إشكالية اقتباس ادب نجيب محفوظ للسينما

م.م. منهل جواد الهاشمي

الى المؤتمر العلمي الدولي الالكتروني الثاني

كلية الفنون الجميلة / جامعة القادسية

تاريخ الاستلام : ١٣-١٠-٢٠٢١

تاريخ القبول : ١-١١-٢٠٢١

ملخص البحث :-

يتميز ادب نجيب محفوظ بالثراء والبلاغة اللغوية الكبيرين إضافة للمحتوى الفكري عميق الرمز والدلالة. كما ويتميز بكونه يستل مواضيع قصصه ورواياته وشخصياتهما من الواقع المصري الصرف. ومن هذا المنطلق اخذت السينما المصرية تنهل من ادبه الرفيع والفلسفي في الوقت ذاته.

وهناك مناطق شائكة ما بين الادب وعلاقته بالسينما عموما، وأدب نجيب محفوظ والسينما خصوصا تتجلى مدى صعوبتها وتعقيدها بشكل ظاهر وبارز بالاخص عند محاولة اقتباس الادب للسينما سواء أكان قصة ام رواية. مما حملت الكثير من الكتب والدراسات والبحوث على دراسة طبيعة هذه المناطق والمقاربة ما بين الادب والسينما ومدى تأثير وتؤثر كل منهما بالآخر. ومن هنا فقد آل الباحث على نفسه دراسة الإشكالية القائمة من اقتباس ادب نجيب محفوظ للسينما المصرية حصرا محاولا الوصول الى النتائج والاستنتاجات من خلال التعرف على ماهية هذه الإشكالية وأسبابها ومبرراتها وكيفية تجاوزها وتخطيها.

وقد قسم البحث الى أربعة فصول شملت الفصل الأول (الاطار المنهجي) الذي تضمن مشكلة البحث واهميته وأهدافه وحدوده وتحديد المصطلحات. اما الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) فقد قسم الى مبحثين : الأول (الاقتباس الادبي في السينما المصرية) ، والثاني (اقتباس ادب نجيب محفوظ للسينما). وقد تضمن الفصل الثالث (إجراءات البحث) منهج البحث وادواته وتحليل عينة البحث. ثم خرج الباحث بالنتائج والاستنتاجات متبوعة بالتوصيات والمقترحات مكونة الفصل الرابع.

اولا : **مشكلة البحث** :

لجأت السينما المصرية في بواكيرها الاولى الى الاقتباس الادبي ، وكانت رواية (زينب) للدكتور (محمد حسين هيكل) هي اول رواية يتم اقتباسها للسينما المصرية في فلم بالعنوان نفسه من اخراج (محمد كريم) عام ١٩٣٠ وعمدت بعد ذلك لاقتباس الاعمال الرواية والقصصية للادباء المصريين مثل توفيق الحكيم و د. طه حسين ويحيى حقي ونجيب محفوظ واحسان عبد القدوس ويوسف السباعي ويوسف ادريس وغيرهم .

وكان الروائي (نجيب محفوظ) واحداً من اكثر الادباء الذين اقتبست السينما المصرية اعمالهم الادبية لما فيها من عمق وثراء وخصوصية . ولكن من المؤسف له انها لم تسع الى استجلاء المضمون الفكري والفلسفي العميق لادب (نجيب محفوظ) لاسباب عديدة سيقوم هذا البحث بدراستها .

أي ان مشكلة البحث تتحدد بالسؤال الاتي : ماالاشكالية في اقتباس ادب نجيب محفوظ للسينما ؟ .

ثانيا : **أهمية البحث** :-

تكمن اهمية البحث في انه يتصدى لموضوع غاية في الاهمية والحيوية وهو دراسة اشكالية اقتباس ادب نجيب محفوظ للسينما . ومن هذا المنطلق يكتسب هذا البحث اهميته في انه يهم الدارسين والباحثين في العلوم والفنون السينمائية ، اضافة الى محبي ومتذوقي الفن السابع عموما .

ثالثا : **اهداف البحث**

يهدف البحث الى التعرف على اشكالية الاقتباس السينمائي لادب نجيب محفوظ .

رابعا : **حدود البحث** :

يتحدد هذا البحث بدراسة اقتباس نجيب محفوظ (بداية ونهاية) كفلم من اخراج صلاح ابو سيف عام ١٩٦٠ وسيذكر الباحث الاسباب التي دعته لاختيار هذه العينة في ثنايا الفصل الثالث (اجراءات البحث) .

خامسا: **تحديد المصطلحات** :

(١) الاشكالية :-

يعرف (محمد عابد الجابري) (الاشكالية) بقوله " هي منظومة العلاقات التي ينسجها داخل فكر معين ، مشاكل عديدة مترابطة لاتتوافر امكانية حلها منفردة ولاتقبل الحل من الناحية النظرية الا في اطار عام يشملها جميعاً " [١] .

في حين تعرفها (اديث كيروزيل) بالقول " هي العناصر البانية في مجال ايديولوجي لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي على نحو يتكشف عن اطار داخلي حول كيفية توحد كل عناصرها " [١] .

---

(١) الجابري ، محمد عابد ، نحن والتراث ، بيروت ، دار التنوير للطباعه والنشر ، ١٩٨٥ ، ص ٢٧.

التعريف الاجرائي للاشكالية : –

التساؤل النابع من تتبع مشكلة ما لغرض ايجاد اجابات محددة تبحث عن الثبات .

(٢) الاقتباس :–

يقسم (لوي دي جانيتي) الاقتباس او الاعداد السينمائي الى ثلاثة انواع وهي غير المشدود الامين والحرفي [٢] .

ويقصد بالاعداد غير المشدود " هو ماتعنيه الكلمة عموماً ، مجرد فكرة وموقف وشخصية ماخوذة من مصدر ادبي ثم يتم تطويرها بصورة مستقلة " [٣]

في حين ان الاعداد الامين " كما تعنية العبارة يحاول اعادة خلق المصدر الادبي بالتعبير الفلمي محافظا على روح المصدر الاساسي قدر الامكان " [٤] .

اما الاعداد الحرفي فهو يقتصر على المسرحيات كثيرا [٥] .

اما الباحث فهو سيشتغل ضمن منطقة الاقتباس الامين للرواية . وهو يتفق في تعريفه الاجرائي للاقتباس الامين مع المؤلف (لوي دي جانيتي) الآنف الذكر .

المبحث الاول: الاقتباس الادبي في السينما المصرية :

" كانت اهم تجربة في السينما المصرية في مرحلتها الصامتة هي فلم " زينب" الذي اخرجه محمد كريم وعرض في سينما متروبول بالقاهرة في ١٢ مارس ١٩٣٠ وكانت هذه هي اول مرة يظهر فيها على الشاشة فلم مأخوذ عن عمل ادبي فقصة " زينب" كانت اول قصة مصرية تنشر كتبها مؤلفها الدكتور محمد حسين هيكل عندما كان يدرس القانون في فرنسا في سنة ١٩١٠ . ونشرها في كتاب سنة ١٩١٤ ، ولكنه لم ينشرها بأسمه وانما سجل على الغلاف انها " مناظر واخلاق ريفية ... بقلم مصري فلاح " [٦] .

وقد اعاد المخرج نفسه اخراجه ثانية في فلم ناطق في عام ١٩٥٢ من تمثيل راقيه ابراهيم ، ويحيى شاهين ، وفريد شوقي . وفي عام ١٩٤٥ عرض فلم (سلامة) المأخوذ عن رواية من تأليف علي احمد باكثير و(ظهور الاسلام) عام ١٩٥١ عن رواية الوعد الحق للدكتور طه حسين وفي نفس العام ١٩٥١ عرض فلم (ليلة الغرام) اخراج احمد بدرخان عن رواية (لقيطة – ١٩٤٥) تأليف محمد عبد الحليم عبدالله[٧].

---

(١) كيروزيل ، اديث ، عصر البنيوية ، تر ، جابر عصفور ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ، ١٩٨٠ ، ص ٢٧ .

(٢) ينظر: جانيتي ، لوي دي ، فهم السينما ، تر : جعفر علي ، دار الرشيد للنشر ، ص ٤٨٩.

(٣) المصدر السابق نفسه ، ص ٤٨٩.

(٤) المصدر السابق نفسه ، ص٤٩٠ .

(٥) المصدر السابق نفسه ، ص٤٩٢ .

(٦) توفيق ، سعد الدين ، قصة السينما في مصر ، كتاب الهلال ، العدد ٢٢١ ، اغسطس ١٩٦٩ ، ص٢٦ .

(٧) ينظر: الطيار، رضا ، الرواية العربية في السينما ، دار الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص١٤.

وقد احتل مكان الصدارة بين الكتاب الذين حولت اعمالهم الادبية للسينما كل من : احسان عبد القدوس ونجيب محفوظ ويوسف السباعي وامين يوسف غراب وتوفيق الحكيم وعبد الحميد جودة السحار ويوسف ادريس وابراهيم الورداني ومحمد عبد الحليم عبدالله ويحيى حقي وثروت اباظة [١] .

في عقد التسعينات بدأ هناك انفصال بين الأجيال الجديدة من الكتاب وبين السينما . والتفت كبار كتاب والسناريو الى نص ادبي واحد ، او اثنين على الاكثر ليكون صالحا سينمائيا عند سكينة فؤاد ، واقبال بركة ، ويحيى الطاهر عبدالله وجمال العيطاني .. وقد انعكس هذا الانكماش على الافلام التي تم انتاجها في النصف الاول من التسعينات ، بينما توقف نجيب محفوظ عن التعامل مع السينما عقب فلم (نور العيون) فأن الكاتبين اللذين تم الالتفات اليهما اكثر من مرة هما خيري شلبي ، ويوسف القعيد ، وفي المقابل ظهر كاتب السيناريو الذي يعتمد على فكرة اصلية ليس لها مصدر ادبي [٢] .

وليس في تاريخ السينما المصرية مخرج يضارع صلاح ابو سيف اهتماما بالادب ، فبالاضافة الى هذا الكم من الروايات فأنه قد جذب الى السينما كتابا روائيين بارزين كتبوا على يديه ، له ولغيره ، اهم الافلام ، مثل نجيب محفوظ ، ويوسف غراب، وكان ابو سيف وراء تحويل ابرز اعمال احسان عبد القدوس الى افلام ، ثم كان اول من قدم رواية لنجيب محفوظ الى السينما وهي (بداية ونهاية) وهو اول من قدم يوسف ادريس في فلم (لاوقت للحب) واول من قدم روايات اسماعيل ولي الدين ، ويوسف القعيد واحمد رشدي صالح ، ولطفي الخولي . وهو الوحيد الذي تحمس لنص مليء بالاحداث الكئيبة ليوسف السباعي تحت عنوان (السقامات) وباعتبار انه الكاتب الذي شغف به القارئ رومانسيا شفافا في رواياته .

([١]) ينظر: بهجت ، احمد رأفت ، اتجاهات سينمائية ، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي (٦) ، ١٩٩٤، ص١٩٥.

([٢]) ينظر: قاسم ، محمود، السينما والادب في مصر (١٩٢٧-٢٠٠٠)، مكتبة الاسرة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٩ ، ص١٦ .

المبحث الثاني : **اقتباس ادب نجيب محفوظ للسينما** :

كان نجيب محفوظ اول اديب بكتب للسينما . حيث بدأ عام ١٩٤٥ وكان اول افلامه مغامرات عنتر وعبلة. وبعده كتب سيناريو فلم (المنتقم) وان ظهر فيلم المنتقم عام ١٩٤٧ قبل فلم مغامرات عنتر وعبلة الذي تأخر ظهوره لاسباب انتاجية حتى عام ١٩٤٨ ، والفلمان من اخراج صلاح ابو سيف .

وواصل نجيب محفوظ كتابة السيناريو بعد ذلك بصفة شبه منتظمة حتى عام ١٩٦٠ تقريبا حيث بدأت تتحول قصصه الادبية الى افلام وتظهر على الشاشة بصفة شبه منتظمة ايضا وكان اولها (بداية ونهاية) ١٩٦٠ اخراج صلاح ابو سيف. ويبدو انه قد انقطع في السنوات العشر التالية لعام ١٩٦٠ عن الكتابة للسينما مباشرة باستثناء فلم واحد ولكنه واصل بعد هذا خلال السبعينات وان كان على قلة وعلى انقطاع .

" وفي الفترة من ١٩٦٠ حتى ١٩٩٠ انتجت السينما المصرية اربعين فلما من الادب المطبوع لهذا الاديب من روايات وملاحم ومجموعات قصصية ، تولى اخراجها منذ الستينات ثمانية عشر مخرجا من اشهر المخرجين، كان في صدارتهم ، صلاح ابو سيف ، حسن الامام ، حسام الدين مصطفى ، حسين كمال ، اشرف فهمي، ويوسف شاهين " [١] .

وتحتل الافلام التي كتب لها نجيب محفوظ السيناريو او القصة او اخذت عن رواياته مكانة خاصة في تاريخ السينما المصرية . حيث انها كانت غالبا من اخراج افضل المخرجين المصريين بغض النظر عن اتفاقنا او اختلافنا في تقييم هؤلاء المخرجين امثال : صلاح ابو سيف ويوسف شاهين وكمال الشيخ وعاطف سالم وحسام الدين مصطفى وكانت في الوقت نفسه تمثل دائما لدى كل مخرج افضل افلامه او على الاقل من افضلها .

" ولم يكن غريبا بعد ذلك ان نجد من بين احسن مائة فلم في تاريخ السينما المصرية التي حصرها (سعد الدين توفيق) احدى عشر فلما من الافلام التي كتب لها نجيب محفوظ السيناريو او القصة او هما معا ، وستة افلام من الافلام التي اخذت عن رواياته ، فيكون المجموع ١٧ فلما من المائة " [٢] .

بالاضافة الى ان نجيب محفوظ هو الاديب الوحيد الذي ارتبط ارتباطا مباشرا بالسينما منذ عام ١٩٥٩ حتى احالته على المعاش سنة ١٩٧١ واتيح له بذلك ان يترك اثرا قويا في هذا الحقل حيث عمل مديرا للرقابة ثم مديرا لمؤسسة دعم السينما لمجلس ادارتها ، ثم رئيسا لمؤسسة السينما، ثم مستشار وزير الثقافة لشؤون السينما.

" ونجيب محفوظ اول من كتب القصة السينمائية في مصر ، فكان بذلك رائدا في هذا المجال ، الذي لم يعترف فيه من قبله بوجود القصة السينمائية بأعتبارها عملا فنيا مستقلا " [٣].

كان فلم (بداية ونهاية) عام ١٩٦٠ هو اول الافلام المقتبسة عن روايات نجيب محفوظ ويعد هذا الفلم واحدا من افضل الاعمال المقتبسة عن روايات وقصص نجيب محفوظ واشدها قربا من روح النص الروائي ومن افضل نماذج الاعداد الادبي للسينما ، كما ان هذا الفلم يعد واحدا من افضل اعمال مخرجه (صلاح ابو سيف) الشديد القرب من نجيب محفوظ نفسه وعالمه واهتماماته وأدبه .

وعن اعتماد فلم (القاهرة الجديدة) على استخدام المونولوج قال المخرج صلاح ابو سيف.

([١]) حماد ، د. عبد التواب ، السينما في ادب نجيب محفوظ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٣ ، ص٢٢ .

([٢]) النحاس ، هاشم، نجيب محفوظ في السينما المصرية ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص٩ .

([٣]) النحاس ، هاشم ، نجيب محفوظ على الشاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥، ص١٦.

" المونولوج حيلة سينمائية طالما ان السينما صوت الى جانب الصورة . والمونولوج على الشاشة واقعي جدا ، وهو صورة مطابقة لما يحدث في حياتنا فجزء كبير من افكارنا لا يظهر في حدث خارجي ، وانما يبقى في حدود الذهن .. وقبل كل شيء يجب معرفة ان المونولوج هنا نابع من الرواية الاصلية وطريقة نجيب محفوظ في رسم شخصية محجوب عبد الدايم " [١] .

وتمثل افلام (اللص والكلاب) و(الطريق) و(السمان والخريف) و(الشحاذ) و(صمة عار) اتجاها اخر يستمد مقوماته من التطور الادبي الذي طرأ على نجيب محفوظ في كتابه الروايات التي اعدت عنها هذه الافلام . وفيها تنحسر اهمية البيئة ويتوارى الضغط الساحق للظروف الاجتماعية على الشخصيات ولم يعد الصراع نابعا عن التناقض بين الانسان وخارجه وانما اصبح الصراع – في المقام الاول – بين الانسان ونفسه. " والمتفحص جيدا في القصص والروايات العظيمة الخالدة سيجد انها – بصورة عامة – تتمحور حول خمسة مواضع بصورة رئيسية :

الاولى تتناول علاقة الانسان بالانسان والثانية علاقة الانسان بالسلطة والثالثة علاقة الانسان بالارض والرابعة علاقة الانسان بالسماء اما الخامسة فتتناول علاقة الانسان بذاته ، أي تلك الروايات والقصص العظيمة التي تغور في اعماق النفسي البشرية ودواخلها وتبرز صراعها النفسي وازماتها ، وارهاصاتها معرية كذلك افكارها وهواجسها واحاسيسها بصورة غاية في الدقة والبراعة ولنا في الكتاب الروس العظام وهم ادباء القرن التاسع عشر خير مثال ... ومن الادباء العرب يقف في مقدمتهم الكاتب العظيم نجيب محفوظ (رواية السراب انموذجا) . وهي ملحمة في التحليل النفسي " [٢] .

ويتميز نجيب محفوظ ببلاغته اللغوية الكبيرة في التعبير والسرد الوصف فللغته سحر خاص يتميز به عن سائر الادباء الاخرين . كما ان ادبه يمتاز بأحتوائه على مختلف ضروب البلاغة العربية من البيان والبديع والمعاني وبما يشتمل على الجناس والطباق والتورية وسائر الوان البديع العربي وصدق الرسول الاعظم محمد (ص) حين قال (ان من البيان لسحرا) [٣] .

وفي (ملحمة الحرافيش) وهي واحدة من اهم روايات نجيب محفوظ واكثرها اهمية فهذه الملحمة الشعبية تبحث عن فلسفة الحق والقوة والعدالة والمساواة وعندما اقتبستها السينما المصرية في عقد الثمانينات من القرن الماضي من خلال ست حكايات من حكاياتها العشرة [٤] اذا بها تحولها الى مجرد معارك بـ(النبابيت) بين الفتوات ... وجنس ... وخيانة ... وقتل ... وغدر وانتقام ... ومطاردة لتفرغها من محتواها الفلسفي والانساني العميقين .

فقد اخذت السطح الخارجي في هذه الملحمة الشعبية الكبيرة دون الغوص في معانيها العميقة من اجل ارضاء الجمهور .

---

(١) النحاس ، هاشم ، يوميات فلم ، وزارة الثقافة ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، ص١٤ .

(٢) الهاشمي ، منهل ، الليلة الثانية بعد الاربعين ، قراءة في مجموعة قصصية ، جريدة الفرات ، السنة الاولى، العدد ١٩٦ ، الاثنين ١١ تشرين الاول ٢٠٠٤ .

(٣) ينظر: صدقي ، عبد الرحمن، السينما والاعمال الادبية ، مجلة الهلال المصرية، العدد١١ ، اول نوفمبر ١٩٦٦ ، ص٥٤ .

(٤) ينظر: عبد مسلم ، طاهر ، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٠٠٥ ، ص١٧٧ .

واشكالية الاقتباس الادبي للسينما قد تناولها نقاد وباحثون ومنظرون كثيرون حيث يؤكد (بيجا) قائلا " ان الرواية انسب للتعبير عن الحالات الباطنية للعقل اما الشريط فأكثر قدرة على عرض ما يفعله الناس ويقولون واقل قدرة على عرض ما يفكرون به وسبب ذلك ان الشريط يصور ماهو خارجي ومرئي وكل ماهو مادي "[١].

كما وتقول الرواية فرجينيا وولف " ان الفلم يتوافر له عدد لايحصر من الرموز عن العواطف التي يصعب التعبير عنها ومع ذلك ينبغي للسينما ان تتجنب ما لايمكن التعبير عنه الا بالكلمات " [٢] ولعل ذلك يؤكد الرأي الذي يقول " ان الشريط السينمائي ليس الا عملا فنيا مستقلا عن العمل الادبي المأخوذ عنه لاختلاف طرائق التعبير بينهما او قناة التواصل التي يصل الينا العمل عبرها، ومن الخطأ كل الخطأ ان نقيسه بمعايير النقد السينمائي فهو شكل مختلف له خصائصه التي تختلف حتى في العرض او التوصيل " [٣] .

ولهذا فأننا يجب ان نوجه الانتباه الى ماهو خاص بالنوع الادبي دون ان نكون متعارضين مع ضرورات السينما ويؤكد على ذلك (فيزيليه) بقوله " ان الغنى العميق في رواية (الحرب والسلام) او في (ديفيد كوبرفيلد) هو امر يصعب الوصول اليه بالنسبة للسينما " [٤] .

وهذه الاشكالية المتولدة عن نقل الاعمال الادبية للسينما وبالذات الاعمال الادبية المهمة والكبيرة قد شعر بها الباحثين في موضوعة نقل روايات نجيب محفوظ للسينما فعن ذلك يقول الباحث الدكتور طاهر عبد مسلم في كتابه (عبقرية الصورة والمكان) " ولقد شهدت الرواية العربية موضوعة النقل الى السينما او الاقتباس منها الاشكاليات ذاتها، وتبرز في الطليعة روايات نجيب محفوظ التي نقلت الى السينما"[٥] .

ويبدو ان لهذه الاسباب ولطبيعة ادب نجيب محفوظ على وجه التحديد دعت الناقد السينمائي (ابراهيم العريس) ان يقول رأيه الصريح بصدد اقتباس ادب نجيب محفوظ للسينما الاتي " ان ايا من روايات محفوظ الكبرى لم ينقل الى الشاشة بل واكثر من هذا لن ينتقل ابدا الى الشاشة وانه من المستحيل لنا ان نتصور ان نقل ادب كبير من حالته الادبية الاصلية (الرواية هنا) الى حالة ابداعية اخرى (السينما) يمكنه ان يتم الا على حساب واحد من هذين الفنين فأما ان تنتصر لغة الشريط فلا تكون الرواية سوى ذريعة ، واما ينتصر شكل الرواية فيفقد الشريط لغته " [٦] .

ولعل في هذا التأكيد على الحدود الموضوعية المفروضة على كاتب السيناريو فهو مطالب باقران الفعل الادبي والجو العام للادب بما هو محسوس ومرئي وممكن التحقيق واخراج النمط الروائي من سطوة الصور الذهنية الخاصة المرتبطة بما هو نفسي وعاطفي وعقلي اكثر من ارتباطها بما هو محسوس .

وتؤكد ذلك الناقدة (ايرينا دوتشيكوف) بقولها " عندما يكتب مؤلف (السيناريو) فانه لايبقى وحيدا على الورق . في حين ان كتابة الرواية بمعزل تام عن العالم الخارجي تجعل مؤلفها يعيش عالمه الخاص الذي هو

---

(١) بيجا ، موريس ، الفلم والأدب ، تر: يوئيل عزيز ، مجلة الثقافة الاجنبية ، عدد١ ، ١٩٨٦، ص٢١ .

(٢) بيجا ، موريس، المصدر السابق نفسه ، ص١٩ .

(٣) محرم ، مصطفى ، العلاقة بين الفلم والادب ، مجلة الفنون ، القاهرة ، ص١٣ .

(٤) فيزيليه ، اتيان ، السينما والانواع الادبية ، تر: طلال سيف الدين ، العدد٣ ، ١٩٨٢ ، ص٤٥ .

(٥) عبد مسلم ، طاهر، عبقرية الصورة والمكان ، دار الشروق ، ص١٢٧ .

(٦) العريس ، ابراهيم ، تساؤلات الضد ، مجلة اليوم ، العدد ٢٦٢ ، باريس ، ١٩٨٩ ، ص٣٧ .

صانعه . فباستطاعة الأديب ان يكتب بقلمه كل مايريد ، اما في السينما فأن جملة مثل (تحليق طائر يرفرف بجناحيه فوق سهل) تصبح مشكلة تخضع لكشف ودراسة " [١] .

ان هذه الاشكالية بين النقل السينمائي للادب وبين تجسيد ماهو ذاتي وباطني وذهني قد رافقت عملية التعامل مع النتاج الروائي منذ وقت مبكر من تاريخ السينما. " ولهذا لم تلق العديد من الروايات الرائجة والناجحة النجاح الذي لقيته وهي مقروءة وذلك بعد تحويلها الى السينما ومنها رواية (طريق سوان) لبروست التي اخرجها فولكر شولندروف ، (تفاصيل جريمة متوقعة) لغابريل غارسيا ماركيز التي اخرجها فرانشسكو روزي ، ورواية (الحرب والسلام) التي اخرجها بوندرتشوك واستغرق عرضها على اجزاء ثماني ساعات وغيرها من الروايات " [٢] .

واذا ما عدنا الى اشكالية اقتباس ادب نجيب محفوظ واستطلعنا اراء نجيب محفوظ نفسه حول التحريف والتشويه الذي وقع على رواياته المقتبسة للسينما ، لوجدنا رأيه الآتي :

" كتبت للسينما سيناريوهات ، وقدمت منها روايات كثيرة ومازالت ، بكثير من (التحريفية) او بقليل ... – (مقاطعا) السينما المصرية قدمت الروايات تقديما ناجحا . الرواية تكتب لبضعة الاف من القراء المثقفين ، السينما تحولها الى عمل يقدم للملايين ، ولاتنسى ان ٧٠ بالمئة من هؤلاء الملايين من الاميين هناك تغييرات فنية تفرضها الصورة، وتغييرات تجارية وتغييرات يفرضها الواقع. لايمكن لك ان تلقي محاضرة عن الثورة الفرنسية في الجامعة وفي المدرسة الابتدائية بشكل مماثل . الثورة لم تتغير ولكن الطريقة التي تقدم فيها موضوعك يجب ان تتغير . من هذه الناحية اعتبر ان ماقدمته السينما من اعمالي ناجح و(كويس جدا) . من يقول ان السينما شوهت رواياتي هم المثقفون الذين يريدون ان يروا الكتاب الذي يعرفونه في الفلم الذي يرونه لو كان للفلم يمكن ان ينجح تجاريا معتمدا عليهم فقط كمشاهدين لقدم بطريقة اخرى ، ولكنهم لايمكن ان يملؤوا السينما اسبوعا واحدا فقط . اذن مافعلته السينما كان جيدا لانها قدمت رواياتي لاولئك الذين لايمكن لهم ان يقرؤوها . بالطريقة التي تناسبهم [٣] .

ويتضح جليا من خلال اجابة نجيب محفوظ ورغم دبلوماسية وادبه الجم المعروف عنه انه يعترف ضمنيا ان رواياته قد حرفت وشوهت من اجل نجاح الفكر تجاريا .

مؤشرات الاطار النظري :

ان المؤشرات التي خرج بها الباحث من الاطار النظري والتي سيعتمدها كأداة تحليل لعيناته الفلمية هي:

اولا: ان الرواية غير محددة بزمن في السرد في حين ان الزمن السردي للفلم يخضع لمحددات صارمة .

ثانيا: الاختلاف في لغة النص الروائي عن لغة السينما يؤثر على تكوين بناء الشخصية .

ثالثا: السينما وسيط مادي لايؤمن بالتجريد في عرض المشاعر والافكار والاحاسيس بينما الرواية تستطيع ان تعرض بشكل مجرد حتى الاحاسيس الدفينة .

الدراسات السابقة :

---

(١) دوتشيكوف ، ايرينا ، الرواية والسينما ، تر: نهلة حميد ، مجلة الاقلام ، العدد ٤ ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص١٢٤ .

(٢) عبد مسلم ، طاهر ، عبقرية الصورة والمكان ، المصدر السابق نفسه ، ص١٢٤ .

(٣) ينظر: مجلة كل العرب ، حوار مع نجيب محفوظ ، العدد ٢٨٨ ، ٢٩ شباط ١٩٨٨ ، ص٤٤ .

لقد سعى الباحث للاطلاع على الدراسات السابقة في مكتبة كليتي الفنون الجميلة والتطبيقية وشبكة الانترنيت فلم يجد هناك دراسة سبقت هذا البحث ولكن كان هناك بعض الكتب التي تناولت اقتباس ادب نجيب محفوظ للسينما بشكل عام سواء مستقلة ام ضمن كتاب يضم الادباء العرب الذين تم اقتباس رواياتهم للسينما العربية. ولكن جميع هذه الكتب لم تشر الى قضية اشكالية اقتباس ادب نجيب محفوظ للسينما التي اثارها الباحث في دراسته هذه ، ولكن في الوقت نفسه فأن الباحث لا ينكر انه استفاد منها الاستفادة الكبيرة في بحثه هذا . وهذه الكتب هي :

١. نجيب محفوظ على الشاشة تأليف هاشم النحاس .
٢. نجيب محفوظ في السينما المصرية تأليف هاشم النحاس وهو كتاب مطور عن الكتاب السابق واكثر تفصيلا منه حيث انه يتناول مرحلة نجيب محفوظ مابعد نوبل .
٣. الرواية العربية في السينما تأليف رضا الطيار وهو يتحدث عن الادباء المصريين الذين تم اقتباس ادبهم للسينما وبضمنهم نجيب محفوظ .
٤. السينما والادب في مصر (١٩٢٧-٢٠٠٠) تأليف محمود قاسم وهو ايضا يتحدث عن جميع الادباء المصريين وفي مقدمتهم نجيب محفوظ الذين تم اقتباس ادبهم في السينما المصرية في الفترة (١٩٢٧-٢٠٠٠) .

اولا: منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في هذا البحث لملاءمة هذا المنهج لطبيعة البحث والخروج بالنتائج المتوخاة .

ثانيا: اداة البحث :

لغرض تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذا البحث فأن هذا البحث يتطلب استخدام اداة يستند عليها في تحليل العينة الفلمية . وعليه سيعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات لاستخدامها كأداة لتحليل العينة وهي :

اولا: ان الرواية غير محددة بزمن في السرد في حين ان الزمن السردي للفلم يخضع لمحددات صارمة .
ثانيا: الاختلاف في لغة النص الروائي عن لغة السينما يؤثر على بناء الشخصية .
ثالثا:السينما وسيط مادي لايؤمن بالتجريد في عرض المشاعر والافكار والاحاسيس، بينما الرواية تستطيع ان تعرض بشكل مجرد حتى الاحاسيس الدفينة .

ثالثا: عينة البحث :

اختار الباحث فلم (بداية ونهاية) للمخرج صلاح ابو سيف كعينة لبحثه .

اسباب اختيار العينة :

اختار الباحث فلم (بداية ونهاية) انتاج ١٩٦٠ وفق الاسباب القصدية الاتية :

١. يرى الباحث ان هذا الفلم هو اقرب الافلام المقتبسة عن روايات وقصص نجيب محفوظ لروح النص الروائي ويدعم رأيه هذا ، رأي الناقد السينمائي (هاشم النحاس) حيث يقول عن سبب اختياره لهذا الفلم كنموذج للتحليل بقوله " اخترت لهذا النموذج فلم " بداية ونهاية " باعتباره – برأيي – اصدق الافلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ " [١] .

رابعا: تحليل عينة البحث

فلم (بداية ونهاية)

([١]) النحاس ، هاشم ، نجيب محفوظ على الشاشة ، مصدر سابق ، ص٩ .

تمثيل : فريد شوقي (حسن) ، عمر الشريف (حسنين) ، كمال حسين (حسين) ، سناء جميل (نفيسة) ، امينة رزق (الام) .

قصة : نجيب محفوظ

سيناريو وحوار: صلاح ابو سيف وصلاح عز الدين .

مونتاج : اميل بحري .

مدير التصوير : كمال كريم .

اخراج : صلاح ابو سيف .

تاريخ الانتاج : ١٩٦٠ .

ملخص الفلم (الرواية) :

يموت كامل افندي رب الاسرة الفقيرة، ويخلف وراءه زوجة وثلاثة ابناء هم : حسن الابن الاكبر، وحسين ثم حسنين اصغرهم وهما في مرحلة المدرسة الثانوية، بالاضافة الى نفيسه الابنة الشابة الخالية من الجمال.

ويحاول فريد افندي الجار الطيب للاسرة، ان يمد لهم يد العون فيطلب الى الام ان يقوم ولداها بمساعدة ابنه الصغير في دروسه مقابل اجرة معلومة، فيزداد التقارب بين الاسرتين ويخطب حسنين ابنة فريد افندي ، ثم يتخرج حسين من الثانوية ويضحي بدراسته الجامعية ليساعد اسرته من خلال وظيفة باحدى مدارس طنطا، ويلتحق حسنين بالكلية الحربية. ولكن الماضي الذي يهرب منه يدهمه بصدمتين : احداهما بلجوء حسن الى الشقة الجديدة مصابا مابين الحياة والموت مطاردا من شرطة المخدرات ، والثانية باستدعائه الى نقطة البوليس ليتسلم اخته نفيسه بعد ان ضبطت باحد البيوت السرية بمعرفة شرطة الاداب ، فيغادر معها النقطة ويحثها على الانتحار غرقا ، لتنابه صحوة ضمير ومراجعة للذات ، فيقرر الانتحار في النو وبالطريقة نفسها وبالمكان نفسه [١] .

اولا: الرواية غير محددة بزمن في السرد في حين ان الزمن السردي للفلم يخضع لمحددات صارمة .

ان رواية (بداية ونهاية) تقع في ٣٧٣ صفحة وهي من الروايات الكبيرة حجما ومعنى من روايات نجيب محفوظ . لذلك فقد كان من الصعوبة بمكان ان لم يكن من المستحيل على كاتبي السيناريو (صلاح ابو سيف) و(صلاح عز الدين) ان يلما بجميع احداث الرواية اذا ما اراد ان يقتبساها للسينما الاقتباس الامين نظرا لضخامة احداثها وطولها السردي ولهذا فاذا ما التزما باحداث الرواية تماما فأنّ " عرضها على الشاشة لايقل عن عشر ساعات ومعنى ذلك انه كان على معدها ان يركز احداثها فيما لايزيد – تقريبا – عن خمس حجمها في الاصل " [٢] .

لذلك نجد ان كاتب السيناريو قد لجأ الى حذف الكثير من الحوادث . الفصول من الرواية وفي بعض الاحيان دمج فصول الرواية ببعضها البعض في سبيل تكثيف واختزال الحوادث وبالتالي يكثف من الزمن الفلمي وهذا ما اثر سلبا بشكل كبير على الرواية ومغزاها العميق .

والفصل السادس من الرواية يصور لنا حزم الام في مواجهة المشكلة من خلال مكاشفة ابناءها بالموقف الصعب الذي يمرون به وتوجيه كل منهم بما يجب ان يفعله حتى يستطيعون العيش فهذه الفصول تناولتها مشاهد الام في الفلم لتؤكد هذا المعنى .

اما الفصل السابع الذي يصف جهود الام في الحصول على المعاش فقد لخصه الفلم من خلال عبارة على لسان الام وهي تشكي حالها لجارهم فريد افندي عند بير السلم .

كما يحذف الفلم الفصل (١٩) من الرواية عندما يصف لنا الكاتب ذهاب نفيسه الى بيت عروس لخياطة ثيابها وفي هذا الفصل يحلل نجيب محفوظ المشاعر الاليمة لنفيسة وتداعياتها وشعورها بالهوان من احترافها للخياطة في حين انه في الفلم يختصر كل ذلك بلقطة تعبر عن صدمة نفيسة عندما تقترح عليها صاحبة البيت ان تأخذ اجرا على الخياطة في حين انه في الرواية تجيء فكرة احتراف نفيسة للخياطة على لسان الام بصيغة الامر عندما جمعت ابناءها لمواجهة الموقف عقب موت الاب .

---

(١) ينظر رواية (بداية ونهاية) ، تأليف نجيب محفوظ ، مطبوعات مكتبة مصر ، ب. ت .

(٢) النحاس ، هاشم ، نجيب محفوظ على الشاشة ، مصدر سابق ، ص١٠٨ .

كما حذف الفلم الفصل ٣٢ الخاص بمعرفة نفيسة بخيانة البقال سلمان لها عن طريق صاحبة البيت وكما يحذف الفصل الذي تذهب فيه نفيسه الى العروس وتسخر من عريسها سلمان مما يؤدي الى الاشتباك بينهما وابدل ذلك بان تعلم نفيسة عن خيانة سلمان لها على لسان اخيها من دون قصد منه .

كما انه يحذف الفصل الخاص بسفر حسين الى طنطا بالقطار بعد ان تعين هناك ، ومايدور في ذهنه من افكار ومشاعر حول مأساته ومأساة اسرته حيث يرمز نجيب محفوظ الى والدتهم بالارض كما يدور في ذهن ولدها حسين المسافر في القطار " ثم مد بصره كرة اخرى الى الارض المنبسطة ، الصامتة ، الصابرة ، الخيرة، فذكر دون وعي امه كهذه الارض الخضراء صبرا وجودا والدهر يحرثها بسنانه "[١].

ولهذا نجد ان اختزال وتكثيف الكثير من فصول الرواية قد سطح الشخصيات وافرغها من بعدها النفسي والفكري والاحداث ذات الدلالة والتي سردها لنا نجيب محفوظ ببلاغة لغوية رفيعة تنم عن تفرده في هذا الاسلوب اللغوي . بسبب محدودية زمن العرض الفلم ساعتين ولامحدودية الزمن السردي الروائي .

ثانيا: الاختلاف في لغة النص الروائي عن لغة السينما يؤثر على تكوين بناء الشخصية :

يتميز ادب نجيب محفوظ على العموم بكتابة مونولوجات شخصياته وتداعياتها وايضا حوارات الثنائية أي الحوار الظاهر باللغة العربية الفصيحة وبأسلوب غاية مايكون في الروعة والبلاغة والمجاز والتلميح وهذه الحوارات سواء كانت حواراتها داخلية (مونولوجات) او حوارات خارجية (ديالوكات) من الصعب ان ننقلها كما هي على الشاشة لان ذلك سيؤدي الى اضعاف بنية الشخصية وشعور المشاهد بانفصاله عن تلقي العمل السينمائي أي (بالتغريب) كون الفلم بحواراته جميعها يتحدث باللهجة المصرية الدارجة وليس من المعقول ان تتحدث شخصيات الفلم وهي في هذا العصر الحديث وفي بيئة الحارات الشعبية خاصة وزيها الشعبي باللغة الفصحى البليغة كما جاءت في الرواية حيث انها كما قلنا آنفا ستولد (التغريب) لدى المشاهد وسيشعر بالتناقض مابين مشاهدة شخصياته النابضة بالحياة وفي حديثها الفصيح المتناهي في البلاغة .

ونلاحظ ان نجيب محفوظ يلمح في حواره بما بين السطور كعادته دوما فنلاحظ انه يستخدم علامة الاستفهام في بعض حوارات (حسنين) ليترك للقارئ الفرصة كي يتمعن في حواره ليتعرف على المغزى الكامن وراءه والدلالات التي يحملها ، فكونه يضع علامة الاستفهام في نهاية الجمل ذات المعاني المستترة والمغزى العميق فهذا ليس اعتباطا في كل الاحوال .

كما يغور نجيب محفوظ في اعماق (نفيسه) فيقول عن لسانها حوارا داخليا " ينبغي ان تكون المرآة اخر ما احزن عليه فلن تعكس لي وجها أسر به ... وحيدة ، وحيدة ، وحيدة في يأسي وألمي ثلاثة وعشرون عاما ! ما ابشع هذا لم يأت الزوج بالامس والدنيا دنيا فكيف يأتي اليوم او غدا ؟! " [٢] .

والحقيقة ان الرواية مليئة بمثل هذه الحوارات الداخلية والخارجية التي يصعب نقلها الى الشاشة كما هي بل يعمد كاتب السيناريو الى تحويلها باللهجة الدارجة فتضيع بذلك حلاوة وطلاوة اللغة عند نجيب محفوظ كما وتؤثر على بناء وتكوين الشخصيات بالتالي .

ثالثا: السينما وسيط مادي لا يؤمن بالتجريد في عرض المشاعر والافكار والاحاسيس بينما الرواية تستطيع ان تعرض بشكل مجرد حتى الاحاسيس الدفينة .

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص١٩٨ .

(٢) المصدر السابق نفسه ، ص٤٩ .

في الرواية عند تفحصنا لها بدقة سنجد ان مايجري داخل الشخصيات من مشاعر واحاسيس وافكار وتداعيات لايقل حجما عما يجري منها ظاهرا للعيان في احداث مرئية ، ولايترك نجيب محفوظ فرصة للنفاذ الى مايدور في ذهن شخصياته الا ويستغلها الى اقصى حد بالوصف الموضوعي لها ، او باستخدام التعبير الذاتي للشخصية بالمونولوج . ويتنوع هذا العالم الداخلي بين صراعات نفسية او ذكريات للايام الماضية او احلام يقظة . وينتج هذا العالم الخفي بتنوعاته المختلفة عن التناقض بين الواقع النفسي والواقع المادي .

والرواية حافلة بمثل هكذا تداعيات وهواجس وافكار ومشاعر تجريدية معبر عنها مجازيا مما يستحيل نقله وتجسيده على الشاشة .

اولا: **النتائج** :

١. بسبب محدودية الزمن في السرد الفلمي الخاضع لمحددات صارمة تختلف عما في السرد الروائي فقد عمد كاتب السيناريو الى تكثيف واختزال الكثير من الاحداث والفصول والشخصيات في الرواية مما تسبب في افراغ الشخصيات من بعدها النفسي والفكري والعقائدي اضافة الى الاحداث ذات الدلالة الاجتماعية الموحية .

٢. بسبب الاختلاف في لغة النص الروائي المسرود باللغة العربية الفصيحة والبليغة عن اللغة الحوارية سواء الداخلية ام الخارجية في السينما المسرود باللهجة المصرية الدارجة فان ذلك قد اضاع حلاوة وطلاوة اللغة البلاغية عند نجيب محفوظ كما واثر بالتالي على بناء وتكوين الشخصيات الفلمية والتلميحات التي كانت في ثنايا حوار الرواية بسبب استخدام اسلوب التورية فيها عما هو موجود في الحوارات الفلمية .

٣. تميز ادب نجيب محفوظ بالغور في داخل اعماق شخصياته الروائية وتكوين عالم باطني للشخصيات من خلال تفكيرها التجريدي وتداعياتها وصراعاتها النفسية الباطنية بالاضافة الى تحليل لمشاعرها واحاسيسها وارهاصاتها بمنتهى الدقة والروعة وهذا ما لم يستطع الفلم اظهاره لاختلاف الوسطين فيما بينهما (الكلمة – الصورة) أي (فعل داخلي – فعلي خارجي) .

ثانيا: **الاستنتاجات** :

١. ان ادب نجيب محفوظ يقوم على اعطاء لوحات او صور بانورامية متكاملة ذات ابعاد اجتماعية ونفسية واقتصادية من خلال السرد الروائي اللامحدود والذي يوظف فيه شخصياته المتعددة واحداثه الكثيرة المتشابكة للتعبير عن المحتوى الفكري للرواية. في حين انه في الفلم وبسبب محدودية زمن عرضه الفلمي قد عمل على تكثيف وحذف وايجاز الاحداث مما اثر بالتالي على المحتوى الفكري للرواية فظهر في الفلم كونه فلما ميلودراميا يميل الى المأساة في حين ان في الرواية كانت هناك مبررات موضوعية ادت الى ما آل اليها شخصيات الرواية وهذا ما لم يستطع الفلم اظهاره كونه محدود بزمن فلمي محدد .

٢. بسبب طبيعة اختلاف اللغة مابين الرواية والفلم الاولى باللغة العربية الفصحى والثاني باللهجة المصرية الدارجة فأن الحوار في الرواية كان يتميز بالبراعة والبلاغة اللغوية المتفردة لادب نجيب محفوظ سواء كان حوارا داخليا ام خارجيا في حين انه في الفلم ظهر عبر حوارات خارجية سطحية مما اثر بالتالي على بناء وتكوين الشخصيات الفلمية فظهرت شخصيات الرواية اكثر تماسكا وقوة عما هي عليه في الفلم بسبب اختلاف لغتي الحوار فيما بين الفلم والرواية (اللهجة الدارجة) – و(اللغة الفصحى) .

٣. ان العالم الباطني للشخصيات في رواية نجيب محفوظ قد ظهر بصورة دقيقة وواضحة وجلية عبر اسلوب لغوي غاية في البراعة والفصاحة معبرا عن افكار ومشاعر واحاسيس والصراعات النفسية للشخصيات الروائية معريا كذلك معاناتها وارهاصاتها وتداعياتها في حين ان الفلم اخفق في ذلك لعدم قدرته على الغور في اعماق الشخصيات لاختلاف الوسيطين (الكلمة – الصورة) .

ثالثا: **التوصيات** :

يوصي الباحث بضرورة دراسة اشكاليات العلاقة فيما بين الادب والسينما وتناوله من زاوية جديدة كون ان العلاقة فيما بينهما هي علاقة تفاعلية جدلية تؤثر احداهما في الاخرى وتتأثر بها كذلك.

رابعا: **المقترحات** :

يقترح الباحث اجراء بحث علمي اكاديمي بعنوان السردي السينمائي وانعكاسه على السرد الادبي باعتبار انهما يتبادلان التأثير والتأثر كما اسلفنا .

قائمة المصادر:

١. الكتب :

١. الجابري (محمد عابد) ، نحن والتراث ، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥م .
٢. كيروزيل (اديث) ، عصر البنيوية ، تر: جابر عصفور ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٠ .
٣. جانيتي (لوي دي) ، فهم السينما ، تر: جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ .
٤. توفيق (سعد الدين) ، قصة السينما في مصر ، كتاب الهلال ، العدد ٢٢١ ، اغسطس ١٩٦٩ .
٥. الطيار (رضا) ، الرواية العربية في السينما ، دار الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٣ .
٦. بهجت (احمد رأفت) ، اتجاهات سينمائية ، القاهرة ، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي (٦) ، ١٩٩٤ .
٧. حماد (د. عبد التواب) ، السينما في ادب نجيب محفوظ ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، اغسطس ٢٠٠٣ .
٨. قاسم (محمود) ، السينما والادب في مصر (١٩٢٧-٢٠٠٠) ، القاهرة ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ١٩٩٩ .
٩. النحاس (هاشم) ، نجيب محفوظ على الشاشة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .
١٠. النحاس (هاشم) ، نجيب محفوظ في السينما المصرية ، القاهرة ، المجلس الاعلى للثقافة ، ١٩٩٧ .
١١. النحاس (هاشم) ، يوميات فلم ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، ب. ت .
١٢. عبد مسلم (طاهر) ، الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠٥ .
١٣. عبد مسلم (طاهر)، عبقرية الصورة والمكان، عمان، دار الشروق، ٢٠٠٢.

٢. الروايات :

رواية (بداية ونهاية)، تأليف نجيب محفوظ ، مطبوعات مكتبة مصر، ب. ت.

٣. المجلات والدوريات :

١. صدقي (عبد الرحمن)، السينما والاعمال الادبية ، مجلة الهلال المصرية، العدد١١ ، السنة الرابعة والسبعون ، اول نوفمبر ١٩٦٦.
٢. بيجا (موريس) ، الفلم والادب ، تر: يوئيل عزيز، مجلة الثقافة الاجنبية ، بغداد، العدد١ ، ١٩٨٦ .
٣. محرم (مصطفى) ، العلاقة بين الفلم والادب ، مجلة الفنون ، القاهرة ، العدد٢١، ١٩٨٤ .
٤. فيزيليه (ايتيان) ، السينما والانواع الادبية ، تر: طلال سيف الدين، مجلة الثقافة الاجنبية ، بغداد، العدد٣ ، ١٩٨٢ .
٥. العريس (ابراهيم)، تساؤلات الضد، مجلة اليوم، باريس، العدد ٢٦٢، ١٩٨٩.
٦. دوتشيكوف (ايرينا) ، الرواية والسينما ، تر: مجلة حميد ، مجلة الافلام، بغداد، العدد٤ ، ١٩٨٨ .
٧. مجلة كل العرب ، حوار مع نجيب محفوظ ، العدد ٢٨٨ ، ٢٩ شباط ١٩٨٨ .

٤. الصحف :

الهاشمي (منهل)، الليلة الثانية بعد الاربعين، قراءة في مجموعة قصصية، جريدة الفرات ، بغداد ، السنة الاولى، العدد ١٩٦، الاثنين ١١ تشرين الاول، ٢٠٠٤ .