

الصورة بين الرواية و السينما

أ/حميد عبايدية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة سوسة- تونس

ملخص

الرواية عمل لغويّ. والسينما إنجاز بصريّ. تستغرق قراءة رواية متوسطة حوالي ثماني ساعات أو أكثر. ويشاهد الفيلم في حوالي ساعتين. ورغم هذه الفروق فإنّ عدة روايات شهيرة حوّلت إلى أفلام ناجحة كما هو شأن رواية القاهرة 30 لنجيب محفوظ. كانت الصورة في الرواية داخلية وخارجية. وأبرزت العذاب الذي تعيشه شخصيات عديدة. أمّا في الفيلم فقد انتظمت الصورة ضمن عدّة أنظمة أهمّها من الأعلى إلى الأسفل ومن الأسفل إلى الأعلى، ومن القريب إلى البعيد، ومن البعيد إلى القريب، ومن الجزئيّ إلى الكليّ. ومن الكلي إلى الجزئي. وقد حافظ الفيلم على روح الرواية رغم بعض الاختلافات في الخاتمة.

Abstract

The novel is a linguistic work .and cinema is a visual product. A novel's reading takes approximately eight hours while a film is watched during two hours .Despite these differences ,many novels has been adapted to a successful films. For instance , we can mention Cairo30 of Najib Mahfouz. The image in the novel, either internal or external, has shown the pain and suffering lived by many characters .But in the film ,the image was ordered within different systems ,from top to bottom, from bottom to top, from close to far, from far to close, from the partial to the whole, and from the whole to the partial .The film conserved the novel's spirit with some differences especially in the end.

مقدمة

تطرح مسألة العلاقة بين الصورة في الرواية و تجسيدها في السينما إشكاليات عديدة أهمّها أنّ الصورة في الرواية تجسّد عبر اللغة (وخاصة الوصف). أمّا في السينما فتجسّد من خلال الرؤية والحاسة البصرية.

وتقرأ الرواية المتوسطة الحجم في حوالي ثماني ساعات أو أكثر، في حين أنّ مدّة مشاهدة الأحداث نفسها على الشاشة تبلغ حوالي ساعتين. وهذا يفرض تعاملًا خاصًا من قبل المخرج السينمائي مع النصّ الروائي، فهو يكتفّ تلك الأحداث و يجعلها ساعتين من المشاهدة. ومع ذلك فقد حوّلت روايات شهيرة إلى أفلام شهيرة مثل رواية "الحرب و السلم" لتولستوي أو "الإخوة كارامازوف" لدوستوفسكي، أو الدكتور جيفاجو" لبوريس باسترنك.

وفي عالمنا العربي كانت الريادة لنجيب محفوظ الذي حوّلت العديد من رواياته إلى أفلام، وأهمّها زقاق المدق والسمان و الخريف وقلب الليل و القاهرة الجديدة التي جعلها صلاح أبو سيف فلما بعنوان القاهرة30.

تحكي الرواية عن محبوب عبد الدايم ذي الأصول الريفية الذي وجد نفسه بعد التخرج جوعان بائسًا يسكن فوق السطوح. فعرض عليه الموظف الانتهازي سالم الإخشيدي وظيفة مقابل أن يتزوّج الفتاة إحسان، شرط أن تظلّ عشيقة الوزير قاسم بيك. وكان محبوب لا يؤمن بأي مبدأ (على عكس علي طه ومأمون رضوان) فقبل وصار زوج عشيقة الوزير الذي ظل يزورها كل مساء سبت في الوقت الذي يترك محبوب البيت فاسحا المجال للوزير. وظل الأمر كذلك حتى كشف الأمر بعد مؤامرة من سالم الإخشيدي. فيفضح محبوب أمام الجميع وأولهم والده.

فماهي تجليات الصورة وميزاتها في الرواية و الفلم؟

هل حافظت الصورة السينمائية على روح الرواية؟

وأيّن تمثّلت إضافاتها وإخفاقاتها إن وجدت؟

تمهيد نظري: الصورة قديما وحديثا

لقد تحدث النقاد القدامى عن الوصف وجعلوه مولّدًا للصّورة.

وقد ارتبط الوصف عند العرب القدامى بالشّعر خاصّة. فكانت الصورة المناسبة من علامات الجودة.

قال قدامة بن جعفر: الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني التي لموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيه وأولها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسن بنعته⁽¹⁾.

فمن وظائف الوصف حسب قدامة توليد الصورة من خلال إظهار المعاني وجعلها محسوسة. ويوضح أبو هلال العسكري ذلك بقوله: ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك⁽²⁾". وحسب هذا الكلام، لا تكاد الصورة تتعدى النقل ولذلك اعتبر محمد نجيب العمامي أن العرب القدامى جعلوا من الوصف (ومن ثمة الصورة). ضربا من المحاكاة⁽³⁾.

فالشاعر عندهم يجسد الصورة ويدعها كما يفعل الحرفي الماهر مع مادته. ولذلك شبهوه بناظم الجواهر والنساج الحاذق والنقاش⁽⁴⁾.

أما في الغرب فقد تحدث أرسطو عن الصورة ودورها في تحميل القبيح فقال: فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها، مثل الحيوانات الخسيسة والحيث⁽⁵⁾. وهذه الصورة قد تخالف الحقيقة وتعدّ كذبا، و أرسطو يتسامح مع ذلك إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن.

بل إنّه يعتبر الصورة المستحيلة الممكنة أفضل من الممكن الذي لا يقنع⁽⁶⁾. لكنّ الصورة عندهم بصفة عامة لم تخرج من إطار النقل والتصنيف فهي تنقل مشهدا معينا ضمن صنف كاللوحه، ووصف المكان كالأدوية والجبال والمدن ووصف الزمان والمظهر الخارجي وغيره⁽⁷⁾.

لم تخرج الصورة قديما عن دائرة المحاكاة والضبط. فقد كان على الشعراء أن يكتبوا صورا بعينها. إذ وضع النقاد سجلات لا يجب أن تتجاوز. ولذلك كان معظم النقاد يحذرون الاستعارة ويحتزون منها لما فيها من غموض وإحالة⁽⁸⁾. لكن انطلاقا من القرن التاسع عشر ظهرت أصوات شعرية وروائية تنظر إلى الجمال نظرة أخرى مخالفة لثلاثية الخير والحق والجمال. وكانت قصيدة الجيفة La charogne⁽⁹⁾.

لبودليير نموذجا لذلك حين أبدى إعجابه بجنّة حيوان ميت:

.et le ciel regardait la carcasse superbe comme une fleur s'épanouir

وكانت السماء تنظر إلى الجثة البديعة مثل زهرة تتفتح.

وظهرت في القرن العشرين مدارس أدبية مثل السريالية و الدادائية و الواقعية الاشتراكية وجمالية القبح (مع أدورنو)، فصارت الصورة واقعية مرة وخيالية مرة وقيحة مرة.

فكيف ظهرت الصورة في رواية القاهرة الجديدة وفي فيلم القاهرة 30؟

ما هو النظام الذي بنيت عليه؟ وماهي الوظائف التي أدّتها؟ وما هي الاختلافات بين الصورة في الرواية والصورة في الفلم؟ وهل حافظت صورة الفلم على روح الرواية أم لا؟

الصورة في الرواية

هناك روايات يكون فيها المكان هو المهيمن و الموجّه للأحداث.

وهناك روايات يكون التاريخ أو الأسطورة هما البنية التي تسيّر الوقائع و الخطاب.

وثمة أعمال أخرى تكون الشخصية فيها حمّالة القيم وأساس السرد وصانعة الأحداث كما هو شأن روايتنا. ولذلك ستكون الصورة متعلقة بها(بالشخصية).وهي تمثل أحد العناصر الأربعة للحكاية إلى جانب المكان و الزمان و الأحداث. ويرى رولان بارت أنّها (الشخصية) نتاج عمل تألّفي أي أنّ هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف و الخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرّر ظهوره في السر(10) .

وقد وجدت أن صورة الشخصية في روايتنا كانت خارجية و داخلية.

أ:الصورة الخارجية

وهي كلّ وصف قناته إحدى الحواسّ الخمس. وفيه توكل الرؤية إلى شخصية مشاركة في الأحداث.. وأحيانا يحدث تنازع بين الشخصية المطية و الراوي في القيام بهذه المهمة(11). وقد نسبت معظم صور الرواية إلى الراوي المهيمن على السرد.

وقد تعلّقت الصور هنا بمحجوب عبد الدايم وعلي طه ومأمون رضوان و إحسان وسالم الإخشندي وقاسم بك.

محجوب عبد الدايم : هو الشخصية المحورية التي مثّلت بؤرة السرد إلى جانب الراوي، وأحيانا إحسان.

هو شاب ريفي على عتبة التخرج.

وقد كان كمأمون رضوان، طولا ونخافة، إلا أنه شاحب مغلغل الشعر يميّز وجهه جحوظ عينيه العسليتين وصعود حاجبيه إلى أعلى، هذا إلى نظرة قلقة متقلبة يوحي بريقها بالتحدي و السخرية⁽¹²⁾.

لقد بنيت الصورة في هذا المقطع على نظام الانتقال من العام إلى الخاص أو من المجمل إلى المفصّل. ففي البداية صوّر الهيكل العام لمحبوب، فهو طويل ونحيف. ثم مرّ الراوي إلى التفصيل فوصف الوجه (شاحب) و الشعر (مغلغل) و العينين (جاحظتان)، وشعر الحاجب (إلى أعلى) ونظرة العين (قلقة متقلّبة). ويمكن توضيح ذلك من خلال شجرة الوصف التالية:

محبوب

طويل نحيف

الشعر مغلغل

الوجه: شاحب

العينان جاحظتان

نظرة العين: قلقة متقلبة

هناك ثلاث سمات تتركز عليها الصورة هما شحوب الوجه وقلق النظرة وتقلبها.

فالشحوب نتيجة المرض أو سوء التغذية. وبما أنّ محبوبا عفيّ، فإن سوء التغذية هو السبب. وهو راجع إلى فقر عائلته وعوزها.

أما النظرة القلقة فهي إشارة إلى غياب الطمأنينة بسبب الجوع و الفقر اللذين يهدّدان محبوبا.

وهذا القلق جعلها متقلّبة لا تستقرّ على حال ولا تطمئن إلى مبدأ يكون مرتكزا لحياتها.

وهذا يتأكّد من خلال تلك الكلمة التي يكرّرها محبوب بكثرة طظ⁽¹³⁾ وهي تعني

الاستهانة بكل شيء، بما في ذلك المبادئ.

إنّ هذا الوصف الخارجي لمحبوب يمثّل استباقا لما سيؤول إليه هذا الطالب الفقير القلق الذي لا يؤمن بشيء. وهو ما سنراه في الصورة الداخلية.

مأمون رضوان :

كان ذا قوام ممشوق، نحيفا في غير هزال، أبيض الوجه مشربا بحمرة، أجمل ما فيه عينان سوداوان نجلاوان، تلوح فيهما نظرة لامعة. تذكى ضياء وجالا و ذكاء. وكان يتقدم في مسيره لا يلوي على شيء. لقدميه وقع شديد ولعينيه هدف لا تحيدان عنه⁽¹⁴⁾.

تدرّجت هذه الصورة من العام إلى الخاص، فوصف القوام أولا ثم الوجه ثم العينين ثم المشية.

مأمون رضوان

قوام ممشوق

الوجه (أبيض مشرب بحمرة): المشية : لقدميه وقع شديد

عينان سوداوان نجلاوان . يتقدم لا يلوي على شيء.

نظرة لامعة

استعملت في هذا الوصف صيغ صرفية عديدة أهمّها الصفة المشبهة (أبيض ،نحيف، سوداوان، نجلاوان شديد..) والتي دلّت على جمال مأمون، و العيشة الهنية التي يحياها (وجه أبيض مشرب بحمرة).

إنّ هذه الصورة الخارجية لمأمون تشي بأنه ميسور الحال واثق من نفسه، عارف لسبيله. يظهر ذلك في هذه الصورة الأخلاقية:

كان ذا عفة واستقامة وطهر لم يجتمع مثلها لشاب. كان ضميرا نقيا وسريرة صافية، كان قلبا مخلصا ينشد الدين الحق و الإيمان الراسخ و القويم.⁽¹⁵⁾ إن مأمونا شاب محافظ وجد في الدين طمأنينته و راحته، فجعله طريق حياته وغايته. وهو الوجه الآخر لعلي طه.

علي طه:

هو ربعة، متين البنيان مفتول العضلات، ... وهو متأنق، أشقر ذو عينين خضراوين. آمن بالتفسير المادي للحياة. وعوّض الدين بالمجتمع و العلم. واعتقد في مبادئ الاشتراكية و الإصلاح الاجتماعي ورأى أن للملحد، كما للمؤمن - مبادئ⁽¹⁶⁾.

يجمع علي طه - كما مأمون - بين المظهر الحسن و الوجه الوسيم و المبادئ النبيلة التي تجعل للحياة قيمة.

وإذا وجد مأمون مثله في الدين فإن طه وجدها في الاشتراكية وقيمها.

وهذه الوسامة و المبادئ هي التي جعلت إحسان شحاتة تعلقه و تحبه.

إحسان شحاتة:

هي فتاة في الثامنة عشرة، تضيء محياها بشرة عاجية. وعيناها سوداوان يجري السحر في حورها و الأهداب. أما شعرها الفاحم وما يحدثه تجاوب سواده مع بياض البشرة، فيخطف الأبصار، وقد حوى المعطف الرمادي جسما لنا ناضجا⁽¹⁷⁾.

إحسان شحاتة

العمر ثمانية عشرة	الوجه: (مضيء)
الشعر (فاحم)	العينان: (سوداوان حوراوان)
صورة جزئية	صورة كلية
الجسم: لدن ناضج	

لقد تمّ الانتقال من الصورة الجزئية (الوجه، الشعر) إلى الصورة الكلية (الجسم). في الصورة الجزئية هناك طباق بين شدة بياض الوجه، وشدة سواد الشعر و العينين. وتمّ تشبيه البشرة بالعاج لجمال بياضه. من جمال بياض البشرة، وسحر جمال العينين السوداوين، من هذا الطباق تولّد جمال عجيب وصفه الراوي بالساحر.

ويزداد هذا السحر سحرا في الصورة الكلية بصورة الجسم اللدن الطري الذي بلغ أوجه (ناضج) فصار متوهجا مثل بركان. (ص16).

لقد جمعت إحسان بين وجه ساحر وجسم فائر فبدت ذات جمال فائق⁽¹⁸⁾. لكن هذا الجمال الساحر يقابله فقر مدقع وأصل وضع. فالأم كانت قبل الزواج من بنات الهوى، و الأب أنفق ما لديه من مال على المخدرات و القمار ولم يبق له غير دكان السجائر الصغير. وهما لم يضمرا للأخلاق احتراماً قط⁽¹⁹⁾.

وهذا جعل إحسانا عظيمة الشعور بأمرين، جمالها وفقرها⁽²⁰⁾.
إنّها صورة أخرى لإحسان سنعالجها في "الصورة الداخلية".

سالم الإخشندي:

لم يظهر كثيرا لكنه أثر في الأحداث. وقد توضّح جزء كبير من شخصيته منذ ظهوره الأول. وقد كانت له صورتان : واحدة خلقية(بكسر الحاء) وأخرى أخلاقية:

أ- الصورة الخلقية: هو شاب (من أصول ريفية) في الثلاثين، متوسط الطول مع ميل إلى القصر و البدانة، مثلت الوجه، كثيف الحاجبين، مستدير العينين⁽²¹⁾.

إنّ البدانة تشير إلى رغد العيش، أما الوجه المثلث فيرمز إلى وجوه الذئاب و الثعالب التي تتميز بالمكر و الحيلة .

ب- الصورة الأخلاقية: الإخشيدي يلقي على من حوله من الريفيين و الفقراء نظرة متعالية فيها ثقة وزهو⁽²²⁾.

وهو يتميز بالانتهازية و استغلال الفرص "عرف آخر عهد بالكلية كزعيم خطر من زعماء الطلبة. وكان من أبطال لجان المقاطعة وموزعي المنشورات ضدّ الدستور الجديد. بعد مقابلة الوزير توقّف عن النضال ولزم حجرات المحاضرات. ثمّ حصل على الليسانس وعيّن قبل أوائل الطلبة سكرتيراً لقاسم بيك، وكان واسطته الوزير نفسه⁽²³⁾. لقد استعمل سالم الإخشندي النضال وسيلة إلى المنصب الرفيع، فهو انتهازي ويستعمل كل الوسائل لتحقيق طموحاته.

- وهو بخيل لم يتعوّد على الإحسان و مساعدة الآخرين وهو قاس القلب، فحين أتاّه محبوب طالبا المساعدة "تفحصه الإخشندي بعينه المستدرتين فأدرك أنّه جائع. ولكنه لم يتعوّد على أن يعطي شيئا⁽²⁴⁾.

وهو وإنّ تعالى على الريفيين البسطاء فإنّه خاضع ذليل للسادة و الأكابر "ورأى (محبوب) الإخشندي يتنازل مرّة واحدة عن جلاله وينحني على يد البك (قاسم فهمي) في خشوع⁽²⁵⁾. إنّ صورة الإخشيدي المتعالية مع الفقراء، تصبح صورة ذليلة مع من هم أعلى منه مرتبة و ثراء.

فصورته الأولى هي صورة مخادعة. فما هو إلّا عبد ذليل للسادة فهو يتنكّر لأصول الريفية ويستكبر على أهاليه، لكنّه يذلّ أمام السادة و البشوات و البكوات. وهو ينفذ كلّ طلباتهم حتّى المذلّة. فهو من توسّط لزواج محبوب على إحسان، شرط أن تظلّ عشيقة للوزير يزورها في أي يوم⁽²⁶⁾.

وهو منتقم لا يرحم من يزاخمه (من أبناء الريف). فهو من كشف أمر محبوب .

إنّ سالما الإخشيدى من أصول ريفية بسيطة. استعمل كل الحيل ليكون من كبار الموظفين. تظاهر بالنضال واستعمله جسرا للارتقاء. وجعل نفسه في خدمة السادة بما في ذلك أن يكون قوادا.

هو مكر قاسي القلب متعالى على البسطاء، ذليل أمام الأقوياء. وقد كانت صفاته الخلقية (وجهه الذي يشبه وجه الثعالب) مواتية لصفاته الأخلاقية.

قاسم بيك:

وصف من وجهة نظر محجوب و إحسان. وقد ظهر في ثلاث صور - صورة أولى:

قاسم بيك الجنتلمان الأنيق الوسيم المتحدث اللبق: فهو في الأربعين، جميل الحيا، أنيق الملبس و الهندام، يدلّ مظهره على أنّه إمام من أئمة الغزل⁽²⁷⁾. وهو فاتن، منظره جميل وكلامه لذيذ ودعاباته جنون وفنون وعيناه بأعين المؤمنين أشبه. وقد أغدق من نغمة على عائلة إحسان⁽²⁸⁾.

- صورة ثانية: هو مخادع، أوهم إحسانا بالزواج. ثم خرج معها في جولة، وتظاهر بأنّ عطبا وقع لسيارته اصطحبها معه إلى فيلته وقدم لها كأسا من الشامبانيا على أنه غير مسكر، ثم أفقدها عذريتها، وصارت منذ ذلك اليوم عشيقته لا زوجته. ثم زوّجها لمحجوب شرط أن تكون له عشيقة يوما في الأسبوع.

- صورة ثالثة: صورة الذليل أمام زوجته الأرستقراطية التي قد تكون ودية نعمته⁽²⁹⁾. لقد تقلبت صورة قاسم بيك بين الأناقة والوجهة، وبين المخادع والساحر، وبين الذليل أمام زوجته.

ب. الصورة الداخلية:

وهي تلك الصورة التي وردت ضمن الحوارات الداخلية للشخصيات. وقد ربط الصادق قسومة بين الحوار الداخلي و تقنية كشف الباطن، و يعتبره أداة رئيسة في رصد خلجات الشخصية⁽³⁰⁾.

وقد رأّت دورت كوهن Dorrit Cohn أن القصة المتخيلة هي الجنس الأدبي الوحيد الذي يسبر أغوار الشخصيات⁽³¹⁾.

وسنهتم بالشخصيتين الرئيسيتين في روايتنا: محبوب و إحسان

-صورة محبوب عبد الدائم من الداخل:

إنَّ محبوبا يبدي ودًا ظاهرا لمأمون (الذي أخلص للدين)، وعلي طه (الذي آمن بالاشتراكية) إلاَّ أنَّه في باطنه يحسدهما لأنهما يعيشان عيشة يسيرة، بينما يغرق هو في البؤس، ولأنَّه لا يؤمن بالصدقة "أله صديق حقا؟ كلا، وما الصدقة إلاَّ إحدى الفضائل التي كفر بها"⁽³²⁾. وهو يحتقر المبادئ التي يعتنقانها لأنَّه جعل إبليس مثله الأعلى "ليكن لي أسوة حسنة في إبليس الرمز الكامل للكمال المطلق... هو التمرد الحق، الكبرياء الحق و الطموح الحق و الثورة على جميع المبادئ"⁽³³⁾.

إنَّ محبوبا ناغم على الدنيا وما فيها، حاسد لزميليه لكنَّه يخفي ذلك، وقد جعل إبليساً قدوته وتخلَّى عن جميع المبادئ. ولكن هل تخلَّى عنها حقا؟ .

لقد عرض عليه الإخشيدى الزواج من عشيقه قاسم بيك الذي أفقدها عذريتها (ويريدها أن تظلَّ خليلته)، وذلك مقابل الوظيفة الحكومية. اندفع محبوب في حوارات داخلية تجلَّى فيها الصراع عنيفا بين المبادئ الشريفة التي ربَّى عليها، وبين الفلسفة البراغماتية التي تنبَّأها. "ما الذي ينجحله؟.. ما الذي يؤلمه؟.. أيؤمن بالزواج؟ أيؤمن بالعفة؟ أشعر بالإهانة"⁽³⁴⁾.

لقد حضرت الاستفهامات بكثافة لتبرز لحظات العذاب التي يعيشها محبوب. لقد انقسم إلى شخصين أحدهما متحمّس لهذا الزواج و الآخر مضطرب. وتمثّلت له والدته التي تؤمن بأنَّه لا يخطئ أبدا، وتمثّلت له والده الرفيقي بطيبته وتقواه وغيرته"⁽³⁵⁾.

إنَّ والديه يبدوان رادعا أمامه عمّا سيقترفه فيتحوّل إلى شخص مضطرب وغاضب لشرفه "فيا أيُّها الاضطراب زل، ويا أيُّها الغضب اسكت"⁽³⁶⁾.

فيستعمل النداء للاستغاثة و الأمر لحسم المسألة.

وبحث عن مبرّر فوجده "أينسى ليالي الجوع؟ أينسى الفول المدمس؟

أينسى التخبّط في شوارع القاهرة شحاذا متسوّلا؟"⁽³⁷⁾.

لقد أطرّد محبوب صورة والديه واختار طريق إبليس، لكنَّ الإحساس بالعار ظلَّ يطاردّه. صار الصحو عذابه. فأقبل على الخمر لينسى هوانه، وما نسيه إلاَّ قليلا "الشراب... كانت الحياة في ظاهرها ثملة باللذة مخمورة بالشهوة أما في الأعماق فاضطربت تيارات خفية"⁽³⁸⁾.

لقد صار محجوب يعيش عيشة يسيرة، يأكل طعاما طيبا ويلبس ملابس أنيقة ويسكن شقة باذخة، لكنّه في داخله صار ذليلا مهانا.

صورة إحسان من الداخل:

لقد وجدت إحسان عند علي طه الجمال و القيم الخيرة، لكنها ألفته فقيرا يعيش على مساعدة والده. ف وقعت في حبائل قاسم بك الثري الذي أغدق على عائلتها. فجعلت توازن بينهما "تجاذبتها ليلتها المسهدة عهد كثيرة متباينة. ترددت بين البك و علي طه.. بين زوج اليوم و زوج الغد البعيد، بين حياة الدعة و الاطمئنان مغالبة لفقر لا يغلب وضنك لا يزول.. قالت لنفسها إني أحبّ علي، ولكني أحب إخوتي كذلك. ولا يجوز أن يذهب إخوتي ضحية لأنانيتي" (39).

إنّ إحسانا التي رأيناها طاغية بجمالها، متكبرة بشبابها، بدت لنا هنا هشة بسبب الفقر. إنها ضعيفة بسبب بؤس أسرتها وضعيفة أمام أموال قاسم بيك وثروته.

إنّها ممزّقة تائهة كورقة في الرياح القارسة. إنّها مترددة بين مجموعة من المتناقضات وردت في أسلوب المقابلة:

<u>طه</u>	<u>قاسم بك</u>
زوج الغد البعيد (المجهول)	زوج اليوم (الأكيد)
التعب	الراحة
الكذّ و الكفاح	الدعة و الاطمئنان
مغالبة الفقر	عيش رغيد

إنّ إحسانا لم تقارن بين الرجلين في مستوى الأفكار و المبادئ وإنما في مستوى المال ولذلك رجحت كفة قاسم بيك.

لقد اختارت المال و برّرت ذلك بتضحيتها من أجل إخوتها. لقد كانت ساذجة حين ظنّت أنّ قاسم بك سيتزوجها. لقد أوقع بها وانتهكها وزوّجها لمحجوب الذي لا يملك مبادئ، فصارت زوجة لمحجوب وعشيقة لقاسم. ف"وجدت نفسها ربّة هذا البيت العجيب الذي يتنازع صاحبان،

لم تعد تقول لا، فما خوف الغريق من البلبل؟ إنَّ القلب الذي أيقظه علي طه اندثر وذهب ... فلم يبق لها إلا تلك الغريزة الحيوانية....

لقد غرقت إحسان في اليأس و الخيبة أبوها سمسر بها، كان الإخشيدى وسيطا في ذلك، تزوجها محجوب من اجل الوظيفة. وجعلها قاسم ييك متعة مساء السبت. إنها جسد مبذول لرجلين يتناوبان عليها. إنها لم تعد سوى بهيمة إنسانية كما يقول إميل زولا.

تبدو صورة معظم الشخصيات الرئيسية ذات وجوه متعددة لا تستقر على حال واحدة. ويحمل أكثرها صفات متناقضة. فمحجوب الذي يبدو في الظاهر، لا يؤمن بالمبادئ، بدا من الداخل محطما بسبب تخليه عن شرفه. فلم يجد غير الخمر ملاذا.

أما إحسان الفاتنة التي تسحر كل من يراها، فإنها تعيش في داخلها، في البداية بسبب فقر عائلتها، وبعد ذلك بسبب سقوطها.

وبدا سالم الإخشيدى متكبرا على الريفيين ومن هم دونه، وظهر ذليلا خاشعا أمام السادة. أما قاسم فهمي الوزير القوي المهاب، فإنه بدا ضئيلا أمام زوجته . وحتى نيروز إكرام الأرستقراطية المتعالية فقد ظهرت في مظهر مضحك وهي تهجى الحروف. إنها شخصيات سلبية تافهة وإن ادعت العكس. والوحيدان اللذان حافظا على الصورة نفسها هما علي طه ومأمون رضوان.

هذه صور أهم الشخصيات في الرواية. فكيف ستظهر في الفيلم؟

انتمى نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف إلى التيار الواقعي. ولذلك توجهت الرواية والفلم إلى الواقع محاولين أن يصورا بكثير من الصدق. فجاء رافضين لنظام ملكي فاسد، ولطبقة متسلقة تضحي بكرامتها وشرفها من أجل الصعود الاجتماعي.

لكن اشتراك الرواية والفلم في المضمون لم يمنع تمايزهما في مستوى الصور. فقد حضرت صور شخصيات في الرواية مثل مأمون رضوان . ولم تحضر في الفيلم. كما حضرت مشاهد في الفيلم لم تذكر في الرواية، مثل لقاء إحسان وعلي طه وهو طريح الفراش بسبب التعذيب، أو مشهد علي طه وهو يوزع المناشير بين الجماهير. كما أنَّ الحزن المهيمن في نهاية الرواية، غاب في نهاية الفيلم الذي بدا متفائلا .

فكيف انتظمت الصورة في الفيلم؟ وما هي الوظائف التي أدتها؟

نظام الصّورة في الفيلم

إذا كانت الرواية تعتمد اللغة وسيلة للتعبير ، فإنّ الفيلم يعتمد الصورة بدرجة أولى يساعدها الحوار والموسيقى.

وقد قامت الصورة في فيلم **القاهرة 30** على أنظمة متعدّدة: فجاءت من الأعلى إلى الأسفل ومن الأسفل إلى الأعلى ، ومن القريب إلى البعيد ومن البعيد إلى القريب، ومن الكلّي إلى الجزئي ومن الجزئي إلى الكلّي .

ملاحظة: تعني الأرقام التي بين قوسين اللحظة الزمنية للصورة في الفيلم. مثال: (38:58) تعني أنّ الصورة المعنية وردت في الدقيقة الثامنة والثلاثين وثمانية وخمسين ثانية منذ انطلاق الفيلم. أما (1:12:15) فتعني أنّ الصورة وردت في ساعة واثنين وعشرة دقيقة وخمس عشرة ثانية من بداية الفيلم.

أ. من الأعلى إلى الأسفل:



وهي صورة تبدو محيطة بكلّ ما تحتها من أشخاص وأماكن وأشياء. وقد وردت في عدّة مقاطع سنذكر أهمّها. فإحسان الفقيرة دخلت غرفة نوم قاسم بيك فذهلت لما رأت فصوّرتها الكاميرا من فوق لتبيّن دهشتها وسط عالم جديد لم تكن تعرفه. فصورت الغرفة بما فيها وإحسان واقفة وسطها مبهورة. (38:58).

الصورة الثانية تمثّل فتيات الطبقة الراقية وهنّ يرقصن للحاضرين وسط أجواء تشبه أجواء ألف ليلة وليلة. فكأنّ هذا المشهد آت من عالم آخر. فهذه الطبقة تعيش بذخا لا يتصوّره الآخرون وحين يرونه يصيبهم الدهول. (58:18).

أما الصورة الثالثة فتبرز علي طه وهو يجري بين الجماهير الكثيفة التي حتمه فلم يستطع المخبر أن يغتاله. فالصورة من الأعلى تبيّن كثافة الجماهير وتدقّقها وقد صاحبها موسيقى وطنية ملحمية.



رقص الفتيات في الحفل الباذخ

ب. من الأسفل إلى الأعلى:



وقد تكررّت مرّات كثيرة . في مشهد (18:30)، ابتدأت الصورة بالوحد والقذارة ثم صعدت إلى أحذية محجوب والريفي ثم وجوههما. إنّ هذه الصورة المعكوسة تشير إلى وضعية الدّون التي يعيشها الريف المنسي والمحتقر من قبل حكّام المدن.



ونجد مشهد علي طه وهو يتأمل إحسان من الساقين حتّى الرأس. فلاحظ الحذاء الباذخ والملابس الفارحة والجواهر اللامعة. فتساءل : من أين أتاها المال. لقد جاءت الصورة على هذا المنوال لتعكس إحاطة علي ببيئة إحسان الجديدة بدءاً من الحذاءين. فهو يذكر حذاءيها الباليين (11:23) ويقارنهما بالحذاءين الجديدين.

ت. من البعيد إلى القريب ،ومن القريب إلى البعيد:

إنّ نيروز إكرام التي تكاد تجاوز الكهولة تدّعي مساعدة الضريرات لكنّها تستغلّ ذلك للإثراء ولاصطياد شبان وسيمين تتّخذهم عشاقاً.



إنَّها تبدو من بعيد ذات فخامة ومعرفة ، لكن الصورة من قريب تبرزها تافهة لا تحسن نطق العربية فتتهجَّأها مثل تلميذة مبتدئة. فهي من سلالة الأتراك الذين يحتقرون اللغة العربية ولا يستعملونها في حياتهم اليومية. وحين تنهي كلامها يهرع إليها المنافقون ليهنئوها على خطبتها الرائعة.(1:05).فهذه الطبقة التي تبدو نبيلة من بعيد ،

هي سطحية وتافهة حين نقرب منها.

وتمثل الصورة التالية ملامح محبوب (من قريب) حين دخل ذلك المكان الذي تجتمع فيه السادة. انبهر بما رأى . اكتشف بذخ الباشوات وتبذيرهم وفسادهم. هذا وجه معبر عن الانبهار والأسى.



ث. من الجزئي إلى الكلي:

وظهر ذلك في مواطن كثيرة . في الصورة(9:15) تركزت نظرات محبوب على أجزاء محددة من إحسان. فالتهم بعينيه ساقها ثم مؤخرتها. إنَّه يعيش حرمانا من المرأة وكتبنا وموتا للمشاعر الجميلة .فما عادت المرأة بالنسبة إليه سوى



جسد مثير وشهوي.

أمَّا في الصورة(9:43) فقد برزت يدا علي طه تمسكان بيدي إحسان في لطف ومودة. ثمَّ بان بعد ذلك الجسمان. إنَّ إحسانا بالنسبة إلى علي إنسانة وحيبية ورفيقة حياة قبل أن تكون جسدا. وذلك ما عبّرت عنه حركة اليدين.(مؤخرة إحسان كما رآها محبوب)

الصورة (11:21) والصورة (2:02:41) تركّزان على حداثي إحسان ووالد محبوب ، باليين. وذلك دلالة على درجة بؤسهما وفقرها. فهما لا يملكان حتى ثمن حذاء جديد. ثمة صورة أخرى (39:24) تتكثّف حول يدي قاسم فهمي وهما تفتحان زجاجة الشامبانيا ثمّ تنقبأها. وذلك إشارة إلى الدور الذي ستلعبه الخمرة. فإحسان التي كانت قد رفضت فيما مضى أن تبيع جسدها، ستستسلم لقاسم فهمي وهي في حالة سكر. إنّ بعض الأشياء البسيطة يمكن أن تغيّر حياة إنسان. فقد فقدت إحسان عذريتها. وذلك يمثّل فضيحة في ذلك الزمن (1933). وفقدانها لعذريتها هو الذي جعلها تقبل بمحجوب زوجها.

وتمثّل الصورة (2:10) المسدّس وهو موجّه صوب علي طه. إنّ أداة السلطة لتصفية



خصومها الشرسين. فقد جرّب البوليس التعذيب مع علي. لكنّه مع ذلك بقي معارضا. فقرّروا تصفيته. فبان المسدّس في أول المشهد.

وظائف الصورة

تسعى الصورة إلى تحقيق مجموعة من الوظائف التي تقدّم معنى وتبدع جمالية خاصّة بالعمل. وقد وجدنا أنّها أنجزت عدة وظائف أهمّها:

أ. وظيفة المحاكاة:

وذلك من خلال رسم تاريخ الأحداث على النافذة (سنة 1933) ، ومشهد الجنود الأنجليز السكاري (1:26)، وأيضا صورة الموظفين الذين كانوا يلبسون الطربوش. إنّ هذه الصورتوحي إلى المشاهد أنّ الأحداث حقيقية في زمن محدّد. فتجعله يتابع الأحداث وكأنّه يعيشها .

ب. وظيفة الترسّخ والتوضيح:

هناك مشاعر وأحاسيس وردت مجملّة في الرواية. فقامت الصورة السنمائية بتوضيحها وإبرازها. مثال ذلك صورة والد محبوب وقد عرف أنّ ابنه صار قوّادا يتاجر بشرف زوجته. لقد

بيّنت الرواية حزنه على مآل ابنه. لكنّ الفيلم بيّن ذهوله وخيبتته من خلال نظرات العينين



المجنونتين (2:07:45)

النظرات المجنونة لوالد محبوب بعد أن عرف الحقيقة

ت. الوظيفة الرمزية:



الصورة (1:28:14) تبين محجوبا

وهو محتبئ أمام العمارة في انتظار خروج الوزير من غرفة نومه أين كان يضاجع زوجته، في تلك الأثناء مرّ جنود أنجليز وهم يعربدون. إنّ مصر تلك الفترة مستباحة من الاستعمار الأنجليزي ومن الباشوات والباكوات الفاسدين.



الصورة الثانية تبين إحسانا بين أبيها

وزوجها القوادين اللذين كانا يعدّانها لمضاجعة الوزير. (1:42:27)

إنّ السلطة فاسدة لكنّ المجتمع أيضا فاسد. والجميع مسؤولون. فكيف يمكن أن يتواطأ الأب والزوج من أجل فساد كهذا؟

ث. الوظيفة الإيديولوجية:

وتمثلها الصورة (2:15) وهي تصوّر علي طه وهو وسط الجماهير وقد نجا من الاغتيال.



فالثورة صارت بين الشعب
ولذلك ستتتصر. وهي رؤية
اشتراكية تنتصر للبطل الجماعي
الذي يدافع عن الجماهير ويناضل
بين صفوفها.

الخاتمة

لقد أدانت الرواية الصادرة سنة 1945 و الفلم المنجز سنة 1966، ديمقراطية ملكية فاسدة، وطبقات اجتماعية متسلّقة أضاعت مبادئها فخسرت كل شيء.

وقد اعتمدت الصورة في الرواية وصفا خارجيا (وصفا ظاهريا ووصفا أخلاقيا)، ووصفا
داخليا سبر أغوار الأشخاص.

وقد أبانت سقوط معظم الشخصيات وما يعانيه بطلا الرواية محبوب وإحسان من خراب
داخلي.

أما الفلم فقد اعتمد الصورة من الأعلى ومن الأسفل ، من الجزء والكل والبعيد والقريب
بحسب وضعيات المشهد لتبرز بؤس أشخاص أو نفاق الطبقات العليا والبدخ الذي تعيشه ، أو
تأثير بعض الأشياء في سير الأحداث (كالخمر) أو التحام البطل بالجماهير والاقتراب من ثورة
يوليو 1952.... وذلك ما عبرت عنه الصورة الأخيرة التي كتب فيها بداية النهاية.

إنّ الصورة في الفلم أبانت ووضّحت ما بقي غامضا في الرواية. واستعملت أنظمة (الجزئي
والكلي والأعلى والأسفل والقريب والبعيد) لم تظهر جلية في النصّ. وحافظت، في الوقت نفسه،
على روح الرواية ودلالاتها الرئيسية. فالنصّ (الرواية) احتوى الأفكار والهواجس العامة. وضّمّ صورا
معينة للشخصيات والأماكن والأشياء. وكان على كل قارئ أن يتصوّر الصورة التي يريد انطلاقا
من اللغة، إنّها مصر المستعمرة من قبل الأنجليز والمستباحة من الباشاوات والأرستقراطية الفاسدة
والفقراء الذين ينخرطون في الفساد والسقوط فيكونون أول ضحاياه. وجاءت صور الفلم لتظهر
ذلك وترسخه وتجعله أكثر وضوحا وتشويقا معتمدة في ذلك على مخرج بارع وممثلين أجادوا

أدوارهم. وقد أضاف المخرج بعض الصور لتوضيح معاني الرواية وكذلك للعبير عن رؤاه الإيديولوجية من خلال تأكيده على التواصل بين المثقف الثوري والجماهير، وكذلك بتفاؤله بالمستقبل على عكس النهاية الحزينة للرواية .

إن الصورة في القاهرة 30 كانت مواصلة للصورة في القاهرة الجديدة. فقد أبقت المعاني الرئيسية في الرواية ووضحتها. وأخرجتها في أبهى حلة. وخالفها في بعض التفاصيل. فقد كانت نظرة نجيب محفوظ للأحداث متشائمة. لكن صلاح أبا سيف جعلها مبشرة بعالم جديد ورائع. في عالمنا العربي، يعرض كثير من الناس عن القراءة. ومن الحلول المقترحة تحويل عدد من الروايات إلى أعمال سينمائية يتعرف المشاهدون من خلالها على عدد من الأعمال الأدبية. فربما تقوم الصورة السينمائية بتحييب القراءة لمشاهديها.

الإحالات:

- (1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، الطبعة الثالثة، القاهرة 1979، ص 118-119.
- (2) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة و الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 1986، ص 128.
- (3) محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية و السرد، دار محمد علي للنشر. تونس 2005، ص 14.
- (4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق عبد المنعم خفاجي، 1969، ص 175.
- (5) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، لبنان، د ت، ص 12
- (6) م، ن، ص 77.
- (7) Jean-Michel Adam, La description, PUF, 1993, p34.
- (8) توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، سيراس للنشر، تونس، 1985، ص 126.
- (9) Charles Beadelaire, Un poète, Gallimard, 1984, p63.
- (10) Roland Barthes, S/Z, Seuil, 1976, p74
- (11) محمد نجيب العمامي، في الوصف ، ص 88 .
- (12) القاهرة الجديدة، دار مصر للطباعة، دت، ص 24.
- (13) م ، ن، ص 9، ص 10، ص 207.
- (14) م، ن، ص 11-12.

- (15) م، ن، ص 12.
- (16) م، ن، ص 8 – 24
- (17) م، ن، ص 16.
- (18) م، ن، ص 19.
- (19) م، ن، ص 20
- (20) م، ن، ص 19.
- (21) م، ن، ص 31
- (22) م، ن، ص 31
- (23) م، ن، ص 33
- (24) م، ن، ص 67
- (25) م، ن، ص 106.
- (26) م، ن، ص 105 – 108.
- (27) م، ن، ص 106
- (28) م، ن، ص 115
- (29) م، ن، ص 204 – 205
- (30) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص 296.
- (31) Dorrit Cohn, La transparence intérieure, Paris, 1981, p20.
- (32) القاهرة الجديدة، ص 30
- (33) م، ن، ص 31.
- (34) م، ن، ص 105.
- (35) م، ن، ص 110.
- (36) م، ن، ص 105.
- (37) م، ن، ص 106
- (38) م، ن، ص 135.
- (39) م، ن، ص 115.