السرقات والاقتباس في السينما

محمود قاسم

السرقات والاقتباس في السينما

تأليف
محمود قاسم

هنـــداوي

السرقات والاقتباس في السينما

محمود قاسم

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسدور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٢ ٣٣٠٦ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠٢١.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الأستاذ محمود قاسم.

المحتويات

هذا الكتاب	٧
تمهيد	٩
١- السينما المصرية بين التأثير والتأثر	١٧
٢- المصادر الأمريكية في السينما المصرية	٢٥
٣- المصادر الفرنسية في السينما المصرية	١٠٧
٤- المصادر الإنجليزية في السينما المصرية	١٣٩
٥- المصادر الروسية في السينما المصرية	١٧١
٦- المصادر الألمانية في السينما المصرية	١٨١
٧- مصادر متنوعة	١٨٩
قبل أن تتوقف عن القراءة	١٩٩
قائمة الأفلام المقتبسة ١٩٣٣–٢٠٢٠م	٢٠٣

هذا الكتاب

موضوع هذا الكتاب يطاردني منذ سنواتٍ طويلة، ورغم كتاباتي الكثيرة في هذا الشأن فسيبقى دومًا ناقصًا غير مُكتمل، خاصة تلك القائمة المنشورة في ذيل الصفحات، فقد اتسعت بشكلٍ ملحوظ في الشهور الأخيرة بعد مشاهدة مئات الأفلام في مواقع السينما العالمية، وتأكد لي أن أغلب مَن كتبوا قصص الأفلام في مصر والدول العربية كانوا ينقلون ما يكتبون من قصص العالم قدر الإمكان، وكان هناك تنافس شديد في البحث عن موضوعاتٍ تصلح لنقلها بدرجاتٍ متباينة، بل إن الكاتب نفسه، ومعه المخرج، يستوحي الفيلم نفسه أكثر من مرة، ما دام مضمونًا نجاحه تجاريًّا، وكانت المأساة في عدم ذِكر اسم المصدر الأصلي في بيانات الفيلم إلا قليلًا، بل إن الكاتب بكل عمدٍ يزعم أنه المؤلف الأصلي للفيلم، ولم يكن هناك نقاد في استطاعتهم رصد الظاهرة بالكامل لكثرة حالات التنوع؛ ولذا فالموضوع بالنسبة لي سيظل ناقصًا للأبد، وللأسف فإن هذا هو الإصدار الأخير لي في هذا الصدد بسبب متاعب شديدة في الإبصار.

سوف يبقى المصطلح مثيرًا للحيرة بين السرقة والاقتباس وتوارد الخواطر والاستلهام، ويمكن أن نحسم الأمر مؤقتًا بأن الكاتب الذي تعمد إخفاء اسم المصدر الأصلي مارس السرقة، وأنه لو تفضل وذكر أن فيلمه له مصدر أدبي أو سينمائي فهو اقتباس، علمًا بأن الكثير ممن كتبوا للسينما لم يقرءوا الأدب العالمي الأصلي للأفلام الأجنبية، وتلك حدوتة أخرى، لتبقى القصص السينمائية هي المصدر الأساسي لقصص الأفلام والمسرحيات والدراما الإذاعية والتلفزيونية والكثير من الروايات، وهي أمورٌ صعب اكتشافها إلا لدى الندرة من الجادين.

هذا كتاب ينسف الكثير من القواعد الراسخة حول الإبداع الحقيقي وسرقة حقوق الآخرين.

محمود قاسم

تمهيد

نحو سينما مقارنة

باستثناء مجموعة قليلة من أفلامها التي تقترب من الأربعة آلاف وخمسمائة فيلم، سنجد أن أغلب أفلام السينما المصرية مستوردٌ من الخارج، إما تأثرًا بموجاتٍ عالمية تلقى ذيوعًا في مرحلةٍ معينة، أو بالاقتباس المباشر من أفلامٍ أو رواياتٍ أدبية أو مسرحيات. وبمثل هذا التأثير البين في السينما المصرية يتضح مدى أهمية الدراسات المقارنة، أو ما يمكن تسميته تجاوزًا بالسينما المقارنة.

وتدرس السينما المقارنة في أبسط صورها العلاقة بين الكلمة المكتوبة في النص الأدبي وبين الصورة الفيلمية، فالصورة هي في الأساس كلمة مسطورة، ومصورة بطريقةٍ يمكن للعين أن تراها بعد أن تخلطها، وإذا كانت للكلمة مفرداتها التعبيرية التي تميزها عن الصورة، وأنها كثيرًا ما يصعب تجسيدها، فإن الصورة من ناحيةٍ أخرى، يصعب وصفها بالكلمة بنفس الدقة مهما بلغت دقة التعبير أو بلاغة الكاتب، ومن ذلك تتضح أهمية الربط بين الكلمة والصورة كلغة تعبير، خاصة في العلاقة المقارنة بينهما. والكلمة هي الأسبق، وفي البدء كانت الكلمة، ثم جاءت الصورة تحاول تجسيد هذه الكلمة، أو تحاول أن تخلق تعبيرًا مختلفًا وإن كانت له صلة بها من قريبٍ أو بعيد.

ولا ينكر أحدٌ أن الأدب ساعد على إثراء الحركة السينمائية في شتى أنحاء العالم، وأن السينما قدمت الكثير من أعمالها من الكلمة مكتوبة سواء في شكلٍ روائي أو مسرحي أو أقصوصة أو حدث منشور في جريدة أو مجلة، وسوف تستمد السينما من الأدب، ما

بقيت السينما، وما بقي الأدب، وسوف تظل الكاميرا أسيرة للكلمة المكتوبة أمدًا طويلًا إلى أن يطرأ تغييرٌ شامل على فن السينما، وتتغير بالتالي طبيعة ونوعية هذا الفن، الذي اعتدنا عليه طوال عمر السينما، وإلى أن يحدث هذا الأمر، فستظل السينما ملتصقة بالأدب التصاقًا وثيقًا، تنهل منه وتعتمد عليه وترتبط به، مما يزيد من أهمية الدراسات المقارنة.

يحمل الفيلم في أغلب الأحيان رؤية مختلفة عن النص المأخوذ عنه مهما التزم بروح النص الروائي، ويصبح الفيلم مصبوغًا برؤية المخرج مهما كانت درجة إعجابه بالنص، وبالتالي فإنه يغير من شخصيات ومواقف وأحداث وأفكار، يضيف ويحذف، يختصر ويسهب كما يشاء ... وهذا من حقه لأنه فنانٌ ومبدع وله رؤيته التي لا بد أن يكشفها في العمل الذي يتناوله.

يتضح من هذا الأمر أن اختلاف المعالجة أمرٌ وارد، والطريف أن هذا الاختلاف يحدث عند الفنان الواحد في مراحل متباينة من حياته زمانيًّا ومكانيًّا، فقد يتناول مخرجٌ إحدى الروايات في فترةٍ من حياته بطريقةٍ ما، ثم يعود ليتناول نفس العمل بصورةٍ مختلفة في فترةٍ أخرى ... بدا هذا الأمر واضحًا فيما يسمى بظاهرة إعادة إخراج أفلام قديمة remake سواء في السينما المصرية أو العالمية. كما أن المخرج نفسه تحت نظامين سياسيين متباينين، قد تختلف رؤية وفكرة كل منهما مهما بلغت قدرته التعبيرية.

وتختلف أشكال المعالجة فيما يتعلق بعلاقة الفيلم بالنص الأساسي، فقد يؤخذ الفيلم مباشرة من عملٍ أدبي مكتوب، ويحاول المخرج أو كاتب السيناريو أن يلتزم التزامًا حرفيًّا بنص الرواية، سواء في تركيب الشخصيات أو الحوار الذي تتبادله أو في الأحداث، وقد يحدث تعديلٌ في الرواية وشخصياتها، وهذا من أكثر المعالجات شيوعًا في السينما المقتبسة من أصلٍ أدبي على المستوى المحلي أو العالمي؛ لأننا لم نجد فيلمًا واحدًا طابق الأصل مطابقة أشبه بتطابق المثلثات في علم الهندسة، فكثيرًا ما يصعب على الفنان الالتزام كاملًا بالنص؛ إما لأن الأصل بالغ الضخامة، أو مليء بالتغريب؛ أو أنه قصةٌ قصيرة يجب تطويلها؛ أو لأسبابٍ أخرى عديدة تقع بين هذا وذاك.

ويدخل ضمن الرؤية السينمائية أيضًا تناول عمل ما بوجهة نظر معاصرة، وتلوين أحداث الماضي بمعاصرة، وإضافة العديد من الظروف والملابسات الاجتماعية التي يعيشها المخرج في مجتمعه؛ مثل ما فعل فيلليني في فيلمه «ساتير كون»، حينما تناول رواية قديمة ترجع إلى العصر الروماني للشاعر بتروينى، وأضاف إليها أحداثًا غير موجودة في الرواية يمكنها أن تعكس مرآة حضارة القرن العشرين، ومثل ما فعلت السينما في إسبانيا والولايات

المتحدة وروسيا، حينما تناولت شخصية وحياة الفنان «جويا» بوجهات نظر متباينة رغم وحدة الشخصية.

وإذا تناولنا علاقة السينما بالأدب، فسوف نجد أن فنون السينما في أغلب أنحاء العالم تهتم بعامل الحدوتة في المقام الأول؛ لذا فهي تسعى إلى اختيار الأدب ذي الحكايات المثيرة للعواطف الجياشة، مثل حكاية (آنا كارنينا) التي استهلكتها السينما أكثر من أربع عشرة مرةً، ورواية «غادة الكاميليا» المليئة بالأحزان والخطايا البريئة، هذه الرواية أصبحت الطفل المدلل لدى الكثير من مخرجي السينما في شتى أنحاء العالم، لدرجة أنها ظهرت في مصر وحدها ست مرات بين عامي ١٩٣٥م و١٩٨٥م، وكذا ثلاثية «فاني» للكاتب الفرنسي مارسيل بانيول. وسوف نرى أن السينما في شتى أنحاء العالم تأخذ من الآداب ما يتفق مع وجهات نظرها وأيديولوجيتها، بمعنى أن السينما الأمريكية تسعى إلى تقديم الأدب الروسي الذي يتفق مع وجهة نظرها، فهي تتجاهل روايات مكسيم جورجي وشولوخوف وإيليا أهرنبرنج، بينما تحشد إمكانات هائلة لتقديم رواية «دكتور زيفاجو» التي تهاجم الثورة البلشفية، كما أن السينما المصرية بدت شغوفة بالحكايات المأساوية التي قدمها تولستوي وفيودور دوستويفسكي.

بينما ابتعدت تمامًا عن الأدب السوفييتي المكتوب طوال السبعين عامًا من عمر الشيوعية التي انتهت عام ١٩٩٠م بتفكك الاتحاد السوفييتي.

وهناك أدب ما مدلل إلى حدٍّ كبير لدى السينمائيين في شتى أنحاء العالم، مهما اختلفت وجهات النظر والأيديولوجيات؛ فويليام شكسبير هو المواطن السينمائي العالمي الأول بمسرحياته الخالدة، ودوستويفسكي هو خليفته، ثم تولستوي وإميل زولا وألكسندر دوماس. أما أدباء القرن العشرين فهم أقل حظًّا من أساتذتهم السابقين.

ولا نريد أن نطيل في الحديث حول هذه النقطة، ولكنا نود أن نؤكد أن السينما المقارنة حقيقة واقعة، مما يستلزم وجوب دراسة هذه السينما ومدى التأثير داخل اتجاهاتها ومدارسها المتباينة، وخاصة أن السينما بدأت تنسلخ، في بعض مدارسها، عن الكلمة المكتوبة في نصوصٍ أدبية. وظهر ما يسمى بالإبداع السينمائي المستقل، مع ظهور جيل من كتَّاب السيناريو الذين يؤلفون مباشرة للسينما، وظهور جيل من المخرجين يكتبون نصوص أفلامهم، بل واشتراك أكثر من كاتب سيناريو في إعداد النص المكتوب لفيلمٍ واحد. وقد نتج عن هذا أن السينما أصبحت تقتبس من نفسها؛ بمعنى أن تقتبس الأفلام من أفلامٍ أخرى، مثل إعادة إنتاج الفيلم مرة أخرى بعد سنواتٍ من إنتاجه، أو إنتاج أجزاء

د. زيفاجو ١٨٩٩م.

مكملة لأفلامٍ لاقت نجاحًا. وقد تضخمت كل هذه الظواهر في السينما العالمية — خاصة الأمريكية — في السنوات الأخيرة، بعد أن كانت منكمشة لحدٍّ يصعب ملاحظته، وقد انتقلت هذه الظواهر من الولايات المتحدة إلى فرنسا وإيطاليا وألمانيا ... ومصر.

وظاهرة اقتباس أفلام السينما موجودة في كل أنحاء العالم، حتى في السينما الأمريكية نفسها، فقد اقتبس صناع أفلام الوسترن فيلمين من إخراج المخرج الياباني أكيرا كيروساوا؛ الأول: هو «الساموراي السبعة» الذي تحول في أمريكا إلى «العظماء السبعة» عام ١٩٥٩م، ثم أُنتج في مصر تحت عنوان «شمس الزناتي» ١٩٩٢م.

والثاني: فيلم «الإهانة» لمارتن ربت المقتبس عن فيلم «راشومون» ... وفي الثمانينيات والتسعينيات نُقلت أفلام فرنسية بعينها إلى السينما الأمريكية مثل: «على آخر نفس» لجوادر، و«ثلاثة رجال ومهد» 3 Hommes et un coffin لكولين سيرو، و«الشيطانتان» Diabolique، الذي قامت ببطولته إيزابيل أدجاني وشارون ستون ١٩٩٦م. وقد شاهدنا هذه الظاهرة في بلدانٍ أخرى عديدة، فقد اقتبست المخرجة الكندية آن كلير فيلمها «الموت في قمة الرأس» عام ١٩٨٠م عن فيلم «الحب المغتصب» للمخرجة بانيك بيللون الذي أخرجته

الساموراي السبعة.

عام ١٩٧٧م. أما المخرجة المجرية مارتا ميساروش فقد اقتبست فيلم «تسعة أشهر» عن فيلمٍ كتبته كولين سيرو تحت عنوان «خداع قصص حب» عام ١٩٧٣م، وهو الفيلم الذي أخرجه الأمريكيون عام ١٩٩٥م.

العظماء السبعة

شمس الزناتي

وقد اصطُلح على تسمية هذه الظواهر وغيرها بالاقتباس adaptation، وهي كلمة تعددت استخداماتها؛ فهي تعني تناول معالجة سينمائية عن رواية حتى وإن قام المؤلف نفسه بإخراجها، وتعني الاستيلاء على النصوص التي كتبها الآخرون ومعالجتها مرة أخرى، سواء تم ذكر اسم المصدر الأصلي أم لا.

وهناك تسمية أخرى ترجع إلى اسم البلد المقتبِس؛ كأن نقول «تمصير» أو «أَمْرَكة» أو «فَرْنَسة» ... ومعناه صبغ القصة الأصلية بالصِّبغة القومية، وجعْلُها تدور في أجواء أقرب إلى المجتمع الذي اقتبس هذه القصة، كأن نقول إن «العظماء السبعة» أمركة للنص الذي أخرجه كيروساوا، لكن لا يمكن أن نقول أن «الإخوة كارامازوف» الذي أخرجه ريتشارد بروكس عام ١٩٥٨م قد تمت أمركته؛ لأن المخرج قد نسب أحداث الفيلم إلى بيئتها الأصلية وهي روسيا، وحدث هذا في أفلامٍ عديدة مثل: «آنا كارنينا»، و«دكتور زيفاجو»، و«الحرب والسلام».

وإذا نظرنا إلى الأفلام المقتبسة عن كل المصادر العالمية في السينما المصرية، فسوف نجد أن السمة الأولى فيها هي «التمصير»، فكل الأفلام المصرية المقتبسة ممصرة؛ أي إنها نقلت كل البيئات إلى بيئتها هي. وكان السؤال الذي طرحه النقاد الذين تناولوا الأعمال المقتبسة هو: هل الأجواء غريبة على مجتمعنا أم قريبة منه؟ فإذا كانت غريبة فإن سكاكين الإدانة تُشهَر حادة، وإذا توافق الفيلم المقتبس مع أجواء البيئة المصرية استلم جواز مرور النجاح عند البعض. وسوف نؤكد نحن أيضًا — في بعض تناولنا — على عملية التمصير، بالوقوف عند مدى ملاءمة الفيلم المقتبَس أو المَصَّر للمجتمع المصري، ومدى إحساس المتفرج بأنه قريبٌ منه؛ لأن هذه النقطة كانت سببًا في نجاح وفشل أفلام عديدة.

ولا يقتصر نشاط السينما المقارنة على الاقتباس، أو الرجوع فقط إلى نصوصٍ أدبية وسينمائية، ولكن يدخل فيها أيضًا انتشار موجات أو اتجاهات سينمائية في إحدى الفترات ثم انحسارها في فتراتٍ أخرى، مثل موجة الكوميديا الموسيقية في الأربعينيات والخمسينيات، ثم موجات أفلام الديسكو وأفلام الكوارث والتقمص والخيال العلمي، وقد انتقلت كل هذه الظواهر إلى خارج الولايات المتحدة، وذاقت مصر بعضًا من حلاوتها ومرارتها مع اختلاف درجة المذاق.

وإذا عدنا إلى النقطة الخاصة بأن السينما تأخذ من الأدب المكتوب عامل الحدوتة الجذابة المثيرة للانتباه والعواطف، فسوف نجد أن السينما التجارية اهتمت في كل الأحيان بالحدوتة، ونحن لا يمكن أن نهمل بعض الاتجاهات التي احتقرت الحدوتة وعاملتها

بازدراء، خاصة تلاميذ الموجة الجديدة في فرنسا والمجر، ولكن المتعارف عليه حتى الآن أن السينما حدوتة مصاغة جيدًا برؤيةٍ خاصة لمخرجها؛ لذا فإن أغلب السينما قد فشلت في نقل الأدب بصورةٍ تجعل من فيلمٍ ما عملًا له نفس الأهمية الفنية التي تتسم بها الرواية. وهذا يخص الأدب الجيد في المقام الأول، فمسرحيات شكسبير في قراءة نصوصها متعة لا نجدها في الأفلام المأخوذة عنها؛ حتى لو أخرجها الروسي كوزنتزوف، أو الإنجليزي لورانس أوليفيه أو الياباني أكيرا كيروساوا، إذا احتفظوا بكل عبارةٍ نطق بها أبطال الشاعر العظيم، وهنا تكون أعمال شكسبير قبل أن تكون أعمالهم.

وإذا كانت لشكسبير لغته الأدبية المميزة، فإن هذا الرأي يعضده أيضًا فشل نقل الأعمال الهامة لويليام فوكنر، وألبير كامو، ومارسيل بروست، وتوماس مان وجيمس جويس إلى الشاشة. ولذا فقد أحس كتَّاب اللارواية antiroman بمدى عجز السينما عن تصوير أعمالهم، فقام بعضهم بإخراج كتاباتهم على الشاشة؛ مثل ما فعل الآن روب جرييه ومرجريت دوراس. وإذا نظرنا إلى الأفلام التي أُخرجت عن رواياتٍ عظيمة فسوف نرثي لفن السينما رغم أنه كسب الجولة ... رغم أن أسماء سينمائية هامة هي التي حملت على نفسها تقديم هذه الروايات مثل «الصخب والعنف» التي أخرجها مارتن ريت، و«الجبل السحري» لتوماس مان إخراج فولكر شولندرف، و«الغريب» لألبير كامو التي أخرجها لوكينو فيسكونتي.

وفي الوقت نفسه فإننا لا يمكن أن ننكر أن السينما قدمت الكثير من الأعمال الأدبية المحدودة القيمة الفنية، فأضفت عليها قيمةً وأكسبتها أهمية وشهرة، والنماذج لا تُعد ولا تُحصى في هذا المضمار، لكن من أشهرها «ابن حور»، و«سبارتاكوس»، و«البرتقالة الآلية»، و«الأب الروحي»، و«اللون القرمزي»، و«إمبراطورية الشمس»، و«فورست جامب».

والسينما المقارنة صعبة التناول، وهي تتطلب من الباحث العديد من أدوات المعرفة، فهذا الباحث يجب أن يكون ملمًّا بالاتجاهات والمدارس الفنية والأدبية والسينمائية، وأن يكون مشاهدًا جيدًا للسينما، ومتفرجًا على كل النوعيات جيدها ورديئها، وأن يكون ملمًّا بالاتجاهات والمدارس الفنية والأدبية والسينمائية، وأن يكون على درايةٍ تامة باتجاهات النقد والبحث في الأدب والسينما، وقد يصعب عليه أن يحصل على مجموعة النصوص التي تناقش عملًا يهمه تناوله في أوقاتٍ متقاربة. فالسينما المقارنة تستلزم توفر أرشيف متخصص للمعلومات بجانب وجود «سينماتيك» متكامل. ولذا فسوف يجد الباحث المقارن العديد من الصعوبات التي قابلناها ونحن نُعِد هذا الكتاب، فقد تفنن كتَّاب السيناريو في

إخفاء مصادر أفلامهم، ونسبوا تأليف بعض أفلامهم إلى أنفسهم، وخاصة أن هؤلاء الكتَّاب قد قاموا بالتفتيش عن مصادر أفلامهم في كل مكان، سواء في الذاكرة، أو في قصص الأفلام المنشورة في المجلات المصورة، أو في شرائط الفيديو أو الأفلام السينمائية التي يعرضها التليفزيون بصفةٍ مستمرة. ولذا فعلى الباحث أن يتقصى مصادر الأفلام مثل ما يفعل مخبر الشرطة، خاصة أن بعض هذه المصادر غير معروفة ومتنوعة القوميات، فقد جاءت من الرواية والمسرحية والقصة القصيرة والخبر الصحفي، ومن الولايات المتحدة وفرنسا وإيطاليا وروسيا والسويد وتركيا وإسبانيا، وبالتالي فإننا لم نستطع التوصل — خلال خمسة عشر عامًا من البحث — إلى كل الأفلام الممصرة ولا المصادر المأخوذة عنها؛ لتشتت هذه المصادر، ولعمليات التمويه الشديدة على مصادر الأفلام. بالإضافة إلى أن بعض كتَّاب السيناريو يتصورون أن عملية التمصير نفسها بمثابة إبداع، وكثيرًا ما تجد كاتب السيناريو ينكر قيامه بالاقتباس، مُدعيًا أن الحواديت الدرامية لا تخرج في أي مكانٍ بالعالم عن ٣٥ موضوعًا؛ ولذا يجب أن يحدث التشابه بين الموضوعات. ومع هذا فإننا نجد هذا الكاتب لا يقتبس الحدوتة وحدها، بل الحوار والمشاهد بأكملها.

ووجود مثل هذه المشاكل يمكن أن يعطي للقارئ مدى الصعوبة في وضع كتاب مثل هذا، خاصة أنه بعد نشره يمكن أن يواجه العديد من المشاكل والمتاعب، فكم وقف مخرجون وكتَّاب سيناريو ضدي لأنني باختصارٍ كشفت عوراتهم، وكم أبعدني البعض عن أنشطة كان المفروض أن أعمل بها لأنني ذكرت في الطبعات السابقة مصادر الأفلام؛ بمعنى أنني في هذا الكتاب رددت بصوتٍ علني، وقد لاحقتني لعناتهم حتى الآن، وقال واحدٌ منهم إنني كشفت كم بلغت لصوصية كتَّاب الأفلام المصرية وصنَّاعها، ولا أعرف لماذا لم أتوقف عن هذا الهوس الذي أعياني كثيرًا، وتحول إلى وسوسةٍ حقيقية، وأعترف أنني حذفت أفلامًا قليلة للغاية من القائمة بعد أن اكتشفت خطئي؛ مثل ادعاء أن فيلم «النمر الأسود» مأخوذٌ عن الفيلم الأمريكي «البطل» الذي قام ببطولته كيرك دوجلاس ١٩٥٠م، وكانت القصتان متشابهتين للغاية، لكنها قصةُ شخصيةٍ مصريةٍ التقيت بصاحبها فعلًا في بيتي قبل وفاته بسنوات.

الفصل الأول

السينما المصرية بين التأثير والتأثر

لا أعتقد بأي حالٍ أن الاقتباس شيءٌ مشينٌ، فقد أثرنا أن الاقتباس منتشرٌ في مختلف أنحاء العالم، وأن الظاهرة لم تتقلص يومًا، بل إنها في نشاطٍ دائم ما دام هناك اتصال متبادَل، في اتجاهٍ واحد، أو اتجاهات مختلفة بين السينمائيين والكتَّاب.

وهناك أسباب عديدة يمكن أن تؤدي بالسينما إلى الاقتباس بهذه الشراهة التي حدثت في السينما المصرية، منها بالطبع الانفتاح على ثقافات الدول الأخرى، ويكاد يكون الأمر واضحًا في كل السينما العالمية، فالمخرجون السينمائيون ليسوا منعزلين عن أدب وسينما الدول الغربية، وقد بدأ هذا الاتصال قبل صناعة السينما، وحتى المؤلفين الشباب الذين يعملون حاليًّا في السينما.

ومن هذه الأسباب أيضًا أن السينما المصرية في ربع القرن الأول من عمرها لم تجد أمامها أدبًا مصريًّا تقدمه إلا في أضيق الحدود؛ لذا التهمت الأفلام والروايات الأجنبية تمصيرًا واقتباسًا، وكان لديها العذر في تلك الفترة لقلة الأعمال الأدبية المصرية والعربية، ولم تقصر السينما المصرية — فيما بعد — في إخراج الأدب المصري سينمائيًّا، خاصةً أن هذه السينما يندر فيها المخرج المؤلف؛ بمعنى أن يكون هناك مخرج يؤلف أفلامه التي تحمل رؤيته الخاصة مثل ما يحدث في شتى أنحاء العالم. وإذا كان يوسف شاهين ويسري نصر الله قد مثَّلا استثناءً خاصًّا من هذه القاعدة في الأعوام الأخيرة، فإنهما مقلان في أعمالهما.

تعد الحركة الأدبية الإبداعية في مصر أقل نشاطًا قياسًا إلى التدفق السينمائي حتى بداية العَقد الحالي، وعليه يمكن أن تعتذر السينما المصرية في التجائها إلى الاقتباس، فقد فعلت السينما المصرية ما عليها في نقل أغلب الإبداع الأدبي للشاشة، فوجدت نفسها مع بداية الثمانينيات قد صورت أغلب ما كُتِبَ في الأدب المصري إلى السينما، أو ما يمكن

نقله إلى الشاشة، خاصة الآداب التي تتضمن عنصر الحدوتة السينمائية، ولكن السينما المصرية قد أهملت روايات لها أهميتها، وكما فشل السينمائيون العالميون في نقل أعمالٍ أدبية لها أهميتها، فشل السينمائيون المصريون في نقل «سارة» للعقاد، و«هكذا خُلِقَت» لمحمد حسين هيكل، و«مِلِّيم الأكبر» لعادل كامل وغيرها. والغريب أنه في نفس السنوات التي تدفقت فيها الروايات العربية إلى الشاشة، تدفقت موجات الاقتباس من شتى أنحاء العالم، خاصةً إبان الستينيات ثم السبعينيات والثمانينيات، فانتقلت أغلب روايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس والسباعي ويوسف إدريس إلى الشاشة فضلًا عن أسماءٍ أخرى عديدة من أجيالٍ متعاقبة.

ومن أسباب لجوء السينما المصرية إلى الاقتباس هو الاستفادة من نجاح أفلامٍ ما بعينها في شتى أنحاء العالم، حيث إنها تحتوي على عناصر جذب يمكن نقلها إلى الأجواء المصرية، وسوف نرى أن أغلب الأفلام التي تم تمصيرها على مدى عمر السينما هي أفلام لقيت نجاحًا سواء عند عرضها في بلادها، أو في عرضها العالمي. وبالطبع عندما عرضت في مصر، وسوف نرى أن كتَّاب السينما المصرية قد تفننوا في البحث عن النصوص داخل دفاتر السينما العالمية القديمة والحديثة، ثم في الروايات الأدبية العالمية التي تضم عنصر الاقتباس، وبحث المخرجون في الدفاتر المتهالكة التي نسيها المتفرج المصري والعالمي.

ولو تصفحت حكايات الأفلام التي كتبها كتَّاب السيناريو مثل: فيصل ندا، ومحمد مصطفى سامي، وياسين إسماعيل ياسين، وبسيوني عثمان، فسوف تشم عبق الأجواء الغربية، وقد تتمكن من معرفة مصدر أو أكثر، لكن مهما بلغت فروسيتك فلن تصل إلى معرفة أسماء مصادر كل الأفلام، ولكن مع مرور الزمن، وعن طريق البحث أو المصادفة، سوف تكتشف أغلب هذه المصادر.

ولقد تأثرت السينما بشكلٍ واضح بكل التيارات السينمائية التي حولها، وهي تأخذ من هذه التيارات البسيط منها، والذي يمكن تحويله إلى فيلمٍ يدرُّ نجاحًا تجاريًّا، وهي تبلور حكايات هذه الأفلام وتحيلها إلى هياكل هي في أغلب الأحيان خالية من الحياة. وسوف نرى أن السينما المصرية قد أخذت من مصادر بعينها؛ لأنها رأت فيها منبعًا لا يجدب تعجب المتفرج المصري السريع النسيان.

فإبان انتشار الميلودراما والفواجع اتجهت السينما إلى الكتب الفرنسية المليئة بهذه الحكايات، وعندما نجحت موجات السينما الاستعراضية والكوميديا الموسيقية في السينما الأمريكية، تحولت أغلب الأفلام المصرية إلى استعراضاتٍ تتباين جودتها، وأصبحت الرقصات مضاعفًا مشتركًا أصغر.

وبعد ذلك انتقلت موجة السينما التاريخية في الستينيات، ثم موجة أفلام العملاء السريين، وفي السبعينيات بدأت تبحث في الأفلام القديمة، ولم نرَ السينما المصرية تحاول أن تقتبس عملًا أدبيًّا عالميًّا تجريبيًّا، كما بدت منعزلة تمامًا عن كل الاتجاهات التجريبية الأوروبية، حتى جماعة السينما الجديدة مهتمة بالحدوتة في المقام الأول. وقد رأينا كيف تحول أبناء هذه الجماعة إلى أسرى لسينما الحواديت المبهرة، ورغم ذلك فقد شهدت السينما بعض المحاولات الجادة التي تسعى إلى كسر حدة الشكل المتعارف عليه في مصر، مثل «مومياء» شادي عبد السلام، و«اختيار» يوسف شاهين، ثم «عصفوره»، و«عودة الابن الضال»، و«إسكندرية ليه»، و«حدوتة مصرية»، ولكن كل هذه المحاولات لا تزال غريبة على المتفرج المصري الذي لم يتقبلها بسهولة.

وإذا كان تأثر السينما المصرية واضحًا بالحركات السينمائية العالمية التي تلقى نجاحًا تجاريًّا، فلا يمكن أن نتجاهل ما يسمى بالأفلام السياسية التي وجدت طريقها إلى الشاشة المصرية، تأثرًا بمثيلتها في إيطاليا وفرنسا في الستينيات، مما دفع السينمائيين المصريين إلى الاستفادة منها في صناعة أفلام تمالئ الحاكم تارة، أو تناقش وضعية سياسية معاصرة، ففي منتصف السبعينيات انتشرت ظاهرة ١٥ مايو، فظهرت عشرات الأفلام التي تندد بما يسمى بمراكز القوى، واصطلح نقادنا على تسميتها بسينما سياسية. أما «على مَن نطلق الرصاص» لكمال الشيخ فكان من ضمن الأفلام السياسية التي تناقش وضعية اجتماعية تدور في حين عرض الفيلم. وأغلب السينما السياسية يهتم بمناقشة القضايا المعاصرة لتاريخ تصوير الفيلم؛ لأن الحديث عن سياسة في الماضي هو نوع من التاريخ مهما كانت الإسقاطات، وقد يلجأ الفنان إلى هذا في حالة وجود صعوبات رقابية، مثل تلك التي واجهها السينمائيون الذين تعرضوا لسلبيات الانفتاح وكامب ديفيد في أفلامهم.

كما تأثرت السينما المصرية أيضًا بنظام النجومية في العالم، فكان عليها أن تبرز نجومها مثل ما تفعل شركات هوليود، ولا بد أن يكون هناك الشبيه المصري للنجم الأمريكي، فبدر لاما أشبه بفالنتينو، وإسماعيل ياسين أقرب إلى فرناندل، وأنور وجدي صورة قريبة من تايرون باور، والشحات مبروك أقرب إلى سلفتر ستالوني. ثم حاولت صنع طراز من المطربين والراقصين والاستعراضيين بديلًا عن المطرب الذي يغني أمام الميكروفون. ثم قدمت فيروز على غرار شيرلي تمبل، وقد تفوقت الطفلة المصرية في أفلامها القليلة بمراحل كثيرة عن زميلتها الأمريكية، ويعلم الله أي مصيرٍ كان يمكن أن يلحق بها لو ظهرت في السينما الهوليودية.

فرناندل

اسماعيل ياسين

شيرلى تمبل

فيروز

كما سعت في فترةٍ من الفترات إلى نقل بعض أجزاء سينما الغرب إلى السينما المصرية؛ مثل ما حدث في «فيفا زلاطا»، وسار أحدهم وراء أسطورة الكونت دراكيولا المصري كي يكشف عن وضعيةٍ اجتماعية مصرية، وخلا الفيلم من أجواء الإثارة والتخويف، وامتلأ بمرارةٍ ممزوجة بالكوميديا، فلم يعجب المتفرج. ومن الأمثلة الواضحة في التأثر بالسينما الهوليودية ظهور أفلام من طراز «رضا بوند»، و«العميل ٧٧»، و«الجاسوس»، وكلها حاولت الاستفادة من نجاح موجة أفلام جيمس بوند.

وسعت السينما المصرية إلى الاستفادة — أيضًا — من النجاحات التي حققتها بعض الأفلام الهندية التي صُورت أجزاء منها خارج الهند، فهاجرت الكاميرا المصرية خلال السبعينيات والثمانينيات إلى بعض دول العالم مثل: أستراليا والولايات المتحدة وأوروبا، فصورت الأماكن السياحية في هذه البلاد، التي بدت منفصلة تمامًا عن حدوتة الفيلم، عدا أفلامٍ قليلة من طراز «الصعود إلى الهاوية».

ومن بين التأثيرات التي حدثت، استعانة شركات الإنتاج المصرية — خاصة شركة فلمنتاج — ببعض العاملين في الحقل السينمائي العالمي من مخرجين وممثلين، للعمل في أفلام مصرية الإنتاج مثل: فريتز كرامب وأندرو مارتون. كما اتجهت السينما المصرية إلى الاشتراك في إنتاج بعض الأفلام الإيطالية مثل «كريم ابن الشيخ» و«ابن كليوباترا» و«أبو الهول الزجاجي» وغيرها.

وهي كلها أفلام تدور في إطارٍ تاريخي باهت، وتحاول تصوير مصر على أنها بلد الأهرامات وأبي الهول والمعابد الأثرية، كما أن قيمتها الفنية لا تُذكر، وقد فشلت كل هذه الأفلام فنيًّا وتجاريًّا، سواء داخل مصر أو إيطاليا، ولم يحدث أن أُنتج فيلم يتمتع بقيمةٍ فنية تُذكر، أو حتى يتناول الوجود الحضاري لمصر بصورته الواقعية.

وتتعدد أشكال التأثر في السينما المصرية بالموجات العالمية مثل ظاهرة الإعادة — كما ذكرنا — ثم ظهور الثنائيات. وظاهرة الإعادة موجودة بشكل واضح في السينما الأمريكية منذ عصر السينما الناطقة، فسعت أولًا إلى إعادة أشهر أفلامها ناطقة في أول الأمر، ثم ملونة ثانية، ثم في إنتاج أضخم، ووُجدت هذه الظاهرة في السينما المصرية منذ نشأتها، لكنها أصبحت ظاهرة ملحوظة في السبعينيات والثمانينيات، فقد تخصصت نجلاء فتحي في إعادة الأفلام التي قدمتها من قبل فاتن حمامة مثل: «بين الأطلال» و«أيامنا الحلوة». وتمت إعادة أفلام مثل: «الطريق» و«اللص والكلاب» و«سمارة». ومن الملاحظ أن الأفلام المعادة الإنتاج في السينما كان أغلبها نُسخًا باهتة قياسًا إلى الأصل. ولم يكن الحال بأفضل بالنسبة للأفلام المعاد إنتاجها في مصر. ومثل هذا الاتجاه يوضح إلى أي مدى أفلست السينما العالمية في العثور على نصوصٍ جديدة مناسبة تجذب الجمهور، فاعتمدت على إعادة نصوصها القديمة. وقد دفع هذا بالسينما الأمريكية أن تنتج أفلامًا تكمل بعضها، وهي ظاهرة لم تنتشر كثيرًا — حتى الآن — في السينما المصرية، وقد ظهرت بوادرها الأولى في نهاية الخمسينيات مع «سمارة» و«عفريت سمارة»، وفي الثمانينيات مع «الانتقام لرجب» بعد «رجب فوق صفيح ساخن». وبعد فيلم «عفوًا أيها القانون» هناك «التحدي»

لإيناس الدغيدي. وفي التسعينيات هناك «بخيت وعديلة ٢»، و«هالو أمريكا» الذي جرى إعداده وقت الطبعة الثالثة من هذا الكتاب. وقد انتشرت هذه الظاهرة فيما بعد ومن أشهر أفلامها ثلاثية «عمر وسلمى».

وإذا كانت السينما العالمية قد أثرت في بعضها البعض، فإننا سوف نرى أن السينما المصرية قد تأثرت في المقام الأول؛ بمعنى أنها قد أخذت فقط، ولم تؤثر في أي حركةٍ سينمائية عالمية، مثلما أثرت السينما الإيطالية أو الفرنسية أو الأمريكية كلٌّ منها في الأخرى. وحركة التأثير الوحيدة التي يمكن إدراجها بالنسبة للسينما المصرية هي مدى تأثيرها في المنطقة المحدودة المجاورة لها. والغريب أن السينما لا تزال في بدايتها في هذه الدول، وهناك بلاد عربية لم تظهر فيها أي صناعة سينما حتى الآن.

ولأننا بصدد اختيار جانب واحد من جوانب السينما المقارنة، وهو الاقتباس أو التمصير، فقد وجدنا أن الكتابة حول هذا الموضوع تشكل أمرًا بالغ التعقيد؛ لأن الحصول على المعلومات يتطلب مشاهدة كل الأفلام المصرية تقريبًا، ومشاهدة الكثير من المصادر

المتنوعة التي أخذت عنها هذه الأفلام المقتبسة، سواء كانت أفلامًا أو نصوصًا من الأدب العالمي العظيم، فهناك أفلام مأخوذة مباشرة من الأدب العالمي الأقل أهمية وشهرة؛ يتضح المثال الأول في روايات دوستويفسكي التي عالجها حسام الدين مصطفى، أما المثال الثاني فمنه رواية «شجرة اللبلاب» لكاتبةٍ تُدعى ماري ستيوارت التي استمدتها السينما المصرية في فيلم «الزائرة» لبركات.

كما أن هناك أفلامًا مأخوذة مباشرة من أفلامٍ أجنبية، بعضها معروف والآخر أقل شهرة ولا يخطر ببال الباحث نفسه. من الأفلام المعروفة «صوت الموسيقى» الذي تحول إلى «حب أحلى من حب» لحلمي رفلة. أما فيلم «أنقذوا هذه العائلة» لحسن إبراهيم ١٩٧٨م، فهو عن فيلمٍ أمريكي مر عابرًا حين عُرض في مصر عام ١٩٦٨م، بعنوانٍ تجاري هو «متاعب المراهقة»، أما الاسم الحقيقي فهو The Impossible Years إخراج مايكل جوردون وبطولة دافيد نيفين. وسوف نرى أن هناك أفلامًا لا يمكن إثبات مصادرها بسهولة مثل: «الشيطان امرأة» لنيازي مصطفى، و«امرأة بلا قيد» لبركات المأخوذين عن «كارمن»، ولا يمكن تحديد المصدر الأصلي لأيٍّ من الفيلمين؛ هل هو الفيلم الأمريكي الذي أخرجه كنج فيدور عام ١٩٤٨م؟ أم الرواية الفرنسية القصيرة التي كتبها بروسبير ميريميه، أم الأوبرا التي لحنها بيزيه؟

ومن الأمثلة الواضحة في هذا المضمار فيلم «علاقة خطرة» لتيسير عبود ١٩٨٠م، إذ استمد كاتب السيناريو أغلب أحداث الفيلم من الفيلم الإنجليزي Term of Trial الذي أخرجه بيتر جلنفيل عام ١٩٦٢م بطولة سيمون سينوريه ولورانس أوليفيه. كما أجرى توليفةً أخرى مع فيلم «أخطار المهنة» les risques des métiers للفرنسي أندريه كايات ١٩٦٧م، وهو مزيجٌ يصعب فيه إرجاع الفيلم إلى مصدره الأصلي. وسوف نجد هذه السمة في أفلامٍ كثيرة لا يمكن فيها أن تحدد مصدرًا واحدًا للفيلم، وفي هذه الحال فإن الباحث يسقط عملية الاقتباس من حساباته لهذا الفيلم، مثل ما حدث في أفلامٍ كثيرةٍ أثارت من حولها النقاش.

ويحتار الباحث وهو يسعى لاختيار منهج البحث في تناول موضوع المصادر الأجنبية للسينما المصرية، فهل نتابع هذه المصادر منذ نشأة السينما المصرية وحتى اليوم، وذلك من خلال المتابعة التاريخية؟ أو نتناول اتجاه الاقتباس لدى مخرجين اشتهروا بالعمل في أفلام مقتبسة مثل: حسن الإمام، وهنري بركات، وحلمي رفلة، وسمير سيف، وتيسير عبود، وبيتر ميمي؟ لقد وجدنا أن الطريقة التاريخية يعيبها أن الناقد مهما بلغت لديه

كمية المراجع، وهي نادرة جدًّا في هذا المضمار، فإنه سيواجَه بالعديد من أمور التعتيم، وسوف يصعب الرجوع إلى كل الأفلام التي تم اقتباسها وإيجاد مصادرها الأساسية أو بعض المراجع حولها، وبالتالي فإن الجدول لن يكون كاملًا بالمرة إلا بعد سنواتٍ طويلة لا تنتهي من البحث. كما أن البلد المقتبس عنه الفيلم يشكل عائقًا؛ بمعنى أننا سنكتب مرةً فرنسا وأمريكا و...

أما الكتابة عن المخرجين الذين اشتهروا بالاقتباس، فمن الصعب تناولهم؛ لأن معظم المخرجين — إن لم يكن الجميع — قد اقتبسوا أفلامهم في مراحل متباينة من حياتهم، كما أن بعضًا ممن اشتهروا بالاقتباس ابتعدوا لفترةٍ طويلة عنه، وبعضهم عاد إليه، وانفسخ الآخر عنه تمامًا مثل ما حدث مع يوسف شاهين.

وعليه فإننا سنتناول موضوع الاقتباس من الناحية الجغرافية؛ أي من خلال بلد المصدر المأخوذ عنه الفيلم، وسوف نجد أن هناك سماتٍ مشتركةً في هذا التناول، فعن السينما الأمريكية، دون الأدب، اقتبست السينما المصرية وخاصة في السنوات الأخيرة، وعن الأدب الفرنسي أكثر من السينما الفرنسية استمدت السينما في بلادنا مصادرها، وعن الرواية والأدب الإنجليزي والروسي والألماني استمدت نفس السينما حكاياتها، وهذا ما سنتناوله في فصول الكتاب القادمة.

وإذا كنا نرى أن بعض الأفلام المصرية هي في الأصل أفلام «أجنبية» ناطقة باللغة العربية، ويمثلها فنانون عرب ويخرجها عرب، فإن القارئ سوف يلاحظ أننا لم ندخل في حساباتنا الأفلام غير المصرية الإنتاج مثل: «فندق السعادة» و«الأستاذ أيوب» و«الزائرة»، وهي إنتاج لبناني. وسوف نحاول إيجاد علاقة التوازن بين النص السينمائي العربي والمصدر الأجنبي في الفصول القادمة. ومن المهم الرجوع إلى القائمة المنشورة في نهاية الكتاب الذي بين يديك، فهي حصيلة أكثر من أربعين عامًا من البحث المتواصل المزوج بالقراءة والمشاهدة، وهي لن تكتمل أبدًا.

الفصل الثاني

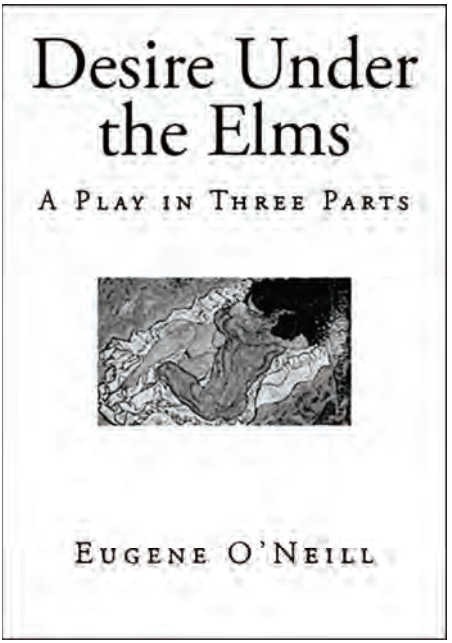
المصادر الأمريكية في السينما المصرية

السينما الأمريكية هي الأم الرءوم للسينما في مصر.

نقول السينما الأمريكية وليس الأدب الأمريكي؛ لأن السينما المصرية لم تهتم بقراءة الأدب الأمريكي الذي يصلح للسينما، ولا تهتم السينما المصرية — كما تحدثنا — سوى بالحدوتة أيًّا كان مصدرها؛ لأن السينما الأمريكية تهتم بهذه الحواديت الجذابة لا غيرها، منذ أن دارت أول مُفِيولا أمريكية وحتى الآن، فإن المقتبس المصري يضع عينيه في المقام الأول على أفلام السينما الأمريكية؛ على أفلامها الجديدة والقديمة على قدم المساواة، فقد تكتشف أن فيلمًا مصريًّا مأخوذًا عن فيلمٍ أمريكي ظهر في عامٍ مقارب، مثل ما حدث في فيلم «نصف ساعة زواج» من إخراج فطين عبد الوهاب في عام ١٩٧٠م، وهو العام التالي الذي ظهر فيه الفيلم الأمريكي «زهرة الصبار» من إخراج جين ساكس، وقد حدث هذا بقوةٍ في الأفلام التي تم إنتاجها في العَقد الثاني من القرن الحالي. وقد تجد هذا المقتبس يعود إلى الوراء لأكثر من خمسين عامًا ليقتبس، بالكامل، فيلمًا نجح عام ١٩٣٤م هو «حدث ذات ليلة» It Happened One Night لفرانك كابرا.

إذن، فالهدف الأول هو البحث عن الحدوتة التي لا بد من فبركتها في أغلب الأحيان؛ كي يمكن للمقتبس أن يضع اسمه على الأفيشات كمؤلفٍ، وهو مرتاح البال والضمير أنه قام بعملية التأليف المطلوبة.

وإذا كانت السينما الأمريكية نفسها حين تقوم بإنتاج روايات مقتبسة أو مأخوذة عن أدبٍ غير أمريكي، فإنها تحرص على أن تدور بيئة هذه الآداب في منابعها الأصلية مثل ما فعلت مع الأدب الفرنسي والروسي والألماني والإيطالي، فإن السينما المصرية تقوم بنقل كل البيئات إلى بيئتها هي … وهي بذلك كمَن يضع طاقية الفلاح بدلًا من قبعة الخواجة، فتجيء صورته في الغالب ممسوخة مثيرة للسخرية.



قلنا إن السينما المصرية لم تأخذ عن الأدب الأمريكي مباشرة، لكن إذا كانت هناك علاقة بين السينما المصرية والأدب الأمريكي فهي علاقة غير مباشرة، بمعنى أن المقتبس ينظر إلى النص الأدبي من خلال تناوله سينمائيًّا، والأمثلة على ذلك واضحة؛ فأجواء فيلم «عيون لا تنام» لرأفت الميهي أقرب إلى الفيلم الذي أخرجه دلبرت مان، وقام ببطولته أنطوني بيركينز وصوفيا لورين عام ١٩٦٠م، عن أجواء مسرحية «رغبة تحت شجرة الدردار» ليوجين أونيل. وإذا كان رأفت الميهي قد نقل عالمه إلى ورشةٍ في منطقة بولاق أبو العلا وسط مدينة القاهرة، فإن كاتب السيناريو عبد الحي أديب قد ذهب بأبطاله إلى أجواء الصعيد ليقدم نفس الحدوتة في فيلم «فتوة الجبل».

أما أشهر هذه الأمثلة فهو فيلم «عجائب يا زمن» لحسن الإمام ١٩٧٤م، فقد اقتُبس عن فيلم «شرق عدن» East of Eden الذي أخرجه إيليا كازان عام ١٩٥٤م، بطولة جيمس دين وجولي هاريس عن رواية لجون شتاينبك، وهي إحدى رواياته القليلة التي لم تُترجَم إلى اللغة العربية حتى الآن.

ويقول سامي السلاموني في مجلة الإذاعة والتليفزيون تحت عنوان: «عجايب يا زمن ... فعلًا» (١٢ / ١١ / ١٩٧٤م): «إن الفيلم المصري لا يلتقط من الفيلم الأمريكي — وبعد عشرين سنة كاملة — إلا الخيط الميلودرامي الذي استهلكته السينما المصرية في عشرات الأفلام؛ الابن الذي يبحث عن أمه، وفي النصف الأول من الفيلم يعاني حسن يوسف نفس الأزمة التي عاناها رشدي أباظة في فيلم «الطريق» عن رواية نجيب محفوظ، عندما كان يبحث عن أبيه المجهول، ولكن «عجائب يا زمن» يركز كثيرًا على خيطٍ واحد من القصة الأمريكية، وهو تفضيل الأب يحيى شاهين لابنه صلاح قابيل على ابنه الآخر حسن يوسف كنوعٍ من الانتقام من أمه الراقصة هند رستم، ولكن بينما يبدو كل شيء مدروسًا ومنطقيًّا في العلاقة المركبة بين هذه الشخصيات الثلاث، والتي تتراوح بين الحب والكراهية، فإن تسطيح هذه العلاقة في الفيلم المصري يحول موقف الأب من ابنه الأصغر إلى مجرد كراهية عنيفة مبالغ فيها، وقائمة على الضرب أحيانًا، بينما يضطرب الخيط الرئيسي الثاني تمامًا وهو علاقة الفتاة ميرفت أمين بالأخ الأكبر صلاح قابيل، الذي يطمع في الزواج منها، بينما تهجره فجأة لأنها تحب حسن يوسف، ويضيع تمامًا ملمح حيرة عواطفها تجاه هذا الأخ، كما قدمها إيليا كازان، والتي تتراوح بحساسيةٍ فائقة بين حبها الكامن له، وخوفها من جنونه وتمرده كما جسَّده العبقري جيمس دين الذي لا يمكن أن يتكرر.»

وقد أخرجت السينما المصرية نفس الرواية مرةً ثانية بعد ذلك بعامين تحت عنوان «ليل ورغبة» ليحيى العلمي، بدا بعيدًا أيضًا عن رواية شتاينبك وقريبًا من فيلم كازان. الغريب أن السينما المصرية لم تُعِر لأدب شتاينبك أي اهتمام، رغم أن روايته «عناقيد الغضب» يمكنها أن تتحول إلى موضوعٍ يدور في دنيا عمال التراحيل، لكن يبدو أن هذا الفيلم لم يصل إلى المهتمين بالواقعية بعد، فالرواية مترجمة إلى اللغة العربية ترجمة كاملة في أكثر من طبعة.

ومن النماذج الشهيرة أيضًا في رجوع السينما المصرية إلى زميلتها الأمريكية، دونًا عن الأدب، فيلم «مَن أحب»، الذي اشتركت الممثلة ماجدة في إخراجه مع إبراهيم عمارة عام ١٩٦٥م، والمأخوذ عن فيلم «ذهب مع الريح» Gone with the Wind لفيكتور فلمنج عام ١٩٣٩م. وإذا تتبعنا مجال المقارنة بين العملين فلن يكون بأي حالٍ لصالح الفيلم المصري ... فيلم فلمنج من أهم وأفضل الأفلام العالمية، وهو عمل كلاسيكي توفرت له كل سبل النجاح. وعند مقارنة شخصية ماجدة في الفيلم فسوف نجد أنها أفقدت سكارليت أوهارا

كل تناقضاتها التي تميزت بها، كبرياءها أمام ريت بتلر، وضعفها أمام آشلي، وعواطفها الجياشة وبرودها وجمودها، وجاء الصراع بينها وبين منافستها من أجل امتلاك آشلي، ولكن الصراع في الفيلم المصري لم يكن منطقيًّا، فتحول إلى علاقةٍ بين امرأة تحب ورجل لا يعرف ماذا يريد.

ولأن السينما المصرية لا تهتم في الكثير من الأحوال بتعميق الصراع الذي يدور في عالمٍ متشابك، فإن هذه العلاقات جاءت مسطحة عند ماجدة، التي نقلت أجواء الحرب الأهلية التي دارت في الفيلم الأمريكي إلى زمن وباء الكوليرا الذي اجتاح مصر عام ١٩٤٧م، ثم قيام ثورة يوليو، والعدوان الثلاثي عام ١٩٥٦م.

يهمنا أن نقول إن السينما المصرية تناولت كل النوعيات والألوان الدرامية المعروفة، من الكوميديا الموسيقية، إلى الفيلم البوليسي والتاريخي والاجتماعي، وفيلم المغامرات، وأفلام الغرب الأمريكي، وسوف نحاول التركيز على العلاقة بين كلٍّ من هذه الألوان وبين الفيلم المصري والأمريكي، مع الرجوع إلى النماذج الواضحة في كلٍّ منهما.

ذكرنا أن السينما المصرية تأثرت بموجة الأفلام الموسيقية والاستعراضية التي انتشرت في السينما الأمريكية، ابتداء من منتصف الثلاثينيات وارتفعت نسبتها في الأربعينيات والخمسينيات، ثم انحصرت بشكلٍ ملحوظ وبدأت تأخذ أنماطًا تختلف عن سابقتها. وإذا كانت موجة السينما الاستعراضية قد انتقلت تأثيراتها إلى السينما المصرية، حيث شهدت نفس مراحل الصعود والهبوط التي شهدتها السينما الأمريكية.

إلا أن أبرز مثالين نود أن نسوقهما هنا عن فيلمين تم إنتاجهما في النصف الأول من الستينيات:

الأول هو «قصة الحي الغربي» West Side Story، والثاني «صوت الموسيقى» The Sound of Music، وكلاهما من إخراج روبرت وايز. وبعد قرابة خمسة عشر عامًا اقتبست السينما «قصة الحي الغربي» بالاسم نفسه من إخراج عادل صادق. والطريف أن فيلم وايز معالجة أمريكية، أو فلنقل اقتباسًا أمريكيًّا، لمسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير، حول علاقة حب بين فتاة وفتى يدب العداء بين أسرتيهما فيموتان في النهاية، وهذه القصة المحببة لدى صناع السينما تليق بتحويلها إلى فيلمٍ استعراضي، حيث اختار وايز أحد الأحياء في مدينةٍ أمريكية، يدور فيها الصراع بين مجموعتين من المهاجرين إلى الولايات المتحدة، ووسط هذا الصراع تتحاب ناتالي وود مع شابٍّ من المجموعة المتنافسة ... وعندما فكر السينمائي المصري في الاقتباس فاته أنه أمام عملٍ شكسبيري، وأعجبه بالدرجة الأولى تصوير العداء بين الشباب، فجاء بحسن يوسف وحسين فهمي ليمثلا طرفي الصراع في الحي الغربي الشرقي ... وخلا الفيلم المصري تمامًا من عناصر الإبهار الاستعراضي التي أداها جورج شاكرس وريتا مورينو وناتالي وود في الفيلم الأمريكي، وتأكد من جديد أن البحث عن الحدوتة هو المطلب الأول للمقتبِس المصري.

أما فيلم «حب أحلى من حب» لحلمي رفلة ١٩٧٥م المأخوذ عن الفيلم الثاني، فقد قام أيضًا بتجريد حدوتة «صوت الموسيقى» من كل عناصر الإبهار ... الخلفية الجميلة التي صُوِّرَ فيها فيلم وايز في ربوع جبال النمسا، والأغاني الشجية التي شَدَت بها جولي أندروز ومجموعة الأطفال، فضلًا عن التصوير المجسم والسِّينِراما، وخفة ظل المربية والأطفال.

وتتناول حدوتة «صوت الموسيقى» معاناة ماريا الراهبة الشابة التي تعشق الطبيعة، ولا تميل أن تظل حبيسة في الدير، فيوصي مجلس الراهبات بإرسالها إلى منزل الكابتن فون تراب، لتتولى رعاية أبنائه السبعة الذين لم تتحملهم أي مربية من قبل، وتنجح «ماريا» فيما فشلت فيه الأخريات، وتغير من أسلوب حياة الأطفال المتباينين الأعمار، فتشع

البهجة في المنزل، وتتحول الأسرة كلها إلى أشهر فرقة غنائية في النمسا، وتقترب ماريا وجدانيًّا من الكابتن الذي ينفصل عن خطيبته ليتزوج منها، ثم يواجه بعد ذلك بعض المتاعب مع السلطات النازية.

وعائلة «فون تراب» معروفة في تاريخ النمسا الحديث، وقد أنتجت السينما الأمريكية فيلمًا عن هذه العائلة عام ١٩٥٨م، قبل فيلم وايز. لكن شتان بين عالَمٍ رائع شاهدناه في الفيلم الأمريكي، ومثيله الممسوخ في الفيلم المصري.

فرفعت «محمود ياسين» يطلب لأسرته مربية من إحدى الجمعيات الخيرية كي تتولى رعاية أبنائه الخمسة الذين تعاملوا مع مربيتهم السابقة بشقاوة، وتتمكن ليلى (نجلاء فتحي) من ترويضهم وتحويلهم إلى صفها، ويشعر رفعت أن ليلى أقرب إلى الأم بالنسبة للأطفال، فيتزوجها بعد أن يهجر خطيبته الأرستقراطية. ويقول مجدي فهمي عن الفيلم بمجلة الشبكة (٣ أكتوبر ١٩٧٥م): «إن المقارنة بين الفيلمين كالمقارنة بين فندق «والدورف أستوريا» في أمريكا، وفندق «الكلوب الحسيني» في القاهرة، أو لعلها موجودة بصدقٍ في العبارة التي تقول: شتان ما بين الثريا والثرى، ففيلم وايز غني بأبطاله، غني بمناظره الساحرة المصورة في أجمل مواقع النمسا، غني بألحانه. أما عزيزنا «حب أحلى من حب» فهو مثل الفتاة الفقيرة المتواضعة التي تشترك مع أرملة كيندي وأوناسيس من بعيد في اسم جاكلين وحده.»

ومن الواضح أن الفيلم قد اهتم بعلاقة الحب التي هي أحلى من الحب، «وأغفل تمامًا البعد السياسي الذي وضعه وايز — حتى عند الحديث عن تفاصيل الحدوتة — ولا مانع أن يؤكد على حبٍّ آخر بين الابنة الكبرى وبين شابٍّ أخطأت معه ... وقد حاول رفلة مزج الأغنية بفيلمه حين جعل الأطفال يتحركون في صورة أشبه بالدميات التي تغني في الحديقة، وبحث عمن يضيف إلى الفيلم بهجةً، فأضاف شخصيات أخرى مثل السائق والطباخ والخادمة، بينما جاءت الضحكات في فيلم وايز من الأطفال أنفسهم. وتحول الساعي الذي يحب الابنة الكبرى إلى بلطجي حاول أن يغرر بها. وقد ركز الفيلم على تطور العلاقة بين رفعت وليلى بأسلوبٍ غير مباشر.»

هذا الفيلم تم اقتباسه منذ فترةٍ قصيرة تحت عنوان «الدادة دودي» إخراج علي إدريس ٢٠٠٨م، ولكن الاقتباس لم يكن كاملًا، وتم استلهام روح النص فقط لتقوم اللصة التي صارت خادمة بتبني أبناء وبنات ضابط شرطة لا يزال في الخدمة.

وقد اقتبست السينما المصرية العديد من الأفلام الاستعراضية والموسيقية، وحولتها إلى أفلامٍ غير استعراضية بالمرة؛ مثل ما حدث في فيلم «أيام الحب» لحلمي حليم المأخوذ

عن الفيلم الاستعراضي «سيدتي الجميلة» My Fair Lady المأخوذ بدوره عن مسرحية «بجماليون» لبرنارد شو. ورأينا حالةً معاكسة في فيلم «الماضي المجهول» لأحمد سالم المأخوذ عن فيلم «عودة الأسير» بطولة جرير جارسون، والمأخوذ بدوره عن رواية للكاتب جيمس هيلتون، حول جندي فقد الذاكرة فيترك امرأته وابنه ويحاول أن يتزوج امرأةً أخرى. لذا تسعى زوجته الجديدة إلى علاجه كي يعود إليها نفس الشخص. ولأن المطربة ليلى مراد هي التي قامت بدور الزوجة فيجب حشر مجموعة من الأغنيات عن أحداث الفيلم، شأن كل حواديت الأفلام التي يؤديها مطربون أو مطربات. كما أن نادية الجندي حاولت أن تقوم بالغناء وبأداء بعض الرقصات في فيلم «خمسة باب» لنادر جلال ١٩٨٤م، رغم أن شيرلي ماكلين لم تفعل ذلك في «إيرما الغانية» Irma la Douce لبيلي وايلدر ١٩٦٣م، هذه الماكلين قامت بالغناء والرقص في حدودٍ ضيقة للغاية عندما اضطرت إلى ذلك أمام المخرج الذي يختبرها.

لتتحول إلى ممثلة استعراضية في ثوب طفلة مع فيلم «لا تتزوج امرأة» لجاك لي طومسون، وفيه تقوم بدور فتاة تود أن تصبح ممثلة في فيلم يتطلب فتاة صغيرة، فتتجسد في ملابس فتاة تثير دهشة مخرج الفيلم الذي تحبه، ويلتقي بها في المساء معتقدًا أنها الأخت الكبرى. وعندما حوَّل فطين عبد الوهاب هذا الفيلم إلى «صغيرة على الحب» ١٩٦٦م استعان بسعاد حسني لتجسد نفس الشخصية. وفي عناوين الفيلم إشارة إلى اسم المسرحية الأصلية التي كتبها أدلر جونسون وليس إلى الفيلم. كما قامت سعاد حسني كذلك بأداء نفس الشخصية التي جسدتها مارلين مونرو في فيلم «دعنا نحب» Let's Make Love أمام إيف مونتان ... وفيه قامت كل من الممثلة المصرية والأمريكية بدور النجمة الاستعراضية التي تحب صاحب الفرقة، الذي يتنكر في شخص ممثل بسيط كي يعرف أحوال الفرقة عن قرب. واستطاعت سعاد حسني «فتاة الاستعراض» أن ترقص وتغني بدرجة الجودة نفسها التي أدتها مارلين مونرو.

أما أبرز الأفلام الغنائية التي وجدت طريقها إلى السينما المصرية فهو فيلم «مولد نجمة» A Star is Born، سواء ذلك الذي أخرجه جورج كيوكر بطولة جيمس ماسون وجودي جارلاند عام ١٩٥٤م، أو عن الفيلم الذي أخرجه فرانك بيرسون عام ١٩٧٧م بطولة باربارا ستريساند وكريس كريستوفر سون.

وفي فيلم بيرسون نرى حكاية المطرب المشهور جون هوارد والمطربة الناشئة إستر هوفمان، يدعوها إلى بيته، يردد: «لم أكتب اسم امرأة من قبل على جدراني»، يتعمد أن يقدمها كمطربةٍ في حفلٍ عام، وتنجح في تقديم أغنيات رقيقة. تطلب منه أن يقلع عن الخمر. تتألم كأنثى وهي تراه نائمًا مع إحدى الصحفيات في سريرها. تقول له وهي تطرده: «يمكنك أن تفسد حياتك ولكنك لا يمكن أن تفسد حياتي» ويتصالحان، ثم يموت في حادث سيارة. تقول محدِّثةً شريط التسجيل وهو يغني إحدى أغنياته العاطفية: «أنت كاذب ثرثار أناني، لأنك وعدتني أنك لن تموت.»

وفي الفيلم الذي أخرجه جورج كيوكر، فإن المخرج الذي ارتبط بفنانة مشهورة، أصبحت نجمة مشهورة، يجد نفسه يعيش في الظل بعد أن أدمن الخمر، وكان ذلك سببًا في عزوف شركات الإنتاج عن التعامل معه، وكان الظل ثقيلًا عليه، وبدا نجاح زوجته ثقيلًا أيضًا على وجوده في الظل، فاختار أن يهرب من كل هذه المعاناة وينتحر. وهو في هذا الفيلم، جيمس ماسون، رجلٌ ناضج، لم يخن زوجته يومًا، ولم تضبط في سريره امرأة أخرى. أما هيوارد في فيلم بيرسون فهو مُنتشٍ بحب امرأةٍ له، وحب النساء المعجبات، فهو يلجأ إلى النساء وليس إلى الانتحار، بعد أن انحسرت الأضواء عنه كي تتجه إلى زوجته.

وعندما اقتبست السينما المصرية هذه القصة في فيلم «ليلة بكى فيها القمر» لأحمد يحيى اختار المقتبس أن يمزج أحداثًا أخرى مع فيلمٍ يشبهه في نفس الحدوتة هو «امرأة مرحة» Funny Lady عام ١٩٧٥م، لهربرت روس وبطولة باربرا ستريساند أيضًا وعمر الشريف وجيمس كين، فقد فُجعت الممثلة في زوجها المخرج حين رأته نائمًا مع امرأةٍ أخرى، هذا المخرج الاستعراضي هو حسين فهمي في الفيلم المصري، فهو الذي يرمي بِشباكه حول المطربة المشهورة حتى يتزوجها وتتفانى في حبه، وتهجر الفن من أجل إسعاده ... ويصعد نجمه ... وتعود يومًا من إحدى الرحلات لتُفاجأ به في أحضان امرأةٍ أخرى ... وحادث الطلاق كان انطلاقة جديدة للفنانة، ولم يسعَ الفيلم المصري إلى أن تموت شخصية الزوج.

إذا كان لا يُشترط أن تتحول الأفلام الغنائية أو الاستعراضية إلى أفلامٍ ممصرة موسيقية، فإنه لا يمكن تحويل فيلم كوميدي إلى فيلمٍ تراجيدي مهما اختلفت أساليب المعالجة. وإذا كان شارلي شابلن قد تحول إلى إسماعيل ياسين في بعض الأفلام، وإذا كانت السينما المصرية قد استمدت المفارقات الكوميدية الأمريكية في أول الأمر، فإنها قد اقتبست أفلامًا كوميدية بأكملها دون النظر إلى ظاهرةٍ بعينها، فالعالم شغوف بالكوميديا الأمريكية ومتأثرٌ بها ... وقد وجدت هذه الكوميديا نصيب الأسد على شاشات السينما المصرية منذ نشأتها وحتى الآن، وسوف نرى أن السينما المصرية قد شُغفت بالكوميديا القادمة من أنحاءٍ شتى من العالم، سواء في السينما الأمريكية، أو المسرح الفرنسي. وفي الكثير من الأحيان كانت أفلام الكوميديا الأمريكية بمثابة معالجاتٍ سينمائية لمسرحياتٍ عُرضت على خشبة المسرح ما لبثت السينما أن قامت بتقديمها.

يقول أحمد رأفت بهجت في دراسته عن الاقتباس في العدد ١٦ من مجلة الفنون: «كان إسماعيل ياسين بالفعل إنسانًا غلبانًا طحنته دائرة منتجي الحرب في السينما المصرية، واستُغل أبشع استغلال، وكانت النتيجة أن هوى هو والكوميديا إلى الحضيض.»

ورغم ذلك فإن مجموعة الأفلام المقتبسة التي بين أيدينا لإسماعيل ياسين قليلة قياسًا إلى تلك التي أداها نجوم كوميديا آخرون. وإذا كان نجيب الريحاني قد اقتبس مع بديع خيري العديد من المسرحيات الكوميدية الفرنسية، فإن علاقته بالكوميديا الأمريكية غير ملموسة بالمرة. ولعل من أبرز نجوم الكوميديا الذين أعادوا تجسيد شخصيات سبق ظهورها هو عادل إمام، فقد رأيناه يجسد أدوارًا أداها من قبلُ كلٌّ من: روبرت ردفورد، وكلارك جيبل، وإدوارد ج. روبنسون، وجورج سيجال، وروك هدسون، وجاك ليمون، ومايكل كين، وروبرت موريس، وإيدي ميرفي، ويول براينر وآل باتشينو.

وإذا حاولنا أن ندرس ظاهرة عادل إمام في السينما المقتبسة فإننا سنخرج بذلك عن إطار دراستنا؛ لأنها سينما مخرج وكاتب سيناريو، لكن عادلًا عمل في هذه الأفلام مع نيازي مصطفى، وسمير سيف، ومحمد عبد العزيز، وأحمد فؤاد ... ولذا سوف نتناول عادل إمام من خلال المخرجين الذين اقتبسوا أفلامًا كوميدية، فلا نخرج كثيرًا عن إطار الدراسة.

ومن أهم الأدوار الأولى التي لعب بطولتها عادل إمام دوره في فيلم «البحث عن فضيحة» ١٩٧٣م لنيازي مصطفى، وهو مأخوذ عن فيلم «دليل الرجل المتزوج» الذي أخرجه جين كيلي عام ١٩٦٧م، وفيه رأينا والتر ماتاو ينصح صديقه الراغب في الزواج بنصائح عديدة، ويروي له قصصًا تتعلق بالزواج، لذا جاء الفيلم الأمريكي مليئًا باسكتشات قصيرة، فنحن أمام صديقين، يسعى أحدهما إلى الزواج من الحسناء منى، ويساعده زميله المهندس في الزواج فيشجعه أن يفعل مثل هذا وألا يكون مثل ذاك، وتصبح القصة ثانوية قياسًا إلى ما نراه من أمثلة ... فهناك الرجل الذي يذهب لخطبة امرأة جميلة شاهدها مصادفة فيكون من نصيبه علقة ساخنة على يد زوجها. وآخرُ أوهم والد حبيبته أن هناك خطيئة ما بينهما، وعلى الأب أن يواري الفضيحة. والعائلتان اللتان تتشاجران ليلة حفل الزفاف. والطريف أنه لا يوجد أي تشابهٍ بين الحكايات التي في فيلم نيازي مصطفى والفيلم الأجنبي سوى المصير الذي آل إليه الصديق المستشار.

وقد تعلقت الحكايات التي قدمها جين كيلي كمخرج بالجنس والمشاكل الحسية التي يعاني منها رجل أمريكي متزوج، أما حكايات فيلم نيازي مصطفى فهي حول الرجل الشرقي بشكلٍ عام، المليء بالغيرة، وحب تملك المرأة، وعادات القبائل في الثأر وحضور الأفراح، وشرف البنت الذي يجب أن يلتئم بالزواج، وما إلى ذلك.

وقد قدم محمد عبد العزيز لعادل إمام مجموعة من الأفلام الكوميدية من أشهرها: «عصابة حمادة وتوتو»، «خلي بالك من جيرانك»، «انتخبوا الدكتور سليمان عبد الباسط»، «حنفي الأبهة» ... وهي مقتبسة عن مصادر أمريكية.

وعندما تشاهد فيلم «عصابة حمادة وتوتو» فسوف تلاحظ أن كاتب السيناريو أحمد صالح اقتبس فيلم «مرح مع ديك وجين» Fun with Dick and Jane لتيد كوتشيف بكل تفاصيله وبالحرف الواحد، حتى وإن كانت حدوتة الفيلم الأمريكي تلائم فترة السبعينيات في مصر؛ موظف الحكومة الذي يضيق بوظيفته فيقرر أن يعمل بإحدى شركات القطاع الخاص، ولسببٍ أو آخر يتم طرده فيعاني من بطالة، ثم هناك مدير الشركة الذي أَثْرَى

من الأعمال المشبوهة، والموظف الصغير الذي يصبح من الأثرياء. وهناك تفاصيل تم نقلها بالحرف الواحد مثل التمرينات التي تقوم بها الزوجة قبل أن تعمل مانيكان، ثم نفس الظروف التي تعرضت لها قبل أن تصعد إلى منصة العرض، ومثل الزيارة التي قامت بها الزوجة توتو لأبيها تطلب مساعدةً مالية، بل وطريقة الأب في تقشير التفاح، ونفس الأسلوب الذي خرج به الزوجان عقب استيلائهما على أموال الخزانة.

أما «خلي بالك من جيرانك» فقد قام عادل إمام بدور الزوج الذي يقيم مع زوجته في الدور العلوي، فيواجه مشاكل لعلاقتهما الطيبة بالجيران، وهو نفس الدور الذي أداه روبرت ردفورد في «أقدام حافية في الحديقة» لجين ساكس عام ١٩٦٨م.

ورغم ذلك فليست هناك علاقة بين عنوان الفيلم العربي والفيلم الأمريكي الذي لم نرَ فيه أي اهتمام من الزوجة بالجيران، لكن اهتمام الزوجة بأمها وعريسها العجوز، شارل بواييه، قد دفع الزوج أن ينام في الحديقة العامة القريبة، ويتعرض للبرد والمتاعب.

ومن أبرز أفلام محمد عبد العزيز الأولى «عالم عيال عيال» المأخوذ عن فيلمٍ كوميدي هو «أولادك، أولادي، أولادنا» Yours, Mine & Ours للفيل شافلسون، وفيه قام هنري فوندا بدور الأرمل الذي تركت له زوجته تسعة أبناء، ويحب مطلقةً لها نفس العدد من الأطفال ويتزوجان، وتحدث مشاكل عديدة بين الأولاد الذين ما لبثوا أن تغيروا عندما يجيئهم «ولدنا التاسع عشر»، وهو العنوان التجاري الذي عُرض به في مصر عام ١٩٦٨م.

عالم عيال عيال

Yours mine ours

وقد حاول الفيلم المصري الاستفادة من هذا التضارب، والمستويات الدرامية المتباينة مع كل هؤلاء الأبناء، فحاول العزف على نغمة تحديد النسل رغم أن الزوج هنا (رشدي أباظة) مهندس بترول يقيم في فيلا واسعة يمكنها أن تحتمل كل هذا العدد، كما استفاد من الفيلم الأمريكي في الصراع بين الأطفال في أول الأمر، ثم دفاع أحد أفراد الطرفين عن فتاة الطرف الآخر عندما يشاكسها شابٌّ في الشارع، والشعور بالانتماء إلى سقفٍ واحد حين يفد إليهم شخصٌ جديد يحمل الرقم ١٩، ولن أكون مغاليًا إذا قلت إن الفيلم المصري كان أكثر إضحاكًا من المصدر الأمريكي؛ وذلك لأن يوسف عوف المقتبس قد أجاد — كعادته — صناعة المفارقات الكوميدية بإتقان.

وحاولت بعض السينما الكوميدية المقتبسة الاستفادة من الحواديت التي تقتبسها، لحشر المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع، مثل ما حدث في فيلم «شقة وعروسة يا رب» لزكي صالح، وهو معالجة لفيلمٍ أمريكي أخرجه تشارلز والترز عام ١٩٦٦م تحت عنوان «امشِ، ولا داع للجري» Walk Don’t Run، تدور أحداث الفيلم أثناء دورة الأولمبياد بطوكيو قبل ذلك بعامين، فالمدينة مزدحمة، والفنادق مليئة بالرواد ... ويجد أحد الرواد (كاري جرانت) نفسه في موقفٍ حرج حين يفرض شابٌّ نفسه عليه ليقيم في غرفته بالفندق، وفيما بعد يصحب الشاب فتاة جميلة لتشغل الغرفة معهما، ومن خلال المفارقات الكوميدية بين الثلاثة أشخاص، يُضطر جرانت لأن يتنازل للفتى عن الغرفة بعد أن اشتركا في إحدى المسابقات الرياضية.

لا يمكن بالطبع نقل أجواء الأولمبياد إلى الفيلم المصري، لكن في الفيلم المصري نرى فريد شوقي الموظف القادم إلى القاهرة، وهو يبحث عن مسكنٍ فيعثر على شقة في حلوان، فيشارك الفتاة (نورا) مسكنها، وفيما بعد يأتي بمهندسٍ التقاه كي يقيم معهما في الشقة، على أن ينام فقط في نفس الساعات التي تغيب فيها الفتاة في عملها ... ولا بد أن تحدث قصة حب، ولا بد أن يتخلى العجوز للصغيرين عن الشقة كي يتزوجا. ويمكن رؤية القصة نفسها أكثر من مرةٍ بأسماء «الظريف والشهم والطماع» إخراج نور الدمرداش ١٩٧١م، ثم بعد أربعين عامًا باسم «بيبو وبشير» إخراج مريم أبو عوف.

وعن الشقق أيضًا وجد السينمائيون المصريون في فيلم «الشقة» The Apartment لبيلي وايلدر ١٩٦٠م حدوتة خِصبة، قُدمت حتى الآن ثلاث مرات؛ الأولى في «شقة مفروشة» لحسن الإمام عام ١٩٦٩م، ثم «أزمة سكن» لحلمي رفلة ١٩٧١م، و«شقة الأستاذ حسن» لحسين الوكيل عام ١٩٨٤م. وتدور قصة الفيلم الأمريكي حول الموظف الصغير الذي

يمتلك شقة يمكنه أن يتركها لرؤسائه من أجل لحظات متعة، ومن أجل بعض الرضاء عنه، ويبلغ هذا الأمر المدير العام الذي يسعى إلى الشقة حثيثًا، حتى يذهب إليها مع حبيبته شيرلي ماكلين، وهي نفسها الفتاة الرقيقة التي يحبها الموظف جاك ليمون.

ولأن الكوميديا مواقف متناقضة، فإن بيلي وايلدر يملأ فيلمه بالمواقف الساخرة التي نراها تتكرر في الأفلام المصرية الثلاثة؛ فيجب أن تذهب الفتاة في النهاية إلى الموظف الصغير، وأن يطلِّق هذا الموظف العزوبية، وأن يعود المدير إلى بيته الذي هجره من أجل نزوةٍ عابرة.

ونأتي إلى فيلم «حدث ذات ليلة» It Happened One Night لفرانك كابرا عام ١٩٣٤م، وفيه يقوم كلارك جيبل بدور الصحفي الفاشل الذي عليه أن ينجح في آخر مهمة صحفية تُوكَل له، فيذهب للبحث عن أخبار الفتاة الثرية التي هربت من حبيبها قبل خطبتها، ويقابلها في نفس الأوتوبيس دون أن يعرفها، ويقضيان معًا ليلة في أحد الفنادق يعرف خلالها حقيقتها، ثم يتحول إلى صفها بعد أن كان يبحث من خلالها عن الخبطة الصحفية، وفي آخر لحظة يعيد إليها الصور والموضوع الذي كاد أن ينشره، ويخسر وظيفته، لكنه يكسب حبها؛ حيث إنها هربت من عريسها المفروض عليها، وتهرب معه.

لهذا الفيلم حكاية طريفة مع السينما الأمريكية ذاتها، فقد أعادت هذه السينما إخراجه مرةً أخرى عام ١٩٥٢م بنفس الحدوتة في أول فيلم قام ببطولته جاك ليمون، وكان يحمل نفس الاسم. إلا أنه بعد ذلك بعامين فكر ويليام وايلر في إعادة نفس الحكاية مع تفصيلاتٍ مغايرة في «أجازة رومانية»، فجعل بطلته الأميرة تهرب من قصرها باحثةً عن تجربةٍ عابرة، فتجد نفسها تقضي ليلةً في غرفةٍ ضيقة صغيرة، وفي اليوم التالي تعود إلى قصرها، وتنسى التجربة تمامًا. تومئ للصحفي برأسها امتنانًا عندما يأتي إليها في صباح اليوم التالي مع فوجٍ من الصحفيين. أما علاقة السينما المصرية بهذه الحكاية فقد بدت أكثر طرافة، فقد أخرج أنور وجدي فيلمه «ليلى بنت الأغنياء» عام ١٩٤٤م فيلمًا كبيرًا بالطبع ... ويبدو أن حكاية الفيلم الأجنبي كانت مختصرة كثيرًا في رأي صانع الفيلم العربي، فراح يحشو النصف الثاني من الحكاية بالمزيد من الحواديت التي اعتادت عليها السينما المصرية، مثل زوجة الأب التي تطمع في أن تزوج ابنة زوجها من شخصٍ يستغل أموالها أحسن استغلال، وأن يقوم الصحفي بدور النبيل الذي يضحي بمشاعره العاطفية من أجل أن يوفر السعادة لحبيبته، وينجح في أن يجعل الأب ينفصل عن الزوجة الشرسة.

إلا أن عاطف سالم عندما سعى لإخراج «يوم من عمري» عام ١٩٦٢م قد رجع إلى فيلمي كابرا ووايلر معًا، وكان لا بد أن يجعل النهاية سعيدة بين الحبيبين، وألغى تمامًا فكرة الستار الذي وضعته كلوديت كولبرت بينها وبين الصحفي في الفندق؛ وذلك لأن الصحفي كان يسكن في القاهرة، ولديه أكثر من غرفة — وإن كانت ضيقة — مثل ما فعل جريجوري بيك مع الأميرة أودري هيبورن. عندما أخرج عبد المنعم شكري نفس الحدوتة في فيلمٍ ثالث عام ١٩٦٨م، عادة مرةً أخرى إلى فيلم كابرا. وهو نفس الفيلم الذي عاد إليه أحمد فؤاد مع «ليلة شتاء دافئة» لينقله المقتبس باللقطة والكادر دون أن يترك لإلهامه الاختيار في لقطةٍ واحدة. وقد استغرب الكثير من المشاهدين لهذا الفيلم، حين تابعوا فيلم كابرا على شاشة التليفزيون المصري إبان عرض الفيلم المصري على الشاشة.

ولعل القارئ قد لاحظ أن لأفلام بيلي وايلدر أهمية خاصة عند المقتبس المصري، وبالفعل فإن لوايلدر طعمًا خاصًّا في أفلامه الكوميدية، فبعد «الشقة» هناك فيلمه الشهير «هرشة السنة السابعة» The Seven Year Itch حول الزوج الوفي الذي تسافر أسرته إلى المصيف، ويُضطر إلى البقاء في المدينة لظروفٍ تتعلق بعمله، فيجد نفسه يرتبط دون قصد بجارته الحسناء التي تسكن الشقة المقابلة، وتغير تمامًا من إيقاع حياته، وتحول حياته إلى عدم التزام ... هذا الدور النسائي أدته مارلين مونرو. أما في فيلم «الأزواج والصيف» لعيسى كرامة فقد جسدته نجوى فؤاد. وقد أضاف الفيلم المصري حكاياتٍ كثيرة، مثل أن الزوج لا بد أن يدخل السجن بدلًا من زوج عشيقته، وكلا الاثنين يلتقيان في السجن. كما أضاف الفيلم شخصية الحماة التي تتردد على شقة ابنتها في غيابها. فبينما لا يضم فيلم وايلدر سوى الرجل والمرأة الفاتنة، فإن الفيلم المصري قد ضم شخصيات عديدة؛ منها مَن هو سوي، ومَن هو أقرب إلى الجنون.

أما المخرج مايكل جوردون فقد نقلت له السينما المصرية قرابة خمسة أفلام، من أشهرها: «سنوات المستحيل» ١٩٦٨م، و«يا حبيبي عد لي تاني» Lover Come Back ١٩٦١م.

يتحدث «سنوات المستحيل» عن أسرة أستاذ الجامعة الوقور الذي يواجه العديد من المتاعب مع ابنته الكبرى التي تحب سكرتيرًا يعمل في مكتبه ولا يوافق على أن يتزوجا. ثم هناك ابنته الصغرى التي تتلقن فن الشقاوة على يد أختها الكبرى. بعد أن ينتهي الأب من حل مشاكل الكبرى ويزوجها من حبيبها الموظف الصغير، إذ بابنته الصغرى تدخل المنزل وبرفقتها أحد الشباب الهيبيين. وقد جسد فريد شوقي دور الأب، في فيلم

«أنقذوا هذه العائلة» لحسن إبراهيم، المتزمت الذي يعمل من أجل مصلحة ابنته، لكنه يواجه العديد من المواقف المثيرة للإرباك والإضحاك. وكما أن الفيلم الأمريكي يدور داخل منزل أستاذ جامعي فخم به حمام سباحة، ووسائل الراحة العصرية، فإن الفيلم المصري يصور الأسرة البورجوازية التي تعاني من مشاكل الرفاهية في المقام الأول.

وقد أخرج نادر جلال فيلم «واحدة بواحدة» عن «يا حبيبي عد لي تاني» Lover Come Back، وهو يدور أيضًا حول موضوعٍ غير مصري بالمرة، وهو المنافسة الشديدة التي تقوم بين شركات الإعلان الأمريكية، ويسعى مندوب إحدى الشركات للتغلب على الحملة الإعلانية التي تنظمها مندوبة منافسة، ثم تورط هذا المندوب في إنتاج سلعة غير موجودة وإثارة البلبلة على خطة الشركة المنافسة ... وهو موضوع بعيد تمامًا عن المجتمع المصري ... ورغم وجود عادل إمام فإن الفيلم لم يلقَ نجاحًا يُذكر.

ومن بين هذه الأفلام هناك «أخي وصديقي سأقتلك» لـ «ياسين إسماعيل ياسين»، الذي تبدو حكايته غريبة أيضًا عن مجتمعنا، فهناك فنان يعاني الكثير من عدم رواج لوحاته، ويقترح عليه صديق له أن يعلن عن انتحاره حتى تصيبه الشهرة ويحدث قبول لأعماله ... وبالفعل ... إلا أن الفنان يفاجأ أن صديقه استولى على لوحاته وخطيبته استغلالًا لفكرة موته بدلًا من الاستفادة منها. وقد اقتبس المخرج هذا الفيلم عن فيلم يحمل عنوان «فن الحب» قام ببطولته جيمس جارنر عام ١٩٦٥م، وذكرت بعض أفيشات

الفيلم أنه مقتبسٌ عن مسرحيةٍ لنيل سايمون، وليس عن الفيلم، رغم أن نص مسرحية سايمون يختلف كثيرًا عن الفيلم الأمريكي. وتجيء عدم مناسبة هذا النص في أنه حسب عرف الفن التشكيلي المصري لا يشهد جنون الشراء على لوحات الفنانين الذين يموتون مثلما يحدث في بلادٍ تُباع فيها لوحة واحدة بخمسين مليون دولار مثلًا.

وقد تكررت حكاية سايمون نفسه أكثر من مرة، مما يؤكد أن السينما المصرية تعود إلى النص السينمائي وليس إلى النص المسرحي، حتى وإن كان لسايمون الذي لم يُترجَم له نص واحد إلى اللغة العربية حتى الآن. فقد ذكرت الأفيشات الداخلية لفيلم «غريب في بيتي» لسمير سيف أنه عن مسرحية «فتاة الوداع» The Goodbye Girl، رغم أن الفيلم مأخوذ عن فيلم هربرت روس المستمد بدوره من المسرحية المذكورة، وهو فيلم استفاد فيه المقتبس المصري من أزمة السكن في مصر، وبدا في صياغته المصرية أكثر اقترابًا للمتفرج المصري من أي فيلمٍ آخر مقتبس، فنصاب الشقق موجود في مجتمعنا. رغم أنه لم تكن الحبكة جيدة في فيلم روس حول الصديق الذي يرسل لحبيبته السابقة بصديقٍ يسكن في شقتها. وفي الفيلم الأمريكي فإن الحبيب يعمل ممثلًا مسرحيًّا، أما في الفيلم المصري فجعله لاعب كرة، مما وسع دائرة الحدوتة لتغوص في هذا العالم من معجباتٍ ومباريات ونجومية.

وللكوميديا نصيب الأسد في قائمة الاقتباس عن المصادر الأمريكية، وقد عمل في هذه الأفلام مخرجون من كل الأجيال؛ مثل فطين عبد الوهاب الذي قدم العديد من أفلامه الكوميدية عن المصادر الأمريكية، من أبرزها: «نصف ساعة زواج»، «إشاعة حب».

والمصدر الأساسي لفيلم «نصف ساعة زواج» هو المسرحية الفرنسية التي كتبها باريليه وجريدي تحت عنوان «زهرة الصبار» Cactus Flower، والتي مُثلت على خشبة المسرح في مصر في نفس العام الذي ظهر فيه فيلم فطين عبد الوهاب، لكن هذا الفيلم بدا أقرب إلى الفيلم الأمريكي الذي عُرض قبل ذلك، ويحمل نفس اسم المسرحية، من إخراج جين ساكس وبطولة إنجريد برجمان ووالتر ماتاو وجولدي هاون؛ وذلك لمحاولة كلا الفيلمين الخروج من الجو المسرحي الذي فرضه النص، مثل دور الجار الذي يذهب إلى الاستوديو ليؤدي دور الدوبلير، ومثل الحفل الراقص الذي اكتشف فيه الطبيب كم أن ممرضته بالغة الجمال، وأن عليه أن يرمي بشباكه عليها بدلًا من حبيبته كثيرة محاولات الانتحار.

ومن بين مخرجي الجيل الذي ظهر في السبعينيات سعى يحيى العلمي إلى إخراج نص كوميدي في فيلمه «عروسة وجوز عرسان» عام ١٩٨٢م. هي حكاية تشبه ما جاء

في فيلم «جسر واترلو» ولكنها مصاغة في إطارٍ كوميدي. وقد أعادت السينما الأمريكية هذه الحكاية أيضًا في فيلم «ثلاثة للاستعراض» Three for the Show بطولة جاك ليمون عام ١٩٥٤م، حول الجندي الذي يعود من الحرب ليجد زوجته قد تزوجت من صديقه، بعد أن اعتقدت أنه قُتل في الحرب. وتبدأ الحكاية هنا بعودة الجندي الغائب من الحرب، وذلك بخلاف ما جاء في «جسر واترلو» Waterloo Bridge والأفلام المأخوذة عنه، حيث تبدأ بذَهاب البطل إلى الحرب وغيابه، وتطور العلاقة في عالم الخطيئة بين الحبيبة ورجل آخر إلى أن تصل لقمتها، وعند هذا الحد يصل الحبيب الغائب. لكن الزوج في «ثلاثة للاستعراض» يعرف منذ اللحظة الأولى حكاية زواج امرأته، ويبدأ الصراع بين الزوج القديم العائد والزوج الجديد الذي لا يقل مميزات عن الأول، حتى تختار الزوجة. والطريف أن هذه الحكاية المنقولة عن الفيلم الأمريكي قد ظهرت في المسرح المصري تحت عنوان «مين يقدر على زوبة» عام ١٩٧٩م، ثم انتقلت إلى السينما في العام التالي. وفي كل المعالجات الثلاث فإن السمة الكوميدية هي التي غلبت عليها، فتحول جاك ليمون إلى سمير غانم.

أما جلال الشرقاوي فقد تناول في إحدى تجاربه القليلة في الإخراج السينمائي فيلمًا بعنوان «أعظم طفل في العالم» عن الفيلم الأمريكي «الزواج يدور» The Marriage-Go-Round لوالتر لانج عام ١٩٦١م، حول فتاةٍ تسافر من وطنها السويد إلى الولايات المتحدة، كي تنزل ضيفة على زوجين سعيدين يعملان في الجامعة، أدى شخصيتيهما جيمس ماسون وسوزان هيوارد، فتعيش معهما فترة. إنها ابنة لأستاذ الزوج، مليئة بالحسن والجمال، وتسبب العديد من المتاعب للزوجين المتحفظين، وتعرض على الزوج أن تنجب منه غلامًا يتمتع بجمال أمه وذكاء أبيه، وتحاول إغواء الزوج بأي طريقة حتى أمام زوجته، لكن كاترين ترحل في النهاية دون أن تحقق هدفها. هذه الحدوتة لا بد أن تكون بعيدة عن الجو المصري تمامًا، لكن الشرقاوي حوَّل كاترين إلى فتاةٍ مصرية تعيش في الخارج (ميرفت أمين) تسعى أن تتزوج عالمًا مصريًّا يتمتع بذكاءٍ حاد، ويثير هذا الأمر زوجته الوفية (هند رستم)، وترحل أيضًا بخُفَّيْ حنين مثل زميلتها كاترين. والفتاة المصرية القادمة من السويد هنا تنظر إلى الحب كأنه عملية آلية وتدفع الرجل إليها، لكنه بغبائه يرتبط بها وجدانيًّا ويحبها، وعندما يحاول استبقاءها ترفض وتعود إلى بلادها.

وقد تغيرت بعض التفاصيل الدقيقة في الفيلم (إنتاج لبنان عام ١٩٧٤م)، فالزوجة هنا تعمل مذيعة في الإذاعة اللبنانية، وهي تقدم برنامجًا عن المرأة السعيدة التي عليها

أن تحتفظ بزوجها، ولكنها تفشل أن تطبق مثل هذه النظريات على بيتها، فتفقده حتى رحيل الفتاة التي جاءت من السويد، ويحاول الزوج العودة إليها بلا جدوى. كما سنجد أن هناك الكثير من التغييرات في الفيلم الذي كتبه يوسف معاطي تحت عنوان «التجربة الدانماركية» عام ٢٠٠٦م.

أما إذا تناولنا الاقتباس عن الأفلام البوليسية، فسوف نجد الأمر يختلف في السينما المصرية، فإذا كانت السينما الأمريكية شغوفة كثيرًا بالأفلام البوليسية، فإن الكثير من السينما البوليسية غير ناجحة على المستوى التجاري الفني في العالم العربي بمثل نجاحها خارجه ... خاصة أن الجريمة التي نشاهدها في السينما الأمريكية مصنوعة على الطريقة «اليانكية». وسوف نجد أن أكثر الأفلام البوليسية بعيد تمامًا عن البيئة المصرية، فقليلًا ما تنجح العقدة والحبكة البوليسية في جذب المتفرج المصري؛ فهو لا يميل أن تكون في مجتمعه بنفس الصورة التي تحدث في مجتمعاتٍ أخرى، لذا فيجب أن يكون الخير بيِّنًا والشر بيِّنًا، وإن لم يحدث هذا في الواقع. كما يجب كَسْو بعض المجرمين بسماتٍ إنسانية مثل ما سنرى في فيلمي «المشبوه» و«اللصوص» وأفلام أخرى عديدة ... وإن كانت هذه السمة كادت أن تضيع تمامًا في الأفلام التي عُرضت في السنوات الأخيرة، كما سنرى، وخاصة في «الفتى الشرير» لمحمد عبد العزيز، و«الإمبراطور» و«الباشا» وكلاهما من إخراج طارق العريان.

ومن المعروف أن الأفلام البوليسية تأخذ عدة أشكال، فهي في غالبيتها تتضمن وجود ضابط شرطة أو مخبر سري، وإذا ما وجدت هذه الشخصية، فإن هنا جريمةً ما، عليه أن يحقق في أسبابها ودوافعها والبحث عن فاعلها. وفي الولايات المتحدة هناك ما يُسمى بالمفتش الخاص، وهو رجلٌ يعمل لحسابه لمساعدة زبائنه في حل بعض مشاكلهم الغامضة، كأن يبحث لأسرة عن سر اختفاء عائلها، أو عن شخص يهدد أمنها، وعندما يكون في الأمر جريمة قتل فإنه يتحول إلى رجلٍ ثانٍ؛ لأنه ليست لديه صلاحية التحقيق، وإنما هو شخصٌ مصنوع من أجل عملية التحري. وأغلب هذه الأفلام مأخوذة عن رواياتٍ أدبية شعبية لرايموند شاندلر وداشيل هاميت وإيرل ستانلي جاردنر وغيرهم.

أما النوع الآخر فهو حول أفلام تتم فيها المطاردات بين رجال الشرطة والمجرمين، وهي أفلام تعتمد على الحركة، ولكن هناك دائمًا شخصيات بوليسية.

وهذه الأفلام لكثرتها يصعب حصرها أو تقسيمها في الحديث عن السينما المصرية، حيث إنه لا يوجد في العالم العربي مفتش تحرٍّ مثل ما في أمريكا، وبالتالي فعند اقتباس الأفلام عن المفتشين الخصوصيين فإنها تبدو بالفعل وكأنها مستوردة.

أما أفلام المطاردات البوليسية، على اختلاف أنواعها، فقد يتلاءم بعضها مع البيئة العربية، وخاصة أنه مع دخول مصر عصر الانفتاح دخلت إلى المجتمع جرائم غريبة مستوردة، جاءت محمولة مع السلع المستوردة، والأفكار الغريبة عن هذا المجتمع.

لم يكن فيلم Once a Thief لرالف نيلسون عام ١٩٦٥م ينتمي إلى الأفلام البوليسية إلا من خلال الصراع الخفي والعلني بين رجل الشرطة فان هفلين واللص التائب آلان ديلون، فهناك كراهية قديمة من طرف ضابط الشرطة تدفعه إلى مطاردة هذا اللص التائب إيدي، للعودة مرةً أخرى إلى ممارسة الجريمة سعيًا وراء الإيقاع به.

وبعد خمسة عشر عامًا من ظهور فيلم نيلسون أقدمت السينما المصرية على إخراج فيلمين عن نفس الفيلم. وسوف نلاحظ ظاهرة غريبة؛ أن السيناريو متقاربٌ جدًّا في الفيلمين العربيين، حتى ليخال لك أن أحدهما مقتبسٌ عن الآخر وليس عن الأصل الأمريكي. ولأهمية هذا النموذج فسوف نتناوله بالتفصيل.

ففي فيلم «المشبوه» لسمير سيف عام ١٩٨١م نرى اللص «ماهر» وهو يسرق إحدى الشقق تطارده الشرطة، وتدور مطاردة عنيفة بين ضابط الشرطة الشاب وبين اللص المحترف الخفيف الحركة، يصر الضابط أن يأتي بفريسته ويحاول اللص النفاذ بجلده، وفي النهاية فإنه يتمكن من الضابط ويهرب بعد أن أصابه في قدمه، وبعد أن تمكن من الاستيلاء على مسدس الضابط، وهذا المشهد غير موجود بالمرة في فيلم نيلسون، وإذا كان ماهر قد تعرف على العاهرة «بطة» أثناء هذا المشهد، فإن الأحداث في الفيلم الأمريكي تبدأ حين يصبح لإيدي فتاة صغيرة في الخامسة من عمرها تقريبًا.

Once a thief

المشبوه

ندرك منذ الوهلة الأولى الدوافع التي تدفع الضابط إلى البحث عن غريمه الذي سرق منه السلاح؛ «الضابط الذي لا يحافظ على سلاحه لا يستحق أن يمارس مهنته»، وتتحول المهمة من البحث عن مجرم هارب إلى قضيةٍ شخصية، فبينما يفتش ماهر عن بطة في الحانات، يبحث الضابط في أقسام الشرطة وسط المشهورين بسوابق الإجرام، وينجح ماهر في العثور على عاهرته الحسناء (سعاد حسني) التي تبدو شغوفة به ... وتتبلور مشاعرهما بسرعة «أنا فعلًا خاطئة، وماهر حرامي، ولكن ربنا ينقذنا»، ويتزوج العاشقان ويعيشان سعيدين، بينما يفشل الضابط في العثور على ضالته المنشودة.

وهذا الزواج بين ماهر وبطة لم يستسغه الكثيرون من المحيطين بماهر؛ أخوه بيومي (سعيد صالح) الذي يعمل بالسرقة، الذي يشعر أن الزواج عثرة في استكمال طريق الإجرام «عهد عليَّ من هنا ورايح ما فيش لقمة حرام حتدخل بُقِّي»، وحين يحاول تناول أول لقمة حلال يجد نفسه مقبوضًا عليه إثر وشاية من زملائه القدامى؛ لقد اعترف حمودة الأقرع، أحد رفاقه، أنه شريكٌ لهم، وفي هذه المرة يكاد الضابط أن يكشف أمره، إلا أن رئيس هذا الأخير يحضر ويأمره بمغادرة المكان: «أنت أهملت عملك، وأهملت قضايا الناس وأصبحت تهتم بقضيتك أنت». وإذا كان ماهر قد استطاع أن ينجو من قبضة الضابط، إلا أن غضبه دفعه أن ينال من حمودة الأقرع ويفقأ عينه، فيُحكَم عليه بالسجن خمس سنوات، وعندما يخرج يجد ابنه قد كبر، وامرأته تعمل غسالة، فيقرر أن يبدأ مرحلةً جديدة ... هذه المرحلة هي التي يبدأ عندها فيلم رالف نيلسون.

يخرج رجلٌ من البار ويدخل إلى محل في الحي الصيني ليسرق منه نقودًا ثم يقتل زوجة صاحب المحل، وقد يتبادر إلى المتفرج لأول وهلةٍ أن القاتل هو إيدي الذي يذهب مع زوجته كرستين (آن مرجريت) وابنته في اليوم التالي لرؤية اليخت الذي اشتراه أخيرًا، لكن إيدي لم يرتكب شيئًا، فقد أنكر الشاهد أي شبهٍ بين إيدي والقاتل، ورغم هذا فإن مايك فيدو ضابط المباحث يصر أن إيدي هو القاتل، فهو يحمل في داخله ضغينة تجاه إيدي، ويريد أن يوقع به في أقرب فرصة «لقد أطلق عليَّ الرصاص عام ١٩٥٦. إنه هو، أنا أعرف، فعل ذلك حين كان يسرق بنكًا، لم أرَ إلا عينيه اللتين أعرفهما جيدًا». هذه الجملة الحوارية التي رددها ضابط الشرطة في الفيلم الأمريكي حولها الفيلم المصري إلى معالجةٍ درامية كاملة، بل وأضاف عليها الكثير من الأحداث.

وإذا كان المفتش فيدو يعرف تمامًا أن خصمه رجلٌ شريف، وأنه ابتعد عن ممارسة الإجرام، فإن هذه العلاقة تنكشف ببطء في فيلم سمير سيف، فمنذ دخول ماهر إلى قسم

الشرطة في بور سعيد للتوقيع الشهري، نكتشف أن الضابط قد نُقل إلى هناك للعمل كمعاون مباحث، ومن الوهلة الأولى يكشفه، ويأخذ في تعذيبه، ويهدده بأنه سوف يحوله إلى الطبيب الشرعي بعد أن فشل في استدراجه. أما فيدو فإنه يسعى إلى إيقاع إيدي للزج به في السجن مرةً أخرى، أو إجلاسه فوق المقعد الكهربي، وهو لا يطلب منه اعترافًا على قضيةٍ شخصية تخص الضابط كما فعل سمير سيف.

وإذا كان ماهر يشعر أن هناك فردة مقص تحاول الضغط على رقبته حين يتعرف عليه الضابط، ويرغب بذلك في ترك المدينة عائدًا إلى القاهرة، فإن الطرف الآخر من المقص الذي يبدو أكثر شراسة هو الشقيق بيومي، الذي تحول إلى أحد الأثرياء من عملياته المشبوهة. لقد جاء باحثًا عن أخيه مع مساعديه القدامى، كي يقوموا جميعًا بعملية سرقة جديدة، وذلك مثلما جاء جاك بالانس باحثًا عن أخيه في نيويورك ليقوما بسرقة سبائك البلاتين.

وإذا كانت كرستين قد لجأت للعمل في أحد المطاعم كي تخدم الزبائن، فإن إيدي لم يكن يعرف أن زوجته تعرض جسدها على الآخرين، مما يدفعه أن يذهب إلى المطعم وينهال على زوجته ضربًا، ويقرر أن ينضم لأخيه، وقد نفذ رالف نيلسون هذا المشهد بإتقان. أما عندما ذهب ماهر إلى الحانة ليرى امرأته ترقص «بلدي» أمام مجموعةٍ من السكارى، فقد نفذ المشهد بصورةٍ أقل إتقانًا. كما أن موقف الزوجة كرستين بعد هذا الحدث بدا أكثر التزامًا من موقف بطة، فهي تبكي بحرقةٍ ألَّا ينساق زوجها وراء أخيه في مشهدٍ أثبت أن آن مرجريت تتمتع بموهبةٍ رائعة في الأداء، بينما رأينا الأمور تعود عادية في الفيلم المصري، فبعد هذا الحدث يقرر ماهر أن يعود إلى الإجرام مرةً أخرى، فيوافق على القيام بالعملية التي يخطط لها أخوه بيومي. يسرقان مرتبات إحدى المؤسسات الاقتصادية أثناء عبور سيارة المؤسسة لأحد المزلقانات، وقد نفذ سمير سيف هذا المشهد بنفس التفاصيل الدقيقة التي نشرتها الصحف عن حادث سرقة مرتبات المقاولين العرب منذ سنوات، وذلك دون أن يلجأ المخرج إلى إسالة الدماء، بل إنه استخدم الخلاف بين اللصوص مثل ما فعل نيلسون في فيلمه. فبعد أن يموت بيومي إثر إصابته بطلقة، يتجه ماهر إلى الفندق الذي ينزل به أخوه في بورسعيد ومعه الحقيبة، وفي لقائه بالضابط في القسم يكتشف أنه قد بدأ في الرضاء عنه بعد أن شعر أنه قد حمله الكثير من المتاعب.

إذا كان نيلسون قد جعل بطله يموت في نهاية فيلمه فوق رصيف ميناء نيويورك، فإن سمير سيف أدرك أن موت ماهر، الذي يجسده عادل إمام، قد يصيب المشاهد

بإحباط، رغم أن إيدي كان أكثر استقامة، ولم نره يرتكب جريمةً واحدة طيلة الفيلم سوى حادث سرقة البلاتين. وأذكر أن هذه المرة كانت الأولى، من بين العشرات، التي مات فيها آلان ديلون في أفلامه. وقد أكسب هذا الدورُ «ديلون» نجوميةً في أنحاء العالم.

وقد ركز الفيلمان المصري والأمريكي على الأبعاد الاجتماعية التي تضغط على مجرمٍ تائب كي تعيده مرةً أخرى إلى الجريمة، فلوك القاتل يقول: «أمثالك وأمثالي يُحكم عليهم بالإعدام، أما الرءوس المدبرة فيُحكم عليها بأشهرٍ فقط.» أما بطة فهي عاهرة تائبة، يعمل زوجها في بيع الملابس الداخلية أمام أحد محلات الانفتاح، وكما عملت غسالة لفترةٍ فإنها ترقص في البارات سعيًا وراء مساعدة زوجها وأسرتها.

لا يمكن أن نقول إن فيلم «اللصوص» الذي ظهر في نفس العام ١٩٨١م مأخوذٌ عن الفيلم الأمريكي، بل إنه نسخة باهتة ساذجة من فيلم سمير سيف، ولا داعي لأن نتحدث عن حكاية حسن في فيلم تيسير عبود، وإلا سنجد أنفسنا نكرر نفس السطور السابقة. وقد تغيرت بعض التفصيلات الساذجة، منها أن الرصاصة التي أصيب بها الضابط يومًا قد قتلت منه جانب الرجولة؛ ولذا فإنه يريد أن يرد الصاع لحسن بأكثر منه، إلا أن الضابط يفاجأ أن «حسن» مصابٌ بالسرطان في رئته، فيتعاطف معه ويدافع عنه، بينما يدفع هذا المرض حسن أن يشترك في عملية سرقة محل المجوهرات، وينجح في فتح الخزانة ثم يموت تحت وابل رصاص الشرطة.

وقد أضاف الفيلم المصري أحداثًا واهية مثل الاستعانة بنجوم كوميديا سعيًا وراء بعث البهجة في أجواءٍ قاتمة.

نفس الفشل التجاري والفني قابله فيلما «هروب» لحسن رضا و«السجينتان» لأحمد النحاس ١٩٨٦م المأخوذان عن «حطمت قيودي» لستانلي كرامر، وهو ليس فيلمًا بوليسيًّا بالمعنى المألوف، رغم أن هناك ضابط شرطة يسعى للإمساك بسجينين هربا من السجن، أحدهما زنجي خفيف الظل، والآخر أبيض. ويدور الفيلم الأمريكي في البراري وفي أجواءٍ مفتوحة؛ المطر الشديد الذي يوقع بهما في حفرةٍ لا مخرج منها، والقطار الذاهب بهما إلى الحرية. والصراع الاجتماعي بين البيض والزنوج ممثلًا في شخصيتي سيدني بواتييه وتوني كيرتس، هذا الصراع لم يُكسب الفيلم أجواءً بوليسية ... لكن الفيلمين المصريين يهتمان بمطاردة اثنين من المجرمين، لكلٍّ منهما ماضٍ وسمات تختلف، ولا يربطهما سوى القيد الحديدي الذي يخنق سواعدهما. وهما يدخلان قريةً في ليلٍ كئيب في «هروب»، ويحب الأصغر (يوسف شعبان) أرملةً تقوم بمساعدتهما مثل ما حدث في فيلم كرامر.

أما في فيلم «السجينتان» فإننا أمام نفس القصة مع اختلاف أن الهاربين فتاتان؛ إحداهما ذات ماض، والثانية بريئة، تمران بنفس الظروف. وإذا كان السجين الأصغر في فيلم حسن رضا قد أحب أرملةً من القرية، فإن الفتاة البريئة (إلهام شاهين) تحب أرمل، وتتقرب إلى طفله، وهو الذي يساعدها في كشف براءتها.

اشتُهر حسام الدين مصطفى بأنه أحد أهم صانعي أفلام الحركة في مصر، وهي أفلام لا تنتمي إلى النوعية البوليسية، ولكن في بعضها هناك مطاردات بين رجال الشرطة وبعض المجرمين. وفي قائمة أفلامه المقتبسة عن السينما الأمريكية سنلاحظ أنها أفلام قليلة العدد، كما أنها ليست متميزة قياسًا إلى أفلامٍ أخرى له، ويمكن إسقاطها من حساب المخرج. الفيلم الأول هو «عصابة الشيطان» المأخوذ من الفيلم الأمريكي Charade لستانلي دونن، وهو فيلم مشهور قام ببطولته كلٌّ من كاري جرانت وأودري هيبورن وجيمس كوبرن مع والتر ماتاو وآخرين. وقد صنع منه مخرجه فيلمًا مثيرًا ومسليًّا حول الأرملة التي تُفاجَأ بأربعة من الأشرار يطاردونها بحثًا عن شيءٍ لا تعرفه تركه زوجها، وهي تتعرض للتهديد من قِبل هؤلاء الأشخاص الذين يموتون الواحد تلو الآخر.

وهناك رجل من الاستخبارات الأمريكية يسعى إلى معرفة سرها، ويحاول أن يكشف سر الثروة التي تركها زوجها، والمرأة في حالة هلع ولهاث دائمين ... وتجد هناك مَن يحميها. وقد جسدت نيللي هذه الشخصية في فيلم «عصابة الشيطان». وتحول مكتب السفارة الأمريكية في باريس إلى قسم شرطة في القاهرة، لكن روح المطاردة لم تتغير، فهي أيضًا نفس الأرملة وخلفها أشرار ورجل مشبوه في أجواءٍ مليئة بالغموض والإثارة. ولم يحقق فيلم حسام أي صدق قياسًا إلى الفيلم الأمريكي، ليس فقط فيما يتعلق بجاذبية الممثلين، ولكن في جو الإثارة الذي صنعه دونن، وشغفه بالطبيعة الخلابة بين سويسرا وفرنسا.

أما الفيلم الثاني فهو «ومن الحب ما قتل» عام ١٩٧٥م، وهو مأخوذ عن فيلم «جولي» Julie أخرجه أندرو ستون قبل ذلك بتسعة عشر عامًا، وقد قام ببطولة الفيلم الأمريكي لويس جوردان في دور الزوج الغيور الذي يطارد زوجته المضيفة (دوريس داي) من أجل قتلها بسبب غيرته الشديدة عليها. أما حسين فهمي في الفيلم العربي فهو أحمد الذي يخبر زوجته ناهد «نجوى إبراهيم» أنه يحبها حبًّا قاتلًا، ولا يمكن أن يتركها لأحدٍ كي يخطفها منه، وأنه مستعدٌّ لأي تصرفٍ من أجل الاحتفاظ بها، ويعترف لها أنه قتل زوجها السابق من أجل أن ينتزعها، فلم تكن هناك طريقة أخرى أمامه، ويحبس

زوجته التي لا تلبث أن تهرب منه، فيطاردها عبر شوارع الإسكندرية، خاصةً حين تستعين بصديقٍ لها من أجل حمايتها من زوجها الغيور. والفيلمان المصري والأمريكي، يهتمان بعملية المطاردة عبر الشوارع، والأساليب الجهنمية التي يتبعها الزوج من أجل الإيقاع بزوجته، فهو في النهاية يدخل الطائرة التي تعمل بها زوجته، ويطلق الرصاص على قائد الطائرة، ويمسك بزوجته وهو يردد في جنون: أهناك أجمل من هذا ... إما أن نحيا معًا، أو نموت معًا؟

وفي الطائرة يتم القبض عليه. وكما نرى فإن الفيلم غريب على المجتمع المصري؛ فالزوج رجلٌ إرهابي في فيلم ستون، أما الشخصية العربية فهي لم تكن تميل إلى الإرهاب بهذه الصورة، ولا تسعى لأن تصعد إلى طائرة لتقتل مَن فيها بسبب مشاعر الغيرة. ومن المعروف أن وجود دوريس داي قد ساعد على اكتساب الفيلم حيوية، حيث لم يَخْلُ الفيلم من مشاهد البهجة التي تتمتع بها هذه الشخصية.

ويهمنا هنا أن نتحدث عن فيلم «الفتى الشرير» باعتباره من أفلام العنف وليس من الأفلام البوليسية، وهو ينتمي إلى مجموعة أفلام انتقلت كظاهرةٍ إلى الشاشة المصرية، حول المجرمين الذين يستخدمون البنادق المتطورة في القتال وسط شوارع المدينة، وقد تم نقل «الفتى الشرير» لمحمد عبد العزيز من فيلم Scarface لبريان دي بالما، ويكاد يكون النقل حرفيًّا، فاسم الفيلم العربي مأخوذ من عبارة رددها توني في الفيلم الأمريكي: «أنا الفتى الشرير» وهو يشاجر زوجته في مطعمٍ فاخر أمام الناس.

وفي الفيلمين نجد أنفسنا أمام الشخص الذي يعمل في التهريب والمخدرات، مما يساعده أن ينتقل إلى أعلى مصاف المجتمع. وهو مجرم لا ينسى قط مسألة الشرف، فهو يقتل صديقه وشريكه لأنه ارتبط بأخته. وفي فيلم دي بالما كانت المسألة تتعلق بالشرف، وبأن هناك إحساسًا ما عاطفيًّا يُكنُّه توني ناحية أخته.

وقد امتلأ الفيلمان بمشاهد متعددة من العنف الذي يسبب صدمةً لنفس المشاهد، وفي الفيلم الأمريكي لم يود توني أن يفجر سيارة منافسه لأن بها أطفالًا، وقد خلا الفيلم العربي من مثل هذا المشهد؛ فتوني يتراجع عن قتل الأطفال، أما بطل الفيلم المصري فلا يتوانى أن يفعل أي شيء من أجل جمع المال.

أما فيلم «الإمبراطور» لطارق العريان عام ١٩٩٠م فهو نسخة مطابقة للفيلم الأمريكي مع بعض التغييرات الخفيفة، حيث يعمل زينهم وإبراهيم بعد الإفراج عنهما مع تاجر المخدرات سليم، وينطلق الاثنان في عالم المخدرات، فيرتفعان اجتماعيًّا، ويتزوج

زينهم من حياة عشيقة سليم، لكنه يعاني من ضعفه الجنسي معها، ويقتل صديقه إبراهيم متصورًا أن شيئًا ما بينه وبين حياة ... والفيلم مليء بالدم والعنف مثل فيلم دي بالما، وكان هذا سبب نجاحه الهائل، وبدا الفارق هنا بين اقتباسٍ وآخر من نفس المصدر.

Scarface

الإمبراطور

من المعروف أن السينما الأمريكية شغوفة بشكلٍ حاد بنقل الأعمال الأدبية الأمريكية وغير الأمريكية إلى الشاشة، والمعروف أن أغلب الأدب العلمي المميز قد وجد طريقه إلى

استوديوهات هوليود ... وكما سعت الولايات المتحدة إلى استقطاب أشهر أعلام الفكر العالمي ومنحتهم الجنسية الأمريكية، فإن استوديوهات هوليود قد تعاقدت مع أغلب هؤلاء الأدباء ليكتبوا سيناريوهات العديد من الأفلام، ومن هؤلاء مثلًا: جون شتاينبك وسكوت فيتزجيرالد، وإرنست هيمنجواي وليليان هيلمان.

وشتاينبك حالة سينمائية هامة، فقد تعاون مع إيليا كازان في كتابة «فيفا زاباتا»، كما كتب «شرق عدن» عن روايته الشهيرة. وتكشف هذه الحالة، فيما يتعلق بالاقتباس، أن السينما المصرية حين تبحث عن النص الأمريكي كفيلمٍ، مهما كان مصدره الأدبي، فسوف نرى أن الفيلم المأخوذ عن هذه الرواية هو حالة اقتباس من فيلم كازان مباشرة، وليس عن رواية شتاينبك، حيث إن الرواية لم تترجم قط إلى اللغة العربية.

كما حدث هذا فيما يتعلق بأفلامٍ أخرى مشهورة مأخوذة عن روايات مثل «لوليتا» لفلادمير نابوكوف و«جاتسبي العظيم» لسكوت فيتزجيرالد. بينما بدت السينما جاهلة تمامًا بالروايات التي لم ترَ الشاشةُ بعدُ نورَها؛ مثل بعض إبداع كلٍّ من ترومان كابوت وهنري ميلر، ونورمان مايلر.

أي إن العلاقة العضوية بين السينما الأمريكية والسينما المصرية هي علاقة شريانية تستمد منها غذاءها وطعامها ودماءها. وإذا كانت الروايات الأدبية قد تم مسخ بعضها عند نقلها من النصوص الأدبية إلى السينما، فإن عملية مسخ أخرى قد تمت عند تمصير هذه الأفلام.

وإذا بدأنا برواية «شرق عدن» فسوف نرى الصراع بين إيدي وأخيه يأخذ نفس الملامح، وله نفس العمق؛ فأمه امرأة عاهرة تعمل في الأماكن المشبوهة، ولذا فإن أباه يكرهه، ويفضل أخاه الآخر عليه، مما يدفع إيدي أن يتحول إلى إنسانٍ شرير شرس عدواني، يسعى إلى امتلاك حبيبة أخيه وإيقاعها في حبائله، ثم دَفْع أخيه إلى الجنون، أو إلى أن يلتحق بالجيش كي يتخلص منه، وذلك بعد أن خوت ساحة الصراع لهما عقب وفاة الأب.

ولا يلتقط الفيلم المصري سوى الحدوتة، فإذا كان كازان هو أحد المشغوفين بنقل الأدب والمسرح إلى الشاشة فإنه أيضًا أديب له رواياته. غير أن حسن الإمام عندما أخرج هذا الفيلم تحت عنوان «عجايب يا زمن» ١٩٧٥م مسخ النص السينمائي، وأيضًا الأدبي.

ويركز الفيلم المصري على خطٍّ واحد من ثلاثة خطوط اهتم بها فيلم كازان، وهو التأكيد على العلاقة بين الأب وابنه الذي يكرهه انتقامًا من أمه الراقصة، وتبلغ هذه الكراهية حدًّا عنيفًا مبالغًا فيه إلى حد الضرب. أما الخط الثاني فهو العلاقة بين الأخ وحبيبته، فالفتاة تحب الشاب بلا سبب، وتنفصل عن خطيبها أيضًا دون سبب. بينما ركز كازان على العلاقة المتوترة لدى الفتاة التي تخاف من عقوق الفتى نتيجة هذه الإهانات التي يواجهها في عالمٍ ماجن قاسٍ من أبيه. وهذا الفتى يبحث عن أمه التي يحبها، ويعرف أنها عاهرة أو راقصة عند حسن الإمام. وإذا كان الأب قد مات كمدًا في فيلم كازان، فإن حسن الإمام يسعى إلى عقد نوعٍ من المصالحة بين جميع أفراد الأسرة كي تعود المياه إلى مجاريها.

أما «لوليتا» لنابوكوف فهي إحدى الروايات القليلة للكاتب التي عرفت طريقها إلى الشاشة، وقد أخرجها ستانلي كوبريك عام ١٩٦٢م في أقل أفلامه تميزًا، وهو مخرج اعتمد

في جميع أفلامه على الغوص في النصوص الأدبية. وقد تُرجمت هذه الرواية ترجمات متعددة متباينة إلى اللغة العربية. ولكن عيني محمد راضي كانتا على الفيلم وهو يقدم الرواية تحت اسم: «أنا وابنتي والحب» عام ١٩٧٣م، وأهمية عقدة لوليتا أنها عن علاقةٍ غير متكافئة بين مراهقة قوية الحس وبين زوج أمها الذي يكبرها في السن، وهي فتاة متقلبة، يقتتل الرجال من أجلها. وفي السجن يتحدث زوج أمها، وحبيبها، عنها قائلًا: «لوليتا ضياء حياتي، نيران ملكاتي، خطيئتي، لوليتا ينطقها طرف لساني على ثلاث حركات، قصيرة وطويلة، ثلاث حركات أصر خلالها على أسناني وأنا أنطق لو لي تا.»

وترمز الأم البدينة، التي جسدتها شيلي وِنترز، إلى بلادة الحس، ولكنها في الفيلم العربي تتحول إلى أنثى جسدتها هند رستم التي تلتقي برجلٍ تتزوجه دون أن تعرف أنه يسعى إلى التقرب من ابنتها سحر، ليستغل هذه المشاعر كي يتزوجها ويبقى إلى جانبها، بحجة أنه يجب رعاية سحر، وهي فتاة تخطت سنوات المراهقة بكثير، والأم لا تعرف حقيقة مشاعر ابنتها في الرواية، لكنها تعرف عن طريق المذكرات التي دوَّنها عشيق ابنتها، فلا تفعل شيئًا سوى أن تطلب منه مغادرة المكان.

وهذا التسطيح في العلاقة أفسد الفيلم، فهمبرت يهيم بابنة زوجته، وسرعان ما تبادله المشاعر، وتسعى إلى التخلص من أمها، بل إنها تسعى إلى إذلال حبيبها حين تهجره إلى رجلٍ آخر، مما يدفعه إلى ارتكاب جريمة قتل من أجل الاحتفاظ بها، لكن حبل المشنقة ينتظره. ومثل هذه العلاقة والمشاعر المركبة يكاد يخلو منها تمامًا الفيلم المصري، رغم أن الموضوع تقليدي ويمكن معالجته في جميع البيئات البشرية.

وحول تجربتها في هذا الفيلم تحدثت هند رستم (نشرة المركز القومي للسينما) قائلة: «أحبذ تحويل الأفلام الأجنبية إلى مسرحياتٍ مصرية ... ولكن في السينما لا يكون هذا التحويل جيدًا أو مقنعًا.»

«لم أكن أعرف أن الفيلم مأخوذ عن أصلٍ أجنبي، فأنا لم أرَ الفيلم، والمؤلف أقنعني أنه مختلف عن الفيلم الأصلي، وأن لوليتا لها خط مختلف تمامًا عن فيلم راضي.»

إذن فمن اعتراف الممثلة التي قامت ببطولة الفيلم نرى أن السينما المصرية تأخذ مصادرها عن أفلامٍ أخرى وليس عن رواياتٍ مكتوبة. أما بشير الديك فقد صرح لي أنه استمد فيلم «الرغبة» لمحمد خان عام ١٩٨١م من رواية «جاتسبي العظيم» المنشورة في روايات الهلال، وليس عن الفيلم الذي أخرجه جاك كلايتون عام ١٩٧٣م، وهو لا يختلف كثيرًا عن الرواية، حيث يتحول جاتسبي الثري إلى رجل أعمال يحاول أن يستعيد بأمواله،

ومن خلال تعتيمٍ شديد على ماضيه، حبيبته التي لا تحس بمشاعره نحوها. إنها تسكن قصرًا فاخرًا مجاورًا للقصر الذي اشتراه حديثًا، يحاول لفت أنظارها، وعندما ترتبط به تفاجَأ بعجزه الجنسي، وتعامله ببرودٍ شديد، وتذهب إلى رجلٍ آخر بعد أن تدفعه إلى الموت. وتدور أحداث الرواية على لسان شخص تحول في فيلم خان إلى سكرتيرة حسناء — جسدتها إيمان — تلعب دورًا حساسًا حينما تحاول إيقاظ مشاعر الرجل الذي تحبه. أما هالة (مديحة كامل) فقد أبقاها السيناريو العربي امرأة جامدة الحس، وإن كانت أقل شرًّا، كما أن نهاية جابر هي انتحاره، وليست الموت على يد عامل البنزين مثل ما حدث في رواية فيتزجيرالد.

وأهمية هذا النص في السينما هو رومانسية الموقف والسلوك من جاتسبي في مقابل جحود المرأة التي يهواها. فقد تحولت هالة في الفيلم المصري إلى أمٍّ تحب زوجها، لذا تطلب من جابر أن يتركها لشأنها. لكن ديزي، عند فيتزجيرالد، تنساق وراء نزواتها وتستمر غارقة فيها، حتى بعد أن أنهت الرواية أحداثها، فهي لم تكلف نفسها حتى إرسال برقية عزاء في الرجل الذي أحبها ومات من أجل أخطائها.

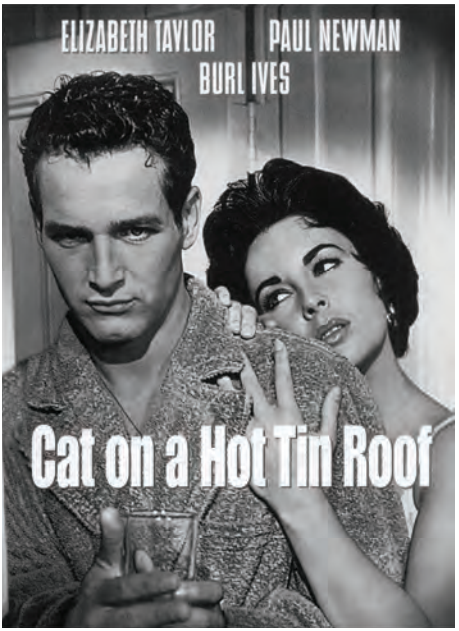
هذه نماذج من الأدب الأمريكي، وخاصة الروايات التي تحولت إلى سينما هوليودية. أما عن المسرح فقد كانت العلاقة الأصل، حيث إن أكثر النصوص المسرحية التي اقتُبست في مصر قد تمت ترجمتها في طبعاتٍ شعبية إلى اللغة العربية، كما أنها ظهرت بدورها في أفلامٍ سينمائية أمريكية، مثل مسرحيات تينسي ويليامز وآرثر ميلر، ويوجين أونيل وغيرهم.

ومن المعروف أن ويليامز هو أحد الكتَّاب الذين كانت العلاقة بين مسرحياته والسينما لها جاذبية خاصة، فلم تتحول كتاباته إلى مجرد أعمالٍ سينمائية، بل إلى أفلامٍ مميزة أخرجها ريتشارد بروكس وإيليا كازان. وقد أخرجت السينما المصرية عن هذه المسرحيات أكثر من خمسة أفلام، منها فيلمان عن مسرحية «عربة اسمها الرغبة» A Streetcar Named Desire حيث قُدمت خلال عام ١٩٨٦م في فيلمين هما: «انحراف» لتيسير عبود، و«الفريسة» لعثمان شكري سليم. ثم فيلم «الرغبة» إخراج علي بدرخان ٢٠٠٢م. أما الأفلام الأخرى فهناك «قطة على نار» عن مسرحية «قطة على سطح صفيح ساخن» Cat on a Hot Tin Roof، ثم هناك «الزمار» لعاطف الطيب عن مسرحية «هبوط أورفيوس»، وهي مسرحية لم تجد بعدُ طريقها إلى الشاشة الأمريكية.

وأهمية هذه المسرحيات جميعها أنها تناقش القضايا الحساسة بين الرجل والمرأة من خلال أفكارٍ متطورة وعميقة لكاتبٍ له رأي ثاقب في هذه الأمور.

وقد نجح سمير سيف، مثلًا، في الخروج من الأجواء المغلقة التي صنعها ريتشارد بروكس حول بريك الذي افتُضح أمر علاقته المريبة بصديقه السكير، فلجأ إلى الخمر وزاد من إفراط الشرب، بينما تحاول زوجته فرض سيطرتها عليه. أما والده المصاب بالسرطان فإنه لا يعرف نهايته الوشيكة، بينما يسعى ابنه أن يوهم نفسه أنه سيعوض بثروة أبيه ما فاته من فرص المتعة في الحياة، ولكن أخاه الأكبر وزوجته يسعيان إلى منافسته في الثروة القادمة.

وأهمية هذه التجربة أن النصوص السينمائية المأخوذة عن مسرحيات تحاول الالتزام بالمكان قدر الإمكان، وتكثيف الحوار إلى أكبر قدرٍ ممكن، فيشعر المشاهد أنه في مسرحيةٍ مصورة للتلفاز بدون جمهورٍ يعلق أو يصفق. وقد خرجت السينما المصرية عن هذه الحدود بأن وسعت في دائرة الحكاية، وفصلت فيها كي تخرج من الغرف المغلقة قدر الإمكان، مثل وقائع الرحلة التي تقوم بها الأسرة إلى الطبيعة، وفي آخر هذه الرحلة يتم علاج الزوج من المرض النفسي الذي يعاني منه، بعد أن كانت علاقته بصديقه سببًا لوجود



حاجز بينه وبين زوجته. كما لجأ الفيلم إلى تصوير وقائع من ماضي حياة الزوج، حين كان لاعب كرة مشهور، وتعرف على زوجته الحسناء في أحد شوارع مدينة الإسكندرية الجانبية.

فيلم «قطة على صفيح ساخن» مليء بالحوار المسرحي، رغم أن ممثلي الأدوار الرئيسية بول نيومان وإليزابيث تايلور، قد حاولا الخروج من دائرة التمثيل المسرحي التقليدي. أما التجربة التي كتبها رفيق الصبان لمعالجة هذا العمل الدرامي، فقد حاول فيها قدر الإمكان الخروج من أسر المكان بزيادة القدر المسموح به من الكلام عن الجنس والحب، وقد كرر نفس التجربة في فيلم «الزمار» ١٩٨٥م المأخوذ عن مسرحية «هبوط أورفيوس»، فراح يصور بيئةً صعيدية تمامًا أشبه بأجواء الجنوب الأمريكي الذي دارت فيه أحداث المسرحية، وذلك من خلال طالب متمرد يهرب من المدينة بعد أن تعقبته الشرطة في إحدى المظاهرات، ويصل إلى إحدى القرى الصعيدية. إنه فنانٌ يجيد قرض شعر العامية، فيصبح صديقًا للعمال القادمين من الترحيلة، يؤازرهم ويبدع من أجلهم، ويقبل العمل صبيًّا في محل بقالة، ويصبح عينًا شاهدة على ما يحدث دون أن يحاول

إثارة قلاقل حوله. فزوجة البقال تعارض أن يعمل الشاعر الغريب في حانوته، لكن الغريب يصبح قريبًا من قلوب الناس، ويهتم بحكاية امرأة ثرية تعيش أيضًا غريبة في هذا العالم، إنها أرملةٌ وحيدة صُدمت في موت زوجها الذي كانت تحبه، وعندما يقع الشاعر في هواها يخوض معركةً اجتماعية نفسية كبيرة، لإزالة حواجز الخوف بينه وبين أهل القرية، وبينه وبين حبيبته، كما ينزع الخوف بينها وبين نفسها.

أما التجربة السينمائية المهمة في آداب المسرح الذي تحول إلى سينما هناك «رغبة تحت شجرة الدردار» Desire Under the Elms ليوجين أونيل. وأهميتها تتركز في التغييرات العديدة التي تمت عند تحويلها إلى فيلمٍ عربي لكثرة الموانع الرقابية. حيث حول السيناريو شخصية الأب إلى مجرد شقيق أكبر لثلاثة أخوة، مما أضعف قليلًا من جريمة «الزنا بالمحارم» الممنوع دينيًّا وأخلاقيًّا، خاصة أن البطلة في الفيلم، كانت ستطلب الطلاق من زوجها العجوز لتتزوج بأخيه الأصغر.

وقد أخرجت السينما الأمريكية هذه المسرحية في فيلم حققه ديلبرت مان عام ١٩٥٨م، وقامت ببطولته صوفيا لورين. ويهمنا هنا المقارنة تفصيلًا بين النصين لأهمية التجربة.

نقل رأفت الميهي أحداث فيلمه «عيون لا تنام» إلى قلب مدينة القاهرة، حيث تدور الأحداث كلها من خلال محاسن (مديحة كامل) الفتاة الفقيرة صاحبة الماضي الغامض، التي تقبل الزواج من رجلٍ يكبرها سنًّا حتى تستريح من عناء غسيل ملاءات المستشفيات. تردد أن أباها قتل أمها لأنه عندما وَدَّ أن يضاجعها يومًا وجدها قد تناولت بصلًا، وقد مات هذا الأب في سجنه. وتنتقل الفتاة إلى بيت العجوز لتستمر في حالة الضنك، فالزوج شرس، يمكنه أن يضرب إخوته الثلاثة لأنهم خرجوا ليلة فرحه بالسيارة فاستهلكوها. أما كابوت الأب في مسرحية أونيل فهو عجوز دفع أبناءه إلى ارتكاب الجريمة، وجعل اثنين منهم يهربان إلى كاليفورنيا من أجل العمل، وهو رجل لا يعرف الحب ولا الرحمة، صارمٌ عنيد يدفع أبناءه كمَن يدفع أبقاره لتعمل بمشقةٍ؛ كي يتمكن أن يصنع لنفسه مزرعةً ويبني منزلًا.

وتُقبل محاسن على هذه الحياة بروحٍ راضية، وعقب الزواج تسعى إلى لمِّ شمل الأسرة، إنها تعرف أن قسوة زوجها على أشقائه بسبب عجزه فوق الفراش؛ لذا سعى لضربهم كي يؤكد لامرأته أنه لا يقل رجولةً عن هؤلاء الشباب الصغار.

وفي مسرحية أونيل لا نرى العروس إلا في نهاية الفصل الأول، حين يفاجأ الأبناء الذين يتحدثون عن ميراث أمهم بأن أباهم يعود ومعه امرأة تفيض بالحيوية، ممتلئة

الجسم، في الخامسة والثلاثين من عمرها، ليعلن للجميع أنها زوجته. في هذه الليلة يقرر الولدان سيمون وبيتر أن يرحلا إلى كاليفورنيا بحثًا عن الذهب، وتقول العروس للابن الأصغر: «لا أود أن ألعب معك دور الأم، فأنت أكبر من هذا سنًّا، وأضخم جسدًا، أود أن أكون صديقة، وإذا اتخذتني صديقةً ازدادت رغبتك في البقاء هنا.» في هذا اللقاء يشعر الفتى باشتهاء لجسد عروس أبيه، وهي تعامله بلونٍ من الشراسة قائلة: «لست شريرة أو وضيعة إلا مع أعدائي.»

هذه الشراسة لا تبدو عند محاسن في ليلتها الأولى بالمنزل، فهي تبدو امرأة غير طامعة في شيء، بل ترفض الإغراءات المقدمة لها، خاصة أن الإخوة الثلاثة يريدون إزاحتها من أمامهم، فتردد مثلما قالت آبي: «أنا طيبة جدًّا مع الطيبين.» وتحاول أن تمتص كراهية الإخوة دون جدوى، ولا تتحول إلى الجانب الشرير إلا بعد أن فاض بها الكيل، فتدبر المكائد مما يدفع باثنين من الإخوة إلى الرحيل عن الدار. ومن خلال اعترافات إحدى النساء للزوج تعرف مدى الحسية الزائدة لدى محاسن: «عشقت زوج أختها، وضبطتها خالتها مع ابنها، أما زوج عمتها فقد جعلها تعمل في شقةٍ مفروشة.» ويقابل الزوج الأمر بتعقل ويردد لامرأته الشابة: «أعرف أن شخصًا ما يحاول إفساد حياتنا.» تحدثه عن ماضيها من وجهة نظرها: «كان زوج أختي رجلًا طيبًا، لكن أختي هي التي غارت مني عندما رأتني أنمو وأصبح أكثر أنوثة، مَن المجرم فينا: أنا أم أختي؟ خالتي قالت إنه لا داعي أن أعيش عندها، ولديها أولادها الصبية، ويجب ألا تضع النار إلى جوار أعواد الثقاب. أما عمتي فقد ودَّت أن أعمل في شقةٍ مفروشة، لكنني فضلت غسيل الملاءات.»

وعكس ما فعلت آبي، فإنها تطلب من زوجها طرد إسماعيل، الأخ الأصغر؛ لأنه سعى إلى إفساد حياتهما، ولكن العلاقة بين محاسن وإسماعيل تنمو ببطء وتحت ستار الكراهية الخارجية. أما آبي فإنها تكشف جسدها أمام ابن زوجها وسرعان ما توقعه في شَرَكها الذي تنصبه حوله، ثم تُحدِّث الأب كابوت أنها تشاجرت مع ابنه لأنه يستهويها، ثم تحاول تهدئته.

ومن هنا اختلف الخلط كثيرًا بين مسرحية أونيل وفيلم الميهي، فالمرأة تغوي ابن زوجها حتى يسقط في بئرها، إلا أن وقوع محاسن وإسماعيل في الخطيئة جاء من غير عمد، وتنمو الخطيئة إلى جنينٍ في بطن محاسن، يتصور الجميع أنه ابن الأخ الأكبر إبراهيم، وهذا الابن القادم يأتي في يومٍ مليء بالشر، ويطلب الزوج من القابلة التضحية بالأم لإنزاله سليمًا، مما يدفع إسماعيل أن ينهال على أخيه ضربًا حتى يقتله.

أما عند أونيل فقد قامت آبي بقتل الطفل لأنها أحست أن علاقتها بالفتى ليست علاقة جسدية، إنما سَمَتْ إلى علاقةٍ روحية رائعة، وهي تود أن تقتل ذلك العجوز الذي أفسد حياة كل مَن عاشره، وتذهب مع عشيقها إلى السجن، وتلك نهاية أقل دموية من النهاية التي رأيناها في فيلم «عيون لا تنام».

وعن مسرحيات آرثر ميلر قدمت السينما المصرية فيلمين هما «لعنة الزمن» لأحمد السبعاوي، ثم «الخبز المر» لأشرف فهمي. الفيلم الأول عن مسرحية «وفاة بائع متجول»، أما الفيلم الثاني فعن مسرحية «مشهد من الجسر».

وقد قدمت السينما الأمريكية مسرحية «وفاة بائع متجول» Death of a Salesman في فيلم سينمائي عام ١٩٦٠م من إخراج ستانلي كرامر وبطولة رود شتايجر. حيث وليام لومان البائع المتجول الذي أفنى عمره في خدمة الشركات. إنه يعيش الآن على مرتبٍ ضئيل، لقد قضى خمسة وثلاثين عامًا متنقلًا من سيارةٍ فخمة إلى أخرى أكثر فخامة مع أسرته وولده الصغير. لقد أرهقه العمل، وبلغ سن المعاش، فلم يعد قادرًا على جذب الزبائن، وتصله رسالة إحالته على المعاش، ومن هنا تبدأ رحلة السقوط، وقد ساعد في ذلك تصرفات ابنه الأكبر. إنه رجلٌ لا يهتم بتحمل المسئولية بعد أن كان يومًا أفضل من أقرانه الشباب، لكن حادثًا مؤلمًا أصاب الفتى فحوله إلى إنسانٍ مختلف.

ومثل هذا الموضوع يصلح تمامًا للسينما، التي كثيرًا ما تهتم بحواديت مماثلة، وفي سنوات إنتاج هذا الفيلم ١٩٧٧م، كان هناك النجم الذي يمكن أن يحمل على عاتقه بطولة فيلمٍ الشخصيةُ الرئيسية فيه تجاوزت الستين، مُصورًا ذلك العجوز الذي يصاب بالإحباط تلو الإحباط حتى ينتهي في آخر الأمر. والمقصود به فريد شوقي الذي غيَّر من سمات النجم الشاب إلى رجلٍ عجوز يمكنه أن يحمل لواء فيلم بأكمله.

ورغم أن مسرحية «زيارة السيدة العجوز» لفريدريش دورينمات قد تُرجمت إلى اللغة العربية، فإن فيلم «سأعود بلا دموع» لتيسير عبود عام ١٩٨١م كان مأخوذا مباشرة عن الفيلم الذي أخرجه برنارد فيكي عام ١٩٦٤م، وقام ببطولته أنتوني كوين وإنجريد برجمان. ويدور موضوع المسرحية حول امرأة عجوز تدعى كارلا تعود إلى قريتها كي تنتقم من حبيبها القديم سيرج الذي فض غشاء بكارتها ثم هجرها وتزوج فتاةً أخرى من القرية كي يضمن لنفسه مستقبلًا. كارلا الآن امرأة ثرية يمكنها أن تشتري ضمائر الآخرين وأشياءهم بسهولة، وهي تسعى إلى محاكمة سيرج في قريته على جرائم قديمة، ويمتثل أهل القرية أمام إغراءاتها حتى يقوم شخصٌ منهم بقتل سيرج، فتأخذه في تابوت وترحل وقد انتابتها شهوة الانتصار.

وفي فيلم فيكي كانت النهاية أكثر واقعية، فسيرج لم يمت، وإنما عفت كارلا عنه، وتعلن لحبيبها القديم أمام أهل القرية: «هل المال يعمي عن الحق إلى هذه الدرجة؟ لقد فقدتم حتى ترابكم، أما أنت يا سيرج فسوف تعيش ولن يتم إعدامك، سوف تعيش بين ناسٍ كانوا سيقتلونك من أجل بضعة جنيهات، وربما رضوا بأقل من هذا. ستعيش بينهم، لقد عدموا جميعًا إنسانيتهم، وأنت وحدك إنسان، هم المجرمون وأنت البريء الوحيد يا سيرج.»

وهكذا تكون النهاية بليغة في الفيلم. وكالعادة في السينما العربية فإنها تختار هذه المعاني الرائعة كي تزينها في أجواء رقص وحوار مكثف بلا قيمة من خلال هند (مديحة كامل). وسعيًا وراء إحياء الحدوتة فقد آثر الفيلم أن يبدأ الحكاية من الماضي، فنرى كيف ضحك عليها شابٌّ من القرية، وفضَّل أن يقترن بفتاةٍ أخرى. وزيادة في أحداث المأساة يقتل الفيلم المصري والدي الفتاة أثناء حادث أعقب حفل زفاف الحبيب على امرأةٍ أخرى. وقد استغرقت حوادث الماضي هذه من زمن الفيلم مساحة كبيرة، ثم سار الفيلم مع حدوتة هند حين تحولت إلى عاهرة ترقص للأثرياء وتكسب أموالهم، حتى تزوجت أحدهم، الهلباوي باشا، ومن خلال ثروته بدأت تضارب خصومها القدامى، وغيَّرت اسمها، وعادت إلى قريتها تطالب برءوس هؤلاء الخصوم مثل عشيقها القديم وأبيه. وينتهي الفيلم وسط نيران تحترق، ولهب يأكل الجميع.

من هذا يبدو مدى اهتمام السينما المصرية بصناعة الحدوتة، فلولا أن عناوين الفيلم قد أشارت إلى أنه مقتبسٌ عن «الزيارة» ما أمكن إيجاد هذه العلاقة. وهكذا تفقد النصوص العظيمة معانيها التي تتحدث من خلالها وتتحول إلى حواديت بسيطة، لا هي قادرة على تسلية الناس ولا على الارتفاع بأفكارهم.

سبق أن أشرنا أن السينما المصرية اقتبست من الأفلام الكوميدية والبوليسية والموسيقية، ومن أفلامٍ مأخوذة عن نصوصٍ أدبية. ولم تقف حدود اقتباس مصادرها من هوليود عند هذا فقط، بل راحت تبحث عن أي نصٍّ يناسب الحدوتة التقليدية لتقديمها؛ من أفلام الوسترن إلى الأفلام الحربية.

إذا كانت بعض أفلام الحرب قد تم استخدام موضوعها بما يناسب البيئة المصرية، فإن المقتبسين قد راحوا يفتشون عن حكايات الحب بين الضباط الذاهبين إلى الحرب، وأغلبها حكايات ملتهبة تثير الأشجان والأحزان، مثل حكاية «جسر واترلو» التي أخرجها ميرفن لِيرُوي عام ١٩٤٠م في فيلمٍ قام ببطولته فيفيان لي وروبرت تايلور حول راقصة

الباليه التي تقع في حب جندي يذهب إلى الحرب، وتسمع خبر وفاته. وسعيًا وراء الخروج من أحزانها، فإنها تقع في الخطيئة وتعمل في ملهًى ليلي، ثم يعود حبيبها القديم ويسعى للزواج منها، ويقربها من أمه، ويعرفها على صديقه الضابط الذي سبق أن قبض عليها فتقرر أن تتركه.

هذه الحدوتة وجدت مجالها بشكلٍ مكثف في السينما المصرية، مرة في إطار فيلم حربي، ومرات في أطرٍ أخرى. ومن الصعب حصر كل هذه النماذج، ومن أهمها فيلم «دايمًا في قلبي» لصلاح أبو سيف ١٩٤٦م، و«الحياة الحب» لسيف الدين شوكت ١٩٥٤م، ثم «وداع في الفجر» لحسن الإمام ١٩٥٦م. وفي فيلم نادر جلال «لا وقت للدموع» ١٩٧٦م، هناك فتاة من المهاجرين من منطقة القناة تلتقي بضابطٍ شاب فيتحابا ثم يخطبها، ويذهب إلى الحرب وتعرف أنه استُشهد. ومن أجل لقمة العيش تعمل في علب الليل، ولكن تلتقي يومًا بحبيبها الذي لم يمت، فتشعر أنها غير جديرة به فتلقي بنفسها تحت عجلات القطار. أما فيلم حسن الإمام فلم نرَ الفتاة تسقط في الخطيئة؛ وذلك لأن المتفرج الشرقي لا يتهاون مع امرأة أخطأت مهما كانت دوافعها.

أما الأفلام المأخوذة عن أفلامٍ من نوع الوسترن فقد تم البحث فيها عن حدوتةٍ تليق بالبيئة المصرية، وهي أفلام قليلة نسبيًّا إلى مجموع الأفلام الأخرى، وبصفةٍ عامة فإنه يتم اختيار فكرة مشابهة مثل فكرة فيلم «المنتقم» The Bravados الذي أخرجه هنري كينج ١٩٥٨م. وفي هذا الفيلم راح رجلٌ — يجسده جريجوري بيك — يطارد مجموعةً من الأشقياء قتلوا زوجته بعد اغتصابها، فأخذ ينتقم منهم الواحد تلو الآخر ويتفنن في قتلهم، وبعد أن انتهى من حالة الانتقام التي أصابته فوجئ أنه قتل أبرياء، وأن القتلة الحقيقيين لا يزالون على قيد الحياة.

هذه الفكرة استمد منها محمد خان فيلمه «الثأر»، ونقل أجواء الغرب إلى مدينة القاهرة، وقام محمود ياسين بأداء شخصية المواطن الذي يطارد أربعة من الرجال اغتصبوا زوجته. ومثل الفيلم اقتباسًا لفكرةٍ يمكن من خلالها لكاتب السيناريو أن يبتدع حكايات جديدة يتم من خلالها تجديد شكل الانتقام.

أما الفيلم الثاني فهو أيضًا بطولة جريجوري بيك وهو «صراع في الشمس» Duel in the Sun لكنج فيدور عام ١٩٤٦م، عن الصراع بين شقيقين حول امرأةٍ حسية، تتزوج أحد الأخوين، وتثير غرائز الرجل الآخر، فيقتتلان من أجلها.

هذه الحدوتة تم نقلها أكثر من مرةٍ إلى السينما المصرية بأكثر من معالجة.

وقد كتب العديد من سيناريوهات هذه الأفلام كاتب السيناريو عبد الحي أديب الذي بدا معجبًا بشكلٍ ملحوظ بهذا الموضوع، ونقل أجواء الوسترن إلى الملاحات القريبة من الإسكندرية في فيلمي «امرأة على الطريق» لعز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٨م، ثم «شوق» لأشرف فهمي، بعد ذلك بثمانية عشر عامًا. كما قدم نفس التجربة في أجواء البدو في فيلم «صراع العشاق» عام ١٩٧٩م من إخراج يحيى العلمي. كما نوقشت نفس الحدوتة في أفلامٍ أخرى هي «الأقوياء» لأشرف فهمي و«نداء العشاق» ليوسف شاهين وغيرها من الأفلام.

وحول فيلم «صراع العشاق» يتحدث مجدي فهمي قائلًا: «في الفيلم الأول البطلة جنيفر جونز فتاة خِلاسية؛ أي نصف هندية ونصف أمريكية، تلتحق بالعمل في ضيعة مربٍّ كبير للماشية والخيول، إنه ليونيل باريمور، فتُوقِع الأخوين جريجوري بيك وجوزيف كوتن في حبها، وتتسبب في أكثر من مأساةٍ دامية للأسرة، ليس أقلها مبارزة بين الشقيقين. والنسخة العربية من الفيلم الأمريكي تجعل حمدي غيث مكان ليونيل باريمور، وتستبدل بالأم ليليان جيش زهرة العلا، وتسند دور جنيفر جونز إلى سهير رمزي، في حين تجعل شكري سرحان بديلًا لجوزيف كوتن، ومن حسين فهمي الأخ الأصغر بدلًا من جريجوري بيك. والضيعة الغربية الأمريكية أصبحت نائية في صحراء مصر.»

وفي هذه الأفلام جميعها يلعب الأب دورًا حساسًا في إثارة الصراع بين ولديه، خاصة مع وجود امرأة ذات حس قوي. هذا أب يكره أحد الولدين بسبب أمه التي هربت منه ذات ليلة. أما المرأة التي دخلت هذه الضيعة، فهي تتزوج أحد الأخوين وعيناها على الرجل الآخر، هي قطعة من النيران المتقدة. وهناك أخٌ طريد، هو دائمًا الأخ الطيب؛ لأنه يفضل قانون الحكومة على قانون أبيه.

والعلاقات في هذا الفيلم معقدة، جاءت أغلبها من الماضي لتطارد الأبناء في الحاضر، وتجعلهم يدفعون الثمن، وبعيدًا عن التشعبات في هذه العلاقات فإن كل هذه الأفلام مستمدة عن قصة هابيل وقابيل المذكورة في العهد القديم. وقد دارت أغلب موضوعات الأفلام المقتبسة عن هذا الفيلم في إطارٍ عصري. ومن الملاحظ أن رواية «شرق عدن» التي سبق الإشارة إليها قريبة إلى حدٍّ كبير من فيلم كنج فيدور. ولا نعرف الظروف التي دفعت شتاينبك لكتابتها بهذه الصورة. لكن الناقد ليزلي هالويل يرى أن «صراع في الشمس» هو ثاني الأفلام الكلاسيكية الهامة في تاريخ السينما بعد فيلم «ذهب مع الريح».

ومن قائمة الأفلام المقتبسة عن السينما الأمريكية، سوف نتأكد أننا لم نكن على خطأ حين أشرنا في بداية هذا الفصل، أن السينما الأمريكية هي الأم غير الشرعية للسينما المصرية.

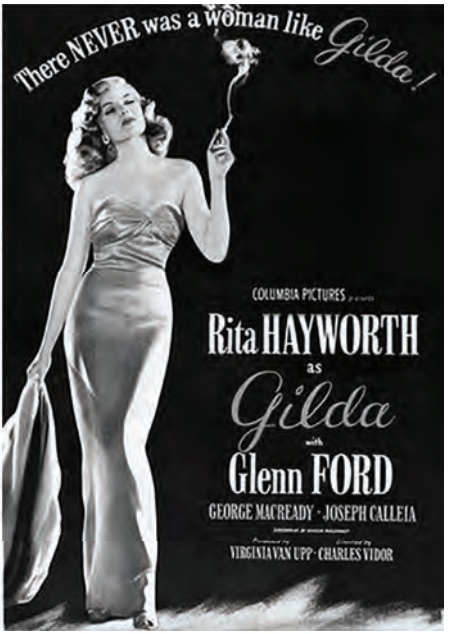
وقد ظلت هذه العلاقة قائمة حتى النصف الثاني من التسعينيات. ففي التسعينيات أمكن للمتفرج مشاهدة فيلمين تم اقتباسهما عن الفيلم الأمريكي نفسه، مثل ما حدث مع «امرأة جميلة» Pretty Woman الذي تم اقتباسه في فيلمين هما: «خادمة ولكن» لعلي عبد الخالق ١٩٩٣م، و«الجينز» لشريف شعبان عام ١٩٩٤م، والذي بدا كأنه ينقل الفيلم الأمريكي بالحرف.

(١) قراءات فيلمية

(١-١) الوردة الحمراء

اتفق أغلب نقاد السينما العالمية أن فيلم (جيلدا) الذي أخرجه تشارلز فيدور عام ١٩٤٦م لم ينجح ذلك النجاح العالمي المدوِّي إلا بفضل الجاذبية الطاغية لبطلته ريتا هيوارث، وأن قصة الفيلم عادية للغاية، حول المقامر المحترف الذي يلتحق بالعمل في أحد نوادي القمار، ويكتشف أن زوجة رئيسه المشبوه هي «جيلدا» حبيبته السابقة، وتنشأ بينهما علاقة يمتزج فيها الحب والكراهية، خصوصًا وقد عهد إليه الزوج (جورج ماكريدي) بمهمة الحارس الخاص للزوجة اللعوب.

وبالفعل فإن نجاح «جيلدا» عالميًّا كان بسبب ريتا هيوارث، التي ألهبت خيال الرجال في هذا الدور بطريقة مشيتها ونظراتها وابتسامتها. حتى فستانها الساتان الأسود المثير والقفاز الطويل اللذان ظهرت بهما في الفيلم قد صارا موضة، لدرجة أنه لم تحظ فنانة



من فنانات الشاشة في النصف الأول من القرن العشرين بما حظيت به ريتا هيوارث عن هذا الدور.

إذن فقد ارتبطت شخصية «جيلدا» بالممثلة التي جسدت الدور. والغريب أن السينما المصرية لم تفكر لأكثر من نصف قرن في اقتباس هذا الفيلم لسببين أساسيين؛ الأول: أنه من الصعب أن تجسد ممثلةٌ شخصيةَ جيلدا بنفس الجاذبية. وأيضًا شخصية المقامر التي جسدها جلين فورد الذي لعب دور العاشق العنيف الذي يتمنع دومًا أمام إغراء حبيبته، مما صنع ثنائيًّا سينمائيًّا عملا معًا في ثلاثة أفلام هي: «غراميات كارمن» ١٩٤٨م، و«قضية في ترينداد» ١٩٥٢م، و«مصيدة المال» ١٩٦٢م.

أما السبب الثاني: فإن أغلب أحداث القصة تدور في صالات القمار، وهي أماكن لم تألفها السينما المصرية كثيرًا، إلى أن فكر عبد الحي أديب في أن يسرا هي الأصلح في أن تجسد هذه الشخصية لما تتمتع به من حيويةٍ وجاذبية، فجاء فيلم «الوردة الحمراء» لإيناس الدغيدي.

تدور أحداث فيلم جيلدا بالكامل تقريبًا في صالات القمار داخل فندق، لكن فيلم «الوردة الحمراء» يمثل عودة لكلٍّ من إيناس الدغيدي وعبد الحي أديب إلى الغردقة حيث المكان متسع وحيث يمكن الاستفادة من سحر الطبيعة، مثلما سبقت التجربة مع فيلم «استاكوزا» ١٩٩٦م. ومنذ اللقطة الأولى، ونحن نرى المطربة جميلة (يسرا) وهي تغني في أحضان الطبيعة قريبًا من شاطئ البحر، قبل أن نتعرف على الأبطال الرئيسيين الثلاثة للفيلم، وهو الثالوث القديم؛ الزوج، فيما بعد، عزمي الدمنهوري (أحمد رمزي)، والزوجة جميلة، والحبيب العائد صلاح (مصطفى فهمي)، ووراء كل منهم يكمن سرٌّ غامض، فصلاح يبحث عن المغنية، التي ما إن تعرف بظهوره، عقب خروجه من السجن، حتى توافق على الزواج من عزمي صاحب الفنادق الضخمة في الغردقة، وهو مليونير يعمل في الخفاء في تجارة السلاح.

وإذا كان الفيلم الأمريكي قد عكس قوة الثنائي فورد وهيوارث، فإن الفيلم المصري يعكس قوة عزمي، سواء من ناحية الأداء، أو حضور الشخصية، فهو رجلٌ شديد القسوة، يحمل ماضيًا ممزوجًا بخيانة زوجته جعلته يصل إلى سنٍّ متقدم دون أن يقترب من امرأة، رغم وجوده في مكانٍ تملؤه الحسان من كافة الأصناف. لكنه يقرر اختيار جميلة التي تعرف عليها قبل أسبوعين، وعندما يوافقان على الاقتران، يشترط كلٌّ منهما على الآخر عدم الخوض أو السؤال عن ماضي شريكه، هذا الماضي الذي سيؤرق الثلاثة معًا فيما بعد، خاصة عزمي الذي سيعرف ذات يوم أن زوجته كانت عشيقة لصلاح، الذي جعله رجله الأول في إدارة صالة القمار.

وصلاح الخارج من السجن، عقب خطأ قامت به جميلة، دون أن تدري — لم نعرف التفاصيل بشكلٍ واضح — يبحث عن جميلة للانتقام منها، لكنه يجد نفسه شاهدًا على عقد قرانها بعزمي كي تصير محرمة عليه.

والعلاقة يحدها التجاذب والتنافر، فرغم الخشونة التي يبديها كلٌّ منهما تجاه الآخر، فإن جميلة تعلن لوصيفتها (أنجيل آرام) أنها لا تزال تحبه. وشخصية جميلة هنا تختلف عن جيلدا، فهي زوجة تضعف أمام مشاعرها وتحاول أن توقف المشاعر القديمة في قلب حبيبها، لكن جيلدا كانت امرأة لعوبًا تعرف كيف تجذب رجلها الخشن، وكيف استطاعت أن تجعله يلين بعد مقاومةٍ شديدة.

وكما أشرنا فإن الشخصية الرئيسية هنا ليست المرأة، بل الزوج عزمي، فهو رجل يجعل ماضيه خلفه، وهذا الماضي سبب له شرخًا، لدرجة أنه لا يتردد لحظة أن يضرب

الملحق «خيري» بسيارته، ليسبب له عجزًا؛ لمجرد اكتشافه أنه يحاول التقرب — عن غير قصد — من امرأته. والغريب أن الشرطة لم تحقق في الموضوع، وكأن الموضوع سُجِّلَ ضد مجهول.

وعزمي عانى في خيانة امرأته السابقة، باعتبار أنها خانته مع أعز أصدقائه. ويوحي الفيلم أن الخيانة الجديدة مع ساعده الأيمن في إدارة أعماله، خاصة صالة القمار؛ ولذا فهو لا يستطيع التخلص منه بسهولة، باعتبار أن المال ليس له قلب، لكن الغيرة تأكله فيما بعد.

وعزمي ليس رجلًا غيورًا بطبعه، رغم الصدمة القديمة، يتعامل في البداية ببراءةٍ مع كل الأطراف، وعندما يعطيه صلاح خاتم امرأته الذي كسبه منها أثناء مباراة سباحة، فإنه يندهش من تقديم استقالته، ويردد ببراءةٍ خالية من الوسوسة لزوجته: «أهو إنتي اللي حتخليه يتراجع عن استقالته عشان نفصله.»

ولا يتسرب الشك إلى قلب الزوج إلا عندما يراها تدفع به أرضًا، كي تحميه من رصاصةٍ أطلقها الزبون فرانسوا الذي أعلن إفلاسه، ورغم هذا المشهد فإنه لم يبنِ حكمه بشكلٍ نهائي إلا بعد أن أرسل مدير الفندق (حسين الإمام) للتقصي، فيأتيه هذا الأخير بشريطٍ يتضمن احتفالًا قديمًا بعيد ميلاد صلاح، شهد لقطات حب بين العاشقين القديمين.

وعندما سافر الزوج إلى لبنان لعقد صفقة سلاح جديدة، تصورنا أنه يحاول أن يفسح مساحةً لا بأس بها للخيانة الزوجية، لكن ليس لرأس المال قلب، فإن كل ما يفعله أثناء سفره هو الاتصال الهاتفي بحجرة زوجته — لا نعرف لماذا لم نشاهد «موبايل» قط في الفيلم، مما يوحي بأن السيناريو مكتوب قبل فترة — ولسوء الحظ كان صلاح في غرفة الزوجة، بعد أن أنقذها من الإغماء وحملها وحده إلى غرفتها، ويؤكد مسألة الخيانة أكثر.

وأهمية فيلم «جيلدا» تأتي من الصلافة التي يتسم بها العاشق، وقد افتقد صلاح هذه الصلافة هنا، وهي سمة أكسبت نجومًا عالميين شهرتهم الأبدية، مثل: جيلين فورد، وهمفري بوجارت، وجيمس كاجني، ولكن هذه الصلافة لم تتوفر بشكلٍ ملحوظ في الممثل مصطفى فهمي، فتارة نراه في دور الشاب اللاهث الذي يهتز على أنغامٍ موسيقية، وأخرى هو جافٍ بلا سبب، كما أن المعركة التي واجه فيها الكثير من الرجال، ولم يخرج منها منهزمًا، قد نُفذت بشكلٍ غير جيد.

لكن الصلافة بدت أقرب إلى عزمي، خاصة فيما يتعلق بشعوره بالغيرة على زوجته الشابة، وقد أكسب السن أحمد رمزي ملامح وجه تصلح للتعرف، وتعطيه مكانة الشرير الجديد في السينما، خاصة أنه لا يحاول التجمل بوضع باروكة على شعره. لكنْ هناك فارق ملحوظ بين الممثل الذي جسد شخصية الزوج في فيلم تشارلز فيدور «جيلدا»، وبين أحمد رمزي. ولعل محاولات عزمي القتل مرة تلو المرة أفقدت المُشاهد أي تعاطفٍ معه، رغم أنه رجلٌ من حقه أن يشعر بالغيرة الشديدة، وهو يشاهد زوجته في أحضان حبيبها السابق، حينما كان الشريط يعود إلى الماضي، بإطلاق الرصاص على التليفزيون، كأنه يقتلها في مخيلته، قبل أن يخطط لذلك.

ورغم أن عزمي قد قام بإغراء المطربة جميلة عن طريق المال أو المجوهرات، وحدثها أنها سوف ترث منه الكثير، فإن المرأة لم تبدُ أنها جشعة، أو ميالة إلى المال، وبدا الزوج جذابًا فوق الفراش وفي الواقع، وكأن هناك خيطًا رفيعًا بين الكراهية، وبين العودة إلى مشاعرها القديمة تجاه صلاح.

والغيرة تلعب دورًا رئيسيًّا في كشف المشاعر، مثل ظهور فتاة تقع في حب صلاح، وتجدها جميلة في بيته عندما تذهب إليه، ونحن لم نرَ تفاصيل ما دار بين المرأتين في الغرفة عندما انفردت إحداهما بالأخرى. بينما يقوم عزمي، دون مبرر، بزيارة صلاح كي يحكي له عن مشاعره. والغريب أن تناقضًا ملحوظًا قد بدا في سلوك عزمي، فهو تارة ينفر من صلاح، ثم إذا به يحكي له عن متاعبه الخاصة، ويروي له جزءًا من ماضيه.

وقد دخل الفيلم في دائرةٍ فرعية، حيث نرى الزوج يسافر إلى لبنان من أجل عملية تهريب وبيع أسلحة، وهو موضوع فرعي، من أجل إثبات أن الانتقام من خلال خطة أفضل للزوج من الانتقام وقتل الخائنَين من خلال خصومه.

والفيلم، مثل الكثير من الأفلام المصرية، يقطع أبطاله عن جذورهم الاجتماعية، فنحن أمام ثلاثة أشخاص في مكانٍ معزول، بعيدًا عن الحياة الاجتماعية المألوفة، لا آباء ولا أبناء ولا جذور.

وكما أشرنا، فإن الفيلم قد استفاد من الأجواء السياحية للغردقة، وهي سمة واضحة في الكثير من الأفلام الحديثة، وكان آخرها: «شورت وفانلة وكاب»، و«ليه خلتني أحبك».

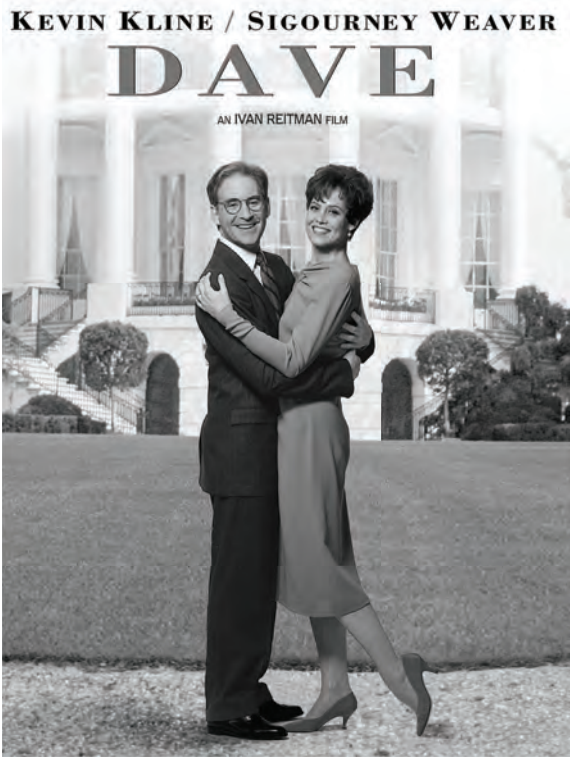
(١-٢) قلب جريء

أصيب الرئيس الأمريكي في حادثٍ ضخم، فدخل إلى غرفة الإنعاش بين الحياة والموت.

وأمام هذا الحرج السياسي كان على أجهزة الاستخبارات أن تتصرف بأي شكل، خاصة أن هناك مَن يتربص بالولايات المتحدة، وتم البحث عن شخصٍ له ملامح الرئيس، ولا يمكن لأي جهةٍ أن تتعرف عليه، كي يقوم بدور الرئيس؛ يصدر الأوامر وينام في مخدعه مع زوجته، وذلك حتى يجتاز الرئيس الأزمة.

هذه هي الفكرة الرئيسية في الفيلم الأمريكي «داف» لإيفان ريتمان ١٩٩٣م، وهي أيضًا الفكرة الرئيسية في فيلم «قلب جريء» لمحمد النجار ٢٠٠٢م، مع الفرق بالطبع عندما تتم معالجة هذه الفكرة وتمصيرها، فلا بد أن يتم تجنب الممنوعات، خاصة الاقتراب من شخصية الرئيس، ولا مانع من أن يكون عالمًا مصريًّا من طراز الدكتور جمال يوسف (مصطفى قمر)، تمكن من اكتشاف سر تركيبة كيماوية يمكنها أن تتحول إلى مصلٍ ضد

الجمرة الخبيثة، مما دفع بمنظمةٍ مجهولة إلى الحصول على هذا الاكتشاف بأي ثمن، وإلا أطلقوا النيران على العالِم الذي أخفى سر اكتشافه في إحدى الخزائن ببنكٍ في مدينة أثينا.



هذه المنظمة المجهولة تتكون من رجلٍ له ملامح غريبة، وامرأة فاتنة تسعى إلى أن تحصل على ما تريد عن طريق الإغراء «أسلوبٌ قديم وتقليدي»، ومجموعة من الرجال الأشداء اعتدنا عليهم للقيام بمثل هذه الأدوار، ويتصل كبيرهم في الهاتف ليقول لنا على استحياءٍ إنه يعمل لصالح شخص يُدعى «شمعون».

تمكنت هذه العصابة من إصابة جمال إصابة بالغة، فصار تحت المراقبة الطبية الصارمة والسرية، وعلى الجهات الأمنية أن تقوم باستزراع شخص بديل له، حتى يتم كشف اللغز المجهول.

المفروض، بداية، أننا في فيلمٍ غنائي، يعتمد على الشخصية الرئيسية التي يجسدها المطرب «مصطفى قمر»، لكن لنعد إلى مسألة إحلال الأشخاص، فهي الركيزة الأساسية في الفيلم، فقد تحول الرئيس الأمريكي (الأساسي والبديل) في فيلم «داف» إلى عالم كيمياء، ثم إلى نصاب يسمى رامي (مصطفى قمر) في فيلم «قلب جريء».

صحيحٌ أن الرئيس تحول إلى عالمٍ حسب النسخة المصرية، لكن هذا لا يلغي أن الاثنين يعيشان في أجواءٍ مشابهة؛ القصور الفخمة ذوات الدهاليز المتداخلة والديكورات اللامعة، وأيضًا يوجد في هذا البيت الواسع امرأة قابلة للحب، ففي الفيلم الأمريكي استعذبت زوجة الرئيس القادمَ ليقوم بدور البديل، أما الفيلم المصري فقد حول زوجة الرئيس إلى ابنة عم لجمال، باعتبارها ترعى شئونه عقب وفاة زوجته، ولأن قوانين الرومانسية المصرية تتطلب أن تكون الحبيبة مريم (ياسمين عبد العزيز) جميلة وعذراء، وأن تتحول من الجمود والصد إلى الإحساس بالغيرة والضيق حين تقترب من رامي فتاة أخرى، وهو أساسًا نصاب و«بتاع بنات».

وفي الفيلم الأمريكي، هنا مواقف كوميدية سياسية، يتعرض لها «داف» مع مَن يحيطون به، رغم كل هذا الحشد من رجال الأمن الذين يحرصون على عدم اكتشاف الحقيقة. أما في «قلب جريء» فإن هناك ثلاثة أشخاص يفعلون ذلك؛ الأب (حسن حسني)، ومريم، ثم ضابط الأمن (طلعت زين)، وعلى مريم أن تتقن عملها، فهي التي توجه «رامي» إلى ما يجب أن يفعله عن طريق الاتصال اللاسلكي به، بجهاز إرسال معها، واستقبال يضعه في أذنه. ولأنه «بتاع بنات» فإن كل همه هو أن يغازلها أو أن يتقرب إليها أو أن يصطاد أي بنت، حتى إذا قرر أن يغير عالمه، وأن يبتعد عن البنات، فإن ذلك يعني في المقام الأول أنه وقع «في الحب».

لذا، فإن الفيلم أفرد مساحةً كبيرة لقصة الحب التي نمت ببطء، وأثناء المهمة التي يقوم بها رامي في البيت المتسع للغاية، أكثر من مسألة اكتشاف هوية العصابة، أو الصراع حول سر الاكتشاف الطبي؛ بالطبع لأننا أمام فيلمٍ غنائي تم تصوير الأغنيات فيه على طريقة الفيديو كليب، فبدا أسلوب تصوير وإخراج الأغنيات مختلفًا تمامًا عن إيقاع الفيلم نفسه، وأسلوب إخراجه.

إذن، فنحن أمام قصة حب لا تختلف تفاصيلها عما نشاهده من قصصٍ تُحول أبطالها الرئيسيين من النقيض إلى النقيض الآخر. وعلى سبيل المثال، فإن التحول الذي حدث للنصاب في «حرامية في كي جي تو» لا يختلف كثيرًا عما جرى لرامي، لقد حول

الحب الشابين إلى أشخاصٍ مختلفة، يطرد كلٌّ منهما ماضيه السيء ويتخلى عنه، وفي النهاية يفوز بحبيبته التي تعرف أصله، على طريقة سينما الأربعينيات والخمسينيات.

عمومًا، نحن أمام هذه السينما، بكل حذافيرها، خاصة أننا في «قلب جريء» نجد السينما تستعيد ظاهرةً قديمة للغاية، تتمثل في ظاهرة «صديق البطل»؛ وهو الشخص الذي يظهر كي يؤدي دور الكوميدي في أعمالٍ تغلب عليها الكآبة من طراز «الشموع السوداء» و«نهر الحب»، وكلاهما لعز الدين ذو الفقار. صديق البطل هذا هو مضحك الفيلم، وقد جسده لفترةٍ في السينما المصرية كلٌّ من عبد المنعم إبراهيم، وفؤاد المهندس، ومحمد عوض.

هذه الشخصية تجدد وجودها في الأفلام المصرية في الأعوام الأخيرة، مع اكتشاف قدرة أحمد عيد على إلقاء الإفيهات، وهذه الشخصية يمكن الاستغناء عنها دراميًّا، فإذا غابت عن الأحداث، ما أحسسنا بأنها ضرورية أم لا، لكن وجودها بالغ الأهمية من أجل دغدغة الناس، سواء في إلقاء الإفيه، أو إثارة جو من البهجة.

وقد أضيفت هذه الشخصية في أفلامٍ حديثة عديدة، جسدها أحمد عيد بنفسه، ومن أبرزها شخصيته في «أفريكانو». ولو أننا حذفنا دور وائل في «قلب جريء» ما أحسسنا بأهميته.

إلا أن الشيء الوحيد الذي لم يستجلبه الفيلم من السينما القديمة، هو هوية المطرب في الفيلم، ففي زمن ازدهار السينما الغنائية لم تكن وظيفة المطرب تتعدى أن يكون مطربًا أو مدرسًا.

أما مطرب ٢٠٠٢ فهو عالِم يهرب وتتم مطاردته، لكنه في المقام الأول «نصاب» يمكنه أن يتشاجر مع رجالٍ أشد منه وأفتك، ويتغلب عليهم، حتى إذا رأيناه يغني، فإنه إما رامي النصاب «يغني»، أو أنه مصطفى قمر المطرب يغني، أو كلاهما معًا؛ لذا فكما أشرنا فإن إيقاع إخراج الأغنيات الذي يبدو منفصلًا تمامًا عن الفيلم نفسه، يجعلنا نشعر أننا نستمع إلى فيديو كليب بعيد عن الفيلم. وعلى سبيل المثال، شكل الدراما التقليدي وهو يغني لها في الشرفة، والمسكينة واقفة في الشرفة الأخرى تستمع إليه .

من الواضح أن مصطفى قمر نفسه، يشارك في عمل فيلم باعتباره ممثلًا أكثر منه مطربًا، وبدا أنه يستعذب نجاحه كممثل، وأداؤه لا بأس به في فيلمين سابقين له هما: «البطل» و«أصحاب ولا بيزنس»، فلم نره يغني إلا مقاطع سريعة طوال نصف أحداث الفيلم الأولى، وبدا كأنه بالغ الجرأة فعلًا، إذ اعتمد على أدائه كممثل لشخصيتين، الاختلاف

الشكلي والنفسي ليس كبيرًا، فقلنا إنه صار لدينا فرانك سيناترا مصري، يقوم بأعمال الحركة، والمطاردات دون أن يغني. لكن من الواضح أن كثافة الأحداث في النصف الثاني فرضت الأغنيات، خاصة أن أغنية الاعتراف بالحب بين الطرفين، التي صُورت في شوارع اليونان، قد جاءت لتُعمِّد قصة الحب، فبدت مريم كأنها تنازلت عن كل أسلحة المقاومة في الاعتراف بحبها بشكلٍ سريع لا يتوافق مع صدودها الشديد من قبل.

وأمام عدم وجود أحداث كبرى، فإن «الزعل» المصطنع من طرف مريم، كان سببًا دراميًّا لمط الأحداث، مثل اكتشاف الفتاة، وهي في قمة سعادتها، أن رامي قد فهم شخصيتها، ليس من خلال حبه لها، ولكن لأنه قام بقراءة وتصوير أجندتها اليومية، فغضبت، وقررت أن تهجره.

التحول الذي أصاب «داف»، ثم رامي كان متشابهًا، والنهاية أيضًا متشابهة؛ فقد مات الرئيس الأمريكي في الفيلم كي يتيح لقصة الحب التي تنامت فيما بين زوجة الرئيس وداف أن تأخذ شكلها الطبيعي. وحدث نفس الشيء بين رامي ومريم، فقد مات جمال في المستشفى. وحرصًا على أن يتربى ولداه في أحضان رامي الشبيه، وحتى لا يفقدان الشعور بأن لهما أبًا، فإن الجد يضم كلًّا من الحبيبين إلى صدره، ومعهما وَلَدَا جمال الذي لم يكن قد دُفن بعد، في مشهدٍ مفتعل.

«قلب جريء» يلتزم بقوةٍ بالقوانين الرقابية الاجتماعية الجديدة، لا قبلات، ولا ملابس خليعة، ولا إثارة، لا اقتراب أكثر من اللازم من حبيب القلب، لا عناق. ولا شك أن الناس تحب ذلك وتدفع بالأسرة بأكملها للذهاب للمشاهدة، وهذا شيء رائع. لكن الحب في مثل هذه الأفلام، مهما كان مكتوبًا بشكلٍ جيد، فإنه مغلفٌ بشمعٍ يفقده الإحساس الحقيقي بالصدق.

(١-٣) التجربة الدنماركية

في الفيلم الأمريكي «الزواج يأخذ طريقه» لوالتر لانج ١٩٦١م، بطولة جيمس ماسون وسوزان هيوارد، جاءت حسناء سويدية إلى بيت زوجين يعيشان في حالة استقرار ويعملان في الجامعة، وقررت الإقامة في البيت بضعة أسابيع، ورمت بشباكها على الزوج العجوز، صديق أبيها، وأخبرته أنها تود أن تنجب منه طفلًا، له ذكاء العالِم، وجمال الأم، وراحت تغويه حتى سقط في هواها وضاجعها، ثم قررت أن تسافر حاملة جنينها، وحين أخبرها العالِم أنه يحبها أبلغته أن كل ما حدث كان تجربة لإنجاب طفل نموذجي.

فكرة هذا الفيلم صارت المحور الرئيسي للفيلم اللبناني «أعظم طفل في العالم» ١٩٧٥م إخراج جلال الشرقاوي، بطولة ميرفت أمين، وهند رستم، ورشدي أباظة. وقد صار الفيلم العربي بمثابة نسخة طبق الأصل للفيلم الأمريكي، خاصة في المفهوم الرئيسي للحدوتة، فالزوجة عندما علمت بأمر هذه العلاقة العابرة لزوجها العالم لم يمكنها أن تغفر له، وكانت الزيارة العابرة بمثابة المعول الذي هدم بيتًا سعيدًا.

هناك خيط رفيع يربط بين فكرة الفيلم الأمريكي، وفيلم «التجربة الدنماركية» لعلي إدريس رغم اختلاف النهاية، والتفصيلات العديدة التي شاهدناها من تأليف يوسف معاطي، فقد تحولت الأستاذة الجامعية (الزوجة) هنا إلى أربعة شباب في مقتبل العمر،

يتمتعون بلياقةٍ بدنية ملحوظة، يعيشون مع أبيهم رئيس جهاز الشباب والرياضة في منزلٍ فخم أقرب في شكله إلى بيت الزوج الأمريكي، وتتم ترقيته فيما بعد إلى درجة وزير.

لكن المرأة التي جاءت إلى هذا البيت لا تختلف كثيرًا، فالفتاة (جولي نيومار) جاءت من البلاد الباردة المتحررة في علاقاتها الجنسية، وأنيتا (نيكول سابا) جاءت من بلدٍ مجاور هي الدنمارك، كلتاهما ذات ثقافة واحدة، ولها تقاسيم نسائية فاتنة. لكن المرأة السويدية لم تلفت إليها كل هذه الحشود التي طاردت أنيتا من المطار إلى بيت قدري المنياوي (عادل إمام)، ومن أجلها تكدست حشود الرجال حول سور المنزل لبعض الوقت. بالإضافة إلى الدور الإيجابي الذي لعبته في تغيير الأبناء الأربعة الذين يعيش معهم الأب، وهم على التوالي: محمود (مجدي كامل)، وهو الصحفي الذي سينتقد أباه في إحدى صحف

المعارضة، ثم إبراهيم الملاكم الذي سيخسر مباراته بعد أن يهمل الأب متابعته بسبب أنيتا، ثم هناك حسين وعبد الرحمن.

موضوع بسيط للغاية، لكن التفاصيل في كل معالجة اختلفت تمامًا من فيلمٍ لآخر؛ ففي التجربة الدنماركية، أفسح يوسف معاطي مساحةً طويلة، ربما أطول من اللازم، للتعرف على حياة قدري وأسرته، فالأبناء الرياضيون يحتاجون إلى كمياتٍ هائلة من الأطعمة بشكلٍ مبالغ فيه، وكثيرًا ما يفضون مشاكلهم بواسطة ما يتمتعون به من قوى وعضلات، ابتداء من مجموعة الشباب الذين حطموا سيارة قدري وأسرته، فكان لا بد من التشابك الذي نفذه علي إدريس على طريقة السينما الصامتة. ويبدو أن المعركة السينمائية الأولى لم تكن تكفي لإشباع المخرج لتقديم ما يريد، فرأينا ثلاث معارك متشابهة الآلية والنتائج؛ الثانية في حفل الزفاف الذي ذهب فيه قدري وأولاده تلبية لدعوة صديق قديم، أما المعركة الثالثة فتلتها مباشرة عندما ذهب الجميع إلى مطعمٍ شعبي، ففوجئوا بأنفسهم دون أن يدروا، بأنهم ضحية لخدعة لأحد برامج الكاميرا الخفية.

بلغة السينما، فإننا نشاهد كل هذه التفاصيل دون أن نرى أو نعلم شيئًا عن أنيتا جوتنبرج. وقد وجد كاتب السيناريو أن عليه إضافة الكثير من الحواشي إلى موضوع فيلمه الذي لا يصلح سوى لفيلمٍ قصير، أو أن تتم مناقشته على طريقة فيلم والتر لانج. ومن بين هذه الحواشي زيارة الوزير قدري إلى مركز شباب «أبو المزامير»، فيجد المدير وقد حول المكان إلى شيء لا يمت بأي صلةٍ إلى أن يكون بيت شباب أو ما شابه، فيقوم الوزير بضرب المدير.

إذن، فنحن أمام فيلم مليء بتفاصيل يمكن اختصارها، قبل أن تظهر أنيتا، ففي إحدى الحفلات يلتقي الوزير بأحد أصدقائه القدامى، ويطلب منه هذا الصديق استضافة شقيقة زوجته الدنماركية، التي تقوم بعمل بحث عن منطقة السيدة نفيسة، وعندما يتم استقبال هذه الفتاة، فإننا نرى أنيتا شابة ذات جمال ملحوظ، يمكنها أن تلخبط أحوال البلدة منذ وصولها إلى أن صعدت نفس سلم الطائرة التي نزلت منها في منتصف الفيلم وهي تتقصع.

استطاعت أنيتا أن تجذب وراءها المئات من الشباب المحروم، فطاردوها حتى داخل بيت الوزير، وبزغت أعينهم من الرغبة، وغيرت أسلوب مدير مكتب الوزير شكري (أحمد راتب)، إلى سقوط كل آل بيت الوزير في هوى أنيتا، وما سوف تسفر عنه العلاقات بين الأشقاء وبعضهم البعض، ثم مع أبيهم الوزير الذي سيغير من إيقاع حياته وسلوكه،

لدرجة أنه سوف يتم القبض عليه وهو يقوم بتقبيل حبيبته الدنماركية في إحدى سيارات الأجرة، رغم أن هناك لجنة لمراجعة شئون الوزير. كما أن أنيتا سوف تهتم بالحديث عن التربية الجنسية لكل مَن يقابلها، خاصة لدى أفراد البيت الذي استضافها، وهي التي ستقوم بالدخول إلى قاعة مجلس الوزراء ببدلة رقص شرقي كي ترقص وسط أعضاء المجلس، وأمام رئيس الوزراء. كما أن هذه الباحثة الدنماركية الجميلة تعطي للأبناء جميعًا دروسًا في الثقافة الجنسية، وتؤكد أن الفرق بين الإنسان والحيوان هو آليته في ممارسة الحب، فجميع الحيوانات تتناسل، لكن على الإنسان أن يستخدم كافة إمكاناته من أجل التلذذ.

ومن حديث الوزير إلى الباحثة الإسكندنافية نفهم أن المتعة الحسية لم تكن شيئًا ملموسًا مع زوجته الراحلة؛ لذا فإن مسامه تتفتح على وجود هذه الأنثى الفياضة، فيهمل وظيفته ومراسيمها، ويغير من منظوره للحياة، ويرتدي ملابس الشباب، ويتصرف بشكلٍ صبياني، وينتهي الأمر بأنْ يستقيل من عمله من أجل أن يتزوجها، لكن عند سلم الطائرة يتراجع من أجل أن يكون إلى جوار أبنائه الأربعة. وفي المشهد التالي مباشرة نراه ينطلق في حدائق واسعة مع الأبناء والأحفاد الذين عاش من أجلهم.

ليس مطلوبًا من الناقد أن يحلل مثل هذا النوع من الأفلام، وأن يُسقط عليه من المديح أو النقد ما يستحق أو لا يستحق، فنحن أمام عملٍ مصنوع أساسًا من أجل البهجة، إذا أردت أن تبتهج فشاهده، وهو ليس مصنوعًا من أجل الشيوخ الذين سبق لهم رؤية مثل هذه المواقف المضحكة في أفلامٍ عديدة. فمسألة صفع شخص أثارت الضحك في الفيلم الإيطالي «اسمي لا أحد» بطولة تيرنس هيل عام ١٩٧٢م، وقد استخدمها الفيلم كثيرًا سواء من قِبل الأب الذي لم يتوانَ عن صفع أبنائه، خاصة عبد الرحمن. ومسألة الأكل مع «المفاجيع» سبق أن شاهدناها في «الحفيد»، خاصة هؤلاء الذين يزعمون أن الطعام الكثير لا يكفيهم، كما أن مشاهد المعارك التي يتم فيها تحطيم زجاج النوافذ العملاقة شاهدناها مرارًا في أفلام الكاوبوي في الستينيات، ثم تكرر كثيرًا لدرجة أنه لم يعد يضحك مَن سبق له أن شاهده، كما أن مشاهد الزوج المخنث لم تبدُ جيدة، كما أن زيارة مسئول كبير لأحد قطاعاته قد سبق أن رأيناها في «إمبراطورية ميم».

لكن هناك مشاهد بدت مصنوعة بإتقان، وجديدة إلى حدٍّ ما، منها على سبيل المثال التصوير داخل برنامج الكاميرا الخفية «ادِني عقلك». وقد ظهرت شخصية رئيس الوزراء بشكلٍ ساخر للمرة الثانية على التوالي في أفلام الصيف، فبعد وحيد سيف في «عايز

حقي»، ها هو محمد الدفراوي يقوم بدور رئيس وزراء يعاقب أحد وزرائه، وفي مشهدٍ آخر يجد مجلس الوزراء أنفسهم يشاهدون فيلمًا جنسيًّا وسط القاعة.

كما كشف الفيلم عن مسألة الديمقراطية المدَّعاة، فالأب الوزير يدعي أنه ديمقراطي، لكنه يتعامل بعنفٍ ملحوظ مع ابنه الأكبر عندما يعرف أنه كاتب المقالات الانتقادية ضده كوزير، فلا تأخذه به رحمة، ويؤنبه بقوة في مؤتمرٍ صحفي أمام الآخرين.

لكن أفضل لو ظهرت شخصية العالمة أنيتا جوتنبرج ضمن الدقائق الأولى للأحداث، فوجودها قد بث حيوية ملحوظة في الفيلم، وقد وُفِّقَ عادل إمام في اكتشافها، وهي أكدت أن اللبنانيات قادمات إلى مصر بقوة، سواء في الغناء أو السينما، فليست لدينا ممثلة يمكنها أن تقبل بمثل هذا الدور، ولا أن ترتدي نفس الملابس، وسط ادعاءاتٍ غريبة بالبحث عن سينما نظيفة مغسولة بالكلور. كما أنه ليس لدينا ممثلة يمكنها أن تكون بنفس الرشاقة، وأتمنى ألا يتم حبس نيكول سابا في أدوارٍ مماثلة.

هذا أفضل اختيار سينمائي لعادل إمام منذ أربعة أعوامٍ على الأقل، ورغم أنه قَبِلَ أن يقوم بدور أبٍ لأربعة أبناء، إلا أنه اختار أن يتفوق عليهم، وأن تكون أنيتا من نصيبه.

علي إدريس مساعد مخرج سابق لسعيد حامد، والذي لفت الأنظار إليه في فيلمه الأول «أصحاب ولا بيزنس»، نجح في إخراج فيلم مقبول شكلًا وموضوعًا، رغم عشرات المرات التي سب فيها الأب أبناءه بأنهم مجرد «جزم».

(١-٤) عيال حبِّيبة

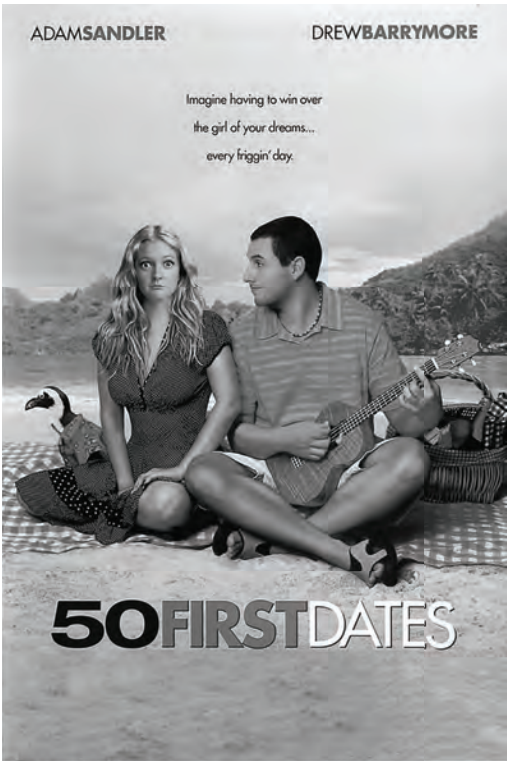
شاهدت هذا الفيلم في إحدى قرى الساحل الشمالي، في دار سينما صيفية، تعرض ثلاثة أفلام تباعًا، ابتداءً من الساعة التاسعة وحتى الساعة الثالثة صباحًا، إنها آلية جديدة ومختلفة من المشاهدة، فبعد يومٍ حار، وبعد أنشطةٍ متعددة مرتبطة بالإجازات، يذهب الناس لمشاهدة هذه الأفلام.

أهمية هذه المشاهدة أن الناس جاءت كي تتسلى وتضحك، وقد لاحظت ذلك من خلال الطفل الذي كان يجلس إلى جواري، يضحك من أعماقه، بما يتفق مع الإجازة، في الوقت الذي نشاهد فيه مواقف تدعو للتأفف، ولولا أننا يجب أن نكمل مشاهدة الفيلم، كي نكتب عنه، لخرجت من الصالة.

كما أن هذا يعني أو يفسر الإيرادات الضخمة التي تحققها هذه الأفلام، فقد سادت دور العرض بشكلٍ ملحوظ، في المدن الكبرى وأيضًا في المصايف التي امتد طولها بطول البحر المتوسط والمدن الساحلية، وفي اليوم نفسه الذي شاهدت فيه الفيلم، قرأت تصريحًا يثير الغيظ والحنق لبطل الفيلم في إحدى الجرائد أنه لا يهمه رأي النقاد، بل إن الجمهور هو هدفه، هذا هو الجمهور الذي يذهب لمشاهدة هذه الأفلام ... بصراحة شيء يثير الغيظ ... ولا يستحق الفيلم ولا صاحبه أن نكتب عنه.

أشرت في أكثر من مقالٍ من قبل أن أفضل شيء هو أن نترك المساحة المخصصة للنشر فارغة بدون كلمات، احتجاجًا على ما يحدث، لكن لا الفنانون، هذا إذا كانوا فنانين، يعنيهم ما نكتب، ولا الجمهور بقارئٍ كل ما يُكتب عن الفيلم. ولعل هذا يعطيك إحساسًا مؤكدًا بعبثية الكتابة والمشاهدة.

ناهيك عن أن الفيلم الذي شاهدته مأخوذة فكرته الرئيسية من فيلمٍ أمريكي قام ببطولته آدم ساندلر، عن فتاةٍ تفقد الذاكرة كل يوم فتجدد قصة حبها مع حبيبها يوميًّا.



فيلم عيال حبيبة للمخرج مجدي الهواري ينتمي أكثر إلى كاتب السيناريو أحمد عبد الله، فهو واحد من صنَّاع هذا النوع من الأفلام الأشبه بالمسرحيات السياحية قبل عَقد من الزمن، والأفلام السياحية الآن، فالخليجيون القادمون إلى مصر للسياحة، صارت هذه الأفلام تُصنع من أجلهم. وعلى طريقة الحكايات التقليدية، فنحن أمام مقدمةٍ ثم عقدة ونهاية، المقدمة في هذه الأفلام هي الأسوأ دومًا والأطول، وهي التي تتضمن التعريف بكل الشخصيات التي يقدمها لنا الفيلم، كل منهم يحاول أن يستظرف، وأن يلقي علينا بكافة ما لديه من قفشاتٍ تُضحك الناس، ويكفي أن نستعرض أسماء الأصدقاء الثلاثة،

لنكتشف مدى هذا النوع من الاستخفاف الرديء، فالشخصية الرئيسية اسمه عيد سعيد شعبان رمضان (حمادة هلال)، والثاني يُدعى بيجامة (محمد لطفي)، أما الثالث فهو ممس (رامز جلال). هؤلاء الثلاثة يمارسون سخافاتٍ شديدة أيضًا في وظيفتهم، وهو أمرٌ غير مقبول، ويثير الغيظ أكثر مما يثير الضحك، فهم يعملون في إحدى دور السينما (أجلاسير) يرشدون المشاهدين إلى مقاعدهم، والفيلم المعروض طيلة أحداث فيلمنا هو Troy، أي إن الأحداث تدور عام ٢٠٠٤م. ويقوم كل واحدٍ من الثلاثة، خاصة ممس وبيجامة، بإبعاد العاشقات عن عشاقهن، الذين يشاهدون الفيلم كي يقوم كل منهم بمغازلة الفتاة بدلًا من الحبيب، وأعتقد أن المشاهد في أي مكانٍ في العالم لم يشاهد مثل هذا المشهد السخيف، وبالتالي فإن الضحك الذي كان فيه الصبي الذي كان إلى جواري هو نوع من «فيروس الضحك» أشبه بفيروسات الكومبيوتر.

وفي المقدمة أيضًا نرى تفاصيل العلاقة بين الأب سعيد (حسن حسني) بابنه الوحيد عيد، فهو حريصٌ عليه وعلى تصرفاته، ويحاول أن يمنع عنه الوقوع في الحب، فجعل منه شابًّا خجولًا، كل ما يطمح إليه هو أن يكون عاشقًا ومحبوبًا، وهذا الأب يتعامل بشكلٍ زاعق مع ابنه وجيرانه وأصدقاء ابنه، وتبلغ درجة الزعيق حين يقف الأب في الشرفة ويَزعَق، ويقوم بتمزيق ورقة نقدية بمائة جنيه، فيخرج الجيران بشكلٍ صابوني أقرب إلى الفقاعات، حسب أوامر المخرج، مما يجعلك تشعر أن التمثيل هنا فعلًا تمثيل.

وفي المقابل، في المقدمة نفسها، يقدم لنا الفيلم الطرف الآخر من العلاقة، فالصحفية نهى (غادة عادل) تعمل في إحدى المجلات الخاصة، التي تعتمد على الإعلانات، وهي تقوم بتصوير فعل رشوة في الشارع (نعم، في الشارع في وضح النهار)، الذي تقع فيه دار السينما التي تعرض فيلم طروادة، ويشاهدها عيد، حين يقوم رجال مهران (غسان مطر) بمطاردتها، ووسط المطاردة تفقد المحمول الخاص بها والذي يعثر عليه عيد.

عيد هذا المريض العاطفي الذي يقع في غرام الصحفية من أول نظرة، وهذا الشاب الذي لا عمل له، فقد تم طرده من وظيفته المتواضعة، كل ما فعله أن وقع في الحب، وكل ما فعلته الصحفية الجادة أن وقعت بدورها في غرامه، وكانت النهاية أن تزوجت منه ... إنها أشياء ضد منطق العقل، ومنطق السينما نفسها.

العقدة إذن، أن هناك اتصالًا بين شخصٍ مصاب بكل أمراض النفس كما نراه، رغم أن الفيلم يحاول إثبات عكس ذلك، وبين فتاةٍ جادة للغاية، تخاطر بحياتها من أجل فضح رجل الأعمال المرتشي مهران، وتقاوم زميلًا لها ينقل أخبارها إلى مهران، ويساعدها

في عملها المصور الصحفي حسن (محمد نجاتي)، وهو أيضًا ابن خالتها، ينتمي الاثنان إلى طبقةٍ اجتماعية أرقى ثقافيًّا قبل أن يكون ذلك اقتصاديًّا. وسوف نرى أن الأب المثقف قد تقبل زواج ابنته بسهولة من هذا الأجلاسير المطرود من عمله.

وقد كان ذكاء السيناريو أن جعلنا أمام ثنائي متناقض، فعيد فصامي حالم يعيش في بيئةٍ شعبية ساذجٌ في مشاعره، أما نهى فهي فتاة عملية ملتزمة صاحبة قضية عامة، فهي تحاول كشف الفساد الاجتماعي متمثلًا في مهران وزميلها مروان (حجاج عبد العظيم)، وهي تعيش في أسرةٍ متحررة، كما أنها تجيد الدفاع عن النفس، وهذا النوع من الفتيات لا يمكن أن تقع في غرام عيد، حتى وإن فقد الذاكرة بسببها.

وأهمية السيناريو أيضًا، رغم سذاجته، أن البطلين لم يلتقيا طيلة أغلب أحداث الفيلم، وعاش كلٌّ منهما في قصته. ففي الوقت الذي فقد فيه عيد الذاكرة، وعلى الأب أن يعالجه من هذه الصدمة، بناء على أوامر الطبيب، وأن يجعله يعيش ظروف لقائه المفقود بنهى، كي تعود له الذاكرة، فإن الفتاة منشغلة بعمل تحقيق عن الفساد المتمثل في شخصية مهران. وبدا الفيلم كأنه انقسم إلى شطرين لا علاقة لأحدهما بالآخر سوى حكاية الموبايل، حيث بدت نهى كأنها غير حريصة بالمرة على استعادته، رغم أهميته في أن بشريحته أرقامًا مهمة، بدليل أنها كانت تؤجل المواعيد، وكان يمكنها استعادة الموبايل من خلال ابن خالتها حسن الذي بدا دوره بالغ السطحية، ولا نعرف ما هي حقيقة علاقته بنهى.

فتطور التلاقي بين نهى وعيد أنها صدمته بسيارتها دون أن تدري أنه هو الذي حمل إليها الموبايل، فسيقت إلى قسم الشرطة، ثم تم عرضها على النيابة. والمرة الثانية حين أتى الأب كي يقابل ابنه، الذي لم نجد ما يدل على أنه فقد الذاكرة أو أنه استعادها. ويعكس هذا عدم استعانة كاتب السيناريو بمتخصصٍ في مثل هذا النوع من الأفلام، فهل هناك فعلًا فقدان ذاكرة من هذا النوع، وهل هناك استعادة ذاكرة بمثل هذه البرودة، فكل الذي رأيناه في عيد أنه طلع علينا بالغناء، الأغنية تلو الأغنية، فيما يشبه الحشر، وهي أغنيات مصنوعة، بحيث إنها يمكن فصلها عن الفيلم لتكون أغنية كليب، مثل أغنية السبوع، التي لم يكن لها أي محل من الإعراب في الفيلم، فلو حُذفت كل أغنيات الفيلم، ما أحسسنا أننا فقدنا شيئًا مهمًّا.

كل شيء تم حله في لحظةٍ واحدة، فالمشاعر تولدت من طرف نهى تجاه عيد، والأصدقاء الثلاثة الذين كانوا وحدة واحدة قد حلوا مشاكلهم، ووالد نهى بارك الزواج، ونحن لا نعرف ماذا يمكن أن يحدث بشأن تدبير وسائل الحياة، فهل يمكن أن يحدث

تواؤم بين صحفيةٍ لها جدية نهى، وشاب لاهٍ، فاقد الذاكرة تقريبًا. المهم أن الفيلم بدا كأنه يرضي الطفل الذي جلس إلى جواري يشاهد الفيلم، فلا شك أنه توقف عن الضحك عندما انصرف الفيلم إلى إنقاذ نهى من بين أيدي رجال مهران.

فجأة انصلحت كل الأحوال، واقتنع رئيس التحرير بأن نهى على حق، رغم أن سقوط مروان يعني افتقاد مجلته الكثير من المصادر التمويلية.

مثل هذه الأفلام تعتمد على الحشر، حشر المواقف من أجل استهلاك وقت الدراما، فمهران في بداية الفيلم يدفع رشاوى لا نعرف نوعيتها، وفي الجزء الثاني من الفيلم يحتفظ لديه برسوماتٍ مهمة جدًّا تخص أحد البنوك، ويبدو أن كل شيء سهل، فالعثور على الرسوم أمرٌ بالغ السهولة، والقبض على مهران أكثر سهولة، وكتابة النهاية تتم بلا متاعب وبلا مقدمات. هل تقبل زواج ابني عيد سعيد شعبان رمضان من ابنتك نهى؟

مثل هذه الأفلام لا تمثل أي مختَبَرٍ لَمن يعمل فيها، فشتان بين غادة عادل هنا تحت إدارة زوجها المخرج مجدي الهواري، وبين الممثلة نفسها تحت إدارة ساندرا في فيلم «ملاكي إسكندرية». أما الصديقان ممس وبيجامة فهما ليس أكثر من مهرجين بلا معنى، ويتصرفان بشكلٍ يعطي نتيجة عكسية، مثل الطريقة التي يطرق بها ممس باب صديقه. وقد ردد الأب سعيد جملًا مشابهة لما كرره من قبل في أفلامٍ أخرى، مثل «ميدو مشاكل» و«زكي شان»، مما يوحي بأنه حتى الإفيهات التي من المفروض أن تضحك صارت كربونية.

حسن حسني زاعق بدرجة امتياز ولا جديد في أدائه، حمادة هلال يقولون إنه مطرب من مطربي هذه الأيام، وما أكثرهم عددًا، وأنا شخصيًّا لم أشاهده من قبل ولم أسمع إحدى أغنياته، ولا أتصور أنه مطرب من أساسه، وهو واحد من مطربي ٢٠٠٥ الذين يأتون إلى السينما لزيادة جماهيريتهم، ومنهم مصطفى كامل في فيلم «قشطة يابا» الذي فشل فشلًا ذريعًا، وحكيم في «علي سبايسي». وهؤلاء المطربون يجربون فينا أصواتهم وتمثيلهم، ولم ينجح منهم أحدٌ في السينما، ومنهم عامر منيب وتامر حسني.

هل مجدي الهواري مخرج حقيقي؟ وهل فيلمه الذي قدمه يتفق مع ما حاول أن يقوله في أحد البرامج التليفزيونية من أنه صاحب رؤية؟

لا يزال الطفل الضاحك بشدةٍ ماثلًا في الذهن، فهو فيلم في حد ذاته، ويحتاج إلى تفسير. بصراحة إننا أمام أفلام أكثر سوءًا بدرجاتٍ من كافة أفلام المقاولات.

وكشفت هذه الظاهرة أن الجيل الجديد من المخرجين لم يتمرد على أساتذته في الاقتباس؛ فشعبان على سبيل المثال قدم أفلامه الأولى عن أفلامٍ أمريكية. وهناك أيضًا

كتاب سيناريو يعملون مباشرة على النصوص الأجنبية، وينسبون هذه القصص إلى أنفسهم، ومنهم بسيوني عثمان، وهذا يوضح أننا سنظل نتحدث في هذه الظاهرة إلى أجيالٍ لاحقة، ولن نجني فيها أي ثمار.

(١-٥) صراع الأبطال

شاهدت هذا الفيلم لأول مرة في ظروفٍ لا تنسى، وذلك في شهر يوليو عام ١٩٦٣م، في مناسبة الاحتفالات بعيد ثورة يوليو. فتحوا أبواب سينما فريال بالإسكندرية للناس لمشاهدة الفيلم بالمجان، وسينما فريال كانت بالنسبة لنا نحن الصبية سينما درجة أولى، ونحن الذين اعتدنا على السينما الترسو. وقد بدا الفيلم بالنسبة لنا — نحن المشاهدين المجانيين — غريبًا جدًّا في موضوعه الكئيب، لا يتناسب مع بهجة الاحتفال بالثورة، كما سقوها لنا، نحن أبناء هذا الجيل. وعندما شاهدت الفيلم هذا الأسبوع، وعرفت أن المنتج هو واحد ممن كتبوا السيناريو؛ عز الدين ذو الفقار الذي كان بالتقريب فيلمه الأخير كمنتج، أدركت السبب، فالرجل كان من أكثر الناس إيمانًا بالثورة، سواء في أفلامه كمخرج، أو ممثل، أو منتج. وقد قوبل الفيلم باحتفاءٍ كبير جدًّا من نقاد زمانه، المؤمنين بالثورة، خاصة أنه يقوم بإدانة النظام السياسي لما قبل الثورة. فالفيلم تدور أحداثه في إحدى القرى المصرية إبان وباء الكوليرا ١٩٤٧م، وهو موضوع يتناسب مع الظروف العالمية والمحلية.

قبل التعرف على الفيلم الذي قام ببطولته شكري سرحان وسميرة أحمد ونجمة إبراهيم، فإنني تحدثت يومًا مع المخرج توفيق صالح في أن العمل مقتبسٌ عن فيلمٍ أمريكي مأخوذ بدوره عن روايةٍ سبق للسينما المصرية أن قدمتها في فيلمٍ باسم: «عاصفة على الريف» ١٩٤١م، وأن السينما الأمريكية قدمته قبل عام في فيلم قام ببطولته روك هدسون، فكان رده أن السيناريو عندما وصل إليه، لم يكن يعرف تلك المعلومة، وأنه عرف ذلك بعد فترةٍ من الزمن.

يجب الإشارة إلى أن قصة الفيلم كتبها ثلاثة أشخاص هم: عز الدين ذو الفقار، وعبد الحي أديب، ومحمد أبو يوسف، وقام المخرج كعادته بكتابة السيناريو، أما الحوار فقد اشترك في كتابته صبري عزت، كما جاء في عناوين الفيلم، دون الإشارة إلى أي علاقةٍ بالمصدر الأمريكي.

على كلٍّ، نحن أمام فيلمٍ وطنيٍّ الهدف منه انتقاد تلك الفترة من تاريخ مصر، وبالنسبة لنا الآن فهو عن وباء ينتشر في القرية، والطبيب القادم إلى القرية يقف بشكلٍ فردي من أجل اكتشاف الوباء ومقاومته وسط بيئةٍ اجتماعية شديدة التخلف والرجعية والانتهازية، ويعزو الفيلم السبب في الإصابة بالكوليرا إلى الرابش الذي يتناوله الناس كطعامٍ إجباري؛ وهو عبارة عن بقايا الطعام الذي يتم إخراجه من معسكرات الإنجليز. رغم أن الفيلم لم يذكر قط أن الجنود أصابهم أي مرضٍ أو عدوى.

في البداية يتصور الطبيب شكري أن الحالة التي عالجها هي بلاجرا، أو ضعف بسبب الفقر الغذائي، وهو يعرف أن الوباء مرضٌ ينتشر بالعدوى، ويعلن لصديقه ضابط الشرطة أن العدو الأساسي له هو الميكروب الذي يحاربه. والخصوم الذين يعترضون طريقه متعددون؛ منهم الدجالة التي أثَّر وجود الطبيب في القرية على رزقها؛

إنها الداية. كما أن «عادل» ثري القرية يقف ضد الطبيب، وهو الذي اتفق مع الإنجليز على توزيع الرابش جبرًا. ومثلما أن للطبيب رسالة بقتل الميكروب، فإن عفاف المدرسة تتزوج من شكري في ظروفٍ مأساوية. ومن خصوم الطبيب أيضًا مدير الصحة الذي يستفيد من استتباب الأمور، وهنا يتوحد الخاص مع العام حين تسانده عفاف بعد الزواج منه، فكل الظروف تقف ضد الطبيب، خاصة أن التحاليل تأتي على غير ما ينتظر.

نحن أمام شخصٍ واحد يقف أمام الجميع، ويؤمن برسالته كطبيب مهما تعرض للضغوط، فالقرية هي البيئة المناسبة لانتشار الوباء. وقد توقف السيناريو عند الرابش كسببٍ رئيس للوباء، باعتباره من مخلفات الاستعمار، دون أن يشير إلى أسبابٍ أخرى منها النظافة، ولم يقدم الفيلم حلًّا للموضوع، فكل ما كان يهم الطبيب أن يكتشف المرض، أما الحل الذي قدمه الفيلم فهو أن الدولة أرسلت فريقًا طبيًّا لمحاصرة الوباء،

بعد أن صدر قرار بمنع مغادرة القرية ومقاومة مَن يحاول أن يفعل ذلك، وهنا فقط قرر شكري أن يصحب معه زوجته التي تزوجها في ظروفٍ غريبة، ثم ابتعد عنها عندما جاءته الوشايات أنها ما زالت على صلةٍ بحبيبها السابق عادل، وصار عليه أن يذهب إلى مكانٍ جديد. وحسب الفيلم فإن مواقف الطبيب ساعدت في تحويل خصومه إلى متكاتفين معه يساعدونه، ومنهم الإقطاعي عادل، وأيضًا الداية التي أنقذ الطبيب ولدها من الموت المؤكد.

بالطبع نحن نتحدث عن الفيلم بمناسبة الظروف التي تحيط بنا عربيًّا وعالميًّا، وموضوع وباء كورونا، لكن الفيلم يتوقف عند ظهور الوباء في قريةٍ صغيرة بالدلتا، رغم أن فيلم «اليوم السادس» ليوسف شاهين تحدث عن الوباء نفسه في القاهرة البالغة الضخامة، ورحلة الجَدة صِدِّيقة مع حفيدها عبر نهر النيل حيث تخف حدة الإصابة.

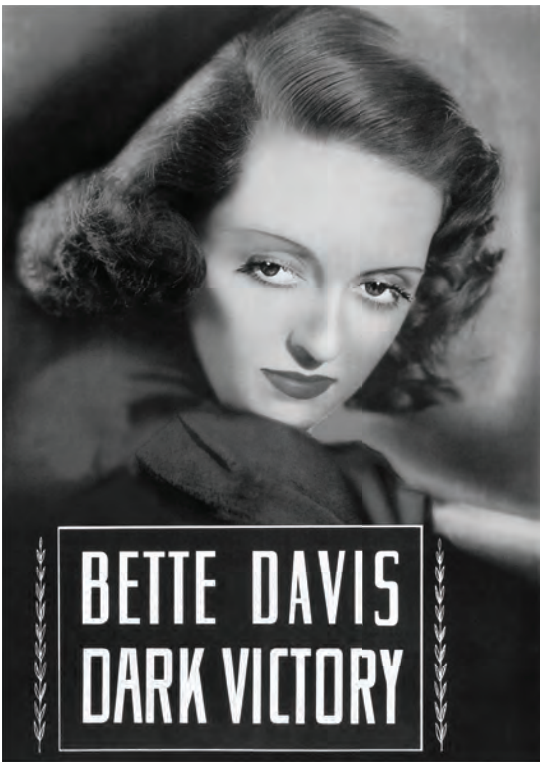
(١-٦) هدى

هذا فيلم آخر في تاريخ السينما المصرية باسم «هدى»، تم عرضه بعد الفيلم السابق بعشر سنوات، وهو مختلف تمامًا في موضوعه وأبطاله عن العمل السابق، وليس هناك تفسير لتكرار الاسم في هذه المدة القصيرة، وكل ما يمكن أن نقوله إن أسماء البنات لها تأثير السحر في عناوين الأفلام بشكلٍ عام، وهو أمرٌ يتكرر كثيرًا، ولعل اسم ليلى هو الأكثر تواجدًا في الأفلام المصرية، ينافسه اسم حسن في الرجال، ومن هذه الأسماء التي تكررت أيضًا في الأفلام: «نادية» و«زينب» و«فاطمة». والفيلم نفسه مرتبطٌ بقصة حب اجتماعية حزينة مؤثرة تصلح للسينما أكثر من كافة قصصنا المؤلفة والمقتبسة، بالتوازي مع قصة حب المنتج المخرج الذي تفانى في حب الممثلة الجديدة الشابة، فأنتج لها أفلامًا بالغة الأهمية، وأخرج لها من أعمالها ثلاثة أفلام، وهو الذي لم يكن أبدًا مخرجًا، ورصد الميزانيات لتكون معه النجمة البراقة، وما إن حدث الانفصال والفراق الفني حتى تخبطت الممثلة، ولم نعد نراها بنفس الصورة إلى أن تزوجت وغابت عن الوطن. أما الزوج رمسيس نجيب فقد استمر ناجحًا لسنواتٍ، وهو يتعامل مع نجماتٍ أخريات أبرزهن سعاد حسني.

في فيلم «هدى»، رمسيس نجيب هو المنتج والمخرج، وبالتالي فهو إلى جوار حبيبته لأطول وقت ممكن، وهو الذي يديرها، وهي هنا الفتاة نفسها ابنة الطبقة الاجتماعية الراقية، بدون ثراءٍ فاحش، التي نتعاطف معها، والمصابة بمرضٍ لا شفاء منه، ستموت

حتمًا. هو موضوع أحبته السينما المصرية التي اقتبست الفيلم الأمريكي «الانتصار المظلم»، أخرجه إدموند جولدنج عام ١٩٣٩م، وقدمته السينما المصرية خمس مرات خلال وقتٍ قصير، وفي عددٍ من هذه الأفلام كانت السينما رحيمة بالفتاة العاشقة المريضة التي يتولى علاجها حبيبها، وتموت بين ذراعيه. من أشهر تلك الأفلام «موعد مع الحياة» لعز الدين ذو الفقار وبطولة فاتن حمامة ١٩٥٣م، وفيلم «قبل الوداع» إخراج حسين الوكيل وبطولة يسرا ١٩٨٦م. لكن الفيلم الأمريكي كان من تمثيل بيتي دافيز. والفيلم الأمريكي مأخوذ عن مسرحيةٍ للكاتب جورج إميرسون، وهو اسم غير مقروء في لغتنا.

تختلف هدى كثيرًا عن الفتاة جودي، فهذه تدخن بشراهة، وتعيش حياة العبث، ولم تكن هدى تفعل مثل هذه التصرفات.



هنا قام حسين رياض بحمل عبء مرض الفتاة مرتين؛ فهو والد آمال في «موعد مع الحياة»، وهو الطبيب الذي يتولى علاجها. وفي «هدى» هو خال الفتاة الذي قام بتربيتها بعد أن مات والداها وهي طفلة، وصار يحمل همها عندما نضجت وأصابها المرض.

هدى هنا هي الفتاة اليتيمة الجميلة التي تعيش مع الخال الذي ليس لديه أحد في الدنيا سواها، تتعامل مع الحياة بدلال، لا تتحمل أي مسئولية، وبالتالي فإن مرض المخ الذي يصيبها يصدمها ومَن حولها، فهي ستموت حتمًا، والمشاهدون يميلون إلى البكاء عندما تموت العاشقات مثل غادة الكاميليا وزينب، وأيضًا جولييت وليلى، وكم رأينا السيدات عند الخروج من هذه الأفلام يبكين وقد تقمصن الحدوتة.

أخرج رمسيس نجيب لزوجته ثلاثة أفلام؛ واحد منها عن سيرةٍ شعبية باسم ياسين وبهية. ولم يذكر المصدر الأمريكي لفيلم «غرام الأسياد» وهو «سابرينا». أما فيلم «هدى»

فقد ذُكِرَ في العناوين أنه عن الرواية الأمريكية، وكتب له السيناريو والحوار كلٌّ من: محمد أبو يوسف وحامد عبد العزيز، وهذا تقليد محمود اتبعته بعض الأفلام قديمًا وحديثًا. وبشكلٍ عام فإن الموضوع جذب انتباه مخرجين متعددين، والفكرة هي الحب المستحيل، من وجهة نظر قدري، خاصة في مثل بلادنا، فالعاشقان من بيئةٍ اجتماعية متقاربة، يمكن للحدوتة أن توفر لها كافة ما تطلب كعاشقة، بالإضافة إلى أن الحبيب هو الطبيب المعالج وهو أعلم الناس بمتاعبها المرضية. لا توجد مشكلات الفقراء والأغنياء، وقد كانت المريضات في مثل هذه الأفلام مرفَّهات، مثل النجمة السينمائية الفاتنة كما جسدتها يسرا في «قبل الوداع». وقد ماتت نساءٌ كثيرات من قسوة الأمراض القاتلة، مثل السل في «زينب»، والفقيرة العاهرة في الأفلام المأخوذة عن «غادة الكاميليا»، لكن بالنسبة لهدى وقريناتها، فإن المرض أقوى من المال والحب والحياة.

(١-٧) في بيتنا رجل

هل يجب علينا أن نشاهد هذا الفيلم دون أن نلاحظ أوجه التشابه الواضحة بينه وبين واحدٍ من أهم مائة فيلم في تاريخ السينما، أم أن المطلوب منك أن تتفرج فقط، وأن تحتفظ بما لاحظته لنفسك حتى لا تفسد أفكار الآخرين ومعتقداتهم، ففيلم «الجلادون يجب أن يموتوا» الذي أخرجه فريتز لانج عام ١٩٤٣م، هو المصدر الحقيقي لرواية ما زلنا نقرؤها، والفيلم العظيم الذي أخرجه بركات يمثل الكثير بالنسبة للأجيال.

شغلني موضوع التقارب بين القصص طوال حياتي، وكرست أغلب اهتماماتي في رصد كافة الأفلام ذوات المصدر العالمية الواضحة، وابتعدت عن مواطن الشبهات. والحقيقة أن الذي نبهني إلى التشابه الملحوظ هو أستاذي الناقد كمال رمزي، وشاهدتُ الفيلم الأمريكي متمنيًا أن يخيب ظني؛ ولأن الموضوع حساس فأنا أكتب على استحياءٍ شديد.

منعًا للحساسية فإنني قد أكتفي بعرض أبرز النقاط في الفيلم الأمريكي الذي تدور أحداثه في سنوات صعود الجستابو، وتدور الأحداث في دولة تشيكوسلوفاكيا المجاورة لألمانيا، وهي محتلة من القوات النازية، ما استدعى قيام خلايا مقاومة للاحتلال، ويقوم طبيبٌ شاب باغتيال واحد من القيادات التشيكية البارزة التي تتعاون مع الجستابو، وفي المشاهد الأولى يركز الفيلم على القسوة الشديدة التي يتصرف بها رجال الجستابو، وتتم الجريمة في الطريق العام والعميل للمحتل في سيارته، ويقوم الطبيب المناضل باللجوء إلى

بيت أستاذٍ جامعي هو العقل المدبر بهدف الحماية، وهو أساسًا من المناضلين الوطنيين، ولديه أسرة من البنات والبنين، هو بروفسور له وظيفته المرموقة في الجامعة كما أنه مفكر، ويرحب بالطبيب في منزله وسط أجواء من التوتر تتمثل في البحث عن القاتل، ولديه الابنة الكبرى المخطوبة لشاب يتعاطف مع الجستابو، وينتظر الزواج، أما خطيبته، فإنها تتعاطف مع الطبيب، وتشارك مع أبيها في إخفائه. وبالزعم أنه من تلاميذ الأستاذ، يأتي رجال الجستابو للبحث عن الفاعل، ويعتقلونه، بينما يغادر الطبيب المنزل، ويعود إلى عيادته. وتكرس الابنة كل جهودها لإنقاذ أبيها من الإعدام بعد أن اعتقلوه.

الفيلم في مجمله يرتكز على فكرة القسوة والفساد والصراع بين قيادات الجستابو، وأيضًا كيف يتصرف عملاء الاحتلال للاحتفاظ بمناصب عليا، ويتم تسويف إعدام الأب الدكتور ستيفن حتى المشهد الأخير، ويظل الطبيب فرانتيك يمارس مقاومته بشكلٍ علني، ويتحول خطيب الفتاة ناشا في مواقفه السلبية إلى أن يناصر الأسرة التي يصاهرها، ويكون شامخًا في مواقفه.

الفيلم ينتصر لأبطال المقاومة الثوار الذين يقفون ضد قوات الاحتلال، ويستخدمون ما لديهم من وسائل للتخلص من أعوان الاحتلال، وهم الخونة الذين ينشدون المناصب.

هذا هو الجو العام للفيلم، المصاغ في إطارٍ بوليسي مثل الكثير من أفلام فريتز لانج، الذي ينافس هيتشكوك في صناعة أفلام التوتر، وأيضًا في قدرته على التنوع، فهو صاحب فيلم الخيال العلمي المشهور «متروبوليس»، والفيلم واحد من أعمالٍ كثيرة عن النازية ورجالها من الجستابو.

بمراجعة المعلومات المنشورة حول الفيلم فإنه العمل الأمريكي الوحيد الذي كتبه المؤلف المسرحي برتولت بريخت، وهو كاتب القصة، أما السيناريو فلِجون ويسلس، والأحداث مستوحاة من أحداثٍ حقيقية حول شخص يُسمى رينهارد هيدريش، قام باغتيال مسئول من أعوان الاحتلال النازي لبلاده، أي إننا أمام فيلمٍ سياسي وطني بوليسي، وهو نوع من الأفلام التي كان يفضلها لانج، إلا أن الفيلم يعتبر أيضًا ضمن سينما المقاومة التي كانت تُنتج في هوليود أو بريطانيا أثناء الحرب العالمية الثانية وتسخر مباشرة من ديكتاتورية النازية، ومن أشهرها فيلم «الديكتاتور» لشارلي شابلن، وهي ليست أفلامًا حربية بالمرة. وفي الفيلم مشاهد رجع إليها الكاتب الفرنسي إيمانويل روبليس صاحب مسرحية «مونتسيرات» ١٩٤٨م، المعروفة لدينا مسرحيًّا وسينمائيًّا باسم «ثمن الحرية»، حيث إن قائد الاحتلال أراد أن يُجبر الأستاذ أن يبوح بمكان القاتل وهويته، ومن أجل التوصل لما يعرفه المناضلون فإنه طلب ابنة الأستاذ المفكر السياسي، واستدعاها قبل إعدامه لوداعه، كمحاولةٍ للضغط عليها.

لم نقترب من الفيلم المصري بالمرة، والحديث عن أوجه التشابه والاختلاف، باعتبار أن هذا مقال منقوص يمكن لكل قارئ أن يكمل كتابته على طريقته، علمًا بأن الفيلم الأمريكي لم يعتمد على النجوم، بينما كانت تلك سمة في فيلمنا المصري.

(١-٨) بئر الحرمان

من اليوم سوف تتغير آلية فهم نصوص السينما التي وقفنا أمامها مشدوهين، ويجب إعادتها إلى أصولها، وذلك بعد الصدمة التي توصلنا إليها عند معرفة العلاقة بين فيلم «السفيرة عزيزة» والفيلم الأمريكي «الرجل الهادئ». اليوم اكتشفنا العلاقة الوثيقة بين الفيلم المصري «بئر الحرمان» لكمال الشيخ ١٩٦٩م وفيلم «ثلاثة وجوه لحواء» إخراج نونالي جونسون ١٩٥٧م. المشكلة أن الفيلم المصري مستوحًى من روايةٍ قصيرة منشورة

في كتاب عام ١٩٦٢م كتبه إحسان عبد القدوس، وأعدَّها للسينما نجيب محفوظ، وكتب السيناريو والحوار يوسف فرنسيس، الفيلم حول ظاهرة الانفصام في الشخصية، والذي كان جديدًا على التناول في السينما المصرية في تلك الفترة. وقد عاد محفوظ إلى نفس الموضوع مرة أخرى في فيلمٍ كتبه بعد أربع سنوات باسم «ذات الوجهين» إخراج حسام الدين مصطفى.

عشت نصف قرن تقريبًا، منذ شاهدت الفيلم للمرة الأولى، متصورًا أنني أمام فيلم مصري الصناعة، حتى شاهدت الفيلم الأميركي الأسبوع الماضي، وكنت قد تناسيت التهكم الشديد الذي أطلقه الشباب في تلك الأيام من أفيش الفيلم، حيث قام المصمم المصري بسرقة أفيش فيلم بريطاني مهم كان يُعرض في تلك الآونة باسمه التجاري «هروب من القدر» إخراج جون شيلزنجر، وقام بتبديل وجه النجمة جولي كريستي، ووضع وجه سعاد حسني، بالمقاييس نفسها، وليس أمام الشباب سوى التهكم؛ لأن الأمر اسمه سرقة «علنية»، ربما من الإعلان أو العلن، فالأفيشات في الشوارع، أما اكتشاف الاقتباس فيتم في صالات العرض المغلقة.

الفيلم الأمريكي مأخوذ عن قصةٍ حقيقية دارت في النصف الأول من الخمسينيات. وفي مصر كتب عبد القدوس عام ١٩٦٢م روايةً غريبة للغاية باسم «ثقوب في الثوب الأسود»، تدور أحداثها في قلب أفريقيا حول موضوع الانفصام. وفي مجموعة قصص «بئر الحرمان» في العام نفسه كان هناك أكثر من عملٍ أدبي يحمل نصوصًا تدور في عيادات الأطباء النفسيين منها: «بئر الحرمان»، و«حالة الدكتور حسن»، سرعان ما تهافتت السينما إلى هذه الأعمال.

الحقيقة أن التشابه بين الفيلم الأمريكي والنص الأدبي والفيلم بالغ الوضوح، فنحن في الغالب أمام شخصيتين رئيسيتين: المريضة النفسية، والطبيب. الفيلم من بطولة العبقري لي ج. كوب، وهو أقرب في تاريخه وأهميته إلى محمود المليجي، وأيضًا جوان وُدوارد إحدى تلميذات مدرسة الممثل التي أسسها إيليا كازان، وقد كانت في الفيلم في أحسن حالاتها، فاستحقت جائزة الأوسكار بجدارة.

التشابه بين النص الأدبي والفيلم الأمريكي أن المريضة المصابة بالفصام متزوجة ولديها أولاد. وفي الفيلم المصري جعل من نادية فتاة بكرًا، أما قرينتها ميرفت فهي عاهرة، تذهب مع الرجال في الليل وتضاجعهم. وفي الرواية فإن في حياتها ثلاثة رجال؛ الأول حبيبها الذي سلمت له جسدها، وتركها ليسافر للخارج، وهناك أيضًا الزنجي السائق

الذي يعرف كل أسرارها ويضاجعها بتخويف، ثم يعود الحبيب من السفر ليستكمل علاقته بها. وفي الفيلم الأمريكي، فإن للمرأة أيضًا اسمين هما: إيف بلاك، وإيف وايت، لاحظ المعنى المتناقض للاسمين، وبالتالي فإن ترجمة عنوان الفيلم الصحيح هو: «ثلاثة وجوه لإيف»، وبعد أن اكتشف الطبيب النفسي الأمر صار من السهل للشخصية الأخرى الظهور أمام الطبيب، وهي في الجانب الآخر تصادق الرجال، وتنتقل بينهم، إنها تكره المرأة الأخرى، وكم حاولت أن تقتل ابنتها انتقامًا، وفي مرحلةٍ لاحقة فإنها تقوم بإغواء الطبيب الذي يبدو باردًا، وينجح في التصدي لها.

المألوف في الأعمال كلها هو طفولة المرأة ومشاكلها، وفي الأصل الأدبي، فإن الطبيب يُجري حوارًا مع السائق الزنجي، يفصح فيه عن كل علاقته الطويلة بنادية، واستغلال ظهور ميرفت فيضاجعها، كما أن الطبيب يحاور الأب الذي يعترف أن زوجته أنجبتها بعد سبعة أشهر من الزفاف، بمعنى أنها ليست ابنته، وأن سبب الفصام حين عرفت الفتاة الحقيقة. أما الفيلم الأمريكي ففيه سبب مقارب من طفولة الفتاة. لكنه منح دور البطولة الثانية للممثل دافيد واين في دور الزوج الذي يلازم امرأته في كل حالاتها، قد

يصفعها بدافع الغيرة على شرفه، لكنه حنون يتحمل المسئولية، ويبعد صغيرته عن بؤرة المشاكل، ويزور زوجته.

الرواية تدور على لسان الطبيب، أما الفيلم الأمريكي فيأتي بعالِمٍ نفسي ليكون الراوي، أظنه أحد العالِمَين اللذين ألفا الكتاب، أما الطبيب المعالج فهو يروي الأحداث، وأعود لأكرر أن الممثل هنا كان خارقًا مثل كل أدواره التي شاهدتها له.

الفيلم الأمريكي لم يخرج كثيرًا عن عيادة الطبيب النفسي، عدا أماكن اللهو التي تذهب إليها إيف بلاك، وكذلك الفيلم المصري، الذي أضاف حكاية الخطيب الذي يتخلى عن نادية عندما عرف الحقيقة، ووضع رتوشًا عن الرسام، وجعل السائق شخصًا مختلفًا عن الزنجي، جسده حمزة الشيمي. ولجأ الفيلم الأمريكي إلى حلٍّ ساذج، حتى وإن كان علميًّا، حينما اكتشف أن هناك امرأة ثالثة معتدلة موجودة داخل المرأتين، التي قامت بطردهما من الجسد، وصار عليها أن تستكمل حياتها مع زوجها وابنتها.

الآن لا أستطيع أن أستمتع بفيلم «بئر الحرمان» إلا إذا قرأت النص الأدبي، وبدأت الحكاية بمشاهدة الفيلم.

ملحوظة: في بداية علاقتي بالقراءة، قرأت كتابًا ممتعًا للأستاذ أنيس فهمي أقلاديوس، بعنوان: «السينما وعلم النفس»، تناول فيه بالتحليل أفلامًا مهمة كثيرة في هذا الإطار؛ منها: «الرجل ذو الذراع الذهبية». ولا أعرف لماذا لم ينتبه إليه المشرفون على مكتبة الأسرة.

(١-٩) السفيرة عزيزة

يجب الكتابة هنا حول هذا الفيلم، حتى وإن كنا كلنا شاهدناه عشرات المرات، ولا يُشبع من رؤيته، خاصة حين تنادي سعاد حسني صبي أخيها الجزار «عصعص» بصوتها الأنثوي البالغ الرقة. يجب الكتابة عن الفيلم الذي يدور في أعماق مدينة القاهرة؛ منطقة الحسين التي لا يخرج عنها وما خلفها، والإخراج المتميز للراحل طلبة رضوان، والذي يعتبر درة أعماله القليلة، وقد كان أغلب من عمل به في أحسن حالاتهم، خاصة وداد حمدي، وعبد المنعم إبراهيم، وعدلي كاسب، وبالطبع كل من سعاد حسني، وشكري سرحان.

الجانب الدافع للكتابة هو فيلم أمريكي متميز اسمه «الرجل الهادئ» أخرجه جون فورد عام ١٩٥٢م، بطولة جون واين، ومورين أوهارا، والممثل المشهور فيكتور مكلجلين.

فقد تعرفت في صباي على الفيلم من خلال مجلات السينما الفرنسية التي كانت تحكي قصص الأفلام بالتفاصيل في أربع صفحات من القطع الكبير. والمجلات التي كنت أقتنيها احتفت بالفيلم فترات طويلة، ولم تكن هناك أي فرصةٍ لمشاهدته، ولا أذكر أن القنوات التليفزيونية قد عرضته يومًا ما. وحتى في اليوتيوب فإن الكثير من المواقع تعتذر لعدم العثور عليه.

لم أربط يومًا بين الفيلمين المصري والأمريكي، ولم يَنتَبْني تصور أن «السفيرة عزيزة» مقتبسٌ من فيلم جون فورد، بل لم أتصور أن الفيلم الأجنبي يكاد يُحوِّل سفيرتنا إلى إبداعٍ باهت رغم كل ما ربطنا بالفيلم، ورغم تحفظاتي الشديدة على الأداء النمطي لجون واين، لكنه في «الرجل الهادئ» كان مختلفًا تمامًا، مليئًا بأجواء البهجة والروح المرحة، وتلافي نمطية أدوار الكاوبوي التي أشبعنا بها. ولم نرَ تلك العيوب في صياغة القصة التي عرفناها في الفيلم المصري، فعلى المستوى العائلي فإن الخناقة بين الزوج ونسيبه، سوف تولِّد على مر الزمن غصة كبيرة، ويمكن أن تسيء إلى شخصية بنت البلد التي ولَّدت الضغينة بين أخيها وزوجها، ففي الفيلم ليس هناك تبريرٌ لإقحام السفيرة عزيزة زوجها للحصول على المبايعة، وهي في الفيلم الأمريكي مجرد ورقة لها مقابل من الذهب، ترثها البنت من أهلها وتحصل عليها ليلة زفافها، وهذه عادات أيرلندية متوارثة،

سواء في أيرلندا، أو بين المهاجرين إلى أمريكا، وفي الفيلم فإن الزوج رمى بالوريقة والذهب في أتون النار، وعلى الفور قامت العروس بالتوجه إلى بيت الزوجية، وصار عليها أن تقطع مسافة طويلة أمام الناس. وفي مصر، فإن المقتبِس لم يجد المعادل الاجتماعي المصري المقابل لهذا الأمر، باعتبار أن عناوين الفيلم تقول إن كاتب الفيلم هو الأديب أمين يوسف غراب، وظل الأمر غير مقنع كلما شاهدنا الفيلم. أجمل ما في الفيلم الأمريكي هو الدور الذي جسده فيكتور مكلجلين، هو ضخم الجسم مثل عدلي كاسب، لكنه خفيف الظل جدًّا، بما يعني أنه ليس شريرًا، وبعد المشاجرة المضحكة التي يغرق طرفاها في الوحل، فإنه يقوم بتسليم المهر من الذهب إلى الأخت، ويذهب النسيبان إلى الحانة لتبادل الأنخاب، بما يعني أن العلاقات الأسرية تظل وطيدة، كما أن الزوجة تأخذ زوجها إلى الكوخ الجديد،

علمًا بأننا أمام واحدٍ من أفلام الوسترن التي برع جون فورد في تقديمها، وكان بطله دومًا جون واين.

بالطبع هناك اختلاف ملحوظ بين العالمين، ففي الفيلم الأمريكي نتعرف على عوالم مليئة بالبهجة وحب الحياة، فالأشخاص هم بولنديون أقاموا في الربوع الأمريكية، وللمرة الأولى يتخلى جون واين عن وقاره، ويقوم بتقبيل رفيقته أكثر من مرة في أماكن فاتنة من الطبيعة، يتمنى كل عاشق لو كان هناك. ولن أنسى أبدًا مشهد الحبيبين تحت المطر، يمنحها سترته ويتبلل قميصه، وتلفه بعناقها، ورغم كل الحب فإنها تعايره بأنه جبانٌ لا يستطيع إحضار مهرها من أخيها، وشون الزوج هذا ملاكم قديم اعتزل اللعبة بسبب أنه تسبب في موت منافسه على الحلبة، فقرر أن يكون مسالمًا تمامًا، ومن هنا جاءت تسمية الرجل الهادئ، فهو لا يريد اللجوء إلى الملاكمة. وبالطبع فإن الأمر يختلف بالنسبة للمدرس الذي يتغلب على جزارٍ متعافٍ قوي.

وهناك مشاهد متواجدة في الفيلمين، منها قيام الزوج بضرب زوجته أمام أخيها، بقصد إهانتها، فكما أشرنا فإن المعركة اكتست بلون الدعابة، كما أن مشهد السرير الذي ينكسر في ليلة الزفاف وساعة الصلح، يبدو بالغ السحر على يدي جون فورد. كما تشابهت المواقف حين قرر الزوج أن يفترش الأرض ولا ينام إلى جوار عروسه، والسرير الذي ينكسر مرةً واحدة في الفيلم الأمريكي ومرتين في السفيرة عزيزة.

كان الزوج حازمًا مع عروسه وهي تخبره أنها سوف تصير له بعد أن يسترد الوديعة من الأخ، بما يعني أنه ليس في حاجةٍ إليها، فتؤدي له كافة الخدمات المنزلية عدا أن تعطيه جسدها إلا بعد أن تأخذ مهرها، فما كان من العريس إلا أن قَبَّل زوجه وحملها بين ذراعه، ليرمي بها فوق الفراش الذي يتكسر.

هناك فارق آخر، فالزوجة مصرة على أن تحصل على المهر، ليس لأنها تريده، بل لأن هذه هي العادات الأيرلندية، فهي سرعان ما تتقبل زوجها وأخاها، ويتم تبادل النخب وتناول الغداء معًا، ولعل هذا يختلف عن جو العنف والكراهية التي زرعتها الأخت بين الرجلين.

من أجمل ما في الفيلم علاقات الشد والجذب التي تدور بين الزوجين ماري وشون، جسَّدها ثنائيٌّ عمِلا معًا كثيرًا في السينما الأمريكية، وهما جون واين ومورين أوهارا، فهي نافرة دومًا، حتى ينتهي المشهد بين ذراعيه وهي تشتهيه بقوة.

الفيلم المصري كتبه أمين يوسف غراب، الأديب الذي اكتشفنا هنا أنه يقتبس أفلامه. أما طلبة رضوان فإن أعماله الأخرى ذات مصادر أجنبية، ومنها «قصة ممنوعة» المأخوذ

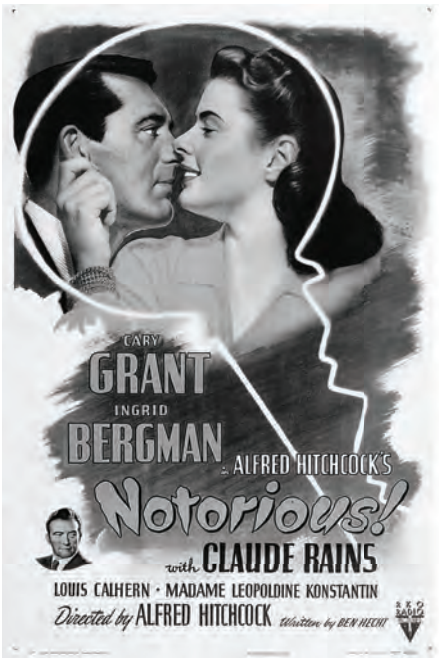
عن «مدرسة الأزواج» لموليير، ويجب البحث عن أصول فيلمه «المصيدة» التي من المؤكد أن أجواءها «ويسترن»، بما يعني أهمية اكتشاف المزيد من المجهول. ففيلم «الرجل الهادئ» مأخوذ عن روايةٍ أيرلندية باسم «موقع أمسية السبت»، للكاتب موريس والش منشورة عام ١٩٣٣م.

(١-١٠) قضية سميحة بدران

ليس في نيتنا أبدًا الكتابة عن الأفلام الحديثة، وغالبًا ما نتوقف عند أفلام الأربعينيات وأوائل الخمسينيات في مصر، لكن المصادفة وحدها أكدت أن هذا الفيلم ينتمي إلى عام ١٩٤٦م رغم حداثة إنتاج طبعته المصرية، فكاتبه راح يفتش في الأفلام القديمة حتى وجد ضالته في فيلم أخرجه ألفريد هيتشكوك باسم «سيئة السمعة»، قام ببطولته كاري جرانت وإنجريد برجمان، حول قيام جهاز المخابرات الأمريكي بدس امرأة يحبها ضابط. إنها نفس حكاية «قضية سميحة بدران» مع إضافاتٍ تناسب الزمان والمكان.

وهو الفيلم الثاني الذي جمع بين المخرجة إيناس الدغيدي ونبيلة عبيد. الفيلم كتب قصته فيصل ندا، وكان السيناريو والحوار من نصيب عبد الحي أديب، وهو يدور بين عالم رجال الأعمال الذين صاروا في العَقد ما قبل الأخير من القرن العشرين، بالغي الفساد في منظور السينما، ويمكن لرجل الأعمال الفاسد أن يفعل أي شيء للهروب من مصيره، حتى لو اضطر للزواج من الصحفية التي تترصده، وتكتب عنه تحقيقًا يفضح نشاطه، إنه عالمٌ متشابك، تبدو فيه المرأة هنا مختلفة تمامًا. وكررت نبيلة عبيد الدور بعد سنواتٍ في فيلم «هدى ومعالي الوزير» لسعيد مرزوق، الذي استعان ببعض أفراد فريق الفيلم مجددًا، ومنهم يوسف شعبان.

نحن لم نبتعد عن قضايا المجتمع في تلك الحقبة، فالفيلم قراءة لإحدى الجرائم التي تتبناها الصحافة، أغلبها حول الفساد، وكيف تبدو الصحافة، من خلال اسم الصحفية سميحة بدران، نموذجًا حيًّا لمكافحة الفاسدين الذين يتوالدون بسرعةٍ فائقة، والمرأة في الفيلمين تبدو أقرب إلى البطل الفردي الذي يواجه التجمعات الفاسدة بكل ما بها من قوى ونعومة وجبروت. لكن رجل الأعمال في فيلم هيتشكوك استهان بالأمن القومي الأمريكي فصار خائنًا. والصحفية هنا تدخل عرين الأسد، وتتزوج من الرجل الذي يدبر لها سبل القضاء عليها، ويتم ذلك تحت مراقبة زوجته الأولى وشريكته زهيرة، وأخيها، أي إن سميحة هنا تعارك مثلثًا بأكمله، وإلى جانبها ضابط الشرطة الذي يحبها، ويجسد الدور



محمد وفيق في شخصيةٍ معادلة لـ كاري جرانت، وهو يأمل أن تكون سميحة زوجته، إلا أنه لا يتخلى عنها ويقف لمساندتها.

من المهم الإشارة إلى أن إيناس الدغيدي قامت فقط بتنفيذ السيناريو، ولا أعتقد أنها كانت تعرف، ربما حتى الآن، أن الفيلم مأخوذ عن فيلم لألفريد هيتشكوك، الذي يمنح لكل فيلم من أفلامه جوًّا خاصًّا من خلال أشخاصٍ عددهم محدود. لكن السيناريو المصري ضاعف عدد الشخصيات كي تشتد الصراعات، ويجب أن نعرف أنه لا يعني شيئًا أن يكون للفيلم أي دور بقضايا المرأة، خاصة أننا أمام امرأتين تتنافسان على رجلٍ واحد، الأولى تزوجته، والثانية متزوجة منه في الأصل، ونحن أمام أجواءٍ بوليسية في المقام الأول، تتبعها المغامرات والحركة، وفي النهاية فإن الفاسدين تنكشف أمورهم.

نحن هنا أمام امرأةٍ وقورة لديها همٌّ اجتماعي، تفرغت لعملها فلم تكن لديها حياة اجتماعية، وقد رأيناها في بداية الأحداث ترتدي زي سيدة شعبية ومعها الضابط للإيقاع بالفاسدين، إلا أن زهيرة صاحبة المشروع تفلت من الكمين، ونفهم فيما بعد أنها زوجة

لرجل الأعمال يوسف. أما كمال الضابط فهو أيضًا رجل متفرغ لعمله، وهو من طرفه يردد: «مكتوب علي أن أحب امرأة كي يتزوجها شخص آخر» وهكذا تتأرجح علاقته بسميحة بدران طوال الأحداث.

الآن، وبعد عقودٍ من عرض الفيلم، يمكن الحديث عنه تبعًا للظروف الفنية والاجتماعية التي كانت موجودة في نهاية الثمانينيات، ومنها التحول الذي حدث للمخرجة إيناس الدغيدي، التي عرفت بعد تلك الآونة باسم الجريئة، حين وضعت الجنس والإغراء في أولويات اهتماماتها، وبدت في أفلام تلك المرحلة غير منتبهة تمامًا لفتنة الممثلات التي تعمل معهن، خاصة نبيلة عبيد، كما رأينا مجرد امرأة أقرب إلى خشونة الرجل، تقوم بالعمليات الصحفية الخطرة، وتتزوج عن غير حب، ولا تلتفت إلى الضابط الذي يخبرها أنه وجه السعد على النساء، فما إن يقع في غرام إحداهن حتى تتزوج من غيره، وبالتالي فالفيلم يخلو تقريبًا من الحس الرومانسي، ولا شك أن زهيرة زوجة يوسف وشقيقة عباس، امرأة فاتنة الجسد، تجسدها هياتم، تشعر بالغيرة على زوجها، وتسعى للتخلص من زوجته الرسمية سميحة بدران، مما يوسع دائرة الخصوم والمخاطر، وأنت تشعر أن الأجواء الأسرية محفوفة بالمؤامرات والمكائد، وتدبير خطط للقتل، والتخلص من الزوجة سواء بيد زوجها أو عن طريق زهيرة.

ومن سمات هذا العصر أيضًا أن المنافسة التي كانت تتم بين أبرز نجمات الشاشة تنعكس في العاملين في أفلام كل طرف، وأيضًا في عناوين الأفلام؛ فقد اختارت نبيلة عبيد العديد من المخرجين للتعامل معهم بعد أشرف فهمي، ومنهم إيناس الدغيدي، وعلي عبد الخالق، وعاطف الطيب. أما نادية الجندي فكان لها مخرج مفضل في المقام الأول هو نادر جلال، وكاتب سيناريو لا يتغير هو بشير الديك، ومن هنا بدا اسم فيلم «قضية سميحة بدران» مقاربًا لاسم «ملف سامية شعراوي»، رغم المساحة البعيدة بين موضوعات الأفلام. ونحن لن نتوقف عند المقارنة، لكن لا بد من الإشارة إليها، ونحن نتحدث عن جذور فيلم «قضية سميحة بدران»، ومع أبرز مخرجة في تلك الآونة، كم تمنيت أن تقوم إيناس بوضع لمسات امرأة تخرج فيلمًا بطلته الرئيسية امرأة، بينما الرجال هم الكواكب تدور حول النجم. ففي هذا النوع من القصص يبدو الأشخاص بلا جذور، لا نعرف عنهم أي شيء سوى ما هو موكول إليهم من مهماتٍ عليهم إنجازها، لا توجد هذه الجذور لكافة الشخصيات، فسميحة بدران بلا أهلٍ ولا عزوة، ولا أم، وينعكس الأمر على الضابط كمال. وفي هذا النوع من الأفلام يتخفف السيناريو من وجود الأطفال، ليصير الهدف الإيقاع بأفراد العصابة، وهذا وحده يكفي.

(١-١١) أنا وابنتي والحب

كي أكتب المقال الذي بين يديك كان لا بد من مشاهدة فيلمين بعنوان «لوليتا»؛ أخرج أولهما ستانلي كوبريك ١٩٦٢م، والفيلم الذي أخرجه أدريان لين ١٩٩٧م، والفيلم المصري «أنا وابنتي والحب» إخراج محمد راضي ١٩٧٣م، وكنت قد قرأت قبل سنوات الترجمة المنشورة للرواية التي كتبها فلادمير نابوكوف ١٩٥٧م، وهي الرواية التي مُنعت في بلادٍ كثيرة لجرأتها، والحق أنني لا يمكن أن أستمتع بالمشاهدة أو الكتابة إلا إذا فعلت ذلك، فما أروع المقارنة بين أعمالٍ سينمائية مأخوذة عن مصدر. والحقيقة لا أعرف إلى أي مصدرٍ رجع كاتب السيناريو عزت الأمير، هل إلى فيلم ستانلي كوبريك، أم إلى الطبعات الشعبية المترجمة المختصرة من الرواية، ولكن أجمل ما في النص الأدبي هو حالة الهوس الشديد التي يكتب بها السجين هيبولت عن حبيبته الصغيرة لوليتا، وهو ينطق باسمها في السطور الأولى حرفًا حرفًا، كأنه يلعقها، وكما أشرنا من قبل فإن الفيلم تم إنتاجه في مصر، في فترةٍ أصاب المخرجين حالة من الهوس في تناول المحرمات، واليوم تتكرر نفس الحكاية مع فيلم «امرأة عاشقة»، ليس فقط أن كاتب السيناريو لا يذكر المصدر الأجنبي، بل يكتب أنه مؤلف القصة والسيناريو والحوار، رغم أن الأمر معروف، ونحن هنا لسنا أمام كاتب سيناريو محترف، فهذا هو الفيلم الأول لعزت الأمير، الذي عمل لسنواتٍ في دار الهلال، وكان كاتبًا سينمائيًّا، وممثلًا. فالرواية لم تصدر كاملة في مصر، ولكنني أجزم أنه قرأ الرواية مختصرة. وفي الفيلم لا يتكلم العاشق من السجن، بل من السيارة التي يركبها، في انتظار أن يتم القبض عليه، أما الفيلم المصري فهو يحكي عن الماضي الأول للبطل الذي خسر حبيبته الصغيرة بسفرها إلى الخارج، ولذا فمن السهولة أن يقع في حب الفتاة سمر. وبالنسبة للنص فإن نابوكوف أسس لعقدةٍ نفسية أو جنسية تقوم بين طفلةٍ في الرابعة عشر ورجل في الأربعين، ويكون الحب متبادلًا غالبًا. وفي كافة النصوص فإن العاشق الناضج اتخذ من الأم جسرًا كي يبقى إلى جوار حبيبته الصغيرة التي تسلل إليها عاطفيًّا ببطءٍ ملحوظ، وقام بالتخلص من الأم بالقتل، وهذا أمر لم يحدث في الفيلم المصري، رغم أن أحمد سعي حثيثًا لتدبير السم للتخلص من الأم.

في الفيلمين الأمريكيين، أسوةً بالرواية، فإن هيبولت تخلص من الأم كي ينفرد بالابنة الصغيرة التي صارت عشيقته لفترةٍ طويلة، وعندما أراد امتلاك الفتاة ذهب لاستحضارها مدعيًا أن الأم مريضة وتحتاج إلى رؤية الابنة، وفي الطريق تعمد إطالة الصحبة، وبات

أنا وابنتى والحب

لوليتا

معها في سريرٍ واحد في الفندق، وأبلغها فيما بعد أن الأم ماتت، وما لبثت أن تغلبت على أحزانها لتصير عشيقته. ولأنه هو الذي يحكي فقد ظل سلوكها غامضًا، وعرفنا فيما بعد أن رجلًا كان يستخدمها في ممارسة الجنس العنيف، إلا أنها هربت من زوج أمها لتعيش مع عشيقها تشارلز وتتزوجه وتحمل منه. وحسب عناوين الفيلم المصري، فإنه رغم أن زوج الأم هو الذي يحكي، فإن الفيلم يعطي مساحةً كبيرة للنجمة هند رستم، ويأتي اسمها قبل الجميع، ورغم أن الرجل فكر في وضع السم للمرأة فإنها لم تمت، وقد خدع الرجل المرأتين، فعادت سحر من رحلة الأقصر لتفاجأ أن أمها تتزوج من حبيبها، وهنا تتكشف العلاقات ويخرج الرجل من حياة المرأتين دون أي خسائر طويلة للمرأتين.

لم يجتهد عزت الأمير كثيرًا وهو يرجع إلى النص، إلا في أمورٍ معينة، فهو قد أضاف حكاية ميراث الفندق عن أبيه، وهو أمرٌ غير موجود في النص، لكن في نهاية الفيلم فإن أحمد يمتص اسم حبيبته مثل ما فعل همبرت مع لوليتا، وبعد الزواج من أمها أحس أنه والد لابنة زوجته، لكن الأمور كانت قد تكشفت. لا شك أن الفيلم لم يشأ إخفاء الأم، وبالتالي لم تمت سعاد، وقد كان كشف المشاعر سببًا أن تقترب الأم من ابنتها بعد عتابٍ عابر، ويعود أحمد إلى الإسكندرية دون عقاب سماوي، وبالتالي فقد تم حذف الشخص الثاني في حياة المراهقة. تعترف سحر أن هذا الحب نوعٌ من الحب البديل لأبٍ مات، وليس موجودًا في حياة البنت وأمها، لكن المواجهة بين المرأتين تكشف مدى حرمان كلٍّ منهما، أما أحمد فإنه يعود إلى الإسكندرية دون أي خسائر ممكنة.

من المهم الإشارة إلى أن محمد راضي كان منجذبًا في هذه الفترة للحديث عن العلاقات المنوعة داخل مجال الأسرة، فهو صاحب فيلم «الحاجز» عام ١٩٧٢م، حول علاقة حب تربط بين زوجة وشقيق زوجها الذي يعيش مع الزوجين تحت سقفٍ واحد.

(١-١٢) امرأة عاشقة

لا يمكن لأحدٍ من أبناء جيلي أن ينسى فيلم «فيدرا الآثمة» حسب عنوانه التجاري في مصر، إخراج جول داسان، وبطولة ميلينا ميركوري وأنتوني بيركنز وراف فالوني، الذي عُرض عندنا عام ١٩٦٢م. وهو فيلم يوناني فرنسي أمريكي استوحاه المخرج في رؤيةٍ معاصرة لمسرحية فيدرا تأليف يوربيدس، وقد أعاد الفرنسي راسين صياغتها بمنظور عصره، وهي تدور حول قصة حب محرم بين شابٍّ وزوجة أبيه تنتهي بموتهما، أسوة بكافة المسرحيات المأساوية في تاريخ الفنون، وهي مسرحية يرى النقاد أن الحب قدر في المقام الأول، ولا يمكن لأصحابه الرجوع عنه، أو السيطرة عليه، وهم يعرفون خطاياهم، فالشاب الذي يصر دومًا على مناداة امرأة أبيه بأمي، لن يستطيع أبدًا مقاومة مصيره الذي ينتظره.

لا أنسى قط حيوية الفيلم وغرابة موضوعه، وأذكر أنني وقعت في هوى ميلينا ميركوري التي جسدت مثل هذه الأدوار على المسرح أو السينما. والغريب أنه بعد عشر سنوات، فإن المخرج أشرف فهمي مع اثنين من كتاب السيناريو أسند إلى شادية دورين في فيلمين؛ الأول: هو «امرأة عاشقة»، أما الثاني: فهو «رغبات ممنوعة»، الثاني لم يعرض بالمرة في دور العرض، أما الفيلم الأول «امرأة عاشقة» الذي كتبه مصطفى محرم فهو نسخة ممسوخة وجامدة من فيلم «فيدرا»، رغم أنه من بطولة شادية ومحمود مرسي وحسين فهمي. في هذا الفيلم تقع زوجة الأب في غرام ابن زوجها، ويبادلها الحب. أما «رغبات ممنوعة» الذي كتبه صبري موسى، ففيه علاقة ملموسة بين أبٍ وابنته العانس في منطقة الملاحات.

(ملحوظة: هناك فيلم ثالث جمع بين شادية ومحمود مرسي وحسين فهمي، وأشرف فهمي باسم «أمواج بلا شاطئ»، حول شاب يُصدم في علاقةٍ بين أمه ومدير أعمالها، فينتقم منهما ويتزوج أول عاهرة يلتقطها عند الشاطئ.)

شهدت السينما المصرية فترتين اهتمت فيهما بتقديم قصص المحرمات، مثل الخمسينيات، في أفلامٍ منها «رنة الخلخال» و«نساء محرمات» وهما من إخراج محمود

ذو الفقار، وأيضًا «غلطة حبيبي» للسيد بدير، و«امرأة في الطريق» لعز الدين ذو الفقار، الذي تمت إعادته باسم «شوق» لأشرف فهمي أيضًا، الذي بدا كأنه امتلك حماس محمود ذو الفقار في تقديم هذه النوعية من الأفلام.

نعم، الفيلم اليوناني شهد مرحلة خصوبة كبيرة للمخرج الذي كان متزوجًا من ميلينا ميركوري وأخرج لها أغلب أفلامها، حيث عملا معًا في أفلامٍ مأخوذة عن نصوصٍ أدبية. والحقيقة أن مشاهدة الفيلم المصري بدون الأمريكي أشبه بوجبة عشاء بدون المشهيات، وفي النص المسرحي اليوناني والفرنسي، فإن الاثنين سرعان ما وقعا في الخطيئة، لكن هذا غير ملموس في الفيلم المصري.

حسب العناوين الخاصة بالفيلم فإنه عن أسطورة فيدرا الإغريقية، رغم أنها ملحمة، وقد جاء أن مصطفى محرم هو كاتب القصة والسيناريو والحوار. المفروض أنه اقتبس الفيلم بالتمام عن الفيلم اليوناني، حيث تدور الأحداث في عالم كبار الرأسماليين، فالأب يمتلك الكثير من المشاريع، ولديه زوجة ينشغل عنها كثيرًا بأعماله، ومشاريعه المالية، وسوف يظل على حاله كأنه يفتح الباب لكلٍّ من زوجته وابنه أن يقعا في الإثم باعتباره

قدَرًا لا يمكن لأحدٍ أن يقاوم سحره. الشخصيات نفسها في الفيلم الأجنبي تتكرر في الفيلم المصري، إسماعيل الأب هو رجل الأعمال، وليلى هي زوجته الثانية التي تعيش معه الآن، ورغم رقتها الشديدة فإنها لا تستطيع أن تجعله يخصص لها وقتًا، أما الابن أحمد الذي على وشك التخرج في الجامعة، بعد أن ظل يعيش مع أمه إلى أن ماتت، فأتى به الأب إلى القاهرة كي يعيش في بيته، هنا يحدث تسكين الأشخاص، ميلينا ميركوري في دور زوجة الأب إلى ليلى التي تجسدها شادية، وأنتوني بيركنز الذي يؤدي دور الابن أليكسيس، ويجسده هنا حسين فهمي، بينما يبدو هناك اختلاف واضح بين كلٍّ من راف فالوني الممثل الإيطالي الذي جسد دور الأب، وبين محمود مرسي الذي بدا حادًّا أكثر من اللازم في أغلب مشاهده، بينما فالوني في دور ثانوس قد كان حاضرًا ببهجته ومرحه الشديد، مستمتعًا بما يملك من زوجة وابن وثروة وشباب، أما الممثلة مديحة حمدي، التي جسدت دور ميرفت أو الحب البديل، فإنها كانت تمثل الأمل في كافة أدوارها في تلك الفترة. أهمية الفيلم هي حدود العلاقة بين ليلى وابن زوجها، إنها علاقة محرمة لدى الجميع، وفي الفيلم فإن هناك اتهامًا للأب أن انشغاله عن زوجته دفع المرأة إلى علاقةٍ مصيرية مأساوية، فالأب يطلب من ليلى أن تذهب إليه في الإسكندرية حين يترك البيت للمرة الثانية، وتذهب طاعة لزوجها، بعد أن ألح عليها، كما أن الأب يخطط أن يزوج ابنه لميرفت ابنة شريكه في المشاريع؛ لأنه في هذه الحال سوف يتوج الزواج بالمال، الرجل الذي يفكر بعقليةٍ وحيدة عنيدة لا يتسم بمرونة، فهو لا يخصص وقتًا لزوجته. وفي أثناء رحلة عمل طويلة للأب فإن الشاب يصاحب زوجة أبيه إلى الأماكن التي يتقاربان فيها، ومنها حفل رأس السنة الذي يضم أقرانه من الشباب، حيث يعانقها ويقبلها قبل أن تخرج.

وعندما تذهب ليلى إلى الإسكندرية لإقناعه بالعدول عن ترك خطيبته، فإنها كانت تعرف أنها لن تستطيع المقاومة أبدًا، وتحدث المضاجعة فوق رمال الشاطئ.

من الواضح أن أسبابًا عديدة لا نعرفها أدت إلى اختصار النهاية، ما أفقد الفيلم طعمه المأساوي الموجود في نص مسرحية يوربيدس، والموجود بالقوة نفسها في فيلم جول داسان، ففي فيلم أشرف فهمي فإن ليلى عندما تذهب إلى ابن زوجها الذي تحبه في الإسكندرية، كانت تعرف المصير فلم تقاوم، وسرعان ما استسلمت، فهي ترضخ لقبلاته المتكررة، ثم ينزل بها فوق الرمل، بما يعني أن الاثنين وقعا في الخطيئة الكبرى. نرى الشاب ينهض بعد فعلته، أما هي فإنها تركب السيارة عائدة إلى القاهرة، وتقود السيارة بسرعةٍ قبل أن تنقلب بها من فوق الطريق، كأنما السماء تعاقبها وحدها على ما ارتكبت، وباعتبار أن الرجال في السينما المصرية في الغالب لا يموتون بسبب الخطيئة. أما النهاية

عند جول داسان فإنها أكثر قبولًا، مليئة بالتفاصيل، وتمس كافة الأشخاص الذين في إطار الحكاية، فالثري ثانوس الذي يعمل في تجارة السفن، هو أشبه بالثري اليوناني أوناسيس، يهدي زوجته الجديدة فيدرا سفينةً كبيرة جديدة تحمل اسمها، وفي نهاية الفيلم، وعندما تتعاظم الأحداث، فإن الأنباء تأتي بأن السفينة غرقت ببحارتها، وتأتي النساء متشحات بالسواد مثل حاملات القرابين لمعرفة أسماء الموتى، وعندما تدخل فيدرا على زوجها مرتدية ملابسها البيضاء، وتخلو إليه لتخبره أنها عاشقة لابنه، ثم تخرج ليستدعي الرجل ابنه ويواجهه بما قالت فيدرا، ويضربه ضربًا مبرحًا، ويهرب العاشق الآثم إلى الجراج لتضعه فيدرا أسفل صنبور المياه وتقوم بغسل وجهه وسط عناق، كي يركب سيارته ويتركها، وينطلق بها بسرعةٍ هائلة في الخواء وتنزلق به إلى المنحدر. وفي المشهد الموازي، وعن طريق التقاطع، فإن فيدرا تطلب من وصيفتها أن تأتيها بالقناع لتضعه على عينيها، وتخبر الوصيفة أنها تعرف كل شيء، وفي تلك اللحظات يبدأ الأب ثانوس في تلاوة أسماء الموتى أمام أهالي البحارة، وإنه الموت المأساوي يلحق بالجميع، وليس فقط بالزوجة الآثمة. ومن هنا فإن الفيلم المصري اختصر أجواء المأساة الحقيقية؛ خاصة لأن الفيلم لم يذكر مهنة إسماعيل، وكل ما نعرفه عنه أنه منشغل ولديه سفريات وصفقات، وبالتالي فإننا أمام فيلمٍ فقير للغاية. كما أن الفتاة التي تحب أليكسيس تحدث بينها وبين فيدرا مواجهة، وتكاشفها إليزابيث بالحقيقة، كما أن الفيلم بالطبع قام بتبديل الرحلة الباريسية التي قام بها أليكسيس والمرأة إلى فرنسا بمناسبة نجاح الشاب، أما الفيلم المصري فاكتفى بسفر الأب لعمل صفقة خارج البلاد، وفي باريس كانت الفرصة للتقارب بين العاشقين.

من المضحكات هنا وسط كل المبكيات أن المتفرج على فيلم داسان قد استمع إلى موسيقى ثيودوراكس صاحب مقطوعة «زوربا»، لكن في فيلم أشرف فهمي اقتبسوا موسيقى فيلم «الأب الروحي» لنينو روتا الذي كان جديدًا في تلك الآونة.

الفصل الثالث

المصادر الفرنسية في السينما المصرية

إذا كانت السينما الأمريكية هي الأم الرءوم للنصوص السينمائية المصرية، فإن الأدب الفرنسي الشعبي هو الأب غير الشرعي لهذه النصوص، حيث راح السينمائيون يبحثون عن حكايات ميلودرامية مسلية في خبايا الروايات الشعبية المكتوبة باللغة الفرنسية، وأغلب هذه الروايات لا يتمتع بأي أهميةٍ تُذكر، سواء في جانب النقد أو التواجد الأدبي على الساحة. وسوف نرى أن أيًّا من السينما العالمية، بما فيها السينما الفرنسية ذاتها، قد تجاهلت هذا النوع من الروايات المكتوب في فرنسا، وأن السينما في مصر حاولت دائمًا الانتساب إلى هذا الأب غير الشرعي بكل ما تملك من قُوى، وهي تارة تحاول الاعتراف به وتارة أخرى تنكره وتتجاهله. وحكايات هذه الروايات تدور في عالمٍ أسري عن الابن العاق، والأب الضال، وبائعة الخبز التي خرجت من السجن كي تبحث عن أولادها، وزوجة الأب المتسلطة على أعضاء الأسرة.

ومن أهم كُتَّاب الرواية الشعبية الذين اعتمدت عليهم السينما المصرية: هنري مرجيه، وجول ماري، وجورج أونيه، ودوري دجوفيه، وبيير كورسيل ... وآخرون.

أما النصوص الأدبية المشهورة لكتَّابٍ عُرفوا بأهميةٍ خاصة، فإن السينما راحت تبحث عن نصوصٍ بعينها لتقديمها حول نفس الموضوعات، وهناك روايات مدللة بشكلٍ خاص تأليف كتَّاب مشهورين عرفت طريقها العديد من المرات إلى شاشة السينما؛ مثل «الكونت دي مونت كريستو» لألكسندر دوماس، و«البؤساء» لفيكتور هوجو، و«تيريز راكان» لإميل زولا، ومسرحية Le Cid لبيير كورني ومسرحية «فاني» لمارسيل بانيول ... وغيرها من النصوص الأديبة.

وجميع هذه الأعمال قائمة على الحكايات الميلودرامية؛ لذا فإن المخرجين وكتاب السيناريو راحوا يبحثون عن مصادرهم في الروايات الشعبية، بل يعيدون إخراج نفس الرواية أكثر من مرة، مثل ما فعل هنري بركات وحسن الإمام وحلمي رفلة.

وإذا كان هذا هو حال الروايات الشعبية، فسوف نرى أن السينما قد تجاهلت التيارات الأدبية الطليعية التي ظهرت في القرن العشرين، والتي أبدعت الروايات المليئة بالتجريب، ومحاولة الخروج من المألوف؛ فلم يُقدَّم من أدب ألبير كامو مثلًا سوى مسرحية «سوء تفاهم» حول الأم التي تقتل ابنها دون أن تعرف حقيقته. بينما كانت العلاقة مبتورة تمامًا بكل اتجاهات الأدب في القرن العشرين. وإن كانت السينما المصرية قد اقتربت بشيءٍ من الحذر من بعض أفلام سينما الحركة الفرنسية، وهي أفلام مصنوعة على الطريقة الأمريكية.

إذا أردنا أن نبدأ برواية «كارمن» Carmen؛ فلأنها أحد النصوص الأدبية المفضلة لدى السينمائيين، ليس فقط في مصر بل في جميع أنحاء العالم، فقد حوَّلها المبدعون إلى نصوصٍ سينمائية ومسرحيات وأوبريتات عالمية، كما راح المخرجون يعزفون على أوتار موضوعها عشرات المرات، تارة في إطارٍ استعراضي، وأخرى في شكلٍ معاصر، وثالثة بشكلٍ تجريبي، أو هو ممزوج بالباليه. وكثيرًا ما كان النص يعتمد على الحدوتة الجذابة فيه. وقد تحولت كارمن إلى امرأةٍ زنجية في بعض الأفلام، ولكنها ظلت دائمًا الغجرية الحسناء التي تخلب لُب الرجال، لكن رجلًا واحدًا لا يمكن أن يمتلك عواطفها. وقد بلغ عدد المرات التي ظهرت فيها «كارمن» على الشاشة قرابة الثلاثين مرة، ومن أشهر هذه المعالجات تلك التي أخرجها جاك فيريه في عام ١٩٤٨م، وجسدت شخصية كارمن الممثلة ريتا هيوارث، كما أن الخماسية السينمائية التي أُخرجَت في النصف الأول من الثمانينيات في كلٍّ من فرنسا وإيطاليا وإسبانيا، قد استطاعت أن تعطي للقصة الأدبية قيمة أهم من الرواية الأصلية، وأشد أصالة وعمقًا، وهي خمسة أفلام أخرجها على حدة كلٌّ من فرانشيسكو روزي، وكارلوس ساورا، وجودار وبيتر لوك. وظهرت في مصر مرتين هما: «الشيطان امرأة» لنيازي مصطفى عام ١٩٧٢م، و«امرأة بلا قيد» لهنري بركات عام ١٩٧٩م.

ورواية «كارمن» هي في الأصل أقصوصة طويلة نشرها بروسبير ميريميه في القرن الماضي ضمن مجموعة أخرى من رواياته القصيرة، وهي مصاغة بأسلوبٍ أدبي راقٍ في عباراتٍ موجزة تعبِّر عن جوٍّ مليء بالقلق والتوتر، حول رجل من الشرطة يختلط بحكم عمله بالناس، يقع في غرام إحدى بنات الغجر التي تبدي في أول الأمر مقاومة حتى لا تقع

في غرامه، إلا أنها تمتثل شيئًا فشيئًا لأنوثتها، وعندما ترغب في التمرد على هذه العلاقة يقتلها عشيقها ويلقى مصيره.

وأهم ما في «كارمن» هو شخصية تلك الغجرية التي لا يمكن أن تنصاع لأي رغبات، تعيش على سجيَّتها، وتتصرف بتلقائية؛ تفعل ما تريد، تنام بلا قيدٍ يؤرق حلمها، تُلهب قلوب العشاق، إلا أنها عندما تود التخلص من عواطف الجندي الذي أحبها بجنون فإنه يقتلها. وقد صورها مؤلفها فتاة شقية خفيفة الظل لا تؤذي أحدًا، ولا ترتكب شرًّا، فهي تذهب إلى منقذها في سجنه، وتحضر له الطعام، ثم تطلب منه أن يزورها في منزلها لترد له الدين، مرددة بعد ذلك: «أنا في حلٍّ من وعدي». أما نيازي مصطفى فقد صورها فتاةً شريرة تقوم بتهريب غزل التريكو من المصنع الذي تعمل فيه، وهي تسعى إلى إيقاع حارس البوابة أمين في غرامها، كي تتمكن من تنفيذ عملياتها، وما يلبث الرجل أن

يصبح أداةً في يدها، ويتحول إلى خارجٍ على القانون مثلها. أما «نور» بركات فهي تعمل في التهريب، وتساعد العصابات على كسب الآلاف من الجنيهات. و«كارمن» كينج فيدور هي الأقرب إلى الفتاة البريئة، وإن كانت قد تحولت في النهاية إلى عشيقةٍ لرجلٍ آخر غير خوسيه، وقد صورها كل من فيدور وبركات على أنها غجرية من اللاتي يؤمنَّ بكشف الغيب عن طريق الفنجان. أما كارمن ميريميه فهي من البوهيميين الذين ينتشرون في إسبانيا ضمن العديد من طبقات الغجر، وتقول لخوسيه قبل أن يقتلها: «كنت أعرف أنك ستقتلني، ففي أول مرة رأيتك فيها شاهدت قَسًّا على باب منزلي، واليوم شاهدت قطًّا يمرق بين قدمي حصانك، هذا هو المكتوب علينا.»

وياسمينا في «الشيطان امرأة» تغري أمين بترك الخدمة، مثل ما فعلت نور مع الرقيب عبد الحميد، ثم تهرب معه بعد أن تَصور أنه قتل «أبو دومة» أحد رجال التهريب، وهي تسعى إلى تهريبه خارج البلاد مهما كان الثمن. وإذا كان خوسيه قد تحول إلى قاتل، إلا أنه لم يكن أبدًا ذلك الشرير الذي يقتل بلا سبب. ونور أقرب إلى كارمن عندما ترد الدَّين

إلى الرجل الذي أنقذها. وأن تدعو امرأة رجلًا إلى منزلها ليقضي معها ليلة حلوة يبدو شيئًا مقنعًا عند البوهيميين في جنوب إسبانيا، لكنه غريب على غجر مصر من الأعراب، وكل من نور وكارمن ترفضان الارتباط العاطفي بالشرطي في أول الأمر، ثم تتركه دون سبب مرددة: «ستكون كارمن حرة للأبد.» أما نور فتسقط عنها هذا المفهوم، وهي تردد: «أصبحت رجلي وهواك وافق هوايا.» ويُعتبر أدهم — المجرم — في فيلم بركات هو المعادل لشخصية لوكاس عند ميريميه، حيث إن ظهوره يكون سببًا لبدء المشاكل وإنهاء العلاقة بين العاشقين، مما يؤدي إلى أن يقتل خوسيه غجريته ويقوم بدفنها، فيضع فوق جثتها خاتمها الثمين وصليبًا صغيرًا، ثم يتجه إلى القرية ويعلن أنه قتل كارمن، ولكنه يفتخر أنه لن يخبر أحدًا بمكان مقبرتها. أما كارمن في الفيلمين المصريين فإنها تموت ويلقى كلا الرجلين جزاءهما.

أما الرواية الثانية التي أصبحت بمثابة الفرخة التي تبيض ذهبًا للمخرج المصري فهي «تيريز راكان» لإميل زولا، وهي رواية جيدة لا تنتمي بالطبع إلى الرواية الشعبية، ولكن حوادثها أقرب إلى ما يدور في هذه الروايات. وظهرت هذه الرواية ثلاث مرات في مصر. كما قدمها الفرنسيون والبريطانيون، فقد أخرجها مارسيل كارنيه عام ١٩٥٣م في فيلمٍ من بطولة سيمون سينيوريه، أما اليوناني جورج كوزماتوس فقد قدمها عام ١٩٧٢م تحت عنوان «خطيئة» Sin بطولة راكيل والش. وفي مصر كانت تجربة صلاح أبو سيف مع هذه الرواية جديرة بالاهتمام، حيث أخرجها عام ١٩٥١م تحت عنوان «لك يوم يا ظالم» عن سيناريو نجيب محفوظ وسيد بدير بالاشتراك مع المخرج صلاح أبو سيف. وهو نفس السيناريو الذي أعاد أبو سيف إخراجه من جديد في عام ١٩٧٨م تحت عنوان «المجرم». وبعد ذلك بعامين قدَّم أشرف فهمي حكايةً ريفية عن تيريز راكان تحت عنوان «الوحش في الإنسان»، كتبه عبد الحي أديب.

وتريز المصرية امرأة تعيش مع عمتها التي ربتها. هي خجول لا تعرف أن للدنيا حدودًا سوى جدران منزلها، لذا تعمل العجوز على أن تزوج المرأة من ابنها المعتوه، وتقبل هي عن رضاء، فلا شيء يتغير في الدنيا سوى أنها منسوبة إلى رجلٍ كان يعيش قريبًا منها. ويدخل إلى هذه الأسرة رجل، هو صديق للزوج، يرمي شباكه حول المرأة فيفتح في آفاقها طموحات لم تعهدها في نفسها. في أول الأمر تقاوم، ثم ما تلبث أن تخضع وتخون فراشها، ثم تمتثل له وتشترك معه في التخلص من الزوج. وفي نفس الغرفة تعيش مع زوجها الجديد، إلا أن الندم يتسرب إليها، فينهش الندم لحمها، فيقتل كل منهما الآخر

بعد حالة الكراهية التي أعقبت حبًّا آثمًا. فبعد قتل الزوج سعى الرجل إلى تعذيب العجوز التي صُدمت عندما عرفت الحقيقة.

وقد صاغ أبو سيف فيلميه في أجواءٍ شعبية، وجد نفسه متوافقًا مع رواية زولا التي صورت أسرة باريسية فقيرة تسكن حيًّا شعبيًّا في القرن الماضي، تمارس الحياكة من أجل قوت يومها. إلا أن أبو سيف أضاف شخصياتٍ جديدة مثل الجيران الطيبين، وصبي المحامي والمعلم الشهم.

وجميع الأفلام التي أُخرجت عن هذه الرواية اهتمت بالرجل القادم إلى الأسرة، بما فيها الأفلام الفرنسية والبريطانية، فعلى سبيل المثال، في فيلم المجرم نجد منير إنسانًا بلا عواطف، يفكر في الاستحواذ على زوجة زميله إنصاف، وفي أول الأمر يدفعها أن تهجر المنزل من أجله، ثم يدبر خطة لإغراقه في إحدى الترع ويتزوج من إنصاف، المرأة التي لم تتعلم التمرد يومًا، فمن السهل تحريكها كعرائس الماريونيت، فكما حركتها عمتها طيلة حياتها السابقة، فإن منير يحركها بنفس الكيفية. أما إلينا في فيلم كوزماتوس، فرغم أنها امرأة ريفية، فإنها لم تكن أبدًا مغلوبة على أمرها، وكانت العقل المدبر للتخلص من الزوج وعلى نفس الدرجة من الشر.

ويقول سعد الدين توفيق في كتابه «صلاح أبو سيف فنان الشعب»: «يلاحَظ أن الاقتباس هنا جيد للغاية، إذ لم يؤخذ من القصة الأصلية إلا الخط العريض فقط، أما التفاصيل والشخصيات والجو الشعبي فقد جاءت كلها محلية مائة في المائة، بحيث إن المتفرج لا يستطيع أن يدرك أنها قصةٌ مقتبسة.»

وأبرز ما في الأفلام المأخوذة عن تيريز راكان هو شخصية العمة، فهي موجودة بنفس الكيفية في كل الأفلام، تؤثر في سير الأحداث بشكلٍ إيجابي، فبعد أن يموت ابنها، وبعد أن تكتشف خيانة زوجة ابنها مع صديقه، تصاب بالخرس وهي تسمع اعتراف الخائنَين بما ارتكباه، ثم تحاول كشف جرم الاثنين أمام الجيران مرة تلو الأخرى دون جدوى.

أما البطل العائد من الخارج فهو إنسان يسعى إلى اشتهاء زوجة صديقه محمود ابن البلد في فيلم أشرف فهمي، فقد كان يحب «صدفة» قبل سفره مما يعطي للعلاقة بعضًا من الشرعية، وقد نقل المخرج أجواء فيلمه إلى منطقةٍ ريفية قريبة من أبي قير، حيث يتم تصنيع الطوب الأحمر. في بادئ الأمر يشعر المتفرج بشيءٍ من التعاطف مع العاشقَين اللذين فرقتهما الأزمنة، فها هو الرجل يجد حبيبته زوجة لرجلٍ أبله لا يستحقها، إلا أنه

بعد قتل سيد تتحول العلاقة بين العاشقين إلى جحيمٍ لا يطاق، فلا يقدر أي منهما على لمس الآخر، ويقتتلان كما لم يعتادا من قبل.

ورغم أن فيلم «لك يوم يا ظالم» هو أكثر الأفلام المأخوذة عن الرواية جودةً، إلا أن أيًّا من هذه الأفلام، بما فيها فيلم «خطيئة»، لا يرقى إلى مستوى الفيلم الذي أخرجه مارسيل كارنيه الذي لم يرق بدوره إلى الرواية التي سطرها قلم إميل زولا. الطريف أن أشرف فهمي اقتبس من زولا قصته، وأكسبها عنوان رواية أخرى له، وهي نفس الرواية التي قام ببطولتها جان جابان لحساب السينما الأمريكية عام ١٩٤١م.

ومن الروايات الجيدة أيضًا «الكونت دي مونت كريستو» Le Comte de Monte Cristo لألكسندر دوماس، وهي تدور حول إدموند دانت البحَّار الشاب الذي عاد إلى مدينته الصغيرة من أجل الزواج بحبيبته مرسيدس، إلا أن العودة تثير الغيرة في قلوب ثلاثة رجال نافسهم: واحد على قلب الفتاة، والآخر على وظيفته في السفينة، والثالث لحساباتٍ قديمة، فيتآمر الثلاثة عليه من أجل إدخاله السجن، أما نائب الحاكم فهو رجلٌ متعجرف وعسكري متسلط؛ لذا يسرع بزجه في السجن، وهو مكان رهيب فيه كافة ألوان القسوة، كما أنه معزولٌ عن الحياة، وبعد سنواتٍ يتمكن من الهروب، ويصبح ثريًّا عقب عثوره على الكنز الذي أرشده إليه الراهب الذي صادقه في الحبس، فيغير اسمه ويتحول إلى إنسانٍ آخر يسعى إلى الانتقام ممن زجوا به في السجن، الواحد تلو الآخر، بأسلوبٍ إنساني لا يخلو من دماثة خلق، ودون استخدام السلاح، أو دون أن يفقد دانت براءته التي عُهدت فيه.

حدوتة مليئة بالنبل والأخلاق السامية استطاعت أن تضع كاتبها على قمة أدباء عصره رغم سطحية رواياته الأخرى. والانتقام الذي يمارسه رجلٌ بريء تم اتهامه غدرًا، موضوعٌ محبب لدى الناس. لذا سارعت السينما العالمية والعربية إلى اقتباسها عدة مرات؛ فقدمها كرستيان جاك في عام ١٩٥٥م، ثم اقتبسها كلود ليلوش وروجيه بيجو في إطارٍ معاصر من خلال فيلمي: «الأذعر» و«الحساب العسير». أما السينما المصرية فقد قدمت الرواية ست مرات؛ من أشهرها ذلك السيناريو الذي قدمه بركات مرتين: الأول «أمير الانتقام» عام ١٩٥٠م، والثاني «أمير الدهاء» عام ١٩٦٤م حول حسن الهلالي في عصر المماليك، وهو بمثابة مطابقة لم تخرج كثيرًا عن رواية دوماس، كان الهلالي رجلًا نبيلًا، وفارسًا لا يستخدم سلاحه قط إلا كي يدافع عن نفسه. وكان كريستو واضحًا في ثوب أنور وجدي، إلا أن تنفيذ نفس السيناريو الذي جسده فريد شوقي لم يكن بنفس الجودة رغم إمكانات الإنتاج الأفضل.

أما سمير سيف فقد قدم موضوع إدمون دانت في فيلم «دائرة الانتقام» من خلال حكايةٍ مليئة بالعنف والدموية، خلت من النبل تمامًا، وأصبحت حكاية مجرم يبحث عن ثلاثة شركاء سابقين غرروا به يومًا في عملية سطو ارتكبها معهم، فراح يتفنن في كيفية قتلهم جسديًّا، وراح يطلق رصاصاته وحقده على الواحد تلو الآخر. وبينما سعى دي كريستو إلى التخلص من خصومه معنويًّا واجتماعيًّا، وامتثل لابتهالات حبيبته السابقة مرسيدس ألا يقتل ابنها، فإن جابر كان كتلة من الرذيلة، سواء مع النساء اللائي عرفهن، أو مع الرجال الذين أودعوه في السجن، فانتقم منهم بشرٍّ أكثر من شرورهم، مما أفقده تعاطف المتفرج مع انتقامه، وضاعت المعاني النبيلة المعروفة في عالم «دي مونت كريستو».

وقد جاءت حكاية سمير سيف لتتناسب مع تيار أفلام العنف الذي انتشر بشكلٍ ملحوظ في السينما المصرية منذ منتصف السبعينيات. وهي نفس السمة التي حدثت في الفيلم الخامس المقتبس عن رواية «غادة الكاميليا» وهو فيلم «السكاكيني» الذي ظهر عام ١٩٨٥م.

و«غادة الكاميليا» La Dame aux Camélias حكاية وردية دامية بلا أمل، عن غانيةٍ جميلة يخطب رجال المجتمع ودها، فيحبها شابٌّ من أسرةٍ نبيلة مما شكل تهديدًا على سمعة هذه الأسرة، فتحطم حبها فوق مائدة السمعة المهددة، ويقتلها الحب والتضحية ومرض السل.

وهذه الحكاية هي إحدى الحواديت المحببة بشكلٍ غريب لدى صناع السينما في العالم، وفي مصر؛ حيث تم إخراجها خمس مرات لتصبح مرجريت جوتييه فتاة عربية تنطق بلغة الضاد. وفي «ليلى» لتوجو مزراحي و«عهد الهوى» لبدرخان تصبح الغانية امرأة رقيقة يقع في غرامها طالبٌ قادم من الريف، ينتمي إلى أسرةٍ إقطاعية ثرية، وعلى الأب أن يأتي خصيصًا من القرية حيث يعيش؛ كي يقابل الفتاة ويخطب ودها من أجل أن تهجر ابنه. وقد اعتمد كلا الفيلمين على الغناء، سواء من قِبل ليلى مراد التي قامت بالدور في فيلم توجو مزراحي عام ١٩٤٢م، ثم من قِبل فريد الأطرش الذي جسد دور الشاب الذي يرسل زهور الحب دائمًا إلى حبيبته الغانية ويغني لها دومًا في عام ١٩٥٥م.

الغانية في هذه الأفلام جميعها تموت بمرض السل، وهي أداة طيعة لدى المجتمع الذي يتعامل معها، وتهب جسدها لَمن يدفع ويقدر، وتهب رجلًا منهم التضحية. ولأنها غانية فهي خاطئة في نظر أبناء المجتمع؛ لذا عليها أن تموت بشكلٍ دامٍ ومأساوي مما

يزيد من حدة الإعجاب بها، فهي ضحية دومًا، وإذا كان السل لم يعد مرض العصر القاتل، فإن المخدرات أصبحت آفة تقتل مرجريت جوتييه في فيلم «السكاكيني» لحسام الدين مصطفى عام ١٩٨٥م. أما أحمد ضياء الدين مخرج فيلم «عاشق الروح» عام ١٩٧٢م المقتبس عن رواية دوماس الابن، فيردد في حديثٍ صحفي منشور له: «ليست كل الأعمال صالحة للاقتباس، فالقصص الإنسانية قصص عالمية من الممكن اقتباسها في أي بيئة وأي عصر، أما القصص التي تعتمد على الأحداث فتكون على العكس مقتصرة على العصر والظروف التي حدثت فيها.»

تنضم رواية البؤساء Les Misérables لفيكتور هوجو إلى نوعية الروايات الفرنسية السابقة في موضوعها باعتبارها رواية شعبية، إلا أن كاتبها بتمكنه وقدرته استطاع أن يجعل منها تحفة أدبية راقية. وهي رواية مدللة دائمًا لدى صناع الأفلام والمسرحيات والاستعراضات الغنائية في العالم ومصر، ولأن الرواية فرنسية فقد قُدمت هناك عديدًا من المرات، ومن أشهرها ثلاث معالجات؛ الأولى: في عام ١٩٥٨م بطولة جان جابان، والثانية: عام ١٩٨٢م من إخراج روبير هوسين، وبطولة لينو فنتورا الذي جسد شخصية جان فالجان، والثالثة: عام ١٩٩٥م من إخراج كلود ليلوش وبطولة جان بول بلموندو. وهذه الرواية وجدت طريقها إلى السينما المصرية في فيلمين بنفس الاسم؛ الأول: في عام ١٩٤٣م لكمال سليم، ثم عام ١٩٧٨م لعاطف سالم. فقد تحول فالجان إلى الشرقاوي الذي هرب من السجن، وقضى فيه فترةً طويلة بتهمة سرقة رغيف لسد بطنه من الجوع، ومعه أبناء شقيقته. وفي السجن يلاقي معاملةً سيئة من ضابطٍ عُرفت عنه القسوة. وعقب هروبه من السجن يغيِّر اسمه ويبدأ في ممارسة حياة شريفة تحت اسم عبد الفتاح الشريف، فتبتسم له الحياة ويغدو من الرأسماليين. وفي أحد مصانعه يتعاطف مع العاملة درية التي اكتشفت إحدى زميلاتها زَلة لها، فعهدت بطفلها إلى شخصٍ يدير فندقًا. إلا أن رئيسة القسم تطردها مدعية أن الباشا هو الذي أمر بذلك، فأطاعت، وتلتقي درية بالباشا فتسبه وتبصق عليه.

ويلتقي الباشا بالضابط فهيم الذي أصبح مديرًا للسجن، ويرتاب بأمره، ويعمل على أن يزج به في السجن مرةً أخرى. وسط هذه المعاناة من المطاردات المعنوية، يشفق الباشا على درية فيصرف لها راتبًا ومسكنًا خاصًّا، وتصاب يومًا بمرضٍ خطير، فتبوح للباشا بسر ابنتها وتوصيه بها خيرًا، ثم تموت.

ومثل هذا الموضوع مفضل كثيرًا لدى صناع السينما حول الإنسان المقهور أو المجرم الذي يتوب، ولكنه مطارد من ماضٍ مظلم يسعى أن يجذبه إليه مرةً أخرى، ويشده أن

يدفع ثمن آثامه فيه. وبالنظر إلى التفاصيل الدقيقة للرواية والفيلمين المأخوذين عنها، سوف نلاحظ أن السينما قد صنعت من فالجان المصري شخصية نبيلة أقرب إلى «دي كريستو».

إذا كان هذا هو حال الروايات الأكثر أهمية المقتبسة عن الأدب الفرنسي، فإن الروايات الشعبية أقل شهرة، وهي أقرب إلى روايات الحب التي لاقت شهرة في الثلاثينيات. وإذا كان أصحاب الأفلام المقتبسة قد راحوا يستفيدون من هذه الروايات المترجمة، فإن البعض الآخر الذي يتحدث الفرنسية قد لجأ إلى المصادر المكتوبة بالفرنسية مباشرة؛ مثل: حسن الإمام وبركات وحلمي رفلة. وقد أشرنا إلى هذه الروايات وكتَّابها، وهي أقل شهرة وأهمية أدبية، كما أنها روايات أشبه بما يسمى عالميًّا best sellers. من هؤلاء الأدباء مثلًا جورج أونيه Georges Ohnet صاحب روايتي «ملك الحديد» Le Maître de forges و«حق الطفل» Les droits de l’enfant وعشرات من الروايات المماثلة. الرواية الأولى تدور حول الزوج الذي يكتشف في ليلة زفافه أن حبيبته تحب رجلًا آخر، فيتفق معها أن يعيشا زوجين بشكلٍ صوري حتى يتمكنا آجلًا من الانفصال. ولكن الحب يتولد بطيئًا في قلب الزوجة وتنسى ماضيها تمامًا.

هذه الرواية قدمتها السينما المصرية أربع مرات؛ المرة الأولى: لدى توجو مزراحي عام ١٩٤٢م بعنوان «قلب امرأة»، أما المرة الثانية: فقدمها بركات عام ١٩٥٤م تحت عنوان «ارحم دموعي»، وهو أيضًا الذي قدمها للمرة الثالثة مع الالتزام بقصةٍ قصيرة لتوفيق الحكيم تحمل اسم «ليلة الزفاف» عام ١٩٦٥م، أما المرة الرابعة: فكانت في جعبة حسن الإمام تحت عنوان «حب وكبرياء» عام ١٩٧٢م. والزوج في كل هذه الأعمال شخص مرموق وجذاب، مما يدفع أسرة الزوجة التي تعاني من انهيارٍ اقتصادي إلى التمسك به والدفاع عنه، وهو شخص نبيل في حبه وكراهيته، يتصرف بحسٍّ مرهف تجاه المرأة التي اختارها.

باستثناء فيلم «ليلة الزفاف» الذي غلب عليه الطابع الكوميدي، فإن الأفلام الأخرى قد دارت في وسط صراعاتٍ ميلودرامية، من خلال الحبيب الذي يتخلى بسرعةٍ عن حبيبته من أجل المال، ثم يعود إلى مراوغتها عندما يحتاج مالها وجسدها، هذه الفتاة التي طالما تاقت إلى عودته من الخارج كي تتزوجه، لكنه يختار امرأةً ثرية. ومما يزيد الطين بِلة أن والد الفتاة يمر بأزمةٍ اقتصادية تدفعه أن يبيع أرضًا لمنتجٍ كان عرض عليه شراءها من قبل، هذا الرجل النبيل الذي يعرض أمواله ونفسه على الأسرة، في مقابل كل هذا، يفاجأ أن

زوجته تعترف له أن الجسد وهبته له بلا قلب، وأن القلب يسكن عند رجلٍ آخر، فيقرر أن يهجرها ويحدد موعدًا للطلاق، وتدور الحياة بطيئة يغلفها التكلف، وتنجذب الزوجة رويدًا رويدًا إلى نبل زوجها، فتخبره سعيدة أنها حامل. وسط محاولة الحبيب القديم إلى إجهاض حبها لزوجها، فإن توترًا يسود بين الزوجين يؤدي إلى فقدان الجنين، ثم يدرك الرجل أن زوجته تحبه مما يغير من مشاعره نحوها وتتصالح الأمور.

أما الرواية الشعبية الثانية لجورج أونيه فتدور حول ثري تزوج امرأة أحبها، ولكنه تعامل معها على أنها إحدى ممتلكاته، فيعطي لنفسه الحق أن يعاشر نساءً أخريات تحت سمعها وبصرها، فتهجره إلى رجلٍ آخر أعطاها الحنان، ودفعها هذا الرجل إلى طلب الطلاق، لكن ابنتهما تلعب دورًا في إعادة شمل الأسرة مرةً أخرى. هذه الرواية صنعها للسينما حسن الإمام في فيلم «حكايتي مع الزمن» عام ١٩٧٢م، في إطارٍ أقرب إلى الكوميديا الموسيقية، أو لنقل الميلودراما الموسيقية، التي حشدت لها كافة إمكانات النجاح التجاري.

أما كاتب الروايات الشعبية الثاني فهو جول ماري Julie Marie صاحب روايتي «روجيه لا هونت» Roger la Honte، و«الأب المزيف» وغيرهما. وتدور أحداث «الأب المزيف» حول أحد العمال يدخل السجن نيابة عن مديره بتهمةٍ ارتكبها هذا الأخير. وفي السجن يطلب العامل من مديره وصديقه أن يتولى رعاية ابنته التي لم يرها منذ سنواتٍ طويلة. وعندما يذهب الرجل لمقابلة التلميذة في المدرسة الداخلية تعامله على أنه أبوها الذي عاش بعيدًا عنها طوال سنوات عمرها، ويجد الأب المزيف نفسه في وضعٍ حرج للغاية فيقبل التجربة على مضض. ويُكتشَف أن التلميذة قد ساعدت الرجل في تنقيته من شوائبه.

هذه الرواية وجدت أيضًا طريقها إلى السينما ثلاث مرات، وجسدت كلٌّ من فاتن حمامة وسعاد حسني ونجاة الصغيرة دور التلميذة التي وجدت نفسها أمام أبٍ مزيف، ثم تُصدم عندما تعرف الحقيقة، في أفلام: «قلوب الناس» لحسن الإمام عام ١٩٥٤م، و«الساحرة الصغيرة» لنيازي مصطفى عام ١٩٦٣م، ثم «ابنتي العزيزة» لحلمي رفلة عام ١٩٧١م.

والمقارنة في هذه الحالات ليست واردة، فلا يمكن أن ينسج النول ثوبًا جيدًا من خيوطٍ ممزقة وضعيفة القيمة، فالروايات المأخوذة عنها هذه الأفلام بلا قيمة، وهكذا جاءت في ولادةٍ متعسرة، فنزل الجنين غالبًا مشوهًا مبتورًا. ومن هذه الروايات على سبيل

المثال: «البوهيمية» La bohème للكاتب الفرنسي الأصل هنري مرجيه، وهي منشورة عام ١٨٤٨م، والتي اقتُبِسَت مباشرة منها مسرحيةٍ غنائية بنفس الاسم لبوتشيني. وهي رواية تقترب من «غادة الكاميليا» في العديد من أنسجتها؛ الفتاة الفقيرة التي تموت بداء الصدر على فراش المرض إلى جوار حبيبها، بل ثلاثة رجال أحبوها من أعماق قلوبهم. والفقر هو البطل الأول لهذا النوع من الروايات، فالفقراء دائمًا مرضى وعاجزون عن مواصلة الحياة، أما الأغنياء فيتسمون بقسوةٍ ذات طابعٍ ظاهر. هذه الرواية وجدت طريقها مرتين إلى السينما من خلال سيناريو علي الزرقاني (نفس السيناريو في كلتا المرتين): «أيامنا الحلوة» لحلمي حليم عام ١٩٥٥م، ثم «وداعًا للعذاب» لأحمد يحيى ١٩٧٨م. وقد حقق الفيلم نجاحًا ملحوظًا، ليس لموضوعه فقط، ولكن لوجود أربعة من نجوم السينما الكبار: عبد الحليم حافظ، وعمر الشريف وأحمد رمزي وفاتن حمامة.

من هنا، كانت فكرة إعادة تقديم «أيامنا الحلوة» بالسيناريو الأصلي، مع إدخال بعض التعديلات الطفيفة عليه؛ منها أن ابنة الخال في الفيلم الأول رق قلبها فسددت حساب المستشفى، في حين لم تفعل زيزي مصطفى ذلك في الفيلم الثاني؛ ومنها استبدال هواية رمزي للملاكمة باتجاه محمود عبد العزيز للكاراتيه. أما التغيير الأهم فكان في النهاية؛ في «أيامنا الحلوة» مأساوية، وتنتهي بمشهدٍ رائع يصور فاتن حمامة وهي تنظر إلى الأصدقاء الثلاثة وهم يغادرون المستشفى بصفاء، ثم فجأة تجذب ستار النافذة وتسقط على الأرض. أما «وداعًا للعذاب» فقد جعل نجاح العملية، وليس الموت، خاتمة رحلة الآلام.

وإذا كانت السينما المصرية قد اقتبست بعض أفلامها عن مصادر روائية فرنسية، فإنها راحت بنفس المنظور تقتبس مصادرها عن المسرحيات. وهي في غالبها مسرحيات نُشرت في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وفي الغالب فإن هذه المسرحيات قد وجدت طريقها أولًا إلى خشبة المسارح المصرية في فتراتٍ متعاقبة من الزمن، ويغلب على بعضها اللون الكوميدي مثل: مسرحيات الكاتب الفرنسي مارسيل بانيول صاحب «فاني» و«طوباز». وقد اختار الكاتب للمسرحية الأولى شكلًا فنيًّا جديدًا لم يتبعه أحد من قبله أو بعده.

حيث راح يحكي حدوتة «فاني» من خلال ثلاثية، لكلٍّ منها بطل رئيسي يقص نفس الأحداث من وجهة نظره ... وبذلك قدم شكلًا أقرب إلى المسرح بصياغته. أما الثاني «سيزار» فهو أقرب إلى السيناريو السينمائي، بينما مزج في الجزء الثالث «ماريوس»

بين الرواية والمسرحية، قبل أن يتجه لهذا الشكل توفيق الحكيم بسنواتٍ طويلة. وقد استهلكت السينما المصرية حكاية «فاني» و«ماريوس» و«سيزار» كثيرًا، وتضاعف عدد المرات التي ظهرت فيها في جميع أنحاء العالم. وتدور المسرحية حول فاني الفتاة التي تعيش في مارسيليا مع أمها، وتحب الشاب ماريوس الذي يسافر على متن سفينة بعد أن ترك جنينًا داخل بطن فاني، وخوفًا من آثار الفضيحة تتزوج من العجوز «بانيس» الذي يهبها الحنان وينسب الابن إلى اسمه. لكن ماريوس يعود من السفر بعد سنوات ويطلب حقه الشرعي في عودة ابنه إليه، وأيضًا أمه وحبيبته التي لا تزال تحمل له نفس الود القديم.

ظهرت هذه المسرحية في السينما أول مرة في عام ١٩٣٢م في فرنسا من إخراج مارسيل بانيول نفسه. ثم أخرجها الأمريكي جوشوا لوجان عام ١٩٥٩م. أما السينما المصرية فقد قدمتها أكثر من خمس مرات، بدأت عام ١٩٣٩م على يد توجو مزراحي في «ليلةٍ ممطرة»، والذي آثر أن يغير الكثير من الأحداث، فجعل ماريوس هنا رجلًا شريرًا يغرر بالفتاة، ويعود لابتزازها بعد سنوات الغربة، أما بانيس فهو العجوز الشهم الذي لا يلبث أن يهجرها ثم يعود إليها. من الملاحظ أن مزراحي قد مزج في هذا الفيلم مسرحية بانيول برواية «ملك الحديد» لأونيه. أما عز الدين ذو الفقار فقد غير الكثير من أحداث المسرحية في عام ١٩٥٤م، من خلال «شاطئ الذكريات»، وجعل من بانيس العجوز شقيقًا عاقلًا، جسده عماد حمدي، يقوم بالتستر على خطيئة أخيه مع الفتاة التي أحبها. ويغادر الأخ الأصغر (شكري سرحان) البلاد تاركًا الفتاة (شادية) حاملًا. وتتعاطف مع زوجها الذي ينسب ابن أخيه إلى نفسه، إلى أن يعود الحبيب الغائب ويطلب لنفسه حقًّا هرب منه يومًا. وهذا الأخ أرعن هوائي، مما يفقد التعاطف معه ... أما نور الشريف في فيلم «توحيدة» عام ١٩٧٥م فهو أقرب إلى ماريوس في كل سلوكه؛ فهو الشاب الطيب الذي عليه أن يرحل باحثًا عن فرصة عمل أفضل، ويترك حبيبته كي يتزوجها رجلٌ آخر ليست بينهما صلة قرابة، مثل ما حدث في فيلم عز الدين ذو الفقار. وفي هذا الفيلم حاول حسام الدين مصطفى صناعة أجواء مارسيليا، أقرب إلى ما حدث في فيلم لوجان، وكأن «توحيدة» اقتباس للفيلم الأمريكي أكثر مما هو اقتباس لمسرحية بانيول، واستعان بنجمين مثل: فريد شوقي ورشدي أباظة ليجسدا نفس الشخصيتين اللتين جسدهما من قبل كلٌّ من: موريس شيفالييه وشارل بواييه، وأصبح في الأنفوشي مرسًى للسفن الذي على ماريوس العربي أن يرحل منه إلى ميناءٍ بعيد. وفي هذا المكان تدور حكاية توحيدة

وحبيبها حسين الذي يُضطر للسفر للخارج للعمل من أجل توفير الأمان لحبيبته التي أسلمت نفسها له قبل السفر. وقد قام الفيلم بتغيير شخصية الأب إلى أم (سناء جميل) تدافع عن ابنتها ضد الزلل والخطيئة فتزوجها من العجوز.

وفي العام نفسه ١٩٧٥م قدم بركات معالجةً غنائية لمسرحية «فاني» تحمل اسم: «نغم في حياتي»، حوَّل فيها الفتاة المارسيلية إلى هناء التي تعمل سكرتيرة للمطرب المشهور ممدوح، ويربط الحب بينها وبين شابٍّ يسافر إلى البرازيل للبحث عن عمل، ويتخلى عن هناء بعد أن حملت منه. وعندما يعلم ممدوح بما أصاب سكرتيرته يتزوجها وتعيش معه حياةً سعيدة، وعندما يعود محسن ويحاول استمالة هناء فإنها ترفض ولاءً منها لممدوح، ويشعر أنها ما زالت متعلقة بمحسن، فيطلقها حتى يتمكن الطفل أن يعيش بين والديه.

أما مسرحية «السِّيد» لبيير كورني، فقد تمت معالجتها في السينما المصرية من خلال العديد من المستويات الدرامية، فقد وجدت الفتاة في المسرحية الفرنسية نفسها صريعة التردد بين واجبها للانتقام لأبيها وبين عواطفها المشوبة تجاه حبيبها، وفي أثناء محاولة الانتقام تشعر بمزيدٍ من الحب تجاه رودريجو. هذا الموضوع تكرر بأشكالٍ متباينة في «غرام وانتقام» و«دماء على النيل» و«العيال الطيبين»، وهي معالجات تدور في إطارٍ معاصر، وإن اختلفت الأماكن. ففي فيلم يوسف وهبي «غرام وانتقام» فإن المطربة تتقرب من الرجل الذي قتل حبيبها سعيًا لجذب اعترافه كقاتل، وفي اللحظة التي يتم فيها القبض على حبيبها جمال تكون قد أدركت أنها أحبته، فيصرعها هذا التضارب بين حبها وواجبها. وأما نيازي مصطفى في «دماء على النيل» فقد راح بأبطاله إلى أعماق الصعيد؛ كي يجعل من هند رستم أرملة تطارد هريدي للانتقام منه؛ لأنه قتل زوجها أثناء مشاجرة، والزوج هنا رجلٌ خائن سبق أن خانها مع امرأةٍ أخرى؛ لذا فإن مبررات الانتقام تخف حدتها. تقترب المرأة «غالية» من خصمها اللدود وتحبه، بل وتدفع عنه الأذى. وقد حدث نفس الشيء في كلا الفيلمين معًا، أما إمام في «العيال الطيبين» فهو يسعى للانتقام من الفتاة صوفي؛ لأن أباها طرد أباه من وظيفته، وبينما يحاول الانتقام منها إذا بها تتقرب إليه وتقنعه، كذبًا، أنه اعتدى عليها في إحدى الليالي حتى تتمكن من الزواج منه.

وهناك نماذج أخرى عديدة من الاقتباس من المسرح الفرنسي المعاصر، مثل ما حدث في فيلم «المتوحشة» لسمير سيف المقتبس عن مسرحيةٍ بنفس الاسم La Sauvage لجان أنوي Jean Anouilh. فها هي فتاة تعمل في فرقة جوالة وتقدم الاستعراضات الراقصة،

ثم تلتقي برجلٍ هو سليل إحدى الأسر الثرية، وهو مثقفٌ عائد لتوه من أوروبا، شخصٌ مهذب ومرشح للعمل في السلك الدبلوماسي، ولكن الواقع الاجتماعي يحول بينهما، فما يلبث الشاب أن يتعرض لمجموعةٍ من الضغوط لارتباطه بها. وفي الفيلم المصري تختار المرأة أن تموت بسبب طعنة وجَّهها زميلٌ آخر إلى حبيبها فتلقفتها نيابة عنه. وهذه المعالجة تختلف بالطبع عن مسرحية «أنوي»، حين هجرت تيريز كل هذا العالم الذي يصعب أن تقترن به بكل ما يحمل من عفونةٍ وتخلف.

أما جلال الشرقاوي فقد قدَّم عام ١٩٦٥م أولى تجاربه السينمائية «أرملة وثلاث بنات»، عن مسرحية «الغربان» Les Corbeaux لهنري بيك. وهي أيضًا مسرحية منشورة في سلسلة المسرح العالمي. حول رجلٍ يعمل شريكًا في مؤسسةٍ اقتصادية، وعندما يموت شريكه يسعى إلى الورثة كي يبيعوه نصيبهم. الورثة هم أربعة أشخاص يتمثلون في الأم الطيبة وبناتٍ ثلاث، لكل منهن معاناتها وآلامها وطموحها. وتحاول الأم جاهدة أن تمنع الشر عن أسرتها ضد الغربان التي جاءت تنهش في لحم بناتها بعد أن مات عائلها الأول. فهناك فتاة تزل وأخرى تنهار وثالثة تكاد أن تقع فريسة للشريك القديم. وقد حاول الشرقاوي في هذا الفيلم أن يبتعد عن الميلودراما الفاقعة، ولم يحقق الفيلم النجاح التجاري رغم أهميته كتجربةٍ أولى لمخرجٍ لم يتميز بعد ذلك في أيٍّ من أفلامه اللاحقة.

وللمسرح الفرنسي أيضًا نصيب كبير من حالات الاقتباس؛ من: سوء تفاهم «ألبير كامو» إلى: «ثمن الحرية» Montserrat لإيمانويل روبليس، و«دكتور كنوك» Docteur Knock لجيل رومان، ومسرحيات عديدة على الشاشة المصرية، وكذلك «لعبة الحب والمصادفة» لبيير دي ماريفو، ومسرحية «مهاجر بريسبان» لجورج شحادة، وهو كاتب لبناني يؤلف بالفرنسية.

أما السينما الفرنسية فلم يكن رصيدها في الاقتباس بكبيرٍ مثل ما حدث في الرواية والمسرحية، باستثناء حالات قليلة؛ فإن المصريين قد اقتبسوا أفلام الحركة الناطقة باللغة الفرنسية ليقدموها المرة تلو الأخرى. ويهمنا هنا أن نبدأ بالحديث عن فيلم «علاقة خطرة»؛ لأنه يكشف عن علاقة كاتب السيناريو بالمصادر الأجنبية التي يستعين بها عند الكتابة، فقد راح مصطفى محرم كاتب السيناريو إلى مصدرين مشهورين؛ الأول: فرنسي لأندريه كايات يحمل عنوان «أخطار المهنة» عام ١٩٦٧م. أما الفيلم الثاني: فهو «شروط المحاكمة» Term of Trial لبيتر جلنفيل، الذي عُرض في مصر تحت عنوان «الطالبة والأستاذ». ولم يكن فيلم تيسير عبود بنفس الأهمية التي حظي بها الفيلمان، فقد جاء

مملًّا مطولًا، وكأنه حاول أن يأخذ من الفيلمين أحسن ما فيهما، فلم يوفَّق في ذلك. يدور فيلم كايات حول المدرس الملتزم الذي يتمسك بمبادئه، ولكن إحدى تلميذاته الصغيرات تدَّعي أنه حاول إغراءها، مما يوجه إليه تهمة إغراء قاصر. ورغم أن المدرس في الفيلمين الأوروبيين كان متزوجًا فإن بطل الفيلم العربي كان أعزب؛ ولذا فإن حالة إغواء المدرس كانت بدافع الزواج من قبل أم التلميذة التي تود أن تزوج ابنتها بأي ثمن. ويتم اتهام المدرس بأنه اغتصب التلميذة، إلا أنه عند التحقيق تم اكتشاف أن الفتاة فقدت عذريتها على يد مهندسٍ زراعي متزوج. وفي النصف الثاني من الأحداث يهتم الفيلم بالمواقف الحرجة التي تعرض لها المدرس، مثل ما في فيلم كايات، عقب إثبات براءة المدرس، فرغم أن المحكمة قد أبرأت ساحته، إلا أن المجتمع ظل على إدانته له.

أما الأفلام الأخرى المأخوذة عن مصادر فرنسية فهي، كما أشرنا، من أفلام الحركة، مثل ما حدث في فيلم «سلام يا صاحبي» لنادر جلال، المأخوذ عن فيلم «بورسالينو» Borsalino لجاك ديراي. لم يعتمد السيناريست صلاح فؤاد فقط على الفيلم الفرنسي، بل اقتبس مشاهد عديدة من فيلم «حدث في أمريكا» لسرجيو ليوني، حول صعود صعلوكين من شوارع باريس الخلفية في الثلاثينيات ليتمكنا من أن يكونا على قمة النظام الاقتصادي. وقد جاءت السينما بعادل إمام وسعيد صالح ليجسدا دوري آلان ديلون وجان بول بلموندو، ويتعارفان في أول الأمر في ظروفٍ غريبة، ثم ما يلبثا أن يتحولا إلى صديقين حميمين يواجهان عصاباتٍ عاتية في سوق الخضار بالقاهرة، وهما يتنافسان تارةً على امرأة، ثم لا يلبث أحدهما أن يتركها للآخر.

أما الفيلم الثالث فهو «دعوني أنتقم» لتيسير عبود ١٩٧٩م عن فيلم The Big Gun من إخراج دوتشيو تيساري Duccio Tessari، حول الرجل (آلان ديلون) الذي يسعى للانتقام من عصابةٍ قتلت جميع أفراد أسرته أمام عينيه، وأثناء محاولته الانتقام يتعرف على امرأةٍ تسعى للاحتفاظ به بكل ما لديها، وتدافع عنه، ولكنه يلقى حتفه أثناء محاولته للمصالحة. وفي فيلم عبود استقال ضابط الشرطة محمود (حسين فهمي) من عمله حتى يتمكن من الانتقام من قتلة زوجته وابنه، ويسعى إلى النيل من الشنواني الذي كان الرأس المدبر لقتل امرأته، فيهرب من السجن بعد القبض عليه، ويلتقي بالشنواني الذي يتعرف عليه، فيوكل إليه بعض العمل من خلال نجوى التي تحبه وتسعى إلى مساعدته والاحتفاظ أيضًا به، وبعد أن يقوم الاثنان بسرقة بعض الذهب تحدث مواجهة بين محمود والشنواني فيقتل كلٌّ منهما الآخر.

تلك هي أشهر حالات الاقتباس في السينما المصرية من المصادر الفرنسية، وكما رأينا فإن الأدب هو الأب غير الشرعي لهذه السينما، وهو أدب — كما رأيناه — محدود في دائرةٍ معينة. والجدير بالذكر أن الصلة بين هذه السينما وأدب القرن العشرين من الرواية بصفةٍ خاصة مقطوعة تمامًا، سواء عن السينما أو عن الترجمة، وتلك مسألة تؤكد أن السينما المصرية تفتش فقط عن الحدوتة؛ أي إن صناع هذه السينما لا يتعبون أنفسهم في القراءة، ولكن عليهم المشاهدة، وهو ما يُسمى بالاقتباس السهل.

وقد لُوحظ أن الأجيال الجديدة من كتَّاب السيناريو والمخرجين قد توقفوا عن الاقتباس من الأدب الفرنسي، والاكتفاء باقتباس الأفلام الأمريكية ببساطة؛ لأن الجيل الذي كان يجيد الفرنسية قد رحل ابتداءً من توجو مزراحي، ثم بركات وحسن الإمام، ومحمد مصطفى سامي كاتب السيناريو.

(١) ثمن الحرية

لا يزال الاحتفال بثورة ١٩١٩م مستمرًّا، ومن المهم أن نتكلم مجددًا عن واحدٍ من الأفلام المصرية الموجودة على اليوتيوب، ونتعرف على صورة هذه الثورة كما عايشها آباؤنا، إنه فيلم «ثمن الحرية» الذي أخرجه نور الدمرداش عام ١٩٦٥م، وهو الفيلم الذي أكد على تلاحم عنصري الأمة في بث الروح في هذه الثورة، ورأينا العلاقة القوية بين الطرفين.

الفيلم أول بطولة سينمائية لعبد الله غيث في دور الضابط المصري الذي يحمل أمانة الكلمة، ويمتنع عن ذكر اسم زعيم الفدائيين، والذي جسده كمال ياسين، وجسدت كريمة مختار دور الأم، وهي التي تزوجت من المخرج في تلك الحقبة. أما الحكمدار البريطاني فقد جسده محمود مرسي. شارك في البطولة أيضًا محمد توفيق، وصلاح منصور، وصبري عبد العزيز. وقد كتب نجيب محفوظ السيناريو عن مسرحيةٍ كتبها الأديب الفرنسي المولود في الجزائر إيمانويل روبليس باسم «مونتسيرات»، وتُرجمت المسرحية بعنوان «ثمن الحرية» إلى اللغة العربية، وتم تمثيلها على خشبة المسرح قبل سنواتٍ قليلة من إخراج الفيلم بنفس اسمها حسب الترجمة العربية. وأحداث المسرحية الأصلية تدور أحداثها في أمريكا اللاتينية التي لم تتوقف فيها الحركات الثورية طوال قرن ونصف من الزمان.

ليست هناك إشارة مكتوبة أن فيلم «ثمن الحرية» تدور أحداثه أثناء ثورة ١٩١٩م، لكن الحكمدار الإنجليزي الذي يجمع ضباطه حوله في مكتبه، يعبر عن غضبه من الثورة التي يقوم بها الثوار بقيادة الثائر أحمد عبد الحفيظ، وفي وقتٍ آخر من الفيلم فإن

الحكمدار ينتبه إلى وجود الراهبة تيريز وسط الستة أفراد، فيسألها عن اسمها وسنها، ويعرف أنها في الثامنة عشر، ويردد: «إزاي الشبان المصريين منشغلين بالثورة، ومش ملتفتين للجمال ده.» تيريز بنت مصرية قبطية جاءت لتتعرض لخطر القتل، لو لم يتكلم محمد المصري ويبوح بمكان الثائر الذي يخطط للتخلص من قادة الاحتلال، منهم اثنان من الضباط المصريين أحدهما كمال، ثم محمد المصري، وهو أيضًا واحد من التنظيم السري الذي يبلِّغ أحمد عبد الحفيظ بالأخبار الجديدة الخاصة بالقبض على الثوار، يعلم الحكمدار أن الملازم محمد درويش المصري هو مَن يعرف الطريق إلى الفدائي أحمد عبد الحفيظ، وسرعان ما يتم القبض على المصري أفندي ويُساق إلى سجن القلعة، وأمام تمسك المصري بعدم البوح بما يعرفه عن الفدائي المطلوب، يأمر الحكمدار رجاله بإحضار أول ستة أشخاص عابرين في ميدان القلعة، ويمنح المصري ساعةً واحدة للاعتراف بمكان

الفدائي، وتكون الراهبة تيريز واحدة من الأبرياء الستة الذين أوقعهم حظهم السيء في طريق عساكر الإنجليز، وتبدو تيريز شخصية جادة بالغة الشجاعة، فهي الوحيدة من ضمن الأشخاص الستة التي لا تتوسل إلى الحكمدار أن يبقي على حياتها، بينما الجميع لديه الإغراءات التي تجعله يطلب الحياة؛ فالأم تركت ولديها الصغيرين في انتظار أن تحضر لهما الطعام، والتاجر الذي تزوج حديثًا يبغي العودة إلى زوجته الجديدة، بينما الحوذي يريد الرجوع إلى الحصان، والطالب يتوسل كي يعود إلى أمه التي ليس لها غيره، والمطرب يخاف من الموت المجاني، وهو الذي يغني أغنية سيد درويش «أنا المصري كريم العنصرين». أما تيريز فإن الحكمدار يختارها كي تمتعه، وهي التي تعامله بكل ازدراء. وبعدما يتم إطلاق الرصاص على أول ثلاث ضحايا، فإن تيريز تقدم نفسها كي تكون القربان القادم، بكل ثباتٍ وشجاعة. وهذا الدور قامت به ممثلة موهوبة جميلة هي فايزة فؤاد، التي كانوا يشبهونها بشادية في تلك الآونة، وكانت في قمة تألقها في فيلم «حرامي الورقة» إخراج علي رضا ١٩٧٠م، واختفت عن الأنظار بدون سبب. وتيريز تنتابها حالة من البكاء وهي ترى الأبرياء يموتون وسط حالة من الدم البارد، سواء من الحكمدار أو الضابط الثائر، فالراهبة تبكي بعد إطلاق الرصاص على الشاب الطالب.

والراهبة هي التي تقف ضد الضابط عندما يهُم بنطق العنوان الذي يوجد فيه أحمد عبد الحفيظ، أي إنها أكثرهم ثباتًا كما صورها الفيلم، وهي التي تم اغتصابها وقتلها لتكون إلى جوار كافة الضحايا.

وكما رأينا فإن موضوع التكاتف بين المسلمين والأقباط تم بدون افتعال في هذا الفيلم، وفي أعمالٍ أخرى مثل «بين القصرين»، كي تبقى ثورة ١٩١٩م رمزًا للتوحد بين المصريين في الحياة والواقع، لتصير تلك الصورة أبدية دومًا بعد قرنٍ من الزمان رغم كافة التغيرات الحادة التي عاشها المصريون وعبَّرت عنها السينما.

(٢) القرش الأبيض

لا يتمتع الكاتب المسرحي الفرنسي موليير لدى السينمائيين المصريين بنفس المكانة التي يتمتع بها قرينه المسرحي بومارشيه، فمن عمل مسرحي واحد هو «لعبة الحب والزواج» ظلت السينما تنهل الكثير من الأفلام. أما موليير، فرغم تنوعه وأهميته فإن السينما لم تأخذ منه سوى عملين لا أكثر؛ هما: مسرحية «مدرسة الزوجات» التي تم إنتاجها مرتين باسم: «كيد النساء» ١٩٥٠م، و«قصة ممنوعة» بعد أحد عشر عامًا. ولعل الكثير من

المشاهدين المعاصرين لا يعرفون أن مسرحية موليير الشهيرة باسم «البخيل» تحولت إلى فيلمٍ باسم «القرش الأبيض» إخراج إبراهيم عمارة، كتبه أبو السعود الإبياري ١٩٤٥م دون الإشارة إلى موليير، بالرغم من أن هذه المسرحية عُرضت العديد من المرات.

فيلم «القرش الأبيض» من بطولة ليلى فوزي، وفوزي الجزايرلي، مع مجموعةٍ كبيرة من نجوم ونجمات منتصف الأربعينيات، ومنهم الراقصة حورية محمد، ومحمود إسماعيل، وعباس فارس، وإسماعيل ياسين، وثريا حلمي. وهو يدور حول شخصية الأب البخيل «بحبح» الذي يريد الاستفادة من جمال ابنته، وأن يزوجها لشابٍّ غني يزيد من رصيده المالي، هذا الأب يدخر أمواله للاستفادة بها قدر المستطاع، فهو يسعى أن يزوج ابنته «إنصاف» إلى رجلٍ عجوز غني، وأن يتزوج هو من الفتاة التي يحبها ابنه الوحيد، ويقوم بتوفير مصاريف الاقتران. موضوع إنساني للغاية، ويصلح لكل زمانٍ ومكان، وقد وجد هوى لدى سينما الأربعينيات التي كانت تتعامل بحساسيةٍ شديدة مع الفارق بين الفقراء والأغنياء. ومثلما كانت مسرحيات بومارشيه، فإن مسرحية «البخيل» تجعل الأغنياء أيضًا يقعون في حب بعضهم البعض، وأن الخدم والفقراء يفعلون الشيء نفسه من أجل انتظام حركة التطور في المجتمع، فلدينا الشاب «وجدي» تتهافت عليه النساء، خاصة بنات الهوى والراقصات، يعشقن ثروته، ويتعففن عنهن، وبالتالي فهو يبحث عن الارتباط بمَن تحبه بعيدًا عن ثروته الكبيرة. أما الفتاة «إنصاف» التي تقف طويلًا عند محطة الأتوبيس فهي ليست فقيرة، وإنما أبوها «بحبح» يكتنز داخل الحاشية الكثير من الأوراق المالية، ولا يشتري سيارة لابنته الحسناء إنصاف، وعندما تصدمها سيارة الشاب الثري وجدي، فإنه يبلغها أنه مجرد سائق للسيارة التي يركبها، وأن أحواله المالية لا تسر عدوًّا ولا حبيبًا. وتبدو ليلى فوزي هناك بالغة الخفة والجمال، مقابل ثقل ملحوظ لأداءٍ لم يتطور أبدًا من جانب الممثل محمود إسماعيل، الذي يوافق أن يعمل سائقًا خصوصيًّا للبخيل بحبح، ويصرف على شراء البنزين حتى يكون على مقربةٍ من حبيبته، التي تعرف بثرائه بعد الوقوع في الحب.

الغريب في مسيرة محمود إسماعيل أنه صار مؤلفًا كبيرًا في الإذاعة والسينما، وكان منتجًا ومخرجًا، وقد نشر بعض أعماله في كتبٍ بعد نجاحها. وهو يخص لنفسه أدوارًا ثقيلة الظل كي يجسدها، كأنه أكثر الناس معرفة بقدراته؛ مثل ما حدث في شخصية المهرب في «سمارة» المسلسل والفيلم. وأيضًا في أفلامٍ أخرى كتبها ومثلها، منها شخصية اللص في فيلم «طاهرة»، وشخصية «فجلة» في مسلسل وفيلم «توحة»، وأيضًا شخصية

المعلم في فيلم «بنت الحتة». وقد كانت لديه ذائقة حادة في معرفة ذوق جمهور الترسو، وهو يقدم الشخصية نفسها في أفلامٍ عديدة منها: «عفريت سمارة»، و«بائعة الورد»، و«زنوبة». وفي فيلم «القرش الأبيض» كانت البدايات في البطولة لنفس الأدوار التي تكررت في «حسن وحسن»، و«طاقية الإخفاء»، و«الأحدب». ورغم أنه لم يكن الجذاب ساحر النساء، فإنه هنا سحر أجمل نساء عصره التي جسدتها كلٌّ من حورية محمد وليلى فوزي.

الغريب أن محمود إسماعيل ظل أسيرًا للشخصية نفسها حتى صار رجلًا عجوزًا؛ مثل ما حدث في فيلم «الدرب الأحمر» عام ١٩٨٠م، كأنما الزمن لم يغيره، وهو الذي اختفى تمامًا عن الأنظار بعد دوره البارز في فيلم «بنت الحتة»، وقيل إنه دخل السجن.

رغم أن البطولة المطلقة كانت لمحمود إسماعيل، فإن إسماعيل ياسين الذي جسد شخصية ابن البخيل كان هنا في أحسن أحواله على الإطلاق، ويمكن أن نراه هنا ممثلًا جيدًا يغني ويرقص ويمثل. ما يثير الدهشة أنه ظل لسنواتٍ طويلة يؤدي الأدوار الثانية التي لم ينقذه منها سوى حلمي رفلة. ورغم الشأن الذي صار إليه الممثل في حياته، وأنه لم يتكرر، فلا نعرف كيف ستكون المسيرة لو أن المخرجين الآخرين تعاملوا معه مثل ما فعل إبراهيم عمارة الذي لم يُحتسب أبدًا على السينما الكوميدية.

التجربة التي نتعلمها من الفيلم أن أكثر النساء قصرًا في العمر في الظهور على الشاشة هن الراقصات، مثل حورية محمد التي كانت البطلة المطلقة في العام نفسه في «شارع محمد علي». وفي فيلم «القرش الأبيض» صارت هي الشخصية الرئيسية عندما قررت المشاركة في تلقين البخيل درسًا، وأن تفقده ثروته التي يحرص عليها. في تلك الآونة لم تكف عن الرقص، بما يكشف أنها كانت من أبرز نجمات عصرها، فالراقصة عليها ملاحقة الزمن كي تعمل كثيرًا قبل أن تفقد حيويتها، خاصة إذا كانت قد دخلت السينما فقط من باب الرقص. ومن أشهر راقصات تلك الفترة أيضًا: نبوية مصطفى، وهاجر حمدي، وببا عز الدين، اللاتي اختفين ما إن بدأ عَقد الخمسينيات في الزوال.

(٣) لا أنام

كتبت مقالات عن أفلامٍ بعينها على استحياءٍ شديد، واليوم وقع بين يدي مجددًا كتاب «صلاح أبو سيف والنقاد»، ولفت انتباهي المقال الجريء الذي كتبه أنور عبد الملك في مجلة «الإذاعة» بتاريخ ٩ نوفمبر ١٩٥٧م، حول فيلم «لا أنام» الذي كتب فيه كلامًا مهمًّا

عن: «فيلم قصته من باريس يدور في شوارع شبرا» تحدث أن: «العديد من الكتابات أشارت إلى التقارب بين الفيلم المصري ورواية فرانسواز ساجان، وأن الكاتب رمى بكل الآراء التي نبهت إلى ذلك في صندوق المهملات.» وأنا أضيف أن كاتبنا كرر الأمر في أعمالٍ أخرى منها: «في بيتنا رجل»، و«بئر الحرمان» وأيضًا «دعني لولدي»، و«العذاب فوق شفاه تبتسم».

الغريب أنني حاولت بأي شكلٍ إعادة مشاهدة الفيلم الأمريكي الذي عرض في العالم بعد صدور الرواية عقب عرض الفيلم في مصر؛ أي إن الفيلم الأمريكي عُرض في مصر بعد العرض التجاري لفيلم «لا أنام»، مما يؤكد أن المصريين سبقوا الأمريكان. أولًا هذه المرة الأمر ليس تشابهًا، ومن الواضح أن أنور عبد الملك قرأ الرواية لكنه لم يشاهد فيلم أوتو بريمينجر، وأن التقارب بين النصوص يُلزم بالمقارنة بين الرواية والفيلم المصري المأخوذ عن روايةٍ سرعان ما تلقفتها السينما.

أعترف أنني لم أقع أبدًا في غواية الحكي عند فرانسواز ساجان، ولم تجذبني الأفلام السينمائية المأخوذة عن أعمالها مثل: «هل تحبين برامز» و«ابتسامة ما»، و«خفقات قلب». وقد تهافت المنتجون على تحويل بعض الروايات بإقبالٍ ملحوظ في السينما الأمريكية والفرنسية، وكم رأيت أنها حالة من الإبهار أحدثتها كاتبةٌ صغيرة السن تم النظر إليها على أنها كوليت الجديدة، ولمَ لا و«مذكرات آن فرانك» كتبتها صبيةٌ صغيرة. وقد قمت بمشاهدة الفيلم، وإعادة قراءة الرواية، واستفزني مقال الدكتور أنور عبد الملك، وأزال عني حرجًا، فالنص المصري الأدبي ثم السينمائي متشابهان مع الرواية الفرنسية، والعلاقة الأساسية هنا بين البنت وأبيها، تشعر بامتلاكه، ومن حقها الاحتفاظ به، وقد انتهت علاقة الأب بحبيبته التي كانت تعيش معه، وجاءت إلى البيت امرأة في سن الابنة وهي أيضًا زميلتها في الصف، لكنها تخونه. وفي النص المصري إضافات كثيرة وتحولات إلى الجانب الشرير من طرف الفتاة، وأيضًا مسألة أن هناك رجلًا في حياة البنت فاتن حمامة، هذا الرجل تزوج فيما بعد من الزوجة صفية التي كانت الابنة سببًا في طلاقها. وأضاف الفيلم، والرواية أيضًا، شخصية العم الذي كان أداةً لإثارة غيرة الأب على طريقة عطيل.

هناك نقاط تشابه واختلاف تجمع بين النصوص الأربعة، أبرزها أنها جميعًا تدور على لسان فتاة في سن الثامنة عشر تعيش مع أبيها الأعزب الذي تفرغ لها طيلة حياته، حتى إذا بلغت السن بدأ في التواصل مع النساء، أغلبهن بنات صغيرات صديقات الدراسة للفتاة سيسيل أو نادية، عدا الصديقة أو الزوجة التي تأتي إلى البيت لبعض الوقت، وتظهر الزميلة من جديد. نحن هنا نعيش في عالم من المقتدرين، يتمتع ريمون ولطفي بثراء، يعيش في أماكن فخمة وبيوت على الشواطئ، لكننا لا نعرف كيف يكسب المال. وهناك دائمًا علاقة مشبوبة بين البنت وأبيها، تتضح أكثر في فيلم أوتو بريمينجر؛ فالأب ريمون لا يكف عن تقبيل ابنته في فمها، حتى وإن لم تحمل معنى التلذذ الحسي. وفي النصوص المصرية فإن هناك إضافات لأحداثٍ تشد انتباه مَن يبحثون عن تفاصيل الحكايات؛ مثل علاقة نادية برجلٍ ناضج تتردد على شقته، هذا الرجل سوف يتزوج صفية بعد طلاقها. كما أن الأحداث تبدو ساخنة، والغيرة تستبد بقلب الأب وهو يتصور أن هناك علاقة بين زوجته وأخيه بإيحاءٍ خفي من الابنة، فيطرد كليهما من البيت، وتأتي له الابنة بزميلتها اللعوب ليتزوجها، فتخونه بقوة، وتدفعها للزواج من عشيقها، كي يتاح للزوجة الانفراد بعشيقها للأبد. وعليه فالقصة المصرية أضافت ما يسمى: «بهارات الحكي»، بينما النص

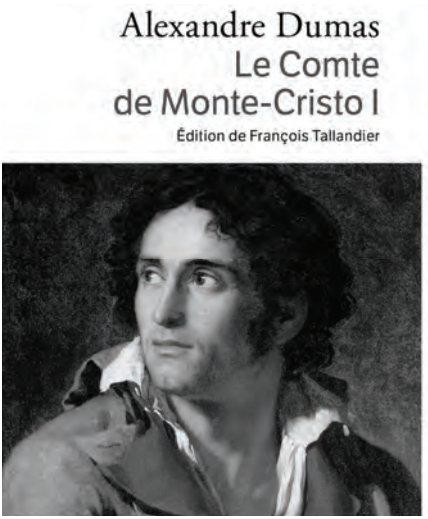
الأجنبي وصف لنا حالة بنت تروي عن نفسها وعالمها المحدد بعلاقاتٍ ما، حيث إنها تخرج وتراقص وتتلامس بجسدها مع شباب، لكن الأب هو ركيزة حياتها، وقد آل الأب في النهاية إلى ابنته، بعد أن ماتت الزوجة الشابة في حادث سيارة، فإن الأب وسيسل يعيشان معًا، وتستكمل الفتاة الحكي وهي تبكي. أما نادية فبعد حفل الزفاف الذي لم يكتمل، وطرد العريس والزوجة الخائنة، فإن نادية ستبقى مع أبيها لا شك. وكما أشرنا فإن هناك شخصيات إضافية كما تحدثنا.

لم تشدني روايات ساجان، ولا الأفلام المأخوذة عنها، وكنت أخشى أن يعكس هذا تدني ذوقي، لكن أغلب المتابعات اتفقت مع رأيي. والأمر نفسه حدث بالنسبة لفيلم أوتو بريمينجر، وهو مخرج مهم، لكن يبدو أنه كان في نزهةٍ إلى الريفيرا مع فريق العمل أكثر منه مخرجًا. تلك المنطقة الساحرة السياحية كانت الأنسب لتصوير أفلام خفيفة في تلك الفترة، أبرزها: «امسك حرامي لهيتشكوك»، و«الحب شيء رائع» وغيرها. وبالنسبة للرواية المصرية فلم تشدني مثل أعمالٍ كثيرة للكاتب؛ مثل: «لا شيء يهُم» و«شيء في صدري». وبلا شك فإن مرحلة علاقة صلاح أبو سيف بقصص الكاتب قد تنوعت من فيلمٍ إلى آخر، وهناك محطات قوية مثل: «أنا حرة»، و«الطريق المسدود»، و«لا تطفئ الشمس» وأعمالٍ أخرى.

(٤) إكس علامة معناها الخطأ

هذا فيلم مجهول تاه وسط تاريخ الأفلام رغم أهمية موضعه، وبالنسبة لنا هنا فإنه الفيلم المصري الوحيد الذي يعترف فيه صاحبه بالصوت والصورة أنه مقتبسٌ عن روايةٍ فرنسية، وهي الرواية التي اقتبستها السينما ٦ مرات ولا تزال. الغريب أن الفيلم بعيد تمامًا عن الرواية الفرنسية، لو قسنا الأمر بما حدث في فيلمي «أمير الانتقام» و«أمير الدهاء»، وأن أكثر هذه الأفلام لم تذكر اسم المصدر الأجنبي. ومن الطرائف أن فيلم «الظالم والمظلوم» لحسام الدين مصطفى ١٩٩٠م قد أشار أصحابه إلى أنه مأخوذٌ من نفس الرواية، ولكننا اكتشفنا فيما بعد أن الأصل هو فيلم هندي بطولة أميتاب باتشان.

تعني عبارة الاعتراف بالصوت والصورة أن المخرج وكاتب السيناريو سمير نوار قد علق بصوته أن جمال الحكايات أن تسمعها مرةً ثم مرة ومرة أخرى، وفي كل من هذه المرات تزداد القصة حلاوة وإثارة، وأن هذه القصة هي معالجة للكونت دي مونت كريستو.



سمير نوار هو كاتب سيناريو ومخرج لفيلمٍ واحد فقط، هو «علامة معناها الخطأ»، ويبدو أنه قد استلهم روح الحكماء والواعظين ليتوقف عند كلمة الخطأ ويكررها ويشرحها أكثر من مرة، وكأنما هي الهم الأساسي والنبراس الذي يجب أن يعيش عليه الناس. الخطأ الذي يمارسه الآخرون قد يدفع الشرفاء ثمنه. وفي بداية الفيلم يخرج الشاب من السجن بعد قضاء فترة العقوبة، ويجد صديقته القديمة الصحفية كوثر في انتظاره وتعرض عليه العمل في الصحافة، لكنه يصر أن ينتقم من الذين تسببوا في دخوله السجن بعد أن كان مدير الحسابات، وفازوا بما دبروا له، خاصة حبيبته مديحة التي تزوجت من زميلٍ لها من المتآمرين وصارت بدورها مديرة للحسابات.

المكان الذي تدور فيه الأحداث هو شركة تختلف تمامًا عن عالم البحار الواسعة التي عاش فيه إدمون دانت بطل الرواية الفرنسية، الذي قضى في السجن ١٥ عامًا وخرج ليعثر على كنزٍ جعله بالغ الثراء، فانتقم ممن زجوا به في السجن، من خلال ثروته، وانتقم منهم جميعًا دون أن يطلق رصاصةً واحدة أو يحمل سيفًا ضد أحدٍ، فيما يسمى بالانتقام النبيل. من هنا يبدو الاختلاف الشديد بين المصدر الفرنسي والمصدر المصري. وأنا أرى أن المخرج قد وضع عينيه على فيلم «دائرة الانتقام» الإخراج الأول لسمير سيف ١٩٧٧م أكثر من أي مصدرٍ آخر، فالحدوتة تدور في مكانٍ ضيق للغاية، وهو مكتب الشركة التي كان

يعمل بها، ولا تزال مديحة تعمل هناك، والتشابه هنا يأتي من خلال أن حبيبته تزوجت من خصمه، وأن المتهم البريء قد أشهر السلاح ضد الجميع، بما فيهم الشرطة، كما أن عمر الحريري الذي لعب دور ضابط الشرطة في الفيلم المذكور كرر نفس الدور هنا، وصار عليه أن يساعد الشاب في الانتقام من خصومه والقبض عليهم جميعا. ولا نعرف لماذا يصر المخرج أنه يقوم بعمل معالجة عصرية لموضوعٍ استهلكته السينما عشرات المرات، ويبدو أن نجاح دائرة الانتقام وقوة الحركة فيه التي عكست خصوبة سمير سيف، كانت سببًا للعزوف عن مشاهدة هذا الفيلم. بشكلٍ عام فإن الفيلم يعتبر مقبولًا باعتباره اعتمد على فكرةٍ فلسفية هي محاولة الإنسان العادي التصدي للخطأ أكثر من أي شيءٍ آخر، فارتفعت حدة الفكرة على حساب براعة الحدوتة، وعلت مكانة الرؤية الفلسفية على حيوية الأحداث، فسرعان ما سقط الفاسدون بعد أن تم القبض عليهم، واختفت مديحة عن الأحداث دون أن تتنامى أي علاقةٍ عاطفية وهذا الشاب البريء.

سرعان ما اختفى سمير نوار من السينما مع فيلمه، وقام زميله سمير سيف بتطوير نفسه. وتكرر الأمر مع فيلمٍ آخر ١٩٨١م هو «المشبوه»، الذي أُنتج في نفس الأسبوع باسم «اللصوص» لمخرجٍ آخر، وشتان بين أفلام سمير سيف والأفلام التي تقلده.

(٥) تعال سلم

قصة هذا الفيلم تم اقتباسها ثلاث مرات خلال ٧ سنوات، وهي مأخوذة عن مسرحيةٍ فرنسية بعنوان «على المقهى»، والموضوع الأساسي فيها هو أن يكتشف صاحب العمل «المقهى» أن الجرسون الرئيسي لديه قد ورث مبلغًا ماليًّا طيبًا، فيسعى إلى تقييده بعمل عقد طويل الأجل، كي يكسب منه الكثير، ويقرر الجرسون الفقير، الذي صار غنيًّا، مضايقة صاحب العمل حتى يطرده، وفي أثناء هذا الأمر فإن العامل يُغرَم بابنة صاحب المقهى، وتنتهي الأمور بأن يسير العقد عاطفيًّا.

هذه الفكرة رأيناها في فيلمي: «حسن ومرقص وكوهين» و«المليونير الفقير».

«تعال سلم» أحد الأفلام الكوميدية الناجحة التي تعاون فيها كل من فريد الأطرش وحلمي رفلة، وضم الفيلم مجموعةً كبيرة من الممثلين الكبار، ومنهم: سامية جمال، وعبد الفتاح القصري، وإسماعيل ياسين، وسراج منير، وميمي شكيب، وأيضًا فريد شوقي.

وهذا الفيلم هو الأقرب إلى النص المسرحي، فالفيلمان يدور أحدهما في الفندق والثاني في صيدليةٍ أو محل عطارة.

وفي فيلمنا اليوم فإن المقهى قريب، فشكله العام من المقاهي التي نعرفها في شوارع باريس، سواء جلوس الرواد على الرصيف من الجنسين، أو التندة التي تحمي من المطر والشمس، وأيضًا تناول المشاريب. وهذا هو المشهد العام الذي صوره المشهد المسرحي، فالشاب مشمش فقيرٌ يحب سكرة التي تقع في غرام شابٍّ آخر يحاول استغلال ثروة أبيها، وهذه الفتاة لا تصدق بالمرة أن مشمش واقعٌ في غرامها وتنفر منه حتى وإن صار ثريًّا.

الاختلاف بين النصوص هنا أننا أمام فريد الأطرش الذي يجب أن يغني، وسامية جمال التي يجب أن ترقص. والغريب أن الشرائط الموجودة على اليوتيوب ليست الموجود بها أي من أغاني فريد الأطرش، بما يعني أنه تم حرمان المشاهد من الأغنية والرقص. ويبقى الموضوع الرئيسي منحصرًا في المقالب التي يدبرها مشمش من أجل الحصول على مخالصة للخروج من قيد العقد.

وبالتالي فإننا في هذه الحال لسنا في فيلمٍ غنائي، بعد أن فقد بهجته التي تتمثل في الثالوث المتمثل في المطرب والراقصة والممثل، فينضم الفيلم إلى العملين الآخرين؛ لأن فيلم

«حسن ومرقص وكوهين» مجرد عمل كوميدي، أما المليونير الفقير فهو فيلم غنائي تغني فيه فايزة أحمد وإسماعيل ياسين وترقص نجوى فؤاد.

المهم في هذا الفيلم هو التوقف عند فريد شوقي في تلك المرحلة من الزمن، فقد كان يقوم دائمًا بدور الفتي الشرير وبشكل مكثف، وينتقل بين الأفلام بنفس القناع والملابس، هذا القناع يجيد التلاعب بالحاجبين بشكلٍ نمطي للغاية، ولو كان الممثل استمر على هذا المنوال لظل «محلك سر»، أشبه بمحسن حسنين، ممثلًا أبرز الأشرار في السينما المصرية، لكنه وجد سبيله الأفضل مع صلاح أبو سيف في «الأسطى حسن»، ونيازي مصطفى في «حميدو» و«رصيف نمرة ٥»، وأيضًا عاطف سالم في «جعلوني مجرمًا».

(٦) الكروان له شفايف

المصادفة وحدها أيضًا هي التي ساقتني للكتابة عن هذا الفيلم، وفي هذه المرة شعرت بالحنق الشديد على كتَّاب السيناريو والمخرجين الذين اقتبسوا أفلامهم، ووضعونا كباحثين في دائرةٍ مظلمة مقفلة بإحكام.

كنت أود كتابة مقال عن المخرج الأمريكي بيلي وايلدر، وكيف أنه تم اقتباس أغلب أفلامه وتحولت إلى أفلامٍ مصرية، منها: «إيرما الغانية»، و«البعض يفضلونها ساخنة»، وفيلم «الشقة»، وأعمالٍ أخرى، ووجدت نفسي أمام مفاجأةٍ اسمها «حكم القوي»؛ إنه الفيلم الذي أخرجه حسن الإمام مرتين وباسمين مختلفين. تعالوا نعرف الحكاية:

في السبعينيات بعد مرور أكثر من ربع قرن قرر حسن الإمام إعادة إخراج الكثير من أفلامه التي سبق أن قدمها تحمل أسلوبه، ومنها: «غضب الوالدين»، و«الملاك الظالم»، و«حب في الظلام»، وأيضًا «حكم القوي»، وهو الفيلم أعاد تقديمه باسم «الكروان له شفايف»، عام ١٩٧٦م. كل هذه الأفلام مقتبسة من رواياتٍ فرنسية شهيرة، وكان محمد مصطفى سامي هو كاتب السيناريو والحوار، وفي بعض هذه الأفلام لم يكن يُذكر اسم الرواية الأصلية. والفيلم الأول «حكم القوي» إنتاج عام ١٩٥١م، وهو الذي جمع نخبةً كبيرة من النجوم، كما أنه الفيلم الذي التقى فيه فريد شوقي مع هدى سلطان للمرة الأولى. أما الفيلم الثاني فقد جمع أيضًا العديد من النجوم الذين صاروا كبارًا في السينما، وكانت البطولة النسائية لكلٍّ من نبيلة عبيد وسهير رمزي. أما الفيلمان فإن المصدر الأدبي الأساسي كان يحمل اسم «روجيه لا هونت» من تأليف الفرنسي جول ماري (المخرج هو الذي كتب بنفسه أن المؤلف هو جول ماري)، لكن الحقيقة أن الفيلم أقرب

في موضوعه إلى فيلمٍ أمريكي باسم «شاهد إثبات» إخراج وايلدر عام ١٩٥٧م، وبطولة تشارلز لوتون ومارلين ديتريتش، وفي الفيلم إشارة إلى أن الفيلم الأمريكي مأخوذ عن مسرحيةٍ لأجاثا كريستي عام ١٩٥٣م، وأن النص الأصلي هو قصة قصيرة لأجاثا كريستي منشورة عام ١٩٢٥م. أي إن حكاية جول ماري هي تأليفة من المخرج، ويحتاج الأمر إلى تفسير. في هذه الفترة من السبعينيات كان هناك حماس ملحوظ من طرف حسن الإمام للممثل سمير صبري الذي منحه — هنا — البطولة المطلقة، وجسد الشخصيات التي قام بأدائها محسن سرحان في أفلامه القديمة، حيث السيناريو عمل ميلودرامي استعراضي غنائي، ولم يكن الإمام يمتلك براعة أبناء جيله من المخرجين في عمل الفيلم الاستعراضي، ومنهم: حسين فوزي، وعباس كامل، وأنور وجدي، وإن قدم فقط الفيلم الغنائي. ولم يشأ حسن الإمام أن يعترف أنه مغرمٌ بالسينما الغنائية التي تعتمد القصة الرئيسية فيها

على ارتكاب الجريمة. القاتل ابن الخمسينيات قاسم شريف الذي يظل مطلق السراح لفترةٍ غير قصيرة، يستمتع بما فعل، أما شريكه حسين البريء الطيب فتقترب رقبته من حبل المشنقة. كان الاثنان يديران فرقةً مسرحية استعراضية، فلما أفلست اختلفا، وقررا الانفصال بطلبٍ من قاسم الذي وضع حسين في موقفٍ حرج أمام أعضاء الفرقة والوسط الفني.

من المهم أن نعقد مقارناتٍ بين فترتين تدور فيهما نفس الحدوتة بدون إضافات، فهل تصلح تفاصيل الجريمة التي دارت في عام ١٩٥١م أن تنتقل دون تغييرٍ إلى أوائل الربع الأخير من القرن الماضي؟ بالطبع الإجابة بالنفي، لكن المخرج لديه قناعات أن الغناء والرقص لا يزالان بخير، فأسند دور بطلة الفرقة إلى سهير رمزي، ودفعها أن تغني أكثر من مرة. وهناك الزوجة التي تعشق رجلًا ظهر في حياتها فراحت تلح عليه أن يتقبل عواطفها، وكانت النتيجة أنه تورط في جريمة قتلٍ لم يرتكبها، ووضعته في مأزقٍ اجتماعي بالغ الحرج. نحن هنا أمام العديد من المستويات، فوقوع جريمة قتل عادية كان من الممكن أن يثير الرأي العام في الخمسينيات، لكنها لن تلفت نظر أحد في العقود التالية؛ لأن الجرائم صارت أكثر وحشية، ففي منتصف السبعينيات تغيرت الأمور كثيرًا، ولم يعد الأمر يعني أن قاتلًا ترك أموالًا عليها بقع الحبر، وكان ذلك دليلًا استطاعت الشرطة الوصول من خلاله إلى القاتل. إذن فإن سينما حسن الإمام في العقد السادس لم تعد تدهش الناس في السبعينيات، فالرجل متزوج من امرأةٍ تدبر له أموره، كما أنه مطارد من قِبل دلال حبيبته السابقة التي لا تزال تكنُّ له مشاعر الحب، لكنه لا يسعى لإغوائها احترامًا لزوجها، وهو صديقه القديم، كما أن حسين مضطرٌّ إلى التعامل مع المرابية تفيدة التي تتذبذب في الموافقة لعمل شراكة مع حسين، لأن قاسم يشككها في قبول الشراكة، باعتبار أن مهنة المرابية لم تعد موجودة في السبعينيات، وقاسم هذا يقوم بقتل تفيدة من أجل نقودها الكثيرة، ويتم القبض على حسين، ويصحو ضمير دلال وتحاول كشف أن قاسم هو القاتل.

قام حسن الإمام بالالتزام بالسيناريو القديم دون أي إضافات، وإن تم حذف أشهر مشاهد «حكم القوي»، وهي مشاهد الطفلة سهير فخري تعترف ضد أبيها. اعتمد الفيلم الأول على المطربة الجديدة هدى سلطان في الغناء، وهنا غنت سهير رمزي بصوت مطربات أخريات. والفيلمان تدور أحداثهما الأساسية بعد حدوث الجريمة، وبداية التحقيقات والمحاكم، حيث تبدو معادن الناس، فالزوجة تقف مع زوجها وتطلب منه

أن يتكلم عن المرأة التي كانت معه وقت حدوث الجريمة، والمحامي لا يعرف أن حسين وزوجته دلال كانا معًا.

هذا هو ما يعزف عليه الفيلم؛ أن اعتراف حسين سيدمر أسرة، وهو يفضل أن يموت معدمًا، وهذا ما يعلنه المحامي أنه من المؤكد أن حسين كان موجودًا مع زوجة أحد أصدقائه.

في المشهد الأخير تدخل دلال إلى المحكمة وبكل شجاعةٍ تعترف أنها المرأة المقصودة التي كانت مع حسين لحظة أن قتل رجل آخر المرابية.

احتفظ السيناريو الجديد بجميع أسماء أبطال الفيلم القديم، مثل: دلال وقاسم والمحامي. وقد ألغى الفيلم الجديد شخصية الابنة، التي جسدتها الطفلة سهير فخري، التي شاهدت أباها يدخل بيت القتيلة، ورأت خيالًا يطعن المرأة فظنت أن أباها هو القاتل. وفي المحكمة اعترفت بما شاهدت، فورطت أباها أكثر، وقد بلَغَت الطفلة حد الإعجاز في الأداء وهي تشهد ضد أبيها، ربما لأنه لا يمكن إعادة مثل هذه المشاهد بالقوة نفسها أو لأسبابٍ أخرى.

الفصل الرابع

المصادر الإنجليزية في السينما المصرية

ويليام شكسبير هو المواطن العالمي الأول، سواء في عالم الأدب أو السينما ... فقد تُرجمت مسرحياته إلى أغلب لغات الأرض المكتوبة، ورواح السينمائيون يقتبسون هذه المسرحيات أيضًا في كافة أقطاب الأرض، وتجسدت شخصيات شكسبير فوق خشبات قاعات المسارح العالمية، كما نقلتها السينما لينطق كلٌّ من هاملت والملك لير وعطيل بمئات اللغات. وقد تباينت هذه الأعمال من حيث اقترابها وابتعادها عن النص، في العديد من الدول والمعالجات السينمائية، ففي المسرح مثلًا على المخرج الالتزام بالنص الشكسبيري، وألا يخرج عنه مهما كانت الأسباب. أما في السينما فالأمر يختلف تمامًا.

وفي تاريخ السينما هناك أفلام قريبة للغاية من النصوص الشكسبيرية دون الالتزام الكامل بما كتبه شكسبير. فلا شك أن مجال السينمائي يتيح له أن يضيف ويحذف من هذا النص ما يشاء. من الأعمال العديدة التي أخرجتها السينما عن شكسبير، فإنه من الصعب أن نجد تقاربًا بين أي من الأفلام المأخوذة عن «الملك لير» و«هاملت» و«ترويض النمرة» وبين النصوص المسرحية.

وبصفةٍ عامة يمكن القول بأن هناك مخرجين تعاملوا مع المسرحية الشكسبيرية بقدرٍ كبير من المسئولية، فحاولوا أن يطاولوا هذه النصوص، وأن تجيء أفلامهم شامخة مثل النص المكتوب منذ أكثر من أربعمائة عام. ومن هؤلاء المخرجين فرانكو زيفيريللي وأورسون ويلز وكوزنتزوف، وقد التزم هؤلاء بالنص في أحوالٍ عديدة، خاصة الحوار والجو التاريخي والمكان والملابس، إلا أن مخرجين آخرين قد راحوا يحولون أعمال شكسبير إلى نصوصٍ عصرية تنز بالحداثة والمعاصرة، والأخذ بمنطق أن حكايات شكسبير يمكن أن تنفع في كل مجالٍ وميدان وعصر، خاصة حكاية الحب الدافئة بين «روميو وجولييت».

وليم شكسبير.

أما عن علاقة السينما المصرية بنصوص ويليام شكسبير فهي لا تتغير كثيرًا عن علاقتها بالمصادر المقتبس عنها في السينما الأمريكية والأدب الفرنسي، حيث راح كتَّاب السيناريو والمخرجون يختارون من نصوص الكاتب الإنجليزي الحدوتة الملائمة للخط العام للسينما المصرية؛ مثل حدوتة ترويض امرأة شرسة كي تصبح زوجة نموذجية، أو علاقة حب مستحيلة بين شابٍّ وفتاة يدور بين أهليهما صراع وعداء رهيب، أو عن الأبناء العاقين الذين يرثون الأب الثري وهو على قيد الحياة.

وقد اختارت السينما المصرية من المصادر الشكسبيرية ما يتفق وهذه الحدوتة.

فبينما اقتربت من «الملك لير» و«ترويض النمرة» و«روميو وجولييت» أكثر من مرة، غير أنها لم تقترب من نصوصٍ عديدة للكاتب من أبرزها: «ماكبث» و«الليلة الثانية عشرة» و«العاصفة» وغيرها.

فإذا اخترنا أن نتحدث عن «روميو وجولييت» في البداية، فإن المعالجات المصرية قد تباينت، فمن خلال أجواء الكوميديا الموسيقية صاغ محمد كريم أحداث فيلمه «ممنوع الحب»، وقد صبغ أجواء فيلمه بالكوميديا ولم يشأ أن يصرع بطليه من الشباب، بل أبقى

على حياتهما، وقام بتزويجهما، وعاشا لينجبا البنين والبنات. بينما في الأفلام المأخوذة عن شكسبير، في النصوص غير العربية، فقد حرصت على أن يموت العاشقان كي يدفع الأهل جريرة كراهية بلا ثمن، كي يكون موت العشاق سببًا في إحداث التقارب بين الأسرتين.

والصراع عند ويليام شكسبير دموي ... فهناك دماء منسالة بين أفراد الأسرتين، وقد اشترك روميو بنفسه في إسالة هذا الدم عندما صرع ابن عم جولييت، وهو الشاب الذي يخطبها لنفسه ويجد في روميو منافسًا له. أما كمال سليم فقد قرر أن يصرع بطليه في فيلم «شهداء الغرام»، إلا أن عبد العليم خطاب قد اختار جوًّا مقاربًا لجو فيرونا في القرون الوسطى، وذلك عندما صور فيلمه «العلمين» في منطقة البدو بالصحراء الغربية، وأرجع تسمية مدينة العلمين إلى أن هناك شابًّا وفتاة تحابا في ظروفٍ اجتماعية مستحيلة، وأسمى كلًّا من الفتاة والشاب بالعَلَمين. وقد قام بدور البطولة كلٌّ من مديحة سالم وصلاح قابيل عام ١٩٦٥م، وعندما دفع الاثنان حياتهما دُفنا في مدينة حملت اسم «العلمين» فيما بعد، باعتبار أن الشباب يطلق عليهم اسم «عَلَم» في القبائل بالصحراء الغربية.

وفيلم عبد العليم خطاب أقرب أفلام شكسبير إلى النص الأدبي المكتوب، رغم أنه سقط في زاوية النسيان ضمن أفلامٍ مصرية عديدة. والحب هنا مستحيل محاط بالدموية، وبصراع الأسر والعداء القبلي. وقد أدى المخرج دور والد جولييت المتصلب الذي يدفع حياة ابنته ثمنًا لهذا الصلف.

وعن «الملك لير» King Lear قدم أحمد ياسين فيلمه الأول «الملاعين» من بطولة فريد شوقي. والملك لير هو الملك الإنجليزي الذي تنازل عن سلطته وعرشه أثناء حياته من أجل ابنتيه، وراح زوجا الفتاتين يؤلبان المرأتين ضد أبيهما. وهذا الموضوع وجد صداه في السينما والمسرح والمسلسلات التليفزيونية المصرية. وفي فيلم أحمد ياسين رأينا آدم الإسناوي المقاول العصامي الذي لا يخلو من حدة الطباع، وقد أنجب بنتين وولدًا، ودلل إحداهما، وقسا على الثانية لعصيان أمها بهيرة هانم الأرستقراطية الأصل، في حين أنكر أبوته للولد الوحيد نبيل، وعند إصابته بنوبةٍ قلبية وجد نفسه في حاجة إلى الاعتراف ببنوة «نبيل» الذي أصبح محاميًا، من أجل أن يكون وارثًا لأملاكه الواسعة، وفي نفس الوقت ليدفعه إلى خوض صراع مع شريكه شوكت، ولكن عندما يرفض الابن إنكار صلته بأمه التي ربته، ويطالب أباه بالاعتراف بها، يلجأ الأب إلى حرمانه من الميراث، ويكتب أملاكه لابنتيه، مما ينتج عنه صراع بين كلٍّ منهما حول الميراث، خاصة أثناء سفر الأب للعلاج

بالخارج. وعندما يعود الأب من السفر يفاجأ بالأوضاع المنقلبة، فالابنة الكبرى أعادت أمها إلى المنزل وانقلبت على زوجها وارتبطت بشابٍّ عابث، أما الصغرى فلم تكن أفضل حالًا. ويجد الإسناوي نفسه أمام العديد من الشخصيات التي تريد أن تنهشه حيًّا، ثم هناك ابنتاه وزوجاهما، وزوجته السابقة. لكن ابنه نبيل هو الوحيد الذي يقف إلى جانبه. ويشتد الصراع إلى دماءٍ تنتهي بالجميع نهاية مأساوية. هذا الفيلم كتبه عبد الحي أديب عام ١٩٧٧م. وبعد ذلك بأربع سنوات قام فريد شوقي نفسه بكتابة معالجة درامية أخرى هي «حكمت المحكمة»، حيث تحول الملك إلى قاضٍ ثري على المعاش، وأخرج الفيلم أحمد يحيى. و«لير» هنا ليس له أبناء غير شرعيين، بل هناك ابنتان؛ الأولى إيناس متعلقة جدًّا بزوجها المحامي المتكاسل عادل، الذي يسيطر عليها ويكاد يفقدها شخصيتها، أما الابنة الصغرى فأكثر اتزانًا في حياتها وأقل أحلامًا، وبعد زواجها من ضابطٍ بحري يجد الأب نفسه يعاني من الوحدة، فيتزوج من ممرضةٍ شابة ترعاه، ويكون هذا سببًا في صراع المرأتين ضد الأب، مما دفع بالأب أن يتنازل عن أمواله لابنتيه.

أما مسرحية «عطيل» فقد وجدت طريقها ثلاث مرات إلى السينما المصرية؛ الأولى: هي «الشك القاتل» لعز الدين ذو الفقار، والثانية: أخرجها حسن رضا عام ١٩٥٩م تحت عنوان «المعلمة»، وفيه اهتم المخرج بإسقاط رجل من عرشه من خلال إثارة الشك في قلبه. وقد جسدت تحية كاريوكا دور ديدمونة التي تسكن حيًّا شعبيًّا، ولا تتمتع بنقاءٍ معروف عن المرأة القبرصية، بل هي بنت بلد تتمتع بشهامةٍ واضحة.

أما المعالجة الثالثة: فقد قدمها عاطف الطيب عام ١٩٨١م في «الغيرة القاتلة». وكل الأفلام الثلاثة لم تأخذ من شكسبير سوى موضوعه عن الغيرة، وأن الغيرة تؤدي بالزواج الناجح أحيانًا إلى قتل الزوجة البريئة. وعطيل في فيلم عاطف الطيب ليس سوى مهندس شاب ناجح يقيم مشروعًا اقتصاديًّا ذا جدوى، ويتزوج من فتاةٍ حسناء. وإذا كان ياجو قد شعر بالحقد يدب في قلبه لأن عطيل المغربي الأسود قد تزوج من فتاةٍ حسناء بيضاء كديدمونة، وانتصر في معارك عسكرية جاءت لبلاده بالنصر، فإن «مخلص» في فيلم «الغيرة القاتلة» صديق لم يحقق نجاحًا متميزًا، وهو يسعى إلى أن ينغص حياة زميله القديم بأن يجعله يشك في سلوك زوجته.

وعطيل هنا لم يقتل ديدمونة، بل أحس في اللحظة الأخيرة أنه كاد أن يقتل زوجته من أجل مشاعر سوداء من قِبل زميله غير المخلص «مخلص».

لم تنتبه السينما المصرية إلى أهمية الحالة النفسية التي أصابت عطيل بعد قتل حبيبة فؤاده بيده، وقد راح الندم يدفع على لسان المغربي مجموعة من عبارات الندم والحسرة.

أما عن مسرحية «هاملت» Hamlet فقد قُدمت مرةً واحدة في السينما المصرية، حين أخرجها حسن حافظ في فيلمه الأول «يمهل ولا يهمل» عام ١٩٧٩م. وأهم ما في نص شكسبير هو الصراع الداخلي الذي يصيب الأمير الدنماركي من أجل الانتقام لأبيه، ووقوعه فريسة بين حبه لأبيه وواجبه نحو الانتقام من العم الذي اشترك في قتل الأب، والأم التي تزوجت من شقيق زوجها. بعد تمصير حكايات هاملت، فإن الملك هنا يتحول مثلًا إلى تاجرٍ ثري، وهاملت هنا سامي الذي يقع في مأساة موت والده، فهو يعيش بين

أمه وزوجها، ويحب فتاة جميلة تُدعى رباب، هي ابنة لمسئول عن أملاك وزراعات والد سامي.

وتقول إيزيس نظمي في محيط حديثها عن الفيلم: «ولكننا نفاجأ بظهور المعلم عباس، وحتى نهاية النصف الأول من الفيلم لا نعرف هويته أو دوره الدرامي، ففي المشاهد الأولى نراه عابرًا كصديق لعائلة سامي، يضاف إلى ذلك المغازلات المكشوفة بينه وبين والدة سامي.

ويسود الفيلم أحداث أو بمعنى أصح حوادث بين الشخصيات، إذ يتم استدراج والد سامي إلى خارج منزله بواسطة عبد الصبور، ثم ينهال عليه سائق العربة اللوري بأداةٍ حادة تفقده حياته، وتتأجج حُمَّى الانتقام عند سامي الابن، فيترك عالم المشاركة الاجتماعية وحبه لرباب إلى عالمٍ آخر هو الانتقام من قاتل أبيه. وبعد البحث والتحري يتصور أن عبد الصبور «والد حبيبته رباب» هو قاتل أبيه، ويفقد صوابه وتسوء علاقته برباب وبأسرتها.

يعرف هاملت المصري أن عباس هو الفاعل لهذه الجرائم كي يتخلص من الأب ويستولي على ثروته، والأهم من ذلك يستولي على مخدعه وامرأته، ويحاول التخلص من سامي، ولكنه لا يفلح في ذلك، ويكتشف سامي تدبيره الأول لقتل أبيه، واشتراكه في عمليات التهريب فيقبض عليه في النهاية.»

لقد حول الفيلم المصري مأساة هاملت إلى حدوتةٍ بوليسية، وحرمه في لغته العربية أن يطيح مرةً واحدة بقتلة والده حين قرر أن يخرج عن عزلته التي صنعها لنفسه، وعن سقمه المعنوي، ومأساة ترديده.

أما كوميديا «ترويض النمرة» فقد وجدت طريقها إلى الشاشة المصرية أكثر من مرةٍ، وذلك أيضًا في إطارٍ عصري. وقد اختلفت المعالجات، فكانت مزيجًا بين شكسبير وإضافات جديدة من الكاتب المصري، مثل ما حدث في فيلم «الزوجة السابعة» لإبراهيم عمارة. إلا أن فطين عبد الوهاب أشار صراحة أن فيلمه «آه من حواء» عن مسرحية شكسبير. كما أشار عبد الحي أديب إلى ذلك في «استاكوزا» لإيناس الدغيدي ١٩٩٦م.

وقد ناسبت المسرحية أجواء الكوميديا المصرية؛ لأنه حتى وقتٍ قريب فإن بعض الأسر كانت تصر أن تتزوج الأخت الكبرى أولًا، وعلى الصغرى أن تنتظر إلى أن يجيء «العريس المناسب لأختها»، حتى وإن كانت شرسة، أو صاحبة عاهة.

والنمرة في السينما دائمًا امرأة جميلة؛ مثل: إليزابيث تايلور، ومديحة يسري، وماري كويني، ولبنى عبد العزيز، ورغدة. فهناك شراسة واضحة لا تتناسب مع ما تتمتع به من

جمال، حتى إذا تم ترويضها بدا فعلًا كم هي جميلة. أما الرجل فهو عملاقٌ دائمًا وجذاب وفكه يمكنه أن يتحمل شراسة المرأة التي ارتبط بها حتى يشهد عملية تحولها إلى الجانب المعاكس، الأفضل بالطبع، وهو «رجل» صبور، ويجيد العزف على أوتار المرأة التي أمامه، لدرجة أنها تجري إليه وتعلن عن كامل ولائها نحوه. وفي مسرحية شكسبير، وأيضًا في النص الفيلمي الذي أخرجه زيفيريللي ١٩٦٧م، تقول كاترينا: إن الزوج هو الزورق وهو الربان. وتأمر كلًّا من أختها وصديقتها، أن تطيعا وتنصاعا لأوامر زوجيهما. وقد خلت الأفلام المصرية من مثل هذا المشهد؛ ففي فيلم فطين عبد الوهاب رأينا الأخت الصغرى تتحول دون داعٍ إلى فتاةٍ شرسة بعد أن انقلبت أختها إلى مخلوقٍ أفضل، وفي «إستاكوزا» كان هم الفتاة أن تذوق من فم عباس قبلة ساخنة رأته يمنحها لفتاةٍ أخرى، حتى ولو كانت بتعجيزه جنسيًّا.

وهناك علاقة حميمة بين الإبداع الأدبي الإنجليزي المكتوب في القرن التاسع عشر وبين السينما المصرية، وقد أُعجب حسين حلمي المهندس بروايتين كتبتهما الأختان برونتي؛ الأولى: هي «مرتفعات ويذرنج» لإميلي، والثانية: «جين إير» لشارلوت. الفيلم الأول أخرجه كمال الشيخ تحت عنوان «الغريب» ١٩٥٦م، وسعى إلى نقل أجواء الريف الإنجليزي إلى جو الريف المصري. ومع هذا جاء الفيلم جيدًا. وقد وجد حسين حلمي نفسه أمام روايةٍ طويلة تكفي لصناعة فيلمين مصريين، فاكتفي بأحداث نصف الرواية، حتى تلك اللحظة التي تموت فيها كاترين بين ذراعي حبيبها هيثكليف، أو بين ذراعي يحيى شاهين الغريب. إلا أن إميلي برونتي قد راحت تروي بعد ذلك صراع الأجيال الجديدة من خلال ما ترثه من الحقد القديم.

وقد بدا فيلم كمال الشيخ متكاملًا راقيًا، ولكن أجواء الصراع بدت غريبة، كأن نرى جلالًا تنازل عن بيته إلى غريمه لسببٍ بسيط، وهو أنه راهن عليه في لعب القمار. أما رواية «جين إير» فقد أخرجها حسين حلمي بنفسه عام ١٩٦١م تحت عنوان «هذا الرجل أحبه». وفيه تتحول جين إير إلى الفتاة التي خرجت لتوها من الملجأ واسمها صابرين، وهذه الفتاة تنتقل إلى منزلٍ ريفي لتعمل مدرسة لابنة رجل يدعى فردريك، وتضطر أن تبقى هناك فترة لأنه ليس لها مأوى آخر. في هذا البيت تفاجأ بأجواء من الذعر والخوف. يتحول فردريك إلى مراد في الفيلم العربي، وهو إنسان يتسم بالقسوة والصلابة حتى مع ابنته الوحيدة. وبالرغم من المصاعب التي تلاقيها صابرين في هذه الدار، فإنها تنجح في كسب ثقة مراد، وتنجح في أن تحوله إلى مخلوقٍ وديع يصرح لها أنه يحبها، ويطلب منها

الزواج. ولكن البيت يبدو غريبًا من خلال أصوات تنتشر وسط الليل. وعند عقد الزواج يدخل خال صابرين ويعلن أن هذا الزواج باطل؛ لأن مراد متزوجٌ في نفس الوقت من أخت صابرين، التي لا تعرفها، والتي أصابها الجنون، وتقيم في إحدى غرف المنزل الكبير. وفي لحظةٍ تهاجم الزوجة المجنونة مراد وتضربه، وتحرق الدار، ويصاب مراد بالعمى، وتبقى صابرين إلى جواره بعد أن ماتت أختها.

ومن الواضح أن الكاتب (المخرج) قد وجد نفسه أمام مشكلةٍ عندما راح يعالج مسألة زواج فردريك من جين إير؛ ففي الديانة المسيحية ممنوع الزواج بامرأتين، بينما نفس الحكاية مسموحٌ بها في الدين الإسلامي؛ ولذا ابتدع فكرة أن تكون صابرين هي أخت الزوجة المجنونة، وقد أضعف هذا من دراما الفيلم.

من الأدب الإنجليزي المكتوب في القرن التاسع عشر قدمت السينما روايات لتشارلز ديكنز، ومسرحيات عن أوسكار وايلد، وكانت شخصية «أوليفر تويست» Oliver Twist هي أكثر الشخصيات جاذبية، ليس فقط في السينما المصرية، بل وفي كافة أنحاء العالم، حول الطفل اليتيم أو طفل الخطيئة، الذي يلتقطه رجال السوء ويحاولون الاستفادة منه في العمليات الخارجة على القانون كالنشل والاحتيال، حتى ينجح أخيرًا في العودة إلى أسرته الحقيقية، وهي دائمًا أسرة غنية. وقد حولت السينما المصرية أوليفر إلى فتاةٍ صغيرة جسدتها فيروز في فيلمين: هما «دهب» و«ياسمين» لأنور وجدي، والفيلمان عبارة عن معالجةٍ واحدة لرواية أوليفر تويست؛ بمعنى أن الكاتب قد أخذ من الرواية جزءًا في الفيلم الأول، ثم أخذ جزءًا آخر في الفيلم الثاني. واستفاد كثيرًا من الثنائي شابلن-جاكي كوجان في فيلم «الصبي» The Kid، أي إن الاقتباس هنا ليس من مصدرٍ واحد فقط، بل من عدة مصادر. كما استفاد الفيلم المصري من أجواء الكوميديا الموسيقية، واستبعد أن تكون الفتاة اللقيطة قد وقعت بين قومٍ أشرار، بل هم أبرار يدافعون عنها ويتولون تربيتها، مثل الرجل الفقير ألفونسو في «دهب» الذي يتولى تربيتها، ويواجَه في النهاية بمشاكل مع الأب الحقيقي. وهذا الفيلم بعيدٌ كثيرًا عن «أوليفر تويست» إلا في اليسير؛ مثل العثور على طفلةٍ أمام المسجد. أما ياسمين فهي ابنة لرجلٍ لا يحب إنجاب البنات، وقد وضعها أيضًا أمام المسجد، حيث عثر عليها نفس الرجل «تقريبًا»، وفي النهاية عادت إلى أسرتها الحقيقية. وهناك أيضًا شبه اقتباس من حدوتة «أوليفر» في فيلم «جعلوني مجرمًا» لعاطف سالم. كذلك حوَّل أشرف فهمي أوليفر إلى فتاةٍ صغيرة في فيلم «بص شوف سكر بتعمل إيه» عام ١٩٧٥م، وهو أقرب الأفلام جميعًا إلى رواية تشارلز ديكنز،

فالصغيرة هنا تسقط وسط عصابةٍ من الأشرار يعلمونها النشل والاحتيال والرقص، حتى تكون بالنسبة لهم مصدر ثروة، وفي النهاية تتمكن من العودة إلى أهلها الحقيقيين.

أما عن مسرح أوسكار وايلد، فقد قدَّم حلمي رفلة فيلمه «فتى أحلامي» عن مسرحية «أهمية أن يكون الإنسان جادًّا» The Importance of Being Earnest عام ١٩٥٨م. ثم قدَّم حسن رمزي مسرحية «مروحة الليدي وندرمير» تحت عنوان «امرأتان» عام ١٩٧٥م، وهناك إضافات عديدة على النص المسرحي الذي كتبه وايلد، كما أن هناك استعراضاتٍ غنائية غير موجودة في المسرحية. ويقول مجدي فهمي: «إن سيناريو الفيلم فيه اجتهاد واضح، أي إنه عملٌ حاول المشتركون فيه بجهد طاقاتهم أن يجيء جيدًا، فكانت النتيجة أنه أصبح متعنتًا. وعيبه الأول عندي أنه يفصل قصة الأم والابنة تمامًا، أي إن هدى عندما تكبر تظل حتى الربع الأخير من الفيلم بعيدة عن العيون، ثم تُفاجأ بأبطالٍ كثيرين يدخلون مسرح الأحداث دفعة واحدة.»

والفيلم يدور حول الأم التي تنفصل عن زوجها لفضيحةٍ أخلاقية هي منها براء، ولا تراها إلا بعد أن تمر بها السنون وتكون الابنة قد كِبرت. وعندما تلتقي الأم بابنتها تحس

أنها قد ترتكب غلطتها مع زوجها، إلا أن الابنة التي لا تعرف حقيقة أمها، تتهم أمها بمحاولة اقتناص كل رجل. وحين تكاد الابنة أن تقع في المحظور، وتنسى مروحةً أهداها لها زوجها في عيد ميلادها، وخوفًا من أن تطول الفضيحة الابنة، فإن الأم تنسب ملكية المروحة إلى نفسها. ويكون هذا الحادث سببًا في تقارب الاثنين. وعلى كلٍّ فالمشاهد لفيلم حسن رمزي والقارئ لمسرحية وايلد يتأكد من جديد أن السينما المصرية تأخذ الحدوتة وتقوم بتفصيل عشرات الحكايات حولها.

أما الكاتبة ماري ستيوارت فهي معروفة لقراء روايات الجيب العالمية، وقد اقتبس بركات فيلمه «الزائرة» الذي أُنتج بين لبنان والقاهرة ١٩٧٢م عن رواية لماري ستيوارت، نُشرت في سلسلة روايات عالمية في النصف الثاني من الستينيات تحت عنوان «شجرة اللبلاب». وتدور أحداث الرواية في الريف الإنجليزي حول امرأةٍ تعود إلى الضيعة التي يمتلكها عمها، لتظهر في الوقت المناسب قبل أن يقع العم ضحية لأقاربه الأشرار الذين يريدون أن يستولوا على ثروته، وتنتحل اسمًا جديدًا، وتدخل البيت مرةً أخرى بخدعة أنها تشبه الابنة التي اختفت، بالاتفاق مع الأقارب الأشرار، وتنجح في أن تكشف شرور الأقارب إلى العم، ثم تكشف نفسها أمام الخصوم. ولم يخرج فيلم بركات كثيرًا عن الرواية المقروءة سوى أنه حاول أن يعطي مساحةً درامية أطول للحبيب الذي يسكن في ناحية الضيعة. وقد جاء تصوير الجبال اللبنانية مناسبًا أكثر من تصويره في أجواء الريف المصري، وذلك فيما يتعلق بعامل الاتساع.

هذه هي نماذج من المصادر الأدبية الإنجليزية بالسينما المصرية، سواء الروايات أو المسرحيات. ومثل ما حدث مع فرنسا، فإن السينما المصرية قد ارتبطت بالأدب الإنجليزي أكثر من ارتباطها بالسينما، إلا في نماذج قليلة. ويهمنا أن نبدأ بفيلم «غريب في المنزل» A Stranger in the House من إخراج بيير روف عام ١٩٦٧م، وقام ببطولته بوبي دارين وجيمس ماسون وجيرالدين شابلن. والفيلم الإنجليزي مأخوذ عن روايةٍ فرنسية للكاتب المعروف جورج سيمنون، وهذه الرواية تُرجمت إلى اللغة العربية ضمن الروايات العالمية، كما ظهرت أيضًا في السينما الفرنسية. ولا نعرف بالضبط إلى أي المصادر رجع محمود فريد عام ١٩٧١م وهو يخرج فيلم «شباب يحترق». وعلى كلٍّ فإن الفيلم الإنجليزي يهتم بالمعاناة التي يواجهها محامٍ (جيمس ماسون) وجد ابنته في مأزقٍ حرج، اتُّهمت في جريمة قتل تمت بالمنزل الذي منحه إياها كي تستقبل فيه أصدقاءها. ففي إحدى الحفلات الماجنة يُقتل صديق، وتُتهم الابنة بارتكاب الجريمة. أما الفيلم الذي أخرجه محمود فريد

«شباب يحترق» فقد جعل من نادية بريئة منذ البداية. فهي تخفي يومًا زوج زميلتها الذي يحاول الاعتداء عليها فتطعنه بسكينٍ ويُقبض عليها، إلا أن الأب المحامي (محمود المليجي) يتمكن من الدفاع عن ابنته وإثبات براءتها.

وعن السينما الإنجليزية أيضًا قدَّم نادر جلال فيلمه «الندم» عام ١٩٧٨م. اقتبس فيصل ندا هذا الفيلم عن فيلمٍ بريطاني يُدعى Dulcima، وكان اسمه التجاري الذي عرض به في مصر هو «العجوز والمراهقة» بطولة جون مايلز، حيث أدى دور رجل عجوز، يتمتع ببخلٍ شديد، ويحب فتاة صغيرة في القرية التي يسكن فيها. ويعيش هذا العجوز وحده، وعندما تدخل الفتاة بيت العجوز لأول مرة تلاحظ أنه يفتقد إلى النظام والترتيب، فتغير من حياته، مما يدفعه أكثر للارتباط بها، لكنه يفاجأ أن هناك رجلًا آخر في حياتها، هو شابٌ صغير مثلها، ويحس بها تميل إليه، وعندما تحس الفتاة أن العجوز يحتاجها أكثر من الشاب تقرر أن تهجر صديقها، وأن تعود إلى العجوز، لكن هذا الأخير يكون قد قرر أن يقتل منافسه ببندقيته، ويفعل.

وفي الفيلم المصري جسد فريد شوقي نفس الدور الذي جسده جون مايلز، وقد غيرت الفتاة نورا كثيرًا من حياة منصور، لكنها تحب مهندس الشركة وتتمنى أن تتزوجه، فيقرر العجوز أن يقف لهذه العلاقة بالمرصاد، ثم ينتحر.

ومن الأفلام الإنجليزية أيضًا حكاية «مدرسة المشاغبين»، وهو الاسم التجاري للفيلم الذي قام ببطولته سيدني بواتييه عام ١٩٦٧م To Sir, with Love من إخراج جيمس كلافيل، والمدرس في هذا الفيلم زنجي، يتمكن من تهذيب فصل بأكمله من بناتٍ وشباب في آخر سنوات المراهقة، وينجح المدرس في تغيير عقلية تلاميذه، من أجل الاستعداد لاستقبال تلاميذ الدفعة الجديدة. وغير خفي عن الأنظار أن الكاتب المسرحي علي سالم قد اقتبس هذا الفيلم باسمه التجاري المشهور، وجعل من التلاميذ المشاغبين خمسة لا أكثر، وهي فكرة غير مستساغة إلا في المسرح. وعندما أراد حسام الدين مصطفى اقتباس نفس الفكرة واعتمد على نجاح المسرحية، واستند إلى ما كتبه علي سالم أكثر، تحول المدرس إلى مدرسة حسناء (ميرفت أمين) ترتدي الميني جيب، وتقوم بالتدريس لطلابٍ أكبر منها في السن والحجم، وشتان بين القيم التي علمها بواتييه لتلاميذه وبين حالات التهريج غير المبررة في الفيلم المصري.

وفي فيلم «الشاهد» Witness ١٩٧٠م الذي قام ببطولته الطفل مارك ليستر، رأينا غلامًا صغيرًا اعتاد الكذب على الآخرين فلم يعد هناك أحد يصدقه، وعندما شاهد يومًا

جريمة قتلٍ حقيقةً راح يحاول أن ينقل وقائعها إلى القريبين منه، لكن أحدًا لم يصدقه، واستغل المجرمون هذه السمة وراحوا يطاردونه وسط الاحتفالات المهرجانية في المدينة. وعندما تتطور الأمور يقف الجد (ليونيل جيفرز) في الوقت المناسب بجانب حفيده ويساعده.

التقط حلمي حليم هذا الفيلم فراح يقدمه في فيلم «غرام تلميذة» عام ١٩٧٢م، وحول الشاهد إلى تلميذة (نجلاء فتحي) تُدعى ضحى تشاهد جارتها فردوس تقتل رجلًا بمساعدة أحد أصدقائها، ويستوليان على حقيبةٍ مليئة بالنقود، وتروح ضحى تروي الحكاية لكل مَن يعرفها، وخاصة خطيبها (أحمد رمزي)، فلا يصدقها أحد؛ لأن الجميع يعلم أنها مريضة بالكذب. وعندما يختلف توفيق وعشيقته حول نصيب كل منهما في الغنيمة، يتشاجران فيقتلها وتشاهده الفتاة من جديد، فيبدأ في مطاردتها، وهنا تتضح الحقيقة، خاصة أن أحمد خطيبها يقرر أن يتدخل لكشف الجريمة.

وبصفةٍ عامة فإن الأفلام الإنجليزية أقل شعبية في مصر من الأدب البريطاني. وقد راح البعض يقتبس القليل من هذه الأفلام، مثل ما فعل فاضل صالح عام ١٩٨٣م، عندما اقتبس فيلمه «البرنس» عن فيلم قد عُرض من قبل ذلك بأربع وثلاثين سنة تحت عنوان: «ناس طيبون وحفل تتويج» Kind Hearts and Coronets أخرجه روبرت هامر عام ١٩٤٩م، وقام فيه ألك جينيس بتجسيد العديد من الشخصيات. أما فيلم «الأبالسة» لعلي عبد الخالق ١٩٨٠م فهو قريب في موضوعه من فيلم كاوبوي إنجليزي قام ببطولته ديرك بوجارد تحت عنوان: «المغني لا الأغنية» The Singer Not the Song عام ١٩٦١م. ومن أجل نقل جو أفلام الغرب، والصراع بين الدين والسلطة في الفيلم الإنجليزي، نقل الفيلم العربي أجواء إحدى المدن الساحلية القريبة من دمياط.

(١) قراءات فيلمية

(١-١) حبك نار

تأتي مشكلة مشاهدة فيلم «حبك نار» إخراج إيهاب راضي من أنني شاهدت لتوي باليه «روميو وجولييت» في أكبر قاعات عروض الباليه والأوبرا بمدينة فلنيوس عاصمة ليتوانيا؛ عرض ساحر استغرق قرابة الساعتين والنصف، أبدعت فيه باليرينا ليتوانيا الأولى التي حظيت بتصفيقٍ حاد لم يتوقف حتى غابت عن الأنظار وراء الستار.

كما تأتي مشكلة مشاهدة الفيلم نفسه أنه ليس مأخوذًا بشكلٍ مباشر عن ويليام شكسبير، كما جاء في عناوين الفيلم، بل الصحيح أنه مأخوذٌ عن المعالجة البريطانية في فيلم «روميو وجولييت» الذي أخرجه باز لورمان عام ١٩٩٦م، والذي كان أول ما لفت الأنظار إلى موهبة ليوناردو دي كابريو.

أهمية فيلم لورمان (وهو أسترالي الأصل) أنه يدور في مدينة فيرونا المعاصرة، حيث مجموعة من الشباب الذين يتعاملون مع العنف بشكلٍ يمثل الصدمة، وروميو شاب رقيق يقع في غرام حبيبته الرقيقة مثله، وسط صراعٍ عائلي محتدم بين عائلتين متخاصمتين، عندما يموت ابن عمه مقتولًا على يدي خصمه، فإن روميو يتحول بدوره إلى مقاتلٍ دموي عنيف. كانت الصدمة في الفيلم أنك ترى كل هذا العنف ممزوجًا برومانسية شكسبير،

وعليك أن تتقبل المزيج الغريب. وقد اختار إيهاب راضي أن يقدم فيلم لورمان وليس مسرحية شكسبير.

الجدير بالذكر أيضًا أن فيلم إيهاب راضي الأول «فتاة من إسرائيل» عام ١٩٩٩م كان محوره مشابهًا لحكاية «روميو وجولييت»، رغم اختلاف الهوية، فقد وقع مهندس شاب مصري في غرام فتاة إسرائيلية، ومنع الصراع العربي الإسرائيلي الطرفين من الالتقاء.

إذا كانت التجارب السابقة في ذهنك وذاكرتك، وأنت تشاهد فيلم «حبك نار»، فلن تشعر بأي متعةٍ رغم الموهبة الملحوظة لإيهاب راضي، والتي تأكدت منذ فيلمه السابق. ومن هنا تأتي مشاكل التعامل مع أفلامٍ مقتبسة عن مصادر أدبية أو سينمائية لها قوة «روميو وجولييت».

فقد استخدم إيهاب راضي نفس الأجواء التي عرفناها في فيلم لورمان؛ مدينة واسعة مثل الإسكندرية، واثنين من العشاق يلتقيان في أجواءٍ من الخصومة والعداء، ووجود ابن عم دموي. وما يشبه عصابات شيكاغو، ومافيا، ورجال أمن مثل الحيطان، يرتدون البدلات السوداء، ويحملون الأسلحة، ويحمون أصحاب رءوس الأموال. قد يتناسب الجو مع مدينةٍ من مدن المافيا، لكن لا أعتقد أن الإسكندرية صالحة لأجواء صورها لورمان، فقد كانت المدينة بالغة الفخامة والقسوة، لا تصلح أبدًا لعاشقين من طراز روميو وجولييت.

في المشهد الأول من الفيلم، قدَّم لنا سيدَي العائلتين المتصارعتين، جمال القصاص (سعيد عبد الغني)، وطايل الزناتي (يوسف فوزي)، يجلسان في غرفة مأمور أحد الأقسام، نعرف أن بين الرجلين خصومة شديدة، لها أسبابٌ عميقة وجذور قوية.

أما المشهد الثاني مباشرة، فإننا نرى اللقاء الأول بين كريم (مصطفى قمر) وسلمى (نيللي كريم)، في طريق الكورنيش، لقاء طريق، سيولد إعجابًا منذ اللحظة الأولى بين الاثنين ... طبعًا اللقاء الأول لم يكن مشابهًا لما حدث في كافة المصادر الشكسبيرية، حيث قابلها روميو في إحدى الحفلات التنكرية، لكن يبدو أن السيناريو أراد أن يلتزم حرفيًّا، دون داع، بالنص، على الأقل الفيلم الأخير، فجعل روميو يصعد إلى حبيبته عن طريق سيارة المحافظة، التي تقوم بتركيب المصابيح في أعمدة النور، وصعِد كريم إلى شرفة الفتاة، ونادى عليها، رغم أن الحرس يملئون المكان، وراح يبثها لواعجه في زمنٍ من السهل أن يفعل ذلك بالموبايل، وأن تنزل إليه وتقابله، لكن السينما عاوزة كدة.

سرعان ما نعرف أن الشاب وفتاته ينتمي كلٌّ منهما إلى الخصمين اللذين يتنافسان كالديكة في البداية. وإذا كان النص الشكسبيري يرى أن الحفل هو مكان اللقاء الأول، فإن السيناريو المصري وجد نفسه في حرج، فلسنا في زمن الحفلات التنكرية؛ لذا فإن

كريم ذهب إلى حفل دخله ابن عمه طارق، وتحت بصر وسمع الخصوم. وحدثت المواجهة الأولى مع عماد الذي يبدو شرسًا، هو أقرب إلى الصائغين منه إلى أسرةٍ كبيرة تعمل في التجارة. هناك فارق ملحوظ بين الشراسة والبلطجة، قد يكون شخصٌ ما من أسرةٍ كبيرة، على الأقل اقتصاديًّا، شرسًا، لكن مجدي كامل جسد شخصية عماد بما يقارب البلطجي، فقد استخدم كافة الأسلحة التي أتاحت له أن يهدد خصومه؛ المطواة، أو المسدس، فهو لا يتورع أن يشهر مطواة في وجه ضيوفه، وأن يطردهم.

المختلف هنا، أن الأب اكتشف العلاقة في بدايتها، وتصور أن كريم مدسوس من قِبل أبيه للانتقام منه عن طريق توريط ابنته في علاقةٍ عاطفية؛ لذا وافق على طرده، بما يعني: إلا ابنتي. إلا أنه في نص شكسبير، فإن العائلة، خاصة الأب، لم يعرف بهذا إلا مؤخرًا، بعد أن سكن الحب في القلوب، وغاص دون خروج.

وقد أضاف الفيلم تفاصيل أخرى، منها أن كريم يعيش مع أمه حورية المنفصلة عن أبيه، وأنه رغم ثراء طايل، فإن حورية (زيزي البدراوي) تعيش في بيتٍ متواضع للغاية، ولا ينهل الابن كريم من أيٍّ من مقدَّرات ثراء أبيه، أي إن الشاب هنا ابن أمه المطلقة وليس أبيه، وليس له هدف من هذه العلاقة.

لذا، فإن هذه الإضافات ساعدت في تغيير أحداثٍ عديدة، منها ذَهاب زينات أم سلمى (شروق) إلى حورية تطلب منها أن تبعد الابن عن سلمى، وتهددها أن الدماء قد تتفجر. كما أضاف السيناريو أيضًا مسألة قيام الأب باختيار خطيبٍ ثري لابنته، ويقول لها متجهمًا: «حتتجوزيه» ويصفعها وهو يتحدث عن الصعيدي الذي يسكن «جواه».

وإذا كان لورمان قد فعل ما لم يفعله الأسبقون في فيلمه «روميو وجولييت»، حيث استخدم الحوار الشعري في مسرحية شكسبير في فيلمه، فإن إيهاب راضي لا يمكن أن يفعل ذلك بالمرة؛ لذا قدم حواره الخاص، بعضه باللهجة الإسكندرانية، والأخرى بالصعيدية. بالإضافة إلى تعديلاتٍ ملحوظة، منها تأخير المواجهة بين كريم وخصمه عماد، ففي المسرحية فإن ابن العم يقتل ابن عم روميو، ويصبح على هذا أن يتحين فرصةً للانتقام. لكن إيهاب قرر أن يختصر كل ذلك في مشهدٍ واحد، يقوم فيه عماد بقتل طارق، بعد أن ضرب كريم وكاد أن يشق له بطنه، مما دفع كريم أن يقتل ابن عم حبيبته، إنه عماد الذي يطمع بدوره في الزواج من سلمى. كما أن إيهاب يضع تفصيلاتٍ أخرى، مثل جنازة عماد، والغريب أن مشهد تصوير الجنازة تم في القاهرة وليس في الإسكندرية دون مبرر لذلك، وفي هذا المشهد يردد القصاص: «أنا ما باخدش عزا ... القاتل يُقتل بعد حين.» في مشهدٍ تالٍ، موجود في النص الشكسبيري، تردد سلمى: «حبيبي هو عدوي.»

وإذا كانت جولييت قد تجرعت السم المؤقت المفعول، كي توهم أسرتها أنها انتحرت، حتى تجبرهم على الموافقة على أن تتزوج من حبيبها، فإن سلمى هنا تكاد تتناول السم المؤقت، وتتراجع في اللحظة الأخيرة. ومن هنا أضاع الفيلم فرصة التعامل مع الخدعة التي ابتدعها شكسبير في مسرحيته، حين يتصور روميو أن حبيبته قد انتحرت بالفعل، وينتحر كي يلحق بها، فتنهض من النوم عند مقبرتها المنتظرة، وتعرف بالخبر المؤلم، لتموت، وتبقى قصتهما «خالدة».

هنا تتزوج سلمى من كريم، كي تضع أباها أمام الأمر الواقع، وتعلن ذلك على الملأ أمام أبيها، مما يدفع الأب إلى أن يطلق النار على كريم، فتصاب ابنته. المخرج حريصٌ على ألا تموت سلمى، وحريصٌ على أن يتم الصلح بين الجميع دون أن يموت العاشقان، مثل ما فعل محمد كريم في فيلم «ممنوع الحب» قبل ستين عامًا. الأب هنا يدخل السجن، وسلمى عليها أن تبرأ شيئًا فشيئًا، وفي السجن تقوم صداقة ومودة بين كريم ووالد حبيبته، هي صداقة غير ممهدة، وتتصالح الأسرتان، فقد تم الحكم على كريم بإيقاف التنفيذ (ستة أشهر سجنًا)، وينتهي الفيلم والأسرتان تودعان العروسين اللذين ينطلقان في قاربٍ متوسط الحجم نحو شهر العسل.

تحولت مسرحية شكسبير إلى أكثر من فيلمٍ في تاريخ السينما المصرية، منها معالجة عصرية غنائية سبقت الإشارة إليها. ولأن المتفرج المصري لا يحب لبطله محمد عبد الوهاب أن يموت في الفيلم، فقد تم التصالح، وعاش العاشقان في التبات والنبات. أما فيلم «شهداء الغرام» لكمال سليم ١٩٤٤م، فإنه صيغ في إطارٍ تاريخي، فإن الموت كان في انتظار العاشقين وفاء ومراد. كما أن عبد العليم خطاب قد اختار للعاشقين أن يموتا أيضًا في فيلم «العلمين» الذي أخرجه عام ١٩٦٥م، وقد قَتَلَ باز لورمان بطلَه في أحداث عنف شديدة. أما كريم وسلمى فقد عاشا وتزوجا؛ لذا فإن الفيلم سوف يتبخر، فالموت يجعل من عاشقين من هذا الطراز شهيدين يدفعان ثمن الأخطاء العائلية المتراكمة، وهما اللذان يحاولان أن يمحُوَا الكراهية بالحب. ولا شك أن أنسب بيئة لنقل «روميو وجولييت» إلى السينما المصرية هي الريف الصعيدي، باعتبار أن مسرحية شكسبير مليئة ببحور الدم المتتالية التي يلي بعضها البعض الآخر، فابن عم جولييت يقتل ابن عم روميو، وهو أيضًا صديقه الحميم، أي إن الدم والانتقام صارا الرابط الأساسي بين العائلتين، وهذا الدم تصاعد بسبب قصة الحب؛ لذا فإن جولييت عندما لجأت إلى الانتحار المصطنع كانت تهدف إلى وقف نزيف الدم الذي لن ينتهي.

هذه هي المرة الثالثة التي يتم فيها اقتباس «روميو وجولييت» في صورة فيلم غنائي، ولعلها المرة الأولى في تاريخ السينما المصرية، أن يقوم مطرب باستخدام المسدس والمطواة كسلاحٍ للقتل، ورغم هذا يتم إطلاق سراحه، وتزوج من سلمى.

(١-٢) حب في حب

بجماليون على الهامش

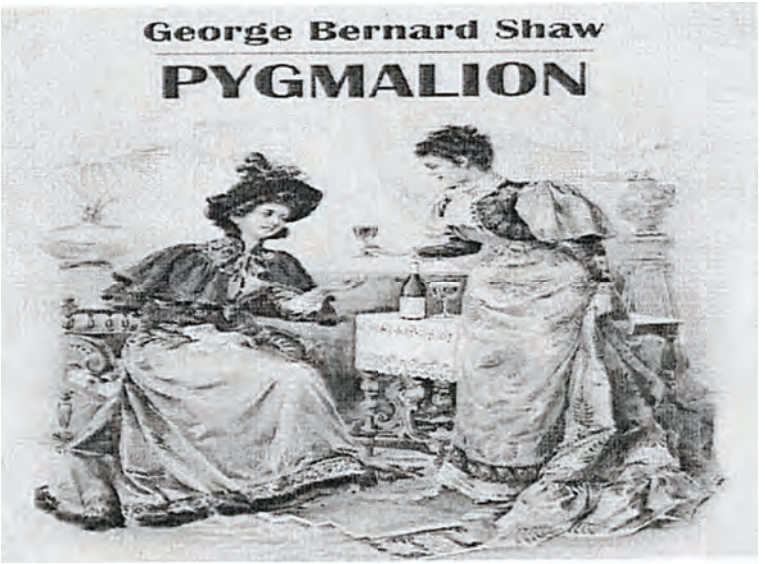
لم يجرؤ فنان على التعامل مع أسطورة بجماليون بشكلٍ كوميدي، إلا بعد أن تمكن جورج برنارد شو من تحطيم حاجز منيع، استطاع من خلاله أن يأخذ فقط من هذه الأسطورة مجرد فكرتها الرئيسية حول الهومي الشديدة، التي تتمسك بالمبدع الذي يشعر بالسعادة حين تدب الحياة في الكائن الذي أبدعه، بعد أن ابتهل إلى الآلهة أن تجعل من التمثال الجميل الذي صنعه مخلوقًا حيًّا، وأن تسري فيه الشرايين المليئة بالدماء الساخنة، فعاد إلى منزله ليرى الحياة وقد استبدت بالمخلوق الذي سرعان ما اتجه بمشاعره إلى شخصٍ آخر، فكانت الصدمة التي أصابت المبدع مؤلمة.

هو موضوعٌ مأساوي في المقام الأول، لكن شو استوحى فقط من الخطوط العامة للأسطورة موضوع مسرحيته الكوميدية التي كتبها عام ١٩١٢م، حول عالم اللغات الدكتور هيجنز الذي يقوم بتحويل إليزا بائعة الورد عند باب أحد المسارح من فتاةٍ سوقية إلى امرأةٍ لا يمكن لأحدٍ أن تنتابه الشكوك إلى أصلها الذي جاءت منه، فينجح في الرهان. ثم يكتشف أن الفتاة وقعت في حبه، ومن أجل أن تثير غيرته فإنها تتقرب إلى شابٍّ من الطبقة التي حاول هيجنز أن يحشرها فيها.

مسألة الخلق هنا لم ترتقِ إلى ما حدث في الأسطورة اليونانية، فنحن أمام قصة يمكن أن تحدث في كافة ميادين العمل يوميًّا، وبالتالي فإن الدكتور هيجنز موجود دومًا من حولنا، خاصة في المجالات المرتبطة بالإبداع، وأولها الفنون.

وهذا الموضوع تكرر كثيرًا في الآداب العالمية، ومن أبرزها الرواية الإيطالية «بينوكيو» المكتوبة في القرن التاسع عشر التي تعتمد على فكرة النجار الذي قام بنحت طفل صغير من الخشب، له أنف أطول من اللازم، وما تلبث الحياة أن تدب في جسد الطفل الخشبي، ويتخذه النجار ابنًا له.

والسينما المصرية لم تتعامل قط مع أسطورة بجماليون مباشرة، ليس بالطبع بسبب الممنوعات الرقابية حول مسألة علاقة الخالق بمخلوقه، ولكن لأن هذه السينما تبحث



دومًا عن السهل المضمون. فمسرحية «شو» تحولت إلى فيلم بريطاني من إخراج أنتوني أسكويث عام ١٩٣٨م، مما دفع صناع الفيلم المصري إلى سرعة اقتباسها في السنة التالية مباشرة، وتحولت بائعة الزهور إلى بائعة تفاح، ورأينا القصة في إطارها الكوميدي. ثم قام سيف الدين شوكت، اللبناني الأصل، باقتباسها، وهو المشهور بأنه قام باقتباس أغلب أفلامه عن نصوصٍ أدبية وسينمائية عديدة. ومثل ما حدث في السينما المصرية عقب عرض فيلم أسكويث، فإن السينما المصرية عادت لتقديم الموضوع عقب النجاح العالمي لفيلم «سيدتي الجميلة» إخراج جورج كيوكر ١٩٦٤م. كما أن حلمي حليم قام باقتباس الحدوتة عام ١٩٦٨م باسم «أيام الحب».

ليست هناك علاقة إذن بين بجماليون وبين مسرحية «شو»، ولا بين ما كتبه شو وبين الأفلام المصرية المأخوذة عن هذه الحدوتة. فالأسطورة الحقيقية حول الخلق، باعتبار أن المثَّال قام بصنع تمثال لامرأةٍ جميلة، فأحب التمثال، وعندما ابتهل إلى الآلهة كان أمله أن تدب الحياة في جسد التمثال، فلما عاد إلى الغابة وجد أن دعاءه قد استجيب. لكن المرأة التي بدأت تتنفس صارت أيضًا عاشقة، فأحبت رجلًا آخر غير الذي قام بنحتها، وطلب من الخالق أن يساعده في ذلك.

أما الدكتور هيجنز فكل ما فعله أنه استرعى انتباهه أن إليزا بائعة الورد تنطق اللغة الإنجليزية بشكلٍ يسيء إليها، فدخل في رهانٍ مع أقرانه أن يحول البائعة إلى ما يشبه السيدة الراقية مثل بنات المجتمعات الكبرى، وقد تقبلت الفتاة التجربة، حبًّا في المغامرة، وعشقًا في الصعود الاجتماعي، وليس في ذلك خَلق بقدر ما هو تحول، فالفتاة إليزا موجودة، والتحول منشود، لكن لم يحدث أي نوعٍ من الخلق مثل ما في الأسطورة.

بالطبع فإن صناع الأفلام الكوميدية لم ينتبهوا إلى هذا الجانب المهم من الأسطورة، والدليل أنهم حولوا الفكرة إلى موضوعٍ كوميدي، وشتان بين المقدمة التنظيرية الطويلة التي وضعها شو في مقدمة مسرحيته، وهي عادة يتبعها شو دائمًا في مسرحياته المطبوعة، فتصير المقدمة مهمة بنفس الدرجة التي عُرف بها النص المسرحي.

لكن أيًّا من صناع الأفلام المأخوذة عن بجماليون وبرنارد شو، وليس عن الأسطورة نفسها، لم يكن بها مثل هذه المقدمة الممتعة التي لا يمكن الاستمتاع بالنص الإبداعي دون الاستمتاع بالمقدمة نفسها.

وقد حدث هذا بنفس الشكل عند سيف الدين شوكت، فهو مجرد مخرج متوسط الموهبة، قدَّم أفلامًا الكثير منها كوميدي، ومنها على سبيل المثال: «الناصح» ١٩٤٩م، «فلفل» ١٩٥٠م، «عنتر ولبلب» ١٩٥٢م، «إسماعيل ياسين في جنينة الحيوانات» ١٩٥٧م، و«حب في حب» ١٩٦٠م، ثم «المراهقان» ١٩٦٤م.

لم يستعن سيف الدين شوكت في فيلمه «حب في حب» المعروض في سينما أوبرا في ١٥ / ٢ / ١٩٦٠م بنجوم السينما الكوميدية، فغير المعروف بالمرة أن الممثلة إيمان ممثلة كوميدية، ورغم أن هند رستم قامت بأدوارٍ كوميدية عديدة فإن شوكت استعان بها للعمل في أفلامه المأساوية، ومنها «رجل بلا قلب»، كما استعان شوكت في هذا الفيلم باثنين من كتَّاب السيناريو، واللذين سبق أن عملا معه أكثر من مرةٍ، وهما حسن وميريلا توفيق، ومن هذه الأفلام «عصافير الجنة» عام ١٩٥٦م.

وفي الفيلم الذي أنتجه فاروق عجرمة في أول بطولةٍ له استعان بالعديد من الممثلين ضيوفَ شرف كنوعٍ من المساندة له، ومنهم أحمد مظهر ومحمود المليجي. يعمل بحري (حسن فايق) سكرتير تحرير مجلة «العزة» التي يحرص القراء على متابعة أبوابها المهمة في مجال الاجتماعيات؛ لذا فإن توزيع المجلة يتوقف على الموضوعات الاجتماعية الجذابة، إذ تشهد المجلة منافسةً حادة بين المحررين الذين يسعون للبحث عن كل ما يثير شهية القراء، ويقاس نجاح أبواب المجلة بكمية رسائل القراء التي تصل إلى المجلة؛ لذا فإن

المنافسة على أشدها دومًا بين مجدي عمر محرر باب «بنت البلد»، وزميلته شيرين محررة باب «الأرستقراطية».

إذن فكل منهما يحاول من طرفه الحديث عن موضوعاتٍ تناسب الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها كل باب.

وتتحول إليزا بائعة الورد في مسرحية شو، هنا إلى نوسة «هند رستم» عازفة البيانولا، التي تسترعي انتباه مجدي، والتي لا يتعدى طموحها أكثر من شراء حذاء أنيق ظلت تتأمله دومًا في إحدى واجهات المحلات، مما يوحي لمجدي أن يكتب لقرائه عن فتاة البيانولا، وعن الحذاء الذي تتوق إلى اقتنائه، وعن الطبقة التي تعيش فيها، ويلقى المقال إعجاب القراء الذين يرسلون خطابات الإطراء، ويعلنون عن رغباتهم في شراء الحذاء لإسعاد فتاة فقيرة تعمل في مهنةٍ شريفة. هذا النجاح الذي حققه مجدي يثير غيرة شيرين فتقرر أن تفعل شيئًا.

كل هذه الإضافات غير موجودة بالطبع في كافة الأفلام المصرية، وربما العالمية المأخوذة عن «شو»، فقد اختار فيلم «حب في حب» عالم الصحافة، في الوقت الذي اختار فيه شو عالم الأرستقراطية الحقيقية من خلال خبير اللغات هيجنز، بينما دخل حلمي حليم عالم السينما في فيلمه «أيام الحب». فشيرين توعز إلى سكرتير التحرير أن موضوع نوسة ليس سوى اختلاقٍ من قِبل زميلها، مما دفعه إلى أن يطلب من مجدي ومن زميله المصور منير (فؤاد المهندس) أن يذهبا للبحث عن نوسة. وتبذل شيرين أقصى ما بوسعها، فتقترح على المجلة كتابة تحقيق صحفي يتبنى عمل مسابقة عن أشيك امرأة، وبالفعل فإن سكرتير تحرير المجلة يتحمس للموضوع، وينشر موضوع المسابقة في نفس الصفحات المخصصة لباب «بنت البلد».

يشعر مجدي بالغيظ فيقرر العثور على نوسة بأي ثمنٍ كي يقدم لها الحذاء الثمين الذي تبرع به القراء، وفي الوقت نفسه أراد أن يرد الصاع صاعين إلى زميلته شيرين، ويطلب من بحري أن يوافق على إقناع نوسة أن تشترك في مسابقة أشيك فتاة، وأن يفعل ما بوسعه كي تفوز نوسة بالفعل بلقب الفتاة الأكثر أناقة، وذلك من خلال قيامه بإعطائها دروسًا مكثفة في الإتيكيت، وحاول الصعود اجتماعيًّا بها، بشكلٍ مؤقت.

نحن، إذن، أمام أفلام الرهان بين العديد من الأطراف، وهي فكرة استخدمها الكاتب الأمريكي مارك توين في إحدى قصصه التي تحولت إلى السينما الأمريكية والمصرية عددًا من المرات، لكن أطراف الرهان هنا لا يعرف أغلبهم حقيقة الرهان، ويعملون على تحقيقه، خاصة مجدي والمصور وسكرتير التحرير.

فمجدي ينجح في أن يحول نوسة إلى نموذجٍ يستحق أن يحقق المنافسة، ولا يبدو الأمر سهلًا بالمرة، باعتبار أن تعليم عازفة البيانولا ليس بالأمر السهل، وفي يوم الحفل نكتشف أن التعليم قد ترك أثره لدى نوسة، التي أحبت الرجل الذي راهن عليها، ونجح في أن يغيرها شكلًا وموضوعًا، في الوقت الذي لم يشعر مجدي بنفس المشاعر، أو على الأقل بنفس الدرجة من الأحاسيس. بالفعل فإن نوسة تربح الجائزة الأولى، وهي عبارة عن قضاء أسبوعين في فندق النيل هيلتون، الفندق الجديد الأفخم في تلك الفترة، ففي الحفل يعلن مجدي مسألة الرهان مما يبعدنا قليلًا عن فكرة بجماليون، وتشعر فتاة البيانولا بالإهانة، وبأن عواطفها قد مُست، فأعلنت أمام الجميع أنها ليست نوسة المقصودة، وأنها فتاةٌ أخرى، مما يُفشل فكرة مجدي الذي يُصدم بدوره فيما أعلنته الفتاة، وتقول أمام الجميع إنها أميرة وافقت على القيام بمثل هذا الدور، بدافع مساعدة صحفي شاب في مهنته، وأنها أرادت له النجاح.

وسرعان ما تنتشر الفضيحة ضد المجلة ويتم طرد الصحفي من المجلة بتهمة تلفيق موضوع صحفي وخداع القراء، خاصة بعد أن قامت نوسة بعقد الكثير من اللقاءات الصحفية التي أكدت في كلٍّ منها أنها أميرة بالفعل، بينما يحاول أصدقاء مجدي اكتشاف الحقيقة وإنقاذ الصحفي من الفضيحة التي مسته، والتي خسر وظيفته بسببها، لكن نوسة لا تتراجع عن موقفها، خاصة بعد أن تصورت أن شيرين مخطوبة للصحفي الذي تحبه.

ويحدث أن تتغير شيرين في مواقفها، بعد أن تم فصل زميلها من الوظيفة، فتذهب لمقابلة نوسة وتخبرها بحقيقة علاقتها بمجدي. وفي اليوم التالي يسمع مجدي موسيقى البيانولا تنبعث أسفل نافذته، فيخرج إلى الفتاة التي أحس نحوها بحبٍّ حقيقي، ويتعانقان.

نحن إذن أمام خليطٍ من الموضوعات التي حاول كاتبا السيناريو حسن وميريلا توفيق أن يعملا منها مزيجًا كوميديًّا، فكانت فكرة التدريب الرئيسية في «بجماليون» شو هي الأكثر وضوحًا. وفي المسرحية هناك رهان بين هيجنز ونفسه بأنه قادرٌ على أن يجعل إليزا تنطق اللغة الإنجليزية مثلما يفعل لوردات بريطانيا، باعتبار أن هيجنز غيور على لغته، لكن المنافسة عند سيف الدين شوكت اتسمت بالسطحية، خاصة مسألة المسابقة، حيث إن الذي نسقها هو محرر باب «بنت البلد»، وأن المنافسة تأتي من محررة الأوساط الأرستقراطية شيرين.

ومسألة اللغة عالجتها مسرحية «سيدتي الجميلة» التي اقتبسها بهجت قمر بطريقةٍ أفضل، باعتبار أن صدفة تنتمي إلى أدنى الطبقات الشعبية، وأن الرجل كان واضحًا في أنه يرغب أن يعلمها الإتيكيت كي تظهر معه في المجتمعات الراقية كزوجة، خاصةً أمام أفندينا، ونجح في ذلك.

لكن ما حدث لنوسة هو تغيير شكلي أكثر، باعتبار أن التغير ينتمي في المقام الأول إلى الأناقة، وهذا أمر أكثر سهولة مما فعله هيجنز وأقرانه في الأفلام الأخرى المأخوذة عن مسرحية «بجماليون» شو أكثر مما هي مأخوذة عن الأسطورة الحقيقية، حيث بدت الأسطورة أشبه بالشبح الباهت.

(١-٣) حب في حب

في هذه السنوات كانت هناك علاقة حميمة بين الصحافة والسينما، خاصة في النصف الأول من الستينيات، حيث كانت المؤسسات الصحفية هي المكان المفضل لحكايات الأفلام، خاصة في سنوات التأميم. ومن هذه الأفلام: «يوم من عمري» إخراج عاطف سالم، و«اللص والكلاب» إخراج كمال الشيخ، و«بقايا عذراء» إخراج حسام الدين مصطفى، و«سر طاقية الإخفاء» إخراج نيازي مصطفى، و«أنا حرة» إخراج صلاح أبو سيف، ثم «الرجل الذي فقد ظله» لكمال الشيخ. وأيضًا «حب في حب» الذي أخرجه سيف الدين شوكت ١٩٦٠م، وأنتجه وقام ببطولته فاروق عجرمة، وشاركه البطولة هند رستم وإيمان وحسن فايق وفؤاد المهندس وزينات صدقي. والفيلم مثل كافة أعمال المخرج ذي الأصل المجري مأخوذ من نصٍّ أدبي أجنبي، وهو هنا مسرحية «بجماليون» لبرنارد شو، التي كانت مصدرًا لعشرات الأفلام في السينما والمسرح في كل أنحاء العالم، خاصة مصر. وكما أشرنا فإن الفيلم من بطولة الطبيب فاروق عجرمة، وهو صاحب واحدة من غرائب المسيرات السينمائية في مصر، حيث بدأ حياته ببطولةٍ مطلقة في أفلامٍ مثل «وعد» إخراج أحمد بدرخان ١٩٥٤م، لكنه ما لبث أن انتقل إلى الأدوار الثانية في أفلامٍ تالية، منها: «صوت من الماضي» لعاطف سالم ١٩٥٥م، و«ماليش غيرك» لبركات ١٩٥٨م، و«أيامي السعيدة» لأحمد ضياء الدين ١٩٥٩م. وعندما أحس أنه في أزمةٍ فنية، وبعد بطولة في فيلم «كهرمان» مع يحيى شاهين أمام هدى سلطان، قرر أن ينتج فيلم «حب في حب»، والغريب أن الفيلم لم يحقق المأمول منه رغم وجود هذه الكوكبة من النجوم والنجمات. وكان فيلمه التالي والأخير كممثل هو «ست البنات»، حيث اختفى عدة سنوات قبل أن نرى

اسمه كمخرجٍ فقط على أفيشات فيلم «العنب المر» ١٩٦٦م. ولا نعرف لماذا ابتعد عن التمثيل، لكنه سرعان ما توجه إلى لبنان، وأخرج أفلامًا قليلة المكانة، منها فيلم «عصابة النساء» بطولة صباح، وكلها أفلام دفعته للسفر والإقامة في الولايات المتحدة، فاختفت أخباره، وقيل إنه قام بشراء قاعات عرض، وصارت هذه مهنته، بعد أن قام بتغيير اسمه إلى إف كينج.

حسب قانون المنتج فإن البطولة المطلقة لصاحب المال، وقد صارت إيمان هنا ضيفة شرف، إلا أنه يُحسب للمخرج أنه واحد من القلائل الذين استفادوا بقوةٍ من قدرات هند رستم للأداء الكوميدي، وقد سبقت شويكار في ذلك بسنواتٍ في مسرحية «سيدتي الجميلة». هند رستم هنا هي نوسة صاحبة البيانولا التي يريد الصحفي مجدي أن يحولها إلى فتاة مجتمع راقية كنوعٍ من الرهان بين الصحفي وزملائه في الجريدة.

بطل الفيلم هو مجدي الذي يجد نفسه في منافسةٍ مع زميلته شيرين التي تعمل فقط لخدمة الطبقة الراقية، وتكتب من أجلهم ومناسباتهم الاجتماعية، فتفوز بعدد ثلاث صفحات لما تكتبه في الجريدة، بينما يتم تقليص عدد الصفحات المخصصة لكتابات مجدي، فيدخل الزميلان في رهان أن بإمكان الشاب أن يحول فتاة البيانولا إلى شخصيةٍ راقية. ويلتقط الفتاة وينجح في أن يحولها كما يريد، ويكسب الرهان، كما أنه يكتشف حلاوة الحب، فالتجربة بالنسبة له في البداية لم تكن لها أبعاد. وكما نرى فإن النص المسرحي عند برنارد شو كان حول كيف تنطق إليزا حروف اللغة الإنجليزية كما يجب، والمسرحية الإنجليزية تحولت في السينما الناطقة إلى أفلامٍ عديدة، منها «امرأة جميلة». وفي مصر رأينا إليزا في طبعاتٍ كثيرة جسدتها عزيزة أمير ونيللي وشويكار، وبالطبع هند رستم.

ومن المهم العودة إلى فاروق عجرمة، وتجاربه المتذبذبة، فلعله أحس أنه لا يرقى إلى مستوى النجوم الذين ظهروا معه، خاصة أن هذه الفترة كانت لنجوم الطرب، والبطولات التي قام بها لم تسعفه، فصار مثل عبد المنعم إبراهيم وعبد السلام النابلسي، إما أن يعود إلى الأدوار الصغيرة، أو أن يبتعد عن التمثيل، وهكذا فعل في مصر أولًا ثم في السينما اللبنانية، ولكن بعد أن صار أمريكيًّا لم تصلنا أخباره، كأنه اختفى داخل أحد الثقوب السوداء في المجرات؛ ولهذا السبب اختفى فيلم «حب في حب» لسنواتٍ طويلة باعتباره من إنتاجه، فلم نر الفيلم على القنوات التي نعرفها، ونحن في فترةٍ نكاد نكتشف فيها الكثير من الأفلام الضائعة في العديد من الأقبية.

(١-٤) مدرسة المشاغبين

أكتب عن هذه الظاهرة بامتعاضٍ شديد، وهي موجودة في بلادنا منذ نصف قرن ساعدت في تحطيم مقدسات بالغة الأهمية في حياتنا، خاصةً في مجال التعليم الذي يجب أن نمر به لسنواتٍ طويلة يتم فيها تكويننا العقائدي والثقافي والاجتماعي، ويكون في حياتنا قدوة أو أكثر، منهم العاملون بالتعليم؛ سواء المعلم أو المدير أو الناظر، فإذا بالفن يتكالب لهدم كافة ما تعلمناه بقوةٍ من خلال أكثر من عملٍ فني مغموس بقدرٍ كبير من العسل أو الضحك، إنها مسرحية «مدرسة المشاغبين»، والفيلم الذي يحمل الاسم نفسه كتبه نفس المؤلف، وقام ببطولته كبار نجوم السينما في تلك الفترة، علمًا أن المسرحية صنعت من ممثليها النجوم الأكبر في كافة مجالات الفن.

بدأت الظاهرة في السينما البريطانية عام ١٩٦٧م، من خلال فيلمين هما: «إلى سيدي مع حبي» إخراج وتأليف جيمس كلافيل، وهو الفيلم الذي عُرض في مصر باسم: «مدرسة المشاغبين». وفيلم «الصعود من سلم الهبوط» إخراج روبرت موليجان. وكما هو ظاهر تتضح المعاني التربوية للفيلمين من العناوين؛ الفيلم الأول حول مدرس ينجح في تهذيب أخلاق تلاميذه الشباب ويغير من مواقفهم وسلوكياتهم. جسد الدور سيدني بواتييه الحاصل على جائزة أوسكار. والفيلم الثاني قصة مقاربة حول مدرسة تفعل الشيء نفسه، جسدته ساندي دينيس التي فازت أيضًا بجائزة أحسن ممثلة مساعدة.

هناك أغنية في الفيلم الأول تحية للمعلم غنتها لولو، من أجمل ما سمعنا في حياتنا، علمًا أن سيدني بواتييه قام بدور تلميذ مشاغب في فيلم عام ١٩٥٥م، باسم «سبورة الغابة» إخراج ريتشارد بروكس. وكل الأفلام الأجنبية مأخوذة من نصوصٍ أدبية، أما الأفلام المصرية فمسروقة كما نشير إلى ذلك، بما يعني أن الموضوع التربوي يؤرق الفنان في الغرب.

إلى أن طلعت علينا مسرحية «مدرسة المشاغبين» بكل قنابلها الأخلاقية التي نسفت المفاهيم، ولم تكن السخرية من المدرسة، بل أيضًا من كافة مَن يعملون في سلك التعليم، وأيضًا الآباء الذين يتمتعون بثراءٍ ملحوظ ومكانة، ورأينا التعبيرات الجنسية للتلميذ الذي يمزق ملابس الأستاذة.

هناك ملحوظة أن التلاميذ الأجانب كانوا صغار السن فعلًا، أما تلاميذنا فقد تجاوزوا سن الثلاثين، وكلهم في الواقع يكبُرون أبلة عفاف بسنوات في عام ١٩٧١م. وبعدها تم اقتباس الفيلمين في السينما المصرية، الثاني باسم: «مدرسة المشاغبين» ١٩٧٣م إخراج حسام الدين مصطفى، أكثر مخرج يثار حوله الجدل بسبب تباين مستويات أفلامه. أما

الفيلم الأول فهو باسم: «مُدرستي الحسناء» بطولة هند رستم وممثلين تجاوزوا أيضًا الثلاثين في أدوار التلاميذ، إخراج إبراهيم عمارة أحد أكثر مخرجينا اهتمامًا بالأخلاق.

نعرف كم غيرت المسرحية من أفكار الأجيال، وأقول وجدانهم؛ لأن ما فعلته المسرحية شرخ الكثير في وجدانٍ سليم، وفي كل هذه الأعمال لم نرَ إلا محاولاتٍ متعمدة أن نلعق العسل مغموسًا بالفيروس. فلماذا لم يلجأ الفيلم الإنجليزي إلى الجنس مثلًا، أو التنكيل بالمدرسين، ففي فيلم كلافيل كانت أمور التعليم في الفصول المجاورة عادية، وفي المدرسة المصرية كان هناك فصل به خمسة من التلاميذ الفاشلين البلطجية بكل المعنى، أبناءُ أغنياء عدا واحدٍ منهم؛ واحدٌ ابن الناظر، واثنان يأتي والد كلٍّ منهما لشراء المدرسة لحساب ابنه بعروضٍ مغرية كثيرة، لكن ما استفزني هي المشاهد الجنسية التي تدور في مخيلة التلاميذ الذين وقعوا في غرام المدرِّسة التي تغريهم وتنزع لهم ملابسها داخل الفصل.

الأفلام الأجنبية تتعامل مع الموضوع بجديةٍ بعيدًا عن السخرية، فالفصول في الأفلام التي أشرنا إليها بها العدد الطبيعي من الطلاب بناتٍ وصبيانًا، وفي الفيلم المصري والمسرحية كان عدد التلاميذ هو الخمسة، أعمارهم تعادل فصلًا بأكمله من الطلاب. وفي «مدرسة المشاغبين» كان الكبار شخصيات مؤهلة للسخرية عدا المدرِّسة. ويمكن أن نتقبل هذا العدد في المسرحية، لكن الفصل في الفيلم يبدو خارج المألوف. أما التفاصيل فهي مثيرة للقرف والاشمئزاز، وأنا لا أتحدث كناقد، لكنني عشت أجواء التلمذة في المدارس والجامعات طالبًا ثم محاضرًا، ولم أقابل قط أشخاصًا من هذا الطراز، وعليه فإن مثل هذه المعالجات هي بمثابة وصمة عار أُعجبنا بها حين يتكرر عرضها في المناسبات، وصارت مع السنوات أمورًا مألوفة يُعَد انتقادها شذوذًا؛ كالسخرية بوقاحة من المعلمين.

أسوأ ما في الأمر أننا لم نرَ المدرسة ككيانٍ تعليمي اجتماعي، ولا العملية الدراسية، بل هي مجرد غرفة تدور فيها الأحداث، يستعملها الطلاب كمقهى لتداول الشيشة والسجائر، ولعب البوكر، والسخرية من المعلمة التي لم نرها تقوم بالتدريس سوى طرح أسئلة ساذجة من أجل تخليق النكات والإفيهات، مثل: ما هو المنطق؟ وأجزم أنه ليس في حياتنا مثل هذا الناظر الأضحوكة الذي يكرر تحقيره لتلميذه الفقير، ويبدو مثل النساء بأداءٍ سخيف للغاية وهو يقول: «يا دلعدي»، بما يعني أنه كان في طفولته قبل ثلاثين عامًا — أي في الأربعينيات — في مدرسةٍ مماثلة أفرزته، كما لم نعرف أبدًا مدرسًا مثل علام، الذي أصابه العته وظل محتفظًا بوظيفته.

وهذا هو الفارق، فالتلاميذ في المدارس الأجنبية كما في الأفلام، مشاغبون، لكن في المدرسة المصرية متشردون، خارجون عن القانون، وفي الفيلم مشهد للأباصيري يدفع

والد زميله بكل شراسة، والمفروض أننا نضحك! لكن سرعان ما يهتم المدرس الأجنبي بمشاركة التلاميذ مشاكلهم حتى تسير الحياة.

خلاصة ما يقال إنني أتمنى إلغاء هذه الأعمال من حياتنا تمامًا كأنها لم تكن. ألف لعنة على المصطلحات التي تنادي بحرية التعبير، إنها حرية تدمير أخلاق الشعوب؛ لأنه إلا المعلم والأب، وكلاهما تحطمت كرامته في الفنون، وشاهدنا ذلك عدة مرات، ولا عزاء لقراء مثل هذه الأعمال.

(١-٥) قصة غرام

مشهدٌ في هذا الفيلم يجعلني أشعر بالحزن على ما جرى في بلادي، لو عشت أعمارًا أخرى، فهناك عربة حنطور تتحرك في ريف مصر، حيث تمتد الخضرة إلى ما لا ينتهي إليه البصر، هذه الأرض شديدة الخصوبة تحولت على مدى ثلاثة أرباع قرن إلى بناياتٍ خراسانية، تناطح الطبيعة بشكلٍ بالغ الشراسة. الفيلم هو «قصة غرام»؛ واحدٌ من الأفلام الأخيرة للمخرج كمال سليم عام ١٩٤٥م، والمرجح أنه توفي أثناء العمل به، بدليل أن اسم محمد عبد الجواد مكتوبٌ في العناوين كمخرجٍ إلى جوار كمال سليم. والمعلومات تقول إن كمال سليم أخرج الكثير من مشاهد فيلم «ليلى بنت الفقراء» ولم يستكمله، وقام بتكملة العمل أنور وجدي في فيلمه الأول كمخرج، ونسب إخراج الفيلم كله إليه.

الفيلم مأخوذٌ عن «مرتفعات ويذرنج»؛ الرواية التي كتبتها إميلي برونتي، وتعامل معها النقاد على أنها روايةٌ لا يمكن تصنيفها، وتتسم بتفردٍ كبير، وأُعجبت السينما العالمية كثيرًا بالرواية، خاصةً في إنجلترا، وتم تقديمها أكثر من مرة، وتم الالتزام بالنص الأدبي بالكامل، عكس ما حدث في السينما المصرية، التي أنتجت فيلمين مختلفين تمامًا عن مصدرٍ واحد.

حكاية المخرج الإضافي لم تتكرر مع محمد عبد الجواد الذي استكمل العمل في فيلم «قصة غرام»، ووضع اسمه بعد كمال سليم، وكان أحرى بأنور وجدي أن يفعل ذلك. على كلٍّ فإن كمال سليم هنا يستكمل رحلة تعامله مع الأدب العالمي المهم بعد رواية «البؤساء»، ثم «روميو وجولييت». وهو هنا يخرج كثيرًا عن الموضوع الأصلي للرواية البريطانية، مثل ما سيحدث بعد سنواتٍ مع فيلم «الغريب»، حيث تم تجاهل حكاية الجيل الثاني تمامًا، والتركيز على قصة حب هيثكليف الذي تحول إلى جلال، ورأينا قصته منذ طفولته وقيام الباشا بتربيته في منزله، وهنا تولدت قصة الحب بين

جلال وهدى، هي قصة الحب التي استمرت طول الحياة. كما أن السيناريو حذف تمامًا شخصية الابن الثري الذي سينغص على جلال أو هيثكليف الحياة، ليدخل في تفاصيل أخرى، وهي الشخصية التي جسدها محسن سرحان في فيلم «الغريب». أما الفيلم فقد أضاف شخصية شاهين الذي سيكون وصيًّا على هدى، وسيعذب الطفلين لسنواتٍ طوال، ويجعلهما يعيشان في أحط الظروف الإنسانية.

أي إن جلال هنا ابن أصول تطاوحت به العواصف والرياح، عكس الرواية وفيلم كمال الشيخ. وكما نرى فإننا أمام قصة عن الحب المستحيل، خاصة في النص الأدبي، حيث تذاع الأخبار بأن جلال مات بطلق رصاص، مما يدفع الفتاة إلى أن توافق على الارتباط برجلٍ آخر، وهنا يظهر جلال مرةً أخرى.

شخصية الوصي شاهين بقسوته هي البديل لشخصية الأخ الذي كان يكره هيثكليف، وأنزله من مكانته إلى درجة الخادم الكلاف، وهو ما فعله شاهين وزوجته، فصار جلال ابن فهمي باشا عامل إسطبل. وقد اهتم السيناريو بمرحلة طفولة الحبيبين حتى كبرا، فصار على هدى الخدمة في البيت. ويبدو أن كمال سليم كان ينوي عمل فيلم ضخم طويل العرض على غرار أعماله السابقة؛ لذا فإن تفاصيل الطفولة أخذت أكبر مساحة من الفيلم المعروض، واتسمت هذه النسخة بسمات أفلام عبد الجواد متوسطة القيمة؛ لأنه المسئول الأخير عن الفيلم.

من عجائب الفيلم أن كمال سليم تزوج من بطلته أميرة أمير، وقد تزوجها محمد عبد الجواد لفترةٍ بعد وفاة زوجها كأنه يرث الفيلم بمَن عليه.

بمجرد أن كبر الحبيبان حتى تحول النص إلى فيلمٍ غنائي، فإبراهيم حمودة هو من أقوى الأصوات الغنائية في تلك الفترة، ومنحه كمال سليم بطولة أكثر من فيلم، وهذه الأغنيات جاءت على حساب القصة. كما أن هناك أغنية للمطرب كارم محمود في بداياته، ويفسر هذا قيام السيناريو بحذف الشخصيات، وبدا الجزء الأخير من الفيلم كأنه يلخص الرواية وهو يحكي كيف عاش الحبيبان ظروف الحب والفراق، وزواج هدى، وأيضًا جلال، كل منهما زواجًا غير متكافئ مع طرفٍ آخر. وقد دخل الفيلم بعد ذلك في تفاصيل أخرى من خلال صراع بين راشد الزوج وشاهين الوصي على الفتاة، وتاهت التفاصيل عن الراوي، كي يبقي فيلم «الغريب» أقرب إلى التوازن بالنسبة لعلاقة النص بالسينما. حكى الفيلم عن موافقة هدى على الزواج من راشد مقابل التخلص من شاهين وقسوته، بعد أن سمعت أن رصاصةً أصابت جلال في الفرح، وهكذا صار لهدى حياة جديدة، دون أن تعرف أن حبيبها لا يزال على قيد الحياة.

لم يتزوج هيثكليف قط من حبيبته في النص الأدبي، أما في السينما فرغم أن الحبيبين تزوج كل منهما على حدة، فإنهما توجا الحب بالزواج بعد انفصال كل منهما عن شريكه، بعد تفاصيل تقليدية.

الفيلم الثاني «الغريب» ١٩٥٦م، هو أيضًا يحمل اسم اثنين من المخرجين، هما فطين عبد الوهاب وكمال الشيخ. وتبدأ الأحداث من منتصف الرواية في ليلة عرس ياسمين، والغريب مصاب عند الطبيب الذي يستمع من الوصيفة إلى حكاية الغريب اليتيم الذي التقطه الأب، ثم تأتي التفاصيل التي تؤكد أن الرواية الواحدة المهمة يمكن نسج عشرات الأفلام من خيوطها.

(١-٦) المظلومة

لا أعرف من أين استقى المخرج وكاتب السيناريو محمد عبد الجواد فيلمه المظلومة عام ١٩٥٠م، وهو المأخوذ عن مسرحية «امرأة بلا أهمية» تأليف أوسكار وايلد، والتي تنتمي إلى نهاية القرن التاسع عشر، حيث عُرضت لأول مرة عام ١٨٩٢م.

فالمسرحية لم تتحول إلى أفلامٍ سينمائية معروفة في مصر، كما أن معلوماتي تقول إن وايلد لم نقرأ أعماله بالعربية إلا مع نشاط ترجمة المسرح العالمي في الستينيات، ومنها هذه المسرحية. وأغلب الظن أن المخرج كان يقرأ النصوص باللغة الإنجليزية، وأخرج فيلمه «الدنيا لما تضحك» عن رواية لمارك توين في عام ١٩٥٤م، وهي السنة نفسها التي قدمت فيها السينما الأمريكية فيلم «مليون جنيه» عن المصدر نفسه. وهو الذي اقتبس بعض الروايات في أفلامٍ كتبها أو أخرجها، دون أن يذكر أبدًا مصادر أفلامه، ومنها: «قبلني في الظلام»، «الستات ما يعرفوش يكدبوا»، و«زوج في أجازة» المأخوذ عن «هرشة السنة السابعة». ومن المهم أن نذكر أنه استعان بعز الدين ذو الفقار ليكون مساعدًا له في الأربعينيات، وفيما بعد تبادل الاثنان الأماكن وصار عبد الجواد مساعدًا لتلميذه في أفلامٍ، منها «الشموع السوداء»، لكن لا شك أنه ذهب في «المظلومة» إلى النص الأدبي بدلًا من مشاهدة الفيلم المقتبس، فالمسرحية حسب المصادر تم إنتاجها في ألمانيا التي لم يكن يأتينا منها أفلام تجارية. وهو أول مَن تنبه في السينما المصرية إلى عبقرية وايلد، باعتبار أن السينما المصرية قدمت الكثير من مسرحياته في طبعاتٍ مصرية، ومنها: «أهمية أن يكون الإنسان جادًّا» التي صارت «فتى أحلامي»، و«مروحة الليدي وندرمير» التي شاهدناها في «امرأتان»، بينما لم تلتفت إلى روايته الرائعة «صورة دوريان جراي». وعلى كلٍّ فإن فيلم

«المظلومة» هو واحد من الأفلام التي ظُلمت في السينما المصرية، رغم أن موضوعه لديه أفضلية لدى صناع الأفلام في بلادنا.

المتابع لمسرحيات وايلد يلاحظ أنها جميعًا تدور في المحيط الأسري؛ حيث العلاقات متشابكة بين الأم وابنتها في «مروحة الليدي وندرمير»، فقد تربت الصغيرة بعيدًا عن أمها المطلقة، لا تعرف حقيقتها أبدًا، وتحدث بينهما مواجهة بسبب علاقات مع رجال، وفي النهاية فإن الأم تضحي من أجل ابنتها، وتعترف أن المروحة التي تم العثور عليها في بيت العاشق تخصها هي. وفي «امرأة بلا أهمية» فإن الابن كمال تمت تربيته بين أبوين آخرين، دون أن يعرف الحقيقة، وضحت الأم بسمعتها وهي تعترف لعشيقها القديم شاكر بك أن الموظف الذي طرده هو ابنهما معًا، وأنه لا يعرف الحقيقة. وفي مسرحية «أهمية أن يكون الإنسان جادًّا» فإن الشاب في خصومةٍ مع عمه الذي يسوف في تسليمه الميراث؛ ولذا فإن الأشخاص موجودون داخل جدران البيوت التي يعيشون فيها، لا يخرجون منها، حتى في الأفلام. وهنا في «المظلومة»، فإن المشهد الأخير بين الأم الفنانة إلهام وحبيبها القديم شاكر بك يعتبر بمثابة مفتاح العمل، أو المشهد الأساسي، فهناك مواجهة بين رجلٍ وامرأة جمعهما الماضي، الرجل الذي كان لاهيًا في شبابه، يؤمر من أمه، صار الآن شخصًا مسئولًا مرموقًا، وبعد فعلته مع الخادمة لم يتزوج قط، ويبدو أنه ظل راهبًا طوال عشرين عامًا حتى أتت المرأة من الماضي المنسي لتخبره بالحقيقة التي لا يعرفها. الحقيقة أن السنوات قد تطول قليلًا؛ ولذا فإنه من السهولة تحويل هذه النصوص إلى أفلام، عدد شخوصها قليلٌ للغاية، خاصة المرأة التي كانت بلا أهمية، والتي لا تغيب عن المشاهد منذ بداية الفيلم؛ وهي تهرب من حفل زفافها إلى الرجل الذي أخطأت معه، ثم تهرب من القرية بأكملها بعد أن صدمها حبيبها، وتركب القطار إلى المدينة، حيث ولدت ابنها من السِّفاح، ومنحته لصديقة لها لم تنجب، تناديها أختي، وقبلت العمل كمطربة، وعانت كي تتولى الصرف عليه، وقد تربى الصغير على أن المرأة خالته. أما شاكر الذي يجسده سراج منير، فهو المعادل للورد إيلينجورث عند وايلد، فقد غاب عن المشهد ليعاود الظهور في نهاية المشاهد، وبالتالي فإننا أمام فيلم تحمل مسئولياته عقيلة راتب وحدها في البطولة المطلقة الوحيدة طوال حياتها، وقد صار الرجال هامشيين، منهم رجل ثري اعتبرها ابنته التي ماتت لشدة الشبه بينهما، ومنحها ثروته قبل أن يموت. وقد لعبت الدور وهي في الرابعة والثلاثين، وقامت بدور الأم للممثل كمال حسين، وهو أصغر منها بسنواتٍ قليلة، والسبب في ذلك افتقادها جسد غصن البان الذي تمتعت به ممثلات أخريات مثل: مديحة يسري وكاميليا

وسامية جمال، لتصير بعد ذلك أكثر الممثلات المتميزات في تجسيد دور الأم بنت الطبقة الراقية، في أفلام مثل: «أيام وليالي» و«غريبة»، و«لا تطفئ الشمس» و«عيلة زيزي».

إذن قد ينتابك الإحساس أنك تشاهد مسرحية، بسبب الحوارات الطويلة في أماكن ضيقة كالبيوت، ومكتب شاكر بك، وأن كل ما فعله كاتب السيناريو أن ذهب بالمرأة لتعمل مساعدة لفنانة في صالةٍ للسهر، ويعرض عليها صاحب الصالة أن تغني بصوتها، فتحقق نجاحًا. ويحاول الفيلم عدم لمس شرف المرأة التي ستظل محتفظة بعفتها، وإن الرجل الذي دخل حياتها وقام برعايتها تعامل معها على أنها أشبه بابنته التي ماتت صغيرة في السن، وكأنها تستحق أن تكون جديرة بالرجل الذي تخلى عنها، وفي هذا تتقارب المواقف الاجتماعية الأيرلندية والمصرية، في أن المرأة أربوتنوت أو إلهام، التي كانت يومًا هند، جديرة أن تكون أمًّا لهذا الشاب البريء وزوجة لرجل الأعمال، الذي تخلى عنها يومًا، وأيضًا أن تكون حماة للفتاة سامية زميلة الكلية لكمال، وهي أيضًا ابنة شاكر بك، الذي يرفض أن يزوجها له عندما طلبها بعد أن صار موظفًا في شركته، ولعلها فرصة الممثلة عفاف شاكر (شقيقة شادية) في أحد أطول أدوارها لتتحقق من ملامحها.

يجب ألا يفوتنا أنه في تلك الفترة من الزمن كانت السينما تمنح فرص البطولة لشباب من الوجوه الجديدة، كانت بمثابة فرص وحيدة للكثير منهم، فإما أن يهجروا السينما إلى الأبد مثل شباب شاهدناهم في أفلام: «كل بيت له راجل»، و«ولدي». هناك فرصة للبطولة مُنحت إلى صلاح نظمي في «هذا جناه أبي»، وأيضًا كمال حسين في «المظلومة» لواحدٍ من تلاميذ زكي طليمات، هو الممثل الذي لم يستمتع بهذا الشرف مجددًا في حياته.

(١-٧) آدم والنساء

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، أصاب البشرية الكثير من الوسوسة خوفًا من اندلاع الحرب العالمية الثالثة التي سوف تأتي بالكوارث الاجتماعية إلى البشر، ومنها إصابة الذكور بعدم الخصوبة، وعدم القدرة على الإنجاب، حين تتسرب إشعاعات مدمرة تجتاح العالم كله.

وهذا النوع من الأدب اسمه التخيل السياسي، وقد انتشر في الستينيات، ورأيناه في أفلامٍ مستوحاة من رواياتٍ أمريكية وأوروبية، ومن أشهر هذه الروايات «السيد آدم» تأليف بات فرانك عام ١٩٤٦م، التي تُرجمت إلى اللغة العربية باسم «آدم الجديد»، ونشرت في سلسلة الألف كتاب، وحولها الصحفي ناصر حسين إلى سيناريو بعنوان «آدم

والنساء». والرواية العالمية تدور أحداثها في مناطق المناجم، حيث تمكن العامل الكسول آدم أن ينجو من الكارثة التي أصابت الرجال في ذكورتهم دون المساس بأرواحهم. وتحولت الرواية إلى فيلمٍ مصري عُرض عام ١٩٧٢م بطولة حسن يوسف ونبيلة عبيد. فقد حدث الانفجار النووي وآدم نائم في المنجم، وكان الناجي الوحيد في هذا العالم. والموضوع يصلح كي يكون فيلمًا مسليًا، رغم أن الهدف الأساسي من هذه الأفلام هو تحذير رجال السياسة وزعماء العالم من مصائر محتومة.

آدم رجلٌ متزوج، ويحب زوجته، ولكنه حسب القانون الجديد يجب أن يكون ملكًا لكل نساء العالم، وأن يتم إعارته إلى البلاد لمضاجعة النساء بشكلٍ آلي من أجل بقاء النوع الإنساني.

والفيلم لا يركز على الجانب العلمي بقدر الأخلاق والسلوك الاجتماعي المرتبط بمثل هذه الظروف، فزوجته تشعر بالغيرة الشديدة عليه، ولا تريده القيام بالمهمة، فما أجمل النساء اللاتي سوف يضاجعهن، فهو في حوارٍ يقول إنه يعمل بقوة في البيت، مما يعكس فحولته. وعليه بعد الانفجار النووي أن يسافر من بلدٍ إلى آخر، وأن تصحبه زوجته إما متخفية أو بشكلٍ واضح. وتبعًا للأخلاق، فإن آدم يتفنن في مضاجعة زوجته احترامًا لها، ويهرب من النساء الأخريات، ويكاد يسبب مشاكل دبلوماسية، إلى أن تنزاح الغمة ويتبدد الغبار الذري، وتعود الخصوبة إلى بقية رجال العالم.

في تلك الأفلام التي تمثل السبعينيات، كانت مكانة نبيلة عبيد تتأرجح في الأفلام، فهي البطلة الرئيسية هنا في الفيلم، بينما هي مساعدة في أفلامٍ أخرى، سواء في مصر أو خارجها. وهذا هو التعاون الوحيد مع سيد بدير، الذي كان أهم كتَّاب الحوار والسيناريو في الأفلام، لكن أعماله كمخرجٍ سينمائي لم تكن بأهمية الأفلام التي كتبها، ومنها: «ليلة رهيبة»، و«الزوجة العذراء»، ويمكننا مشاهدة «غصن الزيتون» باهتمام. والغريب أنه في فيلم «آدم والنساء» ترك ناصر حسين يكتب السيناريو دون تدخلٍ منه، واكتفى بالإخراج. والكاتب هو واحد من الصحفيين الذين عملوا بالسينما في التأليف والإخراج، ومنهم: عزت الأمير ومدحت السباعي، وصار عميد إخراج أفلام المقاولات في الثمانينيات، وهي الأفلام التي بها أكبر قدرٍ من التسطيح واللامبالاة، وأعتقد أنه تعامل مع السينما دومًا باستخفاف، إلا في فيلم «آدم والنساء».

موضوع العقم الجماعي تكرر في فيلم «النوم في العسل» بشكلٍ آخر، وهو ينتمي أيضًا إلى الخيال السياسي، حيث صار العقم الجنسي ظاهرة عامة بمدينة القاهرة. وفي

الرواية الإنجليزية تدور الأحداث في منطقة المناجم، المجاورة للمنطقة السكنية، وهم قوم فقراء. ورغم خصوبة آدم فإن زوجته لم تنجب منه، إلا أنها بعد الانفجار النووي تكتشف أنها حامل.

الرواية أقرب إلى العمل المسرحي، لكن الموضوع نفسه في الأدب العالمي عولج في الصياغة الروائية، خاصة أعمال الكاتب الفرنسي روبير ميرل.

آدم وضع حول نفسه الكثير من القيود الاجتماعية، فهو لم يضاجع أي امرأةٍ أخرى سوى زوجته، وهناك امرأة، تجسدها نجوى فؤاد، دبلوماسية تنتمي إلى دول العالم المتقدم، تقع في غرام آدم، ووجد الكاتب نفسه أمام مشكلة الزواج أو المضاجعة بين آدم والنساء، فرأيناه أقرب إلى الفتاة العذراء، لم يمس امرأةً أخرى. والأمر الأساسي هنا أننا أمام رجلٍ خِصب، وأن الدولة الجديدة غيرت من قوانينها، فشكلت وزارة مهمتها الراحة النفسية للرجل، من جميع الخدمات، هذه الوزارة مهمتها تدبير المكان الآمن للرجل، وإحضار النساء إليه.

هنا كانت الزوجة الثانية التي حملت بالفعل. وكما نرى فإن الكاتب لم يُدخل بطله في المزيد من الصراعات، وقام بوضع الحل غير المنتظر، فابتكر نهايةً سريعة، حيث انتهى تأثير الإشعاع الذري في غضون العام.

وعلى كلٍّ فإن مثل هذه الفكرة بدت غريبة على المتفرج، وأخبرنا الفيلم أنه حتى في الكوارث، عند الضرورة، يرجى الاحتفاظ ببكارة الرجل.

الملاحظ أن السيناريو لم يقم بتسمية شخصيات الفيلم؛ فنحن لا نعرف أسماء النساء ولا الأصدقاء، أو العاملين في المناجم، ولا الدول. وإذا كان أحدهم قد ذكر بشكلٍ عابر أن الزوجة المصرية اسمها منى، فإن إحدى الدول الكبرى التي تتصدر العالم تجهز امرأة راقية يُطلق عليها اسم «حواء الجديدة»، تصبح تحت قوة السلاح هي الزوجة الثانية للشاب آدم، وذلك أسوة بالنص الأدبي. وتزوج آدم إذن تحت التهديد، ويتم تحصينه، لكن سرعان ما يأتي الفرج حين يزول أثر الإشعاع النووي، ويعود كل زوج إلى امرأته، باعتبار أن طابورًا طويلًا من النساء في انتظار أن يأتي الحل من حيث لا يعرف أحدٌ من أين.

تجدر الإشارة إلى أن هناك مسرحية مصرية اقتُبست عن نفس الرواية باسم: «رجل ومليون ست».

الفصل الخامس

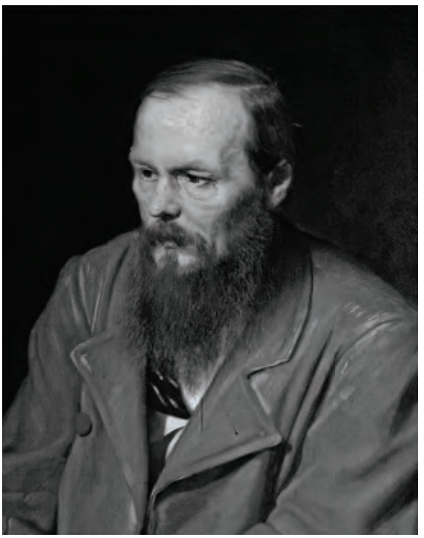
المصادر الروسية في السينما المصرية

لم يعرف القارئ العربي الأدب الروسي إبان القرن التاسع عشر سوى من مصادره الفرنسية، غالبًا، والإنجليزية. وقد عُرف أدباء هذه الفترة بارتباطهم بالثقافة الفرنسية بشكلٍ محدد، مثل: دوستويفسكي، وتولستوي، وتورجنيف، وتشيكوف، وجوجول، وبوشكن، وليرمنتوف.

وفيما يتعلق بالمصادر الروسية في السينما المصرية، فإن هذه السينما قد تعاملت في المقام الأول مع كلٍّ من تولستوي ودوستويفسكي، ثم جاء تشيكوف في المقام الثاني. ولذا فإن المصادر السينمائية القادمة من الشمال هي في الغالب روسية تنتمي إلى القرن الحالي. ولم يحدث هذا في السينما العربية فقط، بل حدث في جميع أنحاء العالم، فالسينما الأمريكية والفرنسية قدمت أعمال تولستوي ودوستويفسكي وبوشكن وجوجول أكثر من مرة، بينما تجاهلت كافة كتَّاب الرواية السوفييتية في القرن العشرين، عدا رواية «دكتور زيفاجو» لأسبابٍ سياسية معروفة.

وقد اهتمت السينما المصرية بروايتين لا أكثر للكاتب تولستوي هما: «آنا كارنينا» ثم «البعث»، وهما من الروايات المهمة. لكن السينما المصرية اختارتهما لما فيهما من أجواءٍ تراجيدية تتناسب مع موضوعات الأفلام التي تقدمها هذه السينما. فرواية «آنا كارنينا» أصبحت الدجاجة التي تبيض ذهبًا لصناع السينما في العالم، وقدمتها السينما العالمية أكثر من ثلاث عشرة مرة في كلٍّ من ألمانيا والهند والولايات المتحدة وإيطاليا وبريطانيا والأرجنتين والاتحاد السوفييتي، وفي مصر حيث ظهرت عام ١٩٥٣م في «المستهترة»، ثم في «نهر الحب» لعز الدين ذو الفقار.

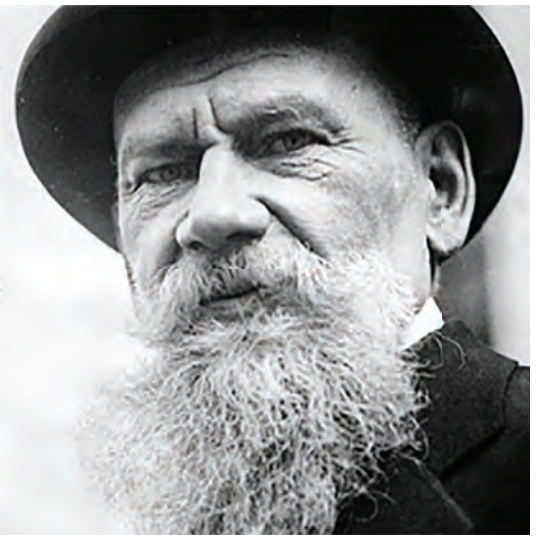
ويعتبر فيلم «نهر الحب» لعز الدين ذو الفقار عملًا جيدًا قياسًا إلى الأفلام التي أُخرجت عن هذه الرواية، وقد سعى المخرج إلى الاستفادة من أجوائها الرومانسية، فقام



دوستويفسكي.

بتغيير الكثير من أحداثها بشكلٍ يرضي المتفرج المصري. فهناك الرجل السياسي المتزمت في حياته الخاصة، وتزوج من امرأةٍ تصغره في السن. وهو يعامل زوجته بقسوة، ولكن في حدود ما تمليه عليه وظيفته ومكانته الاجتماعية. وتلتقي المرأة مصادفةً بضابط شاب يملي عليها عواطفه الحارة، فتتردد في أول الأمر ثم ما تلبث أن تنصاع لمشاعرها، وتندفع إلى الضابط بكل جوارحها، لدرجة أنها توافق أن تهجر أسرتها وبيتها من أجل الزواج من الضابط الذي لا يلبث أن يموت في الحرب. وتعود إلى زوجها طالبة رؤية ابنها، لكنه يرفض، وعند العودة يصطدم قطار بسيارتها فتموت.

الأرجح أن عز الدين ذو الفقار قد استعان بالرواية التي كتبها تولستوي، ورجع إلى الفيلم الذي أخرجه كلارنس براون لجريتا جاربو عام ١٩٣٥م، وإلى الفيلم الذي أخرجه جوليان دوفيفييه بطولة فيفيان لي في بريطانيا ١٩٤٨م. وهناك اختلافات بين فيلم ذو الفقار وكل النصوص المأخوذة من رواية تولستوي؛ فالضابط فرونسكي في الرواية هو زير نساء يحاول أن يجرب حظه مع إحدى الزوجات التعيسات، فيلهو بها ويجعلها تهجر بيتها وابنها، ولكنه ما يلبث أن يهجرها. وعندما تهجر آنا كارنينا هذا البيت ترحل إلى موسكو مع عشيقها، وتنفجر فيما بينهما المشاكل فتنتحر بأن تلقي نفسها تحت عجلات



تولستوي.

القطار. أما الضابط عند عز الدين ذو الفقار فهو رجلٌ رومانسي يمر بتجربة حبه الأول، وتبارك الأم هذه العلاقة، وهو يدفع حياته ثمنًا لنداء الوطن. وقد جاء الموت في الفيلم المصري بشكلٍ قدري؛ فالزوجة تحلم دومًا أنها سوف تموت في سيارتها التي تتعطل عند المزلقان فيصدم القطار سيارتها، هذا الحلم تراه الزوجة قبل أن تقابل الضابط بسنوات، بل قبل أن تتزوج، وهذا الحلم يتحقق بنفس الصورة التي تمت أثناء كافة كوابيسها.

وإذا كان «نهر الحب» قد حاول أن يطاول رواية تولستوي، فإن كافة الأفلام التي أُخذت عن «البعث» لم تقترب من المعنى السامي عند الكاتب الروسي. حيث تنبهت السينما المصرية إلى جزئياتٍ من هذه الرواية في أفلامٍ ثلاثة هي: «ظلموني الحبايب» لحلمي رفلة ١٩٥٣م، و«دلال المصرية» لحسن الإمام ١٩٧٠م، و«أشياء ضد القانون» لأحمد ياسين ١٩٨٢م.

وفي الرواية صور الكاتب بطله ديمتري شابًّا أرستقراطيًّا يحمل لقب الإمارة، وقد بدأ حياته مثاليًّا، ثم جرفته التعاسة وسط المجتمع، إلى أن تظهر كاتيوشا فتُعتبر بالنسبة له أشبه بجرس إنذار، فبعد أن أخطأت معه في تجربةٍ عابرة أثناء زيارة لقريبتها التي تعيش معها، وتحمل منه، تهرب من قريتها، وتُتهم بقتل تاجر في سيبريا، ويُحكم عليها

خطأ بالأشغال الشاقة. وكان ديمتري أحد المحلفين في هذه القضية، فيقرر الذهاب وراءها راغبًا في الزواج منها كي يكفر عن خطيئته، وأثناء رحلته إلى سيبريا يمر بحالةٍ من الخلاص تطهره من جميع أدرانه، وتكون بمثابة بعثٍ جديد له وللفتاة.

وقد اختار حلمي رفلة من هذه الرواية الحدوتةَ التي تتعلق بابن الذوات الذي يفاجأ يومًا أن المتهمة التي تقف أمامه ليست سوى حبيبته القديمة التي حملت منه سفاحًا، فيقرر الدفاع عنها، وتبرئتها، ثم الزواج منها. أما حسن الإمام فقد صوَّر الفتاة الريفية يتيمة الأبوين، نشأت بين أسرةٍ في زمن ما قبل ثورة يوليو، حيث الترف والمجون (كما يرى الفيلم)، وقعت في حب أحد أبناء الأسر الإقطاعية، وفي دوامة هذا الحب تفقد عذريتها وحبيبها الذي تخلى عنها وتنكر لها، حتى أنها هاجرت إلى القاهرة لتخدم في البيوت، وينتهي بها الحال إلى احتراف الدعارة — كما جاء في ملخص الفيلم — تحت اسمٍ جديد هو «دلال»، وأثناء حياتها الجديدة تحدث جريمة مروِّعة تكون هي أول مَن يُتهم فيها، وتُساق إلى المحاكمة، ويشاء القدر أن يكون القاضي هو الذئب الذي كان حبيبها في يومٍ من الأيام، وأثناء المحاكمة يستيقظ ضميره ويعرض عليها الزواج، ولكنها ترفض عرضه لأنه تغير عن الشخص الذي أحبته فيما قبل، وعندما يعلن أنه لا يزال نفس الشخص تقبل الاقتران به. وقد امتلأ فيلم حسن الإمام بجوٍّ خاص عن الراقصات والدعارة، مثل ما فعل مع عشرات الراقصات، ولم تكن دلال المصرية إلا صورة مكملة لشفيقة القبطية وامتثال، وبمبة كشر، ولكن في إطارٍ من حدوتة العم تولستوي.

أما أحمد ياسين فقد أخرج الرواية بما يناسب جو الثمانينيات، فرءوف طالب الحقوق يحب جارته أزهار التي تتورط معه في علاقتهما، ويعاهدها على الزواج. ويضيف مصطفى محرم كاتب السيناريو شخصيات جديدة، مثل الدكتور راشد أستاذ رءوف في الجامعة، ويقوم بتشجيعه حتى يصل إلى مركزٍ كبير في عمله بعد تخرجه، ويتخلى رءوف عن أزهار ويتزوج سهام ابنة راشد رغم الفارق الاجتماعي بينهما. أما أزهار فتهرب عندما يجبرها أبوها على الزواج، وتتعرف على زغلول القواد الذي يتزوجها دون أن تعلم أن ذلك من أجل إجبارها على العمل معه، ويتم القبض على المرأة في قضية دعارة، ويفاجأ بها رءوف الذي يقوم بالتحقيق في القضية، ويقرر مساعدتها، ويستغل منصبه فيضغط على زغلول ويجعله يطلقها، وينشغل رءوف عن عمله ومنزله، ويؤجر شقة لأزهار التي يتزوج منها بعد أن عمل محاميًا. ويتفق راشد مع زغلول على تلفيق تهمة مزاولة أزهار للدعارة في منزلها انتقامًا من رءوف، وتنجح خطته ويتم القبض على أزهار.

وقد تعمدنا أن نروي وقائع كل الأعمال الأربعة كي نكشف أبعاد المنظور العربي لأي مصدرٍ أجنبي، فالجدير بالذكر أن فيلمي حسن الإمام وأحمد ياسين قد أشارا إلى المصدر الأساسي للفيلم، ومع هذا لم يأخذا منه سوى القشور.

الكاتب الثاني هو فيودور دوستويفسكي، وهو كاتب لأعماله مذاق خاص في السينما، حيث تنبهت السينما إلى أهمية رواياته، فأُخرجت في كلٍّ من الولايات المتحدة وفرنسا وإيطاليا والاتحاد السوفييتي، ومن بين هذه الأفلام: «الإخوة كارامازوف» لريتشارد بروكس عام ١٩٥٨م، و«الليالي البيضاء» لفيسكونتي عام ١٩٥٧م، و«الأبله» لجورج لامبان عام ١٩٤٧م. وفي مصر مر المخرج حسام الدين مصطفى بحالة إنجاب دوستويفسكية في منتصف السبعينيات، حيث أخرج ثلاثة من أفلامه دفعة واحدة بالإضافة إلى مسلسل تليفزيوني طويل عن رواية «مذلون مهانون». كما يقدم مدحت السباعي روايته «الأبله».

أول هذه الأفلام هو «الإخوة الأعداء» عن «الإخوة كارامازوف»، وهي رواية وجدت العديد من الطبعات والترجمات إلى اللغة العربية، أكثرها مترجَم عن اللغة الفرنسية. ويؤكد مجدي فهمي أن الفيلم الذي أخرجه حسام الدين مصطفى قد اعتمد في المقام الأول على الفيلم الذي أخرجه بروكس أكثر من الاعتماد على رواية «دوستويفسكي».

وإذا كان بروكس والمخرج السوفييتي إيفان بربيف قد احتفظا بالأجواء الروسية في الفيلمين اللذين تم إخراجهما عن الرواية، فإن عملية تمصير كاملة قد تمت، كالعادة، لشخصيات وأحداث دوستويفسكي، حيث تحول الإخوة كارامازوف إلى أبناء القرماني، وهذا القرماني هو الأب الذي مات مقتولًا، وجدوا رأسه محطمًا بآلةٍ صلبة، ووجهه ملطخًا بالدماء، واتجه البحث عن القاتل بين أبنائه الأربعة: أولهم توفيق (ديمتري) الشاب الضائع الذي لم يكمل طيلة حياته عملًا واحدًا جيدًا، وكان دائم المواجهة مع أبيه، فقد حرمه الأب من حقه في ميراث أمه، ثم نافسه على قلب امرأة تملكته جسدًا وحسًّا. أما الأخ الثاني فهو شوقي، الكاتب الذي ضل الطريق إلى الله، إنه يقف على شفا الهاوية، ويكتب مقالات أدبية من منطلق: «إذا لم يكن الله موجودًا فإن كل شيء مباح.» أما الأخ الثالث فهو حمزة، الذي تأثر بحب أخيه، وهو ابن غير شرعي للقرماني، وقد أصبح أداةً جيدة لأفكار أخيه المؤلف. أما الأخ الرابع فهو أحمد، الإنسان الملتزم الذي يعمل مدرسًا، ويشكل الاعتدال في وسط هذه الأطراف.

وتشير القرائن أن توفيق هو القاتل، ويتم القبض عليه. ويتعاطف الكثيرون مع توفيق؛ فمنهم لولا حبيبته التي تركت الأب من أجله؛ ومنهم الأخ أحمد. ثم يحدث تغيير

لدى الكاتب الذي يعبر عن إيمانه بالله من خلال معاناة أخيه: «الله يعرف أنه بريء ... فقد أصبح الله موجودًا ... ولم يعد كل شيء مباحًا.»

والقاتل الحقيقي هو الأخ الذي أصابه صرع؛ الابن غير الشرعي حمزة. وفي الفيلم الذي أخرجه بروكس استكمل المخرج رحلة إدانة ديمتري، بعد أن حُكم عليه بالنفي والسجن في سيبريا، وتُقرر حبيبته الرحيل معه، ثم يساعده إخوته في الهرب قبل أن يصل إلى منفاه.

وأعتقد أنه رغم الانتقادات التي وُجهت إلى الفيلم، فإن حسام الدين مصطفى قد حاول أن يصنع عملًا له قيمته، وهو في رأيي أفضل من أعمالٍ كثيرة اقتبستها وشوهت السينما صورتها، وخاصة أن الفيلم لا ينزع إلى تقديم الرواية فصلًا فصلًا، وإنما يتخذ من الرواية وفلسفتها منطلقًا لتصوير فيلم يصور حيرة الشباب والمجتمع في نصف السبعينيات.

أما رواية «الجريمة والعقاب» فرغم أنها أكثر صلاحية للسينما، إلا أن الأفلام التي ظهرت مقتبسة عنها في السينما العالمية والمصرية أقل أهمية وشهرة من مثيلتها المأخوذة عن «الإخوة كارامازوف»، فقد أخرجتها السينما الأمريكية مرتين: الأولى في عام ١٩٣٥م من إخراج يوسف فون سترنبرج، والثانية في عام ١٩٥٩م من إخراج دنيس ساندرز، وفي فرنسا أخرجها جورج لامبان — الذي تخصص في إخراج روايات دوستويفسكي للسينما الفرنسية — في فيلمٍ من بطولة جان جابان وروبير هوسين. في نفس الفترة تقريبًا عام ١٩٥٧م قدمها المخرج إبراهيم عمارة في فيلمٍ يحمل نفس العنوان من بطولة ماجدة وشكري سرحان وزهرة العلا. وفي عام ١٩٧٦م قدمها حسام الدين مصطفى تحت عنوان «سونيا والمجنون».

وقد رجع الفيلم — الذي كتبه محمود دياب — إلى أجواء الأربعينيات في القاهرة من خلال طالب فقير يُدعى مختار المنزلاوي، يدرس القانون، ويؤمن بقدرة الإنسان في كسر الحواجز وتحطيم القوانين الوضعية، وهو يتعرف على فتاةٍ تدعى سونيا تتاجر في عرضها، أبوها رجلٌ سكير وتائه بشكلٍ دائم، وقد قرر أن يتجاهل الصغار الذين أنجبهم، وعلى سونيا أن تقوم بالمهمة، وأن تحمل المسئولية.

ومختار واقعٌ بين عدة فُكوك، منها الفتاة التي يتعاطف مع ظروفها، والمرابية التي تستغل حاجة الآخرين فيقرر أن يقتلها. وبعد الجريمة تدور مباراة بين مختار وضابط الشرطة الذي يسعى لجعله يعترف بجريمته، وفي النهاية يقرر الاعتراف ويذهب إلى مصيره. وقد وقف حسام أيضًا عند أجزاء من أحداث الرواية، ولم يشأ أن يستكمل رحلة

الخلاص والعقاب التي عاشها راسكولنيكوف في سجنه، قبل أن يعود إلى سونيا بعد سنواتٍ تغيرت فيها شخصيته وتجربته، ووجدها في انتظاره.

ومن الصعب تحويل رواية دوستويفسكي إلى فيلم لكثرة الحوار الداخلي وكثرة النماذج البشرية التي تحفل بها، وقد استغل الفيلم المصري الموضوع الرئيسي للرواية ووضعها في إطارٍ فيلمي. ومن جديد حاول حسام الدين مصطفى أن يقف شامخًا أمام النص الأدبي الذي يتعامل معه، ولكن لكل من دوستويفسكي وحسام عالمه الخاص المنفصل.

ويقول عبد المنعم سعد في كتابه (السينما المصرية في موسم): «إن دوستويفسكي قد صور حالة الانهيار الكامل للمجتمع الروسي، فيقدم أبطاله وهم يسعون إلى إقامة

علاقاتٍ جديدة، ومن ثم يُطلَق على واقعية دوستويفسكي الواقعية التجريبية. وهو يرى أن «الواقع الاجتماعي الذي قدمه المخرج» يتمثل في فلسفته للواقع، وفي اختياره للحرية ككائنٍ اجتماعي يمثل شرور المجتمع. والبعد السيكولوجي الذي تراه في الصراع بين مختار وواقع المجتمع الذي يعيش فيه، والذي بدأ يتحداه منذ البداية وصولًا إلى إحداث التغيير. ثم البُعد العاطفي بين مختار وسونيا وعلاقة الحب بينهما، دون أن يتجاوزها إلى استغلال الجنس كوسيلةٍ لإغراء الجماهير.»

أما الرواية الدوستويفسكية الثالثة «الممسوسون» فهي أقل حظًّا في السينما، إلا أن أندريه فايدا قدمها في عام ١٩٨٧م في فيلم هام من إنتاج فرنسا. وقد سبقه حسام الدين مصطفى في تقديم هذه الرواية قبل ذلك بعشر سنوات. وتدور أحداث الرواية حول قصة حقيقية سمعها المؤلف من شقيق زوجته، حول طالبٍ روسي قتلته إحدى الجماعات الفوضوية لمجرد انسحابه من عضويتها. وقد ركز في روايته على شخصية سنتيان الذي قتل الطالب، وتجمع هذه الشخصية بين التيارين الغربي الملتزم والفوضوي. وقد حاول حسام التركيز على هذه الفوضوية من خلال جمعيةٍ إرهابية تضم مجموعة من الشباب ينقادون إلى زعيمهم، وهذه الجمعية لا تعرف لنفسها خطًّا، يرتدي زعيم الجماعة فوق رأسه قبعة ونظارة سوداء على عينيه، وهو أشبه بجيمس بوند، فهو يعرف كل شيء، ويدبر كل شيءٍ بإتقان، ويهدد مَن يريد الانسحاب، يحمل في رأسه أفكارًا لا هوية لها، وكل همه هو قتل بعض الباشوات. أما الطالب الشاب المتمرد (إيفانوف) فيتحول في الفيلم العربي إلى «نبيل» من أبناء العائلة الحاكمة، وهو يكنُّ صداقة طيبة لزعيم الإرهابيين، كما أنه يكنُّ مشاعر طيبة لأبناء عشيرته من الأمراء. ويتزوج من الخادمة التي تربت في قصره ثم يتركها، ويغري زوجة صديقه التي تهجر زوجها من أجله، وتتتابع الأحداث بشكلٍ مأساوي، حيث تحول الإرهابيون إلى سفاكين لأنفسهم.

ويرى سامي السلاموني، في مقالٍ له حول هذا الفيلم، أن محمود دياب وحسام الدين مصطفى قد نقلا من رواية دوستويفسكي بعض الملامح (الخارجية) لشخصيات الشبان الأربعة «المهووسين» و«الممسوسين» الذين ركبتهم الشياطين، وهي شياطين مفهومة تمامًا في الرواية بعد تلك المقدمة الطويلة السابقة «عن ظروف القيصرية وقت كتابة الرواية عام ١٨٧٠م، لكنها شياطين غير مفهومة في هذا الفيلم، أو بمعنًى أكثر دقةً شياطين بلا سبب!»

وتؤكد درية شرف الدين في مجلة روز اليوسف أنه «بعد مشاهدة الفيلم وقراءة الرواية، يتأكد أنه قد تم نوعٌ من التعامل السطحي في تقديم هذا الفيلم، فهل كان هذا

التعامل مع رواية دوستويفسكي مسئولية كاتب السيناريو؟ أم في تعامل المخرج مع النص المعد عنها، والذي قدمه كاتب السيناريو، وهذه مسئولية المخرج؟ وأيًّا كان الحال فالمسئولية مشتركة بين محمود دياب وحسام الدين مصطفى.»

وبعيدًا عن حسام الدين مصطفى، فإن مدحت السباعي قد مر أيضًا بحالة إعجاب سينمائية دوستويفسكية، حيث استلهم بعضًا من أحداث «الجريمة والعقاب» في فيلمه «فقراء لا يدخلون الجنة»، فهناك طالب الحقوق الذي يتقلب بين العديد من المهن، وينتهي به الأمر إلى أن يقتل صاحب العمارة الذي اعتدى على جارته التي يحبها مستغلًّا حاجتها، ثم يتم التحقيق معه ويعترف في النهاية. أما فيلم «الجريح» فهو محاولة جريئة للاقتراب من رواية «الأبله» التي لم يجسر أحدٌ على الاقتراب منها سوى جورج لامبان في فرنسا؛ لذا جاء الفيلم فاترًا تقليديًّا من خلال الإضافات السينمائية التي تمت بالنسبة له. فهناك ابن الباشا القديم الذي سافر إلى أوروبا لسنواتٍ من أجل العلاج ويعود إلى قريته فقيرًا في حالةٍ يرثى لها، لكنه يكتشف أن هناك أرضًا يملكها قد انتزعها مستغلون، ومن هنا تدور أحداث الفيلم.

وفي عام ١٩٧٧م اقتبس مصطفى محرم سيناريو فيلم «مع سبق الإصرار» عن رواية «الزوج الخالد» لدوستويفسكي، وقام بإخراج الفيلم أشرف فهمي، حول القاضي الذي يكتشف فجأة أن له ابنة من إحدى علاقاته القديمة، ويجيئه الأب بالاسم كي يخبره أن زوجته قد ماتت، وأن ابنته في انتظاره، ويكون هذا الحدث سببًا في قلب حياة القاضي. أما الناقد عزت معوض فقد نشر مقالًا في مجلة الكواكب أكد فيه أن الروائي إسماعيل ولي الدين قد اقتبس أحداث روايته «بيت القاضي» عن رواية «نهر الحياة» للكاتب الروسي ألكسندر كوبرين، وبالتالي فإن الفيلم الذي أخرجه أحمد السبعاوي عن الرواية هو بالتبعية مقتبس.

ومن المسرح الروسي قدمت السينما ثلاثة أفلام عن مسرحية «المفتش العام» لنيكولاي جوجول؛ الأول: هو «المفتش العام» من إخراج حلمي رفلة وبطولة إسماعيل ياسين ١٩٥٧م، ثم «الرجل المناسب» لحلمي رفلة ١٩٧٠م، أما الفيلم الثالث: فهو «اللي ضحك على الشياطين» لناصر حسين عام ١٩٨١م. وهي كلها أفلام لا ترقى إلى مستوى النصوص الأجنبية المأخوذة عنها. أما فيلم «وداعًا يا ولدي» لتيسير عبود عام ١٩٨٦م، فقد كُتِبَ على أفيشاته أنه مقتبسٌ عن رواية «تاراس بولبا» لجوجول، والفيلم بعيد تمامًا عن الرواية التي كتبها الكاتب الروسي، وكذلك هي بعيدة عن الفيلم الأمريكي الذي أخرجه جاك لي طومسون عام ١٩٦٣م. وهذا بمثابة نكتة موضوع الاقتباس، أو فلنقل الاقتباس لمجرد الشبهة.

الفصل السادس

المصادر الألمانية في السينما المصرية

زحف الأدب الألماني القديم والحديث — على السواء — إلى السينما العالمية غير الناطقة باللغة الألمانية، ووجد مكانًا مرموقًا بين مختلف الآداب الأخرى التي اهتمت بالواقع الإنساني. ومن الغريب أن بعض الأدب الألماني قد تم إنتاجه خارج ألمانيا في الوقت الذي لم ينتج داخل ألمانيا نفسها، مثل بعض روايات توماس مان، وكافكا وستيفان زفايج، وإريك ريمارك، وفريدريش دورينمات.

وقد نطق الأدب الألماني، من ضمن ما نطق من لغات في السينما، باللغة العربية عندما وجد بعضُ السينمائيين العرب في نصوصٍ ألمانية مرتعًا خِصبًا يمكن اقتباسه وتصويره داخل البيئة العربية. وشهد الأدب الألماني المقتبس إلى السينما العربية حالة غريبة من التحول لم يشهدها عندما نطق باللغات الأوروبية الأخرى، فبينما دارت أحداث رواياتٍ مثل: «الموت في فينيسيا» و«الجبل السحري» و«كل شيء هادئ في الميدان الغربي» و«القضية» — سينمائيًّا — في نفس الأماكن التي تخيلها كلٌّ من توماس مان وريمارك وكافكا، فإن الروايات والمسرحيات التي تم اقتباسها إلى السينما العربية قد تحولت إلى حواديت جديدة ليست بينها وبين العمل الأصلي سوى ما يمكن تسميته بالحدوتة.

قام صناع هذه الأفلام العربية بنقل الأجواء، في هذه الأعمال، إلى البيئة العربية، وذلك مثل ما حدث عندما اقتبست هذه السينما روايات وأفلامًا عن مصادر عالمية متعددة، وعلى رأسها السينما الأمريكية والأدب الروسي والأدب الفرنسي ومسرحيات شكسبير.

وبالنظر إلى العلاقة بين السينما العربية والمصادر الألمانية، سنجدها محدودة للغاية قياسًا إلى المصادر الأمريكية؛ على سبيل المثال: فإن المصادر الألمانية التي اعتمدت عليها هذه السينما لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، والغريب أن أكثر الأفلام المستمدة من هذه المصادر لا ترقى بأي حالٍ للمصدر الأصلي.

ستيفان تسفايج

كافكا

أهم المصادر الألمانية التي تنبَّه إليها السينمائيون العرب هي: «فاوست» لجوته، ومسرحية «زيارة السيدة العجوز» لفريدريش دورينمارت، ثم روايتا: «رسالة من مجهولة» و«جنون الحب» لستيفان زفايج.

لم تجذب أسطورة ألمانية خيال الأدباء والسينمائيين في العالم أجمع قدر ما جذبت أسطورة الدكتور فاوست، ذلك الطبيب الذي باع روحه للشيطان مفستوفيلس، وذلك مقابل منحه الشباب والحيوية والجاذبية. ولعلنا جميعًا هذا الفاوست شئنا أم أبينا، رغبنا أم اعترضنا، ومن هنا تجيء أهمية هذا العمل. وأصل هذه الأسطورة غامض، ولكن أساسها حياة علامة يدعى الدكتور يوهان فاوست عاش في ألمانيا عام ١٥٤١م، وفي ملامح هذه الأسطورة وجد الأدباء منهلًا لا ينضب، فقد قدمها كريستوفر مارلو في مسرحية عام ١٥٩٣م، وعالجها الشاعر الألماني جوته في مسرحيته الشهيرة «فاوست» المصاغة شعرًا في جزأين، ثم أعاد توماس مان كتابتها في رواية تحمل عنوان: «دكتور فاوستس» حوَّلها الممثل والمخرج ريتشارد بيرتون إلى فيلمٍ من إخراجه عام ١٩٦٨م.

وعلاقة السينما بهذه الأسطورة وطيدة للغاية، ويصعب حصر عدد المرات التي قدمتها السينما في شتى الأنحاء بالعالم، إلا أن أول مَن قدمها هو جورج ميليه عام ١٨٩٧م، ثم قام عام ١٩٠٣م بإعادة إنتاجها، وفي فرنسا قدمها رينيه كلير في فيلم، فضلًا عن فيلم «مورناو» الشهير الذي أخرجه عام ١٩٢٢م.

وقدمتها السينما الإنجليزية عام ١٩٦٧م في فيلمٍ يحمل عنوان: Bedazzled بطولة راكيل والش وإخراج ستانلي دونن.

فاوست هو آدم كل عصر، فبعد أن يتم الحوار بين الله والشيطان مفستوفيلس، يقوم هذا الأخير بإغراء الدكتور فاوست بأن يعقد معه اتفاقًا يبيعه روحه مقابل منحه الكثير من متاع الدنيا، فيجعله يجوب أوروبا كي يتمكن من الوصول إلى دوقة بارما التي يحبها، ثم يجعل مرجريت — الفتاة البريئة ذات الجدائل الطويلة — تهيم به فيجذبها معه إلى طريق الزلة الكبرى.

هذه هي الخطوط العامة لحكاية فاوست، ولكن كيف استمدت السينما المصرية ثلاثة أفلام هي: «سفير جهنم» ليوسف وهبي ١٩٤٥م، وموعد مع إبليس عام ١٩٥٥م لكامل التلمساني، و«المرأة التي غلبت الشيطان» ١٩٧٢م ليحيى العلمي. من الواضح إذن أن فاوست وشيطانه قد ارتديا الثوب العصري في السينما المصرية إلا أنه ظل مصاغًا بأجواءٍ أسطورية فانتازية من خلال ذلك الاتفاق الأزلي الذي تم التوقيع عليه بين الشيطان والإنسان، وهذا الشيطان — في هذه الأفلام الثلاثة — مجسد في ثوبٍ آدمي (يوسف وهبي، محمود المليجي، عادل أدهم)، لكن شخصية الشيطان التي جسدها يوسف وهبي في «سفير جهنم» أقرب إلى مفستوفيلس من الفيلمين الآخرين، فهو إبليس القادم من جهنم إلى الأرض كي يوقع أسرة فقيرة في الخطيئة، هذه الأسرة التي يمتلك أفرادها مقومات السقوط في أحضان الشيطان.

فالأب رجلٌ عجوز (فؤاد شفيق) حط عليه الزمن وأنهكه وجعد له ملامحه، وزوجته الشمطاء (فردوس محمد)، تعيش هذه الأسرة في إملاقٍ شديد. هناك ضغوط خاصة تدفع الزوجين إلى القبول بشروط الشيطان، الذي يعيدهما إلى سن الشباب، فيرتبط الأب بفتاةٍ صغيرة يهيم بها حبًّا، وتنحرف الزوجة، وينحدر الأبناء نحو الجريمة. ويجد الشيطان نفسه قد حقق أهدافه الواحد تلو الآخر في سقوطهم في الرذيلة، حتى تنهدم الأسرة ولا تجد أي خلاص من الشر الذي أوقعت نفسها فيه.

كما يتحول الدكتور فاوست أيضًا إلى نموذجٍ عائلي في فيلم «موعد مع إبليس»، باعتبار أن شروره قد انعكست على كل أفراد الأسرة. فإذا كانت مسرحية جوته قد أكدت على الرجل الوحيد الذي يسقط برغبته في الرذيلة، فإن يوسف وهبي والتلمساني يقدمان فاوست في عائلة، ليؤكدا أننا لسنا جميعًا سوى فاوست، سواء في شكلٍ فردي أو جماعي، بشرط أن تكون هناك الدوافع التي تدفع أصحابها إلى توقيع العقد مع مفستو، وهناك

سفير جهنم.

فتاة بريئة لكنها ليست مرجريت، بل هي الابنة التي تصر على الزواج رغمًا عن رغبة والديها. والتشابه هنا بين خطوط الأسطورة وبين الفيلم أن مفستو يحقق في انتصار الشيطان سقوط الإنسان في هوةٍ لا مخرج منها، ويصبح الاتفاق مع إبليس بمثابة حلم طوباوي عابر ذي نهاية كابوسية واقعية.

يتحول هذا الفاوست إلى امرأةٍ في فيلم «امرأة غلبت الشيطان» ليحيى العلمي، والمأخوذ عن مسرحية لتوفيق الحكيم بنفس العنوان، المرأة هنا أيضًا عجوز دميم تدعى شفيقة (نعمت مختار)، مشوهة حدباء، تتطلع فجأة إلى عالم الملذات من خلال عملها في منزل راقصة، وترى هناك الصحفي محمود الذي تعجب به. المرأة هنا على استعدادٍ أن توقع عقدًا بالدم مع الشيطان من أجل أن تصبح امرأة مرغوبًا فيها؛ لذا فإنها تقبل أن توقع العقد الأزلي مع أدهم آخر سلالة الشياطين.

ففي ليلة زفاف الصحفي الذي أحبته إلى النجمة اللامعة (شمس البارودي)، تتملكها الغيرة وتقذف العروس بكوب الشراب، فيلقون بها خارج المنزل حيث تترامى الصحراء أمامها، وهناك توقع عقدًا مع الشيطان طوله عشر سنوات تذهب بعدها روحها إلى

الجحيم، لكنها لا تذهب إلى الجحيم، فالمرأة تتوب إلى الله وتذهب إلى الأراضي الحجازية، وتستطيع الانتصار على الشيطان من خلال قوة إيمانها.

المسرحية الثانية الألمانية هي: «زيارة السيدة العجوز» لفريدريش دورينمات التي كتبها عام ١٩٥٥م، وعُرضت لأول مرة على مسرح زيورخ عام ١٩٥٦م. وقد وجدت هذه المسرحية طريقها إلى السينما العالمية، فأنتجتها السينما الأجنبية عام ١٩٦٤م في فيلم من توزيع شركة فوكس وإخراج برنارد فيكي. وهي المسرحية المدللة لدورينمات التي وجدت طريقها إلى القارئ العربي كنصٍّ مسرحي مترجم، فضلًا عن العديد من العروض، كان آخرها «الزيارة انتهت» لبهجت قمر عام ١٩٨٥م. كما شاهد المتفرج هذا الفيلم الذي قام ببطولته أنطوني كوين وإنجريد برجمان وإيرينا ديميك، ورغم أن الفيلم من إنتاجٍ أمريكي فإن الكثيرين من العاملين به من الألمان.

تدور المسرحية من خلال المليونيرة كارلا التي تعود بعد غيبة طويلة إلى قريتها سعيًا وراء الانتقام من حبيبها القديم سيرج الذي غرر بها وتخلى عنها، وكان سببًا في طردها من مسقط رأسها معدمة فقيرة، وتزوج من ابنة البقال. لقد عادت لتعرض على أهل القرية مبالغ من المال، سعيًا وراء المطالبة برأس سيرج، ويستجيب أهل القرية لمطالب العجوز الأقرب إلى دميةٍ متهالكة فيعدمون سيرج، ويضعونه في تابوتٍ ترحل به المرأة. وقد وضع فيكي نهاية مخالفة في فيلمه حين رفضت المرأة أن يتم إعدام حبيبها القديم، بعد أن أحيا سكان القرية قانونًا قديمًا لمحاكمة سيرج، وتعلن لحبيبها القديم أنها قررت العفو عنه، ثم تعلن أن الزيارة قد انتهت. وقد بدأ فيلم فيكي (تدور أحداثه أثناء الحرب العالمية) في اللحظة التي تنزل فيها كارلا من القطار في القرية الصغيرة، بعد أن شدت فرملة القطار لتوقفه وتنزل منه، لقد جاءت بعد عشرين عامًا، ونفهم بعد ذلك حكايتها القديمة مع سيرج. إلا أن فيلم تيسير عبود «سأعود بلا دموع» ١٩٨١م يبدأ من الماضي مضيفًا الكثير من الأحداث التي ليست لها أي علاقة بحكاية سيرج وكارلا، فيبتدع أشخاصًا عديدين، ويغرق نصف الفيلم الأول في حكاية البنت هند التي غرر بها شاب، وتزوج رغمًا عنه، بدافعٍ من أسرته، ابنة رجل ثري، ثم يهتم الفيلم بتفاصيل حول كيف جاءت هند بالنقود، فبينما نعرف من الحوار أن العجوز قد تزوجت ثريًّا ورثت عنه الكثير، فإن هند تمارس الهوى وتتزوج من الهلباوي الثري، وهي تسعى للانتقام من الرجل الذي غرر بها. وإذا كانت العجوز في مسرحية دورينمات قد أصبحت هيكلًا إنسانيًّا، فإن إنجريد برجمان بدت جميلة بعيدة عن الكهولة، بينما ظهرت مديحة كامل

في أزهى مرحلةٍ من عمرها، ولذا فإن الفيلم العربي اختصر فترة غياب المرأة إلى أعوامٍ قليلة.

وإذا كانت كارلا قد عادت لتنتقم من سيرج وحده، فإن هند عادت لتنتقم من حبيبها وأبيه، ونرى هنا كيف أن أموال المرأة استطاعت أن تغير من نفوس أهل القرية، فبعد أن أعدموا سيرج في مسرحية دورينمات، وكادوا أن يفعلوا ذلك في فيلم برنارد فيكي، فإن النيران تأتي على الفيلا التي تحاصر كلًّا من الأب والابن وهند أيضًا. هكذا جاءت البداية والنهاية مختلفتين تمامًا، فيجب أن تكون هناك حكاية، ويجب أن تكون هناك توابل لهذه الحكاية.

ويقول الناقد مجدي فهمي في حديثه عن الفيلم: «ليست في مصر بلدة يمكن أن تشتريها امرأة بمالها، وإذا كان المؤلف قد وجد مثل هذه البلدة فيما وراء جبال الألب،

فهي من الصعب أن توجد في مصر، فهل يُعقل أن يحرق أهل البلدة الفيلا بأصحابها، لمجرد أن بائعة هوى وزعت عليهم اللحم مجانًا، ثم قالت إنها ستهبهم المال الحرام؟»

والواضح هنا إذن أن السينما العربية قد أخذت حكاية المرأة التي تشتري ذمم الآخرين بنقودها، وقامت بنسج عشرات الحكايات وأضافت تفاصيل عديدة. وحسب رأيي فإن فيلم برنارد فيكي أكثر قيمة وأهمية من مسرحية دورينمات نفسها، فقد استطاعت المرأة أن تنتقم من حبيبها وأن تُعدمه على أيدي أبناء القرية الذين باعوه من أجل بضع دريهمات، أما في فيلم فيكي فقد رأينا العجوز تصفح عن سيرج في اللحظة الأخيرة، وهي تردد أنها ستتركه يعيش بين قومٍ كادوا أن يقتلوه من أجل بضعة دولارات؛ ولذا فإنه سيصحو كل يومٍ لتلتقي عيناه بهؤلاء الناس، يشترون منه ويبيعهم؛ ولذا فإن زيارة المرأة لم تنتهِ قط، بل سوف تمتد إلى أمدٍ طويل، بينما استراح جسد سيرج في التابوت الذي حملته كارلا في نهاية المسرحية ورحلت عن القرية.

والمصدر الثالث الذي اقتبست منه السينما العربية هو الأديب النمساوي ستيفان زفايج وهو كاتب مقروء في عالمنا العربي، حيث وجدت أعماله طريقها إلى القارئ من خلال الترجمة، وخاصة «حذار من الشفقة» و«٢٤ ساعة من حياة امرأة»، و«جنون الحب»، و«رسالة من مجهولة»، و«فيرتا»، و«الخوف».

وقد وجدت بعض أعمال زفايج طريقها إلى السينما العالمية، مثل: «٢٤ ساعة من حياة امرأة»، و«حذار من الشفقة»، و«جنون الحب» التي اقتبستها السينما المصرية في فيلم أخرجه نادر جلال عام ١٩٧٧م، أما «رسالة من امرأةٍ مجهولة» فقد اقتبسها صلاح أبو سيف عام ١٩٦٢م في فيلم من بطولة فريد الأطرش ولبنى عبد العزيز.

وتدور رواية زفايج من خلال شخصين فقط: المؤلف المشهور وامرأة تكتب رسالةً طويلة إلى هذا الرجل الذي أحبته دون أن يدري عنها شيئًا، رغم أنه ضاجعها ذات ليلة على أنها ابنة هوى. إنها بالنسبة له مجرد جسد بلا روح مثل كل النساء اللائي تعرَّف عليهن. والرواية بأكملها عبارة عن رسالةٍ ترسلها المرأة إلى حبيبها الذي لا يتذكرها. لقد عاد إلى منزله ليلة عيد ميلاده ليجد مظروفًا كبيرًا من امرأةٍ اعتادت أن ترسل له باقة زهور في عيد ميلاده، ويقرأ الرسالة الطويلة التي تتحدث فيها المرأة عن حبها من طرفٍ واحد، وكم أحبته وقرأت له، وكم جالسها دون أن يعرف، حتى في ليلة حبهما الوحيدة التي أثمرت طفلًا تخبره في نهاية الرسالة أنه قد مات، وأنها سوف تلحق بابنها بعد أن تنتهي من كتابة الرسالة، وبالفعل يشعر الكاتب أن ريحًا باردة تهب من النافذة عندما ينتهي من قراءة رسالة المرأة المجهولة.

ومن قبيل المغامرة أن يقوم مخرج في سينما تجارية بإنتاج مثل هذا الفيلم، فالأحداث قليلة والشخصيات محدودة؛ ولذا فإن صلاح أبو سيف فكر أن يستعيض عن هذا القصور في رواية زفايج كي تصلح للسينما، فيسند بطولته إلى فريد الأطرش. والحق أن لبنى عبد العزيز أو المرأة المجهولة هي التي حملت لواء الفيلم، فهي التي سطرت رسالتها الطويلة إلى حبيبها المطرب المشهور ليلة عيد ميلاده، لتخبره أن ابنه قد صدمته سيارة نقل.

وبصرف النظر عن التفاصيل الدقيقة المختلفة بين الرواية الألمانية والفيلم العربي، فإن الخطوط العامة للحدوتة متشابهة.

والغريب أن صلاح أبو سيف يرى في هذا الفيلم تجربةً ينقصها النضوج، رغم أن خامته حدوتة رائعة صاغها زفايج وكانت خيوطها جيدة بين أنامله، وكان يمكنه أن يصنع من نسيجها عملًا متكاملًا.

الفصل السابع

مصادر متنوعة

راحت السينما المصرية تنقب دومًا عن حواديت جديدة ومألوفة تناسب موضوعاتها شتى المصادر العالمية. وقد اخترنا أن نتحدث في هذا الفصل عن المصادر الإيطالية واليونانية والإسبانية في السينما المصرية، وهي مصادر قليلة قياسًا إلى المصادر الأمريكية مثلًا، أو حتى الروسية.

وعليه فإن بعض المصادر غير الأمريكية للسينما المصرية هي في الواقع أمريكية، وذلك أن السينمائيين المصريين لم ينتبهوا إليها إلا من خلال الصبغة الأمريكية في مصادرها. وقد اخترنا أن نبدأ الحديث في هذا الفصل عن هذه الظاهرة من خلال فيلم «امرأة عاشقة» لأشرف فهمي المأخوذ عن فيلم «فيدرا» لجول داسان عام ١٩٦٢م، وهو بدوره معالجة عصرية لفيدرا سوفوكليس وراسين. كما أن فيلم «حبيبتي» لهنري بركات أقرب إلى الفيلم الأمريكي «صغيري» المأخوذ عن رواية للمجري جابور فالازي. ونفس الشيء بالنسبة لفيلم «آه يا بلد آه» لحسين كمال المأخوذ عن فيلم «زوربا» لمايكل كاكويانيس عام ١٩٦٤م، وهو فيلم أمريكي الإنتاج عن روايةٍ يونانية للكاتب كازنتزاكيس.

ورواية «دمعة وابتسامة» لجابور فالازي نُشرت في روايات الجيب باللغة العربية عدة مرات، وقام بالبطولة السينمائية كلٌّ من الألمانيين هورست بوشولز ورومي شنايدر عام ١٩٥٩م، وتدور الرواية كلها حول علاقة حب بين رجلٍ وامرأة، الرجل يبحث عن كل ما هو حسي؛ المال والشهوة والجنس. أما المرأة التي يلتقي بها في الحديقة أول مرة فهي مثالية طُوباوية، سعيدة بما تقرأ ورومانسية العواطف والتفكير؛ ولذا فإنها غارقة في خيالاتها، تكذب على حبيبها العديد من الكذبات من أجل أن يعرف أنها من أسرةٍ موسرة. رغم أنها ليست إلا بائعة بسيطة تعمل في مكتبةٍ تعيش على راتبها الصغير.

ورغم هذه الكذبات إلا أن الرجل يحبها، ويسعى إلى الزواج منها. ولكن حادث سيارة يختطف من الاثنين السعادة المنتظرة، وتموت الفتاة. وقد صرح عبد الحي أديب أنه اعتمد في كتابة هذا الفيلم على رواية فالازي، ووجد أنه لا يمكن أن يضيف أحداثًا أو يحذف أخرى وإلا فقد العمل قيمته، ويقول: «النهاية موجودة في القصة الحقيقية، فأنا لم أضف شيئًا لصلب موضوع القصة، بل إني حذفت الجزء الذي ما بعد الموت، وهو عدم تصديق البطل لموت البطلة، ومطارته لفتاة شبيهة لحبيبته، اعتقادًا منه أن حبيبته لم تمت بعد. فموت البطلة في القصة هي الخاتمة الحقيقية التي كتبها جابور فالازي المؤلف المجري للقصة.»

أما التجربة الثانية «امرأة عاشقة» عام ١٩٧٤م، فهي تجربة قريبة ومقتبسة مباشرة من فيلم جول داسان المخرج الفرنسي الأصل، وقد قام ببطولة الفيلم أنتوني بيركينز (أمريكي) وميلينا ميركوري (يونانية) وراف فالوني (إيطالي)، أما الفيلم المصري فقد قام ببطولته كل من شادية ومحمود مرسي، وحسين فهمي في دور الطالب الذي ينتقل للإقامة مع أبيه رجل الأعمال الكبير وزوجة أبيه بالقاهرة، بعد وفاة أمه، وذلك تحت إلحاح أبيه، تحاول ليلى منذ البداية استمالة أحمد إليها والتودد له، ولكنه يعاملها بجفاء، ويحاول أبوه أن يدفعه للزواج من ميرفت ابنة أحد رجال الأعمال، وتتكرر سهراتهم، وعندما يفاتحه الأب في موضوع الخطبة يعود الابن إلى الإسكندرية، ولكن الأب يستطيع أن يقنعه بالعودة إلى المنزل. وتشعر ليلى بالفراغ لانشغال زوجها عنها بصفقات العمل، فتجد في صحبة أحمد ما يخفف عنها هذا الفراغ، وخاصة بعد أن يسافر الزوج إلى الخارج، وتنمو بينهما عاطفة. ولذلك يوافق الابن على الزواج من ميرفت، ولكنه لا يستطيع الاستمرار في الخطبة لتعلقه الشديد بزوجة أبيه، ويفسخ الخطبة. وتسافر ليلى لإقناعه، بناء على طلب أبيه، ويتقابلان على الشاطئ ويمارسان الحب، وعندما تفيق لهول ما فعلته تقود سيارتها وتنتحر لتضع نهاية لهذا الحب المحرم.

والفيلم صورة طبق الأصل من فيلم داسان، عدا تفصيلاتٍ بسيطة؛ منها أن الذي ينتحر في السيارة هو الابن، أما الزوجة في الفيلم الأمريكي فقد تناولت سمًّا. ولم ينسَ داسان أنه استمد فيلمه عن تراجيديا إغريقية فملأ النهاية بالنائحات. وقد خلا الفيلم المصري من هذه الأجواء تمامًا، سوى من خلال أغنية فردية بعنوان: «قدري»، كتعبيرٍ مركز لانتصار القدر في قضية حب محال.

أما الفيلم الثالث «آه يا بلد آه» لحسين كمال فهو مأخوذٌ مباشرة عن فيلم «زوربا» Zorba وليس عن الرواية. وبدا مدى اهتمام فريد شوقي أن يعيد تجسيد شخصية أنتوني

كوين في هذا الفيلم. وقد اختار الفيلم تيمة الإنسان البسيط زوربا في مواجهة أمور الحياة، فهو شخص يعيش على السجية. أما الشخصية الرئيسية في فيلم حسين كمال فهو الحاج رضوان، رجل كل الموائد السياسية منذ عهد الملك فاروق وحتى الحزب الوطني، ولا بد لهذا الرجل أن يكون مستغلًّا، ينافق الحكومة ويداهنها ويتمسح في الدين، ويطمع في امتلاك أرض القرية التي يعمل عمدة لها، سواء في أرضها الخضراء، أو في نسائها الجميلات، وهو يسعى إلى أن يشتري أرض مجدي — لعب دوره حسين فهمي — الذي جاء إلى القرية من أجل التخلص من الأرض التي ورثها عن أبيه تأهبًا للرحيل خارج البلاد.

وفي القرية يقابل مجدي رجلًا يعيش على هامش المجتمع يساعده في رحلته لبيع الأرض، وهو رجلٌ غامض ذو ماضٍ سياسي يجتر من ماضيه ذكريات النضال مع راقصةٍ عجوز تدعى البرنسيسة.

وقد استطاع زوربا أن يغير من موقف الشاب الذي جاء من أجل بيع قطعة الأرض، وفي القرية تعرف الشاب على أرملة، وكانت هذه العلاقة سببًا في إفساد الكثير من المخططات. وهناك مشاهد متعددة في فيلم كاكوياتيس لا يمكن للعين أن تنساها، مثل استيلاء سيدات القرية على عجوزٍ كريتية ماتت لتوها، وانهيار السد، ومشاهد محاصرة منزل الأرملة وحرقه، ثم رقصة زوربا الشهيرة بالقرب من شاطئ البحر.

والعلاقة قوية بين أيوب ومجدي، وهو يساعده على المطالبة بحقه في الأرض المنهوبة، ولكنه لا يؤيد كثيرًا فكرة البقاء. فالخلاف أساسًا على سعر الأرض، حيث يريد الحاج رضوان دفع مبلغ بخس، ويريد أيوب مبلغًا أكبر، أي إن فكرة البقاء من أجل الأرض غير مطروحة هنا، وهناك علاقة حب تنمو بين مجدي وفتاة حسناء هي فريدة، التي تعلن مواقف متصلبة ضد رضوان.

والشخصية الدرامية المقابلة لرضوان غير موجودة في فيلم كاكوياتيس، ومن هنا ندرك أي تغيير حدث في فيلم حسين كمال.

وقد استطاع أيوب أن يعطي أملًا في الغد من خلال بقاء مجدي بالقرية يزرع الأرض ويحرثها، وهو يفعل ذلك إيمانًا بأيوب أكثر من إيمانه بفكرة علاقة الإنسان بالأرض. وفي الفيلم اليوناني الأمريكي ذهب زوربا وصديقه إلى شاطئ البحر يغنيان ويرقصان، وكأن شيئًا ذا بال لم يحدث. وهناك تأكيد من كاتب السيناريو على الاستعانة بفيلم زوربا، مثل مشهد خروج أبناء القرية ضد فريدة بتهمة إيواء رجل عندها. وفي فيلم كاكوياتيس

زوربا.

حاصر رجال القرية البيت وأحرقوه. وأذكر أن حسين كمال قد سبق أن استعار نفس المشهد في فيلمه «البوسطجي»، عندما حاصر أبناء القرية امرأة غازية (سهير المرشدي) وحرقوا منزلها.

هذه هي أبرز الأفلام الأمريكية ذات الأصول الأوروبية التي تم اقتباسها عن المصدر في المقام الأول. وكما سبق أن قلنا فإن السينما في مصر راحت تبحث عن مصادر متعددة في شتى أنحاء العالم. وبالنسبة للمصادر الإيطالية فقد تم اقتباس العديد من المسرحيات في المقام الأول، مثل مسرحية «فيلومينا مارتورانو» لإدوارد دي فيليبو التي قُدمت تحت اسم: «تزوير في أوراق رسمية» ليحيى العلمي ١٩٨٤م، مع إحداث الكثير من التغييرات على أحداث المسرحية. وعن نفس الكاتب قدَّم أحمد فؤاد فيلمه «٤: ٢: ٤» عن مسرحيةٍ تحمل اسم «الوريث»، وعن أوبرا «عايدة» قدم أحمد بدرخان معالجة معاصرة تحت نفس الاسم عام ١٩٤١م قامت ببطولتها أم كلثوم. وليس هناك تقارب قط بين العملين سوى الاسم وخيط خفيف جدًّا من الحدوتة؛ إذ لا يمكن أن يتم تصوير الأجواء التاريخية في فيلمٍ مصري، حيث ابتعدت هذه السينما دائمًا عن تاريخ وطنها العتيد. وعن رواية «المرحوم ماتيا باسكال» قدم حسن الصيفي فيلمه «نوع من النساء». وهذه المعلومة استقيناها من كاتب السيناريو مصطفى محرم، ورغم ذلك فالعلاقة أيضًا واهية بين الفيلم والرواية الإيطالية.

ورغم أن هناك بعض التقارب بين السينما المصرية والإيطالية خاصة ما يتعلق بالواقعية الاجتماعية، فإن السينما المصرية لم تنظر قط إلى هذه السينما، سوى في أفلام قليلة نذكر منها فيلمًا واحدًا فقط هو «زهرة عباد الشمس» Sunflower لفيتوريو دي سيكا عام ١٩٦٨م، وهو من أواخر أعمال المخرج، وكان قد ابتعد في تلك الفترة عن الواقعية التي بدأ حياته بها. وقد اقتبس المخرج علي عبد الخالق هذا الفيلم تحت اسم: «وضاع حبي هناك» عام ١٩٨٢م.

وتدور أحداث الفيلم الإيطالي إبان وقائع الحرب العالمية الثانية بين زوجين سعيدين، يسافر الزوج إلى الجبهة السوفييتية، وبعد انتهاء الحرب تسافر الزوجة (صوفيا لورين) بحثًا عنه وسط حقول زهرة عباد الشمس، حيث تجده قد تزوج من امرأةٍ سوفييتية أنقذته من موتٍ محقق، وكان قد فقد الذاكرة في إحدى العمليات العسكرية. وتقرر الزوجة أن تعود إلى بلادها وحيدة، وفي ليلة الرحيل يحضر إليها زوجها في الفندق ويقضي معها وقتًا جميلًا قبل أن تقرر العودة إلى بلادها.

وفي فيلم علي عبد الخالق راحت نادية (عفاف شعيب) الزهرة الرقيقة تتبع شمسها أينما ذهبت، إنها تبحث عنها مهما غابت. ظلت تنتظر زوجها سنوات، ولم يعد من الحرب، فهي لم تنسَ قط الأيام الحلوة التي عاشتها مع زوجها: «أول مرة أحس أن هناك إنسانًا يمكنه أن يحميني بعواطفه ورجولته.» لقد مرت سبع سنوات ولم تيأس. تقرر أن تسافر إلى مدينة القنطرة شرق بعد تحريرها، مع وفدٍ من الصحفيين الذين يزورون المدينة، وهناك تعرف أن زوجها لا يزال هناك، وتعرف أنه تزوج من امرأةٍ أخرى أنقذته من بين براثن القوات الإسرائيلية، ثم تزوجها. وتقرر نادية أن تعود أدراجها للقاهرة من حيث جاءت بدون هذا الزوج.

وفي الفيلم الإيطالي هناك مبرر ديني أن يحتفظ الزوج بامرأةٍ واحدة، والزوج يتنبه أنه متزوجٌ من اثنتين، فيقرر الاحتفاظ بواحدة. ولكن هذا المبرر غير موجود في فيلم علي عبد الخالق، وقد انتهت أحداث الفيلم من خلال أن الزوجة الجديدة قد أنجبت أبناء بينما الأولى لا تنجب، وهذا في رأي الفيلم سبب لجنوح الاختيار عند الزوج الذي آثر البقاء في سيناء.

ومن المسرح السويدي راحت السينما تقتبس عن سترندبرج. النص الأول عن مسرحية «الأب» الذي قدمه أحمد يحيى في فيلمه الأول «العذاب امرأة»، وقد كتب السيناريو علي الزرقاني حول الزوجة المتسلطة على زوجها الطبيب الذي فقد الذاكرة، فهي امرأة تغار حتى من نجاحه وشهرته، وهي التي كانت فتاة مجتمع معروفة في أوساط الأندية الرياضية، وبينما ابتعدت هي عن النوادي، أصبح زوجها طبيبًا مشهورًا، وتطلب منه أن تسافر معه إلى لندن، وتغار من زميلته الدكتورة ليلى التي تتعلم منه الكثير. ويثور الشك في قلب الرجل بصدد أبوته لابنه، عندما تشككه الزوجة في ذلك، فيبدأ الهروب من مشاكله بتعاطي المخدرات، ويفقد الذاكرة، وتحاول الزوجة أن تعيد لزوجها ذاكرته بأن تؤكد له خيبة ظنونه.

وقد حاول علي الزرقاني التخلص من الشكل المسرحي، فقدم عملًا متميزًا قياسًا إلى أعماله الأخرى. ويقول رءوف توفيق في مجلة صباح الخير: الفيلم كما تقول عناوينه، مأخوذ عن مسرحية الكاتب السويدي سترندبرج، والمسرحية بعنوان «الأب»، ولكن يبدو أن سبب اختيارها هو إثارة الموضوع المضمون تجاريًّا، وهو: الأبناء والتشكيك في بنوتهم، وقد حرص كاتب السيناريو علي الزرقاني على هذا طوال الفيلم.

نحن أمام نماذج مختلفة تعاني من هذه الحالة الغريبة؛ أم تحاول إجهاض نفسها لأنها حملت من رجلٍ آخر غير زوجها؛ وأب يكتشف أن أحد أبنائه أو كلهم من رجل آخر

غيره لمجرد أن زوجته نطقت باسم رجل غريب أثناء خلوتهما معًا؛ ثم هناك رجل ضرير وعاجز يدير شقته لتدخين المخدرات، بينما زوجته الجميلة تغني وتحاول استغلال عجزه البصري بخيانته دون أن يراها.

ومن المسرح المكتوب في شمال أوروبا قدَّم بهاء الدين شرف عام ١٩٦٤م فيلمه «أيام ضائعة» من مسرحية الكاتب هنريك إبسن المعروفة باسم «أعمدة المجتمع»، وهي المسرحية الوحيدة حتى الآن التي تنبه إليها المخرجون في السينما المصرية. أما المخرج محمد فاضل فقد أعلن منذ أعوامٍ أنه ينوي أن يقدم مسرحية أخرى لسترندبرج هي: «مس جوليا» تحت عنوان: «الهانم»، وحتى الآن لم يشهد المشروع النور.

وفيما يتعلق بالمصادر الإسبانية فهي قليلة، مثل فيلم «امرأة من زجاج» لنادر جلال عام ١٩٧٦م، ثم «دماء على الثوب الأبيض» لحسام الدين مصطفى عام ١٩٩٥م عن مسرحية «دكتور بالمي» لأنطونيو جالا. والفيلم التليفزيوني عُرض سينمائيًّا إخراج عادل الأعصر، وهو مقتبسٌ من مسرحية إسبانية بعنوان «الذي».

يبقى لنا الآن أن نتحدث عن المصادر التركية. في جعبة الاقتباس عن المصادر التركية فيلمان؛ الأول: هو «ومضى قطار العمر» لعاطف سالم الذي اقتبسه بكامل تفاصيله عن فيلمٍ عُرض في أسبوع الفيلم التركي الذي أقيم بالقاهرة عام ١٩٧٤م، وقد حدثني فريد شوقي أنه شاهد الفيلم التركي أثناء زيارته لتركيا، دون ترجمة، وأنه اندهش للقدرة الخارقة للممثل الذي قام بدور «بابا» في الفيلم الذي يحمل نفس العنوان من إخراج يلماز جوناي وبطولته. وفي هذا الفيلم جسد جوناي دور الأب الذي دخل السجن فداء لصاحب القصر الذي غرر بامرأته، وبعد أن قضى فترة العقوبة يفاجأ أن ابنته تعمل عاهرة وتحاول معاملته كزبونٍ طالب متعة. أما ابنه فإنه يقتله بيده دون أن يعرف الحقيقة إلا بعد أن يقترف جريمته، وقد انتهى الفيلم التركي والمصري بنفس النهاية.

أما الفيلم الثاني فهو «عنتر شايل سيفه» لأحمد السبعاوي عام ١٩٨٢م. ولم نكن نستطيع معرفة مصدر الفيلم سوى من خلال ما صرَّح به المنتج سعد شنب في مؤتمر صحفي عُقد بمهرجان الإسكندرية قائلًا: إن الفيلم مقتبسٌ عن فيلمٍ تركي يحمل اسم «العذاب» من إخراج توركان شواري، وأكد أنه قام بتغيير بعض أحداث الفيلم التركي عند نقله إلى الشاشة المصرية بدافع مراضاة الرقابة المصرية.

هذه هي بعض النماذج من المصادر المختلفة التي رجعت إليها السينما المصرية من وقتٍ لآخر، وكما رأينا فإن أغلبها نماذج حديثة، وهي تشكل عينة من نماذج أخرى عديدة لم نستطع أن نصل إليها سوى من ألسنة أصحابها.

البنات والصيف

يعشق الناس القصص القصيرة متصورين أنها تناسب إيقاع العصر، ويرى الكثيرون أنها تناسب عصر السرعة، وهو أمرٌ غير صحيح. وقد وجدت السينما مشاكل عديدة في تحويل القصص إلى أفلامٍ روائية؛ لذا لجأت السينما إلى ظاهرة عمل أفلام تضم أربعًا أو أقل من القصص القصيرة، وكنت أظن أن هذه الظاهرة إيطالية بدأت في الخمسينيات مع فيلم بوكاتشيو، باعتبار أن عددًا كبيرًا للغاية، كان يضم قصصًا قصيرة، تم إنتاجه في ذلك العقد. ورغم أن الفيلم الذي نتحدث عنه من إنتاج إيطاليا عام ١٩٥٨م، إلا أن معلوماتي المحدودة الجديدة أن الظاهرة بدأت في السينما الأمريكية عام ١٩٤٩م، بفيلمٍ يحمل عنوان «أُو هنري»، يحكي أربع قصص منفصلة لواحدٍ من أهم مَن كتبوا القصة القصيرة في أمريكا وهو «أُو هنري»، وقد قدَّم الفيلم بنفسه الروائي المعروف جون شتاينبك. وفي السينما بشكلٍ عام ارتبطت الظاهرة بأعمالٍ أدبية لكتَّابٍ منهم: بوكاتشيو، وألبرتو مورافيا. وفي مصر كان فارس هذه الظاهرة هو إحسان عبد القدوس الذي صنعت له السينما ظاهرة بالغة النجاح من خلال فيلم «البنات والصيف» الذي يضم خمس قصص، اختير منها ثلاث فقط في الفيلم الذي أخرجه كلٌّ من عز الدين ذو الفقار، وصلاح أبو سيف، وفطين عبد الوهاب، وشارك في أداء شخصيات القصص، نجوم كبار جدًّا منهم عبد الحليم حافظ، وسعاد حسني، ومريم فخر الدين وسميرة أحمد، وكمال الشناوي وحسين رياض، وآخرون.

وقد استكملت السينما عمل أفلام أخرى من النوعية نفسها عن البنات والستات بعيدًا عن الصيف، منها: «٣ لصوص» و«٣ نساء»، وفيما بعد توقفت الظاهرة للأبد.

الفيلم الإيطالي تدور أحداثه في شاطئ إيطالي أثناء موسم الصيف، حيث تذهب العائلات لقضاء وقت ممتع، ومن هنا تتشابك الحكايات باعتبار أن لا أحد يكون في المصيف وحده. وفي هذا الفيلم لا تنفصل القصص مثل ما نرى في المجموعات القصصية، أما في الفيلم المصري فإن كل مجموعةٍ تعيش في عالمها الخاص المنفصل تمامًا عن كل المصيف، ومنها قصة الصديقين وبينهما زوجة، وقصة العجوز الذي يشتهي خادمته، ثم الشاب محمد الذي يسعى لخطبة جارته إلا أنها تتركه لتذهب إلى شاليه صديق لها. وهنا يبدو الاختلاف بين نمط الفيلم الإيطالي والفيلم المصري، فنرى مشاهد كاملة لمئاتٍ من الناس في البحر وعلى رمالٍ يمارسون حياتهم؛ يأكلون، يتغازلون، يلعبون، يسبحون، ويمارسون جميع مراسم التصييف. أما في الفيلم المصري فإنك تشاهد كل قصة كأنها

فيلم قصير لا علاقة لأبطالها بالآخرين، وأيضًا فإن الأماكن تبدو متباعدة بين المعمورة والمنتزه وسبورتنج. لكن هناك تماسًّا بين قصص فيلم مورفيا وتشابهًا إلى حدٍّ ما، فمن بين المصطافين هناك موظف صغير لديه زوجة جميلة ويسعى إلى الترقي، وكل ما عليه أن يغري رئيسه في العمل بأن يتعرف على زوجته، إلا أن الزوجة ترفض. ونقطة الخلاف الواضحة هي أن الإيطاليين مبتهجون أما المصريون فإن قصصهم تنتهي بالقتل والخيانة والسرقة وأقسام الشرطة والوقوع في الخطيئة، بما يعكس أن الناس تذهب إلى المصايف بحثًا عن المأساة.

قبل أن تتوقف عن القراءة

خلال الفترة التي كنت أقوم فيها بإعداد الطبعة الأولى من هذا الكتاب، تمكنت من رؤية أكثر من عشرين فيلمًا مصريًّا، وفوجئت أن نصف هذه الأفلام، تقريبًا، مقتبسٌ بصورةٍ أو بأخرى، وفي مقدمة القائمة المنشورة مع الكتاب أشرنا إلى أن هذه القائمة تتسع يومًا وراء يوم، وكانت تضم مصادر ١٨٠ فيلمًا، وبعد أربعة أعوام من نشر الكتاب وجدت نفسي أمام كل هذه القائمة المنشورة مع الطبعة الرابعة، بعد أن أصابتني وسوسة من أجل اكتشاف المزيد من المصادر الأجنبية للأفلام المصرية، الجديدة أو القديمة على حدٍّ سواء، فاتساع هذه القائمة المنشورة يكشف إلى أي حدٍّ شُغفت السينما المصرية باقتباس حواديت أفلامها من مصادر متنوعة من كافة أنحاء العالم.

(١) لماذا يفعلون ذلك؟

لا نريد أن نُدين الإبداع الأدبي في مصر، وهو الملهم في الأفلام غير المقتبسة عن نصوصٍ أجنبية، فالأدب المصري قد قطع شوطًا كبيرًا، وخاصة إبداع الأدباء الشباب، قياسًا إلى ما قدمه المخرجون الشباب في السينما، الذين بدوا شغوفين بالاقتباس مثل ما فعلت كل الأجيال السابقة عليهم. حتى الأدب الذي اتجه إليه هؤلاء المخرجون الشباب، فهو أدب يعتمد على الحدوتة المبهرة ويغازل اهتمامات هذه السينما بدوره، ويهتم بأن يغذي هذه السينما بحواديت متكررة.

وفي السنوات الأخيرة تقلصت علاقة هؤلاء السينمائيين بالأدب، بشكلٍ واضح، وبقيت نفس العلاقة الأزلية مع النصوص الأجنبية، رغم أن الإبداع الأدبي في مصر يمكنه أن يصنع كمًّا متميزًا من الأفلام تعيد إلينا سنوات الازدهار في الخمسينيات والستينيات.

قبل أن تتوقف عن قراءة هذا الكتاب، إذا كنت قد قرأته بالفعل، فإننا نشير إلى أنه إذا كانت هناك، يومًا ما، طبعة جديدة، (الطبعة الأولى عام ١٩٨٦م)، سوف تكون القائمة مضاعفة. وليس هذا نوعًا من النظرة التشاؤمية، بل هذا هو الواقع، ولا أعتقد أنني يمكن أن أشاهد طبعاتٍ جديدة، فقد اقتربْتُ من السبعين، والْتَهَمَ السكري الكثير من جسدي وبصري.

إذن فلن أنتظر طبعةً جديدة من هذا الكتاب، كي أرى إلى أي حدٍّ تضخمت ظاهرة الاقتباس في السينما المصرية. وبالنظر إلى القائمة الموجودة في الصفحات الأخيرة من الكتاب، فسوف نتأكد أن الظاهرة لم تتضخم بل استفحلت أكثر مما كنت أتخيل، وكما نرى فإنه رغم أنوفنا فالمسيرة سوف تستمر.

(٢) خارج السياق

في الهاتف وبكل غضبٍ سبَّني المخرج بأمي ووضع السماعة، دون أن يجيب على سؤالي حول مصادر أفلامه، وقام كاتب سيناريو بسبِّ الدين لأهلي عندما وجدني مصرًّا أنه اقتبس فيلمًا أمريكيًّا وحوَّله إلى أربعة أفلامٍ مصرية، وقال عني مخرج كبير راحل إنني «طلَّعت السينمائيين المصريين حرامية أفلام.» وتحملت من أجل مشروعي الكبير الذي لم أتوقف في البحث عنه يومًا، أن أتعرف على مصادر قصص الأفلام التي نراها، وقد وصل بي الهاجس في أحد المؤتمرات أنني قلت للمخرج القادم من إحدى الدول المنشقة عن الاتحاد السوفييتي أن فيلمه مأخوذ من فيلمٍ بريطاني عن رواية لنابوكوف، فضحك بخبث.

خارج السياق هو عنوان المقدمة اليوم لهذا الكتاب الأغرب في كل المكتبة السينمائية في العالم، وأنا الذي وصل بي الهوس إلى أنني اكتشفت أصول أفلامٍ لا يمكن لأحدٍ أن يتصور أنها غير مصرية، إنه الأمر الذي يجعلني أدقق في موضوع الفيلم قبل أن أصل إلى مصدره، ومدى التشابه أو التطابق بين الفيلم، وعمل آخر عالمي؛ سواء نص أدبي أو مسرحي أو سينمائي، قبل تسجيل الاسم في القائمة، بدافع الحماية للنص المقارن قبل إلقاء التهمة عليه أنه مأخوذٌ من نصٍّ آخر. لكن المشكلة كانت كبيرة، فقد اكتشفت أن مَن كتبوا أغلب الأفلام المصرية هم أكبر أصحاب الاقتباسات أو السرقات، كما تشاء لك التسمية، وأنهم نقلوا الاقتباس بين المسرح والسينما والدراما الإذاعية والتلفزيونية، ونقلوا هذه الظاهرة معهم إلى السينما في سوريا ولبنان وتركيا عندما عملوا هناك، حيث صار

الأمر الطبيعي والمألوف ألا يكتب المؤلف اسم المصدر، حتى يأتي مَن يعرف ويصرخ في الهواء. كان هناك تشويه متعمد لدى البعض أن يكتب، كنوعٍ من التفضل، اسم مصدر مختلف تمامًا ليس له علاقة بالبيانات التي على الفيلم، يعني يكتب أي اسم، وفي زمن الويكيبيديا والجوجل عليك أن تبحث، وسوف تجد هذه الأسماء. لقد جاء زمن لم يتوقعه الكتَّاب، ففي صفحة كل فيلم تجد الأصول مذكورة، وساعدنا هذا الأمر في بحثنا، وعليك أن تقرأ قائمة الأفلام المصرية فقط في نهاية الكتاب، وتمنيت كثيرًا أن أستكمل القائمة بالأفلام التي اقتبسوها للسينما في البلاد المذكورة.

الغريب أنني في بداية حياتي بالقاهرة، كدت أن أصبح واحدًا من المنضمين إلى ورش كتَّاب سيناريو مشهورين، وطلب مني أحدهم أن ألخص له قصص أفلام من مجلاتٍ فرنسية تحكي موضوعات الأفلام بشكلٍ تفصيلي، ولكنني لم أكن أعرف الظاهرة وأتيت له بفيلمٍ كوميدي لم ينتبه إليه أحد، وما لبث أن أخبرني أن الفيلم المقتبس عن نفس المصدر سيُعرض خلال أسابيع في دور العرض، وهرعت بلا عودة إلى هذا النوع من العمل الذي كان ينتظرني.

في الويكيبيديا، ومن خلال مواقع الأفلام بالاشتراك الشهري، رحت أبحث عن قصص أفلام شبيهة لبعض أفلامنا، أو العكس، وفي الفترة الأخيرة أقمت معسكرًا طوال ساعات الليل والنهار للمشاهدة، وقابلت العجب العجاب، الأمر لا يقتصر على كتَّاب السيناريو، بل يصل إلى رواياتٍ شهيرة لأدباء نعرفهم، وهو يمس تواريخهم التي لا نعرفها، ومن هنا تأتي الصدمة، وكنت قد عرفت يومًا أن رواية «ملك الحديد» للفرنسي جورج أونيه تم تحويلها ٤ مرات، منها مرة عن قصة لأستاذٍ كبير اعتاد أن ينهل من النصوص العالمية دون أن يذكر ذلك.

إنه أمرٌ خارج السياق فعلًا.

مَن يمنحني القوة لدخول تلك المغارات؟

القراءة والمشاهدة بلا توقف.

قائمة الأفلام المقتبسة ١٩٣٣–٢٠٢٠م

طوال أربعين عامًا، كان الهاجس الأول بالنسبة لي هو البحث عن المصادر الأجنبية للأفلام المصرية، وبدأت الحكاية بمقال، تأثرت فيه بمقالٍ كتبه الناقد الراحل أحمد رأفت بهجت، ثم كبرت المسألة، فتحولت إلى كتابٍ صدرت منه عدة طبعات، وفي كل مرة كانت القائمة تزداد وتتضخم، وقد أعددت طبعةً جديدة للكتاب هي أكبر بكثيرٍ من كافة الطبعات السابقة، وبحثت حتى وجدت الناشر المثقف المتحمس لهذه الطبعة، فالقائمة حصاد سنوات طويلة، ويجب أن أقول إن مثل هذه القوائم غير كامل، والسبب هو التعتيم الشديد الذي صاحب ذكر مصادر الأفلام، منذ صناعة السينما حتى الآن.

١٩٣٣م

- أولاد الذوات (يوسف وهبي) عن المسرحية الفرنسية الذبائح.
- كفري عن خطيئتك (عزيزة أمير) عن روايةٍ إيطالية تأليف ألبير بدريوز.

١٩٣٥م

- الغندورة (ماريو فولبي، عبد السلام النابلسي) عن الرواية الفرنسية La Dame aux Camélias «غادة الكاميليا» لألكسندر دوماس الابن.
- دموع الحب (محمد كريم) عن رواية «ماجدولين» Magdoline الفرنسية تأليف ألفونس كار.

١٩٣٦م

- أنشودة الراديو (توليو كياريني) عن الرواية الإيطالية Feu Mathias Pascal «المرحوم ماتيا باسكال» لبيراندييللو.

١٩٣٧م

- سلامة في خير (نيازي مصطفى)، عن المسرحية الفرنسية «الزبون» Le Client تأليف ساشا جيتري.
- عمر وجميلة (كارلو بوبا) عن الرواية الفرنسية «جميلة في ظل الأرز» لهنري بوردو.

١٩٣٨م

- لاشين (فريتز كرامب) عن روايةٍ ألمانية تأليف هاينريش فون ماين.

١٩٣٩م

- ليلة ممطرة (توجو مزراحي) عن مسرحية «فاني» Fanny الفرنسية تأليف «مارسيل بانيول».
- بائعة التفاح (حسن فوزي) عن الأسطورة الإغريقية «بجماليون» Pygmalion ومسرحية لبرنارد شو.
- العودة إلى الريف (أحمد كامل مرسي) عن الفيلم النمساوي (مصدر للإلهام).
- الكنز المفقود (إبراهيم لاما) عن رواية «الكونت دي مونت كريستو» Le Comte de Monte Cristo تأليف ألكسندر دوماس.

١٩٤٠م

- رجل بين امرأتين (إبراهيم لاما) عن فيلم «مهمة للذكرى» An Affair to Remember تأليف ميلدريد كرام.
- قلب امرأة (توجو مزراحي) عن رواية «ملك الحديد» le roi de forges للفرنسي جورج أونيه.

- الورشة (ستيفان روستي) عن فيلم Female إخراج مايكل كيرتز ١٩٣٣م.
- امرأة متمردة (أحمد جلال) عن فيلم «جنون الموسيقى» لبطلته ديانا درين.

١٩٤١م

- سي عمر (نيازي مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «رغبة» Desire إخراج Frank borzage بطولة جاري كوبر، ١٩٣٦م، قصة هانس سيكيلي.
- عريس من إسطنبول (يوسف وهبي) عن المسرحية الفرنسية «زواج فيجارو» لبومارشيه.
- الفرسان الثلاثة (توجو مزراحي) عن المسرحية الفرنسية «لوكاندة الفردوس» تأليف جورج فيدو.
- عاصفة على الريف (أحمد بدرخان) عن قصة «الطريق الحلزوني» The Spiral Road تأليف جان دي هارتوج (انظر «صراع الأبطال»).

١٩٤٢م

- ليلى (توجو مزراحي) عن الرواية الفرنسية «غادة الكاميليا» La Dame aux Camélias تأليف ألكسندر دوماس الابن.
- ممنوع الحب (محمد كريم) عن مسرحية «روميو وجولييت» Romeo and Juliette لويليام شكسبير.
- المتهمة (بركات) عن المسرحية الفرنسية «مدام إكس» Madame X تأليف ألكسندر بيسون ١٩٠٨م، وعن الفيلم الذي أخرجه سام وود عام ١٩٣٧م بطولة Gladys George.
- عايدة (أحمد بدرخان) عن الأوبرا الإيطالية «عايدة» Aida لفيردي.
- أولاد الفقراء (يوسف وهبي) عن المسرحية الفرنسية «القبلة القاتلة».
- أخيرًا تزوجت (جمال مدكور) عن مسرحية «شهر العسل» الإنجليزية.

١٩٤٣م

- البؤساء (كمال سليم) عن الرواية الفرنسية «البؤساء» Les Misérables لفيكتور هوجو.
- تحيا الستات (توجو مزراحي) عن المسرحية الإنجليزية «٣ عقلاء مجانين».

١٩٤٤م

- ليلى في الظلام (توجو مزراحي) عن الرواية الأمريكية «علاقة حب» Love Affair لميلدريد كرام.
- شهداء الغرام (كمال سليم) عن المسرحية الإنجليزية «روميو وجولييت» لشكسبير.
- غرام وانتقام (يوسف وهبي) عن المسرحية الفرنسية «السِّيد» لكورني.
- أبو حلموس عن المسرحية الفرنسية «بيشون».
- ابنتي (نيازي مصطفى) المسرحية الإنجليزية «مروحة الليدي وندرمير» لأوسكار وايلد.

١٩٤٥م

- القلب له واحد (بركات) عن الرواية الإنجليزية Cindrella «سندريلا».
- سفير جهنم (يوسف وهبي) عن المسرحية الألمانية «فاوست» Faust لجوته.
- بنات الريف (يوسف وهبي) عن الرواية الروسية «البعث» لتولستوي.
- قصة غرام (كمال سليم) عن الرواية الإنجليزية «مرتفعات ويذرنج» لإميلي برونتي.
- القرش الأبيض (إبراهيم عمارة) عن المسرحية الفرنسية «البخيل» تأليف موليير.
- ليلة الجمعة (كمال سليم) عن مسرحية حانة ماكسيم.

١٩٤٦م

- الماضي المجهول (أحمد سالم) عن الرواية الفرنسية «الدكتور شاركو».
- دايمًا في قلبي (صلاح أبو سيف) عن الفيلم الأمريكي «جسر واترلو» لميرفن ليروي ١٩٤٠م عن مسرحية تأليف روبرت شيروود عام ١٩٣٩م.
- ليلى بنت الأغنياء (أنور وجدي) عن الفيلم الأمريكي «حدث ذات ليلة» لفرانك كابرا ١٩٣٤م، عن رواية «أتوبيس الليل» تأليف صامويل آدمز.
- الهانم (هنري بركات) عن الفيلم الأمريكي «سيدة ليومٍ واحد» إخراج فرانك كابرا عام ١٩٣٣م، المأخوذ عن قصة «السيدة لا جيمب» لدامون رنيون.
- هذا جناه أبي (بركات) عن الرواية الفرنسية «المجرم» لفرانسوا كوبيه.
- أسير الظلام (عز الدين ذو الفقار) عن الرواية التركية «تحت ظلال الليلا».

- النائب العام (أحمد كامل مرسي) عن الرواية الألمانية «النائب العام» لفردريك شيلر.
- صاحب بالين (عباس كامل) عن رواية «الأمير والفقير» لمارك توين.
- ملاك الرحمة (يوسف وهبي) عن المسرحية الفرنسية «القضية الشهيرة» لأدولف دينيري.
- لعبة الست (ولي الدين سامح) عن الرواية الفرنسية «المرأة لعبتها الرجل» لبيير لويس.
- غرام الشيوخ (محمد عبد الجواد). مكتوب في تتر الفيلم: اقتباس محمد عبد الجواد، بدون تفصيل.

١٩٤٧م

- ضربة القدر (يوسف وهبي) عن الرواية الفرنسية «مادلين فيرات» Madeleine Férat لإميل زولا ١٨٦٨م.
- غدر وعذاب (حسين صدقي) عن الرواية الفرنسية «مادلين فيرات» لإميل زولا.
- البدوية الحسناء (إبراهيم لاما) عن مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير.
- شادية الوادي (يوسف وهبي) عن الأسطورة الإغريقية «بجماليون».
- أمل ضائع (فريد الجندي) عن «فاني» لمارسيل بانيول.
- العقل في أجازة (حلمي رفلة) عن المسرحية الفرنسية «لعبة الحب والمصادفة» لبيير دي ماريفو.
- الواجب (بركات) عن الرواية الفرنسية «الجاويش المجنون».
- اليتيمتان (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية Les Deux orphelines تأليف أدولف دينيري، ويوجين كورمون ١٩٢١م.
- الستات عفاريت (حسن الإمام) عن مسرحية «الشبح» لنويل كوارد، وفيلم «روح بليث» لديفيد لين Blithe Spirit ١٩٤٥م.

١٩٤٩م

- كرسي الاعتراف (يوسف وهبي) عن المسرحية الفرنسية «وعينا نحن الاثنين» Nos deux consciences، تأليف بول أنثيلمي Paul Anthelme عام ١٩٠٢م.

- فاطمة وماريكا وراشيل (حلمي رفلة) عن المسرحية الفرنسية Le Jeu de l'amour et du hasard «لعبة الحب والمصادفة» لبيير دي ماريفو.
- عفريتة هانم (بركات) عن الفيلم الأمريكي «ألف ليلة وليلة» لألفريد جرين.
- بيومي أفندي (يوسف وهبي) عن المسرحية الفرنسية «الأب ليبونار» تأليف جان إيكار.
- صاحبة الملاليم (عز الدين ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي «القمر في ميامي» إخراج والتر لانج ١٩٤١م، وهو من مسرحية «٣ فئران عمياء» تأليف ستيفن بويز.
- لهاليبو (حسين فوزي) عن فيلم «المرأة المسترجلة» عام ١٩٣٣م.

١٩٥٠م

- شاطئ الغرام (بركات) عن رواية «ثيلما» تأليف ماري كوريللي.
- الزوجة السابعة (إبراهيم عمارة) عن الفيلم الأمريكي «الزوجة الثامنة لذي اللحية الزرقاء» Bluebeard's Eighth Wife إخراج إرنست لوبيتش ١٩٣٨م.
- أمير الانتقام (بركات) عن الرواية الفرنسية «الكونت دي مونت كريستو» لألكسندر دوماس.
- كيد النساء (كامل التلمساني) عن المسرحية الفرنسية «مدرسة الزوجات» لموليير.
- ياسمين (أنور وجدي) عن فيلم «الصبي» لشارلي شابلن ١٩٣٢م.
- بابا أمين (يوسف شاهين) عن مسرحية للكاتب الأمريكي هاري سيجال.
- المظلومة (محمد عبد الجواد) عن مسرحية أوسكار وايلد A Woman of No Importance عام ١٨٩٣م، والفيلم الأمريكي Born to Be Bad إخراج لويل شيرمان ١٩٣٤م.

١٩٥١م

- عاصفة في الربيع (إبراهيم لاما) عن الفيلم الأمريكي «مهمة للذكرى» تأليف ميلدريد كرام.
- ابن النيل (يوسف شاهين) عن المسرحية الأمريكية «ابن النهر» River Son لجرانت مارشال Grant Marshal.

- لك يوم يا ظالم (صلاح أبو سيف) عن الرواية الفرنسية «تيريز راكان» Therese Raquin لإميل زولا، ١٨٦٧م.
- طيش الشباب (أحمد كامل مرسي) عن الفيلم الأمريكي «العيون السوداء».
- فايق ورايق (حلمي رفلة) عن مسرحية البيت والجمال تأليف سومرست موم ١٩١٩م، (انظر: فيلم عروسة وجوز عرسان).
- أنا الماضي (عز الدين ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي «المصباح الأسود» ١٩٥٠م.
- بيت الأشباح (فطين عبد الوهاب) عن «آبوت وكاستللو يقابلان فرانكشتاين» إخراج تشارلز بارتون ١٩٤٨م.
- حكم القوي (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «روجيه لا هونت» لجول ماري، وعن المسرحية البريطانية «شاهد إثبات» تأليف أجاثا كريستي ١٩٢٥م (انظر: الكروان له شفايف).
- تعال سلم (حلمي رفلة) عن مسرحية «المقهى الصغير» Le petit café لتريستان برنار.
- المهرج الكبير (يوسف شاهين) عن رواية «شر النهار» تأليف شيلي سميث.

١٩٥٢م

- سيدة القطار (يوسف شاهين) عن الرواية الأمريكية «الطريد» تأليف شيلي سميث.
- أنا بنت مين (حسن الإمام) عن المسرحية الإيطالية «أولاد السِّفاح».
- لحن الخلود (بركات) عن المسرحية الفرنسية Tasso.
- يا حلاوة الحب (حسين فوزي) عن الفيلم الفرنسي «ليلة في الفردوس» ١٩٣٣م.

١٩٥٣م

- الشك القاتل (عز الدين ذو الفقار) عن مسرحية «عطيل» ١٩٣٣م لشكسبير.
- بائعة الخبز (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «بائعة الخبز» تأليف إكزافييه دو مونتبان.
- موعد مع الحياة (عز الدين ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي «الانتصار المظلم» لإدموند جولدنج.

- متحف الشمع (عيسى كرامة) عن الفيلم الأمريكي «آبوت وكاستللو يقابلان فرانكشتاين» Abbott and Costello Meet Frankenstein إخراج تشارلز بارتون ١٩٤٨م.
- مليون جنيه (حسين فوزي) عن الفيلم الأمريكي If I Had a Million إخراج جيمس كروز ١٩٣٢م بطولة جاري كوبر.
- حب في الظلام (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكي «تسلط عظيم» Magnificent Obsession لجون ستال John Stahl ١٩٣٥م.
- مليون جنيه (حسين فوزي) عن الرواية الأمريكية «ورقة بمليون جنيه» لمارك توين.
- موعد مع السعادة (عز الدين ذو الفقار) عن الرواية الفرنسية «آنجيل» لجان جيونو، والفيلم من إخراج مارسيل بانيول.
- قطار الليل (عز الدين ذو الفقار) عن فيلم «قطار الليل إلى ميونيخ» Night Train to Munich إخراج كارول ريد ١٩٤٠م.
- المستهترة (عبد الله بركات) عن رواية «آنا كارنينا» لتولستوي.
- بعد الوداع (أحمد ضياء الدين) عن رواية «تزوجت رجلًا ميتًا» لويليام أيريش.
- حميدو (نيازي مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «مكان في الشمس» A Place in the Sun لجورج ستيفنس ١٩٥١م.
- مؤامرة (كمال الشيخ) عن الرواية الأمريكية «جنون القلب».
- الستات ما يعرفوش يكدبوا (محمد عبد الجواد) عن المسرحية الأمريكية «طفلي» تأليف مرجريت مايو.
- كذبة أبريل (محمد عبد الجواد) عن مسرحية «أهمية أن يكون الإنسان جادًّا»، تأليف أوسكار وايلد.

١٩٥٤م

- رسالة غرام (بركات) عن الرواية الفرنسية «ماجدولين» تأليف ألفونس كار.
- دايمًا معاك (بركات) عن الفيلم الأمريكي «العربة النائمة» بطولة إيفور نوفيللو ١٩٣٤م.
- الحياة الحب (سيف الدين شوكت) عن الفيلم الأمريكي «جسر واترلو» Waterloo Bridge لميرفين ليروي ١٩٤٠م.

- ظلموني الحبايب (حلمي رفلة) عن الرواية الروسية «البعث» لتولستوي.
- الملاك الظالم (حسن الإمام) عن المسرحية الفرنسية «القضية المشهورة» Un cas célèbre لأدولف دينيري.
- ارحم دموعي (بركات) عن الرواية الفرنسية «ملك الحديد» le roi de forges لجورج أونيه Georges Ohnet.
- عزيزة (حسين فوزي) عن المسرحية الفرنسية «إيرما الغانية» Irma la Douce تأليف ألكس بريفورت.
- إنسان غلبان (حلمي رفلة) عن الفيلم الأمريكي «أضواء المدينة» City Lights لشارلي شابلن ١٩٣٢م.
- الأستاذ شرف (كامل التلمساني) عن مسرحية «طوباز» Topaze لمارسيل بانيول.
- حسن ومرقص وكوهين (فؤاد الجزايرلي) عن مسرحية «المقهى الصغير» Le petit café لتريستان برنار.
- ٤ بنات وضابط (أنور وجدي) عن الفيلم الفرنسي «الابن الأمريكي» ١٩٣٣م.
- العمر واحد (إحسان فرغل) عن الرواية البريطانية «الطريد» The Running Man تأليف شيلي سميث.
- عفريتة إسماعيل ياسين (حسن الصيفي) عن فيلم «روح بليث» Blithe Spirit لديفيد لين ١٩٤٥م، وعن مسرحية «الشبح» لنويل كوارد.
- قلوب الناس (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «الأب المزيف» تأليف جول ماري.
- الدنيا لما تضحك (محمد عبد الجواد) عن المسرحية الفرنسية «١٠٠٠ فرنك في اليوم الواحد».
- جعلوني مجرمًا (عاطف سالم) عن فيلم «ملائكة بوجوهٍ قذرة» Angels with Dirty Faces إخراج مايكل كيرتز ١٩٣٨م.

١٩٥٥م

- عهد الهوى (أحمد بدرخان) عن الرواية الفرنسية «غادة الكاميليا» La Dame aux Camélias لألكسندر دوماس الابن.
- أيامنا الحلوة (حلمي حليم) عن الرواية الفرنسية «البوهيمية» La bohème لهنري ميرجيه.

- موعد مع إبليس (كامل التلمساني) عن المسرحية الألمانية «فاوست» Faust لجوته.
- مملكة النساء (إحسان فرغل) عن الفيلم الأمريكي It's Great to Be Alive إخراج ألفريد ويركر.
- شاطئ الذكريات (عز الدين ذو الفقار) عن المسرحية الفرنسية Fanny لمارسيل بانيول.

١٩٥٦م

- الغريب (كمال الشيخ، فطين عبد الوهاب) عن الرواية الإنجليزية «مرتفعات ويذرنج» لإميلي برونتي.
- صراع في الميناء (يوسف شاهين) عن «رصيف الميناء» لإيليا كازان.
- وداع في الفجر (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكي «جسر واترلو» Waterloo Bridge لميرفن ليروي ١٩٤٠م.
- المفتش العام (حلمي رفلة) عن المسرحية الروسية «المفتش العام» لجوجول.
- الأرملة الطروب (حلمي رفلة) عن الفيلم الأمريكي The Merry Widow «الأرملة المرحة»، إخراج إرنست لوبيتش ١٩٣٤م عن مسرحية «الملحق الدبلوماسي» للفرنسي هنري ميلاك ١٨٦١م.

١٩٥٧

- طاهرة (فطين عبد الوهاب) عن فيلم «أنا أعترف» I Confess إخراج هيتشكوك عن مسرحية «وعينا نحن الاثنين» Nos deux consciences تأليف بول أنثيلمي ١٩٠٢م.
- فتى أحلامي (حلمي رفلة) عن المسرحية الإنجليزية «أهمية أن يكون الإنسان جادًّا» The Importance of Being Earnest لأوسكار وايلد.
- الجريمة والعقاب (إبراهيم عمارة) عن الرواية الروسية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي.
- لن أبكي أبدًا (حسن الإمام) عن فيلم تولسا Tulsa إخراج ستيوارت هيسلر ١٩٤٥م.

- نهاية حب (حسن الصيفي) عن الفيلم الأمريكي «مكان في الشمس» A Place in the Sun لجورج ستيفنس ١٩٤٩م، المأخوذ عن رواية «مأساة أمريكية» لتيودور درايزر.
- غرام المليونير (عاطف سالم) عن مسرحية «دعنا نحب» Let's Love.
- المجد (السيد بدير) عن الفيلم الأمريكي «كاري» Carrie لويليام وايلر ١٩٥٢م عن رواية «الأخت كاري» تأليف تيودور درايزر.

١٩٥٨م

- لا أنام (صلاح أبو سيف) عن رواية «صباح الخير أيتها الأحزان» Bonjour Tristesse لفرانسواز ساجان.
- كهرمانة (السيد بدير) عن الرواية الفرنسية «تاييس» Thaïs لأناتول فرانس.
- مجرم في أجازة (صلاح أبو سيف) عن الفيلم البريطاني «النمر النائم» The Sleeping Tiger لجوزيف لوزي ١٩٥٤م، عن روايةٍ بنفس العنوان تأليف موريس موزيفيتش.
- قلوب العذارى (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «آنجيل» Angèle لجان جيونو.
- عواطف (حسن الإمام) عن المسرحية الفرنسية «القضية الشهيرة» لأدولف دينيري.
- المعلمة (حسن رضا) عن المسرحية البريطانية «عطيل» Othello لشكسبير.
- امرأة في الطريق (عز الدين ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي «صراع في الشمس» Duel in the Sun لكنج فيدور ١٩٤٦م.
- غريبة (أحمد بدرخان) عن الفيلم الأمريكي «المتمردة الثائرة» Teenage Rebel إخراج إدموند جولدنج ١٩٥٦م عن مسرحية «غرفة مليئة بالزهور» تأليف إديث سومر.
- إسماعيل ياسين طرزان (نيازي مصطفى) عن الفيلم الإيطالي «توتو طرزان».
- حتى نلتقي (هنري بركات) عن الفيلم الأمريكي Indiscreet عام ١٩٥٨م، المأخوذ عن مسرحية بنفس الاسم تأليف نورمان كراشنا ١٩٥٤م.
- الشيطانة الصغيرة (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «الولدان الشريدان» لبيير كورسيل Pierre Decourcelle.

١٩٥٩م

- أحلام البنات (يوسف معلوف) عن فيلم «كيف تتزوجين مليونيرًا» إخراج جان نيجولسكو ١٩٥٣م.
- هدى (رمسيس نجيب) عن الفيلم الأمريكي «الانتصار المظلم» Dark Victory لإدموند جولدنج ١٩٣٨م، عن مسرحية تأليف جورج إميرسون بروير، وبرترام بلوش.
- المرأة المجهولة (محمود ذو الفقار) عن المسرحية الفرنسية «مدام إكس» تأليف ألكسندر بيسون ١٩٠٨م، وعن الفيلم الذي أخرجه سام وود عام ١٩٣٧م بطولة Gladys George.
- ارحم حبي (بركات) عن رواية «الخطيئة السابعة» لسومرست موم.
- المليونير الفقير (حسن الصيفي) عن المسرحية الروسية «السيد دولار» لبرانسيلاف نوشيتش.
- الله أكبر (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «علامة الصليب» لسيسيل دي ميل ١٩٣٢م.
- آخر مَن يعلم (كمال عطية) عن رواية «الخطيئة السابعة» لسومرست موم.
- كل دقة في قلبي (أحمد ضياء الدين) عن فيلم «الرجل الذي أتى للعشاء» The Man Who Came to Dinner إخراج ويليام كيلي ١٩٤٢م.
- من أجل امرأة (كمال الشيخ) عن الفيلم الأمريكي «تأمين مزدوج» Double Indemnity إخراج بيلي وايلدر ١٩٤٤م، عن رواية لجيمس كان.
- رحلة إلى القمر (حمادة عبد الوهاب) عن الفيلم الأمريكي «آبوت وكاستللو في المريخ» إخراج تشارلز لامونت ١٩٥٣م.
- عفريت سمارة (حسن رضا) عن فيلم «روح بليث» إخراج ديفيد لين ١٩٤٥م عن مسرحية «الشبح» لنويل كوارد.
- المبروك (حسن رضا) عن «طرطوف» Tartuffe لموليير.
- حب إلى الأبد (يوسف شاهين) عن فيلم «٢١ يومًا معًا» 21 Days Together لبازل دين ١٩٤٠م.

١٩٦٠م

- حب في حب (سيف الدين شوكت) عن الأسطورة الإغريقية «بجماليون» Pygmalion.
- أنا وأمي (عباس كامل) عن رواية «بيتون بليس» تأليف جريس ميتاليوس، والفيلم الذي أخرجه مارك روبسون ١٩٥٧م.
- سكر هانم (السيد بدير) عن المسرحية الأمريكية «عمة تشارلي» لبراندون توماس.
- نهر الحب (عز الدين ذو الفقار) عن الرواية الروسية «آنا كارنينا» Anna Karenina لتولستوي.
- إشاعة حب (فطين عبد الوهاب) عن المسرحية الأمريكية «حديث المدينة» تأليف لوس.
- نداء العشاق (يوسف شاهين) عن الفيلم الأمريكي «صراع في الشمس» Duel in the Sun لكنج فيدور ١٩٤٦م.
- وعاد الحب (فطين عبد الوهاب) عن فيلم «جيلدا» Gilda لتشارلز فيدور المأخوذ عن رواية تأليف إ. أ. إلينجتون عام ١٩٤٦م.
- أبو أحمد (حسن رضا) عن مسرحية «عطيل» Othello لشكسبير.
- لحن السعادة (حلمي رفلة) عن الفيلم الأمريكي «لا يمكن أن تأخذها معك» إخراج فرانك كابرا ١٩٣٨م.
- لوعة الحب (صلاح أبو سيف) عن رواية «الوحش الآدمي» لإميل زولا، وعن الفيلم الفرنسي «الوحش الآدمي» إخراج جان رينوار ١٩٤٢م، والفيلم الأمريكي «الوحش الآدمي» إخراج فريتز لانج ١٩٥٤م.
- غرام في السيرك عن الفيلم الأمريكي The Mad Genius إخراج مايكل كيرتز ١٩٣١م، عن مسرحية لمارتن براون.
- لقاء في الغروب (سعد عرفة) عن الفيلم الأمريكي «أصدقاء عشاق» The Passionate Friends إخراج ديفيد لين ١٩٤٩م، عن قصة لهربرت جورج ويلز.
- العملاق (محمود ذو الفقار) عن الرواية الألمانية «الماضي الخالد» تأليف هيرمان سيدرمان ١٨٩٤م، وتحولت إلى فيلم بطولة جريتا جاربو باسم «الشيطان والجسد» ١٩٢٦م.

١٩٦١م

- جوز مراتي (نيازي مصطفى) عن «ترويض النمرة» The Taming of the Shrew لشكسبير.
- غدًا يوم آخر (ألبير نجيب) عن الفيلم الأمريكي «رجل من الأمس» إخراج بيرتولد فيرتل ١٩٣٢م، عن قصة تأليف أوليفر جاريت The Man from Yesterday.
- الخرساء (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكي «جوني بليندا» Johnny Belinda جان نيجولسكو ١٩٤٧م، عن مسرحية من تأليف «إلمر بلاني هاريس».
- غرام الأسياد (رمسيس نجيب) عن الفيلم الأمريكي «سابرينا» Sabrina لبيلي وايلدر ١٩٥٤م، المأخوذ عن مسرحية لصموئيل تايلور.
- في بيتنا رجل (بركات) عن الفيلم الأمريكي «الجلادون يجب أن يموتوا» Hangmen Also Die إخراج فريتز لانج ١٩٤٣م.
- يوم من عمري (عاطف سالم) عن فيلم «أجازة رومانية» Roman Holiday إخراج ويليام وايلر ١٩٥٣م، قصة دالتون ترامبو.
- دماء على النيل (نيازي مصطفى) عن مسرحية «السِّيد» Le Cid للفرنسي كورني.
- زيزيت (سيد عيسى) عن الفيلم الأمريكي «سوف أراك» I'll Be Seeing You إخراج وليام ديتريل ١٩٤٤م.
- الأزواج والصيف (عيسى كرامة) عن الفيلم الأمريكي «هرشة السنة السابعة» The Seven Year Itch لبيلي وايلدر ١٩٥٥م.
- لن أعترف (كمال الشيخ) عن الرواية الألمانية First Train to Babylon لماكس إرليش ١٩٥٥م، والفيلم الأمريكي «الحافة العارية» إخراج مايكل أندرسون ١٩٦١م.
- رجل في حياتي (يوسف شاهين) عن الفيلم الأمريكي «تسلط عظيم» لجون ستال ١٩٣٥م.
- التلميذة (حسن الإمام) عن فيلم «تقليد الحياة» لدوجلاس سيرك ١٩٥٨م.
- السفيرة عزيزة (طلبة رضوان) عن الفيلم الأمريكي الرجل الهادئ The Quiet Man إخراج جون فورد ١٩٥٢م.

١٩٦٢م

- أنا الهارب (نيازي مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «الصليب السابع»، إخراج فريد زينمان، ١٩٤٤م، عن رواية The Seventh Cross تأليف آنا سيجرز.
- امرأة في دوامة (محمود ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي «وداع طيب دومًا» Always Goodbye إخراج سيدني لانفيلد ١٩٣٨م.
- موعد في البرج (عز الدين ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي An Affair to Remember عن «علاقة حب» Love Affair لميلدريد كرام ١٩٣٩م.
- هذا الرجل أحبه (حسين حلمي المهندس) عن الرواية الإنجليزية «جين إير» Jane Eyre لشارلوت برونتي.
- يوم بلا غد (بركات) عن المسرحية البريطانية «آل باريت» تأليف ج. م. باري.
- الشموع السوداء (عز الدين ذو الفقار) عن الرواية التركية «تحت ظلال الليلا».
- رسالة من امرأة مجهولة (صلاح أبو سيف) عن الرواية النمساوية «رسالة من مجهولة» Letter from an Unknown Woman لستيفان زفايج.
- وفاء إلى الأبد (أحمد ضياء الدين) عن الفيلم الأمريكي «الانتظار اللامع» لمارك روبرت ١٩٣٦م.
- رجل في الظلام (حسن رضا) عن الفيلم المكسيكي «الوحش الجميل».
- آه من حواء (فطين عبد الوهاب) عن مسرحية «ترويض النمرة» The Taming of the Shrew لشكسبير.
- أجازة نص السنة (علي رضا) عن فيلم «هذه أرضي أنا» إخراج هنري كينج ١٩٥٨م.
- الليلة الأخيرة (كمال الشيخ) عن الرواية البريطانية «السيدة المجهولة» مرجريت واين.

١٩٦٣م

- أميرة العرب (نيازي مصطفى) عن الأوبرا النمساوية «تريستان وأيزولت» Tristan und Isolde لفاجنر.
- المتمردة (محمود ذو الفقار) عن مسرحية «ترويض النمرة» لشكسبير.

- الجريمة الضاحكة (نجدي حافظ) عن رواية للكاتبة كاترين كوك، وعن فيلم The Gazebo بطولة جلين فورد، إخراج جورج مارشال ١٩٥٩م، المأخوذ عن مسرحية تأليف أليك كويل، وفردريك ميسون.
- صاحب الجلالة (فطين عبد الوهاب) عن المسرحية الفرنسية «الزبون» Le Client لساشا جيتري.
- حب لا أنساه (سعد عرفة) عن رواية فرنسية.
- الساحرة الصغيرة (فطين عبد الوهاب) عن الرواية الفرنسية «الأب المزيف» لجول ماري.
- قصة ممنوعة (طلبة رضوان) عن المسرحية الفرنسية «مدرسة الزوجات» L'École des femmes لموليير.
- شيء في حياتي (بركات) عن الفيلم الأمريكي «لقاء قصير» لديفيد لين، المأخوذ عن مسرحية لنويل كوارد باسم «الليلة الساعة ٨,٣٠».
- صراع الأبطال (توفيق صالح) عن رواية «الطريق الحلزوني» The Spiral Road، أعاد روبرت موليجان إخراجها عام ١٩٦٢م، عن كتاب جان دي هارتوج.
- من غير ميعاد (أحمد ضياء الدين) عن فيلم Young at Heart إخراج جوردون دوجلاس ١٩٥٤م.

١٩٦٤م

- أمير الدهاء (بركات) عن الرواية الفرنسية «كونت دي مونت كريستو» لألكسندر دوماس.
- العزَّاب الثلاثة (محمود فريد) عن المسرحية البريطانية «٣ عقلاء مجانين».
- أنا وهو وهي (فطين عبد الوهاب) عن الفيلم الأمريكي «طلاق السيدة إكس» The Divorce of Lady X لتيم ويلان ١٩٣٩م، عن مسرحية تأليف جيلبرت ويكفيلد.
- هارب من الزواج (حسن الصيفي) عن المسرحية الفرنسية «لعبة الحب والمصادفة» لبيير دي ماريفو.
- فتاة شاذة (أحمد ضياء الدين) عن فضيحة كرستين كيلر.
- ثمن الحرية (نور الدمرداش) عن المسرحية الفرنسية «مونتسيرات» Montserrat لإيمانويل روبليس.

- مطلوب زوجة فورًا (محمود فريد) عن المسرحية الفرنسية «الفرصة السابعة» لجون جابرييل.

١٩٦٥م

- العلمين (عبد العليم خطاب) عن مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير.
- المدير الفني (فطين عبد الوهاب) عن المسرحية الفرنسية «طوباز» Topaze لمارسيل بانيول.
- آخر جنان (عيسى كرامة) عن الفيلم الأمريكي «زرنيخ ودانتيلا قديمة» Arsenic and Old Lace لفرانك كابرا ١٩٤٤م.
- أغلى من حياتي (محمود ذو الفقار) عن الرواية الأمريكية «الشارع الخلفي» Back Street لفاني هيرست.
- أيام ضائعة (بهاء الدين شرف) عن المسرحية النرويجية «أعمدة المجتمع» لهنريك إبسن.
- أرملة وثلاث بنات (جلال الشرقاوي) عن المسرحية الفرنسية «الغربان» Les Corbeaux لهنري بيك.
- اقتلني من فضلك (حسن الصيفي) عن الرواية الفرنسية Les Tribulations d'un Chinois en Chine «مغامرات صيني في الصين» لجول فيرن، وعن فيلم فرنسي بنفس الاسم بطولة جان بول بلموندو ١٩٦٤م.
- حب للجميع (عبد الرحمن شريف) عن مسرحية للكاتب الأمريكي جورج كوفمان.

١٩٦٦م

- شقاوة رجالة (حسام الدين مصطفى) عن المسرحية الفرنسية «دعوة إلى القصر» L'Invitation au château لجان أنوي.
- صغيرة على الحب (نيازي مصطفى) عن مسرحية أمريكية تأليف أدلر جونسون، حسب ما جاء في الفيلم. والأصح هو فيلم «الميجور والصغيرة» إخراج بيلي وايلدر عام ١٩٤٢م، عن مسرحية «كوني تعود إلى المنزل» ١٩٢٣م.
- ليلة الزفاف (بركات) عن الرواية الفرنسية «ملك الحديد» لجورج أونيه.
- جناب السفير (نيازي مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «رومانوف وجولييت» لبيتر أوستينوف ١٩٦١م، عن مسرحية بنفس الاسم.

- مَن أحب (ماجدة) عن الفيلم الأمريكي «ذهب مع الريح» Gone with the Wind لفيكتور فليمنج ١٩٣٩م عن رواية لمرجريت ميتشل ١٩٣٦م.
- مجانين بالوراثة (نيازي مصطفى) عن المسرحية البريطانية «الكأس لمن».
- بابا عايز كده (نيازي مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «فنانون وموديلات» Artists and Models إخراج راءول والش عام ١٩٣٧م، عن قصة ليوجين تاكري.
- العريس الثاني (حسن الصيفي) عن مسرحية «المرحوم» تأليف برانيسلاف نوشيتش.
- طريد الفردوس (فطين عبد الوهاب) Here Comes Mr. Jordan، إخراج ألكسندر هول، عن مسرحية لهاري سيجال.

١٩٦٧م

- شقة الطلبة (طلبة رضوان) عن الرواية الفرنسية «تاييس» Thaïs لأناتول فرانس.
- شاطئ المرح (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «طعم النجاح الحلو» إخراج ألكسندر ماكندريك ١٩٥٧م.
- بنت شقية (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «لا ليس مع زوجتي» Not with My Wife, You Don't! لنورمان بنما ١٩٦٥م.

١٩٦٨م

- ٣٠ يومًا في السجن (نيازي مصطفى) عن المسرحية الفرنسية «٢٠ يومًا في الشغل» تأليف لوي ثرني.
- أنا الدكتور (عباس كامل) عن المسرحية الفرنسية «دكتور كنوك» Knock ou le Triomphe de la médecine لجول رومان ١٩٢٣م.
- مطاردة غرامية (نجدي حافظ) عن الفيلم الأمريكي «بوينج بوينج» لجون ريتش ١٩٦٥م، عن مسرحيةٍ فرنسية لمارك كامواليتي. وعن الفيلم الأمريكي What's New Pussycat? إخراج كليف دونر ١٩٦٥م.
- أفراح (أحمد بدرخان) عن الفيلم الإيطالي «الكرسي رقم ١٣» المأخوذ عن قصة روسية «الماس في مكانه» عام ١٩٢٠م، تأليف إيلف وبتروف.
- أيام الحب (حلمي حليم) عن الفيلم الأمريكي «سيدتي الجميلة» لجورج كيوكر ١٩٦٤م.

- حكاية ٣ بنات (محمود ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي The Pleasure Seekers إخراج جان نيجولسكو ١٩٦٤م.
- عالم مضحك جدًّا (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الإيطالي «الكرسي رقم ١٣».
- البيوت أسرار (السيد زيادة) عن الفيلم الأمريكي Days of Wine and Roses لبليك إدواردز ١٩٦٢م.
- بئر الحرمان (كمال الشيخ) عن «ثلاثة وجوه لحواء» The Three Faces of Eve إخراج نونالي جونسون ١٩٥٧م.

١٩٦٩م

- أبي فوق الشجرة (حسين كمال) عن رواية «تاييس» لأناتول فرانس.
- كيف تتخلص من زوجتك (عبد المنعم شكري) عن الفيلم الأمريكي «كيف تقتل زوجتك» لريتشارد كوين.
- نصف ساعة جواز (فطين عبد الوهاب) عن المسرحية الفرنسية Cactus Flower «زهرة الصبار» تأليف آبي بروز، وجان بيير جريدي، وبيير باريليه ١٩٥٩م.
- فتاة الاستعراض (محمود ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي «دعنا نحب» Let’s Make Love إخراج جورج كيوكر ١٩٦٠م.
- الحب سنة ٧٠ (محمود ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي «بوينج بوينج» Boeing Boeing لمايكل ريتشي عام ١٩٦٥م.
- الحلوة عزيزة (حسن الإمام) عن روايةٍ فرنسية.
- سبعة أيام في الجنة (فطين عبد الوهاب) عن فيلم «أميرة ٣٠ يومًا» إخراج ماريون جيرنج.

١٩٧٠م

- كانت أيام (حلمي حليم) عن الفيلم الأمريكي «هرشة السنة السابعة» The Seven Year Itch لبيلي وايلدر ١٩٥٥م.
- هروب (حسن رضا) عن الفيلم الأمريكي «حطمت قيودي» The Defiant Ones لستانلي كرامر، عن قصة من تأليف ندريك يانج وهارولد جاكوب سميث.
- دلال المصرية (حسن الإمام) عن الرواية الروسية «البعث» لتولستوي.

- شقة مفروشة (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكي «الشقة» لبيلي وايلدر.
- امرأة زوجي (محمود ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي «لا ترسل لي الزهور» إخراج نورمان جويزون ١٩٦٤م عن مسرحية من تأليف نورمان باراش، وكارول مور ١٩٦٠م.
- زوجة لخمسة رجال (سيف الدين شوكت) عن الفيلم الأمريكي «أجمل طريقة للرحيل» لجون لي طومسون ١٩٦٤م.
- دلع البنات (حسن الصيفي) عن مسرحية «قطعة الشوكولاتة الصغيرة» تأليف بول كافليه.
- أنا وزوجتي والسكرتيرة (محمود ذو الفقار) عن الفيلم الأمريكي My Dear Secretary إخراج تشارلز مارتن.
- الحب الكبير (هنري بركات) عن الفيلم الأمريكي Love in the Afternoon إخراج بيلي وايلدر ١٩٥٧م، عن مسرحية «أريان فتاة روسية» تأليف كلود أنيت ١٩٢٠م.

١٩٧١م

- القتلة (أشرف فهمي) عن الفيلم الأمريكي «غريبان في قطار» لهيتشكوك ١٩٥٢م.
- آدم والنساء (السيد بدير) عن الرواية البريطانية «آدم الجديد» لبات فرانك.
- الحب المحرم (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «ألبرتا» Alberta لبيير بنوا.
- عصابة الشيطان (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «اللغز» Charade لستانلي دونن ١٩٦٣م.
- غرام في الطريق الزراعي (عبد المنعم شكري) عن الفيلم الأمريكي It Happened One Night «حدث ذات ليلة» لفرانك كابرا ١٩٣٤م.
- ابنتي العزيزة (حلمي رفلة) عن الفيلم الأمريكي «أبي ذو السيقان الطويلة».
- مُدرِّستي الحسناء (إبراهيم عمارة) عن الفيلم البريطاني Up the Down Staircase «الصعود من سلم الهبوط» لروبرت موليجان ١٩٦٧م، عن رواية تأليف بيل كوفمان.
- المتعة والعذاب (نيازي مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «نساء موصومات» جورج كيوكر ١٩٦٢م.
- الظريف والشهم والطماع (نور الدمرداش) عن الفيلم الأمريكي «امشِ لا داعي للجري» Walk Don't Run لتشارلز والترز ١٩٦٦م.

- الاختيار (يوسف شاهين) عن فيلم La Vie d’un honnête homme إخراج ساشا جيتري.

١٩٧٢م

- رجال بلا ملامح (محمود ذو الفقار) عن الرواية الفرنسية «غادة الكاميليا» لألكسندر دوماس الابن.
- أزمة سكن (حلمي رفلة) عن الفيلم الأمريكي «الشقة» The Apartment لبيلي وايلدر ١٩٦٠م.
- حب وكبرياء (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «ملك الحديد» Le Roi de fer لجورج أونيه.
- أضواء المدينة (فطين عبد الوهاب) عن الفيلم الأمريكي «سيدتي الجميلة» لجورج كيوكر.
- الشيطان امرأة (نيازي مصطفى) عن الرواية الفرنسية «كارمن» Carmen لبروسبير ميريميه.
- الزائرة (بركات) عن الرواية الإنجليزية «شجرة اللبلاب» لماري ستيوارت.
- شباب يحترق (محمود فريد) عن الرواية الفرنسية «غرباء في المنزل» The Strangers in the House لجورج سيمنون.
- غدًا يعود الحب (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكي «حب مع الغريب المناسب» Love with the Proper Stranger لروبرت موليجان ١٩٦٣م.
- لا تتركني وحدي (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكي Written on the Wind «مكتوب على الريح» لدوجلاس سيرك ١٩٥٧م.
- بلا رحمة (نيازي مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «جريمة المدرسة» Crime School إخراج لويس سيلر ١٩٣٨م.

١٩٧٣م

- البحث عن فضيحة (نيازي مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «دليل الرجل المتزوج» لجين كيلي ١٩٦٧م المأخوذ عن كتاب لفرانك تارلوف.
- ذات الوجهين (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «سيدة الأقمار السبعة» لآرثر كرابتري.

- المرأة التي غلبت الشيطان (يحيى العلمي) عن المسرحية الألمانية «فاوست» لجوته.
- الرغبة والضياع (أحمد ضياء الدين) عن الفيلم الأمريكي The Desperate Hours «ساعات اليأس» لويليام وايلر ١٩٥٥م، عن رواية «ساعات اليأس» تأليف جوزيف هايز.
- غرام تلميذة (حلمي حليم) عن الفيلم الإنجليزي «الشاهد» ١٩٦٩م.
- زمان يا حب (عاطف سالم) عن الفيلم الأمريكي «تعال يا سبتمبر» لروبرت موليجان ١٩٦١م.
- عاشق الروح (أحمد ضياء الدين) عن الرواية الفرنسية «غادة الكاميليا» لألكسندر دوماس الابن.
- عندما يغني الحب (نيازي مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «كيف تتزوجين مليونيرًا» لجان نيجولسكو ١٩٥٣م.
- حكايتي مع الزمان (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «حق الابن» لجورج أونيه.
- مدرسة المشاغبين (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الإنجليزي «إلى سيدي مع حبي» لجيمس كلافيل عن رواية تأليف «إي. آر. بريثويت».
- حكمتك يا رب (حسام الدين مصطفى) عن المسرحية الفرنسية «القبلة القاتلة».
- مدرسة المراهقين (أحمد فؤاد) عن الفيلم الأمريكي «الملاك الأزرق» The Blue Angel لإدوارد ديمتريك ١٩٥٩م، وفيلم جوزيف فون سترنبرج ١٩٣٠م، عن رواية تأليف هاينريش مان.

١٩٧٤م

- أنا وابنتي والحب (محمد راضي) عن الفيلم الأمريكي «لوليتا» Lolita لستانلي كوبريك ١٩٦٢م عن رواية لنابوكوف.
- العذاب فوق شفاه تبتسم (حسن الإمام) عن المسرحية البريطانية «الزوجة الثابتة» تأليف سومرست موم وعن فيلم The Constant Wife ١٩٢٦م، وعن فيلم «لا مزيد من السيدات» No More Ladies إخراج إدوارد جريفث ١٩٣٥م.
- ٢٤ ساعة حب (أحمد فؤاد) عن الفيلم الأمريكي «في المدينة» On the Town إخراج ستانلي دونن، وجين كيلي ١٩٥٤م.
- امرأة عاشقة (أشرف فهمي) عن الفيلم الأمريكي «فيدرا» لجول داسان ١٩٦٢م عن سيناريو لمرجريتا لايبراكي.

- وكان الحب (حلمي رفلة) عن رواية «الخطيئة السابعة» لسومرست موم.
- أجمل أيام حياتي (بركات) عن الفيلم الأمريكي «حدث ذات ليلة» لفرانك كابرا ١٩٣٤م.
- الإخوة الأعداء (حسام الدين مصطفى) عن الرواية الروسية «الإخوة كارامازوف» لدوستويفسكي.
- رحلة العمر (سعد عرفة) عن فيلم Breezy إخراج كلينت إيستوود ١٩٧٣م.
- عجايب يا زمن (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكي «شرق عدن» لإيليا كازان ١٩٥٤م.
- حبيبتي (بركات) عن الرواية المجرية «دمعة فابتسامة» لجابور فالازي.
- الأبطال (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «نيفادا سميث» لهنري هاثاوي ١٩٦٦م، عن رواية تأليف هارولد روبنز ١٩٦١م باسم The Carpetbaggers.

١٩٧٥م

- هذا أحبه وهذا أريده (حسن الإمام) عن المسرحية الفرنسية «سيرانو دي برجراك» لإدمون روستان.
- يوم الأحد الدامي (نيازي مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «ساعات اليأس» لويليام وايلر ١٩٥٥م، المأخوذ عن رواية بنفس الاسم لجوزيف هايز.
- نغم في حياتي (بركات) عن الرواية الفرنسية «فاني» لمارسيل بانيول.
- ومضى قطار العمر (عاطف سالم) عن الفيلم التركي «بابا» ليلماز جوناي.
- وانتهى الحب (حسن الإمام) عن رواية فرنسية.
- امرأتان (حسن رمزي) عن المسرحية الإنجليزية «مروحة الليدي وندرمير» Lady Windermere's Fan لأوسكار وايلد ١٨٩٢م.
- حب أحلى من حب (حلمي رفلة) عن الفيلم الأمريكي «صوت الموسيقى» لروبرت وايز ١٩٦٥م، المأخوذ عن قصة «عائلة فون تراب».
- أعظم طفل في العالم (جلال الشرقاوي) عن الفيلم الأمريكي «دورة الزواج» The Marriage-Go-Round لوالتر لانج ١٩٦١م.
- على ورق سلوفان (حسين كمال) عن فيلم Skylark إخراج مارك ساندرنيش ١٩٤١م.

١٩٧٦م

- دقة قلب (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «لا ليس مع زوجتي» لنورمان بنما ١٩٦٦م.
- شوق (أشرف فهمي) عن الفيلم الأمريكي «صراع في الشمس» Duel in the Sun لكنج فيدور ١٩٤٧م.
- عالم عيال عيال (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «أولادك أولادي أولادنا» للفيل شافلسون ١٩٦٨م.
- لا وقت للدموع (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكي «جسر واترلو» Waterloo Bridge لميرفين ليروي ١٩٤٠م.
- قمر الزمان (حسن الإمام) عن فيلم «جيجي» Gigi لفينسنت مينللي ١٩٥٤م، عن مسرحية «انيتالوس»، عن رواية لكوليت.
- دائرة الانتقام (سمير سيف) عن الرواية الفرنسية «الكونت دي مونت كريستو» لألكسندر دوماس.
- توحيدة (حسام الدين مصطفى) عن المسرحية الفرنسية «فاني» Fanny تأليف مارسيل بانيول.
- الكروان له شفايف (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «روجيه لا هونت» لجول ماري، وأيضًا عن الفيلم الأمريكي شاهد إثبات لبيلي وايلدر ١٩٥٧م، عن مسرحية لأجاثا كريستي ١٩٢٥م.

١٩٧٧م

- سونيا والمجنون (حسام الدين مصطفى) عن الرواية الروسية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي.
- فتاة تبحث عن الحب (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكي «هذه الملكية مدانة» This Property is Condemned لسيدني بولاك ١٩٦٦م، المأخوذ عن مسرحية من فصل واحد لتينسي ويليامز.
- امرأة من زجاج (نادر جلال) عن الفيلم الإسباني «موت سائق دراجة» لخوان باردیم ١٩٥٥م.
- جنون الحب (نادر جلال) عن الرواية الألمانية «جنون الحب» لستيفان زفايج.

- طائر الليل الحزين (يحيى العلمي) عن المسرحية الفرنسية «رأس الآخرين» لمارسيل إيميه.
- كان وكان وكان (عباس كامل) عن الفيلم الأمريكي «فن الحب» The Art of Love لنورمان جويسون ١٩٦٥م، المأخوذ عن قصة لريتشارد آلان سيمونز ووليليام ساكهايم.
- ليل ورغبة (يحيى العلمي) عن الفيلم الأمريكي «شرق عدن» East of Eden لإيليا كازان ١٩٥٤م.
- الشياطين (حسام الدين مصطفى) عن رواية «الممسوسون» لدوستويفسكي.
- ميعاد مع سوسو (أشرف فهمي) عن الفيلم الأمريكي «شاريتي الحلوة» Sweet Charity لبوب فوس ١٩٦٨م، المأخوذ عن الفيلم الإيطالي «ليالي كابيريا».
- العذاب امرأة (أحمد يحيى) عن المسرحية السويدية «الأب» The Father لسترندبرج.
- قطة على نار (سمير سيف) عن المسرحية الأمريكية «قطة على صفيح ساخن» تأليف تينسي ويليامز.
- وبالوالدين إحسانًا (حسن الإمام) عن روايةٍ فرنسية.
- دعاء المظلومين (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «الولدان الشريدان» لبيير كورسيل Pierre de Courcelle منشورة ١٨٨٠م.

١٩٧٨م

- شهادة مجنون (طلعت علام) عن القصة الروسية «يوميات مجنون» لجوجول.
- إبليس في المدينة (سمير سيف) عن الرواية الفرنسية «الأب جوريو» Le Père Goriot لبلزاك.
- الندم (نادر جلال) عن الفيلم الإنجليزي «دولسيما» Dulcima لفرانك نسبيت.
- وضاع العمر يا ولدي (عاطف سالم) عن المسرحية الفرنسية «مدام إكس» Madame X تأليف ألكسندر بيسون ١٩٠٨م، وعن الفيلم الذي أخرجه سام وود عام ١٩٣٧م بطولة Gladys George.
- القضية المشهورة (حسن الإمام) عن المسرحية الفرنسية «القضية المشهورة» Un cas célèbre لأدولف دينيري.

- ليالي ياسمين (بركات) عن الفيلم الأمريكي «كاري» Carrie لويليام وايلر، عن قصة «الأخت كاري» تأليف تيودور درايزر.
- ومن الحب ما قتل (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الأمريكي «جولي» Julie لأندرو ستون ١٩٥٥م.
- شقة وعروسة يا رب (زكي صالح) عن الفيلم الأمريكي «امشِ لا داعي للجري» Walk, Don't Run لتشارلز والترز ١٩٦٦م، عن قصة من تأليف روبرت راسل ١٩٤٣م.
- امرأة بلا قلب (ياسين إسماعيل ياسين) عن الفيلم الأمريكي «سوف تحبين أمي» إخراج لامونت جونسون ١٩٧٢م، عن رواية تأليف نعومي هينتز.
- أحلى أيام العمر (حسن الصيفي) عن فيلم «تحركي يا حبيبتي» Move over, Darling إخراج مايكل جوردون ١٩٦٣م.
- الرغبة والثمن (يوسف شعبان محمد) عن المسرحية اللبنانية «مهاجر بريسبان» لجورج شحادة.
- المجرم (صلاح أبو سيف) عن الرواية الفرنسية «تيريز راكان» Therese Raquin لإميل زولا.
- المرأة هي المرأة (بركات) عن فيلم «ذات الوجهين» لجورج كيوكر ١٩٤٢م.
- البؤساء (عاطف سالم) عن الرواية الفرنسية «البؤساء» Les Misérables لفيكتور هوجو.
- حساب السنين (أحمد السبعاوي) عن الفيلم الأمريكي Diamond Head لجاي جرين ١٩٦٢م، عن رواية لبيتر جيلمان ١٩٦٠م.
- حب فوق البركان (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكي «تسلط عظيم» لجون ستال ١٩٣٥م.
- شباب يرقص فوق النار (يحيى العلمي) عن الفيلم الأمريكي «اللعنة الحارة» لدانيال مان ١٩٥٨م.
- بدون زواج أفضل (أحمد السبعاوي) عن الفيلم الأمريكي «يوم أحد في نيويورك» لبيتر توكسبوري ١٩٦٤م، المأخوذ عن مسرحيةٍ بنفس الاسم لنورمان كاراسنا.

١٩٧٩م

- مع سبق الإصرار (أشرف فهمي) عن الرواية الروسية «الزوج الأبدي» لدوستويفسكي.
- المتوحشة (سمير سيف) عن المسرحية الفرنسية «المتوحشة» لجان أنوي.
- الملاعين (أحمد ياسين) عن المسرحية الإنجليزية «الملك لير» لشكسبير.
- لعنة الزمن (أحمد السبعاوي) عن المسرحية الأمريكية «وفاة بائع متجول» لآرثر ميلر.
- خطيئة ملاك (يحيى العلمي) عن فيلمٍ أمريكي.
- يمهل ولا يهمل (حسن حافظ) عن المسرحية الإنجليزية «هاملت» لشكسبير.
- أنقذوا هذه العائلة (حسن إبراهيم) عن الفيلم الأمريكي «سنوات المستحيل» لمايكل جوردون ١٩٦٨م عن مسرحية لبوب فيشر.
- دعوني أنتقم (تيسير عبود) عن الفيلم الفرنسي «البنادق الكبرى» لدوتشيو تيساري ١٩٧٣م.
- قاتل ما قتلش حد (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الألماني «الصديق الأمريكي» لفيم فندرز ١٩٧٧م.
- الوهم (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكي «الدوامة» لألفريد هيتشكوك ١٩٥٨م، عن رواية «الحياة والموت» لبيير بوالو وتوماس نارسيجاك.
- خلي بالك من جيرانك (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «أقدام حافية في الحديقة» لجين ساكس ١٩٦٨م.
- عاصفة من الدموع (عاطف سالم) عن الرواية الفرنسية «المجرم» لفرانسوا كوبيه.
- قصة الحي الغربي (عادل صادق) عن الفيلم الأمريكي «قصة الحي الغربي» لروبرت وايز ١٩٦٢م، المأخوذ عن «روميو وجولييت».
- نوع من النساء (حسن الصيفي) عن الرواية الإيطالية «المرحوم ماتيا باسكال» لبيراندييللو.
- أذكياء لكن أغبياء (نيازي مصطفى) عن الفيلم الأمريكي Under the Yum Yum Tree إخراج ديفيد سويفت ١٩٦٣م.
- الجنة تحت قدميها (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «بائعة الخبز» لإكزافيه دي مونتبان، منشورة عام ١٨٨٤م.

١٩٨٠م

- الرغبة (محمد خان) عن الرواية الأمريكية «جاتسبي العظيم» لسكوت فيتزجيرالد.
- الأبالسة (علي عبد الخالق) عن الفيلم الإنجليزي «المغني لا الأغنية» لروي بيكر ١٩٦١م.
- رجل فقد عقله (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «اللعنة الحارة» لدانيل مان ١٩٥٨م، عن رواية «الحديد الساخن».
- غاوي مشاكل (محمد عبد العزيز) عن الرواية الإنجليزية «تزوجت رجل ميتًا» لروبرت إيريش.
- حب لا يرى الشمس (أحمد يحيى) عن الفيلم الأمريكي «صانعة الأطفال» لجيمس بريدجز ١٩٧٠م.
- امرأة بلا قيد (بركات) عن الرواية الفرنسية «كارمن» Carmen لبروسبير ميريميه.
- إكس علامة معناها الخطأ (سمير نوار) عن الرواية الفرنسية «الكونت دي مونت كريستو» لألكسندر دوماس.
- الجحيم (محمد راضي) عن الرواية الأمريكية «ساعي البريد يدق الجرس مرتين» لجيمس كان، والفيلم الذي أخرجه تاي جارنيت ١٩٤٦م.
- ليلة بكى فيها القمر (أحمد يحيى) عن الفيلم الأمريكي «مولد نجمة» A Star is Born لفرانك بيرسون ١٩٧٧م.
- حكاية وراء كل باب (سعيد مرزوق) الحكاية الأولى «موقف مجنون» عن بيير باربيه، وجان بيير جاريدي.

١٩٨١م

- مسافر بلا طريق (علي عبد الخالق) عن المسرحية الفرنسية «مسافر بلا متاع» لجان أنوي.
- الوحش داخل الإنسان (أشرف فهمي) عن الرواية الفرنسية «تيريز راكان» لإميل زولا.
- انتخبوا الدكتور سليمان عبد الباسط (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «امرأة في النافذة» The Woman in the Window لفريتز لانج ١٩٤٤م، المأخوذ عن رواية «حارس مرمى» تأليف ج. هـ. واليس J. H. Wallis.

- صراع العشاق (يحيى العلمي) عن الفيلم الأمريكي «صراع في الشمس» لكنج فيدور ١٩٤٧م.
- المشبوه (سمير سيف) عن الفيلم الأمريكي «كان لصًّا» لرالف نيلسون ١٩٦٥م، المأخوذ عن رواية «اقبض على اللص» لماركو زيكل.
- اللي ضحك مع الشياطين (ناصر حسين) عن المسرحية الروسية «المفتش العام» لجوجول.
- وداعًا للعذاب (أحمد يحيى) عن الرواية الفرنسية «البوهيمية» لهنري مرجيه.
- علاقة خطرة (سمير سيف) عن الفيلم الفرنسي «أخطار المهنة» لأندريه كايات ١٩٦٧م.
- ليلة شتاء دافئة (أحمد فؤاد) عن الفيلم الأمريكي «حدث ذات ليلة» لفرانك كابرا ١٩٣٤م.
- بذور الشيطان (ياسين إسماعيل ياسين) عن الفيلم الأمريكي «سوف تحبين أمي» You'll Like My Mother للامونت جونسون ١٩٧٢م، عن رواية تأليف نعومي هينتز.
- حكمت المحكمة (أحمد يحيى) عن المسرحية الإنجليزية «الملك لير» لشكسبير.
- ٤ – ٢ – ٤ (أحمد فؤاد) عن المسرحية الإيطالية «الوريث».
- اللصوص (تيسير عبود) عن الفيلم الأمريكي «كان لصًّا» لرالف نيلسون ١٩٦٥م.
- سأعود بلا دموع (تيسير عبود) عن المسرحية السويسرية «الزيارة» لفريدريش دورينمات.
- لا تظلموا النساء (حسن الإمام) عن الرواية الفرنسية «قفص الفتيات».
- لحظة ضعف (سيد طنطاوي) عن «الخطيئة السابعة» لسومرست موم.

١٩٨٢م

- غريب في بيتي (سمير سيف) عن الفيلم الأمريكي «فتاة الوداع» لهربرت روس ١٩٧٧م، عن أقصوصة لسومرست موم، مسرحَها نيل سايمون.
- أشياء ضد القانون (أحمد ياسين) عن الرواية الروسية «البعث» لتولستوي.
- الكلمة الأخيرة (وصفي درويش) عن المسرحية الفرنسية «المتوحشة» لجان أنوي.
- الخبز المر (أشرف فهمي) عن المسرحية الأمريكية «مشهد من الجسر» A View from the Bridge لآرثر ميلر، والفيلم الذي أخرجه سيدني لوميت عام ١٩٥٥م.

- دماء على الثوب الوردي (حسن الإمام) عن الفيلم الأمريكي A Place in the Sun لجورج ستيفنز ١٩٥١م، عن رواية تأليف تيودور درايزر.
- الثأر (محمد خان) عن الفيلم الأمريكي «برافادوس» The Bravados لهنري كينج ١٩٥٨م، قصة فرانك أوروورك.
- السلخانة (أحمد السبعاوي) عن الفيلم الأمريكي «الأب الروحي» لفرنسيس كوبولا ١٩٧٢م.
- عروسة وجوز عرسان (يحيى العلمي) عن الفيلم الأمريكي Three for the Show «ثلاثة للاستعراض» هـ. س. بوتر ١٩٥٥م، المأخوذ عن مسرحية «أزواج كثيرون» لسومرست موم.
- الغيرة القاتلة (عاطف الطيب) عن المسرحية الإنجليزية «عطيل» Othello لشكسبير.
- ابن مين في المجتمع (حسن الإمام) عن روايةٍ فرنسية.
- الأقدار الدامية (خيري بشارة) عن المسرحية الأمريكية «الحداد يليق بإليكترا» Mourning Becomes Electra ليوجين أونيل ١٩٧٧م.
- عصابة حمادة وتوتو (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «مرح مع ديك وجين» لتيد كوتشيف عن قصة جيرالد جايزر.
- وضاع حبي هناك (علي عبد الخالق) عن الفيلم الإيطالي «عباد الشمس» لفيتوريو دي سيكا.
- الأقوياء (أشرف فهمي) عن الفيلم الأمريكي «صراع في الشمس» لكنج فيدور ١٩٤٧م.
- المعتوه (كمال عطية) عن الرواية الروسية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي.
- فتوة الجبل (نادر جلال) عن المسرحية الأمريكية «رغبة تحت شجرة الدردار» Desire Under the Elms ليوجين أونيل ١٩٢٤م.
- المحاكمة (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكي «أن تقتل طائرًا بريئًا» لروبرت موليجان ١٩٦٣م.
- دعوة خاصة جدًّا (عمر عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «الحفل» لبليك إدواردز ١٩٦٨م.
- الطاووس (كمال الشيخ) عن الفيلم الأمريكي «صراع» تمثيل همفري بوجارت ١٩٤٥م، عن رواية تأليف روبرت سيودماك، والفيلم إخراج كيرتس برنهارد.

١٩٨٣م

- الرجل اللي باع الشمس (نيازي مصطفى) عن الرواية الفرنسية «الزائرون» لساشا جيتري.
- إنهم يسرقون الأرانب (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكي «هاري ووالتر في نيويورك» لمارك ريدل ١٩٧٥م، عن قصة تأليف جون بيروم.
- الذئاب (عادل صادق) عن الفيلم الأمريكي «رصيف الميناء» لإيليا كازان ١٩٥٥م، المأخوذ عن مسرحية بنفس الاسم تأليف بود شولبيرج.
- عنتر شايل سيفه (أحمد السبعاوي) عن الفيلم التركي «العذاب» لتوركان شواري.
- خمسة باب (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكي «إيرما الغانية» Irma la Douce لبيلي وايلدر ١٩٦٣م، المأخوذ عن مسرحية تأليف ألكسندر بريفورت.
- سجن بلا قضبان (أحمد السبعاوي) عن الفيلم الأمريكي «سلوث» Sleuth لجوزيف مانكفيتش ١٩٧٢م، عن مسرحية لأنطوني شافر.
- عالم وعالمة (أحمد ياسين) عن الفيلم الأمريكي «الملاك الأزرق» Blue Angel لإدوارد ديمتريك ١٩٦٣م.
- المتشردان (السعيد مصطفى) عن المسرحية الروسية «السيد دولار» لبرانسيلاف نوشيتش.
- الفول صديقي (حسين الوكيل) عن المسرحية الفرنسية «البرجوازي النبيل» لموليير.
- إنهم يقتلون الشرفاء (ناصر حسين) عن الفيلم الفرنسي «الحكم» لأندريه كايات ١٩٧٥م.
- مرسي فوق مرسي تحت (محمد عبد العزيز) عن المسرحية الفرنسية «المرحوم» تأليف برانيسلاف نوشيتش.

١٩٨٤م

- واحدة بواحدة (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكي Lover Come Back «يا حبيبي عد لي تاني» لديلبرت مان ١٩٦٢م.
- النصابين (أحمد يحيى) عن الفيلم الأمريكي «حكاية نص الليل» لرالف ليفي ١٩٦٣م.

- يا رب ولد (عمر عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «لم يَفُت الأوان بعد» Never Too Late لباد يوركين ١٩٦٨م، عن مسرحية تأليف سومنر آرثر لونج.
- المجهول (أشرف فهمي) عن المسرحية الفرنسية «سوء تفاهم» Le Malentendu لألبير كامو.
- تزوير في أوراق رسمية (يحيى العلمي) عن المسرحية الإيطالية «فيلومينا مارتورانو» لإدوارد فيليبو.
- فقراء لا يدخلون الجنة (مدحت السباعي) عن الرواية الروسية «الجريمة والعقاب» لدوستويفسكي.
- بنات إبليس (علي عبد الخالق) عن المسرحية اللبنانية «مهاجر بريسبان» لجورج شحادة.
- شوارع من نار (سمير سيف) عن الفيلم الأمريكي «إيرما الغانية» لبيلي وايلدر ١٩٦٣م، المأخوذ عن مسرحية تأليف ألكسندر بريفورت عن مسرحية لبيتر بروك.
- قمر الليل (محمد سلمان) عن الفيلم الفرنسي «الابن الأمريكي» ١٩٣٣م.
- آخر الرجال المحترمين (سمير سيف) عن فيلم «وداعًا مستر شيبس».
- اللعنة (حسين الوكيل) عن الفيلم الأمريكي Shock Corridor لصامويل فولر Samuel Fuller ١٩٦٣م.
- شقة الأستاذ حسن (حسين الوكيل) عن الفيلم الأمريكي «الشقة» لبيلي وايلدر ١٩٦٠م.
- البرنس (فاضل صالح) عن الفيلم الأمريكي «ناس طيبون وحفل تتويج» لروبرت هامر ١٩٤٩م.
- مين فينا الحرامي (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الإيطالي «الكرسي رقم ١٣» المأخوذ عن المسرحية الروسية «الماس في مكانه».
- الشيطان يغني (ياسين إسماعيل ياسين) عن الفيلم الأمريكي «انتظر حتى يحل الظلام» Wait Until Dark لتيرنس يونج ١٩٦٨م.
- نعيمة فاكهة محرمة (أحمد السبعاوي) عن الرواية البريطانية «تزوجت رجلًا ميتًا» تأليف ويليام أيريش.

١٩٨٥م

- الصعاليك (داود عبد السيد) عن الفيلم الفرنسي «بورسالينو» لجاك ديراي ١٩٧٠م، عن رواية «عصابات مارسيليا» لأوجين ساكومانو.
- خرج ولم يعد (محمد خان) عن الرواية الإنجليزية «براعم الربيع» تأليف هـ. إ. بيتس.
- النشالة (حلمي رفلة) عن الفيلم الأمريكي «سيدتي الجميلة» لجورج كيوكر ١٩٦٤م.
- علي بيه مظهر و٤٠ حرامي (أحمد ياسين) عن المسرحية الأمريكية «عاشق المظاهر» لجورج كيلي.
- رجل لهذا الزمان (نادر جلال) عن فيلم «الحكم» لأندريه كايات ١٩٧٥م.
- الجريح (مدحت السباعي) عن الرواية الروسية «الأبله» لدوستويفسكي.
- الحلال والحرام (سيد سيف) عن الفيلم الأمريكي The Other Side of Midnight «الجانب الآخر من منتصف الليل» لتشارلز جاروت ١٩٧٧م، عن رواية سيدني شيلدون ١٩٧٥م.
- المجنونة (عمر عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «اعزف ميستي من أجلي» Play Misty for Me لكلينت إيستوود ١٩٧٠م عن قصة من تأليف جو هايمز.
- انحراف (تيسير عبود) عن المسرحية الأمريكية «عربة اسهما الرغبة» لتينسي ويليامز.
- محامي تحت التمرين (عمر عبد العزيز) عن المسرحية الفرنسية «البرجوازي النبيل» لموليير.
- محطة الأنس (حسن إبراهيم) عن مسرحية للكاتب الألماني ليونارد فرانك.
- شيطان من عسل (حسن الصيفي) عن الفيلم الأمريكي «برودانس وحبوب منع الحمل» لرونالد نيم ١٩٦٩م.

١٩٨٦م

- الزمار (عاطف الطيب) عن المسرحية الأمريكية «هبوط أورفيوس» Orpheus Descending لتينسي ويليامز ١٩٥٧م.

- الأنثى (حسين الوكيل) عن الفيلم الفرنسي «وخلق الله المرأة» لروجيه فاديم ١٩٥٦م.
- الفريسة (عثمان شكري سليم) عن المسرحية الأمريكية «عربة اسمها الرغبة» لتينسي ويليامز.
- سلام يا صاحبي (نادر جلال) عن الفيلم الفرنسي «بورسالينو» Borsalino لجاك ديراي ١٩٧٠م، عن رواية «عصابات مرسيليا».
- أخي وصديقي سأقلتك (ياسين إسماعيل ياسين) عن الفيلم الأمريكي «فن الحب» The Art of Love لنورمان جويسون ١٩٦٥م.
- آه يا بلد آه (حسين كمال) عن الفيلم اليوناني الأمريكي «زوربا اليوناني» Zorba the Greek لكاكويانيس عن رواية لكازانتزاكيس.
- قبل الوداع (حسين الوكيل) عن الفيلم الأمريكي «الانتصار المظلم» Dark Victory لإدموند جولدنج ١٩٣٨م، عن مسرحية تأليف جورج إميرسون بروير، وبرترام بلوش.
- وداعًا يا ولدي (تيسير عبود) عن الفيلم الهندي Deewaar بطولة أميتاب باتشان ١٩٧٦م.
- معركة النساء (عدلي خليل) عن الفيلم الأمريكي «أيام الخمر والورد» Days of Wine and Roses لبليك إدواردز ١٩٦٢م.
- البريء والمشنقة (ناجي أنجلو) عن فيلم «أنا أعترف» I Confess لهيتشكوك ١٩٥٢م، عن مسرحية «وعينا نحن الاثنين» بول أنثيلمي.
- ساعات الفزع (ياسين إسماعيل ياسين) عن الفيلم الكندي «ساعات الزيارة» Visiting Hours لجان كلود لورد Jean Claude Lord ١٩٨٢م.
- الكومندان (إسماعيل حسن) عن الفيلم الإيطالي «مطاردة الثعلب» After the Fox لفيتوريو دي سيكا ١٩٦٦م.
- الحدق يفهم (أحمد فؤاد) عن الفيلم الأمريكي «مدافع سان سبستيان» Guns for San Sebastian لهنري فرنويل ١٩٦٨م، عن رواية «جدار سان سبستيان» تأليف ويليام باربي فاهرتي.

١٩٨٧م

- نوارة والوحش (بركات) عن الرواية الفرنسية «أحدب نوتردام» The Hunchback of Notre Dame لفيكتور هوجو.
- المواجهة (أحمد السبعاوي) عن الفيلم الأمريكي «القطار الأخير من جن هيل» Last Train from Gun Hill لجون ستورجس ١٩٥٩م، عن رواية «العرض الأخير» لليس كروتشفيلد.
- الملعوب (عثمان شكري سليم) عن الفيلم الأمريكي The Fortune Cookie إخراج بيلي وايلدر عام ١٩٦٦م.
- الزوجة تعرف أكثر (خليل شوقي) عن الفيلم الأمريكي «منزل بايتون» Peyton Place لمارك روبسون ١٩٥٧م.
- المرأة الحديدية (عبد اللطيف زكي) عن الفيلم الفرنسي «العروس في زي الحداد» لفرانسوا تريفو ١٩٦٧م.
- مهمة صعبة جدًّا (حسين عمارة) عن الفيلم الأمريكي «غريبان في قطار» Stranger on the Train لهيتشكوك ١٩٥٢م، عن رواية لباترشيا هايسميث.
- رجل في فخ النساء (أحمد صقر) عن الفيلم الأمريكي «ساحر النساء» The Ladies Man إخراج وتمثيل جيري لويس ١٩٦١م.
- الأوهام (أحمد النحاس) عن الفيلم الفرنسي «حمام السباحة» La Piscine لجاك ديراي ١٩٦٨م.
- السجينتان (أحمد النحاس) عن الفيلم الأمريكي «حطمت قيودي» The Defiant Ones لستانلي كرامر ١٩٥٧م، عن قصة ندريك يانج، وهارولد جاكوب سميث.
- الأب الشرعي (ناجي أنجلو) عن الفيلم الفرنسي «عودة مارتن جير» Le Retour de Martin Guerre لدانييل فيني ١٩٨٣م.
- عاد لينتقم (ياسين إسماعيل ياسين) عن الرواية الأمريكية «النبيل» لراسل هنتر.

١٩٨٨م

- أنا والعذاب وهواك (محمد سلمان) عن الفيلم الأمريكي It’s Only Money إخراج فرانك تاشلين ١٩٦٣م.

١٩٨٩م

- بستان الدم (أشرف فهمي) عن المسرحية الأمريكية «ترقب في الليل» للوسيل فيشر.
- أرملة رجل حي (بركات) عن الفيلم الأمريكي «ثلاثة للاستعراض» هـ. س. بوتر ١٩٥٢م، عن مسرحية «أزواج كثيرون» لسومرست موم.
- جحيم تحت الماء (نادر جلال) عن القصة الأمريكية «الذهب المبتل» Wet Gold لثورنتون وايلدر.
- ولاد الإيه (شريف يحيى) عن الفيلم الأمريكي «هانكي بانكي» لسيدني بواتييه ١٩٨٢م.
- ثمن الغربة (نادر جلال) عن الفيلم الفرنسي «وتدور الدوائر» لخوسيه جيوفاني ١٩٧٧م.
- الفتى الشرير (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «ندبة الوجه» Scarface لبريان دي بالما ١٩٨٣م.
- اللعب بالنار (محمد مرزوق) عن الفيلم الأمريكي «هانكي بانكي» لسيدني بواتييه ١٩٨٤م.
- النيابة تطلب البراءة (عدلي خليل) عن المسرحية الفرنسية «النائب هاليه».
- عائلة مشاغبة جدًّا (إسماعيل حسن) عن المسرحية الفرنسية «أناجو».

١٩٩٠م

- حنفي الأبهة (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «٤٨ ساعة» 48 Hours لوالتر هيل.
- جحيم ٢ (محمد أبو سيف) عن القصة الأمريكية «الذهب المبتل» Wet Gold لديفيد شيروين.
- جزيرة الشيطان (نادر جلال) عن القصة الأمريكية «الذهب المبتل» Wet Gold لثورنتون وايلدر، وعن الفيلم التلفزيوني إخراج ديك لوري وتأليف أوتيس جونز، وديفيد شيروين.

- اقتل مراتي ولك تحياتي (حسن إبراهيم) عن الفيلم الأمريكي Ruthless People «أناس لا يرحمون» لجيم أبراهامز، عن أقصوصة «فدية الرئيس الآمر» تأليف أُو هنري.
- الإمبراطور (طارق العريان) عن الفيلم الأمريكي «ندبة الوجه» Scraface لبريان دي بالما ١٩٨٣م.
- شباب على كف عفريت (محسن محيي الدين) عن الفيلم الهندي «قمر أكبر أنطوني».
- حلقة الرعب (ياسين إسماعيل ياسين) عن الفيلم الأمريكي «سوف تحبين أمي» للامونت جونسون ١٩٧٢م، عن رواية لنعومي هينتز.
- الأهطل (أحمد السبعاوي) عن الفيلم الإيطالي «سيداتي سادتي» لبتروجيرم ١٩٦٦م.

١٩٩١م

- قضية سميحة بدران (إيناس الدغيدي) عن الفيلم الأمريكي Notourious إخراج ألفريد هيتشكوك بطولة كاري جرانت ١٩٤٦م.
- مجانين على الطريق (شريف حمودة) عن الفيلم الأمريكي It's a Mad, Mad, Mad, Mad World «عالم مجنون مجنون» لستانلي كرامر ١٩٦٣م.
- زوجة محرمة (أحمد السبعاوي) عن قصة من كتاب لسومرست موم تم إخراجها في السينما باسم «اللهب المقدس» عام ١٩٢٩م إخراج آرتشي مايو.
- رغبة متوحشة (خيري بشارة) عن المسرحية الإيطالية «جريمة في جزيرة الماعز» لأوجوبتي.
- عصر القوة (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكي «الأب الروحي» لفرنسيس كوبولا ١٩٧٣م، عن رواية The Godfather لماريو بوزو.
- الراعي والنساء (علي بدرخان) عن المسرحية الإيطالية «جريمة في جزيرة الماعز» لأوجوبتي.
- شمس الزناتي (سمير سيف) عن الفيلم الأمريكي «العظماء السبعة» The Magnificent Seven لجون ستورجس ١٩٦٠م المأخوذ عن الفيلم الياباني «الساموراي السبعة» لكيروساوا ١٩٥٤م.

- قبضة الهلالي (إبراهيم عفيفي) عن الفيلم الأمريكي «نافذة غرفة النوم» لكيرتس هانسون ١٩٨٧م.
- كيد العوالم (أحمد صقر) عن الفيلم الأمريكي «أناس لا يرحمون» إخراج جيم أبراهامز.
- اختفاء زوجة (ياسين إسماعيل ياسين) عن الفيلم الأمريكي «المشهد المتلاشي» Vanishing Act.

١٩٩٢م

- الشرس (نادر جلال) عن الرواية الأمريكية «حالة امتنان» لدينيس ماكنتاير.
- أزواج في ورطة (حسن الصيفي) عن الفيلم الفرنسي «٣ رجال ومهد» 3 Hommes et un couffin لكولين سيرو ١٩٨٥م.
- خلي بالك من عزوز (ناصر حسين) عن الرواية الإيطالية Feu Mathias Pascal «المرحوم ماتيا باسكال» لبيراندييللو.
- ليالي الصبر (أحمد ثروت) عن المسرحية الإيطالية «فيلومينا مارتورانو» لدي فيليبو.
- لعبة الانتقام (محمد عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي The Sugarland Express «شوجر لاند إكسبريس» لسبيلبرج ١٩٧٤م.
- ننوسة (جمال عمار) عن المسرحية السويسرية «الزيارة» The Visit لدورينمات.
- البلدوزر (حسام الدين مصطفى) عن فيلم «انتقام» Revenge لتوني سكوت ١٩٩٠م، المأخوذ عن رواية بنفس الاسم لجيم هاريسون.

١٩٩٣م

- أقوى الرجال (أحمد السبعاوي) عن المسرحية التركية «وحش طوروس» لعزيز نيسين.
- فرسان آخر زمن (مدحت السباعي) عن المسلسل الأمريكي Fame.
- خادمة ولكن (علي عبد الخالق) عن الفيلم الأمريكي Pretty Woman «امرأة جميلة» لجاري مارشال ١٩٩٠م.
- اللعبة القذرة (حسام الدين مصطفى) عن فيلم أمريكي.

- الإرهاب والكباب (شريف عرفة) عن الفيلم الأمريكي «بعد ظهر لعين» Dog Day Afternoon لسيدني لوميت ١٩٧٥م.

١٩٩٤م

- الجينز (شريف شعبان) عن الفيلم الأمريكي «امرأة جميلة» Pretty Woman لجاري مارشال ١٩٩٠م.
- خلطبيطة (مدحت السباعي) عن الرواية الألمانية «المحاكمة» The Trial لفرانتز كافكا.
- اللعب مع الأشرار (طارق النهري) عن الفيلم الفرنسي «بورسالينو» Borsalino لجاك ديراي ١٩٧٠م، المأخوذ عن رواية «عصابات مارسيليا».

١٩٩٥م

- وداعًا للعزوبية (إسماعيل جمال) عن الفيلم الأمريكي «الشبح» إخراج جيري تروكر ١٩٩٠م.
- طأطأ وريكا وكاظم بيه (شريف شعبان) عن الفيلم الأمريكي «حكاية منتصف الليل» لرالف ليفي ١٩٦٢م.
- دماء بعد منتصف الليل (ياسين إسماعيل ياسين) عن مسرحية إسبانية بنفس الاسم لأنطونيو جالا.
- قشر البندق (خيري بشارة) عن الفيلم الأمريكي «إنهم يقتلون الجياد» لسيدني بولاك ١٩٧٠م، عن مسرحيةٍ بنفس الاسم لهوراس ماكوي.

١٩٩٦م

- إستاكوزا (إيناس الدغيدي) عن المسرحية الإنجليزية «ترويض النمرة» The Taming of the Shrew لشكسبير.
- إشارة مرور (خيري بشارة) عن الفيلم الأمريكي «الزحام» لكومنشيني ١٩٨٢م.
- اغتيال (نادر جلال) عن الفيلم الأمريكي «الهارب» The Fugitive لأندرو دافيز ١٩٩٤م.

- نزوة (علي بدرخان) عن الفيلم الأمريكي «جاذبية مميتة» Fatal Attraction إخراج أدريان لين ١٩٨٧م.
- الرجل الشرس (ياسين إسماعيل ياسين) عن فيلم «تداول الأماكن» Trading Places لجون لانديس ١٩٨٣م.

١٩٩٧م

- سمكة وأربع قروش (شريف شعبان) عن الفيلم الأمريكي «سمكة اسمها واندا» A Fish Called Wanda ١٩٨٨م.
- عيش الغراب (سمير سيف) عن الفيلم الأمريكي «على خط النار» وأفلام أخرى.
- رسالة إلى الوالي (نادر جلال) عن الفيلم الفرنسي «الزائرون» Les Visiteurs إخراج جان ماري بواريه ١٩٩٣م.

١٩٩٨م

- مبروك وبلبل (ساندرا نشأت) عن الرواية الأمريكية «رجال وفئران» لجون شتاينبك.

١٩٩٩م

- الظالم والمظلوم (حسام الدين مصطفى) عن الفيلم الهندي Aakhree Raasta إخراج ك. بكياراج.

٢٠٠٠م

- جنة الشياطين (أسامة فوزي) عن رواية «الرجل الذي مات مرتين» لجورج أمادو.
- أرض الخوف (داود عبد السيد) عن الفيلم الأمريكي جوني بانكو.
- جنون الحياة (سعيد مرزوق) عن الفيلم الأمريكي «شيء ما لكل واحد» إخراج هارولد برنس، المأخوذ عن رواية «الطباخ» تأليف هاري كريسنج.
- شجيع السيما (علي رجب) عن الفيلم الأمريكي «الطريق الصعب» The Hard Way إخراج جون بادهام ١٩٩١م.

- شورت وفانلة وكاب (سعيد حامد) عن الفيلم الأمريكي «أجازة رومانية» Roman Holiday إخراج ويليام وايلر ١٩٥٤م.
- فرقة بنات وبس (شريف شعبان) عن الفيلم الأمريكي Some Like It Hot «البعض يفضلونها ساخنة» لبيلي وايلدر ١٩٥٨م، المأخوذ عن فيلم فرنسي باسم «ضجة الحب» Fanfare of Love.
- الوردة الحمراء (إيناس الدغيدي) عن الفيلم الأمريكي «جيلدا» Gilda إخراج تشارلز فيدور عام ١٩٤٨م.
- سوق المتعة (سمير سيف) عن الفيلم الأمريكي «المرأة العنكبوت».

٢٠٠١م

- السلم والثعبان (طارق العريان) عن الفيلم الأمريكي «حول الليلة الأخيرة» لإدوارد زويك ١٩٨٦م، المأخوذ عن مسرحية «ممارسة جنسية في شيكاغو» لديفيد مامت.
- جاءنا البيان التالي (سعيد حامد) عن الفيلم الأمريكي «أحب المتاعب» I Love Troubles لتشارلز شير.
- أصحاب ولا بيزنس (علي إدريس) عن الفيلم الأمريكي «أحب المتاعب» لتشارلز شير.
- جواز بقرار جمهوري (خالد يوسف) عن الفيلم الإيطالي «الزفاف» لنانو موريتي.
- ليه خلتني أحبك (ساندرا) عن الفيلم الأمريكي «زواج أعز صديقاتي» My Best Friend's Wedding.
- أفريكانو (عمرو عرفة) عن الفيلم الأمريكي «الشبح والظلام».

٢٠٠٢م

- اختفاء جعفر المصري (عادل الأعصر) عن المسرحية الإسبانية «مركب بلا صياد» لأليخاندرو كاسونا.
- أمير الظلام (رامي إمام) عن الفيلم الأمريكي Scent of a Woman.
- حرامية في كي جي تو (ساندرا) عن الفيلم الأمريكي «الآنسة ماركر الصغيرة» Little Miss Marker إخراج والتر برنشتاين ١٩٨١م.
- الرجل الأبيض المتوسط (شريف مندور) عن الفيلم الأمريكي Nothing to Lose «لا شيء تخسره» إخراج ستيف أويديكيرك.

- الرغبة (علي بدرخان) عن المسرحية الأمريكية «عربة اسمها الرغبة» لتينسي ويليامز.
- بركان الغضب (مازن الجبلي) عن الفيلم الأمريكي «مملوك الشيطان» إخراج آلان باكولا ١٩٩٧م.
- قلب جريء (محمد النجار) عن الفيلم الأمريكي «داف» Dave إخراج إيفان ريتمان.

٢٠٠٤م

- حبك نار (إيهاب راضي) عن الفيلم الأمريكي «روميو وجولييت» إخراج باز لورمان عن مسرحية شكسبير.
- عريس من جهة أمنية (علي إدريس) عن فيلم «أبو العروسة» Father of the Bride إخراج تشارلز شاير ١٩٩١م.
- سيب وأنا أسيب (وائل شركس) عن الفيلم الأمريكي Home Alone «وحدي في المنزل».

٢٠٠٥م

- الحاسة السابعة (أحمد مكي) عن الفيلم الأمريكي «ماذا تريد النساء» What Women Want إخراج نانسي مايرز ٢٠٠٠م.
- عيال حبيبة (مجدي الهواري) عن الفيلم الأمريكي «٥٠ موعد غرامي» لبيتر سيجال ٢٠٠٣م.
- حرب أطاليا (أحمد صالح) عن فيلم «أوشن ١٢» إخراج ستيفن سودوبرج ٢٠٠٤م.
- ملاكي إسكندرية (ساندرا) عن الفيلم الأمريكي «الحافة الحادة» لريتشارد ماركواند ١٩٨٥م.
- أشرف حرامي (فخر الدين نجيدة) عن الفيلم الأمريكي Blue Streak «ستريك الأزرق» إخراج ليه مايفيلد ١٩٩٩م.

٢٠٠٦م

- بالعربي سندريلا (كريم ضياء الدين) عن الرواية البريطانية «سندريلا».
- الغواص (فخر الدين نجيدة) عن فيلم «البطل» The Champ إخراج فرانكو زيفيريللي ١٩٨٠م.
- ما تيجي نرقص (إيناس الدغيدي) عن الفيلم الأمريكي «هيا بنا نرقص» Shall We Dance.

٢٠٠٧م

- الكود ٣٦ (أحمد سمير فرج) عن الفيلم الأمريكي «الحارس الخاص» The Bodyguard إخراج ميك جاكسون.
- تيمور وشفيقة (خالد مرعي) عن الفيلم الأمريكي «الحارس الخاص» The Bodyguard إخراج ميك جاكسون.
- مرجان أحمد مرجان (علي إدريس) عن الفيلم الأمريكي «العودة إلى المدرسة» Back to School إخراج آلان ميتر.
- التوربيني (أحمد مدحت) عن الفيلم الأمريكي «رجل المطر» Rain Man إخراج باري ليفنسون.
- خليج نعمة (مجدي الهواري) عن الفيلم الأمريكي «النوم مع العدو» Sleeping with the Enemy إخراج جوزيف روبن ١٩٩١م.
- صباحو كدب (محمد النجار) عن الفيلم الأمريكي «مواعدة عمياء» Blind Dating إخراج جيمس كيتش ٢٠٠٦م.
- الحب كده (أكرم فريد) عن الفيلم الأمريكي «هل وصلنا إلى هناك بعد» Are We There Yet? إخراج بريان ليفانت.

٢٠٠٨م

- آسف على الإزعاج (خالد مرعي) عن الفيلم الأمريكي «العقل الجميل» A Beautiful Mind إخراج رون هوارد ٢٠٠١م.
- نمس بوند (أحمد البدري) عن سلسلة أفلام «النمر الوردي» The Pink Panther إخراج بليك إدواردز.

٢٠٠٩م

- العالمي (أحمد مدحت) عن الفيلم الأمريكي «جول» إخراج داني كانون ٢٠٠٥م.
- ١٠٠٠ مبروك (أحمد جلال) عن الفيلم الأمريكي «يوم جراوند هوج» إخراج هارولد راميس ١٩٩٣م.
- حد سامع حاجة (سامح عبد العزيز) عن الفيلم الأمريكي «أغرب من الخيال» Stranger than Fiction إخراج مارك فوستر عام ٢٠٠٦م.
- طير انت (أحمد الجندي) عن الفيلم الأمريكي Bedazzled إخراج هارولد راميس ٢٠٠٠م.
- مقلب حرامية (سميح النقاش) عن الفيلم الأمريكي The Italian Job، إخراج جاري جراي ٢٠٠٢م.

٢٠١١م

- فاصل ونعود (أحمد جلال) عن الفيلم الأمريكي Memento إخراج كريستوفر نولان ٢٠٠١م.
- أمن دولت (أكرم فريد) عن الفيلم الأمريكي The Pacifier إخراج آدم شنكمان ٢٠٠٥م.
- يا انا يا هو (تامر بسيوني) عن الفيلم الأمريكي «أنا ونفسي وإيرين» Me, My Self and Irene عام ٢٠٠٠م بطولة جيم كاري إخراج بيتر فارلي.

٢٠١٢م

- بنات العم (أحمد سمير فرج) عن الفيلم الأمريكي «هوت شيك» The Hot Chick إخراج توم برادي ٢٠٠٢م.
- جيم أوفر (أحمد البدري) عن الفيلم الأمريكي Monster-in-Law ٢٠٠٥م.
- سبوبة (بيتر ميمي) عن الفيلم الأمريكي «كلاب المستودع» Reservoir Dogs إخراج كوينتن تارانتينو.
- بيبو وبشير (مريم أبو عوف) عن الفيلم الأمريكي «امشِ لا داعي للجري» Walk, Don’t Run إخراج تشارلز والترز ١٩٦٤م.

٢٠١٣م

- على جثتي (محمد بكير) عن فيلم «مثل الجنة» Just like Heaven إخراج مارك واترز عن رواية «ماذا لو كانت واقعية» تأليف مارك ليفي.
- توم وجيمي (أكرم فريد) عن الفيلم الأمريكي «دينيس الخطر» إخراج نيك كاسل ١٩٩٣م.
- الشبح (عمرو عرفة) عن الفيلم الأمريكي «هوية بورن» إخراج دوج ليمان ٢٠٠٢م.

٢٠١٤م

- جوازة ميري (وائل إحسان) عن الفيلم الأمريكي «هذا يعني حرب» This Means War ٢٠٠٢م.
- الحرب العالمية الثالثة (أحمد الجندي) عن الفيلم الأمريكي «ليلة في المتحف» Night at the Museum إخراج شون ليفي ٢٠٠٦م.
- حلاوة روح (سامح عبد العزيز) عن الفيلم الإيطالي Malèna إخراج جوزيبي تورناتوري ٢٠٠٠م.
- صُنع في مصر (عمرو سلامة) عن الفيلم الأمريكي «تيد» Ted إخراج سيث ماكفرلان ٢٠١٢.

٢٠١٥م

- الخلبوص (إسماعيل فاروق) عن الفيلم التركي Aci Ask ٢٠٠٩م.
- أولاد رزق (طارق العريان) عن الفيلم الأمريكي «المشتبهون العاديون» إخراج بريان سنجر ١٩٩٥م.
- يوم مالوش لازمة (أحمد الجندي) عن الفيلم الإسباني Wized إخراج بدرو إلمودفار.

٢٠١٦م

- أهواك (محمد سامي) عن الفيلم الأمريكي «الحالة معقدة» إخراج نانسي مايرز ٢٠٠٩م.

- الهرم الرابع (بيتر ميمي) عن المسلسل الأمريكي Mr. Robot «مستر روبوت».
- حسن وبقلظ (وائل إحسان) عن الفيلم الأمريكي «ملتصق بك» Stuck on You إخراج بيتر فارلي ٢٠٠٣م.
- الفيل الأزرق (مروان حامد) عن الفيلم الأمريكي The Tattooist.

٢٠١٧م

- القرد بيتكلم (بيتر ميمي) عن الفيلم الأمريكي «أنت تراني الآن» Now You See Me إخراج لويس ليترير عام ٢٠١٣م.

٢٠١٩م

- لص بغداد (أحمد خالد موسى) عن الفيلم الأمريكي «الكنز القومي» إخراج جون تورتيلتوب ٢٠٠٤م.

٢٠٢٠م

- صاحب المقام (إخراج محمد العدل) عن الفيلم الإسرائيلي «مكتوب» إخراج هانا سيمون ٢٠١٧م.
- الحارث (محمد نادر) عن فيلم Antichrist إخراج لارس فون تريير ٢٠٠٩م.
- الخطة العايمة (معتز التوني) عن الفيلم الهندي Aankhen إخراج فيبول أمروتلال شاه، بطولة أميتاب باتشان ٢٠٠٢م.
- الصندوق الأسود (محمود كامل) عن الفيلم الأمريكي «غرفة الذعر» Panic Room إخراج ديفيد فينشر.

هنـــداوي