبة في التغيير والخوف من المجهول. يمثّل منصور نموذجًا للشّباب المثقف الذّي يواجه صعوبة في التأقلم مع الواقع المعقّد، وهو ما يجعله شخصية مثيرة للاهتمام ومعقّدة. تعكس شخصية منصور باهي حالةً من التّيه والضّياع التي يعيشها الكثير من الشباب في فترة التحوّلات الاجتماعية الكبرى.

سرحان البحيري: يمثّل سرحان البحيري شخصيّة معقّدة ومثيرة للجدل في رواية ميرامار، فهو يجسّد الوجه الآخر للثورة والطموح. بدأ سرحان حياته فلّاحًا بسيطًا، ثم صعد سلّم النّجاح ليصبح عضوًا بارزًا في شركة كبيرة، لكنّ طموحه الجامح دفعه إلى ارتكاب جرائم فساد وخيانة الأمانة. خَلْف قناع الوطني المتفاني يَكمُن رجلٌ ممزّق بين طموحاته الشخصية وأيديولوجيته المعلَنة. إنّ شخصية سرحان البحيري تعكس تأثير البيئة الاجتماعية والسياسية على الأفراد، وكيف يمكن

للطموح الجامح أن يحوّل الإنسان إلى وحش. كما أنها تسلّط الضوء على التناقضات التي يمكن أن توجد داخل نفس الشخص، بين الخير والشر، وبين النبل والجبن.

طلبة مرزوق: جسّدت شخصية طلبة مرزوق مأساةً الأرستقراطي الذي فقد سُلطته وامتيازاته. فقد دفعه سقوطه من عرشه إلى الانطواء على ذاته، حبيسًا لأوهامه وأحلامِه البائسة. فِرارُه إلى الإسكندرية لم يكن سوى محاولة يائسة للهروب من واقع قاسٍ لا يتقبّله. وأثناء إقامته في بنسيون ميرامار كشف طلبة مرزوق عن وجهه القبيح؛ فأنانيّته المتأصّلة وعجزُه على بناء علاقات اجتماعية سليمة دفعاه إلى العيش في عالم موازٍ، بعيدًا عن هموم الآخرين ومعاناتهم. وفي النهاية، بدا طلبة مرزوق كظلّ لشخصيّته السابقة، شاهدا على زوال عصر الأرستقراطية وانهيار عالمه.

أمّا على مستوى الفيلم:

تختلف صورة "طلبة مرزوق" في بعض التفاصيل بين رواية وفيلم "ميرامار". فالفيلم مثلا لا يذكر أنّ "طلبة مرزوق" كان عميلاً للسّلطات الاستعمارية أو أنه كان مطلوبًا للعدالة. بدلاً من ذلك، يتمّ التركيز على آرائه السياسية المعارضة للنظام عن طريق نِكاتٍ يُلقيها على مسامع قاطني البنسيون. ولكن حافظ الفيلم عموما على كادر وروح الشخصية في سِماتها الاجتماعية الأساسية وهي تعقيد الشخصية، وتقديمها كصورة رمزية للطبقة الحاكمة السابقة، وكيف تأثرت هذه الطبقة بالتحوّلات الاجتماعية والسياسية في مصر. كما تكشف الشخصية عن الصراع الداخلي الذي يعيشه الأفراد الذين فقدوا مكانتهم الاجتماعية، وحاولوا التكيّف مع واقع جديد.

إنّ الأبعاد الثلاثة للشخصية (النفسية والجسمية والاجتماعية) تشكّل ركائز أساسية لبناء الشخصية فهي تتفاعل وتتكامل معًا لتشكّل كيانًا متكاملًا. فكما أنّ الجسد يحتاج إلى العقل والقلب ليعيش حياة متوازنة، فإن الشخصية تحتاج إلى هذه الأبعاد الثلاثة لتبدو حقيقية ومؤثرة. لذا، فعلى المبدع الذّي يرغب في بناء شخصيّة ناجحة أن يولي هذه الأبعاد اهتمامًا خاصًّا، وأن يَصفها بدقّة متناهية، متتبّعًا تطوّرها وتفاعلاتها مع محيطها.

ثانيا: جماليات الحيّز المكاني بين التشكيل الروائي والتصوير السينمائي رواية وفيلم خان الخليلي نموذجا

تتطلّب حركة الشخصيات وتسلسل الأحداث في السرد وجودَ إطار مكانيّ محدّد. هذا الإطار، الذي يُعرف في الدراسات السردية بالفضاء، هو عبارة عن مجموعة "الأماكن المتفرقة المترددة خلال مسار الحكي (...) إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة"[1]، ورغم تشابه الفضاء السّردي مع المكان الواقعي في استيعابه للحركة والانتقال، إلا أنّه يختلف عنه كونه فضاءً لفظياً متخيّلًا يُبنى بالكلمات في الرواية، أو فضاءً تصويريا مرئيا في الفيلم.

لا تكمن أهميّة الفضاء في الأعمال السّردية أو السينمائية في كونه انعكاسًا للمكان الواقعي بقدر ما تكمن في دلالته ووظيفتِه داخل النص. ففي الرّواية، اللغة هي الأداة التي تشكل الفضاء وتمنحه معنى خاصًا؛ بينما في الفيلم، الصورة هي التي تجسّد هذا الفضاء وتجعله حاضرًا بشكل ملموس. المخرج السينمائي يختار مواقع التصوير بعناية لتعزيز القصة وتأثيرها على المشاهد، سواء كانت هذه المواقع حقيقية أو من صُنع الأستوديو. هذه الميزة تجعل الفيلم أكثر واقعية وإقناعًا من المسرح مثلا، الذي يعتمد على مسرحٍ واحد ثابت.

تختلف علاقة السينما بالمكان بشكل جوهري عن علاقة الرّواية به، حيث يشكّل المكان في الرواية عنصرًا أساسيًا في بناء النص ودلالته ويساهم في تطوير الأحداث ويكشف عن عمق الشخصيات. أما في السينما، فالعلاقة بين الصورة والمكان أكثر تعقيدًا، إذ لا يقتصر دور المكان على تقديم خلفيّة للأحداث، بل يتحوّل إلى عنصر فعّال في سرد القصة، حيث يساهم الدّيكور والإضاءة في بناء المعنى وتجسيد الأجواء.

وبينما تشترك الرواية والسينما في استخدام المكان كعنصر أساسي، إلا أن طبيعة هذه الاستخدام تتباين بين وسيط وآخر. فالرّواية التي تعتمد على اللغة تبني فضاءً متخيّلًا يتشكّل في ذهن القارئ بناءً على الوصف اللغوي. يكون هذا الفضاء مفتوحًا على التأويل والتفسير، حيث يساهم القارئ في تشكيله وفقًا لتصوّراته الخاصة. أمّا السينما فتعرض صورة مرئية للمكان، ممّا يحد من مساحة التأويل ويوجّه نظر المشاهد إلى تفاصيل محددة.

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص64

المخرج السينمائي يضيف إلى المكان عناصر بصرية مثل الديكور والإضاءة، ممّا يمنحه حيوية وواقعية لا توجد في الرواية. هذه العناصر تساعد في بناء المعنى وتوجيه انفعالات المشاهد. وبالتالي يكون المكان في السينما أكثر من مجرّد خلفية، بل هو عنصر فعّال في سرد القصة.

1- المكان في الرواية:

المكان في الرّواية ليس مجرّد موقع جغرافي، بل هو رمز يحمل في طياته دلالات نفسية واجتماعية. يعكس الحالة النفسية للشخصيات، ويؤثّر في سلوكها وقراراتها. كما أنه يعكس القيم والمعتقدات السائدة في المجتمع الذي تدور فيه الأحداث. المكان هو مرآة تعكس صورة العالم كما يراه الكاتب.

يمكن أن يكون المكان في الرواية رمزا يحمل في طيّاته دلالات عميقة تعكس رؤية الكاتِب للعالَم؛ أو يكون رمزًا للماضي، أو للحاضر، أو للمستقبل؛ أو رمزًا للحرية، أو للسجن، أو للهوية. ومن خلال المكان يمكن للكاتب أن يعبّر عن أفكاره ومشاعره بطريقة غير مباشرة.

لا يقتصر دور المكان في الرواية على كونه مجرّد خلفية سلبية للأحداث، بل يتعدّى ذلك ليصبح شريكًا فاعلاً في تشكيلها وتطوّرها. ففي الأعمال الروائية المتميزة يتحوّل المكان إلى شخصية حيّة تتفاعل مع الشخصيات، تؤثّر فيها وتتأثّر بها. إنه أكثر من مجرّد مسرح للأحداث، بل هو نسيج الرّواية نفسه، يحمل في طياته دلالات عميقة.

لا يمكن تصوّر عمل روائي مكتمِل دون مكان محدد، فالمكان ليس مجرّد فضاء فارغ، بل هو شخصية بحدّ ذاته تؤثّر وتتأثر بالأحداث والشخصيات، حيث يوفّر السياق الذي تتكشف فيه الصراعات الداخلية والخارجية، ويحدد طبيعة العلاقات بين الشخصيات. فالمكان بتفاصيله الدقيقة يضيف إلى الرّواية بعدًا واقعيا ورمزيا في آنٍ واحد، وعليه فإن المكان "يشكل المسار الذي يسلكه تجاه السرد، ويتفاعل مع الحدث ليمنح للرواية تماسكها وانسجامها ويقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشييد خطابه، ومن ثم يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسة للمكان"[1].

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقفي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص20.

يؤثّر المكان سواء كان مشهدًا وصفيًا أو إطارًا للأحداث، بشكل وثيق في نسق الرواية. فهو لا يقتصر على كونه خلفية ثابتة، بل يتفاعل مع حركة السرد، ويؤثر فيها ويتأثر بها. فتنقل السارد بين الأماكن المختلفة يخلق إيقاعًا متغيرًا، ويؤدي إلى تحولات جوهرية في الحبكة، مما يشكل منحنى السرد العام[1].

يعدّ المكان أحد أهم العناصر البنائية في النصّ الروائي، فهو يشكّل الإطار الذي تتكشف فيه الأحداث، وتتفاعل فيه الشخصيات. فالكاتب المبدع يستطيع أن يستغلّ المكان كأداة فنية للتعبير عن أفكاره ومعانيه، وكشف جوانب خفية من نفسية شخصياته. فالمكان ليس مجرّد خلفية، بل شخصية متفاعلة تساهم في بناء الحدَث وتعميق المعنى.

يمكن تعريف المكان أيضا على أنه "شبكة متصلة من العناصر، كالظواهر والحالات والوظائف والأشكال، ترتبط ببعضها البعض بعلاقات مشابهة للعلاقات المكانية التي ندركها في حياتنا اليومية، مثل الاتصال والمسافة. وبالتالي فإن إدراكنا للمكان مرتبط بشكل وثيق بإدراكنا للأشياء الملموسة والعلاقات بينها"[2].

والمكان هو:" مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...الخ، تقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال، المسافة..."[3]، أي: إنّ المكان ليس مجرّد فضاء فارغ، بل هو ناتج عن العلاقات المتبادلة بين الأشياء والأحداث. فالأشياء هي التي ترسم حدود المكان وتُعطيه معنًى، ولا يمكن تصوّر مكان خالٍ تمامًا من الأشياء والظواهر.

المكان في الرواية ليس مجرّد إطار، بل هو مرآة تعكس شخصياتها وأحوالها النفسية. فكلّ مكان يحمل في طياته دلالات ومعانٍ ترتبط بطبيعة الشخصيات التي تتواجد فيه، مما يساهم في بناء عالم روائي متكامل ومتماسك.

"يشكل المكان في الرواية بُعدًا فنيًا هامًا يساهم في خلق الإيهام بالواقع. فمن خلال وصف المكان بدقة، يستطيع الكاتب أن يجعل القارئ يشعر وكأنه يعيش الأحداث بنفسه. المكان ليس مجرد إطار للأحداث، بل هو شخصية بحد

---

[1]– ينظر، مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، ص71.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ذاته تتفاعل مع الشخصيات الأخرى وتؤثر في مجريات القصة. هذا التأثير يختلف باختلاف نوع الرواية، ففي الروايات الواقعية، غالبًا ما يكون وصف المكان أكثر تفصيلاً وأهمية"[1].

يبدو تحديد المكان بدقّة في الرّواية –للوهلة الأولى– إجراءً يهدف إلى خلقِ وهمٍ بالواقعية. لكنّ حميد الحمداني يذهب أبعد من ذلك، فيرى أنّ هذا الأسلوب لا يقتصر على تصوير الأماكن الحقيقية، بل يتجاوزه ليشمل خلق عوالم متخيَّلة. هذه العوالم الافتراضية، برغم عدم ارتباطها بواقع ملموس، تمارس على القارئ تأثيراً مماثلاً للأماكن الواقعية، مما يثير تساؤلات حول دور المكان في الرّواية بشكل عام. بل إن بعض النقاد يذهبون إلى حد القول بأنّ المكان هو العنصر المحرّك الأساسي في الرواية الواقعية، خاصة وأن قدرته على خلق أجواء معينة والتأثير في نفسية الشخصيات لا يقل أهمية عن الأحداث ذاتها[2].

1-1- المكان في أدب نجيب محفوظ:

يعدّ المكان عنصرا حيويًّا في الأعمال الإبداعية، حيث يتداخل مع الوعي الإنساني على عدّة مستويات. فمن جهة، يُمثّل المكان مرآة تعكس الحالة النفسية للفرد، وتساهم في تشكيل هويته. ومن جهة أخرى، يحمل المكان دلالات اجتماعية وسياسية وثقافية، ممّا يجعله ساحة للتفاعل بين الأفراد والمجتمع. وبالتالي فإن المكان هو أكثر من مجرد إطار جغرافي، بل هو نسيج معقّد من العلاقات والتأثيرات. وهذا ما يؤكده نجيب محفوظ في قوله: "منذ مولدي في حي سيدنا الحسين وتحديدا في يوم الاثنين 11 ديسمبر عام 1911 ميلادية، وهذا المكان يسكن في وجداني عندما أسير فيه أشعر بنشوة غريبة جداً أشبه بنشوة العشاق، كنت أشعر دائماً بالحنين إليه لدرجة الألم، والحقيقة أن الحنين لم يهدأ إلا بالكتابة عن هذا الحي حتى عندما اضطرتنا الظروف لتركه والانتقال إلى العباسية. كانت متعتي الروحية الكبرى هي أن أذهب لزيارة الحسين. وفي فترة الإجازة الصيفية أيام المدرسة والتلمذة كنت أقضي السهرة مع أصحابي في الحسين، ونقلت عدوي الحب لهذا الحي إلى أصدقائي، فتحت أي ظرف لابد أن تكون السهرة في الحسين، وحتى لو ذهبنا لسماع أم

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص70

[2]– ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص71

كلثوم وتأخرنا إلى منتصف الليل لا نعود إلى منازلنا إلا بعد جلسة طويلة في «الفيشاوي» نشرب الشاي والشيشة ونقضي وقتا في السمر والحديث"[1].

تدلّ هذه المشاعر الجيّاشة من نجيب محفوظ تُجاه مكان مولِده على أنّ المكان ليس مجرّد عنصر زخرفي في الأعمال الإبداعية، بل هو عنصر أساسي يساهم في بناء المعنى وتعميق التجربة الفنية. فهو يحمل في طيّاته تاريخًا وجغرافيَا ونفسيَّةً، مما يجعله أداة قوية في يد المبدع للتعبير عن رؤيته للعالم.

يقول نجيب محفوظ: "حبي وارتباطي بالقاهرة القديمة لا مثيل له. عندما أمرُّ في المنطقة تنثال عليَّ الخيالات، وأغلب رواياتي كانت تدور في عقلي كخواطر حيّة أثناء جلوسي في هذه المنطقة. يخيّل لي أنه لا بد من الارتباط بمكان معين، أو شيء معين يكون نقطة انطلاق للمشاعر والأحاسيس. والجمّالية (حي شعبي في القاهرة) بالنسبة إليّ هي تلك المنطقة".[2] من خلال هذا التصريح يتجلى مدى ارتباط نجيب محفوظ بالمكان.

المكان في روايات نجيب محفوظ هو مرآة تعكس الواقع الاجتماعي المصري بكل تعقيداته. فالشخصيات التي يصوّرها، وحكاياتهم اليومية، لا تنفصل عن الأماكن التي تعيش فيها. المكان هو الحاضن الذي يشكّل شخصيات محفوظ ويؤثّر في سلوكياتهم وقراراتهم.

"تكتسب الأماكن في روايات نجيب محفوظ أهمية خاصة، فهي تحمل دلالات جغرافية ورمزية عميقة، وتساهم في بناء عالم روائي متكامل يعكس هوية المكان والشخصيات"[3].

يتحوّل المكان في أغلبِ رواياته إلى بطل حقيقي يتساوى مع الشخصيات، بل قد يتفوّق عليها أهمية. ففي روايات مثل "زقاق المدق"، "قصر الشوق"، "السكرية"، و"خان الخليلي"، يقدّم نجيب محفوظ المكان شخصيةً رئيسية، يتحكم في الأحداث والشخصيات، ويحمل في طياته دلالات عميقة. المكان هنا ليس مجرّد خلفية، بل هو شخصية متكاملة تتفاعل مع الشخصيات الأخرى، وتؤثّر وتتأثر بها.

---

[1]– زياد إبراهيم، نجيب محفوظ.."فتوة الحارة"، البوابة، 2015/08/30، موقع الكتروني، تم الاطلاع عليه في 2024/12/02، https://n9.cl/7syd2

[2]– خالد عزب، سيرة المكان الأول في روايات نجيب محفوظ، 26 يونيو 2024، موقع إلكتروني، راديو النجاح، تم الاطلاع عليه في 2024/12/01، https://n9.cl/wzk7h

3– ينظر، شريف الشافعي، نجيب محفوظ، المكان الشعبي في رواياته بين الواقع والإبداع، الدار المصرة اللبنانية، ط1، ديسمبر، ص11.

شهدت فترة ما بعد رواية "القاهرة الجديدة" 1945 تحوّلًا في اهتمام نجيب محفوظ، حيث توجه إلى أحياء القاهرة القديمة، وحيّ الأزهر والحسين خاصّة. وقد أسفر هذا التحول عن روايتين بارزتين هما "خان الخليلي" 1946 و"زقاق المدق" 1947. برع محفوظ في تصوير الحياة الاجتماعية المعقدة في هذين الحيَّين، مقدّما لنا لوحات واقعية نابضة بالحياة. وقد ترك هذا العمل الأدبي أثرًا بالغًا في نفوس القراء، حيث أصبحت صورة زقاق المدق رمزًا للحياة الشعبية المصرية. وينطبق الأمر نفسه على رواية خان الخليلي التي كانت مقدّمة لاستكشاف الكاتب للعوالم الخفية لهذا الحي العريق.

يقول الأديب جمال الغيطاني: "لم أر إنسانا ارتبط بمكان نشأته الأولي مثل نجيب محفوظ، عاش في الجمالية اثني عشر عاما هي الأعوام الأولي من عمره ثم انتقل الي العباسية لكنه ظل مشدودا إلى الحواري والأزقة إلى الحسين إلى الجمالية إلى الناس الذين عرفهم وعرفوه ثم كان المكان محورا لأهم وأعظم أعماله الأدبية"[1].

وهذا ما يتجلى في رواياته كما ذكرنا، حيث يوظّف محفوظ المكان لتصوير الحياة الاجتماعية في جميع جوانبها. فالحارة، بأسمائها وأزقتها وشخصياتها، هي تجسيد للحياة الأُسَريّة التقليدية، حيث تتجلى قِيَم التماسك والتراحم والتآزر، فمن خلالها يعكس محفوظ عاداتِ المجتمع المصري وتقاليدَه، وأفراحَه وأحزانَه، وصراعاتِه الداخلية. إنّ هذا التوظيف المتميز للمكان يمنح رواياته عمقا إنسانيا، ويجعلها تعكس تجربة الحياة المصرية بشكل حيويّ ومؤثّر.

"ألقى الدكتور مصطفى الضبع الضوء على أن نجيب محفوظ لم يكتب عن المكان، إنما كتب بالمكان، وأنه صنع من الحارة استوديو شبيهًا باستوديوهات السينما. حيث تتغير فيه الشخصيات والديكور، المكان عند نجيب محفوظ مرتبط بالزمان وليس بعيدا عنه، وإن كان الزمان قد يكون مختلفا عما هو خارجه، ففي ثرثرة فوق النيل، كان للعوامة زمانها الخاص بسكانها، ولا علاقة له بالعالم خارجها"[2].

وهذا ما سنقف عليه من خلال النموذج المختار للدراسة وهو رواية خان الخليلي لنجيب محفوظ:

---

[1]– أسرار القاهرة.. نجيب محفوظ روائي ولد من رحم شوارع مصر، محمد غنيم، جريدة الكترونية، اليوم السابع، 2023/08/29، تم الاطلاع عليه في: 2024/12/02، الساعة 08:23، https://n9.cl/rdsbho

[2]–المرجع نفسه.

2- خان الخليلي رواية وفيلما:

2-1- رواية خان الخليلي: بطاقة فنية

- **العنوان:** خان الخليلي
- **اسم الكاتب:** نجيب محفوظ
- **سنة النشر:** 1946
- **الناشر:** دار الشروق
- **عدد الصفحات:** 278
- **أهم شخصيات الرواية:**

●**أحمد أفندي عاكف:** بطل رواية "خان الخليلي"، يجسّد نموذجا لشخصية ممزّقة بين الطّموح المحبِط والواقع المرير. فبعد أن حرمته الظروف من استكمال دراسته وتحمَّل مسؤولية إعالة أسرته في سنّ مبكرة، وجد نفسه أسيرًا لروتين بيروقراطي خانق. هذا التناقض بين طموحاته الكامنة ورغباته المكبوتة، وبين واقعه الرتيب والممل، يولّد لديه شعورا عميقا بالمرارة والنّقمة على الحياة.

●**نوال:** فتاة جذّابة في سنّ السادس عشرة، تقطن في خان الخليلي، تُشعل شرارةَ الأمل في قلب أحمد عاكف. تجسّد نوال كل ما يحلم به من شباب وحياة جديدة، فتقع نفسه أسيرةَ سحرها وتتوق إلى قربها.

●**رشدي:** شقيق أحمد عاكف، يجسّد نموذج الشاب المتهوّر الذي يعيش حياة التَّرف والترفيه، على عكس أخيه الأكبر المتّزن والمسؤول. يعمل رشدي في بنك مصر ولكنّه يفضّل القمار والسّهر على العمل. هذا التناقض في الشخصية يجعله شخصية جذّابة ومثيرة للجدل.

●**المعلم نونو:** شخصية محورية في رواية "خان الخليلي"، يلتقي بها أحمد عاكف في مقهى "الزهرة" عقب انتقاله إلى حيّ خان الخليلي. يتميز نونو بحكمته وشخصيته الفريدة، ويصبح بمثابة مرشد لأحمد، يساعده على فهم الحياة في الخان وتحدياتها.

●**أحمد راشد:** المحامي الشاب المثقف، وله دور مهمّ في رواية "خان الخليلي"، فهو يمثّل صوت العقل والمعرفة، ويقدّم رؤية نقدية للمجتمع. يلتقي بأحمد عاكف في خان الخليلي، ويتبادلان الحوارات الفكرية التي توسّع آفاق كل منهما.

- **ملخص الرواية:**

رواية خان الخليلي لنجيب محفوظ تقع في 224 صفحة، نُشرت سنة 1946. تتناول الرّواية حياةَ المصريّين خلال الحرب العالمية الثانية. تجري أحداث الرواية في حيّ خان الخليلي الشعبي بالقاهرة، حيث يلتجئ أحمد عاكف وأسرته هربًا من قصف الحرب. تتشابك في الرواية قصّة حبّ أحمد بنوال، الفتاة الجذّابة، والتي تتأثر بشكل كبير بأحداث الحرب وتقلّبات القدر. يعكس محفوظ في روايته واقع المجتمع المصري في تلك الفترة، من خلال تصوير معاناة الناس، وتأثير الحرب على حياتهم اليومية.

تتجاوز الرواية حدودَ القصّة الشخصية لتتناول قضايا أوسع نطاقًا، كالأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر خلال الحرب. يستعرض الكاتب آراءَ المصريين المتباينة تُجاه الأحداث العالمية، ويصوّر تأثيرَ الدّعاية الحربية على الرّأي العام. كما يسلط الضوء على التغيرات التي طرأت على المجتمع المصري بعد انتهاء الحرب، وما تركته من آثار نفسية واجتماعية عميقة.

يرسم نجيب محفوظ لوحةً بانورامية للحياة في مصر خلال فترة حاسمة من تاريخها، متناولًا الأحداث بطريقة واقعيّة ومؤثّرة. تُعدّ الرواية شهادة أدبية قيّمة على تلك الفترة، ومن أهمّ روايات نجيب محفوظ التي تناولت الواقع المصري المعاصر.

2-2- فيلم خان الخليلي: بطاقة فنية

- **العنوان:** خان الخليلي
- **البلد:** مصر
- **الصنف الفني:** دراما
- **اللغة:** العامية المصرية
- **تاريخ الصدور:** 1966

- **مدة العرض**: 114د
- **المخرج**: عاطف سالم
- **سيناريو وحوار**: محمد مصطفى سامي
- **الإنتاج**: شركة القاهرة للسينما
- **المونتاج**: سعيد الشيخ
- **التصوير**: عبد العزيز فهمي
- **الموسيقى**: فؤاد الظاهري
- **قصة**: عن رواية نجيب محفوظ، ميرامار
- **التشخيص**:

الصورة رقم 82: ملصقة فيلم خان الخليلي

- "سميرة أحمد" في دور "نوال"
- "عماد حمدي" في دور "أحمد عاكف"
- "حسن يوسف" في دور "رشدي عاكف"
- "تحية كاريوكا" في دور "السيدة عليات"
- "محمد رضا" في دور "المعلم نونو"
- "آمال زايد" في دور "والدة أحمد"
- "توفيق الدقن" في دور "المعلم شفة"
- "عبد الوارث عسر" في دور "عاكف أفندي"
- "علي الغندور" في دور "كمال أفندي خليل"

- **ملخص الفيلم**:

فيلم خان الخليلي المقتبس من رواية خان الخليلي لنجيب محفوظ، عُرض سنة 1966، وتمحورت قصته حول عائلة أحمد عاكف التي هربت من القصف من حيّ السكاكيني إلى حيّ خان الخليلي لتبدأ الأحداث بالتتالي. يأخذنا الفيلم في رحلة إلى قلب القاهرة القديمة. تدور أحداث الفيلم حول أحمد عاكف، الذي هرب مع عائلته من قصف

الحرب العالمية الثانية إلى خان الخليلي، ليكتشف أنّ الحياة الجديدة تحمل معها صراعات جديدة. بين واجبات العمل وإعالته لأسرته، وبين طموحه وشغفه بالقراءة والتأليف، يجد أحمد نفسه ممزقًا بين الواقع القاسي وأحلامه الضائعة. تتعمّق الصراعات عندما يقع أحمد في حبّ جارته "نوال" التلميذة في الثانوية، ويصدم حين تقع نوال في حب أخيه رشدي الذي يقضي أوقات فراغه في اللّهو والمجون. وفي خضم هذه الصراعات، يخبّئ له المستقبل مفاجأةً مؤلمة وهي مرض أخيه رشدي بالسلّ وموته بعد خِطبتِه نوال. يموت رشدي تاركًا في قلب أحمد ونوال جرحًا عميقًا، ويترُكنا الفيلم نتساءل عن معنى الحياة والأمل في ظلّ الظروف القاسية.

3- أمكِنة الرواية وتأثيرها على الشخصيات:

تتنوّع الأماكن في الرّوايات بين ما هو مغلق وما هو مفتوح. فالأماكن المغلقة تتسم بالخصوصية والحميمية، وتعكس عمق العلاقات الشخصية. أمّا الأماكن المفتوحة فتكشف عن أبعاد أوسع، بما في ذلك الثقافة والمجتمع والنفسية، وتؤكّد على حريّة الفرد في التفاعل مع العالم من حوله. ولتعزيز الإحساس بالواقعية، لجأ نجيب محفوظ إلى تسمية الأماكن بأسمائها الحقيقية، ممّا زاد من عمق التصوير الفني.

اعتمد نجيب محفوظ على الوصف السردي لبناء عالم روائي متكامِل في رواية خان الخليلي، حيث يقدّم لنا وصفًا دقيقًا للأماكن والشخصيات والأحداث. هذا الوصف ليس حشوًا، بل هو أداة أساسية لبناء الخيال وتعميق الانغماس في القصة. سواء كان يصف مكانًا مغلقًا يعكس عمق النفس البشرية، أو مكانًا مفتوحًا يعكس اتساع العالم الخارجي، فإنّ الكاتب ينجح في خلق صور ذهنية واضحة للقارئ.

ومن خلال قراءتنا لرواية خان الخليلي وقفنا على توظيف مجموعة متنوّعة من الأماكن بين مغلقة ومفتوحة وهذه أبرزها:

3-1- الأماكن المفتوحة:

المكان المفتوح هو حيّز مشترك يتجاوز الحدود الفردية، يخضع لقوانين جامعة، ويمثّل فضاءً للتفاعل الاجتماعي. يمنح الفرد حريّة الحركة والتعبير دون قيود، شرط احترام العرف المجتمعي. هذا الفضاء هو ساحة تتحرّك فيها الشخصيات

الروائية، تعكس طبيعة الزمن الذي تعيشه، وتمثّله معالم مثل الشوارع والساحات والأنهار. قد يكون هذا المكان ملجأً آمنا أو فضاءً معاديًا، وذلك بحسب طبيعة العلاقة التي تربط الشخصية به وعوامل أخرى كالتاريخ والذاكرة الجمعية.

تتنوّع الأماكن المفتوحة في الرّواية بشكل كبير، بدءًا من الطّبيعة وصولًا إلى المدن الصّاخبة. كل مكان يحمل في طياته خصائص فريدة تؤثر على الأحداث والشخصيات. هذه الأماكن قد تكون حقيقية أو خيالية، كبيرة أو صغيرة، ثابتة أو متغيرة. المهم هو الدور الذي يلعبه المكان في إثراء التجربة الروائية وتعميقها. المكان المفتوح هو بمثابة قماشة فارغة يرسم عليها الروائي لوحته[1].

وعليه فإن المكان المفتوح هو "حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا غالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق"[2].

تعدّ الأماكن المفتوحة حاضنة للتفاعلات الاجتماعية المتنوعة، وعاكسة للتحوّلات المختلفة في المجتمع وأشكال العلاقات الإنسانية. تتمثّل هذه الأماكن بناء على درجة انفتاحها من جهة وكثافة حضورها في الرواية في:

خان الخليلي:

يعدّ خان الخليلي من أقدم الأحياء في مدينة القاهرة بتاريخها وحضارتها. هذا الحي العريق الذي يعود تاريخه إلى العصر المملوكي يزخر بالأسواق التقليدية والحِرف اليدوية والمحلّات التاريخية. يشتهر خان الخليلي بجوّه الفريد الذي يجمع بين الأصالة والمعاصرة، ما جعله مصدرَ إلهام لكثير من الأدباء والفنانين، أبرزهم الأديب الكبير نجيب محفوظ الذي خلّد ذكراه في رواية خان الخليلي؛ حيث يقول محفوظ:"**واتجه إلى خان الخليلي يتسمت هدفه الجديد، فعبر عطفة ضيقة إلى الحي المنشود، حيث رأى عن كثب العمارات الجديدة تمتد ذات اليمين وذات الشمال، تفصل بينها طرقات وممرات لا تحصى، فكأنها ثكنات هائلة يضل فيها البصر. وشاهد فيما حول مقاهى عامرة ودكاكين متباينة –ما بين**

[1]– ينظر، جعفر الشيخ علوش، السرد ونبوءة المكان، ص108

[2]– أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009 ص51

دكان طعمية ودكان تحف وجواهر– ورأى تيارات من الخلق لا تنقطع، ما بين معمم ومطربش ومقبع، وملآت آذنيه أصوات وهتافات ونداءات حقيقة بأن تثير أعصابا قلقة كأعصابه، فتولاه الارتباك واضطربت حواسه"[1].

يدقّق نجيب محفوظ في وصف حيّ خان الخليلي كمكانٍ مفتوح تحمل الرّواية اسمه، حيث يصورّه كمتاهة من الأَزقّة الضيّقة والمتشابكة، تتداخل فيه الحداثة مع القِدم في مزيج معماريٍّ فريد. يزخر المكان بالحركة والنشاط، حيث تتدفّق فيه تيّارات البَشر وتتبايَن الأصوات، ممّا يخلق جوًا من الصخب والحيوية. تنوّع التجارة حاضر بقوة، فمن دكاكين التحف إلى مقاهي الشاي، يجد الزائر كل ما يبحث عنه. ومع ذلك، قد يخلق هذا التنوع والتزاحم شعورا بالارتباك والضياع، مما يضيف إلى المكان لمسةً من الغموض والجاذبية. خان الخليلي في رواية محفوظ هو أكثر من مجرّد حي، إنه تجربة حواس متكاملة، مزيج من التاريخ والحاضر، من الهدوء والصخب، ومن المألوفِ والغريب.

تأثير حيّ خان الخليلي على الشخصيات:

يمثّل حيّ خان الخليلي في الرواية أكثر من مجرّد مكان بل ملاذًا آمنًا، ومصدرًا للطمأنينة، ورمزًا للتديّن والتقاليد. يمنح الشخصياتِ شعورا بالانتماء والهويّة، ويؤثّر بشكل كبير على نظراتهم للحياة والمستقبل. فالأب يراه ملاذا آمنا يَحميه من شرور العالم، بينما يراه الابن مكانًا للتأمّل والتساؤل. وبالتالي يتعدّى الحيّ كونه مجرّد خلفية للأحداث، بل هو شخصية مؤثّرة في الرواية، تشكّل وعيًا جماعيًا للشخصيات وتؤثّر في قراراتهم وأفعالهم.

يقول محفوظ على لسان الشخصيات: "فقال الأب بحزم:" **هذا الحي في حمى الحسين رضوان الله عليه، وهو حي الدين والمساجد، والألمان أعقل من أن يضربوا قلب الإسلام وهم يخطبون ود المسلمين؟**

فابتسم أحمد وقال: وإذا ضرب كما ضرب السكاكيني خطأ من قبل؟

فقال الرجل وقد ضاق صدره:

[1]– نجيب محفوظ، خان الخليلي، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 2006، ص08/07.

لا تجادل في الحق، إني متفائل بهذا المكان خيرا، وأمك به راضية، وإن كانت ثرثارة لا تعرف الحمد والشكر، وأنت نفسك مطمئن راض، ولكنك تدعي حكمة زائفة، وتتظاهر بشجاعة كاذبة، هلم فاخلع ثيابك ودعنا نتناول غداءنا.

فابتسم أحمد وتراجع إلى حجرته وهو يقول لنفسه:" صدق أبي"[1].

3-2- الأماكن المغلقة:

يكتسب المكان وجوده من خلال تفاعله مع الإنسان وتلبيةِ احتياجاته، وتتنوّع الأمكنة التي يشغلها الإنسان بين مفتوحة ومغلقة. فالأمكنة المفتوحة يضفي عليها الإنسان طابعًا خاصًا يتناسب مع عصره واحتياجاته؛ وأمّا الأماكن المغلقة فيسكن بعضها ويستخدم بعضها لأغراض مختلفة؛ وهذا يشكّل نسيجًا معقدًا من العلاقات بين الإنسان والمكان. "تحتضن الأماكن المغلقة عالمًا متناقضًا من المشاعر والأفكار، فهي تفيض بالحياة الداخلية، حيث تتراكم الذكريات والأحلام والتطلعات، وفي الوقت نفسه، قد تحمل في طياتها شعورًا بالوحدة والخوف. هذا التناقض يجعلها ملاذًا آمناً في بعض الأحيان، وكابوسًا مقيدًا في أحيان أخرى، تمامًا كما يختلف الشعور بالبيت عن السجن"[2].

تمثّل الأماكن المغلقة في الرواية امتدادًا للشخصيات التي تسكنها، فهي تعكس حالتهم النفسية وتؤثّر في سلوكهم. المكان المغلق ليس مجرد فضاء هندسي، بل هو مرآة تعكس الذات البشرية ومعاناتها. علاقة الإنسان بالمكان المغلق علاقة متشابكة، تتراوح بين التطابق والصراع، وبين الانسجام والغربة.

المكان المغلق هو الملاذ الذي يلجأ إليه الإنسان، سواء كان ذلك اختيارًا شخصيًا أو ضرورة ملحّة. إنّه الحيّز الذي يوفّر الحماية والأمان، ويُشكِّل فضاءً للحياة اليومية وممارسة الأنشطة المختلفة: "هناك صراع دائم بين المكان كعنصر فني، وبين الإنسان الساكن فيه، ولا يتوقف هذا الصراع إلا إذا بدأ التآلف يتضح ويتحقق بين هذين الإثنين"[3].

---

[1]- نجيب محفوظ، خان الخليلي، مرجع سابق، ص11

[2]-ينظر، حفيظة أحمد، بينة الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، ط1، 2007، ص134

[3]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص44

لا يتآلف الإنسان مع مكان جديد إلا بعد أن يتعوّد عليه ويتأقلم مع بيئته. فمع مرور الوقت ينسج الإنسان علاقات جديدة ويصنع ذكريات خاصة في هذا المكان غير المألوف. هذه العلاقات والذكريات هي التي تبني جسورًا من التآلف بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه. فحتى لو كان المكان بسيطًا ومتواضعًا، فإن شعور الإنسان بالراحة والانتماء إليه يكفي لخلق رابطة قوية، وهكذا يتحوّل المكان الجديد من مجرّد بيئة إلى مساحة شخصية تحمل بصمات الإنسان وتاريخه.

تلعب الأماكن المغلقة في رواية "خان الخليلي" دورًا حاسمًا في بناء الأجواء النفسية للشخصيات وتطوير الأحداث. فمن خلال هذه الأماكن يستكشف نجيب محفوظ أعماق النفس البشرية ويصوّر التناقضات الاجتماعية. ومن أبرز هذه الأماكن:

البيت الجديد:

يصف نجيب محفوظ في الرّواية البيتَ الجديد الذي انتقلت إليه عائلة أحمد أفندي، حيث كان بيتًا متواضعًا ومزدحمًا بالأثاث، ممّا يعكس الظروف المعيشية الصعبة التي كانت تعيشها الأسرة. فقد كانت الصالة صغيرة يتكدّس فيها الأثاث، والحجرات ضيّقة، مما يدل على أن الأسرة كانت تسكن في مساحة محدودة. كما أنهم اضطروا لتكديس الأثاث في الحجرات، مما يشير إلى قلة المساحة المتاحة. وعلى الرغم من صغر حجم الشقة، إلا أن الأم حاولت ترتيبها وتنظيمها قدر الإمكان، حيث خصصت لكل فرد من أفراد الأسرة حجرة، وأعدّت حجرة لابنها الغائب، مما يعكس اهتمامها بأسرتها ورغبتها في توفير جو مريح لهم.

يقول نجيب محفوظ في الرواية: "**ووجد أحمد نفسه في صالة صغيرة مزدحمة بأحزمة المتاع والمقاعد وقطع الأثاث، وضعت السفرة في وسطها وحميت بالآنية ولقات الأبسطة، وكان بها بابان على يمين الداخل وفي مواجهته، فنظر فيها حوله في صمت**"[1].

1- نجيب محفوظ، خان الخليلي، مرجع سابق، ص09

ويقول الروائي أيضا: "**ارتاح واطمأن والحمد لله وعسى أن يصدق رأيه، ولكن الشقة صغيرة والحجرات ضيقات، فحشرنا الأثاث فيها حشرا و"اللي انكتب على الجبين لازم تشوفه العين**"[1].

ويُسهب محفوظ في وصف المكان بقوله: "**وجعل يصغي إلى أمه ويتفحص ما حوله، فرأى ردهة تمتد على يسار القادم، على يمينها تقع حجرتان، وفي الناحية المقابلة للمطبخ والحمام. وقد أشارت أمه على الحجرة التي تواجه باب الشقة الخارجي وقالت له، "حجرتك" أما حجرتا الردهة فقد أعدت أولاهما لنوم والديه، وقالت أمه عن الأخرى:" سنحتفظ فيها بأثاث أخيك ونتركها خالية على ذمته**"[2].

يعدّ المنزل الملاذ الآمن الذي يحمي الإنسان من تقلّبات الطبيعة ومخاطرها، والغرفة هي جزء خاص من هذا الملاذ، تتميّز بالراحة والسكينة التي تساعد على الاسترخاء والاستجمام.

غرفة أحمد:

تعدّ غرفة أحمد في الرّواية انعكاسًا لظروفه المعيشية المتواضعة وحبّه للقراءة والمعرفة. فقد وصف نجيب محفوظ الغرفة بأنها ضيّقة ومزدحمة بالأثاث، حيث تمّ حشر الأثاث فيها بشكل غير منظّم بسبب قلّة المساحة. كما كانت المكتبة مليئة بالكتب التي كُدّست عشوائيًّا، ممّا يدل على شغف أحمد بالقراءة ورغبته في المعرفة. وتتميّز الغرفة بوجود نافذتين تطلّان على الحيّ، ما يمنح أحمد فرصةَ مشاهدةِ الحياة من حوله والاستمتاع ببعض الهواء والضوء.

يقول نجيب محفوظ في وصف غرفة أحمد: "**وألقى على حجرته نظرة فاحصة فوجدها قد وسعت أثاثه تحت ضغط محا ما كان لها متناسق، تليه المكتبة كدست على كثب منها الكتب، وكان بها نافذتان فرغب أن يلقى نظرة عجلى من كل منهما، فدلف من اليمنى وفتحها، وكانت تطل على الطريق الذي جاء منه، ومنها استطاع أن يتبين معالم الحي من على، فرأى العمارات شيدت على أضلاع مربع كبير المساحة، وأقيمت في ساحة المربع التي تحيط بها العمارات مربعات صغيرة من الحوانيت تلتف بها الممرات الضيقة، فكانت نوافذ العمارات وشرفاتها الأمامية تطل على أسطح الحوانيت، وتأخذ نصيبها من الهواء والشمس**"[3].

---

[1]– نجيب محفوظ، خان الخليلي، مرجع سابق، ص10

[2]– المرجع نفسه، ص10

[3]– المرجع نفسه، ص11

تأثير البيت الجديد على الشخصيات:

على الرّغم من الارتياح المؤقت الذي شعرت به الأسرة عند انتقالها من المنزل القديم هربا من القصف والقنابل، إلا أنه سرعان ما بدأت الأمور تتشابه في هذا الحي الجديد والمنزل الجديد.

فانتقال أحمد وعائلته إلى البيت الجديد في خان الخليلي قد ترك آثارًا نفسية عميقة على شخصية أحمد. فقد شعر بالضيق والحشر في المساحة الصغيرة وفقدانِ الراحة والترتيب اللذين كان يتمتع بهما في منزله السابق. كما عانى من شعور بالغربة والعزلة في بيئة جديدة ومختلفة، وأصابته حالة من القلق والمجهول تجاه المستقبل. هذا التغيير المفاجئ في المكان أثّر على حالته النفسية بشكل عام مما أدّى إلى شعور بالإحباط والحنين إلى الماضي بالرغم من معاناته في منزله القديم.

مقهى الزهرة:

تمثّل المقاهي في رواية خان الخليلي، كما وصفها نجيب محفوظ، أكثر من مجرد أماكن لتناول القهوة. فهي تشكّل عقدة مركزية في حياة المجتمع، حيث تتجمّع فيها شرائح مختلفة من الناس لمناقشة شؤون الحياة اليومية وتبادل الآراء والأخبار. تتميّز هذه المقاهي بصغر حجمها وموقعها الاستراتيجي في الشوارع الرئيسية والممرّات الحيوية، مما يجعلها نقاط التقاء طبيعية للسكان. بالإضافة إلى ذلك، تشير الرواية إلى كثافة هذه المقاهي وانتشارها الواسع في الحي، مما يعكس أهميتها كمركز اجتماعي وثقافي. كما أنّ قدرة هذه الأماكن الصغيرة على استيعاب أعداد كبيرة من الزوار، كما جاء في وصف احتلال الجماعة لأكثر من ثُلث القهوة، تشير إلى دورها المحوري في حياة الناس اليومية.

يقول نجيب محفوظ في الرواية: "**وعند مساء اليوم الثاني غادر العمارة ووجهته قهوة الزهرة، فوجدها عند مدخل شارع محمد على الكبير، وهو السابق لشارع إبراهيم باشا، وكانت في حجم الدكان ذات مدخلين أحدهما على شارع محمد علي والثاني على الممر الطويل الذي يؤدي إلى السكة الجديدة، وقد وجد في الحي من أمثال هذه القهوة عشرات حتى قدر قهوات الحي بمعدل قهوة لكل عشرة من السكان**"[1].

ويقول أيضا: "**واحتلت الجماعة على صغرها أكثر من ثلث القهوة**"[2].

[1]– نجيب محفوظ، خان الخليلي، مرجع سابق، ص49/48.

[2]– المرجع نفسه، ص51

تأثير القهوة على أحمد:

إنّ لذهابِ أحمد إلى المقهى تداعيات نفسيّة عليه، فقد عملت زياراته للمقهى كمحفّز نفسي لشخصيته، وكشفت عن عمق مشاعره وتقلباته المزاجية. ففي لحظة كانت القهوة بمثابة شرارة أشعلت غضبه وحقده، وفي لحظة أخرى، كانت بوّابةً لفتح أبواب ذكرياته الحالمة. وبذلك عكست القهوة الحالة النفسية المعقّدة لأحمد، وكشفت عن تأثير البيئة المحيطة والذكريات الشخصية على مشاعره وأفكاره.

يقول نجيب محفوظ متحدثا عن ولوج أحمد للمقهى: "**وأقبل على القهوة متمهلا مترددا لأنه لم يتعود ارتياد المقاهي ولا ألف جوها**"[1].

ويقول الروائي أيضا: "**ولبث فترة قصيرة، ثم غادر القهوة عائدا إلى البيت هائج النفس ثائر الكرامة، ولحسن الحظ ذكر فجأة الغلام، وسرعان ما تغيرت حاله ورفت على حواسه الملتهبة نسمة رطيبة أذهبت رياح الحقد والغضب، وتمثلت لخياله العينان النجلاوان، والنظرة الفاتنة، فتنهد متحيرا، وهمس لفؤاده "سأراه حتما مرة أخرى**"[2].

المخبأ /الملجأ:

يصوّر نجيب محفوظ الملجأ كفضاء مظلم ومخيف، يبعث على القلق والرعب، ويشبه إلى حد كبير السجون في بساطته وافتقاره إلى أيّ نوع من الراحة. فالظلام الحالك والأصوات المرتفعة والذكريات المؤلمة تخلق جوًا من الكآبة واليأس. وعلى الرغم من أنه يوفر الحماية الجسدية، إلا أنه يسلب سكانه الشعور بالأمان والاستقرار. فالبناء الصلب والمقاعد الخشبية والتراكمات الترابية تعكس طبيعة المكان القاسية والمؤقّتة، وتؤكّد على معاناة الناس في ظلّ الحرب والنّزوح.

يقول نجيب محفوظ في وصفه لهذا المكان المغلق في الرواية: "**وسبقت الأسرة إلى الباب في ظلمة حالكة، وخرجوا جميعا إلى الردهة الخارجية متحسسين الحائط إلى السلم الحلزوني، وهناك بلغت آذانهم جلبة اليقظة التي شملت الدور جميعا، ومزق السكون صفقات الأبواب وهي تغلق، ووقع أقدام المهرولين على السلم، وتصاعد أصواتهم بالكلام والضحكات العصبية، وهبطت القافلة مهتدية إلى الداربزين تخوض بحار الظلمات، ويسوقها الخوف والفزع،**

[1]– نجيب محفوظ، خان الخليلي، مرجع سابق، ص49

[2]– المرجع نفسه، ص62

وفي الطريق أرشدهم أشباح السكان وأصواتهم إلى الطريق فلم يحتاجوا إلى الاستدلال بخادمهم، وكانت الطرقات المسقوفة تبدو كداخل البيوت مظلمة، أما الآخر فيخفف شعاع النجوم الشاحب من شدة ظلمتها، وعاد بهم الخوف إلى ذكريات تلك الليلة الجهنمية فانقبضت صدورهم وعلوا يقلبون وجوههم في السماء كلما لاحت لهم. ثم بلغوا مدخل المخبأ في تيار من القوم غير منقطع، وهبطوا مع سلمه في باطن الارش حتى وجدوا أنفسهم في مكان متسع بهر أعينهم –المخدرة بالظلام– بمصابيحه الكهربائية القوية، وكان سقفه وجدرانه تترك في نفس المشاهد أثر عميقا بصلابتها وشدة مراسها، وقد التصقت بجوانبه مقاعد خشبية مستطيلة، وبعثرت في وسطه كثبان من الرمل، ومضت الأسرة إلى أحد الأركان واتخذت مجالسها وتفرق القاعدون إلى الأركان والمقاعد"[1].

تأثير الملجأ على الشخصيات:

يوحي وصف نجيب محفوظ للملجأ في روايته "خان الخليلي" إلى كونه مكانًا موحشًا ومخيفًا أكثر منه مكانًا للنجاة؛ حيث يعكس حالة نفسية واجتماعية معقّدة. ففي ظلّ الظلام والخوف اللذين يلفّان المكان، تتجلّى جملة من التأثيرات على الشخصيات، من بينها تعزيز غريزةِ البقاء وتقويض الشّعور بالأمان. كما أنّ الملجأ يكشف عن جوانب خفيّة من النفوس، حيث تتجلى مشاعر الوحدة والعزلة حتى في وسط الحشود. وعلى الصّعيد الاجتماعي، يساهم الملجأ في تعزيز التضامن بين الأفراد، لكنه في الوقت نفسه يكشف عن التوتّرات والصّراعات التي قد تنشأ في ظلّ الظروف الصعبة.

4- الفضاء السينمائي:

شهدت السينما قفزةً نوعيّة بفضل التطوّر الهائل في التقنيات البصرية. فبفضل الكاميرا، استطاعت السينما أن تخلق فضاءات مكانية مرئية واقعية، مما ساهم في تعزيز تجربة المشاهدة. هذا التطور جعل من السينما فنًّا مرئيًا بامتياز، حيث يمكن للمشاهد أن يستكشف العوالم المختلفة التي تقدّمها السينما من خلال الشاشة، ما جعل الكثير من المختصين يعتبرون السينما "واقعا موازيا للواقع"[2]، لتميُّزها بالقدرة على خلق واقع موازٍ يجذب المشاهد إليه. فمن خلال

[1]– نجيب محفوظ، خان الخليلي، مرجع سابق، ص69

[2]– وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، مرجع سابق، ص80

الصور المتحركة يستطيع المشاهد أن ينغمس في عالم الفيلم، ليشعر وكأنه يعيش أحداثه ويتفاعل مع شخصياته، مما يترك أثرا عميقاً في وجدانه.

الفضاء السينمائي هو عنصر حيوي يساهم في بناء المعنى وتوجيه نظرة المشاهد. من خلال التأطير والترتيب الدقيق للشخصيات والأجسام، يكشف المخرج عن أهمية كل عنصر في السرد. فمساحة الفضاء المخصصة لكل شخصية تعكس قوتها ونفوذها، بينما تقارب الشخصيات في فضاء واحد يشير إلى علاقة قوية أو صراع محتمل. علاوة على ذلك، يستخدم الفضاء كرمز وعلامة دلالية؛ فمثلاً، الأماكن الضيقة تعكس التوتر والضغط النفسي، بينما الأماكن الواسعة تعبّر عن الحرية والانطلاق. وبذلك يكون الفضاءُ لغةً بصريّة يستخدمها المخرج للتعبير عن الأفكار والمعاني.

وعليه يشكّل المكان مكوّنا محوريا في بناء السرد، فكلّ حدث يرتبط بمكان وزمان محدَّدين، ممّا يجعل المكان عنصرًا لا غنى عنه في أيّ حكاية. ويعرّفه لوتمان بقوله: "هو مجموعة الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة..) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة "[1].

يُعدّ المكان الحيّزَ الجغرافي الذي تتجسّد فيه أحداث السرد، وهو ما يُعرف في الدراسات الأدبية الغربية بـ"الفضاء الجغرافي". هذا الفضاء لا يتولّد بمَعزل عن مضمون النص الروائي، بل هو جزء لا يتجزأ منه. وتجدر الإشارة إلى أنّ أهمية المكان في مختلف الفنون تتفاوت باختلاف النوع الأدبي وتقنيات الكاتب. نجد الناقد الفرنسي "مارسيل مارتين" يشدّد على أهمية المكان في السينما بقوله: "إن المكان في المسرح إلى جانب الهندسة والنحت والرقص، فنون داخل الفضاء "dans l'espace"، على عكس السينما، والاختلاف عميق فهي فن للفضاء "de l'espace".[2]

وعليه لا يمكن النظر إلى المكان في السينما على أنّه مجرّد خلفية جامدة، بل هو عنصر حيوي وركيزة أساسية لبناء الفيلم. يحمل المكان في طيّاته دلالات عميقة، ويشكّل جزءًا لا يتجزأ من الحدث، ويؤثّر بشكل كبير على سير الأحداث والشخصيات. يجب التعامل مع المكان بحرفية فنية، بحيث يكون عنصرًا متوازنا مع العناصر الأخرى للفيلم، يساهم في إثراء المعنى وتعميق التجربة السينمائية.

---

[1]– سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية (خبايا صناعة الصورة)، الأردن، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص85

[2]–المرجع نفسه، ص88

تتميّز الأفلام الجيّدة بقدرتها على توظيف المكان بوصفه عنصرًا فاعلًا، لا مجرد خلفية للأحداث. فالعلاقة الوثيقة بين المكان والموضوع والشخصيات تمنح العمل عمقًا إضافيًا. كما قال جورج بلان: "حيث لا توجد أحداث لا توجد أماكن"، مما يؤكد أن المكان والحدث وجهان لعملة واحدة. وبالتالي، فإن المكان ليس مجرد حاوية للأحداث، بل هو عنصر حيوي يحرك الشخصيات ويؤثر في سلوكياتهم، ويشكل البيئة التي تتفاعل فيها مع المجتمع.[1]

يمثّل المكان الوعاءَ الذي تتشكّل فيه الأحداث وتتجلّى فيه الفكرة المحورية للعمل الفني. فكما أشار "مارسل مارتيني": "المكان هو "الشكل العام الجوهري للحساسية السينمائية"، إذ يتجسد من خلاله البعد البصري للفيلم. ويرتبط المكان ارتباطًا وثيقًا بكل عناصر العمل الأخرى، من شخصيات وأحداث وديكور، ليؤلف معها منظومة متكاملة تعكس رؤية المخرج الفنية، كما لا بد أن نميز بين الفضاء الطبيعي وفضاء الأستوديو، وبين المكان الداخلي والخارجي"[2].

يتباين الفضاء السينمائي بين فضاءاتٍ محدودة كالأماكن الدآخلية، وفضاءات شاسعة مفتوحة كالأماكن الخارجية:

4-1- الفضاء الدّاخلي:

يعتمد صنّاع السينما في الفضاءات المغلقة على التصوير الداخلي، وهو فنّ التقاط الصور داخل الأماكن المغلقة مثل الأستوديوهات والقاعات باستخدام تقنيات الإضاءة والديكور لإبراز جمال الفضاء، والتركيز على ملامح وردود أفعال الشخصيات، وتكوين اللقطات المثالية[3].

ومن خلال مشاهدتنا لفيلم خان الخليلي انتقينا بعض النماذج للأماكن المغلقة ومنها:

المقهى: تمّ تصوير العديد من مشاهد فيلم "خان الخليلي" في أماكن داخلية متنوّعة، مثل البيت والدكّان والحانة والمقهى، وسنتوقف عند المقهى لاحتلاله مكانة خاصة في الفيلم الذي نحن بصدد دراسته، تماما كما هو الحال في رواية نجيب محفوظ التي اقتبُس منها هذا الفيلم. ونظراً لمحدودية التقنيات السينمائية في فترة إنتاج الفيلم، غلب على مشاهد

---

[1]– سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية (خبايا صناعة الصورة)، مرجع سابق، ص88

[2]– عمار إبراهيم الياسري تقديم القادر الديلمي، البرامج التفاعلية التلفزيونية (تمظهرات الشكل وبناءه الدلالي)، عمان، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص113–114

[3]– ينظر، محمد فلاح القضاة: أ.ب التلفزيون والسينما، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1994، ص209.

المقهى طابع الإضاءة الخافتة، وكان اعتماد صنّاع الفيلم في المشاهد التي تم تصويريها في الخارج على ضوء الشمس الطبيعي، وفي الأماكن المغلقة على أدوات الإضاءة البسيطة المتاحة آنذاك.

يعدّ مقهى "الزهرة" الذي ورد ذكره في رواية محفوظ، والذي ظهر أيضاً في الفيلم، من أهمّ المحطات التي ركز عليها العَملان. فكما رصد محفوظ تفاصيل حياة أبطالِه اليوميّة في هذا المقهى، حرص مخرج الفيلم على تسليط الضوء على هذا المكان بشكل خاصّ. كما توضّح الصورة رقم 83 المستخرجة من الفيلم والتي تبرز مقهى الزهرة، حيث نلاحظ محاولة المخرج نقل جوّ المقهى كما صوّره محفوظ، من خلال لقطات سريعة تُبرز جدرانه وروّاده وصاحبه. وعلى الرغم من محدودية التقنيات، تمكَّن صنّاع الفيلم من تقديم رؤية بصرية قريبة من الوصف الأدبي للمقهى.

في الفيلم، كما في الرواية، يمثّل المقهى ملاذا آمنا لأحمد عاكف، حيث يلجأ إليه هربا من ضغوط الحياة اليومية والآثار النفسية المدمّرة للحرب والخذلان والخيبة العاطفية التي تعرّض لها.

الصورة رقم 83[1]: مقهى الزهرة

الملجأ:

تم تصوير الملجأ في فيلم خان الخليلي كحجيمٍ أرضي. صراخ الأطفال وبكاؤهم المتواصل، وأصداء القنابل التي تهز المكان، والإضاءة الخافتة الكئيبة، كلها عناصر رسمت لوحة قاتمة ومخيفة. لم يكن الملجأ ملاذا آمنا، بل تحوّل إلى سجن مرعب، حيث يتجسد الرعب والخوف في كل زاوية. وبذلك، نجح الفيلم في نقل صورة واقعية ومؤثرة عن الأوصاف التي رسمها

[1]- **فيلم خان الخليلي، إخراج: عاطف سالم، سيناريو وحوار: ممدوح الليثي، إنتاج: شركة القاهرة للسينما، قصة: عن رواية نجيب محفوظ (خان الخليلي)، 1966، الدقيقة**

نجيب محفوظ للملجأ، محوّلاً كلماته إلى مشاهد حية على الشاشة، كما توضّحه الصورة رقم 84 المستخرجة من فيلم خان الخليلي.

الصورة رقم 84[1]: الملجأ

4-2- الفضاء الخارجي:

يعتمد صنّاع الفيلم في الفضاء الخارجي المفتوح على التصوير الخارجي. فبخلاف التصوير الداخلي الذي يعتمد على بيئة مسيطر عليها، يتميّز التصوير الخارجي بمرونته واعتماده على العناصر الطبيعية المتغيّرة. هذه المرونة تتيح للمصوّرين خلق أجواء متنوّعة ومختلفة، ولكنها تفرض في الوقت نفسه تحديات إضافية تتعلق بالإضاءة والطقس والموقع الجغرافي".[2]

فعلى عكس الفضاءات الداخلية التي تتطلب جهدًا كبيرًا في الديكور والإضاءة الاصطناعية، يعتمد الفضاء الخارجي بشكل أساسي على سحر الطبيعة وإضاءة الشمس. هذا التباين يجعل التصوير الخارجي أكثر واقعية ومصداقية، مما يعزّز تجربة المشاهد ويضفي على العمل الفني لمسةً من الجمال الطبيعي.

ومن الأمكنة الخارجية في فيلم خان الخليلي:

خان الخليلي:

يُعدّ خان الخليلي جوهرة القاهرة القديمة، شاهدا على تاريخها العريق وحضارتها المزدهرة. يعود هذا الحيّ الساحر إلى العصر المملوكي، ويزخر بأسواقه النابضة بالحياة، وحِرفيّيه المَهَرة، ومحلاته التاريخية التي تحمل عبق الماضي. يتميّز خان

[1]- فيلم خان الخليلي، مرجع سابق، الدقيقة 03

[2]- ينظر، محمد فلاح القضاة: أ.ب التلفزيون والسينما، مرجع سابق، ص210

الخليلي بجوّه الفريد الذي يجمع بين أصالة التراث وروح العصر، مما جعله ملهما للعديد من الأدباء والفنانين. يجسّد فيلم "خان الخليلي" المقتبس من رواية نجيب محفوظ هذا الجو الساحر؛ فكما نلاحظ في الصّورة رقم 85 تأخذنا الكاميرا في رحلة عبر زوايا الحي العتيقة، ونرى مقهى "الزهرة" يتوسّط المشهد، والعمّ نونو الخطّاط يمارس حرفته ببراعة. تتجوّل الكاميرا في شوارع الحي، متتبّعة خُطى أحمد عاكف، لتُرينا تفاصيل المكان كما تخيّلها الكاتب الكبير نجيب محفوظ، وجسّدها المخرج بكامرته وأدواتِه السينمائية.

الصورة رقم 85[1]: خان الخليلي

تُبرز لنا السينما مرونةً لا حدودَ لها في التعامل مع المكان؛ فالكاميرا قادرة على الانتقال بين أقصى بِقاع العالم في لمح البصر. يمكننا أن نجد أنفسنا في قلب الغابة الإفريقية لحظة، ثم ننطلق إلى صخب المدن الآسيوية في اللحظة التالية. لا يقتصر الأمر على ذلك، بل يمكننا أن نرتفع إلى آفاق السماء داخل طائرة، أو أن ننزل إلى أعماق الأرض في مَنجم مظلم. هذه الحرية المكانية المطلقة هي ما تمنح السينما سحرَها وقدرتها على نقلنا إلى عوالم لا حصر لها.

[1]– فيلم خان الخليلي، مرجع سابق، الدقيقة 34

نقد وتقييم:

امتدادًا لدراسة البُعدين الأيقوني واللساني في النماذج المختارة ضمن هذه الأطروحة، يتوقّف هذا الفصل عند نموذجين من روايات نجيب محفوظ، حيث نتناول فيهما كيفية انتقال النص من صفحات الرواية إلى الفضاء السينمائي. وقفنا في أوّل مبحث عند رواية ميرامار لندرس الشخصيات في عوالم نجيب محفوظ متّخذين رواية ميرامار نموذجًا، وتتبّعنا انتقال هذه الشخصيات وكيف وظّفها المخرج كمال الشيخ في شاشة السينما من خلال فيلم ميرامار، وتوصلنا إلى مجموعة من الملاحظات والنقاط نعرضها كالآتي:

- اختلاف نهاية فيلم ميرامار عن نهاية الرواية: اختلفت نهاية الفيلم عن نهاية الرواية وخاصة فيما يتعلق بالرمزية العميقة التي أضفاها نجيب محفوظ على روايته. فشخصية زهرة، التي تمثل رمزًا للأمل والمستقبل في مواجهة شخصيات عالقة في الماضي، تجد نفسها في صراع مستمر بين التقاليد والتحديث. هذه الرؤية التشاؤمية التي سيطرت على خاتمة الفيلم تتعارض مع التفاؤل الحذر الذي ينبعث من رواية محفوظ، حيث يبقى الأمل في التغيير والتجديد شرارة متّقدة.
- على الرغم من التزام طاقم عمل فيلم ميرامار بنقل روح رواية نجيب محفوظ إلى الشاشة، إلا أن عملية التكييف السينمائي أدّت إلى بعض الاختلافات. ففي حين تتميّز روايات محفوظ بتعمّقها في النفس البشرية وتحليلها الدقيق للشخصيات، يتّبع الفيلمُ النّمطَ السردي التقليدي للسينما العربية، والذي يركّز أكثر على الأحداث الخارجية والحوار. نتيجة لذلك، افتقد الفيلم بعضًا من تلك الرؤى النفسية العميقة التي تميّز رواية ميرامار، والتي تتطلب تقنيات سينمائية أكثر تجريبًا لترجمتها إلى لغة الصورة.
- أظهر المخرج وكاتب السيناريو تقصيرا واضحا في التعامل مع نهاية الفيلم. فقد اختاروا النهاية السعيدة كحلٍّ سهل وسريع، متجاهِلَين تعقيدات الأزمة التي واجهتها البطلة. فنجيب محفوظ في روايته كان يدرك عمق هذه الأزمة، مما يجعل النهاية الحالية تبدو سطحية وغير مقنعة.

❖ إنّ ما كانت تبحث عنه بطلة ميرامار ولم تجده في أشخاص نزلاء البنسيون لم يكن هو ما يمثّله بائع الصحف، كما صوّره الفيلم، حتى إن كان قد وعد بأن يتعلم القراءة والكتابة، وأن يكف عن احتقار المرأة. إنّ ما كانت تطلبه بطلة ميرامار، هو روح الثورة عندما تتجسد في رجل. وهو ما رأى نجيب محفوظ أنها ستظلّ تبحث عنه[1].

❖ عكس رواية نجيب محفوظ، يقدّم الفيلم صورة سطحية لخان الخليلي، وكأنّما يمرّ عليه سائح عابر دون أن يتعمق في روح المكان. تغيب عن المشاهد الرؤية الشاملة للعلاقة بين البيئة الحرفية وتاريخ الحي، وبين سلوك الناس وطبائعهم. يفتقد الفيلم القدرةَ على ربط اسم خان الخليلي بواقع القاهرة العريق، كما لمسناه في رواية نجيب محفوظ.

❖ رغم أنّ نجيب محفوظ يكتب عن فترة زمنية مضطربة كبداية الحرب العالمية الثانية، إلا أنّ أدبه أبعد ما يكون عمّا تطرق له الفيلم، حيث ركّز الفيلم على تصوير مجالس اللهو والسهرات في بيت راقصة قديمة وهذا يمثل تناقضًا صارخًا مع ما نتوقعه من أدب نجيب محفوظ. كما أنّ تحويل قصّته إلى ميلودراما تدور حول الحبّ والمال والعلاقات المعقّدة بين الأخوين والفتاة يبعدها عن جوهرها الحقيقي.

❖ رغم أنّ هذه النّزوات لا تشكّل جوهر إبداع الكاتب ولا تمثّل محور اهتمامه الأدبي الأساسي، إلا أنّ الفيلم يُوليها مساحة واسعة في تصويره، مخالفًا بذلك الرّوح العامّة لأعمال الرّوائي، والتي عُرفت بعمقها الفكري ورصانتها الأدبية.

[1]– ينظر. موسوعة نجيب محفوظ والسينما 1947–2000، الجزء الأول 1947–1980، المحرر والمنسق العام: مدكور ثابت، تقديم: إبراهيم فتحي، ص532

الخاتمة

استطاعت هذه الدراسة أن تتعمق في تحليل عملية الأفلمة، متتبّعة المسار المعقّد للانتقال من النصّ الروائي إلى العمل السينمائي. وقد تمّ اختيار نماذج روايات للأديب المصري نجيب محفوظ لدراسة هذه التحوّلات، لما تتمتّع به هذه الروايات من عمق فنّي وأهمية أدبية أسهما في نقل الكثير منها إلى عوالم السينما. فمن خلال تطبيق مجموعة من المناهج المتنوعة تمكّنت الدراسة من الكشف عن الآليات التي يتم من خلالها ترجمة العناصر الروائية إلى عناصر سينمائية، مثل الشخصيات والأحداث والفضاء الزماني والمكاني. وقد أسفر هذا التحليل عن مجموعة من النتائج المهمّة التي تساهم في فهم أعمق للعلاقة بين الأدب والسينما، وهي كالآتي:

- تُعدّ العلاقة بين الرواية والسينما علاقةً تكاملية وتنافسية في آن واحد. فكلاهما يسعى إلى نسج عوالم سردية ساحرة، إلا أنّ أدواتهما ووسائطَهما تختلف بشكل جذري. تعتمد الرواية على سحر الكلمة وقوّة الخيال لتَبني عوالمَها، ممّا يترك للقارئ مساحة واسعة للتأويل والاستكشاف. أما السينما فتستغلّ الصورة والصوت لتقديم تجربة حسّية غامرة تجذب المشاهد إلى عالم القصّة بشكل مباشر.
- تربط الروايةَ والسينما علاقةٌ وثيقة، إذ يتشاركان في بناء المشهد كعنصر أساسي. إلا أنّ أسلوب البناء يختلف جذريًا، فبينما تعتمد الرواية على الكلمات لتصوير المشهد وتفاصيله الدقيقة، تستخدم السينما الصورة المتحركة لتجسيده بشكل مباشر. ورغم هذا الاختلاف، يسعى كلاهما إلى إحياء شخصيات واقعية تتحرك ضمن بيئات معيّنة، لتشكل معًا سلسلة من الأحداث المترابطة.
- يمنح المشهد الروائي المتلقّي مساحةً واسعة للتخيّل، فهو يدعوه إلى بناء عالمه الخاصّ انطلاقًا من الكلمات. هذه الكلمات، كالبذور، تزرع في مخيّلة القارئ وتنمو لتشكّل غابة من المعاني والتأويلات. أمّا المشهد السينمائي، فيقدّم للمشاهِد صورة جاهزة، ملموسة، تحدّد له معالم الحدث وتوجهاته. ورغم ذلك، لا يزال هناك هامش للتأويل، وإن كان أضيق، حيث يترك للمشاهد بعض المساحات الفارغة التي يملأُها بتفسيراته الخاصة.
- تواجه عمليّة تحويل الروايات إلى أفلام سينمائية العديدَ من التحديات. من أبرز هذه التحديات الفارق الكبير في التكلفة الإنتاجية؛ فبينما يستطيع الروائي بناء عوالم شاسعة بتكاليف زهيدة لا تتعدّى حبر القلم والورق، يتطلّب بناء هذه العوالم ذاتها على الشاشة ميزانيات ضخمة وتقنيات معقدة. كما أن الرواية تخاطب القارئ الفرد في عالمه الخاص، بينما يهدف الفيلم إلى جذب جمهور واسع، وهو ما يفرض قيودًا على الجرأة والمغامرة التي يمكن للعمل السينمائي أن يتضمّنها. إضافة إلى ذلك، قد يصعب على السينما أن تضاهي عمق الرؤية الفنية التي يتميّز بها الروائي الكبير، ما يجعل

عمليةَ تحويل هذه الرؤى إلى صور متحركة مُهمّةً شاقّة ومحفوفة بالمخاطر. ولهذا السبب تبقى العديد من الروائع الأدبية حبيسةَ صفحات الكتب، عاجزة عن تحقيق التأثير نفسِه من خلال الشاشة.

■تتميّز الرواية بلغة أدبية غنيّة ووصفٍ تفصيلي، ما يجعلها عملا فنيّا شخصيا. ولكن، عند نقلها للوسيط السينمائي يضطرّ الفيلم إلى اختصار هذه التفاصيل إلى لقطات مرئية، مما يؤدي إلى فقدان بعض جوانب الأسلوب الأدبي. رغم ذلك، يضيف الفيلم بُعدًا بصريا جديدا للقصة، مما يثري التجربة الفنية ككل. وبالتالي، يمكن القول إنّ الرواية والفيلم فنّان مستقلّان، ولكلّ منهما خصائصه الفريدة.

■تتحوّل اللوحة السردية التي نرسمها في أذهاننا ونحن نقرأ الرواية إلى مشهد بصري متحرّك في الفيلم. هذا التحوّل يولّد لغة جديدة تختلف كليًا عن لغة الكلمات. فبينما تستدعي الرواية الأشياء والأحداث من خلال الوصف والتعبير المجازي، يسعى الفيلم إلى تجسيد هذه الأشياء والأحداث بشكل ملموس عبر الصورة والصوت. نتيجة لذلك، قد نجد أن الشخصيات والأحداث تتخذ مسارات مختلفة عمّا تخيّلناه أثناء القراءة. فالرواية هي نتاج خيال فرد واحد، يعتمد على تجاربه الشخصية وثقافته؛ أما الفيلم فهو عمل جماعي يتطلب ترجمة اللغة الأدبية إلى لغة بصرية، وهذه الترجمة غالبًا ما تؤدّي إلى فقدان بعض الدقائق والتعقيدات الموجودة في النص الأصلي، مثل التشبيهات والاستعارات.

■تواجه عملية تحويل الروايات إلى أفلام تحدياتٍ جمّة نابعة من الفروق الجوهرية بين الفَنَّين. فبينما تتميّز الرّواية بلغة غنية ومتعدّدة الأوجه تستغلّ تقنياتٍ متعددة لتعميق تجربة القارئ، يعتمد الفيلم على لغة مرئية مباشرة. قد يصعب على السينما ترجمة هذه التعقيدات اللغوية والنفسية، خصوصًا المشاهد التي ترصد الانفعالات العميقة والتفكير العفوي لدى الشخصيات. إضافة إلى ذلك، الرّواية فنٌّ مَرن يتيح للقارئ استكشاف العالم الدّاخلي للشخصيات بعمق، وهو أمر يتطلّب في السينما جهدًا إضافيًا من المخرج والممثّلين.

■تختلف طبيعة الرّواية عن السينما اختلافًا جوهريًا، وهذا الاختلاف يجعل عملية تحويل الرواية إلى فيلم عملية معقدة. فما ينجح في عالم الكلمات قد لا ينجح بالضرورة في عالم الصور المتحركة. قد يؤدي تغيير جنس العمل الأدبي إلى خسارة بعض ميزاته الأصلية، لكنه قد يُكسب العملَ انتشارًا أوسع.

■عند تحويل الرواية إلى فيلم، لا بدّ من تدخُّلٍ إبداعي من قبل السيناريست والمخرج، مما يخلق عملاً جديدًا مستقلًا بذاته. فالمخرج، بحكم رؤيته الفنية، قد يضيف إلى العمل أو يحذف منه، وقد يغيّر في الشخصيات والأحداث. هذا التغيير قد يقرّب العمل من الجمهور، وقد يبعده عن روح الرواية الأصلية.

■يكمن التحدي في تحقيق التوازن بين الإخلاص للعمل الأدبي الأصلي والاستفادة من الإمكانات التي تتيحها السينما. فمن ناحية، يجب الحفاظ على الروح الأساسية للرواية، ومن ناحية أخرى، يجب أن يكون الفيلم عملاً سينمائيًا متماسكًا وقويًا. قد يختار المخرج أن يكون الفيلم نسخةً طبق الأصل عن الرواية، وقد يختار أن يستلهم منها فكرة جديدة كليًا. وفي كلتا الحالتين يكون الهدف النهائي هو تقديم عمل فني متكامل يرضي ذوق الجمهور.

■تبرز الفجوة الواسعة بين عمق الرؤية الفنية لنجيب محفوظ وبين الأفلام التي تمّ اقتباسها عن رواياته في العديد من النقاط، ومن أمثلتها رواية "زقاق المدق"، حيث يتجلى الفرق في عمق الأفكار عند محفوظ والتبسيط الذي اتسم به فيلم حسن الإمام في تناول رمزية "الأورنس". فبينما يرمز محفوظ إلى الاحتلال الإنجليزي بـ"الأورنس" كمستنقع يسحب الشباب المصري إلى وحله، ويقدّم صورة قاتمة عن استعبادهم وأوهامهم، يكتفي حسن الإمام وفريق عمله بتصويره مصنعًا تقليديًّا، محدودَ الأبعاد والمعاني.

■يشكّل التركيز المبالغ فيه على لغة الجسد وتعبيرات الوجه لدى الممثلين في فيلم "زقاق المدق" نقطةَ تحوّل جوهرية في الأداء التمثيلي. فبدلاً من أن تكون هذه العناصر وسيلة لخدمة النص وتعميق الشخصيات، تحوّلت إلى هدف بحدّ ذاتها، مما أدى إلى تنافس مبالغ فيه بين الممثلين و"سرقة" للكاميرا. هذا التركيز الزائد أسهم في تحويل الشخصيات إلى نماذج نمطيّة، بعيدة كل البعد عن العمق النفسي الذي أضفاه محفوظ على شخصيات روايته.

■كشفت دراستنا المقارِنة لرواية "الكرنك" وفيلمِها عن توظيف مُبتكر للزّمن كأداة سردية. فبينما اعتمد نجيب محفوظ في روايته على مجموعة متنوّعة من التقنيات السردية التقليدية كالاستباق والاسترجاع والخلاصة والمشهد، استغل المخرج السينمائي مجموعة من التقنيات البصرية كالمونتاج والصّوت لتقديم رؤية بصرية للتجربة الزمنية. ورغم هذا الاختلاف في الأدوات، نجح كلا العملين في نقلنا عبر فترة زمنية حافلة بالأحداث، مستعرضين تعقيدات فترة حكم عبد الناصر. تكمن أهمية هذه الدراسة في إبراز اختلاف طرائق معالجة فنون سردية متنوعة لمادة سردية واحدة، مثل الزمن، وما يُنتجه ذلك من تباين في أثره على المتلقي

■تتمتع رواية الكرنك بحرية أكبر في استكشاف أعماق الشخصيات وتفاصيل عالمها الداخلي، حيث تمكّن نجيب محفوظ من الانتقال بحريّة بين الماضي والحاضر، وكشف لنا عن أفكار الشخصيات ومشاعرها بدقّة متناهية. على الجانب الآخر، يميل الفيلم إلى تبسيط الأحداث وتسلسلها، مما يوفّر سردًا أكثر سلاسة وتركيزًا على الأحداث الخارجية.

■بينما حاول فيلم "ميرامار" نقل روح رواية نجيب محفوظ إلى الشاشة، إلا أن عملية التكييف السينمائي أدت إلى تبسيط الشخصيات وتسطيح أعماقها النفسية. ففي الرواية، تعد شخصية زهرة أكثر من مجرد بطلة رومانسية، بل هي رمز لجيل يبحث عن التحرّر من القيود الاجتماعية. في المقابل، قدّم الفيلم صورة تقليدية أكثر لهذه الشخصية، ممّا قلّل من تأثيرها الرّمزي. هذا الاختلاف يعكس التحدي الذي يواجه المخرجين في نقل الروايات الأدبية إلى السينما، حيث تتطلب الرّوايات عمقًا وتحليلًا نفسيًا قد يصعب ترجمته إلى لغة الصورة.

■بينما تَغوص رواية نجيب محفوظ في أعماق خان الخليلي، تستعرضه السينما بشكل سطحي. ففي حين ترسم الرواية لوحة شاملة للحياة في الحيّ، بدءًا من تاريخه العريق وصولًا إلى علاقاته المعقّدة بالمدينة، يكتفي الفيلم بلمحات سريعة وكأنّها لقطات سياحية. تَغيب عن الفيلم تلك الرّوح الحيّة التي تربط بين الحِرفيّين وتاريخِ الحيّ، وبين البيئة وسلوك الناس. فبينما نجد في رواية محفوظ "خان الخليلي" كرمز لحضارة عريقة، يظهر في الفيلم مجرّد خلفية لأحداث متسارعة.

■تَبيّن لنا من خلال دراسة رواية الكرنك أنّ الرّواية تستلهم تقنيات المونتاج السينمائي بشكل واسع، حيث تتوالى المشاهد المشحونة بالدراما وكأنّها لقطات متتابعة في فيلم. تسرد الرواية حكايتها من خلال سلسلة من الصور الحيّة التي تستحضر الذكريات والعواطف، وتعتمد على رصدٍ دقيق للأحوال النفسية والاجتماعية للشخصيات في ظلّ حكم جمال عبد الناصر. ترسم الرّواية لوحة معبّرة عن معاناة المثقّفين وتضييق النظام على الأحزاب، وتكشف عن ممارساته القمعية ببراعة فنية.

■تختلف رؤية الإيقاع في رواية وفيلم "الكرنك" اختلافًا واضحًا. فبينما تبني الرّواية إيقاعًا تدريجيًا يمنح القارئ مساحة واسعة لاستكشاف عالمها بعمق، يستخدم الفيلم أدواتِه البصرية والصوتية لبناء إيقاع أكثر ديناميكية وتوترًا. هذا التباين يعود إلى طبيعة كلّ وسيلة فنية؛ فبينما تترك الرواية للقارئ حريَّةَ تخيّل التفاصيل، يفرض الفيلم رؤيتّه الخاصة على المشاهد. نتيجة لذلك، قد يشعر القارئ بعمق أكبر في استكشاف القضايا المطروحة، بينما قد يشعر المشاهد بإثارة أكبر بفضل الإيقاع السريع للأحداث.

لا شكّ أنّ أعمال نجيب محفوظ قد شكّلت مصدرَ إلهام لا ينضبّ للسينمائيين. فقد شكّلت رواياتُه بانوراما واسعة للحياة المصرية، بتفاصيلها الدقيقة وشخصياتها متعدّدة الأبعاد، ممّا جعلها مادّة خصبة للإبداع السينمائي.

وقد شهدنا العديد من المحاولات السينمائية لتجسيد عالم محفوظ على الشاشة، فبعضها حقّق نجاحًا باهرا، حيث استطاعت أن تنقل روح الرواية إلى المشاهد بصورة مؤثرة، بل وتتجاوزها أحيانا في بعض الجوانب البصرية والصوتية. إلا

أنّ البعض الآخر لم يَلقَ النّجاح المرجو لأسباب متعددة؛ منها الاختلاف في طبيعة الوسيلتَين؛ فالسينما لغة بصرية تعتمد على الصورة والحركة، بينما الرواية تعتمد على اللغة المكتوبة وخيالِ القارئ.

ومن المهمّ أن نؤكد أنّ فشل بعض الأعمال السينمائية المستوحاة من روايات محفوظ ليس بالضرورة دليلاً على فشل الرواية نفسها، بل يعكس التحديات التي تواجه عملية التحويل من وسيلة فنية إلى أخرى. فلِكُلّ وسيلةٍ فنّية خصائصُها وقوانينُها الخاصة.

إجمالا؛ علاقة نجيب محفوظ بالسينما علاقة تكاملية، حيث استفادت السينما من عمق رؤيته الإنسانية وغنى لغته، في حين قدّمت السينما لرواياته حياةً جديدة وأبعادا إضافية. ورغم التحديات التي تواجه هذه العملية، إلا أنها تبقى محاولة مستمرّة لإثراء المشهد الثقافي العربي.

الرواية والسينما تجربتان فنيّتان مختلفتان، ولكلّ منهما قدرته على إثارة العواطف والأحاسيس لدى المتلقي. فالقراءة تجربة شخصية حميمة، تسمح للقارئ بالتفاعل مع النص بطريقته الخاصة، بينما المشاهدة تجربة جماعية، تتيح للمشاهد الانغماس في عالم الفيلم بشكل مباشر. ورغم هذا الاختلاف، يهدف كلاهما في النهاية إلى تقديم تجربة فنية غنية وممتعة.

والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر:

- **الروايات:**

1. نجيب محفوظ، زقاق المدق، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2006.
2. نجيب محفوظ، الكرنك، دار الشروق، القاهرة، مصر. ط4، 2015
3. نجيب محفوظ، ميرامار، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 2007.
4. نجيب محفوظ، خان الخليلي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2006

- **الأفلام:**

1. فيلم زقاق المدق، إخراج: حسن الإمام، سيناريو وحوار: سعد الدين وهبة، إنتاج: رمسيس نجيب، توزيع: الشركة العربية للسينما، قصة: عن رواية نجيب محفوظ (زقاق المدق)، 1963.
2. فيلم الكرنك، إخراج: علي بدرخان، سيناريو وحوار: ممدوح الليثي، إنتاج: ممدوح الليثي، توزيع: أفلام مصر الجديدة، قصة: عن رواية نجيب محفوظ(الكرنك)، 1963.
3. فيلم ميرامار، إخراج: كمال الشيخ، سيناريو وحوار: ممدوح الليثي، إنتاج: المؤسسة المصرية العامة للسينما، قصة: عن رواية نجيب محفوظ(ميرامار)، 1969.
4. فيلم خان الخليلي، إخراج: عاطف سالم، سيناريو وحوار: ممدوح الليثي، إنتاج: شركة القاهرة للسينما، قصة: عن رواية نجيب محفوظ (خان الخليلي)، 1966.

ثانيا: المعاجم

- **العربية:**

1. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكروم، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، مج:04، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009.

2. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، مج:12، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1973.

3. أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، عالم الكتب، القاهرة. ط1، 2008.

4. المخصص، ابن سيدة، السفر (3)، مادة (وقع)، دار الفكر بيروت، 1978

5. ابن سينا، الشفاء، الرياضيات، جوامع علم الموسيقى، (3)، تح: زكريا بوسف، 1956.

6. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

7. ماري تيريز جورنو، أستاذة في جامعة باريس3-السوربون الجديدة-، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، تر: فائز بشور.

8. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

9. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2 منقحة ومزيدة، 1984.

10. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ط2، 1999.

11. الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، 1987.

ثالثا: المراجع

- **العربية:**

1. سعيد بن كراد، سيميائيات الصورة الإشهارية –الاشهار والتمثلات الثقافية-، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006.

2. أحمد القاسمي، التقبل السينمائي للقص الأدبي (مقاربة سيميائية تداولية)، مجمع الأطرش للكتاب المختص، ط1، 2017.

3. عبد السلام الزبيدي، الميديولوجيا لدى ريجيس دوبري (فلسفة الإنسان المبلغ)، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2019.

4. سليمان الحقيوي، أسئلة السينما المعلقة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2023.

5. الأزدي عبد الجليل بن محمد، الأدب والسينما، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2018.

6. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني، للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

7. صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.

8. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

9. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

10. سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، بيروت، ط1، 1997.

11. الهادي خليل، معالم الحداثة: العرب والحداثة السينمائية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1996.

12. قاسم حول، في السينما والتلفزيون، تأملات سينمائي، دار آنعان للدراسات والنشر، دمشق، 2010.

13. علي شلش، النقد السينمائي في الصحافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

14. زهير الخالدي، خطوات على طريق السينما، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1989،.

15. عبد الباسط الجهاني، جماليات السينما، الصورة والتعبير، دار إي-كتب، لندن، 2017.

16. يحي حمودة، نظرية اللون، جار التراث للنشر، بيروت، 1981.

17. سلمى مبارك، النص والصورة السينما في ملتقى الطرق، الهيئة المصرية للكتاب،2015.

18. بحوش عمار، مناهج البحث العلمي وطرق إعداد البحوث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط4 منقحة، 2007.

19. مجموعة من المؤلفين، الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب، المكتبة الوطنية الجزائرية، دط، دس.

20. السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، بالتعاون مع المعهد السويدي بالإسكندرية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

21. جابر عصفور، نقاد نجيب محفوظ، مكتبة مصر، القاهرة، 1992.

22. طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

23. رجاء النقاش، في حب نجيب محفوظ، دار الشروق، ط1، 1995.

24. عبد التواب حماد، السينما في أدب نجيب محفوظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الشركة الدولة للطباعة، مصر، أغسطس 2003.

25. بن مسعود وافية، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2011.

26. موسوعة نجيب محفوظ والسينما 1947-2000، الجزء الأول 1947-1980، المحرر والمنسق العام: مدكور ثابت، تقديم: إبراهيم فتحي، موسوعات الأكاديمية، أكاديمية الفنون، مصر، 2000.

27. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993.

28. مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط 1، 2004.

29. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

30. محمود الضبع، أزمة النقد وانفتاح النص، نجيب محفوظ والفنون السبعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2019.

31. هاشم النحاس، نجيب محفوظ على الشاشة (1945-1988)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1990.

32. أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، ط1، 2015، عمان، الأردن.

33. عالية صالح، مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، 2010،

34. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997م.

35. أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي: نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

36. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس، الأردن، ط1، 2004م.

37. الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى المقام الزكي، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، دط، 1999م.

38. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، ط5، 1995.

39. عبد الباسط سلمان المالك، التشويق رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية، الدار الثقافية للنشر، ط1، 2001.

40. برهان شاوي، في جماليات اللغة السينمائية1 –عن الإيقاع في السينما، 2004.

41. محمد سعيد فرح، البناء الاجتماعي والشخصية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1989.

42. سعد رياض، الشخصية (أنواعها، أمراضها وفن التعامل معها)، دار اقرأ للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

43. صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006.

44. عمار ابراهيم الياسري، فضاءات الصورة في الخطاب السينماتوغرافي (دراسة نقدية في التلفزيون والسينما)، دار الأيام للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017.

45. عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية الشخصية، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د ط)، ديسمبر، 1999.

46. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

47. شريط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2009.

48. عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط4، 2008.

49. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر: دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005.

50. حميد لحميدان، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1997.

51. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقفي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

52. مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998.

53. سهام السامرائي، رواية الأرض والتاريخ والهوية- قراءة في رواية "عمكا" لسعدي المالح، كلية التربية جامعة سامراء، ط1، 2015.

54. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

55. شريف الشافعي، نجيب محفوظ، المكان الشعبي في رواياته بين الواقع والإبداع، الدار المصرة اللبنانية، ط1، 2006.

56. جعفر الشيخ عبوش، السرد ونبوءة المكان. دار غيداء للنشر والتوزيع، 2015

57. أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009

58. حفيظة أحمد، بينة الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، ط1، 2007.

59. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد). منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2011م.

60. سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية (خبايا صناعة الصورة)، الأردن، دار الراية للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

61. عمار إبراهيم الياسري تقديم القادر الديلمي، البرامج التفاعلية التلفزيونية (تمظهرات الشكل وبناءه الدلالي)، عمان، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

62. محمد فلاح القضاة: أ.ب التلفزيون والسينما، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1994.

63. السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، تحرير وتقديم ومراجعة د. محمد عبيد الله، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، بدعم من وزارة الثقافة، مطبعة السفير، ط1، 2011.

➢ **المترجمة:**

1. جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

2. و، ج، ت، ميتشل، الأيقونولوجيا: الصورة والنص الأيديولوجيا، تر: عارف حديفة، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، مملكة البحرين، ط1، 2020.

3. ريجيس دوبريه، حياة الصورة وموتها، تر، فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، 2007

4. آلبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، 1958.

5. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

6. يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي–مدخل الى سيميائية الفيلم–، تر: نبيل الدبس، اصدار النادي السينمائي بدمشق، مطبعة عكرمة، دمشق، ط1، 1989.

7. ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، تر:جمال سعيد، كتاب الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1982.

8. غابريال غارسيا ماركيز، نزوة القص المباركة، تر: صالح علماني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1999.

9. جيل دولوز، الصورة –الحركة (أو فلسفة الصورة)، تر: حسين عودة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1997.

10. أريخون دانييل، قواعد اللغة السنيمائية، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.

11. مارسل مارتن، اللغة السينمائية، تر، سعد مكاوي، القاهرة، أقلام عربية للنشر والتوزيع، 2017.

12. لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، منشورات عيون، المكتبة السينمائية، دب، دت.

13. راشدي فريدمان بالون، المرشد في الكتابة السينمائية والروائية، تر: إيهاب عبد الحميد، دار ميرث، شارع قصر النيل، القاهرة، ط1، 2015م، الفصل التاسع.

14. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

15. فران فيتورا، الخطاب السينمائي، لغة الصورة، تر: علاء شتانة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دط، 2013.

16. ر.م. ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

17. جيرالد برانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

➢ **المذكرات:**

1. الطيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب دراسة تطبيقية-، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2013.

2. كريمة ناوي، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة الجزائر، الجزائر، 2013.

3. بن زايد عمار، الرواية العربية الجزائرية عند نقاد الاتجاه الواقعي، أطروحة في نقد النقد الأدبي، دكتوراه، جامعة الجزائر، 2002/2001.

4. هدايا سماح، الرواية العربية والسينما، دراسة تحليلية نقدية، أطروحة دكتوراه في الآداب، جامعة القديس يوسف، بيروت، 2005.

5. عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة،2008/2007.

6. محمد الأمين بن ربيع، الصورة من النص الروائي إلى الفيلم السينمائي "دراسة مقارنة في التجربة الجزائرية"، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة، 2023.

➢ **المجلات:**

1. مجلة الباحث العالمي، العدد الثامن، بيروت، 2010، ص15

2. مجلة المعيار، المجلد الثالث عشر، العدد 02، ديسمبر 2022، جامعة تيسمسيلت، ص54-64.

3. مجلة أيقونات، العدد6، المجلد6، مجموعة سيما للبحوث السيميائية، الجزائر، 2018 .

4. مجلة الاكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، 2015، ص13-22.

5. مجلة فصول، العدد3، 01 أبريل 1981، ص247، 248

6. مجلة آفاق سينمائية، العدد1، المجلد7، 2020، ص259، 260.

7. مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 3، 2006م.

➢ **المواقع الالكترونية:**

1. المعرفة، تم الاطلاع في 13 ديسمبر 2023، 23:25، ص01، https://www.marefa.org

2. الجزيرة نت، 2024/01/02، 20:15، https://n9.cl/uyupp

3. مركز الاتحاد للأخبار، 2024/02/15، 19:35، https://n9.cl/2y7n1

4. محمد شوقي الزين، علم الصورة أو الأيقونولوجيا: علم جديد لموضوع عريق، مقال منشور في منصة معنى الإلكترونية، تم الاطلاع في 10 أوت 2023، 20:15، https://n9.cl/8n3ee

5. مركز نماء للبحوث والدراسات،https://n9.cl/iyrekh ، تم الاطلاع في 2023/12/16، 17:47.

6. مجلة القافلة الالكترونية، السينما، 2024/04/15، 21:45، https://n9.cl/5fs21t

7. جريدة الوطن الالكترونية، 2024/04/10، الساعة:23:25، https://alwatan.om/details/149763

8. الصباح الجديد، موقع الكتروني، 2024/03/15، 20:25، https://n9.cl/ejwya

9. موقع الكتروني، تم الاطلاع عليه في: 2024/06/25، الساعة 00:22، https://n9.cl/n9myb

10. البوابة، 2015/08/30، موقع الكتروني، تم الاطلاع عليه في 2024/12/02، https://n9.cl/7syd2

11. موقع إلكتروني، راديو النجاح، تم الاطلاع عليه في 2024/12/01، https://n9.cl/wzk7h

12. جريدة إلكترونية، اليوم السابع، 2023/08/29، تم الاطلاع عليه في: 2024/12/02، الساعة 08:23، https://n9.cl/rdsbho

فهرس

المحتويات

مقدمة ..... **أ – م**

مدخل: الصورة والكلمة، التأسيس المعرفي وإشكالية الأسبقية..... **14 –20**

الفصل الأول: جمع المفاتيح المفاهيمية..... **20 –79**

تمهيد **21**

أولا: الأيقونولوجيا والميديولوجيا، الصورة ورحلة المعنى..... **22**

1–تأصيل لعلم الصورة (الأيقونولوجيا)..... **22**

1-1-ذكر بانوفسكي ثلاث طبقات من المعنى تقوم عليها الأيقونولوجيا **23**

1-2- الصراع التاريخي بين محطمي الأيقونات وممجديها **24**

2- الصورة بين تعدد المفهوم وغزارة المعنى.....**26**

3- آليات انتاج المعنى بين النسق اللساني والنسق الأيقوني.....**28**

4- الميديولوجيا **33**

4-1- جذور وارهاصات الميديولوجيا **34**

4-2- تبلور المفاهيم الميديولوجية لدى ريجيس دوبري **35**

4-3- مفهوم الميديولوجيا **37**

4-4- هل الميديولوجيا علم أم فلسفة أم فن؟ **38**

ثانيا: الأدب والسينما، حدود التلاقي .....**39 –65**

1- الأدب رافد ومنهل للسينما **39**

1-1- أمانة السينما مع الأدب **42**

2- الرواية: سلطة الكلمة وتشييد العالم السردي.....**43**

3- تمظهرات السرد بين الرواية والفيلم السينمائي **46**

3-1- السرد الروائي **47**

3-2- السرد السينمائي 49
4- السيناريو 53
5- السينما 54
5-1- بدايات السينما تاريخيا 55
5-2- ميلاد السينما العربية 58
5-3- الصورة السينمائية 59
5-4- اللغة السينمائية 60
5-4-1- عناصر اللغة السينمائية 61
أ-الصوت 62
ب-الإضاءة 63
ج-الألوان 63
د-المؤثرات البصرية 64
ثالثا: الاقتباس من صفحات الروائي إلى شاشات السينمائي..... 65 -71
1 -الاقتباس 65
1-1-الاقتباس السينمائي 66
1-2-الاقتباس جسر الرواية إلى عوالم السينما 67
1-3-لاقتباس السينمائي بين الإبداع والمسؤولية 69
رابعا: السينما المصرية، الحقب والمضامين ..... 72 -80
الفصل الثاني: زقاق المدق بين الرواية والفيلم، دراسة في تكامل الفنون ..... 81 -133
تمهيد 81

أولا: نجيب محفوظ، سيرة كاتب ورحلة في عوالمه الروائية (حياته، مؤلفاته، سيناريو نجيب محفوظ، وفاته)

1.نجيب محفوظ من صفحات الرواية إلى شاشات السينما **82**

1.1.حياته **82**

2.1.مؤلفاته **86**

3.1.سيناريو نجيب محفوظ **88**

4.1.موته **90**

ثانيا: الأفلمة وتقنيات الانتقال من اللغوي الروائي إلى الأيقوني السينمائي زقاق المدق نموذجا91–113

1.زقاق المدق رواية وفيلما **92**

1.1.رواية زقاق المدق: بطاقة فنية **92**

2.1.فيلم زقاق المدق: بطاقة فنية **93**

2.آليات الانتقال من الرواية إلى السينما **95**

1.2.الأسلوب **95**

2.2.الاختزال أو الحذف **98**

3.2.الترجمة **100**

4.2.المواءمة **103**

5.2.الاختصار **104**

6.2. الإضافة **106**

7.2. التركيز **110**

8.2. التكثيف **111**

ثالثا: آليات تشكيل بنى العوالم السردية في رواية وفيلم زقاق المدق، الراوي العليم روائيا والمصور الأكبر سينمائيا. **112– 125**

رابعا: تقبل السينما لروايات نجيب محفوظ، زقاق المدق نموذجا **123–131**

1-الظلم الاجتماعي في رواية زقاق المدق **124**

2-فكرة عدم التوافق مع المجتمع **128**

3-فكرة السلوك المتناقض للسلطة والقيادات **130**

خامسا: نقد وتقييم..... **131**

الفصل الثالث: نجيب محفوظ بين الرواية والفيلم "رواية وفيلم والكرنك نموذجا" **138– 222**

تمهيد **139**

أولا: تحولات الزمن من الرواية إلى السينما "الكرنك نموذجا" **140**

1-الكرنك رواية وفيلما **141**

1.1.رواية الكرنك: بطاقة فنية **141**

2.1.فيلم الكرنك: بطاقة فنية **143**

2. الزمن في الرواية **144**

1.2.الزمن في رواية الكرنك **145**

2.2.وقد تعامل محفوظ مع الزمن في رواية الكرنك باستخدام عدة تقنيات **146**

1- الاسترجاع (الفلاش باك) **146**

أ-الاسترجاع الخارجي **146**

ب-الاسترجاع الداخلي **147**

2-الاستباق (الفلش فوروارد) **148**

أ-الاستباق الخارجي **149**

ب-الاستباق الداخلي **151**

3.2.التحكم في حركة السرد عن طريق التقنيات الزمنية **152**

أ.تسريع السرد **153**

1-الخلاصة (التلخيص- Sommaire) **154**

2-الحذف أو القطع (L'ellipse) **156**

ب. إبطاء السرد **157**

1-المشهد(Scène) **157**

2-الوقفة أو الاستراحة (Pause) **159**

3. الزمن في فيلم الكرنك 160

أ.المونتاج **161**

1-المونتاج التناوبي **162**

2-مونتاج المتتالية بالمراحل **163**

3-مونتاج التزامن **165**

ب- التفاعل بين الصوت والصورة في إنتاج الزمن السينمائي **166**

ج-الاسترجاع (الفلاش باك) **169**

د-الاستباق (الفلاش فوروارد) **171**

هـ-الديمومة 173

1- التلخيص 173

2- الحذف 175

3- المشهد 177

4- الوقفة 179

ثانيا: التقنية السينمائية ومدى استفادت الرواية منها المونتاج وتنوع اللقطات والانتقال السريع من مشهد إلى آخر في "رواية الكرنك"..... 181- 191

ثالثا: الإيقاع بين الرواية والفيلم السينمائي، "رواية وفيلم "الكرنك نموذجا"..... 192

1-مفهوم الإيقاع 192

1-1-الإيقاع الروائي 193

2-جماليات الإيقاع في رواية الكرنك 195

أ- إيقاع الأحداث 195

ب- إيقاع الشخصية..... 206

ج- إيقاع المكان..... 209

د- إيقاع الزمن 210

3-الإيقاع في السينما 211

3-1-مكونات الإيقاع السينمائي 213

أ-طول اللقطة 213

ب-الحركة داخل اللقطة 215

ج- الموسيقى التصويرية 217

د-الإضاءة 218

رابعا: نقد وتقييم..... 219

الفصل الرابع: نجيب محفوظ والأفق السينمائي نماذج مختارة..... 223-284

تمهيد 225

أولا: شخصيات ميرامار، التحولات والتجسيدات الفنية في الرواية والفيلم..... 226

1-مفهوم الشخصية..... 226

ج-الشخصية الروائية 228

د-الشخصية السينمائية 229

2-الشخصية من صفحات الروائي الى العرض الفيلمي، رواية وفيلم ميرامار نموذجا..... 230

1.2.ميرامار رواية وفيلما 230

أ-رواية ميرامار: بطاقة فنية 230

ب-فيلم ميرامار: بطاقة فنية 232

2.2. بنية الشخصية في ميرامار 234

أ-البعد السيكولوجي 237

ب- البعد الجسمي 245

ج- البعد الاجتماعي 253

ثانيا: من الورق إلى الشاشة: رحلة الحيز المكاني بين الرواية والسينما، رواية وفيلم خان الخليلي نموذجا..... 258

1-المكان في الرواية **259**

1-1-المكان في أدب نجيب محفوظ **262**

2-خان الخليلي رواية وفيلما **265**

2-1-رواية خان الخليلي: بطاقة فنية **265**

2-2-فيلم خان الخليلي: بطاقة فنية **267**

3-أمكنة الرواية وتأثيرها على الشخصيات **268**

3-1-الأماكن المفتوحة **269**

3-2-الأماكن المغلقة **271**

4-الفضاء السينمائي **277**

4-1-الفضاء الداخلي **278**

4-2-الفضاء الخارجي **279**

ثالثا: نقد وتقييم **280**

خاتمة **286**

قائمة المصادر والمراجع..... ..... **292**

فهرس الموضوعات **303**

ملخص

ملخّص:

لطالما ربطت الرّوايةَ والسينما علاقةٌ تكاملية، حيث تستلهم كلّ منهما من الأخرى. فالسينما، منذ بداياتها، وجدت في الرّواية مصدرا غنيا للأفكار والشخصيات التي تحوّلت إلى صور متحرّكة على الشاشة. نجيب محفوظ، مثلاً، يعدّ نموذجًا بارزًا لهذه العلاقة، إذ حظيت رواياته بشهرة واسعة بعد تحويلِها إلى أفلام، ممّا ساهم في نقل قصصه إلى قاعدةٍ جماهيرية أكبر وأوسع. هذه العملية الإبداعية –تحويل الرواية إلى فيلم –تثير تساؤلات حول كيفية انتقال العناصر الروائية من الورق إلى الشاشة، وكيف تتأثر هذه العناصر بتقنيات السينما المختلفة، مثل المكان والزمان والشخصيات والأحداث.

ومن هذا المنطلق سعت هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على هذه الجدليّة بغية الوقوف على عملية الأفلمة وتحويل أعمال روائية إلى عوالم السينما، معتمِدين على نماذج لرواياتِ الأديب المصري نجيب محفوظ حُوّلت إلى أعمال سينمائية، وذلك للإجابة عن الإشكالية المحورية لهذا البحث وهي: كيف تجلى التقاطع الأيقوني واللساني من خلال نقل روايات نجيب محفوظ إلى عوالم السينما؟ وذلك للوقوف على عملية الأفلمة وما يطرأ عليها من تحوّلات في أبرز عناصرها من مكان وزمان وشخصيات وأحداث، وكيف تتعامل السينما مع هذه العناصر وتنقلها من الرواية إلى عوالم السينما.

الكلمات المفتاح: الرواية؛ السينما؛ الاقتباس؛ الأفلمة؛ نجيب محفوظ.

Abstract:

The novel and cinema have long been intertwined in a symbiotic relationship, each drawing inspiration from the other. Since its inception, cinema has found a rich source of ideas and characters in the novel, which have been transformed into moving images on the screen. Naguib Mahfouz, for example, is a prominent exemplar of this relationship, as his novels gained widespread acclaim after being adapted into films, thereby disseminating his stories to a broader audience. This creative process of transforming a novel into a film raises questions about how narrative elements transition from the page to the screen, and how these elements are influenced by various cinematic techniques such as space, time, characters, and events.

From this perspective, this study aims to shed light on this dialectic in order to understand the process of film adaptation and the transformation of literary works into cinematic worlds. It does so by examining adaptations of novels by the Egyptian writer Naguib Mahfouz. The central research question is: How is the iconic and linguistic intersection manifested in the adaptation of Naguib Mahfouz's novels into cinematic worlds? This study seeks to understand the process of film adaptation and the transformations that occur in its key elements, such as space, time, characters, and events, and how cinema handles these elements and transfers them from the novel to the cinematic world.

Keywords: novel, cinema, adaptation, filmmaking, Naguib Mahfouz