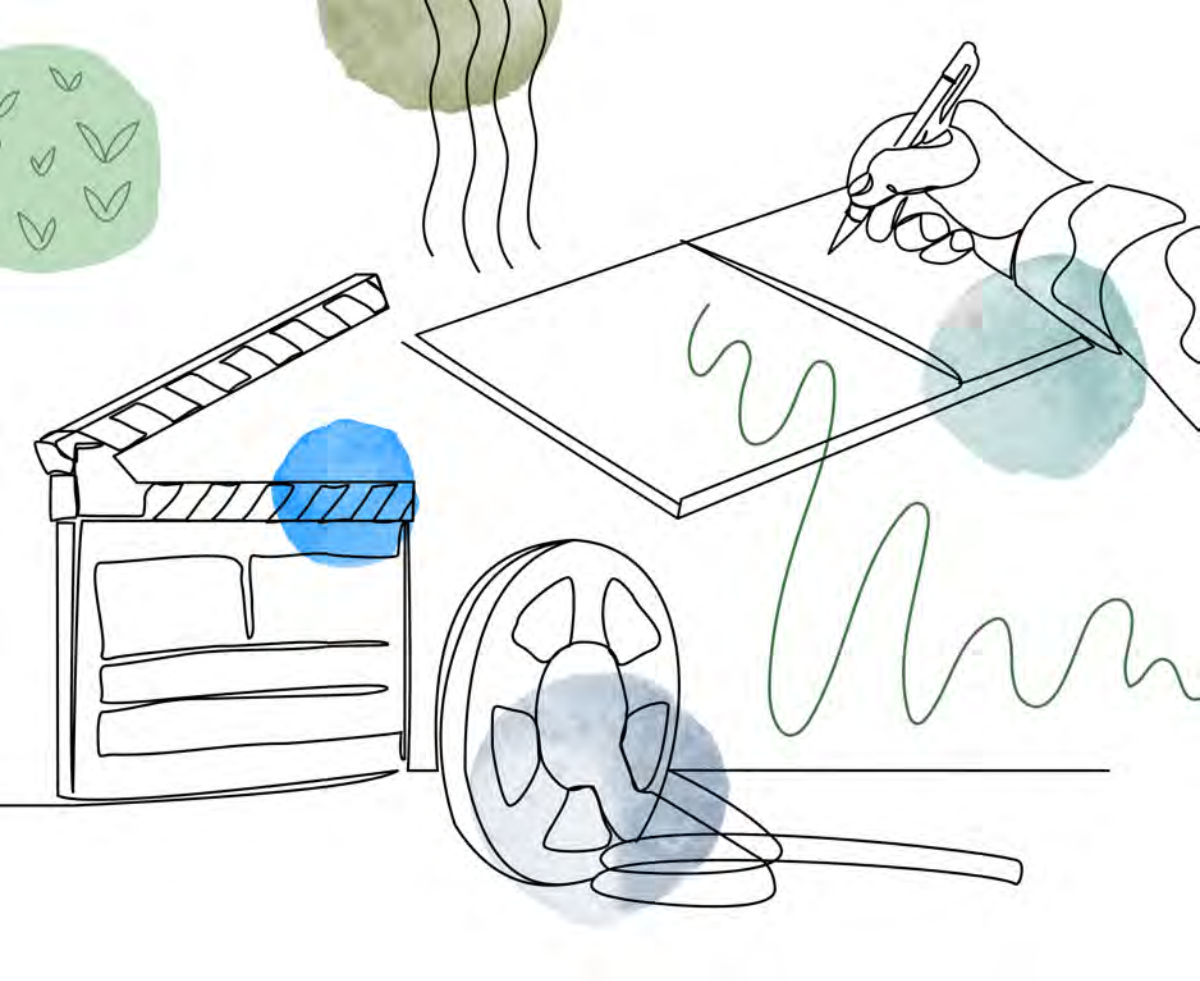


نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية

محمود قاسم

نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية

تأليف
محمود قاسم

هنـــداوي

نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية

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: ليلى يسري

الترقيم الدولي: ٤ ٣١٨٨ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠١١.
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 الدكتور محمود قاسم.

المحتويات

قبل أن نقارن	٧
بداية ونهاية	١١
اللص والكلاب	١٧
زقاق المدق	٢٣
بين القصرين	٣١
الطريق	٣٩
خان الخليلي	٤٧
القاهرة ٣٠	٥٥
قصر الشوق	٦٣
السمَّان والخريف	٧٣
دنيا الله «١٩٦٨م»	٨١
ميرامار	٨٧
السراب	٩٥
ثرثرة فوق النيل	١٠١
صور ممنوعة	١٠٩
السُّكَّرية	١١٥
الشحات	١٢٥
الحبُّ تحت المطر	١٣٣
الكرنك	١٤١
الشيطان يعظ	١٤٩

أهل القمة ١٥٥
وكالة البلح ١٦١
أيوب ١٦٧
الخادمة ١٧٣
دنيا الله «١٩٨٥م» ١٧٩
شهد الملكة ١٨٥
المطارد ١٩٣
التوت والنبوت ١٩٩
الحب فوق هضبة الهرم ٢٠٥
الحرافيش ٢١١
الجوع ٢١٥
وصمة عار ٢٢١
أصدقاء الشيطان ٢٢٧
قلب الليل ٢٣٣
ليل وخونة ٢٤١
نور العيون ٢٤٧
سمارة الأمير ٢٥٣
فيلموجرافيا نجيب محفوظ ٢٥٩
صور من الأفلام ٢٨٧

قبل أن نقارن

شكرًا نجيب محفوظ!

فقد أتاحت لي الفترة التي قمت فيها بإعداد هذا الكتاب، أن أعاود قراءة إبداعك الجميل، مرَّةً واحدة، في فترة متقاربة، وأن أشاهد الأفلام المأخوذة عن بعض هذا الإبداع، من روايات وقصص قصيرة؛ مما جعلني أعايش عالم الكاتب البالغ الاتساع، رغم ضِيق المكان فيه، وذلك من خلال شخصيَّاته، والأماكن التي يعيشون فيها، والمصائر التي تنتظرهم، بالإضافة إلى مواقفهم من الحياة، والكون، والمسائل القدريَّة.

جاءت فكرة هذا الكتاب، من خلال اهتمامي بالمقارنة دومًا بين النصوص الأدبية، والأفلام السينمائية المأخوذة عنها، سواءً في الآداب العالميَّة أو المحليَّة، وهو أمر مُهمٌّ للغاية؛ حيث لاحظت دومًا أن الكثيرين من المُهتمين بالسينما المصرية، ومنهم نقاد، لا يقرءون الآداب إلا قليلًا، وأن أدباء ينظرون إلى السينما في بعض الأحيان، نظرةً دُونيَّة، فلا يتابعون الجديد منها، وإن كان بعض الأدباء قد صاروا نجومًا في السينما بفضل إبداعاتهم؛ لذا فإن الدراسات المقارنة الحقيقية بين الآداب والسينما قليلة للغاية، رغم هذا الكمِّ الكبير من الأفلام الجيدة، والمتميزة المأخوذة في كل أنحاء الكون عن الأدب. مهما قِيل إن الفيلم صورة، فهو أيضًا قصة وحوار.

وكم قِيل في هذه العلاقة بين الفيلم والنَّص الأدبي، وكم نُوقِشت مسألة الالتزام، أو الخروج عن النَّص الأدبي، وقد كانت أعمال **نجيب محفوظ** هي الأكثر جدلًا في هذا الأمر، ليس فقط لأن أعمال الكاتب كانت الأكثر أهمية، ولكن أيضًا لأن محفوظ هو أقدم الروائيِّين ارتباطًا بالسينما، سواءً ككاتب سيناريو منذ بدايته عام ١٩٤٧م، أو منذ أن تم الانتباه إلى إنتاج رواياته، عام ١٩٦٠م، وحتى الآن. فليس هناك أديب آخر ظلَّت له هذه العلاقة

بالسينما طوال هذه السنوات الطويلة، بالإضافة إلى أنه تعاون في كتاباته للسيناريو مع أبرز المُخرجين، وفي مُقدِّمتهم **صلاح أبو سيف**، الذي كان يفخر دومًا أنه علَّم نجيب محفوظ حِرفيَّة كتابة السيناريو.

لذا فإن مناقشة مسيرة محفوظ في السينما، ستظل أمرًا متجددًا في مسألة الدراسات والبحوث السينمائية، خاصةً المقارنة منها.

وقد لفتت هذه العلاقةُ الكثيرَ من الباحثين، فقدَّموا العديد من الدراسات والمقالات في هذا الشأن، ولعل الموسوعة التي أعدَّها الدكتور **مدكور ثابت** عن نجيب محفوظ والسينما في أكاديمية الفنون، تكشف قوة هذه العلاقة، رغم أنه ليس كل ما كُتب عن الكاتب والسينما مرصود في هذه الموسوعة. كما أن الكتب التي تناولت إبداع محفوظ في السينما لم تتوقف إلا عند أفلامٍ بعينها؛ حيث بدا إلى أيِّ حدٍّ صار من الصعب على أيِّ باحثٍ أن يرصد هذه العلاقة.

ومن هنا جاء شكل الكتاب الذي نقدِّمه اليوم عن العلاقة بين الفيلم والرواية عند الكاتب، أو بشكلٍ عام بين النَّص الأدبي، أيًّا كان روايةً أو قصةً قصيرة، وبين النَّص السينمائي، إنه كتاب مقارنة في المقام الأول بين الطرفين؛ الفيلم، الرواية. وبالعكس. هو قراءة لكلا النَّصَّين معًا؛ أيْ قراءة النَّصِّ السينمائي، مع أصله النَّصِّ الأدبي، ماذا لفت كاتب السيناريو في النَّصِّ الأدبي؟ وماذا توقف عنده؟ وماذا حذف من النَّص؟ ثُم إضافات السيناريو؛ حيث لُوحِظ أن هناك كُتَّاب سيناريو تعاملوا مع النَّصِّ الأدبيِّ بالتزام واضح في أفلامٍ عديدة، منها «**اللِّصُّ والكلاب**»، و«**أهلُ القمة**»، و«**الحبُّ فوق هضبة الهرم**»، و«**بين القصرين**»، وبدرجاتٍ مختلفة في «**السمان والخريف**»، و«**الطريق**»، و«**السُّكَّرية**»، و«**الحبُّ تحت المطر**»، و«**ميرامار**»، و«**القاهرة ٣٠**»، و«**الحرافيش**»، وراحت أفلام أخرى تأخذ بعض السطور أو الفصول، مثل «**الخادمة**»، و«**نور العيون**»، و«**وصمة عار**»، و«**ليل وخَوَنة**»، بينما من الصعب جدًّا أن نرى أيَّ علاقة بين أفلام كتب في أفيشاتها أنها مأخوذة عن نجيب محفوظ، دون أن تكون مأخوذة حقيقةً عن أيٍّ من أعمال نجيب محفوظ، مثل «**الشريدة**» **لأشرف فهمي**، و«**أميرة حبي أنا**» **لحسن الإمام**، و«**فتوَّات بولاق**» **ليحيى العلمي**، و«**المذنبون**» **لسعيد مرزوق**.

لذا، فإننا توقَّفنا عند المقارنة بين النَّصِّ الأدبي، والسينمائي، وعندما لم نجد أيَّ شيء لا يستدعي لا المقارنة، أو التحليل، مثل الأفلام السابقة الذكر، التي استبعدنا الحديث عنها تمامًا، تجاهلنا الكتابة والمقارنة عن هذه الأفلام، فمثلًا بالبحث عن الأصل الأدبي لفيلم «فتوَّات بولاق»، فإن معركةً مفتعلةً قد قيلت في بداية الثمانينيَّات أن الأصل هو

«**الشيطان يعظ**»، علمًا أن هذا الاسم هو للمجموعة، وليس للقصة المأخوذ عنها الفيلم، وقد قِيل آنذاك إن القصة بِيعَت مرَّتين، كما ادَّعى البعض أنها مأخوذة من إحدى قصص «**أولاد حارتنا**»، وهذا ليس صحيحًا، كما أن البعض ذكر أن الفيلم مأخوذ من الحكاية رقم «٢٢» في رواية «**حكايات حارتنا**»، وبقراءة الحكاية التي لا تزيد عن صفحتين، اتضح أنها لا علاقة لها بقصة الفيلم، والأرجح أنها مأخوذة من «**الشيطان يعظ**».

أمَّا «**أميرة حُبي أنا**» فالفيلم مأخوذ عن واحدة من قصص «**المرايا**»، وهناك تشابهٌ واهٍ للغاية بين بطلة القصة وبين أميرة، كما أن كاتب السيناريو **أحمد صالح** قد كتب سيناريو مختلفًا تمامًا عن أقصوصة «**الشريدة**»، المنشورة في أول مجموعة قصصية للكاتب باسم «**همس الجنون**» عام ١٩٣٩م، وقد كتب مقالًا في أخبار اليوم حول هذه الظاهرة، بعد أن كتبت عن الفيلم بمناسبة تكريمه في مهرجان الإسكندرية عام ٢٠٠٩م.

إذن، فهذا كتاب قوامه الأساسيُّ هو المقارنة بين النَّصَّين، دون الرجوع إلى أيِّ مراجع أخرى وبشكلٍ متعمَّد، سوى النَّصِّ الأدبيِّ كقراءة، والفيلم كمشاهدة، كما لن نرجع إلى ما كان يردِّده محفوظ عن عدم تدخُّله في الفيلم، باعتباره وسيلةً مختلفة، ونحن لم نرَ في العالم كاتبًا يتدخَّل بالمرَّة في حذف أو إضافة لفيلم مأخوذ عن رواية أدبية له؛ فالكاتب لم يشارك قطُّ في كتابة أيٍّ من الأفلام المأخوذة عن نصوصه الأدبية، ولا نعلم ماذا كان سيئول إليه النصُّ لو قام بذلك، لكننا نذكر أن كُتَّابًا عديدين تركوا زميلهم محفوظ يكتب لهم سيناريوهات أفلام مأخوذة عن قصصهم، مثل **إحسان عبد القدوس**، في «**أنا حُرة**»، و«**بئر الحرمان**».

ولعل تدخُّل أيِّ كاتب في روايته قد تجلَّى بشكل واضح في تجربة **صبري موسى**، وهو يقوم بكتابة سيناريو فيلم «**حادث النِّصف متر**»، فبدا كأنه يكتب سيناريو لرواية مختلفة تمامًا عن روايته. والأمر يحتاج إلى بحوثٍ عديدة عن السينما في كل أنحاء الدنيا.

ومن هنا، نقدِّم هذا الكتاب، الذي يعتمد على قراءة ومقارنة النَّصَّين معًا؛ النَّص الأدبي والنَّص السينمائي، كنوع من التسجيل، دون اللجوء إلى التأصيل أو التحليل؛ لأن هذا ليس دورنا في هذا الكتاب بشكل خاص.

في آخر الفصول، تعمَّدنا تقديم قائمتين لكافَّة البيانات عن الأفلام التي كتبها نجيب محفوظ مباشرةً إلى السينما، وأخرى عن الأفلام المأخوذة مباشرةً من نصوصه الأدبية، في أول تجميعة من نوعها.

محمود قاسم

بداية ونهاية

هذه رواية أُسرة، أكثر منها رواية مكان، كعادة روايات **نجيب محفوظ** التي كتبها في الأربعينيَّات، رغم وجود المكان الضيِّق الذي تعيش فيه هذه الأُسرة، والمكان هو الذي يحبس أبطاله بداخله، ويكون جزاء مَن يتمرَّد على المكان، أن يدفع الثمن غاليًا، بالموت في المقام الأول مثلما فعل حسنين، من خلال أخته التي دفعت للانتحار، نفيسة.

يبدو أبطال الرواية في الفصول الأولى أصغر سنًّا من الممثلين الذين جسَّدوا هذه الأدوار، خاصَّةً حسنين كامل علي وأخيه حسين، اللذين جُسِّدا من خلال **عمر الشريف** (مولود عام ١٩٣١م)، و**كمال حسين** (مولود عام ١٩٢٥م)؛ فالمفروض أن الأول في الصفِّ الثاني، والثاني في الصفِّ الرابع الثانوي، أيْ إن عمر الأول يتراوح بين الرابعة عشرة على الأكثر، لكن الفيلم الذي بدأ بعد وفاة الأب بفترة، أقرَّ أن يكون أبطاله في سنِّ الطلاب، باعتبار أن حسنين سيتقدَّم إلى إحدى الكليَّات العسكريَّة عقب حصوله على التوجيهية، أمَّا الفصل الأول من رواية «**بداية ونهاية**» فيدور داخل المدرسة؛ حيث سيتم إخبار الشقيقين أن أباهما قد رحل.

في الرواية هناك إشارة إلى أن الأسرة تسكن شبرا، وليس هناك منطقة بعينها حسب أحداث الفيلم، وفي الفصل «٢» هناك وقائع وصول الولدين إلى البيت، وبعض مراسيم الجنازة والعزاء، وقد استمرت هذه الأجواء الكئيبة طوال الفصول الخمسة. كان — رحمه الله رحمةً واسعةً — رجلًا عظيمًا، فلا عجب أن تكون جنازته عظيمة مثله، ولقد امتلأت عطفة نصر الله بالمُشيِّعين من البيت إلى شارع شبرا.

إذَن فصفحات الرواية تصف الكثير من الأجواء الحزينة المرتبطة بموت موظَّف محترم لديه زوجة وأربعة أبناء، ومراسيم العزاء، ثُم صَرْف المعاش الصغير جدًّا، ونزول الأُسرة

من حالٍ إلى آخر، ثُم عودة الولدين للمدرسة لأول مرَّة عقب رحيل الأب، إلى أن نصل إلى الفصل «١٠»، حيث سيتم نقل الإقامة إلى الدَّور التحتاني؛ شقة أرضية بمستوى الفِناء، لا شرفة لها، ونوافذها مُطلَّة على عطفة جانبية تكاد تبدو منها رءوس المارَّة، وطبعًا محرومة من الشمس والهواء.

الفيلم الذي أخرجه **صلاح أبو سيف** عام ١٩٦٠م، كأول عمل مأخوذ للسينما عن رواية لنجيب محفوظ، يبدأ تقريبًا في هذا الفصل حيث يعود حسنين من المدرسة، والمشهد الأول في الفيلم يكشف أننا في عام ١٩٣٦م، وهذا هو حسنين يلتقي به أحد الجيران، ويوقفه كي يعزِّيه في وفاة أبيه معتذرًا أنه على سفر طوال شهرين؛ مما يعني أن بداية الفيلم قد بدأت بعد عشرة فصول من الرواية، وعندما يدخل الطالب المنزل، فإنه يصعد السُّلَّم كالمعتاد، ثُم يتوقف ويتذكر أن مسكنه الجديد في البدروم، فينزل في غضب، ويتوجه إلى المسكن، حيث تستقبله أخته نفيسة ساخرة، ويوجز السيناريو بعض ما فاتنا من فصول في الحديث عن سبب السَّكن في البدروم، وكيف وصل الحال إلى منتهى الانهيار بالأُسرة بعد رحيل عائلها بشهرين كاملين.

وعقب ذلك، تبدو الرواية والفيلم كأنهما يمشيان على الخطِّ نفسه، دون تغيير ملحوظ في النَّصَّين باعتبار أن لكل واحدٍ من الأبناء قصته وحياته، فتتناثر المشاهد عبر أربع قصص، تخصُّ كلًّا من حسنين وحسن ونفيسة، ثُم حسين حسب قوة تأثير كلٍّ منهم في الحياة، وقدرته على تحريك الأحداث من حوله. تبعد عشرة فصول من الرواية، ها نحن ذا نرى حسن يخرج من البيت، وقد تأنَّق ببدلة جعلته أقرب إلى الأفندية، فجلس عند المقهى، ولعب مع شركاء الجلسة، ونعرف أن حسن كان يغنِّي مع زملائه في المحطات الإذاعية الأهلية؛ لذا غنَّى في المقهى.

وقد قلَّص الفيلم دور الأم، فخَلَت من أيِّ حكاية خاصَّة بها، باعتبار أن الأبناء الأربعة هم خصوصيتها، وأنها تستمدُّ قصتها مما يحدث لكلٍّ منهم، أمَّا الرواية فقد توقفت عندها، وهي تنتقل من عدم العَوَز إلى الحاجة، فتبيع الأثاث، لكن هناك دائمًا تواجد للأبناء في الفصول التي تتحدث عنها، وقد حدث نفس الشيء في الفيلم، باعتبار، كما أشرنا، أن كاتب السيناريو هنا **صلاح عز الدين** لم يشأ أن يخرج أبدًا عن وقائع النَّص الذي كتبه المؤلِّف.

الفيلم دخل مباشرةً في تفاصيل علاقة نفيسة بسلمان ابن البقَّال، والتعرُّف على حالة الغاية والوسيلة التي يمتلكها حسنين؛ فهو لا يسأل أخته كيف دبَّرت النقود التي يأخذها منها، أو التي تشتري بها بعضًا من الطعام المتميِّز.

وكما أشرنا، فإن الفصول التالية من الرواية، تتلازم مع السيناريو المأخوذ عنها، باعتبار أننا أمام أربع حالات إنسانية، لكلٍّ منهم حكاياته، وهم جميعًا يعملون لمصلحة الأُسرة، ابتداءً من حسن البلطجي، ونفيسة التي ستصير عاهرة برغبتها أو بدافع العَوَز، وحسنين الذي أراد أن يركب طبقة اجتماعية أعلى منه، فانتبذ بهيَّة التي كم لهث وراءها فوق السطوح، أو بطلبه أن يخطبها، والإهانات التي تحمَّلها من أمِّه، وسخرية إخوته منه.

في الرواية، مثلما حدث في الفيلم، كل فصل يقوم بتتبُّع واحد من الأبناء، وهناك فصول تجمع بين أفراد الأسرة؛ فالفصل «١٣» مخصَّص كله لنفيسة، ثُم جاءت الفصول التالية لتجمع بين الأخوين حسنين وحسين اللذين سيعملان بالتدريس لابن فريد أفندي، الجار الموظف، الذي يعطف على العائلة التي سوف تُصاهره مرَّتين؛ الأولى حين يتقدَّم حسنين لبهيَّة، والثانية حين سيحاول حسين إصلاح خطأ أخيه، فيتقدَّم لخِطبة بهيَّة.

ومن فصلٍ لآخر، يعود الكاتب إلى نفيسة، ليتتبع قصتها مع سلمان، الذي سوف يمنحها من البقالة مقابل القُبلات، ثُم هو الذي سوف يصاحبها برغبتها إلى شقته، كي يُفقدها عذريَّتها، تمهيدًا لها أن تصير ابنة ليل، لتكون الشخصية الروائية الأولى في الرواية، رغم أنها دائمًا في دائرة الظلام، لا تكاد تلفت أنظار أحد؛ فهي مجرَّد شيء موجود في المنزل، لم تعرف لها صديقات، وقد صُدمت في تجربتها العاطفية الوحيدة، بل إنَّها سيئة الحظ، فحين تعمل عاهرة، فإنه سرعان ما يتمُّ القبض عليها، وهي تمارس هذه المهنة بشكلٍ فرديٍّ، وليس من خلال شبكة، ويكون سوء حظِّها الجديد أن أخاها ضابط في الجيش، ويتمُّ استدعاؤه ليشاهد فضيحةَ أخته، فيدفعها إلى الانتحار، ثُم ينتحر هو مثلها.

هذه الشخصية الدرامية المأساوية موجودة بشكل مكثَّف في السينما المصرية، ولذا كانت أولى نساء روايات نجيب محفوظ التي وجدت طريقها إلى الشاشة، وصارت نفيسة أكثر شهرةً من شخصيات حيوية في الفيلم، مثل حسن المليء بالتوقُّد، والذي جسَّده ممثل أعطى للشخصية توقُّدًا أكثر، لكن نفيسة ظلَّت هي الشخصية المحورية الرئيسة، رغم أن الممثلة **سناء جميل** لم يسبق لها أن مُنحت فرصة مماثلة طوال السنوات العشر التي سبق عملها في السينما قبل عام ١٩٦١م.

لذا فإن كاتب السيناريو وجد في نفيسة مُبتغاه، فالتزم بمساحة وجودها التي في الرواية، ولم يغيِّر من عالمها، ولم يختصر من حكاياتها، ولم يُضف من عندياته أيَّ حكاية، وجعل مصيرها السينمائيَّ مشابهًا تمامًا لما كتبه مؤلف الرواية.

وفي الفصول العشر الثانية من الرواية، هناك ربط دائم بين الأخوين حسنين وحسين، كأنهما كائن واحد؛ فهما يدرِّسان معًا لابن فريد أفندي، ويقوم الثاني بمراقبة الأول ويراجعه في نزقه تجاه موافقة بهية، وسيظلان هكذا إلى أن ضحَّى أحدهما من أجل الآخر، فاكتفى حسين بأن يتوقف عن التعليم من أجل أن يلتحق أخوه بالكليَّة الحربية. وهنا بدأ الانفصال الجسديُّ والرُّوحيُّ قبل أن يذهب كلٌّ منهما إلى عالمه؛ حسين إلى وظيفته في طنطا وعلاقته بالأُسرة التي أرادت أن تزوِّجه من ابنتها الصغيرة وآخر مَن تبقَّى للزواج، أمَّا حسنين فقد ذهب إلى الكليَّة وارتقى اجتماعيًّا، فدفعته طموحاته أن ينفصل عن بهيَّة من أجل أن يجرؤ على ركوب طبقة اجتماعية أعلى، فيتقدم لخِطبة ابنة اللواء، وكلما ارتفع بدأت علاقته الحميمة بأخيه تنفصل بشكل ملموس.

هذه الظواهر الموجودة في الرواية تمسَّك بها أبو سيف. ومن مظاهر الكتابة ما قاله المؤلِّف في الفصل «٢٥»: كان الشقيقان يجلسان حول المكتب كعادتهما كلَّ مساء، وكان حسنين يعتمد وجهه بيده غائبًا في أفكاره، تنمُّ نظراته وقضمه لأظافره من آنٍ لآنٍ على قلقه وتوتُّر أعصابه، وحسين نفسه لم يبدُ عليه أنه يجني ثمرةً تُذكر من نظره في كتابٍ مفتوحٍ أمامه، أمَّا آخر عهد حسنين بأخيه فقد جاء في الفصل «٨٤» على النحو التالي: «وسافر حسين، وانقضت أيام من فترة الانتظار التي دعاها حسنين بحدَّة تحت الاختبار، والتي عاناها في تجلُّد اضطراري، والأمل واليأس يتجاذبان، وقد أسف على سفر أخيه؛ لأنه كان يفضِّل، بلا شك، أن يتلقَّى ردَّ **أحمد بك يسري** وهو غير بعيد عن مشورته، كان في الحقيقة يأنس إلى مشاورته وإنْ غلب عليه الاستبداد برأيه والاندفاع وراءه، على أن إقدام حسين على الشُّروع في الزواج كان قد ترك في صدره راحة.»

إذن، فإذا كان نجيب محفوظ، قد أعلن دومًا أنه لن يتدخل في النُّصوص السينمائية التي تتحوَّل عن أفلامه؛ فالسبب أن أستاذه **صلاح أبو سيف**، الذي علَّمه فنَّ كتابة السيناريو، هو أول مَن أخرج له إحدى هذه الروايات فيلمًا، بدا متقاربًا إلى حدٍّ كبير مع النَّص الأدبي، وهل كان لمثل هذا الكاتب الذي كتب للسينما طوال ١٤ عامًا قبل عرض «**بداية ونهاية**» سوى أن يبتهج، وهو يرى نصَّه الأدبيَّ ملتزمًا به إلى حدٍّ أقرب إلى الكمال في فيلم أخرجه أستاذه؟ حيث بدا **صلاح عز الدين** كما أشرنا بالغ الإخلاص للنَّص، حتى الفصل الخاص بعيد الأضحى، ونزول أُسرة فريد أفندي بسلَّة اللَّحم وهدايا العيد، فإن السيناريو كُتب بشكلٍ مُبهج، مليء بالحيوية، وتمَّت الاستعانة بحوار محفوظ المُتدفِّق، بعد تحويله إلى العامية.

إذَن فالفيلم أقرب في مشاهدته إلى قراءة النَّص، مع احتفاظ صلاح أبو سيف بالتفاصيل الخاصَّة به التي لم تأتِ لا في الرواية، ولا في السيناريو، ويبدو ذلك واضحًا في الرمز الديني الموجود على حوائط المنزل، وأيضًا فوق جدران البيت المُقابل في الحارة، وأيضًا في لافتات الاحتفال بالأعياد؛ مما يؤكد أن هذا الرمز، أو الدلالات، قد استخدمها المُخرج دون الكاتب، ليعبر أكثر عن حالة أبطاله، وعلى سبيل المثال، فإن هناك لوحةً خطيَّة مكتوب عليها: «**الصبر مفتاح الفرج.**» موجودة في غرفة بهيَّة، حتى إذا دخلت الغرفة في أشدِّ حالات اليأس، انقسم الكادر بشكلٍ غير محدَّد، ورأينا اللوحة كأنها تخفِّف من عبء الفتاة، وذلك كدلالة على استخدام الرمز بشكلٍ عام عند المُخرج، وهناك أيضًا عبارة: «**اتَّقِ شرَّ مَن أحسنت إليه.**» في محلِّ البقالة، حين يأتي حسن لمساومة صاحب المحل، مُقابل إحياء حفل زفاف ابنه سلمان، أمَّا بيت المأذون في طرف الشارع، فهناك مكتوب بخط كبير: «**الله. محمد. منزل المأذون.**» ومثل هذا النسيج قام المُخرج بنسجه، ولم يُذكر قطُّ في الرواية، وهذا هو الفارق بين الكلمة والصورة أو الأدب والسينما، وعلى سبيل المثال، فإن الفصل «٢٩» يبدأ كالتالي: «وجاء عيد الأضحى فجذب أفكار الأسرة وعواطفها إلى وادٍ واحدٍ تلتقي فيه ذكريات الأمس واليوم. واجتمعت الأُسرة ليلة الوقفة في الصالة، حتى حسن كان بينهم.»

أمَّا الفيلم، فقد أشار لنا إلى عيد الأضحى من خلال لافتة عليها إشارة حول العيد، بشارع شبرا، ثُم بدأ المشهد الخاص بالعيد في البيت، وقد كان صلاح أبو سيف دومًا مغرمًا بعيد الأضحى، سيقدِّم شعائره في أفلام مثل «**لك يوم يا ظالم**» عام ١٩٥١م، وفيما بعد في «**المُجرم**» عام ١٩٧٧م، لكنه هنا لم يتوقف عند العيد إلا من خلال ما كتبه محفوظ في المشهد.

إذَن مشاهدة الفيلم هي قراءة أمينة للغاية للرواية، مع استبعاد ما أشرنا إليه، كما أن قراءة الرواية بمثابة مشاهدة جيِّدة للفيلم، مع اختلاف إيقاع السينما، مثل المشاهد المتلاحقة التي عرفت فيها نفيسة من أخيها أن سلمان سوف يتزوج؛ فهي تستغرق قُرابة سبع دقائق حتى يبدأ الفرح، أمَّا هذه المشاهد التي تبدو سريعة الإيقاع قياسًا للرواية، فقد استغرقت قُرابة عشرين صفحة، في طبعة الرواية الصادرة عن سلسلة الكتاب الذهبيِّ لعام ١٩٥٦م؛ مما يعني أن الفيلم المُتماسك الإيقاع كان بمثابة اختصارٍ ملحوظ.

إذن فالفيلم سار مع الرواية، يتحرك مع الزمن، يكبر الأولاد، ويحصل حسين على البكالوريا، حيث يقوم بالتضحية، ويعمل موظفًا بمدرسة طنطا الثانوية، وتصير غرفة

الإخوة من الآن حجرة حسنين وحده. وقد اهتمت الرواية بالحياة الجديدة لحسين في طنطا، إلا أن السيناريو اختصر الكثير من هذه الوقائع دون أيِّ إخلال بها؛ مثلًا، لقد تجاهل الفيلم زيارة الأمِّ لابنها حسين في طنطا ذات يوم خميس. ولقد صار حسين في الفصول من «٤٤» إلى «٥٦» بمثابة الشخصية المحورية في الرواية، وهي صفحات كثيرة، اختصرها السيناريو باعتبار أن الشخصيات التي زاد الاهتمام بها في الفيلم هي حسنين وحسن ونفيسة، ويعني هذا أن نفيسة، في الفيلم والرواية، كانت تمارس البغاء، وقد بدا نجيب محفوظ كأنه يهتمُّ بشخصيَّتها ومسيرتها، فيركِّز عليها، ويلقي الضوء على كل ما تفعله لمرحلة، حتى إذا حصل حسنين على البكالوريا وطمع في الالتحاق بالكلية الحربية، أولاه محفوظ عناية خاصة، فها هو في الفصل «٥٨» يذهب لمقابلة حسن ويطلب منه المال. وقد خصص الكاتب فصولًا متتابعة للتعرف على ما فعله الابن الأصغر عقب حصوله على البكالوريا، وهذه الفصول هي: ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢ حتى يجتمع الأخَوان حسين وحسنين في الفصل ٧٣، ٧٤، ٧٥، أيْ إن المؤلِّف قد أعطى اهتمامًا كبيرًا لحسنين الذي التحق بالكليَّة الحربية وتخرج بعد سنة واحدة من الالتحاق بها. وقد زار أخاه حسن في هذه الفترة مرتين؛ الأولى كي يطلب منه النقود للالتحاق بالكليَّة، والثانية كي يطلب منه الابتعاد عن سلوكه الإجرامي. وقد تعمَّد محفوظ أن يُبعد شخصياته الرئيسة الأخرى في هذه الفصول المذكورة، سواءً حسن الذي لم نعُد نعرف عنه شيئًا إلا من خلال أخبار تأتي عنه، أمَّا نفيسة فقد خصَّص لها المؤلِّف الفصل «٦٠» فقط، أمَّا الفيلم فهو بالطبع غير مُرقَّم المشاهد أو الأحداث، مثل الرواية، حتى تأتي النهاية المعروفة التي لا تتغير قيد أنمُلة بين الفيلم والرواية؛ حيث وجد كاتب السيناريو أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان، فالتزم بأن يقتل الفيلم بطلَيه مثلما فعل المؤلِّف، حيث جاء على لسان المؤلف: وبلغ الوضع نفسه من الجسر فارتفق السُّور، وألقى ببصره إلى الماء تتدافع أمواجه في هياجٍ واصطخاب، وأحنى رأسه من الفكر: إذا أردت لن أصرخ، فلأكُن شجاعًا ولو مرَّةً واحدة، ليرحمنا الله.

اللص والكلاب

تبدأ أحداث الرواية بخروج **سعيد مهران** من السجن مرَّةً أخرى يتنفس نسمة الحرية، وبذلك فإن هناك ما لا يقرب من خمس عشرة دقيقةً من بداية الفيلم، لم يأتِ ذكرها في الرواية إلا عرَضًا؛ حيث شاهدناها بالتفاصيل، أولًا قبل نزول العناوين، ثُم بعد نزول العناوين، وسعيد مهران جالس في عربة الترحيلات متوجهًا إلى السجن.

البداية، أن سعيد مهران، وصبيَّه **عليش** يستعدان لعملية سرقة جديدة من سرقات المنازل، يبدو سعيد في المقدِّمة، ثُم يتسلل إلى البيت، باعتبار أن صبيَّه سوف يحميه، لكن هذا الأخير يذهب إلى أقرب مكان لتليفون، ويبلغ الشرطة بحادث السرقة، وعليه فإن كل ما رأيناه قبل خروج سعيد من السجن هو من إضافات كاتب السيناريو **صلاح عز الدين**، وذلك ابتداءً من صعود اللصِّ سُلَّم السجن ودخوله الزنزانة، والشخصيات الموجودة في السجن ابتداءً من زميله **صلاح منصور** الذي عقد معه صداقة عميقة وودعه قائلًا: «كلها ٢٨ سنة وأحصلك.» وفي السجن يتعلم سعيد مهران الخياطة، كما أنه يواصل القراءة بالجلوس في المكتبة، كما أنه ينتظر لحظة الإفراج، وهو يعُدُّ الأيام والساعات والدقائق مردِّدًا: «كل دقيقة منهم بتمر بتحرق في دمي.» كما أن هناك علاقة دائمة بين سعيد مهران والنافذة، وهو أمرٌ سوف يتكرر في منزل نور قبل أن تبدأ المطاردات الأخيرة، فهو يقف عند نافذة السجن ويتذكر نبوية، وكيف استقبلا معًا، ذات يومٍ، ظهور الهلال الجديد «هلَّ هلالك شهر مبارك»، وفي السجن تأتي العاهرة نور لتسأل عنه، وتخبره أن عليش ونبوية قد خانا العهد معه، وأنها تزوجته؛ مما يسبِّب له الصدمة، وينتظر لحظة الإفراج كما أشرنا.

هذه الأحداث وغيرها بالتفصيل لم يأتِ ذكرها في بداية الرواية، وهكذا فإن كاتب السيناريو اختار بدايته، أمَّا محفوظ الذي استوحى أحداث روايته من حياة **محمود أمين سليمان** السفاح، فإنه بدأ روايته منذ لحظة الخروج من السجن، صحيحٌ أننا عرفنا

ما فعلته زوجته به، وأن صبيَّه **عليش** قد وشى به وأدخله السجن، ثُم تزوج من امرأته وعاش في شقته، ومعهما ابنته الوحيدة **سناء** التي ستظل تؤرِّقه بوجودها مع مَن قاما بخيانته.

لذا فإن الفيلم لم يشأ أن يلجأ إلى الفلاش باك، إلا من خلال تذكر سعيد لماضيه مع نبوية التي تزوجها، وأنجبت منه، وبدا عليش كأنه ظلُّهما. وفي الرواية نفهم أنه قضى في السجن أربعة أعوام، وأنه سيقف عما قريب أمام الجميع متحدِّيًا.

من الأحداث الأولى أيضًا قبل خروج سعيد من السجن تذكُّره لوظيفته السابقة في المدينة الجامعية، وصداقته للطالب **رءوف علوان** الذي علَّمه كيف يقرأ، وكيف يدافع عن حقِّه، وأن العبرة بالخواتيم، فدافع عنه وهو يسرق.

أيْ إن سعيد مهران الذي خرج من السجن كي ينتقم ممَّن خانوه ليس لصًّا عاديًّا؛ إنه إنسان مثقف، يعي الدنيا، وهو كما سيردِّد في الفيلم أن لكل إنسان مهنته التي يرتزق منها، لذا فإن السرقة هنا «عمل». ويعطيه الفيلم الحقَّ فيما يفعله، طالما أنه يتسلل إلى فيلات الأثرياء، مثلما حدث قبل القبض عليه، ومثلما سيفعل مع رءوف علوان بعد أن أعطاه الجنيهات العشر.

هذا هو سعيد مهران، الذي سيردد في الفيلم حوارات مليئة بالفلسفة والرؤى الحياتية حول العدالة الإنسانية والحياة والموت، وهي عبارات، كما سنرى، غير موجودة بنفس الكثافة في الرواية.

رواية «**اللص والكلاب**» هي أول رواية يكتبها محفوظ في مرحلة التحول التي سار فيها على نهج كُتَّاب الرواية الأمريكيين الذين سبقوه، وخاصة **جيمس كان**، **وأرنست هيمنجواي**؛ حيث يعتمد على الحوار أكثر من اعتماده على الوصف، ورغم ذلك فإنه لم يتخلص من أسلوبه القديم عند أول كتابة، فهذا هو سعيد مهران حين يخرج من السجن، يحاور نفسه حوارًا طويلًا عن أحواله، وهو أطول حوار من نوعه في الرواية، فهو في طريقه إلى منزله القديم يتحدث إلى سناء في أعماقه والشوارع تدفع به إلى هدفه المنشود، حتى إذا وصل استقبله **المعلم بياظة**، وهنا فقط تبدأ الرواية والفيلم في التطابق، فهو مشهد مؤثر للغاية لرجل يخرج من السجن، يبحث عن ابنته، ويعود إلى بيته ليجد صبيَّه وقد احتله كله؛ الزوجة السابقة، والابنة التي لا تتعرَّف عليه، والسخرية التي قوبِل بها من **المخبر حسب الله**، وأيضًا بقايا الكتب التي يخرج بها، ويردِّد عليش أن سناء قد بدَّدت الكتب، أيْ إنه لم يخرج بشيءٍ سوى الحسرة، أمَّا الخائنان فهما ينعمان بالمكان، والابنة وبما فعلاه.

تم تحويل كل هذا الفصل الأول إلى الفيلم، كأننا أمام سيناريو جاهز، فعليش قد استولى على ثروة سعيد التي كوَّنها من السرقة وأنكر وجودها في المحكمة، وينتهي المشهد والفصل بخروج اللصِّ منكسرًا، لم يحصل على شيءٍ سوى عبارة مليئة بالسخرية: «أكنت تسرق فيما تسرق الكتب؟»

أول شخص ذهب إليه سعيد مهران، هو **الشيخ علي الجنيدي** الذي يعيش في حوش كبير غير مسقوف، مَسكن بسيط كالمساكن في عهد آدم، وهو صديق قديم لأبيه؛ مما يعكس الخلفية الدينية التي تربَّى عليها سعيد. وفي الفيلم جملة حوارية رائعة، لم ترِد بالرواية: «لقد خرجت من السجن الصغير إلى السجن الكبير.» وإن كان الشيخ ردَّد كلماتٍ صوفيَّة لها أكثر من معنى في الرواية مثل: «أنت لم تخرج من السجن.» وهنا يطلب سعيد الإقامة في الحوش، فيرفض الشيخ، ويكون رد الشيخ في الفيلم والرواية: «توضَّأ واقرأ.» يقصد المصحف، وهو يكرِّر هذه الجملة خمس مرات، وفي السطور الأخيرة من الفصل الثاني يتذكر كيف رأى نبوية ذات يومٍ وهو عائد من بيت الطلبة، وتفهَّم أنه كان ينام أحيانًا في هذا الحوش.

كل الرواية إذَن تدور بعد خروج سعيد من السجن، وفي الفصل «٣» يذهب اللصُّ إلى «**جريدة الزهرة**» حيث يعمل رءوف علوان، وبه من الأمل أنه أهمُّ ما لديَّ في هذه الحياة التي لا أمان لها، بعد أن نعرف أنه بات ليلته في الحوش، ويعرف أن رءوف لن يكون بالجريدة قبل ساعات: «هل يفكر في مثلك يا سناء؟» ويصف الكاتبُ الصحفيَّ على أنه كان في شبابه صوتًا مدوِّيًا للحرية، هو الصديق والأستاذ وسيف الحرية المسلول، و«سيظل كذلك». وانتظره أمام بيته، وهنا تشابهٌ ملحوظ بين الفيلم والرواية؛ طريقة الاستقبال، وكيف قام بتوديعه بعد أن حاول سعيد سرقة المنزل، عقب لقاء بارد منحه إياه عشرة جنيهات.

في هذا القلق تبدو المسافة طويلة بين الأستاذ والتلميذ. كيف تغير علوان الذي رفض أن يجد له وظيفة في الجريدة، وقد خصَّص المؤلف لهذا اللقاء العاصف فصلين كاملين، قبل أن يخرج اللصُّ إلى عالمه منكسرًا مثلما انكسر عقب لقائه بكلٍّ من عليش ونبوية.

أعطى هذان اللقاءان للصِّ التبرير أن يفعل ما يجده الأفضل فيما بعد؛ أن يطلق النيران على عليش وزوجته، ثُم على رءوف علوان، وفي كل مرَّة سيقتل شخصًا بريئًا لا جناية له فيما ارتكب الأوغاد.

يلجأ إلى **المعلم طرزان**، وهنا يبدو الفيلم، كأنه يسير موازيًا للرواية، يطلب منه مسدسًا، ثُم ستأتي **نور** لتَظهر في حياته مرَّةً أخرى، وتمنحه مسكنها للإقامة والمعاشرة،

وهو الذي سوف يستخدمها كأداة لأهدافه، كأنْ تدبِّر له المسكن، وهو العاطل الذي لا يعمل، واتخاذه من المسكن مقرًّا لعملياته، وأيضًا لسرقة سيارة تركبها مع أحد الزبائن، ولتدبير قطعة قماش كي يطرِّز منها بزَّة ضابط.

في هذه السنوات التي كتب فيها محفوظ هذه الروايات كان قد أصبح خبيرًا بكتابة السيناريو، ووضع أمام عينيه أنه يكتب روايات أقرب إلى السيناريوهات، مثل تلك التي سبق أن كتبها، وقد اتضح هذا في أسلوب كتابة وصياغة رواية «**أولاد حارتنا**»، ومَن يريد دليلًا على ذلك، فليقرأ الفصل «٥» من رواية «**اللصُّ والكلاب**»؛ حيث بدا أن النصَّ بالغ السهولة لأيِّ كاتب سيناريو، ومن حسن الحظ أن الكثير من هذه السيناريوهات وقعت بين أيدي كُتَّاب موهوبين، استفادوا كثيرًا من النصوص، وأفادوها سينمائيًّا.

في الفصل «٧» وضع الكاتب بطله أمام هدفه الرئيسي؛ أن يقتل نبوية وعليش، وأن يصفِّي الحساب مع رءوف علوان. وقد اختصر، أو ألغى تمامًا، السيناريو الفصل الثامن الذي يدور فيه حوار بين اللصِّ والشيخ المتصوِّف، حيث اقتصر الفيلم على لقاءين فقط بين الرجلين. وفي الفصل التاسع، بعد أن انتقل سعيد للإقامة في بيت نور، فإن الحوار السينمائيَّ لم يستطع أن يفلت مما كتبه المؤلِّف بالنَّص؛ مما يعكس أن الكثير من كُتَّاب السيناريو للأفلام الأولى لمحفوظ كانوا أقرب إلى التقديس بالنسبة للنَّص، مثلما قالت نور: «أحطك في عيني وأكحل عليك».

أجمل ما في النصِّ السينمائي والأدبي هو ذلك الدفء في العلاقة بين سعيد مهران ونور؛ لذا فإن أغلب الشخصيات الأخرى ثانوية، بمَن فيهم رءوف علوان رغم حضوره، ولهذا السبب تم اختيار **شادية** لأداء الدور؛ فالمرأة تحبُّه، وتريده إلى جوارها، وهو شارد في حُلمه الكابوسي. ففي الفصل العاشر عاد سعيد إلى الوراء، وهو في بيت نور، يتذكر أيام الحُبِّ الأولى مع نبوية، وعندما تعود العاهرة من عملها يردِّد: أنتِ امرأة ولا كل النساء، ثُم «رقة قلبك لا يمكن أن تقاوم»، ورغم ذلك فإنه لم يحبَّها حُبَّه لنبوية، إنه فاتر نحوها.

في الرواية يبدو سعيد مهران أقرب إلى الروبوت المبرمَج للانتقام، أمَّا في الفيلم فقد تحوَّل إلى صاحب رؤية، فهو يقف عند النافذة يراقب المقابر القريبة، ويردِّد: «اللي يشوف المنظر ده يقول: إن اللي بيموتوا أكتر من اللي بيتولدوا. الدنيا ما بتهمدش أبدًا. هنا يتقابل القاتل والمقتول، العسكري والحرامي.»

ومثل هذا الحوار غير موجود في الرواية؛ حيث حرص محفوظ على العثور عن جذور بطله؛ عم مهران الكهل الطيب، بواب عمارة الطلبة، وعلاقته بالشيخ علي الجنيدي. وهناك

في الفصل «١١» يتصوَّر سعيد مهران مشهدًا لمحاكمته، ويتأخر ظهور هذا المشهد في الفيلم بعد أن يكون قد قام اللصُّ بقتل اثنين من الأبرياء، فيبدو لنا الجانب الفكري له وتبريره، حين يردِّد متخيِّلًا أمام القضاء: «يا حضرات المستشارين، أنا ح ادافع عن نفسي، رءوف علوان هو اللي علمني ضرب النار، البواب اتقتل عشان كان خدام رءوف علوان. ح افضل وراه لحد ما اخده معايا في تربتي.» ويقول أيضًا: «أنا الدموع اللي بتفضح صاحبها. لو تدوروا، تلاقوا كل اللي عندهم قلب مجانين.»

أراد كاتب السيناريو أن يُكسب بطله رؤًى في كل حواراته، رغم أنه لصٌّ، وأنه يعيش في بيت عاهرة لا تعرف هذا النوع من الفكر «في السجن كان عليَّ سجان، دلوقتي بقوا ألف سجان.»

وكما أشرنا، فإن هناك تطابقًا ملحوظًا بين الفيلم والرواية، لكن بطل الفيلم أعمق في رؤيته للحياة، كما أن الحركة بالفيلم أكثر بروزًا، فهناك أكثر من مطاردة، مثل محاولة سعيد مهران قتل خصمه الصحفي، والمطاردات التي انتهت بمقتل سعيد في الفيلم، وأن يسلم نفسه للشرطة في الرواية.

كشفت الرواية السبب في إصرار سعيد على قتل رءوف، فقد سكتت جميع الجرائد أو كادت، إلا جريدة «**الزهرة**»، والطريف أن نور في الرواية هي التي تردِّد عبارات أقرب إلى الأقوال المأثورة أو الرؤى: «الانتظار في الظلام عذاب.»

في الرواية، قام سعيد بتصفية حساباته مع المخبر الذي سخر منه وهو في بيت عليش عقب الإفراج عنه، فسلب منه المال ولطمه وعرف أن عليش سافر مع أسرته إلى وجهة مجهولة، وفي الليلة نفسها ارتدى بزَّة الضابط وأطلق الرصاص على الصحفي، ثُم عاد إلى نور مصابًا في ساقه، وقالت له: أنت لا تدري النافع من الضار. (ملحوظة: تغيرت بعض أسماء بعض الشخصيات الثانوية في الفيلم.)

وإذا كان الفيلم لم يتوقف عند انتقام سعيد من المُخبر، فإنه أضاف مشهدًا إضافيًّا عندما أصاب المرضُ نور، فنزل ليشتري لها الدواء ومعه الروشتة، وتعرَّف عليه الصيدلي فهدَّده بالسلاح، ونسي الروشتة عنده قبل أن يذهب لتكون بداية الدليل على مكانه.

في الفصول الأخيرة من الرواية اختفت نور دون أن تَظهر مرَّةً أخرى، وقد دلَّ الفيلم أنه تم القبض عليها؛ لأنها انتظرت زبائنها على الرصيف لوقتٍ أطول، ورأيناها في زنزانة القسم تقابل إحدى زميلاتها التي تحكي لها أن السفَّاح قاربت مدَّة حريته على النهاية، ومن بعدُ سوف نرى نور طليقة السراح، وتحضر المطاردة الأخيرة له، وتشهد مصرعه، وكل هذا ليس في الرواية، كما أن التفصيلات الأخيرة كلها من صنع السيناريو، أنْ تردِّد نور

أنها ذاهبة إلى الشارع «أنا ليا غيره!» ثُم يتعانقان بشدة كأنه الوداع، ثُم هناك المشهد الذي تأتي فيه صاحبة البيت مع ساكنٍ جديد، وهو هنا مختلف التفاصيل؛ مما يدفع بسعيد إلى الهروب قبل أن يأوي إلى الشيخ علي الجنيدي، ثُم إلى الجبل، حيث سيموت داخل مسجدٍ أثري.

أمَّا في الرواية فإن اللصَّ غادر البيت عقب منتصف الليل دون أن يسمع همسَ حذائه أحد، واتجه نحو قهوة طرزان، وفي الليلة التالية غادر البيت متسللًا عند منتصف الليل. تشابه الحوار الذي دار بين سعيد والشيخ عندما لجأ إليه للمرَّة الأخيرة «طوبى للدنيا إذا اقتصر أوغادها على ثلاثة.» والحوار في الفيلم مكثف عن الرواية، لكن هناك دائمًا أصواتًا في الخلفية، إلى أن يسمع سعيد أصوات كلام المطاردات فيهرب من الحوش، أمَّا الحوار فإنه يستمرُّ بين مأزوم ومطمئن.

في الرواية حاول سعيد مهران أن يقضي ليلته الأخيرة في مقهى المعلم طرزان، لكنه عاد إلى شقة نور باحثًا عن بدلة الضابط؛ حيث فوجئ بأن هناك مَن يسكنها، فعاد مرَّةً أخرى إلى الشيخ، وبدأت المطاردة الأخيرة قصيرة «سأقاتل حتى الموت»، ووسط القبور، مثلما سيحدث مع صابر الرحيمي في «**الطريق**»، تبدأ المواجهة الأخيرة «سَلِّم، وأعدك بأنك ستعامَل بإنسانية.» وهو في الرواية استسلم بلا مبالاة، أمَّا في الفيلم فقد أصرَّ أن يُطلق من مسدَّسه العديد من الرصاصات وهو يردِّد: «إيمان بمين؟ رءوف علوان، نبوية، وعليش، والا باللي حواليكي؟» ليبدو الحوار هنا، لأول مرَّة، غير منطقي، ثُم يحاول القفز من السور الجانبي، ولكن الرصاصة تُرديه.

السينما لا تغفر للذين قاموا بالقتل، أمَّا الرواية فرغم أن الأبرياء يموتون في نهايات روايات نجيب محفوظ، مثل **رشدي عاكف وعباس الحلو**، فإن القتلة قد يبقون على قيد الحياة حتى ولو من وراء الزنازين، مثلما حدث لسعيد مهران وصابر الرحيمي حتى وإن كان محمود أمين سليمان البطل الحقيقي للرواية، قد مات على يدَي الشرطة فيم يشبه الضحية.

زقاق المدق

لعلها الرواية الوحيدة في أعمال **نجيب محفوظ** التي يبدأ فيها الحديث عن طبيعة المكان، قبل أن يوغل بنا في عالَم الشخصيات؛ حيث إنه من المعتاد في أعماله أن يُدخلنا إلى الأشخاص الذين يعيشون في المكان، ومن خلال علاقة كل شخصية نستطيع التعرُّف على طبيعة المكان، لكن في رواية «**زقاق المدق**» تحدَّث الكاتب أنه كان من تُحف العهود الغابرة، وأنه تألَّق يومًا في تاريخ قاهرة المُعزِّ كالكوكب الدُّريِّ «أيَّ قاهرةٍ أعني؟ الفاطمية؟ المماليك؟ السلاطين؟ عِلْم ذلك عند الله وعند علماء الآثار.» ويختم المؤلِّف كلامه قائلًا: «ومع أن هذا الزقاق يكاد يعيش في شِبه عزلة عمَّا يحدِّق به من مسارب الدنيا، إلا أنه على رغم ذلك يضجُّ بحياته الخاصة؛ حياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ — إلى ذلك — بقدْرٍ من أسرار العالَم المُنطوي.»

وهذه البداية، لا يمكن أن تتحوَّل بالطبع إلى مقدِّمة في فيلم سينمائي، أمَّا الكاتب فإنه يظل أسيرًا لتعريف القارئ بالمكان بشكل تقليدي في كتابات محفوظ؛ حيث يميل إلى وصف المكان عندما تغيب شمس النهار عنه، لنتعرَّف على أهمِّ مكانين في الزقاق؛ صالون عباس الحلو، ودكَّان عم كامل بائع البسبوسة، ثُم يتحدث كالعادة عن أصحاب المكانين قبل أن يدخل في الحدوتة.

أمَّا الفيلم، فإنه يبدأ من المشاهد الأولى في تصوُّر مشاهد غير محددةٍ لمظاهر الحياة في حارة شعبية، ومنها رجل يدقُّ هاونًا كبيرًا، ورقص ديني على إيقاع الدُّفوف، ثُم نرى الشخصيات البارزة في الفيلم ابتداءً من الحلاق **عباس الحلو**، **والشيخ درويش**، **والمعلم كرشة**، ثُم **حميدة** تقف من خلف النافذة، وشخص يصرخ، ثُم معركة تنشب مع جندي بريطاني حاول مهاجمة حميدة في ساعة متأخرة من الليل، وسؤال من عباس الحلو: «إيه اللي طلعك من البيت دلوقتي؟» مما يعني ما تتمتع به حميدة التي لن تتوقف طوال الأحداث عن التقصُّع، حتى يُدخلها فرج إلى عالَم الليل.

أمَّا المكان الرئيسي في الفيلم فهو قهوة المعلم كرشة، وملامحها، والأشخاص الذين يمثِّلون عالمها، مثل **سنقر القهوجي** «**عبد المنعم إبراهيم**» الذي يتحرك بين عدَّة زبائن لنتعرَّف عليهم، ومنهم **حسين** ابن المعلم كرشة، وعباس الحلو، وحديثهم حول أهمية العمل **بالأرنس**، أو المعسكر الإنجليزي.

في الرواية، وفي الصفحات الأولى، يُدخلنا المؤلِّف إلى سُكَّان الزقاق الواحد تلو الآخر، ويصفهم لنا كلما أدخلنا إلى أحدهم، خاصةً المكان الثالث الموجود في الزقاق، وهو مقهى المعلم كرشة، ابتداءً من سنقر صبي القهوجي وشاعر الربابة، ثُم **الدكتور برشتي** الذي يرتدي الجلباب والطاقية والقبقاب، وهو دكتور أسنان لم يتخرَّج في أيِّ جامعة، ثُم المعلم حيث تدبُّ الحياة في المكان بعد غياب الشمس، ونتعرَّف كذلك على عدد كبير من الشخصيات التي لها علاقة بالمكان، مثل الشيخ درويش، والحلو، **وعم كامل**، وقد بدا الفيلم كأنه ملتزم بتقديم كافة هذه الشخصيات المرتبطة بالزقاق الضيِّق، حتى يأتي **حسين كرشة** ابن صاحب المقهى، عائدًا من **الأرنس** أو المعسكر البريطاني.

واستمر الكاتب يستعرض بانوراما المكان وأشخاصه قبل أن يبدأ في حَكْي قصة كلٍّ منهم على حدة، أو من خلال علاقاته بالآخرين.

الشخصية الأولى التي قدمها المؤلِّف بتاريخها وسماتها هي الشيخ درويش الذي كان مدرسًا في إحدى مدارس الأوقاف، بل كان مدرس لغة إنجليزية، ومثل هذا التقديم بمثابة معلومات سوف نجدها في منتصف أحداث الفيلم من خلال حوارٍ عابر.

أهمية النصِّ الأدبي أنه يقوم بتأصيل الشخصيات التي تسكن الزقاق، وهو لا يحدث أبدًا في الفيلم، ابتداءً من الشيخ درويش الذي كتب محفوظ سيرته في الفصل الأول، ثُم دخل إلى أمِّ **حميدة** التي وصفها الكاتب في الفصل التالي (هي أرقام وليست فصولًا.) وهذه سمة يتميز بها الأدب عن السينما، فلا توجد جملة واحدة في الفيلم تشير إلى تاريخ هذه المرأة الستينية، وهكذا مع شخصيات أخرى أهملها الفيلم، مثل **الست سنية**. أمَّا **حميدة**، فسوف نراها تقدِّم لنا بانوراما للأشخاص الذين تراهم حين تطلُّ على الزقاق من نافذتها، ابتداءً من **حسنية الفرانة، وعم كامل**، وبقية مَن ذكرناهم.

حرص المؤلِّف على تقديم أشخاص طوال عشرات الصفحات، فيما قدَّمه الفيلم في دقائق قصيرة، مثل لقاء حسين وعباس في حانوته، وكان كلما اقترب من حدثٍ قدَّم للقارئ سيرته الشخصية. وتبدأ أحداث الرواية في التدفُّق ابتداءً من هذا اللقاء الذي هو بداية أحداث الفيلم، حتى يتفرغ الكاتب للحديث عن حميدة وأمانيِّها، وسماتها في الفصل «٥». إلى أن تُفاجأ بعباس الحلو وراءها يتحدث إليها.

في الفيلم، بدأت أحداث أخرى، لم تُذكر في الفصول الأولى من الرواية؛ حيث رأينا مَن هو **زيطة** الذي سوف يُنعم على شخص بنعمة فقدان البصر، إنه صانع العاهات، وسوف يحدث هذا في الفصل «٧» من الرواية؛ علمًا بأنه في الفيلم صارت شخصية زيطة ثانوية.

حرص الكاتب أن يقدِّم كل شخصية، حسب ترتيبه الخاص؛ فالفصل «٦»، مخصص للمعلم كرشة، بما يعني أن الشخصية الرئيسة هي المكان، ينبثق منه الأشخاص الذين يقدِّمهم لنا الكاتب، قائلًا مثلًا: إن المعلم كرشة عاش عمره في أحضان الحياة الشاذة، حتى خالَ لطول تمرُّغه في ترابها أنها الحياة الطبيعية. هو تاجر مخدِّرات اعتاد العمل تحت جُنح الظلام، وبالطبع فالفيلم قد نزع هذه الصفة عن المعلم كرشة، وأكسبه بهجة وبساطة وحنو. وقد أكسبه الفيلم صفة عشق الشباب، وذلك من خلال حواره مع بائع شاب.

في الفصل «٧» انتقل محفوظ للحديث عن الفرن الذي تملكه **المعلمة حسنية** وزوجها **جعدة**، ثُم الخرابة التي يسكنها زيطة. وهنا يعرِّفنا النصُّ على صانع العاهات، وحياته، وصفات الرجل في الرواية تختلف تمامًا عن سمات **توفيق الدقن**؛ فهو جسد نحيل أسود، وقد أسهب النص في وصفه، بينما ألغى الفيلم شخصية البوشطي تمامًا.

في الفصل «٨» يسهب المؤلف في الحديث عن الوكالة التي يمتلكها السيِّد سليم علوان، والذي رأيناه في الفيلم مجردًا من هذه الوكالة، هو شخص عملاق **عدلي كاسب** تعبت منه الصحَّة والمال من وفرتهما، ولكنه في الرواية «خبير في مهنته، قادر على النهوض بأعبائها، ولم يكُن من حديثي النعمة الذين أنجبتهم الحرب»، وقد تحوَّل إلى شخصية مسانِدة في الفيلم، رغم أن الرواية خصَّصت له فصلًا بأكمله، وكان دائمًا متواجدًا في الأحداث، لا يظهر ويختفي فجأةً كما في الفيلم، بل هو دائم التواجد، وقد وصفه الكاتب وصفًا طيبًا؛ فهو جوَّاد كريم، وكان بيته كالقصور جمالًا وبناءً ونفاسةَ أثاث، وكثرةَ خدَم وحشَم، ولعل ما كتبه محفوظ عنه يجُبُّ ما كتبه عن الشخصيات الأخرى، بمن فيهم حميدة نفسها، أيْ إنه أخذ المساحة الأكبر من الاهتمام بالكتابة عنه.

إذن في النصِّ السينمائي صارت الحدوتة الأساسية حدوتة حميدة التي ضاقت بالزقاق، فهربت من فقره، أمَّا الرواية فهي عن نماذج من الأشخاص الذين يعيشون في جنباته، وعلى سبيل المثال فإن الفيلم أظهر أمَّ حسين على أنها شجرة الدر، التي تَظهر بشكل باهت عند اللزوم، قبل خروج ابنها من الزقاق، ثُم عودته متزوجًا فاشلًا، بعد إغلاق الأرنس، أمَّا الكاتب فقد تحدَّث عنها وعن علاقتها بزوجها وابنها حسين، فهي تطلب

زوجها لمحادثته، وتطلب منه أن يتوب عن الحشيش تاجرًا ومتعاطيًا، وهناك إشارة أنها تعرف نزواته الأخرى، ولمسها بشكل مباشر، وتحدِّثه عن الشابِّ التاجر الذي يقدِّم له الشاي بنفسه كأنه عاد صبيًّا كسنقر. وقد دار الحوار بين الزوجين واضحًا في الفصل «٩»، ويتركها المعلم كي تردِّد مشيرة إلى الفتى، أتشفق عليه من طول الانتظار؟ سترى عاقبة فُجرك يا داعر.

في الفصل «١٠» بدأت الحكاية في الرواية بعد أن قدَّم المؤلِّف شخصياته، وخصَّص لكلٍّ منهم مساحة لا بأس بها من التعريف، وقد جمع الفيلم كل هذا في مشاهد سريعة، فلم يُهمَّه سوى حكاية عباس وحميدة التي بدأت في هذا الفصل، فعباس يخرج وراء حميدة بعيدًا عن الزقاق نحو شارع الأزهر، فيتحدثان في شأن تحوُّله، إلى أن يلتحق بخدمة الجيش البريطاني، وهذا الفصل منقول شِبه كامل إلى السينما دونًا عن بقيَّة فصول الرواية.

أيْ إن النَّص السينمائي قد انتقى من الرواية ما يتعلق بحميدة وحدها، ثُم يتجاهل شخصيات أخرى، فحتى الفصل «١١» فإن مساحة ما كتبه المؤلِّف عن أمِّ حسين يزيد عمَّا كتبه حول حميدة، حيث ذهبت المرأة تشكو مجون زوجها إلى **السيد رضوان الحسيني**، ثُم يذهب هذا الأخير للقاء **المعلم رضوان** ليحدِّثه في أمر سلوكه، ويعني هذا أن كاتب السيناريو قد أهمل فصولًا كثيرة من الرواية، حيث تدور الفصول «١٢، ١٣» حول إصرار أمِّ حسين أن يبتعد زوجها عن الشابِّ الذي تذهب إليه، فتضربه بعد أن قالت له: «أنا ضرتك»، ثُم قيام المعلم كرشة بضربها، واشتعال مشاجرة بها كافة عبارات أبناء الأحياء الشعبية من قواميس شتيمة. وتنتهي هذه الفصول بإشارة الشيخ درويش إلى مسمَّيات هذه العلاقة.

هذا شرٌّ قديم يُسمُّونه في الإنجليزية Homosexuality، ولكنه ليس بالحب.

إذَن فالفيلم انتقى حكاية عباس الحلو وحميدة، ومسح فصولًا أخرى؛ لذا فإن اسم الفيلم تغيَّر في بعض طبعاته إلى حميدة، وتوقف كاتب السيناريو عند تطوُّر هذه العلاقة، ابتداءً من ذهاب المعلم كامل وعباس الحلو لِخطبة حميدة، حاملين معهما صينية بسبوسة من عمل الرجل العجوز. وفي النص الأدبي هناك إشارة أن عباس الحلو سوف يغيب عامًا أو عامين، وهي أمور لم يرِد ذكرها في الفيلم، ثُم يغادر إلى المعسكر البريطاني.

في الفصل «١٤» عادت أمُّ حسين للظهور مجددًا؛ مما يؤكد أنها البطلة الموازية لشخصية حميدة، وذلك حين تواجه ابنها الراغب في مغادرة الزقاق بحثًا عن وظيفة ورزق مختلف، ويشاركها في الموقف زوجها الذي يقف ضدَّ رحيل الابن. وفي النَّص الأدبي تبدو

الزوجة مليئة بالتسلُّط وقوة الشخصية؛ فهي تقول لزوجها: «دعوتك لتعلِّقه لا لتشتمني.» أما المرأة في الفيلم فهي سلبية تتقبل أن يشتمها، وأن يسخر منها، فهو يخاطب ابنه قائلًا: ولماذا لا تتزوج بنت كلب كما فعل أبوك، فتردَّد: «الله يرحمك يا أبي كنت فقيهًا وقورًا.»

ومثلما نسج السيناريو شخصية أمِّ حسين، فعل الأمر نفسه مع **الست سنية عفيفي** صاحبة الفرن، فتم إلغاء الفصل الذي ذهبت فيه أمُّ حميدة إلى بيت سنية كي تعلن لها عن وجود عريس سيتقدم لها، وتعدد لها صفاته، أما في الفصل «١٦» ففيه يأتي شحَّاذ غير موفق إلى زيطة كي يبحث له عن عاهة تزيد من رزقه في الشِّحاذة، وقد وصف الكاتب في إبداعٍ هو الفريد من نوعه عالَم صانع العاهات من خلال حوار طويل.

ومثلما اختارت أمُّ حميدة عريسًا للست سنية عفيفي، فإنها فيما بعد اختارت ابنتها بالتبنِّي حميدة لتكون عروسًا للسيِّد سليم علوان. ثُم تبدأ الرواية بدايةً ثانية في الفصل «١٩» بحفلات انتخابية، وظهور **القواد فرج** في حياة حميدة.

بظهور فرج بدأ الخروج بشكل رسمي من زقاق المدق، فالرواية التي لم تصف كيف عاش الحلو في الأرنس، بينما قام كاتب السيناريو بكتابة بعض المشاهد التي تصوِّر حياة عباس في المعسكر.

إذن ففرج هو الذي سيقوم بإخراج حميدة من الزقاق، وعليه فإن الرواية ستجد لها أماكن جديدة، مثلما حدث في الفيلم؛ حيث إن المكان الأبعد في الفيلم والرواية كان هو شارع الأزهر الذي خرجت إليه حميدة يتبعها الحلو كي يسألها الخِطبة.

لم يكُن الخروج إلا تدريجيًّا، بدأ بذهابه وراءها، ثُم بقراره عدم العودة إلى القهوة حتى لا يثير الشبهات، وقد صوَّرت الرواية والفيلم حميدة على أنها على أتمِّ الاستعداد لهجر هذا الزقاق، لكنها لم تسلم جسدها بسهولة إلا بعد أن استخدم فرج كافة أساليب إغوائها، وبدا في البداية بمثابة الذئب الجنتلمان الذي يعرف متى سينقضُّ على فريسته. وقد بدا كاتب السيناريو كأنه لا يستطيع أن يتجاوز حلاوة الحوار عند المؤلِّف، فاستخدم نفس الجمل الحوارية بعد أن أكسبها المنطوق العامي، وتبدو حميدة هنا ذات طبع حامٍ، ويبدو السيناريو ملتزمًا تمامًا بكل ما جاء في النَّص.

فرج يتعامل بالمنطق الشعبي «**اصبر على الأرز**»، وهو يقول لنفسه: مليحة بلا أدنى شك، وهيهات أن يكذبني ظني؛ فهي موهوبة بالفطرة، هي عاهرة بالسليقة، وسوف تكون نادرة المثال.

وبالخروج الأول لحميدة من الزقاق خرجت الرواية والفيلم أيضًا من المكان الضيق إلى اتساعٍ أكبر: «وقطعت المدقَّ لآخر مرَّةٍ لا تنوي على شيء، وسارت من الصنادقية إلى الغورية، ثُم انعطفت صوب السكة الجديدة، وتقدَّمت في خطواتٍ متمهِّلة، وأرسلت بصرها بعد ترددٍ وإشفاق.»

وفي الوقت الذي خرجت فيه حميدة من الزقاق عاد إليه حسين ومعه زوجته بعد فشله، لتعود الأضواء مرَّةً أخرى إلى أمِّ حسين، وبدا أن السيناريو قد اختلق ذلك الحوار المليء بالتدفُّق بين الأب وابنه، الذي انتهى بموافقته على أن يسكن ابنه وزوجته معه، أمَّا الأمُّ في الرواية فأول شيء تخبر به ابنها هو اختفاء حميدة.

في الفصل «٢٦» كتب محفوظ عن العالَم الجديد لحميدة التي صار اسمها تيتي، ووصف العالَم الجديد الذي ولجت إليه حميدة، ويكاد يكون تقاربًا واضحًا بين الفيلم والرواية، حيث إن هذه تغيرت بدءًا من اختيار الملابس وتعلُّم الإنجليزية لغة الجنود الذين يرتادون الحانوت، وأضاف السيناريو شخصية **شوشو** العشيقة السابقة لفرج التي جسدتها **سامية جمال**، بينما حسمت الرواية النشاط غير القانوني لزيطة، فتم القبض عليه مع **البوشي**، إلى أن عاد عباس الحلو ومعه شبكة حميدة، وصدمته في هروب حميدة، وقد ألغى السيناريو فصولًا أخرى مثل الفصل «٢٩» الذي صدم فيه السيد علوان في هروب حميدة، لكنه توقف عند اللقاء الأخير بين حسين وعباس، حيث خرجا إلى الحانة، وحين يخرجان منها يلمح عباس عربة في ميدان الأوبرا عليها حميدة.

نجيب محفوظ حرص أن يموت عباس الحلو في المشاجرة الأخيرة في الحانة، أما كاتب السيناريو، فقد حرص أن حميدة، الهاربة التي ذلت وصارت عاهرة، هي التي تستحق الموت برصاصة طائشة، وقبل المشاجرة تبدو حميدة ضعيفة، ثُم تتغيَّر نبرتها معه بعد يومين، فتطرده من الحانة، وتغضب؛ مما يثير حميته، فيلقي في المكان ببعض زجاجات البيرة الفارغة على طول الحانة، فتصيب الزجاجة وجه حميدة، ويُفجَّر الدم غزيرًا من أنفها وفمها وذقنها، وامتزج بالأدهنة والمساحيق وسال على عنقها وفستانها، واختلط صراخها بزئير السُّكارى والهائجين. وانقض عليه الغاضبون كالوحوش الكواسر، وتطايرت اللكمات والركلات والزجاجات.

وفي الرواية فإن عباس الحلو يموت، أما في الفيلم فإن عباس الحلو سوف يحمل المرأة إلى الزقاق؛ حيث ستموت بين أبناء عشيرتها الذين التفوا حولها، ويؤمن الكاتب أن الحياة

ستستمر بعد رحيل عباس الحلو، حيث ستتحسن حالة حميدة، ويسافر الحاج رضوان الحسيني، الذي لم يَظهر قطُّ في الفيلم، إلى الأقطار الحجازية، ويعود وقد انتظرته مراسيم الاحتفال الشعبية المألوفة.

بين القصرين

على عناوين الفيلم، بدأت الأحداث من نهاية الرواية، فهذا هو الأب **السيد أحمد عبد الجواد** يمشي في أزقَّة وحارات القاهرة القديمة المظلمة في حالة حزنٍ شديد وشرود، وتنتقل الكاميرا به إلى العديد من الأماكن لتصوِّره في هذا الحال الحزين، وعلى خلفية موسيقى تصويرية لأغنية «زوروني كل سنة مرة» التي سوف يترنَّم بها الطفل **كمال** في آخر جملة في الرواية، أيْ إن السيناريو الذي كتبه **يوسف جوهر**، قد بدأ من نهاية الرواية.

حتى إذا ما انتهت العناوين، بدأت الحياة من الماضي، هذا الماضي الذي بدأ في الرواية بشكل طبيعي، واصفًا وقائع حياة **أمينة** ابتداءً من منتصف الليل، وحتى تعمَّد المؤلِّف أن يصف بالتفاصيل ماذا تفعل، وتصرُّف الأبناء، والمكان نفسه، حتى يعود سيد البيت من إحدى سهراته، كي يعكف محفوظ على وصف بطله وهيئته التي هي أقرب الشبه إلى صورة أبيه كما رأيناها في مجموع الصور الخاصة بالكاتب، ثُم يتفانى الكاتب في وصف ما يحدث في البيت في هذه الساعة من اليوم الجديد، كي يدور الحوار بين الرجل وزوجته حول الأبناء ومن خلال الحوار مع زوجته، وكأن عبد الجواد يتكلم إلى نفسه، حيث يحدِّثها في السياسة، وهي المرأة التي إذا داست بقدميها خارج البيت كان جزاؤها الطرد من البيت.

الكاتب يحدِّد بداية الرواية بوفاة **السلطان حسين**، وقبول الأمير **أحمد فؤاد** أن يتولَّى الحكم. هذا الحدث موجود في الفيلم، ولكن في مشهد لاحق، حيث تعمَّد يوسف جوهر أن يبدأ أحداث الفيلم بالمشاهد الوطنية، وهذا المشهد، حسب معرفتي، بدأ قبل الأوان؛ أيْ إن ثورات الطلاب من أجل **سعد** لم تأتِ إلا بعد هذا التاريخ المشار إليه.

المشهد الأول في الفيلم مجموعة من طلاب الجامعة، يجتمعون على النضال والمقاومة، ويتحدثون أن شجرة الحرية لا تُروى إلا بالنضال، بينما هنا أفراد سرِّية من جيش الاحتلال البريطاني يقومون باستعراض عسكري داخل حرم الجامعة الأهلية آنذاك.

ليست هناك تواريخ محددة، لا في الفيلم، ولا في الرواية، بل هناك جمل حوارية يردِّدها عبد الجواد في العملين؛ مما يعني أننا في عام ١٩١٧م، حيث إن الحرب العظمى لا تزال مستمرة ولا أمل في نهايتها، وأن البرنس أحمد فؤاد «ح يعملوه سلطان»، ولعلها المرَّة الوحيدة التي نرى فيها الرجل يحاور زوجته، وهو الذي يكتفي معها بالشخط والأمر والنهي لا أكثر.

المشاهد الأولى في الفيلم، جاء ترتيبها متأخرًا في الرواية مثل عقد اجتماع للطلاب الثوار، ودخول **فهمي** الطالب إلى هذا العالم، ثُم يأتي المشهد التالي حيث يعيش الابن **ياسين** في عالَم مختلف تمامًا، كما يأتي المشهد الثالث الذي ينتهي بأن يطلب فيه الزوج من امرأته المضاجعة: «مش ح تكبري يا وليه؟» في اللحظة التي يتسلل فيها كمال إلى سريرهما، فينهره ويطرده، وتستجيب «الولية» لزوجها قائلة: «خدامتك يا سيدي.» ومثل هذا السلوك غير موجود قطُّ في الرواية، باعتبار أن محفوظ وصف الزوجة في محض وصفه على أنها عجوز.

مع صباح اليوم التالي، بدأ المؤلف في وصف هذا العالم بأشخاصه وتفاصيله وتضاريسه، ثُم عاداته، وقد تشابه الفيلم والرواية في عمل هذه البانوراما، وقد استهلكت الرواية صفحات طويلة لفحص هذا العالم من هدوء الصباح الباكر حتى يصل عبد الجواد دكَّانه الذي يقع أمام جامع برقوق، وقد حاول يوسف جوهر أن يجمع كل هذا العالم في مشاهد متتابعة ليرينا علاقة فهمي **ومريم**، حيث يصعد إلى السطح من أجلها، ثُم خروج أبناء الأُسرة إلى أعمالهم، حتى إذا خلا البيت من الرجال، راحت **عيشة** تتطلع إلى حبيبها من وراء المشربية، ونذهب إلى الأماكن المتفرقة لنرى تصرفات أفراد الأُسرة خاصة ياسين المولع بالنساء، والتاجر عبد الجواد الذي يودِّع عشيقته القديمة العجوز **جليلة** كي يستقبل عشيقة جديدة تأتي إلى المحل هي **زبيدة**، التي ستصير خليلته لفترة طويلة.

أيْ إن القصة الأولى في الرواية، مثلما في كافة روايات محفوظ في هذه المرحلة، وأيضًا المشاهد الأولى في الفيلم، بمثابة استعراض بانورامي لكلٍّ من: الأشخاص، الأماكن، الزمن؛ ففي الفيلم مثلًا قام السيناريو بتبديل العالمة جليلة بزيارة من الشيخ عبد الصمد، وهي زيارة طويلة مليئة بالأدعية والبركة، كما أن السيناريو أهمل تمامًا وقائع حياة الطفل كمال، فالفصل «٨» يصف بالدقة، ماذا يفعل كمال عقب انصرافه من المدرسة، وتأخذ الفصول التالية في وصف وقائع حياة الأسرة بدون الأب في بقية النهار مثل ما يُسمَّى بمجلس القهوة قُبيل المغيب، وصعود فهمي وكمال إلى سطح البيت عند غروب الشمس،

وعودة كمال لغرفته للاستذكار، وتوجه ياسين ليلًا إلى عالَم الليل، وهو نفس العالَم الذي يذهب إليه أبوه، ثُم ذهابه إلى الحانة، وقد عادت الرواية لتصف في الفصل «١٤» بعضًا من وقائع حياة عبد الجواد الذي يستقبل في محلِّه أكثر من شخص، حيث تأتي زبيدة ملكة العوالم وفي صحبتها جليلة، حيث لوحظ أن السيناريو قد قام بتبديل الأسماء، وعليه فإن الحوار الذي حدث في الفيلم لم يكن موجودًا في الرواية، لكننا نفهم من النَّص الأدبي أنها المرَّة الأولى التي يلتقي فيها عبد الجواد بزبيدة، وتدعوه إلى زيارتها، ويطلق عليها اسم «**السلطانة**».

في الفيلم، حدث قطع بين النهار والليل، وتم إلغاء الكثير من وقائع النهار عند أُسرة الرجل، وسرعان ما رأينا عبد الجواد في بيت العاهرات، وهي تغني له «**البحر بيضحك**»، ونحن حسب ما نراه، نفهم أن عبد الجواد قد ذهب إلى هذا العالم بعد ساعاتٍ قليلة من مضاجعته امرأته أمينة، وفي بيت زبيدة يردِّد أن الدهن في العتاقي، وفي الرواية فإن هذه هي المرَّة الأولى التي يطأ فيها الرجل هذا المكان، وأن المرأة التي تفتح الباب ستسأله عن هويته، ونفهم أنه ذهب إلى بيت العوالم للاتفاق على حفلٍ لن يُقام.

نفهم من لقاء عبد الجواد بالغانية العجوز أنه رجل تحنَّك بزيارات هذا العالَم، أمَّا في الفيلم، فلعلها المرَّة الأولى في هذا المكان على الأقل، فيعود في الليالي التالية، وينجح في مغازلة السلطانة، إذَن فالعوالم نفسها موجودة بين الفيلم والرواية، لكن يوسف جوهر كان يحذف بعض المشاهد أحيانًا، ويقوم بتغيير مكان المشاهد وترتيبها في أحيانٍ أخرى، حتى يصل الفيلم والرواية إلى قيام ياسين بزيارة أمه التي سوف تتزوج لمرَّات لا يعرف أحد عددها. وهو واحد من أجمل مشاهد الفيلم في الحوار والتنفيذ والتمثيل خاصَّةً **عبد المنعم إبراهيم وزوزو نبيل**. الآن المرأة استولت على الأربعين من ناحية، ولأن ياسين اكتمل شابًّا مدركًا بوسعه إذا شاء أن يدفع عن كرامته الإساءة والهوان.

في الفيلم يدور حوار بين الأب ياسين حول أحقيَّة الأمِّ في الزواج، فيطلب عبد الجواد من ابنه أن يذهب إليها، وفي الفصل «١٨» يصل ياسين إلى الجمالية، ويصف محفوظ المكان وحالة ياسين، وفي مقطع طويل الصفحات يدور الحوار العاصف بين الأمِّ وابنها «زواج وطلاق، زواج وطلاق، هذه أمور شائنة لم تكن تليق بك، ولَشدَّ ما مزَّقت نياط قلبي بلا رحمة.» ويتشابه الفصل والمشهد في أن عقد الزواج قد تم، وأن زيارة ياسين بلا جدوى.

ألغى يوسف جوهر فصولًا بأكملها من الرواية، مثل الفصل «١٩» الذي تجلس فيه أمينة تحاور ابنها فهمي الذي تناديه ب «سيدي الصغير»، ثُم استكملت الحديث مع فهمي

الذي يبلغها أنه يريد أن يخطب مريم، أمَّا الفصل «٢٠» ففيه تطلب الأمُّ من زوجها أن تخطب مريم لابنهما، وهنا يتشابه الفيلم والرواية في أن الأب يسأل: وكيف رآها أو تعرَّف عليها؟ وهنا يبدو عبد الجواد مناقضًا تمامًا للرجل الذي يذهب إلى بيوت العوالم ليلًا؛ فهو الغاضب على ابنه، يتساءل ويأمر: «قولي له أن يتأدَّب ويستحي ويلزم حدوده.»

المشهد التالي في الفيلم: يذهب ياسين إلى بيت العوالم، ويرى أباه هناك، وتكون أول جملة يردِّدها: «يا ابن الكلب يا بابا!» وهذه الشتيمة المندهشة غير موجودة في الرواية.

قام كاتب السيناريو بإعادة ترتيب الحوارات كما يشاء، وليست كما هي موجودة في الرواية، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، فقد جاءت ثلاث سيدات لزيارة الست أمينة، وذلك تمهيدًا لطلب البنتين خديجة وعيشة كعروسين، وفي الفصل «٢٤» أزاح محفوظ الزمن حين أكَّد أن مجلس القهوة — البيتي — اكتسى بحلول الشتاء ميزة جديدة تمثلت في المدفأة الكبيرة، ونفهم أن السيدات الثلاث جئن لِخطبة خديجة، أو عائشة، حيث حدث لبس، ومثل هذا المشهد غير موجود في الفيلم، ويدور حوار حول زواج الصغرى قبل الكبرى.

في الرواية، وحتى الفصل «٢٩» ليست هناك أيُّ إشارة إلى الجمعية السرِّية السياسية التي يتردَّد عليها فهمي، بينما رأيناها أكثر من مرَّة في الفيلم الذي استفاد من وجودها تمامًا في إحداث الرعب في قلب فهمي الذي يقابله الضابط محمد وهو يحمل حقيبة المنشورات، فيصيبه الهلع الشديد ويطمئن عندما يعرف أنه يسأل عن أخته.

المشهد «٢٨» من الرواية، هو الذي ستذهب فيه الست أمينة إلى المسجد الحسيني، وتخبطها سيارة، وهو نفي الترتيب في الفيلم؛ حيث سرعان ما سيأتي الزوج ويعرف أن امرأته خرجت دون إذنه، فيطردها إلى منزل أمها، ولم يسدَّ فراغها في البيت أحد، وأثبت البيت أنه أكبر من الفتاتين. وهناك الفصل «٣٣» الذي يصف مشاعر أمينة، وهي تعود إلى بيت أمها «إنه غاضبٌ عليَّ يا أمي.» وقد ألغاه الفيلم تمامًا بكافة تفاصيله؛ حيث تردِّد الأم: «إنهم في رعاية الله، ولن يطول بعدك عنهم بإذن الرحمن الرحيم.» وهو فصل طويل، يقوم فيه أولادها وياسين بزيارتها.

ثُم يأتي الفصل «٣٤» ليصف حال البيت بدون الأم، وهكذا تتوالى الفصول لتصف حال البيت من الداخل، وماذا حدث في غياب الأم، وإلحاح الأبناء على الأب لاستعادة «**نينة**»، ولم يتخلَّل هذه الفصول ما يشير إلى الحياة الماجنة الأخرى التي يعيشها عبد الجواد. وفي الفصل «٣٥» تأتي أمُّ مريم لتحدِّث عبد الجواد عن غياب زوجته، وفي أعماقها شيء من الغزل، وهذا المشهد غير موجود في الفيلم، حتى تأتي حرم المرحوم **شوكت** في اليوم التالي

«الفصل ٣٦» لتطلب عائشة لتكون زوجًا **لخليل** ابنها، وفي الفيلم طلبت الابنتين كزوجتين لولديها، وهي تأمر وتسخط، ويطلق عليها الفيلم اسم «لطيفة هانم»، وقد أضاف الفيلم مشهدًا رائعًا، أن الشيخ يقابل عبد الجواد ليلًا، وهو عائد من ليلة حظ، ويخبره بذلك، فيخبره الشيخ أن ابنه كمال موجود في المسجد الحسيني، وهناك يجد ابنه يلجأ إلى المقام، داعيًا أن يعيد أبوه الأمَّ إلى المنزل.

في الرواية فوجئت الأمُّ بابنها كمال يطلب منها أن تلبس ملاءتها، الأب لم يأتِ، ولكنه أرسل ولديه، أمَّا في الفيلم فقبل أن تصعد العربة، فإن زوجها يخبرها أن لطيفة هانم جاءت تطلب يدَي ابنتيها، وفي الفيلم مرَّت الزوجة قبل عودتها إلى مقام سيدنا الحسين، وعندما عادت الزوجة — في الرواية — إلى الدار لتجد زوجها، قال لها نفس الجملة: «فاتحتني حرم المرحوم شوكت برغبتها في اختيار عائشة زوجًا لخليل.» وفي الفيلم طلبت الفتاتين معًا.

هل تصدرت صور **سعد زغلول** الشوارع في عام ١٩١٨م؟ هذا خطأ وقع فيه الفيلم الذي حاول أن يعطي مساحة أطول للنضال السياسي، في فترة كانت الحكومات تناصر كل ما هو ثوري، هذا هو الموضوع الأكثر أهمية الذي زاد في الفيلم، بالإضافة إلى الأغنيات والرقصات، وقد حدثني يوسف جوهر في بيته يومًا أن **حسن الإمام** هو الذي أفسد الرواية، واهتمَّ بجرعات الرقص، لكنه لم يُشِر أيضًا إلى زيادة جرعة الجلسات السرِّية، والمظاهرات التي عمَّت شوارع القاهرة.

إذَن فالرواية لم تخرج فصولها عن المكان الضيق الذي تعيش به الأُسرة، حتى فرح عيشة قد تم في منزل أبيها، قبل أن تنقل إلى بيت آل شوكت بالسكرية؛ مما يبيِّن الفروق الواضحة بين الفيلم والرواية؛ فمحفوظ لم يُكسب روايته الجانب السياسي أو الوطني، مثلما حدث في الفيلم، وقام بالتركيز على مسيرة أفراد الأُسرة، وعليه فإن الفيلم اختصر إجراءات كثيرة بتزويج الأختين من شقيقين، ورأينا أبناء عبد الجواد هم أبطال الرواية الفعليِّين، وليسوا الطلاب المناضلين.

في الفرح — سينمائيًّا — ظهرت جليلة تداعب عبد الجواد، وسرعان ما فهم فهمي الوجه الماجن لأبيه، وفي الفيلم أيضًا تم عمل توكيلات بأسماء الشعب والوفد، وهناك إشارة إلى القبض على الزعيم سعد زغلول، وهناك مشاهد من ثماني دقائق تصور المظاهرات، والتحام الهلال والصليب، وخروج طالبات المدرسة السُّنية، ثُم مواجهات مع الشرطة، كل هذا لم يسترعِ انتباه محفوظ وهو يكتب روايته، في الوقت الذي أبقى فيه يوسف جوهر على مشهد تحرُّش ياسين **بأمِّ حنفي** الخادمة العجوز الزنجيَّة، وهو المشهد الذي انتهى

برفض المرأة، وقيام أبيه بضربه قبل أن يفرَّ وسط الظلام، ليتزوج ياسين من ابنة **محمد عفت** التي ستأتي بدورها إلى البيت.

يعني هذا أن قراءة الرواية بتفاصيلها الرائعة، أمر يختلف تمامًا عن شِبه الملخص الذي رأيناه في الفيلم؛ فمحفوظ يولي اهتمامه الأساسيَّ بأبطاله، سُكَّان بين القصرين والوافدين إليه، مثل **زينب** التي سيتزوجها ياسين، حيث تفرَّغ هذا الأخير لحياته الزوجية الجديدة، فلا سهر بالليل خارج البيت، ثُم ما لبث أن خرج إلى حياته القديمة. وإذا كان الفيلم قد زوَّج الأختين في نفس الفرح، فإن الرواية قد زوَّجت الأختين على مسافتين زمنيتين متباعدتين، وقد مات **محمد رضوان** والد مريم ليلة عرس **خديجة**.

في الرواية كانت أول إشارة سياسية إلى ما يدور في مصر من أحداثٍ سياسية في الفصل «٤٨» حين قال فهمي: سعد زغلول وكيل الجمعية التشريعية، و**عبد العزيز فهمي** و**علي شعراوي** عضوان بها، الحقُّ أني لا أعرف شيئًا عن الآخرين، أمَّا سعد فأكاد أكوِّن عنه فكرةً لا بأس بها.

وهنا بدأ الجانب السياسيُّ في الرواية الذي استهلك جزءًا كبيرًا، كما أشرنا، من الفيلم لأسبابٍ سياسية، لمناصرة فكرة نجاح الثورة، وقد توقف الفيلم والرواية عند مسألة توكيلات حزب الوفد؛ حيث وقع عليها عبد الجواد وأصحابه من أجل إثبات أن الوفد يتكلم باسم الأمة.

«في نفس الوقت الذي شُغل فيه الوطن بحريته، كان ياسين دائبًا بحزم وعزم على استئثار حريته هو كذلك.» فما يلبث أن يحسَّ بالخواء في الزواج، حتى وإن كانت امرأته التي تزوَّجها ابنة رجل فاضل، ويصل به الأمر أن يتعرَّف على زنوبة خليلة أبيه. وقد كسا الفيلم هذه الشخصية بروح الفكاهة، حيث جسدها عبد المنعم إبراهيم في واحد من أهمِّ أدواره، غير أن ياسين الرواية نزِق أكثر، فهو ينظر إلى النساء باعتبارهن حيواناتٍ أليفة.

في الفصول الأخيرة من الرواية، بدأ نجيب محفوظ في الاهتمام بالجوانب العامة والسياسية التي عاشتها مصر، وركَّز على سلوك ياسين في قراءة ما ردَّده على أخويه. وفي الفصل «٥٢» بدأ فهمي في كتابة المنشورات، كما أننا رأينا الأمَّ أمينة، وقد صار لها مفهوم سياسيٌّ بتأثير من ابنها، ونقل فهمي ثوريَّته إلى مجلس الأُسرة التقليدي، وعمَّ الحزن أجواء الأُسرة بسبب ما حدث لسعد زغلول ورفاقه، وقد بدا أسلوب محفوظ في الاهتمام بحدث ما أو شخصية كي يمنحها الاهتمام لعدَّة فصول متوالية، ففعل ذلك بالنسبة للجوِّ الوطنيِّ والسياسيِّ العامِّ وربطه بسلوك فهمي، ووصل الأمر أن العسكر البريطانيين أقاموا

عددًا من الخيام في «**بين القصرين**»، فانتقلت الرواية من الهمِّ الخاصِّ إلى العام، وتحدَّث عن مظاهرات النساء، لدرجة أن ياسين يردِّد: «ما كنت أتصوَّر أن في شعبنا هذه الروح المكافحة!» وبدت مسيرة الرواية كأنما ما حدث من قبل، لم يكن سوى تمهيد للحديث عن الثورة، أما الفيلم فقد بدأت الثورة مبكرًا، منذ المشهد الأول.

وفي الرواية فإنه وسط ما يشهده الوطن، فإن ياسين يغازل الخادمة الزنجيَّة نور، ويبلغها: «أنام على العقارب من أجلك يا نور.» والمقصود الحشرات التي تلدغ، إلا أن أمره يُكشف للمرَّة الثانية، بينما يحاول الجنود الإنجليز أن يتصرفوا كأنما الحياة يجب أن تمشي بشكل طبيعي، وتذهب زينب إلى أبيها غاضبة، وهي أحداث لم يكن لسيناريو أن يغفلها، لكن هناك فارقًا بين التفاصيل في النَّص الأدبي، وإيجاز الصورة في الفيلم، لذا فالملاحظ أن الفصول بدأت تطول في نهاية الرواية، ففي الفيلم فإن أمور خروج زينب من البيت، وطلبها للطلاق قد تمَّت بسرعة، وبشكل موجَز، بينما اهتمَّ المؤلِّف بالمزيد من التفاصيل، ومن هذه على سبيل المثال ذهاب عبد الجواد بأبنائه لتأدية صلاة الجمعة في مسجد الحسين، حيث أخذ النَّص يشرح تاريخ هذه العادة في الأُسرة، وأثرها على الأبناء الذكور الثلاثة. كما احتفظ الفيلم بالحدث المُهم، وهو أن يعرف عبد الجواد أن ابنه ضمن خلايا المجاهدين، وقد استخدم الفيلم الشتيمة نفسها في الرواية، باعتبار أن السينما ينطق فيها لأول مرَّة تعبير «ابن الكلب» مرَّتين.

كما توقَّف الفيلم أيضًا عند وفاة أم ياسين، وقيام الابن بالذهاب إلى الأم، وهي في مرضها الأخير، وبقائه إلى جوارها حتى تسلم الروح، إلا أن الأمَّ لم تمُت بين يدَي ابنها؛ حيث إن أمينة هي التي أخبرت ياسين بأمر رحيل أمه.

وتجاهل الفيلم أجواء الصداقة التي تمَّت بين كمال والجنود الإنجليز، وإن كان كمال هو الذي أبلغ فهمي أن مريم تمنح الجنود بعض الحلوى، وفهمنا من حوارها مع فهمي، أنها تفعل ذلك عن طيب خاطر، وهي التي رأيناها فيما بعد تخرج في المظاهرة مع النساء، وترى حبيبها فهمي وقد اخترقت الرَّصاصاتُ صدرَه.

هناك تفصيلات كثيرة، لم يتوقَّف الفيلم عندها، مثل علاقة عبد الجواد بأمِّ مريم، وقد اهتمَّ يوسف جوهر بالفصل «٦٥» الذي أجبر فيه الجنود بعض أبناء المنطقة بنقل أجولة الرمال، وأضاف الفيلم مشهدًا رائعًا حين بكى ياسين، ونطق: «يا حبيبي يا بابا!» وراح يحمل الأجولة عن أبيه.

ما إن خرجت خديجة وعائشة من بين القصرين إلى بيت الزوجية، حتى اختفيَتا تمامًا من الأحداث، إلا أنهما ظهرتا في الرواية، وقد صارت خديجة حامل، وعرضت أن تنقل

الأُسرة وسط هذه الظروف للإقامة في بيتهم. وتأتي سيرة زينب بأنها أيضًا حامل، بما يعني أن الوليد القادم سيكون مصيره كأبيه، في أن يتربَّى في أُسرة منفصلة.

وفي الفصل «٦٧» يعرف عبد الجواد من **الشيخ متولي**، أن فهمي قد حنث العهد الذي قطعه أمام أبيه أن يبتعد عن أعمال الثورة، وهو الذي يردِّد أن أنباء القتلى تتواتر كل ساعة، لنعود من جديد إلى أخبار الابنتين، حيث تأتي الأخبار أن عائشة قد أنجبت، لتعود الرواية إلى وصف الأجواء السياسية والإفراج عن سعد زغلول، وخروج المظاهرات مجددًا، وهو الجزء الذي ركز عليه الفيلم، وفي لقاء عائلي غير موجود في الفيلم، تتحدَّث الأُسرة كلها عن حُبِّها لسعد زغلول، بمَن فيهم أمينة، حيث يردِّد فهمي: «الأم الوطنية حقًّا تزغرد لاستشهاد ابنها.» وهو مشهد حوار رائع كان سيترك أثره لو نُفِّذ سينمائيًّا، وينوي فهمي الاشتراك في مظاهرات الغد.

في أمسية يوم المظاهرات، جاء ثلاثة شُبَّان إلى دكَّان أحمد عبد الجواد، وقال أحدهم في الرواية: «يؤسفنا أن ننعى إليك أخانا المجاهد فهمي أحمد.» وفي الفيلم إشارة إلى أن فهمي مات ومعه ثلاثة عشر شهيدًا، وقد فهمنا أن الإنجليز أطلقوا الرَّصاص بعد أن أعلنوا أن المظاهرات ستكون آمنة، إلا أن النَّص الأدبيَّ لم يُشِر إلى ذلك، ويردِّد زملاء النضال: «لا يليق أن يُشيَّع فهمي في جنازةٍ عاديَّة، كمَن قضوا في بيوتهم.»

انتهت سطور الرواية والأب يدخل بيته، بينما يدندن الابن كمال بأغنية «زوروني كل سنة مرة»، أما الفيلم فقد أضاف إعلام الأب لزوجته: «فهمي مات يا أمينة، قتلوه الإنجليز.» وما تكاد أن تصرخ حتى يقول بحزم: «مش عايز صويت يا أمينة.» وتظهر صورة مريم على الحائط، ويأتي صوت المعلق: «ولم يكن موت فهمي نهاية المرحلة، فإن دماءه الطاهرة أمدَّته بالشعب.» وذلك على نغمات «بلادي بلادي»، ولقطات لمظاهرات جديدة، وطلقات رصاص، وأجراس كنائس، ونداء الأذان، ثُم تظهر لوحة تملأ الكادر: إلى اللقاء في «قصر الشوق».

الطريق

نجيب محفوظ نشر رواية «**الطريق**» في عام ١٩٦٤م، وتتكوَّن الرواية من ١٧ فصلًا، في ١٣٤ صفحة من القطع الصغيرة، وهي رواية جدليَّة تعتمد على الحوار المُكثَّف، ولا تخلو من الوصف الغزير والمونولوج الداخلي الذي اعتاد عليه في مرحلته الثانية.

وقبل أن نتوقف عند الرواية والرؤى العديدة من الجانب الفلسفي الذي حاول النقاد إضفائها على معنى البحث بدون الوصول إلى هدف، للرحلة الضيِّقة للغاية من مدينةٍ لأخرى التي قام بها **صابر الرحيمي** بحثًا عن أبيه، فقط من الإسكندرية إلى القاهرة، وهو الرجل الذي جاب العالَم والدنيا، فصار في كل مكان، ولا مكان، أمَّا صابر نفسه فقد تم حبسه داخل فندق صغير ارتكب فيه جريمته، وقبل أن نتوقف عند وصف الرواية، وتفسيراتها، ثُم الفيلم، من المُهمِّ الإشارة إلى التشابه الواضح، الأقرب إلى اقتباس الفكرة بين هذه الرواية، ورواية للكاتب الأمريكي **جيمس كين** تحت عنوان «**ساعي البريد يدُقُّ الجرس مرَّتين**» كتبها عام ١٩٤٢م، ليس فقط للتشابه بين الموضوع غالبه، ولكن أيضًا أن كين قد كتب روايته بالأسلوب التلغرافي نفسه الذي أُعجب به نجيب محفوظ وطبَّقه في تلك المرحلة، فالرواية تعتمد على الحوار، وعلى جُمل قصيرة بين الحوارات وبعضها.

وفرانك تشامبرز بطل الرواية الأمريكية، هو لصٌّ يختبئ في منطقة شِبه ريفية، ومعه حقيبة من المسروقات المالية، يقع في غرام الشابَّة الناضجة الفاتنة زوجِ صاحب الفندق العجوز، فتدفعه أن يقوم بقتل زوجها، وبعد ضغوط عليه فإنه يفعل، ونكتشف أن هناك رجلًا آخر في حياتها، وهي النقطة التي استفاد منها فيلم «**وصمة عار**» **لأشرف فهمي**.

تبدأ رواية «**الطريق**» بموت شخص عزيز، مثلما بدأت رواية «**بداية ونهاية**» بموت الأب، فإن الأمَّ **بسيمة عمران** هنا تموت، وفي الصفحات الأولى تتمُّ مراسيم دفنها، ونفهم

أن صابر في الخامسة والعشرين من العمر؛ أيْ إن **رشدي أباظة** غير مناسب تمامًا لأداء مثل هذه الشخصية، ويعود الشابُّ بعد ذلك إلى مسكنه في «**النبي دانيال**» الذي شهد فترة بهيجة من حياته، ويتذكَّر أمَّه التي وهنت وهزلت وكبرت ثلاثين عامًا فوق عمرها الحقيقيِّ الذي لم يجاوز الخمسين.

الفلاش باك الروائيُّ يتحدَّث عن بسيمة عمران التي خرجت من السجن مريضةً معدمة، كتبت لابنها بعض ممتلكاتها، ثُم باعتها الواحدَ وراء الآخر، إنه ابن بلا مستقبل، وهي تريده في حياةٍ أفضل، فهي العاهرة السابقة التي لا تريد لابنها أن يدخل سجنًا «بسيمة أيام زمان لن تعود، ولا سبيل إلى العمل من جديد، لا الصحَّة تسمح بذلك ولا البوليس.» الحوار الذي يتذكَّره صابر طويل، يبدو أنه تمَّ في جلسة واحدة، تخبره أنه يجب أن يهجرها إلى أبيه الذي تصوَّره ميتًا «أبي حي! شيء مُذهل حقًّا، إن أبي حي!» وتطلب بسيمة أن يستعدَّ للبحث عنه، إنه أبٌ لعله مات، ولعله حيٌّ، لعله كان عشيقًا لها أو زوجًا، اسمه مسجَّل في شهادة ميلاده، سيد سيد الرحيمي «أحبَّني منذ ثلاثين عامًا، وكان ذلك في القاهرة.» هذا الأب لا يعرف أن له ابنًا، فصابر إذَن ابن سفاح تقريبًا، أمَّا الأب فهو سيِّد، ووجيه بكل معنى الكلمة، لا حد لثروته ولا نفوذه، ومن هنا تأتي التفسيرات الفلسفية، فهل هو أقرب إلى المطلق.

والأمُّ تخبر ابنها أن سيد الرحيمي تزوَّجها، وكان لا يزال طالبًا، وأنها هربت منه بعد معاشرة أعوامٍ وهي حُبلى إلى الإسكندرية مع رجل آخر، وحسب الحوار فإن هناك شهادة زواج وصورة زفاف. (تم تحويل اسم سيد إلى صابر في الفيلم.)

تضع الأمُّ أمام ابنها العديد من الألغاز وما لديها من معلومات كي ينتهي الفصل بتساؤلات: «أين الحقيقة وأين الحُلم؟! فالأمُّ قد ماتت، والأب الميِّت يبعث حيًّا، وهو المُفلس المُطارَد بماضٍ ملوَّث بالدعارة والجريمة، يتطلَّع بمعجزةٍ إلى الكرامة والحرية والسلام.»

وتبدأ رحلة البحث في المجهول، فسيد الرحيمي أشبه بسيزيف، عليه أن يصعد الجبل؛ لأنه تلقَّى الأمر من الأمِّ قبل موتها، فيظل طوال الرواية مصابًا بالهاجس، أن يعثر على أبيه، وما الباقي إلا تفصيلات، فكل مَن سيقابلهم في حياته بعد ذلك وسيؤثرون فيها سألهم عن أبيه، ابتداءً من صاحب المكتبة في الإسكندرية، وتبدأ مشاعر الخيبة تأتيه الواحدةَ تلو الأخرى.

الحيرة تستبدُّ بالشابِّ منذ بداية المعرفة، ثُم البحث في مشايخ الحارات وزيارة الشيوخ، والإعلان في الصُّحف، كل هذا قبل أن يغادر الإسكندرية، التي رآها مدينة الأطياف مغروسة

في حُلم الخريف تحت مظلَّة هائلة من السُّحب، التي نازعته نفسه إلى العودة إليها في أول قطار، لكنه بعد ساعة وجد نفسه في فندق في شارع الفسقية داي البواكي، مبنًى قديم، ترابيُّ الجدران، من أربعة أدوار، بدا كأنه جاءه على موعد، إلى أن رآها، **كريمة**، صاحبة السُّمرة النقية، والعينين اللَّوزتين الدَّعجاوَين، متزوجة من عجوز. لقد قرر صابر الإقامة في الفندق أكثر من شهر.

أهمُّ ما يميِّز صابر هو الفضول؛ فهو لا يكاد يقابل شخصًا إلا وسأله عن سيد الرحيمي المزعوم، لقد جاء الشابُّ من مدينة ومنزل إلى فندقٍ ضيِّق، وأشخاص محدودين رغم الزبائن الذين يأتون كل يوم، هؤلاء الأشخاص هُم **كريمة**، وزوجها **خليل**، **ومحمد الساوي**، وهو أيضًا عجوز يعمل فرَّاشًا.

صابر يعيش داخل حُلمه، إنه في حاجةٍ إلى أبيه الرمز، ووسط ذلك يتعرَّف على العالم الضيِّق من حوله، خاصةً كريمة، التي اشتراها العجوز من عاطفة القرشي، وصنع منها امرأةً حسناءَ طاغية، ويبدو قانون الفنادق واضحًا، فلا أحد يجيء إلى الفندق للإقامة، ولكن لَمهمَّة تستغرق ليلةً أو أسبوعًا أو شهرًا، ثُم يمضي إلى حال سبيله، لكن سرعان ما تصبح مَهمَّة صابر البقاء في الفندق، وذلك بسبب الزوجة المدملكة الجسم.

صحيح أن صابر حاول المرَّةَ تلو المرَّةِ أن يصل إلى أبيه، فالتقى بطبيبٍ في عيادة، وسأل النادل في مقهى، وذهب إلى جريدة «**أبي الهول**» بميدان التحرير لينشر إعلانًا، لكنه في النهاية استقرَّ عند كريمة، وفي أثناء التجوال عثر أيضًا على **إلهام**، التي تعمل بالجريدة، التي التقاها مرَّةً ثانية في مطعم للشطائر.

فبينما الطريق يبدو طويلًا، مليئًا بالمتاهات المتشابكة، بالنسبة للابن، فإن المرأتين تدخلان حياته بسهولةٍ للغاية، تقول له كريمة: «إذَن فأنت من النوع المُقتحم. لم أفطن إلى طبعك بسبب دهائك الجميل.» يشعل لها سيجارة، وتبدو متأهِّبةً له: «عندما رأيتك قادمًا منذ عشرة أيام قلت لنفسي هذا هو.»

وهنا تبدأ رحلة البحث في الخفوت، ويعرف طريقًا آخر هو حضورها إليه، «قال: إنه يشعر لأول مرَّة بأنه يحتمل أن يستغني عن أبيه.» وتذوب الرحلة قليلًا، وهو يعمِّق علاقته بإلهام، وكأنما الرحلة المجهولة هي مفتاح لعلاقتين متناقضتين؛ الأولى حسيَّة، والثانية راقية، على الأقل من طرف الفتاة.

ثُم تأتي المرحلة الأقرب إلى رواية جيمس كين، فالزوجة التي تطمع في التخلُّص من زوجها العجوز تُلحُّ على صابر في التخلُّص منه: «عند اليأس نهرب.» ثُم يُخيَّل إليَّ أحيانًا

أنه سيدفنني، وتتنهَّد مُكرِّرة: «الموت» أكثر من مرَّة، حيث تبدو القصة الرئيسة هنا هي علاقته مع كريمة، حتى وإن التقى إلهام في الصباح، فهو يستضيف كريمة في فِراشه ليلًا، تغيب عنه كأنها تُلقِّنه درسًا، أو تحطم تردُّده في أن يقتل العجوز، وتخبره أن أمرهما كاد أن ينكشف.

– لا حيلة لنا، ويجب أن أذهب الآن.

– ولا أراك إلا بعد موته؟

– قلت لا حيلة لنا.

– بل هنالك حيلة.

إن كل شيء يتمُّ بسرعة، توطَّدت العلاقة، وإلحاح كريمة في أن تتمَّ الجريمة، ثُم الاستعداد لها وتنفيذها؛ فهي تُدخله غرفتها وتُخفيه تحت سريرها، ثُم خرج وهوى عليه بالقضيب بقوةٍ وإحكام، وباعتبار أنه ينام وحده في تلك الليلة، إنها جريمة مقصودة أشبه بما فعله **راسكولنيكوف** في «**الجريمة والعقاب**».

الباقي كله تفصيلات لمحاولة اكتشاف الفاعل، يقلُّ اهتمام صابر بالبحث عن أبيه، ويحاول لملمة جريمته حتى لا يتمَّ اكتشافُه، لكنه يقع في المحظور. هناك أسئلة من محقِّق، ومراوغات، وحوار طويل للغاية في الفصل «١٢»، إلى أن يدرك فيما بعد أنه الآن محور بحث وتحرٍّ، وغير بعيدٍ أن يكون هدفًا لِعَين أو أكثر، فينشغل حتى عن إلهام التي تطلبه في هاتف الفندق.

القسم الثاني من الرواية، يعتمد على حوار أقرب إلى الشكل الإذاعي، وهو حوار قصير للغاية، أشبه بما قرأناه في روايات **كين وهيمنجواي**، ويجد الرجل نفسه وسط امرأتين وجريمة قتل: «إلهام، لست إلا عذابًا، أمَّا كريمة فقد جمعت بينكما الجريمة برباط لن ينقصم حتى الموت، وحاجتك إليها كالجوع الكافر، وإن قذف بك في أعماق الجحيم.»

لقد استبدل الكاتبُ شخصيةَ ابنة صاحب الفندق البريئة بإلهام، وإذا كان القاتل قد صرع المرأة عند كين، فإن محفوظ يترك بطله يدخل السجن، بعد أن تمَّ القبض عليه بخطَّة مدبَّرة، حين يبلغه الساوي أن **علي سريقوس** قد تمَّ القبض عليه، وأن هناك علاقة ما به؛ مما يثير غيرة صابر، فيسعى إلى مقابلتها خارج الفندق في مكانٍ بعيد، في بيتها القديم، ويواجهها بعنف: «كذابة، ماكرة، حطمت حياتها كلها بكذبةٍ قصيرة.» وهي تقسم له أنها تحبه، وأنها دبَّرت كل شيء من أجله، ويدخل البوليس ويقوم بخنقها قبل أن يمسكوا به.

انتهى الفيلم، وصابر تحت المقصلة، بعد أن قبضوا عليه، عقب لقاء عقده مع إلهام، فأرشدت الشرطة عليه، من أجله هو، أمَّا الرواية فإن الفصل الأخير كله يدور في السجن،

أقرب إلى **ميرسو**، في «**الغريب**»، حيث يعود محفوظ إلى المونولوج الداخلي الطويل، ثُم يأتيه المحامي، أرسلته إلهام، إنه الأخ الأكبر **لإحسان الطنطاوي** مدير الإعلانات بجريدة «**أبو الهول**»، والحوار الذي بين الرجلين أشبه بما دار بين **ميرسو والقسِّ**، خاصةً بعد إحالة أوراق صابر إلى المفتي، يبلغه أنه تمَّ التوصُّل إلى الوجيه الغنيِّ الجميل سيد سيد الرحيمي، لقد صار رجلًا ضريرًا، وإنه كان يتزوَّج لما كان يرافقه، وكان يمارس الحب بشتَّى أنواعه؛ الجنسي والعُذري، ولا يعتق ناضجة أو مراهقة، أرملة أو متزوِّجة أو مطلَّقة. إنه الآن أطلال رجل، كلما وقع في مأزقٍ هاجر من مدينةٍ إلى مدينة، ثُم راح ينتقل من بلدٍ لآخر، ومن قارةٍ إلى أخرى، معتمدًا على ملايينه، جاريًا وراء النساء من كل شكلٍ ولون، وقد جاوز التسعين من العمر، لا أسرة له في مصر، كان أبوه مهاجرًا من الهند.

لقد جعل محفوظ من الأب مخلوقًا أسطوريًّا، لا يمكن اللقاء به، ولا ذاكرة له، قابله صحفيٌّ قبل عام وهو في طريقه إلى الهند، لا يزال يحتفظ بحيوية الشباب وأفكاره وضحكاته، إنها رحلة بحث سيزيفية بلا جدوى أو معنى، ليس فقط لأن الابن في السجن ينتظر الإعدام أو الاستئناف، ولكن الأب لا يقرأ الصحف، ولا يهتم إلا بذاته، ويعيش أشبه بالطيف في الحياة.

الفيلم الذي أخرجه **حسام الدين مصطفى**، يبدو أقرب إلى أفلام الحركة، حتى وإن كان النَّص قد التزم إلى حدٍّ كبيرٍ بالرواية، فهناك جريمة وجنس، ومطاردات، وفي الفيلم هناك أربعة نجوم كبار، لكن هناك توحُّد بين الفيلم والرواية، فنجيب محفوظ مجدَّدًا يتوقَّف عند بطلٍ واحد، يتتبعه، لا يكاد يفارقه، وصابر الرحيمي حاضر أمامنا دومًا في العملين، إنه المحور، وهو الباحث في وجوه وأجساد الآخرين عن انتماء، والأشخاص بالنسبة له أسباب، أو كمال يقول الوجوديون: «موجود لذاته، وليس في ذاته.» ابتداءً من كريمة، ثُم إلهام، وانتهاءً بالزوج، ومحمد الساوي، ورجال الشرطة، وبالطبع الأب الغائب الذي لا نعرف شيئًا عنه، ولا أحد يعرف أيَّ شيء عنه.

فالأب هو امتداد للمُطلَق الذي يوجد من حولنا، لكننا لا نعرف الكثير عنه، وهو يتلاشى كثيرًا بمجرد أن ينشغل الابن في معترك الحياة؛ جنس، وجريمة، وعلاقة رومانسية قائمة على المصلحة، وإن كانت إلهام قد أحبَّت صابر، فإنه لم يبادلها نفس الحب، وهو شخص أوروبيُّ الإحساس، يسير على ما دفعته أمه أن يفعل.

وليس هناك تفسير لعدم قيام الأمِّ بالاعتراف لابنها بحقيقة الأب عند دخولها السجن، ربما لأن ابنها كان في العشرين، لكنه بلا شكٍّ عاش بعيدًا عنها، وإذا كانت الرواية تبدأ من

جنازة الأم، ثُم تذكر الابن للحوارات الأخيرة معها، فإن الفيلم بدأ بالسقوط المُدوِّي **لبسيمة عمران**، في أيدي الشرطة في إطار حملة آداب، وتُساق إلى السجن الذي يزورها فيه الابن، وبعد خروجها من السجن — ٥ سنوات — تبوح له بحكايتها مع أبيه، وهي تركب عربة حنطور، وتموت، كأنما هي خرجت من السجن كي تبوح، ثُم تموت. وهنا تنزل العناوين.

الحوار الذي باحت به الأم كان طويلًا، من الماضي، دون إشارة لنوع المرض، كانت بداية الرواية حول موت الأم أقرب إلى ما ردَّده ميرسو عن موت أمِّه بشكل عبثي، ولم يعبر لنا الكاتب عن حالة الحزن التي انتابت صابر إلا من خلال التذكر، أمَّا الفيلم فقد حكى الأمر من خلال مشاهد.

أهدى الفيلم للنَّص السينمائي قصة محبوكة متكاملة، ليست في حاجةٍ إلى المزيد من الشخصيات، وإن كان الفيلم حذف بعض الشخصيات الزائدة لصالح تفصيلاتٍ أخرى، مثل نمو العلاقة الجنسية بين صابر وكريمة، وارتقاء علاقة أخرى مع إلهام، ولعل من الشخصيات التي ألغاها الفيلم المحامي الذي أتى له بما يشبه اليقين أن هناك رجلًا أقرب إلى الخيال في الترحال، يحمل اسم أبيه، وهذا المحامي هو أقرب إلى شخصية القسِّ في رواية «الغريب» لألبير كامي، التي لم يستطع المُخرج لوكينو فيسكونتي أن يتجاهلها حين حوَّل الرواية إلى فيلم.

في المقابل، فإن الفيلم أضاف حدث هروب صابر من الشرطة لحظةَ القبض عليه، وقيامه بالقفز بين أسطح الفنادق المجاورة، ثُم اتصاله بإلهام التي جاءت تقابله في وسط المقابر الواقعة عند أطراف المدينة، وتبوح له أنها تحبه، وأنها فعلت ذلك من أجل مصلحته، ويكتشف أنها أبلغت الشرطة، أو أن الشرطة قد استخدمتها كذريعة للتعرُّف على مكانه، مثلما فعلت مع محمد الساوي الذي شارك في مكيدة الإيقاع به.

وقد استعاض الفيلم بهذا المشهد الأخير بكافة الفصل السابع عشر من الرواية؛ حيث يعرف صابر أن أباه موجود، وأنه تمَّ التعرُّف عليه، لكن بعد فوات الأوان.

أما ما عدا هذا، فإن الشخصيات غالبًا موجودة بين الفيلم والرواية، تؤدِّي العمل نفسه، وتمارس كافَّة الحياة، فلم تتغيَّر وظائفها ولا مصائرها، فكريمة فاتنة، وبسيمة عاهرة، وصابر باحث عن أبيه، ثُم قاتل للزوج العجوز، ونهايته الإعدام، والأب يلوح شبح له في الأفق؛ أيْ إن كاتب السيناريو **حسين حلمي المهندس** قد تحرك خارج الرواية في أضيق الحدود؛ مما يؤكد أن محفوظ في تلك الفترة كان يكتب ما يمكن تسميته الرواية السيناريو، لكن حسام الدين مصطفى لا ينسى أنه مخرج لأفلام حركة، فيبتدع مشهدًا

مع كاتب السيناريو، ربما يقوم فيه **رشدي أباظة**، ولا أقول صابر الرحيمي، بضرب أحد أصدقاء الملهى بعنفٍ ملحوظٍ لمجرَّد أنه سخر من أمِّه، وهذه لغة السينما التجارية التي تأتي بمُمثِّل فائق العضلات كي يمكنه أن يضرب، ويملأ صدر كريمة، وقد ذكرني هذا أن **فيسكونتي** استعان **بمارشيللو ماسترويانى** كي يؤدِّي شخصية ميرسو، وكان الدَّور أنسب **للورانس هارفي**، وأرى أن صابر أنسب **لشكري سرحان**، الذي سبق وأن جسَّد **سعيد مهران** بتفوقٍ ملحوظ.

وغير حقيقي أن **نجيب محفوظ** يبحث عن المُطلق في الرواية، في صورة الأب، ولعل ذلك واضح في الخبر الذي نشرته «**مجلة الكواكب**» — ٢٨ ديسمبر عام ١٩٦٤م — يحذِّر فيه الكاتب من إنتاج رواية «**الطريق**» في السينما: «إن الفكرة هي البحث عن الله، فكيف نخرج الله على الشاشة؟!»

إلا أن الفيلم حوَّل البحث إلى غرقٍ في الدم والجنس والجريمة المتعمدة، لكن من المُهمِّ الإشارة أن قارئ الرواية نفسه قد لا يلحظ مسألة المُطلَق بالمعنى المقصود عند الكاتب، وتبقى مسألة البحث عن الأب — التيه — ذات مفهومٍ فانتازي؛ فالأب غير الموجود يكاد يمرُّ عابرًا في حياة صابر.

ومما يؤكد أن محفوظ كانت عيناه، وهو يؤلِّف هذه الروايات، على السينما أن عدد صفحات الروايات أقرب إلى السيناريو السينمائي، وميله أن تكون هناك شخصية محورية تعيش حالات من التحوُّل الملحوظ يرتبط بعضها بالجريمة والقتل، مثلما حدث في «**اللِّص والكلاب**»، و«**الطريق**» و«**الشحاذ**»، وقد وجد حسام الدين مصطفى نفسه هنا أكثر من أعمال الكاتب السابقة، فأقدم عليها، وأخرج منها قدر ما استطاع.

خان الخليلي

تدور أحداث رواية «**خان الخليلي**» في نفس الفترة الزمنية التي دارت فيها أحداث النصف الثاني من رواية «**السكرية**»، وهي فترة الحرب العالمية الثانية، وقد حدَّد **نجيب محفوظ** الزمن في السطر الأول من روايته، سبتمبر عام ١٩٤١م، حيث يغير الموظف **أحمد عاكف** وجهة عودته من السكاكيني إلى الأزهر، بعد إقامة امتدت أعوامًا هناك، ووصف الكاتب تفاصيل الاتجاه نحو البيت، والترام الذي استقلَّه، وقد حدث نفس الشيء في الرواية.

إلا أن الفيلم الذي أخرجه **عاطف سالم**، وكتبه **محمد مصطفى سامي**، بدأ بغارة جويَّة، وهروب الناس من الخطر، ولجوء أُسرة عاكف كلها إلى الملجأ؛ الأم وزوجها وابنها **أحمد** (٤٠ عامًا)، ثُم **رشدي** الذي سوف يصطاد امرأة وحيدة بحاسَّته في التعرُّف على النساء. وفي اليوم التالي، يستيقظ في بيتها مذعورًا، باعتبار أن عليه أن يسافر إلى أسيوط كي يعمل هناك، ثُم يدور حوار مع أخيه الذي سيرافقه حتى المحطة، والذي يعاتبه على نزقه، فيبدو رشدي لطيفًا وزئر نساء.

وقد رأى السيناريو أن يكرِّر مسألة الغارة ونزول الأُسرة إلى الملجأ بدون رشدي الذي سافر، إلا أن الغارة هذه المرَّةَ تكون أشدَّ، ثُم يأتي صوت أحمد وهو يكتب رسالة إلى أخيه: «تركنا السكاكيني، وما به من ذكريات الشباب.» وهو الوصف الذي جاء في الصفحة الثانية من الرواية.

ثُم يبدأ الفيلم من حيث بدأت الرواية؛ حيث سيبدو مدى ارتباط أحمد بالكتب، فهو يتصفح الكتب التي تُباع في الترام لدى أحد الباعة، ويردِّد: كل دا قريناه، ثُم يكمل: إيش يكون جنب الكتب اللي عندي؟

في الرواية كان بواب إحدى العمارات هو أول مَن التقى به في خان الخليلي، بينما كان **المعلم نونو** الخطاط، صاحب عبارة «ملعون أبو الدنيا» هو أول مَن قابله صوته، ثُم

هو الذي دلَّه إلى مسكنه الجديد؛ حيث يصعد السلم، ويرى التلميذة نوال وهي تطلب من أخيها شراء البقدونس. أمَّا في الرواية فقد وصف محفوظ معالم المنطقة، ولم تكن هناك نوال على السلم، ثُم محاولة استيعاب المكان وهو يستمع إلى السِّباب بين الناس، وهو أمر لم يعتدْ عليه.

في الفصل «٢» بدأ محفوظ يعرفنا أكثر على المكان، وعلى الرجل نفسه الذي حصل على البكالوريا عام ١٩٢١م، وأدمن القراءة إدمانًا قاتلًا، ولم يكمل تعليمه، لكنه استوعب **نيوتن وأينشتاين**، وقد أسهب الكاتب في وصف مسيرته بشكل لم نتعرَّف عليه في الفيلم، فما إن دخل الرجل البيت حتى بدت حوارات الجيران كأنها داخل البيت، ويدور حديث بين أبطال الفيلم عن صلاة الجمعة في المسجد الحسيني، وحول سبب «الهجرة» من السكاكيني، هكذا جاء التعبير في الفيلم.

في الفيلم، سرعان ما تمَّ التعارف على المعلم نونو، وعرف منه كم عدد أفراد أُسرته، ونعرف أننا في شهر رمضان؛ حيث يقول نونو: فات يوم ما فاضلش إلا ٢٩ يومًا. ويقدم الفيلم ما يشبه النَّص السينمائي التسجيلي لمظاهر الحياة في رمضان في هذه المنطقة (أغنيات، بائع كنافة، بائع ياميش، شراء الفانوس، المسحراتي، شخص يردِّد: «صلوا على النبي»)، وقد أشار الفيلم أن الغارات الحربية تتمُّ أيضًا في شهر رمضان، ويردِّد أحدهم: ع المخبأ يا صايم وصلي على النبي.

في الفصول التالية، وصف الكاتب تفاصيل حياة كلٍّ من **الأب عاكف**، وزوجته المريضة التي لم يُحسَّ أحد بمرضها، وكيف بدأ أحمد في التأقلم مع المكان الجديد، ولم تكن هناك إشارة في الفصول الأولى للنَّص الأدبيِّ إلى شهر رمضان، ففي الفصل «٤» يتناول أحمد فطوره في السابعة صباحًا قبل أن يذهب إلى عمله، ووصف الكاتب الأنثى في حياة بطله: «اجتاح صدره انفعال عنيف قاتم شأنه إذا اقترب من أنثى أو اقتربت أنثى منه.»

ولعلَّ المقارنة بين النَّص الأدبيِّ والفيلم السينمائيِّ لرواية «**خان الخليلي**» خير دليل أن كاتب السيناريو يُهمُّه الحدوتة في المقام الأول، فقد كتب محفوظ روايته بطريقة الحكي عند **توماس هاردي** مثلًا في رواية «**تس دربرفيل**»، حيث هو آخذ في التفاصيل، ويحكي لنا أن الرجل أحبَّ فتاة يهودية حسناء، خطبها شابٌّ من بني جنسها.

ثُم تحدَّث الكاتب في نفس الفصل عن أخيه رشدي، وعن شقيق له مات منذ سنوات بعيدة، إلا أننا حين وصلنا إلى الفصل «٥» لم تكن الرواية قد بدأت؛ حيث عكف الكاتب على وصف العالم المحيط ببطله أُسريًّا، وعن تاريخه، كي يمهِّد لنا ما سوف يعيشه

في «خان الخليلي»، حيث يتعرَّف على نونو الخطَّاط، ويدور نفس الحوار الذي نقله كاتب السيناريو، بشكلٍ مختصر إلى الفيلم، هو حديث عن أُسرته، وعن النساء، وعن الحيِّ. ويبدو الكاتب كأنه يدوِّن وقائع الأيام التي بدأ أحمد عاكف يعيشها في المكان، حيث يبدأ حديثه في الفصل «٦» بـ «وعند مساء اليوم الثاني غادر العمارة ووجهته قهوة «**الزهرة**».» وهناك بدت خبرات الشخصية الرئيسة مثل الكثير من أبطال محفوظ في أغلب رواياته، فالمقهى هو منتهى المكان الذي يذهب إليه، حدث هذا في رواياته العديدة، ولأبطاله الذين لا يميلون إلى مغادرة المكان، فهناك تدور الحوارات في السياسة، وحول الحرب والعلماء وعظماء العصر.

ومثلما أشرنا أن محفوظ يدوِّن وقائع حياة الرجل يومًا وراء يوم، فإن الفصل «٧» يبدأ بـ «ونهض في الصباح المبكِّر نشيطًا.» أمَّا الفيلم فسرعان ما تعرفنا على أناسٍ آخرين، ورجال ونساء في الغارة التي لم تحدث بشكلٍ مبكِّر في الرواية، ففي الفيلم وعند إعلان عن الغارة تذهب نوال وأُسرتها وأيضًا **المعلمة عليات**، التي تردِّد: أيوه كده اتعلموا الأدب، وهي تقصد الغارة، كذلك نتعرَّف على زوجها **المعلم زفتة** وأسماء أخرى سوف نرى مثيلًا لهم في روايات محفوظ التالية مثل: «**زقاق المدق**»، و«**الثلاثية**»، و«**الكرنك**»، وغيرها.

وفي المخبأ تقوم النساء بالغناء، خاصةً عليات، ويتمُّ ترديد جُمل من طراز «الناس ما تعرفش ربنا إلا وقت الزنقة.»

وفي الفيلم سرعان ما سيعود رشدي من أسيوط، ونعرف السبب، إنه رمى بمغازلته على فتاة، وعلَّقها فأسرع أبوها الباشا بنقله خوفًا على ابنته، ونعرف أن أحمد أيضًا قد عاد في اليوم الأول لعيد الفطر. أما الفصل «٨» فيبدأ على طريق الوقائع «وعندما أتى المساء مضى إلى «**الزهرة**».» وفي هذا الفصل تحدث الغارة التي حدثت في الفيلم، ويدور الحوار على طريقة أن السكاكيني ضُربت؛ لأنه حيٌّ غالبية سكانه من اليهود، ويتمُّ الحديث عن **هتلر**، وإعجاب المصريين به، والدعاء بالنصر له؛ لأنه نصر للمسلمين، وهناك حوار مشابه بين أبطال رواية «**السكَّرية**»، والفيلم أيضًا، ويقدِّم لنا الكاتب من خلال الحوار كافَّة أبطاله الرئيسيين، وخاصةً نوال «له محمد ونوال وفتاة كبرى متزوجة.» هذه المتزوجة اسمها **إحسان**، وسيظهر اسمها في الحوار الأول بين رشدي ونوال، عندما يناديها إحسان؛ لأن أمَّها هي أمُّ **إحسان**.

بدأ الفيلم مع شهر رمضان، اليوم الأول، أمَّا الفصل «٩» فإن رمضان لم يعُد يفصل بين هلاله وبين الطلوع سوى أيام قلائل، «وفي الفصل العاشر» في اليوم الأول من الصيام كان أحمد عاطف تعِبًا مرهَقًا، فشقَّ عليه ألَّا يشرب قهوته ويدخن سيجارته على الريق،

ومضى إلى الوزارة متوجع الرأس متثائبًا. وفي هذا اليوم رأى نوال من شرفته، وهي تطرِّز، ونعرف أن أحمد عاكف أصلع، وليس كثيف الشَّعر مثل **عماد حمدي**. ويقول محفوظ في أول الفصل «١١» إن أهل القاهرة، لا يؤدُّون فريضة الصوم، فيقول المعلم زفتة: إن الناس تستطيع الامتناع عن الطعام والشراب، أمَّا الكيف فأمر يهون دونه الدين.

وفي الرواية هناك حوارات مطوَّلة تدور في المقهى بين أحمد عاكف، ورفاقه الجدد، وفي الفصل «١٢» بدا مدى التغيُّر في حياة الرجل الذي يرتدي الجلباب النظيف، ويضع طاقية على رأسه لإخفاء الصلعة، ويقرر أن يحلق ذقنه كل يوم، ويُبدي اهتمامًا بنوال. وكما أشرنا فإن أبعد مكان يذهب إليه في **خان الخليلي**، هو المقهى، ويتكرَّر الحديث عن هتلر، وتبدو الليلة الرمضانية الأولى شبيهةً بالثانية؛ حيث يعكف على القراءة عقب عودته، ثُم يقرر أن يكتب رسالة إلى نوال. وفي الفصل «١٤» تحلُّ ليلة القدر دون أن نرى أيَّ غارة، مثلما تكرَّر الأمر في الفيلم؛ حيث إن السيناريو لم يشأ أن يبتعد رشدي كثيرًا، أمَّا مسألة الرسالة فقد قرر أحمد كتابتها في نفس اليوم الذي صرَّح له أخوه بأنه يحبُّ نوال، ويريد أن يتزوَّجها.

في الفصل «١٦»، أيْ يوم ٢٧ رمضان، تأتي الأخبار بقدوم رشدي مع الوقفة، ويُحسُّ أحمد بالأسف على اقتراب نهاية الشهر المكرَّم. وبدأ الإعداد لاستقبال رشدي، حيث ذهب الأخ لاستقبال أخيه عند المحطة (كانا ذوَي طولٍ واحد، وكافَّة مشابهة، فملامحهما متقاربة). وقد وصف الكاتب وسامة رشدي، أمَّا الفيلم فقد أعطاه وجه الممثِّل **حسن يوسف**، الذي ملأ الأحداث بخفَّة ظلِّه، وردَّد نفس العبارة التي سمعناها في الفيلم: «إذا اجتمع موظفان في بلدةٍ كانت مائدة القِمار ثالثهما.» وفي الفصل «١٧» اجتمعت الأسرة حول المائدة؛ مما يعني أن الفيلم كان أقرب إلى تلخيص الرواية، كي تدخل الرواية في الفصل التالي إلى عالم رشدي الذي كان موجودًا منذ المشهد الأول.

بدأت مراسم عيد الفطر في الفصل «١٩»، بشكل أقرب إلى الوصف، وفي هذا اليوم رأى نوال وأخاها وتتبَّعهما، وركب معهما الترام، وبدأ يُلقي شِباكه عليها، كما صوَّره الفيلم فيما بعد، وقبل أن تُستكمل الأحداث، حيث تعرَّفنا على نوال، ابنة السادسة عشرة، التي تعُدُّ أمَّها أستاذتها الأولى تتلقَّى عنها فنون الحياة المنزلية، والجدير بالذكر أن الفيلم رأى كل العالم من وجهة نظر بيت عاكف، وليس هناك مشهد يصف الأشياء والأشخاص من وجهة نظر نوال، التي سلطت الرواية عليها فصلين. وفي أيام العيد، كرَّر رشدي أسطوانته عليها، بينما الفيلم لم يصوِّر توطيد علاقة نوال بالشابِّ إلا عن طريق ذهابها إلى المدرسة «عينيكي فيها إنسان بيحبك»، فتردِّد: «اتأخرت ع المدرسة.»

ثُم يعود الحكْي مجدَّدًا من خلال عيون أحمد عاكف، في الفصل «٢٣»، حتى مضت أيام العيد وأحمد يراقب نوال من نافذته، بينما هي منشغلة بأخيه، الذي لم يعرف قطُّ أن أخاه غارق في حُب الجارة. إلى أن يدرك حقيقة المشاعر، فينتابه الغمُّ؛ أيْ إن عاكف قد عرف الأمر من خلال ملاحظاته، وليس عن طريق أخيه الذي أخبره أنه يحبُّها وسوف يتقدَّم لخِطبتها.

لذا، فإنه في المشهد «٢٥» سيذهب إلى مقهى «**الزهرة**» وهو حزين، ملتمسًا العزاء في وجوده هناك، وهو أمر لم يحدث في الفيلم، ورغم حرارة الحوار فإن أحمد أحسَّ أنه كالسابح الذي تخُور قُواه، فيغوص تحت سطح الماء.

في الفيلم، وبعد صدمة، فإن أحمد عاطف لا يذهب إلى المقهى ملتمسًا العزاء، بل هو يعكف على تجميع مراجعه لتأليف الكتاب الذي عزف عنه، ولم يبدأ بحرف واحد في تأليفه إلا بعد صدمته. وقد تمادى الفيلم في مشاهد التقارُب بين رشدي ونوال، مثل مشهد نسيان المفتاح، ومحاولته تقبيلها، كما أن الغارات لم تتوقف في الفيلم، ومع كل غارة نسمع أغنية جديدة آنذاك لعبد الوهاب، وفي هذه الغارة يكون أحمد قد جهَّز رسالته، وتكون أول كحَّة قد انطلقت من حنجرة رشدي، وهنا (في الفيلم) يبوح الأخ لأخيه بقصَّة حبه، وعندما يغادر أحمد المخبأ يمزِّق الرسالة المكتوبة على خلفيَّة لموسيقى «خايف اقول اللي في قلبي»، وعندما يخرج الناس من المخبأ يدوسون فوق أوراق الرسالة الممزَّقة.

في الفيلم، وعقب الصدمة، فإن أحمد عاكف يذهب إلى بيت عليات التي ترقص على أغنية «على بياعين العنب»، وتردِّد له: دا انت مغموم قوي، ويدور حوار رائع بينه وبين عليات؛ حيث يدَّعي أن له صديقًا في حالة حُب، «٤٠ سنة بيكافح، عمره ما فكر في نفسه، لما ابتدا يعيش ويحب، هجرته إلى واحد تاني، راحت للشباب اللي زيه.» وتقول عليات بسخرية في آخر الحديث: «ما أنا عارفة إنه صاحبك.»

الفصل «٢٦» وما يليه في الرواية، يصف كيف تطورت علاقة رشدي بنوال، وليست هناك أيُّ إشارة إلى أن رشدي زير نساء مثلما في الفيلم؛ حيث إنه سرعان ما وقع في غرام الفتاة من النظرة الأولى، ويردِّد لها ذلك فعلًا «النظرة الأولى تكفي لاكتشاف مَن تربطهم بنا صِلة روحية عَسِيَّة أن تصير الحب نفسه!» وهناك حوار طويل بين الاثنين في طريق القبور، متشابه بين الفيلم والرواية.

يحدث تغيُّر ملحوظ لدى رشدي عاكف، يدركه أخوه، وقد أشارت الرواية في الفصل «٣٠» أن رشدي أصابته إنفلونزا، وأنه لم يكن يعبأ بوعكات المرض، وأن المرض اشتدَّ عليه

في اليوم التالي، أمَّا الفيلم، فقد جعل السُّعال يصيب أحمد بشكل تدريجي، وقد برأ رشدي مما ألمَّ به، وأحسَّ بالحسرة على الأسبوع الذي فلت منه، ثُم اعترف لأخيه في المنزل عن حُبه لنوال وليس في المخبأ.

المقهى هو المكان الذي تدور الرواية فيه، أكثر من أيِّ مكانٍ آخر، وهو حديث متكرِّر كما أشرنا، اختصره السيناريو في الكثير من الأحيان، وقد يمتدُّ الحديث الطويل إلى بيت عليات. أمَّا رشدي فإنه يهمل صحته، فأصابه الهزال والشحوب، وقال له أخوه: استعصى شفاؤك من مرضك الأول، وأصابك هذا السُّعال الشديد.

ويشير النَّص الأدبيُّ أن «٣٣» فصلًا من الرواية قد داروا بين سبتمبر ١٩٤١م، ويناير ١٩٤٢م؛ أيْ أقلُّ من أربعة أشهر، حيث حلَّ عيد الأضحى، وفي هذا التاريخ ذهب رشدي إلى طبيب، فأخبره أن بالرئة اليسرى مبادئ سُلٍّ. أمَّا الفيلم فإن الدم يسقط كبُصاق في الحوض في تشابهٍ بين الفيلم والرواية إلى حدٍّ كبيرٍ بالنسبة لإصابة رشدي بالدَّرن، ومشهد الطبيب الذي يذهب إليه رشدي غير موجود في الفيلم بنفس الصورة، إلا أن طبيبًا آخر يبلغه أن أمامه ستَّة أشهر كي يشفى، ومن هنا تأتي فكرة المصحَّة.

صار الاهتمام بعد ذلك برشدي الذي توثب لمقاومة مرضه الخطير، وواظب على تناول ما أشار به الطبيب من الحقن والأدوية، وأغذية ملحوظة الفائدة، إلا أنه وقع فريسة للأوهام والمخاوف، وألحَّ عليه حُبه العميق لسرَّات الحياة، فلم يعُد المرض وخطره شغله الشاغل، وهو أمر لم نرَه في الفيلم؛ حيث إن رشدي — الفيلم — قد انكسر تمامًا بالمرض، فجاء فبراير برياحه العاصفة وزوابعه، وفي الرواية يقول لنوال: أدركت وأنا أنظر إلى القبور على ضوء عينيك معنى القول إن الحياة الحُب.

ومثلما حدث في الفيلم فإن رشدي أخفى مسألة مرضه على كل مَن يحيط به، عدا أسرته، إلا أن حالته حسب الفصل «٣٨» ازدادت سوءًا، واشتدَّ هزاله وشحوبه، وجاءت فكرة المصحَّة، لنعرف أنه مصاب بماء الرئة، وهو طبيًّا مرض مختلف عن السُّل.

وكما أشرنا فهناك تطابقٌ ملحوظ بين الفيلم والرواية في الفصول الأخيرة، عدا بعض التفاصيل، وفي الرواية، فإن **كمال خليل**، والد نوال، قد أخذ أُسرته لزيارة رشدي في المصحَّة، أما في الفيلم فقد منع الرجل على ابنته أن تختلط بالشابِّ تمامًا. وفي الفصل «٤١» فإن رشدي يرسل إلى أخيه أن يعيده من المصحَّة إلى البيت، وأنه في حالة يأسٍ شديد. وفي البيت جاءت نوال لزيارته «والتقت عيناه بعيني نوال مرَّات» بما يختلف عن الفيلم، ومع الفصول اشتد المرض والألم.

في الفصل «٤٣» بدأت نوال في الانقطاع عن الحضور، ويكشف الأب لابنته: «يؤسفني أن أصارحك أن الشابَّ مصاب بالسُّلِّ، وهو مرض كما تعلمين فظيع، ورحمة الله واسعة.» وأمرها — كما في الفيلم — بعدم الذهاب إلى المريض؛ مما يسبِّب لها الألم ومحاولة التمرُّد.

عايشنا في الرواية والفيلم والأيام الأخيرة لرشدي عاكف الذي فُصل من وظيفته واستردَّ وديعته من المصرف، ودخن سيجارة، وقد نفَّذ الفيلم مشهد وفاته بدقَّة كما وصفها المؤلِّف: «انفتح باب الحجرة بقوة، وبدت أمُّه على عتبته، وقد رفعت ذراعيها فوق رأسها كمَن يستغيث، ثُم هوت على خدَّيها تلطم بعنفٍ وجنون.»

في الفيلم، بعد وفاة رشدي، هجرت الأسرة **خان الخليلي** متجهةً إلى مسكن جديد غير معلوم، وفي الفصل «٤٩» من الرواية يقول محفوظ إنه تلا وقت حافل بالأحداث الحربية الهائلة، فانسحب الجيش الثامن من جسر الفرسان، وفي النصف الثاني من يونيو سقطت **طبرق** في أيدي الألمان، وكان قد انقضى على وفاة رشدي أربعة أسابيع، وقد جاءت نوال إلى الأمِّ تعتذر لها عن موقفها السلبيِّ، بما يعني أن نوال لم تأتِ إليه تتوسَّل لقاءه. وفي المشهد الأخير، اهتم محفوظ بالجانب السياسيِّ الذي شهدته البلاد، فالإسكندرية ضربتها القنابل، وفي أغسطس اهتدى أحمد عاطف إلى شقَّة خالية بضاحية الزيتون؛ أيْ إن الانتقال إلى مسكن جديد قد تمَّ بعد رحيله بستَّة أشهر على الأقل، وقد تمَّ الرحيل ليلة النصف من شعبان، بما يعني أن زمن الرواية استغرق عامًا، ولم يلحظ مُشاهد الفيلم هذه السِّمة.

القاهرة ٣٠

نشر **نجيب محفوظ** روايته «**فضيحة في القاهرة**» عام ١٩٤٥م، ثُم أُعيد نشرها مرَّةً أخرى باسم «**القاهرة الجديدة**»، وعندما حوَّلها **صلاح أبو سيف** إلى فيلم شارك في كتابته عام ١٩٦٦م، حمل اسم «**القاهرة ٣٠**»، وقد نُشرت الرواية فيما بعد بالاسمين معًا، في طبعات مكتبة مصر، وهي ظاهرة لم تحدث بأيِّ روايةٍ أخرى من تأليف المؤلِّف، وقد بدت الرواية مختلفة كثيرًا عن أعمال الكاتب التي نشرها في النصف الثاني من الأربعينيات؛ حيث إنها تدور في بيت الطلبة، وأبطالها هُم شلَّة من الطلاب الذين تناثرت طموحاتهم، وعلى رأسهم كلٌّ من **محجوب عبد الدايم**، **وعلي طه** اللذين سيتبادلان فيما بينهما الفتاة **إحسان** التي تحبُّ الأول، وتتزوَّج مصادفةً من الثاني، أمَّا الطالب الثالث فهو **أحمد بدير** الذي يعمل أيضًا بالصِّحافة.

لذا فإن كلًّا من الفيلم والرواية يبدآن بخروج مجموعة من الطلاب من الجامعة، لكن الحوار يختلف في المرَّتين بين الطلاب في كلتا المرحلتين؛ فالطلاب الذين خرجوا عند بوابة الجامعة في الرواية يردِّدون: الجامعة لا يجوز أن يُذكر فيها لا الله ولا الهوى.

يقول أحدهم: الجامعة عدوٌّ لله لا للطبيعة.

والحديث يدور في الأساس حول المرأة والجامعة، في فترة لم تكُن البنات قد التحقن بالجامعة بعدُ، ليس هناك زمن محدَّد في الرواية، لكن الفيلم يذكر أننا في عام ١٩٣٣م، ويدور حديث مختلف بين الطلاب كما صورهم الفيلم، حيث يتحدَّث علي طه حول **السان سيمونية**.

إذن فنحن في عالَم مختلف بالنسبة للكاتب، إنه حول الطلاب الذين يرون أن الخميس عند الطلبة هو يوم المرأة بلا منازع، وفي الحديث نفسه فإن كلًّا من أبطال الرواية يعبِّر عن رأيه في المرأة؛ حيث يرى علي طه أن المرأة شريك في الحياة، وأن تكون المساواة المُطلَقة في

الحقوق والواجبات، أما محجوب فيرى أنها صمام الأمان في خزان البخار، وستكون هذه المرأة هي إحسان التي سيحبها كلٌّ منهما، لكنها سوف تتزوَّج بمَن لا تُحبُّ، بمحجوب.

ألغى الفيلم شخصيَّة **مأمون رضوان**، وركَّز على الثلاثة الآخرين، وأعطى لمحجوب كلمته الدائمة التي يردِّدها «طظ»، وفي الفصل الثاني فإن الكاتب يتيح لكلٍّ منهم أن يعبِّر عن رأيه في الحياة، بعد أن ردَّد كلٌّ منهم رأيه في المرأة، فإذا هم مختلفون، فبينما مأمون مؤمنٌ بالمبادئ التي أنشأها الله عز وجل، فإنه يؤمن بالعلم بدل الغيب، والمجتمع بدل الجنة، والاشتراكية بدل المنافسة، أمَّا محجوب فيرى أن كلَّ شيء «طظ».

في الفيلم تم إلغاء دار الطلبة، كي يجعل الشُّبَّان يعيشون أكثر حرية، وصار مسكن علي طه هو المكان الذي يأتي إليه الأصدقاء، هذا البيت مليء بلافتات وطنية، وصور للزعماء **مصطفى كامل**، **وأحمد عرابي**، أمَّا في الفصل «٣» فإن الكاتب يصف دار الطلبة التي تطلُّ على ناصية شارع **رشاد باشا**، وهي قلعة هائلة ذات فناء مستدير واسع. وقد تحدَّث الكاتب عن مأمون بالمزيد من التفاصيل، وهو الواثق في نفسه والمؤمن بالله، قال عنه طالب: إنه «إمام الإسلام في عصرنا هذا.»

ثُم خصَّص الكاتب الفصل «٤» للحديث عن علي طه الذي خرج إلى عزبة الدقي لمقابلة فتاته، إنها إحسان، حيث يدور حوار مشابه بين الفيلم والرواية، إن التأنُّق ليس مهمًّا، وإن الأفكار أفضل وهو يعيرها كتابًا «**الحياة فكر وعاطفة**»، ويحدِّثها عن «**مجدولين**»، و«**الأم فرتر**»، وأن الامتحان النهائيَّ قد اقترب.

إنها **إحسان شحاتة** جميلة وفقيرة، وصف لنا الفيلم أمَّها وأباها قبل أن تذهب للقاء حبيبها البخيل الذي لا يشتري لها الملابس، أبوها يدفعها لأيِّ علاقة شريطةَ أن تأتي بالنقود، ونفهم أن الأمَّ عاهرة سابقة، تعيش مع أُسرتها في حضيض الفقر، تردِّد: «لولا الملامة لكنت رجعت الشغل تاني.»

هناك في الفيلم مشهد يوحي أننا في بيت الطلاب، لكنه دون إشارة إلى ذلك؛ فالشباب كلهم ينظرون من النوافذ، ويحسدون **علي** على حبيبته الجميلة. إنه يوم الخميس الذي يذهب فيه محجوب إلى المومس الفقيرة الدميمة، ليمنحها النقود قبل أن يأخذها إلى مكان في الخرابة لممارسة الحُب.

وفي الرواية فإن الأمَّ كانت من قيان شارع محمد علي قبل أن يتزوَّجها المعلم **شحاتة تركي**. وقد وصف الكاتب الأُسرة، وهي شديدة القلق على ارتباط ابنتها بشابٍّ فقير، ويصف الكاتب علي بصفاتٍ متميزة: «كان مثالًا طيبًا للروح الاجتماعية الحقَّة.» وقد خصَّص له

صفحات مطوَّلة ليصفه، كي يختصره في نهاية الفصل «٤» إلى «فقير واشتراكي، ملحد وشريف، عاشق عذري.»

بعد أن تعود إحسان من لقائها مع حبيبها، فإن الأب يعرض عليها صفقته، وهي ترفض كل عروضه، «الثَّمن غالي يا غالية»، أمَّا الفصل «٦» فإن رسالةً تأتي إلى محجوب أن أباه مريض، فسافر بشكل مفاجئ، وعند القطار يقابل **الإخشيدي** سكرتير **قاسم بك فهمي**، إنه ينتظر أن يكون مدير مكتبه، يركب الإخشيدي القطار درجة أولى، ويركب محجوب الدرجة الثالثة، ويتذكَّر رحلة الإخشيدي ابن قريته، حتى صار سكرتيرًا للسياسيِّ قاسم بك. ونعرف أن قرية محجوب تقع في القناطر.

تجاهل الفيلم زيارة محجوب لبيته، لقد عجز أبوه عن النُّطق، إنه شلل جزئيٌّ، وفي الرواية فإن الشابَّ على استعداد لأن يُخضع صِلته بوالديه لفلسفته المدمِّرة التي لا تُبقي على شيء. ونعرف أنه باقٍ على الامتحان خمسة أشهر، ويحاول البحث عن وسيلة لعلاج أبيه، ولعلَّ هذا المرض به تبرير حقيقي لكل الانتهازية التي ظهرت عليه، لكن الفيلم حذف هذه الفصول حول مرض الأب تمامًا، كما حذف الفيلم لقاء محجوب بعلي بعد عودته من القناطر، ويحدِّثه علي عن حبيبته: «ليس الجمال فضيلتها الوحيدة، روحها لطيف، وفؤادها زكي. هذه إحسان.» وفي الفيلم يكتفي محجوب أن يبلغ عليًّا أن أباه مريض، دون تفاصيل، وعندما تمرُّ سيارة تكاد تدهس الفتاة، فإنه يأخذها بين يديه أمام علي، وتحسُّ بعاطفته، وتشدُّ نفسها منه.

تبدو فوارق الأفكار بين الطلبة الأربعة في الفصل «١٠» من الرواية، فمأمون يرى أن الإسلام بلسم لجميع الأزمنة، أمَّا في الفصل «١١» فإن محجوب يترك دار الطلبة، ليؤجِّر حجرة على سطح إحدى العمارات مقابل أربعين قرشًا، وإلى هذا المسكن يأتيه أصدقاؤه، خاصةً أحمد بدير، ويذهب في الفصل «١٣» إلى الزمالك ليقابل سالم الإخشيدي في مكتبه، ويخبره أن أباه أصابه شلل، وأن حالته تسوء، وقبل مغادرته المكتب، يعرِّفه على ابنته وابنه فاضل؛ وهو شابٌّ كرهه من النظرة الأولى لأناقته وجماله ونُبله، يدور بينهم حديث ودِّي غير موجود في الفيلم، ينظر إليه محجوب بشكل انتهازيٍّ قد يستفيد منه؛ لذا سوف يعود مرَّةً أخرى إلى نفس المكان باحثًا عن وظيفة، إلا أن الأبواب تكون مسدودة، يقول له في الفصل «١٦»: «إنك جار قديم وزميل قديم، وملاذنا وقت الشدة. والدي طريح الفراش، ونحن في بأساء، وأنا في أزمة نفسية، فدعني أسألك بعض المعونة.»

ويجد له سالم وظيفة مترجم في «**مجلَّة النجمة**»، وفي نفس اليوم يذهب إلى مأمون في دار الطلبة، ويمنحه هذا الأخير مبلغًا، وقد ألغى الفيلم كل هذه الأمور، كما ألغى وجود

ابني سالم؛ حيث جاءت الابنة بالسيارة حسب الموعد، وحاول أن يقبِّلها إلا أنها غضبت، فخسر تحية وأباها إلى الأبد.

إلغاء هذه الأحاديث في الفيلم، جاء لمصلحة العلاقة التي جاءت بالمصادفة في الفيلم بين قاسم بك وإحسان، فقد مرَّت سيارته قريبًا منها، ورشَّت عليها المياه، وكانت فرصةً للرجل أن يأخذها لشراء ملابس، وأن يذهب بها إلى منزله، وفي الفيلم تبدو إحسان سعيدة، وهي ترتدي الملابس الجديدة لأول مرَّة، لتخرج إليه، ويردِّد: ملكة جمال الدنيا، وفي صحَّتها يتناولان الخمر، ويقبِّلها بما يعني العلاقة التي سوف تتمُّ بينهما، وفي عقب هذه العلاقة تكتب رسالة إلى علي الذي لن تقابله بعد ذلك.

وفي الفيلم أيضًا هناك الحفل الضخم الذي صُوِّر بالألوان، والذي يحضره محجوب كصحفيٍّ مبتدئ، وينظر إلى كل مكان بحقدٍ شديد مردِّدًا: «يا أولاد الكلب!» ثُم يردِّد: «هي دي الدنيا!»

المشهد التالي في الفيلم يدور في مكتب سالم الإخشيدي، الذي يدبِّر لتزويج محجوب من إحسان، إنه لقاء مصادفة، وعليه فسوف يحصل محجوب على الوظيفة والزواج والشقة مجانًا، مقابل أن يظلَّ مع العروس ستَّة أيام، واليوم السابع سيتركه لقاسم بك. يردِّد: الدنيا صغيرة، ويأتي أهل إحسان لحضور القِران من الآنسة إحسان، كريمة المعلم شحاتة تركي، البكر الرشيد، ويردِّد في أعماقه: «يا أولاد الكلب!» وفي الفيلم يجلس العريس كما الثور، ومن ورائه القرون التي توحي أننا أمام «ديوث»، وهذا المشهد الرمزي المباشر غير موجود في الرواية.

في الفصل «١٩» يذهب إلى سالم في بيته بالمنيرة، ويخبره أن توصيته لدى رئيس تحرير النجمة أنقذت حياته، ويسأله مساعدته في الحصول على وظيفة، وقبل خروجه من منزله يقترض منه خمسين قرشًا، وهذا المشهد غير موجود في الفيلم، كما تم إلغاء الفصل «٢٠» الذي تحدَّث فيه علي عن إحسان، وأخبره أنها بدأت تتغير بشكلٍ ملحوظ، وكان الفصلان ٢١، ٢٢ بديلًا عن مشهد الحفل الملوَّن في الفيلم.

في الفصل «٢٢» يبدأ الحديث عن الزواج، وقبل أن يتمَّ الزواج يتعرَّف محجوب على البك، وهذا غير موجود في الفيلم «لن يكلفك الزواج شيئًا، شقة العروس في انتظارك، ما عليك إلا تجديد ملابسك.» إنها إحسان شحاتة، إنها غير الفتاة الطاهرة التي أحبَّها علي طه، فتعاهدا على الحُب والزواج، «وتدور مسألة الزواج في فصول عديدة، تساءل خلالها» كيف وقع هذا، ألم تكن تحبُّ علي طه؟! وقد بدا مشهد الزواج في الفيلم مختصرًا بشدَّة

قياسًا إلى الفصول الممتدَّة من الرواية بالكثير من التفاصيل إلى الفصل «٢٨» الذي خرج فيه محجوب إلى مكتبه في الوزارة لاستلام عمله كسكرتير لقاسم فهمي.

في الفيلم فإن إحسان لم تعطِ جسدها إلى عريسها الصُّوري، وقد راحت تبكي، حاول أن يتقرَّب إليها على خلفيَّة من أغنية لعبد الوهاب الموجودة أغانيه في أغلب أفلام محفوظ «الحُب يصعب على الحبيب»، وقد استهلكت ليلة الزفاف وقتًا طويلًا من أحداث الفيلم «ليه عملتِ كده يا إحسان»، فتسأله بدورها: وأنت ليه عملت كده؟ ويردِّد أيضًا: «إحنا شركاء في كل حاجة، حتى الجواز.» أمَّا هذه الليلة فهي لن تتمَّ إلا بعد أن يستلم محجوب وظيفته، وهو الفصل «٣٣» كان يريد أن يتمتع بحياته الاجتماعية على أكمل وجه، وأن يقدِّس مظاهرها الكاذبة التي يُكبِرها الناس جميعًا.

الجدير بالذكر أن محجوب قد نسي أباه تمامًا في كلٍّ من الفيلم والرواية، واهتمَّ بحياته الاجتماعية الجديدة، وفي الفصل «٣٢» تظهر تحية، كما ظهر فاضل الذي نظر إلى العروس بفتور، وقد كذب محجوب في الرواية بشأن أصول زوجته، ومن شدَّة الكذب يقول لامرأته في طريق العودة: «الكذب كلام كالصدق سواءً بسواء، إلا أنه ذو فوائد.»

في الفيلم يبدأ محجوب في تقسيم مرتَّبه الصغير، ويدبِّر جنيهَين لأبيه، لكنه لا يلبث أن يلغي المبلغ، ويرسل خطاب اعتذار للأب المُعافى في الفيلم، وهو المريض بشدَّة في الرواية.

قام السيناريو بتسييس الفيلم مثلما حدث مع رواية «**بين القصرين**»، حيث صبغ على علي طه الكثير من المواقف الوطنية، ويتحدَّث الشباب المُجاهد عن سقوط حكومة **صدقي**، ويردِّد الناس بحياة دستور ١٩٢٣م: «تسقط حكومة الخونة»، «نريد حكومة وطنية!» ويشعر علي طه في الفيلم أن التغيرات التي تنبئ باستقالة صدقي باشا أن هذا سقوط لقاسم بك، ويُصدم علي عندما أخبره أحمد بدير بذلك.

في الفيلم أيضًا جاء الأب إلى ابنته إحسان ويطلب المزيد من المصاريف لإخوتها، ويبدو محجوب خائفًا من تغيير الوزارة، وهنا يأتي هاتف يخبر إحسان أن قاسم بك صار وزيرًا للمعارف في الوزارة الجديدة.

وهذه المواقف الوطنية من علي طه غير موجودة في الرواية، لكن هناك حوارًا سياسيًّا بين محجوب وصاحبه: «الحنبلي ينقض وضوءه خيال كلب، والوفدي ينقض وضوءه خيال الظل.» في الرواية تناول محجوب الكثير من الخمر، حيث لم يتمكَّن من لمس زوجته، ويقابل مأمون الذي يخبره أنه تزوج من إحسان، وكان الوداع الأخير.

في الرواية كانت فعلة الزواج هي أكثر ما يؤرِّق محجوب خشيةً من علي طه، وقد ظهر العروسان أمام الناس في الرواية سعيدين، أمَّا حين يشعران جفوة أو برودة فكأس

أو كأسان يصلحان ما يوشك أن يفسد. وهما يذهبان إلى حفل عيد ميلاد، ونجح محجوب في تمثيل دوره، وتكرر الخروج، فطابت حياة المجتمع لإحسان، واستهوتها بما فيها من تسلية ومرح، أمَّا في الفيلم فقد ظلَّت إحسان قابعة في البيت حزينة، لكنها في الرواية ظلَّت تغادر بيتها كل صباح عقب خروج زوجها إلى عمله، لدرجة أنها تمنت أن تجوب بلدان الأرض، فيخبرها أن قاسم يذعن الآن لرغباتها، وتراه يتكلم كما يتكلم القوَّادون بيُسرٍ وبغير مبالاة. ويرى نجيب محفوظ أن بطله كان حكيمًا حين قرر أن يخفي تعيينه عن والده. ورجا سالم الإخشيدي ألا يذيع الخبر في القناطر.

في الفصل «٣٨» صار قاسم بك وزيرًا. ويصير الأمر مفرحًا ومقلقًا، فمحجوب يتطلع إلى أن يتولَّى منصب مدير مكتب الوزير، حتى إذا ترك منصبه ضمِن هو درجته، وقد عرف محجوب خبر الوزارة من **جريدة الأهرام**، ودفع زوجته كي يحصل زوجها على المنصب.

سعت إحسان بالفعل إلى هذا الأمر، وقد تشابهت الأحداث بين الفيلم والرواية في هذا الشأن، وقد تغيَّر الأمر بين محجوب وسالم الإخشيدي في الفيلم، حيث يتعمد أن يضع ساقًا فوق أخرى، ويدفع بقدمه، عن غير عمد، الرجل من أمامه بعد أن صار مديرًا للمكتب، وأعلن أنه لا يمكن أن يتخلَّى عن ثقة الوزير به، وصار محجوب بك عبد الدائم مدير مكتب الوزير، وصار مرتَّبه ٢٥ جنيهًا، وطابت له الحياة، وانتقل في السكن إلى عمارة شليخر، وظهر **عفت** الذي صار إعجابه بإحسان يزداد يومًا بعد يوم. ومضت أيام تمتع فيها بوظيفته الخطيرة متعةً صافية، وهو الموظف المتعجرف الطاغية، وأحسَّ أنه سوف يظلُّ فقيرًا إلى المال، مهما زادت موارده، في مقابل أعبائه.

في الفيلم، جاءه المنافقون، يقول أحدهم شعرًا، فيردِّد بداخله: «يا ابن الهرمة!» وقد تعرَّض علي طه للضرب من البوليس السياسي، فجاءته إحسان لزيارته، وهي بالغة الأناقة «اتغيرتي خالص!» ويحدِّثها أن رجال البوليس عذبوه لدرجة النزيف، ويسألها سبب الزواج بمحجوب، فتبكي وتردِّد: «ما أقدرتش أقاوم!» ثُم تكمل: «أنا جيت عشان أقول لك، لو كانت حياتي في إيدي، كنت فضلت جنبك على طول. ليا أخوات باعلمهم، باعزلهم عن أمي وأبويا.»

وقد زادت مساحة وجود علي طه، فزملاؤه يخبرونه أن رجال البوليس يطاردونهم، وينصحون بتوقف نشاط إعداد المنشورات، ولا شكَّ أن هذه الإضافات قد حدثت لمناصرة ثورة يوليو، مقابل تشويه سنوات الثلاثينيات السياسية.

أمَّا الفصول الأخيرة من الرواية فقد ظهرت فيها شخصيات جديدة بحكم الحياة الباذخة التي يعيشها محجوب، وقد تمَّ إلغاء هذه الفصول بأحداثها وشخصياتها في

الفيلم، على أن يحلَّ مكانها النضال الذي يقوم به علي، خاصةً المشهد النهائيَّ في الفيلم، حيث تقوم الشرطة السرِّية بإطلاق الرَّصاص عليه، وهو يقوم بتوزيع المنشورات، ويحدُث ذلك على موسيقى **صفر علي**: اسلمي يا مصر إنَّني الفدا.

المشهد الرئيسي في الفيلم والرواية هو الذي قام فيه والد محجوب بزيارته، قبل النزول إلى الشارع لاقتراب حضور قاسم بك، والأب يعاتب ابنه كثيرًا وهو يشاهد البيت، وقد عرفنا في الفيلم أن سالم الإخشيدي، هو الذي أبلغه بحال ابنه، لكنه لم يخبره بالتفاصيل بدليل هذه الدهشات المتتالية: «إني أعجب كيف طابت لك الحياة، وأنت تعلم أن والديك يعانيان الفاقة والجوع والتشريد.»

وعندما يأتي قاسم بك فإن محجوب يدَّعي أنه حموه، ثُم تدخل زوجة الوزير لتصب كل غضبها على الجميع، وتقرع باب الغرفة التي ينام فيها زوجها مع عشيقته، وقد امتلأ الحوار هنا بالسِّباب والشتيمة، سواءً من الزوجة التي أخذت زوجها وخرجت، ويقف الأب مذهولًا في الفيلم، ويردِّد وهو يصرخ: «ح أقول لهم محجوب مات، واندفن، يا خسارة تعبك وشقاك يا عبد الدايم، عليه العوض!» وعقب انصراف الأب؛ يحاول محجوب إقناع زوجته أن المصالح لن تنهزم، وأن قاسم بك سوف يصالح امرأته بالمجوهرات، ويردِّد: مجتمع وسخ، اللي يكسب أوسخ. أمَّا في الرواية فيقول: «لا مفرَّ من التشاؤم؛ فالأمر المؤكَّد أن أحلامنا تبدَّدت، هذه هي الحقيقة.»

في الفصل الأخير من الرواية يجتمع الرفاق الثلاثة؛ علي طه، أحمد بدير، مأمون رضوان، بإدارة مجلَّة «**النور الجديد**» التي يُصدرها علي طه. ويتمُّ الحديث أن زوجة الوزير تراجعت عن نشر بيان في الصُّحف، وتمَّت استقالة الوزير، وتمَّ نقل مدير مكتبه إلى أسوان بعد أن سُحبت مذكرة ترقيته، ويردِّد علي طه لمأمون الذي يتوقع أن يصير غريمه فيما بعد: «المجتمع الذي نعيش فيه يُغري بالجريمة، بيد أنه يحمي طائفة المجرمين الأقوياء، وينهال على الضعفاء.» وتنتهي الرواية بالأصدقاء الأعداء يتساءلون: «ماذا تخبِّئ لنا أيها الغد؟» في إشارة إلى أننا أمام عمل تحذيريٍّ بمثل هذه الجملة.

قصر الشوق

«**قصر الشوق**» هو اسم المنطقة التي عاشت فيها **أم ياسين**، وقد آلت الشَّقة التي كانت تسكن فيها إلى ابنها **ياسين**، فتزوَّج فيها أكثر من امرأة، منهنَّ **مريم**، ثُم **زنوبة**، وقد دارت أحداث كثيرة من الرواية والفيلم هناك.

كما أن «**قصر الشوق**» هي الرواية التي تبدأ أحداثها عام ١٩٢٤م، أيْ بعد خمس سنوات من وفاة **فهمي**، وتنتهي بعد ذلك بثلاث سنوات ليلة رحيل زعيم الأمة **سعد زغلول**.

تبدأ الرواية بالخروج الأول **لأحمد عبد الجواد** من داره إلى الحياة، عقب رحيل ابنه ومرور خمس سنوات، والمقصود بالخروج هنا إلى الحياة أيْ إلى حياته الماجنة، فليست هناك إشارة إلى أن الرجل استقرَّ بالبيت، وهو التاجر الكبير في العطارة، حيث إن حانوته صار أكبر وأكثر اتساعًا، بما يعني أنه نجح في المهنة، وهذا الفصل سيأتي في مرتبة تالية في الفيلم بعد المشهد الأول الذي سوف يكون طويلًا، حيث إن الأُسرة سوف تفرح لأول مرَّة، بحصول **كمال** على البكالوريا، رغم أن هناك إشارة في الرواية إلى أن النتيجة كانت سيئة هذا العام.

إنه مشهد حزين رغم فرحة الخبر، فأمينة تبكي ابنها وتتساءل عن سبب الاحتفال، ويردِّد أحد الأبناء أن الأُسرة لم تضحك منذ خمس سنوات، وتحوِّل الأمُّ المكان إلى مندبة، قبل أن تندمج في أجواء الأُسرة السعيدة، بعد أن قرأ عليها كمال، الذي صار شابًّا، بعضًا من آيات الصبر.

«**قصر الشوق**» الفيلم كتبه الكاتب المفضَّل دومًا عند **حسن الإمام**، وهو **محمد مصطفى سامي**، وأذكر أن **يوسف جوهر** الذي كتب الجزء الأول قد حدَّثني أن

حسن الإمام حوَّل الجزء الثاني إلى «مرقصة»، وهزل، وهذه هي بالفعل أجزاء محمد مصطفى سامي في بعض الأفلام التي كتبها للإمام.

في رواية «**بين القصرين**»، كان هناك همٌّ رئيسيٌّ على المستوى العام، انتقل أيضًا إلى المستوى الخاص، وهو ثورة الشعب عام ١٩١٩م، فخرجت المظاهرات، وهي الأجواء التي سادت الفيلم، أمَّا «**قصر الشوق**»، فلم يعد هناك هذا الهمُّ بالمرَّة، سوى نزوات عبد الجواد وابنه، فتبادلا **زنوبة** التي انتقلت من أن تكون عاشقة للأب، إلى أن تصير زوجة لابنه ياسين، وتنتهي الأحداث وهي تلد وليدها الأول من زوجها يوم رحيل سعد زغلول.

أيْ إن هناك حزنًا عامًّا في نهاية كلٍّ من الروايتين، وتبقى «**قصر الشوق**» ليكون أبطالها محدودين يتمثلون في كمال، وياسين، وأبيهما، باعتبار أن **عيشة وخديجة** سكنتا مع زوجيهما في منطقة «السكَّرية»، وسوف يكون حضورهما قويًّا في نهاية الرواية، عقب إصابتهما وزوجيهما بالتيفوئيد، وعليه فإنه في الفيلم سوف يكون حضورهما ضمن تواجد جماعيٍّ للأُسرة التي صارت أكبر عددًا في المناسبات، مثل حفل نجاح كمال وبعض الزيارات.

إذَن ستنتقل الأحداث بين الشخصيات الثلاث، وبعضها متشابك معًا، كأن يتزوج ياسين من عشيقة أبيه، وأن يذهب كمال إلى الحانة لاصطياد عاهرة، فيقابل أخاه ياسين هناك، ويعرف أن أباه «ديله نجس» مثل ياسين.

لكن أمام ذلك النصِّ الأدبيِّ الضخم، كان لا بدَّ لكاتب السيناريو أن يغيِّر ترتيب بعض الأحداث، وأن يقوم بإلغاء أحداث أخرى، في مقابل إضافة المزيد من الأغنيات التي تؤدِّيها زنوبة، ورقصات في العوامة استهلكت الكثير من زمن عرض الفيلم «١٢٥ق».

في الفصل الأول والفيلم ظهرت شخصية **رضوان**، ابن ياسين **وزينب**، عند الحديث عن خِطبة الأم؛ أيْ إن زينب صار عليها أن تنتظر خمس سنوات كي تتزوَّج، هذه السنوات دبَّت دماء الأنوثة، فيما بعد، في إحدى البنات الصغيرات في بيت العالمة **زبيدة**، فصارت شابَّة ناضجة خلبت لُبَّ الأب وابنه، وأيضًا صارت زبيدة امرأة عجوزًا، جسَّدتها **ميمي شكيب** التي سبق أن جسَّدت دور **جليلة** في «**بين القصرين**» لدرجة أننا خِلناها هي نفس الشخص.

قام كاتب السيناريو بدمج عدَّة فصول معًا في المشهد الأول من الفيلم، حيث إن الفصل «٢» يدور يوم الاحتفال بنجاح كمال. وقد وصف **نجيب محفوظ** أجواء البيت الذي قلَّ عدد سكانه برحيل فهمي وزواج الابنتين، وقد وصف الكاتب أجواء البيت بدقة شديدة في ٦١ صفحة، بدت فيها كم اختلفتا الابنتان عن أمِّهما، فهما تتمتَّعان بقوَّة شخصيَّة

ملحوظة، قياسًا إلى أمِّهما، وذلك في علاقة كلٍّ منهما بزوجها، وقد بدا لنا أننا نحن أمام رواية عائلية استمتعنا بوصف أجوائها بكل هذه التفصيلات، ولم يكُن لأيِّ سيناريو أن يصف كل ما بها؛ لذا تمَّ تقطيع الأحداث من العجين، وخروج الأب، وحضور البنتين والزوجين، وحوار يدور بين عبد الجواد وكمال عن المدرسة.

«الكلية» التي ينوي الالتحاق بها، وذلك قبل أن يزيد المصروف لابنه، وقد بدت ثقافة الأب الذي يودُّ لابنه أن يدرس الحقوق؛ ليكون من كبار السياسة، أما كمال فهو يرغب التدريس في مدرسة المعلمين ليقوم بتحصيل المزيد من العلم.

وقد تشابه الحوار بين الأب وابنه في كلٍّ من الفيلم والرواية؛ أيْ إن اليوم الأول لخروج الأُسرة من الحداد الطويل كان طويلًا، وشهد حدودًا فاصلة في حياة كلٍّ منهم. ولعل هناك تساؤلات ليست كلها للطرح، بلا شكٍّ أن صبر ياسين على عدم الزواج هذه الفترة هو أيضًا نوع من الحداد، وعلى الفور فإنه بعد انتهاء الفترة، صعد ياسين — في الفيلم — إلى السطح، ليفعل ما كان يفعله أخوه فهمي، كأنه يحلُّ محلَّه بالفعل؛ فهو يغازل مريم التي سبق لها الزواج أثناء هذه السنوات، وسوف يصعد أخوه كمال وراءه ليعارضه لمغازلته المرأة التي ودَّ فهمي أن يتزوجها، وهو الموضوع الذي سيأخذ مساحة من اهتمام البيت باعتبار أن أحداث الفيلم كلها عائلية، لن تخرج أبدًا عن أبناء عائلة عبد الجواد داخل الأُسرة وخارجها، فياسين يخبر كمال أن أخاه الراحل قد نبذ مريم بعد معرفته بموقفها من العساكر الإنجليز (تم تغيير الممثلة **زيزي البدراوي** إلى **زيزي مصطفى**)، وفيما بعد سوف يبرِّر ياسين الأمر لأبيه الذي سيوافق على مضض، أمَّا زوجة الأب **أمينة**، فإنها تطرد ياسين عندما تسمعه يخبرها بذلك، وتبدو في أشدِّ حالات القسوة.

في الفصل «٧» من الرواية ذهب عبد الجواد إلى العوامة لأول مرَّة؛ أيْ إنه كان على المؤلِّف أن ينتظر طويلًا؛ كي يحكي لنا ما فعله الأبناء طوال ٧٨ صفحة، أمَّا في الفيلم فقد ذهب الرجال الأربعة إلى العوَّامة بعد مشاهد قليلة، لا تُقاس بمساحة الحكْي عند نجيب محفوظ حول الأُسرة، ويردِّد **علي عبد الرحيم:** «هذه ليلة تاريخية في حياتك وحياتنا، ينبغي أن نطلق عليها اسمًا مناسبًا، احتفالًا بها، ليلة رجوع الشيخ»، وهذه الجملة مثلًا موجودة في النصين معًا.

في الرواية، لا تزال **جليلة** موجودة، أمَّا في الفيلم فقد حلَّت **زبيدة** محلَّها، ومن المعروف أن **مها صبري** التي أدَّت الدور قد اعتذرت عن الدور، فجمع السيناريو بين المرأتين في شخصٍ واحد، باعتبار أن جليلة لا تزال تمارس عملها كقائدة فرقة العوالم، وفي الفيلم

تواجدت زبيدة بدلًا من جليلة، أيْ إن غياب مها صبري ألغى الدور دون أن يحسَّ أحد بهذا. ظلَّت زبيدة في الرواية، هي العشيقة القديمة لعبد الجواد، والتي سيتزوجها الابن، أمَّا زنوبة فهي ابنة أخت زبيدة، وسوف تعود زبيدة مجددًا في «**السكَّرية**»، بما يعني أن زنوبة شخصية جديدة، وليست **نادية لطفي** بديلًا عن **مها صبري**. بينما ظل تواجد جليلة طوال أحداث الرواية متواجدة، وهي التي تخلَّى عنها عبد الجواد في الفيلم الأول، وصارت زبيدة خليلته.

«لوحظ أن صوت السيد أحمد عبد الجواد قد علا، حتى كاد أن يغطي على صوت زبيدة، روت جليلة تناتيش من مغامراتها»، وفي الليلة الأولى لعودة عبد الجواد إلى عالم الليل، سوف يرقص ويغني ويقرع الدُّف، وسوف تلعب زنوبة به ولن تخضع لسريره، فيردِّد: «ظننتكِ مثل خالتك لطافة وذوقًا فخاب ظني، ولن ألوم إلا نفسي.»

وفي حوار في الفصل «٨» بين **محمد عفت** وعبد الجواد، فإننا نفهم أن الرجل لم يحنَّ إلى جليلة أو زبيدة، بل إلى زنوبة، وأنه التقاها عند **الخواجا يعقوب** بائع الذهب، وترك صلاة الجمعة من أجلها، هذا الجواهرجي لن يظهر إلا بعد أن توافق زنوبة على الإقامة في العوَّامة، وتتعهَّده بأن ترتدي «الأفرنكة» من الملابس والحُليَّ، بما يعني أن السيناريو كان يقدم، ويؤخِّر الأحداث حسبما يريد، دون إخلال بالنَّص.

وبالفعل فقد دبَّر عبد الجواد أن يدخل عليها البيت، وهي وحدها، وتعرف المرأة أن الرجل يطاردها، فتأخذ في التدلُّل عليه، وقد خصَّص الكاتب الفصل «٩» بتفاصيل طويلة لما حدث بينهما من حوار تطلب فيه أن تكون لها عواقبها: «انتظر حتى يجمعنا المسكن الجديد؛ مسكنك ومسكني، عند ذاك أكون لك إلى الأبد.»

اهتمَّ السيناريو بالكبار أولًا؛ عبد الجواد وزنوبة، ثُم وقائع زواج ياسين بمريم قبل أن يدخل إلى عالم كمال، ويخصِّص له صفحاتٍ مطوَّلة، ليحكي لنا الفيلم مثلما حكت الرواية قصة الحب العذري الذي أحسَّه كمال نحو **عايدة** شقيقة زميله **حسين شداد**، ابنة الأثرياء. لكن باعتبار أننا في رواية «**قصر الشوق**»، فقد أفرد الكاتب فصولًا متتالية لانتقال مريم إلى البيت هناك، ونفهم في الرواية أن هناك علاقة ما كانت تربط ياسين **بأمِّ مريم**، وأن هذه الأخيرة كانت تطمح أن يتزوجها هي لا ابنتها، وهو أمرٌ لم يُشر إليه الفيلم بالمرَّة، حيث إن الأمَّ تعارض بشدَّة، لكن الزواج يتمُّ، وسوف تعرض الأمُّ نفسها بعد ذلك على عبد الجواد، إلا أنه سيردُّها بلطف.

ابتداءً من الفصل «١٤» بدأ محفوظ يحكي عن كمال الذي يذهب إلى العباسية التي يتردَّد عليها طوال سنوات المدرسة الثانوية الأربع، هناك «شلَّة» من الأصدقاء يمثلهم **كمال، وحسن، وإسماعيل** وحسين شداد شقيق عايدة، البنت ذات الثقافة العالية، التي سيقع في غرامها كلٌّ من كمال وحسن، ويتنافسان، وقد أسهب المؤلِّف في وصف هذا العالَم، باعتبار أن كمال هو محفوظ فعلًا، وأن هذه هي تجربته دون أن يتوقَّف عن سردها واستحضار تفاصيلها، ابتداءً من أول زيارة له بعد حصوله على البكالوريا، وفي الفيلم والرواية هناك اهتمام بهذه التفاصيل، وقد دار في الاثنين حوار صارم بين حسن وكمال حول **سعد زغلول**، حيث يرى الأول أن سعد باشا مهرج صاحب قدرة بلاغية، والعامَّة يعجبون بالكلام، ويردِّد كمال أن الكلام هو أعظم الأعمال: «نحن نسير في الحياة على هذه الكلمات، إن سجِلَّ سعد زغلول حافل بأعماله.» ويقول حسن في الرواية: «ليست الوطنية عند سعد إلا نوعًا من البلاغة التي تستهوي العامة.» وفي الرواية طال الحوار حول هذه النقطة، بينما تمَّ اختصاره في الفيلم بشكلٍ حاد، ليكشف السيناريو أن هناك منافسة أخرى بين الصديقين، ليست حول سعد زغلول، بل حول عايدة.

وفي الرواية جاء اللقاء بين **فؤاد الحمزاوي وكمال** متأخرًا كثيرًا عن مكانه في الفيلم، وحديث الأول عن العاهرتين **قمر ونرجس**، أمَّا عند **حسن الإمام**، فإن اللقاء تمَّ مباشرةً بعد الحديث عن سعد زغلول، ومثلما تكلَّم كمال برومانسية عن الزعيم الوطني، تكلَّم عن العفَّة «ما احبش الدنس»، وفي الرواية بدا كمال هو الشخصية المحورية في فصول متوالية من حيث مكانته عند أمِّه وحديثه معها في الفصل «١٥» حول مسائل عامَّة مثل الإنجليز، ويردِّد لنفسه: «أنت تتطلَّع بحماس إلى المثل الأعلى في الدين والسياسة والفكر والحُب، الأمهات لا يفكرن إلا في السلامة.» وفي الفصل «١٧» يدور الحوار بين عايدة وكمال وسط الزملاء، وتظهر الطفلة **بدور** التي سوف يحبُّها كمال بديلًا عن أختها في «**السكَّرية**». وسوف تعتمد مثل هذه اللقاءات على حوار طويل بدأ نجيب محفوظ يكتشف أهميته، حيث ازدادت مساحة الحوار عن رواياته السابقة، وذلك تمهيدًا لانتقاله إلى المرحلة التالية من عالمه الإبداعي.

إن كمال في هذه الفصول يحب عايدة دون أن يتساءل إن كانت تحبُّه أم لا. ونعرف أن أُسرة الفتاة المُتفرنجة تشرب البيرة في الموائد وشطائر لحم الخنزير، وقد كان الفصل «١٧» من الطول أن بلغ ٢٤ صفحة، ويكاد يكون الأطول عند نجيب محفوظ بشكل عام، حيث وصف بدقة الحياة الاجتماعية في بيت يُعتبر الوجه المعاكس تمامًا للبيت الذي يعيش فيه كمال.

وقد بدا محفوظ كأنه قد عني بكتابة رواية موازية حول كمال وعشقه لعايدة، فاستغرق ذلك منه الصفحات الطويلة، حيث روى عن قصة الحُبِّ الأفلاطوني لعاشقٍ لا يطمع في أن تحبه عايدة بنفس حبِّه، وقيام حسن بإقناعه بأن عايدة تحبُّه هو، وأنه سيتزوج منها، فيباركه فيما يشعر.

نعم، إنها رواية موازية عن كمال، لم يشأ محفوظ أن يقطع فصولها مثلما فعل الفيلم، وظللنا عشرات الصفحات نتعرَّف على ما يحدث من حسن وعايدة، والذهاب إلى ما أسماه المؤلِّف «قصر الحب والعذاب»، إنه ابن التاجر الذي ينافسه على قلبها ابن المستشار.

وقد توقَّف محفوظ بضع صفحات، كي يعود إلى الحكاية نفسها في الفصل «٢٣»، وقد حذا الفيلم حذوه، لكن الفيلم لم يتوقَّف عند ما يحدث في بيت السكَّرية؛ حيث تسكن **خديجة وعائشة**، وما يؤكِّد أن ما يدور في هذا البيت يتناقض كثيرًا مع الحياة التي عاشتها الابنتان في «**بين القصرين**»، أمَّا العودة إلى قصة الحُبِّ المستحيلة لكمال، فلقد بدأ الحدث الرئيس عند الكاتب حيث يدور في الفيلم والرواية حوار غريب، وسط الليل المظلم، وفي الشارع، بما لا يتناسب مع أجواء عام ١٩٢٦م، ولا شكَّ أن الحوار الذي جاء في الفيلم بين الاثنين كان رغم طوله مختصرًا، وهي تكملة بنوعٍ من السخرية «ألست فيلسوفًا؟»

وقد استمرَّ الكاتب يتابع هذه القصة الجامدة لفصول متتالية لنعرف أن **حسن** سوف يعمل بالسِّلك الدبلوماسي، وأن عايدة بالتالي سوف تغادر القطر لتعيش هناك، وهي التي اعتادت أن تذهب إلى أوروبا في الإجازات إلى أن يقول المؤلِّف في الفصل «٢٥»: أنه «تنقضي السنون ولا يفتُر حبُّه لهذا الطريق.» قال لنفسه، وهو يلقي على ما حوله نظرة عميقة: «لو شابه حبي للمرأة التي يختارها قلبي حبي لهذا الطريق لأراحني من متاعب جمَّة.» ثُم نكتشف أن هذه الجملة التي تناسب كمال وطريق العباسية، هي أيضًا مناسبة للغاية لياسين الذي التقى زنوبة في طريق مُظلم في ظروف تختلف تمامًا عن التي قدَّمها الفيلم، فهو لقاء مصادفة، اشترت فيه زنوبة الذهب من عند يعقوب الجواهرجي، بينما جاءت جليلة (أو زبيدة حسب الفيلم) كي تبيع، فتتعاركان، وتخرج لترى ياسين في أعقاب امرأة دميمة بدينة، وتلفت زنوبة انتباهه. كل هذا لم نقرأه في الرواية حيث قابل ياسين المرأة، وهي التي لم يرَها منذ فترة، تعرف أنه متزوِّج، وتخبره أنها متزوِّجة تقريبًا، ثُم يأخذها أولًا إلى حانة، ثُم إلى شقَّة الزوجية تحت بصر وسمع مريم ليضاجعها: «أنا متزوِّج وأبحث عن رفيقة»، والحقيقة أن **عبد المنعم إبراهيم** قد أعطى هذه الشخصية قبولًا وفكهة قياسًا إلى هذه الشخصية المصابة بالشبق، والتي لا ترعى مشاعر النساء بأيِّ ثمن،

حيث أولى محفوظ لياسين وزنوبة أهمية في فصول متلاحقة، حتى يتمَّ السِّباب بين مريم وزوجها في كلٍّ من الفيلم والرواية: «أنتِ العاهرة، أنتِ وأمُّك.» ويعايرها، لتقول له ضمن ما قالت: «أنا أشرف من أهلك ومن أمِّك. سَل نفسك عن الرجل الذي يتزوج امرأة وهو يعلم أنها عاهرة، هل يكون إلا قوادًا خسيسًا؟» وفي الحقيقة فإن هذا هو الحوار الأكثر سبًّا في الرواية المصرية حتى ذلك الأوان، وقد انتقل بدوره إلى الفيلم.

وسرعان ما يرمي عليها الطلاق، وتبقى زنوبة في بيته حتى الصباح، كأنه قصَّ أظفرًا بدون أيِّ معاناة، ونامت زنوبة في فراش مريم. وفي الفصل «٢٧» هناك حوار يدور في صباح اليوم التالي بين زنوبة وياسين غير موجود في الرواية، مثل خشية زنوبة أن تنتظرها مريم لتنفرد بها خارج المنزل، ثُم هو يطلب منها أن تطرد الرجل الآخر من حياتها، دون أن يعرف أنه أبوه.

يدور الفصل «٢٨» في العوامة كما سيحدث في الفيلم؛ حيث يدور النقاش الحادُّ بين العاشق والمرأة التي سرعان ما تتنمَّر عليه، وتطرده من العوامة التي كتبها باسمها بعد حوار طويل اعتاد نجيب محفوظ على صياغته بحرفية عالية، وذلك بعد أن لانت له في الرواية، ثُم تراجعت، وفي الفيلم خرج عبد الجواد بعد أول طردة منها، وفي الرواية عاد إليها مرَّة أخرى في العوَّامة؛ أيْ إن الفيلم اختصر اللقاءين في مشهد واحد. «هذه العوَّامة عوامتي وعقد إيجارها باسمي، فاذهب بالسلامة قبل أن تذهب في زفة.»

هذه المرأة المتمرِّدة غير الطائعة سوف تتحوَّل إلى أمينة أخرى في بيت ياسين بعد أن تتزوج منه، وقد ألغى الفيلم حوارات طويلة في هذه المسألة، حيث إن محمد عفت يقول له: «زبيدة نفسها لم تفكر في ذلك، يا للعجب، لكنها معذورة، فقد وجدتك تدلِّلها أكثر مما تحلم به فطمعت في المزيد.» وقد روى المؤلِّف أن الكبرياء انحنى بصاحبه الذي ذهب مرَّات ومرَّات، حتى صار التردُّد أمام العوَّامة بعد جثوم الليل عادة يجرِّبها قبل ذهابه إلى مجلس الإخوان، إلى أن تتبَّع خطاها، فدخلت بيت ياسين في قصر الشوق، وهو المشهد الذي صوِّر بشكل موجز للغاية في الفيلم.

وما إن انتهى المؤلِّف من هذه الحكاية، حتى عاد إلى الحكاية كمال في الفصل «٣١»، حيث ستتزوج عايدة من حسن، أمَّا كمال في الفيلم فيبدو رجلًا يؤمن فقط بالحُب، وأن الزواج يفسد الحُب، «إتحكم عليَّ من زمان إني أحبك، أنا فخور بحبي، ولو كرهتيني. الاعتراف بالحُب بداية مش نهاية.» ثُم تنتقل الأحداث إلى أن عبد الجواد قد أصابه صداع لمدَّة أسابيع، وتظل حادثة زواج ابنه من زنوبة مثار متاعبه «تُرى هل تعلم زنوبة بأنه

ابني؟!» وتتغير مفاهيم الأب حول الأبناء الذين صاروا بالغين، ثُم تتشابه مسارات الرواية والفيلم بعد ذلك، عدا الأغنية الطويلة التي تعبر عن سعادة الزوجين.

عندما يذهب ياسين إلى أبيه يطلب منه أن يطلِّق زنوبة، لكنه يتراجع بعد أن يعرف أنها حامل، ومن أجل أن يتخلَّص منها، يدَّعي أنه سوف يُنقل إلى الصعيد «وماله أنا خدامتك، معاك لآخر الدنيا.» وأنه سيتحول إلى أبيه، طاغية في البيت، لا يتوقف عن البحث عن الداعرات، إلى أن يقابل أخاه كمال المصدوم في حبِّه عند باب أحد المواخير، وقد انتهى لتوِّه، ويدور بينهما حوار صارم بالنسبة لكمال: «أبوك عمدة الفجور والفسق، يردِّد ياسين: زنوبة ست محترمة، مصممة تفضل معايا للأبد.» ويقول ياسين أيضًا: «إن الستات ماركة مكرَّرة بينما الحُبُّ عاطفة عمرها أيام وأسابيع.»

هذه المشاهد لم يهمل الفيلم في نقلها، والاهتمام بها عدا بعض التفاصيل، كأن يذهب ياسين إلى ابنه كي يوقف أمر نقله بنفوذه، ويعرف الأب أن أمر نقله بسبب ذهابه إلى درب طياب، وشجاره مع ساقطة، فحُرِّر له محضر بلغت صورته إلى الوزارة، ورغم غضب الأب فإنه ظل وراء الأمر حتى أوقف أمر النقل، كما أن الفيلم لم يُشر إلى ما سمعه كمال عن عايدة بعد زواجها، وسفرها، وحملها.

لم يذكر محفوظ تاريخًا محدَّدًا في روايته، إلا ما جاء على لسان ياسين يوم الخميس ٣٠ أكتوبر ١٩٢٦م، حين تقابل مع أخيه، وكاشفه بسرِّ أبيه والأُسرة، وجاء ذكر العاهرة **وردة**، وفي هذا الحوار نعرف أن ياسين لم يدلف بين القصرين منذ أن طردته أمينة التي نسيت الأمر تمامًا، وألغى الفيلم أيضًا الفصل الذي يعود فيه ياسين إلى البيت بعد منتصف الليل، ويدور بينهما عتاب هو أقرب إلى الشِّجار «مكتوب على مَن يعاشرك التعب.» وعندما تتنهَّد يقول: «هذه التنهيدة حرقت قلبي، الله يقطعني.»

في الفصل «٤١» يعود عبد الجواد إلى العوَّامة، هذا الفصل غير موجود في الفيلم، ليغازل جليلة وزبيدة. لقد أفل نجم جليلة، ولم تعد زبيدة تجد حولها غيره، فيبدو الرجل كأنه لم يتجاوز الأربعين «راح يرقص مع النغمة رافعًا الكأس التي لم يبقَ فيها إلا الثُمالة أمام عينيه.»

وقد صوَّرت الرواية أن المرض الذي أصاب عبد الجواد بسبب إسرافه في العوَّامة، أمَّا في الفيلم فإن ذلك حدث بسبب مرضه حزنًا على ما فعلته زنوبة، وكانت النتيجة في الحالتين أن جاءت زنوبة لتزور المريض، عشيقها السابق ووالد زوجها وجدَّ الجنين الذي يكمن في بطنها. استقبلتها الأُسرة كلها ببشاشة، وعاد ياسين إلى «**بين القصرين**»، وامتلأ

البيت بالأبناء والبنين وزوجيهما، والأحفاد. وكان المشهد مؤثرًا للغاية في الفيلم، وزنوبة تنحني لتقبِّل يد عبد الجواد، وتكون هناك إشارة إلى التيفوئيد الذي سيجعل أبناء خديجة وعيشة يأتون للإقامة في بين القصرين، ليكون المشهد النهائي في البيت المُظلم الحزين أن ولادة زنوبة متعسِّرة، والصحيفة التي تنشر خبر وفاة سعد زغلول «هو يعني كان أحسن من اللي راحوا»، وينحني ياسين ليقبِّل أباه: «زنوبة بتولد.» وعناق بين كمال وأبيه الذي بدت عليه علامات السنِّ، والكهولة.

السمَّان والخريف

حين كتب **نجيب محفوظ** روايته «**السمَّان والخريف**» عام ١٩٦٢م، كانت هي المرَّة الأولى التي يخرج فيها بأبطاله من حواري القاهرة القديمة ودروبها، ويذهب بهم إلى مدينة الإسكندرية، وبدا الذهاب إلى الثَّغر أشبه برحلة خلاص أو هروب يقوم بها عيسى الدباغ، بعد الظروف الحياتية القاسية التي تعرَّض لها موظَّف مرموق عقب قيام الثورة.

وقد كان هذا الرحيل هو فاتحة الباب لظهور روايات عديدة كتبها محفوظ، دارت أحداثها عند كورنيش المدينة، وكان أغلب أبطال هذه الروايات «أجانب» بالنسبة للإسكندرية، جاءوا أيضًا من خارجها، ويقيمون في فنادقها، ولا يعرفون عنها سوى طريق الكورنيش المحدود بين منطقة سيدي جابر ومحطة الرمل.

كما أن رواية «**السمَّان والخريف**» هي العمل الثاني الذي يعتمد على شخصية واحدة فقط، يتتبَّع الكاتب مسيرتها منذ الصفحة الأولى حتى نهاية الرواية، وكأنه محور الكون أو محور الرواية، وذلك باستثناء رواية «**السراب**» العمل الوحيد في كتب محفوظ التي تدور على لسان الراوية.

والغريب أن «**السمَّان والخريف**» هي إحدى الروايات التي لم تلقَ الاهتمام نفسه الذي حظيتا به روايتا «**اللِّص والكلاب**»، ثُم «**الطريق**»، خاصةً هذه الأخيرة، بما لها من معانٍ فانتازيَّة عن البحث الإنساني للجذور.

وإذا كان **صابر الرحيمي** قد رحل من الإسكندرية، حاملًا هاجس البحث عن الأب، فإن الصفحة الأولى من الرواية تبدأ **بعيسى الدباغ**، وهو في القطار الذي وقف به في المحطَّة دون أن يجد مَن ينتظره، لقد اختار الكاتب أن تبدأ الرواية يوم حريق القاهرة في يناير ١٩٥٢م، فالكاتب يضيف أحوال القاهرة في يوم مهول من خلال عودة عيسى إلى القاهرة، ونعرف أنه عائد لتوِّه من الإسماعيلية، حيث التقى بالفدائيِّين هناك.

القاهرة كما يجدها عيسى تنفجر كالبركان؛ صراخ جنوني كالعواء، انقضاض على أيٍّ قائم على الجانبين، بترول يُراق وحرائق تشتعل، أبواب تُحطَّم، بضائع تنتثر، تيارات تندفع كالأمواج المتلاطمة الجنون نفسه بلا رقيب.

في مساء اليوم نفسه يذهب الدباغ إلى سراي **شكري باشا**، على مسيرة رُبع ساعة من مسكنه بحيِّ الدقي، الذي يردِّد له أنه: «يا له من يومٍ أسود!» ويعبِّر الباشا أن خطورة هذا اليوم تبدو بما سيرِد بعده، ثُم يردِّد: قد نسقط، ولكننا نعود أقوى مما كنا.

يعترض عيسى قبل قيام الثورة حين يصدر قرار بنقله من وظيفة مدير مكتب الوزير إلى المحفوظات، ونعلم أنها ليست المرَّة الأولى، هو يردِّد أن هذه فرصة ليعتني بشئونه الخاصَّة؛ أيْ إنه في حاجة ماسَّة إلى التطهُّر والالتفات إلى نفسه، باعتبار أن الرحلة الطويلة التي سيقوم بها بعد ذلك ستكون حصارًا للمرحلة.

يصف محفوظ بطله باعتباره من سلالة غنية يتكلم عن الوظائف، إنه الأحقُّ؛ لذا فإن المركز مُهمٌّ بالنسبة له، وهو مقبل على زواج، ثُم يُدار حديث بينه وبين ابن عمِّه الغريم **حسن** الذي يقول له: «حريق القاهرة أثبت أن الخونة أقوى من الحكومة والشعب معًا.»

نحن أمام عمل سياسيٍّ في المقام الأول، بطله عيسى الدباغ لم يشارك في صناعة القرار، لكنه أصاغه، والرواية تبدأ أحداثها ذات يومٍ أسود، وما تلاه، فعيسى يخطب **سلوى** في حفلٍ محدود حضره أكابر من رجال السراي؛ أيْ إن نجيب محفوظ قد انتقل ببطله من عالم الحارات الضيِّقة، الغريب **كمال**، شاهده كمال في الثلاثية كي يصف لنا الحياة في القصور، وفي الحفل لم يتوقَّف الحديث في السياسة، يُقال إن الملك سيستأجر جنودًا مرتزقة؛ لأنه لم يعد يثق بأحد، وكل هذه الحوارات لم نرَها في الفيلم، حيث نعرف أن العروس تحلم بأن تعيش في الخارج، فهي متخرِّجة في المدرسة الألمانية.

ويكشف محفوظ عن جزء من ماضي بطله، لم نعرفه، فهو الآن عام ١٩٥٢م في الثلاثين من العمر، **وسلوى** في العشرين، لم يكشف الفيلم عن سنِّ البطل، وقد كان **محمود مرسي** آنذاك بجسمه الضخم، وهو يبوح لها أنه أحبها قبل عشر سنوات، كانت هي في العاشرة وهو في العشرين، وأنه كان يتلذَّذ بمراقبتها وهي الطفلة، كما يكشف عن ماضٍ وطني لابن الذوات، مدير مكتب الوزير، فهو «صديق عتيد لهراوات البوليس وزنزانات الأقسام والرفت والمطاردة.»

رمز التمرُّد السياسيِّ هذا، ما إن يستمع إلى بيان الجيش في صباح ٢٣ يوليو، حتى يتوجه إلى الإسكندرية لمقابلة الباشا، ويلتقي هناك بأكثر من شخصية مرموقة تُجمِع أن

الملك قد انتهى: «انتهى فاروق، ولكننا نريد أن نطمئنَّ على أنفسنا.» فهذا الحديث مُهمٌّ في حياة عيسى؛ لأنه سوف يؤجِّل زواجه من سلوى، ويعلم أن حسن قد ترقَّى لمنصبٍ حسَّاس، وتتراكم الشكاوى في لجنة التطهير ضدَّ عيسى، وفي لجنة التطهير رأى عيسى شخصًا كان زميلًا معه في المظاهرات، لكن هذا لم يظهر في الفيلم، حيث تُتاح الفرصة لعيسى أن يردَّ على الاتهامات، أمَّا الفيلم فقد تلا الاتهامات وإصدار الأحكام بسرعة «الثورة صادقة العزم على تطهير الجهاز الحكوميِّ من كافَّة أنواع الفساد.»

هذه المرَّة تمَّ إيداعه إلى المعاش وليس للعمل في المحفوظات، سيقبض مرتَّبه لمدَّة عامين، وسيكون معاشه اثني عشر جنيهًا، وعليه فإنه سوف يخسر سلوى حتمًا؛ فالأب يعلن له أسفه، باعتبار أن الاتهامات والقرائن ضدَّه كانت حقيرة لدرجة أنه لا يمكن أن يهضمها إلا عقل حقير، هذه القرائن التي فصلها الفيلم في مشهد التحقيق مع عيسى دون أن تفعل الرواية ذلك بالتفاصيل نفسها، وفي المقهى يدور حوار بين مَن استبعدتهم الثورة، فيردِّد عيسى جملة غير موجودة في الفيلم: «يعزِّيني أحيانًا أن أرى نفسي كالمسيح أحمل خطايا أمَّة من الخاطئين.» أمَّا **سمير عبد الباقي** فيردِّد: «كنا طليعة ثورة فأصبحنا حطام ثورة.»

جاءت الثورة لتهدم المعبد على موظف فاسد، كان أيضًا ثوريًّا متوقِّدًا، شارك في المظاهرات، صار عليه أن يرى ابن عمِّه في وضعٍ أفضل، وها هي سلوى تتركه، وأمام كل هذه الأبواب المغلقة يردد في الفصل «١١» من الرواية: إني أفكر حقًّا في هجر القاهرة.

الإسكندرية هنا هي مهجر، وذهابه إليها ليس للتصييف، بل للإقامة، فقد أصبح عالم عيسى محدودًا للغاية، والعالم كله من خلاله، كأنه يروي علينا روايته على طريقة، لكن محفوظ هو الذي يحكي، فهو لم يُقبل على الهجرة إلا بعد أشهرٍ من التردُّد.

في الرواية نعرف أن عيسى الدباغ له ثلاث أخوات متزوجات يُجمِعن على المعارضة في سفره، وهي إشارة لم يجد الفيلم أيَّ سبب لإظهارها، واكتفى فقط بالأمِّ، فعيسى يرى أن السفر علاج ضروريٌّ، بينما سوف تذهب الأمُّ إلى البيت القديم بالوايلية، حتى وإن كان غير صالح للسكن.

وفي الفصل «١٣» يعود الكاتب إلى سابق عهده ليصف الأشياء بدقة، وهو أمر تحاشاه بشكلٍ ملحوظ طوال الفصول السابقة، فيصف الشقَّة الصغيرة المفروشة والبحر المترامي في الأفق، إنه «غريب في موطن غرباء»، لقد وصل في الخريف، حيث أسراب السمَّان تتهاوى إلى مصيرٍ محتوم عقب رحلة شاقَّة مليئة بالبطولة الخيالية لعلها مثله، وهذا المعنى غير

موجود تمامًا في الفيلم، ويساعد هذا في أن يميل إلى التصوُّف مردِّدًا أنه لا فارق بين أن نتصوَّف حيال أزمة سياسية وبين أن نتصوَّف لوجه الله والدنيا مُقبلة علينا.

وتبدو كافَّة أفكار، ولا نقول مشاعر، عيسى الدباغ في هذا الفصل من خلال لقاءٍ تمَّ مع صديقه سمير حيث يردِّد عيسى: «ما أشبهنا بساحل الإسكندرية في الخريف.» ويصف الكاتب حال بطله الوحيد الذي يرتاد البارات، ويتلذَّذ بالتسكُّع في شارع سعد زغلول، وينام إذا حلَّ سلطان النوم، إلى أن يلتقي بفتاة الليل، أتعس بنات الهوى «مائلة للبياض مستديرة الوجه، ممتلئة الوجنتين، ذات جسمٍ صغيرٍ ممتلئ، مقصوصة الشعر كغلام» يخالها في الخامسة عشرة، يتذكر سلوى حين يصحبها معه إلى مسكنه المفروش.

عاهرة الرواية، كما وصفها الكاتب مختلفة تمامًا عن **نادية لطفي**، مثلما عيسى الدباغ يختلف عن **محمود مرسي**، فهي صغيرة السنِّ، شفتاها ممتلئتان ومنفرجتان عن أسنانٍ دقيقة مرسومة بعناية، خشنة الشَّعر، ذات أهداب مسترسلة فاتنة، وكعبين متشققين كضفدعتين، ولها عينان ثقيلتان جميلتان، يحاول أن يتخلَّص منها في صبيحة اليوم التالي لأول اتصال جنسي بها، يعرف أن أصل أهلها من طنطا، وقال لنفسه إن ثمة أوجه شبه تجمع بينه وبين هذه البنت، فكلاهما ملوث وطريد.

الفتاة تنتظره في مقهى قريب عند عودته في المساء من تسكُّعه الضائع، اسمها في المهنة **ريري**، يسمح لها بالإقامة في شقَّته، بعد أن أفهمها أنه رجل حُر، فقالت سمعًا وطاعة، وعلى مرِّ الأيام صارت جزءًا من حياته، تعلِّمه لعب الورق، وتقامره، وتربح منه، لا تأخذ منه مالًا مقابل الجنس، تحدِّثه عن أمٍّ لها وخالة وأخوات، وأنها لا تتوقَّع الذبح.

وفي الرواية فإن الكاتب يمنح لبطلته جذورًا يحرمها منها الفيلم، فقد مات أبوها وهي في العاشرة، فعجزت أمُّها عن تأديبها وتهذيبها، ولم تستطع صدَّها عن الصبيان، وعشقت شابًّا وهي دون البلوغ حتى ضربت القرية مثلًا بها، ثُم هربت مع شابٍّ آخر إلى الإسكندرية، سرعان ما تخلص منها، فبدأت حياة الليل.

وأهمية هذه المعلومات، أن السينما لا تهتمُّ كثيرًا بأن تضع جذورًا لمثل هذه الشخصيات، وإن كانت ريري قد حكت بعضًا من سيرتها مع الرجل في الفيلم.

ومع مرور الوقت يزداد إيمان عيسى بأوجه الشبه التي جمعته بريري، ويحسُّ بأنه لا غنًى عنها، خاصةً مع محاكمة رجال ما قبل الثورة، يحسُّ كلاهما أن العلاقة ستنفصل يومًا، وبالفعل فإن اليوم يأتي حين تخبره أنها حامل، وقد أسهب الفيلم في وصف هذا

المشهد الذي تعترف له بأمرها، فيضربها ويدفع بها إلى السُّلم باكية، وهي تتوسَّل بلا توقُّف أن يعيدها إلى عرينه.

ما إن دخلت ريري حياته حتى خفَّت حدة السياسة والحياة العامة في الرواية على الأقل، فهو يبحث عن نساء أخريات، وليست هناك إشارة إلى زوجة مثلما رأينا في الفيلم، وصارت ريري تتبعه، حتى إنه يفكر في مغادرة الإسكندرية، وينكر أنه يعرفها مردِّدًا: «يخلق من الشبه أربعين.» ثُم يعود إلى القاهرة.

في القاهرة تبدو المدينة وقد غيَّرت أبناءها بعد الثورة، خاصةً حسن الذي يركب المرسيدس، والذي سيقترن بسلوى التي تناسبه وظيفيًّا على الأقل.

الفصل «١٩» تدور أحداثه في شهر يونيو عام ١٩٥٣م، ماتت الأم، وعيسى يعرض بيت أمه للبيع كي يتمكن أن يعيش كالأعيان أطول مدَّة ممكنة، والذي يردِّد: «عقلي يقتنع أحيانًا بالثورة، لكن قلبي دائمًا مع الماضي.» وهو يتأهَّب أن يظلَّ طيلة حياته بلا عمل، وتنخرط الرواية في تفاصيل حياتية لم يأبه بها الفيلم الذي لم يشأ أن يعود ببطله طويلًا إلى القاهرة بأن يتعرَّف على امرأة سبق أن تزوَّجَت ثلاث مرات، ثُم يذهب الاثنان إلى رأس البرِّ لقضاء شهر العسل في عشة **عنايات هانم**، وهنا نرى رجلًا مختلفًا، يرفض أن يقيم في مسكن حماته، ويصرُّ على السكن مع زوجته بعيدًا في الدقي، حي الذكريات التي لا تُنسى. وفي الفصل «٢٢» يعود الكاتب إلى الحديث عن علاقة بطله بحياته الجديدة بتفاصيل مختصرة، ويمرُّ أكثر من خريف إلى أن يأتي خريف ١٩٥٦م، حين هجم اليهود على سيناء، فتأرجح مصير الثورة في الميزان، وتفجَّر شعوره الوطني فطغى على كل شيء، الوطنيُّ القديم الذي تعذَّب بالرغم من تلوُّثه من أجل مصر.

هنا يتوقَّف الكاتب عند الحياة في القاهرة من خلال ما دار في خريف ١٩٥٦م، فهو يتردَّد على مقهى البودين ليحاور سمير عبد الباقي في مستجدَّات الأحداث، وتدور الحوارات في المقهى، تلك التي رأيناها تدور في قصر أحد الباشوات، إنه حوار مشابه، لكن المكان مختلف، حيث يبدو **إبراهيم خيرت** شامتًا.

وسط هذه الأحداث وصفَّارات الإنذار انقلبت القاهرة إلى معسكر، واخترقت شوارعها قوافل من العربات المصفَّحة واللوريات، ويغالي إبراهيم خيرت في شماتته، ثُم يشعر بخيبة أمل، حتى إذا انتهت الحرب عاد ليفكر في حياته الخاصَّة، فهو إنسان بلا عمل أو ذريَّة، كثير الشرود، كما تلاحظ عليه امرأته، يذعن للكسل والكبرياء، ينتقل بين رأس البرِّ والإسكندرية، يزداد وزنه مع مرور الأيام، يكثر من الطعام والحلوى، ويتردَّد أحيانًا على المقهى بُغية التحاور مع سمير.

وفي صيف ١٩٥٧م، بعد الغزو الروسي للفضاء، يجد نفسه في الإسكندرية — ملحوظة: محفوظ لا يؤرخ مثلما نفعل، فلا تتغير الحياة كثيرًا — ينزلق عيسى إلى البوكر، وكان سيئ الحظ على المائدة، يردِّد له أحد رفاقه: «أنت لا تتفلسف إلا عندما تتدهور روحك إلى الحضيض.»

يتعرَّض عيسى الدباغ للطرد من امرأتين تباعًا؛ الأولى زوجته عنايات، وهو أمر غير موجود في الفيلم، فهي لا تفتح له الباب في ساعةٍ متأخرةٍ من الليل، فيضرب الأرض بقدمه، ثُم يذهب ليبيت عند إبراهيم.

وفي الفيلم ظهرت ريري أثناء وجوده مع زوجته قدرية، حين وقعت كرة ابنتها إلى جوار الشمسية، وقد اختفى مثل هذا المشهد تمامًا في الرواية، فقد سافر عيسى إلى الإسكندرية مع قدرية، وعاش في ملل ووتيرة واحدة، لدرجة أنه قال لنفسه إن عصره قد انتهى، وأنه لن يندمج في الحياة مرةً أخرى، بنفس الحال التي كان عليها من قبل لدرجة أنه يلجأ إلى قارئ كفٍّ، وفي كامب شيزار يرى وجه ريري وقد جلست على كرسيِّ المديرة أو المالكة وراء صندوق الماركات بمحلٍّ صغيرٍ لبيع الدندرمة، وشطائر الفول والطعمية.

أيْ إن المصادفة هنا اختلفت عن الفيلم، فعندما يراها يتأكد أنها لم تعُد البنت الصغيرة، بل هي امرأة بكل معنى الكلمة، امرأة جادَّة ومديرة حقًّا، ثُم يكتشف أن لها بنتًا صغيرة وخادمة، فيأخذ في تتبُّعها قبل أن يقترب منها، وتنكره، وهو يخبرها أن الصغيرة ابنته، فتصيح به: «ابعد عن وجهي، أنت أعمى ومجنون، ويجب أن تختفي.» ووسط ملل مع زوجته يكرِّر الحوم حول ريري، ويعرف أنها أمُّ ابنته، وأنها نسبتها إلى زوجها صاحب المقهى، تتعامل ريري معه بحدَّة وتهدِّده بالشُّرطة، ويردِّد بنبرة باكية أنها ابنته، فتصرخ وهي تندفع في سبيلها: لست أبًا، أنت جبان، ولا يمكن أن تكون أبًا.

ويكرِّر المحاولة، وفي الفصل الأخير يلتقي في مطعم «على كيفك» برجل، بعد منتصف الليل، يخبره أنه لم ينسه، فقد سبق لعيسى أن اعتقله وحقَّق معه، يبدو بينهما حديث عبثيٌّ يخلو من المعنى، ثُم يمضي إلى حال سبيله حتى يختفي متجهًا إلى شارع صفية زغلول بخطًى واسعة تاركًا وراء ظهره مجلسه الغارق في الوحدة والظلام.

الفيلم الذي كتبه **أحمد عباس صالح** بدا كأنه يلتزم كثيرًا بالنَّص، وإن مال إلى مراضاة الجماهير من خلال النهاية المألوفة التي يلتمُّ فيها شمل ريري على والد ابنتها، وذلك بعد خُطبة عصماء سمعها عيسى من أحد رفاق النضال السابقين، بما يعني أن الدباغ قد توحَّد مع الثورة بعد أن كان أحد الذين دفعوا كثيرًا بقيامها، وقد أشار المُخرج في حديثٍ

له مع **نادر عدلي** في «نشرة مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام ١٩٨٧م» أنه حدث أثناء كتابة السيناريو أن الفيلم خرج عن الخطِّ الأساسيِّ الذي فهمه المُخرج، فقد أراد كاتب السيناريو — والكلام **لحسام الدين مصطفى** — أن يعبِّر الفيلم عن «الثورة والثورة المضادة»، فقلت له: أنا لا أفهم هذا الكلام؛ لأني غير مقتنع أن هناك ثورة مضادة، وأنا أقدِّم فيلمًا عن الثورة الفاتحة، وأزمة الذين عاشوا في ظل سياسة مختلفة عنها، واستطعت تصحيح مسار الفيلم، وكنت أرمز بشخصية الفدائيِّ في الفيلم لعبد الناصر.

لذا، والكلام أيضًا للمخرج، «تجد الفيلم فيه صراع ثريٌّ وحقيقيٌّ، ومشكلتي أني لا أجد كاتب السيناريو الذي يكتب لي بنفس الإبداع والجودة.»

أولًا: تمَّ تخفيض الوجود السينمائي للشخصيات التي دارت في فلك عيسى الدباغ، على حساب ريري التي تنامى دورها بشكل واضح، هذه الشخصيات هي **إبراهيم خيرت**، الرافض دائمًا للثورة، **وعباس صديق** الذي يمثِّل الانتهازية، ثُم **سمير عبد الباقي** الذي يمرُّ بأزمة بسبب التحوُّل الاجتماعي الحادِّ إثر قيام الثورة، وهذا الشخص لن يلبث أن يلجأ إلى التصوُّف كحالة من الهروب للتكيُّف مع واقع آخر، وقد كان **عيسى الدباغ** يلجأ إليهم دائمًا في المقاهي، يجالسهم فيُردَّد بينهم حوار مطوَّل اختصره الفيلم، وجعلهم مجرَّد أشباح يظهرون من وقتٍ لآخر للتعرُّف على وجهة نظر الشخصية.

فعيسى كان واقعًا دومًا بين أطراف لا يجيد التخاطب معها، ابتداءً من خطيبته سلوى إلى زوجته وأمِّه التي ماتت وتركت له ميراثًا، وبالطبع ريري التي لم يلبث الفيلم أن أكسبها دورًا إنسانيًّا أكثر مما في الرواية، فتخلَّت عن ماكياج العاهرة الفاقع، خاصَّةً بعد أن عاودت الظهور في حياة عيسى، فهي عاهرة عزفت عن الرجال وعاشت لابنتها الصغيرة، كما أن عيسى يواجه التحوُّل الوظيفي والاجتماعي لابن عمِّه ببرود سطحيٍّ وغليان داخلي، فحسن هو الذي سوف ينال سلوى، كأن الفتاة تنال الوظيفة وصاحبها الرجل، وليس العكس، وعيسى يذهب ليلة الخِطبة للتهنئة مُخفيًا إهانته.

كانت بداية الفيلم أشبه بما جاء في الرواية، فهناك قطار يدخل محطة القاهرة يوم أن اندلع حريق القاهرة في يناير ١٩٥٢م، وهي البداية نفسها في العملين معًا، ثُم مرحلة القلق الاجتماعيِّ الذي أصاب الناس إلى أن تحاصر الدبابات قصر عابدين ليلة قيام الثورة، أمَّا النهاية فقد اختلفت؛ حيث التقى عيسى بشابٍّ كان شاهدًا ما دار أثناء التحقيق معه قبل فصله من عمله، وبعد حوارٍ طويلٍ بينهما حول الملل والأحلام تردَّد بين الاثنين وقد شربا بعض الكئوس القليلة، وبعد أن ينصرف الشابُّ يتساءل عيسى: لماذا

ينظر إلى الأمام بوجهٍ مبتسم، ثُم يقرِّر أن يمضي خلفه: «على شرط ألَّا أضيع ثانيةً في التردُّد.»

وإذا كانت ريري قد رفضت العودة إلى عيسى ردًّا لكرامتها، كما يبدو في الفيلم، وهو الذي أبكاها، فإنها في الرواية تفعل ذلك بقوة، فهي لا تزال متزوجة من العجوز الذي دخل السجن، وهي امرأة عمليَّة تغيَّرت حياتها، ولم تعُد العاهرة التي هربت من أهلها، وتبحث عن غرفة تنام فيها، وهو أساس عودتها الدائمة إليه، أمَّا في الفيلم فإن ريري تبوح لمعلمتها في العُهر: باحبه يا أبلتي. وهي التي صارت خليلة له وحده، وهي شخصية العاهرة الكبيرة غير موجودة في الرواية.

وقد أضاف السيناريو بعض الحوارات، في رواية امتلأت بالحوار، منها جلسة الشماتة التي ضمَّت بعض الذين أضرَّهم قيام الثورة، وهم يتحدثون عن أزمة السويس، فهناك باشوات من العهد البائد، بينما هذا المشهد في الرواية كان ضمن أحداث دارت في المقهى الذي يتردَّد عليه.

كما أن الفيلم لم يتوقَّف بالمرَّة عند وفاة أمه وجنازتها التي قابل فيها رموز حياته القديمة، لقائه بحسن ابن عمه، ففي هذه الجنازة جاءت أفواج من الناس لا حصر لهم لتعزية حسن، وليس عيسى، فاكتظَّ بهم السُّرادق على سعته، وكانت لحظةً حرجةً حين هبط **علي سليمان** من سيارته، وقد استقبله حسن، وهو الذي كان نسيبًا سابقًا للدباغ، وقد استغرقت هذه الحوارات، بما فيها ليلة العزاء وقائع الفصل «١٨» من الرواية.

الشخصية الرئيسة الثانية هي ريري، تظهر وتختفي من خلال وجوده، هي مجرَّد جسد، سواءٌ للفِراش أو الإنجاب.

نحن إذَن أمام رواية مكتوب أغلبها بجُمل تلغرافية، وهي أشبه بالمونتاج السريع الإيقاع، حتى وإن طال الحوار، إلا أن هذا الحوار يبدو قصيرًا، وكان نجيب محفوظ حين كتب هذه الرواية قد اكتسب خبرة دامت خمسة عشر عامًا في كتابة السيناريو والحوار.

دنيا الله «١٩٦٨م»

نشرت المجموعة القصصيَّة «**دنيا الله**» لأول مرَّة عام ١٩٦٢م؛ أيْ إن الأقصوصة التي تحمل هذا الاسم قد كُتبت قبل هذا التاريخ بفترة، باعتبار أن **نجيب محفوظ** كان يجمع القصص القصيرة بعد أن تكتمل مجموعة قصص نشرها في الصحف والمجلات، خاصةً «**جريدة الأهرام**»، وبذلك تكون هذه هي المجموعة الثانية، حيث إن المسافة الزمنية بين «**همس الجنون**» عام ١٩٣٨م، و«**دنيا الله**» تصل إلى أربعة وعشرين عامًا.

يعني هذا أننا أمام مجموعة قصص كلاسيكية، كتبها قبل أن يكتب رواية «**اللصُّ والكلاب**» التي شهدت تحولًا جذريًّا في اتجاهه إلى الكتابة، وقبل الوصول إلى مرحلة الكتابة المعروفة في «**خمَّارة القطِّ الأسود**».

هذا النوع من القصص المتباين في طوله احتار النقاد في تصنيفه، فهل هي قصص قصيرة طويلة من النوع الذي كان يكتبه **تشيكوف**، أم هي أقاصيص أقرب إلى مدرسة **موباسان**؟ لكن لسنا هنا بصدد دراسة هذا النوع بقدر ما تقوم دراستنا على المقارنة بين النصِّ الأدبيِّ والفيلم، حيث إن هذه القصة تحوَّلت إلى فيلمين؛ الأول بعنوان «**٣ قصص**» عام ١٩٦٧م، والقصة الأولى فيها إخراج **إبراهيم الصحن** الذي اتجه بعد ذلك إلى التليفزيون، وهذه الأفلام كانت في الغالب تضمُّ التجارب السينمائية الأولى لمخرجين مثل **إبراهيم الصحن ومحمد نبيه**، وقد تعدَّدت هذه التجارب ثُم ما لبثت أن توقَّفت.

هذه القصص السينمائية كان أصلح لها أن تُؤخذ من قصص قصيرة فعلًا، ولذا فإن الفيلم الثاني «**دنيا الله**» **لحسن الإمام** عام ١٩٨٥م قد بدا مختلفًا تمامًا، وسنتوقف عنده في فصلٍ آخر.

في «**دنيا الله**» النصِّ الأدبيِّ، نرى قصة محدَّدة المعالم، حول عم **إبراهيم الفرَّاش** الذي سوف يسرق رواتب الموظفين ويذهب بها لقضاء أيام جميلة، قبل أن يحلَّ الصيف في

أبي قير، مع بائعة يناصيب شابَّة، فقضى معها ثلاثة أشهر من المتعة قبل أن يتمَّ القبض عليه.

إبراهيم الفرَّاش هذا قلقلت منابت الشعر الأبيض في ذقنه وعارضَيه، أمَّا صلعته فلم تكُن بها شعرة واحدة، متزوج من امرأةٍ عجوز عوراء، يمكنه أن يحتفظ بقطعة حشيش صغيرة بين ملابسه تمَّ العثور عليها حين فتَّشت الشُّرطة بيته.

هذا الرجل العجوز، وظيفته تنظيف إدارة السكرتارية، ليس له سوى أربع أسنان؛ واحدة فوق وثلاث تحت، كان زوجًا طيبًا لهذه العوراء، أنجبت له أبناءً، منهم عامل يعمل في منطقة القناة منقطع الصلة بهم منذ سنوات، وآخر قُتل في حادثة ترام وهو في العاشرة، وابنته تزوجت من عامل بناء ذهب بها إلى أقصى الصعيد، وفي الأشهر الأخيرة تغيَّر هذا الساعي حيث تعلَّق ببائعة يانصيب عند قهوة فؤاد، وإن هذه الأخبار سببت أكثر من عراك بينه وبين امرأته على مرأى من حارة الحلة كلها.

في بداية القصة القصيرة بدأ الموظفون الذين سيتمُّ الاستيلاء على رواتبهم في الدخول إلى الإدارة، أولهم **أحمد** كاتب المحفوظات، تجاوز الخمسين، ثُم **مصطفى** الكاتب على الآلة الكاتبة، **وسمير** الرجل الغامض، كما يُدعى في الإدارة، ثُم الجندي الذي لم يخرج من نعمة الطفولة، **ومصطفى** الأنيق بخواتمه وساعته، ثُم **حمام**، وأخيرًا الأستاذ **كامل** مدير الإدارة بما له من وقار، ومن الواضح أن مثل هذه الإدارات لم تكُن بها نساءٌ في هذه الفترة.

هؤلاء الموظفون يمارسون حياتهم ووظائفهم، يقرءون الصُّحف ويعبِّرون عن متاعب؛ فأحمد يعاني أن الدواء الخاصَّ بزوجته غير موجود، أمَّا الجندي فينظر إلى العمارة المجاورة يترقب ممرضةً في النافذة، أمَّا **لطفي** فيطالع الجريدة، والمدير يطلب أحد الملفَّات.

يقوم عم إبراهيم بإعداد الفطور فوق الصينية إلى أن يطلب منه أحمد أن يأخذ كشف المرتبات. ويصوِّر المؤلِّف وقائع الحياة في هذه الإدارة، فهناك باعة يأتون إلى المكان للبيع والشراء مثل بائع كرافتات أو سمن، ويذهب إبراهيم لإحضار المرتبات، والحياة مستمرَّة في الإدارة إلى أن يبدءوا في الشعور أن إبراهيم قد تأخر عن الحضور، فيسود القلق، ويذهب إبراهيم بنفسه إلى الخزينة، ويُكتشف أن إبراهيم غادر المكان قبل ساعة، وهنا يبدأ القلق والوساوس؛ ماذا حدث لإبراهيم؟ وليس ماذا فعله! فهذه مشكلة غريبة لم تدُر في بال أحد. يعود بائع السمن للسؤال عن نقوده، ويؤكد بواب الوزارة أن إبراهيم غادر في التاسعة صباحًا.

تختلف الصدمة على الموظفين، فهناك مَن يحتاج راتبه لشراء الدواء، ولطفي متزوج من امرأة غنية لكنها بخيلة، وعندما تأكد لهم أن إبراهيم لن يعود قاموا بإبلاغ الشُّرطة،

وفي القسم أفضى المدير إلى الضابط بالحكاية من أولها، وأن عم إبراهيم ٥١ سنة يعمل في الوزارة منذ خمسة وأربعين عامًا، وأن أجره الآن ستَّة جنيهات، قال عنه الموظفون إنه كان طيبًا لكنه يتدخَّل أحيانًا فيما لا يعنيه، لم يسبق له أن سرق، أو أتى ما يستوجب الشكَّ في ذمَّته، وصف الكاتب ما فعله الموظفون بعد السرقة؛ مما يؤكد أننا أمام رواية مختصرة التفاصيل في عملٍ قصير، فالجندي الشابُّ الأعزب يطلب من أبيه أن يعامله هذا الشهر كطالب، أمَّا مصطفى الكاتب على الآلة الكاتبة فيذهب إلى محلِّ رهونات بباب الشعرية اعتاد أن يقترض منه في الأزمات، بينما يردِّد سمير: لولا الرشوة لوجدت نفسي في مأزق، ويفاجأ أحمد أن إبراهيم ترك له مرتَّبه في أول النهار.

وبتحريات الشُّرطة اكتشفوا إعجابه ببائعة اليانصيب التي كم لاحقها؛ مما سبَّب له السخرية من روَّاد المقهى، وقد وعدها بحياةٍ سعيدة خالية من هموم العناء والتشرُّد.

يقول الكاتب إن الشُّرطة اطمأنت إلى أنها قبضت على طرف الخيط، وباعتبار المؤلف فقد أبلغنا كقرَّاء بالطرف الثاني، فإبراهيم الآن موجود في أبي قير يجلس على الشاطئ «يراوح النظر بين البحر وبين **ياسمينة** التي تطايرت خصلاتها الذهبية في مهبِّ النسائم.» بدا حليق الذقن، مستور الصلعة تحت طافية بيضاء، أمَّا ياسمينة فقد ارتدت فستانًا أنيقًا، وتجلَّت نضارتها كالماء المقطَّر. في هذه الفترة لم يكن المُصطافون قد جاءوا. إبراهيم بسرقته هذه انتقل إلى عالمٍ آخر، فهو لم يرَ البحر من قبل، ولم يغادر القاهرة أبدًا، وها هو قد أنفق في أسبوع، ما لم ينفقه من قبلُ في عام، ولم تكُن المحبوبة تكفُّ عن الطلب، إنها تطلب كل شيء حتى الأمر.

أفهمهما إبراهيم حين سألته عن المال أنه من الأعيان، كان مصمِّمًا على السعادة قبل أن يتمَّ الإمساك به، رفض أن تنزل من أبي قير إلى الإسكندرية، وأراد لها أن تسعد كما يسعد، لكن الزمن لم يلبث أن تغيَّر، فقد حلَّ شهر يونيو، وها هو المصيف يحلُّ، وذات يوم رأى لطفي الموظف بالسكرتارية بصُحبة سمسارِ مساكن، فهو يقيم هنا عادةً كل صيف. بدأت النقود في التناقص، وفكر أن يمنحها المال ويهرب، لكنه قرر الاستمتاع بها حتى آخر قرش، إلى أن أحسَّ أنها تسرقه، هوت على يده فعضَّتها بوحشية، «صغيرة وبك هذا الشرُّ كله»، وفي الصباح أعطاها أكثر ما تبقَّى لديه من مال وحزم متاعها، وأوصلها إلى المحطة. وقرر أن يقيم بالإسكندرية، وقرر ذات يوم أن يصلي بمسجد أبي العباس، وهناك راح يناجي ربه بما يوحى وعنوان النصِّ الأدبيِّ «**دنيا الله**»: «أشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة.» وعندما ابتعد عن الجامع جاء شرطيٌّ يمسك به: «أتعبتنا في البحث عنك، الله يتعبك.»

تعمدنا إيجاز النصِّ الأدبيِّ، الذي حوَّله **عبد الرحمن شوقي** إلى نصٍّ سينمائي قصير عام ١٩٦٧م، وقد وجد كاتب السيناريو أمامه نصًّا أدبيًّا نموذجيًّا لعمل فيلم، وكان أول شيء موفق في هذا الفيلم هو كاتب السيناريو، فهو أديب متميز وكاتب وقارئ، وهو الذي فاز بالجائزة الأولى عن رواية «**في سبيل الحرية**» في المسابقة التي أقيمت في بداية الستينيات لتكملة رواية كتبها الرئيس **جمال عبد الناصر**، أمَّا اختيار **صلاح منصور** فهو بمثابة التوفيق الثاني، حيث إنه الأقرب إلى عم إبراهيم من ناحية الوصف والأداء؛ ذلك العجوز البدين المكروش، المحروم من أشياء عديدة، هو يعمل «فرَّاشًا» في مصلحة حكومية صغيرة، وفي هذه الإدارة لا توجد موظفات، والرجل يسعى إلى تجربته الأخيرة، يندفع إليها قُدمًا كي يحيا أيامه الأخيرة، والفيلم موضوعه الشخص الواحد الذي يدبِّر كل شيء كي يعيش بضعة أيام ولو على حساب الآخرين، مع بائعة يناصيب تصغره بقرابة خمسة وثلاثين عامًا، وقد وجد كاتب السيناريو قصة متكاملة جاهزة، تصلح لأن تكون فيلمًا قصيرًا مدَّته خمسون دقيقة تقريبًا، فهي ليست قصة قصيرة بالمعنى التقليدي، إن الأحداث تستغرق قرابة الأربعة أشهر، منذ بداية اختلاس المرتَّبات، ثُم سفر العجوز مع الشابَّة إلى أبي قير، والحياة على قدر النقود التي سرقها، هي مرتبات سبعة موظفين ومديرهم، يعني يمكن لهذا المبلغ أن يجعله يعيش حياة أفضل لمدَّة ستة أشهر، باعتبار أن الأقصوصة مكتوبة في الثمانينيات.

ليس المبلغ كبيرًا، لكنه بمثابة حلم قصير لوقت يقضيه عم إبراهيم مع بائعة اليانصيب، وقد بدأت أحداث الفيلم والرجل يقوم بمهامِّ عمله على أحسن تقدير؛ إحضار السندوتشات والمشروبات، ثُم الذهاب في ساعة مبكرة إلى الخزينة الرئيسة لإحضار المرتَّبات، لكن هناك في «الفلاش باك» انبهاره بالشابَّة التي تمرُّ على المقهى تعرض أوراق اليانصيب. لقد أبلغها أنه رجل وارث ميسور، وتواعد معها أن يأخذها معه إلى الإسكندرية، والفتاة أقرب إلى العاهرة في الفيلم (جسَّدتها **ناهد شريف**) وهي تذهب معه من أجل نقوده، وفي أبي قير يؤجِّر بيتًا على البحر، ويتغيَّر شكله فيصبح حليق الذقن، ويشتري الملابس الجديدة له ولعشيقته، ولم تكشف الرواية والفيلم عن قدرة الرجل الجنسية في هذا السن، وهو المتزوج من عجوز ضامرة عوراء، لكن من الواضح أن المرأة الصغيرة وهبته جسدًا نضرًا دبَّت فيه الحياة، وانتقلت هذه الحياة إلى الرجل العجوز البدين في الفيلم، فازداد بها تعلقًا واشترى لها المزيد من الملابس والمشروبات، وأحسَّت المرأة بثروته، فتكالبت على الشهوات معه في مكان مفتوح شبه مغلق.

وقد صوَّر الفيلم، مثل النصِّ الأدبيِّ، الجانب الآخر من حياة الموظفين، فالسيد أحمد حين يعود ليلًا، حزينًا إلى بيته، يفاجأ أن زوجته تبلغه أن عم إبراهيم ترك المرتَّب الخاصَّ به، فهو موظف عجوز ينتظر المرتَّب لشراء الأدوية غير الموجودة في الصيدليات، كما أن الفيلم يصوِّر السيد لطفي وحياته الثرية، وهو الذي يذهب للاصطياف في أبي قير.

لعلَّ هذه الأقصوصة هي من أوائل الأعمال الأدبية التي انتقل فيها محفوظ إلى الإسكندرية، لكنه جعل بطلَيه يعيشان في مكانٍ ضيق، واسع، أمام البحر، وفي الفيلم والنصِّ الأدبيِّ، توجه عم إبراهيم إلى مسجد أبي العباس المرسي، حيث تمَّ القبض عليه، وبذلك فإن نجيب محفوظ يكون قد خرج عن مألوف القاهرة إلى آفاق الإسكندرية، البحر.

في الفيلم عرفت العلاقة بين عم إبراهيم وياسمينة الصعود والهبوط، فهي التي قامت بعضِّه بعد أن نجحت في إغرائه، وهناك إشارة أنها هي التي قامت بالإبلاغ عنه بعد أن أخذت نقوده. وقد بدا القسم الأول من الفيلم محبوسًا في أروقة إدارة السكرتارية، بينما انتقل القسم الثاني إلى جوار البحر وخريره، واختار منطقة أبي قير للتدليل على البحر والاتساع والاستمتاع. وقد بدت أحداث الفيلم أقرب إلى أجواء وحوادث قصة محفوظ، وذلك خلافًا للفيلم الثاني المأخوذ عن القصة نفسها، والذي سوف نتناوله في مكانٍ آخر.

ميرامار

في بعض الأحيان يحاول **نجيب محفوظ** الاستفادة من ظواهر أدبية عالمية، وأن يمشي على ركابها إمَّا مرَّة واحدة أو عدَّة مرَّات، ولا شكَّ أن «**رباعية الإسكندرية**» قد استوقفته كثيرًا، علمًا بأن **فتحي غانم** قد انبهر بها بقوة، قبل محفوظ في رباعيته «**الرجل الذي فقد ظلَّه**»، في رواية ضخمة تحاول أن تقارب رواية **لورانس داريل** في حجمها وصياغتها، وكان من الواضح أن نجيب محفوظ لم يعُد يرغب في كتابة الروايات الطويلة مرَّة أخرى، باستثناء واحد فيما بعد هو «**الحرافيش**» فلم يؤثِر أن يكتب رواية تستهلك منه وقتًا طويلًا مثلما فعل مع ثُلاثيته، كما أن رواية «**ميرامار**» التي نشرها عام ١٩٦٧م كانت تدور في مكانٍ ضيِّقٍ للغاية، وهو بنسيون صغير سعة نزلائه لا تتجاوز الخمسة؛ لذا كان الشكل الأمثل بالنسبة له هو رواية «ميرامار» التي نعرفها.

وغير خفيٍّ أن المكان الذي اختاره الكاتب وتم تصوير الفيلم فيه يقع على مقربة من فندق «سيسل» الذي تدور فيه أغلب حوادث رباعية الإسكندرية، بل إن حسني علام في الرواية يسكن سيسل، ثُم يقرِّر السكن في «**ميرامار**» لأسبابٍ اقتصادية، أمَّا في الفيلم فإنه يرى في «**ميرامار**» امرأة تخلع ملابسها، فيقرِّر الانتقال إليه بسرعة ليرمي بِشباكه على المرأة، لكنه للأسف يجدها تغادر البنسيون وهو يسجل دخوله إليه، كما أن معلوماتي تؤكد أن اسم ميرامار هو للهَى ليليٍّ كان إلى جوار برج السلسلة حاليًّا، ولم يكن اسم بنسيون، وهو مكان كانت، على سبيل المثال، ترقص فيه **هدى شمس الدين** في صيف الستينيَّات؛ تلك الفترة التي كتب فيها محفوظ روايته، ويبدو أن الاسم أعجب محفوظ، فأطلقه على بنسيون من مخيِّلته.

تدور أحداث الرواية على لسان أربعة من رواد البنسيون، من أجيالٍ مختلفة شهدوا قصة الحُب التي نمَت بين **زهرة وسرحان البحيري**، انتهت بمقتل هذا الأخير وقرار الفتاة

أن تذهب بدون رجعة. هؤلاء الأربعة هم الصحفيُّ المتقاعد **عامر وجدي** الذي تجاوز الثمانين، **وطلبة مرزوق** الوفدي القديم الساخط على الثورة، وهو من أصحاب الأملاك التي أَمَّمتها الثورة، **وحسني علام** ابن الإقطاعيين الذي تركت الثورة لأسرته مائة فدَّان، بعد أن أَمَّمت الأفدنة الأخرى، **ومنصور باهي** الذي يعمل مذيعًا في إذاعة الإسكندرية، وهو شبه هارب من زملائه المناهضين للثورة الذين تخلَّى عنهم في القاهرة، علمًا بأن عامر وجدي سوف يكمل الأحداث في فصلٍ صغيرٍ في نهاية الرواية.

لقد غير محفوظ مدينته المفضلة القاهرة، وانتقل إلى الإسكندرية المعاصرة حيث كان قد بدأ ينزل هو شخصيًّا إلى الثغر في الصيف، ولم يكُن يعرف عن المدينة سوى الكورنيش وحكاياته، فدارت أحداث روايته في أحد المباني التي تطلُّ على هذا الكورنيش، وسوف يفعل ذلك دومًا عندما يكتب عن الإسكندرية مثل «**السمان والخريف**»، و«**سمارة الأمير**»، وهو يعبِّر عن إعجابه الشديد بالمدينة في السطور الأولى من الرواية على لسان عامر وجدي: «الإسكندرية، أخيرًا الإسكندرية، قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات المبلَّلة بالشهد والدموع.»

ومثلما استقبل الكاتب المدينة بهذه الكلمات الجميلة فإن **كمال الشيخ** بدأ فيلمه بالعناوين فوق البحر، عند البوغاز، وطلَّة في لقطة بعيدة للمدينة، ثُم نرى زهرة تركب ترام الرمل وتنزل عند محطة الرمل، وهما أبرز ما في الإسكندرية، والفيلم يدخل مباشرة في الحدث، فهذه الفتاة جاءت من الزيادية بالبحيرة هربًا من جدها الذي يودُّ أن يزوِّجها من رجل عجوز، لقد جاءت إلى البنسيون من قبلُ مع أبيها الراحل، تبيع بعض السلع الريفية للفندق، وهكذا عرَّفت نفسها لصاحبة البنسيون **ماريا** ذات الأصول اليونانية، فألحقتها بالعمل خاصةً أن آخر شغَّالة قد غادرت المكان منذ فترة.

عندما نزلت زهرة إلى الفندق لم يكُن مشغولًا بنزلاء، عدا عامر وجدي، وبامرأة واحدة هي التي شاهدها حسني علام تغيِّر ملابسها، والتي ما لبثت أن غادرت المكان؛ أيْ إنه بوجود زهرة بدأ النزلاء الأساسيون يهبطون للإقامة لفترة طويلة، ابتداءً من **طلبة مرزوق**، ثُم سوف يأتي سرحان البحيري الذي شاهد زهرة في محلِّ الخمور تشتري، رغمًا عن إرادتها، زجاجةً لحساب طلبة، ثُم سوف يتتبَّعها، وستلتقي به أكثر من مرَّة كي يقرِّر الإقامة بالفندق من أجل زهرة، وفيما بعد سيأتي حسني علام لسببٍ شرحناه، ويكون آخر الحاضرين هو المذيع الشابُّ منصور باهي.

هذا النوع من الروايات تحوَّل إلى أفلام سينمائية، ابتداءً من «**رباعية الإسكندرية**» الذي أخرجها **جورج كيوكر** عام ١٩٦٨م باسم «**جوستين**»، وهو اسم الجزء الأول من

الرباعية، كما أن **كمال الشيخ** أخرج «**الرجل الذي فقد ظلَّه**» عام ١٩٦٧م، ثُم هو الذي أخرج «**ميرامار**» عام ١٩٦٩م، وعادةً ما يقرأ كاتب السيناريو الرؤى الأربعة كي نرى رؤيته هو للأحداث (الخامسة)، لتصير رؤية المُخرج هي السادسة.

لذا فإننا سنرى فيلم «**ميرامار**» باعتباره رؤيةً سادسة لحكاية زهرة، حيث إن السيناريو غير متوفر بين يدينا.

من وجهة نظر الحكْي عند عامر وجدي فإن البنسيون يكاد يكون خاليًا من النزلاء، حتى تأتي زهرة لأول مرة؛ أيْ إنه عند عامر وجدي تبدأ الأحداث، وفي الصفحات الأولى من حكْيه يفرد الحديث عن علاقته بصاحبة الفندق، فهو أول الذين جاءوا بعد عشرين عامًا من الغياب، يستطرد الرجل في وصف الفندق وصاحبته وتاريخها، وعن علاقته بها، وباعتباره أول مَن جاء إلى المكان؛ فهو الشاهد الأطول مساحةً على كل ما حدث، حتى بعد مصرع سرحان ورحيل زهرة المأساوي، ويتبادل الرجل والمرأة ذكريات الأمس البعيد، حتى نعيش أكثر في أجواء المدينة التي لم تعُد كما كانت في أيامهما.

هذا الجانب من الرواية حول تاريخ البنسيون وصاحبته وزوجيها لم يتوقف الفيلم عندهما بالمرة؛ حيث تمَّ تكثيف الأمر كله في زهرة التي غيَّرت من واقع المكان بحضورها، وفي الفيلم حين يأتي طلبة مرزوق يبدو كأنه الشخصية الرئيسة رغم أنه لم يروِ القصة من وجهة نظره، فسرعان ما طلب من زهرة شراء زجاجة خمر، وتحسَّس كتفها، وتعمَّد التمارض، وما إن دخلت زهرة غرفته حتى أغلق الباب عليهما وحاول مغازلتها، لكنها صرخت «يا عجوز اختشي»، فيضطر إلى إطلاقها ويردِّد: دي عايزة تتدردح شوية، وتتحوَّل إلى ماريانا، لكنه لن يستطيع أن ينهي معها، ويردِّد في أسًى: «الحراسة خدت اللي ورانا واللي قدامنا.» بما في الجملة من معانٍ أخرى.

عامر وجدي صحفيٌّ سابق، وابن شيخ كان خادمًا لمسجد سيدي أبي العباس المرسي، وهو لا يكفُّ عن تلاوة القرآن الكريم، ثُم يأتي طلبة مرزوق، كان وكيل وزارة الأوقاف ومن الأعيان الكبار، ولا تختلف صفات هؤلاء الرجال، وزهرة، بين الفيلم والرواية، حيث نعرف أن ابنة طلبة في الكويت مع زوجها المقاول، وهو الأداة الأولى لانتقاد الثورة حيث يقول عن **سعد زغلول**: «منذ دأب على إثارة المِحن بين الناس، والتطاول على الملك، وتملق الجماهير، رمى في الأرض بذرة خبيثة ما زالت تنمو وتتضخَّم كسرطان لا علاج له حتى قضى علينا.» المساحة الدرامية التي يرويها عامر وجدي هي الأطول، باعتبار أن حسني علام عندما يأتي للبنسيون يجد زهرة تفتح له الباب «أجمل ما يليق بخادمة»، أمَّا منصور باهي فحين

يأتي بعد ذلك دون أخيه، حيث جاء الأخ الأكبر اللواء في الفيلم بصحبته إلى البنسيون، وفي الرواية فإن منصور ذهب مباشرةً دون أخيه إلى البنسيون، ونعرف ن أخاه حدَّثها في الهاتف.

أمَّا سرحان البحيري فهو يصف كيف خلبته الفلاحة حين رآها في البقالة اليونانية «طوبى للأرض التي غذَّت وجنتيك ونهديك.»

إذن فقد جمع الفيلم بين الزوايا الأربع، كما حكاها شهودها إلى طريقة كاتب السيناريو والمُخرج، وقد اصطبغ الفيلم والرواية بالجرأة الانتقادية السياسية التي تميَّز بها نجيب محفوظ، وكان أول مَن فعلها، على حد علمي، فجاءت روايته مثيرة للجدل، وجاء الفيلم ليعبِّر عما يودُّ الناس أن يقولوه بشكلٍ عملي، ويبدو ذلك في كلمة «طظ» التي يردِّدها طلبة مرزوق، بينما يعدِّد سرحان البحيري وظائفه: عضو اللجنة السياسية، اللجنة المركزية في الاتحاد الاشتراكي، وكيل حسابات شركة الغزل.

وفي الفيلم تتلاحم الآراء؛ سرحان رمز الاشتراكية يرى أن الدولة تعتمد على المهندسين والمحاسبين، ويردِّد عامر وجدي: «في أيامنا اعتمدنا على الخُطب، كان هدفنا أن نصحِّي الشعب بالكلام.»

يردِّد سرحان: «عندي اجتماع مُهمٌّ في الاتحاد الاشتراكي.» فيردُّ طلبة: «الناس دي بتجتمع كتير ليه؟»

إذن استجمع السيناريو كافَّة الشخصيات الأخرى الموجودة في حياة هؤلاء النزلاء خارج البنسيون مثل الراقصة **صفية** التي يقيم عندها سرحان البحيري، ودرية الزميلة التي تحبُّ منصور، وقد تركت زوجها زميل النضال من أجل أن تأتي إلى الإسكندرية وراء منصور.

تُرى هل هي زهرة، أم «**ميرامار**»؟ فلا شكَّ أن أحدًا لم يكُن ينتبه إلى بنسيون دون أن تصبح زهرة بؤرة أنظار أربعة رجال، منهما رجلان يتنافسان عليها؛ سرحان، وحسني، والثالث حاول إغواءها، والرابع يعاملها كأب، أما الخامس فهو يروق له أن يحكي لها بعضًا من مشاكله رغم المسافة بين الاثنين.

وقد خرج الفيلم من خلال بعض أبطاله عن البنسيون، فعامر وجدي مقيم أكثر الوقت في البنسيون، أمَّا طلبة فينزل إلى محلِّ تريانون يتحدث في السياسة، ومنصور نراه في محطة قطار الإسكندرية، كما يقوم بركل منصور بُغية قتله، أمَّا حسني فهو في أغلب الوقت خارج البنسيون يصطاد الفتيات، ويخترق شوارع المدينة بسيارته وشبابه ونزقه، فإذا أقام في البنسيون فإنه إمَّا أن يحاول مغازلة زهرة، أو أن يشارك النزلاء سهرة أمِّ

كلثوم التي يحب الجميع سماعها في الحفل الشهري، كما أن هناك أماكن أخرى مثل بيت **المدرسة علية**، والشركة التي سوف تتمُّ سرقة بعض إنتاجها.

إذَن حاول الفيلم تكثيف كل هذه الحوادث الموجودة في الرواية، مع الاحتفاظ بجوهر الحدث وهوية الشخصيات، ففي الوقت الذي صدَّت فيه طلبة وحسني، فإنها تخرج مع سرحان وإن كانت قد رفضت الذهاب إلى غرفته، كما أنها ترفض أن يخطبها بائع الصحف **محمود أبو العباس**، بما يعني أنها فتاة ذات موقف، يقول لها: «نِسيب البنسيون سوا، ونتجوز.» ورغم كل هذه العروض فإنها تظلُّ على موقفها.

أعطى السيناريو مساحة لا بأس بها للأخ اللواء الذي جاء بأخيه منصور باهي كي يقيم في الإسكندرية، ويقول: «ما فيش داعي إنك تحرجني تاني، كلهم تحت مراقبة البوليس.» ونفهم أن منصور قد غيَّر أفكاره.

في الفيلم والرواية كانت عينا حسني علام على النساء، وقد نافس منصور البحيري في اصطياد النساء الثلاث اللاتي ارتبط بهنَّ، ابتداءً بالراقصة صفية، ففي الفيلم جاءت صفية للتشاجر مع عشيقها؛ لأنه تركها من أجل الفلاحة، وقد قام حسني علام بفكِّ الاشتباك وأخذها معه، وصارت عشيقته خارج البنسيون، كما أنه نافس على قلب زهرة، لكنه لم يقُل شيئًا، وفي الرواية أغراها، حين عرف أنها تتعلم، أن يعيِّنها سكرتيرة في أحد مشاريعه التي سيقيمها، كما أنه قام بمطاردة المدرسة سعاد، ففي إحدى جولاته على حيِّ محرم بك، حيث تقع مدرستها، رآها واقفة في محطة الباص، فأوقف السيارة ودعاها إلى الركوب، فأوصلها إلى العمارة التي تسكن بها، علمًا بأن المدرِّسة تقيم في نفس عمارة البنسيون في الرواية، وهذا يختلف عن الفيلم.

في الرواية تقوم شقيقة زهرة وزوجها بزيارة البنسيون، ويدعوان الفتاة إلى العودة إلى قريتها بمحافظة البحيرة، فرفضت بشدة، ومثل هذا الحدث أيضًا غير موجود في الفيلم.

الفصل الخاص بعامر وجدي فيه وصفٌ عامٌّ للأحداث، وتعرَّفنا على جانب خفيٍّ من جوانب حياة الرجل الذي يميل إلى النساء في الأحياء الشعبية، وقد تنازل العجوز بدون رغبته عن ماريانا إلى العجوز طلبة، لكنه لم يدخل إلى غرفة نومها، وبالتالي فإن ما حدث داخل غرفة طلبة هو من رؤى كاتب السيناريو.

كان «حكْي» عامر وجدي عن الأشخاص الذين حوله أقرب إلى المحايدة؛ فهو لا يكاد يحب أو يكره، هو يحاور ويتكلم ويستمع ويتبادل الحديث السياسي، وهذا الفصل بمثابة صفحات كي يعبِّر كلٌّ من نزلاء البنسيون عن إرادتهم، قد يقول حسني علام كلامًا يتنافى

مع قناعاته عندما يقول عن الثورة إنه مقتنع بها تمامًا: «لذا أُعتبر ثائرًا على وظيفتي التي جاءت الثورة لتصفيتها.»

أما الفصل الخاص بحسني علام فإنه يعبِّر عن آرائه في الآخر، هو يكره سرحان البحيري، لكن من مخاطبته وتوصيله بسيارته على طريقة الإفادة والاستفادة، كما أنه يصف منصور باهي بأنه «من الرَّعاع المصقولين»، ويطلق على عامر وجدي اسم «قلاوون» بينه وبين نفسه، وهو شامت في تحوُّل سرحان من الخادمة إلى المدرِّسة علية: «أيْ يوم بهيج يا إسكندرية، لتحيَ الثورة، ولتحيَ قوانين يوليو.»

في الرواية لم يكُن البنسيون هو كل عالم حسني علام مثلما رأينا الأمر بالنسبة لعامر وجدي، فهناك مشاريعه التي يحلم بها، وصفية التي طلبت منه أن يقيم عندها، وهو الأقل حضورًا في المكان، وفي نهاية حكْيه كان في نيَّته أن يخبر ماريانا بما استقرَّ عليه رأيه من الانتقال من البنسيون، أمَّا في الفصل الخاص بمنصور باهي فقد ظهرت شخصيات أخرى مثل **درية** التي جاءته من القاهرة إلى البنسيون، وهي زوجة أستاذه إلا أنها تحبه، ويتراجع عن الزواج بها بعد أن تمَّ اعتقال الزوج «أعز صديق رغم كل شيء»، ومساحة اهتمام منصور بدُرية، أكبر من إقامته بالبنسيون: «أرهقني السفر ذهابًا وإيابًا، فقرَّرت البقاء في البنسيون.» وهو هناك يعبِّر عن كراهيته الشديدة للانتهازي سرحان، كما أنه يكنُّ احترامًا ملحوظًا لزهرة، وهو مؤرَّق لفكرة الخيانة؛ خيانة سرحان لزهرة مع الراقصة صفية، ثُم خيانته لها مع المدرِّسة، وأيضًا خيانة منصور نفسه لأستاذه، وقد اختصر السيناريو اللقاء الذي يقابل فيه منصور زميلًا له في محطة مصر يحدِّثه عن علاقته بدرية؛ لذا فهو يُصدم عندما تقول له زهرة: «حب الخائن بخس مثله.»

وفي الرواية فإن منصور باهي يعرض على زهرة أن تتزوج منه، فتخبره أنه يحب واحدة أخرى «أنت كريم نبيل، وعطفك يدفعك في طريقه بلا تفكير، كلا لن أقبل ذلك.»

وفي الرواية والفيلم فإن حسني حمل مقصًّا كي يقتل سرحان البحيري، وطعنه، كان هذا نوعًا من التخيُّل والتمني في النصِّ الأدبيِّ، أمَّا في الفيلم فقد طعنه بالفعل، لكن سرحان كان قد مات، ولم ينجح منصور في أن يكسب صفة البطل. وفي نهاية الفصل الخاص به «انهلت عليه بطرف الحذاء في شتَّى أطرافه، حتى أفرغت غضبي وهياجي مردِّدًا: لقد قضيت عليه.»

هناك شخصيات عديدة في عالم سرحان البحيري، أبرزها من خارج البنسيون **علي بكير** الذي يلازمه منذ بداية حديثه، عندما رأى زهرة واقفة تستبضع، وهو شاهد على

كافَّة علاقاته (أدَّى الدور **أحمد توفيق**)، وهو يلازمه عند صفية، ويشجعه على الاختلاس والسرقة في الفيلم.

وعلى هذا يكاد يكون الشخص الثالث بين صفية وسرحان هو الذي يدبِّر السرقة، وفي النصِّ الأدبيِّ فإن سرحان يذهب إلى المقرِّ العامِّ للاتحاد الاشتراكي، وهذا غير موجود في الفيلم، وقد تغيَّر اسم الشركة التي يعمل فيها سرحان، وبعد المحاضرة خرج مع زميلٍ له إلى الكورنيش «اليوم نحن الدولة.» وهو يصف نفسه أنه ثوريٌّ اشتراكي، كل هذا قبل أن ينتقل إلى البنسيون. وفي الفصل الخاص بسرحان نسمع الجملة التي ردَّدها عامر وجدي: «الشعوب تستيقظ بالكلمات، لا بالمهندسين ولا بالاقتصاديين.» وينظر سرحان إلى حضور كلٍّ من منصور وسرحان إلى البنسيون بأنه فيه فائدة مهما كان الشابَّان يمثلان.

في الرواية فإن الحوادث الرئيسة متتابعة يرويها كل راوية على طريقته، لكن بأسلوب نجيب محفوظ سواء في السرد أو مفردات الحوار، وقد يمكن إلقاء بعض التفاصيل على حدث هنا أكثر من هناك، وفي الفصل الخاص بسرحان فإنه يروي كيف طلب منه بائع الجرائد خِطبة زهرة، وفي الفيلم فإنه بعد أن يخدع زهرة يقوم **محمود أبو العباس** بنهر البحيري بعد أن كان يحدِّثه في المشاهد الأولى من الفيلم أنه الأمل، وأنه يعقد عليه الكثير من تطوُّر الوطن. وفي الرواية فإن السائق أراد الفوز بالغنيمة وحده، فوقع في شرِّ أعماله، أمَّا الفيلم فإن هذا لم يحدث، يحسُّ سرحان أنه تمَّ القضاء عليه، فيشتري موسي حلاقة «كنت يائسًا، يائسًا، يائسًا.»

على خلاف الروايات الرباعيات المعروفة المُشار إليها في البداية فإن عامر وجدي يستكمل الحكْي عما حدث بعد الحكْي على لسان الشخصيات الرئيسة، إنه اليوم الأخير من السنة، ختمها أسوأ ختام. لم يبقَ بالمكان سوى منصور وعامر وطلبة، وفجأة يعترف منصور أنه قاتل سرحان البحيري، وأنه سيذهب إلى الشُّرطة بنفسه، وتعلن ماريانا أن زهرة يجب أن تذهب، وارتدت ماريانا ثوبًا أبيض كأنها تبغي مغازلة من طلبة، وظلت معه حتى الساعة الثانية من العام الجديد، وتعترف أن العجوز فشل معها، وتقول الصُّحف في اليوم التالي إن الوفاة نتجت عن قطع شرايين رسغ الفخذ اليسرى بموسي حلاقة، وليس بضرب الحذاء كما اعترف منصور.

في الرواية تغادر زهرة البنسيون وقد صارت أكثر وعيًا، تعلَّمت، ولم يضِع وقتها سدًى مثلما حدَّثها عامر وجدي «إن مَن يعرف مَن لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشور.» ومن شرفة البنسيون، في الفيلم، ينظر عامر وجدي إلى زهرة

وهي في محطة الرمل، ينتظرها محمود أبو العباس، يسير إلى جوارها، يخبرها أنه سوف يتعلم، وسوف يغيِّر من ملابسه (الجلباب)، وسيكون مؤهَّلًا لها، ويحمل عنها الحقيبة التي غادرت البنسيون، ثُم تتجه الكاميرا إلى البوغاز والأفق مثل مشهد البداية حيث جاءت الكاميرات من هذا البوغاز.

السراب

رواية «**السراب**» هي الأولى التي تدور أحداثها على لسان بطلها، بما يعني تفرُّدها في كافَّة الأشكال في أدب **نجيب محفوظ**، وهذا النوع من الروايات يحمل وجهة نظر واحدة هي الراوي، ولا يُعرف القارئ من خلالها؛ أيْ شيء لا يعرفه، أو لا يراه الراوي، ولذا فإن كاتب السيناريو كثيرًا ما يتدخل لنتعرَّف كيف تتصرَّف الشخصيات الأخرى، مثل الموقف الذي سوف تنتظر فيه رباب الشابَّ الذي يتتبَّعها حين يغيب عن مكانه، وهو أمر لم نعرف إن كان قد حدث أم لا في الرواية.

كما أن نجيب محفوظ ابتعد في هذه الرواية، عن أماكنه المألوفة مثل المقاهي والأحياء الشعبية، وأيضًا جعل أبطاله يسكنون بين المنيل ومصر الجديدة، وهذه الرواية مكتوبة حول شخصية حقيقية، عرفه نجيب محفوظ واستمع منه إلى قصته.

لذا فإن أغلب سمات الكاتب غير موجودة في الرواية، ولا في الفيلم الذي بدأ بمشهد غريب جعل **كامل لاظ رءوبة** يترك الجامعة إلى لا عودة، حين يهرب من الأستاذ الذي طرح عليه سؤالًا لم يستطع معرفة جوابه، كما أن الزملاء ضحكوا ساخرين عندما سمعوه يردِّد اسمه، وقد حدث ذلك قبل نزول العناوين.

ومع بداية الفيلم نرى البيت الثريَّ الذي يسكن فيه كامل مع أمِّه وجده، ونعرف أنه في سنِّ الثالثة والعشرين، وأنه في الصفِّ الأول من كلية الحقوق، وعلى الفور تذكِّره أمُّه أنها تزوجت يومًا واحدًا فقط، وأن زوجها طلقها بعد أربعٍ وعشرين ساعة من الزواج، بما يعني أنها لم تخرج من الدنيا سوى به، وترمي عليه بكلِّ عواطفها المشبوبة «احلف أنك لن تستغني عن أمك.»

أمَّا كامل في الرواية فإنه يعترف في البداية بأنه يلجأ إلى الكتابة مضطرًّا، وأنه لا يجيد الكتابة بالمرَّة، وسرعان ما يتحدث عن أمِّه: «كانت أمي وحياتي شيئًا واحدًا، وقد ختمت

حياة أمي في هذه الدنيا.» ويصف ما تمثِّله له في حياته، فليس له سواها، هي كل ما يخصُّه في الدنيا، وهي رائدة في النجاة من الغرق، وفي الفصل «٢» يتحدث عن أمِّه ومدى ما تمثِّله من مكانة في حياته، وكيف أنه رآها وهو صغير تشاهد صورة زفافها، فمزَّق الصورة دون أن يدري أنه يمزق صورة أمِّه، وقد حكت له الأمُّ قصة زواجها، وهو الأمر الذي لم نعرف له تفاصيل في السيناريو الذي كتبه **علي الزرقاني**، وقد عرف معلومات عن أبيه ابن الأثرياء، الذي لم ينل شهادة، ولم يحصل على عمل، كان سكِّيرًا عربيدًا، لذا ضرب عروسه في الأسبوع الأول من الزواج. وكيف وقف جدُّه لأمِّه ضدَّه؟ وقد حاول **رءوبة لاظ** الأب أن يدسَّ السمَّ لأبيه، فطرده الأب من القصر. وفي الرواية فإن الأمَّ أنجبت ثلاثة أبناء منهم كامل؛ أيْ إنها لم تتزوج لمدَّة أربع وعشرين ساعة إلى غير ذلك من التفاصيل. وقد أخذ الأب ولديه، وترك كامل للأمِّ قبل أن يموت.

المنيل هو الحيُّ الذي تربَّى فيه كامل، وقد اعتنى به **جدُّه الهلالي**، أمَّا أمُّه فكانت مصابة في صميم أمومتها، فوجدت فيها السلوى والعزاء، كرست حياتها جميعًا له، ينام في حضنها ويقضي نهاره على كتفها أو بين يديها. وفي الفصل الخامس يشكو منها: «أأظلُّ الدهرَ في حجرها كأنني عضو من أعضاء جسدها؟» وقد أسهب كامل في وصف مدَّة معاناته منها، وقد أوجز الفيلم هذه العلاقة في جُمل حوارية قصيرة، كما تحدث كامل عن زيارة خالته وأبنائها الستَّة إلى بيتهم في القاهرة، وكم كان الأختان مختلفتين.

رجع كامل في قصته إلى طفولته بالتفاصيل، وفي الفيلم لم نشهد من هذه الطفولة سوى ما ردَّده أن أمَّه دخلت على الخادمة، فوجدتها تغويه؛ لذا فإن كل تلك الصفحات الطويلة حول طفولة وصبا الرواية غير موجودة، باعتبار أننا لم نرَ الرجل إلا وقد صار شابًّا، ترتعد الأمُّ لو أبلغها عن رغبته في الزواج، أمَّا الجَدُّ فإنه يدعوه إلى التعرُّف على العالم «حب واتجوز وخلف، ولا تسأل في أمك.» لكن عمر الجدِّ لن يستمرَّ طويلًا في الفيلم، وإن كانت نصائحه قد أفادت حيث سيخرج كامل إلى الحياة، وكل ما يفعله أن يجلس على المقهى، فتقع عيناه على المعلمة التي تدخِّن الأرجيلة في الشرفة، وسوف يرى رباب لأول مرَّة على محطة المترو.

اختصر السيناريو الكثير من التفاصيل الخاصة بحياة الأُسرة، فهناك في الرواية إشارة إلى أن **راضية** أخته قد هربت من بيت عمِّها، وقد بلغت الفصول المختصرة حتى الفصل «١٥»، وفي هذه الفصول التقى كامل أباه، كما قابل أخاه مدحت، وصار في الخامسة والعشرين موظفًا حاصلًا على البكالوريا «كنت بطبعي أكره الدراسة والمدرسة، فنظرت إلى المستقبل بامتعاضٍ غير قليل.»

الرواية تدور أحداثها في المنيل، أمَّا الفيلم فيدور في مصر الجديدة، وفي الرواية يركب الترام الذي يتجه به إلى الجامعة المصرية، ولفت نظره فتاة في الشرفة وصفها بدقة، وخلبت لُبَّه، فراح يتتبَّعها باهتمام على مدَّة أيام، وصارت جزءًا من حياته.

في الفيلم هناك ذلك المشهد الشهير الذي ينظر فيه كامل إلى الخادمة في البيت المقابل، فيشعر بالاستثارة ويمارس العادة السرية، وهذا المشهد غير موجود في الرواية، وقد أسهب الفيلم في وصف تتبُّع كامل لرباب وهي تركب مترو مصر الجديدة، لأيامٍ عديدة، ووسط هذه الأيام يموت الجد، فيغيب كامل عن الذهاب إلى محطة المترو؛ مما يدفع الفتاة أن تنتظره أو تشعر بغيابه، وهذا المشهد كما أشرنا غير موجود في الرواية.

المشهد الذي بدأ به الفيلم أحداثه موجود في الفصل «١٧» بكافَّة التفاصيل، بما يعني أن السيناريو قد تجاهل ستة عشر فصلًا كاملًا من الرواية إلا من بعض السطور «رأيت حياتي كما هي أحلامًا شاردة سخيفة.» وفي الفصل «١٨» فشل الجد في إيجاد وظيفة له بوزارة الحربية وحصل على وظيفة حكومية، فصار يعيش حياة رتيبة «الحياة صحراء قاحلة، مهلهلة، وأنت بها وحدك الواحة الخضراء الرطيبة.» ثُم تعود رباب للظهور كي يستغرق تتبُّعه لها المزيد من الفصول، وبظهورها بدأ أول تمرُّد على الأم، وأحسَّ أن الزواج أولى خطوات التمرُّد.

وتبدو الأمُّ في الرواية أقلَّ حدَّة مما هي عليه في الفيلم، فقد أدَّت **عقيلة راتب** الدور بشكلٍ زاعقٍ مبالغٍ فيه، تنزعج لو أخبرها ابنها في أمر زواجه، أمَّا **الأمُّ زينب** في الرواية كان صوتها يتهدَّج، لكنه ليس زاعقًا، تقول: «لو أخذوك مني لقضيت غمًّا وكدًّا.» وفي الرواية تذهب الأمُّ إلى مسجد السيدة زينب كي تدعو من أجل ابنها، وفي الفيلم تصرُّ الأمُّ أن يضع ابنها الحجاب داخل ملابسه حمايةً له من الشرور.

وإذا كان الجدُّ قد رحل في الدقائق الأولى من الفيلم، فإن رحيله تمَّ في الفصل «٢٥» من الرواية كي يصير كامل هو ربُّ البيت، ونعرف أن الأب لا يزال على قيد الحياة، وتردِّد له الأم: «لعلك لمست الحكمة التي أملت عليَّ أن أرفض أيَّ زواج لا يليق بك.»

في الفصل «٢٦» يحلُّ الخريف، وتتمُّ إعادة افتتاح المدرسة حيث ستعود حبيبته إلى المدرسة، وقد كشف هذا عن بطء إيقاع الرواية، عكس أعمال الكاتب الأخرى الزاخرة بالأبطال المُتوازين، ويكتشف كامل أن هناك رجلين يُعجبان بفَتاته، وفي الفصل «٢٧» يظهر الأب في حياة ابنه. إنه الآن في السبعين، سرعان ما تتولَّد بينه وبين ولده مشاعر مودَّة، وعندما يبلغ كامل أباه برغبته في الزواج يقول الأب: إن الأُسرة لا تنجو أبدًا من هذا

الداء الوبيل، وإن أخته قد هربت مع رجل غريب وتزوجته «لا عيب فيك إلا أنك ترغب في الزواج.»

تغيَّرت الطريقة التي صارح بها كامل حبيبته برغبته في الزواج منها، ففي الفيلم يبلغها بذلك بعد أن تتبَّعها لفترة طويلة، وفي الرواية يكتشف أن واحدًا من الرجلين المفتونَين بها، هو في واقع الأمر **محمد جودت** مدير أعمال بوزارة الأشغال، وأنه اصطحبه إلى إحدى المقاهي وعرَّفه بنفسه، بما يعني أن لرباب معجبًا آخر، هو الذي سعى إلى أن يقصِّر المسافة بينه وبينها، وعلى الفور يذهب كامل إلى أبيه في عمله ويبلغه بالأمر، ويرفض الأب منحَه المال.

الفيلم إذن، وربما لأول مرَّة في أعمال محفوظ، بمثابة اختصار دقيق للرواية، حيث حذف علي الزرقاني ما شاء له من أحداث وشخصيات أخرى غير الأم، وإن كامل في الفيلم ظلَّ محاصَرًا بأمه، حتى إذا خرج من حدودها دخل في عُقدة عدم الاتصال مع رباب، وقد ظلَّ شهورًا عديدةً غير قادر على الاتصال الجنسيِّ بزوجته، وفي الفصل «٣٢» مات الأب، فلم يعُد الفقير المُعوِز، إلى أن التقى حبيبته مصادفةً في ترام العتبة، فيتحادث معها فيما امتنع عن قوله لفترة طويلة وقد صُدمت الأمُّ حين أبلغها ابنها أنه سوف يتزوج، ويعرف كامل اسم حبيبته **رباب جبر** المدرسة بروضة الأطفال بالعباسية، ويدور حوار عاطفيٌّ بين الاثنين، وإن أباها رحَّب بمحمد جودت؛ مما يعني أن رباب في الرواية لها أب، وأن أمر الزواج بمحمد جودت قد تأجَّل أو أُلغي بسبب كامل.

وصف محفوظ تطوُّر الأمور بدقة، وهو الأمر الذي اختصره السيناريو، حيث إن الفصول تتابعت من زيارة بيت العروس، ومحاولة الوصول إلى بركات الأم، وزيارات العريس لبيت خطيبته، إلى الاستعداد للزواج، وتوقَّف الفيلم عند تفاصيل ليلة الزفاف، فكامل مرتبك، يطلب منها الوقوف قليلًا في النافذة، يعانقها، لكنه لا يفعل شيئًا. وفي الفيلم يطلب منها أن يلعبا الكوتشينة، وتقول الزوجة: فوق السرير. وعندما يزداد الخوار بالعريس، فإنه في الفيلم يذهب إلى أحد الأضرحة، ويتوسَّل منحَه الرجولة، وهو لا يخبر أمَّه بما حدث في الفراش، ويصف كامل حبيبته في الرواية أنها «عطف ورحمة»، وقد طالعتني في الصباح بالابتسامة المشرقة. ويظل كامل في حالة أرق إلا أنه يذهب إلى الطبيب في الفصل «٤٤» كما يفعل ذلك في الرواية أيضًا.

عندما يذهب كامل إلى الطبيب في الرواية يكون قد مرَّ على زواجه شهر ونصف، وفي الفيلم يحدث ذلك بعد ثلاثة أشهر، ويحوِّله الطبيب إلى العيادة النفسية، وفي الرواية يبدأ

شجار في النشوب بين رباب وحماتها؛ مما يزيد من المشاكل الزوجية التي يحسُّها كامل «بدأت أشعر في حياتي الزوجية بفراغ! ولم يداخلني شكٌّ في أن زوجتي تشاركني هذا الشعور.» وتبدأ رباب في قضاء وقتها خارج البيت، في الفيلم والرواية؛ مما يؤرق الحماة ويزيد من الشِّقاق داخل البيت، بينما كامل يبدو مسالمًا، وهو يلتمس العذر لزوجته.

في الفيلم يمرُّ الزوجان بحالاتٍ من الصعود والهبوط، حيث يذهبان إلى الحدائق وتكرِّر أجوبتها على أسئلته بأنها ما تزال تحبُّه. وهو يعِدها أن أمره سوف يصلح «عاملين لي عمل، بنات كتير كانوا عايزين يتجوزوني.»

وشيئًا فشيئًا تبدأ الشكوك في التسرُّب إلى عقل وقلب كامل، وعندما يخرج معها في الترام تنتابه الشُّكوك من الركاب أن يلمسوا زوجته، وفي الفصل «٥٠» من الرواية يقول إنهما عندما ركبا الترام «لعلَّ كثيرين يرمقوننا بعين الحسد، فهل يتصوَّرون كيف نحيا معًا؟» وتتسرَّب الشُّكوك إلى كامل في الرواية، بسبب أوراقٍ تحملها في يديها، تدَّعي أنها أوراق خاصة بالتدريس، ويتكرَّر وصول خطاب آخر.

حسب الحكْي على لسان البطل فإنه لا يمكن لكامل أن يعرف أن زوجته قد وقعت في الخطيئة مع الطبيب الذي تذهب إليه، في الفيلم كان الطبيب هو الذي نصحها أن تتحمَّل كافَّة تصرُّفات زوجها العصيبة؛ مما حسَّن من أدائها حتى ضربها فهربت من البيت، وذهبت إلى بيت الطبيب وأخطأت معه وحملت.

وفي الفصل «٥٢» يبدأ كامل في التعرُّف على المرأة القصيرة البدينة التي بدأ يرقبها، والتي اصطحبته في الفيلم بعربة حنطور إلى الهرم، ومارست معه الجنس هناك، وذلك يعني أن عاشقين عند نجيب محفوظ مارسا الجنس على سطح الهرم، قبل أن يحدث ذلك في نصٍّ أدبيٍّ بسنواتٍ عديدة.

بدت رباب بريئةً حين راح زوجها يتتبَّعها، وقد امتلأ بالشكوك، فيخيب ظنه، أمَّا هو فقد مضى في طريق الخطيئة، وهو يصاحب **عنايات** التي تسكن أمام المقهى، والتي يخبرها أنها أول امرأة في حياته، إنها تحطم خوفه، وهي في الرواية تمارس معه الجنس على جانبٍ من طريقٍ مُظلم «إنه آمن من بيتك»، «وكأن كلينا يأكل صاحبه ويزدرده، وولَّى الخوف إذ لم يعُد له مسوغ.» وهي تردِّد له: «يا لك من طفلٍ رائع.» وهذا اللقاء في الظلام، تمَّ بعد الزواج بعامين، تحدِّثه أنها أرملة للواء تزوَّجها، وهو أكبر منها بسنوات، وقد ذهب الاثنان إلى مكان الحُب في الفيلم بعربة حنطور، وفي الرواية التي نشرت عام ١٩٤٩م في سيارة.

عادت العلاقة إلى أحسن صورة بين رباب وزوجها، وجاء إخوته لزيارة رباب المريضة، ويلاحظ أن التوتُّر الذي كان بين **لاظ** وزوجته **زينب** قد تكرَّر بصورةٍ أخرى بين كامل وزوجته. وفي الفصل «٦٠» يتمُّ إجراء عملية لرباب، بعيدًا عن زوجها الذي كان آخر مَن يعلم، وإن الطبيب المعالج شابٌّ مبتدئ أخصائي الأمراض التناسلية، أمَّا الطبيب في الفيلم فهو نفسه الذي وقعت في الخطيئة معه (جسَّد الدور **رشدي أباظة**)، وتموت رباب من جرَّاء العملية، أمَّا رباب في الفيلم فسعت إلى إجهاض نفسها حتى أصابها النزيف، تمَّت العملية في الرواية في بيت **أمِّ رباب**، يقول الطبيب إن الوفاة سببها حدوث ثقب في البروتون نتيجة خطأ خارج عن إرادته، ويتمُّ تحويل الأمر إلى النيابة، وقد حذف السيناريو كل هذه الأحداث التي استدعت وجود محقِّق في الرواية، وفي الفيلم تمرَّد كامل بشدة على أمِّه: «حبك ليا كان زائد عن حده، فطمتيني وأنا عندي أربع سنين»، ثُم يخرج جاريًا من البيت وسط الظلام.

أمَّا كامل في الرواية فيغادر البيت دون أيِّ تمرُّد، أو أن يرى أحدًا من أهله. وتنتقل الأحداث إلى ميدان الإسماعيلية، وفي بيت أمِّه يدور حوار مليء بالقسوة مع أمِّه، ويعرف أن رباب قد ماتت وهي حامل: «اذهبي إلى أختي أو إلى أخي، واحسبيني منذ اليوم في عداد الأموات.»

في الفيلم، كان للأمِّ ثلاثة أبناء، وحين يُصاب كامل بغيبوبة، فإنه يلازم الفراش زهاء شهر، وتتولَّى أخته راضيةً رعايته لمدَّة أسبوع، وذات صباح جاءته امرأة لزيارته في بيته، وتنتهي الرواية بصوتٍ أقرب إلى الاستغاثة: أنت! ونفهم دون أن يخبرنا المؤلِّف أن المقصودة هي عنايات.

ثرثرة فوق النيل

سيظلُّ أغلب أبطال **نجيب محفوظ** محدودي العدد، يعيشون في أماكن ضيقة، يمارسون الثرثرة في البيوت والمقاهي، وفي العوَّامات والبنسيونات، وقد رأينا ذلك بوضوح في كل عالمه، وفي كافَّة المراحل التي مرَّ بها، وحتى أواخر إبداعاته.

وهؤلاء الناس المحبوسون في الغرف والمقاهي والعوامات يمارسون الثرثرة غالبًا على أنفاس الشيشة وأحجارها، وإذا كان المكان آمنًا فإنهم يضيفون الحشيش، وقد بدا هذا العالم واضحًا في العديد من رواياته، من أبرزها «**ثرثرة فوق النيل**».

من ناحيةٍ أخرى فإن أبطال هذه الروايات يتمثلون في الموظف قليل الحيلة الروتيني الذي يفتقد التمرُّد، ولا يبقى من الدنيا سوى لحظات متعة، وتأتي الثرثرة والحشيش فوق قمة هرم المتعة، حيث إنهما يأتيان في الصدارة قبل أشياء أخرى مهمة مثل الجنس والحلم بالثراء أو الطموح الأخرق.

ولعلَّ رواية «**ثرثرة فوق النيل**» مثال واضح لهذه السمات وأبطالها، وعلى رأسهم الموظف **أنيس زكي** الذي يعمل في وظيفة حكومية يصف الكاتب آليتها في إيجاز، فيقول: الملفَّات تنعم براحة الموت فوق الأرفف والنمل والصراصير والعنكبوت ورائحة الغبار المتسلِّلة من النوافذ المغلقة.

يقدِّم المؤلِّف بطله كموظف أقرب إلى الجنون، فهو شارد ينظر إلى السقف، يكتب خطابات وظيفية تقليدية، والأحداث تدور في أبريل عام ١٩٦٤م، حيث أجواء الوظائف المتعارف عليها، ابتداءً من هيبة الرئيس المباشر والرئيس الأعلى، فهو يقف أمام المدير «خاشعًا»، ونفهم أن شرود أنيس وصل به أنه كتب التقرير المطلوب منه إداريًّا بقلمٍ خالٍ من الحبر؛ فهو باختصار «مسطول»، وأنه يبلبع وقت العمل، كما نفهم أنه في الأربعين من

العمر، على غرار أحمد عاكف، لم يتزوج بعد؛ لذا منح الدور إلى **عماد حمدي** باعتباره أفضل مَن كان يجسِّد الدور في تلك المرحلة.

لذا في الرواية، فبعد أن عنَّف المدير موظفه، وخصم من مرتبه يومين، فإن أنيس ملأ القلم بالحبر، وراح يُعد البيان من جديد.

لا شكَّ أن هذا المدخل الساخر يمكنه أن يصنع جوًّا كوميديًّا في فيلمٍ يُخرجه **حسين كمال**، لكن هذا الأخير لم يكُن من مُخرجي الكوميديا، كما أن **ممدوح الليثي** كاتب السيناريو لم يكتب كوميديا بقدر اهتمامه بتسييس أفلامه.

وفي عام ١٩٦٤م لم يكُن هناك حدثٌ سياسيٌّ مُهم مثل الحدث الذي ابتدعه الفيلم عقب النكسة، ومن هنا جاءت أهمية تسييس الفيلم الذي بدأت العناوين تنزل على أطراف شيشة ودخان الحشيش المتصاعد كي يبدأ الفيلم على النحو التالي: وشوارع القاهرة ليلًا، والملاهي الليلية وإعلاناتها، ثُم هذا هو **أنيس** يمشي في الشارع مسطولًا، يتكلم عن النساء اللاتي يقُمن بعمل المشتريات «الناس مش عارفة تعمل بالفلوس إيه.» ثُم يمشي إلى جوار النيل، ويذهب إلى **المعلم أبو سريع** لشراء الحشيش، الذي يبيعه الحشيش المغشوش، وهو مشهد غير موجود في الفيلم، حيث يجلس فوق زورق على النيل يتعاطى الجوزة.

ويأخذ الفيلم طابع النقد الاجتماعيِّ حين يعلِّق أنيس على مسألة الحفر والردم: «يا ما جاري في الدنيا يا ما جاري.» ثُم يذهب إلى عمله ليتلقَّى وعدًا من مديره الذي امتلأ وجهه بالإمضاءات، ونعرف أن أنيس يأتي كل يوم متأخرًا، ويجلس يدوِّن التقرير بالقلم الذي نفد حبره، وهو سوف يعرض على وكيل الوزارة، ويتمُّ تحويله إلى التحقيق.

الفصل «٢» يدور مباشرةً فوق العوَّامة المغروسة في طين جاف، هذه العوامة، كما نفهم، هي مقرُّ إقامة أنيس، لكنها ليست ملكًا له، وفيها يرتدي جلبابه الأبيض، وهو يأتي إليها بعد خروجه من العمل، يحرسها **عبده** الذي لا يعرف أحدٌ سنَّه، يعيش وحده بالكوخ بلا أقارب كأنه من أسوان. وفي هذا الفصل يدور حوار بين الرجلين كأنهما يتعارفان لأول مرَّة، وهو حوار طويل يتبادل فيه الرجلان السؤال والجواب، وينتهي الحوار وأنيس يردِّد: «عيناي تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية عباد الله.»

في الفيلم هناك حوار داخليٌّ أكثر مما في الرواية، فأنيس يتحدث إلى نفسه كلامًا سياسيًّا وهو يمشي في الشوارع، كله كلام سياسي، ويلتقي **رجب** بأنيس، جاره القديم الذي كان أستاذًا له، وهو يأخذه معه إلى العوَّامة التي يسمِّيها «المملكة»، وهناك البواب الذي يستغفر الله؛ لأن قطعة الحشيش لا تستحق أن تكون ذنبًا، وفي العوَّامة يُقدم الرواد، الواحد وراء الآخر، حيث يتمُّ توزيع المناصب على كلٍّ منهم، **فمصطفى راشد** هو وزير العدل بالمملكة.

الفصول الأولى من الرواية والفيلم تبدأ كأنها تصف وقائع يوم واحد في حياة أنيس أو العوَّامة، فبعد الحوار الذي يدور بين الرجلين يبدأ أفراد الشلَّة في الحضور، الواحد وراء الآخر، أول مَن يصل هي **ليلى زيدان** الموظفة بوزارة الداخلية، وصديقة الشلة منذ عشرة أعوام، عانس في الخامسة والثلاثين، تردِّد: «يوم شاق في الوزارة، ترجمت عشرين صفحة فلوسكاب.» تصف المكان كي نراه، فأنيس وظيفته إعداد الجوزة. وسرعان ما تدخل الرواية في حوارٍ صريح، فحينما يسألها أن تكون رفيقته، تردِّد: «إذا استعملت الحُب يومًا كمبتدأ في جملة مفيدة، فستنسى حتمًا الخبر إلى الأبد!» ويحاول أنيس أن يمنح المرأة له، لكن هناك إشارة أن المرأة تحبُّ رجلًا آخر من الشلة، إنه **خالد عزوز**، لذا جلسا يتبادلان الجوزة إلى أن بدأ الأصدقاء في التوافد، وهم: **أحمد نصر** – مصطفى راشد – **على السيد** – خالد عزوز، إلا أن رجب الممثِّل لن يصل الآن، وتواصل الجوزة دورانها بين الأصدقاء، يتبادلون الحديث أيضًا والنكات «لم يعد هناك من نكات، فقد أصبحت حياتنا نكتة سمجة.»

وفي أثناء هذا الدوران للجوزة يعطي محفوظ الاهتمام لأنيس الذي تتراءى له خيالات، كما يردِّد كلمات ذوات معنى: «إذا أردت أن تضحك من القلب حقًّا، فانظر إلى الأرض من فوق.»

ونفهم أيضًا أن الجنس من بين الوجبات التي تُمارس في داخل العوامة، عند ذكر اسم **سنية كامل**، ثُم تأتي في نهاية الفصل فتاة سمراء دون العشرين عمرًا بصحبة الممثِّل **رجب القاضي**، إنها الآنسة **سناء الرشيدي** الطالبة بكلية الآداب.

إذن فالفصول الأولى من الرواية والمشاهد الأولى من الفيلم بمثابة مدخل للتعرُّف على المثرثرين في العوامة، ففي الفصل «٤» تدخل سناء لأول مرَّة، إنها إحدى المعجبات بالممثِّل الشابِّ «دعيني أقدِّم لك الأصدقاء الذين سيصيرون منذ الليلة أُسرتك.» ثُم نتعرف على سنية كامل التي حضرت لتوِّها؛ من بنات المير دي دييه، زوجة وأم، امرأة ممتازة حقًّا. سيدة مجرِّبة عرفت الأنوثة عذراءَ وزوجًا وأمًّا. أمَّا ليلى فهي خريجة الجامعة الأمريكية، مترجمة بالخارجية، جمال وثقافة، ومركز باهر، وذات شعر ذهبي حقيقي، أمَّا أنيس فهو موظف بوزارة الصحة، بينما أحمد نصر مدير حسابات، ومصطفى راشد محامٍ معروف، وعلي السيد ناقد فنيٌّ معروف، وخالد عزوز من كُتَّاب القصة القصيرة.

إذن لقد قدَّم محفوظ أبطاله بهذه الطريقة، أمَّا في الفيلم فكما أشرنا، فقد تعارفوا على أنيس لأول مرَّة، وفي البداية نرى الرجال؛ أحدهم ناقد، والثاني مؤلِّف سينمائي، وهم ينتقدون أسلوب السينما المصرية وقصصها «يلطشون فلوس المؤسسة»، ويتمُّ ذلك وهم

يتناولون الجوزة فيما بينهم، في البداية يسخرون من أنيس الذي يثبت لهم كفاءته الشديدة في أخذ نفسٍ عميق ونفث الهواء «أنت بتلعب جوزة كويس قوي.»

في الرواية يدور التعارف والتواصل والتحاور، يتكلمون في أمورٍ تافهة، وأحيانًا جادة «الغيرة ليست غريزة كما يقول الجاهلون، ولكنها تراث إقطاعي.» وقد استخدم الكاتب آليَّته القديمة في المونولوج الداخليِّ بشكلٍ مختصر، كأن تتكلم ليلى نفسها: «لست بغيًّا، هل أنا وحدي بين هؤلاء المساطيل الذي يضاحك هذه الموجة المستهترة؟» وهذا النوع من الحوار الداخليِّ غير موجود في الفيلم، والغريب أن أنيس يردِّد في آخر الجلسة في الفصل «٤»: «أنا ذاهب لصلاة الفجر.»

الفصل «٥» يبدأ عند غروب آخر يوم في الأسبوع، حيث يأتي الأصدقاء تباعًا، حيث يتلازم رجب وسناء منذ أسبوع، ورغم أنها صغيرة فهو ليس أول فنان في حياتها؛ مما يدفع بليلى أن تردِّد: «الويل لمن تحترم الحب في عصرٍ لا يكنُّ للحب احترامًا.» ويدور حوار يجعلنا أمام رواية مليئة بالرؤية والسخرية على غرار:

جميل أن تُدعى ساقطة الأمس بفيلسوفة اليوم.

فيردُّ أنيس: هذا ما آل إليه حال الفلسفة بصفةٍ خاصة، ومن المعروف أن أنيس في الفيلم ظلَّ لا يتكلم، وكل دوره في العوَّامة هو إعداد الجوزة، وفي هذا الفصل يقول الصحفيُّ علي السيد إن **سمارة بهجت** ترغب في زيارة العوامة، وفي الفيلم رأينا الممثَّل رجب، يأتي في كل مرَّة بفتاة أو امرأة، ثُم يُسلمها طواعيةً إلى واحد من الشلة كي تصير عشيقته طيلة الأحداث، إلا أن هذا لم يحدث في الرواية؛ فالنساء موجودات في العوَّامة منذ اللحظة الأولى، أمَّا الفتاة التي احتفظ بها لأطول وقتٍ فهي سناء التلميذة الآنسة.

وباعتبار عنوان الفيلم والرواية فإن الفصول مثل المشاهد؛ مليئة بالثرثرة والحوار، مثل رأي روَّاد العوَّامة حول حضور سمارة، ومنذ اللحظة الأولى لوجودها ترفض الجوزة، وفي الفصل «٦» يتحدثون حول الاشتراكية بشكلٍ عابر، وقد بدا كأن دخول الصحفيَّة إلى العوَّامة بمثابة حدٍّ فاصل في المصائر، سواءٌ في الفيلم أو الرواية، فهذه الزائرة «مثيرة من قبل أن تتكلم، جميلة، ورائحتها حلوة، والليل أكذوبة بما هو نهار سلبي»، وهي تأتي إلى العوَّامة بينما كل روَّادها نماذج سيئة، ابتداءً من الممثِّل وأنيس والمحامي والصحفي؛ لذا فإن هناك شعورًا بالإحباط لوجودها، خاصةً في الفيلم، باعتبار أن سناء تخاف على علاقتها برجب من وجودها، وبالفعل تمتثل الصحفيَّة لبعض إغراءات الممثِّل، خاصةً أنه في الفيلم يبدو مثقفًا قارئًا لأدباء العالم رغم فحولته.

في الفيلم فإن سناء «ألمظية» تعود إلى بيتها، وتعاتب زوجها الذي يغازل خادمته، بينما هي قادمة من العوَّامة عاشقة لعلي السيد، وهذا الزوج غير موجود في الرواية إلا من خلال الحوار، أمَّا سمارة بهجت فلم تأتِ إلى العوَّامة لعمل ريبورتاج صحفي، بقدر ما جاءت برغبتها للدخول إلى هذا العالم. وفي الفيلم هناك إشارات متكرِّرة عن سبب حضور النساء؛ فليلى ابنة أُسرة فقيرة رغم أنها مترجمة بوزارة الخارجية، لكنها في الفيلم تحصل على النقود من عشيقها خالد عزوز، لتدَّخرها طمعًا في الحصول على شقَّة في الزمالك.

في الفيلم قامت سناء بضرب سمارة، بدافع الغيرة، فوقعت منها حقيبتها، وتمكن أنيس من العثور على مفكرة كتبت فيها سمارة مدوَّنتها حول الشخصيات التي تتردَّد على العوَّامة، وقالت إن أنيس نصف مجنون نصف ميت، هذا الوصف شجَّع أنيس على الخروج من صمته، وتنبَّه إلى شيء مُهم ليس موجودًا في الرواية، وهو أنه وافق على الذهاب إلى الجبهة لرؤية ما يحدث من هناك، وقد حدث بالنسبة له ما يُسمَّى بـ «نقطة تحوُّل»، أمَّا في الرواية، فإن أنيس تنبَّه إلى حقيبة سمارة البيضاء، فخطر له أن يأخذ منها نصف جنيه ليعطيه للفتاة التي سيجيء بها عم عبده، ويكتشف وجود مسرحية كتبتها فكرتها تدور عن الجديَّة في مواجهة العبث، والعبث عند محفوظ هنا هو فقدان المعنى، معنى أيِّ شيء؛ انهيار الإيمان، الإيمان بأيِّ شيء، والسير في الحياة بدافع الضرورة وحدها، ودون انقطاع وبلا أمل حقيقي، وقد دار هذا الحوار على لسان سمارة، وهي أفكار وجودية كان لها تأثير قويٌّ في الأجيال المصرية والعالمية في تلك المرحلة، وقد بزغ جانب الفيلسوف عند نجيب محفوظ في الفصل «١٠»، وهو يتحدث عن معنى العبث بإسهاب قبل أن يتحدث عن المسرحية التي تزمع الفتاة كتابتها، وقد كتبت المؤلِّفة أشخاص المسرحية، وانطباعاتها حول أبطالها رواد العوَّامة بأسمائهم الحقيقية وهم ستَّة أشخاص، ومن الواضح أن الفيلم قد حذف شخصية أحمد نصر، ليبقى في العوَّامة خمسة رجال، أمَّا المؤلِّفة فلم تكتب كلمة واحدة عن النساء الثلاث الأخريات، وقد كتبت عن أنيس زكي أنه «يمكن أن تصفه بأيِّ شيء أو ألَّا تجد له صفة على الإطلاق.»

هذه القراءة للمفكِّرة أو المسرحية، نبَّهت أنيس إلى صفات من حوله، تتحدث إلى خالد قائلةً: «إنك إباحيٌّ مُنحل لأنك بلا عقيدة، وربما أنك بلا عقيدة لأنك مُنحل.» ثُم يواجه كلٌّ منهما بما فيه، لقد دفعته المفكِّرة أن ينطق.

في الفيلم عرفت سمارة أن أنيس قرأ مفكِّرتها، أمَّا في الرواية فإنها رجعت عند الفجر كي تستردَّ المفكرة، فينكر عثوره عليها: «المدوَّن في المذكِّرة لا يمثِّل رأيي، ولكنه جملة الأداء

التي أعدها للمسرحية.» وبعد حوارٍ طويل تأخذ المذكِّرة، وتذهب وتستحلفه ألا يفشي ما بها.

في الفصل «١٣» جاءت سناء ومعها الشابُّ رءوف كبديل لرجب، وقد حدث الأمر نفسه في الفيلم، لكننا لم نرَه إلا مرةً واحدة، كما أن السيناريو توقَّف عند ما يحدث في العوَّامة ليلة رأس السنة الميلادية، ليعطي المؤلِّف مساحةً من المعرفة حول عم عبده حارس العوامة، الرجل المؤمن، ونعرف أنه هارب من جريمة ارتكبها عام ١٩١٩م، ولذا فإنه يرضى بهذه الوظيفة، وهذه المعلومات غير موجودة في الفيلم، وفي الرواية هناك إشارة إلى رحلة قامت بها سمارة التي عادت إلى العوَّامة، أمَّا الفيلم فقد أوقف الأحداث تمامًا، وذهب ببطليه سمارة وأنيس إلى مدينة السويس التي دمرتها قنابل العدو الإسرائيلي، فاستند انتباه أنيس إلى الواقع المرير، ورأى الوطن خارج العوَّامة، وانتبه إلى جريمة دهس الفلَّاحة بالسيارة، وهو الحادث الذي تأخَّر ظهوره في الرواية، أيْ إن الحادث في الفيلم ظهر قبل الحضور الأول لسمارة إلى العوَّامة، أمَّا في الرواية فإن السيارة حملت كلًّا من رجب وسمارة وأحمد نصر في المقعد الأمامي، وتكدَّس الباقون في المقعد الخلفي كجسد مفلطح ذي خمسة رءوس؛ أيْ إن هناك ثمانية أشخاص كانوا في السيارة التي انطلقت في الظلام، ولعل هذا أول خروج جماعيٍّ لهم، وقد أسهب الفيلم في وصف هذا الخروج؛ حيث مارسوا كافَّة نزقهم في الأماكن الأثرية، خاصةً تمثال رمسيس النائم، وقاد رجب السيارة بسرعة جنونية دفعت الخوف في قلب ليلى، وفجأةً طار شبح أسود في الهواء وارتجَّت السيارة، وكان القرار هو: «يجب أن نهرب؛ هو الحل الوحيد.» ثُم هربوا بالفعل.

في الفيلم، في السويس، ينتبه أنيس بعد عدَّة أشهر إلى الفلَّاحة التي ماتت، وهي في سنِّ التاسعة عشرة، فيردِّد قائلًا لسمارة: «إحنا اللي موتنا الفلاحة.» وهناك فارق ملحوظ في الحديث هنا، فسمارة — الفيلم — لم تكُن في السيارة القاتلة، عكس الرواية، وعندما تعود سمارة إلى العوَّامة مع أنيس، فإنهم يُفاجئون بأن أنيس يردِّد جملته الشهيرة: «الفلَّاحة ماتت ولازم نسلِّم نفسنا.» ويدور حوار ساخر بين روَّاد العوَّامة وأنيس، ويردِّدون في سخرية: إن الفلاحة كان لها أن تموت من الجوع، ويردِّد مصطفى أنه كمحامٍ كان يمكنه أن يرفع قضية على أهل الفتاة إلا أنه اختصر الإجراءات وذهبوا. وبدا المشهد في الفيلم أقرب إلى الذروة المسرحية، ويتمُّ تبرير الموت، ويتحدثون عن القضاء والقدر، وبينما يخرج أنيس مع سمارة من العوَّامة فإن عم عبده يفكُّ الجنزير الذي يربط العوَّامة بالبر، بينما يغني الجميع في شِبه هستريا ومزاح: «الفلاحة ماتت ولازم ...»

في الفصل «١٦» فإن أنيس يخرج إلى الطريق مُفيقًا لأول مرَّة، ويدرك أن لكل عوَّامة شخصيتها، وأنه لم يقرأ جريدة منذ دهرٍ طويل، ويذهب إلى مكتبه في الوزارة، ويغرق في نومٍ عميق، ويحلم حلمًا طويلًا إلى أن يتمَّ استيقاظه ويُطلب منه التوجُّه إلى المدير العام، وتدور بين الاثنين مشادَّة، حيث إن المدير رآه وهو نائم «يؤسفني أن أخبرك بأن أمرًا قد صدر بوقفك عن العمل وإحالتك إلى النيابة الإدارية.» وهذا المشهد غير موجود في الفيلم.

يعود أنيس إلى العوَّامة، ويجد سمارة هناك، وتخبره أن القتيل رجل في الخمسين، «يا للبلاء، تراكمت المصائب.»

وقد اختلفت النهاية تمامًا ما بين الفيلم والرواية؛ حيث هناك خطر على العوَّامة، حيث قرار المدير العام في وزارة الصحة درء هذا الخطر، كما أن سمارة تمثِّل الوجه الآخر من الخطر. ويقررون التخلُّص من الحشيش الذي معهم، وفي الفصل الأخير تنشب مشاجرة بالأيدي بين رجب وأنيس بعد أن صفع الأول الثاني، «مَن يصدق أن يحدث هذا في عوامتنا»، ولا يكفُّ أنيس عن ترديد: «كلُّ شيء يهون إلا جريمة القتل.» ويردِّد: «إن العدالة يجب أن تتحقق أكثر من مرَّة.» ويحسُّ لأول مرَّة أنه في كامل وعيه؛ مما أغضب رجب باعتبار أن هذا يهدِّد مستقبله، بينما يزداد إصرار أنيس على إبلاغ العدالة، ويعترف لسمارة أن ما قرأه في المفكرة قد غيَّره بشكلٍ غير مباشر: «قد تتوهَّمين أن إحدى شخصيات مسرحيتك قد تطورت إلى النقيض بتأثير كلامك أو بدافع من حدَّة التجربة.»

ويعترف أنيس لها أنه يحبُّها، وأن الغَيرة كانت باعثًا من بواعث سلوكها الغريب، ويدور حوار غريب حول العقل والإرادة، ويخرج من العوَّامة معبِّرًا عن نهاية مفتوحة شديدة الغموض؛ قبض على غصن شجرة بيدٍ وعلى حجرٍ بيد، وتقدَّم في حذرٍ وهو يمدُّ بصره إلى طريقٍ بلا نهاية.

صور ممنوعة

كتب نجيب أقصوصة «**صورة**» في الفترة التي سعى فيها إلى التجريد، متأثرًا بفكرة «**حسب تقديرك**» عند بيراندييللو، وقد اتضحت هذه السمة بكل قوة في هذه الأقصوصة المنشورة ضمن مجموعة «**خمارة القطِّ الأسود**» عام ١٩٦٩م، والتي تضمُّ العديد من القصص القصيرة التي تحولت إلى أفلام روائية، ومن بينها أقصوصة «**المسطول والقنبلة**».

وكما أشرنا فإن القصة تقع تحت تفسير «**حسب تقديرك**»، فقد نظر كل شخص شاهد صورة الفتاة القتيلة في الصُّحف على أنها تخصُّه هو؛ أيْ إن الفتاة المقتولة موجودة في حياة كلٍّ من هؤلاء القرَّاء الرجال، وحسب تقدير كلٍّ منهم، ابتداءً من **يسري عبد المطلب** الذي كان يتناول فطوره ومعه زوجته التي انهمكت في مطالعة الجريدة، هو رجل له أبناء تزوجوا، أُحيل إلى التقاعد، تردِّد امرأته: «مسكينة.» وهي تقرأ في صحفة الحوادث. الموضوع هو جثَّة ملقاة على الرمال؛ الوجه واضح المعالم، وسيم يافع، مغمض العينين إلى الأبد، إنها قتيلة تمَّ العثور عليها في الصحراء وراء الهرم، مؤخر الرأس مهشَّم، مجهولة، لم يُسرق منها شيء، تعلِّق: «يا قلب أمها.» وتستنكر السبب الذي من أجله يقتل الإنسان أخاه، فيردِّد الزوج العجوز أن القتل موجود في الحروب، «والمسكينة ذهبت مع القاتل، وهي مطمئنة»، يتساءل الزوج: عليها اللعنة، ولماذا ذهبت معه؟ فتردُّ: الله أعلم، الله غفور.

هذا هو الانطباع أو الحدث الأول لزوجين طالعا الخبر، أمَّا الحدث الثاني فقد دار في شقَّة بالعمارة رقم ٥٠ بشبر، حيث نظرت فتاة إلى صورة القتيلة بذهول وهُرعت إلى أمها، وقالت إنها **شلبية** التي كانت تعمل خادمة منذ خمس سنوات، وتذكرها الأمُّ والابنة بخير، فقد طُردت بلا سبب، ونفهم من الحوار أن «بابا» لعلَّه كان السبب، وتقرِّر الأمُّ بحزم عدم الاستجابة للإدلاء بمعلومات عن القتيلة التي غادرت منذ خمس سنوات.

التقدير الثالث خاصٌّ **بأنور أحمد** الذي طالع الحادث، وهو في عمله بإدارة التفتيش، إنها شلبية العاملة بالمشغل، الجميلة العذراء التي اضطرَّ آخرَ الأمر أن يتزوج منها عرفيًّا، ولَمَّا حملت اغتصب منها موافقة على الإجهاض، ثُم سرَّحها فيما بعد، وكان الشاهد على سرِّه هو زميله **عبيد** رئيس الحسابات الذي انتقل إلى حجرته، وأطلعه على الجريدة وراحا يتحدثان عنها، ويقرِّر أنور أحمد عدم إبلاغ الشرطة؛ لأنه قادم على زواج.

إذن فهناك حقيقة مشتركة؛ أن اسم القتيلة شلبية، وأن مَن شاهدها يعرفها، أمَّا **حسونة المغربي** فلم يقرأ الجريدة إلا حوالي العصر، موعد استيقاظه من النوم، وهو هنا يراها **درية**، وليست شلبية، هي بالطبع امرأة أخرى، حسب تقديره، أو حسب مرورها في حياته، عرفته وهي مطلَّقة ذليلة، وعاشت عشيقةً له، ثُم هربت منه كي تُقتل في الصحراء.

وفي حوالي التاسعة اتسعت دائرة الأشخاص الذين راح كلٌّ منهم يدلي بمعلوماتٍ حسب تقديره، وذلك حول مائدة القمار، إنها درية بالنسبة لهم أيضًا، يُبلغون حسونة أنه يجب أن يدلي بمعلومات إلى الشرطة، فيتمتم: «كان ضروري تُقتل لتربك حياتي.»

القصة السادسة تدور من خلال العاهرة **فتحية السلطاني**، ومعها أربعٌ من العاهرات اللاتي يُقمن معًا في نفس الحجرة، ويتحدثن عن القتيلة، إنها أيضًا درية، حيث تسأل فتحية النادل في حلواني كوكب الشرق عنها، يردُّ دون أن يتوقف: زمانها جاية.

قد تكون الشخص اسمها شلبية في زمنٍ ما، ثُم صار الاسم درية في زمن لاحق بعد أن صارت عاهرة، أمَّا وجهة النظر الأخيرة فهي عند عادل، إنه طالب، وهو القاتل، فهو الذي مضى بها إلى منطقة الهرم، هي أيضًا درية التي تقول له: «كم أحببتك من كل قلبي، ولكنك لا قلب لك.» وهو يقول لها بعد ذلك: «لن تري بعد الساعة إلا الظلام.»

والكاتب يبرِّر القتل على لسان عادل، فهي لم تكن امرأةً ولا آدمية، ولم ينبض قلبها بالحبِّ أبدًا، قوة شريرة خُلقت من الشرِّ لتمارس الشر.

هذه هي أجواء الأقصوصة المليئة بالمعاني، وحسب الحكي فإننا هنا أمام قتيلة حاضرة غائبة، قد تكون شلبية أو درية أو كلاهما معًا، وقد رتَّب الكاتب هؤلاء الأشخاص الذين قرأوا الخبر حسب توقيت ساعات النهار، ابتداءً من الصباح الباكر حتى حان الليل، ويمكن النظر إليها حسب تقدير القارئ أو الشخصيات، وقد نظر كاتب السيناريو **رأفت الميهي** والمُخرج **مدكور ثابت** إلى النصِّ على طريقته الخاصة، فكأنه قارئ الجريدة الثامن، حيث تحولت الأقصوصة إلى رؤية حسب تقدير كاتب السيناريو، ثُم تحوَّل المُخرج إلى القارئ التاسع يقدِّم رؤيته الخاصة.

من عنوان الفيلم القصير ضمن ثلاثة أفلام عُرضت تحت اسم «**صور ممنوعة**» كان اسم الفيلم موحيًا أنه يحمل رؤية أصحابه السيناريست والمُخرج، وهو حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة **نجيب محفوظ** المسمَّاة «صورة»، أيْ إننا سنرى أصلًا أدبيًّا وصورةً من هذا النصِّ كما تمَّ تأليفه وإخراجه، بما يوحي أنه تمَّ تغيير الكثير من الوقائع التي تبدأ بامرأة ورجل يرقصان على أنغام موسيقى هادئة، وتكشف الكاميرا عن عناق الطرفين، ويظهر سكِّين كبير ليمزق الساتر، ثُم تنتقل الكاميرا إلى صورة امرأة غير واضحة المعالم على الصفحة الأولى من إحدى الصُّحف تحت عنوان «مقتل مليونيرة أجنبية في سفح الهرم.»

يقدِّم الفيلم بطلَيه غير الموجودَين في النصِّ الأدبي، كما أننا نرى بين الحين والآخر المُخرج نفسه وهو يقوم بعملية إخراج فيلم نجيب محفوظ اسمه «صورة»، البطلان هما صحفيَّان شابَّان، يُجريان تحقيقًا صحفيًّا حول مقتل هذه المليونيرة التي هي في النصِّ الأدبيِّ عاهرة أو خادمة، أو حسب تقديرك، الصحفيَّان هما **ماجدة**، **وراشد**، ويقدِّم المُخرج طريقته الخاصة، فهذان الصحفيَّان هما صلة وصل بين المتفرِّج والحدث، حيث إن راشد يتكلم إلى المتفرج مباشرةً، ثُم يعود إلى الحدث على طريقة الفيلم البريطاني «**ألفي**» إنتاج عام ١٩٦٦م، بطولة **مايكل كين**؛ مما يعني أن المتفرِّج يجب أن يتذكر أنه داخل قاعة سينما، أو مثلما كتب **أسامة القفاش** في دراسة عن الفيلم نشرتها **مجلة «ألف»** — العدد ١٥ عام ١٩٩٥م — أن الحدث هو مجرَّد احتمال يقع تحت قوانين الإمكانية المجرَّدة، فهو ليس رجوعًا للماضي، ولكن طرحًا مستقبليًّا.

راشد هذا شابٌّ يحبُّ مهنة الصحافة، ولديه هموم كونية، يحبُّ زميلته ماجدة، وهاتان الشخصيَّتان من ابتداع السيناريو؛ أيْ إننا لم ندخل بعدُ في قصة الكاتب، سوى أن هناك امرأة قُتلت، يعطيها الفيلم سمة مليونيرة، ثُم يظهر المُخرج ليعتذر عن ظهور راشد، وهو يتكلم عن نفسه، ثُم يبدأ الفيلم في الدخول إلى موضوع التحقيق في مقتل المليونيرة، فهناك ضابط شُرطة غير موجود عند نجيب محفوظ، لديه وجهة نظر، وهناك شخصان يقدِّمان نفسيهما على أنهما قاتلان، هما **يوسف ومحيي**، الأخير يعترف بذلك بحثًا عن الشُّهرة.

إذن في البداية أضاف السيناريو أربعة أشخاص غير موجودة في النصِّ الأدبيِّ، الصحفيَّان اللذان يبحثان عن الحقيقة، وشابَّان يدَّعي كلٌّ منهما أنه القاتل، ثُم المُخرج الذي في حالة عمل، الذي يغوص في قلب المدينة ومعه فريق العمل بحثًا عن القاتل. وتبدأ الشخصيات ذوات العلاقة بالقتيلة في الظهور؛ الأول **رشاد أفندي** موظف الأرشيف على

الدرجة الثالثة، يميل إلى سماع أغنيات محمد عبد الوهاب، الذي يقرأ خبر مصرع المرأة، يراها على أنها الخادمة التي عملت عنده منذ بعض الوقت غير المحدَّد.

ويقدِّم الفيلم أبطاله، مشابهين أو مخالفين، لَمن قدَّمهم النصُّ الأدبي، فرشاد هذا هو المعادل **لأنور أحمد** الذي يعمل بإدارة التفتيش، لكن النصَّ الأدبيَّ يقول إن هناك علاقة أعمق من مجرَّد كونها خادمة، وسرعان ما ينتقل الحدث إلى **الحاج محمود**، صاحب مصنع نسيج، وهو الآخر كانت له علاقة بالمقتولة، وهو يكاد يكون النصف الثاني من شخصية الموظف في النصِّ الأدبي، حيث إنها كانت تعمل في مصنعه، وهناك علاقة عاطفية بينهما، اسمه الحاج محمود، وقد حملت منه، وتمَّ إجهاضها.

وفي النصِّ الأدبي، اضطرَّ أنور أحمد إلى الزواج من المرأة، ولَمَّا حملت اغتصب منها موافقة على الإجهاض، ثُم قام بتسريحها بعد فترةٍ من الزمن.

أمَّا الرجل الثالث في الفيلم فاسمه **حسونة المغربي**، إنه رجل أعمال غارق في نزواته ونزقه، ويعيش زمنًا تمَّ فيه إلغاء البورصة، وهو شخص لاهٍ مستهتر، ينتقل من مغامرةٍ إلى الأخرى دون مراجعة.

الشخصيَّات التي ابتدعها السيناريو غير موجودة بالمرَّة في الفيلم، بمعنى أننا أمام رؤية مطاطيَّة، وأن هناك عشرات من «حسب تقديرك»، مثل الرجل الرابع في الفيلم، **عبد الغني** الذي يدير بيتًا للدعارة، والقتيلة كانت إحدى بنات هذا البيت، تحمل اسمًا مختلفًا، مثلما تغيَّر اسم شلبية إلى درية.

كما أن السيناريو ابتدع قصة أخرى، هي قصة الأب والأمِّ لدى القتيلة، ففي القرية التي نزحت منها المرأة المقتولة، يستقبل الوالدان الخبر؛ الأمُّ تبكي، والأب يقابل الأمر بالكثير من البرود، حيث اعتبر أن ابنته قد ماتت منذ أن هربت من الدار.

قدَّم النصُّ الأدبيُّ الحلَّ بأن القاتل هو عشيق للمرأة، سحبها معه إلى مكانٍ خلف الهرم ليلًا كي ينتقم لبرودها، فهي لم تكُن آدمية، ولم ينبض قلبها بالحُب. امرأة شريرة خلص منها العالم.

أمَّا الفيلم فقد جسَّم مسألة «حسب تقديرك» بشكل أكثر وضوحًا، فتُرى هل القتيلة هي العاهرة، أم الخادمة، أم الابنة، أم العاملة، أم كل هؤلاء النساء معًا امرأة واحدة في مراحل متعددة من حياتها؟!

الفيلم اهتمَّ بإضافة حواديت ورؤى درامية إضافية، ولم يلتزم بالنصِّ الأدبيِّ إلا في روح النَّص، وإن كان قد اهتمَّ بالأماكن، مثلما حدث في النصِّ الأدبيِّ، حيث انتقل هذا

النصُّ من بيت موظف على المعاش إلى عمارة في شارع شبرا، ومكتب وظيفي، ثُم بيت العاهرات، ويكاد يكون اسم حسونة المغربي هو لشخص تكرَّر وجوده بين الفيلم والنصِّ الأدبيِّ مع اختلافٍ كبيرٍ في عمل ووظيفة كلٍّ منهما، فهو أحد عشاقها الأخيرين، وقد هربت منه كي تُقتل في الصحراء، أمَّا حسونة المغربي في الفيلم فهو رجل داعر، يتحسَّر على أيام البورصة، وهو واحد من أصحاب المراتب الاجتماعية العالية.

الشخصيَّة الرابعة في الفيلم تصوِّر كيف صارت المرأة داعرة، يفترض فيها الفيلم أن المرأة ارتبطت بعلاقة مع يوسف؛ أحد الشابَّين اللذَين ادَّعيا أنهما القاتلان، ويقدِّمها الفيلم هنا على أساس أنها عاهرة بالغة المهاترة، تعرف كيف «تأشط الزبون»، استطاعت أن تكوِّن ثروة من هذه المهنة، وحسب عنوان الخبر الرئيسيِّ لمقتلها فإنها صارت مليونيرة من بيع جسدها.

وفي الفيلم يدور حوار بين محيي وبين يوسف الذي يردِّد: «المفروض إن أنا القاتل.»

ويقول أسامة القفاش في دراسته السابق الإشارة إليها إن دخول المُخرج ضمن نجوم فيلمه يعمل بشكل مباشر على سدِّ حاجز الوهم بينه وبين المتفرِّج، إنه يبدو وكأنه يخاطب الناس قائلًا: ها أنا ذا أحاول وأريد مساعدتكم «إن الكسر هنا خطابيٌّ ومباشر؛ فهو ثمرة الحوار المستمرِّ مع المتفرِّج».

وعلى كلٍّ فالذي يهمُّنا أن النصَّ الأدبيَّ تحوَّل إلى نصٍّ سينمائيٍّ مختلف ومتشابه في الوقت نفسه، ويكون هذا الفيلم القصير هو الفيلم الثاني من نوعه في أفلام الثلاث قصص، الذي يتحول من قصة قصيرة إلى فيلم قصير (مدَّته ستُّون دقيقة) بعد فيلم «**٣ قصص**» **والنص الأدبي «دنيا الله»**.

السُّكَّرية

في المنطقة السكنية التي انتقلتا إليها كلٌّ من **عائشة وخديجة** للإقامة في منزل زوجيهما، منذ أحداث «**بين القصرين**».

وفي الروايات الثلاث لم يصف محفوظ المكان بدقة، وإنما اهتمَّ بوصف الأشخاص وسيرة كلٍّ منهم من أُسرة **أحمد عبد الجواد**، لذا فإن الديكور الذي وضعه مهندس المناظر في هذه الأفلام يرجع إلى مفهوم هذا الأخير أكثر من رؤية الكاتب، فالدار في «بين القصرين» واسعة تتكوَّن من دورين وسلالم خشبية، أمَّا الشقَّة في «**قصر الشوق**» فهي شقَّة صغيرة، سبق أن شاهدناها في الفيلم الأول، بينما الشقَّة في «**السكرية**» تقع في منزل عصريٍّ، يتكوَّن من عدَّة أدوار حسب المشهد الذي قامت فيه الشُّرطة باقتحامه للقبض على كلٍّ من **أحمد** الاشتراكي، وأخيه **عبد المنعم** أحد أعضاء الإخوان.

في بداية فيلم «**السُّكَّرية**» قدَّم لنا السيناريست **ممدوح الليثي** أبطاله للمُشاهد الذي سيرى الفيلم كعمل منفصل من خلال تعليق يقرؤه معلِّق في مساحةٍ زمنيةٍ غير قصيرة، وكان «**قصر الشوق**» قد قدَّم مشهدين قصيرين للمظاهرات ورحيل **فهمي**، أمَّا المعلِّق في «**السُّكَّرية**»، فقد قام بتعريف المُشاهد بالأشخاص وظروفهم، لمن لا يعرف أو لا يتذكر أو يشاهد لأول مرَّة، وقد بدا التعليق مدرسيًّا على طريقة السيد أحمد عبد الجواد، إنه يسير مهدمًا تحت ثقل الأمراض والسنين وهموم الأبناء والأحفاد، يعود إلى بيته مبكرًا، ثُم «**أمينة**» سيدة البيت الوفيَّة، لم يبقَ لها من قدرة سوى خدمة السيد، ولم ينسَ التعليق كافَّة الشخصيات مثل الخادمة **أم حنفي** التي صارت واحدة من الأُسرة، وبعد التعليق نزلت العناوين على شكل صفحات من الرواية.

الحوار هنا ليس في قوة ما كتبه **يوسف جوهر**، وقد اتضح ذلك في المشهد الأول الذي يعاكس فيه **ياسين** إحدى النساء، ويقول لها كلامًا ساذجًا لا يتفق مع خبرته الكبيرة في

اصطياد النساء، مثل «حرام التقل ده.» فإذا به يُفاجأ أن المرأة التي يغازلها هي أخته خديجة، ويدور بينهما حوار كله عتاب منها وارتباك من طرفه، لكن أهم ما في الأمر أن خديجة تختلف عن أمِّها؛ فهي فاتنة، سليطة اللسان، تخرج من المنزل في ساعةٍ من الليل، ولو لم يكُن ياسين أخاها لتقبَّلت هذا الغزل.

تبدأ الرواية بأمينة التي ستختفي صورتها تمامًا في الفيلم لرحيل الممثلة **آمال زايد**، وقد أحاطتها ثلاث نسوة اجتمعن حول المجمرة، هنَّ: أمُّ حنفي، وعائشة، ثُم ابنتها نعيمة، ويصف الكاتب ما حالت إليه عائشة ذات الأربع والثلاثين عامًا، كما تحدَّث عن أمِّ حنفي وأعطاها أكبر مساحة من الحديث في الروايات الثلاث، وعائشة هنا تختلف عن أمِّها؛ فهي تدخِّن السجائر، وهي تخاف على نعيمة فلا تجعلها تقوم بأعمال المنزل، ونعرف أن الجدَّ لم يسمح لنعيمة بالاستمرار في الدراسة، وقد ردَّدت أمينة لحفيدتها تصف عائشة أنها كانت زين أيامها، ثُم صارت عبرة الأيام.

تبدأ الرواية في زمن الراديو، أيْ بعد عام ١٩٣٤م، وقد صار الأحفاد كبارًا، أيْ بعد سبعة أعوام على الأقلِّ من أحداث «**قصر الشوق**»، حيث كان **رضوان ابن ياسين** صبيًّا في الثانية عشرة من العمر.

وفي الفصل الأول أيضًا نتعرَّف على ملامح البيت، فالأب يسأل ولده كمال: أين كنت يا أستاذ؟ باعتبار أن كمال يحبُّ هذه اللهجة الودِّية اللطيفة، ويتحدثان معًا في السياسة، ونعرف أن كمال يقرأ ويكتب بلا نهاية.

في الفصل «٢» يُبدي **جميل الحمزاوي** رغبته في اعتزال العمل، وهذا المشهد ظهر متأخرًا في الفيلم، ولكن في الرواية فإن فؤاد ابنه لا يزال في النيابة بالصعيد، وأمامه سنة للعودة إلى القاهرة، أمَّا في الفيلم فقد تمَّ المشهد بعد أن جاء إلى القاهرة، وتصوَّرته الأُسرة حين جاء لزيارتها أنه سيتقدَّم لخِطبة **كريمة**، ابنة **زنوبة**، لكن الظنون تخيب أمام التعالي الذي تعامل به **فؤاد الحمزاوي**.

المشهد الثاني في الفيلم بطله عبد المنعم، **ابن خديجة**، الذي يجد جارته تنتظره عند الباب، وهو شابٌّ مُلتحٍ منضمٌّ إلى الإخوان دون ذكر اسمهم، على الأقل في الفيلم، فيلامسها ويقبِّلها، وهو الذي سيشعر بالندم بعد ذلك، وسوف يتزوج من ابنة خالته نعيمة التي ستموت أثناء الولادة.

في الفصل «٢» من الرواية سوف تأتي **زبيدة** لزيارة عبد الجواد في دكانه، وقد ترهَّل جسمها، وهي تُرهقه بالمطالب، وفي الفيلم لم تظهر زبيدة سوى مرَّة واحدة، حين جاءت

لتأخذ «حسنة»، أمَّا في الرواية فهي تطلب منه أن يجد شاريًا لمنزلها، وهذا المشهد ظهر في وقتٍ متأخرٍ من الفيلم مع رقصة، ونفهم أن زبيدة «السلطانة» هي أخت **جليلة** التي ستظهر هنا بوجه **تحية كاريوكا**، والتي سوف تستقبل كمال في بيتها عندما يهرب من رصاص الإنجليز، فتسوقه المصادفة إلى هناك وتمنحه إحدى البنات لليلة.

أيْ إن السيناريو في الفيلم قد قام بانتقاء الأحداث وترتيبها أو إلغاء الكثير منها حسب منظور كاتب السيناريو الخاص.

وباعتبار أننا أمام رواية عائلية فإن الفصل «٣» يشهد لَمَّة أُسرة عبد الجواد في «**بين القصرين**»، ويتمُّ استعراض أفراد الأُسرة الذين يتولَّون أدوار البطولة في الرواية والفيلم، وهم **أحمد إبراهيم شوكت**، الاشتراكي الذي سيعمل صحفيًّا، وأخوه عبد المنعم الذي سينضمُّ إلى الإخوان المسلمين، ورضوان ابن ياسين من **زينب**، **وكريمة** ابنته من زنوبة، ونعيمة ابنة عائشة الذي مات زوجها، ويتحدث الكاتب عن أعمارهن، مثل زنوبة التي بلغت السادسة والثلاثين، والتي لاقت الاحترام من بقية الأُسرة رغم ماضيها.

وفي الفيلم سوف نحسُّ بأشياء أخرى من إيقاع الحركة، قد لا تدركها في الرواية؛ فالشَّعر الأشيب وثقل الحركة صارا من سمات ياسين، وعبد الجواد لا يغادر البيت إلا لمامًا، فيها مرَّة التقى أصدقاءه القُدامى الثلاثة، وهي المرَّة التي قابل فيها عبد الجواد **زبيدة** التي سبقته إلى الدكان.

في الرواية صار كمال في الثامنة والعشرين من العمر، يعمل مدرسًا، ولم يتزوج بعدُ «إني مشغول نهاري بالمدرسة وليلي بمكتبي.» وهو يردِّد أنه سوف يتزوج عندما يرغب في ذلك، يؤمن في داخله أن الزواج مُهمٌّ، لكنه لم يسعَ إليه. وفي هذا الفصل يلتقي كمال ورضوان في ميولهما الوفدية.

ألغى الفيلم وقائع الفصل «٤» الذي دار في الترام، حيث يتحدث الناس عن دستورَي ١٩٢٣، ١٩٣٠م، ثُم ذهاب كمال إلى مؤتمر انتخابي تحوَّل إلى مظاهرة، انتهت بتدخُّل الشُّرطة، أمَّا الحوار الذي جمع بين الأصدقاء في الفصل «٥» بعد غيابٍ طويل فإن **إبراهيم الفأر** يقول إن جليلة وقعت في حبِّ عربجي كارو تركها على الحديدة، وهي الآن تقيم بحجرة على سطح بيت **سوش العالمة** في حالٍ من الاضمحلال، أمَّا جليلة في الفيلم فسوف تستقبل كمال كما فسَّرنا من قبل.

الاختلافات واضحة بين الفيلم والرواية، فقد تمَّ إلغاء شخصية **إسماعيل لطيف** الصديق الأقرب لكمال، الذي رأيناه في الفيلم شِبه وحيد في الحياة العامة، وجعل كمال

يستقي المعلومات عن **حسين شداد** وأخته من الأخت الصغرى **بدور** التي سيتأخر ظهورها إلى الثلث الأخير من الفيلم، وهي المعلومات التي استقاها في الفصل «٦» من إسماعيل.

عاد محفوظ إلى تسييس روايته بنفس القوة التي حدثت في الفصول الأخيرة من «**بين القصرين**»، وقد حسر أخبار السياسة من فصلٍ لآخر، بطريقة لم تحدث حتى في رواياته الأخرى؛ فهو يتحدث تارةً عن اليوم القوميِّ، وفي الفصل «٧» يتحدث عن الزمن من خلال رحيل **توفيق نسيم** عن رئاسة الوزارة لدرجة أن محاميًّا يقول: أنقذونا من السياسة، ما زلنا نسكَر ونمزُّ بالسياسة حتى أخمدت أنفاسنا.

أمَّا الفيلم فقد قام بتكثيف هذه السياسة إلى أقلِّ قدرٍ ممكن مقابل التركيز على مسيرة حياة الأُسرة، خاصةً أن ياسين هو الشخصية الأساسية هنا في الفيلم، يليه كمال، وكذلك في الرواية، حيث نفهم من الرواية أن زنوبة فقدت ابنها الوحيد من زوجها، وأن كريمة قد صارت في السادسة عشرة.

وقد قام الفيلم بتبكير موعد ذهاب كمال إلى منزل العوالم، بينما اهتمَّت الرواية بالجيل الجديد، وعلى رأسهم رضوان (١٧ سنة)، حيث يتحدث عمَّا يتمتَّع به رضوان من وسامة وجاذبية في الفصل «٨»، ويتحدث عن صداقته **لحلمي عزت**، والذي سيعرِّفه إلى السياسيِّ **عبد الرحيم باشا** الأعزب الذي سيقدِّمه الفيلم بشكلٍ مختلف؛ حيث رأى الباشا رضوان لأول مرَّة في السُّرادق السياسيِّ، وقد بدا أن الرجل معجب جنسيًّا بالرجال مثله، فيطلب من رضوان أن يأتي مع حلمي إلى بيته.

يذهب حلمي مع صديقه في الفصل التاسع إلى بيت الباشا، ويدور حوار طويل تمَّ اختصاره في الفيلم بشكلٍ ملحوظ. وفي الرواية يُبدي الباشا إعجابه برضوان، ونفهم أن حلمي هو عشيق الباشا مثلما سيصبح رضوان، فالباشا ينادي حلمي في نهاية الفصل بـ «يا شقي»، أمَّا الفيلم ففيه قال الباشا كل ما يريد من خلال نظراته الشَّبقة إلى الوافد الجديد رضوان.

في الفصل «١٠» يبدو الجانب الفكري لأحمد شوكت، وهناك مشهد مشابه له في الفيلم؛ فالابن الاشتراكي، أو لنقُل الشيوعي، يعبِّر عن أفكاره في أنه من حقِّ الناس أن يملكوا بيوتًا، ويتضح الخلاف بين الأخوين عبد المنعم وأحمد؛ فالأول يرى كل شيء من رؤية دينية، أمَّا الثاني فهو ماركسيُّ الفكر.

ورغم اختلاف المشارق الفكرية عند الأخوين فإنهما متحابَّان، يخرجان في الفصل «١١» إلى الموسكي، ويتأبَّط أحدهما ذراع الآخر، ويتحدثان عن موت **الملك فؤاد**؛ مما يعني

أن الأحداث تدور عام ١٩٣٦م، لكنهما يظلان يتحدثان في السياسة، وهذا المشهد ألغاه السيناريو.

حيث يقول عبد المنعم: «تمنيت أن يمتدَّ بي العمر حتى أرى العالم وقد خلص من كافَّة الطغاة على كافَّة اختلاف أسمائهم وأوصافهم.»

وفي هذا الفصل يلتقيان بالجدِّ ويخبرانه أنهما كانا يعرجان مع جنازة الملك فؤاد، ويستكمل الاثنان الحوار حول جدِّهما، حيث يبدو أن الاختلاف في وجهات النظر بينهما يصل إلى درجة الإعجاب بجدِّهما؛ فأحمد يراه أنيقًا ظريفًا، ملأ أنفه شذا طيب، أمَّا الآخر فيراه صاحب جبروت. وينتهي المشهد بلقاء الأخوين **بالشيخ علي المنوفي** الذي يدخل معه أحمد مضاربة حوارية.

صار هناك أبطال جُدد في الرواية، والمشهد الذي رأيناه رقم «٢» في الفيلم تحوَّل إلى الفصل «١٢» في الرواية؛ حيث يعود عبد المنعم ليلتقي جارته التي يعانقها ويستقبلها بنَهم، ويكشف عن جانبه النَّزِق، رغم تديُّنه، ثُم يصعد إلى شقَّته كي يستحمَّ ويصلي.

وفي الفصل «١٣» يذهب أحمد إلى مبنى مجلة «الإنسان الجديد»، حيث سيلتقي لأول مرَّة بالفتاة **سوسن** التي تعمل في الصحيفة، وتخبره أن مقاله سيُنشر مختصرًا في العدد القادم. ويبدو هذا المشهد كأنه قد نُقل بشكلٍ أمين إلى الفيلم، مع إلغاء شخصية رئيس التحرير **عدلي كريم**، وتحوَّل إلى الفتاة سوسن التي تعمل بالتحرير التي ستظهر في آخر الحوار، لم يشأ الكاتب أن يشرك الفتاة في حديثها إلى أحمد أحدًا، لكن الرواية فعلت ذلك.

ظهر فؤاد الحمزاوي في الرواية أكثر مما ظهر في الفيلم، ويبدو من ذلك أن السيناريو قد أدغم أكثر من لقاء معًا، وحذف ما يشاء من شخصيات، ونفهم من الحوار في الرواية أن الحمزاوي الأب لم يفهم نوايا ابنه جيدًا في الزواج.

وإذا كان أحمد يتردَّد على مجلة «**الإنسان الجديد**» فإن كمال يتردَّد على مجلة «**الفكر**» التي يسعى أيضًا أن يكتب بها مقالاته، وهو جانب مُهمٌّ من حياته ألغاه السيناريو تمامًا، فكمال معجب بـ «**برجسون**» أمَّا ابن أخته فمعجب بـ «**لوبون**»، وبالتالي فلم يأتِ الحوار الذي دار بين **رياض قلدس**، وكمال في الفيلم حول الأديان. وعقب فراقه عن صديقه الجديد، ذهب كمال إلى بيت جليلة الذي يعرفه جيدًا حيث استقبلته صاحبة الدار التي يناديها بـ «عمتي»، وتناديه «يا ابن عبد الجواد». ونفهم من الحوار أنها ليست المرَّة الأولى، فهناك لقاء سابق أو لقاءات مع العاهرة **عطيات** «عطية»، فراحت تخلع ملابسها أمامه، وشرب الكأس الثانية «هذه المرأة أشتهيها منذ زمن، وحتى متى لا أدري، الشهوة سلطان.»

في الفصل «١٧» يطلب عبد المنعم من أبيه أن يزوِّجه ليحفظه من جارته التي يقبِّلها بشكل محرَّم، وهو لا يزال في الثامنة عشرة، ويلحُّ الابن في الطلب، فتكون العروس هي نعيمة.

عادت السياسة بشكلٍ واضح في الفصل «٢٠» الذي تمَّ إلغاؤه من الفيلم، من خلال حوار بين عبد المنعم وأخيه في حضور رضوان وحلمي عزت الذي يقول: إن الإخوان المسلمين جمعية دينية تهدف إلى إحياء الإسلام علمًا وعملًا. ومن خلال هذا الحوار نكتشف التغيُّرات الاجتماعية التي تشهدها مصر؛ فالبنات يلتحقن بكليات الجامعة، خاصةً الآداب، ويردِّد أحمد بشكلٍ واضح أنه لا يؤمن بالأديان، وقد تمَّ تجاهل كل هذا الحوار تمامًا في الفيلم باعتبار أن السينما كيان مؤمن معتدل، ومثل هذا الحوار دار أيضًا بين أحمد عبد الجوَّاد وأقرانه في الفصل «٢٢»، لكنه حوار بين رجال صاروا شيوخًا، وضاع العمر هباءً.

وعليه فإن الرواية أكثر اصطباغًا بالسياسة، ففي الفصل «٢٣» يقول كمال لصديقه رياض قلدس إن «**فاروق** ثبت الآن أنه كأبيه»، ويردِّد رياض: «إني حرٌّ وقبطيٌّ في آن، بل إني لا دينيٌّ وقبطيٌّ معًا.» وفي الفيلم ماتت نعيمة فور زواجها، وكأن شهور الحمل كانت صفرًا، أمَّا عُسر الولادة فقد ظهر في الفصل «٢٤»، حيث نعرف أن الطبيب تنبأ لها يوم مولدها بأن قلبها لن يسعفها على الحياة بعد العشرين.

قام السيناريو بترتيب الأحداث حسب رؤيته هو، وليس حسبما كتبه محفوظ، فقد سبق لأحمد أن التقى سوسن في المجلة قبل أن يلتقي **بعلوية صبري** في مكتبة الجامعة ويتعرَّف عليها، وهي العلاقة التي ستكون شبيهة بعلاقة كمال **بعايدة** في «**قصر الشوق**»، والمشهد الذي تمَّ تصويره في الفيلم بين الاثنين يكاد يكون نسخة طِبقَ الأصل، سبق أن شاهدناه في فيلم «**قصر الشوق**»، حيث ستذهب الفتاة بعد أن تعلن للفتى الذي يحبُّها أن حبَّه لها مكتوب عليه الفشل.

أمَّا الفصل «٢٦» ففيه يتصل ياسين بابنه رضوان يطلب منه خدمة، ونرى ياسين يذهب لأول مرَّة إلى مكتبه، ونفهم أننا في عام ١٩٣٨م، حيث سيظلُّ عبد الجواد في منزله، تناوله أمُّ حنفي الدواء، وهو هذه المرَّة يطلب من عائشة أن تخرج مع أمِّها لزيارة الأضرحة المباركة، وهو مشهد غير موجود في الفيلم، وفي هذا المشهد نفهم أن أمينة تقوم بجولة يومية، لقد صارت في الثانية والستِّين، وتبدو أكبر من سنِّها بعشرة أعوام على الأقل، وبكل إذلالٍ يقول الزوج: أيصحُّ أن تتركيني وحدي كل هذا الوقت؟

في الفصل «٢٩» يذهب أحمد إلى فيلا **مستر فورستر** لحضور حفل يقيمه الأستاذ بمناسبة سفره إلى إنجلترا في إجازة صيف، وقد تمَّ اختصار المشهد كثيرًا في الفيلم بفتاة

ستكون علاقته بها أشبه بعلاقة خاله كمال بعايدة مع اختلاف التفاصيل «إنكِ تريدين زوجًا ثريًّا.» وهذه العلاقة ستؤهِّله للارتباط بسوسن التي سبق أن قابلها؛ بمعنى أنه سرعان ما تجاوز الأزمة، عكس ما فعله كمال، ومع حلول الفصل «٣٠» ستكون الحرب العالمية قد بدأت، من خلال ما قاله إسماعيل لطيف أنه أخطأ بإحضار زوجته للقاهرة بسبب الغارات، وهو أيضًا غير موجود في الفيلم بالصورة نفسها. أما الفصل «٣١» ففيه أكَّد المؤلِّف أن البيت القديم اتخذ مع الزمن صورةً جديدةً تُنذر بالانحلال والتدهور. انفرط نظامه وتقوَّض مجلسه، حيث يغيب كمال في المدرسة، وتمضي أمينة إلى جولتها الروحية ما بين الحسين والسيدة، ويتمدَّد عبد الجواد في حجرته، وتهيم عائشة على وجهها ما بين السطح وحجرتها، ومثل هذا الوصف يحتاج إلى سيناريو محنَّك. وقد وصف المؤلِّف هذا التغيُّر بحنكة وتفاصيل دقيقة، وقد أغفل السيناريو أيضًا الجزء الغالب من الفصل، لكنه وصف ما يحدث لعبد الجواد أثناء الغارات، فهو مسنود على أيدي أبنائه. وفي الفصول التالية، نسمع عن أبطال الرواية أنهم قد ماتوا، وأن العجوز عليه أن ينتظر دوره، وقد تغيَّر أسلوب حياته تمامًا.

وعلى طوال الفصول تنتقل الأحداث بين البيوت الثلاثة، ويكبر أبطال الرواية الذين يحصلون على الشهادات، وقد بدا أن دور رضوان متقلِّص في الرواية، بينما زادت مساحته في الفيلم، وهناك إشارات واضحة أن هناك علاقة مثليَّة بين رضوان والباشا، وأن الأخير هو الجانب الموجب. وقد بدا كمال ضيِّق الأفق في علاقاته، فانتقالاته تتمُّ بين السُّكَّرية والمقهى، وتزداد مساحة التعرُّف على الجيل الجديد، مثل نموِّ علاقة سوسن بأحمد، وهي فتاة صاحبة موقف، تختلف عن كل نساء الثلاثية؛ فهي تعمل، وصاحبة رأي ومجادلة عن معرفة وثقافة. بينما يذهب كمال الذي صار في الرابعة والثلاثين إلى صالة جليلة، ونعرف أنه لجأ إلى رضوان ابن أخيه كي يوقف نقله إلى أسيوط، وينادي جليلة: «عمتي».

وعلى سبيل المثال فإن المؤلِّف يذكر مسألة لجوء كمال إلى ابن أخيه في سطرٍ واحد، أمَّا الفيلم فقد خصَّص له مشهدًا بأكمله، وقد تتبَّعت الرواية مسيرة كمال في الحياة في أكثر من فصل، متنقلًا بين صالة جليلة إلى بيته، إلى أن استدعى الأمرُ إحضارَ الطبيب للأب، الذي شهق شهقةً عميقة، ثُم ارتمى على صدر ابنه، وقد صوَّر الفيلم رحيلَ الأب بنفس الصورة التي جاءت في الرواية، دون كلماتٍ مثل التي قالها إبراهيم شوكت: «قضت عليه الغارة، رحمه الله رحمةً واسعة، كان رجلًا ولا كل الرجال.» وقد أوجز الفيلم في مراسيم الوفاة والدفن.

وعليه فقد تجاهل الفيلم تمامًا الحوار الداخليَّ للابنة التي أحسَّت بأن البيت خلا من سيدها، وكما سبقت الإشارة فقد تمَّ إلغاء دور أمينة تمامًا في الفيلم، أمَّا الفصل «٣٨» فقد دار كله على لسان أمينة، وفي الفيلم انتقل الحدث مباشرةً عقب موت الجد، كما في الرواية برغبة عبد المنعم في خِطبة كريمة ابنة ياسين من زنوبة، وهي التي لم تبلغ سوى السادسة عشرة، والمفارقة التي تأتي على لسان خديجة أن ابنها «شيخ الإسلام» سيصاهر عالمة. ونفهم أن هذه الخِطبة سوف تحدث بعد مرور أربع سنوات على رحيل نعيمة.

تأخَّر ظهور الفتاة بدور في الفيلم والرواية إلى الفصول الأخيرة، وفي الفيلم يراها كمال في الشارع فتلفت أنظاره، ثُم يتكلمان وتخبره أن اسمها بُدور **عبد الحميد شداد**، أيْ إنها شقيقة حبيبته القديمة عايدة «الأيام فاتت بسرعة»، وهو ينظر إليها فقط على أنها شقيقة عايدة، يعرف منها أخبار أخويها، ويدهشها هذا الأمر في الفيلم، أمَّا في الرواية فإن إسماعيل هو الذي يذكِّر كمال بعايدة ويُبلغه أخبارها، وذلك قبل أن تظهر بُدور بفترة، حيث يلتقيها في ترام العباسية عائدةً من الجامعة الأمريكية.

وفي الفصول الأخيرة من الرواية ازداد النشاط الشخصيُّ لكلٍّ من الشقيقين أحمد وعبد المنعم سواءً على مستوى العمل العام أو العاطفيِّ، وقد صارا بطلَي الأحداث في كلٍّ من الفيلم والرواية، لدرجة أن المشهد الأخير يصوِّرهما، وقد تمَّ القبض عليهما، على خلفية موسيقى بلادي بلادي، وأجراس الكنائس، والأذان في المساجد، وهتاف «يحيا الهلال مع الصليب»؛ بما يذكرنا بالأجواء التي كان عليها زمن «**بين القصرين**»، وهو أمر يخصُّ المُخرج في المقام الأول، أمَّا في الرواية فقد حدثت زيجات في أُسرة خديجة، أمَّا كمال فإنه في الفصل «٤٥» شاهد أمَّ حبيبته عايدة بعد سبعة عشر عامًا من أحداث «**قصر الشوق**»، كما التقى بُدور عن قصد، وفي الفيلم مرَّت سنوات الحرب الخمس من خلال استعراض راقص هزيل، ومانشتات الصحف، وقبل نهاية الحرب جلس كمال إلى مكتبه يكتب «يحيا كل شيء، ويسقط كل شيء.»

في الرواية يشكو رضوان أن ثروة جدِّه **عفت** قد آلت إلى زوج أمِّه، وهو أمر لم يهتمَّ به الفيلم بالطبع، أمَّا ياسين فيردِّد: «تزوجت ثلاث مرات، ولكنني لم أُزفَّ مرَّةً واحدة.» وقد أغربت بُدور بعينها عن كمال في الفصل «٤٧» عندما التقته في شارع عماد الدين، واتجه بعد ذلك إلى بيت جليلة.

في الفصل «٤٩» هناك إشارة أن إبراهيم شوكت بلغ السبعين، أمَّا خديجة فإنها تشعر أن زوجتَي ولدَيها قد مرَّ على زواجهما عامٌ دون أن ينجبا، وفي آخر الفيلم هناك إشارة

أن كريمة سوف تلد في الأسبوع نفسه، فتردِّد الجدة: الولد ح يخرج للدنيا ح يلاقي أبوه في السجن. ويردِّد ياسين حول أمينة التي تحتضر: أنا عمري ما حبيت أمي زي ما حبيت الست أمينة، ما كانتش بتفرق بيننا، كانت شايلانا كلنا فوق دماغها.

وقد تمَّ تصوير رحيل أمينة من لقطات بعيدة دون الاقتراب من وجهها، أمَّا الفصل «٥٠» في الرواية فإن عبد الرحيم باشا سوف يؤدِّي فريضة الحج، بينما يردِّد حلمي: «إن الأعزب العجوز مثلي يلتمس الأنس ولو في الجحيم.» وهذا الفصل بحواشيه غير موجود قطُّ في الفيلم، كما أنه تمَّ إلغاء اللقاء الذي قابل فيه كمال زميله القديم حسين شداد، وقد حدث اللقاء عام ١٩٤٤م، فقد رحل **هتلر وموسوليني**، ونعرف أنه عاد من أوروبا قبل عام، ويعرف من حواره معه أن بُدور تزوجت في العام الماضي، وأن عايدة قد طُلِّقت قبل أن تموت، وكل هذه المعلومات لم يتوقف عندها الفيلم.

بينما اهتمَّ الفيلم بزيارة **المأمور محمد** لبيت إبراهيم شوكت من أجل القبض على عبد المنعم وأخيه؛ أحدهما بتهمة الانتماء للإخوان المسلمين، والثاني للشيوعية، إنه الضابط القديم الذي كان يحب عائشة، ويقوم باعتقال الأخوَين على موسيقى تصويرية لأغنية «حمامة بيضا»، ويحاول أن ينصح الشابَّين، ونعرف أن كريمة على وشك الوضع، أسوةً بأن رواية «**قصر الشوق**» انتهت وزنوبة تكاد تلد كريمة، أيْ إن أحداث رواية «**السُّكَّرية**» كلها تعبِّر عن عمر كريمة.

الفصل الأخير من الرواية يشهد إصابة أمينة بالتهابٍ رئويٍّ قبل أن تروح في شلل وغيبوبة، وهو الحدث الذي ظهر في المشاهد الأخيرة من الفيلم الذي انتهى بترحيل أحمد وأخيه، وفي السطور الأخيرة من الرواية نعرف أن أحمد تمَّ ترحيله إلى جبل الطور، وتظهر شخصية **الشيخ متولي عبد الصمد** الذي تجاوز المائة عام وعشرة أعوام، بينما يدخل ياسين إلى أحد المحلَّات لشراء لوازم المولود المنتظَر. إنها الحياة والموت اللذان يلتقيان.

الشحات

كان **حسام الدين مصطفى** في أحسن حالاته، ليس مع **نجيب محفوظ** فقط بقدر ما كان مع كاتب السيناريو **أحمد عباس صالح** الذي توحَّد معه في واحدٍ من أهمِّ إنجازاتهما في «**قاع المدينة**» عن **يوسف إدريس**، والغريب أن الاثنين قد عادا للتعاون معًا في «**الشحات**» عن نجيب محفوظ عام ١٩٧٣م، وهي التي صدرت قبل ثماني سنوات، رغم أنهما كانا قد التقطا رواية «**السمان والخريف**» التي تحولت إلى فيلم بعد ظهورها بفترةٍ قصيرة.

ولعلَّ تأخُّر ظهور رواية «**الشحاذ**» في السينما راجع إلى صعوبة النصِّ، وأيضًا عدم جاذبية شخصية **عمر الحمزاوي** بالدرجة نفسها التي نعرفها **لعيسى الدباغ، وصابر الرحيمي**، ولذا جاءت التجربة السينمائية مختلفة تمامًا، رغم أن **حسام الدين مصطفى** استعان بنجم فيلمه السابق مع محفوظ، **محمود مرسي**، ليؤدِّي شخصية الحمزاوي.

الحمزاوي هو مُحامٍ، رجل مجتمع، أصابته حالة نفسية خاصة، فيتردَّد في بداية الرواية على طبيب نفسي، إنه يسميه الطبيب الخطير، لقد صار صديقًا له، وها هو يأتيه بعد ربع قرن، ومن الوصف الأوليِّ نكتشف أن محمود مرسي هو الأنسب لأداء هذه الشخصية، «كنت طويلًا جدًّا، وبالامتلاء صرت عملاقًا»، إذَن فنحن أمام شخصية واحدة منذ بداية الرواية وحتى الصفحة الأخيرة، في حياته العديد من الشخصيات، يمرُّ بأزمة منتصف العمر، الخامسة والأربعين، يبلغ عمر طبيبه أن مرضه هو «الخمود» غير راغب في العمل، إنه مرض برجوازيٌّ ليس في حاجةٍ إلى دواء، نعم، ليس لديه وقت ليتساءل عن معنى لحياته.

والفصل الأول بمثابة حوار طويل، قصير الكلمات، بين الطبيب وعمر، فهو يقول بعد الكشف باعتبار أن الطبيب أمامه وقت للثرثرة، تحقَّق حلم كبير، أعني الدولة الاشتراكية، كما أن عمر شاعر قديم هجر الشعر إلى الحياة يعرف من الحوار أن زميله القديم

عثمان خليل في السجن لسببٍ سياسيٍّ، ويتذكر صديقه **مصطفى المنياوي** الذي نراه في الفصل الثاني بصُحبة زوجته، بعد أن دعاه عمر إلى منزله، لنتعرَّف على أُسرة الرجل الصغيرة؛ الزوجة **زينب**، والابنة **بثينة**، ومثلما دار حوار طويل حول الماضي بين عمر وطبيبه يتكرَّر الأمر نفسه مع مصطفى أن «العلم لم يُبقِ شيئًا للفنِّ، ستجد في العلم لذَّة الشعر ونشوة الدين وطموح الفلسفة.»

وفي الفصل الثالث، يعود الكاتب إلى المونولوج الداخليِّ الذي اشتُهر به في رواياته القديمة أنت حُر، والفعل الصادر عن الحرية نوع من الخلق، يتذكر **عثمان** المسجون، ويردِّد: «اقترحنا جاذبية جديدة غير جاذبية نيوتن يدور حولها الأحياء والأموات في توازن خيالي.» ثُم يدور حوار متعدِّد الأطراف، نعرف منه جوانب أخرى عن ماضي عمر الاشتراكي، فالأب يرقب أُسرته وهي عند الشاطئ، ويبدو الفصل مخصَّصًا للحديث عن الابنة بثينة، فالأب يردِّد: «ما ألطفك يا بثينة، براعم صدرك تشهد للدنيا بحسن ذوقك، من المحزن أنك لم تعرفي من الدنيا شيئًا، وإن جنتك كالنار، فلم تتجاوزي سيارة المدرسة.»

أمَّا الأمُّ فهي تردِّد في نهاية الفصل لزوجها أنها اكتشفت أن ابنتها شاعرة مثل أبيها.

لذا فإن الفصل التالي مخصَّص كله للحوار بين الأب وابنته حول موهبتها كشاعرة، يحسُّ الأب أن ابنته عائشة، «هذا شِعرٌ حقًّا»، يحاول أن يكون الصديق الأب الذي عليه أن يعرف مَن تحبُّ «أنتِ تعشقين سرَّ الوجود، يطلب منها أن تتصرَّف كما تشاء، وتسأله أن يعود إلى الشعر.»

سرعان ما يصحو الشخص المتأمِّل في أعماق عمر؛ فهو يتأمل ابنتَيه بثينة **وجميلة**، وتبدو زينب هنا أكثر قدرةً على محاورته؛ حيث تبدو هنا صاحبة رأي، غير منكسرة، لكنه يردِّد في أعماقه إن إجابات امرأته العاقلة تخنقه وتستفزه. تكتشف زينب أن تغيُّرًا أصاب زوجها، فتواجهه «ما أحوج الرطوبة اللزجة إلى عاصفةٍ هوجاء.»

زينب هنا امرأة مختلفة، محاورة، ذات هوية وقوة شخصية، وزوجها يحكي لها أن سبب تغيُّره ما قاله له أحد موكِّليه: «ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها؟» لذا فإن الفصل الخامس هو بمثابة حوار دار بين الزوجين وهما يتمشَّيان. أمَّا القسم الثاني من الفصل فهو حوار قديم بين مصطفى وعمر، يذكرنا بالمحاورات بين عيسى الدباغ وأصحاب تربطه بهم علاقات مشابهة، ثُم يتذكر امرأته، بشكلٍ رائع «تزوجت قلبًا نابضًا لا حدود لحيويته، وشخصية فاتنة حقًّا.» ثُم يقول: إن الداء الذي زهده في العمل هو الذي يزهده في زينب.

دارت هذه الفصول في الإسكندرية، على الشاطئ، وعادت الأُسرة إلى القاهرة، يعود عمر إلى ملفَّات القضايا، ويلتقي بصديقه مصطفى الأديب يخبره أن البيت لم يعد بالمأوى المحبوب، وتبدو الحيرة ماثلةً لدى عمر، أن عملي وزينب ونفسي، كل أولئك شيء واحد، هو ما أودُّ التخلُّص منه.

في الفصل السابع تدخل **مارجريت** حياة عمر، هي مطربة الملهى الليلي، إنجليزية التكوين، اشتُهرت بأغنية:

كلما رأيتك كثيرًا ازددت شهوة.
وكلما ازدادت شهوتي زاد لهيبي.

وعندما يعود إلى بيته يبدأ في الشعور بالفارق بين المطربة وبين زوجته التي انتظرت عودته لليلة الثالثة على التوالي حتى ساعة متأخرة، ويبدأ في البحث عن المُغنِّية، مع شعور بتأنيب الضمير تجاه زوجته «كلما رأيت ابنتي خُيِّل إليَّ أنني أرى الحياة على قدمين.» وتدخل وردة حياته بعد عودة المُطربة إلى بلادها، ويمرُّ عمر بحالة من التبرُّم بكل ما حوله، ابتداءً بالمكتب، تبدأ بعد عشاق للعشق كلَّفه الكثير، وعاش أيامًا سعيدة مع وردة، يتحدث إلى ابنته، يحدِّثها عن الشعر، ويتلافى أن يتذكر شيئًا عن أمِّها، «قتل الضجر كل شيء، وانهارت قوائم الوجود بفعل بضعة أسئلة.» يزوره في المكتب **السيد يزبك**، صاحب الملهى الليلي، الذي كانت تعمل فيه وردة، متمنيًا أن تنتهي العلاقة كي تعود وردة إلى الملهى.

تتغيَّر نبرات الحوار بين زينب وزوجها بعد أن هجرها إلى امرأةٍ أخرى، لكن دون انكسار، تذكِّره بأن ابنته في سنِّ الزواج.

تبدو مارجريت كذبةً عابرة في حياة عمر مثلما سنرى ذلك في الفيلم؛ مما يسمح بظهور الراقصة المصرية التي ستدخل حياته بقوة، وسوف يظل متنقلًا بين بيته والبيت الذي أعدَّه لها، وفي الرواية فإن هناك ابنتَين لعمر اقتصرتا على بثينة فقط في الفيلم. ومن الواضح أن بثينة في الرواية الأقرب إليه، فبينما العلاقة تبدو شديدة البرود مع زوجته، فإنه يلجأ إلى ابنته للتفاهم والتحاور من وقتٍ لآخر.

يبدو عمر محبًّا للحياة من خلال علاقته بالراقصة وردة؛ فهو يسعى إلى أن يبهرها بالشقَّة التي أعدَّها لها وصرف عليها الكثير، ويصف الكاتب الحرارة التي دبَّت في جسده وهو يدخل تحت الدش مع المرأة، إنه الآن رجل ماجن، يدرك أنه لا معنى للحياة بدون الحُب «دعيني أكوِّن جملة لم يسبق ذكرها على لسان.»

وعن بثينة فهي شاعرة، حادة أكثر مما ينبغي لشاعرة في نظر أبيها، وهي تحاول التقريب بين أبيها وأمها في محنة البرود بينهما.

الرواية كلها تدور من خلال شخصية واحدة أساسية، يتمحور حولها آخرون، مثل بقية أشخاص محفوظ في تلك السنوات، **صابر وسعيد مهران وعيسى الدباغ**، ونحن ننتقل معه عبر الفصول، فأمام إصرار بثينة فإن الأب يعترف أن هناك امرأة أخرى في حياته، وفي الفصل العاشر يتضح التفسير الأدبيُّ لعنوان الرواية الذي لن نحسَّه أبدًا في الفيلم «التسوُّل!» في الليل والنهار، في القراءة المجدبة والشعر العقيم، في الصلوات الوثنية، في باحات الملاهي، في تحريك القلب الأصمِّ بأشواك المغامرات الجهنميَّة.

وفي الفصل نفسه تبدو المعاني الفلسفية واضحة «انهارت قوائم الوجود بفعل بضعة أسئلة.» بل إن عمر يبدو متمسكًا بعشيقته التي تشكل علاقتها به، حين يأتيه صاحب الكباريه، ويبلغه أن اعتزال وردة الرقص قد أثر على إيراد المحل، ونفهم من الحوار أن العلاقة مع وردة لن تكون «إنها تضحية كبيرة أن تهجري عملك.»

هنا تتغيَّر مشاعر الرجل، فتنفتح نفسه إلى العمل وإن ظلَّ على تحفُّظه في قبول القضايا، ثُم يدخل الرجل في حالة التصوُّف، وتمتلئ الرواية بآراء وأفكار الحمزاوي «إن العقيدة كانت تعطينا معنًى متكاملًا، وإننا نحاول أن نملأ الفراغ تحقيقًا لقانون طبيعي.» أو «ما دامت الدولة تحضن المبادئ التقدمية وتطبِّقها، أليس من الحكمة أن نهتمَّ بأعمالنا الخاصة؟» مما يعني أن الرواية تدور أحداثها في الستينيات، وليس في زمن الطرابيش كما في الفيلم.

وفي الفصل الثاني عشر تدرك أنه ليس كمثل وردة في حبِّها أحد، هي مغرمة برجلها إلى حدِّ الجنون، مغرمة بعشقها لحدِّ العبادة، وهي متفرِّغة لحبها، تقوم بجميع واجباتها بلا مُعين، أمَّا هو فبدأ يكتب الشعر، حتى وإن لم يقتنع به مصطفى، مردِّدًا أن السعادة أهمُّ من الشعر، وفي الفصل التالي يعترف الكاتب أن نشوة الحبِّ لا تدوم، ونشوة الجنس أقصر من أن يكون لها أثر، وأن الاستقرار مات ولا سبيل إلى بعثه، فتعود مارجريت للظهور، ويصبح زير نساء مع الإبقاء على وردة في حياته، وهو يمارس الجنس مع النساء في سيارته في الصحراء، بينما تلد امرأته فيعود مرةً أخرى إلى البيت، لا كراهيةً لزوجته ولا حبًّا لها، «اختفاء الكراهية دليل على اختفاء زينب نفسها، ودليل انتصار نهائي على دنياها، وانتصار الغربة الزاحفة.»

إذن فعمر له ثلاثة أبناء في الرواية: بثينة الرشيقة، وجميلة البدينة، ثُم الوليد **سمير**، إلى أن يظهر **عثمان خليل** في الفصل الخامس عشر، رجل خرج من السجن، إنه يلقاه أبعد

ما يكون عن الاستعداد النفسيِّ لذلك، رجل خارج إلى الدنيا، هائمًا في الدنيا من جديد، وفي منتصف الحلقة الخامسة.

وهنا نفهم أن عثمان دخل السجن لسببٍ سياسيٍّ، الآن صارت الحياة بالنسبة له خدعة سمجة.

ويدور حوار بين الأصدقاء الثلاثة القُدامى: مصطفى، عثمان، عمر، يجلبون الماضي إلى الحاضر، وتتمُّ دعوة عثمان إلى البيت، فيلتقي بالزوجة زينب «عثمان صديق قديم، وهو زميلي في المكتب الآن، إنه من المسجونين السياسيين.»

تسأله بثينة: أسجنه الملك؟

فيردُّ: بل المجتمع كله.

وفي الحوار، يردِّد عثمان: «تبوأ العلم العرش، فوجد الفنان نفسه ضمن الحاشية المنبوذة الجاهلة، وكم ودَّ أن يقتحم الحقائق الكبرى، ولكن أعياه العجز والجهل، وحزَّ في نفسه فقدان عرشه، فانقلب غاضبًا أو عدوًّا للرواية. ولَّما استحوذ العلماء على الإعجاب بمحاولاتهم غير المفهومة، نزع الفنانون المنهارون إلى سرقة الإعجاب باستحداث آثار شاذة مبهجة غريبة.»

تبدأ النساء في الاختفاء من حياة عمر الحمزاوي، فيعيش وحده في الخلاء، وفي الفصلين الأخيرين من الرواية، يبدو كأن عمر هو الذي يتحدث، بعد أن يروي الكاتب الأحداث بأسلوب المحايد، إنه يكتب شعرًا مجنونًا في وحدته «سهرت الليل كله في الحديقة، ولم يكن معي في الظلام شيء، والنجوم تومض في القبَّة، وساءلتها عن أشواقي، وساءلتها متى يتحقَّق الحلم المنشود، وصرخت حتى اضطربت لصراخي خلايا السرو، ولما ثبت كل شيء ولا شيء، ورنوت إلى نجم متألق بين النجوم.»

ويبدو الفصل الثامن عشر بمثابة تأمُّل صوفيٍّ داخل عمر الذي يتكلم إلى نفسه، فيرى بقلبه ما لا تشهده عيناه، إنه سمير يثب إلى الأرض متخذًا من رأس عثمان رأسًا له، ثُم يحبو نحوه، يفزع، فيعود والكائن المرتب من سمير وعثمان يتبعانه، وتتراكم الأشياء حوله، إنه حلم كان يفكر فيه طوال اليقظة.

أمَّا الفصل الأخير فيبدو مختصرًا بشدة، لقد وقع المحظور، وها هو عثمان مطارد، يبلغه أنه تزوج من ابنته بثينة، رغم فارق السن، «هو الحبُّ كما تعلم، وفي بطنها الآن ينبض جنين هو ابني وحفيدك.» إنه الحلم يتجسَّد إذن، ونحن لا نفهم لماذا عثمان مطارد الآن، وتمتزج الرؤيا بالواقع، بالهذيان، يحذِّره عثمان أن أُسرته في خطر، يقول

لعمر: «الوداع يا أخا الجهاد القديم!» ويبلغه أنه محاصر، وهنا يأتي رجال الشُّرطة، فيما يشبه خاتمة رواية «**اللص والكلاب**»، فالأضواء الكاشفة تجتاح البيت من جميع الجهات، فتحمله شعلة من نور، ويتمُّ القبض على عثمان، وينطلق عيار ناريٌّ يصيب عمر، فيشعر بألمٍ حادٍّ، كأنه ألم حقيقيٌّ لا عبث شيطان بحلم. لقد اخترقت الرصاصة التَّرقُوة بما يوحي أنه باقٍ على قيد الحياة.

هذه هي رؤية للفعل الأدبيِّ الذي تحوَّل إلى فيلم، بدا كأنه لم يستطع أن يخرج عن إطار الرواية، سواءً من حيث انسياب الأحداث أو الأشخاص؛ أعدادهم، ومصائرهم، والأزمنة التي ينتمون إليها، وأيضًا الأماكن، فكأنما **نجيب محفوظ** قد كتب سيناريو متكاملًا في صورة رواية، تجعل أيَّ كاتب سيناريو، مهما كانت مهارته، لا يستطيع الخروج عن حدود الرواية، ولعلَّ هذا هو السبب في أن محفوظ لم يشأ الاقتراب من الأفلام المأخوذة عن رواياته، ومنها هذه الرواية.

تبدأ أحداث فيلم «**الشحات**» كما اختار المُخرج، وكاتب السيناريو له، من خلال الماضي غير الموجود في بداية الرواية، هناك خليَّة سياسيَّة وطنيَّة، تتكوَّن من بعض الشباب، لتثور على النظام الفاسد في مصر قبل الثورة، كما يرى الفيلم، هذه الخليَّة يرأسها عثمان أحمد مظهر، وتضمُّ كلًّا من عمر الحمزاوي محمود مرسي، **وحامد حسين شفيق، ومصطفى بدر الدين جمجوم**، وتدور مناقشة سياسية قبل القيام بعملية اغتيال لأحد الساسة الكبار، ويعترض حامد على الأسلوب الإرهابيِّ، مؤمنًا أنه بالعلم وحده، وليس بالسياسة يمكن لكلِّ شيء أن يتغيَّر، إلا أن عثمان يتصدَّى لهذا الاعتراض مؤكدًا أن السياسة هي «علم تغيير المجتمع».

ثُم تبدأ العمليَّة. تمرُّ السنوات، ويتخرَّج عثمان مع زميليه، ويصبح محاميًا شهيرًا، فبينما تبدأ الرواية وعمر يتردَّد على عيادة صديقه الطبيب، فإن الفيلم يبدأ بالعمليَّة الفدائيَّة؛ أيْ إننا أمام ثلاثة نجوم في الفيلم، لم يلبث أن ينفرد ببطله عمر ومن حوله كوكبة الشخصيات التي مرَّت به، فقد صار عمر محاميًا مشهورًا ناجحًا، وقد تزوج وأنجب فتاة رائعة، إنه في أزمة منتصف العمر، أمَّا حامد فقد أصبح طبيبًا، وصار مصطفى صحفيًّا فنيًّا، العلاقة لم تنقطع؛ أيْ إن الفيلم بدأ قبل زمن الرواية بكثير، ففي عيادة الدكتور حامد يبدو عمر مريضًا ذا حالة خاصة، فهو فاقد لمذاق الأشياء، منها الرغبة في العمل، ينصحه صديقه الطبيب أن يأخذ راحة، فيذهب مع زوجته **مريم فخر الدين** وابنته **نيللي** إلى الإسكندرية للاستجمام، وهناك يسترجع أيام شبابه مع رفاقه.

لا يتخلَّى الفيلم عمَّا جاء بالرواية من رؤى فلسفية، فعمر يبدأ في البحث عن سرِّ الكون والحياة، ويبدأ في الانفصال عن منزل زوجته، ويبدأ في الشعور بالبرود الشديد تجاه امرأته، خاصةً في علاقته الجنسية؛ مما يفتح له باب التعرُّف على البريطانية **مارجريت حبيبته** التي تعمل مطربة في أحد الملاهي الليلية، إنها امرأة حسناء، تصغره بكثير، وسرعان ما تبدأ العلاقة في الإصابة بالضمور، فيتعرَّف على وردة **شويكار** الراقصة التي تُدخله إلى حرارة جسدها، فيؤجر لها شقَّة، ويعيش معها خليلًا، ويبدأ في استعادة نفسه، ويعترف لها أن أنقذته من التِّيه والضياع، وأنه أحبَّها، ومن خلالها أحسَّ أن الحبَّ هو الحياة، وأنه الحقيقة المؤكَّدة في الوجود.

عمر الحمزاوي سوف يتكرر في عالم نجيب محفوظ، في روايةٍ أخرى بعد سنوات، هو «**قلب الليل**» حيث يمرُّ بأزمة فكرية وضياع نفسيٍّ، يحسُّ بالتقارب مع ابنته، فيحدثها في كل ما يعتمل بفكره، ويبدأ في دراسة كتب التصوُّف.

ومثلما في الرواية، ففي منتصف الأحداث يتمُّ الإفراج عن زميله القديم عثمان **أحمد مظهر** الذي اغتال إحدى القيادات السياسية في العملية السابق الإشارة إليها، ويتردَّد عثمان على مكتب عمر ومنزله، دون أن يعرف أن قصة حُبٍّ تمَّت بين صديقه الخارج من السجن وبين ابنته الوحيدة بثينة، في الوقت الذي تزيد عزلة عمر باحثًا في عالم التصوُّف ومتأملًا في وجود الله، لكنه يكتشف أنه مرتبط أكثر بالدنيا.

وفي منفاه الاختياريِّ تأتي المتاعب إلى عمر، فبينما هو يقرأ القرآن وكتب التصوُّف، يأتيه عثمان كي يأوي في مسكنه نفسه، ويخبره أنه تزوَّج من ابنته، وأن الشُّرطة تطارده، لكن عمر لا يعيره اهتمامًا، ووسط مطاردة فإن عمر يُصاب برصاص الشُّرطة عن طريق الخطأ، ثُم يتمُّ القبض على عثمان.

مثلما كتب **عبد المنعم سعد** في كتابه «السينما المصرية في موسم» فإن السيناريو الذي كتبه **أحمد عباس صالح** قد أبرز أزمة الفكر والضياع لعمر الحمزاوي الشخصية المحورية للقصة، وبذلك فإن الفيلم لم يقُم بتفريغ الرواية من معانيها.

وهناك إشارة إلى أن الفيلم تدور أحداثه كلها قبل الثورة، باعتبار أن الشُّرطة التي قبضت على عثمان كانت تضع الطرابيش على رءوسها.

الحبُّ تحت المطر

عشرة أسماء من التي عملت في فيلم «**ثرثرة فوق النيل**» انتقلت للعمل في فيلم «**حب تحت المطر**»، وهم المُخرج **حسين كمال**، الذي استعان بروايةٍ أخرى **لنجيب محفوظ**، وكتب السيناريو **ممدوح الليثي**، بالإضافة إلى طاقم التمثيل **عماد حمدي، وميرفت أمين، وأحمد رمزي، وعادل أدهم، وأحمد الجزيري، وماجدة الخطيب، وصلاح نظمي**، هذا ولم نأخذ في حساباتنا الكثير من الفنيِّين الذين عملوا في الفيلمين.

ولم يقتصر الأمر على هذا الطاقم، بل امتدَّ الأمر إلى تصوير مرحلة حرب الاستنزاف، أو اللاسلم واللاحرب، والاستعانة بصور تسجيلية عن مدن القناة، خاصةً السويس التي دمرتها الحرب، وكانت سببًا في إثارة المتفرِّج الذي يعيش في الجبهة الداخلية، وقيام الأستاذ **ونيس** بالتحذير لما يجري في مصر. فرأينا شخصية المعلم **عشماوي**، الذي جسَّده **عماد حمدي** أقرب إلى ونيس في شكله وملابسه، والتِّيه الذي أصابه، وعجزه الشديد، ولجوئه أيضًا إلى التنبيه.

كما رأينا فإن رواية «**ثرثرة فوق النيل**» لم تكن عملًا سياسيًّا، ولا تحتوي على إشارات وطنية، لكنها السينما تحاول أن تكون أكثر التصاقًا بمشاكل الناس وعصورهم، وينطبق الأمر على رواية «**حب تحت المطر**» التي نشرها الكاتب عام ١٩٧١م.

الحبُّ المقصود هنا هو أكثر من قصة حُبٍّ أكثرها عائلي، في أواسط شباب ينتمون إلى نفس الأُسرة أو تربطهم صداقات في محيط ضيِّق، وقد يمتدُّ في بعض الأحيان إلى زمالة الجامعة، أولها قصة الحبِّ بين زميلي الجامعة **مرزوق وعليات** اللذين نراهما في بداية الرواية يتمشَّيان في الشارع، ثُم يعرجان على مكان للجلوس فيه، وهذا هو المشهد الثاني في الفيلم، حيث إن المشهد الأول لا معنى له؛ يدور في أحد الأندية حيث تمشي فتاة مع أبيها، أو لعلَّه زوجها العجوز، ينجحون في فصلها منه ومعاكستها بينما يصرخ الرجل

فيهم «روحوا حاربوا!» فيهتفون في سخرية «ح نحارب ح نحارب.» ويتركون له الفتاة، ويتحدثون فيما بينهم «في صحة كلام الجرايد اللي بتضللنا، في صحة اللاسلم واللاحرب.»

أمَّا المشهد الثاني في الفيلم ففيه تصوير للفصل «١» من الرواية؛ عليات ومرزوق يتحدثان عن الزواج والمهر والشبكة، فيردِّد: «أنت شبكتي.» ويحلمان أن يسكنا إمَّا عند أهل هذا أو ذاك، ويردِّد الشابُّ: «بكرة ح يحصل رخاء لما تنحل مشكلة الشرق الأوسط.» وتأتي سيرة أخيها إبراهيم، فتقول له: «لو لم تكن وحيد أبويك لاستدعيت مثله إلى الجندية.»

هناك تشابه ملحوظ بين الفصل والمشهد، ثُم يأتي المشهد التالي حيث نرى قصة حُبٍّ أخرى بين **منى** ماجدة الخطيب، **والقاضي سالم** في علاقة نقيَّة تشوبها الغيرة، وعقلية الرجل الشرقيِّ مع فتاة أكثر استنارة.

المشهد الثالث نتعرَّف فيه على**حسني** الذي يعمل هنا في التصوير السينمائيِّ، وإلى بيته يأتي الشباب من الجنسين، ومنهم الفتيات الثلاث: **عليات «حياة قنديل»، ومنى وسنية «منى جبر»**، حيث يبدو المكان أقرب إلى المشبوه؛ يتمُّ عرض أفلام جنسية، نرى عليات التي كانت مع زميلها في المشهد الثاني وقد تمدَّدت فوق الفراش، وتخبر حسني أنها لن تأتي بعد ذلك لهذا المكان؛ لأنها على وشك الخطوبة من زميلها في الجامعة، تردِّد: «عاوزاك تسترني.» فيمنحها نقودًا هدية زواجها، وبينما هو يودِّعها تأتي زبونتان جديدتان؛ هما سنية، ومنى زهران الموظفة في مجال السياحة، وبعد الفيلم الجنسيِّ، يقدِّم فيلمًا هو في الغالب الذي شاهدناه في «**ثرثرة فوق النيل**» عن مدينة السويس المدمَّرة؛ مما يصيب الحاضرين بالأذى، وفيما بعدُ يعرض حسني فيلمًا جنسيًّا على منى، فتردُّ بكل ثقة: «أنت فاكر إنك ح تثيرني! دي أفلام علمية للأطفال، يدرسونها في الخارج لمقاومة الكبت.» ثُم تغادر المكان مع زميلاتها.

الفصل «٢» من الرواية يدور حول حسني الذي يذهب لتعاطي الشيشة ومسح حذائه في المكان الذي يوجد فيه عشماوي «عماد حمدي» وعم عبده «أحمد الجزيري»، ويعرف حسني أن عليات ابنة عم عبده قد تقدَّم لها زميلها، وهو معدم مثلها؛ أيْ إن ما دار في الفيلم بين حسني وعليات في بيته المشبوه قد دار في الرواية في المقهى الصغير بين حسني وعم عبده والد عليات وإبراهيم.

لذا فإن الفصل «٣» من الرواية يتعرَّض لإبراهيم الذي يمشي مع أخته عليات بلباس الجيش في شوارع القاهرة، يحدِّثها عن الحرب، ويبدي لها إعجابه بأخت مرزوق سنية، الموظفة بالإصلاح الزراعي، وتطلب منه عليات أن يتزوج من سنية لو كان يحبُّها، وفي هذه اللحظات تنطفئ أنوار الشوارع دون سببٍ واضح.

يظهر حسني فيما بعدُ في مشهدٍ مشابهٍ للفصل «٢»، حيث تحدَّث عم عبده عن الإسرائيليين، أولاد الكلب، ويتمُّ الحديث عن الحرب، ويقول عم عبده أن ابنه الوحيد إبراهيم في الجبهة.

إذن لقد حدث تأخير وتبكير للمشاهد بين الفيلم والرواية، حسب رغبة كاتب السيناريو، فإبراهيم لم يأتِ من الجبهة إلا فيما بعدُ، وقد قدَّم لنا الفيلم شخصياته كلها في البداية، مثل منى وخطيبها **سالم «حمدي أحمد»**، وقد امتلأ السيناريو بالأحاديث الوطنية، مثل قول إبراهيم: «نبص نلاقي علم إسرائيل قدامنا، نعبر، نشتبك، نستشهد، وهكذا.» ويُطرح سؤال: «المعركة الأخيرة امتى؟»

لقد جاء إبراهيم من الجبهة لحضور خِطبة أخته، وفي هذا الحفل يتعارض إبراهيم بسنية زميلة أخته.

في الفصل «٤» يخرج إبراهيم وسنية إلى الحدائق معًا، ويُطرح سؤالٌ ضمن الحوارات: «تُرى هل تقوم الحرب من جديد؟» فيكون جوابه: «علمت أنكِ غير مخطوبة.» وكلما سألته السؤال نفسه، يردُّ عليها بإجابة مختلفة.

الفصل «٥» هو نفسه المشهد الثاني من الفيلم؛ مما يؤكِّد أن السيناريو قد قدَّم وأخَّر الحوادث والمشاهد حسبما يرى؛ حيث إن سنية هي أيضًا تتردَّد على المكان، جاءت حين كانت تلميذة بالثانوية، يقول حسني: «لا بأس من إباحة اللهو حتى الزفاف.» وهناك حوار موجود في النصِّ الأدبيِّ سمعناه في الفيلم «متهيأ لي أن الستات في شارع شريف يا إما جايين لك، أو نازلين من عندك!» هذه الجملة ردَّدتها منى في الفيلم، وجاءت على لسان سنية في الرواية، وتبلغ حسني أنها لن تأتي بعد ذلك، وهو الشيء الذي حدث في الفيلم، في مشهدٍ لاحق.

في هذا الفصل يدور الحديث بين حسني وسنية حول مدينة بورسعيد، ويتمُّ السؤال عن متى تقوم الحرب؛ الذي سبق أن طرحته على إبراهيم. كما يتحدثان عن فيلم جنسيٍّ، ويرفض أن يردَّ عليها حينما تطلب منه أن يتزوج.

غيَّر السيناريو بعضًا من تفاصيل حياة أبطاله؛ حيث إن عشماوي في الفصل «٦» متزوج ولديه العديد من الأبناء كما يبلغ حسني، كما يقول له إنه ضاجع زوجته بالأمس مرَّتين، وهو في هذه المرحلة من العمر؛ أيْ إنه في العقد الثامن من العمر. أمَّا الفصل السابع فيدور عند ناصية الأمريكيين، حيث يدور حوار بين مجموعة من الشباب، بعضهم يرفض، وبعضهم مهموم بالحرب المنتظرة، ويعود الكاتب إلى عشماوي ليقدِّم لنا نفسه،

فهو صاحب القبضة الحديدية والنبوت المخضَّب بالدماء؛ أنا مَن يرتجف عند ذكر اسمه الرجال، وتتوارى النساء. وهذا المشهد تأخَّر ظهوره في السيناريو، حيث اهتمَّ الفيلم بتقديم قصة **الدكتور علي**، شقيق منى، الذي هُزم في وطنه؛ فالبعثة راحت إلى مَن لا يستحقُّها، «يا اتجنن يا أهاجر»، وهو على وشك الهجرة إلى الولايات المتحدة، حيث إنهم رحبوا بأبحاثه العلمية.

هذا الشابُّ سوف يدخل السجن لمدَّة عشر سنوات، لغيرته على شرف أخته، وقيامه بطعن **المُخرج رشوان** الذي سعى إلى الرُّقاد فوق جسدها، وهي الشخصية التي تأخَّر ظهورها في الرواية حتى الفصل «١٠».

أمَّا التعارف الحقيقيُّ على عشماوي، في الفيلم، فقد حدث في الربع الأخير من أحداث الفيلم؛ حين تأتي امرأة «ناهد سمير» إلى عشماوي، وتطالب الفتوة القديم بالانتقام لشرفهم، لكن الرجل يسقط من شدة الشيخوخة، فهو بلا حول أو قوة.

بدأ ظهور منى زهران في الفصل «٩»، وهي التي تسكن في شرفة تطلُّ على النيل في المنيل، حيث قدَّمها الكاتب ببعض التفصيل؛ فأبوها مدير إدارة قانونية، والأمُّ ناظرة مدرسة متقاعدة باختيارها، تخبر صديقتَيها عليات وسنية أنها فسخت خِطبتها من القاضي سالم علي قبل أن تُعلن، وذلك أنها أحسَّت أن خطيبها يقوم بعمل تحريات عنها.

يقول محفوظ عن الفتاة أنها مارست الجنس بدافع الحُب، أمَّا سنية وعليات فقد فعلتا ذلك لاقتناء ما تحتاجان إليه من ملابس وأدوات زينة وكتب. وفي الفصل «١٠» فإن الدكتور علي يظهر ويحدِّث أخته وأباه عن الهجرة، بينما تعود منى إلى سالم مرةً أخرى.

في الفصل «١١» يتمُّ تعيين عليات في وزارة الشئون الاجتماعية، أمَّا مرزوق فيتمُّ تعيينه كمُدرِّس في بني سويف، وهناك تشابهٌ بين الفصل «٢» والفيلم، فبينما الأُسرة تستودع ابنها عند المحطة، كان هناك رجل يدقِّق في مرزوق، إنه المُخرج السينمائيُّ محمد رشوان، الذي يطلب من مرزوق عدم الذهاب لاستلام الوظيفة، وطلب منه اللَّحاق به ليعمل ممثلًا في السينما، في دور شابٍّ جامعيٍّ مجنَّد، تحبُّه سيدة مجهولة الجنسية، وتدعوه للهرب معها.

لذا فسرعان ما أصبح مرزوق ممثلًا، وأدَّى المشهد الأول بنجاح، وكانت في الاستوديو عليات، وسنية، ومنى، وسالم. وفي هذه المشاهد لم يخرج السيناريو كثيرًا عن الرواية، فمرزوق يؤدِّي دورًا مشابهًا لدور إبراهيم في الحياة، لكنه دور جندي «مزوق» وليس حقيقيًّا. ولن يلبث رشوان أن يعرض على منى العمل في السينما، وسرعان ما تخبر خطيبها

سالم الذي يرفض بشدة، فتُفسخ الخِطبة للمرَّة الثانية، وذهبت إلى المُخرج، وأُجريت لها الاختبارات، رغم اعتقادها أنها لم تُخلق لهذا الفنِّ. ولاحظت أن الأمِّية تغلب على تفكير رشوان، رغم شهرته، وأنه يُعجب بها أكثر مما يُعجب بفنِّها.

في الفيلم أدَّت منى المشهد وهي بملابس شبه عارية، وقد طلب منها أن تأتي إلى غرفته بهذه الملابس، وحاول أن يلمس جسدها، فرفضت. وفي الرواية أيضًا قال لها: «اخرجي يا عاهرة وقُصِّي هذه القصة على أمك.»

المشهد «١٤» في الرواية تأخَّر ترتيبه في الفيلم أيضًا، فقد لجأ سالم إلى صديقته القديمة، الراقصة، وقضى معها ليلته، وطلب منها أن يتزوجا، وألحَّ في ذلك. أمَّا هي فقد أدركت محنته، وطلبت منه أن يعيشا معًا بدون زواج. أمَّا الفصل «١٥» فإن علي قرَّر فيه أن ينتقم لشرفه، وبحث عن رشوان في أكثر من مكان قبل أن يطعنه بشكلٍ عمديٍّ فيقتله. في الفيلم هناك مشهد متميز يتمُّ فيه القبض على القاتل وسَوقه إلى النيابة، بينما يتمُّ نقل جُثمان القتيل على خلفية السؤال والجواب في التحقيق الذي تمَّ مع القاتل، وذلك كنوع من التكثيف، أمَّا الرواية فقد دار الفصل «١٦» في مكتب المحامي، وقدَّم منى وهي تردِّد: «ليتك لم تغضب يا أخي.»

بدأ الفيلم في تقديم فتنة؛ الشخصية الرئيسة لفيلم «**البطل**» الذي تمثِّله أمام مرزوق، الذي يستكمل إخراجه **أحمد رضوان**، وفي الفيلم رأينا أن هناك حالة عشق خفيَّة علنيَّة بين **فتنة** والمُخرج الجديد. وفتنة في الرواية نجمة جديدة لمعت في سماء الفن منذ عام. وقد صوَّرتها الرواية متعدِّدة العلاقات، مثلما صورها الفيلم، لكنها عندما تزوجت بمرزوق صارت بالغة الإخلاص، لقد ترك عليات من أجلها، ومنذ اللحظات الأولى وهي تسعى إلى الارتباط به، في الفيلم تأخذهما قبلة شهوانية جدًّا أمام الكاميرا، وفي الفيلم تقول له: «توجد فرصة لإنشاء شركة بيننا.» ثُم ترميه بزهرة بنفسج كانت تفركها بين إصبعيها.

منى رضوان هي الوحيدة التي لم تقع في أسر نزوات حسني، وهو يحاول أن يواسيها بعد أن صدر الحكم على أخيها بالسجن لمدَّة عشر سنوات، ويجب الإشارة هنا إلى التقارب الملحوظ بين الفيلم والرواية، إلا من بعض التفاصيل أو ترتيب المشاهد. وحسنى في الفيلم ليس وغْدًا، لكنه يعيش حياته، وفي الرواية لديه إحساسٌ وطني، يبلغ منى أن سالم تزوج من مومس، وينصحها أن تتزوج من المحامي الذي دافع عن أخيها، رغم فارق السنِّ بينهما.

الشخصيات في الفيلم والرواية قدريُّون، خاصةً الرجال، فالدكتور علي يقتل من أجل شرف أخته، ويضيع منه حلم الهجرة، ويدخل السجن عشر سنوات، وفي السجن يستكمل

دراسته، إنه لن يفقد الأمل. أمَّا إبراهيم فإنه يُصاب في الحرب ويفقد بصره، وتقف سنية معه وتصرُّ على أن تتزوجه. أمَّا سالم فإنه يُصدم في مواقف خطيبته، ويكون مصيره العودة إلى العاهرة سميرة، ويتزوجها، ثُم يصبح من روَّاد البارات حتى تأتيه منى وتأخذه في الفيلم، وكذلك عشماوي الفتوة السابق الذي يسقط ضحية شيخوخته وعجزه. أمَّا مرزوق فبعد أن يصبح نجمًا ويتزوج من فتنة، فإن المُخرج العجوز يرسل مَن يشوِّهون وجهه بماء النار، فيفقد ثقته في نفسه، وإحساسه بالأمن في المستقبل، وهذه هي الخطوط العامة في كلٍّ من الرواية والفيلم، إلا أنه في الرواية، فإن منى زهران خُطبت إلى المحامي **حسن حمودة**، وتدور بينهما حوارات عاطفية وسياسية في حديثهما عند عُشِّ سقارة، كما أن الفنانين زاروا الجبهة، وكانت فتنة ومرزوق معهما، وقاما بجولة في بورسعيد «المحطة»، العمارات والبيوت تقوم على الجانبين مغلقة النوافذ والأبواب كأن لم يطرقها حيٌّ ويُصدمان فيما يريان «أشعر بأني حرٌّ، حرية كاملة من الحضارة والتاريخ.»

وفي الفصل «٢٢» يموت حبٌّ كبير في رقبته، من طرف مرزوق لعليات، ليحلَّ محلَّه حبٌّ جديد. وفي الفصل التالي، تتزوج فتنة من مرزوق فتخسر المُخرج، **والشيخ يزيد**، الثريُّ العربيُّ الكبير، ويبدو إلى أيِّ حدٍّ فإن المُخرج متيَّم بها «لا أتصور الحياة بدونها.»

في الرواية يتصل سالم بمنى ويرجوها أن تقابله، وفي الفيلم ذهبت من تلقاء نفسها إلى الخمارة كي تنقذه. في الرواية اعترف بحماقاته، وأنه كان ينتحر بزواجه، ويخبرها أنه يحبُّها، إلا أنها ترفض العودة له.

ألغى السيناريو الفصل «٢٦» الذي يجلس فيه المحامي حسن حمودة إلى صديقه وزوجته، وتحدَّثوا عن ماضي حسن أثناء الجامعة، وفي الفصل «٢٧» يتوَّج كلٌّ من إبراهيم الضرير وسنية وأيضًا منى وسالم، ويعرض حسني على عليات أن تعمل ممثِّلة، فلا تجد في نفسها الموهبة. أمَّا الفصل التالي فإن الحبَّ يكون قد بلغ أشُدَّه لدى فتنة «نور نجاحي مستمدٌّ من روحك.» وتصدُّ المُخرج أحمد رضوان، لقد أصاب مرزوق حادث، وها هو في المستشفى، لقد تعرض لحادث، وبعد عملية جراحية خرج بوجهٍ جديد جعله يفقد شخصيته ومذاقه وروحه. كان هناك اعوجاج في الفكِّ، وتجويفٌ صغير في جانب الجبهة «انتهيت.» ورغم ذلك فإنهما يتزوجان.

في الفيلم جاء هذا الحادث والتألُّق، هذا الزواج يعيد عليات إلى أحضان حسني في الرواية، وتخبر عليات الرجل أنها حامل من سائحٍ مجهول دعاها للعشاء فقبِلت، وحسني هو الذي يساعدها فيدبِّر لها امرأة تعمل على إجهاضها، إنها **سمراء وجدي**.

ألغى الفيلم شخصية المحامي، بعيدًا عن عمله في الدفاع عن الدكتور علي، أمَّا الرواية فقد تابعت مسيرته بعد أن تزوجت منى من سالم، وصار يبحث عن عروس. وفي الفصل «٣٢» كما في الفيلم، فإن فتنة قد اقترحت أن يلعب زوجها الدور الأول أمامها في فيلمٍ جديد، لكن الأمر رُفض، وقد ألغى الفيلم أيضًا الزيارة التي قام بها المُخرج أحمد رضوان الذي جاء لزيارة الزوجين، وحدَّث فتنة: «إن ظروف العمل في السينما ليست في أحسن أحوالها.» كما ألغى الفيلم شخصية **حامد** الذي تعرَّف على عليات، وهو شقيق سالم الذي سبق أن واساه في فصلٍ سابق، لم يتمكن بسبب نشاطه الثقافي من استكمال تعليمه؛ حيث اتُّهم بالشيوعية دون أن يكون كذلك.

في الفصول الأخيرة من الرواية والأحداث من الفيلم ظهرت سمراء وجدي تُورِّد لحسني البنات الجميلات، وتطلق عليهن «العصافير»، هي صاحبة محلٍّ، ثرية، مُصابة بالسُّحاق، هي التي قامت بإجهاض عليات، لقد وقعت في غرامها، وهي تذهب إلى حسني كي يدلَّها على مكانها. وفي الفصل «٣٥» يقرِّر مرزوق أن يعود لوظيفته في التعليم بعد أن توقفت التعاقدات، ويدور حوار مع زوجته التي يهينها، فيعتذر لها ويخرج إلى الشارع. وفي الفصل «٣٦» نعرف أن إبراهيم يواجه الحياة بعزيمةٍ ونجاح، وأن عليات وحامد تمَّت خطبتهما، ويحذِّر حسني عليات من غرام سمراء بها، وتغضب هذه من إحجام عليات عنها: «سأُطلع خطيبها على حقيقتها.»

مصائر بعض أبطال الرواية تغيَّرت في الفيلم، فقد اختفى مرزوق في بنسيون بحلوان، وهرب من بيت الزوجية، وانهارت فتنة عصبيةً، ومثلما حدث في الفيلم يقوم بزيارة عليات، ويحاول الاعتذار عما بدر منه «لعلَّ ما نالني من عقابٍ يشفع لي في الغفران.»، وفي الفصل «٣٩» فإن سمراء تفاجئ عليات وحامد في دار الشاي الهندي. وفي الفيلم فإن اللقاء يتمُّ بين عليات ومرزوق، باعتبار إلغاء شخصية حامد الذي يعرف ماضي الفتاة، ويقول لها: «أرجو أن تُخلي لنا الجوَّ لنواصل حديثنا.» أيْ إن حامد بدا شهمًا في موقفه «نحن في حاجةٍ إلى الهواء الطلق.» وعند هذا المشهد ينتهي الفيلم، حيث يضيف السيناريو البيان العسكريَّ رقم «٥» في السادس من أكتوبر على كلمة «البداية».

أمَّا الفصل «٤٠» من الرواية فإن سمراء تذهب إلى عم عبده، والد عليات، وتبلغه بالأمر في وجود حسني الذي خذلته قُواه؛ لأن ذلك الاعتراف يعني انهيار مملكته التي يقيمها في شقَّته، وينتهي الفصل بقيام عم عبده بخنق سمراء.

في الرواية لم يأتِ ذكرٌ جديد عن الدكتور علي، لكن الفيلم منحه القدرة على أن يدرس، وهو داخل السجن، وفي الفصل «٤١» تمَّ التحقيق مع عم عبده، فالتزم الصمت، ولم يقل عشماوي ما يفيد التحقيق، وتخيَّل حسني أنهم سوف يحقِّقون معه، فقال كل شيء. وتستكمل الرواية حكاياتها؛ فعليات تشعر بالندم لما حدث بسببها، وحامد يساندها بقوة، بينما يقرر حسني السفر إلى لبنان: «الوداع يا مصر.»

في الفصل الأخير من الرواية يرفض المحامي حسني حجازي الدفاع عن الأب، وهو الذي أحبَّ منى لبعض الوقت، قبل أن تتزوج من سالم، ويغادر مكتبه ليلتقي بصديقه **صفوت مرجان**، وهنا يدور حديثٌ سياسيٌّ جاء فيه أن مصر قبِلت المبادرة الأمريكية؛ أيْ إن الرواية توقفت عند موافقة مبادرة «**روجرز**» قبيل رحيل «**عبد الناصر**»، بينما توقفت أحداث الفيلم عند السادس من أكتوبر.

الكرنك

قليلةٌ هي النصوص الأدبية، خاصة في الروايات التي تدور على لسان الراوية في أدب **نجيب محفوظ**، ولعلَّ الاستثناء الواضح في هذا الأدب هو رواية «**السراب**» التي كتبها عام ١٩٤٩م، وهي تمثِّل استثناءً في الموضوع والهوية، قياسًا على ما كتبه المؤلِّف في تلك المرحلة.

في رواية «الكرنك» المنشورة لأول مرَّة عام ١٩٧٤م، والمكتوبة في ديسمبر عام ١٩٧١م، وما بعد حركة التصحيح بعدَّة أشهر، عاد الكاتب مرَّةً أخرى إلى شخصية الراوية، وإن بدا هنا مجرد مُشاهد غير مشارك في الأحداث، هو أحد المتردِّدين إلى مقهى «الكرنك»، وهو يعترف في البداية أنه اهتدى إلى المكان عن طريق المصادفة، «عثرت على المقهى في تنقُّلي فقصدته، ومنذ تلك الساعة صار مجلسي المفضل.» والرواية لا تنقسم إلى فصول، بل هناك أسماء أشخاص لهم علاقة بالمقهى، سواءٌ صاحبته **قرنفلة**، أو المتردِّدين عليه. وهو أسلوب جديد اتبعه محفوظ، وإن كانت رواية «**المرايا**» أقرب إلى هذا الحكْي، لكن في «**الكرنك**» هناك مكان بعينه، وأشخاص تتردَّد أسماؤهم من فصلٍ لآخر، على طريقة بعض أعمال **جون شتاينبك**.

وأول ما يسترعى انتباه الراوية هو الراقصة قرنفلة، وقد صارت عجوزًا، إنها امرأة تمثِّل حلم الأربعينيَّات الورديَّ، لقد انطفأ سحر الأنوثة، وجفَّ رونق الشباب، لا تزال تتمتَّع بخفَّة الروح، أمَّا المكان فزبائنه قِلَّة، ثمَّة عناقٌ صار بين الماضي والحاضر.

وليست هناك إشارة إلى تاريخ ذلك التردُّد إلا في صفحة ٢، حيث إنه بالضبط عام ١٩٦٥م، أيْ بعد أن مرَّ على الثورة ١٣ سنة، نحن هنا أمام شخصية يصفها الراوية بدقة، كما يصف المكان الذي يجلس فيه «فليكن الكرنك مستقرِّي كلما سمح الزمان.»

يدور حوار بين صاحبة المقهى قرنفلة وبين الزبون الجديد، تمخَّضت عن صداقة جديدة، وفي لقاءٍ آخر تبدأ في الحديث عن مهنتها «كان الرقص الشرقي هزًّا للبطن والصدر والعجز، فجعلته تصويريًّا.» إذن فنحن أمام امرأة سلوكها العام هو الاحترام، ونحن نعرف عنها من خلال الحوار مع الراوية الذي لا نكاد نعرف عنه شيئًا، تروي له عن الساقي الذي كان مغرمًا بها يومًا، فسرق من أجلها.

والراوية يصير واحدًا من أُسرة الكرنك، يتعرَّق على الشخصيات التي سوف تصير عصب الرواية، خاصة **زينب دياب، وإسماعيل الشيخ، وحلمي حمادة**.

إذَن فقرنفلة التي ستقع في حبِّ حلمي، هي امرأةٌ عجوز خبا عنها جمالها، لكنها لا تزال تجذب أنظار الآخرين، إنه فتًى رشيقٌ ذو مناقشاتٍ عصبية، بادرته قرنفلة بالغزل، واستقبلته في شقَّتها التي يقع المقهى في أسفله، إنه شابٌّ له اهتماماته السياسية، لذا فإن الراوية ذات يوم يكتشف أن مقاعد الشباب خالية، سوف يحدث هذا أيضًا في «**أهل القمَّة**» بصورة مختلفة، فيستبدُّ القلق بالراوية، وقرنفلة: «سمعت عن أنباء اعتقالات واسعة.» رغم أن غالبيتهم تنتمي للثورة.

الأحداث تدور إذَن في منتصف الستينيَّات، ولعلَّ لجوء الكاتب إلى الراوية جعلنا لا ندخل بشكلٍ مباشر إلى داخل المعتقلات، فالراوية مثل الكاتب لم يدخلا المكان، بل شاهدا اختفاء الشباب ثُم عودتهم، يضجُّون بالضحك كأنهم كانوا في نزهة، يتحدثون عن **خالد صفوان**، تبدو قرنفلة منكسرةً لما أصاب حبيبها الشابَّ «الأولاد عانوا كثيرًا.» يقول الراوية: «نحن في زمن القُوى المجهولة وجواسيس الهواء وأشباح النهار.»

يختفي الشباب للمرَّة الثانية، بشكلٍ مفاجئ؛ مما زاد الأحزان والهموم لدى قرنفلة، وأثناء غياب الشُّبَّان، فإن رجلًا في منتصف العمر يُدعى **زين العابدين** يحاول فرض عواطفه على المرأة، لكنها تصدُّه «المقهى بلا شباب لا يُحتمل.» وعندما يعود الشباب مجدَّدًا، تردِّد المرأة: «الذي رجع إلى حضني خيال، فأين إذَن حلمي حمادة؟»

تبدأ الأشياء في الانشراخ دون أن تعرف بالضبط ماذا دار أثناء غيابهم، إلا من خلال تغيُّر سلوكهم والإحساس بالانكسار. ثُم يأتي الاختفاء الثالث، وتبدأ أحداث ١٩٦٧م التي يراها الكاتب «كبيرة اجتاحت الوطن»، يردِّد أنه تداعت كثير من القِيَم أمام أعيننا، وتلوَّثت أيدٍ لا حصر لها، ولكننا لم نشكَّ في قوَّتنا.

عاد الغائبون عقب وقوع «الهزيمة» بأسابيع، ونعرف أنه تمَّ القبض على خالد صفوان «كثيرون انتقلوا من مقاعد الحكم إلى أعماق السجون.» وتعرف أن حلمي مات في أثناء

التحقيق. أمَّا زينب وإسماعيل فقد واريا حُبَّهما القديم التراب، وإن كليهما استقلَّ بحياته وأحزانه.

وبمرور الأيام غابت الوجوه، وعلم الراوية خبايا الأحداث.

أيْ إن الفصول القادمة التي تحمل أسماء أبطال الرواية، بمثابة التفصيل بعد موجز النشرة؛ فالشخصية التالية هي إسماعيل الشيخ، صاحب البنيان القويِّ، والقسمات الكبيرة الواضحة، لا يغيِّر بدلته، ابن بيئة فقيرة، ونحن نتعرَّف عليه من خلال ما يحكيه للراوية «أمي بياعة سرِّيحة، سكننا مكون من حجرة وحيدة في فناء رَبع، وهناك مرحاض واحد في الفناء.»

وما نسمعه على لسان إسماعيل، هو إجابة لأسئلة يطرحها الراوية، فقد التحق إسماعيل بكليَّة الحقوق، وليس كليَّة الطبِّ كما في الفيلم، إسماعيل هو ابنٌ من أبناء الثورة؛ فهو مولود عام ١٩٤٩، كان انتماؤه الأول إلى الثورة، آمن بالاشتراكية المصرية، ثُم يكتشف أنه لم تكن في حياتنا اشتراكية حقيقية، كما فطن إلى ذلك حلمي الذي كان شيوعيًّا، ويتحدث إسماعيل عن زينب التي تقيم في الحيِّ نفسه وهي صبية منذ الطفولة، إلى أن التحقت بالجامعة معه، اتَّفقا على الزواج. أمَّا حلمي، فكان أبوه مدرس لغة إنجليزية، وجده كان عاملًا بالسكك الحديدية، وكانت لديه مكتبة ثرية، يعير منها لأصدقائه.

يحكي إسماعيل عن ليلة اعتقاله وسط الليل، ويساق معصوب العينين إلى ما وراء الجدران، حيث يتمُّ سبُّه وضربه، وبعد معاناة يجد نفسه أمام المسئول خالد صفوان الذي يقول: «نحن نحمي الدولة التي تحرِّركم من كافَّة أنواع العبودية.» ويقول إسماعيل أن القبض على إسماعيل كان بسبب أنه تبرَّع بقرشٍ للمسجد، وأن زينب وحلمي اعتقلا بسبب علاقتهما به.

أمَّا الاعتقال الثاني، فقد تمَّ لإسماعيل عقب زيارته لبيت صديقه الشيوعي، فيُتَّهم بأنه شيوعي، ويهدِّده صفوان باغتصاب زينب لو لم يعترف، وفي السجن يرى حلمي وقد عُلِّق من قدميه، وهو صامت ساكن، مغمًى عليه أو ميتًا «إنك شيوعي متحمِّس، أليس كذلك؟» ورغم ما يردِّده إسماعيل أنه ابن الثورة، ويعود الشاب من الاعتقال الثاني مُرشدًا للأمن، له مرتب ثابت، وضمير معذَّب، ويحدث الاتصال الجنسي مع زينب، لأول مرَّة، إنه شخص ساقط، لقد أصاب زينب كآبة عميقة، ولا أثر فيها للشعور بالنجاة.

لقد تغيَّرت، بل انقلبت، لقد هزَّتها الأحداث، لذا فإنه لا يُبلغ عن زملائه، تسألهم خاصةً حلمي، فيتمُّ الاعتقال الثالث؛ لأنه خان الأمانة، ويموت حلمي من شدة التعذيب،

أمَّا زينب فقد انكسر الحبُّ بينها وبين إسماعيل «أنا مريض وأعرف أسباب مرضي، وهي مريضة أيضًا، وقد ينتعش الحبُّ يومًا.»

الفصل الثالث هو عن زينب دياب، بعينَي الراوية أيضًا، الذي رأى وجهها الخمريَّ الرائق، وقسماتها النامية في حرية وعذوبة، وجسمها القويَّ الرشيق. هي من البيئة نفسها، أبوها يبيع لحمة الرأس، وأمُّها صارت دلَّالة بعد طول كفاح، نجحت في المدرسة، تقدَّم لخِطبتها وهي تلميذة رجلٌ في الأربعين، ومتزوج، لكن الفتاة رفضت، هي تحبُّ إسماعيل.

يتكلم الراوية باعتبار أنه يعرف ما يدور من حوله، ثُم تتحدث إليه «قُبض عليَّ لصلتي المعروفة بإسماعيل، ولم تكُن توجد شبهةٌ ضدِّي، كما أقسمت لهم بأنه لم يكُن يومًا من الإخوان.» كما تمَّ اعتقال أبيها بتُهمة العربدة، تحكي عن لقائها بخالد صفوان في مكتبة، وتتكرر الزيارة، إلى أن تثبت براءتها، وتصبح مُرشدةً لرجال الأمن، وتُعرض عليها امتيازات، لكنها لا تفيدهم بشيء، فيتمُّ القبض عليها مجدَّدًا «ذهبت أنا وإسماعيل إلى بيت حلمي حمادة وجدناه ثائرًا، واعترف لنا بأنه يوزِّع منشورات سريَّة.» تعترف أنها السبب في قتل حلمي إنقاذًا لإسماعيل.

أمَّا الشخصية الرابعة والأخيرة فهي «خالد صفوان»، ومن الواضح أن الراوية لم يلتقِه أثناء مجده الوظيفي، إنما سمع عنه، فلا حديث عن سواه لروَّاد مقهى الكرنك، لقد ظهر لدى الراوية بعد الإفراج عنه، لقد سُجن ثلاث سنوات، جاء إلى المقهى بنفسه، صارت عيناه غائرتين «ها نحن نجتمع في مكان مع أسوأ الذكريات.» يردِّد قائلًا لقرنفلة: «كلنا مجرمون، كلنا ضحايا.» وهي الجملة التي ردَّدها خالد بعد القبض عليه، عندما وجد نفسه وسط مَن أمر بجلدهم وتعذيبهم، يقول: «المجرم شخص، والضحية شخص آخر.» لقد جاء بحثًا عن دواءٍ في مكانٍ قريب، ويغادر المقهى وسط ذهول الجميع، كأنه يتحدَّاهم جميعًا.

وبعد عدَّة أشهر عاود الرجوع إلى المقهى، ويقول: إنه خرج بتجربته من حياته الماضية بمجموعة من المبادئ هي:

(١) الكفر بالاستبداد والدكتاتورية.

(٢) الكفر بالعنف الدموي.

(٣) يجب أن يطَّرد التقدُّم معتمدًا على قيَم الحرية والرأي واحترام الإنسان، وهي كفيلة بتحقيقه.

(٤) العِلم والنَّهج العلميُّ هو ما يجب أن نتقبَّله من الحضارة الغربية دون مناقشة، أمَّا ما عداه فلا نُسلِّم به، إلا من خلال مناقشة الواقع متحرِّرين من أيِّ قيدٍ قديمٍ أو حديث.

لم تدُر أحداث فيلم «**الكرنك**» **لعلي بدرخان** عام ١٩٧٥م على لسان راوية، وإنما استُبدل هذا الراوية، الكاتب، بشخص الأديب الذي جسَّده **عماد حمدي**، وتحوَّل خالد صفوان إلى الشخصية الرئيسة، فهو في موصوف السيناريو شخصٌ يملك سلطات بلا حدود، وكرسيًّا لا نهاية لاتِّساعه، ويتخذ من كافَّة الإجراءات الاستثنائية المخالفة للقانون حُجَّة الحماية الثورية، كما أنه يرتكب الجرائم بزعم حماية الثورة، إنه شخص يعتقل ويحبس حتى الوزراء، لا حساب عليه ولا رادع، وهذا هو سرُّ بقائه في منصبه.

وكما يصفه **مجدي فهمي** أنه سَوط مرفوع يُلهب الظهور، وهو حجرٌ ضخمٌ كلُّ مَن معه يتحول إلى أشلاء وحُطام، يؤمن بأن أنا أوذي إذَن أنا أعمل.

وتيرة الفيلم أنه مليءٌ بالشخصيات، سواءٌ في المحيط الاجتماعي الذي أنجب زينب وإسماعيل، ابتداءً من الأب والأمِّ والإخوة، إلى المقهى الذي يرتاده الشباب والعواجيز، وتملكه قرنفلة. وإذا كانت الرواية تدور أحداثها من خلال ما يرويه الآخرون للكاتب بما فيها من مبالغة أو حقائق فإن الفيلم يروى الأحداث على أنها حقائق، وبالتالي فإننا أمام فيلمٍ جماعيٍّ توجد فيه شخصيات رئيسة عديدة، وقد شارك في بطولته نجوم كبار، منهم **فريد شوقي** الذي يقوم بدور **عواد**، بائع لحم الرأس المتجوِّل، والد زينب، مع زوجته «**تحية كاريوكا**»، حيث يذهب الاثنان إلى أقسام الشُّرطة ومديرية الأمن بحثًا عن زينب، وهنا تتسع دائرة الشخصيات، فلا وجود تقريبًا لهذين الوالدين في الرواية، ونفهم أن الشُّرطة، أو الأمن، لم تقبض على زينب، والأمر يخصُّ جهاز الاستخبارات، وليس مباحث أمن الدولة؛ فالفيلم يوضح أكثر هوية الجهاز دون الإشارة إليه، والإشارات تدلُّ أن رئيس الاستخبارات السابق **صلاح نصر** هو المقصود، ومن الشخصيات هنا أيضًا **حسب الله** «**علي الشريف**» تاجر الدواجن الذي يودُّ أن يتزوج من زينب، طالبة الطب.

وفي المقهى فقد جسَّد «**عماد حمدي**» دور **الأديب طه**، مَن الذي منحه اسمه؟! فهو الذي يستمع إلى الطلاب والأدباء الجدُد، ويسخِّر إبداعاتهم، فمثلًا الشاعر الذي يبدو متشنجًا وهو يردِّد شعرًا، ليس من الإبداع بالمرَّة. وفي المقهى أضاف السيناريو الكثير من الشخصيات، حيث قام بتبديل شخصية **زين الدين**، وجعل منه الشخص الذي يقوم بتبليغ الأجهزة عما يحدُث، كما أن هناك الموظف الذي يهوى الكلمات المتقاطعة «**وحيد سيف**»،

ثُم طلابٌ عديدون مثل **محسن «يونس شلبي»**، **وعايدة «منى قطان»**، بالإضافة إلى بعض الكتاب والموظفين السابقين.

أيْ إن مقهى الفيلم مزدحمٌ بالرُّواد، عن العدد القليل المُشار إليه في الرواية، وقد تغيَّر اسم زينب دياب إلى زينب عواد، دون إشارة إلى سبب ذلك.

وقد توقَّف الفيلم عند غياب الشخصيات الرئيسة، ونقل لنا ما دار في المعتقل، وما حدث من تعذيب واغتصاب، وهي أشياء عرفناها في النصِّ الأدبيِّ من خلال ما حكاه الآخرون للراوية، أو ما قالوه في وجوده، ومن المعروف أن الكاتب قد استقى الأحدث من تردُّد على مقهى «**ريش**»، وأنه أشار في كتابه الذي كتبه **رجاء النقاش**، أنه نقل فقط ما سمعه، ولا نعرف إن كان **نجيب محفوظ** قد شاهد الشخصية المقصودة بخالد صفوان أم لا.

أمَّا الفيلم فقد دخل غرف التحقيقات والسجون، ورأينا كيف قام المساجين بضرب خالد صفوان عندما صار واحدًا منهم بعد حركة ١٥ مايو، كيف تمَّ استجواب إسماعيل، ثُم زينب، وكيف قُتل حلمي، وقد تغيَّرت هوية زينب وإسماعيل كطالبَين في كليَّة الحقوق، فتحوَّلا إلى طالبين في كليَّة الطب، ومن هنا جاءت حتمية أن يشاركا في حرب أكتوبر في الجبهة الداخلية.

فبداية الفيلم تصوِّر إسماعيل، وقد بدا مصدومًا، رثَّ الملابس، مهزومًا، يقف وراء سور المستشفى الذي تعمل به زينب، ثُم يناديها، وتهرول إليه، وتحاول إقناع طاقم إدارة المستشفى، خاصة المدير، بأن ينضمَّ إسماعيل إليهم، فهو طبيب، رغم هيئته الرثَّة، وتبدأ الحكاية من حرب أكتوبر، كما أننا سوف نرى نتائج ١٥ مايو، فهي التي أفرجت عن الشباب المعتقلين في السجن؛ أيْ إن الفيلم صراحةً يُدين مرحلة **جمال عبد الناصر**، بما أفرزته وشهدته، وناصرَ الفيلمُ ما سُمِّي في تلك الفترة بثورة التصحيح.

إذَن فالفيلم قد عبر بين مرحلتين، ولا شكَّ أن الرواية المكتوبة بعد حركة ١٥ مايو، قد كُتبت بالروح نفسها التي أخذها الفيلم، فاصطبغ الفيلم بالسياسة والتاريخ معًا، وحسب الحكاية فإن مرحلة عبد الناصر، قد قتلت قصص حبٍّ مليئة بالجذور الراسخة، مثل قصة زينب وإسماعيل، الذي اكتشف أنه تمَّ اغتصابها، عندما كاد أن يمارس الجنس معها في لحظة يأس.

وقد كتب مجدي فهمي أن «الفيلم غني، وميزة كتابات نجيب محفوظ أنها مثل خطوط المهندس، نراها في البداية مجرد مسطحات محدَّدة بالحبر والمسطرة، ولكنها تتحول بعد الحفر والتعميق إلى أساسات لعماراتٍ شاهقة.»

وفي الفيلم مشاهد كثيرة، غير موجودة في الرواية، وهذه هي المسألة؛ فالفيلم أهم بكثيرٍ من النصِّ الأدبيِّ، مثلما شاهدنا في مشهد الفِراش بين إسماعيل وزينب، فقد تمَّت فوق فراشٍ متواضع، يخصُّ زميلًا آخر، فالحجرة تبدو متآكلة الجدران مليئةً بالصور والرسوم والضوء الخافت الفلاشر، يتناوب فيها الظلام والضوء، وهناك لوحة تجسِّد الرغبة، ثُم صور ضرب فيها القسوة، وتمثال ثلاثيٌّ للقرد تعبِّر عن: لا أرى، لا أسمع، لا أتكلم، ويتمُّ التواصل، زينب تتحسَّس ظهر إسماعيل بحثًا عن آثار التعذيب الذي حاول به أن يفتدي شرفها، ثُم اكتشاف إسماعيل أن زينب قد تمَّ اغتصابها، وسط صعود الموسيقى، وصدمته فيما حدث لها رغم محاولاته الزَّود عن شرفهما.

ثُم يحدُث قطع، حيث يمشي الاثنان وسط المدينة، تبدو الأضواء سوداء، والسيارات تُزاحم الطريق، وجندي حراسة، ومواء قطٍّ كأنه الصراخ.

وحسب مجدي فهمي أيضًا فإن هذا فيلم جديد، جيد جدًّا فيه الفنُّ والصنعة والاجتهاد، وفيه العِظة والدرس والعبرة، وفيه يشير بأن الظلم لا يدوم وإن طال، وأن كأس الظلم دوَّار.

الشيطان يعظ

الرواية القصيرة تحمل عنوان «**الرجل الثاني**»، وهي منشورة في المجموعة القصصية «**الشيطان يعظ**».

وربما لهذا السبب، فإن كاتب السيناريو **أحمد صالح** قرَّر أن يمنح الفيلم اسم المجموعة، وهو أيضًا اسم مسرحية قصيرة في نهاية الكتاب؛ لذا فلا يكاد المتفرِّج يحسُّ بالمرَّة أن هناك ما يدلُّ في الفيلم على أن الشيطان يعظ، لكن في حوار الرواية يردِّد أحد الرجال: «للشيطان دور في رحاب الفتوَنة.»

والرواية، أو النصُّ الأدبيُّ، هو عن الفتوَّات، لكنه ليس عن الحرافيش، وقد بدأه **نجيب محفوظ** بالحديث عن نفسه، وهو أمر نادر في أعماله، حيث قال: جذبني مقهى النجف في سنِّ المراهقة، لم يجذبني المقهى نفسه، ولكن شدَّني بقوة سحرية صاحبه **موجود الديناري** الأسطورة الباقية، إنه آخر الفتوَّات، غير أنه بالقياس إلى أول الفتوَّات وآخرهم سوف يلبث الكاتب أن يروي الحكاية باعتبار «يُحكى أن».

الديناري هو الفتوَّة، يُحاط برجاله، والرجل الثاني له هو **طباع الديك**، يردِّد الديناري أن الفتونة الحقَّة لا تستند إلى القوة والشجاعة وحدهما، فيتملَّقه «طباع» منكم تعلَّمنا مكارم الأخلاق، وفي حديثه إلى رجاله، يعلن الديناري عن مهمَّة سريَّة، إذا وفق صاحبها فاز بالمكانة اللائقة — الرجل الثاني — وإن هلك تعهَّد أهله بالعناية، ومن وسط الرجال يبرز **شطا الحجري** الشابُّ، وقد قبِل المهمَّة؛ مما يوغر الحقد في صدور الآخرين.

المهمَّة يتمُّ الإعلان عنها لتوِّها، بل على شطا أن ينتظر، هي أن يعثر على أجمل بنت في الحارة، وأن يذكر باسمه على الديناري، إنها ليست مهمَّة الرجال، وعلى الشابِّ أن ينفِّذ، عليه أن يصير خاطبةً، أو ديوثًا، وسرعان ما بدأ في المهمَّة كلما لمح حسناء سجَّلها في

ذاكرته، إلى أن رآها، فراح يتقصَّى عنها، إنها صغيرة بالنسبة للمعلم، اسمها **وداد**، يتصوَّر شطا أن المهمَّة انتهت، لكن المعلم يطلب منه أن يغازلها.

يجد نفسه بين الرغبة في الهروب أو الصمود، لكن ليس وراء الهرب إلا السخرية والضياع، فيبدأ في تتبُّعها، وفي أحد الأفراح يغمز لها، فتبتسم، ثُم يستكمل متابعتها ويحدُث التقارب بينهما، ويتواعدان من أجل اللقاء.

وفي اللقاء الأول يقرِّران الهرب، فقد وهبته قلبها النابض، ووضعت مصيرها بين يديه، ويحسُّ أن ما يحدُث امتحان له من طرف المعلم، أمَّا هو فقد اكتشف أنه يحبُّها كما تحبُّه أكثر، ويهربان إلى مكانٍ أمين، إلى الدَّرب الأحمر، ومضيا في الطريق مصمِّمَين سعيدَين، يحدثان ويولدان من جديد.

وفي دار **المعلم الشبلي**، يطلب شطا الحماية، ويحكي له السبب «لك الحماية والإقامة.» لكن الشبلي يرفض أن يطلب من جماعته، «نحن نفضِّل الوغد المُطيع على الشهم المتمرِّد.»

تبدأ حياته الجديدة كنجار، غريب عن المكان والناس، وسط تحرُّش ملحوظ؛ فاللعنات تصبُّ على وداد وجمالها الذي يهدِّد الحارة والدَّرب، والأخبار تصل أن أُسرتَي العروسين قد تعرضتا لغضب الديناري، ويشعران أنهما اندفعا مع عاطفة طاغية دون تفكيرٍ في العواقب، «ما يعانيه أهلك وأهل زوجك فوق ما يحتمل البشر.»

إذَن فالثمن غالٍ، المكان الذي وفدوا إليه لا يقبلهم، والأخبار تأتي سيئةً عن الأهل، ويتنهَّد قائلًا: «الحياة لا تُطاق.» وتبدأ الاتهامات تُلقى من أحدهما على الآخر، إنه السبب «نحن نهرب من الغضب في مواجهة أنفسنا.» يرسل شطا إلى معلمه الديناري أن يسامحه، لكن المعلم يرفض، تقول: «ثمة مهمَّة عاجلة؛ وهي أن نرفع العذاب عن أهلنا، وأن نبعد عن هذا الجو المعادي لنا.» وترى أن الطلاق هو أول الحلول.

عندما يتحدث شطا إلى الشلبي برغبته في العودة، يأمره الشبلي أن يطلِّق زوجته قبل العودة؛ مما يجعله يحسُّ أنه يريدها لنفسه، وعند التنفيذ جبرًا يرفض شطا الطلاق، فيضربه رجال المعلم حتى نزف الدم من بين أسنانه وأنفه، ويتمُّ اغتصاب وداد أمام زوجها بشكل موجَز «فلترَ بعينيك عاقبة عنادك.» وهو الأمر الذي تمَّ في الفيلم بالمزيد من التفاصيل.

تكوَّمت وداد ممزَّقة الملابس، وطُرح شطا على الأرض ملوثًا بالدم، وأمام إصرار الزوج أن يقتل الشبلي يقرِّر ألا يطلِّق امرأته، ويعودان إلى الحارة القديمة فيما يشبه الزفَّة، لم يقضيا هنا سوى خمسة أيام، وعند رأس الحارة يستقبله طباع الديك: «لن يخدعني كلامك

المعسول، لقد علمتني المصائب في أيام ما لم أتعلَّمه في عشرين عامًا، وهيأتني لمواجهة المصير أيًّا يكُن.»

وسط زفَّة من السخرية يدخلان إلى الديناري الذي يقول: «إني فتوَّة الحارة وحاميها، وليس من مذهبي أن آخذ البريء بالمذنب.»

وبعد اللقاء يردِّد شطا: «لم يتركني حرًّا، أمرني أن أستمر، ثبَّتني في أعمال الحيرة، لم يطردني من العصابة ولم يرجعني إليها، لم يعاقبني، ولم يعفُ عني، لم تصدُر عنه كلمة واحدة تدلُّ على الرضا ولا على الرفض.»

ويجد شطا نفسه وسط احتقار أقرانه، يضطرُّ أن يبحث عن رزقه بعيدًا عن الحارة ويعيش مع زوجته ومع أمِّه، وتنظر إليه بفتور.

وتمرُّ الأيام، وتأتي الأقاويل أن الشبلي راح يتباهى بأنه اغتصب وداد خطيبة الديناري على مرأى من شطا الحجري، رجله الثاني، وما إن وصلت الأخبار حتى تسلَّح الرجال بالنبابيت والخناجر، وشُحنت عربات بالزلط والقوارير وخردة الحديد، وانضمَّ شطا إلى الرجال دون أن يُدعى إلى ذلك، «جاء اليوم الذي أحلم به.» وكانت الواقعة؛ حيث طعن شطا الشبلي طعنةً قاتلة متلقِّيًا في الوقت ذاته عشرات الضربات القاتلة، وكان من جرَّاء ذلك أن غضب المُحافظ، فاتخذ قراره الحاسم.

يبدو الكاتب كأنه يختصر الأحداث، وفي الفصل الأخير من النصِّ الأدبيِّ يعود للتحدُّث بلسانه كراوية، فشطا قد مات، والديناري خرج من السجن، وفُرضت عليه رقابة، وقِيل إن الديناري هو الذي تكفَّل بدفن شطا، الذي اعتبر الرجل الثاني «وقد رأيت بعيني وداد، وهي امرأة تجاوزت الأربعين، وكانت تبيع الخوص والريحان في مواسم زيارة المقابر.»

«هكذا جذبني مقهى النجف قبل أن أبلغ سنَّ الشباب.»

من الواضح أن النصَّ بشكله الأدبيِّ وأسلوب الحكْي، وموضوعه يصلح أن يكون واحدًا من حكايات الحرافيش، ولعلها الحكاية الحادية عشرة والأخيرة، باعتبار أن الديناري هو آخر الفتوَّات، فقد صار مجرَّد صاحب مقهى في النصِّ وفي الحياة.

أمَّا الفيلم الذي أخرجه **أشرف فهمي**، حمل اسمًا تجاريًّا هو «**الشيطان يعظ**»، كما حمل اسمًا عربيًّا هو «**الجبابرة**»، وقد جسَّد **فريد شوقي** فيه شخصية الديناري، إنه ملكٌ غير متوَّج، لكنه مهاب، مجرد دبَّة عصاه على أرض الحارة الحجرية كافية لأنْ يختفي أهل الحارة جميعًا من الطريق، مثلما كتب الناقد **مجدي فهمي** في مجلة «**الشبكة**»، وهكذا يبدأ الفيلم، بما يعلن عن المهابة؛ فالديناري يغادر عربته وينزل إلى الحارة الخالية، ويمشي

ببطءٍ وخطًى وتيرة إلى ساحة صغيرة، حيث ينتظره ثلاثة شبَّان أشدَّاء، يحاولون اعتراض طريقه، لكن الديناري ينهال عليهم الواحد بعد الآخر، حتى يسقط مَن سقط، ويهرب الثالث.

وعلى الفور تنطلق زغاريد نساء الحارة؛ فها هو الفتوَّة قد انتصر من جديد، يجلس الديناري في المقهى، وإلى جانبه طباع، الفتوة السابق الذي فقد مخالبه، فصار ظلًّا للديناري، يأتي شطا إلى طباع، يطلب من طباع أن يقرِّبه من الديناري، وهو كوَّاء يرى أن الفتوَنة هي المستقبل، ومنها يصبح المرء مميزًا.

ومثلما في الرواية فإن الديناري يطلب تطوُّع أحد رجاله للقيام بمهمَّة وصفها بأنها خطيرة، ووسط تردُّد الجميع، يتقدَّم شطا «**نور الشريف**» عارضًا نفسه، ورغم أن الفتوة ينظر إليه شذرًا، لكن الإصرار في عينَي شطا يدفع المعلم على الموافقة.

وسرعان ما يعرف شطا بالأمر، مثلما حدث في الرواية، ويحسُّ أن المهمَّة لا تناسبه، وعندما يحكي أمر المهمَّة **لأمِّه** «**كريمة مختار**» فإنها تعاتبه، لكن شطا كان قد أخذ على عاتقه تنفيذ المهمَّة؛ فهو يعرف بالفعل مَن هي الفتاة الأجمل، هو لم يبحث عنها مثلما في النصِّ الأدبيِّ؛ فهي وداد ابنة بائع الفول «لم يظهر لها أب في الرواية»، وهنا تقوم الأمُّ بخِطبتها إلى الديناري، باعتبارها خاطبة، وهذه فروق ملحوظة في النَّص.

وبدلًا من أن ينفِّذ شطا المهمَّة لمعلمه ينفِّذها لنفسه، ولم يكُن أمامه سوى الهروب، وعلى الجانب الآخر، فإن **الشبلي** «**عادل أدهم**» يوافق على إيواء الزوجين؛ لأنه يكره الديناري، وكما في الرواية فإنه يعيده إلى مهنته ككوَّاء.

الشبلي يقيم الفرح ويرقص أمام الموكب بخنجره، بينما في الرواية كان أكثر حرصًا وكبرياء، وتبدأ وداد في الإحساس بالأمومة في أحشائها، وحسب النصِّ الأدبيِّ، فإن الزوجين لم يقيما في حارة الشبلي سوى خمسة أيام، أمَّا الفيلم فقد أطال المدَّة إلى شهور، بالطبع من أجل أن تتعاظم شدَّة حادث الاغتصاب.

ولم يحدُث في الفيلم أن قام الديناري بتعذيب أُسرتَي الزوجين الهاربين، ولم يبدأ الصراع بين الزوجين؛ حيث رمى كلٌّ منهما باللوم على الآخر؛ فالشبلي تحلو وداد في عينيه، بعد عدَّة أشهر؛ لذا يطلب من شطا أن يطلِّقها كي يتزوجها؛ أيْ إن المنطق اختلف في مسألة الاغتصاب، فما إن يرفض شطا، حتى يأتي رجال الفتوة وينهال فريقٌ من الرجال ضربًا على الزوج، وينطلق فريق بصلب الزوجة على الفراش كي يغتصبها الشبلي أمام زوجها.

يعود الزوجان إلى ملاذهما الوحيد، حارة الديناري، تعيش وداد في بيت أبيها، وشطا يرجع إلى أمِّه، يزور الديناري شطا ويطرده من الحارة، يردِّد: «شبلي لم يغتصب وداد زوجتي، إنما هو هتك عِرض خطيبتك.»

في النصِّ لم يستقرَّ الديناري إلا بعد أن جاءته الأقاويل بأن الشبلي يفخر بذلك، أمَّا الفيلم فقد نبهت هذه العبارة الفتوة أن ينتقم، وتبدأ بعض التعقيدات في الحدوث، فطباع يدبِّر عملية خطف ثلاثة من أعوان الشبلي، وهذا يردُّ على العملية بخطف الطباع نفسه، الذي راح يسلِّطه في مهاجمة الديناري.

لقد غيَّر كاتب السيناريو **أحمد صالح** من الأحداث الأخيرة، التي كتبها نجيب محفوظ على عجالة، كأنه يحاول التخلُّص من النَّص، أمَّا الفيلم فقد أعطى المزيد من التفصيلات، فشبلي هو الذي يشنُّ هجومًا على الحارة التي يتزعمها الديناري، وتكون الفرصة للمواجهة الحاسمة بين شطا والشبلي؛ حيث يغرس الشابُّ سكينةً في جسد خصمه، ويُخرج الكبد، ويرفعه وسط الجماهير المتلاحمة وهو يصيح: «شبلي مات، شبلي مات.»

ويموت شطا عندما يقطع أحد أعوان الشبلي رأسه، وفي اللحظة نفسها تلد وداد ابنها، من الواضح أن هناك تشابهًا بين قصة الفيلم، وبين فيلم «**فتوَّات بولاق**»، وقد عقد **مجدي فهمي** مقارنةً في المقال المُشار إليه عن الفيلم سنعود إليها في مكان آخر، وقال: إن نجيب محفوظ باع للسينما قصتين من قصص الحارة، إحدى قصص أولاد حارتنا، وهي قصص بلا عناوين مستقلة للمنتج **جمال التابعي**، ثُم قصة «**الرجل الثاني**». وأوضح أن **وحيد حامد** تأثر بقصة الرجل الثاني وهو يكتب السيناريو «من هنا جاء التشابه، من هنا جاءت نقط التَّماس.» ولكن النتيجة في نظري مختلفة تمامًا، ففيلم **يحيى العلمي** خاطب الجماهير بمفاهيم غير تلك الذي ذهب إليها **أشرف العلمي**. قدَّم فيلم مغامرات، أشرف قدَّم فيلم أبعاد وإسقاطات. فالفتوة في «**الشيطان يعظ**» ليس مجرد فتوَّة. «هو قد يكون حاكمًا، قد يكون سلطة، قد يكون دولة مستعمرة، شخصيات الفيلم تراها وفقًا للعين التي تنظر بها إليه، وهي في جميع الحالات شخصيات تكاد تبرز معالمها من الشاشة.»

أهل القمة

اتَّسم **نجيب محفوظ** بقدرته الفائقة على رصد التغيُّرات الحادَّة التي يشهدها المجتمع، خاصةً في السبعينيات، وبدت هذه القدرة في أوضح حالاتها في العديد من المجموعات القصصية، ومنها «**الشيطان يعظ**» و«**الحبُّ فوق هضبة الهرم**».

ولعلَّ الرواية القصيرة «أهل القمة» هي أفضل مثال على ذلك؛ حيث ترصد كيف تغيَّر المجتمع من جذوره عقب الانفتاح الاقتصادي، وربما قبل ذلك، مع فتح ما كان يسمَّى بسوق ليبيا، في أوائل السبعينيات، وطوال هذا العقد. وهذا النصُّ الأدبيُّ يرصد التغيُّر الجماعيَّ من خلال أشخاص بأعينهم يمثِّلون المجموع، **فزعتر النوري** يمثِّل اللصوص، **ومحمد فوزي** يمثِّل رجال الشُّرطة الشرفاء، **وسهام** تمثِّل بنات جيلها اليائسات من الفقر وعدم الزواج.

وفي الصفحة الأولى من القصة عدَّد الكاتب أفراد أُسرة الضابط وأعمارهم (ستَّة أشخاص بدونه) هو رجل لا يحبُّ الزحام، ويعاني منه في شقَّته، فأخته تقيم لديه مع ابنتها سهام (١٧ سنة)، ووسط ظروف بالغة القسوة يعيش الضابط حياةً بسيطة.

ورغم تشابه الأجواء فإن البداية في الفيلم تختلف، **فسهام «سعاد حسني»** أكبر سنًّا بكثير، وهي موظفة في البريد، أمَّا في الرواية فإن طالبًا يطلب يدها، وليس موظفًا يضطرُّ للسفر للخليج بحثًا عن رزقٍ أفضل، ويرفض الخال لأن العريس لا يملك المال «العواطف وحدها لا تكفي».

أمَّا اللصُّ زعتر النوري فهو خارج من السجن لتوِّه، وكان الضابط نفسه سببًا في حبسه، هو بلا مؤهِّل وبلا عمل، يتردَّد على ما يسمى بمقهى النشَّالين، يعيش عالة على **المعلم حنش** صاحب المقهى، هو رجل عظيم في الشرِّ كما يناديه الضابط يومًا.

يلتقي الضابط بالطالب الذي تقدَّم لخطبة سهام، وبعد حوارٍ طويلٍ معه، يقترح أن يسير كلٌّ من الشابِّ وسهام في سبيله دون التزام بعلاقةٍ ما، فأمامهما وقت، وحذَّره من أن يلتقيا مرَّةً ثانية.

الشخصية الرئيسة في الرواية هي الضابط الذي يستقبل رجل الأعمال **زغلول**، ويُبلغه بفقد حافظة نقوده، فيأمر باستدعاء زعتر النوري، ويطلب منه البحث عن الحافظة والميدالية المسروقتين، وتكون المفاجأة أن زعتر يطرق باب الضابط، وتفتح له سهام الباب، ويُبلغ الضابط أنه جاء إلى البيت؛ لأنه يكره أجواء القسم، يقول له في أثناء الحوار: «إنك تطارد اللصوص لحساب الحكومة، بينما الحكومة أكبر لصٍّ في الدولة.»

وأمام هذا الموقف فإن زغلول يجد فرصة عمل لزعتر، وتمضي الحياة بالضابط بهمومها الشخصية وتوفيقها العام، وتحصل سهام على الثانوية، بينما يبدأ المقهى في التخلِّي عن رواده، ربما بسبب كفاءة الضابط.

وكما أشرنا فإن الضابط هو الشخصية المحورية، تدور الأشياء من خلاله كمحور رئيسيٍّ، فذات يوم يلتقي زعتر، وقد صار عاشقًا يطلع البرج مع حبيبته، لقد تغيَّر كثيرًا، وحمل اسم **محمد زغلول**، اسم الرجل الذي منحه الوظيفة، صار زعتر من رجال الأعمال «في صفقةٍ واحدة تحوِّلك من دنيا إلى دنيا.» ففي عصر الانفتاح صار اللصوص رجال أعمال، وفي الحوار تقول بهية صديقة زعتر للضابط: «صديقك **زغلول رأفت** لصٌّ عظيم.» فيكمل زعتر: «إنه بحكم القانون الجديد تاجر عظيم.»

يحاول الضابط تفسير ظاهرة أضواء مقهى اللصوص، فيذهب إلى هناك ويستمع إلى كلام رجل عجوز، ثُم يذهب إلى سوق ليبيا حيث صار اللصوص تجارًا، ويصفه الكاتب بدقة؛ زحام، وأكشاك، وبضائع جديدة من أصناف مختلفة، وهناك يوجد كشك يملكه زعتر «تاب الله علينا، عملنا مشروع، نحن تجار.» ومشاركة جلجلة المكان.

وهذا الحوار الطويل الذي يدور في محلِّ زعتر، وتشاركه **جلجلة**، يكشف مدى التحوُّل الاقتصاديِّ والاجتماعيِّ الذي شهده الوطن «تهبط النقود بلا حساب في سوق ليبيا، السماء تمطر هدايا، بالوقاحة تُصان الهيبة.»

ويلتقي الضابط ذات يوم بزغلول الذي يشكو من زعتر، ويتهمه أنه طماع، ويبلغه أنه يحوم حول سهام باعتباره رجلًا شريفًا، وعندما يفاتح سهام تردِّد الأمُّ أنه رجل غنيٌّ غرضه شريف، وفهم أن زوجته وأخته تفضِّلان أن يتمَّ زواج سهام من زعتر، وفي مواجهة مع زعتر يردِّد: «إني رجل شريف وغنيٌّ، ومن حقي أن أفتح بيتًا شريفًا.»

هناك شيء ما في أعماق الضابط من صعود زعتر الاجتماعي، لذا فهو يودُّ لو تزوج زغلول من سهام، رغم أنه في الأربعين وأرمل؛ فالعريس لن يُغرم الضابط ملِّيمًا واحدًا، لكن سهام تهرب مع زعتر، وعندما يتمُّ اللقاء معها تردِّد لخالها وأمِّها: «بلغ مني اليأس مداه، صمَّمت على التحدِّي والانتقام، قلت إنهم يريدون أن يزوِّجني من لصٍّ مغطًّى آخر. سأتزوَّج من اللصِّ المكشوف، وذهبت إلى محمد زغلول، أو **محمد النور**».

في النصِّ الأدبيِّ فإن الزواج بين زعتر وسهام لم يتم، لقد وظَّفها زعتر في كشك يملكه في الإسكندرية، بأجرٍ بسيط ونسبة في الأرباح، وتعرض على أمِّها أن تلحق بها.

نهاية الرواية تحدُث في السوق حيث الضجيج، فزعتر يصرُّ أن اسمه محمد زغلول، ويبدو أن الاثنين قد توافقا.

الفارق الملحوظ بين النصِّ الأدبيِّ والفيلم، أننا لدينا هنا ثلاث شخصيات رئيسة، تتبَّعها الفيلم واحدًا وراء الآخر، ليكون لدينا ثلاثة نجوم **زعتر النوري «نور الشريف»**، سهام «**سعاد حسني**»، ثُم محمد فوزي «**عزت العلايلي**».

النصُّ يبدو كله من عينَي الضابط رغم أنه ليس راوية، ومثلما قرأنا في «**الكرنك**» فإن المعلومات تأتي على ألسنة أشخاص آخرين، حتى تنجلي الأمور، فسهام هي التي تروي عن تفصيلات لجوئها إلى زعتر النوري كي يساعدها، ثُم تتزوج منه.

يستخدم محفوظ في النصِّ الأدبيِّ ألفاظًا محدَّدة يصفُ بها أبطاله، فزعتر لصٌّ، ثُم صار شريفًا، والضابط شريف، وفي الفيلم فإن المواقف ستجعل الأشخاص محدَّدين في هذه الصفات، يبدأ الفيلم من الماضي. كيف تربص الضابط باللصِّ زعتر الذي سرق حافظة نقود، ثُم انتظره في المقهى وقبض عليه، ثُم ها هو يخرج ليعلن توبته.

إذَن جملة واحدة في الرواية، تحوَّلت إلى مشاهد كاملة؛ القبض على زعتر بواسطة محمد. أمَّا بداية الرواية فهي مخصَّصة لوصف الحياة التي تعيشها أُسرة الضابط، وسرعان ما يدخل الفيلم في الموضوع مباشرةً، فهناك مُخبر سريٌّ يأتي إلى زعتر في المقهى، ويستدعيه إلى القسم، وهناك يفهم أنه ليس مطلوبًا في جريمة، لكن مهمَّته استعادة حافظة نقود رجل الأعمال.

زغلول يكافئ اللصَّ بمبلغ من المال، لكن زعتر يطمع فيما هو أكثر؛ أن يحصل على وظيفة متواضعة في شركته، وأن يواصل طريق التوبة، وقد نال ما تمنَّى، وسرعان ما يكتشف اللصُّ السابق أن زغلول هو لصٌّ حقيقي، فقد استغل هذا الأخير الشابَّ في

استرداد شيك بمبلغ كبير من عميل مُهم، وهذا التصرُّف لم نرَه في الرواية دائمًا هو من ابتكار كاتب السيناريو **مصطفى محرم**.

ويغيِّر زعتر اسمه إلى محمد زغلول.

الفلاش باك هنا وصف لنا كيف رفض الخال خِطبة سهام للطالب رفعت، فسافر إلى الخارج للعمل، وقد صوَّر الفيلم كيف تطورت علاقة سهام بزعتر؛ فهو الذي شاهدها في منزل الضابط، ثُم هو يراها يومًا في مكتب البريد بعد أن صارت له سيارة وامتلك الأموال، فراح يلتفُّ حولها، حتى أركبَها سيارته وبهرها، وتطورت علاقتها به.

الفيلم والرواية يعزفان على مسألة الصراع العلنيِّ الخفيِّ بين الضابط واللصِّ السابق، فهذا الأخير يعمل في تهريب البضائع من بورسعيد، ويستأجر محلًّا خاصًّا في سوق البضائع المهرَّبة، دون أن يسمِّيه، ففي أوائل الثمانينيات كان قد تغيَّر اسم السوق، لكنه جاء كما وصفه الكاتب في الرواية.

اهتمَّ الفيلم بعمل إضافات جديدة، من أبرزها ذلك الصراع الخفيُّ، ثُم العلني الذي تمَّ بين زعتر النوري وبين ولي نعمته زغلول، فقد بدأت المواجهة حين زار زغلول الضابط في مكتبه، وحدَّثه عن علاقة زعتر بابنة الأخت سهام. وقد أدَّى هذا إلى مواجهة بين الضابط واللصِّ السابق، فكشف زعتر له الوجه الحقيقيَّ لرجل الأعمال الذي يتظاهر بالتقوى.

ومن الإضافات أيضًا محاولة الضابط كشف حقيقة زغلول؛ فهو يكلِّف أحد أعوانه في إدارة التهريب بمراقبة زغلول، ثُم هما يشتركان في مطاردات سيارات تحمل زيوتًا مهرَّبة، ويتمُّ القبض على رجال زغلول الذي يتمكن من الخروج من المأزق باستخراج إذْن استيرادٍ بتاريخٍ سابق، فيتمُّ حفظ التحقيق، وعليه يتمُّ نقل محمد فوزي إلى أسيوط عقابًا له، وهو أمر أيضًا لم يحدُث في الرواية.

يعني هذا أن النصَّ الأدبيَّ لا يكفي قطُّ لعمل فيلم، بتفاصيله التي كتبها **مصطفى محرم**، ومنها تطوُّر العلاقة العاطفية بين زعتر وسهام؛ فهو يزورها في مكتب البريد، ويعرض خدماته، ويطلب من زميلتها توصيلها بالسيارة، ثُم تركب سهام، والمطاردات في طريق بورسعيد، واستخدام براميل الزيت التي تُلقى لعرقلة عربة الشُّرطة، ثُم استبدال الصندوق الذي يحتوي على المهرَّبات بصندوقٍ آخر، ولعلَّ المقدِّمة التي جاءت أثناء نزول العناوين قد جاءت إضافية، وذلك من خلال رصد الضابط لحركات زعتر، ثُم عملية النَّشل ودخول زعتر السجن.

ورغم هذا فإننا أمام أحد النصوص الأدبية التي تعتمد على الحوار، ويبدو من التقطيع والفصول القصيرة التركيز على شخصياتٍ بعينها، كأنما صارت عينا نجيب محفوظ سينمائية، بشكلٍ تلقائي، أو أنه يكتب نصًّا يصلح في الأساس أن يتحول إلى فيلم دون أن يتدخل فيه؛ فهو قد كتبه أقرب إلى النصِّ الأدبيِّ السينمائي؛ أيْ إنه قال كلمته الروائية سينمائيًّا على الأقل.

وكالة البلح

من الواضح أن كاتب السيناريو **مصطفى محرم** عندما قرأ الرواية القصيرة، أو الأقصوصة الطويلة، «**أهل الهوى**» قد وضعها جانبًا، وقرَّر أن يكتب عملًا مختلفًا بنسبة ٥٠٪؛ أيْ إنه التزم في فيلمه بأحداثٍ من الرواية القصيرة، ووضع من عندياته الكثير بما يتناسب مع الأدوار الجديدة التي تجسِّدها **نادية الجندي** في هذه المرحلة التي اتجهت فيها للتعامل مع الأدب، خاصةً بعض أعمال **نجيب محفوظ**، ومنها «**الخادمة**».

مصطفى محرم الذي التزم بنصوص المؤلِّف الأخرى، خاصةً «**أهل القمَّة**»، و«**الحب فوق هضبة الهرم**»، قام بكتابة فيلم تفصيليٍّ من أجل نادية الجندي في المقام الأول، فيلم فيه يلتفُّ الرجال حول امرأة قوية الحسِّ، شهوانية، قوية، تغلب الرجال وتهزمهم، وتسعى إلى امتلاكهم من خلال أموالها. والرواية التي نشرتها **جريدة «مايو»** في صفحتين كاملتين صدرتا في شهر مارس عام ١٩٨١م، صدرت فيما بعد في سلسلة روايات الهلال في نوفمبر عام ١٩٨٨م؛ أيْ عقب فوز محفوظ بجائزة نوبل بشهر واحد، وقام المؤلِّف بنفسه باختيار مجموعة من القصص القصيرة من أعماله السابقة **لمصطفى نبيل** رئيس تحرير السلسلة بناءً على طلب هذا الأخير، وعنوان الكتاب الصادر في ١٥ نوفمبر باسم «**أهل الهوى**»، وكانت هي العمل الوحيد من بين القصص المختارة، الذي تمَّ تحويله إلى فيلم قبل نشر المجموعة بستِّ سنوات، ولا شكَّ أن كاتب السيناريو كان يختار النصوص الأدبية المنشورة في الصحف ليحوِّلها إلى أفلام قبل أن تصدُر في كتب.

و«أهل الهوى» نصٌّ صعب القراءة، غير مباشر، قياسًا إلى «**أهل القمة**»، و«**الحب فوق هضبة الهرم**»، فالكاتب يخفي أسماء أبطاله، خاصةً **عبد الله** الذي فقد الذاكرة، فكان هذا هو الاسم الذي أطلقته عليه **نعمة الله**. والسطور الأولى تبدو غامضةً عندما يقول الكاتب: «من فوهة القبو دائمة الظلمة زحف على أربع، زحف في بطء وتخاذل المريض

المتهالك، مدَّ ذراعه إلى جدار بيت.» هذا الرجل، فاقد الذاكرة، دخل القبو عاريًا بعد أن هاجمه البعض، وفي الفقرة نفسها يقدِّم لنا الكاتب الشخصية المحورية، إنها نعمة الله الفنجري، تاجرة الخردة.

كاتب السيناريو استفاد من تاجرة الخردة هذه، وجعل فيلمه يدور في منطقة الخردة بوسط القاهرة، و«**وكالة البلح**» الذي دارت فيه أحداث فيلم «**الأسطى حسن**» عام ١٩٥٢م، وهناك نقاط تقارب بين المرأة في كلٍّ من الرواية والفيلم، بصرف النظر عن ثقافة كلٍّ منهما، ففي الفيلم هناك امرأة تلتقط الرجال المليئين بالخصوبة، حتى إذا امتصت عافية أيٍّ منهم لفظته لتأتي برجلٍ آخر، تكرر هذا أيضًا في «**شباب امرأة**»، وهكذا كانت نعمة الله، التي التقطت عبد الله فاقد الذاكرة، وضمته إلى عشيرتها، واستبدلت به عبدون الذي كان يومًا في فراشها، وقد بدا هذا واضحًا في الفيلم أكثر من النصِّ الأدبي.

في الفيلم هناك دائرة تلفُّ حول نفسها، مثل كل الدوائر التي دارت في حياة نعمة الله؛ أيْ إن ظهور عبد الله واختفاءه هو دائرة من دوائر أخرى من الرجال في حياتها، تمتصُّهم بعد أن تتزوجهم، ثُم ترمي بهم خارج جنتها الجنسية كي يدخل رجل جديد، مثل الشابِّ الذي غار منه عبد الله في نهاية النصِّ، وصعد إلى حياة نعمة الله.

أمَّا في الفيلم فإن الأمر اختلف، فقد وقعت نعمة الله في حبِّ زوجها الذي تخلَّى عن الجلباب، وصار من الأفندية، وأحبَّ فتاةً أخرى؛ ابنة أمجد بيه، وتزوَّجها، ويترك زوجته في دوَّامة نفسية رهيبة كي تطارده، وتحوَّلت الحدوتة إلى قصص قتل وجرائم، سوف نتوقف عندها.

النصُّ الأدبيُّ هو نصُّ عشقٍ مليء بالشبق، لرجل فحل وامرأة شرهة، وهناك قصة إشباع يعقبها ملل وهجران، وهناك شخصيات في الرواية تم استبدالها تمامًا؛ هما **رياض الدبش** القواد، **وحلومة الجحش** بائع الفول. حيث رأينا بديلًا عنهما رجلين يسعيان للتقرُّب من نعمة الله، ويحاولان الزواج منها، فتنتقي أحدهما للتخلُّص من عبد الله بعد أن صار من كبار التجار.

أمَّا الشخصيات الأساسية في الرواية، والتي تم إلغاؤها في الفيلم، فهناك **مخلوف زينهم** المريض في عيادة الطبيب النفسي **محسن زيان**، الذي يتردَّد عليه عبد الله، والذي أوصته نعمة الله أن يعلِّمه الخوف، وهو الرجل الذي فقد كل الصفات عدا القوة الجنسية، وذلك باعتبار أنه إذا تعلَّم الخوف فسوف تروضه وتسيطر عليه، كما ألغى الفيلم تمامًا شخصية **الشيخ جابر**، الذي طلبت منه المرأة أن يعلِّمه الدين ليتعلَّم أصول الصدق، فهي

«ترغب امتلاك الشابِّ وتخاف تمرده، وعلَّمتها حياتها أن القليل من الدين مفيد، أمَّا الكثير منه فينذر بالخطورة والغمِّ، وهي مرتاحة إلى نموِّ رغبته فيها، وعذابه الدفين بالتردُّد والحياء والخوف بعد أن وسع قلبه الرغبة والعبادة.»

هذه المعاني العظيمة ألغاها الفيلم من حساباته تمامًا، لقد وضع الكاتب رؤيته في امرأة شبقة، إذَن فالرجل الذي تمَّ العثور عليه عاريًا، وقد فقد ذاكرته، وصارت ذاكرته الجديدة هي نعمة الله، بأموالها وجسدها وبيتها الذي في داخل الورشة، قد تغيَّر معناه في الفيلم، فبعد أن انتبذت المرأة زوجها القديم وجعلته عاملًا لديها، وقد فقد الكثير من ذكائه وعقله، ظهر عبد الله، ولم يركز الفيلم طويلًا عند فقدان الذاكرة، وقد رأته المرأة فحلًا، فسعت إلى توظيفه عندها وسط شعور بالغيرة الشديدة، ومكائد من **عبدون** الذي كان مجرَّد متواجدٍ في النصِّ الأدبيِّ، أمَّا في الفيلم فقد كان تواجده واضحًا، وهو الذي قام بقتل نعمة الله بالخطأ في الفيلم حين أراد أن يطعن عبد الله بالبلطة.

في الرواية قامت المرأة بوضع خطَّتها لجذب الرجل إليها، سلَّمته لطبيبٍ نفسي، وشيخ، وبدا أشبه بالشخصية الأسطورية الألمانية **كاسبار هاوزر** الذي ظهر فجأةً، ثُم اختفى، وفي الرواية فإن مسألة الدين تصبح بالغة الأهمية عند الكاتب، ونعرف أن نعمة الله قد شاركت في بناء الزاوية (المسجد الصغير)، يقول للفتى: «سوف تستردُّ ماضيك يومًا ما، فطُهرك يدل على أنك منحدِرٌ من أصلٍ طيِّب.» وفي الفيلم تمَّ استبعاد كل هذا الجانب؛ فالشيخ يسأله أن يهجر الحارة في الحال، خوفًا على مصيره الذي آلَ إليه فعلًا.

وقد استغرق الأمر وقتًا غير قصير في النصِّ الأدبيِّ، إلى أن تمَّ تشكيل عبد الله، إلى أن تطلبه للإقامة معها في مسكنها، وهناك وصف للمكان مشابهٌ بين الفيلم والرواية، إنه «ثمة باب في الوكالة يُفتح على سُلَّم للمسكن تسلَّل منه ليلًا»، وهناك وصف ملء عبد الله عليها في مسكنها، فتهيِّئه لها، وتغيِّر له من سماته، «جاءه صوتها الليليُّ الرخيم فدخل، لم يرَ من الحجرة سواها وهي مستوية على كنبة».

في هذا الجزء من النصِّ الأدبيِّ تقول له: «منذ الساعة فأنت شريكي في البيت ووكيلي في الوكالة.»

في الرواية صار عبد الله «المعلم الشابَّ بجلبابه الأبيض ولاثته المزركشة»، وفي الفيلم ظلَّ عبد الله بالبنطال والقميص، وبعدما تحوَّل إلى الثراء صار يرتدي البدلة، ويكوي شعره، ويجيد الكلام، ويعرف كيف يعشق، وكيف يدير أعمال امرأته التي تزوَّجها، وتحوَّل إلى رجل أكثر قوةً منها، ويدخل المزادات، وتمكن من الإفلات من براثنها، كي يتعرَّف على امرأةٍ أخرى بكرٍ بريئة، وأيضًا طمعًا في مكانة والدها أمجد بيه.

أشرنا أن الفيلم أعطى لشخصية عبدون «**محمود عبد العزيز**» مساحة أوسع؛ فهو حزين على ما فاته، ولكنه لم يحاول استعادته، فهو رثُّ الملابس، يتطلع لصورة نعمة الله التي يحتفظ بها، وهو يتجرَّع الخمر.

قبل نزول العناوين في الفيلم، نرى ممرًّا مظلمًا، وفخًّا ينصب لشابٍّ يمرُّ في الممر، ويتمُّ تجريد الشابِّ من كل ما يمتلكه حتى الثياب من قِبل بعض الشباب، ويُترك في الممرِّ المظلم شِبه عارٍ، وهو ينزف، ثُم تنزل العناوين، لا يتقدَّم أحد لمساعدته سوى الشيخ حسن الذي يحمله لعيادة الطبيب، ويقوم الشيخ بالدعاء إلى الله للانتقام من سبب الأمر، إنها نعمة الله.

في الفيلم هناك مشاهد تعبِّر عن جبروت نعمة الله، التي تتسبَّب في إفلاس أحد تجار الخردة، كما أنها تحسم المنافسة الشديدة بين المعلم حلومة الجحش، **والمعلم رياض**، وتفوز بالمزاد. وفي الرواية يخبرنا الكاتب على لسانها «أنا سليلة فتوَّات، كما كان أول زوج لي فتوَّة، فنشأت قوية، ولكني كنت يومًا وما زلت ذكية، فسلَّمت بانتهاء عصر الفتونة، غير أنه لا غنى عن القوة والذكاء.» وهذه الجملة لم ترِد في الفيلم، إلا أنها تردِّد عقب كل فوزٍ تحقِّقه: «أنا نعمة الله والأجر على الله.»

نعمة الله هي نوع من «**شهد الملكة**» كما سنرى، يحاول كل رجل امتلاكها، فيتساقطون إلا رجلًا واحدًا يمتلكها، ويرقد فوق فراشها، فهي تلعب بعواطف الرجال، تملك الثروة والجمال، وفي الفيلم زادت مساحة تواجد حلومة الجحش، الذي يهدِّدها بكشف سرِّ علاقتها **بأمجد بك**، وفي الحفل الذي تذهب به مع عبد الله، تحذِّره ألا يخبر أحدًا أنه زوجها، كي يمكنها عقد الصفقات، لقد علَّمته أسرار الصفقات، وعندما يحاول رياض أن يبتزَّها تدفع عبدون كي يقتله.

يخلو النصُّ الأدبيُّ تمامًا من القتل وأجواء المنافسة، ويبقى نصًّا لقصة حبٍّ عابرة، مليئة بالفلسفة، فقد خرج عبد الله في الرواية من البيت في مشهد رومانسي، على مرأى أهل الوكالة، «تتابعه الأعين من النوافذ والدكاكين والطريق، شيَّعته نظرات متضاربة من الحياد والشماتة والكراهية والسرور والحزن، واصل المسير حتى غيبة المنعطف الأخير عن الحارة إلى الأبد.»

أمَّا خروج عبد الله في الفيلم فقد كان نوعًا من التمرُّد على زوجته، ونكران الجميل لها تمامًا، ومحاولة الصعود الاجتماعي، حيث يتعرَّف بابنة سيد السوق، أمجد، ويتزوجها ويتمكن من أن يكون تاجرًا مستقلًّا بالفعل.

الصفات التي وصف بها محفوظ بطله وهو يخرج من الوكالة، انطبقت على نعمة الله وهي تبكي فراق حبيبها، تذهب إلى المشايخ، وتذهب إليه في عمله، تأكلها اللوعة وتعتصرها تمامًا، لكنها لن تتمكن من استعادته إلا إذا دبَّرت خطَّة لقتل حميه. وبفقدان أمجد بيه تنهار الجدران الموثوق فيها من حوله، ويكون عبد الله لقمةً سائغة؛ أن يفقد ثروته في إحدى الصفقات، فيعود إليها بملابسه القديمة الرثَّة التي جاء بها إلى الوكالة، وتتلذذ بتعذيبه، وفي فراشها وهو يغازلها ينجح في أن يجعلها تعترف بمقتل أمجد بك، لنكتشف أننا أمام عملية بوليسية؛ حيث ستدخل الشُّرطة ويتمُّ القبض عليها، ويحدُث ما سبقت الإشارة إليه.

كتب **حليم ذكري مليكة** في نشرة **نادي سينما القاهرة** «١٣ / ١٢ / ١٩٨٢م» أن النهاية التقليدية تؤكد أن النشر لا فائدة منه، والخير له النصر النهائي، والبطلة ليست الوحيدة التي تموت في آخر الفيلم، بل سبقها حلومة الجحش بعد أن انفجرت فيه قنبلة زمنية، قام بوضعها رياض الدبش ضمن مخلَّفات الحديد الخردة، وأيضًا رياض الدبش نفسه الذي ألقاه عبدون من فوق جبل المقطم، وكذلك أمجد بيه الذي وُجد مقتولًا في مكتبه، وإمام الجامع الذي وُجد مقتولًا في القبو، وكل حوادث القتل هذه كانت بإيعازٍ من المعلمة نعمة الله.

كل حوادث القتل هذه ابتدعها كاتب السيناريو، أمَّا القصة الرومانسية في الرواية، فإن نعمة الله ظلت امرأة شبقة، لا تعشق، ولكنها تتزوج. هي «امرأة تثير عواطف شتَّى متناقضة؛ تلهم الحبَّ والطُّمأنينة والخوف والشك، يراها في الوكالة شخصًا آخر، يرى رجلًا قويًّا ومثالًا للحزم والعنف أيضًا، لا تقارب بينه وبين الأنثى التي تبهر الليالي في المسكن الناعم.»

وكعادة كل علاقة؛ فالعلاقة تتغير عندما تتلقَّى منه أول إهانة، عندما يبلغها أنه بدأ يشعر نحوها بالاغتراب، وتبدأ تحدِّثه في حدَّة، وتقول: «ستعرف مجهول حياتك ذات يوم، وسوف تندم.»

هو الذي تغيَّر، «التغيُّر ينبثق منه، من أعماقه، ففتر حماسه لمجلس الليل»، وتمنَّى لو كان له أصحاب يسامرهم في المقهى، وبدا الفتور شغله الشاغل، فنسي كل مأساة إلا مأساة الحُب، وقد انتقل هذا الإحساس إليها، وهو يستشير الطبيب والشيخ في أمره، وأحسَّ كلٌّ منهما بالاغتراب، وصارت تبتعد عنه، «كاد ينكر تواجدهما معًا تحت سقفه»، ومثلما بدأت علاقتهما ببطء، انتهت أيضًا بنفس البطء، لم يتشاجرا، ولم تدخل امرأة حياته، وصار

الطبيب محسن الذي قال له: «الجميع مصمِّمون على تكرار الأخطاء حتى ولو لم يداخلهم أدنى شكٍّ في النهاية، يستوي في ذلكم مَن فقد ذاكرته ومَن لم يفقدها.»

وكما أشرنا فإن تواجد **الشيخ كافور والطبيب محسن** في الفيلم كان هامشيًّا، وهو أقرب إلى عدم الوجود، وفي الرواية جالست نعمة الله شابًّا كي تبدأ تجربتها الجديدة، الشابُّ في عزِّ أبَّهة الشباب، وهو غير موجود في الفيلم، ويسبِّب ذلك فرحةً وشماتةً في عيون عبدون ورياض الدبش، وحلومة «فطالع السخرية مجسَّدة»، وهو يخبر نعمة الله أن حديثها مع الشابِّ قتله، وذلك رغم الفتور الذي اعتراه، فتردِّد عليه بكل ثقة «الحقُّ إنك انتهيت.»

لكن عندما حزم حقيبته ورحل لم تعرف أن الشابَّ الذي جالسته قد جاء ليحلَّ محلَّه، لكن لا شكَّ أن نعمة الله سوف تبحث عن رجل جديد تعيش معه نفس القصة، كي يرحل بعد وقتٍ طال أم قصر. ومن هنا تأتي المعاني في الرواية التي كادت أن تتلاشى في فيلم اعتمد على الحركة والمؤامرات، وانتهى بامرأة منهزمة في الحُبِّ، يمكنها أن تفعل أيَّ شيء من أجل استعادة رجلها الذي تمرَّد عليها وخرج عن دائرتها في «**وكالة البلح**».

أيوب

تميل السينما دائمًا أن تبدأ الحكايات من أولها، خاصةً السينما التي جاءت في الثمانينيَّات، حيث إن العودة إلى الماضي من خلال اعترافات أو ذكريات صارت مسألة قديمة في المقام الأول. وبالنسبة للرواية القصيرة «**أيوب**» فإن رجل الأعمال **عبد الحميد السكري** مُصاب بالشلل، منذ السطر الأول، أمَّا الفيلم فقد روى كيف عاد هذا الرجل من الخارج إلى مقرِّ شركته الرئيسة بالجيزة، وقد امتلأ بنشوة الكسب والربح وتحقيق الثروات الطيبة، فصار ينهر هذا ويوبخ ذاك، وبدا في قمَّته كطاغية، ولذا فهو يندهش ويُصدم عندما يناقشه أحد الموظفين الذي يعملون معه في أمر، كان عليه أن يطيع ولا يراجع، فأرغى المليونير وأزبد، ونهر الموظف، وزادت درجة انفعاله حتى إذا ركب المصعد أصابته حالة من الشلل، فإذا تمَّ فتح المصعد مرَّةً أخرى، كي يخرج منه، كان عبد الحميد السكري قد أُصيب بالشلل، وسرعان ما تسود حالة الطوارئ في الشركة، وفي منزله، ويأتي الناس للزيارة، وتبدأ هنا مرحلة النصِّ الأدبيِّ.

فيما بعد ذلك يتقارب النصُّ الأدبيُّ والفيلم الذي كتبه **محسن زايد** بشكلٍ واضح؛ حيث تبدأ الرواية بالمليونير يتحدث بلسانه في نصٍّ من النصوص النادرة التي تدور عادةً على لسان الراوي، الذي يحكي ما يراه هو، أيْ إن هذا النوع من الحكْي ضيِّق الأفق؛ فالراوي يتكلم فقط عما يراه أو يسمعه، وليس ما يدور وراء الجدران أو في مكانٍ آخر، وذلك خلافًا للنصوص المكتوبة على لسان المؤلِّف الذي يبدو كأنه القدر، يعرف المصائر، ويرى كل شيء من كافَّة الزوايا.

عبد الحميد السكري يرى الدنيا من زاوية واحدة، رجل مشلول، عرف الحيوية والحركة، ولفَّ بلدان العالم، وكوَّن الثروات، والتقى بالمشاهير والكبار، يقول: إنه الآن موجود في سجن بلا قضبان، وبلا ذنبٍ أيضًا، وعلى هذا الرجل المشلول أن يحمل جسده

بعد أن حمله خمسين عامًا؛ أيْ إن السكري في سنِّ الخمسين، ويروي الرجل ما ردَّده طبيب الأُسرة **صبري حسونة**: «لا مجال للخداع، سيطول بك الرُّقاد، الكورتيزون فعَّال، ولكنه لا يخلق المعجزات.»

والصفحة الأولى من الرواية تصوِّر العالم الضيِّق الذي صار الرجل يراه، حتى وإن ازدحم كثيرًا بالزوار: «لست أسير حجرة فحسب، الحقيقة أنني أسير الفِراش، حتى الحمام أُحمل إليه كطفل!» وفي الفيلم فإن المُشاهد رأى هذا الرجل في الحالتين؛ في عنفوانه وقمَّة شهوته مع السلطة والمال، ثُم قمَّة انهياره وهو واقع فوق أرضية المصعد، لكن الفيلم لم يصوِّر السكري الذي قال: «حتى الحمام أُحمل إليه كطفل!» وفي السطور الأولى فسَّر **نجيب محفوظ** اسم النصِّ الأدبيِّ، وهو أمر لم يفسره الفيلم قطُّ، وقد قرأت مقالاتٍ مضحكة فسَّرت الاسم بقصديات غير حقيقية؛ حيث قال السكري: «عليك أن تتزوج من الصبر.» أيْ إن هذا التحوُّل من الصحَّة إلى بلاء المرض هو من سمات «أيوب»، رغم أن أيوب النصِّ التوراتيِّ فقد زوجته وصحته وماله، فإن السكري ظلَّ في الفيلم والرواية على قوَّته، لا تتركه زوجته **أفكار** قط، وكذلك ابنته **نبيلة**، أمَّا ابنه **رفيق**، الذي يكاد يشبهه في مسيرته الاقتصادية، فقد انشغل عن أبيه بمهامٍّ وظيفته الجديدة، بل إن هذا الأيوب العصري قد امتلأ بيته دومًا بالزوار، فهو محاطٌ، كما يروى، بالأطباء من الداخل والخارج، أمَّا أيوب التوراة فلم يجد طبيبًا واحدًا يعوده.

ولعلَّه من الخروج عن الموضوع، وهو المقارنة بين النصِّ الأدبيِّ والسينمائيِّ، أن أحد النقاد كتب أن المقصود بأيوب هو الطبيب الصديق **جلال أبو السعود «فؤاد المهندس»**، الذي صبر على صديقه المريض حتى نجح في إشفائه.

الصفحة الأولى من الرواية وصف فيها المريض حالته بصدقٍ شديد، وعباراتٍ موجزة، وهو يردِّد أن الصدمة شديدة تدهم النفس بعنفها وقسوتها ولا مبالاتها، ثُم يتساءل عدَّة تساؤلات تبدأ بأين! دون أن يحصل على الإجابة.

ليست هناك عودة طويلة إلى الوراء، مثلما حدث في الفيلم، رغم أنه بدأ قبل إصابة السكري بالصدمة والشلل، فهو في أثناء جلسته الطويلة يتذكر كيف بدأ فقيرًا، وكيف كانت زوجته أفكار امرأةً بدائية، شعبية، وقد صعد عبد الحميد اقتصاديًّا عن طريق رجل يسمونه الباشا، وفي هذا الرجوع إلى الماضي، نعرف أن عبد الحميد بدأ موظفًا وطنيًّا شريفًا، دفع ثمن وطنيته وشرفه؛ حيث فصلوه عن العمل، ولفَّقوا له تهمة الرشوة، ومن هنا انطلق

بسرعة نحو الهاوية، فتعامل مع فاضل وغيره من تجار الصفقات المريبة، تخلَّى عن كرامته، ودخل عالم رجال الأعمال، وصار مليونيرًا.

حسب الفيلم فإن عبد الحميد السكري حقَّق ثروة تُقدَّر بثلاثين مليونًا من الجنيهات خلال عشر سنوات.

لكن مع سقوط الرجل مريضًا، تساوت الحكاية بين النصِّ الأدبيِّ والسينمائي؛ لذا أحسن نجيب محفوظ أن يجعله يروي الرواية بلسانه، فليس هناك شخص يعبِّر عن مثل هذه المحنة سوى صاحبها، وهو يقول عن نفسه: «الكلمة اللطيفة ممَّن تحبُّ مثل الكورتيزون، وأنجع.» وفي النصِّ الأدبيِّ تتردَّد كلمة الصبر، والمحنة التي يمرُّ بها المرضى وتستلزم الصبر.

المكان في الفيلم محدود، لم يخرج غالبًا عن الشركة، وأيضًا بيت عبد الحميد السكري، أمَّا الرواية فإن المكان هو غالبًا القصر الواسع الذي يعيش فيه عبد الحميد في جاردن سيتي، وهو يصف كيف جاء إليه المقاولون وتجار الجملة والموزِّعون، وأصحاب مكاتب الاستيراد والتصدير، وبعض المسئولين، «كنت محورًا دائرًا لكونٍ هائل، فأمسيت مركزه الجامد ولو إلى حين»، وقد وصف المؤلِّف حالة شخص مشلول يزوره الأصحَّاء، يكذبون عليه أو يواسونه، ويقارن نفسه بما حدث لأشخاص آخرين طال بهم الرُّقاد، ربما حتى النهاية. إنها الوحدة بلا صديق.

وقد استفاض السكري في وصف حالته المرضية، وقد امتلأ الفصل «٣» برؤًى عميقةٍ تصيب البشر عادةً في مثل هذه الحالات «وحدي أكثر ساعات النهار والليل، أسمع، أشاهد، أقرأ، أتصبَّر، متى تشملني العادة بسحرها العطوف؟»

أمَّا الفيلم فإنه اختار أن يخرج إلى أماكن وقصص جانبية، خاصةً قصة الحُبِّ التي تربط بين الابنة نبيلة وزميلها «**سامح الصريطي**» الذي تقدَّم لخِطبتها فرفضته الأمُّ بشكلٍ جذري، وفي هذا الرفض بدا مدى التحوُّل الذي حدث؛ فالزوجة أفكار صارت أقوى شخصية، لكن قيام الزوج بشخطة وحيدة تعيدها إلى حظيرتها القديمة.

وفي الرواية كان الأب يرقب ابنه في منصبه الجديد، كمسئول ثانٍ عن الشركات، إلا أنه كان ينصحه ويرقبه، ويقول له أحيانًا: «تمتَّع بحياتك، ولكن أكره أن يبدِّد السَّفه ما يجمعه العرق والمغامرة.» ومثل هذه النصائح لم يقُلها الأب لرفيق في الفيلم، إلا أن الفيلم توقَّف طويلًا عند رفض الابنة نبيلة أيَّ عريس يتقدم لها، إنها في العشرين من العمر. وفي الفصل «٥» حكى عبد الحميد أنه تزوج امرأته، وهي في المرحلة الثانوية، وقد اهتم الفيلم

بهذه المرحلة من خلال مشاهد فلاش باك كما أشرنا، مخلصة مدبِّرة ممَّن خُلقن ليسندن الرجال. المرأة الجديدة من صنع يدي، العصرية المولعة بالأضواء والاقتناء والقمار، أردت أن أجعل منها امرأةً ثانية، فأفلتت من يدي، وخلقت من نفسها امرأة ثالثة.

وقد وجد السيناريو والنصُّ الأدبيُّ في شخصية الدكتور **جلال أبو السعود** معادلًا رائعًا للحالة البائسة، اليائسة، التي وجد فيها السكري نفسه، فالرجل المحبوس داخل جسده الثقيل، يأتي إليه زائر من الماضي في مثل سنه (٥٠ عامًا)، مليء بالحيوية ويفيض بالأمل، وقد أجاد الفيلم وهو يختار فؤاد المهندس لتجسيد هذه الشخصية. كانا زميلي الشباب كنا زميلين في الأوليَّة، والإعدادية، والثانوية. دخل الطب ودخلت التجارة. كنا نذاكر معًا رغم اختلاف دراستنا، جمعتنا صداقة وأفكار، وقد ظهر الدكتور جلال في حياة صديقه عندما علم بمرضه من طبيبه المُعالج صبري حسونة، لكن في الفيلم جاء عندما قرأ في الصحف.

وفي الفيلم يبدو الدكتور جلال متدفقًا بالحيوية والرغبة، أمَّا في الرواية فهو أكثر حنكة. هو رجل متزوج وله ثلاث بنات، وفي النصِّ الأدبيِّ فإن مشاعر باردةً تتولدُ بين أفكار وزوجة الدكتور جلال، أمَّا في الفيلم فهذه الزوجة أُلغي دورها.

ودكتور جلال رجل آمَن أن الثقافة يجب أن تستمرَّ كمُعينٍ دائمٍ للإنسانية الحقَّة، وهو رجل ثراؤه في قناعاته، يرى أن العمل ضروري، لكنه ليس الهدف، والحديث الذي يدور بين الصديقين في الفصل «٦» ليس له مثيل في الفيلم، خاصةً الحوار الذي يدور بين جلال، والابن رفيق، ففي فقرة حوارية طويلة يقول أن تاريخ الحضارة هو تاريخ العمل، لكنه أيضًا تاريخ التحرُّر من العمل درجةً بعد درجة.

وهذه الفقرة طويلة، مليئة بالرؤية الخاصة للدكتور، وتتبعها فقرات أخرى تكمل المعاني نفسها «هدف آلاف الملايين يجب أن يكون واحدًا.» ويبدو من هذا الحديث الفجوة الواضحة بين جيل الأب وجيل الابن، أو على الأحرى بين مَن اتجه إلى المال، ومَن اعتنق الفكر.

هذه الزيارة تركت وراءها رجَّة، ولم تشعر أفكار بالارتياح لهذا الزائر المفاجئ، بينما شعرت الابنة أنه شخص جديد ومثير، أمَّا رفيق فيراه «شيوعيًّا وحاقدًا»؛ أيْ إن الدكتور جلال المُفعم بالحركة والحيوية، لم يكن موجودًا بالشكل نفسه في الرواية، ويقول السكري أنه استعاد أقوال صديقه، وأدام التفكير فيها حين خلت حجرته إلا منه «متى أنسى الكدر لأكتشف المتعة المتاحة؟ متى أسمع الأغنية فلا أسهو عن شيءٍ من إيقاعاتها؟»

وقد صار جلال هو البطل الثاني في القسم الأخير من الفيلم والرواية، وعندما جاء مرةً أخرى دار حوارٌ فكريٌّ بين الرجلين، حيث يقول جلال: «الحرية وهمٌ يتراءى لخيال الإنسان العاديِّ، وهو إنسانٌ ميكانيكيٌّ في أغلب الأحوال.» وقد وضع نجيب محفوظ فلسفته في الفصل «٧»، وهذا النوع من الحوار لا تتقبَّله السينما المصرية عادةً، وهذا الفصل مليء بالفقرات الطويلة المزخمة بأفكارٍ مثل: «الدواء تحرير من المرض، العلم تحرير من الجهل، الطيارة تحرير من الجاذبية، السرعة تحرير من الزمن، كذلك المذاهب؛ فالدين تحرير للروح، الإقطاع كان تحريرًا من الفوضى، الرأسماليَّة كانت تحريرًا من الإقطاع، الاشتراكيَّة تحرير من الليبراليَّة، معركة مستمرة بلا نهاية.» لقد صار جلال سببًا لشفاء وسعادة المريض اليائس، وهذا الرجل يتكلم في الرواية عن الموت، وهو مفعمٌ بالحياة في الفيلم، وقد دفعه في الفيلم والرواية إلى أن يكتب يومياته، ووجد جلال عنديات صديقه أنه كتب بعض الانطباعات، وبدأ يدرِّبه على تربية الإرادة.

وكما أشرنا فالنصُّ الأدبيُّ أكثر سكونًا، مليء بالتأمُّل والتحوُّل، أمَّا في الفيلم فهو يموج بتحولات الأشخاص، بدءًا من السكري، ثُم زوجته، لقد كتب عبد الحميد السكري يومياته، وفي الفصل «١١» يحكي السكري عن ماضيه، كأن الرجل صار مدونة يسمع رحلة زميله، وذلك من خلال الحوار الذي برع فيه المؤلِّف في تلك المرحلة، حيث تحولت اليوميات إلى مذكِّرات «وأثنى جلال على منهجي، ووصفه بأنه منهجٌ تسلُّليٌّ ذو أثر فعَّال من التكرار والصبر والإصرار حيال ضجر الآخرين.»

اعترف السكري أنه كان متزوجًا من امرأة طُلِّقت وغادرت البلاد، أمَّا اعترافات السكري في الفيلم فقد طالت رجال سياسة واقتصاد، وقد ابتدع السيناريو شخصية صاحب المطبعة، قريب الزوجة، الذي يتحمس لنشر هذه المذكِّرات، لما فيها من أحداثٍ مثيرة، وقد أعطى هذا الأمر حيوية للنصِّ السينمائيِّ، فقد حاول بعض ممَّن سوف تفضحهم المذكِّرات أن يوقفوا ظهورها إلى النور، فأنذروا صاحب المطبعة، ثُم أحرقوا له المطبعة، وأرسلوا مَن يسرق المذكِّرات من بيت السكري، وفي الفيلم حاول الرجل أن يدافع عن نفسه، وجرى وراء مَن هاجموا بيته، فوجد نفسه يتحرك بشكلٍ طبيعيٍّ، ويرمي شلله وعجزه، وعندما جاءت الزوجة والابن كانت الدهشة، لقد آمن السكري في الفيلم أن الإنسان إرادة، ومَن يجد إرادته يجد نفسه.

إذَن فالفيلم له بُعده السياسي والعدائي، هناك خصوم كثيرون سترِد أسماؤهم في المذكِّرات، ويجب التخلص منها، وفي النصِّ الأدبيِّ فإن القوة دبَّت في جسد المريض، حين

صحا من النوم وهو شديد القلق، ورأى شبحًا وسط الظلمة الكثيفة، إنه مريض خائف، يحاول أن يضغط على الجرس، وقد ضاعف العجز من خوفه، ولما طال الانتظار تسلَّلت يده الأخرى نحو زرِّ الأباجورة، ويبدو له أن هناك شبحًا، بل أكثر، إنهم أربعة وسط الظلام، ثُم هاجموه بقوة، لكنه استمدَّ من اليأس قوة، راح يتلقى اللكمات، فازداد العنف، وبلغت رغبته في الحياة ذروتها، فازدادت حدَّة القتال. وقد وصف الكاتب هذه المعرفة بتفاصيل واضحة، يكاد يُخيَّل للقارئ أنه كابوس، لكنها كانت كابوسًا في النصِّ الأدبيِّ، واقعًا في النصِّ السينمائيِّ، لقد شُفي الرجل.

في الفصل «١٥» شُفي الرجل تمامًا، ويدور حوار بين السكري وجلال والطبيب صبري حسونة، يقول السكري: «طالما قنع إيماني بالقشور، وأريد أن أعيد النظر في موقفي.» أمَّا في الفيلم فإن الصحَّة التي استردَّها الرجل جعلته أكثر نقاءً وتطهرًا، يزداد إصرارًا على نشر مذكِّراته كنوع حقيقي من التطهُّر والتوبة، فيزداد العداء من حوله، فيطاردونه إلى أن ينتهي الفيلم بطلقات الرَّصاص تنطلق من مكانٍ غير بعيد، من أعلى على أكثر تقدير، وتتطاير المذكِّرات في نهايةٍ مفتوحةٍ فهمها البعض على أن السكري قد مات، والبعض الآخر رأى أنه لم يمُت.

الخادمة

لم تصلح القصص القصيرة التي كتبها **نجيب محفوظ** في صفحات قليلة أن تتحول إلى أفلام، ورغم ذلك فإن كتَّاب السيناريو الذين كتبوا أفلامًا مأخوذة عن هذه القصص قد اقتبسوا فقط من هذه الأعمال اسم الكاتب، ليكون على قمَّة طاقم الفيلم، دون أن تكون هناك أيُّ علاقة بالمرَّة بين هذه الأفلام والقصص المأخوذة عنها.

لذا ففي الكثير من هذه الحالات فإنه تمَّت كتابة قصص أفلام مختلفة تمامًا، ليست لها أيُّ علاقة بالنصِّ الأدبيِّ، وقد بدا نجيب محفوظ دومًا سلبيًّا في هذا الشأن، ولم يحاول مراجعة كتَّاب السيناريو، وفي الروايات المأخوذة عنها أفلام فإن التغيُّرات كانت قليلة، أمَّا القصص القصيرة فلم تكن بين أيٍّ منها علاقة، وبين الأفلام المأخوذة عنها، مثل رواية «**المرايا**» التي قِيل إنه أُخذت شخصية منها، ليتمَّ نقلها لفيلم «**أميرة حبي أنا**»، وفي الحقيقة فلا توجد علاقة قطُّ، بين النصِّ الأدبيِّ والروائيِّ، لكن السيناريست **ممدوح الليثي** فعل ذلك، وقد كرَّر الأمر نفسه في فيلمه «**المذنبون**» عام ١٩٧٧م، أمَّا **أحمد صالح** فقد اقتبس فقط اسم أقصوصة قصيرة باسم «**الشريدة**» من مجموعة «همس الجنون»، ولم تكُن هناك أيُّ علاقة بين الأقصوصة وموضوع الفيلم، وتجلَّت الظاهرة في فيلم «**الخادمة**» **لأشرف فهمي** عام ١٩٨٤م، المأخوذ عن أقصوصة باسم «**زيارة**» ضمن مجموعة «**خمارة القط الأسود**»، وحدث الشيء نفسه عام ١٩٩١م من خلال فيلم «**نور العيون**»، إخراج **حسين كمال**. وسوف نتوقف عند هذه الأفلام، رغم أنه لا توجد علاقة مقارنة بين الطرفين، وإن كنا سنتخذ نموذجًا لا يمكن أن يحتذى به، وهو فيلم «**الخادمة**».

تدور الأقصوصة حول سيدة عجوز تُدعى **عيون**، راقدة على الفِراش بلا حول، عاجزة تمامًا عن أيِّ حركة جدَّية عدا حركة الجفنين والعينين، أو رفع اليد إلى مستوى الصدر

من حينٍ لآخر، هذه المرأة متوسطة الحال، مات زوجها وابنها قبل عامين، على فترتين متقاربتين، وهي مريضة، لا أحد يعولها سوى الخادمة **عدلية** التي صارت هي سيدة البيت الحقيقية بما لها من القدرة على الحركة، وهذه الخادمة ليست صغيرة السنِّ أو شابَّة، وهي تعمل في البيت منذ سنواتٍ طويلة، ولا يمكن الاستغناء عنها، كما أنها قوية الشخصية في سلوكها، هي تؤدي عملها، لكنها لا تتصرَّف كخادمة، طعامها لذيذ، لها ابنة متزوجة وشقيَّة مع زوجها، ولهذه المرأة بعض الأقارب الذين ليس لديهم متسع من الوقت للاعتناء بها أو زيارتها، وهذه العلاقة تولِّد الوسوسة لدى عيون، فمن وقتٍ وآخر، تأتي الخادمة لتبلغها أن شخصًا ما جاء للزيارة، السباك جاء لإصلاح الصنبور أو الماسورة، ثُم انصرف بالطبع دون أن تراه السيدة، وفي بعض الأحيان يأتي أبناء الأخت، لكن الزيارة المُهمَّة جاءت من **الشيخ طه**، الرجل العجوز الضرير الذي لم ترَه منذ سنوات، والذي كان حاضرًا على زفافها، تحدِّثه عن وحدتها، وتتمنَّى أن يزورها بقدر ما يستطيع، تحدِّثه عن مشاعر القلق التي تنتابها في هذه الفترة، يحدِّثها أن المؤمن لا يعرف الخوف ولا القلق ولا اليأس قلبه، فتردُّ: «إني مؤمنة، ولكني طريحة الفراش، وتحت رحمة عدلية.»

ويطول الحوار بين المرأة والرجل حول أن عدلية تسيطر على البيت؛ مما يذكِّرنا باستلاب السيد من خلال خادمة في فيلم «**الخادم**»، إخراج **جوزيف لوزي** عام ١٩٦٣م، تطالبه أن يدبِّر لها خادمة بديلة، فيعدها أن يرسل لها ابنته المطلَّقة، وبعد أن يغادر تطلب السيدة من الخادمة أن تستقبل الشيخ طه بلطفٍ وإنسانية إذا عاد، في البداية تُبدي عدلية تأففًا من قذارة الرجل، والقمل الذي على جُبَّته، ثُم إذا بالخادمة تغيِّر طريقة الحديث في المرَّة التالية، تسألها مَن يكون الشيخ طه، ويدور الحوار ساخنًا؛ فالسيدة متأكدة أن الشيخ طه كان موجودًا اليوم في البيت، والخادمة مُصرَّة أنه لم يأتِ أحد اليوم، وتقسم برأس ابنتها «اسم الله على عقلك يا ستي.» مما يزيد من حدَّة غضب السيدة، وتصرُّ كلٌّ منهما على موقفها إلى أن تقول عدلية بضراعة: «سأنفِّذ مشيئتك على العين والرأس.»

وتتزايد سخونة الحوار لدرجة أن السيدة تطرد خادمتها، في ألف مليون داهية «تراجعت عدلية خطوات، ركبها الذعر حتى زعزع جذور عقلها، استدارت وهي تتلفَّت، ثُم اندفعت كريح هوجاء وهي تصرخ بأعلى صوتها.»

هذا هو ملخص القصة القصيرة، وهذا النوع من القصص المحيِّر للقارئ بمصائر أبطاله، كتبه في النصف الثاني من ستينيَّات القرن العشرين، مثل أقصوصة «**سائق القطار**» التي أصاب فيها الجنون سائق قطار، فأغلق على نفسه المقصورة، وانطلق إلى

مجهول، وهذه الأقصوصة تحولت إلى فيلم «**القطار**»، وقد نشرت الأخبار أثناء عمل الفيلم أنه عن قصة محفوظ، لكن لأسبابٍ خاصة بتسويق الفيلم فقد تمَّ حذف اسم الكاتب تمامًا، وفي إحدى الندوات أنكر المُخرج **أحمد فؤاد** تمامًا أيَّ علاقة بين فيلمه والقصة القصيرة، ولم يكن لمحفوظ أيُّ ردِّ فعل إزاء هذا الحدث، رغم أن الفكرة الرئيسة في الفيلم أن سائق القطار قد تشاجر مع زميله بسبب خيانة زوجته، وبعد موتها انطلق القطار إلى مجهول.

ليست هناك بين السيناريو الذي كتبه **مصطفى محرم** وبين فيلم «**الخادمة**» أيُّ علاقة؛ فالخادمة عند محفوظ تسكن داخل صاحبة البيت، تسطير عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها، والمرأة هنا بلا أطفال؛ أيْ إن الخادمة صارت أقرب إلى السيدة، وأصاب السيدة الجنون، أو لعلَّ الخادمة تحاول أن توحي للمرأة أن الشيخ طه هو من بنات خيالها.

يدع الكاتب لقارئه أن يتخيل النهاية أو الموقف، وأن يتساءل دومًا عن الحقيقة على طريقة أبطال مسرحيات **بيراندييللو**، خاصة «**حسب تقديرك**»، لكن السيناريو المأخوذ عن الأقصوصة يبدو عملًا آخر مختلفًا، عدا فكرة أن الخادمة **فردوس** تسيطر على المنزل بشرورها وجرائمها، وكما نرى هنا فإن كل الأسماء قد تغيَّرت، وأيضًا الحوادث، ابتداءً بالخادمة وأيضًا السيدة **حكمت هانم**.

نحن هنا لسنا أمام مقارنة بين النصِّ الأدبيِّ وبين الفيلم السينمائي، لنعرف لماذا تمَّ حذفه من أماكن وشخصيات وحوارات، وماذا أضافه الفيلم، ولا حتى الفارق في الفكر والأطروحات السياسية بين ما كتبه نجيب محفوظ، وكاتب السيناريو. وكل ما علينا أن نقوم بحكْي أو اختصار باسم النصِّ الأدبيِّ، وجاء مصطفى محرم وغيَّر الاسم، مثلما سيفعل مع «**الجوع**»، و«**وصمة عار**»، ثُم توقَّف عند سيدة عجوز مريضة، وخادمة تسيطر على البيت، ولأنه يكتب سيناريو خاصًّا **بنادية الجندي**، فإنه يصوغ النصَّ من أجل أن يتسق والأفلام التي تقوم ببطولتها حول المرأة الفقيرة الشريرة التي تعرف الصعود الاجتماعي السهل، فتزداد شرورها، وتحاول امتصاص المزيد من الأموال، لتظلَّ في المكانة الاجتماعية نفسها، وهو الشيء نفسه الذي وجد فيه مصطفى محرم ضالَّته في فيلمه «**شهد الملكة**».

الفيلم باختصار أن فردوس امرأة بلا قلب، تخون زوجها العجوز الذي يدخل عليها وهي في الفِراش مع عشيقها أبو سريع، فهي لا تتوانى أن تخنق زوجها عن طريق الوسادة، ثُم تسرب عشيقها، وما تلبث أن تصرخ أن زوجها قد مات، وقد أفلتت من العقاب.

بعد نزول العناوين نتعرف على حكمت هانم التي تعيش مع ابنها المدلَّل الوحيد **علاء**، لقد مات زوجها، ونجحت في تربية ابنها وإدارة أملاكها وشركاتها، وتطلب من الحاج **فاضل**، مساعدها الأمين، البحث عن خادمة بعد أن تزوجت الشغالة السابقة **فتحية**.

وعندما يذهب فاضل للمساومة مع فردوس ترفض في البداية أن تعمل كخادمة، ثُم توافق، وطوال الفيلم فإن عشيقها أبو سريع يرسم لها سيناريو حياتها، أن عليها أن توافق على العمل كخادمة، حتى تصير سيدة البيت، ومنذ اللحظات الأولى وهي ترمي بأنوثتها على ابن السيدة الساذج علاء، فترقد في فِراشه، ويتغيَّر علاء فيقرر البقاء في المنزل لأطول فترةٍ ممكنة من أجل أن ينهل من جسد الخادمة التي تتملَّك المنزل بمَن عليه، وتكون المرأة كريمة معها، فتمنحها سلسلة من الذهب لا تلبث أن تصير من ممتلكات أبي سريع، وتُصدم الأمُّ عندما تسمع صوت غُنج الخادمة، وتضبطها مع ابنها فتطردها، لكن سطوة الابن عليها، يدفع الأمَّ أن توافق على عودة فردوس، خاصة بعد إصابتها بالشلل، عقب ما فعله ابنها، وتعود فردوس إلى البيت زوجةً للابن، وتغيِّر من مكانتها، وتصبح هي السيدة، تتعلم اللغات، وتشتري الملابس الفخمة، وتصبح هي سيدة البيت، وما إن يحدُث ذلك حتى تمنع دخول أيِّ امرأة أخرى، خاصةً الممرضات، وتلتفت إلى الشركة، وتصادق المدير العامَّ للشركة، وتنجح معه في ابتزاز أموال الشركة، وتغدو عشيقته، بينما تنهار علاقتها بأبي سريع الذي يحاول أن يبتزَّ من أموالها، فتشي به إلى الشُّرطة، ويتمُّ القبض عليه.

تخلو الأمور كلها لفردوس، وتصعد اجتماعيًّا، وتمتلك كل الزمامات بنفسها، وبعد أن تفلس الشركة فإنها تتحول إلى صندوق مجوهرات تملكه حكمت هانم، يعادل ثمنه النصف مليون جنيه، وما إن يُقنع علاء أمَّه لأخذ الصندوق، حتى يفاجأ بعدم وجوده، وتتَّهم فردوس الحاج فاضل بسرقته، خاصَّةً أن زوجها طرده من العمل، وعندما يذهب علاء لبيت فاضل في بنها، يُفاجأ أنه يبيع أثاث منزله القديم لتدبير علاج زوجته، ويعرف أن أمَّه قد قدَّمت له الصندوق ليحتفظ به خوفًا من فردوس، وعندما يعود علاء إلى بيته يكتشف أن زوجته وعشيقها **فتحي** يسعيان لقتل الأم بعد أن اكتشفَت وجودهما في الفِراش، وهي المشلولة التي زحفت من غرفتها إلى غرفة ابنها، وتدور معركة بين علاء وفتحي، ويتمُّ طرد الزوجة وطلاقها وهي تصرخ: «أنا بقيت في دمك، مش ح تقدر تطلقني.» أمَّا هو فيقول صارخًا: «زي ما لميتك من الشوارع، ح ارجعك للشوارع تاني.» وينطلق صراخٌ أشبه بالذي صرخته الخادمة في نهاية الأقصوصة.

أمَّا المشهد الأخير في الفيلم، ففيه يدخل أبو سريع على عشيقته السابقة وهي بملابس النوم، لقد خرج من السجن، وجاء كي ينتقم منها لوشايتها به، وتبدو فردوس بملابسها القديمة، ويعود هو إلى سابق حاله، ثُم يرمي بها فوق السرير، ويضع الوسادة على وجهها ليقتلها بنفس الطريقة التي قتلت بها زوجها العجوز **إبراهيم**.

دنيا الله «١٩٨٥م»

هذا هو **حسن الإمام** يعود مرةً أخرى إلى أدب **نجيب محفوظ** بعد عرض «**أميرة حبي أنا**» بعشرة أعوام في فيلم «**دنيا الله**»، الذي سبق **لإبراهيم الصحن** أن أخرج القصة القصيرة في عام ١٩٦٨م في فيلم قصير، ويعرض الفيلم عام ١٩٨٥م في قمَّة القطيعة العربية لاسم نجيب محفوظ وأعماله، فلا يكتب اسم الكاتب على العناوين، كما أن هذا الفيلم هو أول نصٍّ أدبيٍّ لمحفوظ، تتمُّ إعادة إنتاجه من بين أعماله، وهو النصُّ الذي فرضت الرقابة الخليجية أن يتغيَّر اسمه، عند توزيعه في السوق الخليجيِّ من ناحية، أو عند عرضه في القنوات الخليجية، ويحمل اسم «**عسل الحب المُر**».

سبق أن أوجزنا النصَّ الأدبيَّ «**دنيا الله**» في الفصل الخاص بالفيلم القصير السابق الإشارة إليه، وقد كتبت السيناريو والحوار لفيلم «**دنيا الله**» **عصام الجمبلاطي** الذي لم يكتب قطُّ أيَّ سيناريو لنجيب محفوظ، وهو الذي غير أيضًا من أحداث فيلم «**عصر الحب**» لحسن الإمام عام ١٩٨٦م عن النصِّ الأدبيِّ. ومن الواضح أن كل الظروف التي ذكرناها قد جعلت الفيلم بالصورة التي نراها، فنحن أمام فيلم حركة في المقام الأول، أضاف السيناريو الكثير من الحكايات الجانبية، وقام بتغيير سماتٍ عامَّة للأبطال أو للشخصيات الرئيسة، فأسند الدور إلى **نور الشريف** ليقوم بدور **عم إبراهيم** الساعي في دائرة وظيفية تتكون من سبعة أشخاص، من بينهم امرأة، على غير الموجود في الرواية.

وإبراهيم هنا أصغر سنًّا، أكثر رشاقة، وأشدُّ قوة، وفي إمكانه أن يتغلب على عدَّة أشخاص بمفرده، هم محترفون معارك، ويحدُث هذا أكثر من مرَّة؛ الأولى حين يتحرشون به في موقف السيارات المتجهة إلى الإسكندرية، والثانية في إحدى ليالي المولد المقام بمنطقة أبي قير، نفس المشاجرة، ونفس آلية الإخراج.

وإبراهيم الساعي، في الفيلم ليس منفرًا مثلما جاء على لسان **ياسمينة** التي لم تُطقه أبدًا، بل هو في وسامة وقوة وحركة نور الشريف، ونحن نعرف أن إبراهيم الساعي في الفيلم في الخامسة والخمسين، متزوج من امرأة عجوز عوراء، بدت في الفيلم الأول أقرب إلى ما صوَّره الكاتب في النصِّ الأدبيِّ، وأيضًا صورة الزوجة العجفاء في الفيلم الأول، أمَّا **سناء يونس** في الفيلم الثاني، فقد غطَّت عينيها بـ «مدورة» لا تعطيها صفة العوراء، وهي ليست عجوزًا، ولكنها امرأة سليطة اللسان، لا يستمتع زوجها بالحكْي معها، وعندما يحكي لها عن رجل يعرفه واقع في غرام شابَّة صغيرة، فإنها سرعان ما تفهم أنه المقصود، وتأخذ في الصراخ، وتنادي على الجيران، وليس هذا في النصِّ الأدبيِّ؛ أيْ إنها غير مقبولة، وقد حوَّل السيناريو شخصية ياسمين إلى ما يشبه الزوجة؛ فهي تعاركه عندما تفيض له بأنها تعرف سرَّ أنه اللصُّ منذ اللحظة الأولى، وهنا اختلاف؛ فالفتاة هي التي تحضُّه على سرقة المرتَّبات، بتحريضٍ آخر من طرف عشيقها **حمودة الهجام**؛ أيْ إن حمودة هو الذي اكتشف سرَّ الرجل الذي يدَّعي لياسمينة أنه قرويٌّ ثريٌّ، وأنه عُمدة، وراحت توحي له أن يتزوجها، وأن يدبِّر لها ثمن الزواج، فيسعى لسرقة المرتَّبات، ويسعى حمودة بدوره لسرقة حقيبة النقود قبل أن يهُمَّ بركوب السيارة الأُجرة المتجهة إلى الإسكندرية.

بداية الفيلم تدور في المكتب الذي يعمل فيه الموظفون؛ الأول، بدون ترتيب، هو **حلمي الجندي «مصطفى كريم»** شابٌّ يحبُّ فتاة جميلة، لا يودُّ أهلها أن يزوِّجوها منه لضعف دخله، لكنها أمام هذا الرفض تأتيه وتطلب منه أن يتزوجا، وأن تهرب معه. ويجد الفتى أن المرتَّب سوف يحلُّ المشكلة، فسوف يمكِّنه أن يستأجر شقَّة مفروشة، وأن يعيش معها، لكن سرقة المرتَّب تجعل حُلمه ينهار، فيطلب من الفتاة أن تعود إلى أهلها، وتُنذره أن هذا هو آخر لقاءٍ به، ويضيع حُلمه بالزواج من فتاته **رجاء «ماجدة حمادة»**.

هذا الشابُّ يحتاج إلى خمسة عشر عامًا كي يمكنه تدبير ثمن الزواج؛ مما يعني أن أيام المتعة التي سيقضيها إبراهيم مع حبيبته الصغيرة تعني الدمار لمستقبل فتًى وحبيبته.

أمَّا **لطفي «شفيق جلال»** فهو رجل أنيق كريم، يعطي لإبراهيم أجرة التاكسي ذاهبًا وعائدًا، وسط تأكيد أن الموظفين في حاجة للمرتَّبات.

أمَّا **أحمد**، كاتب المحفوظات، الذي هو أول مَن يحضر إلى المكتب في النصِّ الأدبيِّ، فهو في الخمسين من العمر، تعاني زوجته من أمراضٍ عديدة، ولا توجد الأدوية المكتوبة لعلاجها في الصيدليات، لذا فإنه سيُفاجأ أن إبراهيم ترك له المرتَّب مع زوجته، قبل أن يسافر في رحلة الحُب.

أمَّا المدير العام كامل «**محمود الزهيري**»؛ فهو رجل يحبُّ لعب القمار، ويذهب كل ليلة مع الموظف **سمير** «**المنتصر بالله**»، فيخسر كثيرًا، ونادرًا ما يكسب، ويطلب منه أن يلعب في بيته، هذا المدير تتفاقم أموره مع اللعب، فيكتب الشيكات بعد الخسارة، ويدفعه سمير إلى أن يتهاون في شأن صفقة خاصَّة بالعمل، وتكون نهايته القبض عليه، والإفراج عن الموظف **مصطفى** «**عبد الوهاب خليل**» الذي يقوم بالإبلاغ عن هذه العملية الذي وجد نفسه مساقًا إليها، ويتوب وينتبه إلى نفسه عقب أن رزقه الله بولدٍ أسماه **منجد**.

أمَّا الموظفة «**ليلى جمال**» فلم يكُن لها في الفيلم حولٌ أو قوة، لم يتوقف الفيلم عند ظروفها الاجتماعية، كما أن الفيلم ألغى شخصية الموظف الذي سوف يصطاف في منطقة أبي قير لمدَّة شهرين.

من الواضح أن السيناريو قد أخذ الأسماء من الصفحة الأولى في النصِّ الأدبيِّ، وراح يجد لها أكثر من دور، حيث أدلى كلٌّ منهم بأقواله عندما جاءت الشُّرطة للتحقيق في الإدارة، ثُم اختفى كلٌّ منهم ليهتمَّ السيناريو بحكاية إبراهيم في الإسكندرية.

أضاف السيناريو أيضًا شخصية حمودة الهجام «**سعيد صالح**»، **وعزيزة بربون**، ليزيد من مساحة الدراما؛ فالأول هو أحد البلطجية، هو متعدِّد العلاقات النسائية، يبحث عن عمليات نصبٍ جديدة؛ فهو على علاقة بالفتاة ياسمين، وهي هنا ليست بائعة يانصيب، باعتبار أن هذه المهنة لم يعد لها وجود في عام ١٩٨٥م، لكنها فتاة مليئة بالأنوثة والسحر، تقع في طريق إبراهيم الذي يقول لها: «طول عمري عايش مستور، عندي أرض في البلد.» ويخبرها أنه كان يتيمًا، وأن أملاكه كلها تحت أمره، وهو يمنحها النقود على سبيل الفشخرة، إلا أن حمودة يعرف وظيفته، وأنه يأتي بالمرتَّبات في نهاية كل شهر، فيدبِّر خطَّة للاستيلاء على المرتَّبات «تسعة آلاف جنيه، وبعض الفكة»، فيطلب منها التقرُّب إليه أكثر، ويدفعها أن تطلب منه الزواج، وهذه المؤامرة غير موجودة بالطبع في النصِّ الأدبي.

كما أضاف السيناريو شخصية عزيزة بربون، التي تزوَّدت من صاحب مطعم سمك في أبي قير بالإسكندرية، وهي تكافح وحدها، وقد صنع السيناريو مصادفة؛ فهي تعيش في أبي قير التي سيذهب إليها إبراهيم، وهي حبيبة سابقة لحمودة، وتودُّ منه أن يتزوجها عندما يظهر في حياتها، إنه بالنسبة لها الوغد الذي تبغاه زوجًا، وهو على علاقة بياسمينة، أيْ إن الرجل يلعب على المرأتين معًا، يسعى لسرقة بقية النقود المسروقة، وأن يتزوج من صاحبة المطعم، وفي نهاية الفيلم، فإنه يأخذ النقود، ويهرب مع عروسه، فتنقلب السيارة به وبعروسه، كنوعٍ من الانتقام السماويِّ لما ارتكبه وعروسه.

هذه هي الشخصيات الرئيسة وما تلاها من أحداث التي ظهرت في فيلم «**دنيا الله**»، إلا أن هناك أحداثًا كثيرة أضيفت إلى الفيلم، مثل محاولة إبراهيم التراجع عن السرقة، فهو حين يحكي لزوجته **أم الخير** عن صاحبه الذي تزوَّج من غولة، تنكَّد عليه حياته، وأن هذا الصاحب واقعٌ تحت إغواء بنت حلوة، سرعان ما تسبُّه «ابن بهانة، سكران»، رغم أنه حاول التودُّد إليها، وقد تراجع إبراهيم أكثر من مرَّة عن رغبته في سرقة المرتَّبات، وهذا لم يحدث في النصِّ الأدبيِّ، فهو لا يودُّ أن يتزوج ياسمينة بنقودٍ حرام، ويعطيه الفيلم والأدب حسًّا إنسانيًّا، عندما يترك لأحمد مرتَّبه قبل أن يسافر مع عشيقته، كما أنه فكر أن يأخذ زوجته أمَّ الخير ويعود بها إلى قريته الأصلية، لكنها رفضت. لم تكُن **ياسمينة «معالي زايد»** في هذا الفيلم في العشرين من العمر بالطبع، مثلما بائعة اليانصيب عند نجيب محفوظ، ولم تكُن ساذجة مثلها، بل هي مدفوعة، مع سبق الإصرار، من عشيقها أن تجعل الفِراش يسرق المرتَّبات، ثُم أن تذهب إلى موقف السيارات، حيث سيأتي الرجال لافتعال مشاجرة وسرقة الحقيبة، لكن الرجال يفشلون، وتسافر مع الساعي إلى أبي قير، وقد اتضح مدى ما يحمله الرجل من ذكورة وكرم، فقد أغدق عليها الصرف.

في الفيلم يبدو حيُّ أبي قير مزدحمًا عن مثيله في النَّص، فهناك فارق واضح بين أبي قير الخمسينيات في فترة الربيع، وبين أبي قير في الثمانينيات، ولذا فإن الأخطار تحوط بالرجل أكثر، ولكن هذه الأخطار لم تتضح إلا بعد نشر صورة إبراهيم، ومن المفروض أن يكون العاشق قد قضى ثلاثة أشهر في أبي قير.

ياسمينة امرأة مليئة بالأنوثة، سعت في الفيلم إلى إغواء إبراهيم، لكنها لم تسعَ إلى الاستيلاء على نقوده في الأيام الأولى معه، وكان حمودة هو الذي دفعها أن تفعل ذلك، بعد أن نفدت كمِّية كبيرة من النقود المسروقة. وفي الفيلم فإن الفارق الكبير في السنِّ بين إبراهيم وياسمينة غير ملحوظ، فهو قويُّ الذكورة، وهي بالغة الأنوثة. وفي الفيلم يشتاط بالغيرة تجاهها «قوللي ياس إبراهيم، أنا حلوة قوي كده؟»

وفي الفيلم كانت هناك قصص موازية لرحلة إبراهيم مع عشيقته من أجل التنوُّع الدرامي، مثل حكاية سمير الذي أغوى رئيسه على إرساء الممارسة على عميل بعينه، وقصة زوجة مصطفى التي ستلد زوجته كما أشرنا، ثُم هناك مشاعر غيرة تدبُّ لدى عزيزة تجاه ياسمينة، فكلٌّ منهما تحاول أن تحوز الهجام بأيِّ سببٍ، وسط مزاعم عديدة من طرف حمودة أن ياسمينة ابنة عمه، واختلاق مولد يتمُّ فيه التحرُّش مرَّة أخرى بإبراهيم، ثُم يقوم حمودة بزيارة الفتاة، ويدَّعي أنه جاء لحماية شرف ابنة العمِّ **نجيب المأذون**،

ويتعهد إبراهيم: «بحياة أمواتي حالزم حدودي مع ابنة عمك.» هناك مشاهد مفتعلة، كأن يرفض النوم معها باعتبار أنها محرمة عليه، فلما يزداد إغواؤها، يخلع ملابسه، وسرعان ما يظهر الحزام الملفوف به النقود المسروقة.

يزداد الإغواء، فتدفعه إلى شرب المزيد من الخمر، ويفقد وعيه من الإعياء والشراب. وفي الليلة التالية، يقوم بعمل تربسة للنوافذ والأبواب، حتى لا تخرج، خاصةً بعد أن نشرت الصحف صورته، وتبدأ المواجهة بين الاثنين، هي لا تعضُّ يده فقط، كما حدث في النصِّ الأدبيِّ، بل إنها تعايره: «يا فرَّاش يا حرامي!» يُخرج لها سكينًا يهدِّدها به، وتكسر هي زجاجة خمر تهدِّده بها: «قرب وشوف مين فينا اللي ح يقتل الثاني، أنا عارفة قبل ما تسرق أنت مين. تقتلني، ح اقتلك.»

ويدور حوارٌ مليء بالكراهية والقسوة، تخبره أنها، «مستحملاك»، من أجل نقوده «احنا مجرمين زي بعض»، ثُم تقول له من جديد: «طلع الفلوس يا حرامي، يا فرَّاش.» تضربه بالكرسي، فيسقط مغشيًّا عليه، وتحاول أخذ الحزام، ثُم تهرب وتجري في الشوارع كي تلحق بحمودة لتعطيه النقود، لا لتأخذها لنفسها، ويحدُث قطعٌ لنرى حفل زفاف عزيزة وحمودة، وما إن يدخل العروسان إلى شقَّة عزيزة، حتى تدخل ياسمينة وتُصدم لما تراه، «جبت الفلوس معايا، تعالي نهرب»، فيأخذ النقود، وتدور معركة بين المرأتين، بينما هو يجلس على المقعد يعُدُّ الرِّزَم الثلاث ورقةً وراء أخرى.

المشهد قبل الأخير في الفيلم، تنقلب السيارة بالعروسين، وتسرع ياسمينة إلى قسم الشُّرطة تعلن: «أنا اللي قتلت إبراهيم.» ويبلغها ضابط الشرطة أن إبراهيم لم يمُت، فتردِّد في أسًى وهي تبكي: «أنا السبب في كل حاجة، انضحك عليا.»

في قسم الشُّرطة يجلس إبراهيم فوق الدكة، وقد أصابه حالة من الندم، يتوجه في البداية إليها: «دا جزاء إني حبيتك.» ثُم يرفع رأسه إلى السماء، ويعلن ندمه بادئًا بقوله: «ليه انكتب عليَّ أعشق مجرمة؟» ويبتهل وهو يبكي طالبًا الغفران والسماح من الله عز وجل: «الدنيا ما لهاش أمان.» ويظل يبكي وهو يبتهل إلى الله.

شهد الملكة

ظلمت السينما كاتبها المبدع في فترة منتصف الثمانينيات، حين خلت الأفلام المأخوذة عن النصوص الأدبية **لنجيب محفوظ** من اسمه، وكانت هذه الحالة في أشدِّها في فيلمي «**دنيا الله**» **لحسن الإمام** عام ١٩٨٥م، ثُم في فيلم «**شهد الملكة**»، حيث لم يُذكر اسم المؤلِّف في أيِّ زمنٍ من الأزمان، وحتى الآن لم يُضف الاسم، أسوةً بما حدث **لمصطفى أمين** في فيلم «**معبودة الجماهير**»، حيث تمَّ الاكتفاء بذكر أن فيلم «**شهد الملكة**» هو «رائعة الأدب العربي»، وذلك تحسبًا لمنع الفيلم من العرض العربيِّ لوجود اسم الكاتب في قائمة الممنوعات عقب معاهدة كامب دافيد.

«شهد الملكة» هي الحكاية السادسة من ملحمة الحرافيش، التي تبدأ بالحديث عن **سماحة** بطل قصة «**المطارد**»، و«**قرة عيني**» الذي تدهورت صحَّته عقب رجوعه من المنفى، ومات وهو يتوهَّم أنه إنما يهجر فردوسًا إلى فردوس.

ومن أبرز الشخصيات في القصة السابقة هو **عزيز ابن قُرَّة عيني** الذي فتح محلًّا للغلال، ونجح نجاحًا عظيمًا، وصار أكبر سنًّا، فتزوج من ألفت الدهشوري، ابنة صاحب وكالة الحديد، وزُفَّت إليه بعد مرور عامٍ على وفاة جدِّه سماحة، وأقام مع زوجته في دار اشتراها وجدَّدها، وكانت عروسه فارعةً بدينة، مثقفةً في فنون البيت.

الفصول الأولى من النصِّ الأدبيِّ تدور حول عزيز الذي سيصير ذكَرَ النحل القوي، في شارع النحل في فيلم «**شهد الملكة**»، حيث إن عنوان النصِّ يوحي بأن ملكة النحل يطير وراءها الذكور، الواحد تلو الآخر، ويتساقط مَن يتعب منهم في الرحلة، إلا الذَّكَر القويُّ الذي يلحق بها وينجح في تخصيبها، ثُم يموت بعد عملية اللقاح.

لذا فإن الفيلم يتعامل مع **زهيرة** باعتبارها ملكة النحل، لكنها ملكة بشرية، انتقلت من قاع المجتمع إلى قمَّته، وتهافت الرجال وراءها، فصارت امرأةً قدرية، أصاب الموت أو

البلاء كلَّ مَن ارتبط بها، خاصةً الفتوة **نوح الغراب** الذي مات ليلة عُرسه عليها، وهو الذي أمره **عبده الفران**، ثُم **محمد رضوان** بطلاقها، ونافس المأمور **فؤاد عبد التواب** على الزواج منها، فقتله المأمور ليلة العرس، ثُم قام عزيز بالإبلاغ عنه، وتمَّ نقله إلى الصعيد، لتموت زهيرة على يدَي زوجها السابق **محمد أنور**، الذي تسلَّل إلى الحمَّام التركي، وهي تستعدُّ للزفاف على ذكَرها الأخير، عزيز.

النصُّ السينمائيُّ يصلح تمامًا **لنادية الجندي** التي كانت في أغلب أفلامها، بمثابة ملكة النحل التي تنتقل من رجلٍ إلى آخر، وهي في رحلة صعود اقتصاديٍّ واجتماعي، كأنما النصُّ الأدبيُّ يناسبها تمامًا، لذا فإن الفيلم بدأ بها، وهي مجرد خادمة تقوم بعمل العجين، وهي في أسفل السُّلَّم الاجتماعي، تعمل في بيت عزيز، وتقوم سيدة الدار بطلب أكثر من طلبٍ عليها أن تؤدِّيه وتذهب إلى الفرن لشراء العيش من عبده الفران الذي يمنحها العيش مجانًا، يغازلها فتصدُّه، ثُم يحدُث قطعٌ على المشهد التالي.

زهيرة هذه ستعرف أنها من **عائلة الناجي**، وأن أغلب الرجال الذين اقترنوا بها كانوا من نفس العائلة، لكنهم صاروا في درجات متباينة في السلَّم الاجتماعي، ابتداءً بعبده الفران الذي سنراه والد جلال في «**أصدقاء الشيطان**»، وأيضًا محمد أنور التاجر، وعزيز التاجر الميسور.

تبدأ أحداث الفيلم أيضًا باعتلاء نوح الغراب منصب الفتوَّة بعد مبارزته بالنبوت مع **زلطة الأسد**، وهو لا ينتمي إلى عائلة الناجي. وفي بداية أحداث الفيلم يذهب محمد أنور التاجر لتهنئة الفتوَّة نوح الذي فقد عينه اليمنى، ويُبدي سعادته بهذا الفوز، ثُم تنتقل الأحداث لنرى زهيرة، تدلك قدمَي عزيز، في طست صغيرة، وسرعان ما تظهر **ألفت** كي تنهرها وتطردها، وتقوم ألفت بتدليك قدمَي زوجها.

تعمل ألفت على تزويج زهيرة من عبده الفران الذي يقول لمن يحمِّمه ليلة فرحه أنه مهما تمَّ حمومه فلن يفقد قذارته، وفي هذه الأمسية تحدُث أحداث متعدِّدة؛ فزهيرة حزينة على مصيرها، وهي التي تتطلَّع إلى رجل مثل عزيز، وتذهب زهيرة إلى عزيز قبل أن تذهب إلى منزل الزوجية، ويمنحها هدية، ويشعر عزيز بالضيق لما يحدُث، وينتبه عبده الفرَّان إلى فتنة زوجته عندما يراها لأول مرَّة في قميص النوم، إلا أنها تتأفَّف منه قبل أن يطفئ النور.

الفصول الأولى من الرواية بدأت من حيث نهاية الحكاية الخامسة من «قرَّة عيني»، وفي الفصل «٧» نعرف أن نوح الغراب صار فتوَّة، إنه فظٌّ غليظ، نهِم، وصار من كبار

الأثرياء في عامٍ واحد، وظهرت زهيرة كطفلة صغيرة في الفصل «٩» وهي ابنة عامل من عمَّاله نسب نفسه إلى عائلة الناجي، فصارت تعمل في دار عزيز، لتخدم أمَّه عزيزة هانم، وقد خصَّتها المرأة بعناية ملحوظة. وبعد عشر سنوات من رحيل زوجها تأتي الأمُّ إلى عزيز، وتخبره أن عبده الفران يرغب في الزواج من زهيرة، «شاب كامل، رزقه كافٍ»، فيوافق.

أمُّ زهيرة غير موجودة في الفيلم، وفي النصِّ الأدبيِّ فإن ألفت تصف عبده الفرَّان أنه «بغل» وقد تحدَّث النصُّ الأدبيُّ عن اهتمام عزيزة هانم بتزويد زهيرة باللوازم الأساسية للزواج، والأمُّ عزيزة هي التي جاءت بزهيرة، كي تقبل يدَ ابنها عزيز قبل أن تذهب إلى بيت الزوجية، وفي هذا اللقاء يراها أنثى لأول مرَّة «كيف دُفن هذا الكنز في جناح أمِّه؟» إنها قوام رشيق لا يتأتى لراقصة، وقد أفرد المؤلِّف لهذا الموقف فصلًا كاملًا من روايته؛ حيث أحسَّ عزيز أن إلهامًا دهمه بأنه سيرى ذات يومٍ معجزة.

النصُّ الأدبيُّ، الكثير منه عن عزيز، أمَّا الفيلم فكله عن زهيرة، ففي الفيلم لم تحسَّ بعواطف عزيز المشبوبة إلا بعد أن مات الفتوَّة، أمَّا في الرواية فإن عزيز يفكر دومًا في **زهيرة**، ويقضي حياته بشكلٍ طبيعيٍّ، يتساءل كيف غاب السِّحر عن أمِّه وزوجته، وهو يشعر بالأسف أن أمَّه اختارت الفرَّان ليكون زوجًا لزهيرة، وهو يعلن لعنته على أمِّ زهيرة؛ لأنها زوَّجت ابنتها للفرَّان منذ كانت في السادسة من عمرها، وقد صوَّر الكاتب عبده طويلًا مفتول العضلات، ذا سحنة شعبية صميمة، خشنًا. لذا أُعجبت زهيرة برجولته، واستنامت إلى حرارته، وسلَّمت به مثل قدر، وآمنت أن هذا البدروم هويتها ومصيرها، فيه حقَّقت حلمًا، واطمأنَّ القلب.

أمَّا زهيرة الفيلم فقد تزوجت رغمًا عن إرادتها، تأفَّفت دومًا من زوجها الذي رأيناه هنا مثيرًا للاشمئزاز، قذرًا، مليئًا بالسناج، ولم تعطِه جسدها بسهولة، وفي الفيلم هي التي طلبت منه أن تخرج للعمل، فتبيع الحليَّ المقلَّدة. وفي الفصل «١٥» من الرواية يغالي عبده في إظهار الرجولة التي فقدها عبده في الفيلم، وقبل أن ينتهي الشهر طلب منها أن تعمل، فتسرح بالملبن وبراغيث الست، وارتدت جلباب العمل يغطِّيها من العنق حتى الكاحل. وبانطلاقها إلى الطريق اكتشفت ذاتها، وتنبهت إلى سحرها وقوتها، الأعين تلتهمها، والألسنة تتغنى بالثناء عليها.

عندما خرجت للعمل، في الفيلم، سرعان ما صُدمت برجال الفتوَّة الذين طلبوا منها التعريفة، ولما رفضت يقلبون لها بضاعتها، فتذهب إلى المعلم نوح، وتتوسل إليه حمايتها من رجاله، فيخبرها أنها حلوة وكلامنجية، وعندما يعرف أنها زوجة عبده الفرَّان

يردِّد: «الجربان ابن الكلب!» وعندما تفشل في صدِّه، تقرِّر الذهاب إلى الحكومة، وفي مكتب المأمور تتوسل إليه، وقد صوَّر الفيلم أبطاله شخصياتٍ كاريكاتورية، تملأهم المبالغات، سواء العين المفقوءة للفتوة، أو الشعر الأشعث الطويل، والوجه المليء بالهباب للفرَّان، أو الشارب المبالغ فيه إلى درجة البلاهة عند المأمور.

هذا المأمور ذو الشارب المثير للسخرية يرسل رجاله إلى فتوَّة حارة النحل في الفيلم كي يأتي إليه، فيسخر الفتوَّة من المُخبر الذي جاءه، وقال: «طظ!» وإنه لن يترك الشيشة من أجل الذهاب إلى المأمور، وإذا كان هذا يريد الفتوَّة فليحضر إليه، لكن هذا الموقف غير موجود في الرواية، كما أنه ليست هناك أيُّ إشارة إلى أن زهيرة أنجبت جلال، فسرى رحيق الأمومة في أعماقها، وتلقَّت سعادة جديدة. تشابه الحدث في الفيلم والرواية، حين أبلغت **رئيفة هانم** الزوج أنها في حاجة إلى زوجته لتكون وصيفتها، فيردُّ في سعادة: «الأمُّ والأب والابن في خدمتك يا ست هانم.» أمَّا الفيلم فقد ألغى تمامًا أيَّ ذكر أن زهيرة أنجبت طفلًا، فإن عزيزة هانم تغضب عندما تعمل زهيرة في بيت رئيفة زوجة محمد أنور باعتبار الخصومة بين الطرفين.

في الرواية فإن محمد أنور هو ابن زوج رئيفة، وهو فسخاني، يأتي إلى أرملة أبيه بين وقتٍ وآخر، وهو يرنو بنظره الذَّكر إلى زهيرة حين يراها في بيت زوجة أبيه، أمَّا في الفيلم فقد تحوَّل محمد أنور إلى زوج لرئيفة، يطلِّقها فيما بعد بناءً على أوامر زهيرة حين قرر أن يتزوجها. وفي النصِّ الأدبيِّ صارت رئيفة تؤمن أنها أجمل من جميع هوانم الحارة، وتشعر بعدم الرضاء لحياتها، تحاكم في الخيال أمَّها وزوجها ومسكنها وحظَّها، ومن خلال حوار مع محمد أنور تدهمها فكرة أن علاقتها بالرجل يجب أن تتجدَّد بعيدًا عن الغريزة والقلب.

يبدأ محمد أنور في إلقاء الشِّباك حولها، ويزور البيت في غياب رئيفة، ويخبرها أنه يحبُّها، فتعيش في دوامة من التمرُّد والتحفُّز، وفي الرواية تتلمس زهيرة أن تبات في بيت سيدتها، وتزعم أنها مريضة؛ مما يُغضب الزوج، فيصفعها، وتستفحل الأمور، فتترك ابنها وتعود إلى بيت رئيفة هانم، وفي الفيلم تدور مشاحنة بعد أن رقدت إلى جوار زوجها الذي أعلن عن رغبته فيها، فما يلبثان أن يتشاحنا، وتعود إلى منزل رئيفة تبكي، وتكشف لمحمد أنور الزوج عن كتفها المضروبة؛ مما يزيد من رغبته فيها، وهذا غير موجود في النصِّ الأدبي.

في الفيلم ذهب عبده لاحتساء البوظة، ثُم ذهب وهو في حالة سُكْر إلى بيت رئيفة، لكنه فشل في استعادة زوجته، فأخذ يصرخ وسط المكان، وأيقظ الجيران، وقد حدث أن ذهب

إلى الخمارة بعد فشله، وليس قبل ذلك. وفي الرواية فإن زهيرة هربت ومعها ابنها، وفي الحانة يشير عليه الرجال أن يطلِّقها، ويردُّ عبده أن الزواج نصف الكفر، ثُم يعود عبده في الرواية، وهو ثمل، إلى بيت رئيفة، وينادي على زوجته أن تنزل، وراح يضرب الباب حتى لحق به **جبريل الفص**، شيخ الحارة، وسحبه معه.

وفي الرواية تتحول المعركة بين رئيفة والفرَّان، بعد أن كانت بين زهيرة وبينه، ثُم يتدخل الفتوة لإحداث الطلاق، ليس رغبةً في المرأة كما رأينا في الفيلم، ولكن لإثبات مكانته كفتوَّة. وفي الرواية أيضًا تحسُّ زهيرة بأن ابنها يعوضها عن الحبِّ الذي ضاع منها، وهذا غير موجود في الفيلم الذي أخرجه **حسام الدين مصطفى**.

في الرواية فإن محمد أنور لم يكُن متزوجًا من رئيفة أو غيرها، أمَّا في الفيلم فإن زهيرة في صعودها الاجتماعيِّ قد خطفت رجلها الجديد من زوجته، واشترطت طلاقها، أمَّا في الرواية فإن محمد أنور يبدو كأنه ينتظر هذا الطلاق، «على سنة الله ورسوله»، وهنا أيضًا عاد عبد ربه يحمل الأرغفة إلى دار رئيفة هانم بعد أن تشفَّع له أكثر من رجلٍ طيب. أمَّا في الفيلم فإن زواج زهيرة قد أضرَّ برئيفة، وجعلها إحدى المخاصمات لزهيرة، وفي الرواية فإن رئيفة لا تريد هذا الزواج للفارق الاجتماعي، رغم أنها من أهل الناجي، لذا فإن الزوجين هربا من رئيفة، والسبب مختلف في الحالتين، وفي كلتا المرتين فإن رئيفة اتهمتها بالخيانة والخبث، وفي الرواية أخذت معها ابنها، وأحسَّت أنها ست بيت لأول مرَّة، لكنها في الفيلم هربت إلى الصعيد، وعادت في موكب جعلها أشبه بالملكات؛ مما رفع مقدار زوجها عندها، لكن هذا لم يحدُث في الرواية.

تحسنت أحوال زهيرة، وبدأت تخرج لزيارة أمِّها، أو جارة، أو زيارة الحسين. وغيرت زيَّها، وأحسَّ الزوج بسعادة تفوق الخيال، وشعر نحوها بالغيرة، وطلب منها عدم الخروج، لكنه لم يشأ إغضابها. وقامت بزيارة لعزيزة هانم، وصالحتها، وطلبت منها الدعاء، وبدت كأن زهيرة هي التي غضبت على رئيفة وليس العكس، وكل هذا ليس في الفيلم؛ لذا فإن مصالحةً ما تمَّت بين المرأتين عندما وقف دوكار رئيفة هانم على مقربة من زهيرة، وتبادلتا العتاب، وقالت زهيرة: «إني هانم مثلك، ثُم مضت.»

في الفيلم تعود زهيرة بعد فترة من زواجها وهروبها، في عربة هوانم «دوكار»، وتعيش في بيت محمد أنور الفخم، ويردِّد الفتوَّة «خليه يفرح ليه يومين.»، وقد ابتدع الفيلم شخصية **أمِّ هشام «نعيمة الصغير»** التي تنقل الأخبار بين البيوت، كما جعل زهيرة تفكر دومًا في عزيز، لكن الظروف تحول دون أن تقترن به حتى نهاية الأحداث؛ لذا زادت مساحة ظهور ألفت زوجة عزيز، وهي الشخصية التي جسَّدتها **نجوى الموجي**،

منتجة الفيلم، كما أنها تزور بيت عزيز، وكل هذا غير موجود في الرواية، وأيضًا شخصية **أمِّ هشام** التي يرسلها الفتوَّة، كي يخطبها. وفي الفيلم أيضًا سرعان ما بدأ شهر العسل في التقلُّص، حين طلبت زهيرة الطلاق من زوجها فيردِّد: «ح اقتلك ألف مرَّة قبل ما أرمي عليكي اليمين.» ومن أجل إرضائها، يكتب لها المنزل والمحلَّ باسمها، وعندما تأتيها أمُّ هشام تقول لها: «معاه حق اللي في بالي، اتجنن عليك وهو مستعد في الحلال.»

وسرعان ما نعرف أن سيد الحارة هذا هو الفتوَّة، حيث ينتهي الأمر بنوح أن يأمر محمد أنور أن يطلِّق زوجته، وترفض زهيرة أن تهرب مع زوجها بادِّعاء أنه يجب أن يحميها، فيضربها، وتسقط فوق الأرض، فيتصور أنها ماتت، ويكون ذلك سببًا للهروب من حارة النحل مرَّةً ثانية.

أمَّا زهيرة فإن طبيعتها في الرواية جعلتها ترفض حقَّ الطاعة الكاملة لزوجها محمد، فزاد غضبه وهو يصرخ فيها أمام محلِّه على مسمعٍ من الناس، وعندما عادت إلى البيت حوَّلت حياته إلى جحيم، فهي تأبى أن تنهزم، وأول مرَّة تتذكر سيدها الأول المعلم عزيز سماحة الناجي، الفصل «٤٦»، باحثة عمَّن يساندها، وفي الفيلم فإنها لم تلجأ إلى عزيز، بل إن الفتوَّة هو الذي لجأ إليها. وفي الرواية أنجبت **راضي** من محمد أنور، لعلَّه يكون فاتحة عهدٍ جديد.

في الرواية أيضًا جاء ظهور أمِّ هشام متأخرًا عندما جاءتها برسالة من نوح الغراب، وهو الذي أمر محمد أنور بتطليق زوجته عندما جاء لزيارته، كما أن ظهور المأمور فؤاد عبد التواب قد تأخَّر إلى الفصل «٥٢» من الرواية، حيث جاء نوح لمقابلة الفتوَّة بناءً على أمرٍ من المأمور، وكان اللقاء ودودًا مختلفًا عن العنجهية التي أصابت نوح في الفيلم. يقول المأمور الذي بدا في الفيلم عاقلًا، وليس فيه جنون **محيي إسماعيل**، الذي يُكسبه على شخصيات أفلامه «إن الفتوَّة هو فارس الحارة أداءً وحاميها أيضًا، هو المروءة والشهامة، يد الشُّرطة وعينها في مجاله.» ويطلب من المأمور أن يتراجع في موقفه من محمد أنور.

في الرواية غزا المأمور الحارة التي امتلأت بالمُخبرين والجنود، وفي هذه المرَّة رأى المأمور زهيرة لأول مرَّة.

التفاصيل تختلف كثيرًا بين النصِّ الأدبيِّ والرواية؛ فالمأمور كثيرًا ما صادف زهيرة وهي عائدة من زيارة الحسين، وفي الفصل «٥٩» وهو أقرب إلى الفلاشباك، فإن المأمور هو الذي طلب من محمد أنور أن يطلق زوجته، وفي الرواية أيضًا ترفض زهيرة الهروب مع

زوجها، فيضربها ويُغمى عليها ويهرب، ويختفي دون أن يطلِّقها، وتطلب طلاقها باعتبار أن محمد أنور مجرم هارب، ويتشابه الحدث بين الفيلم والرواية.

في الفصل «٦١» يظهر عبده الفران مجدَّدًا في حياتها، طالبًا أن تعود إليه، فتغلق الباب وهي تموج بالغضب والمقاومة، ثُم يأتي شيخ الحارة بعد قليل كي يخبرها أن المأمور يودُّ الزواج منها، ويتمُّ طلاق زوجات الفتوَّة الأربعة حتى توافق زهيرة على الزواج من نوح الغراب، وفي ذلك يتشابه الفيلم مع الرواية، وتسير زفة نوح في موكب ضخم، ويموت برصاصة مجهولة.

زهيرة إذَن امرأة قدريَّة Fatal مثل الكثيرات من بطلات محفوظ، مثلما سيحدث بعد ذلك في «**سمارة الأمير**»، وفي النصِّ الأدبيِّ تغتمُّ ويقول الكاتب: «أيُّ شؤمٍ يسير بين يدَي هذه المرأة الجميلة التي لا يقف طموحها عند حدٍّ؟»

في الفيلم يرفض المأمور أن يطلِّق زوجته الحالية؛ لأنها باختصارٍ ابنة وزير الداخلية، وتلجأ ملكة النحل إلى الذَّكر الأخير، إنه سيدها القديم الذي طالما تاق إليها، عزيز، وتخبره أن المأمور قتل نوح الغراب، وفي الرواية والفيلم يتمُّ نقل المأمور إلى الصعيد بعد خطابٍ أرسله عزيز إلى المسئولين دون ذكر للتفاصيل، وعندما يخبر عزيز أمَّه عزيزة هانم أنه سوف يتزوج زهيرة ترفض بقوة وتردِّد: «الأفعى!» ويخبرها أن ألفت ستظلُّ سيدة الدار وأمَّ الأبناء. وضدَّ رغبة الأمِّ فإن زهيرة تُزف إلى عزيز الناجي، وتقاطع الأمُّ الفرح ولا تعترف به، وفي الفيلم لم يحدُث هذا الزفاف؛ لأن محمد أنور طعنها في الحمَّام التركي، وأحاطها ثلاثة رجال وهي تلفظ الأنفاس؛ عزيز، محمد أنور، وعبده الفران.

في الرواية ابتاع عزيز دار نوح الغراب من ورثته فأهداها إلى زهيرة. وهو الذي احترم ألفت هانم كاملة، وقد أنجبت له ذَكرًا أسماه **شمس الدين**، وكانت كلما تألَّقت جمالًا مضى هو إلى الشيخوخة المبكرة، وعاملت أُسرتها بكرم فاق كل تصوُّر، فعاشت أمُّها وإخوتها حياةً رغدة.

ظهر محمد أنور في الفصل «٧٦»، وهي في قمَّة تألُّقها، كي يطالعها بوجه الموت، فرفع عصًا غليظة، وهوى بها بكل قوته على رأسها «النبيل الجميل»، فتهاوت على الأرض صارخة، وظلَّ يضرب الرأس بوحشية حتى هشَّمه تمامًا غير مُبالٍ ببكاء ولدَيها جلال وراضي.

هكذا أراد محفوظ نهايةً لزهيرة، وهناك توابع لهذه النهاية في الفصول الأولى من الحكاية السابعة؛ حيث مات عزيز مصابًا بالفالج، أمَّا أمُّ عزيز فقد ماتت بعد رحيل ابنها

بيومٍ واحد، ومات شمس الدين بعد ثمانية أشهر من ميلاده، وانضمَّ راضي إلى بيت جدَّته عزيزة، لتبدأ أحداث جلال ابن عبده الفرَّان في الحكاية السابعة التي تحولت إلى فيلم باسم «**أصدقاء الشيطان**».

المطارد

تأتي عبقرية رواية «**ملحمة الحرافيش**» أن الكاتب قام على مدى عشر حكايات بتحريك الأجيال والأشخاص، وتثبيت الزمن باعتبار أن كل هذه الأجيال المتتالية يمكنها أن تستمرَّ قرابة خمسة قرون، لكن بقراءة النصِّ الأدبيِّ يمكن إدراك أنها قد تدور في نفس الزمن، رغم تتابع الأجيال، وقد اكتشف كُتَّاب أفلام **نجيب محفوظ** أن هذه الرواية يمكنها أن تتحول إلى أفلام منفصلة تمامًا، كلٌّ منها عن الآخر، باعتبار أن أبناء وأحفاد الناجي قد عاشوا أزمنة منفصلة في نفس الأماكن.

وعليه فإن هذه الأفلام قد كتبها كُتَّاب سيناريو بأعينهم، وتعاقب عليها مُخرجون، ومنها فيلم «**المطارد**» الذي كتب له السيناريو **أحمد صالح** وأخرجه **سمير سيف** عام ١٩٨٥م، وهي الحكاية الرابعة من الملحمة التي تبدأ بما يوحي ما أشرنا إليه «الشمس تشرق الشمس تغرب، النور يسفر الظلام يخيم، الأناشيد تشدو في جوف الليل.»

وهناك جُمل واحدة تشير أن «غابت **رضوانة** في باطن الأرض، غاب **إبراهيم** في السجن، غاب **بكر** في المجهول.» ثُم إشارة إلى أنه لم يرث أحدٌ القتيلة، ويصف الكاتب ما حدث للأُسرة والفتوَنة بعد **سليمان الناجي**، أن خضر ابن سليمان صار يؤدي الإتاوة للقللي.

أمَّا الفيلم فيبدأ بالفتى سماحة الناجي الذي ينتظر وصول مجموعة الحرافيش، ويعرف أنه لم يتمَّ الاتفاق بعدُ على مَن يكون الفتوَّة الجديد، فالغالب هو الفتوَّة الجديد. يردِّد أحد الحرافيش إلى سماحة أن الفتوات الحقيقيين هم أجداد سماحة؛ **عاشور، شمس الدين، سليمان**، وهم أبطال القصص الثلاث الأولى من الملحمة «أيامها كانت الفتوَنة جدعنة.»

يعني هذا أن الفتوَّة الجديد لن يكون من عيلة الناجي، ولن يكون عادلًا، إنه القللي، رغم أن سماحة يراجع حبيبته رضوانة أن القللي لن يقهر المساكين.

تدور المَشاهد الأولى من الفيلم، قبل مقتل رضوانة، فهناك حديث مليء بالمودَّة بين أفراد الناجي، الأخ الأكبر وزوجته والعمِّ الذين يعيشون في رضاء، وأيضًا سماحة الذي يحبُّ جارته رضوانة، ويذهبان للقاء في المقابر، ووسط القبلات يسمعان ثلاثة رجال يقرِّرون التخلُّص من الفتوَّة القللي.

في الفصل «٢» من الرواية يصف الكاتب سماحة: «فائض الحيوية، قويُّ العضلات، في وجهه ملامح شعبية من وجه جدِّه سليمان، أتمَّ تعليمه في الكُتَّاب، واكتسب من عالم الفضيلة شهامةً وكرمًا وبعض الورع.»

وسماحة يسمع من عمِّه أن أجداده كانوا فتوَّات لا بلطجية، أمَّا الفصل «٣» فإن سماحة قد انضمَّ إلى عصابة القللي، وأصبح رجلًا من رجاله، وكما رأينا في الفيلم فإن هذا الانضمام حدث بعد أن شارك سماحة في إنقاذ حياة القللي، لكن هذا الأخير لن يحنو قطُّ على ابن الفتوات السابقين؛ حيث سيفعل ما فعله فتوَّات آخرون في أفلام مثل «**فتوات بولاق**»، و«**الشيطان يعظ**».

فالقللي يودُّ إذلال سماحة، حيث يطلب منه أن يخطب له **مهلبية**، وهو يعرف أنه سوف يتزوجها، وعلى سماحة الطاعة، وأن يوافق على زواج الفتوة من مهلبية، «**يا بخت من كان مرسال المعلم**.» كما أن الفتوَّة يطلب النبوت الخاص بالفتوَّة سليمان الناجي، فلا يرفض.

يقرر سماحة أن يطيع الفتوَّة في الظاهر، في وقتٍ ترفض الأمُّ أن تتزوج ابنتها من سماحة، خوفًا من الفتوَّة، ويقرِّر سماحة الهرب مع مهلبية في جنح الليل، وفي الشارع المُظلم يتمُّ ذبح مهلبية، وقبل أن يهرب سماحة يمنحه عمُّه النبوت «العصا دي يا ما شافت أمجاد، وكتبت بيها تواريخ.»

ويطلب العمُّ من سماحة أن يعود كي يؤدِّب القللي، وإعادة الفتوَنة، ثُم ينهار كل شيء، ونفهم أن **أمَّ مهلبية** التي بُلِّغت بهروب ابنتها، محافظة على حياتها.

في الرواية فإن العمَّ أصابه الأسى من موقف ابن أخيه المتخاذل، لكن ابن أخيه يطمئنه أنه يضمن إعادة الفتوَنة، كما أن خضر هو الذي دبَّر زواج سماحة من بنت الحلال، والعم هو الذي اختار أنسية كريمة **محمد البسيوني العطار**، وجسَّ النبض فلقي ترحابًا؛ أيْ إن مهلبية لم تكُن مقبولة من العم، وقد حكى الكاتب في الفصل «٦»، وهي فصول قصيرة

لا تتعدى أن تكون فقرة، كيف تعرَّف سماحة على مهلبية، كما وصفها، ضاربة للسواد، ممشوقة القد، وقد أقبل عليها رغم حرفة أمِّها كودية الزار الملعونة، وقد ذهب إليها سماحة وحده، فتمَّت قراءة الفاتحة، بينما في الفيلم تمَّ تهميش دور العمِّ خضر في مسألة زواجه، حيث إن أنسية قد تزوجت من رضوان في الرواية.

في النصِّ الأدبيِّ والسينمائي فإن الأمور تتشابه تمامًا، حين ذهب سماحة لدعوة الفتوَّة لحضور الفرح، حين يخبره **حمودة**، رجل القللي، أنه قبل ساعة قرر الفتوَّة اختيار سماحة ليكون رسوله إلى **صباح** ليطلب يد ابنتها، والبقية مثلما أشرنا آنفًا. فالأمُّ ترفض الهرب مع الاثنين؛ لأن رزقها هنا، حتى تمَّ قتل مهلبية، ونسبت التهمة إليه بقتلها؛ مما دفعه إلى الهرب «لا مفرَّ من الهروب كما هرب أبوه بكر وجدَّته **سنية**، كما اختفى عاشور».

مثل هذه النصوص الأدبية من الصعب الخروج عليها كثيرًا أو اختصارها، فهي مكتوبة بشكلٍ مكثَّف، ولا تحتاج إلى إضافات، فقد كتبها المؤلِّف أقرب إلى المَشاهد السريعة المختصرة، لدرجة أن الفصل «٢١» عبارة عن فقرة من ثلاثة أسطر لا أكثر، وفي الفصل التالي انتقل سماحة إلى ما وراء النيل، وأطلق لحيته، وصار اسمه **بدر الصعيدي**، وصارت حرفته بيع الحلبة والعدس، وأقام في بدروم ببولاق، وعُرف بسلوكٍ طيب، وهو يعرف أنه محكومٌ عليه بالإعدام؛ لذا فإن المقارنة للعثور على إضافات أو محذوفات، سواء في الشخصيات أو الحكايات، تبدو غير ثرية، وكأن محفوظ كتب الرواية بما يشبه السيناريو، وأرى أنه من الظلم ألَّا يُذكر اسمه ككاتب السيناريو، وهناك نماذج بسيطة من المحذوفات، مثل شيخ الحارة الذي يعرف أن سماحة قادم من الصعيد، وفي الفيلم نسمع سماحة يتكلم بلكنة صعيدية.

سرعان ما دخل الفيلم، مثل الرواية، ليعرِّفنا على **محاسن** بائعة الكبدة، وهي مطمع كل شاب، سرعان ما تُشهر أسلحة الدفاع من لسانٍ سامٍّ وأظافرَ حادة، وهي تنادي سماحة بـ «السني»، وقد نضجت بينهما عاطفة قوية. وفي الفصل «٢٤» وعن طريق الحوار يتعرف سماحة على تاريخها، وفي الفيلم فإنها تفتعل اشتعال مشاجرة نصبتها كي يعمل على إنقاذها، وفي الرواية يتقدم سماحة للزواج منها.

«أعلنت الخِطبة، وبعد أشهر تمَّ الزفاف.»

لكن حتى هذه اللحظة لم يكُن المُخبر قد ظهر في الرواية، وإن كان قد كشف عن سخافاته في الفيلم، كما غيَّر السيناريو من سمات الحماة، **أمِّ محاسن**؛ فهي في الرواية عمياء، عجوز، وقحة، سليطة اللسان، وكثيرًا ما تبادلت الشتائم مع زوج ابنتها، وكم دبَّت

الخلافات بينهما، وقد بدا ذلك في الفصل «٢٩» من الرواية، إلا أنه في بداية الفصل التالي ماتت العجوز عندما سقطت من نافذة الصالة المطلَّة على المنور فتهشَّم رأسها.

في الفيلم رأينا سماحة وزوجته وحماته يقيمون في مسكن بالدور الأرض، كما ظلت أمُّ محاسن على قيد الحياة تؤازر ابنتها طوال الفيلم، وقد حذَّر سماحة زوجته من البكاء على أمِّها لأنها حامل، إلا أنها واجهته بأنه سعيد لرحيلها، وعندما جاء الطفل أحسَّ الزوجان بالسعادة، وقد أنجبت له أربعة أبناء دون أن نرى المُخبر، وصار الزوج وجيهًا من وجهاء الحارة، أمَّا المعنى في الفيلم فقد أشار أن سماحة ظل في حالة مطاردة طوال حياته «مرَّت الأيام وتعاقبت الأعوام حتى آمن الرجل على مصيره وانجلت عنه المخاوف أو كادت.»

بدأ القسم التالي من الرواية في الفصل «٣٣»، بحيث توطَّدت صداقة بين فتوَّة بولاق والقللي؛ مما زلزل كيان سماحة، فهذا يعني أن يأتي رجال القللي إلى بولاق، وكان أول ظهور هو **لمحمد توكل** شيخ حارته الأصلية الذي يسعى لمصاهرة تاجر الخردة. تسأله زوجته عما به، وبعد إلحاحٍ يروي لها، مثلما في الفيلم، قصة المطارد المظلوم.

لذا ودَّع الرجل زوجته وأولاده قُبيل الفجر، وصار على محاسن أن تدير الدكان، وتخبر مَن يسألها، خاصةً شيخ حارته، أنه سيغيب أعوامًا. وفي الفصل «٤٠» يظهر **حلمي المُخبر** الذي جاء مع كبسة عسكرية، فيسوقها إلى قسم الشُّرطة، ويتمُّ الإفراج عنها.

بدأت بعض الأحداث في التغيُّر بين الفيلم والرواية؛ حيث إن زمن فتوَنة القللي في الرواية قد انتهى، وسعت محاسن إلى أن تتعرف بأهل زوجها، وعرفت أنهم من صلب فتوَّات قدامى يروون عن سيرهم ما يشبه المعجزات. وابتداءً من الفصل «٤٥» يبدأ حلمي في رمي شِباكه حول محاسن، وتمرُّ الأيام وسط إرهاق متواصل وحرمان، ومحاسن في داخلها تحاكم زوجها وتدينه وتعاني في تدبير الأموال لتربية الأبناء، ويبدو حلمي هنا أقلَّ شرًّا، وهو يحوم حولها ويتحدث إليها بحنان، ويلمِّح لها أنه ابن الحلال الذي في إمكانه أن يطلبها.

الجزء الأخير من الفيلم يختلف عن الرواية؛ فالقللي لا يزال موجودًا، وسماحة يزور امرأته في ملابس امرأة منتقبة، والحماة تكاد تكشف الأمر، وتدور مشادَّة بين القللي وأُسرة الناجي، فيضرب رجاله «خضر»، ويذبحون رضوان في مشهدٍ عنيفٍ مأساوي، وعلى جانبٍ آخر فإن محاسن تطرد حلمي من منزلها، بينما أمُّها تحاول أن تقنعها بالزواج منه، فهو الحكومة، أمَّا سماحة فهو يعيش في الجبل، وينزل إلى القللي ليقاتله بعد أن تدرَّب، وفي الفيلم مَشاهد تروح فيها محاسن وراء زوجها إلى حيث يتدرب على القتال عند الفجر، وعند

المواجهة فإن القتال يدور بين سماحة والقللي فردًا لفرد، وفي نهاية المعركة يعترف القللي بالحقيقة، وهي أنه القاتل؛ أيْ إن سماحة بريء، لكنه لا يلبث أن يطعنه طعنةَ موت.

تنتشر الشائعات بموت سماحة، وتحزن الزوجة وتحاول الهروب ليلًا، إلا أن حلمي يعترضها ويحرمها من الخروج، ويعلن أن سيتزوجها، وفي ليلة زفافها إلى حلمي تقول لها الأمُّ: «ارضي بما قسمه الله لكِ.» وفي الليل يتسلل سماحة إلى بيته بعد زفاف زوجته، وتُفاجأ به امرأته يطرق الباب، فتنوح، وتدور مواجهة جديدة، يحمل حلمي مسدَّسه، ويقذفه سماحة بالقلة، ثُم يقتله ويهرب كي يعود مطاردًا من جديد.

أمَّا في الفصول الأخيرة من الرواية فنرى الأشياء بشكلٍ مختلف؛ حيث يفقد أصغرُ أبناء سماحة عينَه؛ مما يزيد من همِّ الدنيا، ويأتي خضر إلى محاسن، ويعلن لها أن الأُسرة في خدمتها، وفي الفصل «٤٩» نرى رضوان على قيد الحياة، وعندما يعرف حلمي بأمر الزيارة يبلغها أنه من الخير أن يذهب الأبناء إلى أعمامهم، وتفعل الأمُّ وسط أجواء حزينة، ثُم تتزوج من حلمي، عقب طلاقها من سماحة القاتل الهارب.

في الفصل «٥٤» يبدأ النزاع بين الزوجين الجديدين، فحلمي يودُّ من المرأة أن تصرف عليه «كلاهما يتسم بالعنف والعناد»، أمَّا سماحة فإن السنوات تمرُّ عليه انتظارًا للعام الذي سيسقط فيه العقاب «كلما مرَّ منه يومٌ اشتد العذاب»، لم يكُن يعرف أن محاسن قد أنجبت ستة أولاد من المُخبر. وهكذا فإن الثلث الأخير من الرواية، لم يتمَّ الالتفات إليه بالمرَّة في الفيلم، وتمَّت كتابة سيناريو، يتفق مع فيلم عن الفتوَّات والأخذ بالثأر، عدا الفصل «٥٩» الذي يعود فيه سماحة إلى بيته، ليُفاجأ أن بالبيت رجلًا آخر وأبناءً، ويتخذ سماحة من أحد أبناء المُخبر رهينة، وتتوسل محاسن إلى زوجها أن يدعه يذهب، وتدور معركة بين الرجلين تنتهي بصوت شيخ الحارة يصيح: «سلم نفسك يا سماحة، قتلت حلمي عبد الباسط مُخبر الحكومة.»

المشهد الأخير في الرواية حين يذهب سماحة إلى بيت الناجي القديم، ويلقي نظرات حنان على أولاده النائمين، وفي هذه السطور، نعرف أن القللي مات منذ عامين، وأن **الفسخاني** حلَّ مكانه، وأن أحداثًا عديدة دارت في الحارة، وعليه أن يبدأ رحلة هروب جديدة في دنيا العذاب والمطاردة، وأنه سيرجع إذن شيخًا بلا حول.

إذن فقد كتب كلٌّ من **أحمد صالح**، **وسمير سيف** فيلمًا فيه نصف النصِّ الأدبيِّ، أمَّا النصف التالي فهو يتفق مع رؤية مُخرج عُرف عنه شغفه الشديد بأفلام الحركة، ورغم ما بالفيلم من أجواء مطاردات ومعارك، فإنه التزم بالمعنى الكبير في الرواية؛ أن سماحة

سيظل مطاردًا «هكذا كتب في دفتر أحواله الحياتية، وأنه في الفيلم أفضل حالًا من الرواية، فزوجته وفية له حتى وإن قتل زوجها، وكما أشرنا فإن الفيلم امتلأ بالعنف والمعارك، خاصةً مشهد ذبح رضوان.»

التوت والنبوت

«**التوت والنبوت**» هي الحكاية العاشرة والأخيرة من ملحمة الحرافيش، كما أنها الملحمة أو النصُّ الأدبيُّ الأقصر مساحةً من حيث عدد الصفحات، ضمن الحكايات كلها، بعد الحكاية التاسعة المعنونة «**سارق النعمة**».

يبدأ النصُّ بالحديث عن وفاة الفتوَّة السابق **فتح الباب**، ولم يبقَ من صفوة ذرية **الناجي** إلا الناجي، إنه شخص ينتمي إلى الفقر وأُسرة موصومة بالدعارة والإجرام والجنون، وقرر أن يمضي حياته وحيدًا، لكنه تزوج من امرأة فقيرة، وكان قد تجاوز الخمسين، فأنجبت له الصبيان الثلاثة، أبطال النص.

الفيلم لن يشير بالطبع إلى هذه الجذور.

فالأمُّ **حليمة** هي صورة مشابهة للأمِّ في «**بداية ونهاية**» رغم أنها من سلالة الناجي، تنتقل مع أولادها إلى بدروم مكوَّن من حجرة ودهليز، ثُم تعمل في تجارة المخلَّل، وتُدخل أبناءها الكُتَّاب، ثُم يبدأ كلٌّ منهم مواجهة الحياة، **ففائز** بسوق الكارو، **وضياء** شيال في محلِّ النحاس.

فائز ساخط دومًا، يرى أنه خادم حمار، وأن أمَّه خادمة أوغاد، أمَّا الابن الأصغر **عاشور** فيعمل صبيًّا لغنام بسوق الماعز، تسأله أمُّه أن يتزوج عندما يبلغ العشرين، فيسألها الانتظار، وعاشور في هذا الفيلم هو الابن الأكبر للأُسرة.

نحن إذَن أمام ثلاثة محاور للأبناء الثلاثة، فالابن فائز يختفي فجأةً بعد أن أخذ الكارو معه، وسخر **حسونة السبع** الفتوَّة الجديد من السرقة، وهو أفظع الفتوَّات الذين أذلُّوا الحارة، وقد قام بصفع الأمِّ لأنها تأخرت في إحضار صفيحة مفتقة، ولم تبلغ الأمُّ الأبناء بما حدث، لكن ضياء عرف من أحد الأشخاص، فأبلغ أخوَيه اللذين تكتَّما الغيظ، واستقرَّت الإهانة في الأعماق، خاصةً عاشور الذي تخدمه أمُّه «تظاهر بالجبن فهو أرحم،

إنه قويُّ الجثمان، لم يستعمل قوته إلا في المثابرة والصبر، غضب، لكنه لم يتهور، فهو يعرف القوة الغشوم التي أمامه».

في الرواية لم يغادر الكاتب الحارة، بينما في الفيلم سوف نرى تفاصيل الحياة التي عاشها فائز، إلى أن عاد محمَّلًا بالثروة والمال، يمنح للفتوَّة صرَّة، ويقول أن الكارو قد سُرق أثناء نومه، وها هو يدفع ثمنها، لكن الثمن يأخذه أيضًا الفتوَّة، وتتغير حياة الأُسرة، ويحكي على لسانه، وليس لسان الكاتب، حكايته مع الخواجة الذي عمل عنده، وأنه ربح ورقة يانصيب.

قرر فائز أن تعود لأُسرة الناجي مكانتها من خلال الوجاهة وليس الفتوَنة، وتحسنت أحوال الأُسرة، ومن الواضح أن قصة الحبِّ التي تمَّت بين عاشور والفتاة ابنة الميسورين تختلف بين الفيلم والرواية؛ فهي في الفيلم غير موجودة، وأنه أنقذها من بين رجال، وصارت بينهما مقابلات في الخلاء. وفي النصِّ الأدبيِّ اختارت الأمُّ لولديها عروسَين، لم يرضَ عاشور عن عروسه، وقد أثار فسخ خِطبة ضياء عاصفةً من السخط داخل الحارة؛ مما يجعل الفتوَّة يسبُّ عاشور: «إنكم أندال يا آل الناجي.» ويبلغه بفسخ خِطبته هو أيضًا على عروسه، ففرح بذلك في أعماقه، وهي تفاصيل غير موجودة في الرواية، وقد امتنع عن الزواج شاعرًا بأن إهانة الفتوَّة الشيطان لا تُمسح.

في الفقرة «١٩» يحكي الكاتب أن الشقيقين، ضياء وعاشور، أُعجبا بفتاتَين من أعرق الأُسر، فخطب ضياء ابنة صاحب وكالة الخشب، أمَّا عاشور فخطب كريمة أكبر عطار في الحارة.

يبدو **نجيب محفوظ** أقرب إلى الكاتب المسرحيِّ في هذه الرواية، لا يغادر الحارة مع أبطاله، ففائز قد غاب وعاد غنيًّا، ثُم نعرف بعض تفاصيل ثرائه، ثُم هو يغيب ويعود مصدومًا، لا يبوح بما حدث، إنه مصاب، ومعه خنجر دامٍ، وسرعان ما يموت. وعندما تأتي الشُّرطة يدور التحقيق، وتعلن النتائج أنه انتحر لأسبابٍ مجهولة، ويظل البحث جاريًا، وتتعدَّد التكهنات، وتمضي حياة الأُسرة كئيبة، ويتأجل زواج عاشور وأخيه.

وعندما يأتي شيخ الحارة مع رجال السلطة إلى الدار يسحبون كل ما كان يمتلك من وثائق، ويكون مصير الأُسرة الفقر من جديد، فقد ارتكب فائز العديد من الجرائم، ويحكي الكاتب باختصارٍ شديد أن أهل الحارة وصلتهم الأخبار أن فائز استثمر أمواله في الدعارة والقمار والمخدرات، وكان يقامر بثرواتٍ خيالية، وأنه كان يقتل غريمه حين يخسر، ثُم يستولي على نقوده، وأنه خسر أمواله جميعًا في آخر مقامرة، فقامر بأملاكه في شكل عَقد

بيع صوري، وخسر فانتحر. وهذه الحقائق المذكورة في سطورٍ قليلة حوَّلها السيناريو إلى مساحاتٍ درامية، فرأينا كيف قام فائز بضرب عشيقته الراقصة، وكيف اتفقت مع أحد المقامرين أن يكشف كيف يغشُّ فائز في اللعب حتى خسر كل ما لديه تمامًا.

ما حدث كان بمثابة سببٍ قويٍّ لإذلال الأُسرة، خاصةً من الفتوة، وسرعان ما فشلت الخِطبة الثانية. وقد بدا النصُّ السينمائيُّ مختلفًا تمامًا عمَّا في النصِّ الأدبيِّ، فليست هناك زوجة لضياء أتى بها إلى المنزل وعذَّبها، وهي من أُسرة نبيلة كما سنرى، وليست هناك علاقة حبٍّ وزواج لعاشور، فبعد أن انهارت الأحوال المادية، عقب انتحار فائز، فإن الأُسرة تختار السكن في المقابر والعمل هناك، وعاشور يعمل بائعًا سريحًا في سوق الدرَّاسة، ثُم هو ينضمُّ إلى فقراء الحرافيش، ويتحدث عاشور عن القوة، باعتبارها سرَّ سعادة الحارة، ويحثُّ الحرافيش على حمل النبابيت، وقد غاب ضياء ليعود مرَّةً أخرى، ليعلن أنه مدير أكبر فندق ببولاق، وأن الأمر مختلف عن غياب فائز، إنه يحلم بعودة الجاه إلى الأُسرة، وأن يرجعوا إلى الحارة من جديد، فقد تزوج ضياء من امرأة لديها المال، لكن عاشور يرفض العودة إلى الحارة.

يعود عاشور ذات يوم إلى الحارة، ويدخل المقهى، يقف أمام الفتوَّة، ثُم يناوشه ويضربه، وقبل أن يتدخل أعوانه، تكون الحارة قد امتلأت بالحرافيش ونبابيتهم، وينهالون ضربًا على رجال الفتوَّة، وترجع الفتوَّة إلى آل الناجي.

وحتى لا تتكرر قصة الظُّلم الطويل، يردِّد عاشور لشيخ الحارة: «أحبُّ العدل أكتر مما أحبُّ الحرافيش، وأكتر مما أكره الأعيان.»

ويساوي بين الوجهاء والحرافيش، ويفرض على الأعيان إتاوات ثقيلة، حتى ضاق كثيرون بحياتهم فهجروا الحارة إلى أحياء لا تعرف الفتوَنة، وجدَّد الزاوية والسبيل، وأنشأ كتَّابًا جديدًا يتسع لأبناء الحرافيش، وعاد ضياء، لكنه لم يلقَ تشجيعًا لأفكاره، فيعود إلى فندقه، ويتزوج عاشور من **بهية بنت عدلات الماشطة**.

النصُّ السينمائيُّ يختلف كثيرًا عن الرواية، سواءً من حيث حضور الأبطال، أو من حيث إضافة العديد من الشخصيات، خاصةً النساء، ابتداءً من المرأة التي تزوجها عاشور، والراقصة **نوسة** التي عشقها فايز، ثُم زوجة ضياء.

الفيلم إذَن يعزف على ضرب العواطف تجاه النساء، ويمتلئ بثلاث حكايات مع النسوة، ليست كلها قصص حُبٍّ أو رومانسية، سوى تلك التي ربطت بين عاشور وزوجته، وهي كما أشرنا غير موجودة في الفيلم، لكنها مكتوبة بشكلٍ جيد، وأعطت الفيلم جوًّا

إنسانيًّا، وأكسبت عاشور إحساسًا بالقيمة، فهو يبحث عن الفتوَنة من أجل استعادة زوجته التي سلبها منه الفتوَّة أكثر من مرَّة، حين يفرض عليه أن يطلِّقها، وهي تعلن له أنها تحبُّه، لكنه يمتثل إلى أوامر الفتوَّة، وحين تستبدُّ القوة بجسده، فإنه يذهب إلى الفتوة، ويبدأ في مواجهته بكل شموخ، يصفعه بقوة، ثُم تبدأ المبارزة النهائية بالنبوت، وهذه العلاقة العاطفية تقرِّب ما بين طبقتين، لكن الزواج لا يتمُّ إلا عندما تصبح الأُسرة ميسورة، فالشابُّ ينقذ الفتاة من موقف، يبدو فيه شهمًا وشجاعًا، ورغم الفارق بين الزوجين، فإنهما يتزوجان، يبدو الزوج سعيدًا، وتتفانى المرأة في حياة زوجها وخدمته، ثُم تتوسل إليه ألا يطلِّقها، ويقرر الفتوَّة أن يتزوج منها، وأن يضيفها إلى زوجاته؛ مما يخلق الدافع الحقيقي أن يدخل عاشور عليه ليلة زفافه منها ويقاتله.

أمَّا الأخ الثاني **ضياء «محمود الجندي»**، فقد بدا مزدوج الشخصية، فهو ضعيف أمام الفتوَّة، ويعوِّض ذلك في زوجته التي يسعى إلى أن يذلَّها أمام أُسرته، وأن تقوم بخدمته، وهي ابنة النبلاء، ويصرُّ أنه الزوج الذي يجب طاعته بأيِّ ثمن، حتى إذا انحطَّ الحال بالأُسرة مجدَّدًا، طلب منه الفتوَّة أن يطلِّقها، ومن الشُّرفة تبدو الزوجة سعيدة، وهي تبصق على طليقها الذي كم أذلَّها.

فايز الذي غادر الحارة وسرق العربة والحمار، وباعها، ثُم عمل في مقهًى ليلي، يعيش قصة عشق مع الراقصة **ليلى «منى سعيد»**، ويستبدُّ الغرور بفايز؛ فهو يضرب عشيقته ويصفعها، رغم أنها صاحبة المكان، وهو يتصرف معها بقسوة وخسَّة، وعندما يصفعها تقرر أن تنتقم منه، فهو يغشُّ في اللعب، لذا فإنها تكشف الحيلة إلى أحد اللاعبين، وتبدأ حيلة فايز في التكشُّف، ويخسر النقود، إلى أن يقامر باللعب على ممتلكاته، ويخسر كل شيء وسط نظرات الشماتة من الراقصة، ويكون ذلك دافعًا أن ينتحر.

حسب النصِّ الأدبيِّ فإننا نعرف ذلك من خلال السرد، أمَّا في الفيلم فإن **نيازي مصطفى** يكشف تفاصيل الحدوتة إلى أن يعود الفقر مرَّةً أخرى للأُسرة.

وقد كتب **جورج بطرس** — نشرة **نادي سينما** القاهرة ١٦/٦/١٩٨٦م — أن نيازي مصطفى حوَّل الصراع إلى تراشقٍ لفظيٍّ وبالعصيِّ، فسطَّح الفكرة وفشل في إبراز الرمز في صورة مرئية موحية، وإن كان قد نجح تقنيًّا بالاشتراك مع المونتير في خلق إيقاع يتناسب مع الأحداث، إلا أنه أخفق إخفاقًا ذريعًا في تقديم معنًى لتلك الأحداث، وفي إدانة المجتمع البرجوازي الذي أفرز شخصية الفتوَّة، فخرج المتفرجون وهم لا يعرفون ما المقصود بما رأوه.

النصُّ السينمائيُّ الذي قدَّمه نيازي مصطفى، وكتب له السيناريو والحوار **عصام الجمبلاطي** الذي لم يتعامل مع النصوص الأدبية، بدا كأنه مصنوع بشكلٍ خاصٍّ لمُخرج أفلام حركة، وعلى كلٍّ فإنه لم يكُن يمكن قبول هذا العالم الجاف الحاد، خصوصًا في سينما نيازي مصطفى، دون هذه التغيرات التي تمَّت، بصرف النظر عن قيمة الفيلم.

الحب فوق هضبة الهرم

الكاتب الذي يحمل اسم «**الحب فوق هضبة الهرم**» من تأليف **نجيب محفوظ**، عبارة عن مجموعة قصصية لنصوص طويلة نسبيًّا تضمُّ سبع قصص تحوَّل أغلبها إلى أفلام وهي:

- «**نور القمر**»، وهي النصُّ الأطول.
- «**أهل القمة**» تحولت إلى فيلم بالعنوان نفسه، إخراج **علي بدرخان** عام ١٩٨١م.
- «**السماء السابعة**».
- «**الحب فوق هضبة الهرم**»، أخرجها **عاطف الطيب** عام ١٩٨٦م.
- «**صاحب الصورة**»، تحولت إلى فيلم تليفزيوني.
- «**الرجل الآخر**».
- «**الحوادث المثيرة**».

تقع الرواية القصيرة «**الحب فوق هضبة الهرم**» في حوالي خمسين صفحة، حيث تبدأ باعتراف هو أقرب إلى الهذيان على لسان الشاب **علي عبد الستار**، ونحن هنا أمام نصٍّ اعترافيٍّ يدور على لسان الراوية، وهو أمر نادر الحدوث في كتابات نجيب محفوظ، حيث تدور أغلب رواياته ونصوصه الروائية والقصيرة على لسان الكاتب نفسه، والاستثناء الأول فهو «**السراب**» الذي نشره عام ١٩٤٩م؛ أيْ إن هناك أربعين عامًا فاصلة بين نشر النصوص في كلٍّ من «**السراب**»، و«**الحب فوق هضبة الهرم**».

الفيلم الذي بدأ باستلام علي عبد الستار لوظيفته، الذي كتبه **مصطفى محرم** لم يكُن على لسان علي عبد الستار، لكن أغلب الأحداث كان فيها الشابُّ دون الستة والعشرين

ربيعًا، عام ١٩٧٨م، هو الشخصية الرئيسة، وفي بعض الأحيان انفردت الأحداث **برجاء**، لتظهر حزينة في منزلها إثر أن انفسخت خِطبتها على زميلها علي.

لم يكُن علي في الفيلم ذلك الشخص البهيميَّ الراغب في النساء مثل قرينه في الرواية، الذي يصرخ منذ الحرف الأول: «أريد امرأة، أيَّة امرأة.» بل إن علي الفيلم، لم يبحث قطُّ عن امرأة، ولا حتى زميلته التي كانت أول مَن طلبت منه مشاركتها المشروب، وهي الفتاة المتحفِّظة التي صُدمت في خِطبة سابقة، لكنها استبعدت كل الحذر في تجربتها الثانية، بواقع أنها وجدت زميلها «علي»، ورأت أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان، وأن عليها أن تمشي في المغامرة قدر الإمكان.

نجيب محفوظ الذي كتب النصَّ عام ١٩٧٨م، بدا في أسلوب حكْيه كأنه يكتب النصَّ الأدبيَّ على الطريقة التلغرافية، ليكون جاهزًا لأيِّ كاتب سيناريو أن يكتبه، ولذا فلم يكُن غريبًا أن يكون مصطفى محرم هو كاتب السيناريو لفيلمَين من هذه المجموعة، هما «**الحب فوق هضبة الهرم**»، و«**أهل القمة**»، ففي الفصل «١» يحكي الراوية عن نفسه في كلماتٍ مقتضبة، غير موجود في الفيلم بالمرَّة «رأسي شهد حوارًا طويلًا عن الفقر والتخلُّف والسلام والديمقراطية والتموين والمواصلات والطرق.»

ويقول الراوية بعد عدَّة أسطر: «المسألة أنني ما إن ختمت حياتي المدرسية حتى التحقت بالوظيفة، ومن ثَم خبرت الفراغ والبطالة، بعد ذلك تضخمت همومي الشخصية، استأثرت بوعيي كله.»

عن تساؤله: «مَن أنا؟» جاءت إجابة علي عبد الستار، ببيانات أقرب إلى ما نقرأه في بطاقات الهوية، ٢٦ سنة، ليسانس حقوق، ولدت مع الثورة، ناهزت الحلم عام ١٩٦٧م المشئوم، نلت ليسانس الحقوق عام ١٩٧٤م، وهي كلها معلومات تقديرية، لم نعرف منها أيَّ معلومات عن علاقاته الأُسرية أو العاطفية. وإن كان كل شيء يبدأ بتعيينه في العلاقات العامة، سيبقى بلا مكتب حتى تتمَّ مراجعة المخازن، ويقول المدير مداعبًا: «لماذا لا يسمحون للموظفين الجدُد بالبقاء في بيوتهم مع الاحتفاظ لهم بحقوقهم في العلاوات والترقيات؟»

وقد وصف نجيب محفوظ عالم الموظفين الشباب في النصف الثاني من السبعينيَّات كأنه كان واحدًا منهم، أو كأنما قرأ عنهم جيدًا، أو استمع إليهم بصدق، وإن لم يُشر إلى أن علي عبد الستار حصل على الإعفاء من التجنيد؛ لأنه وحيد أُسرته.

أما الفيلم الذي دارت أحداثه عام ١٩٨٦م فإن الأمر لم يكُن قد تغيَّر كثيرًا، بل إننا نكتب هذه الدراسة عام ٢٠١١م دون أن نرى إلا الأمور تزداد سوءً.

قال محفوظ ما لديه عن الشابِّ في كلماتٍ تلغرافية محدَّدة، تحدَّث عن أُسرته الدافئة التي تعبق بعطر الدين والقيم: «ولما انبثق الجنس استطعت أن أروضه بالخُلق والعمل والأدب، أمَّا في عصر الفراغ فقد انفرد بي.»

إنه يراقب أقرانه العاطلين، هناك من زملائه امرأتان كهلتان متزوجتان.

تعلَّم علي عبد الستار كيف يتسلل إلى شارع قصر النيل مع الضحى، تعلَّم الصعلكة، فهي مسلِّية ومفيدة، وهو يعدِّد مآثر هذه الصعلكة كأنه وجد نفسه فيها، وعلى عكس رواياته الأولى فإن مشهدًا سينمائيًّا واحدًا يمكنه أن يعبِّر عن فصلٍ بأكمله، فإن المشاهد السينمائية هنا تعجز أن تعبِّر عن حالته، مثل قوله: «الطريق يعاني من أزمة جنسية مثل أزمتي، إنه يفتقد الشرعية والحرية والإشباع.»

وقد بدا علي في الفيلم مليئًا بالفراغ، لكنه لم يكُن ذا تجارب عاطفية أو جنسية، ولم نحسَّ بأيِّ شبق من ناحيته سوى رغبته في الحصول على حقِّه الشرعيِّ من الجنس عقب عَقد قِرانه على رجاء.

لم يهتمَّ الفيلم قطُّ بتجربة الموت عند الشابِّ حين كادت أن تصدمه سيارة، «وهكذا انتهت الحياة في غمضة عين»، هذا الشابُّ استخدم تعبير «جنس» كثيرًا في الفصل «٢»، حيث سيصبح همَّه الرئيس، بل إن الأفكار انتابته أن يجرِّب النوم مع عاهرات، إلا أن الأسعار العالية وحدها هي التي جعلته يتراجع.

في الفصل «١٣» تحدَّث علي عن أُسرته، والمدهش أنه قال إن أمَّه كيميائية، بما يعني الطبقة البرجوازية البسيطة، لكن الأم في الفيلم بدت كأنها لم تنل قسطًا من أيِّ تعليم، يتحدث عن شقيقتيه **نهى ومها**: «يحزنني منظرهما البسيط المتقشف.» الأب سيبلغ سنَّ المعاش قريبًا، وبدا الأب مشابهًا للشخص الذي رأينا عليه الممثِّل **ربيع غيث** في الفيلم، «نحل كأنما يجف رويدًا رويدًا»، وقد وصف الشابُّ أباه طويلًا وبشكلٍ مكثَّف، وقد وصف علي أُسرته والمجتمع كله في هذا الوصف بكل دقة بما لم نرَه في الفيلم: «نحن الفقراء الجدُد في مقابل الأغنياء الجدُد.» نجيب محفوظ التقى، بلا شكٍّ، ببطل هذه الرواية أو سمع عنه، باعتباره كان يرتاد أحد المقاهي التي كان يذهب إليها في ميدان التحرير، أو شارع طلعت حرب؛ لأن الشابَّ يعمل في هذه المنطقة، وقد جاء وصف الابن لحال أُسرته لتكون نموذجية؛ فالابن عقلانيٌّ، شريف، صاحب عزَّة، والأب رجل يتطلع أن يهاجر ابنه ليعمل في الخارج.

وفي مقهى «**الحرية**»، وهو مكان معروف بالاسم نفسه، التقى علي بصحفيٍّ قديم يُدعى **عاطف هلال**، وقد حدث هذا اللقاء في كلٍّ من الفيلم والرواية معًا؛ حيث اقتحم الشابُّ مجلس الصحفيِّ، جعله أديبًا في الرواية أشبه بالكاتب في «**الكرنك**»، وهو صورة من محفوظ، الذي لعله يسخر من مهنته العاجزة عن إيجاد حلٍّ للشباب؛ حيث يتحدث الشابُّ أن ما به هو مشكلة جنسية «بلغت السادسة والعشرين من عمري ولم أمارس الجنس، ولو مرَّة واحدة.»

الكاتب يردُّ على الشابِّ المكبوت اقتصاديًّا وجنسيًّا بكلام نظريٍّ، ليس فيه حلٌّ لمشكلة أزلية لملايين الشباب، في أيامه، وأيام الفيلم، وأيامنا؛ حيث يرى الصحفيَّ أن الحلَّ يتمثل في العمل السياسيِّ من أجل تغيير المجتمع، ويردِّد علي ساخرًا: «عليَّ أن أنتظر حلًّا لمشكلتي.» يجيء مع القرن القادم دون أن يدري أن المشكلة تفاقمت إلى عشرات الأضعاف في هذا القرن الذي قدم بالفعل.

في الفيلم جاءت رجاء الموظفة الجديدة بعد أن أصاب «علي» الملل وأحسَّ بالقنوط، وراح الشابُّ يصفها، كأنما التحقت بالوظيفة من أجله، وهو ينظر إليها بعينين محرومتين «انغمس خيالي في مصادر الإثارة.» وإن كان الفيلم لم يعطِ لبطله هذه الصفة باعتبار أن الممثلة **آثار الحكيم** لم تكُن يومًا في السينما، رغم جمالها، من مصادر الإثارة.

في الفيلم سرعان ما سيدور الحوار بين الزميلين، وقد حدث هذا في الفصل «٦» من الرواية، ونفهم أن الفتاة ابنة عصرها، من جيل التليفزيون، لا تحبُّ القراءة إلا نادرًا، تستغرب حياة الموظفين في البداية، ثُم لا تلبث أن تلبي دعوته للتسكُّع، تأتي إليه ليتسكَّعا، ويجلسان في كافتريا كان يجلس بها نجيب محفوظ في هذه الفترة بالتحرير.

مثلما أشرنا سابقًا أن محفوظ في هذه النصوص كان يكتب الرواية أقرب إلى السيناريو السينمائي، لذا فإن كاتب السيناريو لم يبذل أيَّ جهد في تقطيع المَشاهد، وكل ما يحدُث أمامنا أن مشهدًا قد يسبق فصلًا في الرواية، لكن حتى الحوار نفسه يبدو كأنما المؤلِّف قد كتبه.

لم يتغيَّر شيء، فكأنما نتحدث عن الاثنين معًا، كأنهما وحدتان في واحدة، ابتداءً من التسكُّع، ثُم العثور على مكان للجلوس، وأيضًا وظيفة الأب، ويبدو محفوظ هنا كاتبًا للحوار الطويل فيما يشبه المسلسل الإذاعيِّ أو المسرحيِّ (راجع الفصل «٧» من الرواية).

كما أشرنا فإن رجاء تعذبت في خِطبة سابقة استمرت عامين، أمَّا في الرواية فهي فتاة عاقلة تبحث عن زوجٍ مناسب، إنه حقٌّ مشروع ورغبة نبيلة، إنها عقلانيَّة تمامًا، لم تجرب

الحبَّ أيضًا أو هذا ما أظن. في الرواية فإن كلمات الصحفيِّ ستظل عالقةً بذهن الراوية، أمَّا الفيلم فإنه يبدو كأنه نساه، إلى أن يراه مصادفةً أثناء أزمة الانفصال عن رجاء.

وقد وضع محفوظ النصَّ جاهزًا أمام كاتب السيناريو، خاصةً شخصية السبَّاك الذي سيخطب نهى، وسوف يتزوج بها، وقد أعطاه السيناريو صفاتٍ ملائكيةً لابن البلد الشهم القديم الذي يبدو سوقيًّا، لكنه لا يخلو من «النُّبل والكرم»، سواءً وهو يستقبل أُسرة زوجته، أو وهو يساند علي في محنته فيما بعد، فالفتاة الجامعية سوف تتزوج من سبَّاك لديه سيارة، وقد قضى أبوه خمس سنوات في الخليج، أمَّا علي فإنه يجلس في الرواية مع حبيبته، زميلته، في الأمريكيين، وهو مكان ترتفع أسعاره عن مستوى الموظف الصغير، أمَّا المحلُّ الذي يجلسان فيه في الفيلم فهو في مقدور الموظفين الصغار.

من المهمِّ الوقوف عند الشكل الحواري الذي صاغه نجيب محفوظ في هذه النصوص بالذات، هذا الحوار لو تمَّ تحويله إلى سيناريو سينمائي، لصرنا تقريبًا أمام نصٍّ إذاعيٍّ، مثل الحوار البديع الذي دار بين الشابِّ وزميلته في الفصل «١٠»، والذي انتهى بأن عليهما إعلان خطبتهما، وقد تكرر مثل هذا الحوار في الفصول التالية، إلى أن يذهب علي لخِطبة الفتاة.

هي قصة بالغة البساطة، على خلاف أعمال محفوظ الأخرى، بطلاها شخصان لا أكثر، وعليه فقد أضاف السيناريو المزيد من الأحداث كان بطلها زوج الأخت السبَّاك، وأيضًا شخصية **أبو العزم صديق** علي الذي دفع له تكاليف عَقد القِران، والذي صحبه معه إلى شقَّة عشيقته ودبَّر له فتاة ليضاجعها، ثُم هو الذي يدبِّر له شقَّة العشيقة كي يضاجع فيها زوجته رجاء، لكن لا تلبث صاحبة الشقَّة أن تعود.

وجد مصطفى محرم نفسه إذَن أمام نصٍّ صغير، فأضاف الشخصيات والأحداث، وتحوَّل القسم الرابع الأخير من الفيلم بمثابة محاولة للبحث عن مكان لممارسة الحبِّ الشرعي، والشابُّ في الرواية يقول إنه تابع بإعجابٍ مغامرات الإرهابيين في الصُّحف، «إنهم يتفجرون في أركان البلد معلنين عن نبض جنين ينمو في رحم الغيب.» ومثل هذه العبارات غير موجودة في الفيلم، أيْ إن الكاتب التزم بالنصِّ من ناحية، وأضاف المحاولات العديدة لمضاجعتها، فذهبا إلى بنسيون مقابل ثلاثين جنيهًا في الليلة، كأنها رفيقة أو عاهرة، باعتبار أن قسيمة الزواج لم تُستخرج بعد، وهناك تشابه واضح في المشهد الذي يستدعي فيه المدير العام «علي» لمراجعته في مسألة ذهابه مع رجاء إلى فندق العشِّ الجميل «إني مضطرٌّ إلى إعلان زواجكما.» وقد التزم السيناريست بالنصِّ الأدبيِّ هنا التزامًا حرفيًّا، إلا أنه أضاف

أحداثًا أخرى في نهاية الرواية، ففي الرواية يذهب الاثنان إلى الهرم لممارسة الحب، «وأطلت علينا القرون من فوق الهرم وهي تضرب كفًّا بكف.» لذا جاءت نهاية الرواية من مخيِّلة مصطفى محرم على النحو التالي:

وسط الظلام، وبينما علي وزوجته يتبادلان القبلات، تقوم شرطة الآداب بمداهمة المكان، ويتمُّ القبض على العشاق، ومن بينهم علي وزوجته، ويُساق المقبوض عليهم إلى قسم شرطة الهرم.

في قسم الشرطة توجَّه التهمة إلى الزوجين أنهما مارسا فعلًا فاضحًا، ليتمَّ استدعاء الأبوين من طرف علي وزوجته، لأول مرَّة يبدو وكيل الوزارة حريصًا ألا تمسَّ الفضيحة ابنته، يحاول الضابط مساندة علي، وعمل ما يشبه المصالحة، إلا أن «علي» يرفض ويصرُّ على أن يأخذ التحقيق مجراه.

في اليوم التالي علي وزوجته يصعدان إلى عربة الترحيلات للعرض على النيابة، تقف الأُسرتان تنظران في حسرةٍ إليهما.

في داخل العربة المظلمة، يمسك علي بيد زوجته بحنانٍ ملحوظ، وتركز الكاميرا على شكل الشارع، ويتم تثبيت الكادر.

الحرافيش

إنه الصراع الأزليُّ بين قابيل وهابيل، يتجسَّد في الحكاية الثالثة من ملحمة «**الحرافيش**»، تحت عنوان أدبيٍّ هو «**الحب والقضبان**»، أمَّا العنوان السينمائي فهو «**الحرافيش**» حسب الفيلم الذي كتبه **أحمد صالح**، وأخرجه **حسام الدين مصطفى**.

فالحكاية تبدأ، مثل كافَّة الحكايات، بالحديث عن موت الفتوَّة، إنه هنا **شمس الدين الناجي** الذي كان يمثل العدالة والحكمة، والذي خلفه سليمان **شمس الدين الناجي**، وهو عملاق مثل جدِّه **عاشور**، إنه آية في الجمال والرشاقة، لم يتقدم لمنافسته أحد، ظل حاميًا للحرافيش، وهو في العشرين من العمر، ثُم تزوج من **فتحية** شقيقة صديقه عتريس، حين شعر أن الزواج يصون فتوَنته من المباذل، فأنجبت منه البنات.

بعد سنواتٍ من الزواج رأى **سنية السمري**، ابنة كبير تجار الدقيق، وقبل أن يتزوج منها، أخبر عتريس أنه سوف يتزوج مع الاحتفاظ بفتحية «الحبُّ ذو رائحة نفاذة.» وتمَّ الزواج بين سواق الكارو، الفتوة، وبين ابنة الأغنياء في زفافٍ لم تشهد له الحارة مثيلًا.

غيَّره الزواج، فترك الكارو، وصار من وجهاء الحيِّ الذين أثنوا على عدله، وأنجبت له سنية الذكور؛ «**بكر**»، ثُم «**خضر**»، وتغيرت الدار والأحوال، واستولت سنية على قلبه ورغباته، وصار رجاله أيضًا من الوجهاء، ونشأ الولدان نشأة مرفَّهة ناعمة، إنهما مختلفا المظهر؛ بكر يشبه أمَّه في جمالها ورقتها، أمَّا خضر فأشبه بأبيه، أدارا المحلَّات عندما صارا يافعين، وتمنى لهما الأب سليمان أن يصيرا من الفتوات، أمَّا الأمُّ فأعدَّت لهما حياة الرفاهية.

اختارت الأمُّ لابنها بكر أن تزوِّجه من **رضوانة** كريمة العطار، وزُفت إليه، جاءت إلى البيت، وعشقها زوجها منذ الليلة الأولى؛ شعر ذهبي، وعينان زرقاوان، وفارعة الطول، وتتعثر في الحياء.

في الفيلم هناك إشارة إلى أن الأخ الأصغر خضر قد رآها قبل أن تختارها أمُّه لأخيه، وأنه أحبَّها، أمَّا في الرواية فقد انعقدت بين رضوانة وخضر صداقة وأخوَّة، فكان يقوم بخدمتها كلما غاب بكر في إحدى رحلاته التجارية، وفي أثناء ذلك عرف شقيقتها الصغرى **وفاء**، وهي غير موجودة في الفيلم، وفي أثناء رحلة للزوج، تقول رضوانة لخضر أنها رأته ذات يوم وهي بنتٌ في دار أبيها، وأنها أُعجبت به، وعندما علمت أن سنية هانم السمري خطبتها لابنها، تصورت أن خضر هو المراد، وصدمت عندما كان العريس «بكر»، وعندما يتجاهل مشاعرها تقول: «تخاف أخاك، تخاف أباك، تخاف نفسك.»

الأنثى هنا هي التي تعرض نفسها إلى الأخ، وتستفزه كي تجذبه إليها، لكنه يتجنب رؤيتها، وتبدأ الأحزام في العصف به، ويفكر في هجرة الحارة، أما هي فتوقع بين الأخوين، بأكذوبة أن أخاه غدر به «أودُّ أن نعيش بعيدًا عن هذه الدار.» ويبدأ اصطدام قابيل وهابيل الأزلي، لكن في بيت لسليمان الناجي، فيصرخ فيه: «تطمع في زوجة شقيقك!» وليس هناك سبب واضح لموقف رضوانة أن يدور صراع دامٍ بين زوجها وحبيبها، سوى أن خضر رفض حبَّها، تردِّد: «الشيطان يندس بيننا.»

وتجري الفضيحة على كل لسان، فتؤثر على تاريخ الأب سليمان، الذي مرَّ به الزمن، وصار رجلًا ضعيفًا، أصابته الشيخوخة، والشلل، ورحل الابن، وصار **عتريس** فتوة بالنيابة، ثُم استولى على نصيب سليمان من الإتاوات، وفكر أن يطلق سنية السمري، ويعود إلى منزل زوجته القديمة فتحية التي تراعيه.

أمَّا بكر، فإن زوجته تنجب منه ثلاث أبناء، يعيش في حالٍ أفضل كتاجر، تحوم الشائعات الأليمة من حوله بعد طلاق أمِّه، وفي حياته الزوجية اضطراب، وتسوء العلاقات بين سنية ورضوانة، تطلب الأمُّ من ابنها أن يطلق امرأته، فيردِّد في ضعف: «إبليس نفسه يعجز عن فعل ذلك.»

تتغير الأحوال بالناس، ويشتري بكر منزل حميه عندما تعصف بهذا الحياة، وتزداد الفضائح بعد هروب سنية من الحارة مع شابٍّ سقاء، وتتزوج منه دون أن يعرف أحد مكانها، ويموت سليمان، وتعاير رضوانة زوجها بضعفه وهزيمته في سوق التجارة، ويُعقد المزاد لتصفية تجارة بكر، وفي اللحظة الحاسمة يظهر خضر كي ينقذ أخاه من الإفلاس، يردِّد بكر: «الخراب أحبُّ إليَّ من النجاة على يدك.» تثور الأقاويل أن عودة خضر كانت من أجل إنقاذ رضوانة، وليس الأخ، وبكل جرأة تردِّد الزوجة لزوجها: «لم أفقده طيلة معاشرتي لك!» مما يشعل نيران الصراع، فيهجم عليه وسط الدائنين، ويتضاربان، إنه

الصراع الدامي بين قابيل وهابيل، ثُم يهاجم بكر زوجته ويطعنها، ويهرب دون أن يعلم أنها لم تمُت.

ثُم تبدأ المواجهة مع الفتوَّة عتريس، وتتقرب رضوانة من جديد إلى الرجل الذي تحبُّه، هناك تشابهٌ واضح بين **زهيرة** في «**شهد الملكة**»، وبين **رضوانة** في «**الحب والقضبان**»؛ فالزوج يهرب ويعود فيما بعد، وهي امرأة يتصارع من أجلها الرجال في عالم بين الفتوات والحرافيش والتجار، والصراع على النبوت، تقول رضوانة لبكر: «أعترف بأنني كنت شريرة، وأنني ظلمتك ظلم الحسن والحسين.» يقول: «في البدء كانت اللعنة، والآن الجنون.» وفي نهاية حوار طويل يقول بجدِّية بالغة: «كنت أحبُّك، ما زلت أحبُّك، ولكن علينا أن نفكر طويلًا.» وتعود الشائعات تربط بينهما حول وجود علاقة غير شرعية.

رضوانة لا تموت على يد زوجها الغائب، مثلما يحدُث مع زهيرة، بل إن أخاها يأتي إليها، وبعد حوارٍ حول علاقتها ومشاعرها نحو خضر، فإنه ينقضُّ عليها، ويخنقها حتى تعلن العدم.

إنها رواية صغيرة، أو فصل منفصل من رواية، يعتمد على الحوار، يصلح أن يكون فيلمًا بنفس الصورة التي نقرأها كنصٍّ أدبيٍّ، دون أيِّ تغيُّر ملحوظ، وخاصةً مع مُخرج من طراز **حسام الدين مصطفى** في الفترة التي تمَّ فيها إنتاج فيلم «**الحرافيش**» عام ١٩٨٥م، كثرت الحواديت السينمائية التي تقوم على صراع الأشقَّاء على نفس المرأة، خاصةً أنها زوجة لأحدهما، ومن هذه الأفلام «**الأنثى**» إخراج **حسين الوكيل**، وفيه قامت **ليلى علوي** أيضًا بهذا الدور؛ زوجة بين شقيقين، تزوجت من أحدهما، وتقيم علاقة جنسية مع الآخر، وقد تكرر هذا في فيلم «**الصعاليك**» **لداود عبد السيد**، وإن كانت الصداقة هنا أقوى من الأخوَّة.

من ناحيةٍ أخرى بدا تكالب المُخرجين على قصص الحرافيش في منظور ناقد مثل **سامي السلاموني** باعتبار أنه الوباء القادم إلى السينما، وذلك مثلما جاء في مقالٍ له نُشر ضمن أعماله الكاملة، ويقول الناقد حول هذا النوع من الأفلام: فتوَّة نجيب محفوظ هو جماع لعدَّة قيم ومبادئ؛ أولها قوة الشجاعة والشرف، ثُم الإيمان بالعدل، وهو يفرضه بالنبوت أو بالشمروخ، لا أدري ما هو اسمه بالضبط، وهو نموذج شعبيٌّ أفرزته الحارة المصرية في ظروفٍ خاصة للبطل أو الزعيم، وفيه من **روبن هود** الذي يأخذ من الغنيِّ ليعطي للفقير، وله معانٍ ودلالات وتفسيرات واسعة جدًّا.

وفيلم «**الحرافيش**» الذي تمَّ إخراجه في نفس وقت إخراج «**شهد الملكة**» استعان فيه المُخرج بنفس الديكور وأحيانًا الممثلين أنفسهم، مثل **صلاح قابيل** الذي قام بدور الفتوَّة

في الفيلمين، في «**شهد الملكة**» أدَّى دور **نوح الغراب**، وفي «**الحرافيش**» أدَّى دور **عتريس** الذي يطمع في المنصب بعد أن ضعفت الأحوال بالأب سليمان، فظهر الابن عند الضرورة كي ينتصر لأبيه، وهو أمر لم يحدُث في الرواية.

الفيلم والنصُّ الأدبيُّ يستفيدان من الصراع الأزليِّ بين قابيل وهابيل، كما أن هناك إشارة في نهاية النصِّ الأدبيِّ حول تشابه هذا الصراع مع امرأة العزيز؛ فالمرأة هنا شريرة تغوي حبيبها الذي يتمنع عنها، وهي تؤذيه، وعندما يظهر مرَّةً أخرى، تحاول التودُّد إليه، لكن الصراع هو بين شقيقين حول المرأة نفسها، وإن تمَّ ذلك في حارة شعبية فيها الصراع الأزليُّ بين الفقراء والأغنياء، وفيها الصعود ثُم الهبوط الاقتصاديُّ والاجتماعي، والنهاية الحتمية لامرأة تحاول أن تخون زوجها مع أخيه، ثُم إذا هي عندما تفشل تسعى للإيقاع فيما بين الأخوَين.

والأخوان هنا لا يقتتلان من أجل المرأة نفسها، فخضر يترك الحارة بمَن فيها، ولا يظهر إلا من أجل إنقاذ أخيه وأُسرته.

الخلافات الواضحة بين الفيلم والرواية أن عتريس هو المنافس الأزليُّ لسليمان الناجي، ففي بداية الفيلم يقف عتريس معلنًا أنه الفتوَّة، عند أطراف المنطقة، وهنا يظهر سليمان كي يواجه خصمه، أمَّا في النصِّ الأدبيِّ فإن العلاقة التي تربط بين الرجلين وطيدة، فعتريس هو شقيق الزوجة فتحية، وحين يودُّ سليمان أن يتزوج للمرَّة الثانية يستشير عتريس، عندما يمرض سليمان، فإن عتريس ينوب عنه، ثُم لا يلبث أن يصبح الفتوَّة دون أن ينازعه أحد على المنصب، أمَّا عتريس الفيلم فهو شرير، يطمع في المنصب، ويربض في مكانه حتى تحين الظروف، وحين يمرض سليمان ويصاب بالشلل يقفز عتريس إلى مكان الفتوَّة ويعلن نفسه فتوَّة المكان، وفي اللحظة المناسبة يظهر خضر ويعود من غربته الاختيارية.

وفي الفيلم سعت سنية للتقرُّب من سليمان، معجبة بقوته، بينما في الرواية فإن سليمان هو الذي شاهدها بعد عشر سنواتٍ من زواجه بفتحية، وهو الذي سعى إلى ذلك حبًّا فيها، وبتردُّدٍ ملحوظ، وهي كلها اختلافات شكلية، أمَّا باقي الحوادث فإنها تكاد تطابق النصَّ الأدبيَّ، وقد انتهى الفيلم بقيام بكر بطعن امرأته وقتلها، أمَّا النصُّ الأدبيُّ، فإن الأخ قد هرب، وتعافت رضوانة التي ظلت على حبِّها لخضر، وأن الذي قتلها خنقًا هذه المرَّة هو أخوها **إبراهيم الشوبشكي**.

الجوع

هي أصغر الحكايات مساحة من بين حكايات «**الحرافيش**».

هي الحكاية التاسعة المعنونة «**سارق النعمة**»، حول بطلها **سماحة شمس الدين الناجي** الذي نجا من الموت واسترد قوَّته.

ومن الملاحظ أن الحكايتين؛ التاسعة والعاشرة، هما الأقصر من حيث المساحة، وكأنما الكاتب قد تعب من كتابة كل هذه الملحمة الطويلة، فلجأ إلى الاختصار.

وإذا كان الكاتب قد اختار لكل قصة جذورًا ما في الحياة، مثل الصراع بين قابيل وهابيل، أو حكاية ملكة النحل في حكاياتٍ أخرى، فإنه هنا يقترب من **أوديب**، ففوز الفتوَّة بمكانته انعكس على سعادة أمِّه بحظها وبانتصارها الحاسم على ضرتها.

خلق سماحة أسطورة حول ذاته، وسوف نرى أن بداية الفيلم اختلفت تمامًا عن النصِّ الأدبيِّ، وقد أوجز الكاتب مسيرة سماحة في الصفحات الأولى بأسلوب الحكْي، دون اللجوء بالمرَّة إلى الحوار الذي تمتلئ به هذه الروايات عادةً، لقد رفع سماحة من مكانة الفتوَّات، وأرجع إليها الهيبة والجلال، وأنشأ بماله ومال أخيه **فتح الباب** دارًا جميلة أقامت بها أمُّه **نور الصباح**.

وقد تولى سماحة رعاية أخيه، منذ أن كان في التاسعة، يبدو بخيلًا، ثُم تخلَّص منه إلى امرأة عجوز كي تتولى تربيته، كانت تقيم في بيتٍ فقير.

تزوج سماحة من فتاة جميلة، ولم تكُن موضع قبول أمِّه في البداية، هي **فردوس**، هو صاحب وجه قبيح، وهي جميلة ذات وجه عذب، أمَّا الوجه القبيح له فبسبب ضربات النبابيت، وبفضل الزواج صار سماحة مديرًا لمحلِّ الغلال ومالكه الفعلي، فصار يتصرف في شئون المال والمعارك بإرادة من صوان، فالزوجة هنا تختلف عنها في الفيلم، على الأقل من حيث الجمال والحسن «أدَّت الدور **سناء يونس**».

أمَّا زوجته فردوس فهي تركية، خصبة الإنجاب، أمَّا البطل الرئيس الثاني، فتح الباب، فقد نما يتعلم في الكتَّاب، هو كما يُقال من أنبل الأصول، ترعرع حاملًا لجدِّه الذكرى الطيبة، **عاشور الناجي**، الذي اختفى وطال اختفاؤه، فتصوَّر الناس أنه مات، وتمنى البعض عودته، إنه يرى جدَّه عاشور في كل مكان، ينبض في قلبه وخياله، ويشتعل في أشواقه وآماله. إذن فهو يرمز إلى الحرافيش الذين ينتظرون يوم الخلاص.

وحسب النصِّ الأدبيِّ فإن **نجيب محفوظ** خصَّص له مساحات كبيرة، باعتباره البطل المنتظر، وهو يعمل في محلِّ أخيه بناءً على توصية من الزوجة فردوس، يراه أخوه رقيقًا مثل فتاة «إني أخاف الله وأحبُّ جدِّي.» يردُّ عليه سماحة: «جدُّك عاشور أول مَن علَّمنا السرقة.»

يتفانى فتح الباب في عمله، ويلقى ارتياحًا من أخيه «إني أشجع المجتهد وأبطش بالكسول.»

يلتقي **بأمِّ سماحة**، كنوع من تقديم فروض الطاعة، كما يزور فردوس فتقابله ببرود وتعالٍ، لكنه بالعمل يكتسب ثقةً وعزة، أطلق شاربه كي يتشبَّه بالرجال، ويعرف طريقه إلى الزاوية، ويقاوم الإغراءات ويحين وقت زواجه.

جاءت الهمسات من خارج الحارة أن الفيضان ذلك العام شحيح، وأن الطعام سيصبح نادرًا، وزحفت أشباح القلق، واندفعت عجلة البلاء بلا تدرُّج، فارتفعت الأسعار، وتلاطمت الشكاوى والأزمات، ولم يعُد للناس من حديث إلا الطعام، إنه الوباء، وكما يردِّد سماحة: «لم يعُد يبقى ما يكفي العصافير.» لكن فتح الباب يقول: «ما أكذبه! المخزن ملآن.» ويصف أخاه أنه وحش لا تعرف الرحمةُ قلبَه.

وأمام هذه الندرة تتعدد السرقات، والنهب يزداد، وتكثر عصابات الخطف، ويتضخم شبح الجوع، وشاع أن الناس يأكلون الخيل والحمير والكلاب والقطط، وأنهم عمَّا قليل سيأكل بعضهم البعض، ووسط ذلك يشهد الناس حفلًا مليئًا بالبذخ بمناسبة زفاف ابنة سماحة، يتجمهر الجياع، ويتخاطفون الطعام، وثمل الناس بالفوضى والشغب.

في اليوم التالي تعرضت الحارة لحملة تأديب وإرهاب، انتشر فيها رجال الفتوَّة، ولم ينجُ الناس من علقة أو إهانة، وتفشَّى الذُّعر؛ مما يزيد الإحساس بالغضب لدى فتح الباب، وفي الليل يظهر فاعل خير، يوزِّع صرر الطعام على الناس على أنها من عاشور الناجي، فانبعثت النشوة والفرح في الألسنة، وتردَّد اسم عاشور حتى تجسَّد، وتزعج هذه الأقاويل عن عودة عاشور الفتوَّة سماحة.

وصار الظلام الذي يظهر فيه عاشور الناجي بمثابة السحر بين الناس، ويكتشف سماحة أن مخازنه قد سُرقت، ويعرف أن فتح الباب هو الذي يتسلل إلى باب المخزن، فدبَّر له فخًّا ليكشفه، يردِّد الأخ: «جئت لأنقذ أرواحًا من الموت.» وسرعان ما نفهم أن عاشور الناجي هو فتح الباب.

وفي الفيلم قام سماحة بتعذيب أخيه أمام زوجته، وهي شخصية غير موجودة في النصِّ، أمَّا في الحارة فإن ما حدث قد ولَّد الغضب وسط الحرافيش، فانقسموا إلى جماعات، وتسللت كل جماعة إلى مسكن رجل من رجال العصابات، وغلبوهم، ثُم اقتحم الحرافيش المخازن، ونهبوا كل مخزن بها، وأول هدف لهم كان مخزن سماحة الفتوَّة، وشوهد فتح الباب معلَّقًا في عِرق من عروق السقف، مُدلًّى الذراعين، مُغمًى عليه أو ميتًا، ففكَّ وثاقه، وسيطروا على الحارة تمامًا.

وكانت المواجهة بين سماحة والحرافيش، يردِّد: «ماذا فعلتم بأبناء الزواني؟» فيقول له أحدهم: «جدُّك كان ابن الزانية.» وينهالون عليه بالضرب، إلى أن ينفلت النبوت من يده، وينقض الجميع على الدار.

وسرعان ما ينادى على فتح الباب كفتوَّة للحارة، رغم أنه لم يمسك نبوتًا في حياته، ورغم ضعفه الجسماني، فإن فتح الباب سيطر سيطرةً مطلقة بسحره الخاص، وقوة الحرافيش المتمثلة في كثرتهم، إنها ثورة الجياع والفقراء الكثيرين، وصار الأمل هو إحياء عهد عاشور الناجي، ويوعز أحد المساعدين إلى فتح الباب أن يعيش حياة الأغنياء، فيردِّد: «إذا لم نبدأ بأنفسنا فلن يتحقَّق خير.» يردِّد الآخر: «إذا بدأنا بأنفسنا تزعزعت أركان الفتوَنة.»

ومن المعروف أن أحداث الفيلم قد توقفت عند وفاة سماحة، أو **فرج الجبالي**، واعتلاء الحرافيش عرش الفتوَنة، أمَّا النصُّ الأدبيُّ فقد تابع رحلة فتح الباب الذي ودَّ لو تخلى عن الفتوَنة؛ فهو يودُّ أن يسود الحرافيش، ويستذلَّ الوجهاء، لذا فإن مساعديه يعارضون تخلِّيه عن الفتوَنة، كي يبقى بمثابة الصورة والأمل، حتى يستمر الحرافيش «حرافيش»، وتكون الحقيقة المُرَّة أنه إذا قرر فتح الباب التخلي عن الفتوَنة فإن رجال العصابات سوف يقتلونه، فآثر الانزواء، يعلم بأن حياته رهن بتحمُّس الحرافيش، وأنه سيتلاشى يوم تتلاشى أسطورتهم ويركبون الهوان، فاشتدَّ الحذر بالعصابة، ولم يتوانوا عن مراقبة الحرافيش وممارسة الإرهاب.

أيْ إنه مثلما صار العدل جماعةً صار الطغيان جماعةً أيضًا، ودار الصراع بين مساعدي فتح الباب، فقتل أحدهما الآخر، واعتلى فتوَّة الحارة، وأعلن عن الإبقاء على

فتح الباب رهينة منزله، لكنه ذات صباح عثر عليه جثَّة مهشَّمة، وقيل إنه جُنَّ حزنًا على ضياع الفتوَنة من بين يديه، فتسلَّل ليلًا إلى مندرة جدِّه المجنون **جلال**، فرمى بنفسه للهلاك والكفر.

أيْ إنَّ النصَّ الأدبيَّ حول فتح الباب وليس سماحة، وسوف نرى أن الفيلم قد غير الكثير من التفاصيل.

وقد يبدو للوهلة الأولى أننا أمام حكاية فتوَّات تقليدية يقوم فيها الصراع من أجل امتلاك الحارة والمرأة والثروة من خلال معارك ضارية لا تعرف الرحمة، لكننا في «**الجوع**» أمام حكاية أزلية تتعلق بعلاقة الفرد بالسُّلطة.

ففرج الجبالي «محمود عبد العزيز» ليس سوى شخص هامشيٍّ يعيش في حارة مصرية خلال عام ١٨٨٧م، يعمل على عربة كارو يجرُّها حمار لينقل البضائع نظير أجر زهيد يعيش به هو وأُسرته التي تتكون من أمٍّ متمردة، وزوجة عاقر تسعى إلى توفير الحبِّ والراحة لزوجها. وفي الجزء التمهيدي من الفيلم الذي يسبق تولِّي فرج منصب الفتوة حامي الحارة يؤكد الفيلم أنه لم يكُن يحلم يومًا بهذه المكانة، فهو لم يعرف التمرُّد مرَّة واحدة في حياته، ولا يطمح إلى التغيُّر إلا في أضيق الحدود، مثل حلمه بشراء عربة كارو، بل إنه يتلقى صفعات الفتوَّات دون أدنى مقاومة.

وبالرغم من أنه يسمع أخاه **جابر «عبد العزيز مخيون»** يؤكد عنه أنه يمتلك قوة جسمانية لا بأس بها، إلا أنه لا يسعى إلى استخدامها قطُّ سوى عندما يشتدُّ الضغط عليه من قبل الفتوَّات، فيجد نفسه — من قبيل المصادفة — يدخل في معركة يتولى على إثرها مهامَّ الفتوة.

ويظل فرج نموذجًا للفتوَّة الطيب في الفترة الأولى، فهو يستهلُّ هذه الفترة بالدعوة إلى الخير من خلال دعوة السكان إلى بناء مسجد، وإيقاف فرض الإتاوة، ويمثل الأمل للفقراء الذين طُحنوا على أيدي فتوَّات سابقين. ويرفض الانتقال بأُسرته إلى مستوًى اجتماعيٍّ أعلى، ويظل يعمل فوق عربة السوارس ينقل فوقها البضائع والنساء. ويؤكد الفيلم أن فرجًا لم يكشف قوته بالمصادفة وحدها، بل إنه في مواجهةٍ أخرى مع فتوَّات أشدَّ شراسة يتمكن من قهر خصومه، وتكون معركة فاصلة في حياة الفتوَّة فرج، فيسعى إلى الزواج من الستِّ **ملك «يسرا»**، وهي واحدة من أثرياء الحارة، والتي تنقله — رغمًا عنه — إلى طبقة اجتماعية أعلى، فيرتدي ملابس أكثر أناقة، ويرقد على فراش وثير، ويستحمُّ في حمَّام خاص فيه الماء الساخن، ويهمل لفترة زوجته الأولى **زنوبة «سناء يونس»**، ويبدأ

بالتعامل كتاجر من خلال أموال زوجته، ويبدأ التحوُّل من خلال الانفتاح على العالم الجديد.

فالرجل الذي كان يؤمن بأن «البرميل المليء يجب أن يفيض في الفارغ» يملأ فيما بعد مخازنه وخزائنه في الوقت الذي تجفُّ فيه مياه الحارة التي أصابها الجفاف لعدم وفاء نهر النيل، إذَن فهو عام جفاف، ويتكلم فرج بلهجة مختلفة عن متعة الجلوس مع التجار، وارتفاع الأسعار إلى الضِّعف، إنها نفس الظروف التي تحوط بمَن يجلس على المقعد، فتفرض عليه سلوكًا بعينه، ويختار **علي بدرخان** لفيلمه ظروفًا حساسة، وهي غزو الجوع للحارة، فعلى الناس أن تربط الأحزمة حول بطونها حتى تمر الأزمة، رغم أن خزائن الفتوة مليئة بما يساعد على مواجهة الكارثة.

وعندما يجنح الفتوَّة إلى الجور يجب أن يظهر متمردٌ لتغيير الظروف، والتمرُّد الجديد هنا ليس شخصًا يمتلك العضلات ويمكنه التغلب على الفتوة بقبضة يد أو بهراوة تسقط فوق الرأس، كما أنه لا يسعى إلى إحداث تغيير في المناصب مثلما حدث لفرج من قبل، إنه يسعى قدر الإمكان على أن يعطي الفقراء من أموال الأغنياء، هو روبن هود مصري، فجابر «**عبد العزيز مخيون**» هو الأخ غير الشقيق للفتوَّة، وهو رجل مسالم مثالي، يتزوج من زبيدة «**سعاد حسني**» التي غرَّر بها أحد الفتوَّات السابقين، ويتبنى رضيعها الذي وُلد حديثًا بعد زواجه منها، ويمنحه اسمه دون أن يعرف أحد ذلك، بل إنه يختار له اسم **فضل** رمز العدالة. ويقوم جابر بدور المُبشر الجديد لأمل قادم، يقوم وسط الليل ليلقي بلقمات الطعام إلى الجياع والفقراء، وهو يردِّد اسم **فضل الجبالي**، وجابر هذا يأخذ من مخازن الفتوَّة كي يمنح الجياع، وهو فيما بعد يرفض أن يكون فتوَّة جديدًا بعد إسقاط فرج.

ومما ساعد على تحطيم فرج أيضًا تخلِّي أتباعه عنه، ثُم فكرة التمرُّد التي تبنتها زبيدة بعد أن جلد زوجها — أعني أخاه — وعلَّقه في وسط الحارة.

وفي الأفلام التي تحدَّثنا عنها قام ممثلون عديدون بأداء دور الفتوَّة، منهم **فريد شوقي وصلاح قابيل ومحمود ياسين ونور الشريف وعزت العلايلي**. أمَّا محمود عبد العزيز فيبدو أن الدور كان مختلفًا بالنسبة إليه؛ لأن عينيه مليئتان بطيبة غريبة، وهو يمزج الشرَّ الذي يجسِّده بخفَّة ظلٍّ وإلقاء تعليقات، وقد بدا محمود عبد العزيز بدينًا إلى حدٍّ ما، ويخلو من رشاقة.

وصمة عار

تأتي تجربة إعادة إنتاج الأفلام Remake في السينما العالمية، خاصة الأمريكية، أن الجيل الجديد، لم يرَ الفيلم القديم في قاعات السينما، وأنه من الأهمية إعادة عمل الأفلام بأطقم جديدة سواءً في الإخراج، أو السيناريو، أو التمثيل.

وتُمثَّل أغلب التجارب التي رأيناها في الالتزام بأغلب ما جاء في السيناريو القديم، وفي الكثير من الأحيان باسم الفيلم القديم، وهناك سمات عديدة ليس مجال الحديث عنها هنا، لكنَّ المهمَّ في هذه التجربة أن هناك نصًّا قديمًا أعجب الناس، ويتضمن العديد من وجوه الجمال والصدق من أجل إعادته، وقد كانت هذه التجربة محدودة كثيرًا في السينما المصرية، اللهم إلا في مجال الاقتباس عن النصوص العالمية.

إلا أن تجربة **مصطفى محرم** تستحق الوقوف عندها في التعامل مع رواية «**الطريق**»، حيث إنه أضاف ألف اختلاف واختلاف (أو إضافة) إلى السيناريو المأخوذ من الرواية، وأعطاه اسم «**وصمة عار**»، وقد قام بتغيير معالم كثيرة في الفيلم، ابتداءً بعنوانه، وأسماء أبطاله الرئيسيين والكثير من التفاصيل، وأبقى فقط على الهيكل الشوكي للفيلم، وقد خلا العمل تقريبًا من المعنى الذي أعطاه نجيب محفوظ لرحلة **صابر الرحيمي**، وكأنه يبحث عن المطلق في عالم مزدحم، ولم يتوصل قطُّ إلى النتيجة، وقد امتلأ الفيلم بالكثير من المفاجآت، حتى لَيكاد المرء أن يطلق على الفيلم سمة «تخريفة» أو «هذيانة»، وذلك من خلال مشهدين بالغَي الأهمية؛ الأول هو الكابوس الذي شاهد فيه **مختار الجميعي** أباه يجلس مع **إلهام** في الكافتريا، وتخبره أنه أبوها، وأيضًا مشهد الختام حيث يُفاجأ في الواقع أن عشماوي الذي يضع حبل المشنقة حول عنقه هو أبوه الذي طالما بحث عنه، دون أيِّ تبرير. وسوف نرى أن السيناريو صنع فيلمًا موازيًا أكثر منه فيلمًا مأخوذًا عن الرواية، أو إعادة للفيلم.

قصة الرواية ذكرناها مع المقارنة بفيلم «**الطريق**»، لكن سوف نتوقف هنا عند الإضافات التي أحدثها مصطفى محرم، فقد بدأ الفيلم بالمحامي **بهجت**، يطلب نقودًا من مختار الجميعي، للدفاع عن أمِّه **عزيزة مهران** (**بسيمة عمران** في الأصل)، باعتبار أنها قضية دعارة، وهذا المحامي غير موجود في الأصل، وهو يطلب ثلاثة آلاف جنيه كقسط أتعاب، وما تلبث الأمُّ «**هدى سلطان**» أن تردِّد وهي في السجن: «إن المكتب اللي فاتحه من خيري.» ويكون السؤال الذي يطرحه الابن هو: «ازاي خدعتيني السنين دي كلها؟» باعتبار أنه لم يكُن يعرف أنها تدير بيت دعارة، رغم معرفته بكل صديقاتها في هذا المجال، ومنهنَّ **الست نور** التي أوصاه المحامي بهجت أن يذهب إليها.

كل همِّ مختار أنه لن يجد وظيفة، أو أنه صار «صايع»، عليه أن يشتغل إما بلطجيًّا أو قوادًا، وتردِّد الأمُّ: «فكر في مستقبلك.»

وفي أثناء الجنازة يلجأ السيناريو إلى العودة للماضي القريب جدًّا، فالابن يذهب إلى أمِّه في مستشفى السجن، تردِّد: «كان نفسي أسيب لك حاجة تعتمد عليها.» فيردِّد: «ما بقاش فيه غير شماتة الناس.» وتبدأ الأمُّ في أن تبوح له بسرِّ أبيه الذي لم يكُن يعرفه، وتخبره باسمه، رغم أن هذا الاسم موجود في بطاقة الهوية التي قدَّمها مختار للضابط، حين تمَّ القبض عليه في بيت دعارة آخر.

اعتمد الفيلم على ميلودراما تكررت كثيرًا في الأفلام المصرية، خاصةً القديمة، كأن تعترف الأمُّ لابنها بماضيها منذ ثلاثين سنة، وزواجها من السيد السيد الجميعي (مثلما هو الاسم في الرواية)، وهو من الأعيان، تزوجها بقسيمة زواج، ظلت الأمُّ محتفظة بها في سريرها في المستشفى، هي وصورة الزفاف، لقد تمَّ ذلك منذ ثلاثين عامًا، وتردِّد الأمُّ أنها هي التي هربت من زوجها، «كان رجل دون، ما كانش يستعناني خدامة»، جاءت إلى الإسكندرية وهي حامل، إنه رجل غني من القاهرة، ومن عيلة كبيرة.

يدور كل هذا في الخلفية، وما إن ينتهي المشهد حتى نرى المحامي يردِّد: إنها المرَّة الأولى التي يسمع فيها هذه الحكاية، كما أن السيد الجميعي لم يكُن اسمًا لأحد زبائنه قط.

كل هذه المشاهد، والتالي، غير موجودة في الرواية ولا الفيلم الأول؛ حيث يذهب مختار إلى بيت العاهرة نور، ويسألها عن أبيه، وعن مشهد ساخر لا علاقة له بأيِّ نصٍّ، تمسك نور القوَّادة صورة الجميعي، وتعرضها على عاهراتها، وتطرق الباب على واحدة من البنات، وهي في حالة «شغل»، وتعطِّلها عن أداء وظيفتها، كما تُريها الصورة، فتجيبها أنها لا تعرف صاحبها، ثُم تعود لممارسة عملها، وهنا وعلى طريق الأفلام القديمة تأتي شُرطة

الآداب، وتحدث كبسة، ويمسكون بمختار، وفي قسم الشُّرطة أو المديرية تدَّعي نور أنها كانت قعدة أخوَّة، وتكون المصادفة أن الضابط الذي يُجري التحقيق اسمه **إبراهيم السيد الجميعي**، ويقول في جدِّية: «أنت ابن السيد الجميعي!» وهنا يبرز له البطاقة، ويقول نور بكل فخر أنه ابن **عزيزة مهران**.

وفي مشهد تالٍ نرى مختار يخرج في صحبة المحامي من المحكمة، ويخبره أنه سوف يسافر إلى القاهرة بحثًا عن أبيه، وفي داخل القطار يتعرف (مصادفةً) على إلهام، التي تعرَّف عليها في الرواية، حين ذهب لعمل إعلان بحثًا عن أبيه، لكن هذه هي **إلهام «يسرا»**، قد ظهرت له في القطار قبل أن يذهب إليها في الجريدة، فقد أخذت مكانه، وتركها إلى البوفيه، وما تلبث أن تأتي إليه في البوفيه لتخبره أن المقعد الذي أمامها (مصادفةً) قد خلا من راكبه، ليجلس إليها، ويزداد التعارف، وتمنحه بطاقتها بعد أن سألها عن الجميعي.

في الرواية لم يكُن الأمر صعبًا على صابر في العثور على فندق، فأبناء الإسكندرية لا يعرفون في هذه الآونة سوى لوكاندات كلود بيه. وهكذا نزل صابر، أمَّا مختار فإنه يذهب إلى أكثر من فندق مرتفع الأسعار بالنسبة له، وفي النهاية يدلُّه **صبحي** على فندق أرخص، اسمه «لوكاندة القاهرة»، وهي غير موجودة في منطقة كلود بيه، لكنها في نصف البلد، وفي الفندق يقابل **عم خليل «محمد توفيق»** الذي أدَّى دور السرياقوس في الفيلم الأول، وزوجته **كريمة «شهيرة»**.

في هذه المَشاهد أضاف السيناريو شخصية **السمسار فرج «يوسف شعبان»** الذي سيلعب دورًا أقرب إلى دور مُشابه في فيلم «**تأمين مزدوج**»؛ حيث ستكتشف في نهاية الفيلم أن كريمة استخدمت مختار ليقتل زوجها، كي يصفو لها الجوُّ مع عشيقٍ آخر، وذلك مثلما حدث في الفيلم الأمريكي، الذي تحوَّل بدوره إلى فيلمٍ مصريٍّ بعنوان «من أجل امرأة».

شخصية فرج هذا غير موجودة في النصِّ الأدبيِّ، وهو يظهر في بداية الأمر مشجعًا للزوج على أن يأخذه حقنة تجعله «أجدع من مليون حصان»، وسرعان ما ستأتي الحقنة بنتيجة عكسية؛ حيث سيلازم **خليل** (٨٠ سنة) الفِراش، وستكون هذه فرصة لمختار أن يصعد على شقَّة كريمة وزوجها لأول مرَّة؛ مما سيسهل مهمَّته كقاتل.

والغريب أيضًا، ودون سبب أن مختار يبلغ إلهام أنه يبحث عن أخيه، وليس عن أبيه، لكنها ستعلم الحقيقة فيما بعد دون أن تعلِّق على ذلك، كما أنه سرعان ما سيقع في غرام **كريمة**، رغم علاقته بإلهام، وهناك فارق واضح بين أنوثة كريمة، وشبقها في

الفيلم الذي أخرجه **حسام الدين مصطفى**، وبين كريمة في فيلم **أشرف فهمي**، فهي أقلُّ أنوثة وجاذبية، وتبدو باردة وهي تشكو لمختار وتتحدث عن ظروفها، عقب قيام مختار بإحضار الطبيب، إذ تفاجأ بها تأتي له في غرفته بالطعام «مش عايز تدوق أكلي؟» وتخبره عن ظروفها، وأن زوجها اشتراها كزوجة، واستغلَّ ظروف والدتها، «اشترط أن يتزوجني بعد أن ماتت أمي.» وتردِّد أيضًا: «عايشة معاه في عذاب كل ليلة ما لوش آخر.»

في فيلم «**الطريق**» حدثت الجاذبية من النظرة الأولى، ولم تأتِ المرأة إلى غرفة الرجل ليلًا إلا بعد أن استوى الشوق، وأبلغت عشيقها أن كل شيء تابع لمزاجها، أمَّا دخول كريمة على مختار ومعها صينية الطعام فقد انتهى بأن تمدَّدت، دون قصد، فوق سريره، وتتمُّ القُبلة الأولى بشكرٍ رومانسي لشخصين المفروض أنها في أشدِّ حالات الحرمان والهيجان، وليست الرومانسيةً.

لم يتوقف الفيلم وسط هذه الشخصيات الزائدة، أو الأحداث الإضافية، عند رحلة الابن الميتافيزيقية للبحث عن أبيه، فهناك مشهد الترام في فيلم «الطريق» الذي أوحى من خلال المونتاج عن المعاناة التي عاناها مختار بحثًا عن أبيه، وقد تعرض الفيلم لبعض حالات البحث عن الأب؛ حيث إنه كلما رأى شخصًا له طربوش، تصوَّر أنه أبوه، حتى الأب في الكابوس، ظهر له طربوش، وكأن كل رجال قبل الثلاثين عامًا الماضية من تاريخ إنتاج الفيلم لا تزال الطرابيش فوق رءوسهم.

في الفيلم دخلت رحلة الباحث إلى حالة الأحلام والكوابيس، حيث يرنُّ جرس الهاتف، ونسمع مختار يردِّد أنه سيكون عنده بعد ربع ساعة، وفي المشهد التالي نجده يجلس أمام رجل يرتدي بدلة بيضاء، يضع الطربوش على رأسه، له نفس ملامحه، ويبدو كأنه لا يعرف الحكاية، وأن كل الذي دفعه هو الإعلان «لما شفت الحامل، قلت آجي أشوفك»، وما تلبث إلهام أن تظهر، كأنها هي التي أتت به، يقوم الرجل بتمزيق قسيمة الزواج وصورة الزفاف، فيصرخ «انت اتجننت ح تلغي وجودي.» فيردِّد الآخر بكل برود: «أنت أفَّاق زي أمك.» ثُم نكتشف أن كل هذا المشهد كابوس.

في المشهد التالي تشعر كريمة بالغيرة بعد أن صارت عشيقة لمختار، حيث تبلغ إلهام حين تتصل به هاتفيًّا أنه غير موجود، وحين يظهر بعد ثوان تنكر أن شخصًا طلبه في الهاتف، وقد حدث برود في العلاقة مع إلهام عقب نشوء علاقته الجنسية مع كريمة، فصار يراها في الكافتريا تنتظره دون أن يدخل إليها. وفي الفيلم نجد كريمة تدلِّك ظَهر زوجها، وهو يحدِّثها عن مختار، وقبل أن ينام يبتلع المنوم كي تكون هناك فرصة لنزول المرأة إلى غرفة مختار.

وقد كشفت كريمة عن مشاعر الغيرة التي تستبدُّ بها، أكثر من مرَّة في الثانية، وهي تحدِّث إلهام التي حضرت إلى الفندق أنه ممنوع صعود النساء إلى غرفة النزلاء «حسب أوامر بوليس الآداب».

كان فرج السمسار يظهر بين الحين والآخر في الفيلم، وهو الذي يصحب مختار في سيارته ويؤلبه دون أن يدري، ويخبره أن أباه في علم الغيب «إذا قابلتك فرصة ما تضيعهاش، شوفلك واحدة متريشة.» ثُم يصحبه معه إلى شقَّة للعب القمار.

ثُم تأتي الخطوة التالية؛ حيث تحثُّ كريمة عشيقها أن يقتل زوجها، «يمكن يعيش عشرين سنة»، وتخبره أن الرجل يجب أن يموت كي تكون له وحده، وفي هذا المشهد نكتشف أن مختار الذي أخبر إلهام أنه يبحث عن شقيقه قد أخبر كريمة بالحقيقة، إنه يبحث عن أبيه، وهناك مشهد يدلُّ على إصرار مختار لقتل خليل، حيث يبدو مختار وقد نسي البحث عن أبيه، ويردِّد وهو ينظر إلى صاحب الفندق العجوز: «كفاية عليك كده يا عم خليل، بقيت أعجز من الزمن، ثمانين سنة وزيادة، الموت راح عليك، أنا ح أخليك تنام على طول، لازم تموت يا عم خليل.»

ورغم ذلك فإن مختار يتراجع عن هذا التربُّص، حين يأتيه الأمل أن أباه على قيد الحياة، ويردِّد إلى العجوز أن يدعو له أن يقابل أباه، ثُم يردِّد: «لو ما جاش التليفون كان ممكن أعمل أي غلطة.» وفي مكتب إلهام يقف أمام الهاتف يناجيه، «رن بقى»، ويكتشف أنه تعرض لمزاح ثقيل، فيكون هذا المزاح سببًا في تدبير خطَّة القتل التي تشبه مثيلتها في الرواية والفيلم، لكن مع المزيد من الإطالة والتشويق؛ فهو يتسلل من البيت المجاور إلى مسكن العجوز الواقع في أعلى الفندق، ويربض أسفل السرير في الوقت الذي يقوم وصيف الفندق **علي السرياقوس «أحمد غانم»** بتوصيل العجوز، ويدور حديث بين الاثنين، يحدِّثه عن السبَّاك، ويتكلم عنه «علي» أنه راجل نتن، مكلبش في الدنيا، كما يطلب العجوز من «علي» أن ينزع عنه الحذاء لإحساسه بالتعب، وبعد انصراف «علي» يغلق العجوز الباب بالمفتاح ويبدأ في الصلاة، وطوى المصلية، ثُم صعد فوق السرير، هنا يخرج مختار من أسفل السرير ومعه يد الهون، وينزل به على رأسه ليهشِّمها وهو ينظر إليه.

في المشهد التالي نكتشف أن كريمة عشيقة لفرج السمسار الذي يردِّد: «فيه حد بيحبك، وبيموت فيكي غيري؟» وقد جمعهما الفِراش، سعيدة، وتردِّد له: «نديله قرشين يمشي بيهم نفسه، بعدما خسر فلوسه في القمار.»

ثُم يبدأ التحقيق، ويحكي للمحقِّق عن وقائع يوم القتل، والمشهد التالي يتحدث فيه فرج إلى «علي» وعن ملابسات الجريمة، ونفهم أن كريمة لن تستطيع إدارة الفندق، وأنه

سوف يتمُّ بيع اللوكاندة لبناء عمارة؛ أيْ إن كل الأمور سارت في نطاق التنفيذ. تردِّد كريمة في مشهدٍ لاحقٍ أنها لن توافق على البيع بسهولة؛ لأنها من ريحة المرحوم.

إلا أنها سرعان ما تكشف عن أوراقها، حين تدخل عليه، وتطلب منه أن يترك الباب مفتوحًا «فرج جاب لي زبون، وح تاخد نصيبك.»، ثُم تخبره أن زواجهما مستحيل «اللي باعمله ده ح يريحك، تتجوز البت اللي بتحبها، أول ما يحصل البيع ح أديك خبر.» ثُم نعرف أن بيع الفندق سيتمُّ بعد أسبوعين، في الوقت الذي تتوقف فيه متابعة الشُّرطة للجريمة، وفي المشهد التالي نرى حقيبة النقود، حصيلة بيع اللوكاندة، وفرج يردِّد: «عايزين نهيص.» ويذهب إلى بيتها، وهناك يدور حوار غير قابل للتصديق؛ حيث تتصل كريمة بمختار وتبلغه أنها عند أمِّها، وتطلب منه أن يأتي ليأخذ فلوسه، في ٥ ش الجلاء بشبرا، كأنما ليس هؤلاء جميعًا غير معرضين للتصنُّت، وسرعان ما يقوم فرج بخنقها بيديه؛ أيْ إن بصماته على رقبتها، ويبلغ الشرطة مرَّتين بأن هناك رجلًا قتل امرأة في العنوان نفسه، ويصل مختار إلى المكان بعد أن تهرَّب من إلهام، ويردِّد لها أنه عثر على أبيه الحقيقي، «كلها ساعة وأرجع لك.»

ثُم نرى فرج في بيته وهو يتطلع إلى النقود في الحقيبة، وسرعان ما يتمُّ القبض عليه.

المشهد الأخير في الفيلم يدور في صالة الإعدام؛ حيث يلبس مختار ملابس التنفيذ الحمراء، يُساق إلى غرفة الشَّنق، ويبدو متماسكًا جامد الوجه، وفجأةً يرى رجلًا يشبه أباه، إنه عشماوي، الذي يضع غطاء التنفيذ فوق رأسه، ثُم يضع حبل المشنقة، بينما يصرخ مختار أنه أبوه في نهايةٍ لا نستطيع أن نؤكد؛ هل هي بمثابة كابوس مثل الذي رآه من قبلُ أم هي الحقيقة؟ ليترك لنا الفيلم تساؤلاته على طريقة مصطفى محرم وأشرف فهمي.

أصدقاء الشيطان

تحمل الحكاية السابعة من ملحمة الحرافيش اسم «**جلال صاحب الجلالة**»، وهي تأتي في الترتيب بعد حكاية «**شهد الملكة**»، والطريف أن فيلم «**أصدقاء الشيطان**» المأخوذ عن هذه الحكاية السابعة قد تمَّ إنتاجه عقب إنتاج فيلم «**شهد الملكة**» بعامين تقريبًا، ولا يمكن قراءة النصِّ الأدبيِّ معزولًا بمفرده، لكن لا شكَّ أن المتفرج يمكنه أن يشاهد الفيلم كعملٍ منفصل.

فالنصُّ الأدبيُّ يشير أن **زهيرة** قد ماتت بطعنة وحشية لا دواء لها، وأنها تركت ابنها **جلال** من زوجها **عبده الفران**، وفي بداية الفصول القصيرة تحدَّث محفوظ حول مصائر أبطال الحكاية السادسة، مثل **عزيز**، الذين مات أغلبهم، أمَّا عبده الفران فقد تغيرت حياته؛ حيث استفاد من الميراث الذي تركته زهيرة لابنها، فابتاع الفرن من صاحبه **باسم**، وراح يديره إدارةً سيئة بسبب إدمانه الخمر، ارتدى الجلباب الأبيض والعباءة الملونة، واختفت قدماه الغليظتان أول مرَّة في مركوب أحمر، وبدأت الحكاية، وجلال لا يزال طفلًا يحلم بعودة أمِّه التي كم كرهها عبده الفران، أمَّا جلال فقد دخل الكُتَّاب، أرَّقته فكرة الموت منذ طفولته، وسأل عنه دومًا، وقد صار الطفل معرَّضًا للإهانة، وهم ينادونه «**ابن زهيرة**»، ويرجمونه بشظايا من سيرتها المجهولة.

«وهكذا اضطرَّ جلال إلى أن يخوض معركةً بعد معركة»، وهو الذي طالما أحبَّ الودَّ والتمس حُسن الصداقة، وقد تتبَّع محفوظ بطله إلى أن ناهز المراهقة، وآمن أن أمَّه كانت أعظم امرأة عرفتها الحارة، وقد أشركه أبوه في إدارة الفرن، وتركه أبوه يمارس سلطاته، فصلب عوده، ولم يبقَ له من ثروةٍ إلا الفرن.

السيناريو الذي كتبه **إبراهيم الموجي** قام باختصار الفصول الـ «١٥» الأولى، وكاد أن يبدأ بالفصل «١٦»، حيث يبدأ الفيلم بالأب عبده الفران «**فريد شوقي**» في الحانة

يشرب البوظة حتى يتوه عن الوعي، ويقوم ابنه بحمله إلى الفِراش والاعتناء به، حيث يقول الكاتب: «كان أبوه مصدر إزعاجٍ لا ينتهي، إدمانه الخمر مهلك للصحة والكرامة، يسهر كل ليلة في البوظة، ويتسلى ببثِّ شكاته من ابنه.»

في الفيلم رأينا الابن وقد وصل إلى سنِّ الشباب، يؤدِّيه **نور الشريف** وهو في سنِّ الأربعين تقريبًا، فقد عجز الابن أن يجعل من أبيه رجلًا محترمًا، وفي الفصل «١٦» يذكر الأب ابنه بما آلَ إليه حال مَن تزوجوا أمَّه، هذه الأمَّ التي لم يأتِ أيُّ ذكرٍ لها في الفيلم.

وفي هذا الفصل يأتي ذكر قمر الذي يريد أن يتزوجها، فالأب السكِّير عقبة أمام ابنه في الزواج، وفي الفيلم مزج السيناريو بين عزيز الذي مات في نهاية الحكاية السادسة، وجعله هنا أبًا لقمر، لكن في الرواية فإن جلال ذهب لمقابلة عزيزة هانم، وطلب الزواج من حفيدتها، بينما أضاف الفيلم مشهدًا كوميديًّا؛ فالابن جلال الذي يودُّ الاقتران بابنة عزيز يطلب منه أثناء الصلاة في المسجد أن يمنحه ابنته، ويرفض الرجل بسبب سيرة عبده، لكن إلحاح جلال وحديثه ألَّا يؤاخذه بأبيه يجعله يوافق، وقبل أن يصافحه ويقرأ معه الفاتحة في الطريق يظهر الأب ويفسد ظهوره الاتفاق الوشيك.

سوف يوافق عزيز أفندي على هذه الزيجة عندما سوف يتستَّر عليه جلال في كشف حسابات الوقف، ونحسُّ أن عزيز هذا فاسد، ومقابل الموافقة فإن جلال سوف يسكت عن حساباته.

أمَّا عن ذكر الأمِّ فقد قُدِّم بشكلٍ مختصر، حيث كان يحلو للأب أن يذكرها بالسوء، ما تقلش كده عن أمي، فيردُّ الأب: «أمك شؤم على كل اللي اتجوزتهم.» وقد ظل موقف الأب معيبًا لابنه دومًا؛ فهو يحمل علبة الشبكة الثمينة مع ابنه، ويحدُث أن يرى جلال زميله **سيد** من الحرافيش، فيهرول وراءه، بينما يسرع الأب إلى بيت حبيبته الشابَّة الصغيرة **وهيبة**، ويمنحها جزءًا من الشبكة.

في الفصل «١٩» تعيش قمر مع أمِّها ألفت هانم، وجدتها عزيزة هانم، ونعرف أن عزيز قد مات، وتعلن قمر أنها لن تتزوج، وقد أصاب المرض الجدَّة وماتت، وبعد ستة أشهر من الحداد تمَّت الموافقة على الخِطبة (كل هذه التفاصيل اختُصرت في الفيلم ووُضع لها بديلًا)، وألحَّ جلال لعَقد القِران، سمعها تقول: «الحب يصنع المعجزات.» ودار حديث بين ألفت وعبده نقله الفيلم على أنه بين عزيز والفران.

بدأ نجيب محفوظ بالحديث عن القدرات الخارقة لبطله في الفصل «٢٥» شعر جلال بأن كائنًا خرافيًّا يحلُّ في جسده، إنه يملك حواسَّ جديدة، ويرى عالمًا غريبًا، وقد أسهب

الكاتب في وصف هذا الجانب من بطله، وانطلق إلى المزيد من التساؤلات حول المطلق والكون أسوةً بما فعل الكثيرون من أبطال محفوظ في كافَّة رواياته، ويزيد الحديث عن الموت، كل هذا حدث بعد أن أصاب المرض حبيبته، فأسلمت الروح.

أمَّا في الفيلم، فإن كاتب السيناريو جعل قمر تموت أثناء الزفاف؛ حيث هجم الفتوَّة **سمكة**، مثلما حدث **لمهلبية** في «**المطارد**»، حيث سيتولى سمكة أمور الفتوَنة بعد معركة بالغة الشراسة.

هذه الوفاة تكون سببًا في تغيير أفكار جلال من الحياة: «المفروض إن أنا أموت مش قمر، كان لازم تاخد حظها.» وفي الرواية فإن لقاءات كثيرة تجعله أكثر صوفية، فهو يردِّد **للشيخ الدهشان**: «لا أحد يموت.» فهو لا يصدِّق أن حبيبته قمر قد ماتت، وفي الرواية يشعر بالكراهية لحماته ألفت هانم حين رآها وهي راجعة من القرافة، «كلهم يقدِّسون الموت ويعبدونه فيشجعونه حتى صار حقيقة خالدة»، وصارت له خلوة مع الطبيعة في كلٍّ من الفيلم والرواية.

وقد اكتست هذه الشخصية، التي هي في أحد جوانبها فتوة الحارة، بفلسفة عميقة ووجهة نظر، فجلال يردِّد قائلًا لشيخ الحارة: «أجد ما لا أبحث عنه، وأبحث عمَّا لا أجد.» وصارت له خلوته، وقد تقلَّصت هذه الفلسفة كثيرًا في الرواية مقابل المعارك والصراعات، ومن المهمِّ اقتباس بعض مما تردَّد على لسان البطل في الرواية: «نحن خالدون ولا نموت إلا بالخيانة والضعف، أنا خالد، وجدت ما أبحث عنه.» وقد امتدَّت هذه الرؤى عبر الفصول القصيرة جدًّا في الرواية.

في الرواية صار سمكة هو الفتوَّة، وصار يأخذ الإتاوة، وفي الفيلم كذلك، وسرعان ما نشبت المشاجرة الحاسمة بين الرجلين، كان جلال قوة خارقة، تهاوى سمكة مثل ثور ذبيح، لم يمُت في الفيلم، فقد بصره، ينتظر أن ينتقم من جلال في جولة تالية بالغدر، أمَّا جلال فقد صار إلى الفتوَنة التي رجعت إلى عائلة الناجي.

جعل محفوظ الرغبة في العدل لدى الفتوَّات من عائلة الناجي، إنه ميراث حقيقي، وفي الفيلم صارت **زينات** المرأة التي تدخل حياته، تتمنى أن يحبَّها ويتزوجها، لكنه لم يعُد يؤمن بالحبِّ ولا بالارتباط، أمَّا الأب فهو يتزوج من وهيبة التي سبق أن منحها جزءًا من شبكة قمر. وفي الرواية فإن الأب يرى أن ولده قد صار طاغيةً مع الوقف، وقد حدث هذا فعلًا، إلا أنه لم يظهر ذلك في الرواية، فجلال ينحاز إلى الحرافيش عند تقسيم عائد التكية، أمَّا في الرواية فقد شارك أخاه في كل الغلال، ودفع أسر العشق المال والتملُّك، وهذا الأخ

وهذا العشق غير موجودين في الفيلم، وقد رأى محفوظ أنه أقرب إلى رئيس عصابة؛ أيْ إن الرجلين هنا مختلفان تمامًا.

أخوه راضي هو صديقه الوحيد في الرواية، وفي الفيلم هناك شخصية سيد أحد أفراد الحرافيش. أمَّا في الفيلم، فقد يبدو جلال صلدًا، لكنه في أعماقه ليس ظالمًا، وليس طامعًا في أيِّ مال.

دخلت زينات حياته في الفيلم بعد مقتل امرأته بفترةٍ قليلة، أمَّا في الرواية فقد ظهرت في الفصل «٤٢» جذابة الملامح، تسمَّى زينات الشقراء، جاءت لمقابلته ورمت عليه بشِباكها، سرعان ما صارت عشيقةً له، علَّمته كل شيء، وأحبَّته حبًّا ملك عليها نفسها، وداعبها حلمٌ غريب أن تصبح خليلةً له ذات يوم، وهذه السمات متشابهة بين الفيلم والرواية، وعندما يطلب أبوه أن يتزوج فإنه يختار **ابنة زويلة الفسخاني** التي تبلغ العشرين من العمر؛ أيْ إن الزواج يأتي هنا متأخرًا عن الرواية.

في الرواية تتولد صداقة بين جلال وبين **المعلم عبد الخالق العطار**، وعن طريق زينات يتعرف إلى الوصفات السحرية، وهي التي تبلغه بأمر الساحر وتدلُّه عليه، وفي الفيلم إشارة لأهمية العطار في حياة الناس؛ فهو الذي كوَّن له وصفة ليلة الزفاف، تدلُّه زينات إلى وصفة **شاور**، لقد لجأت إليه زينات، وعن طريق وصفته نالت مرادها بأن صارت عشيقة للفتوَّة، في البداية يتردَّد في الذهاب إلى شاور، تردِّد له: «بكره ح تنكوي من حبي أكتر وأكتر.» يردِّد: «نحن جسدان متوافقان، لكننا لسنا روحين.» وبعد إلحاحٍ منها يذهب إلى شاور.

تتحول الحوارات بين جلال والعطار في الرواية إلى جدلٍ مشابهٍ مع زينات، فليست العلاقة في الفيلم قوية مع العطار، وزينات هي التي تحدِّثه عن الجان، أمَّا العطار فيقول: «مؤاخاة الجان، الخلود واللعنة الأبدية، التحام الإنسان بالشيطان إلى الأبد.» إذَن العطار هو الذي دلَّه على شاور في الرواية، أمَّا زينات فهي التي لعبت الدور في الفيلم، فيذهب إليه.

أرسل جلال في طلب شاور، لكن هذا الأخير لا يغادر مكانه، فيذهب إليه، وقد ألغى السيناريو شخصية **حواء**، الجارية الحبشية التي أدخلته إلى شاور وسط ظلام حالك، فالتزم الصمت ولم يعُد جلال الجبار، وصار جلال يجيب وشاور يسأل، حوار طويل للغاية في فصلين متتاليين ينتهي بأن يأمره شاور أن يعيش عامًا كاملًا في جناحه، لا يرى أحدًا إلا خادمه، «تجيب ما يذهلك عن نفسك»، وذلك مقابل الخلود.

في الفيلم انطلق جلال إلى ما يشبه الغار، وليس إلى بيته، وأقام هناك شهرين فقط ليعود شخصًا مختلفًا مؤمنًا بخلوده، وفي الرواية وهب جلال كبرى عماراته للجارية حواء،

أمَّا زينات فقد تلقَّت الأمر كأنه ضربة قاتلة، وهذا الأمر غير موجود، باعتبار أن الإقامة الجبرية قد تمَّت في بيته في الرواية، وفي الجبل في الفيلم، وفي أثناء غيابه ظهر فتوَّات جدُد.

في الرواية قضى جلال عامًا بأكمله في بيته منعزلًا عن الناس، وفي اليوم الأخير وقف عاريًا أمام نافذة مفتوحة، واستقبل شعاع شمس مغسولًا برطوبة الشتاء، واقتحمت زينات الحجرة، وطارت مجنونةً نحوه «كيف هنت عليك؟» يخبرها أنه كان مريضًا وشُفي، وكان أول مَن قابل هم أبيه وأخيه، وبعض رجاله، ثُم زار المئذنة، وفيما بعدُ قابل العطار، ثُم سعى لاسترداد عرشه كفتوَّة، وحقق ما يريد.

في الفيلم يقصُّ الفتوَّة لحيته عقب خروجه، ويستعيد عرشه، وينام مع زينات، ثُم يذهب إلى بيت شاور، فسيجده شخصًا مختلفًا، إنه خائف منه، لقد تعلَّم الخوف بعد أن منحه المال، ونعرف أن بينهما سرًّا، وينتهي اللقاء بأن يقوم جلال بقتل شاور الذي يعرف سرَّه مع الخلود.

في الرواية يتغير أسلوبه في الحياة، يأكل أكثر ويشرب أكثر، ويدخِّن بإفراط، ويستجيب لكل الغانيات، ويتحرر من سطوة زينات؛ مما أشعل الغيرة في قلبها، فصار جسمها ينحل ويذبل، واحتقن قلبها بالحبِّ والتعاسة. وفي الرواية أيضًا فإن الأب أقلع عن البوظة، ورزقه الله بطفلٍ أسماه خالد. وفي الفيلم أطلق الأب لحيته بعد عودة ابنه من المعزل.

أضاف الفيلم شخصية المأمور الذي يبحث في طلب جلال، فلم يذهب إليه وحده، وإنما معه رجاله، ولم يُدخل المأمور إلى مكتبه هذا الفتوَّة إلا بعد أن أطلق سراح سيد، وقد تمَّ استدعاء الفتوَّة بتهمة قتل شاور، وهذا القتل غير موجود في الرواية، ويخبر المأمور الفتوَّة أن الحكومة سترث العمارة التي كان يملكها شاور، إنها العمارة التي وهبها جلال إلى الحبشية، في الرواية، وفيما بعدُ تتمُّ الاتفاقات بين المأمور، بصفته ممثلًا للحكومة، وبين جلال؛ فالمأمور يطلب من جلال أن يكون الأمن راسخًا في الحارة، ويطالب نقودًا للحكومة، ويطلب جلال أن يتزوج من ابنة المأمور الذي يسوِّف الوقت لمدَّة شهر، إلا أن جلال يقول: «خير البرِّ عاجله.»

ويقترب موعد الزفاف، في الفيلم، فإن هذا الزفاف يثير غيرة زينات التي تدسُّ له السُّم، وهو الذي يؤمن تمامًا بأنه إنسان خالد لن يموت. أمَّا في الرواية فشخصية المأمور غير موجودة، وذات ليلة تذهب زينات إليه وقد كتمت أحزانها، فتقدِّم له الأقداح، فشرب كثيرًا، «وصار عاريًا تمامًا»، وأحسَّ بالظمأ للمزيد من الشرب، وبدأت آلام السُّم تسري فيه، صارت المرأة متوحشة، أصبحت قطعة من التحفُّز المشرَّب بالمرارة والحزن.

تردِّد: «إنه الموت يا حبيبي.» وتبلغه أنها جرَّعته من السُّم ما يكفي لقتل فيل، ثُم قالت له وهو يتساقط: «قتلتك لأقتل حياة العذاب.» فيقول: «الموت مات يا جاهلة.» ثُم تندفع هاربة مجنونة.

اختلف الفيلم عن الرواية ليكون أكثر رومانسية، فزينات لا تودُّه أن يتزوج من ابنة المأمور، وهو يُبلغها أن الزواج مصلحة، «القلب عمران بحبك أنت»، فتردِّد: «بيسموه قلب عشان بيتقلب»، وتذكِّره بأن قمر كانت تمسك بقلبه حتى لا يحبَّ غيرها.

يقول: «أنا مش ناوي أودع.» ينظر من النافذة إلى المدعوين، وقد ارتدوا أحسن ما لديهم: «الحارة زي ما تكون في عيد.»

وفي هذه النهاية فإن الأب يقوم بترحيل زوجته وابنه عن الحارة، متوقعًا حدوث شرٍّ، لم يُشر الفيلم إليه، بينما يبدأ جلال في الانهيار، ويردِّد أنه أخذ العهد من شاور، ولعلَّ هذا هو السرُّ المقصود بالخلود، ويقول: «التلميذ غلب أستاذه.» ثُم يسألها: «بطلتي تحبيني؟» فتجثو على قدميه: «باحب التراب اللي بتمشي عليه.» ويقع أكثر من مرَّة، ليس من السُّكْر، ولكن من وقع السُّم الذي لا يعترف به.

الاختلاف بين الفيلم والرواية أن زينات في الفيلم لديها ترياق يمكنها أن تشفيه لو أعلن عن عدم زفافه، أمَّا زينات الرواية فهي تبدو أقوى، لا تريده أن يتراجع، بل أن يموت «لو نمت عمرك ما حتصحى، إنت بتموت يا حبيبي، حطيت لك السم في المشروب.» ثُم تقول: «الموت بيطل من عينيك الحلوين.» أمَّا هو فبكل كبرياء وضعف يقول: «جلال ما يموتش أبدًا.»

تطلب منه أن يؤجل الزيجة، إلا أنه لا يصدق، يتقدم نحو الزفة وهو يتألم، ثُم يسقط في مياه الفسقية، وتصرخ المرأة في الرجال خاصةً عزيز والد قمر: «انتو اللي قتلتوه.»

وتعترف أنهم هم الذين منحوها السُّم كي تدسَّه في شرابه، أمَّا أبوه فإنه ينظر إلى جثمان ابنه، مرتديًا البدلة البيضاء، ويردِّد في حزن: «اللي مات في جلال جثته، أما أعماله الطيبة فباقية.»

وما يلبث العطار أن يموت مذبوحًا، وفي الخلفية تبدأ الصراعات على السلطة، حيث يدخل الفرقاء في مشاجرات قاتلة.

مثل هذه النهاية الدامية غير موجودة في الرواية، أمَّا الفصل الأخير «٧٠» فإن جلال قبل أن يموت قد تعثَّر بحوض الدواب، وراح يشرب بنهمٍ وجنون، ثُم صرخ صرخةً مدوية ممزقة بوحشية الألم.

قلب الليل

الفارق كبير خلال خمس سنوات على الأقل بالنسبة لعلاقة **نجيب محفوظ** بالسينما، فالأفلام التي تمَّ إنتاجها في أواسط الثمانينيَّات تجاهلت اسمه تمامًا على عناوين الأفيشات والأفلام، وفي طاقم الأسماء في فيلم «**قلب الليل**» إخراج **عاطف الطيب** جاءت العبارة التالية «قصة الحائز على جائزة نوبل في الأدب»، رغم أن هذه العبارات لا تُذكر عادةً في طاقم الأفلام، لكنه الفخر الشديد باسم الكاتب والجائزة.

هذا هو الفيلم الثاني الذي كتبه **محسن زايد** لنجيب محفوظ، بعد «**أيوب**»، وقد جاء في العناوين أيضًا «صاغها للسينما» بمعنى أنه لم يكتب السيناريو فقط، بل إن أيَّ تغيير أو إضافة ترجع إليه، وأنه أعطى لنفسه الحقَّ أن يفعل ذلك، والكاتب هو الذي صاغ أيضًا ثلاثية محفوظ في الدراما التليفزيونية.

نُشرت رواية «قلب الليل» لأول مرَّة عام ١٩٧٥م، وهي مثل نصوص قليلة للكاتب تدور على لسان راوية، بينما لا يحدث هذا عادةً في السينما.

هناك اختلاف حادٌّ بين الفيلم والرواية؛ يبدأ الفيلم والطفل **جعفر الراوي** يمشي مع أمِّه في المولد، يجري وسط الناس، تتلقَّفه أمُّه كلما ذهب بعيدًا، ثُم تذهب به وقد تعلَّقت روحه في الاحتفال. ويحاول الفيلم رصد كافَّة صور الحياة الشعبية؛ بائع عرقسوس، جوزة، حامل المبخرة، ومنطقة الحسين، حيث تقف الأمُّ «الدلَّالة» في محلٍّ لبيع القماش للشراء، ثُم تذهب مع ابنتها إلى مقبرة زوجها، وتقرأ عليه الفاتحة، بينما يلمح جعفر طفلًا وراء إحدى المقابر، فيتصوره عفريتًا، ويصرخ. ويطول الحديث عن العفريت: «هي العفاريت تعرف تهزر؟» ثُم يؤكد السيناريو على هذه الفترة الزمنية من العِقد الثالث من القرن العشرين دون تحديد الزمان، إلى أن يأتي عسكري ليأخذ الطفل إلى جدِّه **سيد الراوي**، وتطلب الجارة أن يذهب زوجها مع الحفيد إلى الجدِّ، ويقبل الجدُّ الصغير، ونعرف أن

الراوي الكبير قد اختلف مع ابنه؛ لأنه تزوج من امرأة فقيرة، ورفض العروس الميسورة التي دبَّرها له.

جعفر الراوي في الفيلم سيكرر نفس التجربة التي مرَّ بها أبوه، لكن قبل أن يحدُث ذلك، فإن الطفل الصغير ظلَّ يخشى جدَّه ويخاف مهابته، وعاش في القصر، وخضع للتعليمات؛ أن يتعلم القرآن الكريم والأحاديث الشريفة، وأن يدرس في الأزهر، وأن يصبح الشيخ جعفر.

بدأت الرواية بشكلٍ مختلفٍ تمامًا، بدأت بعد أن مرَّ الزمن الطويل لصدمات الجدِّ الأكبر، وصار جعفر رجلًا عجوزًا شديد الفقر، يقابل الموظف المسئول عن الوقف، الذي سيصير صديقه، وهو الراوي الرئيسي. لقد وضع الزمن على وجه جعفر الراوي قناعًا قبيحًا، وهو يطلب حقَّه من الموظف في الوقف، فيكتشف أن وقف الراوي الضخم لن يئول إليه، وأنهم يمكنهم أن يصرفوا له إعانة شهرية تُقدَّر بخمس جنيهات، فيتحدث جعفر عن جدِّه أنه «مزيج من الخير والشر، يمارس سلطته ميتًا كما مارسها حيًّا، وها أنا أكافح في موته كما كافحت في حياته، وحتى الموت.»

في الفصل «٢» تتوطَّد الصداقة بين الراوي وبين العجوز جعفر، فالراوي سمع دومًا عن مغامرات جعفر وجنونه «هناك أيضًا ميلي إليه، رغم فظاعة منظره، ورثائي له في خاتمته السعيدة.» في هذه الخاتمة يبيت جعفر في الخرابة التي تبقَّت من بيت جدِّه القديم، رغم أن له أبناءً قضاةً وأبناءً مجرمين، ويعترف لرفيقه أنه حزمة من التناقضات.

إنها نهاية مأساوية للرجل؛ فالصِّبية يجرون وراءه وهو يتخبط في الشوارع. وفي الفصل «٣» يبدأ يحكي لموظف الأوقاف هذا عن ماضيه منذ طفولته، ليس عن طريق العودة إلى الماضي، ولكن بالحوار؛ فالرجلان يذهبان إلى الباب الأخضر، وهناك يبدأ الحكْي، وهي البداية التي صاغ منها السيناريو الفيلم «جعفر لا يذكر أباه جيدًا في الرواية، وفي الفيلم رأيناه صبيًّا مع أمِّه، وقد وصف جعفر كيف مات أبوه، لكن السيناريو أغفل هذه الحادثة. ويتحدث كيف علَّمته أمُّه أشياء عن الله والشيطان، والجن، والجنة، والنور، والموت».

وقد تحدَّث جعفر طويلًا عن العفاريت التي تختفي من حياة الفرد مع اختفاء عهد الأسطورة، وسرعان ما ينساها. إذَن فالرواية تمزج بين حاضر رجلٍ عجوز يتكلم إلى موظفٍ صغير عن ماضيه، أمَّا الفيلم فهو حكى منذ الماضي، حتى تصيب اللوثة جعفر بعد الخروج من السجن، متصورًا أنه جاء للبشر بهداية جديدة.

وفي الرواية تحدَّث جعفر أنه أحبَّ لأول مرَّة وهو في السادسة، حين ضبطته أمُّه في سحارة، وقد أنزل الغطاء عليهما «أؤكد لك أن الجنس لم يكُن عنصرًا طاغيًا في حياتي، ولكنه لعب دورًا حاسمًا في حينه.» وفي الرواية وصف جعفر كيف استيقظ وحده لأول مرَّة، وكانت أمُّه ميتة إلى جواره، ولم ينتبه إلى ما حدث، فصعد إلى السطح، ووصف حالة أمِّه إلى الجارة، وسرعان ما عرف أن أمَّه ذهبت إلى أبيه، وهذا المشهد تمَّ إلغاؤه تمامًا في الفيلم.

بدا الجدُّ نفس الرجل في الفيلم والرواية، متلفعًا بشملة مزركشة، طويل الوجه نحيله، أمَّا لحيته فبيضاء مسدلة على الرقبة، وتلامس أعلى الصدر، يقول له الصغير في الرواية: «أريد أن أرجع إلى أمي.» ويبدو الجدُّ في الرواية أكثر حنوًّا ورقَّة من الجدِّ في الفيلم، ويدور حديث بين الجدِّ والحفيد في الرواية أطول منه بكثير عن الفيلم؛ فهو يسأله مَن الذي خلقه، ومَن هو نبيه، كما يحدِّثه الطفل عن الجن.

ويستكمل جعفر في حكْي قصته لموظف الأوقاف، وكيف تمَّت تربيته في القصر، حيث تولت امرأة كهلة حنون، تحولت في الفيلم إلى امرأة في منتصف العمر «**ليلى جمال**»، وهذه المرأة هي التي حكت لجعفر في الفيلم لماذا نشب خلاف بين الجدِّ والأب، فالراوي الأب أحبَّ فتاةً فقيرة في الوقت الذي كان الجدُّ يدبِّر تزويجه من ابنة شيخ الأزهر، وتزوج من حبيبته الفقيرة «لا شكَّ أن أبي لم تكُن تهمِّه سلسلة الراوي في شيء، كان يريد أن يحقِّق ذاته بطريقةٍ أخرى.»

في الفيلم والرواية فإن جعفر تأثر بأبيه الذي لم يرَه من خلال النصوص الأدبية التي تركها، وفي الرواية يرى الجدُّ أن الإنسان نوعان؛ الإنسان الإلهيُّ الذي يعايش الله في كل حين، والإنسان الدُّنيوي هو مَن يعايش الدنيا، وكان الجدُّ يرى ابنه الراحل دنيويًّا فحسب. ابتداءً من الحكْي تتوازى الأحداث تقريبًا بين الفيلم والرواية، وقد أنكر الفيلم شخصية الفتاة **بهجة** التي كانت تحكي له الحكايات، إلا أنه أبقى على **محمد شكرون** ابن سواق السوارس الذي سيتعلم أصول الطرب، وعلَّم هذا الفن لجعفر، وتحمَّس الجدُّ للمطرب الصغير، فتكفَّله، وأتى له بمَن يعلِّمه الغناء والموسيقى، واكتشف جعفر أن جدَّه يرى في الموسيقى صديق الروح الحميم.

سوف تستمرُّ الأحداث بمثابة حكْيٍ على لسان جعفر للراوية الأساسيِّ في «قلب الليل» وهو شكلٌ لم يكتبه محفوظ، ولا أحد آخر على مدى علمي في الأدب، يقول جعفر إنه دخل الأزهر وهو في طور المراهقة كأنه أمير سماوي، ليجد نفسه في بيئة شعبية أصيلة أنهكها

الفقر والتقشُّف والأسى. وقد أبلغ جعفر جدَّه أنه سيهب حياته للدين، إلا أنه غير متحمِّس للوعظ أو للتدريس، كما أن شكرون سوف يغيِّر في حياة جعفر، فيغير له ملابسه، ويأخذه معه إلى بيوت العوالم من أجل أن يدفعه للغناء.

تتوازى الرواية والفيلم مجدَّدًا حين تلفت الراعية أنظار جعفر، فيقع في حبِّها، ويظل يتتبَّعها وهو يمشي إلى جوار الأغنام، ومعها أمها: «نظرت إلى عيني الفتاة فاقتحمني الجنون الكامل.»

لقد صار يتتبَّعها إلى عُشش الترجمان حيث تسكن، وها هو يكرر تجربة أبيه؛ أن يقع في حبِّ فتاة فقيرة، إنها **مروانة** التي شرب من لبن عنزتها، «ربط كوب اللبن بيننا برباط حريري»، ويبرِّر جعفر هذا النوع من الحبِّ أنه بدا كمَن فقد الذاكرة فجأةً وأصبح شخصًا جديدًا. لقد أعد له الجدُّ عروسًا فريدة، مثلما فعل مع أبيه، لكن الحفيد يرفض العروس، ويكون مصيره الطرد بسبب راعية غنم، «إنك ابن والديك»، وتتوازى الحكاية متشابهةً في الحوار والتفاصيل والمصائر، حيث يعمل جعفر في تخت شكرون.

يسأل الراوي جعفر: «هل كانت مروانة على قدرٍ كبيرٍ من الجمال؟» فيرُد: «المسألة نداء يصيب مفتاحًا كهربائيًّا.» ونكتشف أن جعفر قد أصابه داء الحكْي بهدف الالتماس لإعانة شهرية من وقف جدِّه، ثُم يستمرُّ في الحكْي عن حياته الزوجية مع مروانة: «كانت فاتنة بفطرتها كلسانٍ من اللهب، ومعتزَّة بنفسها.» وقد أسهب جعفر في وصف المرأة الفاتنة القوية، لكن هذه المرأة سرعان ما كشفت عن حيوانٍ قويٍّ، لا تحسن تنظيف الشقَّة ولا طهي الطعام، تمشي نصف عارية منتفشة الشَّعر، وفي الرواية هناك مفاجأة؛ فجعفر لم يكُن يعرف اسم أمِّه إلى أن تزوج مروانة، فلما التقى يومًا بجارةٍ لأمِّه أبلغته أن اسمها سكينة.

سرعان ما بدأت أحوال الحبِّ تتغير، حين انكشف الجانب القبيح من مروانة، وفي الفيلم قام جعفر بطرد حميه وحماته من المنزل، فانتظر الرجل الفرصة، وجاء إلى جعفر مع رجاله، وأجبره على أن يطلِّق ابنته، وكان الحوار في الرواية قد دار بين مروانة وزوجها على الانفصال، وبقيت مسألة حضانة الأولاد، ويقول الأب العجوز: «قد أقدِم على شرٍّ كبير إذا رأيتك في ضوء الشمس.»

يعترف جعفر بعد الطلاق وانغماسه في تخت شكرون: «مع وجود مروانة والأولاد كان ثمة حياة متكاملة أيًّا تكُن.» فخلع ثوب الشيخ، وكان عليه أن يعيد النظر في حياته.

نحن أمام رواية قصيرة، منشورة في ١٥١ صفحة من القَطع الصغير، مزوَّدة بالكثير من الرسوم وبنط عريض؛ مما يعطي الإيحاء بكتابات محفوظ، أمَّا السينما فإن مدَّة عرض الأفلام متقاربة؛ أيْ إن نجيب محفوظ كان يكتب ما يسمَّى بالروايات القصيرة في ذلك الحين، وابتداءً من الفصل «٦» راح جعفر يروي على لسانه بشكلٍ مباشر، دون أن يتحدث إلى موظف الأوقاف، مثلما حدث في الفصول السابقة، فقد اندمج جعفر في التخت، وراح معه إلى أكثر من مناسبة سعيدة إلى أن غنَّى مع التخت في بيت هدى **هانم صديق**، وهي المرأة التي فُتنت به منذ اللحظة الأولى، وسعت إلى التعرف به فخرجت للقائه، ثُم تزوجت منه، في الفيلم والرواية، يقول إنها مثقفة عاقلة رصينة، واعدة بمعاشرة سعيدة، ورغم هذه الزيجة المشرفة، فإن الجدَّ بدا جامدًا عندما أبلغه شكرون بأمرها، امرأتان مختلفان جدًّا؛ مروانة عبقرية في لعبة الجسد، تُرجع الرجل إلى عهد الفطرة، أمَّا هدى فملامح الجسد إلى مستوى القلب، ومثل هذه الجملة لا يمكن أن تُقال في الفيلم إلا إذا كان لها ما يبرِّرها.

في الفيلم صار بيت هدى مزارًا لمشاهير ذلك العصر؛ **طه حسين، كامل الشناوي، بيرم التونسي**، وغيرهم. وفي الفيلم والرواية ترك عالم البطالة ليصبح مدير أملاك زوجته، ثُم اندمج في المنهج العلميِّ الذي يتحقَّق به أكبر قدر، الدقة والموضوعية، وصارت زوجته تساعده، وقالت له: الشهادة لا تهمُّ في ذاتها، لكنها الوسيلة الوحيدة المعترف بها للعمل. «لقد انتقلت من الفوضى والمخدرات إلى حياة زوجية نقية، وتحصيل للمعرفة بلا حدود.»

في نهاية الفصل «٦» يظهر الراوية مرَّة أخرى، ليطلب من جعفر أن يحدِّثه عن الحقيقة والحرية والمأساة، فيردُّ في سخرية: «إنك في الواقع تخاطب إنسانًا لم يبقَ منه إلا الخرابة التي تجالسك الآن، لقد مات، لقد دفنت أكثر من شخص عاشوا في جسدي متتابعين.»

هذا الحوار بالطبع لم نسمعه في الفيلم، لكن جعفر الراوي يحكي عن أفكاره في هذا الشأن، فيرى أن الحرية مغامرة نمارسها أحيانًا كمتعةٍ للغرائز: «إنها عبودية متنكرة في لباسٍ حُر، الحرية الحقيقية وعي بالعقل ورسالته.» ولا شكَّ أن السيناريو السينمائيَّ يختصر مثل هذه التعريفات، فمتفرِّج السينما يختلف عن قارئ الرواية، وقد امتلأت صفحات الرواية بقناعات جعفر النوري في مسائل فلسفية خاصة به، قد تعبِّر أو لا تعبِّر عن رأي المؤلِّف نفسه.

في الرواية هناك إشارة إلى أن شكرون كان يوصل النفقة الشرعية إلى أمِّ مروانة، أمَّا الفيلم فقد تجاهل تمامًا أن جعفر طلب حضانة ابنه الأكبر، لكنه تبيَّن أن مروانة تزوجت في

الفيلم والرواية، اتجه جعفر إلى ممارسة القانون، وبدأ يدافع في القضايا السياسية، تقول له زوجته: «في السياسة يجد العقل نفسه في محنة.» أمَّا هو فيرى أن السياسة عالم رحيب، ويرى أن في الشيوعية عدالةً كاملةً تجد المذاهب البشرية في مناخها تفتُّحها وازدهارها، وهي آراء لم ترِد في الفيلم، لدرجة أنه يقول: «خطر لي ذات مرَّة أنه توجد أوجه شبهٍ بين حياة النبيِّ وحياتي.» وكان تبريره في ذلك أن أباه تُوفي وهو دون الوعي، وتُوفيت أمُّه وهو لم يجاوز الخامسة، ثُم كان خروجه من قصر جدِّه نوعًا من الهجرة.

إلا أن الشخصيات نفسها موجودة في الرواية والفيلم، مثل شخصية المحامي سعد، والكتاب الذي عكف على تأليفه حيث يدعو في الرواية إلى نظامٍ اجتماعيٍّ شيوعي، أمَّا في الفيلم فيدعو إلى العدالة الاجتماعية، وذلك بعد أن قرأ الكثير من الكتب في الاجتماع والفلسفة والسياسة.

وفي الصفحات الأخيرة من الرواية، يتحول الحوار إلى الفلسفة الاجتماعية والسياسية، وتبعًا للخلاف في وجهات النظر فإن احتدادًا يمتلك المحامي سعد، فيلطمه ويشتبك معه ويقتله بقطاعة الورق، يردِّد جعفر في الفيلم حول سعد أنه حقير، تافه، حقود، ويردِّد: إن النظرية التي يؤمن بها تقوم على إيحاء المركَّب الموضوعيِّ الذي تتلاقى عنده الحتمية التاريخية والحتمية البيولوجية؛ لتتولد حرية الإنسان.

في الفيلم تبدو آراء جعفر أقرب إلى الهلوسة أو الجنون، لكنها في الرواية هي رؤًى وقراءات للبطل، ويهتف: «يا عقلي المقدَّس، لماذا تخلَّيت عني؟» وأثناء هذه الأحداث فإن الجدَّ يموت دون أن يذكر الحفيد في الوصية، ويتحول قصره إلى الوقف، وأثناء السجن فإن زوجته هدى تموت، ويؤلف كتابًا جديدًا، أمَّا ابنه فقد هاجر إلى إسطنبول.

خرج جعفر من السجن في الفيلم كي يواصل مجد رسالته وفلسفته، ونراه في عصرنا الحديث، فوق كوبري ٦ أكتوبر، وناحية ميدان رمسيس يردِّد: «أنا في الأصل هابط من السماء، أنا المستهين الوحيد في الحياة، والحياة لا تحترم إلا من يستهين بها.» وفوق الكوبري تتوقف سيارة شكرون، ويحاول إحضاره، لكن جعفر يردِّد كالمجانين: «جدِّي وهب ثروته إلى الحسين، فهل أنا أغنى من الحسين؟»

أمَّا في الرواية فإن جعفر بعد خروجه من السجن يبحث عن حقِّه في الوقوف، يبحث عن شكرون فلا يجده، ولا يصادف أحدًا يعرفه، فراح يبحث عن بيت زوجته، وتوجه إلى عُشش الترجمان، فوجد العمران قد اجتاحها، يتساءل: «أين أبناء مروانة وأين أبناء هدى؟» أمَّا وقف الراوي فقد صار خرابة مترامية، وأكوامًا من النفايات، ونفرًا من الصعاليك. يقول

للراوية في الصفحة الأخيرة: «إنك تخاطب عظيمًا من الرجال.» ومن أسباب عظمته السحرية أنه قادر على التكيُّف مع أقسى الظروف والأحوال، فيخوضها بكل تعالٍ وابتسام، ثُم يقرر التخلي وسط ظروفه عن كتابة الالتماس لصرف حقِّه في الوقف «حرمني الراوي من تَرِكته، وإني أرفض أن أتسوَّل منها مليمًا واحدًا.»

أصاب الجنون إذَن جعفر في نهاية الفيلم، أمَّا في الرواية فهو قادر على استيعاب كل ماضيه وسيرة حياته، يحكيها بشكل سرديٍّ تقليدي، يتعامل مع نفسه على أنه صعلوك متجوِّل، وهناك فرق بين الصعاليك والمجانين، يغادر خرابة الراوي كي يهيم على وجهه في الطرقات، في كل مكان له ذكرى ونجوى، ويهمس في النهاية للراوية: لتمتلئ الحياة بالجنون المقدَّس حتى النفس الأخير.

ليل وخونة

مثلما فعل **مصطفى محرم** في رواية «**الطريق**» عندما حوَّلها إلى فيلم «**وصمة عار**» بأن غيَّر كافَّة معالم الرواية، فإن **أحمد صالح** فعل الشيء نفسه وهو يكتب سيناريو فيلم «**ليل وخونة**» إخراج **أشرف فهمي** أيضًا، ومثلما فعل من قبلُ في «**الشريد**» لنفس المُخرج؛ حيث غيَّر كل ما هو موجود في النصِّ الروائي.

قام السيناريو بتغيير أسماء الأبطال، والفيلم نفسه، وأيضًا مصائر هؤلاء الأبطال، وإذا كان **نجيب محفوظ** قد بدأ روايته بخروج بطله من السجن، بعد أن قضى مدَّة عقوبته، فإن أحداث الفيلم الذي أخرجه **كمال الشيخ** بدأت قبل ذلك بفترةٍ طويلة، وفي الرواية لعلَّها من المرَّات القليلة التي يقسم فيها الكاتب رواية له إلى فصول، سواءً في مرحلته السابقة أو هذه المرحلة الجديدة التي بدأت عام ١٩٦١م، فهذا هو اللصُّ يتنفس نسمة الحرية، وهو يتوعد كل الخصوم الذين خانوه، ويردِّد: أنا راجع لكم يا كلاب. مثلما ردَّد **سعيد مهران** في الراوية: «سأنقضُّ في الوقت المناسب كالقدر.» هؤلاء الكلاب الذين يقصدهم هم زوجته **سنية**، وزميله اللصُّ **شقرون** «**صلاح السعدني**»، لصُّ المنازل، وهو رجل أميٌّ، قام بالإبلاغ عن **صلاح سليمان**، فتمَّ القبض عليه، ثُم تزوج من سنية، التي تواطأت معه ضدَّ زوجها، وطلبت الطلاق أثناء فترة سجنه.

الأحداث تدور هنا في العِقد التاسع من القرن العشرين، وكان الانفتاح الاقتصاديُّ على أشدِّه؛ حيث تحوَّل لصوص الأمس، مثل فيلم «**أهل القمة**»، إلى أثرياء صغار في الثمانينيَّات؛ لذا تحوَّل شقرون، وهو اسم أحد أبطال رواية «**قلب الليل**»، إلى صاحب سوبر ماركت، يبيع البضائع المستوردة، أو التي تمَّ تهريبها من الخارج دون أن يدفع أصحابها أيَّ جمارك. ولا شك أن أحمد صالح هنا قد اختار أسماءً لأبطاله ذوات دلالة؛

فقد احتفظ باسم البطل الحقيقي لرواية «**محمود أمين سليمان**» مقرونًا باسم البطل **صلاح محمود سليمان**.

وقد أضاف السيناريو شخصية المحامي **محسب** «**محمود يس**»، الذي يعمل في القضايا المشبوهة، وينادي بالمساواة في القانون، وفي نفس الوقت يدافع عن الخارجين عن القانون، بصور متعددة من الخروج عن القانون. هذا المحامي يهدف إلى الربح السريع مثل أغلب البشر من حوله، وحين يذهب إليه صلاح فإنه يبدأ في تعليمه كيف يحقِّق الربح السريع، وذلك من خلال تعريف صلاح بأسماء الأثرياء اللُّصوص الذين يستحقون أن تُسرق أموالهم، وهو يساعده في تدبير عمليات السرقة والتخطيط ثُم التنفيذ، وقد قام السيناريو بإضافة شخصية المحامي محسب، أو فلنقُل بإعادة الشخصية إلى الواقع، باعتبار أن محمود أمين سليمان كان يشكُّ في أن هناك علاقة ما بين زوجته **نوال** ومحامي، وأنه حاول أن يقتله.

إذَن صار هناك في الفيلم أكثر من شخصية في محيط صلاح محمود سليمان؛ الأول هو المحامي، والثاني هو الصحفيُّ الذي يدافع عن كل مَن يدفع له، والرجلان يتكاتفان لتشويه صورة صلاح أمام الرأي العام، بالإضافة إلى شقرون.

محسب «محمود يس» هو الذي يعلِّم صلاح كيف يكون لصًّا، وليس الصحفيَّ مثلما في الرواية والفيلم الأول، وهو الذي ينقلب عليه بعد ذلك، يبدأ محسب بدفعه إلى سرقة مجوهرات خزينة إحدى العميلات، وبها الكثير من الأسماء المهمَّة التي تتعامل مع شركات توظيف الأموال، وتتطور الأمور التي يمارسها صلاح من خلال المحامي بمساومة صاحب شركة الأموال لدفع عدَّة ملايين من الدولارات مقابل إعادة هذه الكشوف إليه، كما تتعدد العمليات القذرة التي يمارسها محسب، ومنها قبول الدفاع عن امرأة اتُّهمت بتهريب الهيروين في حالة تلبُّس.

إذَن لقد أضاف أحمد صالح شخصيةً غير موجودة في النصِّ الأساسيِّ، ولا شكَّ أنه شاهد الفيلم الأول، وسعى أن يكون فيلمه «**ليل وخونة**» مختلفًا تمامًا من المصدر، فهذا المحامي هو قمَّة في الخسَّة والنذالة والوضاعة، لا منفذ منه إلى أيِّ خير، وهذه هي سمات الكثير من الفقراء في السينما المصرية في تلك الحقبة من الزمن. وقد صور الفيلم المحامي باعتبار أنه قام بتدريب صلاح، وذلك قبل أن يتزوج، وقبل أن تعشق زوجته صبيَّه شقرون، وعندما يتمرَّد صلاح على صانعه فإن هذا الأخير يتعاون مع شقرون من أجل أن يشي بصلاح، وإدخاله السجن كي يقضي هناك سبع سنوات، يتزوج خلالها شقرون من **سنية** «**صفية العمري**».

أيْ إن الأحداث اختلفت تمامًا عن النصِّ الأصلي، بل إنه جعل **قمر**، الشخصية المعادلة **لنور** التي جسَّدتها **شهيرة**، كانت صديقة لشقرون، ومع الزمن تحولت إلى عاهرة من عاهرات الانفتاح، ليست فقيرة معدمة مثل نور، بل هي تمتلك الآن عوَّامة وسيارة مرسيدس، وكذلك شقرون صار من كبار رجال الأعمال.

ليس في الفيلم ذلك المشهد الذي يطلب فيه اللصُّ الخارج من السجن الكتب، بعد أن أنكرته ابنته، وقد غير السيناريو الكثير من الوقائع؛ حيث استطاع صلاح سليمان أن يقتل مساعده السابق، وهو الذي لم يستطع أن يفعله صِنوه **سعيد مهران** بقتل **عليش**، ويأتي الدور على سنية، فيسعى إلى قتلها، ويطاردها في أكثر من مكانٍ وزمان، لكنه يسقط قتيلًا في اللحظة التي تناديه ابنته بـ «بابا»، وهو النداء الذي حُرم منه سعيد مهران طوال حياته.

إذَن لقد قتل السيناريو اللصَّ الساعي إلى الانتقام من كل مَن خانوه، مثلما مات في فيلم كمال الشيخ، بينما قام سعيد مهران بتسليم نفسه في الرواية، وفي المشهد الأخير من فيلم «**اللص والكلاب**» حمل جثمان سعيد إلى عربة الإسعاف، وفي فيلم أشرف فهمي وضع **الشيخ الجنيدي**، الذي تقلص دوره هنا، أوراق الصحف فوق جثمان صلاح محمود سليمان، إنها الجرائد نفسها التي كتب فيها الصحفيُّ **عبده** المقالات المغالية في حالة السفاح، كما أن الفيلم قلَّص دور قمر، وجعلها فتاة ليل تناسب عصر الانفتاح، حيث يراها صلاح في سيارتها المرسيدس، في مكانٍ مهجور، وهي في حالة جنس مع أحد الموظفين الكبار، إنها عاهرة العِقد التاسع من القرن الماشي، التي تردِّد لصلاح: «دي عربيتي، السرقة دي سكتك أنت، نسوان الشوارع بيركبوا المرسيدس، مش فيه انفتاح في البلد.»

أيْ إن صلاح سليمان مختلف تمامًا عن سعيد مهران، فهذا الأخير لصٌّ مثقَّف، قارئٌ تربَّى على أيدي **رءوف علوان**، وفي السجن لم يكُن يكفُّ عن التردُّد على المكتبة، أمَّا صلاح فهو ابن عصر انتبذ فيه الناس القراءة، وبدا اللصُّ هنا مجرد لصٍّ، تمَّ تعبئة أفكاره بالفساد الذي حشاه به المحامي محسب.

وقد كتب **حليم ذكري مليكة** في نشرة نادي سينما القاهرة — ١٩ مارس عام ١٩٩٠م — عن شخصية سنية أن أحمد صالح قدَّمها «كنوعية جديدة من الزوجة المصرية»، نوعية أخرى من إفراز الانفتاح، امرأة قوية متسلطة ومتطلعة إلى أعلى، وبذلك يبرر سبب خيانتها، لا تقف مطالبها عند حدٍّ، فالمال بالنسبة لها هو كل شيء في الوجود، بالرغم من أنها من طبقة متدنية، فقد كانت تعمل كخادمة، وعندما تتضخم ثورة محسب المحامي على حساب زوجها الذي يعمل لحسابه، تتمرَّد على زوجها وتطالبه بوضع حدٍّ لهذا الاستغلال

«يا راجل ده أنا مرة ولي حقوق عليك.» ويبدأ شقرون في زرع أول بذرة للخيانة للتقرُّب منها عقب إحدى ثورات تمرُّدها على زوجها «الحاجات الغالية ما تترميش كده.»

وقد أعطى السيناريو لسنية مساحة درامية أكبر من نبوية، زوجة سعيد مهران، في الوقت الذي انكمش فيه دور العاهرة، كما سبقت الإشارة.

ومن بين الإضافات العديدة في الفيلم مشهد محاولة صلاح أن يقتل زوجته السابقة سنية؛ فهو يرتدي زِيَّ الضابط، ويصل إلى شقَّة شقرون وسنية، هناك يصوب مسدَّسه نحوها، بعد أن فتح باب الشقَّة، لكنه يرى ابنته في أحضان أمِّها فوق السرير، إلا أنه يتراجع ويقرر الهروب من النافذة، وعندما تأتي الشُّرطة وينزل إلى أسفل عن طريق المواسير، تطلق الشُّرطة الرَّصاص عليه، ويسقط من أعلى كي يموت؛ أيْ إن صلاح لم يقاوم، ولم يطلق الرصاص مثلما فعل سعيد مهران في كلٍّ من رواية نجيب محفوظ، وفيلم كمال الشيخ.

كما أن السيناريو قام بتقليص دور الشيخ الذي كان صديقًا لوالد سعيد مهران، والذي أقام عنده بضعة أيام بعد خروجه من السجن، وذلك قبل أن ينتقل للإقامة في بيت نور، وهو الرجل الذي طلب منه أن يتوضَّأ (أيْ يتطهر)، ويقرأ القرآن، كما أخبره أنه خرج من السجن الصغير إلى السجن الكبير، وهو المدينة، أو الحياة، وقد قابل صلاح في «**ليل وخونة**» الشيخ مصادفةً عندما مرَّ من أمام المسجد، فراح يطلب منه الغفران، النصُّ الأدبيُّ ثُم السينمائيُّ الأول عمله من علاقة اللصِّ بالشيخ، أمَّا المرَّة الثانية والأخيرة في الفيلم فهي أيضًا أقرب إلى المصادفة؛ حيث يظهر الشيخ في المشهد الأخير، ويقوم بتغطية القتيل بورق الصُّحف التي ساعدت بدورها في قتل صلاح.

وقد حوَّل السيناريو اللقاء الذي تمَّ بين اللصِّ وأستاذه إلى معالجة مختلفة، فقد منح رءوف تلميذه اللصَّ عشرة جنيهات، ثُم قام سعيد بالعودة إلى بيت الرجل كي يسرقه، أمَّا في فيلم «**ليل وخونة**» فإن حوارًا يتمُّ بين صلاح واللصِّ الكبير المحامي محسب الذي حقَّق الكثير من الثروات بشكلٍ غير شرعيٍّ، وذلك قبل أن يسجن، حيث يطالب صلاح بنصيبه من عملية سرقة كشوف البركة، ويطالب بحقِّه «مليون جنيه»، إلا أن محسب يعرض عليه ثلاثين ألف جنيه فقط. ثُم يطلب من شقرون أن يتخلص من صلاح ليأخذ مكانه عند المحامي، وعند زوجته.

قدَّم الفيلم منحنًى وطنيًّا وإنسانيًّا عن اللصِّ صلاح، ففي بداية الفيلم نرى المُعاق سيد هو الذي ينتظر صلاح عند خروجه من السجن، إنه الشخص الوحيد المخلص للص وسط جميع مَن يعرفونه، ونعرف أن صلاح قد اشترى للمُعاق كشكًا بأمواله المسروقة، كي

يبيع فيه الصحف، يرى الفيلم أن اللصَّ أكثر حنوًّا على واحدٍ من الذين شاركوا في حرب أكتوبر من الدولة نفسها، بينما الخونة قد صاروا هم أغنياء تلك الحقبة، وقد كشف الفيلم أن هناك رجلين في حياة صلاح؛ الأول هو المُعاق سيد الذي يعرف مصدر أموال الكشك، ثُم شقرون الذي سبق أن عرَّف المحامي على صلاح، وجعله تلميذًا له.

في النصِّ الأدبيِّ بقي الصحفيُّ الفاسد يمارس مهنته، ويستفيد من سقوط السفاح، وفي فيلم «**ليل وخونة**» بقي أيضًا كلٌّ من المحامي والصحفيِّ، وكلاهما فاسدان.

نور العيون

في السنوات الأخيرة من حياة **نجيب محفوظ** كانت أغلب رواياته المشهورة قد تحولت إلى أفلام مهمَّة أثارت الكثير من الجدل، ولم يجد بعض كتَّاب السيناريو سوى إعادة كتابة روايات قديمة تمَّ إنتاجها كأفلام في أوائل الستينيَّات مثل «**اللص والكلاب**» و«**الطريق**»، وتمَّ تحويل ستٍّ حكايات من «**الحرافيش**» إلى ستة أفلام في فترةٍ زمنيةٍ متقاربة، وركز كتَّاب السيناريو على القصص القصيرة، وأغلبها لا يصحُّ للسينما؛ لذا جاءت الهوَّة بعيدة بين الأفلام والنصوص الأدبية المأخوذة عنها، وقد ساعد في ذلك أن محفوظ كان في تلك الفترة ضمن قائمة الأسماء الممنوعة من التوزيع في الدول العربية بسبب موقفه من معاهدة كامب دافيد، لدرجة أن اسمه كان يتمُّ حذفه من طاقم الأفلام، مثل فيلم «**دنيا الله**» **لحسن الإمام** عام ١٩٨٥م، وكان من الغريب أن أسماء هذه الأفلام مختلفة تمامًا عن أسماء النصوص الأدبية، مثل «**فتوات بولاق**»، و«**الخادمة**» و«**وصمة عار**» و«**ليل وخونة**» و«**نور العيون**».

فيلم «**نور العيون**» **لحسين كمال** عام ١٩٩١م مأخوذ عن قصة قصيرة في بداية المجموعة القصصية «خمارة القط الأسود» المنشورة عام ١٩٦٩م، وكانت قد نُشرت في **جريدة الأهرام** قبل ذلك، وهي بعنوان «**كلمة غير مفهومة**»، وتختلف تمامًا عن الفيلم؛ فهي تدور في أجواء الفتوَّات، في عالم الحارات المصرية، حول **المعلم حندس** الذي حلم حلمًا مزعجًا، ولَّما استيقظ راح يحكي لزوجته عمَّا شاهده، فقد رأى نفسه في الحلم مع **حسونة الطرابيشي** الذي طمع يومًا ما في الفتوَنة، وقد صارع كلٌّ منهما الآخر، فقتله، ورآه تحت قدميه والدم يغطي فاه، لقد أخبره حسونة أنه سيقتله وهو في القبر.

في الكابوس تغيرت أماكن المجالسة بين الرجلين، وقد تغيَّر موقفه، وأخبره أن ينسى كل شيء، وأنه زار ابنه وأخبره أن يدع مسألة قتل حندس جانبًا، تبدو الزوجة مندهشة،

ويخبرها أنه يوم دفن حسونة فإن زوجته وضعت طفله فوق القبر، ونذرت إن عاش الطفل أن يكون مقتل حندس على يديه.

واختفت زوجة حسونة، ومرت السنوات، وها هو الأمر يوقظ نفسه، لا يزال حندس هو سيِّد الحيِّ. ولأن الحلم يفسَّر بعكس ظاهره، بما يعني أن ابنه سوف ينتقم، ويتمُّ البحث عن ابن الطرابيشي، ويرسل رجاله للبحث عن الأمِّ وابنها إلى أن يأتي **الشيخ الدرديري**، وهو مقرئ ضرير، يتعيَّش من التلاوة في المقاهي والغُرز، ويخبره أنه يعرف مكان ابن حسونة منذ عام، وأنه حين دُعي للقراءة في المدفن بالمجاورين عرفه، كما عرف أمَّه، من صوتيهما، ويقرر حندس الذهاب إلى المقابر في عيد الأضحى للبحث عن ابن حسونة، لكن الأُسرة لا تجيء، ويتمُّ تعنيف الأعمى، ويتمُّ السؤال عن الشابِّ الذي يُقال إنه غامض حقًّا، أو إنه يحيط نفسه بالأسرار، وإنه خطير يجب أن يُحسب له حساب. ويذهب الشيخ للبحث عن الشابِّ، ويقابله، وعلم سبب تخلُّفه عن زيارة قبر أبيه في العيد، وهو مرض أمِّه وأخبر حندس ورجاله بأقصر طريق إلى المسكن من ناحية الخلاء، إذ لا يدري بهم أحد.

وفي ليلة شديدة الظلام يخرج حندس ورجاله، ويصعدون إلى البيت المُحاط بالخرائب ومعهم الشيخ، ووسط حذرٍ انطلقت صرخة من حلقه كالعواء، وإذا بجسم حندس يتهاوى على الأرض، لقد قُتل وسط رجاله.

لم يشعر رجاله من قبلُ بعجزٍ مهينٍ كهذا العجز، فهم لم يرفعوا نبوتًا ولا سلُّوا خنجرًا ولا قذفوا طوبة، ولم يكُن هناك منزل، بل ضريح وليٍّ في خلاء تشتعل في كوَّة بجداره شمعتان، ولم يشعر أحد بالقاتل عند تسلُّله ولا عند انفلاته.

هذه الأقصوصة التي تقع في صفحات قليلة تنتمي إلى نوعية القصص التي كتبها محفوظ في تلك الآونة، مبهمة النهاية، تترك للقارئ أن يفسِّر الحدث كما يشاء، فلا أحد يدري هل هو حُلم أم واقع، ومَن يكون القاتل، وكيف قتل، وما هو دور الشيخ الضرير، هل تواطأ مع الابن وجرجر القاتل إلى تلك المنطقة من الخواء كي يتمَّ التخلُّص من حندس؟ وهناك عشرات الأسئلة حول هذه القصة القصيرة وملابسات الأحداث فيها، ونهايتها ومصائر الأشخاص.

الشيء الذي يجمع بين الفيلم والنصِّ الأدبيِّ هنا أن ابن القتيل يسعى لقتل الطاغية القاتل، مهما مرَّت السنون، وأنه منذور لهذا العمل، وفي النصِّ الأدبيِّ لم نرَ الابن، وكانت المفاجأة في الفيلم أن المنذور بالانتقام للأب هو فتاةٌ ليس ذكرًا.

تمَّ تغيير الأحداث والأسماء؛ فالقاتل هو دعبس، وهو يذهب لقتل حسونة ليلة ميلاد وليده الوحيد، حيث يأتي **دعبس** ويطعن حسونة الذي يقول له: «ح أدفنك وأنا جوه قبري.» وهي الجملة الموجودة في النصِّ الأدبيِّ. ويموت الأب، وينزف دمًا، والزغاريد تنطلق من بيته، ونرى فتاةً في سنِّ العاشرة شاهدة على ما يحدث، ويدخل حسونة على امرأته: دعبس قتلني يا زنوبة. التي تمسح يد وليدها، وتنذره للانتقام «يوم ما تقتل دعبس أبو السعود تبقى كده سددت الدين اللي عليك.»

هذه البداية في الفيلم موجودة بوضوح في النصِّ الأدبيِّ، نعرفها على لسان حندس وهو يذكِّر زوجته بما حدث.

المشهد التالي نعرف أن زوجة دعبس أنكرت أنها تعرف أيَّ شيء عن قاتل زوجها، وفي حوار بين دعبس ورجاله نعرف أن زنوبة هربت من الحارة.

عندما تنزل عناوين الفيلم يُكتب أمام اسم محفوظ «عملاق الأدب العربيِّ والعالمي» بما يعني أن الحظر على اسمه قد أُلغي، وكان قد حصل على جائزة نوبل في الأدب قبل ثلاث سنوات.

اعتمدت بطولة الفيلم الذي كتب له السيناريو **وحيد حامد** على الممثلة الراقصة **فيفي عبده**، وتبدأ الأحداث في السجن، حيث تنتظر نور الخروج بعد انقضاء مدَّة سجنها، ونعرف أن نور قد دخلت السجن ظلمًا، وأن القضية كانت دعارة، وقد تسلَّلت وراء زوجها الذي يخونها، ثُم دخلت الشُّرطة وقبضت عليها.

في السجن، وقبل أن تخرج، تتعرف على الراقصة المسجونة **لآلئ مظلوم**، وتقرر أن تعلِّمها الرقص بهدف أنها ستخرج من السجن وهي في السابعة والخمسين، بما يعني أن تدبِّر لها نور حياتها بعد خروج لآلئ من السجن.

يظهر الشيخ دريري في الفيلم، مثلما هو موجود في النصِّ الأدبيِّ، هو ضرير، يستند على طفلٍ صغير، ويذهب لزيارة دعبس الذي صار من كبار رجال الصناعة، خاصةً في مجال السجاد والكليم، وعادةً ما يمنح دعبس للشيخ مبلغًا من المال. يدور حديث دينيٌّ بين الرجلين، يتضح فيه مدى إيمان دعبس الذي يقرر عدم طبع أسماء الله الحسنى على السجاد، كما يبدو دعبس رجلَ خيرٍ وهو يمنح مبالغ إضافية للعاملات عنده.

ونعرف فيما بعد أن دعبس يتخذ من العاملات عنده خليلات، وأنه يأخذهن في سيارته إلى منطقة المقابر، حيث يخرج له شبح حسونة الذي يطعنه ويدفنه حيًّا في المقابر، ويكتشف أن الأمر كابوس يطارده.

وعندما يتحدث دعبس إلى الشيخ دردير‌ي يحذِّره أن هذا الحلم قد يتحقَّق، وأن عليه أن يحذر ذريته؛ أيْ إن وحيد حامد قد أخذ الجوَّ العام من الأقصوصة في بداية الفيلم، حيث يطلب دعبس، ويطلب من رجاله البحث عن ابن حسونة الطرابيشي، ويبدأ البحث عن أصول العمال الذكور الذين يعملون في مؤسسته.

تصيب الوسوسة دعبس، فيأمر **بسيوني** رجل الأمن بالتدقيق في الأشخاص الذين تقلُّ أعمارهم عن ربع قرن حين دخولهم المصنع.

المشهد التالي يدور في أحد الفنادق، حيث يجلس محسن الطرابيشي مع بعض البنات، ونكتشف أنه خارج على القانون، وأنه يستغل البنات ويقوم بتسريحهن، ويتضح أن نور هي زوجة **لمحسن**.

تأتي الأخبار عن محسن إلى دعبس، وينصحه أحد رجاله أن محسن سوف يأتي إليه بنفسه، أمَّا محسن فإنه يحجز غرفة له بمناسبة خروج امرأته من السجن، ونعرف من الأحداث أن شقيق نور يشعر بالعار من استقبالها، ويقرر السفر خارج البلاد، امتلأ الفيلم بالرقصات باعتبار أننا أمام راقصة تقوم بالبطولة، ولكن ما يهمُّني هنا هو المقارنة بين النصِّ الأدبيِّ والفيلم السينمائيِّ، فالزوج يستقبل امرأته في القسم، ويذهب بها إلى الفندق، ويقدِّم لها حقيبة مليئة بالملابس الجديدة الأنيقة، وتبدو نور كأنها غير راغبة في الحياة معه، فهي تطلب منه الطلاق بعد أن تدرك أن زوجها سوف يقدِّمها للرجل الذي اشترى الملابس وزجاجة الشمبانيا.

وبعد أن يتمَّ الطلاق تعود نور إلى بيتها القديم، ونراها تقيم في منطقة المقابر، كما أقام الابن الغامض في النصِّ الأدبيِّ، ويكشف السيناريو أن الغرفة التي تقيم فيها إلى جوار غرفة يسكن فيها الشيخ الدردير‌ي الذي تناديه «آبا» أحيانًا و«سيدنا» أحيانًا أخرى، تخبره أن زوجها كان وراء سجنها، وأن أخاها تخلَّى عنها.

يدفع محسن البنات للبحث عن نور، بينما ينجح الشيخ دردير‌ي في أن يعثر على وظيفة لنور في مصنع دعبس الذي يراها كأنثى من النظرة الأولى، فيرمي شِباكه حولها ويعطيها مرتبًا طيبًا، ومكافأةً خاصة عندما يكسب قضية الضرائب.

في الليل يأخذها معه في سيارته، ويدعوها إلى عشاء في الفيوم، ويسعى للمبيت في المدينة، ويدخل عليها في غرفتها المجاورة وهي تستحمُّ، ويخبرها أنه دبَّر كل ذلك، وترفضه بحزم «البسي هدومك، ح نسافر دلوقتي.»

يصرُّ دعبس على الحصول على نور، خاصةً حين يعرف من دردير‌ي أنها خريجة السجن، يقول لها بكل طيبة: «مش ح أبوظ التوبة عليكي.»

تذهب المرأة إلى **كرم**، وتخبره أنها من طرف لآلئ، وترفض أن تبدأ في فرقة عوالم، وتنجح كراقصة، وتقيم في أحد الفنادق الصغيرة، وفي المصنع تتنامى مشاعر عاطفية مع **عزوز**، ويضبطهما دعبس فوق السطح، فيصفعها، ويطردها كي تحترف الرقص ويصعد نجمها، كي يشاهدها عزوز في إحدى سهراته، وقد مرَّت أربع سنوات؛ أيْ إن نور لم تكُن تدبِّر قطُّ مسألة الانتقام، وأن كل شيء قد تمَّ بالمصادفة وعن غير عمد، ويحسُّ المُتفرج طوال هذه الأحداث أن محسن هو الابن المقصود، وأن الخدعة التي ستحدُث في نهاية الفيلم لم تكُن متوقعة.

يظهر محسن في حيات زوجته السابقة، ويطلب منها خدمات من خلال علاقاتها مع رجال عديدين، ويهدِّدها.

في الرواية لم ينجب حندس أبناءً، أمَّا دعبس فإنه يطرد ابنه من المنزل، بعد أن يحذِّره ابنه من تبذير أمواله مع الراقصة، ويقرر أن يمتع حياته مع نور العيون، فيشتري لها الشقق الفاخرة، وتصبح خليلته. وفي إحدى الحفلات يتواجد محسن ويصفق بحرارة، ثُم يدور حوار غاضب مع نور، ويعرف أن هذا هو الرجل الموعود بأن يقتله، فيسبق هو ويطلق عليه النيران، ويعترف له قبل أن يصير زوجها بما ارتكبه من قتل، والكابوس الذي يأتيه من وقتٍ لآخر، وأنه تخلَّص من آخر أعدائه، محسن الطرابيشي، ويخبرها أنه بدأ يحسُّ بالأمان، تخبره أنها محرَّمة عليه، وأنها ابنة حسونة الطرابيشي، وأن ابن حسونة هو شقيقها الذي سافر إلى الكويت، ولم يشأ الانتقام، لو كان حسونة لم يمُت ما عانت في حياتها، وأنها قد دبَّرت كل شيء للانتقام، وتخبره أن الشيخ دردير كان زوجًا لأمِّها بعد مصرع أبيها، وتفتح باب الشقَّة كي يدخل رجال الشُّرطة ويقبضوا عليه.

سمارة الأمير

بدت منظومة **نجيب محفوظ** السينمائية وقد اقتربت من دائرة الاكتمال بفيلم «**سمارة الأمير**» **لأحمد يحيى** عام ١٩٩٢م، حيث رجع السينمائيون إلى أغلب روايات الكاتب الصالحة لحواديت السينما، والغريب أن هذه السينما قد تجاهلت تمامًا كافَّة الروايات والمجموعات القصصية التي نشرها في الثمانينيات، باعتبار أن أغلبها يميل إلى التجريد والفلسفة، ومنها روايات «**أفراح القبة**»، و«**ليالي ألف ليلة**»، و«**الباقي من الزمن ساعة**»، و«**أمام العرش**»، و«**رحلة ابن فطومة**»، و«**العائش في الحقيقة**»، و«**يوم مقتل الزعيم**»، و«**حديث الصباح والمساء**»، و«**قشتمر**»، وغيرها.

«**سمارة الأمير**» هي رواية قصيرة جدًّا منشورة في مجموعة «**الحب فوق هضبة الهرم**» تدور أحداثها في مدينة الإسكندرية التي كان يزورها محفوظ صيفًا في تلك الآونة بشكل منتظم، وبطلة القصة جاءت من خارج الإسكندرية، أسوةً **بزهرة** في «**ميرامار**»، ويصفها الكاتب في بداية النصِّ الأدبيِّ أنها ضئيلة جدًّا، تبدو مثل عصفورة حائرة في وثباتها المتتابعة فوق ممشى الفسيفساء، تعمل في سراي **عصمت باشا خورشيد** منذ أن كانت في الثامنة؛ أيْ منذ سبعة أعوام، مات أبوها ثُم أمُّها تباعًا، التصقت بالسرايا باعتبارها دنياها الوحيدة، السراي موجودة بالإسكندرية، لها مكانة لدى الباشا، اسمها **شلبية**، وقد ألفت الحياة الأنيقة التي يعيشها الباشا وحرمه.

أمَّا الفيلم فيبدأ وعشيقها نائم معها فوق الفِراش، وسرعان ما يتمُّ اكتشاف أمرها وطردها كي تذهب وتسكن مع «**علي جلال**» فوق سطح أحد المنازل، وهو يطرح عليها سؤالًا: لماذا استغنى الباشا عنك؟ «علي» هذا بدون وظيفة، ويبحث لها عن وظيفة، الأولى خادمة لدى **رضوان بيه**، ثُم يعرضها على **الفرماوي**، صاحب أكبر ملهًى ليليٍّ

في الإسكندرية، كي تصبح راقصة، ويتمُّ تغيير اسمها إلى **سمارة**، أمَّا الأمير فهو منسوب إلى الباشا صاحب السرايا.

في الفصل «٢» تحدَّث الكاتب عن العلاقة العاطفية التي تمَّت بين شلبية وعلي جلال، ويصفه المؤلِّف كرجلٍ غامضٍ وسيم، مقطبًا وباسمًا في نفس الوقت. في لقائهما الأول في الحدائق ضمَّها إلى صدره، وغمرها بقبلاتٍ شرهة. وقفت مستسلمةً لا تشارك ولا تقاوم، فصار فارس قلبها، في الفيلم ضُبطا معًا يمارسان الفحشاء في سريرها، فطُردت، وفي الرواية أخبرها أن من الخير أن تترك السراي، فهربت معه، وفي غرفته أحسَّت أنها تنتمي إلى وطن، وأنها ست بيت، وعلي جلال أشبه **بفرج** في رواية «**زقاق المدق**»، إنه يتعرف على البنات، ويدعوهن للهرب، ويعيش معهن أيام عسل، قبل أن يحوِّلهن إلى راقصات أو بنات ليل، لا يتزوج، ولكنها مهنته، وإن كان علي جلال أكثر ارتباطًا بهذا. بدا هذا في الرواية أكثر مما في الفيلم، ودائمًا ما يذكِّرها الرجل أن هروبها أثار زوبعة في السراي، وإن كان الماضي هذا لم يُذكر قطُّ في الفيلم.

قام الرجل بعرض المرأة على شخص قصير بدين اسمه مأمون الفرماوي، صاحب ملهي «**الفليردامور**» بالشاطبي، الذي سيدفعها إلى الرقص، وهنا يسير الفيلم موازيًا للرواية دون تغيُّر ملحوظ، ويتمُّ إعدادها كي تصبح راقصة مع حلول الصيف، وأن تدريبها سوف يتمُّ على يدَي امرأة خبيرة، وتمَّ التدريب وسط ظروف كانت تدفع علي جلال أن يصفعها أحيانًا، وهذا لم يحدُث في الفيلم، ونعرف أن علي العاطل انقطع عن التعليم بسبب الفقر واليتم، وعاش في الإصلاحية؛ لذا فهو يطمع في حياةٍ بها أقل قدرٍ من الحرمان.

وفي الفصل «١٠» وصف محفوظ الملهى الصغير الأنيق، رقصت فيه سمارة مع أول الربيع، وبدأ عدد الزبائن يزداد، وعليها ألَّا تنسى تحية الزبائن؛ لذا فإن السيناريو يتوازى مع النصِّ دون أيِّ إضافات، فكأنما كتب محفوظ الرواية كسيناريو جاهز بحواره، وهو الخبير بذلك.

في الفيلم يظهر البريطاني **فارلز** في الوقت نفسه الذي تتوطد علاقتها **بأمين** تحت سمع وبصر عشيقها، الأول رجل لحمي، شاذ، مازوخي، والثاني رجل مهذب، يعاني من مرض القلب؛ لذا فهو ينظر إليها من الجانب الرومانسي، وفي الفيلم امتدت علاقة **مروان أمين** بها، كي يطلبها إلى منزله، ويشجعها على أن تذهب، ويخبرها أن سمارة هي التي تذهب، أمَّا شلبية فهي شيء آخر.

وفي رحاب مروان تظفر بحنان واحترام ومعاملة رفيعة ونقود وفيرة، فهو أفضل من علي جلال، لذا يتعلق قلبها به، أمَّا علي فإن علاقتها به تختلف؛ فهو الوحيد الذي يناديها

شلبية، فتشعر بأنها ليست شخصًا آخر، ومن خلال هذه العلاقة يشتري علي جلال شقَّة صغيرة في كامب شيزار بعمارة جيدة، ويفكر في مشاركة الفرماوي في الملهى، وفي النصِّ الأدبيِّ نعرف أنه كان يعمل خادمًا لدى الباشا، وليست هناك إشارة إلى ذلك في الفيلم، وكانت سمارة كلما سألته الزواج أجابها أن هذا سوف يحدُث يومًا ما.

مروان هذا مريض، يحتاج إلى جراحة سيجريها في الخارج، يبوح بمرضه لها في الرواية، لكنه يخفي عنها مرضه في الفيلم، ولعلَّ هذا هو السبب في أنه لم يلمسها، بل هو في الفيلم يخبرها أنه يبذل الكثير من الجهد في عمله كصحفيٍّ، وهي في الفيلم تسأله وهي تعرض جسمها عليه «عاوزني والا مش عاوزني؟»

نحن فقط كمشاهدين نعرف أنه مريض من خلال التحذير الذي يبلغه إياه طبيبه الخاص، ويحذِّر من العلاقة الجنسية مع الراقصة، وهذا الطبيب يذهب بنفسه إلى الملهى الليليِّ كي يمنع الجنس بين مريضه والراقصة، وتردِّد له سمارة أنها نعمة يجب أن يحسَّ بها، والطبيب يدخل عليهما المنزل، ويجدها تصرخ، فيخبرها أنه مات بسببها «كان مريضًا بالقلب».

وفي الرواية لم يمُت الصحفيُّ مروان، بل افترقا، وحزنت سمارة لفراقه. وتمنت لو دام لها ليجنِّبها التورط في علاقة جديدة؛ لذا فإنها تدخل في علاقة أخرى، إنه الإنجليزيُّ من سادة البورصة، في الستين من عمره، يشرب كثيرًا، ونادرًا يسكر، يتردَّد على الملهى الليليِّ، أرمل وحيد، يحترمه **توبي** ومساعده، جذبته سمارة، وأهداها قرطًا ثمينًا، وفي مقصورته تتعرف على صديقه **مهدي باشا** الذي سيظهر في الفيلم بشكلٍ مختلف، فعندما سيطلب منها البريطاني أن تضربه بالكرباج فإنها تصرخ، ويكون مهدي باشا جلال هو منقذها.

مهدي باشا طويل ضخم الهيكل، فضيُّ الشَّعر والشارب، له وقار نفَّاذ، تشعر بالارتياح إليه من أول نظرة، يبلغها: «رقصك جميل مثل وجهك.» أيْ إن هناك رجلين في حياة سمارة في الوقت نفسه في الرواية، لكن أحدهما انتزعها من الآخر في الفيلم، ومهدي هذا في الفيلم هو جار لفارلز، ويعيش وحيدًا مثله، لكنهما في الفيلم ليسا بصديقين.

في الراوية يأتي مهدي باشا إلى المقهى الليليِّ في غياب صديقه، ويدعو سمارة على مقصورته، وهذا لم يحدُث في الفيلم، ويدعوها مهدي إلى بيته فتذهب، أيْ إن مسألة المازوخية عند فارلز هي من ابتداع السيناريو، وفي بيت العجوز يخبرها أنه أرمل منذ عشرين عامًا، وأنه واقعٌ في غرامها.

في الرواية يقوم فارلز الغاضب باقتحام الشقَّة عليهما، واشتدَّ بينهم الحوار، عجوزان يتناطحان من أجل امرأة، يتبادلان اللطمات، وعقب المشاحنة تعانق سمارة صديقها العجوز، وتصير له وحده.

لن نتساءل تُرى أيُّ المعالجتين أفضل، لكن لا شكَّ أن السينما تبحث عن إلصاق السلوك الشاذِّ ببعض أبطالها؛ فالإنجليزيُّ مازوخيٌّ، أمَّا المصريُّ فهو طيب، لذا ففي الرواية تصير له وحده، وتتمنى أن يبقى إلى جانبها حتى آخر العمر، ذلك الأب الذي جادت به عليها السماء.

سمارة الأمير هي امرأة قدرية Fatal، أشبه **بزهيرة** في «**شهد الملكة**»، خاصةً في الفيلم، فمروان يموت، والإنجليزيُّ يُفتضح أمره، أمَّا مهدي باشا في الفيلم فهو محامٍ كبير، وهو رئيس حزب الشعب، وهي تأنس إليه، وتحكي له كل شيء عن حياتها، إنه أقرب إلى مروان، وبعد المعركة بين العجوزين يقرر مهدي أن يمنحها نصيبًا من تَرِكته، ويبلغ محاميه بذلك، وعقب وفاته ترث منه مالًا تتحسن به ظروفها.

علي جلال موجود دومًا في الخلفية، يشاركها ويعضدها، ويأخذ النقود، وهي دومًا في صعود اجتماعي، في الرواية يطلبها مهدي للزواج، ويقبلها، تقول له: «أنت أجمل ما في حياتي.» وهو يحذِّرها من استغلال علي جلال، وقد عاشت أسعد أيام حياتها مع مهدي، «لكن الحبَّ مهما بلغ من قوته وصفاته لا يستطيع أن يدفع القدر»، لذا يتشابه موقف مهدي إزائها في الفيلم والرواية.

الرجال يسألونها الزواج، وهي تتمنى الزواج من علي جلال الذي سوف يغيِّر موقفه منها، وما إن تنتهي حياة مهدي حتى يظهر الرجل الرابع في حياة سمارة الأمير، إنه **عمرو عبد القوي** مفتش الضرائب، شابٌّ في الثلاثين، جادُّ المظهر قويُّ الجسم، يهزُّ منظره المتهربين من أعماقهم، من الوهلة الأولى يلاحظ علي جلال أنه ينظر إلى سمارة بإعجاب؛ لذا فإنه يدفع بها للتقرُّب إليه، «نحن أصحاب المكان، وعلينا إكرام الضيف»، وتعرف أنه من رشيد مثلها، إنه يقدس العمل مهما كانت الإغراءات، وبسبب الضرائب يُمنى الملهى بخسارة فادحة، وهو يدعوها للعشاء في شقَّته المتواضعة بكامب شيزار.

مثلما أشرنا فمسار كلٍّ من الرواية والفيلم يتوازيان بما يشبه التقارب الشديد، وتتطور العلاقة بين الرجل والمرأة، تحسُّ به مختلفًا عن كل الرجال السابقين في حياتها، وبسببها يتشاجر علي جلال ومأمور الضرائب، ثُم تهجر الملهى وتعيش مع عمرو، وتحسُّ بحريتها لأول مرَّة، تقول: ما اهتممت أبدًا بالنقود، وما تطلعت إلا للحبِّ والاحترام. ويتدخل

علي، ويبلغ رئيس مصلحة الضرائب أن «عمرو» مرتشٍ، وأمام الفضائح يتزوج منها، ثُم يستقيل عقب إصدار قرار بنقله إلى الصعيد.

المبلغ الذي ترثه من مهدي باشا ساندها في أزمة زوجها؛ مما يثير غيرة عمرو «أتريد أن أرفض النعمة؟ إنك فقير، وفي بطني جنين.»

وتسعد سمارة بزوج يحبُّها حقًّا، زوج مفعم بالرجولة والفحولة والشهامة والعطف، وهو أيضًا شديد الغيرة عليها، عنيف في ذلك، أمَّا عيبه الرئيس فهو أنه مقامر؛ مما يثبت أننا أمام امرأة قدرية حقًّا، فقد لعب وخسر الأموال التي ورِثتها من مهدي، رغم أنها رزقت منه بابنه **أحمد**. وفي الفيلم والرواية فإن علي جلال يصبح منافسًا له على مائدة القمار، وهو يطمع أن ينال المرأة.

في الفيلم أضاف السيناريو أحداثًا بها المزيد من البهارات، فقد صار الزوج مدينًا لخصمه بمبلغ ١٠٥٠ جنيهًا، وتقوم الزوجة بسداد المبلغ لعلي عندما يطلب منها العودة للرقص، ثُم تُفاجأ أن هناك شيكات على زوجها نتيجة لخسارته في اللعب، ولا يكفُّ عمرو عن اللعب، وتأتي سمارة في الفيلم إلى شقَّة القمار؛ مما يصدم الزوج الذي يطلب منها أن تعود إلى البيت، وتتوسل إليه أن يرجع معها، يردِّد علي: «مش ح يخرج من هنا إلا لما يدفع عشرة آلاف جنيه.» ويهدِّده أن الشيكات ستذهب إلى النيابة، ثُم يكون الاقتراح أن يطلِّق زوجته لو خسر الجولة الأخيرة، وأمام رفض ودهشة الزوجة يخسر الزوج، ويتشاجر مع خصمه الذي يطعنه ويرديه قتيلًا.

اختصر الكاتب هذا المشهد السينمائيَّ الطويل، فلا لعب على طلاقها، وإنما «تراجع علي جلال أمام ضربات لا قبل له بها، فاستلَّ مطواة طعن بها قلب خصمه فتهاوى فاقد الحياة».

وفي نهاية الرواية غير الموجودة في الفيلم، تجد سمارة نفسها وابنها في دنيا خالية، فقدت الحبَّ والأمان، ناءت تحت عبء مسئوليتها الكاملة عن وليدها نفسه، وفي الفصل الأخير «٤١» يظهر **سعداوي** بائع الفستق في الملهى، ويخبرها أن الفرماوي يطلبها للعمل، فترفض بشدَّة لأنها أمٌّ، عليها أن تصون ابنها من الآن فصاعدًا، وتخبره أنها أخفت هدية ثمينة أهداها إياها المرحوم مهدي باش جلال، وبها يمكن أن تبدأ حياتها لتربِّي ابنها. وهذه النهاية لم يتطرق إليها الفيلم.

فيلموجرافيا نجيب محفوظ

(١) الأفلام المكتوبة مباشرةً للسينما

(١-١) المنتقم

إخراج: صلاح أبو سيف، **قصة:** إبراهيم عبود، **سيناريو:** نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف، **حوار:** السيد بدير، **إنتاج:** شركة الشرق الأدنى للفنون «إبراهيم عبود»، **توزيع:** الفيلم المصري «منصور وشركاه»، **تصوير:** أحمد خورشيد (أبيض وأسود ١٢ق)، **مونتاج:** إميل بحري، **ديكورات:** هاجوب أصلانيان، **موسيقى:** عبد الحليم نويرة، **تمثيل:** أحمد سالم، نور الهدى، محمود المليجي، دولت أبيض، لولا صدقي، بشارة واكيم، محمد كامل، محمود السباع، ثريا فخري، حسن كامل، أول عرض: ١١ / ٨ / ١٩٤٧م.

(١-٢) مغامرات عنتر وعبلة

إخراج وسيناريو: صلاح أبو سيف، **قصة:** نجيب محفوظ، عبد العزيز سلام، **حوار:** بيرم التونسي، **إنتاج وتوزيع:** أفلام النيل، **تصوير:** مصطفى حسن (أغلب المناظر الخارجية صُوِّرت بالعراق، أبيض وأسود ١٠٥ق)، **توزيع:** شركة أفلام النيل، **مونتاج:** إميل بحري، صلاح أبو سيف، **نيجاتيف:** وفيقة أبو جبل، **مناظر:** أنطون بوليزويس، **الموسيقى والألحان:** محمد حسن الشجاعي، **الأغاني:** بصوت المطربة شافية أحمد، **مساعد مخرج:** كمال عطية، **تمثيل:** كوكا «عبلة»، سراج منير «عنتر»، زكي طليمات «قارون»، نجمة إبراهيم «سمية»، فريد شوقي «ضرغام»، فاخر فاخر «الجاسر»، ستيفان روستي (حاكم الرومان)، سعيد سليمان «شيبوب»، خيرية خيري، عبد الحميد زكي، نجمة إبراهيم، علي رشدي، **أول عرض:** ١٣ / ١٢ / ١٩٤٨م.

(١-٣) لك يوم يا ظالم

إخراج: صلاح أبو سيف، **سيناريو:** نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف، **عن رواية:** «تريزا راكان لإميل زولا»، **حوار:** السيد بدير، **تصوير:** وحيد فريد «أبيض وأسود ١١٠ق»، **مونتاج:** إميل بحري، **أخذت المناظر:** استوديو نحاس، **الطبع:** الأهرام، **ماكياج:** ميتشو، **مناظر:** ولي الدين سامح، **صوت:** كريكور، **أول عرض:** ١٩ / ١١ / ١٩٥١م، «الكورسال»، **إنتاج:** صلاح أبو سيف، **مدير الإنتاج:** رمسيس نجيب، **تمثيل:** محسن سرحان، فاتن حمامة، محمود المليجي، محمد توفيق، فردوس محمد، عبد الوارث عسر، سعيد أبو بكر، عدلي كاسب، وداد حمدي، أحمد الجزيري، قسمت، محمد عبد المطلب، عباس البليدي.

(١-٤) ريا وسكينة

إخراج: صلاح أبو سيف، **قصة:** نجيب محفوظ (عن تحقيق صحفي، لطفي عثمان)، **سيناريو:** نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف، **حوار:** السيد بدير، **م. تصوير:** وحيد فريد (أبيض وأسود ١٠٥ق)، **مونتاج:** إميل بحري، **مناظر:** ولي الدين سامح، **صوت:** كريكور، **ماكياج:** ميتشو، **الأغاني:** كلمات بيرم التونسي، مصطفى عبد الرحمن، **ألحان:** أحمد صدقي، حسين جنيد، **التصوير:** استوديو نحاس، **الطبع والتحميض:** استوديو الأهرام، **مساعد المُخرج:** ريمون نصور، نجدي حافظ، **أول عرض:** ٢٣ / ٢ / ١٩٥٣م، ميامي، **إنتاج:** ب. زربانللي «أفلام الهلال»، **تمثيل:** أنور وجدي، نجمة إبراهيم، زوزو حمدي الحكيم، فريد شوقي، برلنتي عبد الحميد، شكري سرحان، سميرة أحمد، رياض القصبجي، زينات علوي، سعيد خليل، عبد العليم خطاب، سليمان الجندي، شفيق نور الدين، كامل أنور، محمد علوان، لطفي الحكيم، شفيق جلال، ملك الجمل.

(١-٥) الوحش

إخراج: صلاح أبو سيف، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو:** نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف، **حوار:** السيد بدير، **تصوير:** عبد الحليم نصر (أبيض وأسود ١١٥ق)، **مصور:** مجدي سعد، **مونتاج:** إميل بحري، **مناظر:** عبد الفتاح البيلي، **منفذ مناظر:** أنطون بوليزويس، **موسيقى:** فؤاد الظاهري، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** استوديو مصر، الأهرام، **صوت:** نصري عبد النور، **ماكياج:** ميتشو، **الأغنية:** تأليف: عبد الفتاح

مصطفى، **ألحان:** أحمد صدقي، **ملابس:** محمد مرعي، **تاريخ العرض:** ٥ / ٣ / ١٩٥٤م، أوديون، **مساعد مخرج:** طلبة رضوان، **إنتاج:** أفلام الهلال، **تمثيل:** سامية جمال، أنور وجدي، محمود المليجي، عباس فارس، سميحة أيوب، محمد توفيق، عمر الجيزاوي، سعيد خليل، عبد الغني قمر، نظيم شعراوي، عبد الحفيظ التطاوي، سليمان الجندي.

(١-٦) جعلوني مجرمًا

إخراج: عاطف سالم، **قصة:** رمسيس نجيب، فريد شوقي، **سيناريو:** نجيب محفوظ، السيد بدير، **حوار:** السيد بدير، **تصوير:** وحيد فريد (أبيض وأسود ١١٠ق)، **مونتاج:** عطية عبده، **مناظر:** ولي الدين سامح، **الأغاني:** التوبة «قورة، أحمد صدقي»، مكتوب الهوى «قورة، محمد فوزي»، إن كنت ناسي «محمد علي أحمد، السنباطي»، **صوت:** كريكور، **ماكياج:** سيد محمد، **نيجاتيف:** أنجا وميلا **تاريخ العرض:** ١٨ / ١٠ / ١٩٥٤م، ميامي، **مساعد مخرج:** سعيد عرفة، **إنتاج:** فريد شوقي، **تمثيل:** هدى سلطان، فريد شوقي، يحيى شاهين، سراج منير، نجمة إبراهيم، سليمان الجندي، رشدي أباظة، عبد المنعم إسماعيل، نبيل العشري، حمدي حافظ.

(١-٧) درب المهابيل

إخراج: توفيق صالح، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو:** توفيق صالح، نجيب محفوظ، **حوار:** عبد الحميد جودة السحار، **تصوير:** عبد العزيز فهمي «أبيض وأسود ٩٠ق»، **مصور:** محمود فهمي، وديع مدور، **مونتاج:** سعيد الشيخ، **مهندس الصوت:** شارل فوسكلو، **مسجل الصوت:** جورج، **مناظر:** ماهر عبد النور، **ماكياج:** سيد فرج، **نيجاتيف:** مانوش، **فوتوغرافيا:** مصر الفوتوغرافية، **اسكتش:** أحمد جودة السحار، عبد العزيز محمد، **الأغاني والموسيقى:** عبد العزيز محمد، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** استوديو الأهرام، **تاريخ العرض:** ٢٥ / ٧ / ١٩٥٥م، سينما ريفولي، **مساعد مخرج:** حسن نعمة الله، أحمد شاهين، **إنتاج:** أفلام النجاح، **توزيع:** شركة الشرق، **تمثيل:** برلنتي عبد الحميد، شكري سرحان، حسن البارودي، عبد الغني قمر، نادية السبع، توفيق الدقن، عبد العزيز أحمد، سعد أردش، أحمد أباظة، إلهام زكي، رفيعة الشال، شفيق نور الدين.

(١-٨) النمرود

إخراج: عاطف سالم، **قصة:** فريد شوقي، **سيناريو:** نجيب محفوظ، عاطف سالم، محمود صبحي، فريد شوقي، **حوار:** السيد بدير، **تصوير:** محمود نصر «أبيض وأسود ١٢٠ق»، **المصور:** كمال كريم، **م. المصور:** حسين بحيري، **مونتاج:** سعيد الشيخ، حسين عفيفي، **مناظر:** أنطون بوليزويس، **منسق مناظر:** نجيب خوري، **موسيقى:** فؤاد الظاهري، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** في استوديو النحاس، **صوت:** نصري عبد النور، **تاريخ العرض:** ٧ / ٥ / ١٩٥٦م، سينما الكورسال، **مساعد مخرج:** سعد عرفة، إسماعيل عبد المجيد، إلياس متَّى، **نيجاتيف:** أنجا وميلا **ماكياج:** سيد محمد، **فوتوغرافيا:** فتحي عزت، **ماكياج:** سيد محمد، **مدير الإنتاج:** رفائيل جبور، **م. الإنتاج:** إبراهيم مصطفى، أسعد شنب، **إنتاج:** أفلام العهد الجديد، **تمثيل:** هدى سلطان، فريد شوقي، عبد الوارث عسر، محمود المليجي، محمود إسماعيل، سعيد أبو بكر، نيللي مظلوم، سامية رشدي، عبد الغني النجدي، رياض القصبجي، عبد المنعم إسماعيل، محمد صبيح، أدمون تويما، سليمان الجندي.

(١-٩) الفتوة

إخراج: صلاح أبو سيف، **قصة:** محمود صبحي، فريد شوقي، **سيناريو:** محمود صبحي، السيد بدير، نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف، **حوار:** السيد بدير، **تصوير:** وديد سري (أبيض وأسود ١٣٠ق)، **المصور:** مسعود عيسى، **مونتاج:** جلال مصطفى، حسين أحمد، **مناظر:** أنطون بوليزويس، **منسق مناظر:** عجمي عبد الرحمن، **صوت:** نصري عبد النور، **تسجيل الحوار:** صبحي الجمل، **مساعد المُخرج:** طلبة رضوان، فؤاد صلاح الدين، أحمد السبعاوي، صالح فوزي، **مدير الإنتاج:** أديب جابر، **م. الإنتاج:** حسن محجوب، سعيد إسماعيل، **ريجسير:** جرجس فوزي، **فوتوغرافيا:** فتحي عزت، **ماكياج:** سيد أحمد، **موسيقى:** فؤاد الظاهري، **إعداد الفيلم:** استوديو مصر، **أول عرض:** ٢٩ / ٤ / ١٩٥٧م، سينما الكورسال، **مساعد المُخرج:** طلبة رضوان، **إنتاج:** أفلام العهد الجديد، فريد شوقي، **تمثيل:** فريد شوقي، تحية كاريوكا، زكي رستم، ميمي شكيب، توفيق الدقن، محمود السباع، نعيمة وصفي، فاخر فاخر، كمال يس، محمد رضا، نظيم شعراوي، أحمد الحماقي، عبد العليم خطاب، لطفي الحكيم، وهدى سلطان، محمود المليجي، عبده يوسف.

(١-١٠) ساحر النساء

إخراج: فطين عبد الوهاب، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** عباس كامل، محمود صبحي، كامل التلمساني، **مدير تصوير:** محمد عبد العظيم (أبيض وأسود ١٠٥ق)، **المصور:** عادل عبد العظيم، **مونتاج:** كمال أبو العلا، **مناظر:** عباس حلمي، **موسيقى:** عطية شرارة، **أغاني:** لحن منير مراد، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** استوديو جلال، **صوت:** نيفيو أورفانيللي، **تاريخ العرض:** ٢١ / ٤ / ١٩٥٨م، سينما الكورسال، **مساعد مخرج:** محمود فريد، حسن إبراهيم، **تنسيق المناظر:** عبد المنعم علي، **منفذ المناظر:** عبد الحميد السخاوي، **مسجل الصوت:** عبد الشافي محمد، **م. الصوت:** إبراهيم طاهر، **م. الإنتاج:** محمد أبو الفتوح، **مدير الإنتاج:** محمد عبد الجواد، **إنتاج:** أفلام الاتحاد «عباس حلمي»، **تمثيل:** فريد شوقي، هند رستم، توفيق الدقن، محمد علوان، وداد حمدي، رياض القصبجي، سهير البابلي، خيرية أحمد، فكرية كامل، رفيعة الشال، قطقوطة، محمد الديب، محمد نبيه، حسن قنديل، حسن حامد.

(١-١١) الطريق المسدود

إخراج: صلاح أبو سيف، **قصة:** إحسان عبد القدوس، **سيناريو:** نجيب محفوظ، **حوار:** السيد بدير، **تصوير:** محمود نصر (أبيض وأسود ١١٥ق)، **المصور:** علي حسن، **م. المصور:** علي خير الله، **مونتاج:** عطية عبده، **مناظر:** أنطون بوليزويس، **موسيقى:** فؤاد الظاهري، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** استوديو نحاس/مصر، **صوت:** كريكور، **تاريخ العرض:** ٢٢ / ٤ / ١٩٥٨م، سينما ريتس، **مساعد مخرج:** طلبة رضوان، أحمد السبعاوي، صالح فوزي، **ماكياج:** ميتشو، **إكسسوار:** نجيب خوري، **منفذ الديكور:** عثمان حسين، **م. ماكياج:** عرفات علي، **كلاكيت:** يونس قاسم، **نيجاتيف:** أنجا وميلا **ريجسير:** والي السيد، **فوتوغرافيا:** فتحي عزت، **إنتاج:** رمسيس نجيب، **توزيع:** الشركة العربية، **تمثيل:** فاتن حمامة، أحمد مظهر، شكري سرحان، زوزو ماضي، توفيق الدقن، خيرية أحمد، رياض القصبجي، فردوس محمد، قدرية كامل، وداد حمدي، ملك الجمل، عايدة كامل، إحسان شريف، نعيمة وصفي، عدلي كاسب، منير الفنجري، ليلى الدماطي، علية فوزي، علي رشدي، خيرية خيري.

(١-١٢) الهاربة

إخراج: حسن رمزي، **قصة:** عن «أنجيل» لجان جيونو، **سيناريو:** نجيب محفوظ، حسن رمزي، **حوار:** السيد زيادة، **تصوير:** فيكتور أنطون (أبيض وأسود ٩٥ق)، **المصور:** زكريا منصور، **م. المصور:** محمد شاكر، **مونتاج:** سعيد الشيخ، **مناظر:** عباس حلمي، **منفذ الديكور:** السخاوي، **إكسسوار:** عجمي عبد الرحمن، **الأغنيات:** يا قلبي سيبك، القلب معاك، شباكنا، يا حنينة، ياختي عليك، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** في استوديو الأهرام، **صوت:** عزيز فاضل، **تسجيل الحوار:** سامي السيد، **م. الصوت:** سيد عبد الرحمن، علي محمد، **ماكياج:** رمضان إمام، **م. الإخراج:** عبد الرءوف الشافعي، **م. ماكياج:** علي إمام، **م. إنتاج:** يوسف عبيد، **اسكريبت:** إبراهيم المنياوي، **المنتج:** حسن رمزي، **المنتج المساعد:** محمد العشري، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **كوافير:** أنور صموئيل، **تاريخ العرض:** ٢٠ / ١٠ / ١٩٥٨م، سينما أوبرا، **إنتاج:** شركة أفلام اتحاد السينمائيين «حسن رمزي»، **تمثيل:** شادية، شكري سرحان، زكي رستم، عبد المنعم إبراهيم، كاريمان، فردوس محمد، عبد العليم خطاب، محمد صبيح، عيسى أحمد.

(١-١٣) جميلة

إخراج: يوسف شاهين، **قصة:** يوسف السباعي، **سيناريو وحوار:** نجيب محفوظ، عبد الرحمن الشرقاوي، علي الزرقاني، **تصوير:** عبد العزيز فهمي، **المصور:** محمود فهمي، **مناظر:** أنطون بوليزويس، حبيب خوري، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** استوديو مصر، **صوت:** نصري عبد النور (استوديو مصر)، عزيز فاضل (استوديو الأهرام)، **مسجل الصوت:** كمال عبد الله، سامي السيد، **تاريخ العرض:** ٩ / ١٢ / ١٩٥٨م، سينما راديو، **مساعد مُخرج:** محمد عبد الجواد، علي رضا، فوزي إبراهيم، **المونتاج:** محمد عباس، **الماكياج:** يوسف محمود، السيد عوض، **م. التصوير:** علي خير الله، **م. المونتاج:** وديع شفيق، علوي فايد، **إكسسوار:** نجيب خوري، **م. إكسسوار:** مصطفى عبد الله، حمود المغربي، **الملابس:** أحمد صالح، أحمد الكسار، مصطفى عبد العزيز، **مدير الإنتاج:** رمسيس عزيز، أنيس حامد، **المشرف على الإنتاج:** تكفور أنطونيان، **إنتاج:** ماجدة، **تمثيل:** ماجدة، أحمد مظهر، صلاح ذو الفقار، زهرة العلا، رشدي أباظة، حسين رياض، محمود المليجي، فريدة فهمي، تهاني راشد، كريمان، نادية الجندي، صلاح نظمي، فاخر فاخر، عدلي كاسب، أحمد لوكسر، شفيق نور الدين، سليمان الجندي.

(١-١٤) أنا حرة

إخراج: صلاح أبو سيف، **قصة:** إحسان عبد القدوس، **سيناريو:** نجيب محفوظ، **حوار:** السيد بدير، **تصوير:** محمود نصر (أبيض وأسود ١١٥ق)، **المصور:** عبد الله ياقوت، **مونتاج:** عطية عبده، **مناظر:** أنطون بوليزويس، **منفذ الديكور:** عثمان حسين، **إكسسوار:** نجيب خوري، **موسيقى:** فؤاد الظاهري، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** في استوديو نحاس، **صوت:** كريكور، **م. صوت:** جلال عبد الحميد، **تاريخ العرض:** ١٢ / ١ / ١٩٥٩م، سينما رمسيس، **مساعد مُخرج:** طلبة رضوان، أحمد السبعاوي، صالح فوزي، **إنتاج:** رمسيس نجيب، **تمثيل:** لبنى عبد العزيز، شكري سرحان، حسين رياض، زوزو نبيل، كمال يس، حسن يوسف، محمد عبد القدوس، جمال سامي، ليلى كريم، جميل عز الدين، فيكتوريا حبيقة، جمالات زايد، علي رضا، الوجه الجديد: حسن يوسف.

(١-١٥) إحنا التلامذة

إخراج: عاطف سالم، **فكرة:** توفيق صالح، كامل يوسف، **سيناريو:** نجيب محفوظ، **حوار:** محمد أبو يوسف، **تصوير:** برونو سالفي (أبيض وأسود ١٠٠ق)، **مصور:** فارس وهبة، **مونتاج:** حسنوف، **مناظر:** أنطون بوليزويس، **منسق مناظر:** نجيب خوري، **موسيقى:** أحمد فؤاد حسن، **ماكياج:** محمود سماحة، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** في استوديو مصر، **صوت:** نصري عبد النور، **تاريخ العرض:** ١٢ / ١٠ / ١٩٥٩م، سينما ميامي، **مساعد مُخرج:** إبراهيم حلمي، **نيجاتيف:** زينب عويس، **فوتوغرافيا:** فتحي عزت، **ريجسير:** علي وجدي، **إنتاج:** حلمي رفلة، **توزيع:** دولار فيلم، **تمثيل:** تحية كاريوكا، يوسف فخر الدين، زيزي البدراوي، شكري سرحان، عمر الشريف، عبد العزيز أحمد، تهاني راشد، كمال حسين، عبد الغني قمر، فردوس محمد، فؤاد شفيق، ميمي شكيب، نجوى فؤاد، محمود المليجي، آمال فريد.

(١-١٦) بين السماء والأرض

إخراج: صلاح أبو سيف، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو:** السيد بدير، **حوار:** السيد بدير، **تصوير:** وحيد فريد (أبيض وأسود ٨٥ق)، **المصور:** مسعود عيسى،

مونتاج: إميل بحري، **مناظر:** حلمي عزب، **موسيقى:** فؤاد الظاهري، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** في استوديو نحاس، **صوت:** نيفيو أورفانيللي، **تاريخ العرض:** ٩ / ١١ / ١٩٥٩م، سينما ميامي، **مساعد مُخرج:** طلبة رضوان، أحمد السبعاوي، **إنتاج:** دينار فيلم، **تمثيل:** هند رستم، عبد السلام النابلسي، محمود المليجي، عبد المنعم إبراهيم، سعيد أبو بكر، زيزي مصطفى، يعقوب ميخائيل، أحمد لوكسر، عبد الغني النجدي، ثريا فخري، سامية رشدي، علي رشدي، محمود مختار، نظيم شعراوي، والوجوه الجديدة: زيزي مصطفى، سيد مصطفى، ميمي صدقي.

(١-١٧) ثمن الحرية

إخراج: نور الدمرداش، **إعداد سينمائي:** نجيب محفوظ عن مسرحية «مونسرا» لإيمانويل روبليس، **سيناريو:** طلبة رضوان، **حوار:** لطفي الخولي، **تصوير:** مسعود عيسى (أبيض وأسود ١١٠ق)، **المصور:** عبد الله ياقوت، **التصوير والطبع والتحميض:** في استوديو مصر، **مونتاج:** رشيدة عبد السلام، **موسيقى:** سليمان جميل، **مناظر:** أنطون بوليزويس، **ماكياج:** سيد محمد، **نيجاتيف:** ناهد المكاوي، **إكسسوار:** عجمي عبد الرحمن، **مساعد مُخرج:** أنور الشناوي، **فوتوغرافيا:** محمد بكر، **مدير الإنتاج:** كامل حفناوي، محمد يحيى، **مهندس صوت:** نصري عبد النور، **إنتاج:** فليمنتاج، **تمثيل:** محمود مرسي، صلاح منصور، كريمة مختار، عبد الله غيث، أحمد الجزيري، سليمان الجندي، محمد توفيق، محمد أباظة، محمود الحديني، ناهد سمير، جميل عز الدين، وفايزة فؤاد، حامد مرسي، سيد الريس، أحمد الحماقي، الطفل محمد يحيى، **أول عرض:** ٢٨ / ٩ / ١٩٦٤م.

(١-١٨) بئر الحرمان

إخراج: كمال الشيخ، **قصة:** إحسان عبد القدوس، **أعدَّها للسينما:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** يوسف فرنسيس، **مدير التصوير:** وحيد فريد «ألوان ١٢٠ق»، **مصور:** عصام فريد، **إعداد الفيلم:** استوديوهات المؤسسة العامة للسينما، **مونتاج:** محيي عبد الجواد، **مهندس مناظر:** حلمي عزب، **منسق مناظر:** نهاد بهجت، **مهندس صوت:** حسن التوني، **مساعد الإخراج:** مصطفى جمال الدين، **نيجاتيف:** ناهد المكاوي، **ماكياج:** عبد الحكيم أحمد، **كوافير:** فاطمة البكري، **إدارة الإنتاج:** محسن علم الدين، **إنتاج وتوزيع:** الشركة العربية للسينما «رمسيس نجيب»، **تمثيل:** سعاد حسني،

مريم فخر الدين، محمود المليجي، نور الشريف، صلاح نظمي، عبد الرحمن أبو زهرة، محيي إسماعيل، حمزة الشيمي، ثريا عز الدين، الطفلة عقيلة رفعت، **أول عرض:** ٢٩ / ١٢ / ١٩٦٩م، سينما كايرو.

(١-١٩) دلال المصرية

إخراج: حسن الإمام، **اقتباس:** نجيب محفوظ عن تولستوي «البعث»، **سيناريو وحوار:** محمد مصطفى سامي، حسن الإمام، **تصوير:** عبد الحليم نصر (ألوان ١٢٠ق)، **المصور:** عصام فريد، **مونتاج:** رشيدة عبد السلام، **موسيقى:** فؤاد الظاهري، **مهندس ومنسق مناظر:** حلمي عزب، **منفذ الديكور:** عبد الحميد السخاوي، **صوت:** عزيز فاضل، نصري عبد النور، **ماكياج:** رمضان إبراهيم، **مساعد مُخرج:** حسن إبراهيم، عصمت عفيفي، رياض عويس، **فوتوغرافيا:** محمد بكر، **نيجاتيف:** ناهد المكاوي، **كوافير:** فاروق عامر، **ريجسير:** علي أيوب، **الأغاني:** تأليف: نبيلة قنديل، صلاح أبو سالم، **ألحان:** علي إسماعيل، **غناء:** سناء الباروني، عبد العظيم محمد، **أشرف على الإنتاج:** مديحة يسري، **إنتاج:** المؤسسة المصرية العامة للسينما، **أخذت المناظر:** باستوديو الأهرام، **الطبع والتحميض:** استوديو مصر، **تمثيل:** ماجدة الخطيب، ليلى فوزي، حسين فهمي، صلاح قابيل، هدى سلطان، سهير الباروني، نبيلة السيد، إبراهيم عمارة، حسين إسماعيل، أحمد غانم، وسيلة حسين، مديحة كامل، محمد شوقي، ثريا حلمي، محمد أباظة، عبد الغني النجدي، فتحية علي، عزة وحيد، كوثر شفيق، خديجة محمود، **أول عرض:** ٢٣ / ١١ / ١٩٧٠م، سينما ميامي.

(١-٢٠) الاختيار

إخراج وسيناريو وحوار: يوسف شاهين، **قصة:** نجيب محفوظ، يوسف شاهين، **مدير التصوير:** أحمد خورشيد (ألوان ١٩٠ق)، **مصور:** مصطفى إمام، **إعداد الفيلم:** استوديو مصر، **مونتاج:** رشيدة عبد السلام، **مهندس مناظر:** صلاح جبر، **موسيقى:** علي إسماعيل، **مهندس صوت:** حسن التوني، **تسجيل موسيقى:** نصري عبد النور، **مساعد مخرج:** صالح فوزي، علي بدرخان، **نيجاتيف:** ناهد مكاوي، **ماكياج:** سيد محمد، عبد الحكيم أحمد، **كوافير:** محمد عبد الله، **تنفيذ مناظر:** عثمان حسين، **إكسسوار:** بهيج حسين، جابر حسين، **ريجسير:** سيد علي، **فوتوغرافيا:** صبحي بسطا، **إنتاج:** المؤسسة

المصرية العامة للسينما، **تمثيل:** سعاد حسني، عزت العلايلي، هدى سلطان، محمود المليجي، ميمي شكيب، سعد أردش، عبد الرحمن أبو زهرة، سهير فخري، مديحة كامل، سيف الدين، يوسف وهبي، علي الشريف، أشرف السلحدار، **أول عرض:** ١٥ / ٣ / ١٩٧١م، سينما ريفولي.

(١-٢١) ذات الوجهين

إخراج: حسام الدين مصطفى، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** فيصل ندا، **مدير التصوير:** وديد سري (ألوان ٩٠ق)، **مصور:** فوزي إبراهيم، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** باستوديو مصر، **مونتاج:** فكري رستم، **مهندس مناظر:** عباس حلمي، **منسق مناظر:** عبد المنعم علي، **مهندس صوت:** كمال عبد الله، **مساعد الإخراج:** أحمد السبعاوي، **نيجاتيف:** عادل شكري، **ماكياج:** رمضان إمام، **منسق مناظر:** رمضان إمام، **إكسسوار:** محمود المغربي، **ريجسير:** جلال زهرة، **فوتوغرافيا:** محمد بكر، **مدير الإنتاج:** سامي شلبي، **إنتاج:** أفلام الاتحاد «عباس حلمي»، **توزيع:** أفلام مصر الجديدة، **تمثيل:** شادية، عماد حمدي، عزت العلايلي، ليلى حمادة، توفيق الدقن، أشرف عبد الغفور، صلاح نظمي، عادل المهيلمي، نجوى فؤاد، محمد حمدي، سمير ولي الدين، إحسان شريف، **أول عرض:** ١٤ / ١ / ١٩٧٣م، سينما كايرو.

(١-٢٢) المجرم

إخراج: صلاح أبو سيف، **قصة:** إميل زولا «تيريز راكان»، **سيناريو وحوار:** صلاح أبو سيف، نجيب محفوظ، السيد بدير، **مدير التصوير:** محمود نصر (ألوان ١٠٠ق)، **مصور:** محمد شاكر، **مونتاج:** رشيدة عبد السلام، **موسيقى تصويرية:** جمال سلامة، **مهندس المناظر:** ماهر عبد النور، **منسق مناظر:** حسين الشريف، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** استوديو مصر، **مهندس الصوت:** نصري عبد النور، **ماكياج:** إبراهيم عبد الفتاح، **نيجاتيف:** ناهد مكاوي، **ريجسير:** جلال زهرة، **إنتاج:** أفلام الوفاء، **توزيع:** دولار فيلم، **تاريخ العرض:** ٣ / ٩ / ١٩٧٨م، سينما ديانا، **مدير الإنتاج:** حسن السميعي، **تمثيل:** شمس البارودي «أنصاف»، حسن يوسف «منير»، محمد عوض «زغلول»، حمدي أحمد «حسونة»، أمينة رزق «أم زغلول»، سهير الباروني «الجارة»، جمال إسماعيل، نبيل بدر، أنور محمد، فؤاد مسعود، مجدي سلطان.

(٢) الأفلام المأخوذة عن نصوص أدبية

(٢-١) بداية ونهاية

إخراج: صلاح أبو سيف، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو:** صلاح عز الدين، **حوار:** أحمد شكري، كامل عبد السلام، **مدير التصوير:** كمال كريم (أبيض وأسود ١٣٠ق)، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** استوديوهات جلال، **مونتاج:** إميل بحري، **موسيقى:** فؤاد الظاهري، **مهندس مناظر:** حلمي عزب، **ماكياج:** سيد محمد، **مهندس الصوت:** نيفيو أورفانيللي، **إنتاج:** شركة دينار فيلم، **توزيع:** دولار فيلم، **مدير الإنتاج:** فؤاد صلاح الدين، **مساعد المُخرج:** طلبة رضوان، **تمثيل:** فريد شوقي «حسن»، عمر الشريف «حسنين»، أمينة رزق «الأم»، آمال فريد «الخطيبة»، كمال حسين «حسين»، صلاح منصور، يعقوب ميخائيل، سناء جميل «نفيسة»، عبد الخالق صالح، يعقوب ميخائيل، **أول عرض:** ٣١ / ١٠ / ١٩٦٠م، سينما ميامي.

(٢-٢) اللص والكلاب

إخراج: كمال الشيخ، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو:** صبري عزت، **حوار:** علي الزرقاني، **مدير التصوير:** كمال كريم (أبيض وأسود ١٢٥ق)، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** في استوديو مصر، **مونتاج:** سعيد الشيخ، **موسيقى:** أندريا رايدر، **مهندس مناظر:** ماهر عبد النور، **مهندس صوت:** نصري عبد النور، **مساعد الإخراج:** مصطفى جمال الدين، أحمد فؤاد، **ماكياج:** رمضان إمام، **إنتاج:** شركة أفلام جمال الليثي، **توزيع:** دولار فيلم، **مدير الإنتاج:** إيهاب الليثي، **تمثيل:** شادية، كمال الشناوي، شكري سرحان، سلوى محمود، صلاح جاهين، صلاح منصور، عدلي كاسب، زين العشماوي، نظيم شعراوي، فاخر فاخر، سمير صبري، **أول عرض:** ١٢ / ١١ / ١٩٦٢م، سينما ميامي.

(٢-٣) زقاق المدق

إخراج: حسن الإمام، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** سعد الدين وهبة، **مدير التصوير:** علي حسن (أبيض وأسود ١٣٥ق)، **المصور:** مكرم سالم، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** استوديو ناصيبيان، **مونتاج:** رشيدة عبد السلام، **موسيقى:** علي إسماعيل،

ماكياج: رمضان إمام، **مهندس مناظر:** حلمي عزب، **منسق مناظر:** نجيب خوري، **مهندس صوت:** كريكور، **إدارة إنتاج:** فاروق أحمد، إدوارد نجيب، **ملابس:** فوزي حجازي، **تسجيل الأغاني:** نصري عبد النور، **ريجسير:** رفعت نحاس، **فوتوغرافيا:** علي جمال الدين، **الأغاني:** نو ياجوني «حسين السيد، محمد الموجي، شادية»، **إنتاج:** رمسيس نجيب، **مساعد المُخرج:** أنور الشناوي، **تمثيل:** شادية، صلاح قابيل، حسن يوسف، يوسف شعبان، سامية جمال، عقيلة راتب، عبد المنعم إبراهيم، حسين رياض، عبد الوارث عسر، محمد رضا، محمود شكوكو، حسن البارودي، بدر نوفل، عدلي كاسب، ثريا حلمي، توفيق الدقن، **أول عرض:** ٢١ / ٩ / ١٩٦٣م، سينما ريفولي.

(٢-٤) بين القصرين

إخراج: حسن الإمام، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** يوسف جوهر، **تصوير:** مصطفى حسن (أبيض وأسود ١٣٥ق)، **المصور:** ألبير رياض، **أخذت المناظر وإعداد الفيلم:** في استوديو مصر، **مونتاج:** رشيدة عبد السلام، **موسيقى:** علي إسماعيل، **مهندس مناظر:** شادي عبد السلام، **منسق مناظر:** نجيب خوري، **نيجاتيف:** ناهد مكاوي، **مركب:** نادية شكري، **مهندس صوت:** نصري عبد النور، **مساعد الإخراج:** أنور الشناوي، **ماكياج:** محمود سماحة، **إكسسوار:** عجمي عبد الرحمن، **ملابس:** إيفون ماضي، بشندي عبد الجواد، تسنيم عبد المجيد، **إدارة الإنتاج:** الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي مع جبرائيل تلحمي، **إنتاج:** جبرائيل تلحمي، **تمثيل:** يحيى شاهين، مها صبري، صلاح قابيل، زيزي البدراوي، عبد المنعم إبراهيم، نعمت مختار، محمد رضا، سعيد خليل، زوزو نبيل، آمال زايد، هالة فاخر، سهير الباروني، ميمي شكيب، حامد مرسي، محمد سلطان، ثريا فخري، سعاد أحمد، إبراهيم الشامي، عزت العلايلي، قطقوطة، حسين إسماعيل، **أول عرض:** ٢ / ٣ / ١٩٦٤م، سينما ريفولي، روكسي.

(٢-٥) الطريق

إخراج: حسام الدين مصطفى، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** حسين حلمي المهندس، **مدير التصوير:** وديد سري (أبيض وأسود ١٠٥ق)، **المصور:** علي خير الله، **التصوير والطبع والتحميض:** استوديو مصر، **مونتاج:** فكري رستم،

موسيقى: ميشيل يوسف، **مهندس مناظر:** ماهر عبد النور، **ماكياج:** رمضان إمام، **مهندس صوت:** نصري عبد النور، **مساعد المُخرج:** صالح فوزي، **نيجاتيف:** أنجا وميلا **فوتوغرافيا:** فتحي عزة، **إكسسوار:** نجيب خوري، **المشرف على الإنتاج:** سعيد الدفراوي، **إنتاج:** سعيد الدفراوي، **توزيع:** دولار فيلم، **تمثيل:** شادية، سعاد حسني، رشدي أباظة، تحية كاريوكا، حسن البارودي، محمد توفيق، عبد الخالق صالح، أحمد لوكسر، **أول عرض:** ١٤ / ١٢ / ١٩٦٤م.

(٢-٦) خان الخليلي

إخراج: عاطف سالم، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** محمد مصطفى سامي، **تصوير:** عبد العزيز فهمي (أبيض وأسود ١١٥ق)، **مصور:** مصطفى إمام، **التصوير والطبع والتحميض:** استوديو مصر، **مونتاج:** سعيد الشيخ، **موسيقى:** فؤاد الظاهري، **مهندس مناظر:** ماهر عبد النور، **منفذ مناظر:** عزت حنفي، **منسق مناظر:** نجيب خوري، **صوت:** كريكور، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **المنتج:** عماد حمدي، **فوتوغرافيا:** فتحي عزت، **ريجسير:** محمد عبد المنعم، **ماكياج:** سيد محمد، **كوافير:** عطية محمود، **ملابس:** ليلى جرجس، **إنتاج:** شركة القاهرة للسينما، **المشرف على الإنتاج:** جمال الليثي، **تمثيل:** سميرة أحمد، عماد حمدي، حسن يوسف، تحية كاريوكا، محمد رضا، آمال زايد، توفيق الدقن، عبد الوارث عسر، علي الغندور، **أول عرض:** ١٢ / ١ / ١٩٦٦م.

(٢-٧) القاهرة ٣٠

إخراج: صلاح أبو سيف، **قصة:** نجيب محفوظ «**القاهرة الجديدة**»، **سيناريو:** علي الزرقاني، صلاح أبو سيف، وفية خيري، **حوار:** لطفي الخولي، **تصوير:** وحيد فريد (أبيض وأسود ١٣٠ق)، هناك استعراض بالألوان، **التصوير:** استوديو نحاس، **والطبع والتحميض:** استوديو الأهرام، **المصور:** محسن نصر، **مونتاج:** سعيد الشيخ، **موسيقى:** فؤاد الظاهري، **مناظر:** ماهر عبد النور، **ماكياج:** إبراهيم عبد الفتاح، **ملابس:** ليلى جرجس، **صوت:** كريكور، **مساعدا المُخرج:** أحمد فؤاد، محمد عبد العزيز، **فوتوغرافيا:** فتحي عزت، **نيجاتيف:** أنجا وميلا، **الاستعراضات:** أحمد شفيق أبو عوف، **ريجسير:** محمد عبد المنعم، **المشرف على الإنتاج:** جمال الليثي، **إنتاج:** شركة القاهرة للسينما،

تمثيل: سعاد حسني، أحمد مظهر، حمدي أحمد، توفيق الدقن، عبد العزيز مكيوي، عقيلة راتب، شفيق نور الدين، نعيمة الصغير، عبد المنعم إبراهيم، أحمد توفيق، بهيجة حافظ، سهير المرشدي، **أول عرض:** ٣١ / ١٠ / ١٩٦٦م.

(٢-٨) السمان والخريف

إخراج: حسام الدين مصطفى، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** أحمد عباس صالح، **تصوير:** كليلو (أبيض وأسود ١١٥ق)، **التصوير والطبع والتحميض:** الاستوديوهات العربية، **مونتاج:** فكري رستم، **موسيقى:** أندريا رايدر، **مهندس مناظر:** شادي عبد السلام، **منسق مناظر:** نجيب خوري، **منفذ ديكور:** صلاح مرعي، **مشرف فني:** عزيز فاضل، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **مسجل صوت:** أرنست صباغ، **ماكياج:** سيد محمد، **مساعد المُخرج:** أحمد السبعاوي، **إنتاج:** فيلمنتاج، **المشرف على الإنتاج:** سعد الدين وهبة، **تمثيل:** نادية لطفي، محمود مرسي، عبد الله غيث، ليلى شعير، إحسان القلعاوي، نعيمة وصفي، عادل أدهم، عبد العظيم عبد الحق، ميمي شكيب، **أول عرض:** ١٣ / ١١ / ١٩٦٧م، بسينما ديانا.

(٢-٩) قصر الشوق

إخراج: حسن الإمام، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** مصطفى سامي، **تصوير:** مصطفى حسن (أبيض وأسود ١٣٠ق)، **مصور:** إبراهيم صالح، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** استوديو مصر، **مونتاج:** رشيدة عبد السلام، **موسيقى:** علي إسماعيل، **مهندس مناظر:** حلمي عزب، ماهر عبد النور، **مهندس صوت:** نصري عبد النور، **مساعد المُخرج:** سامي أبو النور، **ملابس:** أنس إلياس، بشندي عبد الجواد، **الأغاني:** طب وأنا مالي، أوعى تكلمني، المرجيحة «غباشي، نجيب السلحدار، سناء»، **ماكياج:** رمضان إمام، **ريجسير:** حسين صبري، **نيجاتيف:** عادل شكري، **إنتاج:** القاهرة للإنتاج، **تمثيل:** نادية لطفي، يحيى شاهين، عبد المنعم إبراهيم، ماجدة الخطيب، آمال زايد، سمير صبري، نور الشريف، سهير الباروني، هالة فاخر، حسين إسماعيل، فيكتوريا كوهين، سعيد صالح، عبد الغني النجدي، زيزي مصطفى، شريفة ماهر، ميمي شكيب، زوزو شكيب، أحمد غانم، محمد شوقي، **أول عرض:** ٣١ / ١٢ / ١٩٦٧م، بسينما ديانا.

(٢-١٠) ٣ قصص «دنيا الله»

إخراج: إبراهيم الصحن، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** عبد الرحمن فهمي، **تصوير:** فيكتور أنطون، **موسيقى:** فؤاد الظاهري، **الإعداد:** استوديو مصر، **مونتاج:** حسين عفيفي، **مناظر:** حامد مصطفى، **منسق مناظر:** حسين شريف، **مساعد مخرج:** أحمد فؤاد، **فوتوغرافيا:** حسين بكر، **تمثيل:** صلاح منصور، ناهد شريف، أحمد الجزيري، مختار أمين، زين العشماوي.

(٢-١١) ميرامار

إخراج: كمال الشيخ، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** ممدوح الليثي، **مدير التصوير:** عبد الحليم نصر «أبيض وأسود ١٠٥ق»، **مصور:** رمزي إبراهيم، **إعداد الفيلم:** استوديو مصر، **مونتاج:** سعيد الشيخ، **موسيقى:** ميشيل يوسف، **مهندس مناظر:** ماهر عبد النور، **مهندس صوت:** نصري عبد النور، جلال أمين، **مساعد مُخرج:** جمال الدماطي، **ماكياج:** رمضان إمام، **إكسسوار:** نهاد بهجت، **نيجاتيف:** عادل شكري، **فوتوغرافيا:** فتحي عزت، **ريجسير:** جلال زهرة، **مدير الإنتاج:** جمال الليثي، **إنتاج:** المؤسسة المصرية العامة للسينما «جمال الليثي»، **تمثيل:** شادية، يوسف شعبان، يوسف وهبي، عماد حمدي، عبد المنعم إبراهيم، أبو بكر عزت، عبد الرحمن علي، نادية الجندي، نظيم شعراوي، عصمت رأفت، أحمد توفيق، سهير رمزي، **أول عرض:** ١٣ / ١٠ / ١٩٦٩م، بسينما ريفولي.

(٢-١٢) السراب

إخراج: أنور الشناوي، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** علي الزرقاني، **تصوير:** محمود نصر (أبيض وأسود ١٢٠ق)، **مصور:** حسن عبد الفتاح، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** باستوديو نحاس، معامل استوديو مصر، **مونتاج:** كمال أبو العلا، **موسيقى:** أندريا رايدر، **منسق مناظر:** نهاد بهجت، **مهندس الصوت:** حسن التوني، **مساعد الإخراج:** السعيد مصطفى، **فوتوغرافيا:** محمد قناوي، **ملابس:** نعيمة محمود، **مراجع:** أحمد جودة، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **ماكياج:** علي كامل، **ريجسير:** علي وجدي، **إدارة الإنتاج:** محمد أبو الفتوح، **إنتاج:** أفلام ماجدة، **توزيع:** المؤسسة العامة

للسينما، **تمثيل:** ماجدة، نور الشريف، رشدي أباظة، عقيلة راتب، تحية كاريوكا، عباس كامل، عزيزة حلمي، زينات صدقي، ميمي جمال، محمد أباظة، زينات علوي، **أول عرض:** ٢٨ / ١٢ / ١٩٧٠م، بسينما قصر النيل.

(٢-١٣) ثرثرة فوق النيل

إخراج: حسين كمال، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** ممدوح الليثي، **مدير التصوير:** مصطفى إمام (أبيض وأسود ١١٥ق)، هناك مشهد واحد ألوان، وهو مشهد الأغنية، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** استوديو مصر، **مونتاج:** رشيدة عبد السلام، **موسيقى:** علي إسماعيل، الأغنية «الطشت قالي»، **مهندس مناظر:** ماهر عبد النور، **منسق مناظر:** نجيب خوري، **مهندس صوت:** نصري عبد النور، **ماكياج:** رمضان إمام، علي إمام، **كوافير:** فاطمة البكري، **فوتوغرافيا:** فتحي عزت، **ريجسير:** جلال زهرة، **مساعد الإخراج:** محمد عبد العزيز، **إنتاج:** أفلام جمال الليثي، **توزيع:** أفريكور، **تمثيل:** عماد حمدي، أحمد رمزي، سهير رمزي، عادل أدهم، أحمد توفيق، صلاح نظمي، ميرفت أمين، ماجدة الخطيب، أحمد الجزيري، نعمت مختار، أنور مدكور، محمد سلطان، حمدي يوسف، محمود فريد، عايدة الشاعر، قدرية كامل، فتحية علي، زيزي فريد، **أول عرض:** ١٥ / ١١ / ١٩٧١م، بسينما ريفولي.

(٢-١٤) صور ممنوعة

إخراج: مدكور ثابت، **قصة:** نجيب محفوظ، من مجموعة «خمارة القط الأسود»، **سيناريو وحوار:** رأفت الميهي، **مدير التصوير:** حسن عبد الفتاح، **مونتاج:** أحمد متولي، **مهندس مناظر:** أنسي أبو سيف، **صوت:** نصري عبد النور، **مساعد الإخراج:** مهاب مرزوق، فؤاد فيظ الله، **نيجاتيف:** زينب عويس، **ملابس:** آمال إبراهيم، **إنتاج:** المؤسسة المصرية العامة للسينما، **تاريخ العرض:** ٢٤ / ٧ / ١٩٧٢م، سينما ميامي، الشريط «أبيض وأسود ١٢٠ق»، **إعداد الفيلم:** استوديو النحاس، **الطبع والتحميض:** استوديو مصر، **تمثيل:** محمود المليجي، إنعام الجريتلي، محمود يس، شهيرة، فتحية شاهين، وحيد عزت، محيي إسماعيل، محمود السعيد.

(٢-١٥) الشحات

إخراج: حسام الدين مصطفى، قصة «الشحاذ»، **تأليف:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** أحمد عباس صالح، **مدير التصوير:** محمود نصر (ألوان ١٣٨ق)، **مصور:** محسن نصر، **م. المصور:** محمود بكر، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** بمعامل هيئة السينما، **مونتاج:** حسين أحمد، **موسيقى تصويرية:** عبد الحليم نويرة، **مهندس مناظر:** مجدي ناشد، **مهندس الصوت:** حسن التوني، **مساعد مُخرج:** أحمد السبعاوي، نجيب إسكندر، **ماكياج:** محمد عدلي مخيمر، **مدير الإنتاج:** نبيل إبراهيم، **م. الإنتاج:** زكريا إبراهيم، أحمد جودة، **المنتج:** جمال مدكور، **إنتاج:** المؤسسة المصرية العامة للسينما، **تمثيل:** محمود مرسي، نيللي، أحمد مظهر، شويكار، مريم فخر الدين، بدر الدين جمجوم، حبيبة، **أول عرض:** ٢٠ / ٨ / ١٩٧٣م.

(٢-١٦) السكرية

إخراج: حسن الإمام، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** ممدوح الليثي، **مدير التصوير:** عبد المنعم بهنسي (ألوان ١٢٠ق)، **مصور:** غنيم بهنسي، **أخذت المناظر:** استوديو النيل، **الطبع والتحميض:** استوديو مصر، **مونتاج:** نادية شكري، **موسيقى تصويرية:** فؤاد الظاهري، **مهندس مناظر:** ماهر عبد النور، **منفذ مناظر:** سمير حشمت، **منسق مناظر:** نجيب خوري، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **ماكياج:** علي إمام، **ملابس:** عزت السيد، **ريجسير:** علي أيوب، **الأغاني:** حسيب غباشي، نجيب السلحدار، **مهندس صوت:** حسن التوني، **مساعد الإخراج:** سمير سيف، **إنتاج:** المتحدة للسينما «صبحي فرحات»، **تمثيل:** ميرفت أمين، نور الشريف، يحيى شاهين، هدى سلطان، تحية كاريوكا، مها صبري، محمود المليجي، عبد المنعم إبراهيم، منى جبر، زهرة العلا، عبد الرحمن علي، حسين الإمام، محمد العربي، مديحة كامل، لبلبة، نجوى فؤاد، نبيلة السيد، صافيناز قدري، مديحة حمدي، حسن حسني، حسن عبد السلام، أحمد غانم، وحيد سيف، وجدي العربي، محمد شوقي، حياة قنديل، زيزي مصطفى، حامد مرسي، **أول عرض:** ١٤ / ١ / ١٩٧٣م، بسينما راديو.

(٢-١٧) أميرة حبي أنا

إخراج: حسين الإمام، **قصة:** نجيب محفوظ عن رواية «المرايا»، **سيناريو وحوار:** صلاح جاهين، ممدوح الليثي، حسن الإمام، **مدير التصوير:** عبد الحليم نصر (ألوان)، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** معامل هيئة السينما «١٢٠ق»، **مصور:** مصطفى فهمي، **م. المصور:** محمد شاكر، **مونتاج:** سعيد الشيخ، **موسيقى تصويرية:** فؤاد الظاهري، **أغاني:** صلاح جاهين، **ألحان:** كمال الطويل، محمد الموجي، **مهندس المناظر:** ماهر عبد النور، **مهندس الصوت:** أندريه زانديلس، **مساعد الإخراج:** سمير سيف، ماجدة هلال، مها المشري، **مهندس الديكور:** ماهر عبد النور، **تنفيذ:** سهير بدوي، **إكسسوار:** نجيب خوري، **م. إنتاج:** فتحي الحداد، **ملابس:** سوسن الصاوي، **كلاكيت:** حسن محمود، **ماكياج:** عبد الوهاب قطب، **م. ماكياج:** إسماعيل عبد الحميد، **مهندس الصوت:** نصري عبد النور، **مكساج:** أندريا زانديليس، **تسجيل الحوار:** جلال عبد الحميد، **م. صوت:** محمد سليمان، **المنتج المنفذ:** حسن موافي، **إنتاج:** أفلام أم كلثوم الحميدي، **تمثيل:** سعاد حسني، حسين فهمي، سمير غانم، كريمة مختار، سهير البابلي، عماد حمدي، محمود شكوكو، خيرية أحمد، نبيل بدر، محمود العربي، **أول عرض:** ٢٣ / ١٢ / ١٩٧٤م، سينما رويال الإسكندرية.

(٢-١٨) الحب تحت المطر

إخراج: حسين كمال، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** ممدوح الليثي، **تصوير:** كمال كريم (ألوان ١٢٥ق)، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** بمعامل مدينة السينما، **مونتاج:** رشيدة عبد السلام، **مهندس مناظر:** ماهر عبد النور، **منسق مناظر:** نجيب خوري، **مهندس صوت:** حسن التوني، **إنتاج:** جمال الليثي، **تمثيل:** ميرفت أمين، أحمد رمزي، عادل أدهم، عماد حمدي، ماجدة الخطيب، منى جبر، حياة قنديل، عبد المنعم كامل، محمود قابيل، صلاح نظمي، حمدي أحمد، أحمد الجزيري، سميرة محسن، محمد وفيق، **أول عرض:** ٥ / ١٠ / ١٩٧٥م، بسينما رمسيس.

(٢-١٩) الكرنك

إخراج: علي بدرخان، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** ممدوح الليثي، **مدير التصوير:** محسن نصر (ألوان ١٤٠ق)، **مصور:** محمد طاهر، **أخذت المناظر والطبع**

والتحميض: استوديو النيل، استوديو مصر، **مونتاج:** سعيد الشيخ، **موسيقى تصويرية:** جمال سلامة، **مهندس مناظر:** ماهر عبد النور، **مهندس صوت:** نصري عبد النور، **مكساج:** أندريا زانديليس، **ماكياج:** عبد الوهاب قطب، حمدي رأفت، **مساعد مخرج:** عصام حشمت، حسام علي، ماجدة هلال، **فوتوغرافيا:** محمد بكر، **نيجاتيف:** مارسل صالح، **كوافير:** فاطمة السيد، **ملابس:** إصلاح عوض، **إنتاج:** ممدوح الليثي، **توزيع:** أفلام مصر الجديدة، **تمثيل:** سعاد حسني، نور الشريف، كمال الشناوي، شويكار، تحية كاريوكا، فريد شوقي، محمد صبحي، صلاح ذو الفقار، عماد حمدي، محمد توفيق، نعيمة الصغير، فايز حلاوة، علي الشريف، فاروق يوسف، يونس شلبي، وحيد سيف، أسامة عباس، عدلي كاسب، مصطفى متولي، علي الغندور، عادل المهيلمي، منى قطان، حسن حسني، **أول عرض:** ٢٩ / ١٢ / ١٩٧٥م، سينما النصر بالإسماعيلية.

(٢-٢٠) المذنبون

إخراج: سعيد مرزوق، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** ممدوح الليثي (ألوان ١٢٠ق)، **مدير التصوير:** مصطفى إمام، **المصور:** محمود بكر، **مونتاج:** سعيد الشيخ، **ماكياج:** عبد الوهاب قطب، سامي صيام، **موسيقى تصويرية:** جمال سلامة، **مهندس المناظر:** ماهر عبد النور، **منسق مناظر:** حسين شريف، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** مدينة السينما، استوديو مصر، **مهندس الصوت:** نصري عبد النور، أندريا زانديليس، **مساعد الإخراج:** عبد الفتاح مدبولي، عصمت فيفي، سهير حكيم، آمال بهنسي، **ريجسير:** سيد علي، **فوتوغرافيا:** جمال فهمي، سامي صيام، **كوافير:** يونس قاسم، محمود رشاد، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **تاريخ العرض:** ٢٣ / ٩ / ١٩٧٦م، سينما ريفولي، **إنتاج وتوزيع:** إيهاب الليثي، **تصميم المقدمة:** حسيب، **تمثيل:** سهير رمزي، حسين فهمي، عماد حمدي، زبيدة ثروت، كمال الشناوي، صلاح ذو الفقار، عادل أدهم، توفيق الدقن، عبد الوارث عسر، حياة قنديل، سمير صبري، سمير غانم، عبد المنعم إبراهيم، وحيد سيف، أسامة عباس، ليلى فهمي، نعيمة الصغير، سعيدة جلال، سعيد عبد الغني، مروان حماد، وحيد الدسوقي، إبراهيم عبد الرازق، محمد السبع، نبيل بدر، إبراهيم قدري، عبد الغني النجدي، نجوى سعفان.

(٢-٢١) الشريدة

إخراج: أشرف فهمي، **قصة:** نجيب محفوظ من مجموعة «همس الجنون»، **سيناريو وحوار:** أحمد صالح، **مدير التصوير:** عصام فريد (ألوان ١١٠ق)، **مونتاج:** عبد العزيز فخري، **موسيقى:** جمال سلامة، **مهندس المناظر:** ماهر عبد النور، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** مدينة السينما، **مهندس الصوت:** أندري زانديليس، نصري عبد النور، **مساعد مُخرج:** السعيد مصطفى، **ماكياج:** رشدي إبراهيم، حمدي رأفت، **فوتوغرافيا:** محمد بكر، **منسق مناظر:** حسين شريف، **ريجسير:** جلال زهرة، **نيجاتيف:** عادل شكري، **مقدمة:** الشحري، **إنتاج:** عبد العظيم الزغبي، **تاريخ العرض:** ١٠ / ١١ / ١٩٨٠م، سينما بيجال، **تمثيل:** نجلاء فتحي، محمود يس، نبيلة عبيد، إيمان، أحمد خميس، إنعام سالوسة، صلاح نظمي، علية عبد المنعم، علي الشريف، نوال فهمي، بدر نوفل، حسن حسين، قدرية قدري.

(٢-٢٢) فتوات بولاق

إخراج: يحيى العلمي، **قصة:** نجيب محفوظ، **معالجة سينمائية، وسيناريو وحوار:** وحيد حامد، **تصوير:** جمال التابعي، **مناظر:** ماهر عبد النور (ألوان ١٢٠ق)، **موسيقى:** جمال سلامة، **صوت:** جميل عزيز، **مونتاج:** صلاح عبد الرازق، **الطبع والتحميض:** مدينة السينما، إنتاج وتوزيع أفلام جمال التابعي، **تاريخ العرض:** ١٩ / ١ / ١٩٨١م، سينما رمسيس، **تمثيل:** نور الشريف، بوسي، سعيد صالح، فريد شوقي، نبيلة السيد، حسن حامد، جمال إسماعيل، الطوخي توفيق.

(٢-٢٣) أهل القمة

إخراج: علي بدرخان، **قصة:** نجيب محفوظ من مجموعة «الحب فوق هضبة الهرم»، **سيناريو وحوار:** علي بدرخان، مصطفى محرم، **تصوير:** محسن نصر (ألوان ١٢٠ق)، **الإعداد:** استوديو مصر، **مناظر:** ماهر عبد النور، **موسيقى:** جمال سلامة، **مونتاج:** سعيد الشيخ، **الطبع والتحميض:** استوديو الأهرام، **مساعد المُخرج:** صقر بدرخان، **ماكياج:** حمدي رأفت، **مدير الإنتاج:** عبد العزيز علي، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **إنتاج:** عبد العظيم الزغبي، **صوت:** جميل عزيز، **توزيع:** شركة شافعي، **تاريخ**

العرض: ١١ / ٥ / ١٩٨١م، سينما ريفولي، **تمثيل:** سعاد حسني، نور الشريف، عزت العلايلي، عمر الحريري، عايدة رياض، نادية عزت، محمود القلعاوي، نادية رفيق، نبيل نور الدين، صبري عبد المنعم، حسن حسين، صلاح رشوان، إبراهيم قدري، حلمي عبد الوهاب.

(٢-٢٤) الشيطان يعظ

إخراج: أشرف فهمي، **قصة:** نجيب محفوظ عن أقصوصة «الرجل الثاني» من مجموعة «الشيطان يعظ»، **سيناريو وحوار:** أحمد صالح، **تصوير:** سعيد شيمي (ألوان ١٢٠ق)، **إعداد الفيلم:** مدينة السينما، **مناظر:** ماهر عبد النور، **موسيقى:** فؤاد الظاهري، **مونتاج:** عبد العزيز فخري، **مساعد مُخرج:** عبد العزيز جاد، كمال الحمصاني، **مناظر:** ماهر عبد النور، **منسق مناظر:** حسين الشريف، **ماكياج:** حمدي رأفت، سيد محمد، **ملابس:** ليلى جرجس، **فوتوغرافيا:** محمد قناوي، **نيجاتيف:** ليلى السايس، **صوت:** أندريا زانديليس، **المنتج المنفذ:** جرجس فوزي، **توزيع:** شركة أفلام النَّصر، **تاريخ العرض:** ٣٠ / ٦ / ١٩٨١م، سينما رادوبيس، **تمثيل:** فريد شوقي، نور الشريف، نبيلة عبيد، عادل أدهم، كريمة مختار، توفيق الدقن، حافظ أمين، فاروق فتح الله.

(٢-٢٥) وكالة البلح

إخراج: حسام الدين مصطفى، **قصة:** نجيب محفوظ بعنوان «أهل الهوى»، **سيناريو:** مصطفى محرم، **حوار:** شريف المنباوي، **تصوير:** وديد سري (ألوان ١٠٥ق)، **موسيقى:** د. جمال سلامة، **مونتاج:** فكري رستم، **إنتاج:** محمد مختار، **الطبع والتحميض:** مدينة السينما، **ماكياج:** محمد عشوب، **مهندس الديكور:** ماهر عبد النور، **مساعد مُخرج:** مصطفى جمال الدين، **مدير الإنتاج:** فكري الجوهري، **إكسسوار:** فريد عبد الحي، **تاريخ العرض:** ٢٠ / ٩ / ١٩٨٢م، سينما ليدو، **تمثيل:** نادية الجندي، محمود يس، محمود عبد العزيز، وحيد سيف، سيد زيان، سمية الألفي، فاروق فلوكس، عماد محرم، أحمد لوكسر، محمد الشويحي، حافظ أمين.

(٢-٢٦) أيوب

إخراج: هاني لاشين، **قصة:** نجيب محفوظ من مجموعة «الشيطان يعظ»، **سيناريو وحوار:** محسن زايد، **تصوير:** عبد المنعم بهنسي (ألوان ١١٠ق)،

مناظر: عبد المنعم شكري، **استعراضات:** ألسندرا ألارين، **موسيقى:** مصطفى ناجي، **مونتاج:** عادل منير، **صوت:** مجدي كامل، **مقدمة:** الشحري، **الإشراف الطبي:** سمير الملا، شركة مصر للتوزيع، **تاريخ العرض:** ١٢ / ٣ / ١٩٨٤م، **تمثيل:** عمر الشريف، مديحة يسري، فؤاد المهندس، آثار الحكيم، مصطفى فهمي، سامح الصريطي، إبراهيم الشامي، أسامة عباس، محمود المليجي، ليلى فهمي، حافظ أمين، محمد أبو داود، ماريا خوري، مروان لبيب، سهير صبري، كارول أبريكو، سامية ساسي، رشوان مصطفى، صادق أمين، أبو الفتوح عمارة، حسن الأنور.

(٢-٢٧) الخادمة

إخراج: أشرف فهمي، **قصة:** نجيب محفوظ «زيارة» من مجموعة «خمارة القط الأسود»، **سيناريو وحوار:** مصطفى محرم، **تصوير:** سمير فرج (ألوان ١٢٥ق)، **إعداد الفيلم:** مصر للاستوديوهات، **فوتو:** محمد بكر، **ريجسير:** علي أيوب، **مركب الفيلم:** فتحي الأرناءوطي، تامر عمر، **مساعد مُخرج:** إسماعيل جمال، **مقدمة:** رضا جبران، **ماكياج:** سيد محمد، **مناظر:** غسانة سالم، **موسيقى:** عمر خيرت، **مونتاج:** فتحي داود، **صوت:** جميل عزيز، **إنتاج:** أفلام أشرف فهمي، **توزيع:** المصرية اللبنانية، **تاريخ العرض:** ٢٤ / ٩ / ١٩٨٤م، سينما ريفولي، **تمثيل:** نادية الجندي، ممدوح عبد العليم، مديحة يسري، مصطفى فهمي، سعيد صالح، نعيمة الصغير، حسن حسين، حافظ أمين، أحمد غانم، حسين إبراهيم، محسن صبري، شريف حمدي.

(٢-٢٨) شهد الملكة

إخراج: حسام الدين مصطفى، **قصة:** نجيب محفوظ «شهد الملكة» من رواية «الحرافيش»، **سيناريو:** مصطفى محرم، **حوار:** بهجت قمر، **تصوير:** سمير فرج (ألوان ١٢٠ق)، **مصور:** حسام الدين مصطفى، **مونتاج:** فكري رستم، **مناظر:** ماهر عبد النور، **موسيقى:** حسن أبو السعود، **صوت:** جميل عزيز، **مساعد مُخرج:** أسامة فريد، **منسق مناظر:** حسين الشريف، **فوتوغرافيا:** محمد بكر، **ماكياج:** محمد عشوب، **إنتاج:** كليوباترا فيلم «نجوى الموجي»، **تاريخ العرض:** ١٨ / ٦ / ١٩٨٥م، سينما ريفولي، **تمثيل:** نادية الجندي، فريد شوقي، حسين فهمي، سعيد صالح، محيي إسماعيل، عايدة عبد العزيز، صلاح قابيل، نعيمة الصغير، نجوى الموجي، أحمد لوكسر، إحسان شريف.

(٢-٢٩) المطارد

إخراج: سمير سيف، **قصة:** نجيب محفوظ «المطارد» من رواية «الحرافيش»، **سيناريو وحوار:** أحمد صالح، سمير سيف، **تصوير:** محسن أحمد (ألوان ١٢٠ق)، **م. المصور:** بدوي تركي، **موسيقى:** محمد سلطان، **مونتاج:** سلوى بكير، **مساعد المُخرج:** جمال الدماطي، **اسكريبت:** نجوى الشيمي، **ماكياج:** جمال عبد المنعم، هاني الشافعي، **مهندس الصوت:** مجدي كامل، **مسجل الصوت:** كمال عبد الله، زكي عيسى، **م. الصوت:** محسن التوني، عادل بطرس، **نقل الصوت:** حسين عبد الوهاب، **ملابس:** كمال مرعي، **م. إنتاج:** سعيد زكريا، **مدير الإنتاج:** فوزية إبراهيم، **إنتاج:** أفلام جرجس فوزي، **تاريخ العرض:** ١٩ / ٨ / ١٩٨٥م، سينما راديو، **تمثيل:** نور الشريف، سهير رمزي، مجدي وهبة، أبو بكر عزت، تحية كاريوكا، صلاح نظمي، روعة الكاتب، عزة كمال، إبراهيم عبد الرازق، عبد السلام محمد، محمد التاجي، أحمد عقل، رشاد عثمان، سيد العربي، حسين الإمام، فكري صادق، مصطفى كريم، محمد عتريس، عاطف بركات، فوزي الشرقاوي.

(٢-٣٠) دنيا الله

إخراج: حسن الإمام، **قصة:** نجيب محفوظ من مجموعة «دنيا الله»، **سيناريو وحوار:** عصام الجمبلاطي، **تصوير:** إبراهيم صالح (ألوان ١٢٠ق)، **مناظر:** غسان سالم، **موسيقى:** شريف صبري، **صوت:** مجدي كامل، **مونتاج:** رشيدة عبد السلام، **إنتاج:** ليديا للإنتاج الفني، **تاريخ العرض:** ٤ / ٣ / ١٩٨٥م، سينما ميامي، **تمثيل:** نور الشريف، سعيد صالح، معالي زايد، إسعاد يونس، سناء يونس، شفيق جلال، المنتصر بالله، محمود الزهيري، مصطفى كريم، ماجدة حمادة، ليلى جمال.

(٢-٣١) التوت والنبوت

إخراج: نيازي مصطفى، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** عصام الجمبلاطي، **تصوير:** إبراهيم صالح، محمود نصر (ألوان ١٢٠ق)، **الإعداد:** مصر للاستوديوهات، **موسيقى:** محمد سلطان، **مساعد مخرج:** أسامة فوزي، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **فوتوجرافيا:** فتحي عزت، **منسق مناظر:** حسين الشريف، **مونتاج:** جلال مصطفى، **صوت:** مجدى كامل، **ماكياج:** رمضان إمام، **إنتاج وتوزيع:** أفلام جرجس فوزي،

تاريخ العرض: ٢٠ / ١ / ١٩٨٦م، **تمثيل:** عزت العلايلي، محمود الجندي، سمير صبري، أمينة رزق، حمدي غيث، تيسير فهمي، صلاح نظمي، منى سعيد، آمال رمزي، عادل بدر الدين، آمال دياب، حسين الإمام، فكري صادق، سميرة صدقي، علي الغندور، حافظ أمين، محيي الدين عبد المحسن، أحمد عقل، محمد مرسي، ناريمان، مهجة عبد الرحمن، كمال الدسوقي، حسن الديب، مجدي سعيد، أحمد أبو عبية، محمد خليل، مصطفى عكاشة، فوزي الشرقاوي، عاطف بركات، محمود أبو زيد، سيد حاتم، مطاوع عويس، عبد المنعم النمر.

(٢-٣٢) الحب فوق هضبة الهرم

إخراج: عاطف الطيب، **قصة:** نجيب محفوظ من مجموعة «الحب فوق هضبة الهرم»، **سيناريو وحوار:** مصطفى محرم، **تصوير:** سعيد شيمي (ألوان ١١٠ق)، **موسيقى:** هاني مهنى، **مونتاج:** نادية شكري، **مساعد المُخرج:** محمد النجار، **نيجاتيف:** ليلى فهمي، **فوتو:** محمد بك، **ريجسير:** سيد علي، **إعداد الفيلم:** شركة مصر للاستوديوهات، **إنتاج:** أفلام عبد العظيم الزغبي، **توزيع:** شركة مصر لدور العرض، **صوت:** مجدى كامل، **تاريخ العرض:** ٣ / ٢ / ١٩٨٦م، سينما ميامي، **تمثيل:** أحمد زكي، آثار الحكيم، أحمد راتب، نجاح الموجي، حنان سليمان، ناهد رشدي، ناهد سمير، بدر نوفل، عدوي غيث، فيفي يوسف، علي الشريف، سعاد حسين، أحمد خميس، أحمد راتب، صلاح نظمي، ندا، ناهد إسماعيل، عائشة الكيلاني، فؤاد خليل، حلمي عبد الوهاب، مصطفى العرابي.

(٢-٣٣) الحرافيش

إخراج: حسام الدين مصطفى، **قصة:** نجيب محفوظ «الحب والقضبان» من مجموعة «الحرافيش»، **سيناريو وحوار:** أحمد صالح، **تصوير:** مأمون عطا (ألوان ١١٢ق)، **الإعداد:** استوديو جلال، النحاس، **مصور:** حسام الدين، مصطفى، **مناظر:** ماهر عبد النور، **مونتاج:** فكري رستم، **موسيقى:** حسن أبو السعود، **مساعد مُخرج:** مصطفى جمال الدين، **ماكياج:** حسن طه، **تنفيذ مناظر:** عباس صابر، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **فوتوغرافيا:** أحمد حسين، **أخذت المناظر:** استوديو نحاس، **صوت:** جميل عزيز، **إنتاج:** أفلام محمد فوزي، **تاريخ العرض:** ١٧ / ٢ / ١٩٨٦م، سينما ريفولي،

تمثيل: محمود يس، صلاح قابيل، صفية العمري، ليلى علوي، ممدوح عبد العليم، إبراهيم الشرقاوي، سوسن بدر، عزت عبد الجواد، عبد الجواد متولي، نادية شمس الدين، أحمد أبو عبية، شيرين عمر، فيفي ماضي، محمد أبو حشيش.

(٢-٣٤) عصر الحب

إخراج: حسن الإمام، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** عصام الجمبلاطي، **تصوير:** رمسيس مرزوق، **المصور:** هشام سري، **م. المصور:** يحيى عباس، **منسق مناظر:** حسين الشريف، **مساعد مُخرج:** هاني جرجس، **اسكريبت:** أميرة رشدي، **مدير إنتاج:** عاطف رزق، **منسق مناظر:** حسين الشريف، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **مركب:** طلعت فيظي، **فوتو:** محمد بكر، **ريجسير:** يحيى أبو طالب، **ماكياج:** حمدي رأفت، **مناظر:** ماهر عبد النور، **موسيقى:** محمد سلطان، **صوت:** جميل عزيز، **مونتاج:** فكري رستم، **إنتاج:** أفلام جرجس فوزي، **توزيع:** ألكترا فيلم، **تاريخ العرض:** ١٥ / ٩ / ١٩٨٦م، سينما بيجال، **تمثيل:** محمود يس، سهير رمزي، تحية كاريوكا، مجدي وهبة، شهيرة، عزيزة راشد، عبد المنعم إبراهيم، سميحة توفيق، محمد خيري، صلاح نظمي، عزيزة راشد، محمد خيري، مصطفى كريم، أحمد دياب، هيام جلال.

(٢-٣٥) وصمة عار

إخراج: أشرف فهمي، **قصة:** نجيب محفوظ «الطريق»، **سيناريو:** مصطفى محرم، **تصوير:** رمسيس مرزوق (ألوان ١٢٠ق)، **الإعداد:** مصر للاستوديوهات، **موسيقى:** عمر خيرت، **مونتاج:** سعيد الشيخ، **صوت:** مجدي كامل، **مناظر:** أنسي أبو سيف، **تنفيذ مناظر:** فهمي حماد، **صوت:** جميل عزيز، **مساعد مُخرج:** مها المشري، محمود الخولي، **ريجسير:** علي وجدي، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **مركب:** مها المشري، **فوتو:** محمد بكر، **تاريخ العرض:** ١٥ / ١٢ / ١٩٨٦م، سينما راديو، **تمثيل:** نور الشريف، يسرا، شهيرة، يوسف شعبان، محمد توفيق، أحمد غانم، مريم فخر الدين، حسن حسين، نعيمة الصغير، حمدي يوسف، رأفت ناجي، محمد أبو حشيش، أحمد رضوان.

(٢-٣٦) الجوع

إخراج: علي بدرخان، **قصة:** نجيب محفوظ «سارق النعمة» من رواية «الحرافيش»، **سيناريو وحوار:** علي بدرخان، مصطفى محرم، طارق المرغني، **تصوير:** محمود عبد السميع (ألوان ١٢٥ق)، **الإعداد:** مصر للاستوديوهات، **ماكياج:** علي إمام، رمضان إمام، **مناظر:** صلاح مرعي، **صوت:** مجيد كامل، **ريجسير:** سيد علي، **فوتو:** محمد بكر، **مركب:** أحمد داود، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **مساعد مُخرج:** طارق المرغني، **مقدمة:** جبران، **موسيقى:** جورج كازازيان، **صوت:** مجدي كامل، **مونتاج:** عادل منير، **إنتاج:** إيجبت فيديو كاسيت، **تاريخ العرض:** ١ / ٩ / ١٩٨٦م، سينما ريفولي، **تمثيل:** سعاد حسني، محمود عبد العزيز، عبد العزيز مخيون، يسرا، سناء يونس، سميحة توفيق، ثريا حلمي، سيد صادق، حافظ أمين، أحمد أبو عبية، سعيد طرابيك، حنان سليمان، عادل عوض، راندا، نعيم عيسى، عثمان عبد المنعم، يوسف عيد، إبراهيم حسنين، حافظ أمين، محمد طرابيك، عبد الحي عزب، عبد الغني ناصر، فتحي إبراهيم، سيد سالم، عادل أبو الغيط، مديحة يوسف.

(٢-٣٧) أصدقاء الشيطان

إخراج: أحمد ياسين، **قصة:** نجيب محفوظ عن «جلال صاحب الجلالة» من رواية «الحرافيش»، **سيناريو وحوار:** إبراهيم الموجي، **مدير التصوير:** سمير فرج (ألوان ١٠٠ق)، **الإعداد:** مصر للاستوديوهات، **مونتاج:** سلوى بكير، **موسيقى:** محمد سلطان، **مهندس مناظر:** ماهر عبد النور، **مقدمة:** رضا جبران، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** في استوديو نحاس، **ماكياج:** سيد محمد، حمدي أحمد، **مهندس الصوت:** جميل عزيز، **مساعد الإخراج:** أسامة فريد، **الأغاني:** على بياعين العنب «بهاء جاهين، علي سعد»، **نيجاتيف:** مارسيل صالح، **معارك:** مصطفى الطوخي، **فوتوغرافيا:** محمد بكر، **إدارة إنتاج:** صديق عبد العزيز، **إنتاج:** أفلام مصر العربية، **تاريخ العرض:** ١٦ / ٥ / ١٩٨٨م، سينما ريفولي، **تمثيل:** فريد شوقي، مديحة كامل، نور الشريف، صابرين، أبو بكر عزت، فؤاد أحمد، فريدة سيف النَّصر، عبد السلام محمد، سيد زيان، مصطفى متولى، محمد الجندي، أحمد أبو عبية، ألفت سكر، نعيمة الصغير، نعيم عيسى، سيد مصطفى، عبد الغني ناصر، وحيد عزت، نجوى سلطان، سعيد طرابيك، مطاوع عويس، عزت عبد الجواد.

(٢-٣٨) قلب الليل

إخراج: عاطف الطيب، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو «صياغة سينمائية»:** محسن زايد، **حوار:** محسن زايد، **مدير التصوير:** عبد المنعم بهنسي (ألوان ١٢٠ق)، **مونتاج:** نادية شكري، **موسيقى:** مودي الإمام، **مهندس المناظر:** رشدي حامد، **أخذت المناظر والطبع والتحميض:** مدينة السينما، **ماكياج:** حمدي أحمد، أحمد دسوقي، **المنتج المنفذ:** مختار زايد، **إنتاج:** مؤسسة الشروق «مطيع زايد»، **تاريخ العرض:** ٢ / ١٠ / ١٩٨٩م، سينما ميامي، **تمثيل:** نور الشريف، محمود الجندي، فريد شوقي، هالة صدقي، محسنة توفيق، صلاح رشوان، كريمة الشريف، عثمان عبد المنعم، عطية عويس، سيد صادق، صافيناز الجندي، نهير أمين، نبيل الدسوقي، مهجة عبد الرحمن.

(٢-٣٩) ليل وخونة

إخراج: أشرف فهمي، **قصة:** نجيب محفوظ «اللص والكلاب»، **سيناريو وحوار:** أحمد صالح، **تصوير:** عبد المنعم بهنسي «ألوان ١١٠ق»، **مونتاج:** عنايات السايس، **ماكياج:** محمد عشوب، حمدي أحمد، كمال عبد الحق، **مناظر:** ماهر عبد النور، **موسيقى:** ميشيل المصري، **نيجاتيف:** ليلى السايس، **تاريخ العرض:** ٨ / ١ / ١٩٩٠م، سينما كايرو، **صوت:** جميل عزيز، **إنتاج:** وجيه رياض، **توزيع:** صوت الفن، **تمثيل:** نور الشريف، محمود يس، صفية العمري، شهيرة، صلاح السعدني، أحمد راتب، شوقي شامخ، أحمد غانم، نعيمة الصغير.

(٢-٤٠) نور العيون

إخراج: حسين كمال، **قصة:** نجيب محفوظ «كلمة غير مفهومة» من مجموعة «خمارة القط الأسود»، **سيناريو وحوار:** وحيد حامد، **مدير التصوير:** إبراهيم صالح (ألوان ١٢٠ق)، **مونتاج:** رشيدة عبد السلام، **موسيقى تصويرية:** عمار الشريعي، **أشعار:** عبد الرحيم منصور، **ألحان:** بليغ حمدي، **استعراضات:** حسين عفيفي، **مهندس المناظر:** ماهر عبد النور، **إنتاج وتوزيع:** واصف فايز، **المنتج الفني:** فؤاد الألفي، **تاريخ العرض:** ١٦ / ٤ / ١٩٩١م، سينما ميامي، **تمثيل:** فيفي عبده، عادل أدهم، محمود الجندي، محمد توفيق، عزيزة راشد، عبد السلام محمد، هشام عبد الله، سناء سليمان، سيد صادق، عبد السلام الدهشان، إبراهيم صالح، نوار عبد العزيز، محمد أبو حشيش، سميرة بيومي.

(٢-٤١) سمارة الأمير

إخراج: أحمد يحيى، **قصة:** نجيب محفوظ، **سيناريو وحوار:** مصطفى محرم، **تصوير:** د. رمسيس مرزوق (ألوان ١٢٠ق)، **المصور:** سمير بهزان، **مساعد المصور:** يحيى عباس، **مركب الفيلم:** ميرفت صبري، إيمان شكري، **صوت:** مجدي كامل، **مونتاج:** عنايات السايس، **مساعد مُخرج:** كمال الحمامصي، **مكياج:** صلاح طه، **فوتوغرافيا:** محمد بكر، **نيجاتيف:** ليلى السايس، **إعداد الفيلم:** مصر للاستوديوهات، **إنتاج وتوزيع:** أفلام مصر العربية «واصف فايز»، **موسيقى تصويرية:** محمد سلطان، **المنتج الفني:** مجدي عبد المسيح، **مهندس مناظر:** ماهر عبد النور، **تاريخ العرض:** ٤ / ٤ / ١٩٩٢م، سينما ميامي، **تمثيل:** نبيلة عبيد، محمود حميدة، حمدي غيث، محمد وفيق، وحيد سيف، مريم فخر الدين، سناء شافع، يوسف داود، عبد السلام محمد، أحمد مصطفى، عمران بحر، هويدا عمران، أحمد أبو عبية، عثمان الحمامصي.

صور من الأفلام

فيلم «بداية ونهاية»

فيلم «اللص والكلاب»

فيلم «زقاق المدق»

فيلم «بين القصرين»

فيلم «الطريق»

فيلم «خان الخليلي»

فيلم «القاهرة ٣٠»

فيلم «السمان والخريف»

فيلم «السراب»

فيلم «ميرامار»

فيلم «ثرثرة فوق النيل»

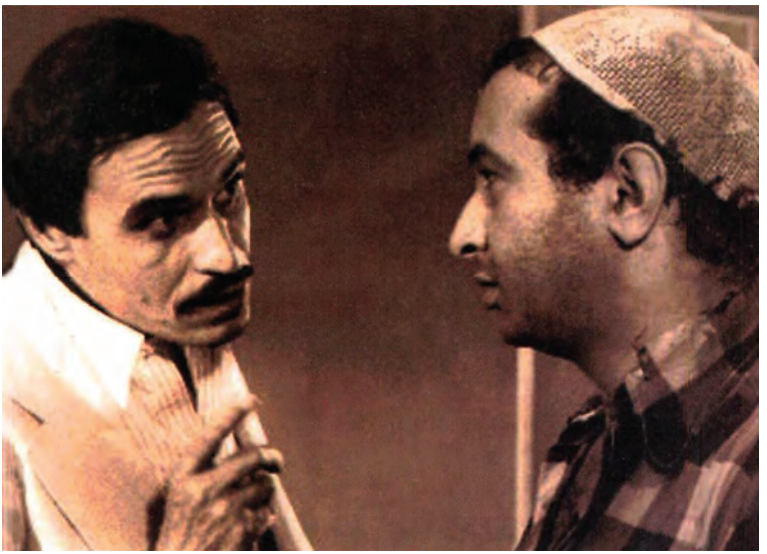
فيلم «السكرية»

فيلم «الشحات»

فيلم «الحب تحت المطر»

فيلم «الكرنك»

فيلم «الشيطان يعظ»



فيلم «أهل القمة»

فيلم «وكالة البلح»

فيلم «أيوب»

فيلم «الخادمة»

فيلم «شهد الملكة»

فيلم «المطارد»

فيلم «التوت والنبوت»

فيلم «الحب فوق هضبة الهرم»

فيلم «الحرافيش»

فيلم «الجوع»

فيلم «وصمة عار»

فيلم «أصدقاء الشيطان»

فيلم «قلب الليل»

فيلم «سمارة الأمير»

فيلم «أميرة حبي أنا»

فيلم «فتوات بولاق»

هنـــداوي