

د. سلمى مبارك



# النص والصورة

## السينما والأدب في ملتقى الطرق

د. سلمى مبارك



السينما والأدب في ملتقى الطرق  
النص والصورة

الهيئة المصرية العامة للكتاب



## فهرس

مقدمة بقلم أ.د. أمينة رشيد

### الباب الأول : محطات فى تاريخ مشترك

- الفصل الاول: الوعى الأءبى الأول بالظاهرة السينمائية
- الفصل الثانى: نجيب محفوظ يكتب فصلا من التاريخ المشترك للأءب و السينما
- الفصل الثالث: سينما جديدة / رواية جديدة

### الباب الثانى : الموازة

- الفصل الأول: المدينة مكان يومى فى الأءب و السينما
- الفصل الثانى : السير و السائر : "مالك الحزين" لإبراهيم أصلان و "الحريف" لمحمد خان

### الباب الثالث: الاقتباس

- الفصل الاول: الصوت و الصمت : "الحرام" بين الرواية و الفيلم
- الفصل الثانى : من الرسالة الى الرواية: آليات القراءة فى "البوسطجى" القصة و الفيلم
- الفصل الثالث : "شكاوى الفلاح الفصيح" : قصة بعث من الأءب الى السينما

## هذا الكتاب: لماذا؟

تعانى علاقة الأدب بالسينما من غياب أرضية نظرية خاصة بها و هى المعاناة التى تتشارك فيها مع عدد من المجالات البينية الأخرى التى تم أذراعا بين حقول فنية مختلفة. و قد يعانى موضوع علاقة السينما والأدب أكثر من غيره نتيجة لميراث فكرى طويل رأى فى الفن السابع حقلا غير أهل لوضعه على قدم المساواة مع الأدب، فن القول النبيل ذو التاريخ العريق، مقارنة بفن حديث النشأة أصوله صناعية يرتبط فى الذهنية العامة بقيم الترفيه و الامتاع.

جرت العادة عند الحديث عن موضوع علاقة السينما و الأدب سواء كان من يتناوله من نقاد الأدب أو نقاد السينما أن يتخذ موضعا هامشيا سواء فى هذا الحقل أو ذاك، فيعتبره نقاد الأدب ضيفا قد يفرد له محورا جانبيا فى مؤتمر أو فى حلقة بحثية عن الرواية و قد يتناوله نقاد السينما باعتباره فرع تابع فى مقال صحفى عن فيلم مقتبس أو فى كتاب تجميعى. و فى الحالتين لا ينظر لعلاقة الأدب بالسينما باعتبارها موضوع رئيسي جدير باحتلال وسط المائدة.

و طموحنا هو إعادة رسم الحدود بين هذين الفنين و خلق أرضية جديدة مشتركة مفتوحة على الجانبين تسمح بتداخل المفاهيم و الادوات النظرية، كما تسمح بالنظر الى كل من الفنين باعتبارهما شركاء فى تاريخ تفاعل يجمعهما و يربط بينهما بالعديد من العلاقات العبر نوعية. و نقطة انطلاقنا هى حقل الدراسات المقارنة التى تسمح بطبيعتها بمثل هذا الانفتاح. فالمقارنة هى التى تتيح التجوال الحر ليس فقط بين اللغات و الثقافات، بين الفنون و الآداب و العصور المختلفة، لكن أيضا بين النظريات و المعارف. و هى تفترض التعددية و البعد عن الرؤى الأحادية، تدور بين العلوم الانسانية كرقاقة اسطوانية فى معركة معرفية ضد الحدود المغلقة و الهويات الثابتة و الحقائق النهائية، تفتح أراضى جديدة تتميز بقدرتها على استضافة لقاءات بين كل ما هو مختلف ساعية كى تكون بوتقة تنصهر فيها العناصر و تتلاقح.

و من هنا يتميز المجال المقارن بحرية لا تتاح لغيره من المجالات. و من هنا أيضا اخترنا مجال الدراسة المقارنة كى تشكل فضاء لاستضافة موضوع العلاقة بين الأدب و السينما و لكى توفر مساحة رحبة للتقارب بين هذين الحقولين تتيح التوليف النظرى بينهما. هذا التقارب ليس فقط تجوالا استكشافيا بين الأنواع و لا هو تسكعا بين النظم المعرفية انما هدفه الأساسى بعد إعادة ترسيم الحدود هو خلق رؤى جديدة تساهم فى تحول التصورات عن الأدب و السينما، و تساعد كل حقل على أن يعيد النظر فى ذاته بعيون أخرى حيث يبدو أحيانا أن أفضل نقاط الانطلاق للتفكير فى فن بعينه هى تلك التى يتيحها فن مغاير له.

بدأت علاقة الأدب بالفنون تحتل أجزاء من الكتب المخصصة لنظريات الادب المقارن منذ نهاية الستينات. وفي هذه الفترة المبكرة كان ينظر للإضاءات المتبادلة التي تضيفها الفنون على بعضها البعض كنوع من النزهة الخفيفة يتجول فيها الدارسون عبر الحقول المعرفية. و كانت العلاقة بين الأدب و الفن التشكيلي تستحوذ على جل اهتمام الباحثين، أما علاقة الأدب بالسينما فبدأت تدخل على استحياء كتب الأدب المقارن إما بدمجها داخل أبواب تختص بمباحث خاصة بعلاقة الأدب و الفنون عامة أو - و في حالات أكثر ندرة - بتخصيص فصول منفردة لها. وعلى سبيل المثال يخصص كتاب <sup>1</sup>Perspectives comparatistes المعنى بعرض مجالات و مواضيع و مناهج الأدب المقارن فى نهاية القرن العشرين فصلا عن ما تسميه الكاتبة حوارا بين الأدب و السينما تبدأه بمقولة تكاد تكون قاسما مشتركا فى مقدمات معظم الدراسات التي تتناول علاقة الأدب بالسينما :

" أعى تماما الصعوبات التي يشكلها ادخال السينما فى مجال "تخصصاتنا النبيلة"،  
فالأثقال الايديولوجية التي تجعل من السينما فنا ضعيف القيمة لا تزال راسخة حتى -  
و بالخصوص؟- داخل المؤسسة الجامعية. و نعلم أن مشروعية الفن تكتسب عبر  
عملية طويلة المدى." <sup>2</sup>

و اذا كانت الدراسات فى الغرب قد اهتمت بهذا الموضوع اهتماما كبيرا مدعومة فى ذلك بدخول مناهج دراسة الصورة الى المقررات المدرسية و اعتبارها جزء لا يتجزأ من التكوين المعرفى الأساسى، و كذلك باتساع رقعة الدراسات البينية فى مجال الانسانيات (التاريخ و السينما - العلوم الاجتماعية و السينما - علم النفس و السينما - الفلسفة و السينما...) ( الا أن الوضع فى ثقافتنا بعيد تماما عن ذلك الانفتاح. و مكتبتنا العربية لا تزال فقيرة فى هذا المجال بالرغم من وجود تراث ثقافى ضخم يجمع الأدب و الفنون و الأدب و السينما على وجه الخصوص و ينتظر أن تلتفت اليه الدارسون. لذلك جاءت فكرة هذا الكتاب و الذى يتوجه للمهتمين بشأن الأدب بنفس القدر الذى يتوجه به للمهتمين بالسينما. فالمقارنة بين الفنين تفيد كلا الحقلين و تستفيد بشكل تبادلى من الأدوات النقدية و المناهج التي تكونت فى كليهما. وسيكون الاهتمام الأول و الأخير فى هذا الكتاب بترائنا الفنى من الاعمال الأدبية و السينمائية المصرية و ذلك فى محاولة لسد نقص فى دراسته من ناحية و لإظهار مدى ثراء هذا التراث الذى يسمح بقراءات نقدية متنوعة لتناوله.

1 - الكتاب اشترك فى كتابته Jean Bessière و D.H. Pageaux و صدر عن دار نشر Champion ، باريس ، 2000  
2 - المرجع السابق ص 258 ، فصل بعنوان Dialogue (à propose de littérature et cinéma) بقلم Claude Murcia

## ملخص

يضم هذا الكتاب مقالات بعضها نشر من قبل و بعضها لم ينشر. وينقسم الكتاب الى ثلاث أبواب يختص كل منها بشكل من أشكال العلاقة بين الأدب و السينما. فى الجزء الأول نستعرض بعض المحطات فى التاريخ المشترك بين الفنانين منذ بدايات ظهور السينما فى مصر. و دراسة التاريخ المشترك بين الفنون و الآداب هى من التوجهات الكلاسيكية فى الأدب المقارن و تعنى باستكشاف الأساليب المشتركة بين المدارس الفنية و الأدبية بهدف الوصول لرؤى تاريخية و جمالية متكاملة، كدراسة التيارات التى تجتاح عدة فنون مثل السريالية فى الشعر و الفن التشكيلي مثلا أو الرومانسية فى الموسيقى و الأدب أو ما بعد الحداثة فى العمارة و السينما... الخ. و اذا كانت تلك الدراسات موجودة بكثرة فى التراث النقدى الغربى الا أننا نفتقر إليها فيما يتعلق بترائنا الثقافى. لذا فسنحاول استكشاف تلك الحقول فى الباب الأول من خلال الوقوف على ثلاث نماذج مختلفة للتقاطع التاريخى بين الأدب و السينما، يختص أولها بالوعى الأدبى بالظاهرة السينمائية الذى تجلى عند كبار الكتاب مع بدايات السينما المصرية، و يختص النموذج الثانى بعلاقة نجيب محفوظ بالسينما و أشكال تطورها، أما النموذج الثالث فيتناول المقارنة بين الرواية الجديدة و السينما الجديدة فى الفترة من الستينات للثمانينيات من القرن الفائت.

الباب الثانى يقدم لمفهوم الموازة هو واحد من المفاهيم التى نمت فى حقل الدراسات المقارنة و يعنى بتتبع علاقات التشابه بين عناصر بعيدة عن بعضها البعض، يؤدى تجاورها الى اكتشاف مساحات مشتركة. و اذا كانت القاعدة الهندسية تقول إن الخطوط المتوازية لا تلتقى سوى فى موضع ما باللانهاى ، فان اللانهاى يصبح النص الفنى الذى تلتقى فيه المتوازيات المجازية. و تعتبر الموازة بين النصوص بغض النظر عن اختلاف أزماتها و حقولها الفنية و الثقافية تطويرا لمنظور التأثير و التأثر و هو المدخل التقليدى الذى هيمن طويلا على دراسة علاقات المقارنة . سوف أقدم فى هذا الباب نموذجين للموازة، يتناول الأول موضوع المدينة الحديثة كمكان يومى عالجه السينما و الأدب. و سأوقف عند عدة محطات فى تاريخ كل فن لبيان كيفية تصوير المدينة و دلالاتها. أما النموذج الثانى فيتناول عنصر تفصيلى شكلى و هو موتيف السير و السائر فى السينما و الأدب و دلالاته بالتطبيق على رواية "مالك الحزين" لابراهيم أصلان و فيلم "الحريف" لمحمد خان.

الباب الثالث و الأخير يختص بدراسة الاقتباس أحد أهم المباحث فى دراسة علاقة السينما بالأدب. و يبدأ بمناقشة نظرية لأهم الاتجاهات النقدية فى تناول الاقتباس السينمائى عن الأدب ثم ينتقل الى دراسة ثلاث نماذج للاقتباس. يتناول الأول رواية "البوسطجى" ليحيى حقى و الفيلم المؤخوذ عنها لحسين كمال. و المقارنة بين العمليتين ستنصب على عنصر محدد فى النصين الفيلمي و الروائى و هو عنصر "الرسالة" ،

وظيفتها السردية و التعبير الفنى عنها فى كل من العملين. فى النموذج الثانى نعقد مقارنة بين رواية "الحرام" ليوسف ادريس و فيلم بركات المؤخوذ عنها، و زاوية المقارنة هى عنصرى الصوت و الصمت فى كلا العملين و تعبير اللغة الأدبية و السينمائية عنهما، كذلك الوظيفة السردية لكل من الصوت و الصمت فى دراما الرواية و الفيلم. و دراسة الاقتباس فى هذين النموذجين تعتمد على أدوات السميولوجيا و نظرية السرد فى قراء الأعمال كنصوص مغلقة بعيدا عن علاقة النص بالسياق. بينما يقدم النموذج الثالث دراسة لاقتباس السينما لقصة "شكاوى الفلاح الفصيح" من الأدب المصرى القديم التى حولها شادى عبد السلام الى فيلم روائى قصير عام 1970 . و هنا نتناول الاقتباس بوصفه عملية تشتبك فيها عناصر النص و السياق و بوصفه قراءة سينمائية حديثة لهذه القطعة الأدبية القديمة تخرجها من حالة الثبات إلى حالة من الديناميكية تعيد بعث النص القديم و تجعل منه متنا مفتوحا على الزمن.

# نماذج من فصول الكتاب

## الجزء الأول : محطات فى تاريخ مشترك

### الفصل الثالث

#### رواية جديدة - سينما جديدة

المحطة الثالثة التى اخترناها فى تلك الصفحات من التاريخ المشترك بين الأدب و السينما هى تلك المرحلة التى جمعت جديد السينما و جديد الأدب فى الفترة ما بين ستينيات و حتى بداية التسعينيات من القرن العشرين، و هى فترة شهدت تحولات فنية على الصعيدين السينمائى و الأدبى و ارتبطت بظروف تاريخية واحدة تشكلت فى اطارها تجارب التجديد فى كلا الفنين. سنبدأ بمجموعة من التساؤلات ساعيين لايجاد بعض عناصر الاجابة عليها : ما هو الجديد؟ و ما هى مرجعياته فى كل من السينما و الأدب فى هذه المرحلة؟ من هم المبدعون الذين خطوا دروبه؟ و ما هو القديم الذى يثور عليه؟ ثم ما الذى يجمع و يفرق بين جديد السينما و جديد الأدب فى تلك المرحلة؟

كثيرا ما يبدو الجديد فى الفن قديما، فالجديد يقوم على قيم الرفض التى وجدت أينما وجد المبدع ، و الجديد متعدد يصعب تتبع أصوله و روافده. فما بين تجارب أولى تحمل ملامح تغيير سريعا ما تختفى أو يعود أصحابه أدراجهم مستأنسين بتقليدية أكثر أمانا، و أخرى تستمر ليقاوم أصحابها فرادى، و ما بين تجارب متناثرة للتجديد لم تشكل تيارا، و أخرى لجماعات تكونت حول قيم و مبادئ سعت لتحقيقها بشكل منظم، أو غيرها لمبدعين لم يشكلوا جماعات إنما أدت ظروف تاريخية معينة لخلق وحدة تجمعهم دون أن يجتمعوا عن قصد ، يبدو مفهوم الجدة مراوغا و تبدو كلمة "جديدة" حاملة لقدر كبير من العمومية.

#### سينما "جديدة"

أنتجت الفترة ما بين الستينيات و التسعينيات محاولات متنوعة فى التجديد تبدو على الرغم من طول الفترة الزمنية التى تجمعها و كأن خيط يربط حباتها المتباعدة أحيانا، فما بين جديد حسين كمال فى "المستحيل" (1965) و جديد "جماعة السينما" (1968) و جديد شادى عبد السلام فى "المومياء" (1969) و جديد ممدوح شكرى فى "زائر الفجر" ( 1975 ) ... ثم جديد جيل الثمانينيات و وقعيته الجديدة ، و امتداده فى التسعينيات، يبدو رافد التجديد فى هذه المرحلة كينبوع لا يهدأ، بالرغم من أن نفس المرحلة قد شهدت أيضا أكثر فترات السينما المصرية قتامة بسبب طوفان من التجارية كانت الأكثر تدميرا فى تاريخها.

أما الجديد الذى نسعى وراءه بشكل أكثر تحديدا فهو ذلك الذى أتى به مجموعة من السينمائيين بدأوا العمل مع بداية الثمانينيات : عاطف الطيب ، محمد خان، خيرى بشارة ، رأفت الميهى ، داوود عبد السيد ، بشير الديك ... و شكلوا باتفاق أو بدون اتفاق تيارا له سماته الجمالية و الفكرية. و اختيارنا لهؤلاء السينمائيين بالذات و لجديدهم جاء لكون تجربتهم تشكل التجربة الأطول عمرا و الأكثر اكتمالا و نضجا بين التجارب المشار إليها و هى التى استفادت بشكل تراكمى من سابقاتها و استبقت أكثر ما فيها أصالة. شكل هؤلاء المخرجون جيلا أولا لانتمائهم لشريحة عمرية واحدة فتواريخ ميلادهم اجتمعت فى سنوات الأربعينات من القرن العشرين. ثانيا، جاءت أفلامهم الروائية الأولى جميعها فى الثمانينات و ارتبطوا ببدايات مقاربة سواء فى مجال الفيلم التسجيلى (بدايات داوود عبد السيد و خيرى بشارة وتسجيلتهم الجديدة<sup>3</sup>) أو فى مجال الكتابة النقدية و الابداعية (محمد خان ناقدا و بشير الديك سيناريسست) أو عن طريق العمل المشترك مع بعضهم البعض (محمد خان و بشير الديك و عاطف الطيب فى "سواق الاتوبيس") أو عن طريق انخراط البعض فى تجربة سينما المؤلف (داوود عبد السيد، رأفت الميهى). اشترك هؤلاء المخرجون فى تأثرهم أيضا بالموجات الجديدة و الاتجاهات التجريبية فى السينما الغربية (الفرنسية و الايطالية و الانجليزية و البولندية...) التى انفتحو عليها إما نتيجة لثقافتهم الخاصة و تجاربهم الشخصية التى أتاحت لهم الاحتكاك المباشر بالسينما الغربية (فترة التكوين التى قضاها محمد خان فى انجلترا أو خيرى بشارة فى بولندا... ) و بسبب نشاطات الجمعيات السينمائية التى ازدهرت فى تلك الفترة ( جمعية نادى سينما القاهرة و جمعية النقاد و جمعية الفيلم... الخ) و التى كونت جمهورا جديدا متذوقا للكلاسيكيات و الأعمال التجريبية على حد سواء فى السينما العالمية. وجدير بالذكر أن كافة هذه الجمعيات قد توالدت فى الأصل من رحم نواة الفيلم المختار التى أسسها أديب هو يحيى حقى فى 1956.

إذا كانت البداية الروائية لهؤلاء المخرجين قد جاءت فى الثمانينات إلا أن وعيمهم الفنى قد تشكل فى الاطار التاريخى لمصر الستينات. فقد أطاحت هزيمة 1967 ثم الظروف السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية لمصر السبعينات بالعديد من الثوابت التى شكلت تجربة الأجيال السابقة و منحتها إيمانا راسخا بحتمية الصراع و قيمة الجماعة و الثقة فى النهايات السعيدة. يقول خيرى بشارة عن جماعة السينما الجديدة: "كانت فلسفتها الخاصة فى ظل صدمة 1967 فكرا جديدا ينظر للواقع نظرة مختلفة عن تلك التى كانت سائدة قبل 1967 سواء على المستوي العام أو على مستوي السينما... قبل 1967 كنت تنظر بانبهار لإنجازات كبيرة.. السد العالي .. مجمع الألومنيوم.. وغيرها كثير .. ولكن بعد 67 كان التفكير يتجه للإنسان البسيط.. على الرغم من

3 - " كنت أطلق على المعلق فى الأفلام التسجيلية آنذاك (صوت رينا)، و هو انعكاس طبيعى لسيادة الصوت الواحد داخل الدولة الشمولية... و قد كانت تلك ملاحظة عامة عند جيل الشباب بأكمله " داوود عبد السيد معلقا على صوت الراوى فى السينما التسجيلية التقليدية، داوود عبد السيد أبواب و رسائل، محمد رجاء، صندوق التنمية الثقافية ، القاهرة ، ص.36



حديث الثورة الدائم عن الجماهير الكادحة إلا أنهم ينظرون إليهم بشكل الكتلة الواحدة ولكن بعد 67 بدأت الملامح الفردية تتكشف..<sup>4</sup>

ظهر فيلم "ضربة شمس" أول أفلام محمد خان الروائية و الذي يؤرخ به للاتجاه الجديد فى السينما المصرية فى 1981، نفس عام ظهور أفلام "العاشقة" لعاطف سالم و "عذاب الحب" لعلى عبد الخالق و "الباطنية" لحسام الدين مصطفى<sup>5</sup>. و جاء "العوامة 70" لخيرى بشارة فى 1982، و معه "السلخانة" لأحمد السبعوى، و "فتوات الجبل" لنادر جلال و "العار" لعلى عبد الخالق... و اعتبر ظهور كل من الفيلمين مؤشرا لجديد ما يسعى للتواجد حيث أراد هذا الجيل أن يعبر عن أزمت الفرد التى أولتها تيارات السينما السائدة ظهرها : الشك فى الخطابات الايديولوجية، التحرر من القيم التقليدية و التابوهات، ضيق الفرد بحياته، تضائله، اغترابه داخل الوطن و داخل مكانه اليومى، التماهى مع التفاصيل الصغيرة المحملة بأزماته الوجودية، انصهاره فى صراعات تتجاوز مفاهيم الخير و الشر و تتجاوز ادراكه. كذلك حملت سينما هذا الجيل ملامح الذات فى رغبتها التعبير عن نفسها و عن فردية الانسان العادى : "يمكن أن تقول إن العوامة 70 - وسبعين يعنى السبعينات، وشخصية المخرج فى الفيلم هي تحمل سمات كثيرين من أبناء جيلي - تحمل سمات مني أنا شخصياً.. من كاتب السيناريو.. هي جيل بأكمله يحلم بكل جرأة أن يحمل السلاح وخوض عمار الحرب وتحرير الوطن.. ولكن هذا علي المستوي النظري أو في حيز الحلم.. ولكن علي المستوي العملي لايمكك الشجاعة لحمل السلاح فيعوض ذلك بحمل كاميرا.."<sup>6</sup>

تحررت الكاميرا من الاستوديوهات و خرجت لشارع المدينة تتحسس المكان بعين تسعى لاكتشافه فى ظاهريته و بديهيته و حميميته. استخدم هؤلاء السينمائيون لغة سينمائية أكثر رهافة و أكثر تخففا من قيود الحدودة و التقاليد الحكائية، لغة تسعى كى لا تكون مجرد وسيطا يحمل أفكارا و قصصا، بل وجودا جماليا له خصوصيته و لا أقول استقلاله لأن السينما الجديدة فى هذه الفترة لم تنقلب على المحتوى كما حدث فى الموجات الجديدة فى السينما الاوروبية، بل ظلت سينما ملتزمة بالهم المجتمعى فى امتزاجه بأزمات الفرد، راصدة له و إن تخلت عن تقديم الحلول. و من ثم فانها وظفت لغتها السينمائية الجديدة بأشكال متعددة للتعبير عن هذا الواقع، أحيانا بشكل "واقعى جديد"، و أحيانا بشكل يحمل قدرا من السخرية و الفنتازيا، و أحيانا أخرى بشكل فلسفى أو ميثافيزيقى.

## رواية جديدة

4 - حوار مع خيرى بشارة، <http://alkaheranews.gov.eg/images/pdf/433/P12-web.pdf>

5 - أحمد يوسف، "السينما المصرية الجديدة.. فى مفترق الطرق"، الفن السابع، العدد الرابع، مارس 1988، ص. 28

4- انظر حوار مع خيرى بشارة.

اذ كانت تجربة الثمانينات الأكثر اكتمالا قد جاءت كثمرة لمحاولات التجديد السينمائية التي بدأت منذ عقد الستينات، فلنا أن نعتبرها معادلا موضوعيا لتجربة جيل الستينات الأدبية. وبالرغم من وجود فارق العشرين عاما بين التجريبتين الا أنهما تشتركان في عناصر عدة.

" منذ نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، يستطيع المؤرخ أن يلاحظ إرهاصات لملاحم كتابة أدبية جديدة مغايرة للكتابة الواقعية التي سادت خلال الخمسينيات. وقد تبدت هذه الإرهاصات في القصة القصيرة وفي الشعر والمسرح ثم أخيرا في الرواية لدى كتاب شباب اصطلح على تسميتهم - فيما بعد - بجيل الستينيات، وإن لم تتوقف عليهم، حيث اشترك معهم كتاب من أجيال أسبق مثل يوسف الشاروني وإدوارد الخراط، ولحق بهم كتاب من أجيال أصغر."<sup>7</sup>

من هم هؤلاء الكتاب الجدد؟ أساميهم : صنع الله ابراهيم، بهاء طاهر، جمال الغيطاني، ابراهيم أصلان، يحيى الطاهر عبد الله... " ولد معظمهم قبيل أو أثناء الحرب العالمية الثانية، ينتمون إلى الطبقات الفقيرة من المجتمع سواء في ريفه أو مدنه، ومعظمهم لم يكن قد استطاع أن يستكمل تعليمه رغم مجانية التعليم، سواء لأسباب اقتصادية أو كنوع من التمرد على المؤسسات متمثلة في المدارس والجامعات."<sup>8</sup>

كانت البداية مع رواية صنع الله ابراهيم الاولى "تلك الرائحة" في 1966، التي جاءت لتثير الشكوك من قبل هزيمة 1967 في العديد من الخطابات السياسية السائدة و القيم التي ميزت الكتابة الواقعية لرواية الخمسينات. و يشير النقد الذي تناول كتابات جيل الشبان الصاعد في تلك المرحلة الى نقطة الخلاف الرئيسية بينهم و بين سابقهم. يقول الناقد عبد المنعم عبد القادر في عدد خصصته مجلة الطليعة عام 1969 لمناقشة ظاهرة الأدباء الجدد: "إن الأدباء الشبان مطالبون بتحسس واقعهم، بادراكه إدراكا تفصيليا شاملا في وحدته الجدلية مع ظروف العالم المتغير، مطالبون بأن يكون لهم رؤية موحدة، محتم عليهم المشاركة في التقدم بهذا المجتمع التزاما منهم و اصرارا"<sup>9</sup>

تبدو مفاهيم "الادراك الشامل"، "الوحدة الجدلية"، "الحتمية في المشاركة"، و هذا الايمان "بتقدم المجتمع" هي حجر الزاوية في الخلاف بين جيلين، حيث باتت تلك المقولات و ما ارتبط بها من أشكال تعبيرية (الواقعية الاشتراكية، الواقعية النقدية...) مفرغة من معناها و مزيفة للوعى. ومن هنا تبنت الرواية أساليب جديدة في الكتابة مثل مصاحبة البطل المضاد و تعدد وجهات النظر و استخدام المونولوج الداخلي و تيار الوعى و استخدام التقنيات السينمائية و تفكيك البنية السردية الخطية و تحطيم مفهوم الحدث و مراوغة القارئ... إلى آخر هذه الأساليب التي تعتمد بالأساس على قلب الرؤية الموضوعية للوجود و استبدالها برؤية منتشبية لعالم غير مفهوم و طارد. و ما من شك أن هذه التحولات في حقل الكتابة الأدبية لا تنفصل عن

7 - سيد الجراوى، الأدب العربى المعاصر نصوص و دراسات، كتاب تحت الطبع.

8 - المرجع السابق.

9 - عبد المنعم عبد القادر، "لقاء يذيب المرارة و التكلسات الشكلية"، مجلة الطليعة، أكتوبر 1969، ص. 43

تحولات عالمية شهدتها سنوات الستينات من خلال عدد من الثورات الثقافية و الفنية التى أنتت بما بات يطلق عليه "جماليات الحداثة" و التى اجتاحت شتى مناحى الابداع : الأدب، السينما، الفن التشكلى، الموسيقى... الخ. و من هنا نستطيع القول أن رؤى و أدوات جيل الستينات الأدبية قد تشكلت أيضا فى إطار طليعي منفتح على تجارب الرواية الجديدة فى الغرب.

لكن كما كان الحال فى طليعية التجارب السينمائية، ابتعدت طليعية الأدب عن الرؤى العدمية التى ميزت الكتابة الجديدة فى الغرب و التى أرادت بتر أى علاقة لها بالواقع و استبداله بمفهوم الفن للفن. لقد تزواج التجديد فى الأشكال الفنية فى تجربة جيل الستينات مع بعد اجتماعي لا يجد شرعيته سوى بتبنيه الهم الجماعي للأمة. و فى هذا الاطار لم يكن الرفض الثائر لأشكال الكتابة التقليدية مفهوما إلا بوصفه نتاج لأزمة تاريخية اجتماعية و سياسية، و من هنا أيضا كان الانحراف عن نموذج النفي التام le modèle négativiste للكتابة الحداثية الغربية. هذا التزاوج بين قيم الرفض التى تعلى من شأن الحرية و الذاتية و بين الرغبة الملحة فى الالتزام بالواقع و الإنطلاق منه باعتبار مأساته مأساة شخصية، قد شكل معادلة ميزت الإنتاج الأدبي لجيل الستينات.

### علاقات جديدة

بالرغم من هذا التقارب الذى استكشفنا بعضا من جوانبه بين الرواية الجديدة و السينما الجديدة سواء فى المرحلة العمرية للمبدعين من الروائيين و السينمائيين أو الفترة التاريخية التى عايشوها أو الأفق المعرفى الذى شكل و عيهم أو الحساسية الفنية التى بلورت لغاتهم الجمالية، و كافة تلك العناصر المشتركة التى كان من شأنها إحداث تقارب بين هذين الفنين فى اتجاه خلق تجارب مشتركة سواء فى مجال نقل العمل الأدبي إلى السينما أوفى مجال الكتابة المشتركة (كما حدث مثلا فى فرنسا فى نفس تلك الفترة مع Marguerite Duras, Alain Robbe Grillet، رواد الرواية الجديدة الذين اقتحموا المجال السينمائي بأفلام طليعية، أو حتى كما حدث بشكل مختلف كما رأينا مع نجيب محفوظ بممارسته لكتابة السيناريو) الا أننا نلاحظ قلة الأعمال المقتبسة فى سينما الثمانينات الجديدة و غياب تجارب المشاركة فى الكتابة على غرار النماذج المشار إليها. بل على العكس ظهرت مجموعة من كتاب السيناريو الجدد الذين ميزت كتاباتهم هذه السينما مثل فايز غالى و بشير الديك و باتت السينما تسعى للاستقلال عن الأدب.

إذا أردنا تفسير هذه الظاهرة فسنجد أن رغبة السينمائيين الجدد فى الابتعاد عن الأدب تبدو أولا كرد فعل لاعتماد السينما فى الفترة السابقة على الاقتباس بشكل يتعدى مفهوم الابداع، حيث قام العمل الادبي بالنسبة للفيلم بأدوار ارتبطت بالمؤسسة. فمن 1963 الى 1972 كما يقول على أبو شادى قدم القطاع العام ثمانية و

ستين فيلما مؤخوذا عن أعمال أدبية ، أى ما يقرب من نصف انتاجه، و قدم القطاع الخاص تسعة و عشرين فيلما مؤخوذا عن الأدب. و كان التوجه الرسمى للسياسات هو الارتقاء بمستوى الفيلم المصرى بتطعيمه بالأعمال الادبية لكبار الكتاب ، لذلك اشترت الدولة حق تحويل العديد من هذه الأعمال الى أفلام سينمائية<sup>10</sup> . و بدا الأمر فى كثير من الاحيان و كأن الاعتماد على العمل الأدبى أصبح جواز مرور أو وسيلة لضمان الحصول على الموافقات الانتاجية والرقابية اللازمة لعمل أى فيلم. و من هنا ارتبط الاقتباس فى الذهنية السينمائية الجديدة بوضعية فكرية و سياسية أراد هذا الجيل أن يثور عليها.

السبب الثانى يبدو على علاقة بمفهوم الطليعية الذى ارتبط بالأدب الستينى. و الطليعية هى ترجمة لمصطلح Avant-garde ، و هو مصطلح و إن كان اليوم يعتبر مرادفا للتجريب فى الفن و الأدب الا ان معناه الأسمى نشأ فى حقل العمليات الحربية، حيث Avant-garde هى الفرقة العسكرية التى تقع فى مقدمة الجيش و مهمتها إستكشاف الأرض الجديدة و اريادها قبل مرور الآخرين. الطليعيون هم إذا من يحملون الشعلة و يطرقون الدروب أولا و اضعين حياتهم على أكفهم فى سبيل حياة الآخرين. وإذا كان مصطلح الطليعية الفنى لم يعد يحتمل كل هذه المضامين إلا أن جزءا منها تبقى فى تجربة أدب الستينات الذى ارتكز على طليعية ارتبطت بالمفهوم الأخلاقى الواسع للالتزام، و هوالمفهوم الذى نشأ الأدب العربى الحديث فى كنفه منذ رفاعه الطهطاوى. فالأديب رسول بشكل من الأشكال، قد يدخل فى صراع مع السلطة أو مع المجتمع لأنه يدرك ما لا يدركه الآخرون و يسير فى درب وحيدا قبل الآخرين. و قد عبرت كتابات الستينات عن تلك الصورة ، فكان الأديب معارضاً كتبت عليه العزلة فى كثير من الأحيان، فبدا مشروعه الأدبى الثائر مرفوض جملة و تفصيلا من قبل السلطة خاصة مع التسييس العميق لخطابه الذى انصب حول أزمة فرد مثقف فى مواجهته مع المجتمع و الدولة. و على المستوى الفنى انطلق فكر الحداثة الستينى من موقف ضياع معنى الواقع و فقدان بديهية الأشياء. و عبر التيار الشكلاني عن ذلك مستعيضا عن فكرة التمثيل المرجعى للعالم بالتلاعب بمفردات اللغة الفنية، بينما تلونت المخيلة الأدبية بروى قائمة .

تطلبت رواية جيل الستينات اذا متلقى من نوعية خاصة، قادر على استيعاب التحولات الأدبية التى دمرت ثوابت و أركان أساسية فى تجربة القراءة و خاطبت حساسية فنية جديدة لم تكن قد تكونت بعد لدى الكثيرين، فبذبت عملية التلقى فى حد ذاتها إشكالية مما أدى الى صرف جزء من الجمهور التقليدى للأدب عن هذه الرواية. و بديهى أن تتأثر عملية الاقتباس السينمائى بهذه الوضعية، و نجد فيما يقوله خيرى بشارة عن فيلم "الطوق و الاسورة" خير مثال: "إن أول رواية عربية أفتتن بها كانت هي "الطوق و الإسورة" للأديب يحيى الطاهر عبد الله وأنا قرأتها حوالي عام 1975 تقريبا وقت صدورها... وقررت أن تكون هي فيلمي الأول..

10 - على أبو شادى، "القطاع العام السينمائى فى مصر (1963-1972) محاولة للقراءة الموضوعية"، السينما المصرية الثورة و القطاع العام (1952-1971)، إشراف و تحرير هاشم النحاس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010، ص. 327، 328

وذهبت بالفعل وقابلت يحيى الطاهر عبد الله. وكنت أذهب لرؤيته هو أمل دنقل وعبد الرحمن الأبنودي في النادي النوبي بوسط البلد وما أزال أتذكرهم بالقمصان البيضاء وسمار وجوهم .. ولكن كانت المشكلة أن جميع المنتجين الذين عرضت عليهم الرواية رفضوها لأنها رواية كئيبة.. لم أستسلم وظلت الرواية لمدة عشر سنوات أعمل عليها.<sup>11</sup>

لم يستطع المشروع الأدبي الستيني إذا التواصل مع جمهوره الا بكثير من الصعوبة، و لم تكن السينما مهما اشتدت نزعاتها الثورية لتستطيع التجاوب مع طليعية الأدب فى تلك الفترة هى المكبلة بالقيود الرقابية و الاعتبارات التجارية و تراث طويل من فهمها كفن من الدرجة الثانية هدفه الأساسى الامتاع و الترفيه، غايتان لم تعرفهما الرواية الجديدة بل انصبت قيم التجديد فيها على وأدهما و استبدالهما بغايات أخرى أهمها صدم المتلقى.

إذا أردنا أن نقرأ تلك العلاقة الملتبسة بين الأدب و السينما في هذه المرحلة و التى تتداخل فيها عناصر التقارب و التباعد مع بعضها البعض سنجد أن الأدب كمصدر للابداع السينمائى بدا في تلك السنوات و كأنه معوق لاستقلالية الفن السينمائى و لبحثه عن أدواته الخاصة و ذلك لسببين : السبب الأول هو تلك المفاهيم و الممارسات التى ربطت الأدب بالمؤسسية الناصرية من ناحية و كرسى لرؤية استعلائية للأدب على حساب السينما ، و قد سعى جيل الثمانينيات الثورة على تلك الممارسات و كذلك على التراتبية التى نتجت عنها. السبب الثانى هو أن أدب الستينيات انخرط في مشروع الحداثة بشكل أعمق و أوسع من السينما المصرية، فخطا خطوات باتجاه الانخلاع عن المتلقى و التحرر من تقاليد الكتابة التى شكلت تجربة القارئ العادى، و هو التحرر الذى لم تواكبه السينما المصرية في علاقتها بمتلقيها ليس فقط لأسباب تجارية أو رقابية لكن لارتباطها الجوهري بوعى المشاهد العادى الذى ما أن يحتل مكانه على الكرسي داخل القاعة المظلمة ينتظر من الصورة شيئاً يختلف في جوهره عما ينتظره القارئ من السطور في صفحة مكتوبة، لذا لم تتوجه السينما المصرية الا في أحيان قليلة لمشاهد لم يأت بعد، بل بدا الاعتراف بالمتلقى الفورى وبمشروعية وعيه شرط من شروط مشروعية العمل ذاته، و بدا التعامل مع هذا الوعي ضرورة على أية حال، سواء كان الهدف تغييره أو تكريسها أو تزييفه.

## الباب الثالث

### الاقتباس

الاقتباس هو الشكل الأكثر شيوعا لدراسة العلاقة بين الأدب والسينما لكنه أيضا يقدم أكثر المفاهيم إشكالية فى هذا المجال. و تبدو إشكالية دراسة الاقتباس ذات وجهين ، الوجه الأول ينطلق من قضية التراتبية بين الفنون و التى لا زالت السينما تحصل فيها على درجة أقل من درجة الأدب ، و الوجه الثانى أصوله نقدية يرتبط بمفهوم الاقتباس فى حد ذاته و يكرس المكانة الأدنى للعمل المقتبس و المكانة الأعلى للعمل المقتبس عنه باعتبار أن الأول هو الأصل و الثانى هو النسخة المقلدة. و اذا عدنا لمصطلح "اقتباس" adaptation فى معناه اللاتينى سنجده يعقد علاقة بين طرفين لأحدهما أسبقية أو أفضلية أو قوة ما ليست للأخر، بينما الطرف الثانى هو تابع يسعى الى عملية "موائمة" و "تكيف" بين خواصه الذاتية و خواص الطرف الأول ذات الوجود الثابت. و فى اللغة العربية : "الاقتباس" من "القبس" و هو الأخذ و الاستفادة : "قبس النار": طلبها أو أخذها و "قبس العلم" : إستفاده و يقال : "جئت لأقتبس من أنوارك" (المنهل). و الاقتباس لا يحمل فى معناه فكرة الموائمة و التكيف كما فى الأصل اللاتينى، لكنه يكرس لنفس التراتبية التى تجعل المقتبس فى منزلة أقل من القابس أى المانح أو الذى يؤخذ منه.

و إذا كنا لن نعيد طرح القضية الأولى و هى قضية مكانة السينما بالنسبة للأدب أو لغيرها من الفنون، بل سننطلق من موقف مبدئى رافض لفكرة التراتبية فى حد ذاتها - سواء احتلت السينما أو الأدب أعلى أو أدنى درجات السلم الفنى - و موقفنا هنا مبنى على مفهوم التعددية النوعية لأشكال التعبير الفنى و التى لا تقاس على بعضها البعض بل تتفاعل جماليا وثقافيا و تاريخيا و تثرى التجربة الجمالية للإنسان. أما بالنسبة للقضية الأخرى و هى قضية المفهوم النقدى و مصطلح الاقتباس فسنتناولها بشيء من التفصيل.

لقد قدم النقد الانجلوسكسونى فى هذا المجال إسهامات عديدة أظهرت اهتماما بموضوع الاقتباس أكثر من اهتمام النقد الفرنسى به و إن ظل فى الحالتين و لمدة طويلة أسيرا مفهوم الإخلاص : fidelity ، بداية من موقف نقدى كلاسيكى يناقش مشروعية نقل العمل الأدبى للسينما من عدم مشروعيته ، عبر عنه و اختلف فيه على سبيل المثال Balazs, Epstein, Bazin, Mitry ، إلى موقف آخر أعطى لهذه العملية مشروعيتها الكاملة و عمل على وضع تصنيفات لمستويات الإخلاص قام بها العديد من النقاد فى مساعى منهم لوضع نظريات للاقتباس<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> - Michel de Serceau, l'adaptaion cinématographique des textes littéraires, Editions du Cefal, ص29 -

اعتمدت هذه التصنيفات لأشكال الاقتباس السينمائي عن الأدب على نظم معيارية تبدأ في العادة بالنظر للاقتباس على أنه عملية شبيهة بعملية الترجمة تتحول فيها الكلمات الى صور تسعى للتماثل مع النص الأصلي والنقل "المخلص" لمحتواه ، و تنتهي عند مفهوم الاقتباس الحر المبدع الذي يستلهم من الأصل الأدبي رؤى خاصة يصوغها السينمائي من جديد في فيلمه. و بين الطرفين الثابتين تتعدد الدرجات و تختلف المسميات و يختلف النقاد حولها و حول الحدود التي يجب أن يتخطاها أو لا يتخطاها الفيلم في علاقته بالعمل الأدبي.

و تقديرنا أن القضية بهذا الطرح تصل لطريق مسدود لأنها تكاد تختزل العلاقة الشبكية بين عمليين - و هي العلاقة المفتوحة على أفاق تفاعلية لانهائية - في قضية معيارية ألا و هي درجات الالتزام التي يبديها العمل السينمائي تجاه العمل الأدبي المأخوذ عنه ، ثم محاولات تثبيت أو زحزحة سقف العلاقة الحدودية بين العمل المقتبس و العمل المقتبس عنه، و هو السقف الذي نراه مرفوع أصلا بقوة الابداع و سلطان حريته. يقول بورخيس عن مفهوم الاخلاص في الترجمة : "إن الترجمة الوحيدة التي تخون النص الأصلي هي تلك التي تلتزم بحرفيته. إذ أن العمل الأدبي ينطوي بالضرورة على التأويلات المتعددة التي ينتجها و بالتالي فان احترام النص هو الاخلاص لامكانيات التغيير و التفسير الكامنة بداخله." <sup>13</sup> اذا كان هذا الرأي ينطبق على الترجمة فما بالنسبة للاقتباس الذي هو بالأساس عملية ابداعية؟ ان النظر للنص الأدبي بوصفه حاملا لمعنى محدد يجب على السينمائي أن ينقله الى الشاشة ينطوي على تقليص لثراء العمل الأدبي قبل ان يكون به تحجيم لحرية المبدع السينمائي. و جدير بالذكر أن هذا الاتجاه للأحادية في فهم الأعمال مرتبط في الأصل بالمفهوم الكلاسيكي للتفسير الذي نمى في نظريات التأويل و التي كانت ترى للنص معنى واحد و نهائي فتدمج بذلك عملية "التفسير" و نتاجها و هو "المعنى" .

يشكل الاقتباس في واقع الامر نقطة تلاقى لعمل أدبي و عمل سينمائي ، ملتقى طرق ، فضاء للتبادل والجدل بين نصين يرتبط كل منهما بشبكة من العلاقات مع أعمال سابقة عليه و معاصرة له تشكل النوع الذي ينتمي اليه و تحدد موقعه على خريطة المتخيل المرتبطة بالنوع ، كذلك موقعه داخل الأنظمة الثقافية التي ترسم اطار إنتاجه و تلقيه و تخط أفق انتظاره. يستحضر الاقتباس موضوعات و أنماط جمالية و قيم فنية لعمل أدبي و يزواج بينها و بين العمل السينمائي الذي يولد من رحمه فيصبح الاقتباس هو الفضاء الذي تتداخل و تتحاور فيه كافة هذه العناصر الجمالية و الموضوعية و الثقافية.

و الوعي بالإمكانات اللانهائية لتناول السينما للعمل الأدبي و بالمستويات التفاعلية المركبة لهذا اللقاء العبر نوعي ينقل اشكالية النقد من مستوى الكم الذي يسعى لوضع المعادلات التي تتوازي فيها الوحدات الأدبية و

<sup>13</sup> - Sophie Rabeau, L'intertextualité, Flammarion, GF-Corpus/Lettres, 2002, p. 141

السينمائية، الى مستوى الكيف، فننتقل بذلك من قياس درجة التماثل بين نصين الى دراسة طرائق التفاعل بينهما وآلياته : فمن رؤية مبدع و عالمه الفنى و الفكرى لرؤية مبدع ذو عالم فنى و فكرى مختلف، و من وسيط له لغته الخاصة و منظومته العلاماتية لوسيط آخر له خصوصيته، و من نوع أدبى (الرواية البوليسية، الرواية الواقعية، اليوميات،.. ) الى نوع سينمائى له تاريخ و اطار ثقافى مغاير (الكوميديا الغنائية، الميلودراما، الفيلم الفلسفى...)، حيث لا ينتقل بالضرورة العمل الأدبى للسينما داخل نفس القالب النوعى المماثل سينمائيا. كذلك يرتبط كل فن بمتخيل لصيق به و بتغير الوسيط يحل الخيال الأدبى داخل الحقل التخيلى للسينما فيعيد تشكيل الثابت أو المتعارف عليه.

كذلك فان لكل عمل أدبى أفق انتظار مرتبط بحقل التلقى الخاص به و بشروط المؤسسة التى تتيح له الظهور ، فاذا انتقل للسينما فهو يدخل فى منظومة مغايرة لها شروطها الخاصة. و أخيرا فان الاقتباس يعيد انتاج و يقوم بعملية تحويل للمعطيات التاريخية و الاجتماعية و الثقافية الماثلة فى العمل الأدبى كى تتموضع فى الاطار التاريخى الاجتماعى و الثقافى للعمل السينمائى بتقاليده و قيوده و تحدياته، فتولد شبكة علاقات جديدة ، و تصبح دلالة الفيلم نتاجا لتفاعل كافة تلك العوامل. من هنا لهنالك تتعدد إذا آليات الاقتباس و تضع كل تجربة فى نقل الأدب للسينما عناصر جديدة على المحك ، بل تبدع كل تجربة سينمائية آلياتها الخاصة فى التعامل مع طبقات النص الأدبى و سياقاته بشكل يتجاوز محاولات النقد فى الفرز و التوبيخ.

تشكل نظرية التلقى ل H.R.Jauss واحدة من النظريات التى اعتمدت عليها الاتجاهات الجديدة فى دراسة الاقتباس. حيث تتم دراسة الفيلم بوصفه "قراءة" للعمل الادبى، قراءة تتشكل فى اطار أفق انتظار<sup>14</sup> ثقافى و تاريخى لقارئها (و هو فى حالتنا السينمائى الذى يحول رواية لفيلم). فنجد الرواية مثلا قد تتوجه لقارئ له ثقافة أدبية تشكل تجربته الفنية و أفق انتظاره بينما يتوجه الفيلم المؤخوذ عن نفس الرواية لمتفرج له تجربة و ثقافة سينمائية تختلف فى مرجعيتها عن مرجعية العمل الأدبى. و ترتبط أيضا القراءة السينمائية للعمل الأدبى - و التى يجسدها "الاقتباس" - بما يسميه Jauss "المجموعة الأدبية أو الفنية"، و هى مجموعة من الأعمال تتقارب عناصرها الجمالية و الشكلية و يكون لها اطارها التاريخى و الثقافى الذى يملى عليها شروطه. فيصبح الفيلم المقتبس بقدر ارتباطه بأصله الأدبى بمعطياته الشكلية و الموضوعية و الثقافية ... مرتبطا أيضا بالمجموعة الفنية التى ينتمى اليها داخل حقله السينمائى بمحدداتها الشكلية و الموضوعية و الجمالية. و تعتبر Marie Claire Roppars فى النقد السينمائى الفرنسى و Tom Conley فى النقد الانجلى ساكسونى من أهم المعبرين عن تلك الاتجاهات فى دراسة الاقتباس.

14 - مجموعة من التوقعات و قواعد اللعبة التى تصبح مألوفة لدى القارئ بفعل قراءاته السابقة و خبرته بالنصوص الأدبية. و قد تعيد القراءات اللاحقة تشكيل هذه التوقعات أو مجرد اعادة انتاجها.



ساهمت أيضا كتابات Jean Marie Schaeffer فى قراءة علاقة النص الأدبى بالنص الفيلمى من خلال مفهوم النوع. فقد ورثت العديد من الأنواع السينمائية عن الأنواع الأدبية مسمياتها و بعض خصائصها : الميلودراما، النوع البوليسى، الخيال ، الخيال العلمى ، اليوميات، الفيلم الأسود و الرواية السوداء ( ) ... لكن تلك الأنواع المشتركة لا تعنى تطابق الخصائص المحددة لكل نوع فى الأدب و السينما، لأن النوع مفهوم متطور و لتناول العلاقة بين النوعين الأدبى و السينمائى يجب أن نكون واعيين بالتطور التاريخى لكل منهما<sup>15</sup>. ثانيا، إن النوع السينمائى بالإضافة للخصائص التى يرثها عن أصله الأدبى ، فان له أصوله و انتماءاته التى تأتية من الشجرة العائلية الخاصة به. و من ثم فنتناول الاقتباس من خلال هذا المدخل النوعى لا يهدف الى عمل تصنيفات بقدر ما يسعى لقراءة العلاقة بين العمل الأدبى و السينمائى من منظور التناص.

يقول Michel de Serceau لا يجب النظر للأدب بوصفه خزانة للكتب التى تقتبسها السينما، بل بوصفه ميراثا من الموضوعات و الطرائق و الأنواع و الأساليب و الاختيارات الجمالية<sup>16</sup> التى تعيد السينما انتاجها. "كل نص قابل لاعادة الاستخدام، هو ليس محدود بما خطه مؤلفه بل تستمر كتابته و تتواصل من قبل من يستشهدون به أو من يعيدون كتابته." <sup>17</sup> و يذهب البعض الى ما هو أبعد من ذلك حيث تتجاوز رؤاهم فكرة دور النص الأول (المقتبس) فى تشكيل النص الثانى (المقتبس عنه) الى فكرة دور النص الثانى فى اعادة اكتشاف أو اعادة قراءة النص الأول بمعانى و تأويلات جديدة تمنحه حياة و كينونة جديدة.

هكذا تتجاوز القراءات الجديدة لظاهرة الاقتباس الصيغ التقليدية فى المقارنة التى تنصب على قضايا التبعية (تبعية العمل المقتبس عنه الى المقتبس منه) أو الاستقلالية أو البحث عن الخصوصية السينمائية فى مقابل الخصوصية الادبية... الخ. تسمح هذه القراءات بادراك العلاقة بين الظاهرة الأدبية و السينمائية من منظور جدلى أكثر تركيبيا و رؤى أكثر رحابة و فهما أكثر كلية، كفضاء للتبادل و المرور يسمح بفتح آفاق النصوص و فتح آفاق تفاعلها .

### الفصل الثالث

<sup>15</sup> - De Serceau p. 66

<sup>16</sup> - De Serceau p. 65

<sup>17</sup> - Ibid. p. 25

## شكاوى الفلاح الفصيح قصة بعث من الأدب الى السينما\*

"لقد نصبت لتسمع الشكاوى  
و تكبح جماح اللص  
و لكن تأمل  
فان ما تفعله  
هو أنك تعاضد اللص"

تدور قصة "شكاوى الفلاح الفصيح" عن فلاح فقير يسافر الى المدينة لكي يبيع محصوله. و فى الطريق يعترضه أحد كبار الموظفين "تحوت نخت" و يغتصب حميره المحملة بالبضاعة، فيذهب الفلاح للشكاية الى رئيس المغتصب "رنزى بن مرو". يعجب "رنزى بن مرو" بفصاحة الفلاح و يذهب الى فرعون مصر يعرض عليه الأمر. يجد الفرعون كثير من المتعة فى سماع خطاب الفلاح ، فيأمر ألا يبيت فى أمره و أن يلزم "رنزى بن مرو" الصمت حيال كل ما يقوله الفلاح حتى يستمر فى خطابه البليغ، و يأمر الملك بتدوين هذا الخطاب على صحائف البردى حتى يتلى عليه فيما بعد. و فى نفس الوقت يأمر بإمداد الفلاح وعائلته بالزاد دون أن يعلم بمصدر ذلك الإمداد. و بعد أن يصل عدد الشكاوى إلى تسع، يستجيب "رنزى بن مرو" لشكاوى الفلاح ، فيعاقب السارق و يسترد الفلاح أملاكه و يكافأ و تقرأ نصوص الشكاوى المكتوبة أمام الفلاح و أمام الملك ذاته.

لقد بدأ اهتمامنا بالموضوع مع النص الحديث ، فالبدائية كانت بالمشاهدة، مشاهدة فيلم نشاركه نفس الأفق الزمني أحالنا الى نص قديم. بُعث النص القديم مرتين ، مرة عندما ناداه شادى عبد السلام، كما تقول سطور كتاب الموتى فى فيلم "المومياء" :

انهض، فلن تفنى  
لقد نوديت باسمك  
لقد بعثت

و مرة ثانية، عندما أتاح الفيلم لمشاهده الحديث تلك العودة الى الماضى و من ثم إعادة البعث من خلال التلقى. إن قصة "شكاوى الفلاح الفصيح" هى قصة تدوين لنص شفهي معرض للنفاء، و آلام الفلاح طوال

\* نشر هذا البحث فى مجلة ألف العدد والعشرون الثامن: الاقتباس الفنى : مقاربات تطبيقية و مفاهيم نظرية، 2008، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

الشكاوى التسع مصدرها هو الرغبة فى توليد الكلمة و استبقائها عبر الزمن عن طريق تدوينها. لقد احتفى المصرى القديم بالكلمة قبل أن يكتب جورجياس، عالم البلاغة اليونانى<sup>18</sup> دفاعه عن هيلينا بحوالى ألفين سنة. و ليس أدل على ذلك من تلك الوثيقة المدهشة التى وجدت على بردية قديمة يتحدث كاتبها عن قيمة الكلمة التى لا تعادلها قيمة :

" الكتاب المثقون ...  
لم يكن فى مقدورهم أن يقيموا أهراما من نحاس  
و لا صفائح قبور من حديد  
و لم يكن فى مقدورهم أن يخلقوا ورثة من الأولاد  
الذين ينبغى لهم أن يذكروا أسماءهم،  
بل جعلوا لأنفسهم خلفاء من بعدهم من الكتب و التعاليم التى ألفوها.  
فقد نصبوا إضامات البردى التى كتبوها لتكون كاهنا مرتلا،  
و ألواح الكتابة لتكون ابنا بارا،  
و كتب التعاليم لتكون أهراما،  
و القلم ابنهم،

و وجه الحجر (الذى يكتب عليه) زوجتهم" (سليم حسن 1990 ،ص182)

هذا الاحتراف بالكلمة فى الحضارة المصرية القديمة هو الذى نجده فى قصتنا المدونة على البردية. فالكتابة هى جملة حوارية تنتظر إجابة من قارئ افتراضى حمله الزمن بعد 4000 عام كى يضيف جملة حوارية أخرى تكون حلقة فى سلسلة الخلود التى تمتد مع كل قراءة جديدة. و من هنا يمكننا القول أن قصة "شكاوى الفلاح الفصيح" تحمل فى طياتها، بل تكاد تنتظر، إعادة الخلق التى قام بها فيلم 1970. و مفهوم البعث الذى يعيد للحياة "سينمائيا" هذه القطعة الأدبية القديمة يخرجها من حالة السكون و الثبات لنص أول لا يتعدل ولا يتبدل فى حين يقوم النص الثانى بالتكيف معه ، إلى حالة من الديناميكية تجعل من النص القديم متنا مفتوحا على الزمن لا يتحقق سوى بقراءات تعيد بعثه و تحقق له الخلود.

سوف نبدأ فى الصفحات التالية أولا بدراسة القصة الفرعونية محاولين الاجابة على التساؤل التالى : كيف ساهم تداخل المستويين البلاغى و الأخلاقى فى تمرير خطاب سياسى مناهض للسلطة؟ الجزء الثانى من العرض سيخصص لدراسة الفيلم و فيه نجيب على التساؤل التالى : كيف قام الفيلم بإعادة كتابة للنص الأسمى أنتجت بعدا تاريخيا للقراءة الحديثة كان من نتائجه توارى القضية السياسية فى مقابل تنامى بعد فلسفى ذو صبغة وجودية.

18 - جورجياس هو أول من قدم للبلاغة فى أثينا و اعتبر أحد كبار أساتذتها. فى كتابه الشهير : " دفاع عن هيلين " *Défense d'Hélène* (427 قبل الميلاد) قال أن للخطاب قوة سحرية و قدرة على التأثير فى النفس الإنسانية و توجيه الآراء و الأفكار. ذكرته INTRODUCTION À LA RHÉTORIQUE ، فى مقالها Carine DUTEIL-MOUGEL المنشور الكترونيا <http://www.revue-texto.net>

تسؤالان فى البلاغة و فى القضية الأخلاقية يطرحهما علينا النص القديم : الأول يدور عن مفهوم البلاغة الذى يقدمه النص و عن قيمته الأدبية ، و الثانى قادتنا اليه تلك الصرخة ضد الظلم التى دوت منذ أكثر من 4000 عام، وهى ليست شكوي باكية حملها فلاح مقهور إنما هى وثيقة اتهام قاسية موجهة إلى أولى الأمر لتفريطهم فى حق المحكومين. كانت جرأة النص المصرى القديم فى مخاطبة الحاكم و محاسبته هى أحد علامات الاستفهام التى قادت فضولنا لاستكشافه حيث تتعارض مع صورة الشعب الخانع لحكم فرعون و هى الصورة الشائعة التى يحكيها المصريون عن أنفسهم. بالإضافة الى ذلك، فان النص قد حظى بشهرة واسعة فى الأدب الفرعونى ذاته و تناقلته أفلام الكتبة فى عصرى الدولة الوسطى و الحديثة و اعتبر " نموذجاً يحتذى و يقتبس منه" ( سليم حسن ص.65 ) أى أنه لم يكن نص متسلل ، يتحسس طريقه بعيداً عن أعين الرقباء ، بل هو - و على ما يحتويه من هجوم لاذع على السلطة و ممثليها - قد اعتبر إذاً جاز لنا القول، من كلاسيكيات الأدب عند المصريين القدماء.

قادتنا هذه المفارقة للعودة الى الحقبة التاريخية التى شهدت ظهور قصة "شكاوى الفلاح الفصيح" حيث تميزت بانهييار الدولة و إعادة تشكل صورة الحاكم الإله المنزه، فاكتسب الحاكم رويدا رويدا من الصفات الإنسانية ما جعله قابلاً للمحاكمة. من ناحية أخرى ظهر الاستخدام السياسى للأدب من قبل السلطة و الرعايا، السلطة التى بدأت تلجأ للكتابات بهدف التأثير على الرعايا و الرعايا الراضين لفساد السلطة. و فى ذلك نقرأ من التعاليم الشهيرة التى لقنت للملك مريكارع : " كن صانعاً للكلام لتكون قوى البأس، لأن قوة الإنسان هى اللسان و الكلام أعظم خطراً من كل حرب" (سليم حسن ص201). وبالإضافة إلى ذلك فقد ظهر العديد من القطع الأدبية التى ذاع صيتها، سواء كانت تعاليم أو تأملات أو قصص خيالى، تتحدث عن الاضطرابات و الفوضى و المظالم التى يتعرض لها الشعب المصرى<sup>19</sup>.

إذا كان هذا هو الإطار السياسى الذى أحاط بقصة "شكاوى الفلاح الفصيح" إلا أنه لا يكفى لتفسير جرأة النص الذى رأينا أنه احتوى على مجموعة من الميكانيزمات الدفاعية - إذاً جاز لنا القول - سمحت بتمرير ما به من انتقاد حاد للسلطة. تتمثل هذه الميكانيزمات فى وجود عدد من الاستراتيجيات المتقابلة على مستوى الخطاب، و على مستوى الجنس الأدبى و على مستوى التمثيل أدى إلى خلق حالة من المراوغة الدلالية كانت بمثابة جواز مرور لخطاب المعارضة الذى يحتويه النص. تلك المراوغة هى التى سوف أتناولها بالتحليل فى الجزء التالى من العرض.

19 - نحيل القارئ الى دراسة Georges POSNER الهامة و المعمقة عن علاقة الأدب بالسياسة فى عصر الأسرة 12 : *Littérature et politique dans l'Egypte de la XIIe dynastie, Paris, 1969.*

تصنف "شكاوى الفلاح الفصيح" ضمن الأدب القصصى لمصر القديمة إلا إنها تستحضر فى واقع الأمر أجناسا أدبية عديدة ، و تساؤلنا يدور عن الدور الذى يلعبه التناص مع تلك الأجناس فى تمرير خطاب النقد. على مستوى أول، تشكل المقاطع البلاغية الجانب الأكبر من النص القصصى بل إن عنوانه يحتوى على كلمتين تنتمي إلى الحقل الدلالى للبلاغة: "شكاوى" ، "الفصيح". تؤكد مقولة شهيرة أن فن البلاغة قد ولد بسبب نزاع على الملكية.<sup>20</sup> و موضوع "شكاوى الفلاح الفصيح" هو فى جوهره موضوع نزاع على ملكية يقف فيه فلاح ذو حق مغتصب موقف الشاكي مستخدما أساليبه البلاغية لإقناع ولى الأمر بحجته فينتهى الأمر بأن يعاد إليه ما أخذ منه. لا يتعدى الإطار السردي إذا كونه مقدمة و نهاية تشكلان عددا بسيطا من السطور مقابل قلب النص البلاغى. لقد أعجب الملك بفصاحة الفلاح منذ الشكوى الأولى و تراءت للقارئ منذ البداية إرهاصات النهاية السعيدة ، لكن قدرة الخطاب على الإمتاع هى التى أدت الى تأجيل نهاية القصة، وصمت "رنزى بن مرو" متلقى الخطاب كان كالعقبة فى عملية الاتصال حيث الرسالة تخرج من فم المتحدث لكنها لا تصل الى المتحدث إليه، فيستمر الأول فى الشكاية و التكرار محاولا اختراق صمم المتلقى. هذان العنصران (الامتع و الصمت) المرتبطان بأثر الخطاب على المتلقى - أى بأحد الأضلاع الأساسية فى منظومة الخطاب البلاغى - هما المسئولان عن حالة التمدد التى أصابت زمن السرد، فباعدت بين وقوع الضرر (الأصل فى انبثاق القص) و إصلاحه (نهاية الأزمة الناجمة عن الضرر). و يمثل هذا التداخل بين السردى و البلاغى أول أشكال المراوغة. يقول R.B. PARKINSON فى دراسته الهامة عن القصة أن خطاب الفلاح و شكاياه (الجانب البلاغى) ينطلق من فكرة أن الفلاح غير مسموع و أن صاحب السلطة الصامت فاسد شرير، بينما يقول السرد أن خطاب الفلاح مسموع و مدون وهو يرسم صورة مشرقة لصاحب السلطة. (PARKINSON 1992)

أما المستوى الثانى للمراوغة فيتمثل فى ذلك الانتماء المزدوج للشعبى و الرسمى. لقد اتفقت أكثرية من علماء المصريات على أن القصص المصرية هى تدوين لحكايات شعبية شفوية<sup>21</sup>. يقول الملك "الرنزى بن مرو" عندما علم بأمر الفلاح الفصيح :

20 - هذا الموقف هو الذى أفرز البدايات الأولى لعلم البلاغة لدى اليونان حيث تقول Carine DUTEIL-MOUGEL (<http://www.revue-texto.net>) أن فن البلاغة الأول الذى وضعه Tisias ( 400 و 460 قبل الميلاد) كان موجها لسكان جزيرة صقلية الذين فقدوا أراضيهم بسبب غزوات أجنبية، و من ثم فإنهم كانوا يرفعون القضايا لإثبات ملكياتهم المغتصبة، و كانوا فى ذلك يحتاجون الى تعلم أساليب خطابية قادرة على إقناع القضاة بمواقفهم. و من هنا جاءت الفكرة الشائعة أن البلاغة قد ولدت بسبب نزاعات على الملكية.

21 - لا يتفق Pierre GRANDET مع هذا الرأى، و يرى أن التفريق واجب بين مصدر الإلهام الشعبى بالنسبة للقصص المصرى و بين الأصول الاجتماعية لكاتب القصة الذى لا ينتمى بالضرورة للبيئة الشعبية، فقصه مثل "مغامرات سنوحى" و قصة "الصدق و الكذب" هى إنتاج أدبى تنبدى فيه مهارة أسلوبية و بنى قصصية مركبة تنأى بها عن الأدب الشعبى التلقائى.

"بقدر ما تحب أن ترانى فى صحة دعه يمكث هنا دون أن تجيب عن أى شيء قد يقوله. و لأجل أن تجعله يستمر فى الكلام إلزم الصمت. ثم مر بأن يؤتى لنا بذلك مكتوباً." (سليم حسن ص.70)

إن موضوع الملك الذى يريد أن يتسلى بسماع القصص هو موضوع كثير التردد فى الأدب الشعبى<sup>22</sup> حيث يبحث الكاتب عن نوع من الحماية لتخفيف مسؤوليته عن الخطاب. لكن ما يلفت النظر فى "شكاوى الفلاح الفصيح" هو أن بلاغة اللغة و استعراض فنون المجاز و المهارات الأسلوبية تتعارض مع عفوية الأدب الشعبى و تجعله أكثر اقتراباً من دائرة الأدب الرسمى. و قصتنا تقول بالفعل أن فصاحة الفلاح هى التى أخرجت خطابه من دائرة الشفهية الشعبية و أدخلته الى الحضرة الملكية.

ثالثاً ، تمثل الشكاوى التسع مزيجا من جنسين أدبيين معروفين فى الأدب المصرى القديم : التعاليم و التأملات<sup>23</sup>. أما التعاليم فقد اعتبرت من أكثر الكتابات سموا و فيها يتوجه أب لابنه بخطاب أخلاقى ينقل فيه قيم و مبادئ الأجداد و ثمرة تجربته فى الحياة<sup>24</sup>. و بديهى أن هذا النوع من الخطاب يعتمد بالأساس على صيغ الأمر و النهى وكذلك على الصيغ التقريرية كما هو الحال فى الحكم و الأمثال و هى نفس الصيغ التى يستخدمها الفلاح بكثرة مع "رنزى بن مرو". نقرأ فى المقطع التالى مثالا لخطاب الحكمة التقريرى :

إن الإنصاف قصير لكن الضرر يمكث طويلا 71

إن إقامة العدل هو نفس الأنف 72

إن كل محاكمة حقة تدحض الباطل، و تملو بالصدق. 76

و مثال خطاب الإرشاد باستخدام صيغ الأمر و النهى :

لا تحيدن. بل أدر السكان، و اقبض على الدفة. 73

اكبح جماح اختيارك 75

لا تكن خاملا بل اهتم بالتهمة ،

يا سيدى، كن صبورا ... 76

يلعب هذا الخطاب دورا مزدوجا ، فهو من ناحية يلحق النص باطار أدبى تقليدى محبب للقارئ المصرى القديم، و من ناحية أخرى فهو يخرق حدود الإطار لأنه يقلب موازين القوى المرتبطة بالمتحدث و المتحدث إليه. فصاحب البيان فى النص التعليمى له وضعية متفوقة بالنسبة لمتلقى الخطاب و هو الوضع الذى نجده معكوسا فى قصتنا حيث الفلاح فرد فقير من أفراد الشعب يسدى النصائح و يردد التعاليم لصاحب البيت العظيم صاحب السطوة و السلطة .

22 - يذكر Georges POSNER (1969) العديد من الأمثلة عن ذلك الاستخدام فى الأدب المصرى القديم.

23 - سوف يأتى تحليلنا للتفاصيل بين قصة "شكاوى الفلاح الفصيح" و الكتابات التأملية ص.9 فى إطار دراسة خطاب الهجاء.

24 - يلحق المؤرخون بالتعاليم نص "تعاليم مريكارع" و هو نص ذو خصوصية لكونه موجه من ملك الى ولي عهده أى أنه بمثابة وصايا سياسية تحتوى على نصائح فى الحكم الرشيد. و بالإضافة الى أن تلك الوثيقة قد تكون أقدم ما عرفته البشرية فى هذا النوع من الأدب التعليمى الملكى الذى أهدانا فيما بعد "حكايات كليلة دمنة" الموجهة من الفيلسوف "بيدبا" الى الملك "دبلشيم" ، و كتاب "الامير" لماكيافالى، فان قصة "شكاوى الفلاح الفصيح" تستدعى كذلك هذا الجنس الأدبى الرفيع حيث تتعدد توجيهات الفلاح لرنزى بن مرو بحسن استخدام سلطته كحاكم.

رابعاً، يمتد مفهوم المراوغة الى تلك المراوغة بين المدح و الهجاء التي تميز الشكاوى فتبدأ معظم الشكاوى بمدح المخاطب. نقرأ فى بداية الشكوى الأولى :

"يا مدير البيت العظيم، يا سيدى  
يا حاكم على ما قد فنى و ما لم يفنى" 69  
فى بداية الشكوى الثانية :  
" يا أعظم العظماء  
يا أغنى الأغنياء  
... أنت يا ساكن السماء  
و مثقال ميزان الأرض" 70  
و فى بداية الشكوى الثالثة :  
"إنك رع ، رب السماء فى صحبة حاشيتك" 72  
و فى بداية الشكوى السابعة :  
"الأرض تسبح على أمرك  
إنك معادل ل"تحوت"  
تقضى دون أن تنحاز الى جانب" 76

يثير خطاب المدح عدة قضايا مرتبطة بمفهوم المراوغة ، فمن ناحية أولى تشير هذه المبالغات الى وجود دلالات سياسية للمدح تنبئ بأشكالية العلاقة بين الحاكم و المحكوم، حيث حاجة المحكوم الى تملق ولى الأمر هى دليل ضد على صدق خطاب المدح. و من ناحية ثانية، فان الصورة المثالية التي ترسمها كلمات الفلاح للحاكم تتناقض مع الصورة السيئة (و التي سوف نتناولها بالتفصيل فى الصفحات التالية) التي تفضحها نفس الشكاوى. و من ناحية ثالثة، فإن خطاب المدح باستخدامه لمجموعة من الصيغ البلاغية التي تتحدث بها النخبة عن ذاتها يولد نوعاً من المحاكاة الساخرة للكتابات الرسمية حيث يؤكد (1999) L. COULON فى بحثه القيم عن "البلاغة و متخيلاتها" أن هذا المقطع من الشكوى الأولى

" إنك أب لليتيم  
و زوج للأرملة  
و أخ لتلك التي نبذت  
و مئزر لذلك الذى لا أم له" 70

يعتبر محاكاة يمكن تتبعها بالكلمة للصيغ المستخدمة فى نصوص السير الذاتية التي كان يكتبها الكبراء عن حياتهم. و فى جميع تلك الأحوال يعتمد خطاب المدح على الازدواجية بين القول و دلالاته. لكن الأمر المدهش هو أن أحد المثالب الكبرى التي يدينها خطاب الفلاح هى تلك الازدواجية بين الكلمة و الواقع الذى تعبر عنه، بين الكلمة الصائبة و معناها المحرف:

"إن قاعدة الكلام تنحاز الى جانب" 71  
"إن من يقلب الكلام من موضع الصواب يحرفه عن معناه" 71  
عندما يقلب الكلام و يحرف عن معناه تصير الكلمة عكس مرجعها و يصير:

" المحكم متلاف  
و المصلح موجد للحزن  
و مهدئ الخلافات خالق للألم" 76

و يرى L. COULON أن المقابلات فى هذا النص تطرح تساؤلا عن العلاقة الإشكالية بين الكلمة و مرجعها، و هى إشكالية خطيرة بالنظر الى مفهوم الكلمة فى مصر القديمة فى ظل نظرية "المطابقة المطلقة بين العلامة اللغوية و الشيء الذى تعبر عنه." (COULON 1999) فالكلمة عند المصريين القدماء ليست مجرد علامة كتابية أو أشكال مرسومة، إنها خالقة للوجود، هى "جزء من كيمياء الوجود" (LALOUETTE 1996)<sup>25</sup> و من هنا فان العدالة التى يطالب بها الفلاح ولى الأمر ليست مجرد قول، إنما هى قول فعل، قول له قوة الفعل لأن النطق بالحكم هو تغيير للواقع. و يخلص COULON الى أن قصة "شكاوى الفلاح الفصيح" تسعى لإظهار التعارض بين الكلمات و مدلولها، بين الواقع و خطاب يجب التطبيق لكنه يظل حبيس الحروف التى يكتب بها، و بالتالى فان صيغ المدح المستخدمة تعد نوعا من المحاكاة الساخرة (Parodie) للكتابات الرسمية (COULON 1999 ص 108).

وإذا كنا نتفق مع الباحث فى تحليله المتميز لتفسيخ العلاقة بين الكلمة و مدلولها، إلا أننا نختلف معه فى تأويله حيث نعتقد أن قصيدة الخطاب هى قصيدة برجماتية بالأساس تهدف الى تغيير الواقع (إقامة العدل و معاقبة السارق) و بالتالى فان المدح سواء كان سخرية أو تملق، مثله مثل الهجاء هو مجرد وسيلة لتحقيق غاية الخطاب و هى تغيير الواقع. و بذلك يتبدى شكل إضافى من أشكال المراوغة و هو التنقل بين نظريتين أخلاقيتين للخطاب، الأولى تعتمد الاستخدام السياسى للغة و شق أخدود بين الكلمة و معناها، و الثانية تحت على رأب الصدع بين الخطاب و الواقع و تحقيق انصهار الكلمة و الوجود.

إذا كان المدح الذى هو خطاب فى التملق السياسى أمرا مفهوما فى إطار تاريخ المصرى القديم، فان الهجاء يثير عددا أكبر من التساؤلات ليس فقط لأنه موجه الى حاكم هو المشكو إليه و المشكو منه فى آن، لكن لأن مفهوم الكلمة الهاجية فى هذا النص يتجاوز المفهوم السحري السائد فى الثقافات القديمة و الذى كان يجعل للخطاب قدرة على إلحاق الأذى بالمهجور. إن هدف الفلاح ليس إلحاق الأذى "برنزي بن مرو" بقدر ما هو استعادة حقوقه المغتصبة و وسيلته فى ذلك هى مخاطبة الحاكم-القاضى-الجلاد-السارق. هذه التعددية فى هوية "رنزي بن مرو" هى التى تولد التعددية فى أشكال الخطاب البلاغى حيث تتجاوز الأساليب التقليدية فى المبالغة فى الإطراء على الحاكم مع أساليب النقد و التوبيخ .

25 - عن مفهوم الكلمة كخالقة للوجود تقول Claire LALOUETTE: "للكلمة قوة نافذة سواء كانت مكتوبة أو مقروءة: أن قراء نص بصوت عالى فى حالة وداع المتوفى هو تثبيت لديمومة العطايا اللازمة له، و فى حالات أخرى فان النطق بالنص هو تأكيد للأحداث المذكورة و ضمان لحقيقتها. أما الكلمات المكتوبة فهى ليست مجرد أشكال مرسومة، حيث أن كل شكل مكتوب أو مرسوم أو منحوت هو قابل على أن تبعث فيه قوة سحرية. و من المعروف أنه فى الكتابات الجدارية الأولى كانت توجد بعض العلامات التى يتم شطرها الى شطرين، حيث كانت تعتبر ذات درجة من الخطورة." *Contes et récits de l'Égypte ancienne*, Flammarion, 1996. ص11.



"الإنسان يضع ثقته فيك لكنك أصبحت معتديا" 75  
"إنك تملك حقلك في الريف  
و مكافأتك في ضياع الملك  
و خبزك في المخبز  
و الحكام يعطونك  
مع ذلك تغتصب" 78

يلجأ الكاتب بكثرة لاستخدام المقابلات تأكيدا على القطيعة بين الوضع الكائن و الوضع الذي يجب أن يكون، و هو نفس الأسلوب الشائع في الكتابات التأملية التي اشتهرت في نفس فترة ظهور نص "شكاوى الفلاح الفصيح". كانت هذه النصوص تصف حال المجتمع و انهياره و انتشار الفساد به إثر سقوط الدولة القديمة. و دائما ما كان الخطاب يعتمد على المقابلة بين حالين أحدهما سيئ و واقع و الثاني مثالي لكنه افتراضى. و من أشهر هذه النصوص نص "بكائيات ايبور" :

"انظر ان الرجل يذبح بجوار أخيه فيتركه وحيدا و ينجي نفسه (سليم حسن 312)  
انظر إن من يحصد المحصول لا يعرف عنه شيئا 312  
و من لا يحرق لنفسه يملأ مخزنه  
و الممتلئ بالفضائل يسير و هو محزون" 314  
و في نص الفلاح الفصيح نقرأ :  
"ان كيال أكوام الغلال يعمل لمصلحة نفسه  
و ذلك الذى يجب عليه أن يحكم بمقتضى القانون يأمر بالسرقة  
... فهل تجد لنفسك هنا أى شيء؟" 71

إذا كانت قصة "شكاوى الفلاح الفصيح" تستلهم نص "ايبور" الشهير و كتابات أخرى تنتمى لنفس الجنس الأدبى ، الا أن هناك عنصر مختلف يلعب دورا كبيرا فى الحيد عن موضوع شكوى الزمن و البكاء على تقلب الأحوال و هى المعانى التى تقتصر عليها تلك الكتابات و تجعلها أكثر مسالمة من شكاوى الفلاح. هذا العنصر هو حضور المخاطب داخل النص. فالمخاطب فى نصوص التأملات هو عنصر غائب من الموقف الاتصالي، هو متلقى افتراضى يشارك صاحب الخطاب آلام الدهر و معاناته، أما فى شكاوى الفلاح فالمخاطب هو أحد شخصيات القصة و هو متهم يستمع الى تفاصيل اتهامه، حيث يكثر الفلاح من استخدام أفعال الأمر: "تأمل"، "انظر" التى تجعل من المهجو عنصرا حاضرا فى موقف الهجاء، فتزداد حدة التوتر داخل النص و يخرج الفلاح من الدائرة العمومية لشكوى الزمن الى دائرة اتهام فرد بعينه هو المسئول عن فساد الحال:

"تأمل، أنك صقر لعامة القوم يعيش على أحقر الطيور 73  
انظر، أنك حاكم يسرق 74  
انظر انك... إنسان منغمس فى إرضاء ملاذه 74  
تأمل أيها الأحمق فانك قد ضربت

و تأمل أيها المغفل |، فانك قد استجوبت 75  
هل أنت لص؟ هل يحضر إليك بجنود لتصاحبك عند تقسيم الحقول؟" 78

هذه أمثلة قليلة مما يعج به النص من نقد و تجريح للحاكم يجعل من قصة "شكاوى الفلاح الفصيح" أهجوه سياسية كبرى. فتعدد الأساليب البلاغية يكاد يمنحنا رسالة في أسلوبية الهجاء حيث نجد المجاز التحقيري (صقر يعيش على أحقر الطيور)، و ألفاظ السباب (أحمق، مغفل) و صيغ الاتهام ( انك حاكم يسرق) و صيغ المبالغة ( مثلك كرسول من عند الاله التمساح، بل انك تفوق ربة الوباء72) و السخرية ( على انك قد امتلأت بخبزك و سكرت بجعتك72)، و غيرها من فنون المجاز التي يشير الفلاح نفسه إليها عندما يقول لرنزى :

"إنك لا تعطيني مكافأة"

على تلك الخطب التي تخرج من فم رع نفسه" 78

هذه الفصاحة التي يقارنها الفلاح بفصاحة "رع" نفسه شكلت دون شك مدخلا أساسيا لتمرير ما بالنص من نقد للسلطة و كانت أحد أدوات مراوغة المعنى . و هكذا يمكننا القول أن نص "شكاوى الفلاح الفصيح" قد برع في إعادة استخدام و تحوير استراتيجيات خطابية مرتبطة بأجناس أدبية لها رصيد متميز عند القارئ المصرى القديم و استغلها لصالح مقصد الخطيب. و من اللافت للنظر أن حيلة الفلاح البلاغية قد نجحت حتى بعد مرور آلاف السنين في خداع قارئ حكايته. و أكبر دليل على ذلك هو التعليق الذى كتبه جاستون ماسيبيرو عالم المصريات الشهير على " شكاوى الفلاح الفصيح"، فهو لم يرى فيها سوى مزيجا من البكائيات و المبالغات الاطرائية مصاغة في شكل تمارين بلاغية قد عفا عليها الزمن! ( 1988

MASPERO 184 ص )

آخر أشكال المراوغة التي سوف نتناولها هي المراوغة في صورة السلطة. تتعدد صور السلطة في "شكاوى الفلاح الفصيح" بتعدد ممثليها بين رأس السلطة الفرعون الإله و موظفيها و تابعيها الأقرب لأفراد الشعب . يقول الفلاح :

"فالملك فى داخل قصره

و الدفة فى يدك

و مع ذلك فان المشاغبات منتشرة بجوارك" 72

فى قاع الهرم يقبع صغار الموظفين من أمثال "تحوت نخت" و رؤسائهم من أمثال " رنزى بن مرو"، و هم أسوأ أشكال السلطة كما يصفهم الفلاح فى خطبه، لذلك فهو ينزلق بسهولة فى بداية من الشكاوى الثانية من توجيه سهامه ل "تحوت نخت" لاتهام " رنزى بن مرو" الذى أصبح مصب لعنات الخطيب على مدار الشكاوى الثمانية. ولهذه الشخصية وضع ملتبس، فهو من حمل للملك أخبار الفلاح الفصيح بعد الشكاوى

الأولى التي اقتصرت على المدح و الإطراء و هو من تحمل على مضمض النقد و الهجاء فى بقية الشكاوى ( تدخل رنزي بن مرو مرتين - هما الإشارتان الوحيدتان لوجود متلقى للخطاب داخل الموقف القولى - فى مخالفة صريحة لأمر الملك، محاولاً إيقاف الفلاح مرة بالتهديد القولى و مرة أخرى بالإيذاء الجسدى : "أمر ابن مرو أن يتعهداه بسياط و قد أسخناه ضرباً بها فى كل أجزاء جسمه" ) ( سليم حسن 74 )

أما الملك الفرعون الذى يشير إليه النص باسم "نبكاورع" و هو اسم لملك حكم مصر بالفعل فى تلك الفترة، فهو من أمر فى القصة بإرجاء البت فى أمر الفلاح حتى يؤتى ما فى جعبته من فصيح القول، أى أن الأمر الملكى هو ما أتاح للنص الأدبى أن يكون. و صورة الملك فى القصة هى أكثر صور السلطة إشراقاً، فهو من كان وراء توليد القول الإبداعى، و هو محقق العدل، و قد احتوى صخب الشكايا، و أمام الفلاح جاء رد فعله على عكس ما قام به "رنزي بن برو" " فقد سر منها جلالته أكثر من أى شئى فى الأرض قاطبة" 79.

و لنا أن نتساءل عن سبب هذا السرور : هل هو تأثير بلاغة النص على المتلقى و فى هذه الحالة يكون الملك قد تغاضى عن محتوى الخطاب الناقد و تعامل معه و كأنه لم يكن؟ أم سببه هو الاستمتاع بمشاهد تلك المسرحية التى تصور آلام الفلاح من ناحية و تسخر من "رنزي بن مرو" من ناحية أخرى فىصبح الاثنان بنفس القدر شخوص هزلية فى مسرحية حدد الملك نهايتها منذ لحظات الحكى الأولى؟ أم يكون السرور وسيلة السلطة فى إثبات أن سهام البلاغة لا تصيبها و إثبات قدرتها على إفقاد البلاغة وظيفتها؟ إن فصاحة الفلاح تبدو للوهلة الأولى سبباً فى النهاية "السعيدة"، و تكرر القصة فى هذه الحالة مفهوم للكلمة القادرة على تغيير الوجود و للبلاغة كأداة ذات وظيفة اجتماعية. لكن هذا المفهوم يتحقق فقط مع الشكاوى الأولى (التي يقتصر فيها الفلاح على مدح السلطة). بداية من الشكاوى الثانية تفقد البلاغة وظيفتها لأن الخطاب - من المنظور الملكى - يتحول الى مجرد عرض أو استعراض لفنون القول فى ساحة ملك لا يجد ما يملأ فراغ وقته.

تبقى هذه التساؤلات مفتوحة و تبقى صورة السلطة بممثلها العديدين مراوغة. و بالرغم من أن القصة تبدو و كأنها تسعى لإظهار السلطة بشكل ايجابى حيث تتم معاقبة السارق و يرد الحق لصاحبه بل و يكافئ بالرغم من كل ما قال ، إلا أن قارئ النص يظل مرتبكاً بهذه النهاية "السعيدة" لأنها و إن كانت قد أسعدت الفلاح إلا أن خطابه على مدار الشكايا التسع و الذى استحوذ على أغلب مساحة النص قد أغرق القارئ بسيل من النقد الكاشف عن نقائص و مفاصد النظام الاجتماعى و السياسى بحيث تبدو قضية الفلاح و كأنها قد وجدت طريقها للحل بالصدفة.

### قراءة فى الفيلم

شكل مفهوم المراوغة المفتاح الذى ساعد فى فك شفرة القصة القديمة، و لنا الآن أن نتساءل إذا كان هذا المفتاح صالحا لفك شفرة فيلم شادى عبد السلام. أماننا عملا يعتمدان على نفس الحكاية أو ما أسماه أرسطو muthos مما قد يشكل إغراءا لدراسة الفيلم باستخدام نفس مداخل القصة. لكن هذا الإغراء سرعان ما يتلاشى إذ نكتشف أنه يفضى بنا الى طريق مسدود : فالإشكالية الأساسية فى النص الأدبى تبدو غير مطروحة فى الفيلم حيث تغيب تلك الاستراتيجيات المتقابلة التى ميزت الخطاب الأدبى و ولدت المراوغة الدلالية و كانت ينبوع إثراء النص القديم. يفاجئنا الفيلم بأحادية فى تناول كافة هذه الجوانب، و بالتالى تؤدى المقارنة من هذا المنظور إلى الحكم على الفيلم بالنفى : فلا ازدواجية بين السردى و البلاغى، و لا بين الشعبى و الرسمى، و خطاب الفلاح هو أقرب للصوت الواحد، و الأهجوة السياسية و الاجتماعية تتحول إلى صلاة خافتة، و صورة السلطة تبدو أميل للايجابية، مما قد يوحي بأن الفيلم قد قام بعملية تمييع لتفرد القصة المصرية القديمة. لذا بدا لنا وجوب البحث عن مداخل خاصة بالفيلم تنبع من منطقته و تتيح فى ذات الوقت الإجابة على تساؤلنا : كيف تمت عملية التوالد؟ و كيف استطاع الفيلم نسج تفرده من تفاصيل خصائصه الوراثية؟

بالنسبة للمتلقى الحديث، تعتبر تاريخية القصة جزء لا يتجزء من إدراكه لها نتيجة أولا، للبعد الزمنى الذى يفصل زمن التلقى عن زمن الأحداث المصورة و ثانيا، لأن الفيلم يوظف الأدب بشكل يساعد على تدعيم تلك التاريخية. حول هاتين النقطتين ستدور الملاحظات التالية.

لا تتفصل قضية شادى عبد السلام فى فيلم "شكاوى الفلاح الفصيح" عن قضيته فى فيلم "المومياء" : " ظلت توابيت الفراعنة راقدة فى جوف الجبل ينهشها لصوص الآثار .. [حتى جاء] خلاصها على يد واحد من أبناء لصوص الآثار أنفسهم. يقول شادى عبد السلام : "فى وقت ما لا بد أن يعود الشئ إلى من يستطيع صيانته.. و هذا هو البعث." (1969 السلامونى، 74) التوابيت فى "المومياء" مثلها مثل البردية القديمة فى "شكاوى الفلاح الفصيح" أدوات لعقد صلة بين حاضر و ماضى عبر مفهوم البعث.

لكن لماذا مصر الفرعونية بالذات؟ قدم نقاد شادى عبد السلام رؤى عديدة للإجابة عن هذا التساؤل صبت فى مجملها داخل إطار قضية الهوية القومية، و قدم شادى عبد السلام نفسه بعض الإجابات عندما ربط تلك العودة سواء فى "المومياء" أو "شكاوى الفلاح الفصيح" بهزيمة 1967 و باحتياجه للتمسك بجذور ما (السلامونى 1994 ص 251). و فى أحيان أخرى قرأت العودة للتاريخ الفرعونى كموقف من العروبة و رأى البعض أن مصر التى فقدت اسمها فى سنوات الوحدة مع سوريا لم تكن بعيدة عن ذهن شادى عبد السلام الذى أخرج فيلميه الروائيين الأول و الثانى مابين 1967 و 1970 (حسن أبو العلا 2005) :

"مصر هي البلد الوحيد في العالم الذي لم تتغير حدوده منذ ستة آلاف سنة .. كما لم يتغير اسمها أبدا .. و عندما تغير اسمها في ظروف قريبة كان هذا شيئا مدهشا جدا .. فنحن قد نحارب الجميع أو نحب الجميع و لكن دون حاجة أن نغير أسماءنا مجاملة للآخرين" (السلاموني 1994 ص 251).

أما إليوت كولا فهو يرى النزعة الفرعونية في سينما شادى بمثابة تعبير عن أنا قومية حديثة ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين :

" كانت شخصيات مصر القديمة سلبية في التقليد الأدبي الأقدم زمناء،[القرن التاسع عش] الذى ساوى الفرعون بالحكم الاستبدادى و الغزو و تدنيس المقدسات... و بينما انتهى القرن التاسع عشر بازواجية حقيقية عن مكانة الآثار القديمة في الثقافة المصرية، إلا أنه بحلول العقد الثالث من القرن العشرين، و خاصة بعد اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون، تقبل المثقفون العلمانيون رموزا من مصر القديمة و كانت فترة الثلاثينيات و الأربعينيات من القرن العشرين هي نقطة الذروة للحركات السياسية و الأدبية التى استخلصت الإلهام من الماضى العتيق، في مسرح توفيق الحكيم، و شعر أحمد شوقى، و آخرين، و في روايات الحكيم و نجيب محفوظ و آخرين و في تماثيل مختار، و أخيرا في مقالات و مذكرات لطفى السيد، و محمد حسين هيكل... و في خلال هذه الفترة انبثقت ثقافة ... تجد فيها دولة مصر العصرية أصولها في رموز مصر القديمة" (إليوت كولا 2001 ص7)

أمام هذا الفيض من التفسيرات ، يمكننا كذلك أن نضيف أن اختيار شادى عبد السلام للحقبة الفرعونية قد يشير الى بحثه عن أرض بكر لم يطأها الخطاب الفنى للحقبة الناصرية، الذى اختار التاريخ العربى الاسلامى فى أحيان كثيرة لتحميله بالقيم الأيديولوجية للقومية العربية. و هو ما نجده متمثلا فى فيلم الناصر صلاح الدين الذى أنتج عام 1963

فى استدعائه للتاريخ لا يلجأ " شكاوى الفلاح الفصيح" الى الشكل التقليدى للعلاقة بين التاريخ و السينما كتمارس للذاكرة، سواء كانت تهتم بسيرة العظماء، أو تلتفت الى حياة العاديين من البشر ( Jacques 1998 Rancière ص 46 ) : لا يبدو شادى عبد السلام معنيا بالسينما كأداة لرسم الأحداث الكبرى و تصوير أبطالها و لا بتفاصيل الحياة اليومية التى تقدم روح عصر و شخوصه الصغيرة، و هى الأشكال المعتادة فى السينما التاريخية التقليدية التى تتعامل مع قضية علاقة الحاضر و الماضى باعتبارها علاقة بديهية تعتمد على مفهوم الذاكرة الجماعية. بالنسبة للحقبة التاريخية التى يتناولها شادى عبد السلام قد تبدو "الذاكرة الجماعية" مفتاحا إشكاليا، حيث يفترض المفهوم امتلاك جماعى للذكرى، و استمرارية فى خيط الذاكرة ( Ricœur 1998 ص 18 ) ، شرطان يصعب توافرها فى علاقة المصرى بماضيه الفرعونى. فقد توالى الحضارات منذ 340 قبل الميلاد - و هو تاريخ سقوط آخر فرعون مصرى - و تحولت الكتابة الفرعونية شيئا فشيئا إلى طلاس و البرديات إلى تعاويذ سحرية دفنت مع آخر علماء مصر القديمة و تحولت

المعتقدات الدينية إلى ممارسات وثنية حاربتها الديانات السماوية التي تعاقبت على مصر (ص12, 1929, Mohammad Ghallab).

نجحت كل هذه العوامل في محو جزء من الذاكرة المصرية، و عندما قرر شادى عبد السلام أن يخطو خطوة طولها 4000 عام كي يقف على أطراف عتبة تاريخية مجهلة ويقراً نص أدبي كتب عام 2200 قبل الميلاد، فهو لم يكن يسعى إلى إنعاش ذاكرة أسلمت الروح منذ أمد، إنما إلى بث وعى بماضى استقر في زمن ما قبل الوعى. "الشخص المعاصر هو امتداد لا يمكن فصله عن جده و جد جده.. و لو إننا عدنا إلى الوراء مجرد يوم واحد، إلى أمس فقط لوجدناه قد أصبح تاريخاً." (السلامونى 1994 ص 248). يبدو من هذه الكلمات أن شادى عبد السلام توارقه تلك الأنا الممتدة بين لحظات الزمن و التي تحول حضورها الحى إلى ماضى يتأرجح بين الذاكرة وفقدانها.

للتعبير عن هذه العلاقة الاشكالية بالتاريخ، استخدم شادى عبد السلام لغة سينمائية خاصة: "الجهود الجبارة التي تبذل في موضوعات مهما كانت واقعية و لكنها قائمة على أشخاص هي نوع من السينما أحترمه لكنه لا يستهوينى...لجأت إلى نوع من التغريب لأبعدك عن الملامح الواقعية و أترك بعداً أو مسافة أمام عقلك لتفكر معى." (السلامونى 1994 ص 249 250). و يقول أيضاً: " لا أقدم ناساً حقيقيين يقولون كلاماً حقيقياً و يحيون حياتهم اليومية المنطقية." (السلامونى 1969 ص 75)

في "شكاوى الفلاح الفصيح" يلعب المونتاج دوراً كبيراً في خلق تلك الغرائبية من خلال الايقاع البطئ للصورة. " تعلمت من المسرح القوة الدرامية للصمت... ستجد أن طول المشهد عندى يطابق طول المشهد في العرض المسرحى" ( كمال رمزى 1994 ص 244). و تتسم حركة الممثل فى الفيلم بالتمهل الرصين وجمود تعبيرات الوجه حيث يعمد إلى "تبريد الشخصيات و تخليصها من عواطفها" (السلامونى 1969) فتبدو الشخصيات و كأنها انفصلت عن جداريات المعابد، خاصة مع استخدام زوايا التصوير الجانبية التي تبدى "تأثر شادى بالثقافة البصرية المصرية القديمة" (أنسى أبو سيف 2004 ص 107) ويظهر ذلك بوضوح فى شخصية الوالى "رنزى بن مرو". بالإضافة إلى ذلك فإن تتابع اللقطات فى الفياح يبتعد بنا أحياناً عن التسلسل المنطقى، مثل تلك اللقطة التي نرى فيها الفلاح يتوجه بالشكوى للوالى ثم يختفى الوالى و كل من معه بشكل يكاد يكون سحرى فى اللقطة التالية مباشرة. و أحياناً يلعب التصوير هذا الدور مثل اللقطة التي نرى فيها الفلاح منبطحاً على الأرض و تتحرك الكاميرا فى ترافلينج للسيار عدة أمتار نجد فى نهايته نفس الفلاح فى زاوية جانبية راکعاً، و كأن الكاميرا لم تتحرك من عليه.

كذلك تتسم الصورة بالتسطيح فى أغلب الأحوال ، خاصة فى اللقطات الكبيرة و العامة التي تصور الفلاح فى الصحراء الشاسعة، و التسطيح "يكاد ينفى البعد الثالث أو المنظور .. و هذا أقرب إلى السينما كفن لأنه

يجردها من النظرة الواقعية للعالم ذو الثلاث أبعاد." (أنسى أبو سيف 2004 ص107) و أخيرا فان اختيار اللغة العربية الفصحى قد ساهم مع كل العناصر السابقة في خلق تجربة للمشاهدة تبتعد بالمتفرج عن الواقع و تعمل على تغريبه.

ثانيا تقوم تاريخية الفيلم على توظيفه للأدب مرتين : مرة أولى باقتباسه لنص أدبي ومرة ثانية باقتباسه لنص أدبي هو قصة خلق أدبي و قصة تدوين له. ففيلم 1970 يعقد علاقة تناص مع مفهوم شبه ديني للكلمة ، الكلمة بوصفها أداة لتوصيل الرسالة و لتغيير الوجود. يستدعي الفيلم دور الكتابة الفاعلة فى الوجود عن طريق اللجوء الى تصوير فعل الكتابة فى مشاهد متعددة. لقد رأينا كيف غلب الجانب البلاغى على الجانب السردي فى القصة القديمة، لكن شادى عبد السلام أعاد توزيع المساحات التى خصصتها البردية لكل من عنصرى السرد و البلاغة حتى يتيح للسرد مساحة أوسع بكثير من تلك الموجودة فى القصة الأصلية ومن ثم يتم استغلال تلك المساحة فى تصوير فعل التدوين.

بالإضافة الى ذلك فان خصوصية الصورة السينمائية تتيح تزامنية البصرى و السمعى - فى مقابل تعاقبية لغة الأدب التى ينتقل فيها القارئ تباعا من مقطع سردى لمقطع حوارى - فنجد المقاطع التى تمثل الفلاح و هو يلقي شكايه لا تخلو من الجانب السردي حيث يكتفى الشريط السينمائى أحيانا بصوت الفلاح بينما عين الكاميرا تتابع الكتاب فى انكبابهم على أوراق البردى. وأخيرا فإن إعادة توزيع مساحات السرد و الخطابية فى الفيلم تدرج فى إطار الرؤية الكلية لقصدية العمل : ففى ضوء القصدية السياسية والاجتماعية لقصة البردية جاءت غلبة الخطاب حيث المرافعة هى السبيل لاستعادة الحق، بينما يصبح الحكى فى الفيلم هو الوسيلة لاستعادة التاريخ.

من ناحية أخرى، فان مقارنة خطاب الفلاح فى الفيلم و القصة تشير الى حدوث عملية تقليص لتعددية الخطاب فى الفيلم بالنسبة للنص الأول. رأينا كيف جاءت البردية باستراتيجيات كتابية تنتمى إلى أجناس عدة: التعاليم، التأملات، مع تعددية فى الأصوات : الوعظ، التحسر، السخرية، الهجاء ، المدح. ينتخب الفيلم من تلك التعددية صوت التعاليم و الصوت الناقد ، بينما تختفى الأصوات الأخرى. و يدعم هذا الاختيار المفهوم المثالى للكتابة الذى يتبناه الفيلم بوصفها أداة لتغيير الوجود، و هو الطرح الذى يختلف عن طرح القصة حيث اعتمدت كما رأينا على استراتيجيات خطابية مراوغة تنأى عن المثالية.

استخدم شادى عبد السلام نفس صيغ الأمر و النهى المستخدمة فى الخطاب التعليمى القصصى و إن غير أحيانا فى النص الأسمى. لم تأتى القصة بأية إيضاحات عن الطريقة التى ألقى بها الفلاح خطبه و يشكل هذا الغياب أحد إمكانيات الكتابة الأدبية. أما النص السينمائى فلا يمكنه التعامل مع تلك المادة اللغوية دون المرور عبر الصورة و الصوت، أى عبر الأداء الجسدى و الصوتى للممثل و هو العنصر المسمى فى بلاغة

أرسطو : actio أو الفعل. ما يفعله شادى عبد السلام هو استغلال المسكوت عنه فى النص الأدبى وتحميل النص السينمائى بدلالات للأداء التمثيلى تعبر عن رؤيته الخاصة.

يصور الفيلم الفلاح فى حديثه إلى الوالى متخذاً وضع الركوع فى لقطات كبيرة و عامة محاطاً بصحراء شاسعة كذلك التى أحاطت بأصحاب الرسائل، و يعزز هذا البعد القدسى الأداء الصوتى ذو النبرات الخاشعة التى تجعل خطاب الفلاح أقرب للصلاة و الابتهاال. و فى أحيان أخرى تصور الكاميرا سماء متسعة، أو مياه جارية ، بينما يتردد صوت الفلاح مصاحباً فى انفصال تام بين الصوت و مصدره، مما يخلص الخطاب من ذاتية المخاطب و يحول الطرح من الذاتى إلى الموضوعى، من قصة الفلاح الخاصة إلى قضية العدالة العابرة للمكان و الزمان.

نلاحظ ذلك أيضاً فى مشهد النهاية عندما نرى الوالى جالساً على كرسيه يتوسط الكادر فى تكوين تماثلى مهيب و صحائف البردى بين يديه يقرأها فى صوت تتردد أصداءه فى المكان، فيعيد على مسامعنا كلمات الفلاح التى أصبحت جزءاً من التاريخ بعد أن دونت. اختار شادى عبد السلام لقطة بعيدة لا تمكن المشاهد من رؤية حركة شفاه الممثل الذى يقوم بدور الوالى مما يولد انطباعاً بانفصال الصوت عن مصدره وكأنه فى أصدائه المضخمة أت من مكان آخر، بعيد و علوى.

الشكل الثانى من أشكال الخطاب الذى استمده شادى عبد السلام من القصة هو النقد. و نلاحظ أنه يحتل، بميزان زمن العرض. ينصب النقد على شخصية الوالى لكنه نقد أقل حدة منه فى القصة، حيث يتعد الخطيب عن استخدام ألفاظ التوبيخ و التشبيهات التحقيرية و أساليب السخرية المتعددة التى لجأ إليها القاص الفرعونى. يحتفظ فلاح الفيلم فى نقده بسمو و نبيل خطاب التعاليم، سواء من حيث اختيار الألفاظ أو استخدام نبرة درامية رصينة لإلقاء النص.

و يختار شادى عبد السلام مقاطع معينة من خطاب النقد فى القصة القديمة، هى تلك التى تقدم مفهوماً للحاكم بوصفه موظف : " لقد عينت لكى تسمع الشكاوى"، " لقد نصبت لتكون سداً للفقراء" و بوصفه إنسان: " اعتدت سلوك البشر لذلك فأنت عرضة للخطأ"، أى بوصفه فرد سلطته محدودة بحدود وظيفته و إنسان قابل للمحاسبة. جاء انتخاب هذه المقاطع من القصة دون غيرها لأنها تقدم مفهوماً للحاكم يمس المتلقى الحديث فى منطقة ساخنة. و الحقيقة أن هذه المطالبة بصورة للحاكم البشر المنوط به تحقيق صالح من يحكمهم، الحاكم القابل للمحاسبة تدهشنا من فرط قدمها و حدثتها فى آن واحد، إذ أن هذا الحاكم "الحلم" يبدو مرتبطاً بعمر الإنسانية ذاتها و هو فى نفس الوقت لا يزال قيمة غائبة تتوق إليها الكثير من الشعوب فى زمننا المعاصر. يقول شادى : "فى فيلم الفلاح الفصيح ينادى الفلاح مطالباً بالعدالة منذ أربعة آلاف سنة و لا



يزال ينادى حتى الآن.. فمن الغريب أن طموح الإنسان الدائم لم يتحقق و قضاياه لم تحل على امتداد الزمن. " (السلاموني 1994 ص 251 )

و قد جسدت اللغة السينمائية فى المشاهد التى ينتقد فيها الفلاح الوالى البعد الانسانى لقضية العدالة فابتعدت عن الأجواء القدسية التى صاحبت الخطاب التعليمى. فنلاحظ مثلا تعمد الكاميرا تصوير الفلاح متحدئا للوالى من زاوية أمامية فى تطابق بين الصوت و الصورة بحيث تعود الشخصية لاحتلال موقعها الانسانى. بمعنى أن الخطاب من خلال ربط الصوت بمصدره البشرى يتخلص من الأجواء القدسية فتصبح القضية قضية بشر أنداء، بشر يطالب بحقه من بشر.

النقطة الأخيرة التى نود الإشارة إليها هى صورة السلطة فى النص السينمائى. لقد طرأت العديد من التغيرات على تلك الصورة بالمقارنة مع الأصل الأدبى. فبالرغم من تجسيد الفيلم للعديد من ممثلى السلطة بين مالك الأرض سارق الفلاح، و مستشارى الوالى، و الوالى ذاته، و الملك، و الكاهن التى يضيفه شادى على شخصيات القصة ، إلا أن شخصية الوالى هى التى تسيطر على صورة الحاكم، و يقدمها الفيلم بقدر كبير من الايجابية. بالإضافة إلى ذلك يخفف الفيلم من جرعة العنف التى تمارسها السلطة ضد الفلاح ، حيث يحجب مشهد تعدى الحراس على الفلاح . و يتسق هذا الموقف مع مستوى التعبير "النبيل" فى الفيلم، حيث التقليل من عنف السلطة يتواكب مع إلغاء الهجاء والتحقير و السخرية و كل ما من شأنه خدش الشكل المثالى لمامض سحيق يعمل الفيلم على استحضاره. بل إن الفيلم يعنى فى تقديس الملك أكثر من القصة فى العديد من المواضع فلا يُسمح مثلا للمشاهد برؤيته، حيث يحجبه باب ذهبى ضخم و يقدم الكاهن له بتلك الكلمات الغير موجودة فى القصة :

الفرعون اله الوجهين "الفرعون ..  
الرب العظيم .. ابن الشمس حاكم  
التيجان" .. الخالد المخلد..

فالملك لا يظهر و لا يتكلم ، إنما يُتكلم باسمه. يقول الكاهن : "سجل كل ما ينطق به بدقة، هكذا يأمر الفرعون" أما فى القصة فالملك هو أحد الشخصيات الفاعلة المتحدثة، و من خلال السرد و الحوار نراه شخصية مرحة و بسيطة. و الحقيقة أن القصة القديمة تبتعد تماما عن تقديس الحاكم بل هى تصدمنا أحيانا بامتهانها لصورته.

قد لا يحتل فيلم "شكاوى الفلاح الفصيح" - مقارنة بفيلم "المومياء" - مكانة فى تاريخ السينما موازية لمكانة القصة الفرعونية التى تمثل أحد أمهات الأدب الانسانى و تعبر عن قيمة فنية عظيمة منحها إياها هذا الاجتياز العريض للزمن. إلا أن المقارنة من هذا المنظور التراتبى لن تؤدى بنا الى نتائج حقيقية.

لقد اشترك العمالان في حكاية واحدة إلا أن هذا العنصر المشترك لا يمكن فهمه بمعزل عن العلاقات التي تربطه بالعناصر الأخرى في كل عمل على حدة و التي تغير بالضرورة من إنتاجه للدلالة في النصين. اعتمد كل من النص الأدبي و السينمائي على حكاية الفلاح لمناقشة قضية العدالة. لكن بينما شكلت تلك الحكاية في القصة وسيلة لفصح فساد السلطة ، لعبت قضية العدالة في الفيلم دورا مزدوجا: فهي من ناحية أولى شكلت أداة لبث الوعي لدى المتلقى الحديث بفترة مغيبة من تاريخه القديم و ولدت جدلا بين الحاضر و الماضي، و من ناحية ثانية، خلق امتداد التاريخ المصرى عبر تاريخ الانسانية امكانية لطرح فلسفى لقضية العدالة يتجاوز أية الطرح السياسى.

إختار الفيلم أن يعود إلى الماضى عبر نص يطرح قضية البلاغة و دورها في الواقع، و هو الدور الذى مارسه بجدارة في العصور القديمة فكانت علما لفنون القول التى تناقش القضايا السياسية و الاجتماعية. جاء توظيف الفيلم لمفهوم الكتابة الفاعلة في الوجود على خلفية أزمة الكتابة في العصر الحديث و أزمة الفن عموما في علاقته بالمجتمع و هى الأزمة التى لازمت سينما شادى عبد السلام في مسار حياته القصير<sup>26</sup>. و من هنا فانه من الصعب قراءة البعد القدسى الذى يضيفه الفيلم على الخطاب دون النظر الى قضية الكلمة فى القرن العشرين، القرن الذى حملت تياراته الأدبية في كثير من الأحيان صكوك اعتراف بعجزها عن لعب دور في الواقع و انسحاب الكلمة داخل ذاتها. و إذا كانت القصة تقدم البلاغة من خلال مفهوم المراوغة إلا أن شادى عبد السلام يعود بالبلاغة إلى خزانة الملحمية : الكلمة الطيبة التى تحقق العدل فى بطولة، مما أكسب رؤيته بعدا مثاليا.

فى محاولتنا قراءة الاقتباس استلهمنا فكرة التوالد الذى يخرج عمل من رحم آخر. خرج الفيلم من رحم القصة فأطل برأسه فى زمن جديد، زمن الوسيط السينمائي الحديث فى جدله مع زمن التاريخ القديم، خلق الاقتباس جدلا بين مفهوم الخلود الذى تحققه الكتابة على إضامات البردى و الخلود الحديث المعتمد على الوهم الذى تخلفه حركة الصور المتعاقبة على شريط السلولويد، خلود جديد يعبر عنه هذا التعليق على واحد من أفلام لومبيرر الأولى : "عندما تصير تلك الماكينات متاحة للجماهير، عندما يصبح الجميع قادرين على تصوير أحبائهم فى أفعالهم، و حركاتهم الصغيرة، و كلماتهم على أطراف الشفاه، لن يعود الموت مطلقا"<sup>27</sup> و هكذا أصبح نص الكاتب المصرى القديم جزءا من هذا الزمن الجديد الذى لن يعود فيه "الموت مطلقا".

26 - يلخص اليوت كولا في مقاله الطويل عن فيلم المومياء هذه الأزمة : "حين طلب من النقاد المصريين أن يصدرُوا حكما صنفوا بإصرار فيلم "يوم أن تحصى السنين : المومياء" لشادى عبد السلام على أنه أهم فيلم في السينما المصرية. و إذا نظرنا إلى أسلوبه البصرى المذهل، و إخراجة الفنى المؤثر، سوف يتيسر لنا فهم هذا الحكم. و مع هذا ثمة تنافر حقيقى بين الخطاب النقدى الذى يضع الفيلم في قلب السينما المصرية و بين حقيقة وجوده كنص و تأثيره الضئيل نسبيا على القواعد السينمائية المصرية. و على الرغم من أن فيلم "المومياء" قد أنتج في واحد من استوديوهات القطاع العام للدولة الناصرية إلا أنه لم يوزع عاما إلا بعد ست سنوات تقريبا. و حين تم عرضه تجاريا، في أواخر يناير 1975، كان ذلك في أسبوع مشؤوم، حيث كان العالم العربى ينتظر أخبار موت أم كلثوم الوشيك الحدوث، و أخفق في جذب جمهور المشاهدين و سحب من التداول بسرعة." (اليوت كولا 2001 ص 16)

27 - جاء ذكره لدى René JEANNE , Charles FORD فى كتاب

## المصادر

- سليم حسن، الأدب المصري القديم أدب الفراعنة، مطبوعات كتاب اليوم، مؤسسة الأخبار، ديسمبر 1990
- سيناريو فيلم "شكاوى الفلاح الفصيح"، [www.ArabFilmTVSchool.edu.eg](http://www.ArabFilmTVSchool.edu.eg)
- فيلم "شكاوى الفلاح الفصيح"، 1970، توزيع المجلس الأعلى للثقافة.
- *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Egypte*, traductions et commentaires par Claire LOULETTE, préface de Pierre GRIMAL, Gallimard, Paris, 1984.

## المراجع الأجنبية

- COULON, LAURENT, "La rhétorique et ses fictions", *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, n. 99, 1999.
- DUTEIL-MOUGEL, Carine. "Introduction à la rhétorique". *Texto !* - septembre 2005 [en ligne]. Disponible sur : <[http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Duteil/Duteil\\_Rhetorique.html](http://www.revue-texto.net/Reperes/Themes/Duteil/Duteil_Rhetorique.html)>
- LALOUE, Claire, *Contes et récits de l'Egypte ancienne*, Flammarion, Paris, 1996.
- GALLAB, Mohammad, *Les survivances de l'Egypte antique dans le folklore égyptien moderne*, Librairie orientale, Paris, 1929.
- GRANDET, Pierre, *Contes de l'Egypte ancienne*, Hachette Littérature, Paris, 1998.
- KILITO, Abdelfatah, " Récit et modèle prophétique", *in Ecrire l'histoire de son temps (Europe et monde arabe)*, L'Harmattan, Paris, 2005.

- MAGNY, Joel *Cinémaction*, Histoire des théories du cinéma, n. 60, Corlet – -  
Télérama, Paris, 1991.
- MASPERO, François, *Les contes populaires de L'Egypte ancienne*, Livres -  
de France, Le Caire, Maisonneuve/Larose, Paris, 1988.
- PARKINSON, R. B., "Literary form and the Tale of the Eloquent Peasant", -  
*Journal of Egyptian Archeology* n.78, 1992.
- POSNER, Georges *Littérature et politique dans l'Egypte de la XIIe* -  
*dynastie*, Paris, 1969.
- RANCIERE, Jacques, "L'historicité du cinéma" in *De L'histoire au cinéma*, -  
sous dir. DE BAECQUE, Antoine/ DELAGE, Christian, Ed. Complexe,  
Paris, 1998.
- RICŒUR, Paul, "Histoire et mémoire", in *De L'histoire au cinéma*, sous -  
dir. DE BAECQUE, Antoine/ DELAGE, Christian, Ed. Complexe, Paris,  
1998.

### المراجع العربية

- اليوت كولا، "المومياء"، ترجمة حسن حسين شكرى، أخبار الأدب، العدد 428، 23 سبتمبر 2001
- حسن أبو العلا، حوار مع صلاح مرعى عن "فلاح السينما الفصيح"، القاهرة، العدد 258، 22 مارس 2005
- سامى السلامونى، " المومياء"، نشرة نادى سينما القاهرة، 1969 /12/16
- سامى السلامونى، " حوار لم ينشر فى حياة شادى " مجلة القاهرة ، عدد خاص عن شادى عبد السلام، رقم 251، سنة 1994
- كمال رمزى، حوار مع شادى عبد السلام : شمس ضياؤها لا تغيب، مجلة القاهرة ، عدد خاص عن شادى عبد السلام، رقم 251، سنة 1994
- سيد سعيد، أنسى أبو سيف، واحد من البنائين، صندوق التنمية الثقافية، القاهرى، 2004 .