حوليات آداب عين شمس (عدد خاص ٢٠١٧)
www.aafu.journals.ekb.eg//:http
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

الفكر الروائي والفكر السينمائي

عتاب عادل*

قسم الدراما والنقد المسرحى

المستخلص

إن جميع ما جاء في هذا الفصل من اختلاف رؤى بين المخرج والكاتب، حاولت خلاله ألا أجيء على أحدهما لحساب الآخر، وإن بدا غير ذلك فمردُّه لمن جئت عليه؛ حيث توخيت الحيطة والحذر فيما تم تناوله من قراءة ولم آت له بشيء خارج عنه؛ إنما جميعه من داخل العمل وقابلته بنظيره من العمل الآخر، ولقد رأينا وفقما أعطينا أن المفكر الروائي كرث كل جهده لخدمة موضوعه فجعله ذو حمولة فكرية متراكمة يطلب له أكثر من علم ليلم ما به من فكر وثقافة وفلسفة واجتماع وعلم النفس؛ حيث تعددت الخيوط ذات المرجعيات الواقعية وتشابكت العلاقات وتعقدت في بعض مناحيها، وما جاء بالنص الروائي من حبكة رومانسية بين عاشقَين، إنما كانت موظفة عمل الروائي جهده ألا تشذ عن سياقها، في حين عمل المفكر السينمائي جهده ليجتزئها حتى أنها راح يجمع من هنا وهناك مشاهد ويرصها رصًّا حتى أن الفيلم لم يرتق لأن يكون مجرد تحويل قصة إلى صور، فلقد كانت صوره باهتة ليس فيها من الصدق الواقعي أو المجتمعي في شيء، لقد كان الفكر الروائي منصبًّا على الموضوع في حين كان السينمائي منصبًّا على المتفرج وبحث سبل الاستحواز عليه بشتى المؤثرات السمعية والبصرية والإغرائية والإغوائية.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

للكاتب فكر أو فكرة أقام على أساسها نصه ، وشيَّد بنيانه لخدمة هذه الفكرة، "ولما كان العالم الفيلمي يخضع بشكل أساسي لرؤية صانعه، لذا ينسب الفيلم إلى مخرجه"[١] نقول أن للمخرج كذلك فكره الذي يقوم على أساسه عمله السينمائي و" المستطلع لتاريخ السينما القصير يجد أن هناك اتحاد بينها وبين الأدب عموما منذ البداية، ولعل الأعمال الأدبية كانت الزاد الأساس للسيناريو السينمائي عالميا ومحليا "[٢] . ولكن عندما يكتب الكاتب رواية ثم يتناولها مخرج ليصنعها سينمائيا فهل يلتزم فكرة الكاتب نفسها أم يحيد عنها أم يغيرها؟ ، هذا مانسعى للجواب عنه في الصفحات القادمة لنرى ما إن كان "عز الدين ذو الفقار" عندما قام بإخراج فيلم " رُدَّ قلبي" كان قد التزم فكر "يوسف السباعي" أم لا ؟ هذا النوع من القضايا لم يحظ بالكثير من اهتمام الباحثين رغم أن كثيرا ما تختلف رؤى الفنان الذي يعيد صياغة هذه الأعمال سينمائيا، سواء كان المخرج أو كاتب السيناريو، و"من هنا يجيء ثراء الكتابة عن هذه العلاقة، عند المقارنة بين رؤية كل من المؤلف وصانع الفيلم لنفس الفكرة"[٣] . بداية نجد أول مشهد في الفيلم مختلف تمام الاختلاف عن النص الروائي الذى جاء به هكذا: ***"ثم انطلقت مبتعدة تعدو على البساط الأخضر حتى وصلت إلى عربة الترولي الواقفة عند بداية القضبان، في منحدر الممر الضيق بجوار سور الحديقة الأخضر المرتفع، وعادت تصيح بالمربية العجوز :- دادة ..أريد أن أركب الترولي. - ليس الآن.. إن عامله في عطلة اليوم.- ادفعيني أنت..أريد أن أركب الآن.- قلت لك ليس الآن .. أنا لا أستطيع دفعه.- سأدفعه أنا ..- إياك (...) وأعقب الصرخة خليط من ولولة العجوز وصياح الطفلة (...) كانت العربة الحديدية تندفع بقوة الانحدار ولم يكن هناك من سبيل لوقفها (...) وفي تلك اللحظة أبصر القوم شبحا صغيرًا يندفع من الدروة (...) اندفع الشبح الصغير من بين الغاب كأنه صاروخ.. فوصل إلى فضاء الترولي في اللحظة الأخيرة ووقف بجسده الصغير معترضًا طريق العربة المندفعة .. وصدمته العربة، واندفع جسده يطوي الطريق أمامها حادًا من سرعتها رويدًا رويدًا حتى توقف الجسد ووقفت العربة"[٤]***.اجتزاء طويل بعض الشيء، حاولنا خلاله اقتناص أهم مايبرز ملامح المشهد الذي يمثل ركيزة من ركائز الفيلم سوف تطالعنا أكثر من مرة على مداره، ربما هذا هو السبب الذى جعل مخرج الفيلم يبقى عليه وإن غيَّره جذريا بما هو أيسر؛ أي احتفظ بالفكرة ، إذ جاء هذا المشهد نفسه في الفيلم، فأبدل "الترولي" بشجرة وأبدل هدف الطفلة من المرح بعربة الترولي إلى محاولة إنقاذ قطتها من أعلى أحد أفرع الشجرة وأثناء هذه المحاولة كادت الطفلة أن تسقط في ثنايا البحر المطل عليه فرع الشجرة هذا، لولا تدخل "عليٌّ" ابن "الريس عبد الواحد" الذي تدخل فصعد الشجرة وحاول، بل عمل على إنقاذ "إنجي" من السقوط في الماء، كما أبدل المخرج اندفاع جسد "علي " أمام عجلات عربة "الترولي" مما تسبب في إيلامه بعض الشيء، بدفع جسد "إنجي" له أثناء قفزها من أعلى الشجرة وكان قد سبقها ليتلقفها، كما أن هذا الإيلام لجسد "علي" كان لابد منه حتى يكون في نظر الأمير هو سبب عدم تلبيته طلب أبيه وهو يدعوه لأن يُقبِّل يد الأمير الذي اعتقد من رفضه أنه يعاني من ألم السقوط ولم يكتشف الحقيقة وهى رفض الصبي لهذا الفعل من الأساس، ناهيك عن "رقعة" البنطال الذي لم يشأ النهوض من مكانه حتى لا ترى الأميرة الصغيرة هذه الرقعة حتى وإن كانت غير مدركة لماهيتها.هذا التغيير في أولى المشاهد الفيلمية، نعم أول مشاهد الفيلم فما سبق سواء على صعيد النص أو الفيلم إنما هو تمهيد أو خلق أجواء مكملة لهذا الحدث المقصود بعينه، هذا التغيير لم يكن ناجما عن فكر يذكر للمخرج إنما فقط اختيار مشهد يؤدي الغرض الذى هو إنقاذ الصبي للصبية وكذلك رفضه النهوض حتى لا يكتشف أمر رقعة البنطال، هذان السببان سنجدهما أكثر من

مرة فيما بعد كما ذكرنا فيما قبل؛ فاختار المخرج مشهد أمره أيسر فالشجرة والقطة وصعود "عليٌّ" وهبوطه بـ"إنجي" أيسر من عربة الترولّي والعدو خلفها ثم الاندفاع أمامها ومحاولة إيقافها واصطدام جسده بالعربة هذا الأمر فيه من الصعوبة ما فيه حتى يتم تصويره، كما فيه من التكلفة المالية التي يتطلبها المكان حيث: ***"عربة الترولّي الواقفة عند بداية القضبان في منحدر الممر الضيق بجوار سور الحديقة الأخضر المرتفع (...) كان أكثر ما يخشى أن تخرج العربة عن قضبانها عند المنحنى فتندفع من فتحة في السور إلى الطريق العام، ومنه إلى الترعة فإن تصدمها أي عربة قادمة تنهب الطريق سقطت في الترعة"***[٥]. قضبان ومنحدر وممر ضيق وحديقة وسور أخضر مرتفع وفتحة في السور وطريق عام وترعة وعربات قادمة وطبعًا عربة ترولّي، كل هذا من التكلفة بمكان وكذلك من الصعوبة في التصوير، كما أنه مشهد لا غنى للأحداث عنه، فكان اختيار مكانا مفتوحا وشجرة على حافة بحر وقطة وصعود الشجرة أيسر في التكلفة وفي تصوير المشهد لذا يمكن القول أن الفكر الاقتصادي فقط هو ما بني عليه هذا التغيير في الشهد السينمائي عنه في المشهد الروائي .ربما الفكر الاقتصادي نفسه هو الذي دفع المخرج كذلك لتغيير مكان هذا المشهد: ***"ووصل عبد الواحد إلى مكاتب الدائرة وحيًّا الخفير (...) وكانت مكاتب الدائرة تشغل بضع حجرات أرضية في ركن قصي من أركان الحديقة المتسعة لها مدخل يفضي إلى الشارع وآخر يفضي إلى الحديقة (...) و دفع "عبد الواحد" الباب وتقدم إلى مكتب الرجل الذي كومت عليه الدوسيهات والأوراق وشدَّ على يده محييا"***[٦].على مدار الفيلم سوف نرى حذف الكثير من مشاهد الرواية، ذلك بما يتماشى والمساحة الزمنية للفيلم وكذلك بما يخدم الفكرة الرئيسة له، التي هى فكرة مخرجه، ومن المشاهد التي لم تحذف ولكن حدث بها تغيير ذلك المشهد السالف الذكر، إذ جاء بالرواية كما تابعناه سابقا، لقاء بالمكتب ضمن عدة مكاتب الدائرة المتراصة في ركن قصي من أركان الحديقة المتسعة، كما لها مدخلان أحدهما يفضي إلى الحديقة والآخر يفضي إلى الشارع، فكما نرى، مشهد لمكان ذو مواصفات مكلفة في إعداده حيث" يشكل الديكور عبئا ثقيلا على الميزانية العامة للإنتاج وذلك لكونه المجال الذي تدور فيه الأحداث، يجب أن يكون هذا المجال مناسبا للحمولة الفكرية والثقافية للقطة"[٧] فضلاً عن مكونات مكتب الباشكاتب الداخلية فهى وإن كانت بسيطة من مكتب وأوراق وملفات وبعض كراسي، غير أنه لا ضير من الاستغناء عنهم واستبدال المكان من مكاتب الدائرة بالحديقة نفسها اذ التقى "الريس عبد الواحد" بـ"ابراهيم أفندي" باشكاتب الدائرة ودار بينهم ملخصا لحوارهم بالرواية أصاب الهدف منه مباشرة ، وهو محاولة "الريس عبد الواحد" وساطة الأمير لدخول ابنه المدرسة الحربية، هذه الوساطة التي انتهت إلى وساطة "إبراهيم" الباشكاتب بكتابة رسالة إلى باشكاتب المدرسة الذي كان زميله سابقًا في السودان وارتضاء الرجل الطيب بها الذي اعتبر أن شيئًا أفضل من لا شيء. واستكمل المشهد بلقاء الأميرة "إنجي" كما كان بالرواية.وإن كنا عزَّينا المشهدين السابقين بما احتواهما من تغيير إلى الفكر الاقتصادي المادي، فبداية من مشهد لقائه بالأميرة "إنجي" سوف نرى فكرًا مغايرًا بالمرة لا نستطيع له تأويلا، إلا ما ظهر منه، ففي المشهد الروائي: ***"ظهرت الأميرة "إنجي" وقد امتطت جوادها بسرج جانبي خاص بالآنسات وبنطلون ركوب (جد بور) من الكاستور (...) وهمَّت بمعاودة السير ولكنها توقفت مرة ثانية متسائلة: كيف حال أولادك ؟. - الحمد لله لقد نجحا في الامتحان وحصلا على البكالوريا. - حقا ؟؟ مبروك .. لماذا لم تقل لي حتى أهنئك وأهنئهما؟ .. لقد نجحت أنا أيضًا وأصبحت في السنة الثانية في كلية الأمريكان. - مبروك يا سيدتي .. إن شاء الله نجاح دائم .. وماذا فعل سيدي "علاء " ؟. - لقد رسب. شيء يؤسف له. - من ناحيته هو لم يأسف كثيرًا ..إنه .. إنه لا يأسف لشيء أبدا، وكيف حال ابنك "علي" الذي***

لا يحدِّث الناس؟"[٨]. يبدو الحوار كأنه طبيعيًا بين الرجل والصبية على مدار ما يقرب من الثلاث صفحات هم مساحة الحوار النصي، وقد اقتصر اجتزاؤنا لهذه السطور منه، إنما كان لاجتزاء المخرج لهم واقتصاره عليهم ليس هذا فقط إذ لا ضير في ذلك، إنما همس المخرج بتحوير في الحوار الذي وإن كان همسا؛ الإ أنه كان كفيلًا بتغيير مجرى الأحداث وقلب الموازين؛ فقد كان سؤال الصبية في النص الروائي عن ولديِّ "الريس عبد الواحد" سويًّا، طبيعيا واستكمل بإخبارها له بنجاحها أيضًا ورسوب أخيها "علاء" وتبادلا التهاني على النجاح، والأسف على رسوب "علاء"، أما في المشهد السينمائي، فجعل المؤلف "إنجي" تسأل عن "عليّ" فقط ثم تستدرك مسرعة لتلحق به شقيقه "حسين" مصحوبا سؤالها باهتمام أولًا ثم ارتباك وخجلا ثانيًا، ويُظهر والد الصبيين ملامح من استشعر اهتمام الصبية بولده "علي" وابتسامة خجل وإن اختلف عن خجل الصبية . إذن اهتمام من الصبية مفهوم من الرجل مقصود من المؤلف بكل تأكيد لإرساء قواعد لقصة حب بين الأميرة وابن الريس عبد الواحد متينة كما تظهر الأحداث، أو غرس قصة حب أصلها في قلبهما وفرعها في عقل مجتمعي مكبَّل بفكر طبقي ووضع سياسي غير عادل .قد يبدو تغيير الفكر من الروائي إلى السينمائي نتيجة حدث التغيير في التعبير ؛ حيث اختلاف الوسيلة؛ فالكاتب مثلًا يُعبر عن فكره بالكلمة و"الكاتب الصنَّاع هو الذي يستطيع أن يستخدم هذه الألفاظ بطريقة مطاوعة تجعله مسيطرًا على التعبير، قادرًا على نقل ما يريده من الصور الذهنية إلى مادته اللفظية في حالة حيّة"[٩] أما المُخرج فيُعبِّر بالصورة التي هى عماد الفن السينمائي و"الوسيط التقني السينمائي يعتمد على قدرات ميكانيكية حسية، وهذه القدرات ليس في ذرعها أن تصور المجازات والاستعارات الخارقة بل المستحيلة أحيانًا في النص الشعري الذي يستخدم وسيطًا مختلفًا"[١٠]وكذلك النص الروائي، ولكن هذا ما إن استشعرنا عجز الآلية السينمائية في توصيل الأدبية الروائية، بخلاف ما نستشعره في هذا العمل السينمائي "رُدَّ قلبي" من عجز المُخرج نفسه على استيعاب الأدبية الروائية، فكيف نتمكن عنده من الحصول على تلك الأدبية السينمائية المرجوة في السينما مقابل الأدب؟!.إننا إذ ما تطرقنا إلى السينما نظريًا علمنا "أن دراما الشاشة تختص في المقام الأول بالإنسان، تعرض آماله وآلامه ومشاكله وقضاياه، وتغوص في أعماقه"[١١].أظهر المخرج في حواره ما أضمره المؤلف في كتابه؛إذ جعل "الريس عبد الواحد" يخبر "إنجي" برغبة "عليٍّ" في دخول المدرسة الحربية وإن ذلك يتوقف على وساطة كبيرة، لتطرق "إنجي" سريعا ثم تقول له أن لابد من تقديمه في المدرسة الحربية كما أردفت بمقولة ربما لاتعرف طريقها أبدا إلى قصور الأمراء وخاصة من كانوا من الأجانب المستعمرين ومن الأسرة المالكة ألا وهى مقولة "يمكن يكون له نصيب" فقد جاءت مستغربة على لسان الأميرة أما في النص الروائي فلم يحدث ذلك؛ إنما : ***"مر في خاط ره أن ينتهز فرصة تلطفها معه فيلقي إليها برجائه لتوسط الأمير في إدخال ابنه المدرسة الحربية وهمَّ بالحديث عندما أبصر بأخيها قد عاد وعندما ألقت هى إليه التحية معاودة السير معه أحس بخيبة أمل شديدة كأن فرصة العمر قد ضاعت من يده "[١٢]***. نعم لقد غيَّر "عز الدين ذو الفقار" اتجاه المشهد الروائي، وما ذلك إلاَّ لحاجة في نفسه قضاها على مدار الأحداث المقبلة سوف نراها.يأتي كشف الهيئة الأول يؤديه "شكري سرحان " ببراعة أفشلت المشهد وأفصحت عن فهم خاطيء للمخرج في تحويل الجملة المقروءة إلى صورة مرئية ؛ فكانت الجملة في النص: ***"فقد كان يشعر أن قلبه يدق دقات متوالية ..وراعه منظر بضعة رءوس بيض (...)ووسط هذه الرءوس البيض والوجوه المجعدة المتجهمة وجد وجها أحمر يرمقه من وراء المنظار بعينه الزرقاء (...)وعند استدارته ليخرج من الحجرة لمح وجها أحس من نظراته بردًا وسلامًا***

.. وجها أسمر طيبا (...) كان وجه "عبد الجليل أفندي" باشكاتب المدرسة"[١٣].خدم الرواية قدرها إذ جعل عمادها الكلمة المكتوبة وليست المنطوقة، ولكل منها خصائصها، تأتي الكلمة المكتوبة متحدة مع أخريات، سوابق لها ولواحق عليها ، وجمعيهم تدورحول الشخصية وليست بداخلها وإن كان هو المكان الواجب تواجدها فيه، لكن القاريء هو من يضع هذه الكلمات داخل الشخصية أو خارجها أو حولها وفقما تقول هذه الكلمات، فعندما نعلم أنه **"كان يشعر أن قلبه يدق دقات متوالية .. وراعه منظر ..."** فمن هو هذا ؟ إنه "عليّ" الموجود اسمه فقط في النص المكتوب أما حقيقته فلا يعلمها إلا القاريء الذي يستخدم الكلمات المكتوبة في خدمة هذه الشخصية، إذن علمنا من الكلمالت بدقات قلبه المتوالية وخوفه الشديد من هيبة منظر أعضاء اللجنة الذين ليسوا بمصريين بل ليسوا بعرب؛ إنما هم من الأتراك والإنجليز ممن انقضُّوا على البلاد وقتذاك. وعندما نأتي إلى المشهد السينمائي نجد أن المخرج اعتقد بأن واجبه إظهار هذه الانفعلات على الشخصية فما دامت موجودة أمامنا فلابد أن تلتزم بوصف الرواية ولقد نجح "شكري سرحان" في نقل أو لنقل في توصيل المشاعر الداخلية لـ"عليّ" أثناء عرضه على اللجنة حتى يكاد الخوف في عينيه لينتقل إلى المُشاهد ليشاركه خوفه وارتباكه في هذا المشهد الذي لايتفق له ذلك على الاطلاق فما سُمي بكشف الهيئة إلا للنظر إلى الهيئة الخارجية للشخص المتقدم للالتحاق بهذه المدرسة العسكرية ولتقدير ما إن كانت شخصيته تصلح أم لا، وأهم سمات هذه الهيئة القوام والثقة وضبط النفس وليس الخوف والرعب والعيون الزائغة التي كانت وحدها كفيلة برسوبه من الجولة الأولى، فهكذا تنجح الجملة المكتوبة في توصيل المشاعر الداخلية دون المساس بالمظهر الخارجي المأمول فيه في هذا الموقف بالتحديد، وهذا لا يعني الطعن في النظرة في السينما "فالتمثيل في السينما يتحول إلى فن اختزالي يعتمد على التركيز والإيجاز والإيحاء فالنظرة في السينما تعني سطورًا كثيرة في إحدى الروايات وحوارًا طويلًا في المسرحية"[١٤]؛ إنما الطعن على فهم أو فكر المُخرج السينمائي في استيعابه لاستخدام آليات فنه { السينما } أو أدبيات نقله { الأدب }. ويستمر إخفاق المخرج في هذا الصدد عندما يظهر توصية " إبراهيم أفندي" باشكاتب المدرسة فيجعل رئيس اللجنة يميل يمنة ويسرة على الأعضاء المجاورين له بهذا السفور، في حين جاء في النص الروائي بواقعية تذكر***"وجد وجها أحمر يرمقه من وراء المنظار بعينيه الزرقاوين (...) وعند استدارته ليخرج من الحجرة لمح وجها أحس من نظراته بردًا وسلاما .. وجها أسمر طيبا منحه ابتسامة كانت أشبه بقطرة ماء لصاد في حمارة قيظ كان وجه عبد الجليل أفندي باشكاتب المدرسة ..."***[١٥].هذا حقا ما مفترض أن يحدث؛ إذ سبقت التوصية مجلس اللجنة، وما نظر إليه أو رمقه بنظرة من وراء المنظار ذاك الرجل؛ إلا للتدقيق فيه لعلمه المسبق به وبالتأكيد أنها كانت توجد على اسمه بكشف الأسماء الذي بأيديهم، شارة وعلى جميع الأسماء الموصى بها مسبقا، ولنزيد كما أزاد "يوسف السباعي" إذ جعل نظرة أخرى تهديء من روعه وتبث الطمأنينةفي نفسه هى نظرة "عبد الجليل" الباشكاتب الذي وعد فأوفى، ثم لابد أن نذكر أن السباعي وصفه في مقابل الوجوه الحمراء المروَّعة بأنه وجه أسمر "طيب" حيث سمار وطيبة المصريين. ويستكمل ذو الفقار مشهده الذي يبدو أنه تعهده بالإخفاق حتى النهاية، بل بدأه بإخفاق وسار به إلى أخفق فيأتي بزيادة لم تأت في الرواية وهى مشهد وقوف الطالب "سليمان زكي " أمام اللجنة بعد انتهاء دور "علي" وليست هنا المشكلة؛ إنما فيما جاء على لسانه أمام اللجنة؛ حيث جاء ما نصَّه:-***اسم والدك إيه؟***. -***زكي أفندي علي***. -***بيشتغل إيه ؟***. -***ما بيشتغلش.. لأنه ميت***. -***قبل ما يموت كان شغَّال إيه؟***. -***برضه ما كانش حاجة .. كان موظف على قد حاله ولا ماليش قرايب كويسين ولا معارف كبار يعني باختصار ماعنديش واسطة .. لكن عندي أمل***. ويتدخل أحد أعضاء اللجنة مقاطعا إياه

بقوله:***-إيه اللّي بتقوله ده ؟؟*** فيقاطعه عضو آخر بقوله:***- سيبه يتكلم ..كمّل. -لا أبويا ولا جدي كانوا ظباط إنما كانوا مصريين أنا أملي في الحياة أكون ظابط في الجيش ومشعارف إذا كان دا يغني عن الواسطة ولا مش كفاية- خلاص؟. - خلاص يا أفندم.*** ثم يتدخل صوت"علي"راويًا فيقول أن ***"من الغريب أن اللجنة قبلي ومن الأغرب أنها قبلت سليمان".***لا ضير أن يزيد المخرج من عنده ما يخدم الفكرة الرئيسة للفيلم، لا أن يزيد بما يعبث به ، فمن السذاجة بمكان أن يصدِّق المُشاهد مهما سذجت عقليته أن يجرؤ أحد على التفوُّه بهذه الكلمات أو حتى التلميح بها حتى وإن كانت هى الحقيقة، وخاصة في هذا الموقف الذي يبلغ فيه الرجاء مداه، وخاصة أيضًا أمام طغاة محتلون لا مكان بقلوبهم للعطف وبالتحديد تجاه المستعمَرين المغتصبة أراضيهم، بل ومن غير المعقول أن يُقبل بذلك في أي ظروف وأمام أي لجنة، بل هذا الكلام وحده كفيل ليس فقط بالطرد والرسوب؛ إنما بالمحاكمة والعقاب. فأي رومانسية مجتمعية اعتقد بها المخرج أو اعتقد أن المشاهد سوف يعتقد فيها ؟ ..أي فكر حالم أدار به مشهده هذا ؟ والمشهد في مجمله عبارة عن أشخاص تؤدي أدوار مناطة بها. ولأن اعتبر"بودو فكين" الذي أخرج فيلم "الأم" أن "الموضوع هو أقصى ما يمكن أن نأخذه من العمل الأدبي حين تحويله إلى سيناريو"(١٦)، فإن كيفية أخذ الموضوع الأدبي التي أخذه إياه ذو الفقار ليجعلنا أن طرح سؤالًا: هل تلتزم الموضوعات الأدبية فتنتج سينما مؤدِّبة أدبية الأدب، أم تضفي عليه أدبية أخرى أقصى مداها بلوغ العين إياها؟. ومن دقائق الأمور التي مهما كانت دقتها فلابد من توضيحها نظرًا لخدمتها الفكرة الرئيسة التي أسس عليها المخرج فيلمه، من ذلك نهاية مشهد توصيل " إنجي " لـ "علي" بسيارتها في لقائهما الأول بعد فترة زمنية طويلة من حادثة "إنجي" وواقعة البنطال المثقوب، فبعد أن هبط "علي" من السيارة وقبل أن تغادر صافحته وطلبت منه أن يلتقيا قريبًا في الحديقة "***وسار واضعًا يمناه في جيبه وهو يشعر كأنه يتحرك في دوامة واقترب من البيت فوجد " حسين " ينتظر عند الباب (...) ولم يعرف فيم يسأله أخوه .. وكاد يجيبه وهو مغرق في شروده: -لقد أمسكت يدها ... لقد دعتني إلي زيارة الحديقة ولكنه تذكر أن أخاه يسأله عن نتيجة الكشف الطبي"***(١٧). مما جاء بالنص نعلم أن ما دار بخلده لم يعرفه أخيه، إنما عرفه القاريء فقط وكان "علي" متزن في الرواية قليل الإفصاح ، ولكن غيَّر منه المخرج في فيلمه؛ إذ نراه يلح على سير الأحداث في إتجاه واحد - حتى الآن - وهو قصة الحب بين البطلين ، فجعل "علي" يلتقي بـ " حسين " فور نزوله من السيارة وكأنه كان يقف بانتظاره لعلمه أن السيارة سوف توصله إلى تلك النقطة بالتحديد، ثم جعل "علي" في شروده وبضمة يده التي سلَّم بها على "إنجي"، يقول في جوابه لسؤال أخيه، الذي كان يسأله عن نتيجة الكشف بالمدرسة الحربية: -***مسكت إيدها وطلبت منّي أقابلها في الجنينة.- هي مين ؟.-المدرسة الحربية***. ثم ينتبه فيقول: ***- أنا نجحت في كشف الهيئة***. وهذا بالطبع مغاير لما جاء بالرواية التي احتفظت للواقع بما هو واقعي وأظهرت للأوهام ما اتصفت بها . لذا فسوف نجد أن "الصورة السينمائية المحولة عن صورة شعرية سوف تقع تحت وطأة تحويل السمعي الخيالي:"الشعر" إلى بصري حسي: "الصورة السينمائية" بكل وضوحه وفجاجته وفقره الإيحائي ووضوحه الدلالي"(١٨).هذا المشهد في الرواية هو نفسه الذي علمت منه "إنجي" بتقديم "علي " في المدرسة الحربية واحتياجه الشديد إلى وساطة شديدة حتى يمر من المضيق الأخير فأضمرت النية لأن تحدث والدها في هذا الشأن، وانتهزت فرصة غياب أخيها عن مجلس الطعام وانفرادها بوالدها التي تعلم مكانتها من نفسه وأنه لن يُخيِّب لها رجاء:***"على أي حال يجب أن تتحدث .. وتتحدث الآن، فهذه هى خير فرصة يمكن انتظارها، فرصة هدوئه***

وخلوتهما وعدم وجود أخيها الذي لا شك سيكون تدخله في غير صالح علي (...) كنت أود أن أرجوك في موضوع خاص بـ"علي" ابن "الريس عبد الواحد" (...) أنا أرجو أحداً من ذوي الشأن؟ لأجل ابن الريس عبد الواحد حتى يكون ضابط ؟! .. أمجنونة أنت؟(...) وبعد نصف ساعة كانت العربة تنهب الأرض في طريقها إلى القاهرة لحضور المؤتمر الذي كان عليه أن يترأس افتتاحه (...) وكان بين الحاضرين إبراهيم " باشا " وكيل الحربية (...) وتذكر الأمير رجاء "إنجي" وتذكر غضبها وبكائها وتركها المائدة، وأحس أن القدر يأبى إلا أن يلبي رجاء الصغيرة.. وكره أن يقف في وجه القدر، وأن يرفض الفرصة السانحة التي ساقها إليه لارضاء ابنته إن كلمة واحدة يقولها الرجل ولن تكلفه شيئاً ستتكفل بارضاء الصغيرة العزيزة، وتجعل ابن الريس عبد الواحد ضابطًا ضابطًا أو لصًا ، ليكن ما يكون، إنه لن يغير ما بالكون، وقد ساق إليه الحظ هذه المنحة .. فليأخذها ويذهب(...) إن شاء الله سيكون أول المقبولين (...) لقد لبى القدر رجاءها ..إنها محض الصدفة، لكن للصبي قسمة فيما حدث"[٢٩]. لقد توسطت " إنجي" لـ"علي" عند والدها وطلبت منه أن يتوسط لـ"علي" ليتم قبوله في المدرسة الحربية ، وكان لوالدها رد فعله المشهود ليس فقط تجاه " علي " ، إنما تجاه طبقته بأثرها ولقد نهر الصبية وحذرها ليس فقط من الاهتمام بـ"علي"، إنما من أي فكر نبيل تجاه هذه الطبقة ، ثم يختار الكاتب القدر الذي يرتب ذاك المؤتمر ليتولى افتتاحه "الأمير إسماعيل" نفسه وبالتأكيد سوف يحضره زمرة من كبار المسئولين الذي يكون من بينهم وكيل وزارة الحربية ولا شطط في ذلك ، إذ تتوالى حفلات الأمراء والوزراء وعلية القوم، بسبب وبدون، وإن كان الأمير لبَّي نداء القدر في ذلك فلم يكن لأجل ابن "الريس عبد الواحد" إنما لأجل صغيرته التي بالفعل تحفظ مكانها في قلبه ، ثم أنه عزَّى نفسه بما هو منطقي أيضًا؛ وهو أن "علي" سواء كان ضابطا أو لصا فلن يغير من الواقع شيء، فلن يغير من أوضاع المجتمع ولن يخدم البلد في شيء ولن يستطيع حتى خدمة نفسه وإن كان ضابطاً، فلم يكن الأمر حينها ليُعلي من شأن أحد من أبناء الوطن المستعمَر مهما بلغت منزلته المجتمعية أو الوظيفية، وكان "تناول الأدب مشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقات الشعب من هموم الواقعية الاشتراكية التي صاغها مكسيم غوري"[٣٠] ولم يكن الأدب بالفن الوحيد الذي نهل من الواقعية الاشتراكية وإن كان على رأسها، بل هى "ساهمت في تطور بعض الفنون التي تتناول قضايا الشعب، ومن أهمها فن القصة وفن السينما، والشعبية تشكل الأساس المحيي لأي فن تقدمي على امتداد تاريخ الثقافة الفنية كله"[٣١] لذا تقدمت القصة على الشعر حيث حققت شعبية أكثر من تلك التي يمكنها استشعار شعرية الشعر أو التي يمكنها رؤية صورتها منعكسة في مرآته، وعندما جاءت السينما نستطيع أن نؤكد استحوازها على المجتمع بمختلف طوائفه، ليس لعمقها الفني بقدر ما لسطحية تناولها، فهى في أبسط أشكالها صورة ليس إلا، يمكن أن تقصد لذاتها فيجلس أمام الفيلم ليشاهده المجتمع بمختلف مستوياته الفكرية والوعيية اللهمَّ ما لم يكمنه ظروف اقتصادية أن يكون لديه شاشة، وقيل "أن للفيلم طابعًا شعبيًا أصيلًا، والسينما بهذا المعنى فن ديمقراطي"[٣٢] وكانت الفرصة السانحة لذو الفقار؛ حيث وقوفه على قصة واقعية ذات هموم شعبية مكتملة الأطراف، ولكنه لم يحسن استثمارها، فوقف منها حد سطحها. قَبل "الأمير إسماعيل" التدخل للتوصية على "علي" التي لم تكلفه أي شيء، بل إن ضيفه ليلة ذاك وكيل وزارة الحربية هو من بدأ بالسؤال ما إن كان الأمير يريد التوصية على أحد وها هو قد فعل أما "عز الدين ذو الفقار" مخرج فليم "رُدَّ قلبي" الذي يبدو أنه قد اختار للفيلم مسارا مغايرا عن مساره الروائي فقد جعل "إنجي" هى التي تتدخل في شأن "علي" ويأتي قبوله بالمدرسة الحربية علي يديها؛ فيأتي المشهد السينمائي فيما نصه كالتالي بين "إنجي" ووالدها: ***- إنتي كنتي قابلتي صبري***

باشا الجمعة اللي فاتت ؟. - أيوه .. كنت بزور بنته نادية وشفته هناك.- وقولتي له إيه؟.- ولا حاجة - ما وصيتهوش على الولد ابن الباشجناينى ؟ - أيوه وصيته - أنت مجنونة ؟!!- مجنونة ليه ؟ - إنتي مالك إنتي ومال الحيوانات دول ؟ تحشري نفسك ليه في حاجات زي كده ؟ - يا بابا .. أنت ناسي إنه خلصني من الموت ؟ - وخد مكافأتة ..إديت أبوه بقشيش كويس.- هى حياتي ماتساويش غير البقشيش اللي دفعته ؟.- فيها إيه لما اترجاله عشان مستقبله ؟.- فيها غلط .. انتي عايزة ابن الجناينى يبقى ظابط ؟..أنا لما الراجل قاللي استغربت .. ما صدقتش إنك تعملي حاجة زي كده. -وقلت له إيه ؟ قلت له اللي قلتهوله .. مش عايز حاجة زي دي تتكرر مرة تانية .. مفهوم [٢٣]. ولم ندر ما إن كان الأمير قد أفسد ما صنعته "إنجي" لدى "صبري باشا" من توصية على "علي" أم لا؟ رغم أن الحوار وما انتهى إليه ينم عن هدم ما قامت الصبية ببنائه ورغم ذلك فقد قُبل "عليَّ" بالمدرسة الحربية، وصرَّح المخرج على لسانه بأن قبوله كان نتيجة لما فعلته إنجي" فجاء على لسان "علي" : ***"وفي فجر يوم ذهابي إلى المدرسة الحربية، دفعني الخوف من الرحيل دون وداعها وشكرها بعد أن عرفت من والدي أنها كانت سبب قبولي في المدرسة الحربية"*** [٢٤]. وهكذا قد قُبل "علي" في المدرسة الحربية علي يد "إنجي" في الفيلم وليس على يد والدها كما في رواية "يوسف السباعي" مما يفصح عن فكر سينمائي مغاير ربما تماما للفكر الروائي. ويبدو أنه لمن لم يقرأ النص الروائي لهذا العمل السينمائي؛ إن هو استشعر شعرية تجاه الفيلم فسوف يكون نتيجة أن "الصورة السينمائية في حالتها العادية تتضمن نفسًا شعريًا منذ الأفلام الأولى لها وحتى آخر إنتاج سينمائي مُعاصر بما في ذلك الأفلام التجريبية وأفلام الخيال العلمي، ومن وجهة نظر أكثر دقة، فإن السينما الشعرية أو الشعرية في السينما بدأت تتجسد أكثر فأكثر مع الأفلام التي واكبت الحركة السريالية في نهاية العشرينات"[٢٥] وكذلك نتيجة المشاعر العاطفية للإنسان – المُشاهد - التي تستثيرها أدنى همسات تهفو نحو قلبه. من أحداث واقعية صرَّح بها " السباعي" فيما استهل به روايته، إلى رومانسية حالمة أدار بها "ذو الفقار" فيلمه، إذ إصراره الدائم على إظهار ما يجيء بالرواية من قِبَل الأماني أو الأحلام ويصوره في فيلمه على أنه حقيقة، من هنا نجد أن الرواية "تتميز على جميع الأنواع الأدبية بتصوير الحياة البشرية بأسمى وأبهى مظاهرها. وهنا تكمن المحدودية التي علاقت الدراما في إعادة تصويرها الحياة"[٢٦]، فنجد في مشهد زيارة "إنجي" لـ"علي" في المستشفى بعد إصابته في مبارة المصارعة، فجاء في الرواية: ***"أغمض عينيه وراح في شرود. وأحست كأن قلبها يوشك أن يقفز من بين أضلعها، وقبل أن تحاول إيقاظه، فتح عينيه، فبدت عليه دهشة شديدة وعاد يغمض عينه كأنه غير مصدق .. وهتف وقد تلاحقت أنفاسه : إنجي .. أنت هنا ؟ !"*** [٢٧]كانت إذن قد وصلت إلى مرقده أثناء أن كان قد أغمض عينيه، وقبل أن تحاول إيقاظه فتَّح عينيه فوجدها أمامه فمن هول المفاجئة يغمض عينيه ثم يعاود النظر وكأنه غير مصدق أنها تقف أمامه، ثم هتف بأنفاس متلاحقة وردد اسمها وسؤاله متعجبا : إنجي .. أنت هنا ؟! ، أما في الفيلم يأتي المشهد وقد وقفت "إنجي" خارج الغرفة تنظر إليه من وراء زجاج النافذة، وقد جعل المخرج من "إنجي" في هذا المشهد ووقوفها خلف زجاج النافذة كأنها صورة محاطة بإطار النافذة، ثم ينظر "علي" إلى حيث النافذة فيُبصر "إنجي" ويعاود النظر بعيدًا كأنما هُيَّأ له، وهذا لا يحدث إلا في الأفلام ولا ينتمي حدوثه أبدا إلى الواقع. فتحدثها هى لتؤكد له أنه ليس واهمًا في رؤيتها؛ إنما هى حقيقة تقف أمامه فتقول { أيوه يا علي ..إنجي } وسرعان ما يُعاود النظر إليها في استغراب يصل حد الزعر والارتجاف من هول المفاجأة، ثم يُحدِّثها بهلع وولع ولهفة.كما أنه من غير المنطقي في مشهد ركوب الخيل وقد نهر " علاء " الجواد

{عنتر} الذي يعتليه " علي " بعد تدبير من علاء ثم ينطلق الفرس بـ"علي" كالمختل لنرى "إنجي" تعدو على قدميها محاولة اللحاق بالفرس المنطلق، ثم يظهر طريق طويل قد قطعه هذا الفرس بـ"علي" ثم يُسقطه على الأرض، وبعد أن يسقط " علي " على الأرض تظهر "إنجي" في لمح البصر وقد وقفت على رأس " علي " الملقى على الأرض لتطمئن أو لترى مصابه، غير أن ما جاء في الرواية كان هو الصحيح الواقعي فقد: ***"أفاقت "إنجي" من ذهول المفاجأة .. واندفعت بجوادها وراء الجواد الجامح"***[٢٨]لابد للقائم على العمل السينمائي أن يبقى دائمًا على وعي"بأنه يقدم عمله من خلال وسيلة جماهيرية واسعة الانتشار ، أو كما أحب أن أقول دائمًا، أنه كلمة للملايين، في الداخل والخارج. للحاضر والمستقبل أيضًا، وأن مجال عمله هو الإنسان، مادة أولية، ومؤد على الشاشة، ومتلق عند المشاهدة. ولنتصور معًا مدى المسئولية"[٢٩] ولننظر مدى استيعابه لذلك وعمله من أجله.لقد أخذ المخرج في فيلمه بتبديل المنطقي بغير المنطقي الذي لا تقبله واقعية أو حتى رومانسية واقعية، رغم أن الصدق الفني يحتم أن"يستخدم المخرج الواقع كقاعدة لموضوعه الفني"[٣٠] ولكنه راح يغرق في رومانسيته الحالمة التي تنبيء المشاهد بأنه بصدد لحظات عابرة يخرج بها عن عبء الحياة الواقعية التي يحياها، ليحيا لحظات في فيلم لن يتسنى لها التحقق أبدا، إنها رومانسية للرومانسية. ولست أعتقد بأن ما يقصد بالمنطقية السينمائية هى أن تنافي المنطقية الواقعية إذ كان"من الممكن أن تخلق بواسطة التوليف، علاقة بين اللقطات في فيلم من الأفلام، دون أن تكون ذات صفة أدبية، فقد تكون علاقة فنية خالصة، تحقق المنطق السينمائي، والمنطق السينمائي في الفيلم يختلف اختلافا كبيرا عن المنطق الأدبي، وله خصائصه التي يتميز بها. وهذا النوع من المنطق السينمائي، هو الذي يبرز أهمية هذا الفن"[٣١] ولست أعتقد بأن العلاقة الفنية الخالصة بين اللقطات، تعني إنتاج مشاهد لامنطقية تستفز المُشاهد بدلًا أن تطربه بفنيتها التي بها تقدم له الواقع بدلاً أن تنقله بحرفيته العقيمة، وأن تؤدبه بأدبها الذي تُصحح به أخطاء وعيوب الواقع.إن ما يعتري الرواية من تغيير واضح على مدار العمل السينمائي، إنما يحدث عن عمد مصوَّب من المخرج تجاه ما يصبو إليه من هدف، وإن كنَّا قد رأينا هذا للوهلة الأولى فأين مكان فيلم "رُدَّ قلبي" من الأفلام التي يقول عنها "دوليك" أن: "هناك ستة وثلاثين ألف طريقة لرؤية فيلم ما. وقد تكون أجودها المرة السادسة والثلاثين ألف"[٣٢] فبالتأكيد أن "دوليك" لم تمر عليه مثل هذه الأفلام الهزيلة السطحية المرمى كما نجد ذلك بوضوح فيما فعله المخرج من تغيير جذري في شخصية "كريمة " الراقصة التي يتعرف عليها "علي" في أحد صالونات شارع "محمد علي" الذي ذهب إليه بعد إلحاح طال من "حسين" شقيقة و"أحمد" صديقه إن أول من يبدأ منهما بالنظر إلى الآخر هى "كريمة" كما جاء في نص الرواية :***"حتى استقر فجأة على عينين مصوبتين إليه ترقبان بصره المتحرك بين الناس وقد بدت فيهما نظرة بها شيء من التوسل الخفي والرجاء المستتر (...) ونقل "علي" بصره من العينين المتشبثتين به ولكن لم يطل به البعد عنهما حتى عاد مرة أخرى .. وفي هذه المرة مسهما ببصره مسًا سريعا ثم هبط فاحصا الجسد"***[٣٣].لقد جاء في نص الرواية أن كريمة الراقصة هى من بدأت بترقب "علي" بنظرات فاحصة راجية حتى إن الكاتب اختار لهذا الفصل عنوان "السمراء الراجية " وما حدث على صعيد المشهد السينمائي إنما كان مغايرًا تمامًا؛ إذ ظهرت "كريمة" تولي ظهرها إلى حيث يجلس "علي" ورفاقه، وما جاء بالنص الروائي من سبب لاهتمام "علي" بـ"كريمة" إنما شفقة عليها ليس فقط لعيونها الراجية المتوسلة إنما لمواصفاتها التي تختلف عن مثيلاتها في ذلك الملهى:***"كان الجسد على خلاف ما سواه من الأجساد المعروضة في الصالة .. لم يكن به امتلاء ولا اكتناز .. ولا فتنة صارخة ولا أنوثة متفجرة (...) بوجه عام كانت صاحبته بوجهها الأسمر الخالي من الأصباغ وشعرها***

الأسود المعقوص على قمة رأسها وجسدها النحيل الرقيق .. وثيابها البسيطة .. تكون غير ذي قيمة ولا موضوع في الصالة (...) والذي جعلها غير ذات موضوع في الصالة .. هو نفسه ما جعلها ذات موضوع في نفس "علي" فقد كان بقلبه الحساس وشعوره المرهف نفور من اللحوم المعروضة والأجساد المكشوفة العارية .. كان أكثر إحساسا بقيمة الإنسان وكان يشعر من نظره إلى الأجساد المعروضة نوعا من الهوان البشري والإذلال الآدمي"[٣٤] لقد جاء في النص الروائي وصفا صريحا لشخصية " كريمة " الراقصة وصفا ليس فقط خاليا من أي إغراء إنما خاليا من مظهر أنثوي معتاد، ناهيك عن متطلبات أنثيات الملاهي الليلية، وبلغ من ذلك أن كان لقب "كريمة" الراقصة في الرواية بـ"كريمة الولد" هذا اللقب الذي لم يذكر في العمل السينمائي على الإطلاق وما كان ليذكر؛ إذ نجد بعد كل هذه المواصفات الروائية أن تؤدي هذه الشخصية الممثلة " هند رستم "التي لا علاقة لها بهذه المواصفات من قريب أو من بعيد، بل تتناقض مواصفاتها مع مواصفات الشخصية الروائية وما كان اختيار "عز الدين ذو الفقار" لـ"هند رستم" إلا لتؤدي وظيفة جمالية شاعرية للفيلم حيث " ترمي الوظيفة الشاعرية إلى تقديم عمل إبداعي من خلال العلامات المستعملة التي يكون غرضها جماليًا بالدرجة الأولى"[٣٥] - وإن كنا لا ندري أي فَهم للشاعرية يفهم السنيمائيون !!- وتتمة لسلسلة التغيرات التي قام بها على مدار فيلمه التي جمعيها تخدم فكره وليس فكر النص الروائي وليس من قيمة أدبية تُرجى منه، وما يبدو من اختيار المخرج لهذه الشخصية بدلا من الشخصية الروائية هو أنه أراد الإفادة منها على صعيد الدعاية للفيلم مستفيدا من اسم ورسم " هند رستم " آنذاك، وعلى صعيد خدمة فكرته التي تبدو أنها الرئيسة في عمله السينمائي هذا؛ فأول ظهور لـ"هند رستم" (كريمة) رآى "علي" ظهر امرأة شديدة الشبه بـ"إنجي" حيث البشرة الشقراء والشعر القصير الذهبي فكان هذا هو ما لفت نظر "علي" وهو يجوب قاطنات الملهى، في حين أن سبب انتباه "علي" لـ " كريمة" في النص الروائي؛ كان هو عطفا عليها هذا العطف الذي يتفق وشخصية "علي" سواء في النص أو في الفيلم، وربما هدفًا آخر يكون قصد إليه الروائي؛ وهو أن ليست كل من تقتات من هذه الملاهي الليلة تكون منحلّة أخلاقية ومنحرفة مجتمعية وفقًا لإرادتها وتبعًا لهواها؛ إنما منهن مَن لم يكن لها من سبيل آخر تقتات منه، وهناك أسباب إجتماعية ونفسية أخرى كثيرة يمكن الرجوع إليها في هذا الصدد، مما تثيره الأعمال الأدبية، ولكن من السينمائيين من يكتفي منه كفعل يبني عليه أحداثًا في عمله، ومنهم من يقصده في ذاته كتأثير على المتفرج، وهم أولئك المنتجين المستثمرين الذين تحدَّث عنهم "مارتان" فقال: " لا هم لهم في غالب الأحوال غير استثمار حصصهم ولا يرون في الفيلم نتيجة ذلك غير بضاعة الغرض منها إرضاء أكبر عدد من الناس وهى بناء على ذلك بضاعة من نوع رديء. وإنك لتجد الواحد منهم يصرح بقوله: إن جمهوري يحب هذا رافضًا أن يفكر في أن هذا الجمهور لو أتيحت له الفرصة لرؤية شيء أفضل لكان من المحتمل أن يتذوقه"[٣٦] وإنه ليتضح الهدف التجاري للفيلم من ذلك الإصرار مخرج الفيلم على تغيير مسار الفيلم عنه في النص، كما يتضح أيضًا من إلحاحه على عنصر الإغراء في الفيلم، حيث استبدل البشرة السمراء بالشقراء والشعر الأسود بالذهبي والجسد النحيل بالمكتظ، وغيره من المغريات السينمائية التي ابتعدت بهذه الشخصية كل البعد عنها في الرواية .كما تناول التغيير شخصية "كريمة" تناول التحوير شخصية "علي" الذي عهدناه في الرواية مستكينا مسالما لا علاقة له بالأحداث السياسية ولا الأوضاع الاجتماعية، بل وفيا لحبه وعمله حتى وإن كان يدارعلى يد الاستعمار، فما عليه إلا أن يكون ملتزما بما يكلف به من أعمال دون تفكير في أي تغيير، وربما حتى دون سخط على الواقع المرير وأكثر من ذلك كان يسخر من

"سليمان" على سخطه وثورته الدائمة على الأوضاع ورغبته في التغيير، وعندما بدأت تتكون حركة الضباط الأحرار داخل الجيش الذي كان "علي" أحد ضباطه، ورغم أن "سليمان" صديقه المقرب من مؤسسي هذه الحركة؛ غير أنه لم يخبر "علي" لأنه أدرى به ويعلم رفضه مقدما إن هو حاول ضمَّه إلى الحركة، لكن في العمل السينمائي نفاجأ بعلي هو من يبدأ بشحذ همة "سليمان" ودفعه لأن يقود حركة ثورية يمكنها إصلاح شأن الوطن، فنجد في مشهد "علي" و "سليمان" بعد وفاة "أحمد" صديقهما أو استشهاده في حرب فلسطين نتيجة الأسلحة الفاسدة، يكون الحوار التالي، لما بأن هذا المشهد يعقب مباشرة المشهد الذي استشهد فيه صديقهم "أحمد" حيث تظلم الصورة على جثته ملقاه غَرقة في دمائها ويضيء المشهد التالي في شكل استرجاع لنستمع إلى صوته – أحمد- وهو فرح مقبل على حرب فلسطين التي استشهد فيها، هذا الاسترجاع كان القائم به "سليمان" في ذهنه ولم يكن يسمعه "عليٌّ" الموجود معه في الكادر، ثم يرتفع صوت بكاء فيسمعه "عليٌّ" الواقف أمام النافذة فينزعج ويقول : ***-سليمان .... أنت بتعيط يا سليمان ؟ -أنا مش بعيط على "رفعت "{كذا} بس ولا على إخواتنا اللي كان لهم نفس المصير.. أنا بعيط على أمة بحالها منكوبة في زهرة شبابها (...)***ثم يقول "عليٌّ"***ربنا ينتقم منهم -ربنا قال اسعى يا عبد وأنا أسعى معاك .. لكن ما قالش إننا نصبر على كل ده وهو يحاسب الخونة .. خلاص مافيش واحد في البلد دي مخلص لها؟ واحد قلبه عليها ؟.. واحد ينسى مصلحته وينقذها من الخونة المجرمين ؟. -فيه يا سليمان.-مين ؟ مين هو ؟ -أنت"***[٣٧].ثم ينصت "سليمان" متعجا، مصحوبا تعجبه باستدارة ناحية "عليّ" ومؤثر صوتي ينم عن الفاجأة، ثم يتابع "عليٌّ" قائلا : ***أنا عمري ماشفت حد مخلص لمصر وبيحبها زيك يا سليمان.*** ولم تكن مفاجأة" سليمان" بالكافية، خاصة لمن يعرف "عليَّ" عن طريق الرواية كما أن سرعة انتهاء المفاجأة واستبدالها ببوادر إفصاح "سليمان" عن نشاطه السياسي لم تكن ممهدة؛ إذ يقول:***- وأنا في الحرب اكتشفت أنه مش أنا لوحدي بس اللي بحب مصر .. فيناس تانيين أحسن منّي وبيحبوها أكتر منّي.***ثم يلتفت إلى "عليّ" ويقول: ***- ماتستغربش.. في الوقت المناسب هتعرفهم يا علي"***[٣٨] .هذا وما نراه في الرواية أن "عليًا" لا يستجيب بهذا اليسر الغير ممهد؛ بل لا يستجيب إلا بعد حريق القاهرة وبلوغ الأمور ذروتها ولنأتي ببعض من أحداث الرواية في هذا الصدد مقابل المشهد السينمائي السالف:***" وقبل أن يبلغ مكتب "سليمان" أبصر به يخرج مندفعا وقد بدت على سيمائه الثورة ، ولم يكد يراه حتى صاح قائلا :- هذا عبث .. إنهم سيضعون البلد في شربة ماء. -ماذا حدث؟. - المدينة كلها تحترق .. والأمور أصبحت بأيدي الدهماء (...) - وأيد البوليس ؟. - النصف مشترك في المظاهرات .. والنصف الآخر عاجز بلا حول ولا قوة أمام ثورة الدهماء. -والحكومة؟ والمسؤلون ؟ أين هم ؟ ولماذ لا يخرجون؟ ماذا ينتظرون ؟. ينتظرون خراب مالطة(...) واجتاز "علي" شارع فؤاد، مخترقا إحدى كتل الدهماء التي أوسعت الطرق للعربات .. مصفقة للجيش . وتملك "علي" دهشة من التصفيق والهتاف.. وتذكر ما لقيه من إهانة منذ بضع ساعات، وهو في طريقه إلى القصر .. وأحس أن القوة وحدها هي أشد الوسائل إقناعا وأبعثها على التقدير والإعجاب (...) ولم يجادل "علي" نفسه .. في أن واجبه أن يحافظ على كيان هذا البلد ..وأن يمنح أهله الأمن والسكينة والطمأنينة ولكنه سأل نفسه : ألا يمكن أن تمنح هذه السكينة والأمن، بطريقة أجدى وأعمق من هذه الطريقة المهددة الباطشة ؟ ألا يمكن أن يكون الجيش أداه لبتر العلة بدلا من أن يكون وسيلة لفرضها والرضاء بها والصبر عليها؟ ألا يمكن أن تتحول قوته من المحافظة على الهوة.. إلى تضييقها أو إزالتها ؟ وتذكر "سليمان" وإيمانه بالجيش .. كقوة إيجابية فعالة في إصلاح الأوضاع الخاطئة..واقتناعه بأن تؤدي أقوى عناصر الأمة عملا إيجابيا فعالا لصالح هذه الأمة***

..وأحس لأول مرة .. أنه يشارك " سليمان " بعض تفكيره.. ويؤيد بعض مبادئه (...) وتمنى "علي" في قرارة نفسه لو صدق قول "سليمان" وعمل الجيش فعلا .. شيئا صغيرا نافعا .. فقد أحس أن الجيش صار سخرية البلد الذي على فوهة بركان من الفساد والانحلال، وتنتظر خلاصها على يديه (...) أنسيت أنك كنت تقول دائما .. إنه يكفى أن تفعل واجبك كضابط .. لكي تقر نفسك، ويهدأ ضميرك ، وأنه يجب على كل إنسان أن يعمل في حدود واجبه .. وأن التشاغل بالسياسة العامة مظاهرات صبيانة ؟. - أجل .. لقد قلت هذا .. ولكن إذا كانت الأمور قد اضطربت من حولنا ، واختلفت المقاييس، واستشرى الفساد ولم يعد هناك من يعرف حدود واجباته وأشرفنا كلنا على الهلاك فأظن أن الخروج من حدود الواجبات لإنقاذ البلد لا يعتبر مظاهرة صبيانية (...)- وما المفروض عليَّ أن أعمله ؟. - أن تكون بكتيبتك جاهزا لتأدية ما يطلب منك فى حينه (...) - ضباط كتيبتى أنا من الأحرار؟ وكان المفروض أن تخرج الكتيبة بدونى.. ألا تخجل من هذا يا " سليمان " ؟. - أنا الذي أخجل أم أنت؟ طالما حاولت أن أضمك إلينا فسخرت منِّي واتهمتني بالعبث"[٣٩].رغم هذا الاجتزاء الطويل إلا أننا حولنا الاختصار بقدر الإمكان وبما لا يخل بالحدث وما قصدنا ذلك إلا لإظهار الحدث الروائي في مقابل الحدث السينمائي، ومن قبله إظهار شعرية الحوار في الأدب عنه في السينما، فـ"الرواية على وجهة التخصيص، تخترق عملية احتواء الكلمة لموضوعها وتعبيريتها من الداخل مغيرة من دلالة الكلمة وبنيتها النحوية فيصبح التوجه الحواري المتبادل هنا وكأنه حدث الكلمة ذاتها يشيع من الحياة والدرامية في كل لحظة من هذه الكلمة"[٤٠]إن الحوار عندما يتمثله الأدب فيكسر به الرتابة السردية ويضفي عليه الحيوية الواقعية التي يستشعرها القاريء، ثم تُمثله السينما فينتقل من الاستشعار إلى البصر والسمع، باختلاف حاسة التذوق يختلف التذوق نفسه، من هنا يأتي فارق أصيل بين الأدب والسينما لدى المتلقي، فالأدب يُشعِرك، أما السينما فتُبصِرك، وما يقصُد العين، يقف حدها، وإن كان "جيمس آجي" قبل أن يدخل الصوت على السينما يقول:"هناك قاعدة واحدة فقط تثير اهتمامي فيما يتعلق بصناعة السينما وهى: أن الفيلم يجذب العيون إليه ويقدم العمل الفني لهذه العيون"[٤١]فهناك من السينمائيين من يقف بها دائمًا عند هذا الحد، إما لفكر ضيق في فهمه إياه، أو هدف ضيق غالبًا ما يكون تجاري بحت، عندما يكون جلُّ همه منصبًا على الاستحواز على المتفرج. إن تغيير موقف "علي" من الاستسلام الدائم إلى المشاركة مع الضباط الأحرار، لم يتم بتلك السذاجة التي جاءت عليها في فيلم "ذو الفقار"؛ إنما دارت المسببات التي ساهمت في تغيير موقف "عليٍّ" على مدار الجزء الثاني كله من الرواية، وإن مشهد تغيير الموقف نفسه تم على مدار ثلاثين صفحة من صفحات الرواية، ولوقع كلا من الحدثين على المتلقي، القاريء منهما والمشاهد ليختلف كل الاختلاف، فشتَّان ما بينهما. حتى يجعل المخرج المُشاهد – يقع- منه في مثل هذا الانفصال في عملية التواصل التي تستوجب "تسلسلية منطقية تفرض علينا التلقي ثم الاستجابة عن طريق رد الفعل، مما يعني تميز العملية التواصلية داخل الفيلم السينمائي بطابعها العقلاني والحسي والتذوقي"[٤٢]، خاصة ما إذا كان الفيلم يتناول نصا أدبيا موجود ومتاح يسهل الاطلاع عليه ومعرفة ما انتابته من تحويرات غير مبررة.ومن التغيرات التي طرأت على شخصية "عليَّ" في العمل السينمائي أن المخرج لم يشأ أن يلحق به أي إخفاق على مسار حياته العملية والعملية؛ بل سار به من تقدم إلى تقدم، في طريقه ليظفر بهدفه المرجو ألا وهو الحصول على محبوبته "إنجي" وهذا بالطبع لم يكن في أحداث الرواية، إذ لحقه من الإخفاق ما لحقه على مدار حياته العملية والشخصية أيضًا في الواقع الذي أراد "السباعي" تصويره."وليس المهم هو الجانب الجمالي فقط، وإنما ارتباط ذلك بالذات

الإنسانية؛ فنحن نريد أن نرى كل شيء من خلال ذواتنا الإنسانية: أفراحها وآلامها، من أجل هذا كانت سيطرة الفيلم على النفس الإنسانية حيث يعتمد على قصة مُعدة بسيناريو وأحداث وحوار"[٤٣]يفترض أن يراعى فيهم ما لا يُخلُّ بحضور المُشاهد الذي استحوز عليه الفيلم بآلياته المتعددة التي صوَّبها جميعها تجاهه – المتفرج – الذي رغم هذا كله ما أيسر استفزازه إن أنت سفَّهته بعملك هذا. وكما لحقت التغيرات والتحويرات الشخصيات في الفيلم لحقت أيضًا الأحداث؛ مثلما نجد في حدث زواج "علي وكريمة "وحدث زواج "حسين وبهية". نجد في النص الروائي عندما يتحدث "سليمان" إلى "علي" بشأن أن ينهي صلته بـ"كريمة" الراقصة فيقول له :***"- إن ألسنة السوء تشيع أنك قد تزوجت بها ؟- وماذا في ذلك إذا كان قد حدث؟! أنا لا أجد هناك حاجة لألسنة سوء كي تعمل على تزويجي..لأني لا أجد به سوءًا.- ماذا تقول؟! أتمزح؟ - أبدا.. إنى لن لا أجد في الزواج منها أي حرج أو عيب وأؤكد لك أني لن أتوانى عنه .. إذا ما أحسست أنها ترغب في ذلك. - لابد أن تكون قد جننت.. أنت تتزوج راقصة؟! إنك ستهدم مستقبلك وستطيح بسمعتك.. وأؤكد لك أني سأكون أول من يقطع صلته بك .. أتظنني أقبل أن تدخل بها بيتي وتجلسها مع زوجتي؟ . - يا أخي لا ضرورة أن أدخلها بيتك، أو أجلسها مع زوجتك.. إني أنا الذي سأتزوجها ولست أنت.. وعلى أي حال دعنا من هذا، فلا موجب لأن نتخاصم على شيء لم يحدث هيا بنا"***[٤٤]. يُعد هذا الحوار منطقي، مقنع، واقعي، سوف يحدث مع كل من كان ذو قيمة يريد أن يقبل على الزواج من راقصة، بل وحتى إن كان شخصًا عاديًا، ناهيك إن كان ظابطا بالجيش، ويبدو مما انتهى إليه الحوار أنها كانت ما زالت فكرة في رأس "علي" تدور ولم يقبل عليها بعد، وربما كان بذلك يريد أن يعلم وقع تلك الفكرة على وسطه وخاصة أقرب أصدقائه "سليمان" ليقرر بعدها الإقدام من عدمه، كما لم تنص الرواية على أي حوار دار بين "عليَّ" وأسرته بشأن زواجه من "كريمة" إنما كان ينوي أن يفعل ذلك سرًا وفي هذا من الحقيقة المجتمعية ما لا يخفى ولكن هذا بخلاف ما شاهدنا في العمل السينمائي الذي ذهب فيه "عليٌّ" إلى والديه ليطلب منهما الموافقة وهما القرويين اللذين إن وافقا أي والدان فلن يوافقا هما، ولكن بكل خيالية نجد هذا الحوار بينهم ***يا أبا .. أنا كنت عايش بستنى إمتى عمري يفوت عشان أستريح .. كنت يائس من الدنيا بعد اللي حصل .. لغاية ما عرفت كريمة عرفت إنه الوفاء والإخلاص أحيانا يغنو عن الحب.*** وتتدخل الأم قائلة :***-أيوة يابنى بس دي.***ويتدخل "عليٌّ" مقاطعا :***- يا امه ما تقوليش اللي بتفكري فيه.. احنا لسة بنقاسي من ناس افتكروا نفسهم أحسن منا .. الإنسان بقلبه وبضميره مش بمظهره. - قلت إيه يا عبد الواحد ؟*** ثم يجيب الأب إيماء برأسه حيث كان ما يزال يعاني من شلل في لسانه .. فتقول الأم: ***- مبروك يابني.. ربنا يديني طولة العمر وأفرح بأولادك.***لا يخفى ما في هذا المشهد من تلفيق مجتمعي من قِبل المخرج وتدليس للحقائق؛ فقد جرت العادة أن من يقدم على الزواج من راقصة الملاهي الليلية، بل ومن ظلها به سقف واحد طوال هذه الفترة دون ارتباط ودون وازع ديني أو مجتمعي ولم تعبأ بها، فمن يقدم على الزواج من تلك المرأة إنما تكون فعلته هذه سرية يحتاط كل الحيطة ألا يعلمها أحد وخاصة من أسرته ولو فرضنا جدلًا أن المجتمع وافقه وكذلك أسرته فلا يمكننا أن نفترض ولو جدلا موافقة الأم وخاصة هذه الأم الريفية التي لا تعرف من الحياة غير القيم والأخلاق وستر الأجساد خاصة للمرأة، هى المرأة في ذاك الوقت التي كانت لاترى زوجها إلا ليلة زفافهما، فأنَّى لها أن يُظهرها مخرج الفيلم في هذه البساطة الساذجة والموافقة بل والمباركة على هذه الزيجة وهى التي طالما انتظرت أن تفرح بأولادها وخاصة "عليَّ" أكبر الشقيقين وأكثرهما اتزانا ومعاناة في حياته.إن "للسينما والتليفزيون تأثيرًا ملموسًا –وخاصة في الأعمال الدرامية التي هى موضوعنا- في العمل على تطوير أفضل للإنسان، وتهيئة حياة أفضل له، وتنويره

وتوعيته وتحريكه وإسعاده..إلى غير ذلك من المعاني الجليلة التي يجب ان يضع الفنان عينه عليها، قبل أن يضعها على عينه أو جيبه"[٤٥] كما يجب على الناقد أن يصوِّب ويوجِّه ويصد عن الفرد كل ما من شأنه أن يزج به فيما لا قِبل لمجتمعنا به وأقصد هنا المجتمع العربي، وإن اعتبرنا هنا أنه هذا ليس من شأن الناقد فما شأنه إذن؟ وما شأن أي دراسة نقدية أو بحث مجتمعي ما لم يكن هدفه المجتمع الذي يعيش فيه؟ أم ننتج أخيرًا العلم للعلم، إذ ما اعتبرنا ما نحن بصدده علم، وإلا فلنذهب بما نعمل إلى الجحيم.ما الذي يريد أن يرسخه السينمائي ذو الفقار من النهاية الوردية للعلاقة اللا أخلاقية بين "كريمة" الراقصة و"علي" الضابط حتى وإن لم يكن ضابطًا، وحتى إن لم تكن راقصة؟ **أولًا** في كونها راقصة فلها وضع مجتمعي وضيع في المجتمعات العربية يجب ألا نعمل لتجميله سعيًا لثقافات أخرى هي لا تسعى لتلتحق بثقافتنا "ولعل سبيلنا الأمثل هو التمسك بذاتيتنا الثقافية مع إفساح المجال للتفاعل الخلاق مع الثقافات الأخرى دون انبهار أو شعور بالدونية يقود إلى التقليد الأعمى والتبعية الثقافية والفكرية. ولا ننسى أنه قد أصبح لدينا من رصيد التجربة ما يكفي لكي تنبع أفكارنا من ذاتنا عن ثقة دون خوف ودون غرور في نفس الوقت"[٤٦]، **وثانيًا** في كون بينهم علاقة محرَّمة مجرَّمة، تنتهي نهاية حسنة كالتي أرداها ذو الفقار، فإذ هو يفعل ، علينا ألا نقبل بغير ما يؤدب مجتمعنا أدبه ويرسخ منه إنسانياته، ويطور من فيه الثقافات الأخرى بما يتماشى وأصوله. يبدو أن هناك حلقة مفقودة، هي عدم فهم التركيبية الجمالية للسينما، خاصة عندما نجد اقتصاره على أن "جماليات هذا الفن لا تتوفر عن طريق الجانب الأدبي للفيلم بل يجب أن تتوفر عن طريق الجانب السينمائي الذي يعتمد على على الصورة المتحركة التي تجعلنا نرى أكثر مما نرى في الحياة وندرك أكثر مما ندركه في الحياة.. فالحياة حولنا خضم شاسع يسوده الاضطراب والفوضى في كثير من جوانبه"[٤٧] مما يعني أن وجوب الارتكاز على العوامل الفنية المؤثرة جماليًا يعني التخلّي عن الأدبية الفيلمية، إن الفنية السينمائية الحقيقة توجب الجمع بين الجمال والأدب، ولأن فُرض التضحية بأحدهما، كان الاحتفاظ بالأدبية خير وأبقى للمجتمع الذي هو المطاف الأخير لكل من الأدب والسينما، بل لكل الفنون الأدبية. وربما كان الجمع بين الجانبين هو ما يسمى بالالتزام فهو "مزدوج الحمولة: عام وخاص. يهم الشق الأول ملامسة السينما لبعض المسائل الجوهرية للإنسان من خلال الحفر في الذات؛ ويهم الشق الثاني الالتزام الفني للمخرج، أي الاختيارات الجمالية والفنية المناسبة لطرح تلك المسائل المتعلقة بالشق الأول"[٤٨] ولأن كان يعتبر أن "أول ما يجب أن يحدده الكاتب هو الاختيار بين الأسلوب التمثيلي وبين الأسلوب التعليمي حسب الإستراتيجية الحاكمة للعمل. فالأسلوب الأول يعطي للحدث والشخصية الأهمية الأولى.بينما يُعتبر الفكر هو العامل المسيطر في الأسلوب التعليمي"[٤٩]، فهذا يعني أن الأسلوب الأول-التمثيلي- يُدار بلا فكر وهنا تكمن المشكلة. كل حدث في النص الروائي تقريبا قد أخذ حقه من الأسباب والوقت الكافي لمساره والمساحة النصية لعرضه، ولقد بدأت أحداث علاقة "حسين"بـ "بهية " ابنة خالته منذ ظهورهما في أول الأحداث، ولقد مرَّت بمراحل عديدة من الاستهانة والاستهتار من جهة "حسين" والاهتمام والاعتناء من قِبل "بهية " ولقد دار "حسين " بين مختلف النساء دوراته وكان حتما لابد أن يعرف الفرق بينهن وبين "بهية" ابنة خالته الريفية البسيطة التي نشأت على عينه، وكان لوقت رحيله مع الملك عندما أخذته روح المجازفة التي عُرف بها وبادر بالموافقة أن يكون ضمن الضباط الذين يرافقون الملك في مغادرته البلاد، بل ويبقون معه أبدا، كان لهذا الوقت وقعه الشديد القسوة عليه الذي جعله يفتش داخله عن مأوى وفي ذلك الوقت كان ما أحوجه إلى مشاعر الحب و الاحتواء التي تزخر بها "بهية " فعندما جلس يكتب رسالة إلى أخيه يخبره فيها

برحيله إلى لا رجعة مع الملك، كتب يقول:***"لست أدري ماذا أكتب إليك .. فالكلمات تعتبر تفاهة وعبثًا، إذا ما قيست بضخامة الأحداث التي تمر من حولي.. والمشاعر التي تصطخب في باطني ..والأفكار التي تحتشر في ذهني (...) أتسخر مني كثيرا .. إذا ما قلت لك إني أحس بحنين شديد .. إلى بيتنا .. البيت الذي ولدنا فيه .. إلى جلسة الطبلية .. والحصيرة .. والفراش المشترك..إلى الطين الأسود.. والحلبة الخضراء.. والماء العكر؟.. أتسخر مني كثيرا .. إذا ما قلت لك .. إني ..إني أحب "بهية "؟ أجل يا "علي" ..ما أحسست بها في حياتي كما أحس الآن، وأنا أوشك أن أرحل إلى غير رجعة .إنها كانت تنتظرني دائما .. بلا أمل في شيء..وأغلب ظني؟ أنها ستظل تنتظرني.. كما تعودت أن تنتظر.. قل لها أن انتظارها هذه المرة .. لن يكون بلا أمل ..لأني إذا عدت سأعود لها "***(٥٠)**.*ما من أحد يقرأ نص رسالة "حسين" ويقرأ الأحداث ويشعر الأجواء المصاحبة لذلك إلا وجلس مع" بهية" ينتظر عودته، فلا يخفى ما لعودة الطائر الشريد إلى موطنه، ولقد عبَّر النص عن ذلك أيُّما تعبير، وسخف به العمل السينمائي أيُّما سخافة؛ مما يؤكد مرارًا أن "المعاني أوسع نطاقًا وأعمق عالمًا من الصور المرئية؛ لأنها تشمل ما يُرى بالعين، وما لا يمكن أن يُرى، كما تشمل كل ما يُمكن أن يتم في باطن العقل المتأمل وفي أغوار النفس المعقدة، وفي أبعاد الذاكرة المظلمة، وكل ما يسبح في محيط الفلسفة والتفكير المجرد؛ لذلك وقفت السينما عاجزة أمام واجهة الشعر البراقة الناصعة تتأمل بريقها دون أن تجرؤ على ولوج دواخله والتوغل في دهاليزه وسراديبه العميقة"[٥١] وكانت أعجز تجاه الرواية حيث هى الفرصة السانحة التي تتيح للكاتب أن يُبحر في المحيط الفلسفي والفكري والذهني والنفسي للإنسانية؛ من خلال المساحة والبنية الروائية التي تتميز بها الرواية عن كل من السينما والمسرح وحتى الشعر. حتى أنه هناك من اعتبر أن "السينما رافد اقتصادي وثقافي وترفيهي لا يخلو من حمولات أيديولوجية"[٥٢]؛ أي اعتبر الفكر السينمائي شيئًا عارضًا وليس أساسًا فيها. وإذا كان هناك من يقول أننا "إذا ما تأملنا تاريخ السينما فقد نلاحظ أن المؤثرين فيه أصحاب رؤى عميقة تحكمها خلفيات فلسفية صلبة تنطلق من معرفة واسعة بتاريخ الفكر والفن الإنسانيين"[٥٣] .فيبدو أن سينمائيينا نحن العرب يتبعوا النهج الأول . ونجد المشهد الروائي السابق ينقل إلى السينما بهذه السذاجة؛ حيث تقول الأم محدثة "عليَّ":- ***نسيت أقولك .. ابن الجيران طلب "بهية " ليلة إمبارح . - وقلتوله إيه؟. -قلنا له مفيش مانع .. بس أما ناخد رأيك أنت وحسين . - أيوة يا أمه .. لكن دي بتحب حسين ؟. - هى ها تعيش العمر يا ابني بتستناه؟ و "بهية " ما بقتش صغيرة.. احنا برضه عملنا حسابه وبعتنا له تلغراف.*** ثم يطرق الباب طرقات متلاهثة مرتفعة وفي نفس الآن يكون جرس الباب ينادي دون انقطاع ويذهب "عليٌّ" ليفتح وتخرج "بهية" لتقف بين الستارة، وبعد أن يقوم "عليٌّ" بفتح الباب فإذا بـ"حسين" يدخل مسرعًا دون إلقاء تحية يسأل: ***- فين أمك؟ كلام إيه الفارغ اللي باعتينهولي في التليغراف؟ فتجيب الأم : - الحق علينا اللي عايزين ناخد رأيك -"بهية" مش ممكن تتجوز ابن الجيران ده .. أكسر رقبته .. أوديه في داهية. - ليه بس يابني ؟. - لأن أنا اللي هاتجوزها.*** وحينئذ تظهر الدهشة والمفاجأة على وجه "بهية" الممسكة بالستار، ثم تخرج من بينه بخطوة بطيئة متجهة ناحية "حسين" وبصوت يملأه الهدوء والغثيان تنادي فتقول : "حسين " وتكاد تسقط على الأرض حتى يهرول بدوره إليها ويقول وهو يتلقفها قبل السقوط على الأرض: ***إوعي تعمليها ثم يحملها ويكون وصل إليه "علي" ثم يهتف : الحقوني بجردل ميه.*** ثم ينتهي المشهد الساذج الطفولي الذي لا وجه للمقارنة بينه وبين الأحداث في الرواية . وإذا كان هناك من يعتقد بأن "الفيلم والأدب يختلفان كل الاختلاف في الوسائل والأهداف والحرفية والأشكال. وبناء على هذا، كانت فكرة الخلط بين هذين المجالين، التي وجدت منذ بدأ الفيلم يثبت وجوده. فكرة

خاطئة ويجب القضاء عليها واستبعادها نهائيا بقدر الإمكان"[٥٤] فهل هذا القول الذي يبدو من غير منصف للفن الروائي ينطبق كذلك على مثل هذا الفيلم الذي يأخذ موضوعه صريحا من الأدب، ويحق به للمخرج أن يحور ويحول في الأحداث والأشخاص، فضلا عن تغاضينا عن الأماكن، كما شاء.ومن التغيير في الأحداث نجد أنه على صعيد النص الروائييموت "الريس عبد الواحد "والد "عليّ" بعد أن ينال المرض منه مبتغاه***" وتوفى أبوه بعد أن سرى الشلل إلى أطرافه حتى أقعده، ودبت الشيخوخة ومرض السكر في جسد أمه"[٥٥]***. أما على صعيد العمل السينمائي؛ فلم يمت الرجل بل تعافى ونطق لسانه بعد فترة صمت طويلة كان يعاني فيها فضلا عن شلل يده شللا في لسانه، وقد اختار المخرج توقيت نطق الرجل في التوقيت نفسه الذي نطق فيه الشعب؛ إذ كانت تسير فيه مظاهرة في الشارع تنادي بإقلاع الاستعمار، وكان الرجل يقف في شرفة منزله بعد أن عاونه أبناؤه ووقفوا جميعهم بالشرفة ينظرون إلى حشود الشعب المتدفقة المنادية بالثورة على الظلم والاستبداد ثم انطلقوا معهم بالهتافات وكان أول ما جاء على لسان الرجل بعد صمت دام طويلا، أن أخذ يهتف [تحيا مصر .. تحيا مصر] . ولولا التغيرات التي التزمها المخرج، التي عملت على تبديل سير الأحداث وانتهاج فكرا مغايرا لما جاء به النص الروائي، لكان هذا التغير محمودًا منه واختيار هذا التوقيت أكثر حمدا، إذ جعله بمثابة الخروج عن الصمت المعهود من الشعب إلى ثورة عارمة تستطيع تغيير الأوضاع الراهنة، فـ"ليست السينما مجرد صناعة، وإن كان ذلك جوهرها، بل هى فن إبداعي تخييلي يتيح إمكانيات هائلة للتعبير عن تأمل الإنسان للعالم"(٥٦). ولكن وفقا لما شاهدناه على مدار فيلمه الذي حاولنا تتبعه في هذا الفصل، نجد أن إضافة إلى الغاية السابقة في نطق الرجل – خروج الشعب عن صمته – نجد غاية أخرى تتوافق وخط سير فكره؛ هى محاولة العمل على إجراء نهاية سعيدة لكل شخص ولكل حدث، حيث يتزوج "حسين " من "بهية " ويتزوج "عليُ " من "إنجي" ويتم شفاء الوالد من مرضه المزمن وتتحرر مصر من الطغاة ومن الملكية أيضا وهكذا نجد النهاية الحالمة التي لا عهد لنا بها في غير هذه النوعية من الأفلام، و"إذا كان للمخرج غاياته المستقلة التي يسعى لطرحها على الجمهور فلماذا يستعين بغايات الآخرين ينزع عنها ثيابها ويبدلها ثيابا من عنده إلا لخصوبة الأفكار والتجربة الجاهزة أمام المخرج الذي ينهل منها دومًا"[٥٧]، فمن المشاهد التي حوت أقوالا غير مبررة خلال المشهد الذي يظهر فيه "علي" ووالده " الريس عبد الواحد" في أول خروج له في أول إجازة بعد دخول المدرسة الحربية وبعد غياب عن البيت دام لا نعلم إن كان شهرين أو أربعين يومًا فقد تذبذب بينهما الفيلم تبعًا لتذبذب النص، وعندما كان "علي" يعاتب والده الذي لم يزره طول فترة إقامته بالمدرسة فبرر والده عدم الزيارة بأنه راعى أن يخجله بين زملائه إذا رأوه – والده بالجلباب والعمة الصفراء ؛ لو أنه اقتصر قوله على الجلباب والعمة لأمكن ذلك، على أن جميع زملائه يرتدي أهلهم ليس فقط البدل، وإنما يرتدون من الزي أفخره ، وأنه بالتأكيد ليس منهم من أهله ينتمون إلى طبقة الفلاحين وهم المحرم عليهم التحاق أبنائهم بمثل هذه المدرسة – الحربية – فيكون الرجل قد خشي أن يظهر بعمته وجلبابه بين أولياء الأمور من علية القوم فيتسبب لولده في الحرج، وهذا منطقي ولكن المُخرج جعل الشخصية "الريس عبد الواحد" يزيد بوصف العمة بـ"الصفراء" دون مبرر لابد أن للمشاهد أن يتساءل لما الصفراء بالتحديد؟ ولكن النص الروائي ذكر هذا كما يجب ؛ حيث جاء في تقديمه لشخصية "الريس عبد الواحد" في بداية ظهوره على مسرح الأحداث فقدمه فقال:"وسار الأمير متممًا جولته، يتبعه "الريس عبد الواحد" رئيس بساتين القصر .. أو "الباشجنايني" بجلبابه الصوفي الطويل الفضفاض ، وعمامته التي التف حولها الشال

الأصفر الذي يميز هذه الفئة[٥٨].فعندما وصف الراوي ما يرتديه "الريس عبد الواحد" وهو الشال الأصفر لم يقتصر على ذلك وإلا كان من قبيل وضع لون للشال ليس إلا، ولكنه زاد فقال إن هذا الشال الأصفر هو الذي يميز هذه الفئة من الفلاحين العاملين في حدائق الإقطاعيين، لذا فكان الشال الأصفر علامة لمرتديه أنه يعمل كخادم عند ذوي الأملاك؛ لذا فقد كان مبرر أيما تبرير أن يجيء كلام الرجل لولده هكذا في النص الروائي."- الحق أني لم أزرك من أجلك يا علي.- كيف؟.- خشيت أن أخجلك بين إخوانك الطلبة، فلا أظن آباءهم الذين يزورونهم يأتون إلى المدرسة بالجلباب، والعمة الصفراء .. وأنا أعرف عزة نفسك"[٥٩].فهنا يعلم القاريء لماذا ذكر الرجل العمة الصفراء، لأنه يعلم أن الرجل خشي أن يعلم زملاء ولده أن والده يعمل خادم في حدائق أحد الإقطاعيين، وذلك لعلم القاريء المسبق بأن العمة الصفراء هى زيٌ يرتديه أولئك الفلاحون الخادمون في حدائق الإقطاعيين، وعلم القاريء هذا قد أتي له من قِبل الكاتب سابقًا، فجاء وصف الرجل هذا مبرر من ناحية أننا نعلم ما يدل عليه الشال الأصفر ومن ناحية أن يعلم ذلك زملاء "علي" فلم يدل ثياب الرجل فقط على أنه من طبقة الفلاحين، بل الفلاحين الخادمين عند ذوي الأملاك. فرق بيِّن بين المشهد الروائي هذا ونظيره السينمائي مما يدل على أن السينمائي "عز الدين ذو الفقار" قد أخذ هذا المشهد أخذ "القص واللصق" دون فكر ودون إعمال أي فكر للمشهد. هذا نفسه ما حدث في المشهد التالي وقد وقفا كلا من "علي" و"إنجي" في مشهد الوداع قبل أن يرحل إلى المدرسة الحربية في أول مرة التي كان سوف يقضي بها مدة شهرين هي فترة المستجدين كما جاءت على لسان "شكري سرحان" القائم بشخصية "على" في العمل السينمائي، ثم جاء على لسانه أيضا راويًا للأحداث التي انقضت فقال أنه مرت فترة المستجدين أربعون يومًا.***"وقالت متسائلة: تقطع حد الصمت: متى تنوي الرحيل؟ - غدًا صباحًا.– ومتى تنوي العودة؟ - أظن بعد شهرين.. فالطلبة الجدد كما سمعت لا يخرجون إلا بعد تمضية مدة المستجدين .. وبعدما يتعلموا التحية"***[٦٠]. ورغم أن النص قد ذكر الشهرين بالشك وليس باليقين إلا أن العمل السينمائي وكأنه قد أراد أن يصور الإثنين معا، فذكر الأول أن مدة الغياب شهرين ثم بعد أن انقضت ذكرها بأنها أربعون يومًا، فلماذا لم يذكر الشهرين في المرتين أو يذكر الأربعين يومًا؛ إنه قد ذكر الشهرين وفقا للنص– شكلًا – ثم نسي هذا فذكر فيما بعد الأربعون يومًا. ففي بعض الأحيان نشعر بمحاولة المخرج الالتزام بالنص الروائي شكلًا رغم أنه تعمد الاختلاف عنه مضمونًا. من هذا المنظور الذي قدَّم به "ذو الفقار" فيلمه، عاد بالسينما إلى أنها "لا تهدف في معظم الأحيان إلا لنقل قصة إلى صور"[٦١]وليته التزم في نقله هذا بقيمة القصة التي نقل عنها؛ إنما نراه قد سخر الأحداث السياسية الخطيرة التي مرت بها مصر لخدمة رومانسيته السطحية التي ابتغاها، حتى قيل فيها أن "شكل الرومانسية قد تغير في الأفلام المأخوذة عن روايات ، فالعزول التقليدي قد تحول إلى فساد حكم في رُدَّ قلبي "[٦٢]. لم يكن حائلًا رئيسا ولا مباشرا بين الحبيبين وإن خدمهما إصلاحه.مما تقدم نجد أن ذو الفقار وقت أن اختار هذه الرواية لصناعتها سينمائيًا لم يخترها لذاتها؛ إنما لبعض ما جاء بها، أو الأصح لشيء واحد فيها، فيبدو جليًا إضمار المخرج التغيير الشامل للقصة، مما يدعونا لإعادة طرح السؤال "إذا كانت لك رؤية فلماذا اعتمدت على رؤى الآخرين، وقمت بتحويرها؟"[٦٣]. بل تشويهها في بعض الأحيان كما فعل المخرج في "رُدَّ قلبي" كما أن "ذو الفقار" لم يكن الوحيد الذي شوَّه النص الأدبي الذي نقل عنه؛ بل "هناك أفلام عديدة ليست فيها أي صلة بين النص الأدبي، وما شاهده الناس، فالشيخ حسني هو اسم هامشي في رواية"مالك الحزين" لإبراهيم أصلان، التي تحولت إلى "الكيت كات" لداود عبد السيد. كما أن اسم المعلمة وردة لا يرد إلا في سطور في رواية "الباطنية" فإذا بكاتب السيناريو يجعلها الشخصية المحورية في

الفيلم.....كما اكتشف بعض الأدباء أن قصصهم قد تم تحويلها إلى أفلام دون ذكر أسمائهم، مثل محمود البدوي الذي اتجه إلى القضاء وأثبت أن فيلم"زوجتي والكلب" لسعيد مرزوق قد اقتبس عن إحدى قصصه المنشورة في مجموعته القصصية"[٦٤].وعلى كل، فإن كان "يجب أن نضع في اعتبارنا أن دراما الشاشة في كل أحوالها، تحمل من ناحية الفكر أكثر بكثير مما يبدو لأول وهلة، بل وأكثر بكثير مما يقصد إليه الكاتب في معظم الأحوال. فهناك المضمون الفكري الذي يعبر عنه العمل ككل، وهناك أفكار موضعية كثيرة تظهر في السياق وتجاور الأشياء والعلاقات العديدة. وهناك مجموعة النظم الداخلية للعمل وما تعبر عنه من أفكار"[٦٥] فعلينا وفق هذا المعيار أن نعاود النظر إلى فيلم "رُدَّ قلبي" المرة تلو المرة حتى نصل للمرة السادسة والثلاثون ألف ثم لننظر أي فكر بُني عليه أو احتواه.

تركيب وإفادة

إن جميع ما جاء في هذا الفصل من اختلاف رؤى بين المخرج والكاتب، حاولت خلاله ألا أجيء على أحدهما لحساب الآخر، وإن بدا غير ذلك فمردُّه لمن جئت عليه؛ حيث توخيت الحيطة والحذر فيما تم تناوله من قراءة ولم آت له بشيء خارج عنه؛ إنما جميعه من داخل العمل وقابلته بنظيره من العمل الآخر، ولقد رأينا وفقما أعطينا أن المفكر الروائي كرث كل جهده لخدمة موضوعه فجعله ذو حمولة فكرية متراكمة يطلب له أكثر من علم ليلم ما به من فكر وثقافة وفلسفة واجتماع وعلم النفس؛ حيث تعددت الخيوط ذات المرجعيات الواقعية وتشابكت العلاقات وتعقدت في بعض مناحيها، وما جاء بالنص الروائي من حبكة رومانسية بين عاشقَين، إنما كانت موظفة عمل الروائي جهده ألا تشذ عن سياقها، في حين عمل المفكر السينمائي جهده ليجتزئها حتى أنها راح يجمع من هنا وهناك مشاهد ويرصها رصًّا حتى أن الفيلم لم يرتق لأن يكون مجرد تحويل قصة إلى صور، فلقد كانت صوره باهتة ليس فيها من الصدق الواقعي أو المجتمعي في شيء، لقد كان الفكر الروائي منصبًّا على الموضوع في حين كان السينمائي منصبًّا على المتفرج وبحث سبل الاستحواز عليه بشتى المؤثرات السمعية والبصرية والإغرائية والإغوائية.

Abstract

Fiction and Film Thought

By Atab Adel

All that came in this chapter about the difference of visions between the director and the writer, during which I tried not to come to one of them for the other's sake, and if it seemed otherwise, it is due to whom I came to; I was careful and careful in the reading that was taken, and I did not come up with anything outside of it. But all of it is from within the work and it is matched by its counterpart from the other work, and we have seen, according to what we have been given, that the novelist thinker devoted all his effort to serve his subject, making him with an accumulated intellectual load, asking him for more than one knowledge to master his thought, culture, philosophy, sociology and psychology; Where there were many threads with realistic references, and relations were intertwined and complicated in some aspects, and what came in the novelist text of a romantic plot between two lovers, but the novelist's work employee did his best not to deviate from its context, while the cinema thinker worked hard to break it up until he started collecting scenes from here and there and stacking them Rasa even that the film did not rise to be merely transforming a story into pictures, as its images were faint and lacked real or societal truth in anything. The novelistic thought was focused on the subject, while the cinematographer was focused on the spectator and searched for ways to acquire it with various audio-visual effects. The seductive and seductive.

الهوامش

١- إيمان عاطف – سينما الدوجما – أكاديمية الفنون – القاهرة- د.ت،صـ٩١
٢- الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر– م.س – صـ ٢٧
٣- السينما والأدب في مصر { ١٩٢٧ – ٢٠٠٠} – م . س، صـ٢٦.
٤- الرواية – م.س –صـ٢٤
٥- الرواية – صـ٢٤
٦- الرواية – صـ٦٦
٧- الصورة السينمائية [التقنية والقراءة]- م . س - صـ٩٣
٨- الرواية – صـ٧٢
٩- دراسات في القصة العربية الحديثة{أصولها – اتجاهاتها – أعلامها} م. س صـ٣٥
١٠- الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، م . س – صـ٣٤
١١- حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة {بين النظرية والتطبيق} للسينما والتليفزيون، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م، صـ١٩٧
١٢- نفسه – صـ٧٢
١٣- الرواية– صـ٨٥
١٤- مصطفى محرم: السينما والفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب {مكيبة الأسرة ٢٠٠١} صـ١٠٥
١٥- الرواية– صـ٨٥
١٦- ([14]) – مانيا بيطاري: القصة في السينما السورية {١٩٧٠ – ١٩٩٥ }منشورات وزارة الثقافة- الؤسسة العامة للسينما، سوريا ٢٠٠٤، صـ ٢٧
١٧- الرواية – صـ ١٠٩
١٨- فراس عبد الجليل الشاروط: بنية الصورة بين الشعر والسينما، ضمن صلاح سرميني{حول السينما الشعرية} الدورة الرابعة لمسابقة أفلام الإمارات، أبو ظبي، ٢٠٠٥م، صـ٨ ، مأخوذ عن الموقع الإلكتروني www.enashir.2\1653. Sermini\blogs\com
١٩- الرواية – صـ١١٩
٢٠- القصة في السينما المغربية، م . م صـ٣٣

٢١- نفسه ، صـ٣٣
٢٢- ويليامز رايموند: طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد،ت : فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، عدد ٢٤٦، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت ١٩٩٩م، صـ١٥١
٢٣- القصة في السينما المغربية، م . م صـ٣٣
٢٤- نفسه ، صـ٣٣
٢٥- ويليامز رايموند: طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد،ت : فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، عدد ٢٤٦، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت ١٩٩٩م، صـ١٥١.
٢٦- الفيلم
٢٧- الفيلم
٢٨- صلاح سرميني:حول السينما الشعرية، م . س- صـ٣
٢٩- لا فر يتسكي . أ: في سبيل الواقعية، ت، جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، ١٩٨٨م، صـ١٥.
٣٠- الرواية – صـ٢٨٨
٣١- دراما الشاشة- م . س - صـ١٧٧
٣٢- دينامية الفيلم –م.س –صـ٣١
٣٣- دينامية الفيلم – م.س – صـ٤٣.
34- Jacques LOURCELLES; DIctionnaire du cinema (Les films); Collection Boutiques; Ropert Lafon t; Paris; 1992.
٣٥- الرواية – صـ٣١٢
٣٦- نفسه – صـ٣١٤
٣٧- نفسه – صـ٣١٤
٣٨- الصورة السينمائية[التقنية والقراءة]- م.س صـ٩٥
٣٩- الفكر السينمائي، م.س ، صـ١٧ نقلاً عن اللغة السينمائية لمارسيل مارتان ت، سعد مكاوي.
٤٠- الفيلم
٤١- الرواية –صـ٦٧٥
٤٢- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ت، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة،١٩٨٨م، صـ١٩٩
٤٣- مصطفى محرم: الفكر السينمائي{نحو نظرية سينمائية} الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،٢٠١١م، صـ١٢
٤٤- الصورة السينمائية – صـ٢٧
٤٥- محمد الرميحي: السينما..الحياة..أيهما أكثر حقيقة؟ مجلة العربي، الكويت، عدد٤٣٩،يونيو١٩٩٥، صـ٢١.
٤٦- الرواية – صـ٦٥٢دراما الشاشة، م . س، صـ١٧٧
٤٧- دراما الشاشة، م .س، صـ١٧٧
٤٨- الفكر السينمائي، م . س، صـ٢٨
٤٩- السينما المغربية، م . س، صـ٩
٥٠- دراما الشاشة، م . س، صـ ١٧٨
٥١- نفسه – صـ٧٠٨
٥٢- توفيق الحكيم : فن الأدب ، مكتبة الآداب، القاهرة، د. ت صـ١٩١
٥٣- السينما المغربية - صـ٥
٥٤- السينما المغربية – صـ١١
٥٥- دينامية الفيلم – م.س – صـ١٩
٥٦- رد قلبي – صـ٦١٠
٥٧- محمد أشويكة: السينما المغربية {تحرير الذاكرة ..تحرير العين } سليكي أخوين،طنجة ، ط١ ،٢٠١٤- صـ١١
٥٨- السينما والأدب في مصر – م.س – صـ٢٦
٥٩- الرواية – صـ١٠
٦٠- الرواية – صـ ١٥٧
٦١- الرواية – صـ١٣٩
٦٢- أساليب السرد في الرواية العربية – م. س- صـ٢٠٠
٦٣- السينما والأدب في مصر – م.س – صـ ٢٣
٦٤- نفسه – صـ٩
٦٥- دراما الشاشة، م . س، صـ ١٧٩