ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)
Online ISSN: 2676-4105
http://jalit.ut.ac.ir

A Study on the Process of Interaction between Literature and Cinema, the Novel "The Beginning and the End" by Naguib Mahfouz as an Example

Elahe Mokhtari ✉[1], Fateme Parchegani [2]

1.Corresponding Author, Ph.D. Candidate, of Arabic language and literature, Faculty of Humanities, Kharazmi University, Alborz, Iran. E-mail: mokhtari69@khu.ac.ir

2. Ph.D. in Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Kharazmi University, Alborz, Iran. E-mail: parchegani@khu.ac.ir

Article Ifo

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
24, November,2023

In Revised form:
28, December, 2023

Accepted:
7, January, 2024

Published Online:
22, August, 2024

Keywords:

Abstract

This beautiful magical world; Its language, its personalities, its crises, its context, its events, and the fertile imagination and amazing beauty of its affairs and techniques. One of the most prominent manifestations of the development of creative writing in the present era is the diversity of novel writing styles and their intersection with different artistic genres and visual arts. The experience of transforming the text of fictional art into visual art, i.e. cinema, is one of the pioneering experiences regarding the bilateral relationship between literature and art, as some filmmakers quoted novels of high value in writing screenplays, and used the narrative structure in films. This increases the aesthetics of cinema on the one hand, and also presents the novel to the viewer, the visual arts. Achieving this artistic experience can only be achieved according to artistic requirements, which is considered a highly creative work. In this research, we discussed the novel "The Beginning and the End" by Naguib Mahfouz and how to turn it into a movie with the same title, by director Salah Abu Seif, through a comparative view of them. The novel deals with accelerating events that keep pace with social life in an era in Egyptian history. We also discussed the mechanisms of transforming a novel into a film, through the descriptive and analytical approach. The results showed that the novel is dramatic par excellence, as Naguib Mahfouz relied on visual techniques in his novel, and that its conversion into the film was done according to specific mechanisms of deletion, addition, reduction, etc. The director intended to dress the film as a sequence of events, with some changes in the representation of events, especially in the first chapters, for visual dramatic reasons, and to maintain the parallel between the novel and the film in some scenes.

beginning and end, novel, film, mechanisms, Naguib Mahfouz

Cite this The Author(s): Mokhtari, E., Parchegani F., (2024): A study on the process of interaction between literature and cinema, the novel "The Beginning and the End" by Naguib Mahfouz as an example: Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature-Scientific) Vol. 16, No. 3, Autumn, Serial No.41- (155-180).
DOI: 10.22059/jalit.2024.368588.612761

Publisher: Unversity of Tehran Press

1.Introduction

The process of transforming art into a work of cinema falls under the general framework of transforming an artistic work produced according to certain restrictions into another work of art according to different restrictions. Converting a work of fiction into a cinematic film takes place according to precise mechanisms that translate this literary product into a dramatic product. In accordance with these mechanisms, we address the treatment of the narrative text, Beginning and End, by Naguib Mahfouz, which was turned into a cinematic film. So, we will draw an artistic card for each novel, then explain the mechanisms used in the conversion process, and finally, we will conclude the article with the results reached.

Research questions

1- What are the most important mechanisms involved in transforming Naguib Mahfouz's novel into a cinematic film?

2- How do the elements of the novel appear as readable literature and become visual art in the film?

Based on these questions, we approach the topic of our research by addressing the most important axes. The method used in this research is the descriptive-analytical method, within the framework of cinematic techniques, using the novel "A Beginning and an End" and critical books that talk about the relationship of literature to cinema.

In this area, we want to first discuss the subject of the novel, especially the novel Beginning and Ending by Naguib Mahfouz, and the role of Naguib Mahfouz in Egyptian cinema. After that, we will discuss the film Beginning and Ending and how it was produced.

The novel in our present era is artistic prose in its highest sense. The language of the published novel must be the language that circulates among people. The language of communication, is not the language of all people; At least it should be the language of the enlightened class among them. It is as if it is the most common language, and the most widely used, among intellectuals and intellectual circles together. (Mortaz, 1998:25)

2.The general idea of the novel

The novel consists of 92 chapters in 382 pages of average length. The events of the tragic novel take place during World War II. It addresses the social issues that occurred during the global economic crisis. Egyptian society was full of class issues, especially the popular and middle classes, and the attempts of each of them to ascend to the upper class. The Beginning and End of a Novel by Naguib Mahfouz, published in 1949. It is inspired by a true story of a family that Naguib Mahfouz knew. The novel deals with the life of a poor family consisting of the mother and her four children, as they live on the retirement salary of the deceased father. The novel has a tragic nature, in which it traces and depicts the complexity of life, the relationships of individuals, and the meeting of social interactions with reality. It is Mahfouz's first novel that was turned into a movie (in 1960, directed by Salah Abu Seif). In 1993, it was turned into a Mexican film. Summary: This story tells about the life of a family after the death of their father. The mother is tired of raising her children. On the one hand, her eldest son Hassan is unemployed, her son Hassanein, who falls in love with a girl who is not from their class, Hussein Al-Tayeb, and her daughter Nafisa, who becomes a prostitute after her ex-lover let her down. The chapters and events within the novel were arranged in a longitudinal manner, and we can say that they have a rational and logical sequence.

3.The semantic dimension of character names

Nafisa: An Arabic feminine proper name, expensive (Nasr Al-Hiti, 2003AD: 103), precious, precious, desirable (Nassif, 1997AD: 286). The novelist was wise in his choice of the name of the novel's victim, as Nafisa is considered the only girl with a weak personality who is hidden

from everything that fights her. She is the girl that no one wants, and this is what made Nafisa a victim.

4.Movie Summary

The Beginning and the End is an Egyptian drama film produced in 1960, directed by Salah Abu Seif and starring Farid Shawqi, Omar Sharif, Amina Rizk, and Sanaa Jamil. The film is based on Naguib Mahfouz's novel of the same name, which is considered the first of Naguib Mahfouz's novels to be adapted into a movie. The film was nominated for the Moscow International Film Festival Award in 1961. Actress Sanaa Jamil also occupied third place in the Best Actress Award among world actresses. This was the first time that an Arab actress occupied one of the first places in international festivals. The film was also classified in seventh place among... The 100 best films in the history of Egyptian cinema in a critics poll.

5.Study and analysis

In this field, we want to explain the events or characters in both the novel and the film. Then we look for transformation mechanisms in the novel and the film (beginning and end). We must admit that the details in the novel are many and abundant, but in the film or cinematic adaptation they are very few, and some chapters were even deleted. One of its indications is that the film is short in time, as the duration of the cinematic film is 90 minutes and the events of the novel are very many.Mechanisms for converting the novel into a film

The novel is transformed into a cinematic film according to mechanisms that we will mention briefly:

Shorthand: In the novel, we see that the mother decides to move to a smaller apartment in the basement. To save fifty cents, but the movie starts in the basement and we don't see this movement in the movie. We also see in the scene in which Nafisa is looking outside and quarreling with Suleiman bin Al-Baqal, we see this lower layer in which the head of the person standing in the window becomes under the feet of those walking in the alley.

Delete: The beginning of the novel is in a school scene. It deletes from the film how Hussein and Hassanein are after hearing the news that their father has passed away, and this is what was embodied in a section of the novel.

Overtaking: The novel begins with the upper house that the family lived in before the death of their father, but in the film, the novel begins from the lower floor to which the family moved. Anyone watching the film is somewhat confused about: Was this family well-off and became poor after the death of its father, or was it poor and its poverty increased?

Translation: In Section 28 of the novel, we see that Hassanein is angry with his fiancée's mother because she does not allow him to get close to his beloved, but in the film, we do not see this picture. Rather, we see a rosy picture of a caring mother who seeks to bring her daughter closer to Hassanein.

The director intended to dress the film as a sequence of events, with some changes in the representation of events, especially in the first chapters, for visual dramatic reasons, and to maintain the parallel between the novel and the film in some scenes.

ادب عربی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۰۵-۲۶۷۶
http://jalit.ut.ac.ir
دانشگاه تهران

دراسة فی عملیة التداخل بین الأدب والسینما روایة «بدایة ونهایة» لنجیب محفوظ نموذجًا

الهه مختاری[1]✉، فاطمه برجکانی[2]

۱. الکاتب المسئول، طالبة دکتوراه فی اللغة العربیة وآدابها، کلیة العلوم الإنسانیة، جامعة خوارزمی، البرز، إیران. برید إلکترونی: elahe.mokhtari69@khu.ac.ir

۲. دکتوراه فی اللغة العربیة وآدابها، کلیة العلوم الإنسانیة، جامعة خوارزمی، البرز، إیران. برید إلکترونی: parchegani@khu.ac.ir

معلومات المقالة

نوع المقال:
بحث علمی

تاریخ الاستلام:
۱۴۰۲/۰۹/۰۳

تاریخ المراجعة:
۱۴۰۲/۱۰/۰۷

تاریخ القبول:
۱۴۰۲/۱۰/۱۷

یوم الاصدار:
۱۴۰۳/۰۶/۰۱

الکلمات الرئیسة:
بدایة ونهایة، الروایة، الفیلم، آلیات، نجیب محفوظ

الملخص

ما هی الروایة إلا نفحة من الشعور الإنسانی الرهیف، ولمعة من البیان الروحی المشرق، سنتلاقی عندها الأذواق السلیمة وتتعارف علیها المشاعر الکریمة. من أبرز مظاهر تطوّر الکتابة الإبداعیة فی العصر الحاضر هو تنوّع أسالیب الکتابة الروائیة، وتداخلها والأنواع الفنیة المختلفة والفنون البصریة. إنّ تجربة تحویل نصّ الفنّ الروائی إلی الفنّ المرئی أی السینما، من التجارب الرائدة فیما یتعلّق بالعلاقة الثنائیة بین الأدب والفنّ، حیث أقدم بعض السینمائیین إلی اقتباس روایات ذات قیمة عالیة فی کتابة السیناریوهات، واستخدام البنیة الروائیة فی الأفلام؛ الأمر الذی یزید من جمالیّة السینما من جهة، ومن تقدیم الروایة إلی المتلقّی المـُشاهد للفنون البصریة. وتحقیق هذه التجربة الفنیة لا یتأتی إلا وفق مقتضیات فنیة، وهو ما یُعتبر عملاً إبداعیًا رفیعًا. فی هذا البحث تناولنا روایة بدایة ونهایة لنجیب محفوظ وکیفیة تحویلها إلی فیلم سینمائی بالعنوان نفسه، للمخرج صلاح أبوسیف من خلال النظرة المقارنة إلیهما. الروایة التی تتناول أحداث متسارعة ومسایرة للحیاة الاجتماعیة فی حقبة من تاریخ مصر. کما أننا تطرّقنا إلی آلیات تحویل الروایة إلی فیلم، من خلال المنهج الوصفی التحلیلی. وقد أظهرت النتائج أنّ الروایة درامیة بامتیاز، إذ استند نجیب محفوظ بالتقنیات البصریة فی سردها، وإنّ تحویلها إلی الفیلم، تمّ وفق آلیات معیّنة من الحذف والإضافة والاختزال، وغیرها، وقصدَ المخرج إلباس الفیلم لباس تسلسل الأحداث، مع بعض التغییرات فی تمثیل الأحداث خاصة فی الفصول الأولی لأسباب درامیة بصریة، والاحتفاظ بالتوازی بین الروایة والفیلم فی بعض المشاهد.

استناد: مختاری، الهه ؛ برجکانی ، فاطمه، (۱۴۰۳) . دراسة فی عملیة التداخل بین الأدب والسینما روایة «بدایة ونهایة» لنجیب محفوظ نموذجًا: الأدب العربی، السنة ۱۶، العدد ۳، خریف، عدد متوالی۴۱-(۱۸۰-۱۵۵).
DOI: 10.22059/jalit.2024.368588.612761

CC BY

الناشر: معهد النشر بجامعة طهران

١.المقدمة

تندرج عملية تحويل الفن إلى عمل سينمائى تحت الإطار العام لتحويل عمل فنى منتج وفق قيود معينة إلى عمل فنى آخر وفق قيود مغايرة، سواء تعلق الأمر بتحويل الأسطورة إلى نص مسرحى أو ملحمى أو تحويل رواية أو قصيدة إلى فيلم درامى؛ فتحويل عمل روائى إلى فيلم سينمائى يمر وفق آليات محكمة تترجم هذا المنتج الأدبى إلى منتج درامى، وعلى وفق هذه الآليات نتطرق إلى معالجة النص الراوئى **بداية ونهاية** لنجيب محفوظ، الذى تم تحويله إلى فيلم سينمائى. بحيث سنعمل على رسم بطاقة فنية لكل من الرواية ومن ثم نجلّى الآليات المستعملة فى عملية التحويل، وفى الأخير نختم المقال بالنتائج المتوصل إليها.

١-١.نجيب محفوظ والسينما: علاقة متبادلة

كان الروائى نجيب محفوظ من الذين تفطنوا إلى طبيعة العمل السينمائى وتباينه مع العمل الأدبى، نظرا لاشتغال نجيب محفوظ مدة طويلة مع السينمائيين وكتابة للعديد من السيناريوهات جعله يميز بين العمل الفنى السينمائى وطبيعته وبين العمل الأدبى وخصائصه.

هو أمر لم يعد فى حاجة إلى مزيد من التأكيد: ونعنى بهذا دور نجيب محفوظ فى السينما المصرية هو من الأمور التى باتت من المسلمات أنّ علاقة الأديب المصرى الكبير الراحل بالفن السابع، هى أكثر قوة وتعقيداً من علاقة أى أديب فى العالم بهذا الفن. ولئن كان معروفًا على نطاق واسع أن السينما المصرية، وغير المصرية، نهلت ولا تزال من روايات صاحب «الحرافيش» و«الثلاثية» ومن قصصه القصيرة، أفلامًا متنوعة يعتبر بعضها من العلامات الأساس فى تاريخ السينما، من الأمور المعروفة أن المحفوظ قد ساهم فى تاريخ السينما المصرية فى شكل محترف أيضًا، ولاسيما من خلال كتابته عدداً كبيراً من السيناريوات التى كان بعضها مكتوبًا للسينما فى شكل مباشر ومن أفكار أصلية، بينما كان بعضها الآخر اقتباسًا من روايات وقصص لكتّاب آخرين. ونعرف طبعًا أن النقاد يجمعون على أن أيًا من السيناريوات التى كتبت عن روايات أو قصص محفوظية، لم يرق إلى مستوى كتابة هذا الأديب العربى الذى كان الوحيد من بين الأدباء العرب، الفائز بجائزة نوبل للآداب. يعود السبب إلى تركيبية النص المحفوظى المنتمى إلى أدب كبير، والذى يظل دائمًا عصيًا على الترجمة ليس فقط إلى لغات أخرى، بل إلى أنواع فنية أخرى(العريس، ٢٠١٠: ٦٢ و٦٣).

١-٢.أسئلة البحث

١- ما هى أهم الآليات المتداخلة فى تحويل رواية نجيب محفوظ إلى فيلم سينمائى؟

٢- كيف تتجلى عناصر الرواية كأدب مقروء، وأصبحت كفن مرئى فى الفيلم؟

١-٣.منهج البحث

انطلاقا من هذه التساؤلات نلج موضوع بحثنا بالتطرق إلى أهمّ المحاور. المنهج المستخدم فى هذا البحث هو المنهج الوصفى- التحليلى، ضمن إطار التقنيات السينمائية مستعينًا برواية «بداية ونهاية» والكتب النقدية التى تتحدث عن علاقة الأدب بالسينما.

البنية الفنية لرواية بداية ونهاية.
البنية الفنية لفيلم بداية ونهاية.
آليات تحويل رواية بداية ونهاية إلى فيلم.

۱-۴.خلفية البحث

قام الباحثون بكتابة بحوث كبيرة عن رواية بداية ونهاية، منها دراسة بنية الشخصيات فی رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ لـ العمری سميرة وبوعيشة فضيلة فی السنة (۲۰۱۲م)، وصل الباحثان إلى عدة نتائج منها، اعتمد الكاتب على بعض الشخصيات الثانوية التی ساعدت فی تحريک الحبكة فی الرواية لتتفاعل مع الشخصيات الرئيسية بهدف توليد عنصر التشجيع والفضول لمعرفة مصير الشخصية، كما عمد إلى شخصيات أخرى ليبين الطبقة التی تنتمی إليها الأسرة وأيضًا صوّر لنا علاقة الشخصيات بالزمان والمكان لينقل لنا الواقع فی قلب نظام الحياة الاجتماعية التی يعيشها المجتمع المصری.

دراسة أخرى حول رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ من منظور المنهج البنيوی من خلصان فكری محمد، فی سنة (۲۰۱۴ م) هذا البحث هو البحث الجامعی وفی هذا البحث استخدم الباحث المنهج الوصفی. ومن نتائج هذا البحث أن العناصر الخارجية فی هذه الرواية مغيرة لنظام الحكومة، وأيضاً هناک يوجد عدم المساومة الاجتماعية فی المجتمع وكثير من المسائل الحياتية فی الأسرة.

مقالة (سنة ۱۳۹۴ش)، «بحث فی رواية نجيب محفوظ بداية ونهاية»[۱] لنعيم عموری ورقية منصوری وينظر فيها الباحثان من منظور النسوية وقد وصلا فيها إلى نتائج منها: سعی نجيب محفوظ أن يحافظ على هوية النساء فی روايته ويكشف عن مصاعب المرأة فی المجتمع المصری.

هناک مقالة (۲۰۲۰م) فی تجربة تحويل نص روائی إلى فيلم سينمائی، وهی «آليات أفلمة الرواية فی السينما الجزائرية/ ريح الجنوب أنموذجًا» فی هذا البحث تم تناول رواية ريح الجنوب لـ «عبدالحميد هدوقة» وكيفية تحويلها وفق آليات محددة، لما توفرت عليه من أحداث متسارعة ومسايرة للحياة الاجتماعية فی حقبة من تاريخ الجزائر. ومن نتائجه يرى البعض أن الرواية الجيدة هی التی تتحول إلى فيلم بسهولة وفی المقابل الفيلم السينمائی يخدم العمل الروائی بمزيد من الرواج والانتشار، إلا أن عملية التحول من الكلمة إلى الصورة تعد من الأعمال الشاقة.

كما نرى، أنّ البحوث التی قام بها الدارسون، كانت فقط فی مجال الرواية وفی مجال قياس الرواية مع الفيلم فلا نشاهد أی تعليق وتحليل فی الدراسات. هنا نريد أن نوازن الرواية والفيلم معاً حتى نرى بنية فنية فی الرواية والفيلم وأن نعرف ما هی آليات تحويل رواية بداية ونهاية إلى الفيلم السينمائی.

۱. «كاوشی بر رمان بداية ونهاية نجيب محفوظ»

۲. الإطار النظری للبحث

فی هذا المجال نرید أن نناقش أولا موضوع الروایة، خاصة روایة بدایة ونهایة لنجیب محفوظ ودور نجیب محفوظ فی السینما المصریة، بعد ذلک نبحث حول فیلم بدایة ونهایة وکیفیة إنتاجه.

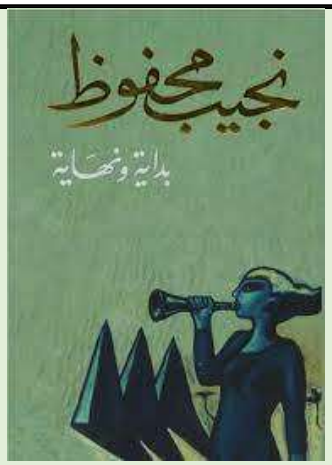
الروایة فی عصرنا الحاضر، هی النثر الفنی بمعناه العالی؛ فلغة الروایة المنثورة یجب أن تکون اللغة السائرة بین الناس؛ لغة التوصیل التی إن لم تکُ لغة الناس جمیعًا؛ فلا أقل من أن تکون لغة الطبقة المستنیرة منهم. فکأنها اللغة الأکثر شیوعا، والأعم استعمالا، بین المثقفین وأوساط المثقفین معا (مرتاض، ۱۹۹۸:۲۵).

۲-۱. البنیة الفنیة لروایة بدایة ونهایة

۲-۱-۱. بطاقة فنیة للروایة

الجدول ۱

معلومات عامة	
العنوان	بدایة ونهایة
الکاتب	**نحیب محفوظ: ولد فی القاهرة سنة ۱۹۱۱ م وهو أشهر روائی مصری علی الاطلاق وحائز علی جائزة نوبل فی الأدب عام ۱۹۸۸ م وفی عام ۱۹۴۹م کتب روایة «بدایة ونهایة» التی تناول فیها العلاقة بین الطبقات الاجتماعیة والأرستقراطیة والمتوسطة والفقیرة کما تعرض فیها لمشکلة فقدان الأدب فی الطبقة المتوسطة.** (بشیری، ۱۳۸۷ش: ۴۳-۳۷)
نوع الروایة	حقیقة تصویریة
اللغة	العربیة الفصحی
دار النشر	دار الشروق
سنة النشر	۱۹۴۹م
عدد صفحات	۱۶۵

غلاف الرواية	
	ترجم رمسيس عوض الرواية إلى الإنجليزية عام ١٩٨٥ عن طريق قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة. وترجمت إلى الإسبانية عام ١٩٩۴، وإلى الألمانية عام ٢٠٠٢. وترجمت إلى الفرنسية عام ١٩٩۶ بعنوان «يأتى الليل» (Vienne la nuit).
جائزة الرواية	**الحائز على جائزة الدولة التقديرية وجائزة نوبل العالمية للآداب لعام ١٩٨٨م**

٢-١-٢. الفكرة العامة للرواية

تتكون الرواية من ٩٢ فصلا فى ٣٨٢ صفحة من القَطع المتوسط، وتدور أحداث الرواية المأساوية– التراجيدية– خلال الحرب العالمية الثانية، تعالج القضايا الاجتماعية التى عاصرت الأزمة الاقتصادية العالمية؛ حيث كان المجتمع المصرى فيها حافلًا بقضايا الطبقات، وخاصةً الطبقتين الشعبية والمتوسطة، ومحاولات كل منهما فى الصعود إلى الطبقة الأرقى. بداية ونهاية رواية لنجيب محفوظ صدرت عام ١٩۴٩م. وهى مستوحاة من قصة حقيقية لأسرة كان يعرفها نجيب محفوظ. تعالج الرواية حياة أسرة فقيرة تتكون من الأمّ وأبنائها الأربع حيث أنها تعيش على راتب تقاعد الأب المتوفى. والرواية ذات طابع تراجيدى، فيها تتبع وتصوير تعقيد الحياة وعلاقات الأفراد، والتقاء التفاعلات الاجتماعية مع الواقع. هى أول رواية لمحفوظ تحوّلت إلى فيلم سينمائى (عام ١٩۶٠ من إخراج صلاح أبو سيف). وقد حوّلت عام ١٩٩٣ إلى فيلم مكسيكى. ملخصها تحكى هذه القصة عن حياة الاسرة بعد موت والدهم. فتتعب الأم فى تربية أبنائها فمن جهة إبنها البكر حسن عاطل عن العمل وإبنها حسنين الذى يقع فى حب فتاة ليست من طبقتهم وحسين الطيب وابنتها نفيسة التى تصبح عاهرة بعد أن خذلها حبيبها السابق. وجاء ترتيب الفصول والأحداث داخل الرواية بشكل طولى ويمكن أن نقول لها تتابع عقلانى ومنطقى.

ويقدم الكاتب شخصيات المأساة الواحدة تلو الأخرى، فبدت أمامنا الأسرة كلها بما فيها الأم، والبنت نفيسة والإخوة الثلاثة حسن وحسين وحسنين. كان شعور الجميع بالكارثة فادحًا، وكان الأب المورد الوحيد لرزقهم، فكيف يعيشون بعد اليوم؟ هذه هى الأسرة تتحكم فى مقدراتها عوامل الفقر والوراثة والطموح. وتتصدى الأم لقيادة الأسرة بصبر وعزم، فقد باتت مسؤولة عن عائلة بلا معين. وهكذا كانت البداية البائسة وتوالت الأحداث، كانت حياة الأسرة حياة كفاح وجلد ويأس وانحراف وندم وخطيئة وطموح وقناعة وإجرام وطيبة. كان خط الصراع مع الفقر هو الخط الأساسى، وكانت البدايات كلها سببًا وأساسًا للنهاية؛ فحسنين يرفض فكرة مساهمة نفيسة فى نفقات المنزل بأن تعمل كخياطة، ولكن الحاجة أخرسته، والفقر هو الذى زاد من تعاسة نفيسة؛ وحسين ضحّى بفرصة التعليم وعمل ليتم حسنين تعليمه، وحسنين تخلى عن بهية هروبًا من الفقر وتطلع إلى مجتمع أفضل، لكنه لم يستطِع الهروب من قدره؛ لذلك رفضته أسرة الباشا زوجًا لإبنتها. وتنتهى القصة إلى قِمَّتها بمطاردة الشرطة لحسن بتهمة تجارة المخدرات، وتنزل الضربة القاضية على حسنين فى النهاية عندما يكتشف –وهو الضابط المحترم– أن أخته نفيسة تمتهن البغاء سراً حتى قُبض عليها؛ فيسارع حسنين لإطلاق سراحها ويقودها إلى النيل لتنتحر غرقًا.

إن الأحداث والمادة والنماذج للنسيج الروائى فى بداية ونهاية تستهدف تجسيدا فنيا لدوار، وهموم ومعاناة الحياة المصرية والإنسانية أيضًا فى الفترة القلقة، قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها.

٢-١-٣. البعد الدلالى لأسماء الشخصيات

تعتبر الشخصيات من أهم العناصر المكونة لبنية الرواية ولا غرو فى أن الدراسات الحديثة قد نظرت للشخصية نظرة مغايرة لما كانت عليه من قبل، وتعاملت معها تعاملا خاصا. ثم إن الشخصية فى الرواية أو الحكى عامة، لا يُنظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائى المعاصر إلا على أنها بمثابة دليل (Signe) له وجهان أحدهما دال (Signifiant) والآخر مدلول (Signifie) . تكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية كمدلول، فهى مجموع ما يُقال عنها بواسطة تصريحاتها، أقوالها وسلوكها (الحمدانى، ١٩٩١م: ٥١). لهذا يهتم بها الروائى جيداً ويهتم بكل تفاصيلها حتى الأسماء التى يختارها لهذه الشخصيات لا تكون بطريقة اعتباطية أو عشوائية بل مختارة بعناية ولها دلائل قوية فى النص الروائى، فى رواية **بداية ونهاية** نجد الكاتب أعطى لكل اسم حقه، جعل له معانى ودلائل تكمل الحدث والنص الروائى.

٢-١-٤. بنية الشخصيات: التشكل والدلالة

لقد ركَّز نجيب محفوظ فى روايته بداية ونهاية التى كتبها سنة ١٩٤٢ على تقنية الوصف الواقعى المتقابل فى منظوراته الجدلية والتعبيرية والسردية. فوصف مجموعة من الشخصيات، منها؛ فريد أفندى محمد ص١١، حسين وحسنين ص ٥و٦؛ حسن ص ٩؛ وأحمد بك يسرى ص ١٢؛ الأم ص ١٢ ونفيسة ص ١٤. وكانت ريشة نجيب محفوظ الوصفية تنصب على المعطى الخارجى

(الفیسیولوجی والبواعث السیکولوجیة)، حیث یختلط الوصف بالسرد فی جدلیة فنیة رائعة. وإلی جانب هذا، لم ینسَ نجیب محفوظ وصف الوسائل؛ کالسیارة ص١٢؛ والأشیاء؛ کالکرسی ص١٢، والأمکنة؛ کالمدینة الکبیرة، والشوارع والحارات والأزقة ص١۴. إن الشخصیة فی بدایة ونهایة لدی نجیب محفوظ هی شخصیات ملحمیة صاعدة علی طول المسار الدرامی للروایة.

علی ذلک، نحاول فی الهذه المقالة الکشف عن مختلف الدلالات التی تبوح بها أسماء الشخصیات من خلال وظیفتها فی السرد، ونفسیتها التی تظهر من خلال سماتها الخلقیة أو مکانتها الاجتماعیة. وتتنوع الشخصیات فی الروایة علی الشکل التالی:

نفیسة: اسم علم مؤنث عربی، غالیة الثمن (نصر الحتّی، ٢٠٠٣م: ١٠٣). الغالیة، الثمینة، المرغوبة (ناصیف، ١٩٩٧م: ٢٨۶). لقد وفق الروائی فی اختیاره لاسم ضحیة الروایة، فنفیسة تعد الفتاة الوحیدة ذات الشخصیة الضعیفة الخافیة علی کل ما یحاربها. هی الفتاة التی لا یرغب فیها أحد، وهذا ما جعل نفیسة ضحیة.

نفیسة کانت بعیدة عن الوسامة وأدنی إلی الدمامة، وجهها بیضاوی نحیل، وأنفها قصیر غلیظ، وذقنها مدبب، وبشرتها شاحبة، وفی أعلی ظهرها احدیداب قلیل. هذه الفتاة فی الثالثة والعشرین من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب، شعرت بالوحدة بعد موت أبیها، ولا أمل لها بالزواج. نفیسة أقرب ما تکون إلی ملامح البطل التراجیدی الذی تضعه الحیاة فی مأزق، وقد زلت قدم نفیسة فماتت مرتین؛ یوم أن استسلمت لضعفها ویأسها، ویوم أن قفزت إلی أعماق النیل بلا رجعة.

وهی الشخصیة النسویة المرکزیة فی هذه الروایة وهی الضحیة الأصلیة وعلی منوالها نسج الروائی باقی الوقائع والأحداث حیث صور لنا الکاتب الحیاة التی تعیشها، کونها شخصیة ذلیلة، ضعیفة، مهانة وحقیرة تقیم عند أسرتها. وهکذا تظهر القصدیة فی اختیار اسم نفیسة بطلة الروایة، حتی یتضح أن البغاء الذی مارسته نفیسة نتیجة رغبة نفسیة ولیس نتیجة عوامل خارجیة أو ظروف اجتماعیة. ومن المعروف أن هناک فتیات کثیرات یعشن ظروفًا مادیةً قاسیةً وطاحنة ولا یلجأن إلی البغاء.

والملاحظ فی هذه الروایة شخصیة **نفیسة** فی هذا الجو المشحون بالقلق والضیق ووصف تلک الحالات التی تتراوح بین الألم والحزن وهذا ما جعلها عاهرة. فی هذه الروایة نجد هذه الشخصیة تأخذ هذا البعد الدلالی لنفیسة یعنی هی لیست غالیة، الثمینة والمرغوبة. یکنی الکاتب من خلال اسمها بمکانتها ومنزلتها فی هذا العیش. فنفیسة من النفیس الغالی، وفی الواقع لم تکن نفیسة ولاغالیة، بل کانت عکس ذلک فی کل مرة تمارس فیها البغاء.

وهی الفتاة الناجحة قبل أن توفی أبوها وتعمل کخیاطة للجیران وأسرتها. بدایة تسعی للحفاظ علی أسرتها ونفسها، لکن بعد مدة تستلم وقتلت نفسها بنفسها. ولجأت نفیسة إلی الخیال تعویضًا عن دمامتها وفقرها وحرفتها وفاجعة أبیها، فوظفته أیضًا بعد الفضیحة لاعتمال نفسها بالمشاعر المتناقضة لدرجة غدت معها لا تمیِّز بین الواقعی والخیالی. حیث یصف نجیب محفوظ حالها (عبد

الغنى، ٢٠٢٢: ٦٣). قائلًا: «وغابت الحجرة من عينيها، فخُيِّل إليها أنها تراهم وقد... وهزت رأسها لتطرد عنها أشباح هذه الأوهام المرعبة فعادت إلى الوقت الحاضر (محفوظ، ١٩٤٩: ١٣).

الأم: من أروع صور الأمهات فى تاريخ الأدب العالمى؛ فهى الواعية بأبعاد المأساة، وهى التى تتخذ القرارات المصيرية، تقرر أن تنتقل إلى شقة أصغر فى البدروم؛ لتوفير خمسين قرشًا، وهو هبوط طبقة بأكملها؛ حيث أصبح رأس من يقف بالنافذة تحت أقدام السائرين بالحارة. أصبحوا فى الدرك الأسفل من الحارة الفقيرة أصلًا. يصفها أديبنا الرائع: «الأم وحدها كانت عصب حياة الأسرة، فى سبيل الأسرة انهد حيلها، وهرمت فى عامين كما لم تهرم خلال نصف قرن؛ فنحلت وهزلت حتى استحالت جلداً وعظمًا، بيد أنها لم تستسلم للمحنة، ولم تعرف الشكوى، ولم تتخلَّ عن سجاياها الجوهرية من الصبر والجزم والقوة.» (محفوظ، ١٩٤٩م: ١٧٤). هى التى تقرر أن تعمل ابنتها بالخياطة وتقمع معارضة حسنين، هى التى تقبل خطبة إبنها حسنين على إبنة الجار الموظف فقط من باب الخوف من قطع العلاقات، وهى حريصة أشد الحرص على هذه العلاقات. هى التى تسافر إلى طنطا إلى «حسين» لتمنع زواجه من بنت الباشكاتب؛ لأن هذا الزواج سيحرم الأسرة من الجنيهين اللذين يدعم حسين بهما الأسرة: «أنت لا تدرى من أمر الناس شيئًا، لعل جيرانك أناس طيبون ولكنهم لا يحفلون إلا بمصلحتهم، وإذا حافظت على جيرتهم كرهتنا وأنت لا تدرى.» (المصدر نفسه) ولم تغادر طنطا إلا بعد أن غادر حسين مسكن الباشكاتب.

ثم هى التى تعتذر لزوجها فى مشهد غاية فى الجمال وتقول له: «يحز فى نفسى ألّا أجد فراغًا للحزن عليك يا سيدى وفقيدى، ولكن ما الحيلة، حتى الحزن نفسه محرم على أمثالنا من الفقراء.» والأم فى هذه الرواية ظلّت شخصيةً ثابتةً على الصبر والتحمل والحنكة فى إدارة شؤون البيت فى أجل الظروف؛ فهى شخصية قنوعة وراضية، فيما لم ينبعث منها أية معطيات تشير إلى نمو هذه الشخصية النمطية، وشديدة الواقعية. وحسين يرى نفسه ممثلًا لكل البشر التعساء فيقول: «أنا لست إنسانًا مستضعفًا، بل أنا أمثِّل كل البشر المستضعفين (محفوظ، ١٩٤٩: ٧٩).» ويكون حسين أسرة جديدة بزواجه من بهية، وبالتالى يسود التفاؤل أيضًا فى الرواية المأساوية (عبد الغنى، ٢٠٢٢: ٧٤-٧٥).

الأب: كان للأب فى الرواية سطوة وإرادة لا تُعارَض؛ فهو يفكر عوضًا عن أفراد أسرته، ويتدخل فى كل أمورهم، ويصمم بدلًا منهم فى جمع أمور الحياة، حتى فى الزواج، ورفض الخطوبة وانتخاب الزوج. وطاعة الأب كانت من تقاليد الأسرة وآدابها فيما يعتبر رفضها بمثابة الجمود والطغيان؛ لذلك كان التمرد على هذه السيادة يدور فى أعماق الشخصيات لتتحول إلى دوافع نحو سلوكيات مرفوضة اجتماعيًا. ويعود الأب مرة واحدة فى الرواية، بعد عام من وفاته. يقول أديبنا «لو أتيح للأب أن يعود إلى الحياة مرة أخرى؛ لأزعجته الدهشة لِما طرأ من تغيُّر على أسرته، شمل الأرواح والأجساد والصحة ونظرات العين، ولكن حتمًا كان سيعرفهم، سيعرف أن المرأة هى زوجه،

وأن الأبناء أبناؤه. أما الذی ينكره، ولا يعرفه مهما أجهد ذاكرته فهو البيت، اختفى الأثاث أو كاد، فلم يبقَ بحجرة الاستقبال إلا كنبة واحدة وبساط باهت كالح (محفوظ، ١٩۴٩م: ٣٢۴).»

حسن: الأخ الأكبر يواجه منعطفا فی حياته فيسير فی طريق منحرف لأنه فقد القدرة فی العيش النظيف مع الفقر الموغل الذی عاشوه فيتاجر فی المخدرات ويمشی فی طريق هوى الفتيات ونساء الليل. حياته عبارة عن حب الفن وممارسة البلطجة.

هو الابن الأكبر المدلل الذی ترک التعليم وأفسده تدليل الأب، والذی بالفعل لا يتردد بما تبقى من إنسانية ضئيلة فی نفسه من مساعدة أسرته بالمال الحرام؛ يساعد حسين لكی يسافر طنطا لاستلام وظيفته، ويساعد حسنين بمصاريف الكلية الحربية عندما باع ذهب العاهرة ليمنعه ذاک المال. فكان يطرده أحيانًا من البيت، فيقضی أيامًا متسكعًا، ثم يعود إلى البيت وقد اكتسب شروراً جديدة من مخالطة الأشقياء والغوص فی الإثم والإدمان وهو دون العشرين (محفوظ، ١٩۴٩م: ٢۴–٢٢).

حسين–: حسين منذ صغره شخصية متزنة هادئة مؤثرة فيضحی من أجل أخيه الأصغر ومن أجل أن يؤمن حياة هانئة لأسرته. هو أكثرهم تضحية وتحملاً للمسئولية، فقد ترک التعليم من أجل مساعدة أخيه الأصغر حسنين فی التعليم واشتغل فی وظيفة للإنفاق على أسرته وعلى تعليم أخيه. وإنه لم يتمكن من الزواج بسبب الحالة المادية.

الإبن الأوسط، أشبه الأبناء بالأم العظيمة، ويستمر فی التضحية من أجل إنقاذ الأسرة حتى النهاية لكنه حين يتوظف بالبكالوريا ويتزوج إبنة جاره الموظف البسيط، يستمر أيضًا فی طريق الأب الراحل، فی إنجاب ذرية فقيرة تنهار بعد وفاة الأب الثانی لتكتمل الدائرة المغلقة.

حسنين: هو أصغر أفراد الأسرة، طويل القامة، مستطيل الوجه مع عينين عسليتين واسعتين، وبشرة سمراء، يمتاز بدقة فی قسمات وجهه وهو مثال الشخصية الطموحة، يرفض الواقع المرّ الذی يعيشه كما تهفو نفسه دائما إلى مظاهر الثراء والسيادة، حتى فی أحلک الأوقات ففی جنازة أبيه انشغل واهتم بمظاهر الجنازة وكان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه ومكانته التی يجب أن يظهر بها أمام الناس. تبدو شخصية حسنين شخصية أنانية بكل ما تحمله الكلمة من معان وهذا نتيجة لظروف جعلت منه شخصية مريضة تهفو إلى ما فوق طاقتها بنفس ساخطة، وقام برفض المهنة التی ستزاولها أخته نفيسة قائلًا: «لن تكون أختی خياطة ولن أكون أخا لخياطة (محفوظ، ١٩۴٢م: ۵، ١١، ١٧٠).»

والاسم «حسنين» (حسن وحسين) ليس مصادفة، فهو منذ اللحظة الأولى يظهر بشخصيتين، شخصية غارقة فی الفقر المدقع، كما حسن الأخ الأكبر وشخصية أخرى خلقها بخياله لجامح، كأغنى فتیً فی مصر، كما حسين الأخ الوسيط. ففی لحظة الوفاة، كان كل ما يهمه هو مشهد الجنازة وفی المدرسة يرفض أن يأكل من الوجبة المدرسية لأنها مخصصة للفقراء.

شخصية حسنين هو نموذج التلميذ النزق والمراهق المندفع وراء نزواته والضابط المتطلع إلى تغيير طبقته الاجتماعية، راكبًا أنانيته وانتهازيته التى تقوده إلى النهاية المأساوية.

وعلى غرار شخصية حسنين، فإن كل الشخصيات يحاصرها الواقع؛ فمنها فئة تلجأ للحنين إلى الماضى كملاذ لها، ومنها من طلقت الماضى، متطلعة نحو المستقبل والأحلام الجميلة فى بحثها عن المطلق الميتافيزيقى. وكأن الكاتب مجرد شاهد، يصوغ همومه وانشغالاته فى توليف بديع بين المتخيل والمعيش.

وهكذا نخلص إلى أن محاولات هذه الشخصيات فى التعلق بالواقع، تفشل؛ فتتخذ سبيلًا لذلك التعلق البديل؛ التعلق بأذيال الخيال؛ لأنه الخلاص والسبيل والمعبر إلى مكاشفة الذات ومصارحتها وإلى طمس معالم الواقع المرير. فتصرفات الشخصيات الثلاث المحورية فى الرواية؛ حسن وحسنين ونفيسة، التى التجأت إلى الثورة والرفض والتمرد على الأشياء، وعجزها عن تحقيق التوازن الطبقى، بينما اختار حسن الصعلكة لتحقيق ذاته بطريقة عبثية وجودية. بيد أن هذه الشخصيات الثلاث كانت مصائرها ذات طابع إشكالى، انتهى بها الواقع إلى القلق النفسى والاجتماعى والانتحار. لتكمل الدلالة المعكوسة للأسماء فى الرواية، فكل الأبناء على خلاف أسمائهم؛ فنفيسة ليست نفيسة، وحسن وحسين وحسنين ليسوا شرفاء، فقد قبلوا التمتع بأموال البلطجة والراقصات.

٢-٢ بنية الفنية لفيلم بداية ونهاية (الملاحظة فى البطاقة السابقة)

المعلومات العامة	
العنوان	بداية ونهاية Morts Parmi les Vivants
بلد الإنتاج	مصر
سنة الإنتاج	١٩٦٠م
مدة الفيلم	١:٣٦:٢٩
نوع الفيلم	روائى طويل
اللغة المستخدمة	اللغة العربية + اللغة الدارجة المصرية
إخراج	صلاح أبو سيف
تأليف	صلاح عز الدين- أحمد شكرى- محمد كامل عبد السلام
مدير التصوير	كمال كريم
مسؤول الصوت	نيقيوار فانيلاى
مونتاج	اميل بحرى
مدير الإنتاج	فؤاد صلاح الدين
إنتاج	دينار فيلم
تمثيل	فريد شوقى- عمر شريف- كمال حسين- أمينة رزق- سناء جميل

غلاف إشهارى لفيلم بداية ونهاية	

٢-٢-١ ملخص الفيلم

بداية ونهاية فيلم دراما مصرى من إنتاج عام ١٩٦٠، ومن إخراج صلاح أبو سيف وبطولة فريد شوقى وعمر الشريف وأمينة رزق وسناء جميل. الفيلم مأخوذ من رواية لنجيب محفوظ بنفس الاسم وتعتبر أول روايات نجيب محفوظ التى يتم تحويلها لفيلم سينمائى. تم ترشيح الفيلم لنيل جائزة مهرجان موسكو السينمائى الدولى عام ١٩٦١، كما احتلت الممثلة سناء جميل المركز الثالث فى جائزة أفضل ممثلة بين ممثلات العالم وكانت هذه هى أول مرة تحتل فيها ممثلة عربية إحدى المراتب الأولى فى المهرجانات الدولية، كما تم تصنيف الفيلم فى المركز السابع ضمن أفضل ١٠٠ فيلم فى تاريخ السينما المصرى فى استفتاء النقاد.

يموت رب العائلة، فتعانى أسرته من شظف العيش بضالة المعاش وينيهى حسن الابن الأكبر إلى الحياة فى حى الرذيلة تاجر للمخدرات والنساء، أما حسين الأوسط فيقبل العمل بشهادته المتوسطة، حتى يتيح الفرصة لأخيه حسنين ليكمل دراسته ويلتحق بالكلية الحربية. أما الإبنة نفيسه فاقدة الجمال فيطردها سليمان البقال من حياته بعد أن زلت معه ثم تستمر فى السير فى طريق الرذيلة دون أن يعرف أحد وتساعد أخاها حسنين وأمها بالمبالغ القليلة التى تحصل عليها. ثم يتخرج حسنين ضابطا. فيتنكر لأسرته وخطيبته ووسطه الاجتماعى ويتطلع إلى الارتباط بالطبقة الثرية، عن طريق الزواج منها. يعود حسن جريحًا مطاردًا من البوليس إلى أسرته، ويستدعى حسنين فى نفس الوقت إلى قسم البوليس ليجد أخته متهمة بالدعارة. يدفع حسنين أخته للانتحار غرقا تخلصا من الفضيحة، ويتذكر حياته ويجد عالمه ينهار فيلقى بنفسه فى النيل وراءها.

٣. دراسة وتحليل

فى هذا المجال نريد أن نشرح الأحداث أو الشخصيات فى كل من الرواية والفيلم؛ ثم نبحث عن آليات تحويل فى الرواية والفيلم (بداية ونهاية). يجب أن نعترف بأن التفاصيل فى الرواية كثيرة

وغزيرة ولكنها فى الفيلم أو الاقتباس السينمائى قليلة جدا بل حذفت بعض الفصول. ومن دلائلها ضيق الفيلم زمناً حيث زمن الفيلم السينمايى ٩٠دقيقة وأحداث الرواية كثيرة جداً.

يعد الفيلم مجالًا تعبيريًا خالصًا، وهو أداة لرواية الحكايات. والفرق الكبير بين الفيلم والرواية هو أن الفيلم ليس سلسلا على الدراسة، أى أنه متحرك ولا يمكن تجميده بفعالية على الصفحة المطبوعة كما فى الرواية وهى أيسر نسبيا على الدراسة فقد كتبت لتقرأ ولا يعنى ذلک أننا نتخلى عن مبادئ التحليل الأدبى أو الدرامى للفيلم. فالفيلم والأدب يقتسمان عناصر كثيرة وينهض التحليل السينمائى الجيد على نفس مبادئ التحليل الأدبى. على سبيل المثال أن مارجريت دورا اتجه نحو السينما معتقداً إن السينما هى الفن الأكثر قابلية لاحتواء نصوصهم الروائية ومشروعاتهم الإبداعية بحرية أكبر فى تحطيم السرد وتحقيق طموحات الكتابة الجديدة (بلقاسى، د.ت:٢٣٠).

١-٣. آليات تحويل الرواية إلى الفيلم

إن الانتقال من الرواية إلى السيناريو وإلى الإخراج، أى الانتقال من الكتابة إلى التصوير يعنى جعل الشخصيات التى كانت مجرد متصورات ذهنية على الورق تتحرک على الشاشة فتحس وتنفعل وتغضب، ومن هنا تحويل المكتوب إلى مرئى يتطلب تقنيات وعملا وصناعة لا تتوفر للرواية. فالسينما بمجالها المرئى الواسع وإمكانياتها المادية المتنوعة يجعلها تمنح النص فضاء يختلف عن الفضاء الذى تمنحه إياه الكتابة، على الرغم من تداخل بعض التقنيات بين الرواية والسينما.

المعروف فى عالم النقد الأدبى هو استفادة الرواية الحديثة من تقنيات السينما، بيد أن الأدب كان أسبق إلى تزويد السينما بكثير من التقنيات، ففى بداية القرن استخدم جورج ميليس[١] المواد الأدبية كأساس للعديد من أفلامه.

يتم تحويل الرواية إلى فيلم سينمائى وفق آليات نذكر البعض على سبيل القصر:

الاختزال: الاختزال الذى يتم فى هذا التحويل هو اختزال أحداث متشعبة وكثيرة فى الرواية إلى مقطع قصير فى الفيلم ويتم هذا الاختزال عن طريق الحذف والتجاوز. من جهة أخرى قد تتمركز الصعوبة فى نقل الوصف الدقيق للشخصيات والأماكن والذى قد يمتد فى رواية ما إلى عدة صفحات، ولكن قدرة السينما على الاختصار والتكثيف يمكن أن تختزل هذه الصفحات إلى لقطة واحدة أو مشهد ويمكن أن يصف نجيب محفوظ فى الرواية إلى ما يقارب ثلاث صفحات، بالطبع هنا قدرة الممثل على احتواء الفعل والإحساس فى هذه الصفحات فقد عرفت سناء جميل دواخل الشخصية جيدا.

١- ماري جورج جان ميلييس (بالفرنسية: Marie-Georges-Jean Méliès) سينمائي فرنسي شهير ولد في ٨ ديسمبر ١٨٦١ وتوفي في ٢١ يناير ١٩٣٨. ابتكر جورج العديد من الأساليب التقنية والسردية في بدايات السينما، حيث كان شخصا مبتكرا في استخدام المؤثرات الخاصة.

أما نفيسة بنت العائلة التى وقعت فى حب البقال سلمان، تراها تأخذ البضاعة منه ويقترضها بعض من الجبنة أو غيرها بينما فى الرواية وتحديدا القسم ٣٠ تعطى نفيسة لسلمان ملّين وهذا الملّين يرجع إليها حينما تتلاعب الهوى مع سائق السيارة ويربط نجيب هذا الأمر فى القسم ٤١ فى الرواية ولكن لم نر من ذلک شيئا فى الفيلم ولا فى الرواية.

فى الرواية نرى أن الأم تقرر أن تنتقل إلى شقة أصغر فى البدروم؛ لتوفير خمسين قرشًا، لكن الفيلم يبدأ بالطابق السفلى ولا نرى هذا التنقل فى الفيلم. وأيضًا نشاهد فى المشهد الذى تنظر نفيسة إلى الخارج وتشاجر سليمان بن البقال نرى هذه الطبقة السفلى التى يصبح رأس من يقف بالنافذة تحت أقدام السائرين بالحارة.

أما كون أب الأسرة كالمنجى لم يذكر فى الفيلم ولكن فى الرواية ذكر وفقط نرى فى الفيلم صورة الأب فى الغرفة. وكذلک لم يذكر فى الفيلم كيفية وصول حسن إلى على صبرى فى المرحلتين بل اكتفى كاتب الفيلم بذكر المرحلة الأولى وترک وراءه ما جرى.

الحذف: فى الأعمال الأدبية يتم عن طريق حذف أحداث من الرواية واكتفاء بجزء منها أثناء تمثيلها فى الفيلم. نجد هذا الحذف فى عدة مقاطع من الفيلم؛ نذكر: بداية الرواية فى مشهد مدرسة، يحذف من الفيلم كيفية حال حسين وحسنين بعد الاستماع خبر فوت والدهما وهذا ما تجسد فى مقطع من الرواية جاء فيه:

«– التلميذان حسين كامل على وحسنين كامل على.

فرفع الناظر رأسه وهو يطوى الرسالة بيديه، وأطفأ عقب سيجارة فى النافضة، وجعل يردد بصره بينهما، ثم تساءل:

– فى أىّ سنة أنتما؟

فقال حسين بصوت متهدّج:

– رابعة رابع.

وقال حسنين: ثالثة ثالث.

فنظر إليهما ملياً ثم قال:

– أرجو أن تكونا رجلين كما ينبغى. لقد توفى والدكما كما أبلغنى أخوكما الأكبر والبقية فى حياتكما...

ووجما فى ذهول وانزعاج، وهتف حسنين وهو لا يدرى قائلًا:

– توفى أبى!!... مستحيل!

وغمغم حسين وكأنه يحدّث نفسه. كيف؟ لقد تركناه منذ ساعتين فى صحة جيدة وهو يتأهب للخروج إلى الوزارة... (محفوظ، ١٩٤٩م: ١٦٢–١٦١)».

القسم التاسع والعاشر من الرواية تجده فى أول الفيلم أى بعبارة أخرى قد حذف كاتب السناريو ثمانية الفصول السابقة كلها واكتفى برسم صورة مأساوية تلمح إلى ما جرى على الأسرة. لذلک

نحن لا نرى وصفيات لحظة موت الأب وقال السارد يصور أمتعة البيت –المكان– لما دخل حسين وحسنين إلى بيت المرحوم بعد وفاته بساعات قليلة ليلقينا نظرة أخيرة: «فتراجعا خطوتين، وتولَّى حسنين عناد طارئ فتوقف. وشجع به حسين فتوقف كذلك، وجال بصرهما بالحجرة فيما يشبه الذهول، وكأنهما كانا يتوقعان تغَيُّراً شاملًا لا يدريانه، ولكنهما وجداها كالعهد بها لم يتغير منها شيء؛ هذا الفراش على يمين الداخل، والصوان فى الصدر يليه المشجب، وإلى اليسار الكنبة التى ارتمت عليها الأخت، وقد أسند إلى حافتها عود انغرست ريشته بين أوتاره، وثبتت عيناهما على العود انغرست ريشته بين أوتاره، وثبتت عيناهما على العود فى دهشة ممزوجة بالحزن. طالما لعبت أنامل الراحل بهذه الأوتار، وطالما لعبت أنامل الراحل بهذه الأوتار، وطالما التفَّ حوالها الأصدقاء مطربين يستعيدون ويعيد، فما أعجب ما بين الطرب والحزن من خيط رقيق، أرق من هذا الوتر. ثم مر بصرهما الحائر بساعة الراحل على خوان غير بعيد من الفراش، لاتزال تدور باعثة دقاتها الهامسة. ولعل الراحل قرأ فيها آخر تاريخ له فى الدنيا وأوَّل عهدهما باليتم. وهذا قميصه على المشجب وقد لاحت آثار عرقه ببنيقته، فرنَوا إليها بحنان عميق، وقد بدا لهما فى تلك اللحظة أن عرق الإنسان أشد ثباتًا من حياته العظيمة (محفوظ، ١٩٤٩م: ٨)».

سفر الأم لشقة حسين ومنعه من الزواج ببنت المعلم الذى ذكر فى صفحتى ٥٣ و٥٤ من الرواية لم يذكر فى الفيلم.

فى الرواية تلتجئ الأم إلى بيع الأثاث الموجودة فى المنزل بعد وفاة رب الأسرة (على كامل)؛ لتعيل أولادها وتتكيَّف مع الأوضاع الاقتصادية المعقدة؛ لأن الأب كان العمود الفقرى بالنسبة للطبقات المتوسطة فى المجتمع المصرى أثناء الاحتلال. للأثاث فى الرواية دلالات اجتماعية وطبقية، وأبعاد أيديولوجية مفتوحة؛ لأنها تعبير عن فقر الأسرة واضمحلالها الطبقى ولكن ما نشاهد هذا المشهد الذى يشرح نزولًا من درجة اجتماعية إلى أخرى أدنى منها فى الفيلم. ولمعرفة الوضع الاجتماعى والاقتصادى للأسرة يقول التاجر: «لا أدفع مليمًا واحداً أكثر من الثلاثة الجنيهات.» قالها تاجر الأثاث وهو يلقى نظرة على فراش المرحوم، ولم تَعُد تجدى مساومة الأم. وكانت قد أجمعت على بيع الفراش ولوازمه؛ لما يثير وجوده من الأحزان، ولأنها باتت فى مسيس الحاجة إلى نقود، وكانت ترجو له ثمنًا من هذا لعله يسد بعض عَوَزها المُلِح إلى النقود، ولكنها لم تجد بُدًّا من الإذعان، فقالت للتاجر: «غلبتنا سامحك لله، ولكننى مضطرة للقَبول. ودفع الرجل إليها بالجنيهات الثلاثة وهو يشهد لله أنه المغلوب، ثم أمر تابعَين بحمل الفراش، واجتمعت الأسرة فى الصالة تلقى نظرة الوداع على فراش فقيدها المحبوب (محفوظ، ١٩٤٩م: ٤٤-٤٣).

يبدو بأن المخرج يحذف الأحداث التى ترتبط بشخصية الحسين فى الفيلم، لا نريد هنا أن نقول كل الحوادث ولكن يبدو أن يحذف المخرج أو كاتب الفيلم أكثر الحوادث التى ترتبط بشخصية الحسين وهنا نريد أن نذكر على سبيل المثال، ولا ينسى أديبنا حسه الكوميدى الراقى عندما يصف حقيبة ملابسه أنها تحتوى على «ملابس داخلية من نسختين»؛ ليثبت لدينا فكرة الموظف

التقليدى! وبالرغم من راتبه الضئيل جداً (سبعة جنيهات) وبعد خصم ١٥٠ قرشًا للسكن، ٢٠٠ قرش للأكل، ثم ٢٠٠ قرش للأم، لا بتبقى سوى ١٥٠ قرشاً والنفقات النثرية، نجده يتساءل ألا يمكن أن يقتصد شيئًا فى صندوق التوفير؟ كان يرى أن أمه بين النساء مثل ألمانيا بين الدول، كانت ترقع البنطلون، حتى إذا بلغ اليأس قلبته، فإذا أدركه اليأس مرة أخرى قصَّت أطرافه وجعلت منه سروالًا داخليًا، ثم تصنع من بعضه طاقيةً وتستعمل بقيته ممسحة، ولا يلفظه البيت إلا فتيتًا. كما نلاحظ هذه المشهد العظيم من حياة الحسين لا نراه فى الفيلم. المشهد الذى يوضح لنا تماما فكرة الحسين ومعاملته بالدنيا (محفوظ، ١٩۴٩م: ١۶٧).

وأيضًا فى الفيلم لا نرى النقود التى يدفع الحسن إلى الحسين حتى سافر إلى طنطا لاستلام وظيفته وهو موجود فى الرواية.

التجاوز: هو تجاوز أحداث روائية وتمثيلها فى الفيلم. إن قراءة متأنية لهذا العمل بعد ما يقرب من ثلثى قرن، تُدهشنا بقدرة محفوظ، ليس فقط على رسم الأحداث وملامح الشخصيات، بل أكثر من هذا، على التسلل إلى داخل كل شخصية لتصوير جزء من الأحداث ومعانيها من داخل الشخصية، إضافة إلى تلك الهندسة المدهشة فى تراتبية الأحداث وعلاقتها بالشخصيات وتطور العلاقات بين هذه الأخيرة. ومن المؤكد أن صلاح أبو سيف لم يظلم الرواية كثيراً، حين خفف من جوانب شخصياتها، ونسف جزءاً أساسيًا من بنيانها الهندسى. ذلک أن بداية ونهاية ليست من الأعمال الأدبية الثانوية التى تمكن أفلمتها بسهولة. من هنا يكون على السينمائى البارع، أن يكتفى بأخذ الشخصيات والأحداث والعلاقات، لرسم مسار يدوم ساعتى الفيلم، يكون مساراً شخصيًا خاصًا به. هو ما منعه من الإمعان فى أفلمة أدب محفوظ، مكتفيًا بروايات لا شک أنها أقل شأنًا، من ناحيتى السرد والهندسة، إضافة إلى ناحية التعمق فى رسم الشخصيات.

تبدأ الرواية بالبيت العلوى الذى كانت الأسرة تسكنه قبل وفاة والدها ولكن فى الفيلم تبدأ الرواية من الطابق السفلى الذى انتقلت إليه العائلة والذى يشاهد الفيلم يصيبه بعض الاختلاط نحو: هل كانت هذه الأسرة متمكنة وأصبحت بعد وفاة والدها فقيرة أم كانت فقيرة وازداد فقرها؟

فى الرواية نشاهد أن سن حسين وحسنين صغيرة وهما فى الثانوية ولكن فى الفيلم نرى أن الابنينِ كبيرانِ فى السن بالنسبة للقصة. ونلاحظ أن الخطاب الاجتماعى فى الرواية تشرحه وضعية وحالة أسرة آل كامل على المستوى الاقتصادى، ممثلًا فى عَوَزها الذى حرمها أبسط المطلبات (حرمان حسين وحسنين من التردد على النادى والسينما، ومن مصروف الجيب)، وعلى المستوى الاجتماعى ممثلًا فى إبراز الطبقة الاجتماعية المدحورة التى آلت إليها الأسرة وتصوير واقعها. أما فى الفيلم لا نشاهد هذا الحرمان وفقط نرى أن الولد فى الطابق الثانى يأخذ النقود من أبيها ولكن النفيسة ترى هذا الأمر بنفسها وهى تقرض من سلمان الجبنة لأجل أخيه. هذا هو صورة الفقر فى الفيلم بدل الصور المملوءة فى الرواية.

الترجمة: فهو إعادة تجسيد المختزل فى شكل مفصل وإعادة إنتاج المؤشرات الدلالية فى أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذى ينتمى إليه العمل المحول إليه (زرار، ٢٠٢٠م: ١٣). فى رواية بداية ونهاية تم ترجمة الفعل الروائى إلى فعل سينمائى عن طريق ترجمة بعض المؤشرات الدلالية فى الرواية إلى أفعال حقيقية تتجسد من خلال شخصيات تم اختيارها من طرف المخرج وقد نجح أيما نجاح فى هذا المسعى، إلا أن ترجمة لغة الرواية إلى لغة الفيلم لم تكن ترجمة حرفية بل كان استعمال اللغة العربية ممزوجا باللغة العامية فى الفيلم وعدم المحافظة على نفس النسيج اللغوى المتجلى فى الرواية، كما حدث فى نهاية الفيلم، الذى انتهى على مشهد موت نفيسة وأفكارها قبل انتحارها، فالمخرج كان ذكيًا حين جعل المشهد الأخير – وفيه الكثير من المعانى– أن الأخ التراثى ذو النمط القديم يحمل سلاحه ويريد أن يقتل أخته ولا تسمح الأخت بهذا وتنتحر.

عكس نهاية الرواية التى كانت راقية كما جسدها الروائى فى هذا المقطع:

«إن ما ورائى فى الحياة أفظع من الموت. أ أنت مستعدة؟ وبلغ الموضع نفسه من الجسر فارتفق السور وألقى ببصره إلى الماء تتدافع أمواجه فى هياج واصطخاب. وأخلى رأسه من الفكرة. إذا أردت هلمّ. لن أصرخ. فلأكن شجاعًا ولو مرّة واحدة. ليرحمنا لله... (محفوظ، ١٩٤٩م: ٣٢٤)» يبدو أن المخرج هنا لم يستطيع أن تشير الأحداث فى الفيلم، لأن كل نص أدبى حينما يتحول إلى فيلم سينمائى لايستطيع أن يتحول بشكل كامل، إذ نعرف أن الترجمة مهما كانت دقيقة من لغة إلى أخرى، تعتبر خيانة فكيف إذا كانت من فن إلى فن آخر يختلف عنه لغة ومضمونًا (العريس، ٢٠١٠م:٧).

فى القسم ٢٨ من الرواية نرى أن حسنين يغضب من أم خطيبته لأنها لا تسمح له أن يقترب من حبيبته ولكن فى الفيلم لم نر هذه الصورة بل نرى صورة وردية من أم حنون تسعى لكى تقرب بنتها إلى حسنين.

المواءمة: يقصد بها هنا التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل الشخصيات، الموائمة هنا تتم عن طريق مواءمة أحداث الفيلم لأحداث الرواية وتجسد هذا فى معظم فصول الفيلم ما عدا بعض الجزئيات (زرار، ٢٠٢٠م: ١٥). فمثلا الخناق الحاصل بين نفيسة وعروسة سلمان فى رواية رقم ٣٥ لم يذكر فى الفيلم ولكن ذكر بشكل جزئى فى الرواية. شخصية النفيسة وعروسة سلمان فى الرواية والفيلم نوع من المواءمة لأن نفيسة وعروسة سلمان كمثل التوصيفات الموجودة فى الفيلم والرواية والتوصيفات كلها موجودة فى نفس ممثلة نفيسة فى الفيلم.

وأيضا فى المشهد الأخير من الفيلم يرمى حسنين بنفسه إلى نهر النيل كما فى الرواية.

والصورة التى كانت فى غرفة بيت الأسرة و– قد كُتب على اللوحة إتق لله –بشكل غير مباشر يتضح لنا لايوجد التقوى بينهم.

وممثلة شخصية النفيسة وهى سناء جميل تمثل دورها وهى فى ملائمة كاملة بالنسبة إلى الملامح الشكلية لنفيسة حيث نفيسة كانت بعيدة عن الوسامة وأدنى إلى الدمامة، وجهها بيضاوى نحيل، وأنفها قصير غليظ، وذقنها مدبب، وبشرتها شاحبة، وفى أعلى ظهرها احديداب قليل.

وأيضًا نرى أن نجيب محفوظ يقارن فى هذه الرواية بين نوعين من الطبقات الاجتماعية؛ الطبقة الدنيا من خلال افتقارها للأشياء والأثاث اللازم والضرورى، والطبقة الأرستقراطية التى تنعم فى الثراء المادى وامتلاك التحف الأثرية والأثاث الذى يتغير من ظرف زمنى لآخر، حسب الموضات والتطورات التقنية؛ فأحمد بك يسرى علمًا فضائيًا مؤثثًا بالأشياء الثمينة التى تعبر عن التطلعات البرجوازية عند هذه الشخصية المتخمة. بينما أسرة المرحوم على كامل تفتقر إلى أدنى الحاجيات التى بها تتوازن الحياة وتعتدل القيم. هذا الذى نشاهد فى الرواية بالتوصيفات الكثيرة وفى الفيلم بسبب الإمكانيات البصرية نراها تماما الأشياء الموجودة فى المنازل ونقارنها معًا. ويصور لنا هذا المقطع على الرغم من مأساويته الفظيعة وبُعده الدرامى الاجتماعى فلسفة الأثاث تصويراً عميقًا قائمًا على الرؤية الإنسانية والمشاعر المرهفة التى قوامها الحزن واليأس والضياع الوجودى والواقعى، ويحدد لنا النص أيضًا أبعاد الأثاث الذى له بعدان متقاطعان؛ البعد الاقتصادى، يتمثل فى حاجة الأم إلى النقود لإعالة الأسرة والتكيف مع مصائب الحياة ومشاكلها ومشاغلها، وهذا يؤكد مدى الفقر المدقع الذى تعيشه الأسرة، والحاجة الماسة إلى الجنيهات لتدبر أحوالها والظهور بالمظهر اللائق أمام الآخرين، كما نلاحظ أن الأثاث لم يعطِ فيه التاجر إلا ثمنًا زهيداً مما يترتب عنه عدم قيمته وبهوت وظيفته التزيينية، ونقص دوره الديكورى والجمالى. أما البعد الثانى فهو سيكولوجى؛ حيث يذكّر الفراش أفراد الأسرة بالمرحوم، فوجود متاعه –هو بطبيعة الحال– يمثل وجود الأب فى شكل ذكريات، يذكر الأم ويؤرقها ويشعل فيها نار الحزن والألم. لذا، فبيع الفراش تأشير على النهاية والضياع الأبدى، وتأكيد النهاية الميتافيزيقية لوجود الإنسان.

والنهاية التى كانت، نفس ما تجسد فى الرواية، انطلاقا من هذا الفهم، فإن التحويل الذى يتم فى هذه المرحلة هو ليس ترجمة تأويلية للنص فى كليته.

الاختصار: الاختصار فى الكلام هو الإيجاز دون إخلال بحذف شىء منه والمختصر المفيد (زرار، ٢٠٢٠م: ١٧). وقلَّ ودلَّ والاختصار فى التحويل من الرواية إلى الفيلم، هى أن يأتى المخرج بمقطع من الرواية ويوظفه بشكل مختصر دون الإخلال بنص المختصر والحقيقة أن «فن الفيلم يشوّه الأعمال الإبداعية المشهود لها بالبراعة، عند اقتباسها عن طريق التبسيط، الحذف، الاختصار وجعلها صالحة لجمهور السينما العريض الذى لا يهمه من الإبداع سوى فيلم يستحوذ على ذهنه البسيط (الهاشمى، ٢٠١٠م: ١۴٧).» كما تم اختصار أحداث تعشق القلب بين شباب هذه الرواية التى جمعتها المخرج بأجمله فى لقطات قصيرة جدا دون الإخلال بهذه الأحداث.

فى القسم ٢٩ يذكر نجيب محفوظ مأساة العوائل المحتاجة فى عيد الأضحى والجو السائد بينما يختصر كاتب السيناريو بذكر اللحمة الطازجة التى يأتى بها حسن الأخ الأكبر.

حسنين طموح وأنانى يثور منذ البداية على الفقر، ويحزنه منظر القبر المهدم الوضيع بقدر ما يحزنه فقد أبيه، ويثور على ما تفرضه الأم من تقشف هى مضطرة إليه، وهذه الأنانية غرست فيه بحكم مكانه فى الأسرة وقوته الجسمية التى تفوق أخاه الأكبر. وقبِل تضحية أخيه حسين من أجله، وكذلك يقبل مال حسن الفنوة، ويقبل مال نفيسة من عملها بالخياطة والبغاء فيما بعد، وعندما طلب حسنين من أخيه حسن أن يترك الفتوة فيرد عليه حسن قائلًا: «حياة شريفة، حياة شريفة؟! لو أننى استمسكت بها طوال حياتى لما حلَّيت كتفك بهذه النجمة، أتحسب حياتى وحدها غير الشريفة؟! يا لك من ضابط واهم! حياتك أنت غير شريفة؛ فهذه من تلك، أنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات، ومن العدل إذا كنت ترغب فى أن أقلع عن حياتى الملوَّثة أن تهجر أنت أيضًا حياتك الملوثة؛ فالخلع هذه البدلة لنبدأ حياة شريفة معًا (محفوظ، ١٩٤٩م: ٢٩٤).

الإضافة: ويتم من خلال إضافة بعض المقاطع للفيلم من أجل اكتمال المشهد الروائى (زرار، ٢٠٢٠م: ١٩). وهذا ما فعله المخرج لما أضاف من مشهد انتحار حسنين إلى المشهد الروائى فيه انتحار نفيسة:

فى نهاية بداية ونهاية حيث يُحدث، مثلًا، تبديلًا جذريًا فى نهاية الرواية، وهو قال عن هذا: «إن محفوظ هو الذى ترك لى حرية اختيار النهاية التى أريدها. فالرواية تنتهى بحسنين، أحد الأخوة الذكور الثلاثة، وقد اعتلى السور، حيث آثر محفوظ أن يترك النهاية مفتوحة. أما أنا، فى الفيلم، فإننى تركته يلقى بنفسه فى النهر انتحاراً... وذلك انطلاقا من تفسيرى للرواية حيث إننى أرى أنه لا بد لحسنين من أن ينتحر، بسبب خوفه من مجابهة المجتمع.» هذا ما يقوله صلاح أبو سيف مفسراً، لكن الحقيقة أن أبا سيف آثر هذه النهاية الوعظية، بديلة عن نهاية محفوظ المفتوحة التى تترك القارئ أمام كل الاحتمالات، ما يشى بأن ليس هنا وعظ من أى نوع كان... (العريس، ٢٠١٠:١٦٣).

بالتأكيد لا نشاهد الأشياء المضيفة فى هذا الفيلم لأن الأحداث فى الرواية كثيرة وزمن الفيلم كان محدوداً وقليلًا. وبهذا السبب لا نرى أى إضافة أو التعليق فى الفيلم.

التركيز: يتم من خلاله التركيز على أحداث من أحداث الرواية وإعطائه أكثر من حقه (زرار، ٢٠٢٠م: ٢١). كما تمّ التركيز على أحداث تعشق الشباب وما حدث بينهم، حيث أخذ هذه المشاهد وقتا طويلا قياسا إلى المشاهد الأخرى، حيث دامت هذه المشاهد حوالى خمسة وعشرين دقيقة، أما فى الرواية فقد تجسد فى صفحات ليس بكثير. وهذا إن دلّ فإنه يدل على أن المخرج يريد أن يجلب المشاهدين بالأحداث الدرامية والعشقية، آلامهم وآمالهم، إنها تمثّل هوية المجتمع المصرى.

من الملفت بأن كل شخصية فى الفيلم لديها رواية تستطيع أن تستقيم بنفسها فمن الصعب حقا أن تجد البطل ولكن يبدو أن الكاتب اتخذ من شخصية الأخ الأصغر نقطة ارتكاز.

الفيلم يعرض الأزمات الفردية دون أن يبعد بنا عن جوهر المأساة المشتركة.

النسخة التی أخرجها (أبو سيف) جاءت فی الساعة الواحدة والنصف وبتفاصيل مهمة وحيوية وبنماذج إنسانية محبوكة جيدا ونقل للروح وأجواء الروية الأصلية وتصوير وإخراج متقن. هذا شیء قليل من فيض عن الاقتباس السينمائی من الرواية فهو ما يؤشر على أهمية السينما كجنس أدبی تعبيری مستقل عن الرواية، سواء كان بطريقة الاقتباس الحرفی أو بالتعبير من خلال الإيجاز والاستعارة، مع هذا يبقى لكل من السينما والرواية كيانه الخاص المستقل (بلقاسی، د.ت: ٢٣۴).

إن الإثنين (محفوظ وأبا سيف) تعاونا إما على اقتباس أفلام من أحداث واقعية، أو من أعمال أجنبية سواء أكانت أفلامًا أو روايات وما شابه ذلک. الفيلم الذی حقق أبوسيف مباشرة عن رواية لمحفوظ فهو بداية ونهاية عن رواية محفوظ المعروفة بالاسم نفسه، والتی كانت واحدة من أولى روايات محفوظ المعاصرة. ذلک العمل هو القمة فی مسار كل من الرجلين، والمأخوذ عن الرواية نفسها التی ستقتبسها السينما المكسيكية بعد صلاح أبو سيف، بأكثر من ثلث قرن، لتحولها بدورها فيلمًا سينمائيًا أبدلت أحداثه من القاهرة الشعبية إلى مكسيكو البائسة.

إذا كانت السينما فی معظم الأحيان تستغل شهرة الأعمال الأدبية لتحولها إلى أعمال سينمائية فإنها فی أحيان كثيرة تلفت انتباه القراء والجمهور العريض إلى أعمال عظيمة لم ينتبهوا إليها وبعض الأعمال السينمائية بنت شهرتها على شهرة العمل الروائی وفی بعض الأحيان كان العمل السينمائی يجمع بين شهرة الرواية وشهرة المخرج والممثلين مثلما هو الشأن فی رواية بداية ونهاية لنجيب محفوظ التی حولها **صلاح أبو سيف** إلى فيلم سينمائی سنة ١٩۶٠.

فی رأی الناقد السينمائی هاشم النحاس: إن الأعمال التی قدمتها السينما للكاتب الكبير نجيب محفوظ... لم تكن أمينة فی ترجمتها وتجسيدها... حيث كانت دائمًا تخرج عن روح النص بدرجات متفاوتة... على الرغم من إعجاب نجيب محفوظ بالأفلام المأخوذة عن رواياته، ويستثنی هاشم النحاس تجربتين رائدتين فی هذا المجال هما فيلما بداية ونهاية وخان الخليلی... ويرجع السبب فی ذلک إلى مخرجين اللذين قاما بإخراج الفيلمين وهمان اثنان سبق لهما التمرس بأعمال عديدة لنجيب محفوظ ومعرفة جيدة لأفكاره وهما صلاح أبو يوسف وعاطف سالم (فؤاد، ٢٠١٨:١٢۴).

۴. النتائج

تم تحويل بعض آليات الرواية إلى الفيلم وقد نجح فيها المخرج أيما نجاح لأنه استطاع أن يوفّق فی إلباس الفيلم لباس تسلسل الأحداث، مع بعض التغييرات البسيطة فی تمثيل الأحداث خاصة الفصول الأولى بالموازنة مع نهاية الفيلم.

يبدو أن المخرج الذی كان أكثر ارتباطا بنجيب محفوظ، من الناحية السينمائية، هو صلاح أبو سيف، مخرج الواقعية الكبير الذی يستطيع أن يشير فی كثير من الأحداث الموجودة فی الرواية بداية ونهاية فی فيلمه السينمائی.

بعض الروايات يتم إنتاجها سينمائيا أكثر من مرة لميزتها الدرامية، مع اعتبار أن الصورة عند المخرج هى اللبنة الأولى فى الفن السينمائى كما الكلمة عند كاتب الرواية وهذا الفيلم من هذ القسم.

تعد هذه الرواية من أهم مصادر النصوص المستخدمة فى الدراما، كما يرى البعض أن الرواية الجيدة هى التى تتحول إلى فيلم بسهولة، وفى المقابل هذا الفيلم السينمائى يخدم العمل الروائى بمزيد من الرواج والانتشار، إلا أن عملية التحول من الكلمة إلى الصورة تعد من الأعمال الشاقة.

فإن بداية ونهاية فيلم كبير، وربما أبرز الأفلام الواقعية فى تاريخ السينما المصرى. وهو فيلم عاش ولا يزال يعيش من خلال ارتباط ذاكرة ملايين المتفرجين العرب أولاً بحكايته التى تكاد تكون حكاية تتكرر فى كل المجتمعات العربية وغير العربية. إذا ما لدينا هنا فى هذا الفيلم، وهو ما يشكل قاسمه المشترك مع الرواية، حكاية ذلك الهبوط إلى الجحيم، تحت وطأة مجتمع لا يرحم، لكنه ليس مدانًا هكذا بالمطلق، وتحت وطأة عجز الفرد عن تحقيق الحد الأدنى مما يصبو إليه، بفعل عوامل ذاتية وموضوعية.

كان فيلم بداية ونهاية (١٩٦٠) لحظة نادرة فى تاريخ السينما المصرى تمامًا كما كانت الرواية لحظة نادرة فى تاريخ الأدب الروائى العربى.

المصادر

الحمدانى، حميد، (١٩٩١م)، *بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبى)*، بيروت: المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع.

عبدالغنى، خالد محمد، (٢٠٢٢)، *ثلاثية التاريخ والواقع والرمز*، الناشر: هنداوى.

العريس، إبراهيم، (٢٠١٠م)، *من الرواية إلى الشاشة (تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته)*، دمشق: المؤسسة العامة للسينما.

فؤاد، أمل، (٢٠١٨)، *الرقابة ... مأزق التعبير بين الكاتب والمخرج*، نشر: وكالة الصحافة العربية.

محفوظ، نجيب، (١٩٤٩م)، *بداية ونهاية*، قاهرة: دار الشروق.

مرتاض، عبدالملك، (١٩٩٨)، *فى نظرية الرواية بحث فى تقنيات السرد*، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب: كويت.

ناصيف، وليد، (١٩٩٧م)، *الأسماء ومعانيها*، دمشق–قاهرة: دار الكتاب العربى.

نصر الحتّى، حنا، (٢٠٠٣م)، *قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها*، بيروت: دار الكتب العلمية.

الهاشمى، طه حسن عيسى، (٢٠١٠م)، *تجنيس السيناريو: موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية*، القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

بشيرى، اكبر، (١٣٨٧ش)، «نجيب محفوظ: وفقات فى حياته وأدبه»، *مجلة دراسات الأدب المعاصر*، العدد ١، ٤٣–٣٧.

بلقاسی، کریم، (د.ت)، *المقاربة بین العمل الروائی والعمل السینمائی الائتلاف والاختلاف*، حولیات جامعة الجزائر۱، العدد ۳۱، الجزء الثانی.

زرار، عبدالقاهر، (۲۰۲۰)، «آلیات أفلمة الروایة فی السینما الجزائریة/ ریح الجنوب أنموذجًا»، جامعة یحی فارس: المدیة– الجزائر، *مجلة آفاق سینمائیة*، المجلد۷، العدد ۱، ۲۶۸–۲۵۰.

عموری، نعیم؛ منصوری مقدم، رقیة، (۱۳۹۴ش)، « استکشاف روایة نجیب محفوظ بدایة ونهایة فی ضوء النقد النسوی »، مجلة أبحاث المرأة، معهد أبحاث الدراسات الإنسانیة والثقافیة، السنة السادسة، العدد الأول، ربیع، ۱۳۱–۱۵۱.

خلصان فکری، محمد، «دراسة بنیویة جینیتیکیة فی روایة بدایة ونهایة لنجیب محفوظ البحث الجامعی»، *جامعة مولانا مالک إبراهیم الإسلامیة الحکومیة مالانج*، کلیة العلوم الإنسانیة، قسم اللغة العربیة وأدبها، تحت إشراف احمد خلیل.

Refrences

Bashiri, Akbar, (1387), "Najib Mahfouz: Controversies in Life and Literature", Journal of Contemporary Literature Studies, Issue 1, 37-43. [In Persian].

Mahfouz, Najib, (1949), The Beginning and the End, Cairo: Dar al-Sharouq.

Al-Hamdani, Hamid, (1991), Baniya al-Nas al-Sardi (I mean literary criticism), Beirut: Al-Arabic Cultural Center for Printing, Publishing and Distribution. [In Arabic].

Nasr Al-Hatti, Hanna, (2003 AD), Dictionary of Arabic and Arabized Names and Interpretation of Their Meanings, Beirut: Scientific Books House. [In Arabic].

Nassif, Walid, (1997 AD), names and their meanings, Damascus-Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi. [In Arabic].

The groom, Ibrahim, (2010 AD), from the novel to the screen (a history of literature under the influence and patronage of the Seventh Art), Damascus: The General Institution for Cinema. [In Arabic].

Al-Hashemi, Taha Hassan Issa, (2010 AD), Naturalization of the Script: The Location of the Script from the Theory of Literary Genres, Cairo: Al-Dar Al-Thaqafia for Publishing. [In Arabic].

Mortada, Abdul Malik, (1998), in the theory of the novel, research in narration techniques, a series of monthly cultural books issued by the National Council for Culture, Arts and Letters: Kuwait. [In Arabic].

Zarrar, Abdel-Qaher, (2020), "Mechanisms of Filming the Novel in Algerian Cinema / The Wind of the South as a Model", Yahya Fares University: Medea - Algeria, Cinematic Horizons Magazine, Volume 7, Issue 1, 268-250. [In Arabic].

Belkasi, Karim, (D.T), The Comparison between Fiction and Cinematic Work, Coalition and Difference, Annals of the University of Algiers 1, No. 31, Part Two. [In Arabic].

Fouad, Amal, (2018), Censorship... The Dilemma of Expression between the Writer and the Director, Published: The Arab Press Agency. [In Arabic].

Amouri, Naim; Mansouri Moghadam, Ruqayyah, "Kawshi Bar Rumman: The Beginning and the End of Naguib Mahfouz in the Basis of Feminist Criticism", Pzhoh Namah Zanan, Pzhohshgah Human Sciences and Farhangi's Study, Sal Shisham, Shamara I, Bihar 1394, 151-131. [In Persian].

Khulasan Fikri, Muhammad, "A structural-genetic study in the novel "The Beginning and the End" of Naguib Mahfouz, university research", Maulana Malik Ibrahim State Islamic University Malang, College of Human Sciences, Department of Arabic Language and Literature, under the supervision of Ahmed Khalil. [In Arabic].

Abdelghani, Khaled Mohamed, (2022), The History, Reality, and Symbol Trilogy, Publisher: Hindawi. [In Arabic].

بررسی تعامل ادبیات و سینما مطالعه موردی رمان «بداية ونهاية» نوشته نجیب محفوظ

الهه مختاری[1]✉ ، فاطمه برجکانی[2]

۱. نویسنده مسئول الهه مختاری، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، البرز، ایران، رایانامه: elahe.mokhtari69@khu.ac.ir

۲. دکتری زبان و ادبیات عرب، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، البرز، ایران، رایانامه: parchegani@khu.ac.ir

چکیده

رمان یک احساس لطیف انسانی و درخششی از بیانات روشن معنوی است که از طریق آن با ذائقه های سالم و شریف آشنا می شویم. یکی از بارزترین جلوه‌های نویسندگی خلاق در عصر حاضر، تنوع سبک‌های رمان‌نویسی و تلاقی آن‌ها با گونه‌های مختلف هنری و هنرهای تجسمی است. تجربه تبدیل متن به هنر تجسمی، یعنی سینما، یکی از تجربیات پیشگام در رابطه دوجانبه ادبیات و هنر است، چنان که برخی از فیلمسازان، رمان‌های ارزشمندی را در نگارش فیلمنامه نقل می‌کنند و از ساختار روایی در فیلم‌ها استفاده می‌کنند. این امر از یک سو زیبایی شناسی سینما را افزایش می‌دهد و همچنین ارائه رمان به در قالب تصویر، هنرهای تجسمی را افزایش می‌دهد. در این پژوهش با نگاهی تطبیقی به رمان «بداية ونهاية» اثر نجیب محفوظ و چگونگی تبدیل آن به فیلمی با همین عنوان به کارگردانی صلاح ابوسیف پرداخته‌ایم. این رمان به رویدادهایی می‌پردازد که در زندگی اجتماعی دوره‌ای از تاریخ مصر اتفاق می‌افتد. همچنین سازوکارهای تبدیل رمان به فیلم را با رویکرد توصیفی و تحلیلی مورد بحث قرار دادیم. نتایج نشان داد که رمان فوق العاده دراماتیک است چرا که نجیب محفوظ در رمان خود بر تکنیک‌های بصری تکیه کرده است و تبدیل آن به فیلم بر اساس مکانیسم‌های خاصی از جمله حذف، اضافه، کاهش و غیره انجام شده است و کارگردان قصد داشته است با تغییراتی در بازنمایی وقایع به خصوص در فصل‌های اول، حوادث را به طور متوالی نشان داده تا نسخه‌ای خوب و متوازن نسبت به رمان ارائه داده باشد.

واژگان کلیدی: بداية ونهاية، رمان، فیلم، تکنیک، نجیب محفوظ