الجمهـورية الجزائـرية الديمقـراطية الشعبية
وزارة التعلـــيم العالي والبحث العلمي
جامعة د. الطـــاهر مولاي – سعيدة –
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

التخصص : أدب عربي (ل.م.د)

جدل النصي والسينمائي "اللص والكلاب"

رواية وفيلما – أنموذجاً

مذكرة لنيل شهادة ليسانس (ل.م.د)

إعداد الـــــطالبة:
حمدان فاطيمة

إشراف الدكتور:
د. بومدين جلالي

السنة الجامعية : 2019م/2020م ***1439هـ/1440هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

لاتسعفني الكلمات والعبارات كي أرتبها شكرا وعرفانا لك؛

أنت المنارة التي تضيء عتمة العقول والزهرة التي تنبث في القلب وترويها بعلمك ومعرفتك وثقافتك؛

فلولاك لما إستطعت أن أكتب حرفا واحدا، ولولاك لما كان للمعرفة وجود في عقلي؛

فاسمح لي بأن أقدم لك رسالتي بحروفها الخجولة، وكلماتها المتعلثمة ،فمهما تكلمت عنك لن يجف قلمي فطوبى لك ،فبأمثالك ترتقي الأمم ،وبك تعلو المراتب ،وبك أيضا يصبح الحلم حقيقة فكم من طالب أصبح مجتهدا بفضلك ،وأمسى بوظيفة داعبت خياله ووصل إليها بفضلك؛

فأنت يا أستاذي قاهر الجهل،أثلجت صدري بكلماتك اللبقة المتسلسلة كعقدٍ.....بتلك الكلمات أكتفي وأعترف بأني لم أحمل الشهادات العالية لكني أحب المطالعة والكتابة والإبداع وبعد لقائي بك أستاذيجعلت من حروفي عقودا لاتداس على الأرض شكرا لك يامنارة العقول ،والعقول تكبر بالإقتراب منك ،فمرحى لك وكم تبدو كلمة"شكرا"صغيرة وسطحية وبلا معنى أمام حضرة الأستاذ الدكتور :"بومدين" ورغم هذا إسمح لي أن أقول لك شكرا بحجم عطائك الذي ليس له حدود وشكرا بحجم الكون إلى أستاذي أكتب

حمدان فاطيمة:

إهداء

تبقى الكلمات عاجزة في سطورها عن
التعبير عن مكانة **الأم**؛
وتبقى الحروف صغيرة جدا عن تكوين كلمات شكرٍ اتجاهها أسأل الله تعالى أن يكسبنا
رضاك يامن الجنة تحت قدميك؛
إلى من ساندني وكان شمعة تحترق لتضيء طريقي **أبي**، و**عمي** الذي لعب دور الأب أحيانا
إن لم يكن دائما أطال الله في عمركما؛
إلى رفيقة مساري الدراسي من الطفولة "**بوعتروس يسرى** " شكرا لبقائك؛
إلى توأمي "**دلباز خديجة**" وكذا أختي "**خديجة**" والكتكوتة "**رتاج**" لطالما جعلتني مرارا
أعيد الكتابة بتصرفاتها، وبدون أن أتغافل عن "**حمبلي منار**"و" **عمور كروم**" شكرا لوقوفكما
معي فالتحفيز كان شعاركما فلكم مني أسمى عبارات الشكر والتقدير؛
وكذا "**بوراس عمار**" الفنان ومن فنه اِستمدت حروف رتبتها فكانت نتاجها شكرا لك وأيضا
"**عبد الهادي**" شكرا لكونك أجبت عن كل سؤال راودني و"**بن حساييني صلاح**" " **نعار**
محمد"و"**بغاديد ياسمين**" و"**سويدي محمد أمين**" "**قرميد زهير**""**محمدي إبراهيم الخليل**"وكل
شخص كان له أثر في حياتي؛
إلى كاتب المذكرة " **حسين آدم** "حتى لا أكون قد أجهضت دوره؛ إلى كل هؤلاء أهدي
هذا العمل المتواضع، وأسأل الله عز وجل أن يوفقنا لما فيه الخير لنا ولي وطننا؛

مقدمة

مقدمة:

مقدمة :

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وبعد لقد كان لوجود البشرية على وجه الأرض حاجة لوسائل التواصل وتبادل المعارف والأفكار ،وتعد اللغة العربية أحد وسائلها وعلى غرار الإختلاف الناجم عن لغات الناس إلا أن الغاية الواحدة وهو الإبداع الذي بدوره يصب في العديد من المجالات على رأسها الأدب الذي يسُقنا للحديث عن الرواية التي صورت لنا الكثير من الحكايات والقضايا المهمة في المجتمع وأنتجت أفلام رائدة في عالم الرواية تنافس الكتاب فيها لنيل الصدارة بأعمالهم وبظهور الفن السابع ألا وهو السينما؛ يعتبر الفيلم السينمائي وسيلة هامة من وسائل الاتصال الجماهيرية وتكمن أهميته للدور الفعال الذي يقوم به وقدرته على التأثير وتعتبر توجه الرأي العام وإعتمد منذ ظهوره على الحياة الواقعية كمصدر ونقلها كما هي وتوثيقها ومع تطوره وظهور نوع جديد من الأفلام "الأفلام الروائية " حيث لجأ السينمائيين والمخرجين للرواية كوسيط أدبي ثري للإقتباس منها، وأحيانا نقلها بشكل كلي وتحويلها لعمل السينمائي. حظي نجيب محفوظ بأفلمة العديد من رواياته على سبيل المثال اللص والكلاب التي بصدد أن ندرسها.

وقد كان إختيار الموضوع لحزمة من الأسباب منها ذاتية وأخرى موضوعية تتمحور الذاتية رغبتي في عمل مميز بدراسة جديدة تحت إشراف أكثر تميّز حتى أستفيد ولعلّني أفيد؛ أما الموضوعية تحديد نقاط التقاطع والإختلاف بين الرواية والفيلم الشينمائي وفق منظار خاص وكذا متابِعة بشغف للسينما ورغبتي في الإشتغال على سينما نتيجة المصدر والأستاذ، ومن خلال ماتقدم ذكره كانت إشكالية بحثي موسوم بـ: "الجدل النصي والسنمائي اللص والكلاب" رواية وفيلم "؟

وهذا ما جعلني أحاول طرح بعض التساؤلات :

* ما عناصر الإختلاف والتقاطع بين كل من الرواية والفيلم؟
* هل تستطيع السينما أن تحفظ ما بداخل العمل الروائي ؟
* هل تمكن "كمال الشيخ" من الإحتفاظ بتفاصيل العمل الروائي في اللص والكلاب؟

وقد دعتني هده الإشكالية إلى إعتماد منهج مقاربة للفيلم والرواية ومقارنة بينهما وفق النقد الجديد "المدرسة الأمريكية "وقد تناولت دراستي مدخل وفصلين وخاتمة كهدف المبتَغَى من البحث.

أمّا المدخل فتطرقت فيه على طبيعة الإنسان وكيفية تواصله مع المحيط وفق ظروف سطرتها حياته ومعيشته ثم إنتقلت إلى الفصل الأول الذي عنونته بـ :"الرواية والسينما" وبطبيعة الحال شمل هذا الفصل على مبحثين مستقلين يعالجان كلا من الفنين المذكورين ومبحث يجمع بينهما، ثم جمعت الرحال إلى الفصل الثاني بعدما وسمته بالرواية المصرية والسينما وهذا راجع لطبيعة الأنموذج مخصصة مبحث تناولت فيه مصر بين الرواية والسينما وأقصد هنا بدايات السينما عند الغرب عامة ومصر على وجه الخصوص، ثم سلطت الضوء في المبحث الثاني على نجيب محفوظ بداية بمولده معرجةً على أهم إنجازاته وكنهاية أعماله الأدبية وكذا السينمائية، وثم إنتقلت إلى المبحث الثالث الذي كان كعصارة للبحث فبعدما عرضت كل من الرواية والفيلم تطرقت إلى مقاربة بين الرواية والفيلم بوجه عام، يليها مباشرة مقاربة مقارنية اللص والكلاب رواية وفيلم أنموذجا وتسليط الضوء على أوجه التشابه والتقاطع وأوجه الإختلاف والتنافر، أما فيما يخص أهم المصادر كانت في صدارة رواية اللص والكلاب كنص أدبي قائم على أساسه الفنين، وكذا فيلم اللص والكلاب لمخرجه "كمال شيخ"، وطبعا دراسة سعيد علوش "الجدل الأدبي والسينمائي مقاربة مقارنة "؛ وكذا دراسة ماجيستر حول صورة المسلم في السينما الأمريكية "تحليل سيميولوجي "ناهيك عن كتاب في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض ،وحتى نتفق لايوجد عمل بدون مطبات

أوبأصح التعبير ماهي سوى دوافع تجعل من الباحث يستمذ من قريحته حبرا ومن تحديه قلما ويمضي في نسج الخيوط حتى تحاك جيدا.

حقيقة كثرة الكتابة حول الموضوع وفي غالب الأحيان كتابة إعلامية،كذا مشاهدة الفيلم في الشبكة العنكبوتية بمحركات البحث بجهود خاصة ناهيك عن شساعة الموضوع، وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل للمشرف "الدكتور بومدين جلالي الذي ساعدني بإرشاداته في هذا العمل وصبره على أخطاء وقعت فيها لا محال،كما أتقدم بأجمل عبارات التقدير والإحترام لأعضاء لجنة المناقشة لقبولها، وتصويبي نحو ماهو أفضل وختاما أرجو من الله تعالى أن أكون وفقت في وضع لمسة ولو بسيطة في هذا الميدان.

تمهید

تمهـــــــيد :

لم يستطع الإنسان منذ القدم أن يكتفي بما حوله من الطبيعة، فينظر ويشاهد وحسب، بل راح إلى أبعد من ذلك من خلال اكتشافه بأنّه لا ينسبه المخلوقات الأخرى التي من حوله، فهو يمشي على قدمين ويعمل بيدين ناهيك على أنّه ينطق بلسان و..... وهو يفكر؛ وبالتالي هو ليس مجرّد حيوان ناطق وهذا ما جعله يعي أنّه ليس جزء مكمل للطبيعة فحسب كالنبات والحيوان وكل الجماد، بل يستطيع وحده بما ميّزه الله عن الآخرين أن يتأثر بالطبيعة وبالتالي يؤثر فيها مؤدياً إلى التغيير، بداية من تقليدها.

والملاحظ أنّ الإنسان القديم قد بحث عن وسائل تنتج له التعبير بما يخلجه فكان للترجمة صدارة الأولوية عن طريق الرسم، كما ظهر في كثير من بقايا على جدران الكهوف والمغارات مقارباً بذلك إكتشاف الكتابة آنذاك، وهنا لابد من الوقوف والوقوف مطولاً عن قصد من تلك الرسوم ؟ خاصة وأنّه تنوعت طرق تواصله مع محيطه وفقاً لظروف سطرتها حياته ومعيشته، والمتفق عليه من قبل العلماء أنّ ثلاثة عصور بالإنسان القديم هي العصر الحجري القديم والعصر الحجري الوسيط والعصر الحجري الحديث وكان للعصر القديم مدّة لابأس بها إذا ما قارناها بالعصور التي تلتها، حيث بدأ من حوالي مليوني سنة، عندما بدأ الإنسان باستخدام الأدوات الحجرية وانتهى بنهاية العصر الجليدي الأخير حوالي سنة 13000 قبل الميلاد، وكان الصيد وكيفية الوصول إلى الطعام هو المعيار الذي عرفت به هذه الفترة، وقبل مائة ألف سنة كان لدى الثقافات البدائية عدّة أنواع من الأدوات وهي أدوات مصنوعة من عظام الحيوانات، وفي نهاية العصر الحجري القديم صنع الإنسان العديد من الأدوات المتخصصة، كالإبر والرماح، وقد كان الإنسان يعيش في الكهوف ويرسم على جدرانه.

وبعد سنة 13000 قبل الميلاد، تسببت أنواع المناخ الأكثر ملائمة من ذي قبل بتوفر الكثير من الطعام من خلال تكيّفه مع الغابات المعتدلة والإستوائية خلال هذه الفترة التي عرفت بالعصر الحجري الأوسط.

تمهـــــيد:

أمّا في الشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية، بدأت القرى الزراعية بالتطور في سنة 8000 قبل الميلاد تقريباً وعرفت هذه المرحلة بالعصر الحجري الحديث، حين اتّسمت بتنوّع أدوات العيش، وفي سنة 6000 قبل الميلاد تقريباً ظهرت الأواني الفخارية واستخدام النحاس لأوّل مرّة.

والملاحظ من خلال توالي الأزمنة؛ أنّ الإنسان القديم لطالما كان يبحث عن وسيلة يعبّر من خلالها عن نفسه وعن محيطه، فنجده وجد في الصورة التي رسمها وسيلة تعبير وهذا ما يحدّد لنا مفهوم الصورة، إذ لوكانت الظروف مغايرة وتعرف على وسيلة للكتابة سنجده يكتب ما جسّده في تلك الرسوم التي لا يزال أثرها باقياً، وهذا ما يمكن أن نعتبره حجة تبرّر أسبقية الصورة على الكلمة المكتوبة.

وكخلاصة للاتصال بين البشر يتكون من عمليتين ذهنية وأخرى عضلية، فهو مجموعة من الأفكار التي يريد أن ينقلها إلى الآخر بغية إعلامه بها، أو تغيير منظارهم، أو غير ذلك من أهداف يلجأ إليها المرء من خلال الإتصال بغيره.

وهنا يمكن استنتاج علاقة ما بين الرسم والكتابة التي تعود إلى العصور البدائية الأولى؛" فلم يجد الإنسان البدائي وسيلة للتعبير عن أفكاره ومشاعره وتوثيق حضارته غير الرسومات المعبّر عن لغة الكتابة والتي تطورت عبر الأزمنة، واختلفت مولوداتها من عصر لآخر، فلم تعد الكتابة مقصورة على عناصر خطاب أو نقل أفكار معينة إلى أذن السامع بل أصبحت تحتوي على عناصر جديدة لا يمكن معرفتها إلاّ عن طريق الرؤية المباشرة للعين"[1].

[1] – السمراني إبراهيم، أوهام المعاصرة : دراسة نقدية في مصنفات الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، الأردن، ص 65.

الفصل الأول

الفصل الأول: الرواية والسينمـــــــــا.....ص 08

❖ **مفهوم وتاريخ الرواية** :..... 08

1- أ.الرواية لغة واصطلاحا :..... 08

1- ب.رواية الحمار الذهبي :..... 10

1- ج.الرواية في أوربا :..... 11

1- د.الرواية عند العرب:..... 12

❖ **فن السينما** :.....12

2- أ.السينما لغة واصطلاحا :..... 15

2- ب.ماهية الصورة :.....16

2- ج.الكاميرا السينمائية :.....17

2- د.اختراع السينما:.....19

❖ **بين الرواية والسينما** :.....19

3- أ.مفهوم الأفلمة :.....21

3- ب.السرد والرواية :.....23

3- ج.السرد والسينما :.....25

3- د. الرواية والفيلم:.....27

الفصل الأول : الرواية والسينما.

المبحث الأول : مفهوم وتاريخ الرواية.

01. أ – الرواية لغةً واصطلاحاً :

هذا العالم السحري الجميل بلغتها وشخصياتها وأزمانها، وأحيازها وأحداثها وما يتخلّل كل ذلك من خصيب الخيال والبديع الجمال.

تتخّذ الرواية لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء وتتشكّل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً، ذلك لأنّنا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تتميّز عنها بخصائصها الحميمة وأشكالها الصميمة[1].

❖ **لغـــة :**

جاء في لسان العرب، بأنّها :" مشتقة من الفعل روى، قال ابن السكين :" يقال رويت القوم أرويهم، إذا استقيت لهم، ويقال من أين رؤيتكم ؟ أي من أي ترون الماء ؟ ويقال روى فلان فلاناً شعراً، وإذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه[2].

[1] – مرتاض عبد الملك : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دون طبعة، 1998م، ص 01.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ص 280.

قال الجوهري : " رويت الحديث والشعر رواية، فأنا راوي في الماء والشعر من قوم رواة ورويته الشعر ترويه أي حملته على روايته، وأرويته أيضاً، ونقول : " أنشد القصيدة يا هذا ولا تقل أرويها إلاّ أن تأمره بروايتها، أي باستظهارها"[1].

❖ **اصطلاحاً :**

تعددت التعاريف بتعدّد النقاد حول مفهوم هذا النوع الأدبي وحول ماهية هذا الفن، وقد نجد أكثر التعاريف شيوعاً، تتلخص في كونها قصة خيالية نثرية طويلة، وهي من أشهر أنواع الأدب باعتبار أنّ أي كاتب روائي يجب أن ينشيء عالمه وهذا العالم ينشيء لديه عبر كتابه، وسواء انصرف الأمر إلى وصف الظاهرة تقنية، أم لوضع إجتماعي أم لحركات داخلية، فإنّ الرواية ليست كما يزعم "قيصر "، نتاجاً (Production) على وجه الإطلاق ولكنّها إيداع (Création)[2].

وقد عرّفها " عبد الملك مرتاض "، بقوله :" الرواية تكون من بناء خيال الروائي ومن فلذات القريحة[3].

فهنا يقصد أنّها تنبع من إبداعه الشخصي مجرّدة من كل القوانين الواقع وبطبيعة الحال لا تفرز القرائح شيئاً إلى وأرجعته إلى الواقع.

وأشار الخطيب إلى أنّ مفهوم الرواية مرّ بمراحل متعدّدة قبل أن يستقرّ في اللغة العربية، ويأخذ دلالته المتعارف عليها الآن (حكاية نثرية متخيّلة طويلة)[4].

---

[1] – لحميداني حميد : بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991م، ص 49.

[2] – مرتاض عبد الملك : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص 14.

[3] – مرتاض عبد الملك : المرجع نفسه، ص 13.

[4] – أبو هيف عبد الله : النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000م، ص 153.

ويرى " مصطفى عبد الغني " عكس ما ذهب إليه البعض من كون الرواية المرأة السحرية التي تقوم بعكس الأحلام وتحويلها إلى صورة مرئية، فإنّ الرواية عندنا كنوع مهم من أنواع الأدب، تظلّ فضلاً عن الحلم الحاضر الواقع وليس الحلم المجرّد، ليمكن من تم الوصول إلى شكل من أشكال الوعي وليس الهرب إلى مرآة الخيال والأحلام، حتى ولو كانت سحرية[1].

والمقصود هنا، ليست بالضرورة تدفعنا إلى الأحلام متجاهلين العالم المادي الواقعي المعاش، وهذا لا يعني أنّنا لا نلمس فجوة تدفعنا إلى الأحلام، وهذا ما نلاحظته في بدايته قوله " فضلاً عن الحلم ".

1. ب– رواية الحمار الذهبي :

كتب هذه الرواية " لوكيوس أبوليوس " " 124م – 180م"، ويعتبر من أشهر الكتاب القرن الثاني للميلاد، ولد في " مادورة "*[2] بنوميديا (الجزائر حالياً)، وتعلّم بقرطاج وأثينا عمل بروما محامياً، ثم عاد إلى شمال إفريقيا فتزوج أرملة من "أوية"**[3] غنية رفع ضدّ ابنها وعمته قضية بتهمة السحر عام 195م، فرافع عن نفسه وعاش بعد ذلك بقرطاج، حيث كتب عدّة خطب ومقالات جمع بعضها تحت اسم المنتخبات وكذلك له مؤلفات فلسفية " أفلاطون ومذهبه" في إله سقراط، في " الكون"[4].

بطل القصة شاب يدعى " لوكيوس"، جاءت في 11 فصلاً محتوية 17 قصة تتحدث عن إنسان مولع بالسحر ويقوده ولعه إلى عدّة متاعب ومغامرات؛ كما تحتوي هذه الرواية على تداخل قصص ليست وطيدة بالنص الأصلي.

---

[1] – عبد الغني مصطفى : الإتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1978م، ص 13.

[2] – * سوق أهراس حالياً.

[3] – ** العاصمة الليبية : طرابلس.

[4] – الأمازيغي أبوليوس : الحمار الذهبي، ديوان العرب، 2007/01/03م : www.diwanalarab.com Article 8866"spip"

تدور أحداث الرواية حول الشاب " لوكيوس " من مدينة " كورنت " وبسبب فضوله لمعرفة العالم المسحور وغربته على التعرّف بالساحرة " بامفيلا" فأخذه شغفه وفضوله معاً إلى التحول إلى حمار بدلاً من الطير الذي كان يرغب فيه، فأخذ شكله محتفظاً بعقله البشري، أصبح " لوكيوس " ينتقل بهيئته من مكان إلى مكان آخر وهو يمعن النظر في غباء البشر وقسوتهم، وبعد تداخل عدّة قصص ينتهي به المطاف للتضرّع للآلهة لتعيده بهيئة البشرية، وحين يغفو تأتيه الآلهة المصرية " إيزيس " وتخبره أنّه استجابت لحلمه، وبالفعل يعود " لوكيوس " إنساناً، ويقرر أن يقضي باقي حياته في عبادة الآلهة[1].

01. ج – الرواية في أوروبا :

لم تتحقق الرواية باعتبارها جنساً أدبياً مستقلاً، وتتميّز بوجودها وشكلها الخاص إلاّ في العصر الحديث حيث ارتبط مصطلح الرواية بظهور وسيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوروبي في القرن الثامن عشر، فحلت هذه الطبقة محل الإقطاع الذي تميّز أفراده بالمحافظة والمثالية والعجائبية، وعلى العكس من ذلك؛ فقد اهتّمت الطبقة البرجوازية بالواقع والمغامرات الفردية، وصور الأدب هذه الأمور المستحدثة بشكل حديث، اصطلح الأدباء على تسميته بالرواية الفينة في حين أطلقوا اسم الرواية غير الفنية على المراحل السابقة لهذا العصر حيث تميّز الأدب بالقصصي منذ القديم بسيطرة الطبقة الحاكمة ولا تمثل القصص المعبّرة عن الخدم والصعاليك، إلاّ استثناء لا يمكن القياس عليه[2].

[1]– الأمازيغي أبوليوس : الحمار الذهبي، ديوان العرب، المصدر السابق، 2007/01/03م : "spip" Article 8866 www.diwanalarab.com

[2] – عبد المحسن : طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870م– 1938م)، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة، د–ت، ص 193.

فالسمة البارزة للرواية الفنية انكبابها على الواقع، وعليه فالرواية تبدأ في أوروبا منذ القرن الثامن عشر حاملة رسالة جديدة هي التعبير عن روح العصر، والحديث عن خصائص الإنسان، وهناك من يعتبر رواية " دونكيشوت " لـ :" سرفانتس "؛ أوّل رواية فنية في أوروبا كونها تعتمد على المغامر والفردية[1].

وإذن فالرواية وليدة الطبقة البرجوازية وهي البديل عن الملحمة ولذلك اعتبر " هيجل" الرواية ملحمة العصر الحديث[2].

01. د– الرواية عند العرب :

إجتازت الرواية العربية مراحل عديدة بدءاً بالمرحلة القائمة على الاقتباس والتقليد مروراً بمرحلة الاكتشاف والتجريب ومعرفة خصائصها، والخوض في مضامين متنوعة منها الترجمة الذاتية ورواية الغرائب والمغامرات والبطولات الوهمية، ثم مرحلة نضج الرواية العربية، واتّسامها بملامح خاصة بها دون التقليد أو الاقتباس، والرواية النضالية والثورية والتحريرية.

يؤكد الباحثون الذين أرخوا الرواية العربية على أنّها مرّت بثلاث مراحل هي :

- ❖ مرحلة المخاض.
- ❖ مرحلة التأسيس.
- ❖ مرحلة الرواية الفنية أو مرحلة التجديد والتطوير.

وقد تزامنت إنطلاقة الرواية العربية مع فترة النهوض القومي والشعر بالروح القومية ومناهضة الأوروبي، وتنوع التيارات الدينية واليسارية، ولتشكيل وعي عربي جديد، ارتبطت مختلف الأعمال الروائية ذات طابع الرومانسي أو

[1] – عبد المحسن، المرجع السابق ، ص 195.

[2] – بسطاويشي رمضان، (نظرية الرواية لوكاتش)، مجلة الأقلام، العدد 11-12، ص 177.

الواقعي الإجتماعي أو ذات التوجيه الفلسفي أو الأيديولوجي بالوعي القومي العربي وبداية تشكيل الشخصية العربية[1].

في عام 1912م، صدرت رواية " زينب" لهيكل، وهي رواية يعتبرها عدد من مؤرخي ونقاد الأدب نقلة نوعية هامّة في مسار الرواية العربية، ولتوفر العناصر الفنية، وكذا تزامنها مع حالة نهوض فكري تمثل بمجموعة من المثقفين؛ تهتم بالرواية والقصة كتابة وترجمة، وبالمناقشات الحامية في الصحافة وأواسط الجامعة، على سبيل المثال " لطفي" "السيدو علي الرزاق " و" منصور فهمي "؛ وجاء أيضاً " طه حسين" ثم " توفيق الحكيم"، وكان من جملة ما اهتم بها هؤلاء وغيرهم رواية " زينب"، وفي هذه المرحلة أصبحت الرواية بمقاييسها الغربية من حيث الشكل على الأقل، وهي السائدة، خاصة بعدما أضيف إليها مساهمات عدد من الروائيين، بمن فيهم " المازني " "والحكيم" و" طه حسين"؛ وهكذا أصبحت الرواية في هذه المرحلة جنساً أدبياً قائماً بذاته، وكان لمصر تأثير بالغ نظراً الإمكانيات الفكرية[2].

ورد تعريف آخر للرواية عند " عزيزة ميردن " حين تقول :" هي أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها، عدا أنّها تشغل حيّزاً أكبر، وزمن أطول وتتعدّد مضامينها، كما هي في القصة، فيكون منها الروايات العاطفية، والفلسفية والنسقية والإجتماعية والتاريخية[3].

[1] – حسان علي سعيد : نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ط1، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2014م، ص 79.

[2] – مرادي محمد وآخرون : لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، دراسات الأدب المعاصر، عدد 6، ص 107.

[3] – ميردن عزيزة : القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971م، ص 20.

ونجد من عرّف الرواية بأنّها :" مجموعة حوادث مختلفة التأثير تمثلها عدّة شخصيات على مسرح الحياة الواسع، شاغلة وقتاً طويل من الزمن، وتعتبرها بعض الباحثين الصورة الأدبية النثرية التي تطورت عن الملحمة القديمة[1].

وهناك من عرّفها، بأنها :" هي رواية كلية وشاملة وموضوعية أو ذاتية تستعير معمرها من بنية المجتمع، وتفسح مكان للتعايش فيه لأنواع الأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدّاً[2].

ومن خلال التعاريف السابقة، يتبيّن لنا بأنّ الرواية فن نثري يتناول مجموعة من الأحداث التي تنمو وسرعان ما تتطور.

[1] – أبو سعد أحمد : فن القصة، الجزء الأول، منشورات دار الشروق الجديدة، 1995م، ص 25.

[2] – عبد الله العربي : الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة : محمد عثمان، دار الحقيقة، بيروت، 1970م، ص 21.

المبحث الثاني : فن السينـــما.

02. أ– السينما : لغة واصطلاحاً :

كلمة سينما cinema أصلها من اليونانية kiema والمقطع ma زائد؛ والأصل kine؛ بمعنى الحركة والحدوث والوجود والإرتباط الحركة بالحدوث والوجود[1].

أصبح للسينما لغة لها أسلوبها الخاص ومفرداتها وبلاغتها حيث اللقطة هي الوحدة الأولية، ومن تراكيب هذه اللقطات تتكون المشاهد وجمال اللقطة وإنسيابها أو تصادمها مع اللقطة التالية ينتج معنى ما.

إنّ كلمة cinema هي اختصار cinematographe؛ التي نقلتها الإنجليزية عن صياغة المفردة cinematographe " السينما توغراف"، الخاصة حصراً بآلة عرض الصور المتحركة التي اخترعها الأخوان " لومبير "، وهي مشتقة أصلا من اللغة اليونانية "kinemat – kinema " حركة زائد graph " صورة ".

ولدت اللغة السينمائية عندما أدرك صانعوا الأفلام الفرق بين مجرد الوصل غير المحكم وبين مجموعتين من الصور في حالتين مختلفتين من الحركة، وبين فكرة أنّ هاتين المجموعتين من الصور يمكن أن ترتبط إحداهما بالأخرى.

لقد اكتشفوا أنّهم عندما يجمعون بين أمرين مختلفين، فإنّهما ينتقلان إلى معنى جديد، ويقدمان طريقة جديدة في توصيل فكرة أو حقيقة (1+1=3)؛ ويبدأ المهتمون بنظريات في إجراء تجاربهم ولم تكن هناك أية لافتات في الطريق ترشدهم إلى اللغة التي يحتاجون إليها، كانت أغلب المفاهيم التي تم تطويرها تخاطب العقل وكانت تجريدية لا علاقة لها بالواقع؛ وبالرغم من أخطاء المهتمين بالنظريات، فقد كانوا مجموعة من المثابرين الذين بذلوا جهداً كبيراً.

[1] – حوار أجرته الجزيرة نت مع الباحث اللغوي الليبي : الدكتور علي فهمي خشيم: https://www.aljazerra.net

02. ب – ماهية الصورة :

تمتد كلمة صورة "Image"، بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة "Icon"، والتي تشير إلى تشابه والمحاكاة، فترجمت إلى "Imago" في اللاتينية إلى درجة جعلت " أرسطو" يصرّح قائلاً :" إنّ التفكير مستحيل من دون صور "؛ فالصورة كما يقول المثل الصيني تساوي ألف كلمة، وهذا ما يجعلنا نجزم، بأنّها ليست وليدة اليوم، إلاّ أنّ أهميتها ازدادت بشكل كبير في العصر الحالي، حتى إنّنا لا نكاد نتصور حياتنا من دون صور، وهذا ما يؤكده الناقد الفرنسي "رولان بارث"، حيث يقول :" إنّنا نعيش في حضارة الصورة "[1].

كما أنّ الصورة تتميّز بأشكالها المختلفة (التلفزيون والسينما والإنترنت وفنون الإعلان والإعلام) دوراً سياسياً في تشكيل وعي الإنسان المعاصر بأشكال إيجابية حيناً وأشكال سلبية حيناً آخر، فهناك حضور جارف للصور في حياة الإنسان الحديث إنّما حاضرة في التربية والتعليم وفي الأسواق والشوارع، وعبر وسائل الإعلام وفي قاعات العرض لأعمال السينمائية والمسرحية والتشكيلية وفي بطاقات الهوية وأجهزة الكمبيوتر وعبر شبكات الإنترنت والفضائيات والتلفزيونات المحمولة وفي ملاعب كرة القدم والتنس والمصارعة وفي العروض الفنية، فأينما تدير وجهك فثمة صور تنظر إليك[2].

ويعرف " روبير " الصورة بأنّها إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثل مشابه لكائن أو شيء ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة، ذلك أنّ الفعل اللاتيني "Imitar " يعني إعادة الإنتاج بواسطة المحاكاة[3].

---

[1] – محمد حاسم ولي : وتأثيرها النفسية والتربوية والإجتماعية والسياسية، مؤتمر فيلادلفيا، (2008/05/10م) :
http://www.al-adwaa.inf/showtheead.php?t:9406

[2] – حنفي عبد الناصر : ثقافة الصورة مجلة فصول، ندوة، ع62، ص 113.

[3] – محمد العماري، الصورة واللغة، مقاربة سيميوطيقية، مجلة فكر ونقد، ع13، (2007/12/02م) :
http://membres.mulimania.fr/abedjabrin/n13,09omari.htm

الصورة في اللغة مأخوذة من مادة (ص–و–ر)، وكلمة صورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته، ومن معانيها أيضاً كما جاء في لسان العرب :" الصورة هي الشكل، والجمع صُوَرْ، وَصِوَرْ، وقد صورته فتصور، وتصورت الشيء، توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير : التماثيل"[1]؛ " ولعلّ هذا المعنى الأخير للصورة هو الذي أدّى إلى تنامي هذه النظرة الإزدرائية للصورة في الثقافة الإسلامية والتي ربطتها بعابدة الأوثان"[2].

والمصور هو اسم من أسماء الله الحسنى، فالله "هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها وأعطى كل شيء منها صورة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها[3]؛ كما عرّفها " ابن الأثير " قائلاً : " الصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال :" صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[4].

وجاء في قاموس المحيط " فالصورة بالضم الشكل (ج) صُوَرٌ وَصَوَرٌ .....وتستعمل بمعنى النوع والصفة...."[5].

2. ج – الكاميرا السينمائية :

يرجع أصل آلة التصوير الحالية إلى الغرفة المظلمة في آلة التصوير الأولى the camera obscura وهذه العبارة عن غرفة صغيرة مظلمة جدّاً؛ في إحدى جدرانها ثقب بحجم الدبوس يخترقها الضوء القادم من الخارج ليسقط على الجدار الآخر المقابل للفتحة الضوء القادم من الخارج ليسقط على الجدار الآخر المقابل للفتحة المطلي باللون الأبيض للحصول على صورة واضحة قدر الإمكان، وكانت

[1] – ابن منظور لسان العرب، مج4، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص 85.
[2] – شاكر عبد الحميد، عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 2005م، ص 17.
[3] – ابن منظور، لسان العرب، ص 85.
[4] – ابن منظور، المصدر نفسه، ص 88.
[5] – الفيروز آبادي محمد الدين محمد بن يعقوب، قاموس محيط، ج2، ط2، مصر، 1344م، ص 73.

الصورة المتكونة مقلوبة رأساً على عقب، وكذلك معكوسة الإتجاهات، وقد تم صنعها لمراقبة كسوف الشمس، وظهرت لأول مرّة في العام 1544م[1].

وهي الآلة التي تجسد السينما من خلال تعريض شريط التصوير إلى الضوء المركز خلال فواصل قصيرة ومنتظمة عادة 24 كادر صورة في الثانية، اشتقت اللغة الإنجليزية كلمة camera من الكلمة اللاتينية عينها camera التي تعني حجرة مقومسة، وهذه الكلمة اللاتينية مشتقة بدورها من الكلمة اليونانية kamara التي تشير إلى أي شيء مزود بغطاء مقوس أو منحن، ويفيد قاموس أكسفورد اللغة الإنجليزية، بأنّ هذه الكلمة كانت تستخدم فقط كمفردة لاتينية أو ككلمة غريبة إلى أن جرى تعديلها واستخدامها عموماً عند ابتكار التصوير الضوئي في القرن التاسع عشر[2].

أمّا **الكاميرات الأولى المصممة لالتقاط الصور المتحركة** : آلة تصوير cinématographe الخاصة بالأخوين لومبير وآلة التصوير كينيتوغراف kinetographe التي ابتكرها توماس إديسون والتي جمعت وظائف كل من الكاميرا وآلة عرض الصور على الشاشة ضمن جهاز واحد، ولكن معظم النماذج اللاحقة بغض النظر عن التعديلات المضافة على هيكلها، لم تستعمل سوى لتصوير الصور المتحركة، ومن عشرات المصطلحات المرتبطة بتاريخ " الكاميرا " وتقنياتها وصيانتها وجوانبها الجمالية نذكر:camerangle ، " زاوية الكاميرا".

ويشير هذا المصطلح إلى المنظور الذي تصور الكاميرا من خلاله جسم أو مادة معينة أو الصورة النتيجة عن عملية التصوير[3].

[1] – سلمان عبد الباسط : سحر التصوير (فن وإعلام) : تقديم رياض عبد الفتاح، الدار الثقافية للنشر، للقاهرة، دون طبعة، ص 50.

[2] – المرجع نفسه، ص 55.

[3] – غور نوماري : معجم المصطلحات السينمائية، تر : فائز بشور، وزارة الثقافة، دمشق، 2007م، ص 32.

وتتعدد الوضعيات فهناك الوضعية الأمامية باتجاه المادة التي يجري تصويرها، والموازية للأفق وبارتفاع خمسة أو ستة أقدام تقريباً وهي حالة تقريبية لما يمكن أن يقع عليه بصر شخص بالغ معتدل القوام في حالة الوقوف، وفي مصطلحات العملية يمكن تعريف هذه الكلمة، بأنّها الصورة الناتجة عن آلة تصوير[1].

ما لم تعمل على ارتفاع بمستوى الكتف وطبعاً سينتج زاوية منخفضة إذا صوبت وضعية الكاميرا بارتفاع أقل.

وهناك نوعان من الكاميرات المستخدمة، النوع الأول هو الكاميرات اليدوية والنوع الثاني هو الكاميرات الأوتوماتيكية أو ما يعرف بمصطلح صوب والتقط الصورة point- and – shoot ويختلف النوعان في الطريقة التي يرى بها المصور المشهد، فنجد في الأوتوماتيكية يعمل منظارها عمل نفاذة خارجية في الكاميرا، حيث يكون مسار الضوء الذي يعطى صورة المشهد عبر المنظار مختلف عن مسار الضوء الذي يسقط على العدسة ومن ثم على الفيلم، لذا فإنّ المنظار في هذا النوع يعطي صورة تقريبية للمشهد الذي سيتم تصويره ولكن في نوع الكاميرات اليدوي يكون المسار الضوئي الذي يعطي صورة المشهد عبر المنظار هو نفسه الذي جمعته عدسة الكاميرا ليسقط على الفيلم السينمائي الموجود بآلة التصوير بشكل دقيق.

2. د– اختراع السينما :

بعد أن اكتشف التصوير الضوئي، كان هدف الكثير من المخترعين تحريك الصورة، فقد عمد الفرنسي "غوزيه أنطوان بلاتو " في العام 1831م، إلى اختراع الفينا كيستو سكوب "phenakistoxo " وهو أسطوانة معدنية بها فتحات مرسوم عليها سلسلة من الرسوم لحركة ما وأمامها أسطوانة أخرى عليها مرآة وعند دوران الأسطوانة الأولى والنظر من الفتحات إلى الأسطوانة المرآة

[1] – مرسي أحمد كامل : مجدي وهبة معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973م، ص 32.

التي تشاهد الرسوم تتداخل مع بعضها مع حركة الدوران وتحقق حركة كاملة، وفي العام 1834م، اخترع الإنجليزي " وليم هورنر "william horner جهازاً أطلق عليه اسم الزويتروب zoetrope ؛ وقد عرّف أيضاً باسم عجلة الحياة wheel of life حيث استخدمت سلاسل متتابعة مع الرسوم يتم تدويرها يدوياً ورؤيتها من خلال شقوق طويلة بمثابة فتحات[1].

وفي العام 1872م، طلب من " إدوارد مايبردج " حل نزاع حول ما إذا كان الحصان يرتفع بقوائمه الأربع معاً عن الأرض أثناء العدو، فالتقط مجموعة من الصور المتتالية، ولم ينجح في محاولته الأولى ذلك أنّ الكاميرا لم تتمكن من التقاط الصور التي يريدها، وأخيراً تمكن عام 1878م، من التقاط أربعة وعشرين صورة ثابتة أثناء السباق، وربط الصور عبر أسلاك وضعها في الكاميرا، ومع انطلاق الحصان يطلق السلك الصور المتعاقبة للحصول على مجموعة من صور الحصان في عدّة أوضاع.

وأثبتت هذه الصور أنّ الحصان يرفع قوائمه الأربع كاملة عن الأرض في آن واحد أثناء العدو[2].

[1] – سادول جورج : تاريخ السينما في العالم، تر : الكيلاني إبراهيم وفايزكم نقش، منشورات البحر المتوسط ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، 1968، ص 19.

[2] – سادول جورج، المرجع نفسه، ص 20.

المبحث الثالث : بين الـــرواية والسينما.

3- مفهـوم الأفلمة :

❖ لغــة :

الفيلم :" هو مادة خام مرنة مغطاة بطبقة حساسة للضوء شريط مصنوع من هذه المادة التي تحتوي على سلسلة من الصور الفوتوغرافية"، كما يقصد به " فيلم سينمائي"، كلمة فيلم من الإنجليزية وتعني الشريط المثقب المغطّى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها[1].

ومن باب التوسع، تعني :" العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها كالفيلم الخيالي وفيلم المحفوظات[2].

مفهوم الأفلمة : كلمة أفلمة توحي بشيء هو تحويل الشيء إلى الشيء آخر وبالتالي كلمة الأفلمة هي تحويل النص الروائي إلى نص سينمائي أو تحويل الكلمة إلى صورة.

يقول الناقد " مارينا مكوهان" في حديثه عن الفيلم، وارتباطه بعالم الكتب :" كل لقطة في الفيلم تحقق بالنسبة للمخرج السينمائي نفس الهدف الذي تحققه الكلمة بالنسبة للشاعر"[3]؛ فإذا كان المخرج يترجم الكلمة إلى صورة، فالكاتب أو الشاعر يترجم صورته الذهنية عن طريق الكلمة.

تحويل الرواية إلى عمل سينمائي ليس بالأمر السهل، فقد يحدث أن يفهم المشاهد عكس ما يريد الكاتب توضيحه من خلال تقديمه.

---

[1] – قطاف سارة : إشراف د/ بجاوي أحمد، كتابة سيناريو الأفلام التاريخية، من خلال عينة من الأفلام الجزائرية الثورية – الأفيون والعصا – نوة الخارجون عن القانون – زبانة، دراسة تحليلية وصفية، كلية الإعلام والإتصال، 2013م/2014م، ص م.

[2] – المرجع نفسه، ص م .

[3] – لندجون ارنست، ت : التهامي صلاح : في الفيلم الإدارة العامة للثقافة مطابع شركة الإعلانات الشرقية 1952م.

فالكثير ما نلاحظ تعديل واقتباس كبير للرواية حين ما نلبسها قالب فني ألا وهو السينما ويمكن أن يكون الغرض من هذا التعديل خدمة العمل السينمائي.

يمكن القول أنّ عملية الأفلمة، تقف عاجزة أحياناً، أمّا النص الأدبي، كما يقول المخرج " جون غريار" ليس كل ما يكتب الروائي قابل للأفلمة، لأنّ حوار الفيلم يختلف عن حوار الرواية وبعد إخراج الرواية فيلماً، هنا أنا أقص على الآخرين الأحداث عن طريق فيلمي، لقد انتهت في نظري مهمة الكاتب عند انتهائه من آخر حرف لآخر صفحة من الكتاب[1].

يقول " عبد الحميد هدوقة " التعبير يعني الإحساس بالشيء، يعني التصوير الفردي المنسجم لما يحسه الكاتب والفنان إزاء واقع معينّ وخاصة الواقع المتأزم، الواقع المتخلّف، الواقع المريض، والتبليغ يعني القارئ بالنسبة للكاتب، والمشاهد بالنسبة للفنان السينمائي[2].

ولكي نقوم بعملية الأفلمة نحتاج إلى بعض التقنيات التي لابد من التنويه إليها، تقول " حفصة زيناي كوديل": إنّ المهمة الأولى للعمل الإبداعي هي تكسير الحواجز، والمبدع حر منذ البداية وبذلك لا يكون جنون المبدع شكلاً مفيداً حين ينبه للأشياء المحيطة به حتى ولو انتقد[3].

فتحويل ما كان مكتوباً بين ثنايا الأوراق إلى الإخراج إنجاز كبير ويتطلب تقنيات خاصة وعمل شاق ومضاعف.

[1] – خلفة بن عسى : الرواية السينمائية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 50.

[2] – المرجع نفسه، ص 09.

[3] – زيناكي حفصة : كوديل، من الكتابة إلى الإخراج، جريدة الجبل، عدد 10، من 11 في 16 فيفري 1993م، ص 17.

3. ب– السرد في الرواية :

الكتابة الروائية إبداع مفتوح، ولكل مبدع الحق في أن يبتكر فيقدم ويؤخر ويغير ويبدل، فإذا الشخصية في الرواية الجديدة لا تعدو كونها شبحاً مضطهداً (مجرد رقم، أو حرف....)، وإذا الحبكة غائبة أو شاحبة، أو ممزقة الأسمال، مقطعة الأوصال، إن حاولت الإمساك بها أفلتت، وإن أردت متابعة رصدها تصدقت وأعرضت، بينما اللغة فيها مجرد لعبة، والشخصية مجرّد شبح، والزمن مجرّد أحيان متقطعة لا يجمعها خيط، والحيّز سحري، أو عجائبي، أو مموه أو مشوّه أو مؤذي[1].

ومن خلال هذا التعريف نجد أنّ بنية الراوية خاضعة لسلطة الكاتب وحده فهو المسؤول عن تشكيل الصورة الكاملة لهذا العمل بداية من الأحداث وصولاً إلى الفضاء المكاني والزماني الذي تحدث فيه، وهذا البناء الذي يحسن الكاتب إبداعه وتصويره وتشكيله، "يشبه إطار العوارض التي تمسك المباني الحديثة الشاهقة الإرتفاع"[2].

ولمواجهة نص أدبي يفترض، أنّه هيكل لغوي من حيث كونه شكلاً فنياً ذا أبعاد دلالية، تختزنها التراكيب وتحملها الأنساق، ينبغي التمييز بين الكلمات في ذاتها، من الناحية الجمالية، وطريقة تركيبها صوتاً ومعنى[3]؛ والسرد وحده هو الكفيل إلى جانب اللغة أيضاً.

[1] – مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص 214.

[2] – لودج ديفد : الفن الروائي : تر : ماهر الباطوطي، المشروع القومي للترجمة، ط1، 2002م، العدد 22، ص 242.

[3] – فوغالي باديس : التجربة القصصية النسائية في الجزائر – دراسة، منتشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002م، ص 87.

والسرد في واقع الأمر يحقق تماسكه من خلال تواتر الأحداث وتتابعها، عبر سلسلة طبيعية يتداخل فيها المجالان الزماني بالمكاني، تنطلق من نقطة ما تنتهي إلى نقطة معينة، وبين نقطتين نفرض أنّهما " أ"، "ب" ينهض في رأينا النص، أو الخطاب القصصي[1].

وما يحدث بين النقطة "أ"، بمعنى البداية، وصولاً إلى النقطة "ب" التي تمثل نهاية الحكي وحده كفيل بتحديد طبيعة هذا السرد، ووفقه تحدد فنية الرواية وكثيرا ما يكون السرد جميلاً ومنسقاً ومضبوطاً بإحكام ودقة من طرف السارد لينتقل من خلال الرواية من مجرد كونها عمل سردي نثري، إلى حكاية خيالية في أبعادها وتوجهاتها " فالسرد الروائي – يعني إذن – العودة إلى نوع من الخيال أكثر حرفية، أو أكثر خيالية، ألمقصود هنا أن يكون السارد أكثر فنية وأكثر تحريكاً للعواطف[2].

فالروائي اهتم بقدر كبير بالطريقة التي يبين بها أفكاره ولو لم تكن هذه الأفكار واقعية، فبحسب فنية الرواية هي ترمي أكثر للقرب من الخيال ببديعه وجماله، والإبتعاد عن الواقع، حتى يثير في نفوس المتلقى إحساسًا أكثر بالتأثر والتجاوب مع هذه الأفكار وطريقة عرضها هي الوسيلة التي تحقق هذه الغاية ومن هذا المنطق :" الرواية تبدو في المستوى الأول عبارة عن جنس سردي نثري، بينما يبدو هذا السرد، في المستوى الثاني حكايته الخيالية[3].

فالسرد هو الطريقة التي يختارها الروائي ليقدم مجموعة من الأحداث، تمثلها شخصيات معينة في زمان ومكان ما؛ وبمعنى آخر هو الكيفية التي تروى بها الرواية، وبالتالي يكون المكون للهيكل الروائي وهو الخطاب الملفوظ أو المكتوب الذي يخبر بالعالم المطروح في الرواية[4].

---

[1] – فوغالي باديس، المرجع السابق، ص 88.

[2] – براديري مالكوم : الرواية اليوم : تر : أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1996م، ص 07.

[3] – مرتاض عبد الملك : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص 15، نقلاً عن : michel zéraffa le roman, in littérature et gen reslitteraves, p 87.

[4] – أحمد إبراهيم عدالة، الجديد في السرد العربي المعاصر، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2006م، ص 10- 11.

والسرد في تعريفه القريب إلى الأذهان هو بمثابة الصوت والصورة في اللغة وهو ما يجعل الرواية تتميز بخصوصية فنية عن غيرها من سائر الفنون الأخرى وهو ما يدفع بها إلى الرقى والأناقة ويجعلها على قمة النصوص المكتوبة.

3. ج- السرد في السينما :

إنّ الوظيفة الأساسية لكل الوسائل السينمائية، هي التعبير عن الحركة وتعدّد الوجود، ومن هنا يمكن القول أنّ السرد السينمائي هو البناء الذي تصب فيه وحدة الموضوع أو حبكة القضية، كما أنّه مجموعة الإرشادات التي تترجم الحركة التخيلية إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو[1].

والسرد السينمائي عند " بوردويل "؛ هو عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات المتفرّج الذي يستخدم خطة تفسيرية لكي يبني قصة الدراما، فالسرد إذا هو التأثير الرئيسي على المتفرج الذي يجيب عليه بشكل إيجابي أن يبني المعنى أكثر من كونه يستقبل هذا المعنى لكي يجعله يبدوا متّسقاً ومتمسّكاً، والحبكة هي الشكل الفعلي الذي تتم به الأحداث أي اختيار وتنظيم أحداث القصة[2].

إنّ تلك النظرة العقلانية والمعرفية لبناء وفهم السرد عند " بورديل ؛ إنّ المتفرّج تقوده المواضعات التي يطلق عليها المخطط والتي تختفي على بناء قصص لها قواعده الأساسية تبنى من تصرّفات الحياة العادية، وطبقاً لهذه النظرية من فهم السرد وإدراكه، فإنّ المتفرّج لا يستطيع ببساطة أن يستوعب الفيلم؛ لأنّ المعلومات ليست في حدّ ذاتها كاملة إنّها تحتاج من المتفرّج أن يقوم بتصنيفها وترتيبها وهكذا، فإنّ الأفلام تعطي المتفّرج تلميحات لكي يصنع استنتاجات حول ما يحدث في الفيلم، وإنّ السينما دائماً التواصل المحدّد، لكنها تلمح إلينا لكي نفهم شيء آخر

[1] – حداد نبيل ودرابسة محمود، تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، 2009م، ص 865.

[2] – دانيال فرامبتون، تر : أحمد يوسف، الفيلموسفي، نحو فلسفة السينما، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، (مصر)، 2009م، ص 163 – 164.

شيئاً يكاد أن يكون وراء الصورة والعنصر الآخر عند " بوردوبل" هو الأسلوب وبصياغة بسيطة، فإنّ السرد هو الحبكة مضافاً إليها الأسلوب والمتفرّج يستخدم حبكة وأسلوب الفيلم لكي يبني ذهنياً قصة الفيلم[1].

ثمة تقنيات متعدّدة ومتنوعة للسرد السينمائي، وقد تختلف هذه التقنيات وتتباين بين كتابة السيناريو، ذلك وفقاً لأمور كثيرة لعلّ أبرزها المدارس التي ينتمي إليها الكتاب والفلسفة كل منهم في معالجة النص الذي يعمل عليه والرؤية الجمالية في التعاطي مع النص والإمكانيات المادية والمعنوية المتاحة، ناهيك عن القدرة الإبداعية والقدرات التجريبية التي يمكن لكل منهم أن يمتاز عن الآخر مع كل هذا يمكن إيجاز تقنيات السرد السينمائي بخمسة أنساق هي :

- ✓ التتابع والتداخل.
- ✓ التوازي.
- ✓ النسق الدائري.
- ✓ النسق التكراري[2].

وكذلك تعتبر مسألة النص وتقسيمه أحد أهم الوسائل في بناء العمل السردي؛ ولكن هذا لا يجعل السردية مبنية بالضرورة على التوليف والتأليف بين لقطتين ويمكن أن توجد السردية في اللقطة الواحدة وذلك ممكن القول أنّ اللقطة الواحدة كذلك تحتوي على لقطتين منفصلين أو أكثر؛ وما يجب إدراكه أنّ هذا الإنفصال غير مرئي، إنّ التأليف بين لقطتين هو الذي يخلق المونتاج العادي في السينما وهو الذي ينتج السردية الأصلية والحقيقية للخطاب السينمائي، لذلك فالسردية الفيلمية ظاهرة سينمائية (لغوية) يشارك فيها المونتاج مشاركة فعالة والسينما تركيب الإتجاهين سرد بين الأول صوري (الرسم) متحرك والثاني كلامي

[1] – المصدر السابق، ص 163 – 164.

[2] – حداد نبيل ودرايسة محمود، تداخل الأنواع الأدبية، ص 865.

يمكن للكلمة أن تنحو منحى الصور فتصبح لها وظيفة صورية ، مثلاً تكبير الأحرف المطبوعة على الشاشة وللحصول على سردية فيلمية، لابدّ أن تكون التجاوز بين اللقطات غير متجانسة كان يكون بين لقطة كبيرة ولقطة بانورامية[1].

3. د– الروايا والفيلم :

كانت بداية العلاقة بين السينما والرواية بداية تبدوا بسيطة لا علاقة جادة فيها، لكنها كونت القاعدة التي وهبت كثيراً من العناوين الروائية جمهورا جديداً، كما فعلت السينما أيضاً، فالسينمائيين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لم يدروا ما يفعلون، فَإِنْتَبَهَ بعضهم على رأسهم " جورج ميلة" إلى أنّ الرواية تستطيع أن تكون مادة الفيلم السينمائي، فإستخدم المواد الأدبية كأساس للعديد من أفلامه وصرّح " دافيد غريفت " أنّ العديد من العناصر التي أضيفت إلى السينما كانت مصدرها روايات " تشارلز ديكنز" ففي عنوانه " ديكنز وغرفت والفيلم اليوم"؛ يتحدّث " إيزنشتاين" كيف قدمت روايات "ديكنز" عددا من التقنيات من بينها الإختفاء التدرجي والتداخل والتجزئة إلى لقطات.....حتى أنّ " إيزنشتاين" يحول الفصل الواحد والعشرون إلى نص تنفيذي يدل على أحاسيس " ديكنز" السينمائية، وكان قد ظهرت العديد من عناوين الأفلام التي تحمل نفس عناوين الروايات المؤفلمة، أهمها في بداية القرن العشرين "أنا"ديكارتينا"و" الحرب والسلم" للكتاب الروسي " أبو تولشتوي" البؤساء لـ:" فكتور هيقو"[2].

وعندما أصبح النص السينمائي أكثر تعقيداً أو دقة والأهم أكثر مشافهة انجذب عدد كبير من الشخصيات الأدبية إلى هذا الوسط السمعي البصري؛ ففي الولايات المتحدة الأمريكية، ذهب بعض من كبار الكتاب مثل :"

[1] – قدورة عبد الله الثاني : سينمائية الصورة مغامرات سينمائية في أشهر الإرساليات، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، 2011م، ص 204.

[2] – لعيايدة خولة رجاء، رسالة ماستر، كلية العلوم الإجتماعية والإنسانية، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2016م/2017م، ص 72.

وليام فوكنز" و" جون دون"، ذهبوا إلى هوليوود بآمال كبيرة، إلاّ أنّ أغلبهم قاسى المرارة على الرغم من تشجيع المنتجين الأقويا مثل : داريل أفزانوك، وفيما بعد " ستانلي"، كلهم كانوا يميلون إلى الإعتماد بأنّ السينما هي في جوهرها وسيلة تعبير[1].

وإذا كانت هناك أية فائدة مما وصلوا إليه من قواعد فهي حصيلة التجارب التي قاموا بها وتراكم الحلول التي استجدت من خلال الخبرة اليومية في هذه المهنة[2].

تتكون اللغة السينمائية من أوضاع خاصة وتتمثل في سلم اللقطات، زوايا التصوير حركات الكاميرا، تقنيات السينما والتي بدورها تشمل كل من السيناريو، المونتاج والحوار، كما تتكون اللغة السينمائية من أوضاع غير خاصة وتتمثل في الشخصيات الديكور، الإكسسوار، المكياج، الموسيقى، الصوت، والإضاءة[3].

[1] – لوى دي جانيتي، تر : جعفر علي فهم، السينما (السينما والأدب)، مطبعة تينمل، طباعة تينمل ونشر وتوزيع، مراكش، 1993م، ص 03-04.

[2] – دانيال أريخون، تر : أحمد الحضري، قواعد اللغة السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997م، ص 11.

[3] – بلخيري رضوان : صورة المسلم في السينما الأمريكية، تحليل سيميولوجي لفيلمي الخائن والمملكة، دراسة ماجستير علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2010م، ص 31.

الفصل الثاني

الفصل الثاني:الرواية المصرية والسينما.....ص30

❖ **مصر بين الرواية والسينما.....30**

4- أ.بداية السينما المصرية.....30

4- ب.الغرب والسينما في مصر.....31

4- ج.الرواية والسينما المصرية.....34

4- د.تقنية كتابة السيناريو.....35

❖ **أدب نجيب محفوظ**.....35

5- أ.مولده ونشأته.....39

5- ب.حصوله على جائزة نوبل.....40

5- ج.وفاته ومؤلفاته.....43

5- د.أعماله الأدبية والسينمائية.....46

❖ **أفلمة رواية اللص والكلاب**.....46

6- أ.عرض الرواية.....49

6- أ-أ.بطاقة فنية.....49

6- أ-ب.بنية الشكل الروائي.....49

6- أ-ج.تلخيص الرواية.....50

6- أ-د.الآراء النقدية فيها.....55

6- ب.عرض الفيلم.....56

6- ب-أ.بطاقة فيلمية.....57

6- ب-ب.التمثيل مع تعريف كمال شيخ.....58

6- ب-ج.آراء النقاذ في نجيب محفوظ.....61

6- ج.بين الرواية والفيلم.....63

6- ج-أ.مداخلة الدكتورة لخضاري صباح.....65

6- ج-ب.مقاربتي بين الرواية والفيلم.....66

6- ج- ج. مقاربة مقارنية بين رواية وفيلم اللص والكلاب.....71

الفصل الثاني : الرواية المصرية والسينما.

المبحث الأول : الرواية المصرية والسينما.

04. أ – بداية السينما المصرية :

كانت مصر من أول بلاد العالم التي عرفت السينما، إذ أنّ أوّل عرض سينمائي تجاري في العالم كان في 28 ديسمبر 1895م، في الصالون الهندي بالمقهة الكبير " جران كافيه" في شارع كابوسين في باريس، بينما تم أول عرض سينمائي في بلادنا بعد ذلك بأسبوع واحد، أي في أوائل جانفي 1896م، في مقهى زواني بالإسكندرية، أمّا أول عرض بالقاهرة فكان في 08 جانفي 1896م، في سينما " سانتي " بالقرب من فندق شبرد القديم[1].

وفي أوائل القرن العشرين، ظهرت أفلام مصرية إخبارية قصيرة صورها أجانب في بلادنا، أمّا أول أفلام روائية فلم تظهر إلاّ في سنة 1918م، أنتجتها " الشركة السينمائية الإيطالية المصرية"، وكانت شركة إيطالية قامت بتصوير فيلمين قصيرين هما :" شرف البدوى" و" الأزهار الميّتة"؛ وقد عرض الفيلمان بسينما " شانتكلير" بالإسكندرية، ولم يحققا نجاحاً يذكر[2].

وبالنسبة لأول ممثل في السينما المصرية، كان سنة 1918م، حين قام مصور إيطالي اسمه " لاريتشي" بإخراج فيلم فكاهي قصير اسمه " مدام لوريتا"؛ قام ببطولته فوزي الجزايرلي، وابنته احسان الجزايرلي مع عدد من

[1] – توفيق سعد الدين : قصة السينما في مصر، دراسة نقدية، دار الهلال 12، سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع، 06 مارس 2016م، ص 09.

[2] – المرجع نفسه، ص 09.

ممثلي فرقة الجزايرلي التي كانت تعمل وقتئذ على مسرح " دار السلام" بحي سيدنا الحسين، وكان هذا المسرح يواجه سينما الكلوب الحسيني، وكان يملك المسرح والسينما الحاج عبد الرحمن صالحين[1].

وقصة الفيلم مأخوذة عن مسرحة فكاهية كانت تقدمها فرقة الجزايرلي؛ وقد صورت كل مناظر الفيلم في الشوارع لعدم وجود استوديوهات سينمائية في ذلك الوقت.

04. ب– الغرب والسينما في مصر:

على عكس السينما في أوروبا وأمريكا، لم يكن الأدب والرواية خاصة هي منهل الأفلام الأولى في مصر، ومرد ذلك هو أنّ فرنسا وإنجلترا – مثلاً – كانتا من البلاد التي أصبح فن الرواية فيها فناً قائماً بذاته ومنذ قرون طويلة؛ ولمّا ظهرت السينما حاولت تفيد من شهرة الأسماء الأدبية التي تؤفلم رواياتها؛ أمّا في مصر فالسينما فن غربي، والرواية فن غربي أيضاً حيث كانت الروايات – بشكلها الفني المتعارف عليه – غير معروفة في مصر، بل إنّ الإقدام على كتابة رواية وعلى الطريقة الغربية إنتقاص من قدر كابتها، ولعلّ أشهر حادثة هي رواية " زينب"؛ التي نشرت باسم مستعار هو " فلاح مصري"، يدل ذلك على العُرّف الذي كان مسيطراً على طبقات المجتمع المصري، إذ إنّه من العار أن يمتهن واحد من أبناء أسر تلك الطبقات مهنة " كاتب مهج"[2].

[1] – توفيق سعد الدين، المرجع السابق، ص 10.

[2] – ينظر : جان ألكسان : السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد 51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1982م، ص 13.

وحين ألف المجتمع في مصر فن السينما، كان لابدّ لصناعها من نصوص تمثل، يقول " محمود قاسم* أنّ العقود الأربعة الأولى من مسيرة السينما المصرية من سنة 1927م وحتى سنة 1967م، كان الإقتباس من الأفلام أكثر من النصوص الأدبية، فالأمر أسهل بكثير من الإعتكاف على القراءة[1].

يوجد مرحلتان تجسدان ظاهرة الإقتباس في السينما المصرية، الأولى تبدأ منذ بداية أول فيلم مصري طويل سنة 1927م وحتى سنة 1958م؛ وقد تميّزت هذه المرحلة بغلبة النصوص الأدبية الغربية بصورتها المسرحية والروائية على كل الأفلام التي أنتجت وأخرجت في مصر وقد بلغت ما يقرب من ألف، خمسة وعشرون بالمائة فيلماً منها فقط كان مصدرها هو الأدب المصري، فكانت الأعمال الأدبية الفرنسية والإنجليزية هي المصادر الأساسية للسينما المصرية، وما يلفت الإنتباه أنّ معظم هذه الأفلام السينمائية تبدو كأنّها تخاطب مجتمعاً وجمهوراً لا علاقة له بواقع بلد اسمه مصر، وأمثلة ذلك كثيرة منها " البؤساء " الذي أخرجه " كمال سليم" في نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين، وقد أقتبس عن رواية بنفس الإسم للكاتب الفرنسي " فيكتور هيغو"، فكان الفيلم مأساة ميلودرامية لا علاقة لموضوعها وشخصياتها بمصر وفيلم " سفير جهنّم" لمخرجه الممثل والمنتج " يوسف وهبي" سنة 1945م، والمقتبس عن مسرحية للكاتب الألماني "غوته" وفيلم " فاطمة وماريكا وراشيل" سنة 1949م للمخرج حلمي رفلة عن مسرحية " زواج فيغارو" لكاتبها بومارشيه، وفيلم " الزوجة السابعة" للمخرج " إبراهيم عمارة سنة 1950م عن مسرحية " ترويض النصرة" لـ :" وليام شكسبير"، كما حاول المخرج " محمد كريم" في أغلب أفلامه المقتبسة أن يزاوج بين البيئتين المصرية والغربية ولكن أعماله جاءت في نهاية بعيدة عن الواقع[2].

أمّا المرحلة الثانية والتي تبدأ منذ العام 1958م، فهي مرحلة مغايرة امتدّت حتى نهاية الستينات، وإنّ غلب عليها دائماً الإقتباس، إلاّ أنّها شهدت إعادة الترتيب في العلاقة بين السينما المصرية والأدب الغربي، وكان

[1] – فريد سمير صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص 44.

[2] – عبد الله أحمد عبد الله، خمسون سنة للسينما، مكتبة مصر، القاهرة، 1984م، ص 75 و76.

هدفها إيجاد معادل سينمائي يحاكي البيئة المصرية، وقد نجح ذلك إلى حدّ بعيد، من خلال الإرتقاء بكتابة السيناريو وجعلها عملاً محترفاً منفصلاً عن عمل المخرج، الذي كان في الغالب هو كاتب أو معيد صياغة السيناريو، أو أنّ كتابة كان بين كتابتهم للسيناريو السينمائي والنصوص المسرحية تشابه كبير، هذا التشابه الذي ميّزه كثرة الحوارات والمشاهد واللقطات الطويلة، إضافة إلى الإلقاء المونولوجي المبالغ فيه، وهي عناصر يتقبلها المسرح أكثر من السينما، فظهر العديد من الكتاب السيناريو الذين لعبوا دوراً نمهماً في عملية النقل غير الحرفي بين العمل الأصلي والعمل المقتبس، وكان من أهم هؤلاء علي الزرقاوي، السيد بدير، يوسف جوهر وعبد الحي أديب وغيرهم من كتاب السيناريو، ومن أهم أفلام هذه المرحلة :" آه من حواء" إخراج " فطين عبد الوهاب" عام 1963م عن مسرحية " ترويض النصرة" لشكسبير، " و" ثمن الحرية " إخراج نور الدمرادش سنة 1964م، عن قصة الإيمانويل أبلوس، و" أنا وهو وهي" إخراج " فطين عبد الوهاب" سنة 1965م، عن مسرحية " طوباز" لمارسيل باينول، و" أيام ضائعة" إخراج بهاء الدين شرف عن مسرحية" أعمدة المجتمع" لهينريك إيبسن"..[1].

أمّا الفيلم المصري لولا الإشارة في مقدمته أنّه مقتبس من الرواية وهذا راجع للإختلاف الكبير الموجود بين الرواية والفيلم، سواء على مستوى الأحداث أو الشخصيات، فلا وجود لأي إشارة تصف الأجواء السياسية العامّة ولا للحقبة الزمنية التي جرت فيها الأحداث، وذلك لأنّ مهمة الكاتب تختلف من روائي إلى سينمائي وبالتالي الإختلاف[2].

[1] – المرجع السابق، ص 79.

[2] – المرجع نفسه، ص 115.

04. ج– الرواية والسينما المصرية :

رواية وفيلم " زينب" :

كان " محمد كريم" قد قرأ بالمصادفة رواية " زينب"، التي رفض مؤلفها أن يوقعها باسمه الحقيقي، واكتفى بأن يكتب بقلم " مصري فلاح" وبقيت هذه القصة مجهولة المؤلف حتى سنة 1929م، أي بعد صدورها بخمسة عشر عاماً أو أكثر، ثم عرف القراء مؤلفها الحقيقي في طبعتها الجديدة وكان هذا المؤلف هو "محمد حسن هيكل"، وتدور أحداث الرواية في قرية قفي صعيد مصر، ولم تكن تكتفي بالحديث عن القرية ومشكلات أهلها وعاداتهم فقط، بل كانت إلى جانب ذلك ولعلّه أهم ما في الرواية تتحدّث عن قصة حب، فقد أحبّت الفتاة " زينب" فتى من قريتها هو " إبراهيم " الشاب الفقير، ولكن أهلها زوجوها بشاب غيره، أكثر منه ثراء وهو "حسن"، ورضيت " زينب" من ذلك أنّها تستطيع أن ترى " إبراهيم" وتقابله ثم يستدعى إلى الخدمة العسكرية وتعاني " زينب" ألم الفراق وتقضي حتفها على فراش المرض.

وبعد أن قرأها "محمد كريم"، أعجب بها فكتبها في شكل سيناريو سينمائي ولكنّه لم يجد منتجاً يقبل سيناريو فيلم " زينب"، وفي ألمانيا أيضاً أين كان يدرس رفضت شركة " أوفا" السينمائية مشروع الفيلم كي يصبح شراكة ألمانية مصرية، وفي القاهرة رفض المنتجون الأجانب إنفاق أموالهم على إنتاج فيلم تجري أحداث قصته في الريف وأبطالها من الفلاحين، وأبدوا إستعدادهم لإنتاج فيلم مصري أحداثه داخل القصور والبيوت الراقبة، لكن " محمد كريم" كان مصراً على الفيلم كما هو[1].

[1] – ينظر : جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد 51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1982م، ص 24.

ولجأ إلى صديقه " يوسف وهبي" صاحب فرقة رمسيس المسرحية، وعرض عليه إنتاج الفيلم فوافق، ولم تكن هناك استوديوهات للسينما في ذلك الوقت، وكانت الكاميرا تدار باليد، أمّا الإضاءة فكانت بواسطة لوحات كبيرة مغطاة بالورق لتعكس ضوء الشمس على وجوه الممثلين.

وتمّ في الفيلم استخدام الكاميرا " كرين" لأول مرّة في السينما المصرية لتصوير لقطة من الأعلى، وقدم المخرج مبتكرة وهي تقديم مشهد واحد ملون، وهو مشهد " زينب" عندما تذهب إلى السوق لتشتري بعض الحلي والملابس استعداد الحفل الزفاف، وقد صور المشهد كله على شريط فيلم عادي " أبيض وأسود" ثم أرسل إلى باريس للتلوينه باليد في معامل " شارل باتيه"*، وكان طول الشريط فيلمي لهذا المشهد 400 متر، وكانت تكلفة تلوينه عالية جداً حيث كلّف المنتج ربع ميزانية الفيلم تقريباً.

وقد حقق الفيلم عند عرضه في 12 أبريل 1930م نجاحاً كبيراً، وقد تفاجأ أصحاب دور العرض من الأجانب بهذا النجاح، حيث كانوا يضعون العراقيل في وجه الفيلم بحجّة أنّ المشاهدين لن يقبلوا على فيلم تجري أحداثه في الريف[1].

04. د– تقنية كتابة السيناريو :

وقد ظهرت بعد أن أفلمت رواية " زينب"؛ أنّ الرواية التي كانت لا تزال خطواتها الأولى نحو تكريسها كفن نثري عند العرب جميعاً وليس مصر وحدها، ظهر لصناع السينما في مصر أنّ أفلمتها مغامرة لا تعرف عواقبها، والسينما آنذاك لا تزال في بدايتها بمفهوم آخر صناعة الفيلم السينمائي بمعناه الفني لم يترسخ بعد، فبنجاح فيلم " زينب" بأنّه ضربة حظّ لا غير ولن يتكرر، فموضوع الفيلم لا يناسب تطلّعات الجمهور ومواضيعه، لكونه يحب

[1] – المرجع السابق، ص 25.

المواضيع البعيدة عن الواقع ولا تشبه، فهو يريد أن يرى عالماً ليس عالمه، عالم الأغنياء والقصور والغناء والرقص الغربي وهكذا..[1].

وكانوا صانعوا السينما يحبون التجريب والمخاطرة في تلك المرحلة، وقد فهموا ماذا يريد المشاهد، فأقبلوا على المواضيع الغنائية في الثلاثينيات والأربعينيات، بل وكان أكبر ما استطاعوا أن يفعلوه هو تلك الإقتباسات من روايات عالمية أفلمت في السينما الأمريكية والفرنسية على حدّ سواء؛ ولكن الرواية المصرية مختلفة عن الأدب الغربي، لا تشبهه إلاّ في الإطار الفني، أمّا مضمونها وطريقة كتابتها فشكل آخر، ومشكلة السينما في تلك المرحلة أنّها لم تتمكن من بناء فريقها الذي يستقل بعضه عن بعضه وكان السيناريو بمفهومه السينمائي هو العقبة الكبرى في وجه السينمائيين المصريين، فلم يكن كاتبه متمكناً من كتابته أو أنّ هذا الكاتب لم يكن يملك أدوات كتابة السيناريو السينمائي، فغلب على السينما في ذلك الوقت مصطلحات مسرحية من مثل النص السينمائي، ولأنّ عذرهم هو أنّ السينما فن جديد لم يخبروه من قبل، فإنّهم عمدوا إلى كتابة السيناريو وكتابة مسرحية، يغلب على شكلها حوار الشخصيات والوصف في حين أنّ السيناريو ليس رواية أو قصة أو مسرحية.

فالسيناريو Scénario كلمة إيطالية تعني العرض الوصفي، ثم تفرّعت فأصبحت متمثلة في مرحلتان المرحلة الأولى وهي السيناريو الأدبي وهو عرض لعناصر الصورة والصوت فتقسم الكتابة إلى قسمين – في أحد أنواعه قسم يكتب فيه الوصف وحده، وقسم يحتوي الحوار والمؤثرات وفي بعض الأحيان يضاف إليهما نوع الموسيقي، والمرحلة الثانية وهي السيناريو التطبيقي وقد يسمّى التقطيعي والتقني وهو تقسيم العمل السينمائي

[1] – مسعدي طيب : أفلمة روايات نجيب محفوظ، اللص والكلاب، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2013م/2014م، ص 149.

المكتوب سابقاً في السيناريو الأدبي إلى لقطات بأنواعها وحركة وزوايا الكاميرا ويسمى من أجل ذلك الإخراج النظري[1].

وقد بدأت العروض السينمائية الأولى في العالم عفوية، تصور الكاميرا كل ما يتحرك ليبهر الجمهور بعد ذلك أثناء العرض، وقد كان المصور آنذاك هو من يقع على عاتقه كل شيء دون الحاجة إلى مخرج أو كاتب سيناريو أو صانع مونتاج، فقد كان هو كل أو تلك حتى اكتشف " جورج ميليه" الإخراج السينمائي، فانتقلت السينما من مرحلة تصوير ما يتحرّك فقط إلى تصوير سرد قصصي له بداية ووسط ونهاية وهذا ما استدعى من المصور أن يلجأ إلى مساعداً من أجل تكليفه بكتابة خطة لتصوير الفيلم التي من خلالها ينقذ التصوير، وقد كانت الخطة هي البداية الأولى عن طريق كتابة السيناريو.

والسيناريو الذي تصنعه فكرة أو موضوع فكرة؛ يختلف عن السيناريو المكتوب من الرواية، فالأولى هدفه الأكبر هو الإنطلاق بالفكرة إلى مجال أوسع وأرحب، فيختلف داخل هذا المجال العالم الفيلمي المكتوب، ويشكل هذا العالم، الشخصيات بمستوياتها وأبعادها المختلفة، الجسدية والنفسية والإجتماعية ثم لغة هذه الشخصيات التي يصنعها الحوار، المونولوغ، الإكسوار والملابس...

يقول " ميخائيل روم" رغم وجود تصور عن سهولة كتابة السيناريو؛ إلاّ أنّ الحقيقة الملموسة هي أنّ كتابة السيناريو صعبة جداً، تماماً مثل صعوبة كتابة الرواية، إلى جانب أنّ السيناريو يملك صعوبة إضافية، إذ لابدّ من أن يكون السيناريو يحمل كثافة درامية مركزة وحبكة ديناميكية متطورة وأسلوباً تعبيرياً قصيراً منسجماً ودقيقاً، إذ أنّ واحدة من أهم الصعوبات في الكتابة السيناريو، هي أن يحب أن يكتب وأن يعبر عن الأفكار في مقاسات محددة

[1] – المرجع السابق، ص 150.

جداً، فمثلما لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يكتب رواية فليس من السهل على كاتب له القدرة على التعبير أن يجسد أفكاره في إطار السيناريو المحدد الشروط؛ إنّ العمل على كتابة السيناريو فهو عمل صعب جداً[1].

[1] – المرجع السابق، ص 150.

المبحث الثاني : أدب نجيب محفوظ.

05. أ- مولده ونشأته :

هو نجيب محفوظ عبد العزيز بن إبراهيم بن أحمد باشا، ولد في 11 ديسمبر 1911م، اسمه المفرد مركب من اسمين تقديراً؛ من والده للطبيب الراحل نجيب محفوظ الذي أشرف على ولادته، أتمّ دراسته الإبتدائية والثانوية وعمره 18 سنة، وقد التحق بالجامعة سنة 1930م، ثم حصل على الليسانس في الفلسفة من جامعة القاهرة يعدّ نجيب محفوظ من الأدباء العباقرة في مجال الرواية وقد وهب حياته كلها لهذا العمل[1].

إنّه يتميّز بالقدرة الكبيرة على التفاؤل مع القضايا المحاطة به، وإعادة إنتاج على شكل أدب يربط الناس بما يحصل في المراحل العامة التي عاشتها مصر ويتميّز أسلوب محفوظ بالبساطة، والقرب من الناس كلهم، لذلك أصبح بحق الروائي العربي الأكثر شعبية.

إنّه روائي مصري جائز على جائزة نوبل في الآداب العام 1988م، توظف بإدارة الجامعة ثم وزارة الأوقاف قبل أن يتولى منصب مدير الرقابة على المصنفات الفنية عام 1959م، وعمل رئيساً لمؤسسة السينما عام 1966م، ثم مستشاراً لوزير الثقافة عام 1968م، وشارك في الحياة الأدبية بالنشر في الصحف والمجلات والكتب، والمشاركة الدائمة مثل الندوة التي كانت تعقد فوق سطح مقهى الأوبرا، والمشاركة في نشاط نادى القصة والمجلس الأعلى للفنون والآداب وغيرها[2].

[1] – معروف :" نجيب محفوظ"، مأخوذة في فيفري 2018م، نقلاً عن الموقع الإلكتروني :
http://www.wikipedia.com

[2] – حسن درويش، الإتجاه التعبيري في الروايات نجيب محفوظ، " القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1989م، ص 10.

وأحب نجيب النكتة والموسيقى، وأحب زيارة المقاهي، إلتقاء بالأصحاب والأصدقاء، وكان مقهى " عرابي" في حي الجمالية، حيث زاره أكثر من عشرين سنة، ومكان آخر كان يتردد عليه وهو كازينو الأوبرا ومقهى ريش[1].

5. ب– حصوله على جائزة نوبل :

تشير بعض المراجع أنّ عطية عامر هو من رشح " نجيب محفوظ" للتنافس على جائزة نوبل للآداب، فبعد بلغوه سن التقاعد قامت جامعة ستوكهولم بتكريمه، وبمناسبة هذا التكريم طلبوا منه أن يرشح أديباً عربياً للجائزة، وحتى يكون الأمر رسمياً، تلقى " عطية عامر" رسالة من الأكاديمية السويدية في أكتوبر 1978م، أي بعد أكثر من عشر سنوات من محاولة ترشيح " طه حسين" سنة 1967م، كان ملخص الرسالة أن يختار شخصية عربية يراها مؤهلة لجائزة نوبل، وفي ذلك الوقت بالذات كان يقوم بمراجعة وتقويم " نجيب محفوظ" فلم يفكر في ترشيح أي شخصية أخرى غيره، ويرد " عطية عامر" على الأكاديمية السويدية بتاريخ 1979م، ويقول في رسالته :" أقدم شكري للجنة جائزة نوبل في الأدب على الدعوة التي وجهتها لي طالبة مني ترشيح أحد الأدباء العرب لجائزة نوبل لعام 1979م، وَأُفَسِّرْ هذه الدعوة على أنّ اللجنة تريد مني ترشيح أديب يكتب باللغة العربية ويسرّني أن أزكي للحصول على جائزة " نجيب محفوظ"؛ لأنّه – في رأيي– أعظم ممثل للأدب العربي الحديث، وأحد كتاب القصة في العالم في عصرنا الحاضر[2].

وقد أغرى هذا التوقيت كثيراً من الأفلام أن تتحدث عم ميل مفاجئ من لجنة نوبل نحو الأدب العربي، فقد فشل " طه حسين"؛ لأنّ ترشيحه وافق هزيمة سنة 1967م، وينسى السويديون العرب عشر سنوات ثم يطلبون هم وبإلحاح من " عطية عامر" أن يرشح أديباً عربياً ولكن هذه المرّة بين سنتي

[1] – المرجع السابق، ص 11.

[2] – شهادة دكتوراه : مسعدي طيب، أفلمة روايات نجيب محفوظ، اللص والكلاب، 2013م/2014م، ص 172 و173.

1978م و1979م؛ وهما السنتان اللتان زار قبلهما بعام واحد الرئيس المصري " محمد أنور السادات " إسرائيل، ووقع أثنائهما إتفاقية السلام " كامب ديفد" مع الجانب الإسرائيلي، وقد ذكرت هذه الأفلام أنّ بين الأمرين أمر السلام مع إسرائيل، وأمر ترشيح لجائزة نوبل صلة وطيدة[1].

زكاها إعتراف " نجيب محفوظ" نفسه بذكاء السادات ومباركته الإتفاقية السلام مع الحكومة الإسرائيلية.

ثمّ إنّ جملة " يختار شخصية عربية " تبدو جملة ذات دلالات، فهي إمّا أنّها تعني أنّ الأكاديمية السويدية لا تعرف من العالم العربي إلاّ مصر، وظنت أنّها هي العرب كلهم، أو أنّها طلبت إليه فعلاً أن يرشح عربياً فعمد إلى إختزال العرب في بلده مصر، ولم يعرف أديباً عربياً يستحق هذه الجائزة إلاّ في بلده مصر، فقد رشحّ " طه حسين" من قبل وها هو يرشّح " نجيب محفوظ"، والشيء الآخر هو طريقة إنتقاء المرشحين لنيل الجائزة؛ إذ تبدو طريقة تسيء إلى الأكاديمية أكثر مما تحسن إليها، فقد يبدو من خلال طلب الأكاديمية من أشخاص في حدّ ذاته سيكون وفق ميول شخصية أو عرقية أو قومية وربما دينية ومذهبية، وهذا ما سوف يحرم الكثير ممن يستحقونها حقا أن تتاح لهم فرصة الترشيح[2].

والغريب أنّ " نجيب محفوظ"؛ قد أعلن موقفاً حازماً من جائزة نوبل، فقد قال في ردّ عن سؤال عن موقفه من الجائزة لو منحت له :".....سأرفض هذه الجائزة لو منحوني إيّاها، لأنّ البعض اعتقد أنّني أدعوا إلى السلام و" كامب ديفيد" من أجل الحصول على الجائزة نوبل، التي تسيطر عليها الصهيونية العالمية، إنّي أدعو إلى السلام في نظر هؤلاء لكي أحظى برضا تلك المنظمات التي تتحكم في منح الجائزة

[1] – المرجع السابق، ص 172 و173.

[2] – المرجع نفسه، ص 174.

لمن تريد، لهذا فإنّني سأرفض جائزة نوبل لو منحت لي بالفعل، لأنّني في الحقيقة غني عن رضا الصهيونية"[1].

ولما حاز الجائزة مثل : هل نستطيع أن ترفضها وقد سببت لك الكثير من الصداع، فقال :" أصدقكم القول، صداع نوبل أفضل من عليها لأنّها أصبحت ملكا لأمة، وتكريماً للأدب العربي كله.

وكان يوم الثالث عشر من أكتوبر 1988م، اليوم الذي تعلن فيه عادة الأكاديمية السويدية لجائزة نوبل عن إسم الفائز في ميدان الآداب وكان اسم الفائز في تلك السنة هو الأديب المصري " نجيب محفوظ" ؛ يقول " جمال الغيطاني" واصفاً وقع الخبر ذلك اليوم :" عندما أعلنت الجائزة يوم الخميس ذهبت إلى البيت، كان عدد كبير من الصحفيين المصريين والعرب والأجانب أمام البيت الذي يقع في الطابق الأول من بيت يطل على النيل الصغير الفرع الأضيق، ناحية الجيزة، بعد لقائي بالسيدة زوجته التي كانت تواجه وضعاً لم تعتده في حياتها التي كانت تمضي في هدوء بعيداً عن الأضواء، وكان تردد المقربين جداً على البيت الصغير الذي تقيم فيه الأسرة منذ الخمسينات شقة صغيرة، أختير أثاثها بذوق رفيع، لم يتح لي دخولها قبل يوم نوبل إلاّ مرة واحدة، عدت فيها الأستاذ أثناء مرض عابر منذ سنوات كانت المقاهي أماكن لقائهم منذ بدأت علاقتنا عام تسعة وخمسين، في ذلك اليوم بعد ظهر الخميس الأكتوبري كان الجميع يتساءلون عن المكان الذي قصده الأستاذ، لم أكلّف نفسي عناء السؤال،خرجت من البيت قاصدًا كازينو قصر النيل، وهناك رأيته، أقبلت عليه مهنئاً مرحباً، كان يجلس مع صحبه الحرافيش القدامى، كان ذلك اليوم هو المنعرج في حياة " نجيب محفوظ" وحياة مصر الأدبية أصبح حديث وسائل الإعلام الأجنبية والمحلية، وقد استطاع فوزه بالجائزة أن يثير الإهتمام الواسع بترجمة أعماله إلى اللغات الأجنبية، يقول رجاء النقاش :" وهذه الحالة الثقافية التي نشأت في البلاد الأوروبية

[1] – إيمان عايض العسيري : براء نجيب محفوظ، في ضوء العقيدة الإسلامية، دار الأمة للنشر والتوزيع، جدّة، ط1، 2010م، ص 60.

وغيرها من بلاد العالم لم تقتصر على الإهتمام بأدب " نجيب محفوظ"، بل سوف تمتد إلى الإهتمام بكل النماذج الأدبية العربية[1]؛ المتاحة في اللغات الأجنبية، لقد أصبح الأدب العربي جمهور عالمي إلى جانب الجمهور المحلي وذلك بفضل جائزة نوبل، بل قد كان لجائزة نوبل تأثيرها على العرب أنفسهم فأقبلت طوائف كثيرة من القرّاء على كتابات " نجيب محفوظ" إقبالاً منقطع النظير بعد فوزه بالجائزة العالمية[2].

5. ج– وفاته ومؤلفاته :

توفي في الثامنة وخمس دقائق من صباح الأربعاء 30 أغسطس 2006م، في مستشفى الشرطة بحي العجوزة وسط القاهرة وذكر مصدر طبي أنّ " محفوظ " توفي في وحدة العناية المركزة جرّاء قرحة نازفة بعدما أصيب بهبوط مفاجئ في ضغط الدم وفشل كلوي، وكان الروائي الشهير قد أدخل في يوليو 2005م، المستشفى ذاته إثر سقوطه في الشارع وإصابته بجرح غائر في الرأس تطلّب جراحة فورية، وظلّ " نجيب محفوظ" حتّى أيّامه الأخيرة حريصاً على برنامجه اليومي في الإلتقاء بأصدقائه في بعض فنادق القاهرة، حيث كانوا يقرؤون له عناوين الأخبار ويستمعون إلى تعاليقاته على الأحداث[3].

بلغت أعماله الأدبية إلى 34 رواية و19 قصة قصيرة، و03 مقالات وكتابين في الترجمة والحوار وكتاب للأطفال :

- عبت الأقدار سنة 1939م.
- رادوبيس سنة 1943م.
- كفاح طيبة سنة 1945م.
- القاهرة الجديدة سنة 1945م؛ (حولت لفيلم باسم القاهرة 30 من بطولة " حمدي أحمد" و"سعاد حسني" و" أحمد مظهر" و" عبد المنعم إبراهيم" و" أحمد توفيق").

[1] – المرجع السابق، ص 175.

[2] – النقاش رجاء في حب " نجيب محفوظ"، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، 1995م، ص 39.

[3] – سلام محمد زعلول : دراسات في القصة العربية الحديثة، الإسكندرية، منشأة المعارف، ص 261.

- خان الخليلي سنة 1946م.
- زقاق المدن سنة 1947م؛ (تم تحويلها إلى فيلم لـ :" شادية وصلاح قابيل حسن يوسف" و" يوسف شعبان" و" حسين رياض" و" سامية جمال" و" محمد رضا)[1].
- السراب سنة 1948م؛ (تم تحويلها إلى فيلم بطولة " نور شريف" و" رشدي أباظة").
- بداية ونهانة سنة 1949م؛ (تمّ تحويلها إلى فيلم بطولة " عمر الشريف" و" فريد شوقي").
- بين القصرين سنة 1956م؛ (تم تحويلها إلى فيلم بطولة " لحسن الإمام " و" يحي شاهين" و" أمال زايد" و" عبد المنعم إبراهيم" و" صلاح قابيل").
- قصر الشوق 1957م؛ (فيلم لحسن الإمام بطولة " يحي شاهين" و " آمال زايد إبراهيم" و" نور الشريف").
- السكرية سنة 1957م؛ (فيلم لحسن الإمام بطولة " يحي شاهين" و" نور الشريف" وبعد المعم إبراهيم" و" هدى سلطان").
- اللص والكلاب سنة 1961م؛ (تم تحويلها إلى فيلم بطولة " شكرى سرحان" و" شادية").
- السمان والخريف سنة 1962م؛ (تمّ تحويلها إلى فيلم بطولة " محمود مرسي" و" نادية لطفي").
- الطريق سنة 1964م؛ (تم تحويلها إلى فيلم بطولة " شادية رشدي أباظة" و" سعاد حسني").
- الشحاد سنة 1965م[2].
- ترثرة فوق النيل سنة 1966م؛ (تم تحويلها إلى فيلم بطولة " عماد حمدي"، " عادل أدهم" و" ماجدة الخطيب" و" أحمد توفيق").
- ميرامار سنة 1967م؛ (تم تحويلها إلى فيلم بطولة " شادية" و"يوسف شعبان" و" عماد حمدي").

[1] – ينظر: نجيب محفوظ، حول التدين والتطرف، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1996م، ص 197 و199.
[2] - المرجع السابق، ص 199

- أولاد حارتنا سنة نشرت بالأهرام عام 1959م، ولم يكتمل نشر حلقاتها؛ طلب " محفوظ" موافقة خطية من الأزهر لنشرها، نشرت كاملة لأول مرّة لبنان عام 1967م.
- المرايا سنة 1972م.
- الحب تحت المطر سنة 1973م.
- الكرنك سنة 1974.
- حكايات حارتنا سنة 1975م.
- حضرة المحترم سنة 1975م.
- ملحمة الحرافيش سنة 1977م.
- عصر الحب سنة 1980م.
- أفراح القبة سنة 1981م.
- ليالي ألف ليلة سنة 1982م.
- الباقي من الزمن ساعة سنة 1982م.
- أمام العرش سنة 1983م.
- رحلة ابن فطومة سنة 1983م.
- العائش في الحقيقة سنة 1985م.
- يوم مقتل الزعيم سنة 1985م.
- حديث الصباح والمساء سنة 1987م.
- قشتمر سنة 1988م.

إلى جانب مجموعات قصصية من بينها : همس الجنون 1938م، دنيا الله 1962م، بيت سيء السمعة 1965م، خمارة القط الأسود سنة 1969م، تحت المظلة 1969م، حكاية بلا بداية وبلا نهاية سنة 1971م شهر العسل سنة 1971م، الجريمة سنة 1973م، الحب فوق هضبة الهرم سنة 1979م؛ (تم تحويلها إلى فيلم " أحمد زكي" و" آثار الحكيم")، الشيطان يعظ سنة 1979م؛ وكذلك كتاب عجائب الأقدار ومجموعة من المقالات :

- حول الدين والديمقراطية حول الشباب والحرية حول التعليم والثقافة[1].

5. د- أعماله السينمائية والأدبية :

لجأت السينما إلى أعماله بعدما أثبتت حضورها؛ فأعماله التي ظهرت قبل سنة 1960م، كانت تحتوي كمّاً كبيراً من الشخصيات، وتبدو مواضيعها مغرقة في واقع مصر والقاهرة وبالذات، وقد يكون ذلك قد أضيف إلى سبب أكبر هو أنّ السينما في مرحلة الخمسينيات وما قبلها، كانت تحاول أن تجد أسباباً تخوض من خلالها في الحديث عن الثورة إلى جانب الثورة غناء ورقص، ولا يوجد في أدب " نجيب محفوظ"، ذلك كله حتى تلك المرحلة؛ يقول " نجيب محفوظ" :" الغريب أنّني كتبت هذا العدد كلّه من الأفلام يقصد السيناريو وقصص لم تجد من ينتجها، كنت أجد من يقول لي أنّها صعبة، حتى أعدّ " أحمد عباس صلاح " رواية " بداية ونهاية" لإذاعة صوت العرب، وعندئذ التفت إليها أهل السينما وقالوا : هاتوا الرواية دي..... ثم أنتجت كل الروايات ونجحت، أوّل فيلم أعدّ لي " بداية ونهاية...."[2].

قد يثير التساؤلا تأخر السينمائيين عن أفلمة أعماله الروائية، فقد بدأ الكتابة الروائية منذ مطلع الأربعينيات، ولقي من الشهرة ما يتيح له أن يتعرّف على أدبه صناع السينما، ولكن بعض الأسباب التي

[1] – نجيب محفوظ : حول الشباب والحرية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1990م، ص 226 و229.

[2] – بن موفق هجيرة : إشراف ناوي كريما، الرواية الفلسفية والصورة السينمائية، رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، كلية الآداب واللغات والفنون، 2016م/2017م، ص 75.

ذكرناها سابقاً يضاف إليها حظ " نجيب محفوظ" نفسه، فهو من الذين يؤجل حظّهم حتى إذا جاء أقبل دفعة واحدة، فهو يقول أنّ النقاد قد أعرضوا عن الكتابة عن رواياته حتى ظنّ بنفسه وبروايات، ثم هو يمتهن كتابة السيناريو منذ العام 1947م، بل وهو يسهم في أفلمة روايات غيره من الأدباء، ولكن رواياته تبقى بعيدة عن أعين المخرجين؛ ولمّا إكتشفوا أعماله أقبلوا عليها هي الأخرى دفعة واحدة[1].

كان من أسباب الإقبال على أعماله؛ أنّ السينما المصرية كانت تعيش أزمة هوية فهي غريبة في معظمها عن واقع المصريين، وغلب على أفلامها أنّها إقتباس من أعمال أدبية أجنبية أو أعمال سينمائية أجنبية، فقدمها صنّاعها كفن للتسلية والترفيه، فمواضيع الأفلام لا تشكل أثراً في حياة المصريين عدا عن تلك الإضافات التي توحي بجنسية العمل كالغناء أو الرقص.

برغم محاولة بعض المخرجين التعرّض إلى واقع مصر كفيلم " العزيمة" لمخرجه " كمال سليم " سنة 1939م، إلاّ أنّ تفاصيل حياة المصريين كانت تقدم مختزلة في لباس الفلاحين أو العمال الكادحين[2].

فكانت أعمال " نجيب محفوظ" – بعد أن تم – اكتشافها – غاية ووسيلة، فهي غاية لأنّها تشكل مختلف كليا عن مواضيع الأفلام السابقة، ووسيلة لأنّ روايات " نجيب محفوظ" لم تكن للتسلية وإنّما كانت وسيلة مؤلفها لتقديم مصر أوجز، منها كما هي، وكذلك فعلت السينما.

فكيف كان التعامل مع روايات " نجيب محفوظ" سينمائياً ؟

سبب هذا السؤال هو أنّ الإقتباس من الأدب العالمي أو من الأفلام أجنبية كان يبدو وأسهل، فتغيّر ملامح العمل المأخوذ منه لها مبرراتها، فأسماء الشخصيات والأماكن والأزمنة، وربما تتالي الأحداث؛ كلها تتيح لكاتب السيناريو أن يتعامل مع الأصل من منطلق البنية المختلفة، فهو يحاول دائماً أن يوهم المشاهد أن ما

[1] – المرجع السابق، ص 75.
[2] – المرجع نفسه، ص 76.

يراه على شاشة السينما، هو واقعة أو على الأقل ما يمكن أن يحدث له أو نغيره حجتهم في ذلك محاولة الإسقاط على الواقع المصري، فتبدو رواية " الجريمة والعقاب" أو " الإخوة كرمازوف" مجرّد نصوص مختارة من واقع غريب مختلف في زمن مختلف وبعادات وشخصيات مختلفة إلى واقع مصري عنوانه الأكبر هو " الإسقاط على واقعنا"[1].

أمّا الأعمال " نجيب محفوظ" الأدبية، فتبدو أفلمتها أكثر تعقيداً، إذ أنّها أعمال مصرية تقدم واقع المصريين ومؤلفها المصري، فلا يمكن ذلك كاتب السيناريو من حرية التصرّف، ويبدوا قيد النقل الأمين للعمل الروائي واضحاً، خاصة وأنّ " نجيب محفوظ " عمد في رواياته الإجتماعية إلى تكثيف الأحداث والعدد الكبير للشخصيات المؤثرة في الرواية بشكل عام[2].

[1] – بن موفق هجيرة : إشراف ناوي كريما، الرواية الفلسفية والصورة السينمائية، رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، كلية الآداب واللغات والفنون، 2016م/2017م، ص 76.

[2] – المرجع نفسه، ص 77.

المبحث الثالث :أفلمة رواية اللص والكلاب

6. أ.عرض الرواية

6. أ–أ.بطاقة فنية:

- **عنوان الرواية:** اللص والكلاب
- **الكاتب:** "نجيب محفوظ"
- **دار النشر:** دار الشروق
- **عدد الصفحات:** 143 صفحة.

❁ **الملخص:**

* موجود في الصفحة الموالية :
* **الشخصيات الرئيسية:** "سعيد مهران"؛ "نبوية"؛ "سناء"؛ "عليش سدرة"؛ "نور"؛ "رؤوف علوان"؛ المعلم "طرزان".
* **الشخصيات الثانوية:** "مدير الأمن"؛ "جارة نور"؛ "طالب"؛ "قهوجي"؛ "صاحب مصنع الحلوى"؛" مسجون".

- **موعد صدور الرواية:** سنة 1962م.

6–أ–ب.بنية الشكل الروائي :

1–الشخصيات:

أ– **الشخصيات الرئيسية** : سعيد مهران { لص نبوية } زوجة سعيد مهران السابقة التي خانته مع صديقه "سناء"بنت "سعيد مهران" "عليش سدرة" صديق "سعيد مهران" وزوج "نبوية نور" فتاة الليل التي ساعدت "سعيد" على القيام بجرائمه "رؤوف علوان" رئيس تحرير جريدة الزهراء " المعلم طرزان" "صاحب المقهى" وقام بإعطاء "سعيد" مسدس "الشيخ علي الجنيدي" صديق والد "سعيد" وهو شيخ متصوف بيته مفتوح للجميع.

ب- **الشخصيات الثانوية:** "مدير الأمن" صديق "رؤوف" الساكن الجديد "قهوجي" "صاحب مصنع الحلوى" صبي القهوة مركز الشرطة "جارة نور" "مسجون شعبان حسين" _استعلامات الجريدة "عبد ربه ""السجان طاهرة الفجرية" "طالب".

2. **الزمان** : تعددت الأزمنة فتارة نجده الحاضر: عند خروجه من السجن وتارة الماضي: إسترجاع الذكريات وتذكر ما حصل له المستقبل: رغبة في الإنتقام من زوجته السابقة وصديقه اللذان خاناه وهذا ما يسمى بـ :"الإستشراق".

3. **المكان:** تنوع الحيز المكاني في روايته اللص والكلاب بين الحيز المفتوح والحيز المغلق وهي كالآتي :

أ- **الحيز المفتوح:** خارج المدينة مصنع الحلوى شارع نجم الدين.

ب- **الحيز المغلق:** السجن الفيلا العمارة.

6. أ-ج-تلخيص الرواية :

رواية اللص والكلاب ثاني رواية في المرحلة الفلسفية من مراحل السير لدى نجيب محفوظ وهي رواية بطل واحد وتمثل صراعا بين إرادتين،إرادة الفرد الذي فقد إتجاهه، ولم يعد يهتدي إلى خط سير الحركة الإجتماعية الصاعدة فأحس أنه محشور في الزاوية تتعاوى عليه الكلاب، وتتخاطف الأنياب، وهو هائج ثائر صائح يضرب باليمين وبالشمال على غير هدى وفي يأس، حيث لم يعد يؤمن بالقدرة على النجاة[1]؛ صدرت رواية اللص والكلاب سنة 1961م؛ إستوحى نجيب محفوظ روايته من حادث سفاح الإسكندرية "محمود أمين سليمان" الذي شغل الأذهان يوما وأقام الدنيا وأقعدها قُبيل نشر الرواية، وجعلت منه تهويلات الصحافة بطلا، وصورته في صورة الإنسان الخارق القادر على كل شيء، فكانوا يقولون أنه يستطيع القفز من عدة أدوار دون أن يصاب بسوء، لأنه خلع عظمتي ركبتيه في عملية جراحية، واقتفت أثره الكلاب البوليسية حتى فر إلى الكهف في الجبل، كما تفر الضواري

[1] - صالح عالية : مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع؛ 2010م، الطبعة الأولى، 1433هـ-2011م، ص114.

أمام كلاب الصيد تقع الرواية في 143 صفحة من المقطع المتوسط يتخللها صور تحتل صفحات كاملة وعددها 11 وصورة، و8 صور تشغل نصف صفحة، ورواية قصيرة، مركزة كأن فصولها مجموعة مواقف درامية متدفقة تدفق القصائد الشعرية ،التأملات المنطلقة اِنطلاقات الأحلام ،وتقع في ثمانية عشر فصلا قصيرا، ولاتبلغ المائتين من الصفحات[1].

يقول "نجيب محفوظ" عن رواية " اللص والكلاب" :"....كثيرُ من الحوادث قرأتها في الصحف لم أتأثر بها، حتى قرأت حادثة" محمود أمين سليمان" في الصحف من هنا وُلدِت اللص والكلاب، لقد حدثت لي هوسة بهذا الرجل أحسست أن هذا الرجل يمثل فرصة تتجسد عبرها الإنفعالات والأفكار التي كنت أفكر فيها دون أن أعرف طرق التعبير عنها، العلاقة بين الإنسان والسلطة ومجتمعه طبعا بعد أن كتبت عنه لم أكتب قصة "محمود سليمان" أصبح الموجود" سعيد مهران"[2].

أ.الشخصية الرئيسية:

"سعيد مهران" الشخصية الرئيسية في رواية اللص والكلاب شخصية متأزمة تعيش مأزقاً مصيرياً، يحمل البطل قيما يحاول أن يغرسها في المجتمع الذي يعيش إلا أنّه يصاب بالخيبة والفشل عندما يحتك بواقعه المنحط الذي تسوده القيم الكمية الزائفة والوساطة المادية التبادلية[3]، ولم يستطع تغيير واقعه على رغم من محاولاته الخاطئة التي كانت تصيب الأبرياء فقط دون أعدائه، إنّ "سعيد مهران "لم يستطع أن ينجز الأفكار والمبادئ التي كان يؤمن بها والتي تعلمها من "رؤوف علوان" لأن الواقع كان مهترئا تسوده السلبية المتدهورة؛ كما أن هذا الواقع الذي يحاول أن

[1] – ينظر : ياغي عبد الرحمن : في الجهود الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1983م، ص 182.

[2] – ينظر : الغيطاني جمال : نجيب محفوظ يتذكر دار المسيرة، بيروت، الطبعة الأولى، 1980م، ص70.

[3] – ينظر :صالح عالية : مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2010م، الطبعة الأولى، 1433هـ-2011م ص 118.

يفجر فيه سعيد مهران أفعاله هو واقع غير مكتمل وغير منجز تعبث به أيدي الإجرام والخيانة والغدر[1]؛ يصور "نجيب محفوظ" شخصيته الأساسية في الرواية باعتبارها شخصية مأساوية على عتبة القرار الأخير، في لحظة الأزمة وفي لحظة انعطاف فعلها نحو اللاجدوى، واللافعل أو نحو فعل غير منجز، وغير محسوب قامت الرواية على المونتاج وكل فصل من فصولها يقدم خطوة غي رحلة هذا الرجل ليجد له متسعا في هذه الحياة والتقطيع يسير وفق خطة اِختطها الروائي من البداية، يتحرك البطل وفق أهمية الشخوص كما يراها خرج من السجن واِتجه إلى زوجته وعليش أول غريمين والغريم عليش يحمل الغرم والغنم، لأن في رعايته "سناء" اِبنة "سعيد مهران"، شخوص تحفز رغبته في الخيانة ولإنتقام ،بالمقابل يتحرك بِاتجاه شخوص.

يجد عندها الملجأ والمساعدة، بيت "الشيخ الجنيدي "المتصوف، ثم يتحرك آلى غريم آخر هو" رؤوف علوان" ويلتجأ إلى بيت" نور الطاهرة"، وقهوة المعلم ليحصل على مساعدة، في حركته يزاوج بين الرغبة في الاِنتقام ةبين المحافظة على الوجود. "سعيد مهران" لص خرج من السجن صيفا، بعد أن قضى به أربعة أعوام غدرًا، لينتقم من اللذين اِغتنوا على حساب الآخرين، وزيّفوا المبادئ وداسوا على القيم الأصلية على سبيل المثال:"رؤوف علوان" و"عليش سدرة" و"نبوية "لكي يجعل من الحياة معنى بدلا من اللامبالات ولا جدواها، وهكذا قرر أن ينتقم من هؤلاء الكلاب آلا أن محاولاته كانت كلها عابثة، تصيب الأبرياء، وينجو منها الأعداء مما زاد الطين بلة فصارت الحياة عبثا بلا معنى، ولا هدف حتى، ولقى مصيره النهائي في نهاية الرواية بنوع من اللامبالات، وعدم الإكثرات ولم يعرف لنفسه وضعا، لا موضعا ولا غاية وجاهد بكل قسوة ليسيطر على شيء ما ليبذل مقاومة أخيرة ليضفر عبثا بذكرى مستعصية، وأخيرا لم يجد سوى الاِستسلام فالستسلم بلا مبالات.....!! سعيد مهران شخص يسرق إما ليأكل أو لينتقم لِيَشفي غليله من ظلم المجتمع ! الكلاب التي أبدع في تصويرها "نجيب محفوظ" هُمْ ذاتهم كلاب كل زمان ومكان بدون اِستثناء .... أهم كلاب الرواية طالب العلم المتفلسف "رؤوف علوان" الذي

[1] – المرجع السابق، ص119.

تضامن مع اللص "سعيد مهران" في أول الرواية، وأنقذه من دفع ثمن جريمة سرقة بسيطة، الكلبة الآخر الذي يعرفنا عليه "نجيب محفوظ" هو "عليش" شريك "مهران" في اللصوصية، ولكنه يزيد عنه في أنه أيضا من فصيلة الكلاب.

"عليش "لم يكن يسرق فقط مثل سعيد مهران، ولكنه أيضا وشتى به وإستولى على زوجته أثناء قضائه لعقوبة السجن طبعا بتواطؤ مع الزوجة الخائنة، وقد إستحقت الزوجة بذلك أن يقدمها الكاتب أيضا بصفتها إحدى كلاب المجتمع وبين اللص "سعيد مهران"، والكلاب "رؤوف علوان" و"عليش"، والزوجة الخائنة فدفع المجتمع الثمن، دفعه الساكن الجديد لمسكن عليش، فقُتل بدلا منه ...دفعه أيضا بواب الفيلا "رؤوف علوان" الذي قتل أثناء محاولة "سعيد مهران" الإنتقام ممن يعرف كل المعرفة أنّه كاذب، ومجرم ويستحق القتل. ودفعه الساكن لشقة "نور" عشيقة "سعيد مهران" والتي تنتمي إلى فئة الشعب المسكين.

يبدأ الفصل الأول من الرواية بلحظة أشبه ما تكون بلحظة الميلاد وهي خروج سعيد مهران من السجن وفي إنتظاره وجد بدلته الزرقاء وحدائه المطاط وسواهما لم يجد في إنتظاره أحدًا، هذه العبارة تختزل الكثير من الكلمات والعبارات وهو واحد خسر الكثير حتى الأعوام الغالية، خسر منها أربعة غدراً، وسيقف أمام الجميع متحدياً لحظة الخروج من السجن هي لحظة مفصلية فيها عودة إلى الحياة الإجتماعية الإنسانية التي كان يعيشها الشخص قبل دخلول السجن، لها ماقبلها ولها مابعدها تتدّفق فيها الخواطر اللافحة التي تنهال عليه كالسيّاط.

وتتوالى الفصول، حتى ينطلق"سعيد مهران " من منطلق الحاضر الذي يحيط به، ولايلبث بين الحين والآخر أن يرتد في ومضات تسلط الضوء على لحظات من الماضي ذات ثأتير في الحاضر دون أن يتبع في هذه الإرتدادات ترتيبا زمنيا معينا، وإنما هي تومض في خاطره كالحلم فحين يتذكر علاقته ب :"نبوية"، وكيف نشأ وكيف إنتهت علاقتهما بالزواج يمضي في وصف تلك العلاقة بحذافرها، ثم ينتقل بعد ذلك إلى طفولته، وتعلقه بأبيه وب:"الشيخ الجنيدي" ثم تجيئ الفرصة المواتية فيصيف لنا علاقته بالصحفي الوصولي "رؤوف علوان" الباهر الممثل في صورة طالب ريفي رث الثياب كبير القلب والقلم الصادق والمشع الذي لم يكن سوى محررا بمجلة النذير مجلة منزوية بشارع "محمد علي" ولكنها كانت صوتا مدويا للحرية .

مخطط توضيحي :

{01}
خروج سعيد مهران من السجن وفشله في استرجاع ابنته "سناء" وعزمه على الإنتقام
{02}
زيارة منزل الشيخ الجنيدي للمبيت والطعام لأنّه مفتوح للجميع
{03}
زيارة رؤوف عنوان الذي رحب به وأطعمه، ولكنه رفض أن يستغله معه بالصحافة وأهانه بأن تصدق عليه بعشر جنيهات
{04}
محاولة الإنتقام من رؤوف علوان بسرقة الفيلا، لكنه فشل فأهانه رؤوف مرة أخرى
{05}
زيارة المعلم طرزان والحصول على المسدس وظهور نور
{06}
الحصول على السيارة بمساعدة نور
{07}
الجريمة الأولى قتل سعيد مهران لشعبان حسين خطأ
{08}
الهروب نحو بيت الشيخ على الجنيدي للإختباء
{09}
تحول نحو منزل نور لأنّه أكثر أمناً
{10}
ذكريات زواجه وميلاد سناء
.....
الطعام والجرائد
{11}
تذكر الأب ومرض الأم ورؤوف علوان
.....
طعام وجرائد وقماش
{12}
خياطة بذلة الضابط وتجريبها جزع نور، من ذلك تحذير المعلم طرزان علوان وصحافة
{13}
زيارة مقهى المعلم طرزان– وأخذ عشر جنيهات من المعلم بياضة
{14}
الجريمة الثانية محاولة قتل رؤو علوان وقتل البواب
{15}
الهروب لمنزل نور– معرفته بفشله
{16}
اختفاء نور واضطرار سعيد للخروج للمعلم طرزان طلباً للطعام
{17}
تعقدّ وضعية سعيد بالإنتقال لمنزل الشيخ الجنيدي؛ نسيان البذلة
{18}
فشل استرداد البذلة المحاصرة المواجهة مع الشرطة نهاية الحكاية

7. أ– د– آراء النقاد فيها :

قال الدكتور " محمد سلامة"؛ أستاذ النقد الأدبي، ووكيل كلية الآداب بجامعة علون، إن ما تشهده مصر من خلال هذه الأيام يحيلني دائماً إلى رواية " اللص والكلاب" لأديبنا الكبير" نجيب محفوظ"، والتي ناقش فيها رؤيته القائلة :" أقمتم لثورة ولكنّكم سرقتموها"، مضيفاً وهذا وما أحشاه حالياً كلما تأملت ما تمرّ به مصر الآن"[1].

جاء هذا إثر مناقشته بقصر السينما وشارك فيها " د. محمد سلامة" والباحثة الشابة " منى عبد الستار" وأدار الندوة الناقد " الدكتور مصطفى الضبع" مدرّس النقد الأدبي دار العلوم بجامعة الفيوم.

وأوضح " د. محمد سلامة" في إشارته للدراسة النقدية حول رواية " اللص والكلاب"، قال :" إنّ "نجيب محفوظ" مازال قادراً على العطاء حتى يومنا هذا فقراءة أعماله حتى الآن مازالت قادرة على تقديم التأويلات ومناقشة القضايا الكبرى، فقضية الرواية تناقش خوفنا من أن تقضي الثورة على نفسها[2].

6. ب– عرض الفيلم :

- ✓ إضافة المشاهد الأولى قبل الخروج من الخروج من السجن.
- ✓ خروج "سعيد "من مهران من السجن إلى الحي الذي كان يقطنه.
- ✓ اجتماع " سعيد مهران" مع "عليش" الذي ينكر حق "سعيد" في البيت وابنته قبل حكم القضاء.
- ✓ لقاء "سعيد مهران" بالشيخ على جندي.
- ✓ "سعيد مهران" يزور صديقه الصحفي "رؤوف علوان".

[1] – جريدة التحرير، اليوم السابع، قراءات في أدبنا المعاصر : السيد إبراهيم، مناقشة رواية اللص والكلاب، أمسية الأربعاء 08 جوان 2011م، نقلاً عن الموقع الإلكتروني : http://m.youn7.com

[2] – المرجع نفسه.

- ✓ انتهاء اللقاء بتأكيد "رؤوف علوان" لـ : " سعيد مهران"؛ أنّها المرّة الأخيرة التي يراه فيها.
- ✓ يقرّر "سعيد مهران" الإنتقام من أعدائه والبداية ستكون بصديقه القديم "رؤوف علوان".
- ✓ محاولة "سعيد مهران" إلى مقهى الأصدقاء يطلب من صديق له مسدساً.
- ✓ بعد لقائه بـ :" بالمومِس*[1]"، " نور" يتّفق معها ليستولي على سيارة ومال أحد زبائنها.
- ✓ "سعيد مهران"، يقتحم منزل "عليش" ويطلق عليه الرصاص.
- ✓ هروبه من مسرح الجريمة، ضحيتها رجل بريء يدعى "شعبان حسن".
- ✓ هروب "سعيد مهران" إلى الجبل ومطاردة الشرطة له.
- ✓ إقامة "سعيد مهران" في بيت نور.
- ✓ " سعيد مهران" يطلق الرصاص على "رؤوف علوان" أمام بيته.
- ✓ الجرائد تعلن فشل "سعيد مهران" في قتل "رؤوف علوان" ومقتل البوّاب.
- ✓ أثناء غياب "نور" تهدّد صاحبة البيت بإخلائه ويدعوا ذلك "سعيد مهران" إلى الهرب نحول الجبل عند " الشيخ الجنيدي".
- ✓ إصرار "سعيد" على العودة إلى بيت "نور" الذي شغله سكان جدد، واستعاد ببذلة الضابط التي نسيها هناك.
- ✓ عودة "سعيد مهران" إلى الجبل واستغراقه في نوم عميق.
- ✓ تطويق الشرطة للجبل ومحاصرة "سعيد مهران" بالمقبرة، حيث نهايته بعد مقاومة بائسة.

[1] – **المومس** : هي بنت الليل؛ أي المرأة التي تتعاطى الفجور جهاراً.

6. ب– أ– البطاقة الفيلمية [1]:

العنوان : اللص والكلاب

الإنتاج : جمال الليثي

القصة : نجيب محفوظ

سيناريو : صبري عزّت

الحوار : علي الزّرقاني

الموسيقي : أندريه رايدر

مونتاج : سعيد الشيخ

تاريخ العرض : 12 نوفمبر 1962

مدّة العرض : 124 دقيقة

ب– ب – تمثيل :

شكري سرحان	⟸ بدور سعيد مهران
سلوى محمد	⟸ بدور نبوية زوجة سعيد
زين العشماوي	⟸ بدور عليش سدرة
إكرام عزو	⟸ بدور الطفلة سناء
كمال الشناوي	⟸ بدور رؤوف علوان
فاخر فاخر	⟸ بدور الشيخ علي الجنيدي

[1] – كمال الشيخ، الفيلم اللص والكلاب، إنتاج جمال الليثي، مصر، 1962م، نقلا عن الموقع الإلكتروني :
www.youtube.com

شادية	بدور نور
صلاح جاهين	بدور المعلم طرزان
صلاح منصور	بدور المسجون
عدلي كاسب	بدور مخبر حسب الله
سمير صبري	بدور طالب
كامل أنور	بدور صبي القهوة
سميحة محمد	بدور جارة نور
صالح العويل	بدور عامل محطة البنزين
فتيحة علي	بدور طاهرة الغجرية
عبد المنعم إسماعيل	بدور قهوجي
عباس رحمي	بدور صديق رؤوف
لطفي الحكيم	بدور الساكن الجديد
إبراهيم فتيحة	بدور المسجون
فيفي يوسف	زميلة نور
مطاوع عويس	بدور المسجون
طوسون معتمد	بدور عسكري السجن
عباس الدالي	بدور عبد ربّه السجان
سيد عبد الله	بدور استعلامي في الجريدة

❖ كمال الشيخ :

مخرج مصري {1919م/2004م}، بدأ مسيرته السينمائية بالعمل مساعد، بقسم مصر، وتعلّم بسرعة حتى أصبح في عام 1943م، يصنع مونتاج الأفلام التسجيلية الخاصة بالبعثات الأجنبية في مصر خلال الحرب العالمية الثانية، وقام بوضع المونتاج لستين فيلماً سينمائياً، من بينها كل أفلام الممثل والمخرج المصري " أنور وجدي"، واتّجه نحو الإخراج في بداية عام 1952م بأعمال تسجيلية، ثمّ بأوّل فيلم سينمائي " المنزل رقم 13" في السنة نفسها ؛ وقد قام بإخراج 34 فيلماً طويلاً كان آخرها "قاهر الزّمان" سنة 1987م[1].

يقول عنه "محمد عبيدو"، أنّ أفلامه اتعمدت على الصّراع المباشر المشوّق، الذي يقوم على الإشارة الأقرب إلى الشكل البوليسي، وظلّ أسلوبه هذا هو الأثير في كل أفلامه على الرغم من اختلاف موضوعها، وهو من القلائل الذين صنعوا لعالمهم السينمائي أسلوباً لم يتغيّر، وحتى في تعامله مع كتّاب الرواية أمثال " نجيب محفوظ"، فقد أخذهم إلى عالمه، أو بالأحرى اختار من أعمالهم ما يتّفق مع رؤيته وخبرته في المونتاج أكسبته قدرة على ضبط الإيقاع وتأكيد العلاقة الجدلية بين الصوت والصورة، والحوار القصير والموسيقى المعبّرة واستفادته من بلاغة الصمت لزيادة جرعات التوتّر والترقّب[2].

ومن أهمّ أفلامه التي قدّمها بداية من سنة 1952م[3]:

- المنزل رقم 13 سنة 1952م.
- حياة أو موت سنة 1954م.

---

[1] – ينظر : أبو شادي علي، وقائع السنيما المصرية في مائة عام 1896م/1995م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م، ص 123.

[2] – ينظر : عبيد ومحمد المخرج كمال الشيخ،، فنان التشويق والإثارة في السينما العربية، 18 مارس 201م، ص 01، نقلاً عن الموقع الإلكتروني : www.maktoob.forums/yahoo.com

[3] – ينظر : عبدو محمد، المخرج كمال الشيخ، فنان التشويق والإثارة في السينما العربية، 18 مارس 2010م، ص 01 : www.maktoob.forumd.com

- أرض السلام سنة 1957.
- لن أعترف سنة 1961م.
- اللص والكلاب سنة 1962م.
- الليلة الأخيرة سنة 1963م.
- الخائنة سنة 1965م.
- الرجل الذي فقد ظلّه سنة 1968م.
- بئر الحرمان سنة 1969م.
- ميرامار سنة 1969م.
- غروب وشروق سنة 1970م.
- شيء في صدري سنة 1971م.
- الهارب سنة 1974م.
- وثالثهم الشيطان سنة 1978م.
- الصعود إلى الهاوية سنة 1978م.
- الطاووس سنة 1982م.
- قاهر الزمان سنة 1987م.

6. ب – ج– آراء النقاد في نجيب محفوظ :

رأى " خليل هنى" تدرس "khalil hama tadras"؛ أنّ " نجيب محفوظ" هو أديب مجدد، وقد كتب " محفوظ" التجديد من الأخلاق، والدين والعلوم في أعماله الأدبية استطاع "نجيب محفوظ" أن يوحّد تاريخ القاهرة القديمة بحالة القاهرة المعاصرة، قال الناقد "بروغمان" "brugman"؛ إنّ "نجيب محفوظ" كأحد معظم أعظم المدرّسين للرواية بإتّجاه الواقعي مرور الزمان ومدّة تاريخ الأدبي العربي حتى الآن.

رأى "the fiancial times"؛ أنّ "نجيب محفوظ" أزكى الروائي وليس في العرب فحسب، بل في العالم، رأى "رشيد الإيناني" "hasheed el-emany"، أنّ "نجيب" أهم الروائي العربي في القرن العشرين ورأى "محمد زغلول""muhammad zaglul "، أنّ "نجيب محفوظ" أديب باهر سنة 1947م إلى 1962م؛ قال "جلال كيشك""jalal kishyk " :" إنّ الأعمال الأدبية ازدهرت ازدهاراً شديداً لدى "نجيب محفوظ"، وبالخصوص النثر الأدبي يصور ناتجاً في عصره".

لقد جعل "محفوظ" أعماله الأدبية وسائل النقد والإقتراح لتحويل الأحوال الإجتماعية المصرية، وقال "محمد حسن عبد الله " :" إنّ أعمال "محفوظ" الأدبية أدّق في الفكر والذّوق، وهو أديب العربي الوحيد الذي نال جائزة نوبل"[1].

وافقت الباحثة بتلك الآراء، التي قدّمها النقاد على "نجيب محفوظ"، لأنّ "نجيب محفوظ" أديب الذي كتب الأعمال الأدبية ولم يكتبها الأدباء الأخرى في عصره.

ويقول " د. بومدين جلالي " في كتابه قراءات ثقافية : " عند قراءة أعماله الكبيرة التي أهلته للعالمية وكانت وراء العديد من الجوائز التي تمّ تكريمه بها، يلاحظ القارئ أنّ هذا الروائي "المنماز" كان يحصر نفسه غالباً

[1] – sukrom kamil, najib mahfuz, sastra, islam, dan politik studi semiotik lerhadap novel aulad haratina, (zakarta : uin zakarta press), 2007, 260- 262 p.

في مدينة واحدة هي " القاهرة"؛ وفي حيّز واحد منها هو " الحارة" وفي طبقة إجتماعية واحدة هي "الطبقة الوسطى"، وفي نموذج بشري واحد هو " الفتوات والحرافيش"؛ وبرغم هذه الأحادية الدقيقة في زوايا متعدّدة من أعماله الروائية المركزية، إلاّ أنّه لم يكرر نفسه ولم يتورط في إعادة إنتاج ذاته بصورة من الصور، وإنّما كان ذلك الإنتاج السردي يكمل بعضه بعضاً ليعطي في نهاية المطاف رؤيا وجودية شاملة من خلال مشروع متماسكن له ماله وعليه ما عليه في نظر النقد، لكنّه يدلّ على ذكاء عجيب أدّى إلى بصيرة تنظيمية عجيبة[1].

".....يمكن القول:" إنّ "نجيب محفوظ" يستحقّ التكريمات لعاملين إضافيين لم يذكرهما أحد فيما أعلم أولهما أنّه من أحسن من مارسوا التبادل المتفاعل فنياً مع ثقافات عالمية عديدة، هذا إن لم يكن أحسنهم على الإطلاق في حقل الرواية المتميّزة عنده بما سلف ذكره من غير مجاملة ولا مبالغة، وثاني العاملين أنّه أفضل من عبر – فنيا دائماً– عن فشل النهضة العربية الحديثة في زمنين مختلفين :

- ما قبل نكسة 1967م؛ بتوجهاتها المتنكرة حيناً والمعادية حيناً لأهم قيم الأمة، وبعد نكسة 1967م – بالإضطرابات الناتجة عن خيبة الأمل من وجهة، ومن جهة ثانية عن فقدان البديل الحقيقي بالبحث عنه دائماً في المصدر الذي جاءت منه الخيبة السابقة...."[2].

[1] – د. بومدين جلالي : قراءات ثقافية : منشورات دار الحمراء للنشر والتوزيع والإعلام سيدي بلعباس، سعيدة، 2015م، ص 66.

[2] – المرجع نفسه، ص 93.

6. ج– بين الرواية والفيلم :

يقول الناقد " مارينا مكوهان" في حديثة عن الفيلم وارتباطه بعالم الكتب " كل لقطة في الفيلم تحقق بالنسبة للمخرج السينمائي نفس الهدف الذي تحققه الكلمة بالنسبة للشاعر"[1]؛ فإذا كان المخرج يقوم بترجمة كلمة إلى صورة معيّنة، فالكاتب أو الشاعر يترجم صورته الذهنية عن طريق كلمة.

يمكن القول أنّ عملية الأفلمة تقف عاجزة أحياناً؛ أمّا النص الأدبي كما يقول المخرج " جون غريار" ليس كل ما يكتب الروائي قابل الأفلمة، لأنّ الحوار الفيلم يختلف عن حوار الرواية وبعد إخراج الرواية فيلماً، هنا أنا أقصّ على الآخرين الأحداث عن طريق فيلمي، لقد انتهت في نظري مهمة الكتاب عند انتهائه من آخر حرف لآخر صفحة من الكتّاب"[2].

لكن هذا الإختلاف بين الرواية والفيلم، لا يعني تضادهما وأنّه يلغي نقاط اشتراكهما فهما وسيلتا تعبير يقول " عبد الحميد هدوقة": " التعبير يعني الإحساس بالشيء؛ يعني التصوير الفردي المنسجم لما يحسه الكاتب والفنان إزاء وقاع معيّن وخاصة الواقع المتأزم، الواقع المتخلّف الواقع المريض والتبليغ، يعني القارئ بالنسبة للكاتب والمشاهد بالنسبة للفنان السينمائي".

إنّ تحويل الرواية إلى عمل سينمائي ليس بالأمر السهل أو الهيّن، فقد يحدث أن يفهم عكس ما يريد الكاتب تقديمه من خلال نصه[3].

فكثير ما تصل الرواية إلى السينما بعد تعديل واقتباس كبيرين، ومن لا يذكر أعظم أعمال سينمائية اتعمدت على نصوص أدبية، من بينها :

[1] – لندجون أرنست : في الفيلم تر : التهامي صلاح، الإدارة العامّة للثقافة، مطابع شركة الإعلانات الشرقيةن 1952م، ص 163.

[2] – خلفة بن عيسى : الرواية السينمائية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 50.

[3] – المرجع نفسه، ص 09.

" عناقيد الغضب" لستاينبيك.

" ذهب مع الريح " لمرغريت ميتشل.

"أنا كارنيتا" لتولتسوي.

" قصر الشوق" و"بين القصرين" و" اللص والكلاب"، لـ :" نجيب محفوظ :.....

إنّ عملية الأفلمة تحتاج إلى بعض التقنيات التي يجدر بنا الإشارة لها"؛ تقول "حفصة زيناكي كوديل" :" إنّ المهمة الأولى للعمل الإبداعي هي تكسير الحواجز، والمبدع حرّ منذ البداية وبذلك لا يكون جنون المبدع شكلاً مفيد حين ينبّه الأشياء المحيطة به حتى ولو انتقد"[1].

فتحويل ما كان مكتوباً بين ثنايا الأوراق إلى الأخراج إنجاز كبير ويتطلب تقنيات خاصة وعمل شاقّ ومضاعف.

ويعمل عملية السرد أيضاً يجب الإشارة إليها السرد الروائي والسينمائي الذي سبق وأن ذكرته سابقاً.

6. ج– أ– مداخلة الدكتورة :" لحضاري صباح" :

لقد سبقت الرواية السينما في الوجود، إلاّ أنّ بينهما عامل اتّصال مثلما بينهما عامل انفصال، فالإرتباط يتمثّل في عنصر الحكي والحبكة، فإذا كانت الرواية حكاية تقرأ، فإنّ السينما حكاية تشاهد، أمّا عامل الانفصال فيتجلّى في أنّ أسلوب الرواية يختلف تماماً عن أسلوب السينما في التعبير، فالرواية تعبّر باللغة بينما السينما تعبّر بالصور، وقد عرّف " صلاح أبو سيف" الفيلم، بقوله :" هو قصة تحكى للجمهور في سلسلة من الصور المتحرّكة وكلّما كان النص الروائي تصويراً بامتياز بعيداً عن اللغة الغارقة في التجريدية، كما كان قريباً من العمل السينمائي، المعتمد على الصورة أكثر من أي شيء آخر.

[1] – زيناكي كوديل حفصة : من الكتاب إلى الإخراج، جريدة الجبل، عدد 10 من 11 –16 فيفري 1993م، ص 17.

فالفيلم يقول ما لا تستطيع الرواية قوله، بالتركيز الشديد واللقطات السريعة، وسيميائية الصورة، كما أنّ الرواية تفعل ما لا يستطيع الفيلم فعله، إذ الرواية تدخل المتلقي في متعة القراءة ولذّة التخيلّ فيرسم القارئ الأبطال كما يحلو له ويتصور الأحداث وتسلسلها والأمكنة والأزمنة..... ومن هنا كانت العلاقة بين السينما والرواية علاقة تكاملية، لذا كان " ابن هدوقة" عندما يسأل عن فيلم " ريح الجنوب" يقول:" أنصح من قرأ الرواية أن يشاهد الفيلم ومن شاهد الفيلم أن يقرأ الرواية".

إنّ كتابة السيناريو تحتاج إلى فهم طبيعة المجال السينمائي، وخصوصيته لذلك ليس كل الروائيين قادرين على كتابة السيناريو لرواياتهم، لأنّهم يكثرون من التجريد بينما لغة السينما، لغة بصرية تصويرية، تعتمد أكثر على الصورة وعلى لغة التعبير الجسدي، ممّا يجعل المخرجين يستعينون بالكتّاب المتخصصين في السيناريو والحوار.... انتهى كلام الدراسة التي واصلت تحليلها في توازن واعتدال بين الفنيين وهدفها إبراز معالم التكامل بينهما[1].

6. ج– ب– مقاربتي بين الرواية والفيلم :

احتلّت العلاقة بين الأدب الروائي والفيلم السينمائي مكاناً مهماً في معظم ما كتب عن السينما، من أفكار نظرية ورؤى تطبيقية، وصار البحث في مناطق الإلتقاء والإفتراق بين هذين الفنين مجالاً لكثير من الأبحاث والدراسات، ومحوراً دار حوله الآراء المختلفة والمقولات المتضاربة.

"إنّ العلاقة بين الرواية والفيلم؛ علاقة واجبة وشديدة القوة، وتنطلق هذه المقولة من نقاط الإشتراك الكثيرة بين الفنين، ومن موروث السينما الذي اعتمد كثيراً من الروايات في تحقيق الأفلام عنها وإعدادها أيضاً حيث يشترك هذان الفنان في الغاية والهدف"[2].

[1] – مجلة المهرجان : المرأة بين ظلال الكلمة ووحي الصورة، " من الفيلم إلى الرواية"، مداخلة لخضاري صباح المركز الجامعي للثقافة، وزارة الثقافة، الطبعة 02، 2015م، ص 25.

[2] – ينظر : صالح عالية : مقاربات في خطاب الروائي، عمان : دار كنوز، المعرفة للنشر والتوزيع، 2010م، ص 109.

التفاعل القائم بين الرواية والسينما، أصبح ظاهراً وصارخاً، ويحتاج إلى مزيد من الدراسة والتّتبع، لأنّ أحدهما في حاجة إلى الآخر، فالسينما استفادت من الرواية التي تسبقها؛ وفتحت عوالم وتجارب إنسانية عميقة كما أنّ السينما بدورها استطاعت أن تقدم خدمات مهمة للكثير من الأعمال الروائية التي نفضت عنها غبار رفوف المكتبات وقدّمتها إلى جمهور عريض متنوّع الثقافات، لم يكن بإستطاعته قرائتها بلغتها الأصلية، وممّا يحسب لسنيما مساعدة الرواية على تجديد أساليبها من خلال مسايرتها لعصر الحكي والصورة الذي يعتمد على عناصر الفرجة المشهدية، والإبهار في وضعيات درامية داخل تقنيات بلاغية؛ وهذا راجع لامتلاكها تقنيات خاصة، والمبتكرة في عوالم السرد، واللغة السينمائية قد فتحت للفن الإنساني آفاقاً من التعبير الفكري والفني لم تكن متاحة من قبل فقد جاء هذا الفن السابع ليصهر في بوتقته كل الفنون الستّة التي عرفها الإنسان، ومن خلال هذا الفن فتح الأبواب أمام القرّاء لمزيد من القراءة الواعية والإنتاج وهذا لإطلالات جديدة من أجل تعميق الرؤية للواقع واستلهامه وهضم مفرداته، لنكون واعيين أمام محاولات الخرق الثقافي وهو ما يخلق مجتمعاً واعياً بذاته تشكل فيه الثقافة الأصلية نقطة بارزة.

نقلت جميع أعمال "نجيب محفوظ" –تقريباً – إلى السينما، وبعضها نقل عدّة مرات إلى الشاشة، لأنّ لأعمال قابلية كبيرة للنقل إلى السينما، لأنّه زاوج بين الكتابة للسينما والكتابة الروائية، فمنذ عام 1948م، بدأت رحلة "نجيب محفوظ" مع السينما، وممّا لاشكّ فيه هو أنّ السينما لم تكن مجرّد نزوة صبا أو طيش شباب في حياة أديبنا الكبير، لأنّها لعبت دوراً أساسياً في براعة كتابته للرواية، وأفادته لأنّه تفنّن في المونتاج و" الفلاشباك"، أو العودة إلى الماضي حين يتذكر البطل، وأفادته في روعة التركيز وبراعة التنقلات في الزمان والمكان، وكان إقباله على كتابة السيناريوهات مجرّد تمرينات على كتابة الرواية، وهي فنّه الأصلي.

رواية "اللص والكلاب" ثاني رواية في المرحلة الفلسفة من مراحل السير لدى "نجيب محفوظ"، وهي رواية بطل واحد، وتمثّل صراعاً بين إرادتين إرادة الفرد الذي فقد إتّجاههن ولم يعدّ يهتدي إلى خط سير الحركة

الإجتماعية الصاعدة، فأحسّ أنّه محشور في الزاوية تتعاوى عليه الكلاب وتتخاطفه الأنياب، وهو هائج لم يعد يؤمن بالقدرة على النجاة.

6. ج– ب– مقاربتي بين الرواية والفيلم [1]:

	الرواية	الفيلم
الطول	لا نهائي 01- 10 مجلدات	80- 180 دقيقة
تقديم الأحداث	تروى	تمثّل
كمية المشاهد	غير محدودة	محددة 30 تقريباً
عدد الشخصيات	غير محدد	محدد بشكل معتدل
استخدام الزمن	غير محدد	محدد بشكل معتدل
تقدّم الزمن	حرية كاملة : إلى الأمام وإلى الخلف	إلى الأمام، ارتداد إلى الخلف أو تخيّل للأمام
مرور الوقت	ليس جوهرياً	مهم
اختيار المكان	حرّ	حرّ
استخدام الحوار	حرّ	جزئي
أفكار المؤلف	بالوصف	مفتقدة
الصلة بين المشاهد	وصفية	مفتقدة
عرض المكان والزمان	وصفي	ليس هناك وسائل مباشرة، فيما عدا العناوين
عرض الدافع	وصفي (السيكولوجي)	خلال الأحداث
التضخيم	مفتقد	مهم
الوقت المسموح به للمتفرّج	غير محدد	جلسة واحدة
إعادة القراءة	ممكن	مستحيلة

أوّل عنصر استوقفني اللغة والصورة، وذلك يكمن في كون السينما في صياغتها لحكاياتها تستند إلى الصورة وإلى اللقطة، وكذا عناصر أخرى بينما الرواية تنسج بلغة ومن خلال اللغة.

[1] – علوش سعيد : جدل الأدبي والسينمائي مقاربة مقاربة، دار ابي قراق للطباعة ونشر، ط1، 2008م، ص 23.

وبما أنّ الرواية هي مجموعة حروف تشكلّ كلمات، والتي تشكّل جملاً وفقرات يقرأها من يحسن القراءة وفي المقابل السينما مجموعة صور تشكّل لقطات، فتشكّل مشاهد وهكذا ليس على المشاهد أن يكون متعلّماً حتى يفهم قصّة الفيلم، ومن هنا يمكن استنتاج أنّ السينما فن بلا شروط الكل، يمكن أن يشاهد؛ أمّا الرواية فشرطها يحسن القارئ القراءة.

التعبير عن الأحداث والشخصيات في الرواية قائم بالدرجة الأولى على فهم المضمون في المقابل الفيلم السينمائي قائم على الدلالة البصرية الصورة بكل أشكالها والدلالة السمعية والدلالة الحركية، وبهذا تكون ترجمة التعبير على ثلاثة مستويات : المرئي؛ المسموع؛ المتحرّك على غرار النص الأدبي.

نلاحظ أنّ في الرواية يطلق الكاتب العنان لتخيّل القارئ أو المتلقي، فيما محدّد نتيجة ما يريد أن يقدّمه لنا المخرج، وهذا يتعلّق الفرق في النظر والقراءة.

الزمن على سبيل فيلم المخرج " إيفان بيتربيف"، المأخوذة عن الرواية "الإخوة"، لـ :" ديسكوفسكي" نجد أنّ المخرج حذف فصل المفتش الأعظم والذي استغرق في الرواية أكثر من 100 صفحة، ومع هذا طول الفيلم تجاوز الثلاث ساعات، وهذا يمكن للفيلم السينمائي اختزال صفات وفصول من الرواية في لقطات ومشاهد من دقائق وثوان، هذا من الجانب الزمني الشكلي لكن يوجد جانب آخر على المخرج أن ينتبه له في عملية نقل الرواية وهو الزمن الداخلي "الماضي أو المستقبل" ونقل هذه الأزمنة من خلال العمل الفيلمي.

كذلك من بين نقاط اختلاف الرواية والفيلم في التوقيع بين المخرج والروائي وأقصد هنا أنّ الرواية ترتبط باسم موقعها، بحيث تشتهر الرواية ذاتية المبدع بكل ما تقضي هذه الذاتية من انتماء، فإنّ السينما عمل جماعي حتى وإن أدرجت ضمن ما ينعت بسينما المؤلف، إذ يقوم على العمل السينمائي مخرجه بقيادة مشاركين، على عكس الروائي الذي يستطيع تفجير وحتى إقحام ذاتيته، بعكس السينمائي الذي يحكم عليه منطق الصناعة والتجارة يتمتّع السرد الروائي بمزايا مشتركة مع السرد السينمائي؛ فكلاهما يتكوّن من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها

مع بعض الآخر لبناء مشهد، وكلاهما يمكنه الإسترجاع الزمني أو الإستباق وبشكل عام نكاد نلمس تشابها بين الأسلوب السردي والأسلوب السينمائي.

الرواية تعتمد نظاماً لغوياً سردياً؛ والفيلم نظام سمعي بصري صحيح يختلف تماماً اللغوي إلاّ أنّ هذين العالمين يشتركان بإعتبارهما نمطا حكائيا سرديا فتشابه نلمسه في البنية التركيبية الزمان والمكان والشخصيات وتطوّر الأحداث تكمن بعض نقاط الاختلاف بين الرواية والفيلم في :

الفرق	الرواية	الفيلم
وسيلة التعبير	اللغة عن طريق الكلمات التي لابدّ من أن تطلق العنان لخيالك عبر جمل وكلمات سردية تحتويها لكي يتسنّى لك فهم الرواية.	الصورة يستخدم صور مرئية، بشكل متتالٍ وبصيغة إحترافية على شكل شريط بصري.
المؤتمرات	جماليات اللغة من أسلوب وحوارات بشقّه الداخلي والخارجي والوصف وحتى السرد.	المؤثرات الصوتية الحركة، الصورة.
طريقة العرض	مقروءة ومكتوبة، وبالتالي الرواية تقرأ	مشهدي مرئي يستخدم الصور؛ وبالتالي الفيلم يشاهد.
مادته	يكون عقولاً وقدرات لابدّ أن يكون القارئ الرواية متعلّم ويستطيع فهمها.	الألفاظ سيّما الصورة التي تعكس معنى اللفظة وليس بالضرورة أن يكون متعلّم.
المتلقي أو القارئ	لا يستطيع الأمّي فك رموز الأحرف وقراءة الرواية؛ وبالتالي ضروري على قارئ الرواية أن يكون ليس أمّيا.	يمسّ شرائح المجتمع بما فيه الأمّي الذي يستطيع رغم أميّته، مشاهدته الفيلم وفهمه.

❁ **النقاط المشتركة بين الرواية والفيلم :**

التشابه
❁ كل من الرواية والفيلم لونين تعبيرين يختلفان في الشكل الخارجي؛ أقصد بذلك طريقة توصيل الخطاب إلاّ أنّهما يلتقيان في توصيل الغاية وتجسيدها. ❁ تجمّعهما علاقة تبادل؛ فنجد الرواية ترسم فكرتها بالأحرف وتقوم الثانية " الفيلم" برتجمتها بلغة بصرية ملفتة للنظر.

❁ **والسؤال المطروح :**

* هل علينا تحويل كافة الروايات إلى أعمال سينمائية وخاصة أنّنا نعيش في مجتمع إقرأ ولا نقرأ ؟

للأسف فنحن شعب نشاهد فقط!!!!

أيعقل أن يكون السبب هو عصر السرعة، وكذا طبيعة الإنسان الميالة إلى التشويق والفرجة والتكاسل وفي المقابل لا يمكن نكران أهمية السينما للعمل الروائي، كون التطور الحالي يجعل من الرواية حبيسة للورق، إذ لم تنتقل إلى السينما؛ وهذا طبعاً راجعاً إلى عدم المطلقة التي أصبحت نادرة، وبين هذا وذاك يبقى السؤال مطروح .

الذي يمكن قوله أنّ كل من الرواية والسينما عملتان لوجه واحد كلاهما يكمل الآخر، ولابدّ من قارئ الرواية مشاهدتها وعلى أساس ذلك يمكن وضع إسقاطات مناسبة.

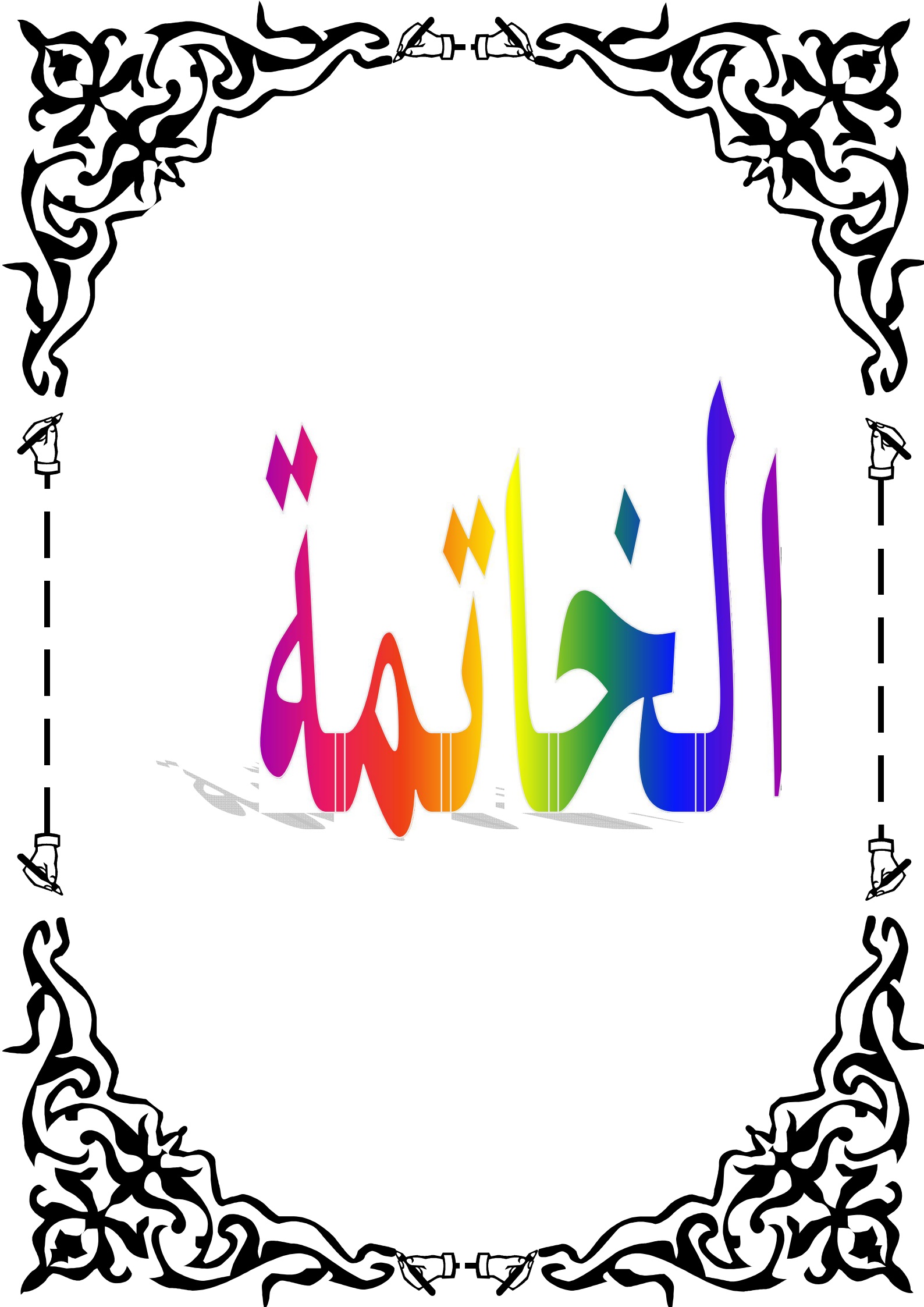
6. ج- ج- مقاربة مقارنية بين رواية وفيلم "اللص والكلاب" :

العنوان مباشر ودال على ما احتوته الرواية من أحداث، ومفردان تشيران إلى مجاز طال الشخصيات التي احتواها النصان الروائي والسينمائي؛ وقد وضع "نجيب محفوظ" مفردة اللص في مواجهة "مهران" البطل المأزوم، في إشارة منه إلى المواجهة التصادمية التي حدثت داخل القصة وصوّر له صديقه ومعلّمه "رؤوف علوان" شرعية هذه السرقة، والكلاب هم الخونة الذين تداخلت حياتهم مع حياة "سعيد مهران"، بما فيهم "رؤوف علوان"، ولكون كلمة "اللص" مفردة تنطبق على "سعيدة مهران" وحده في حين أنّ كلمة الكلاب جاءت جمع تكسير قصد من خلالها "نجيب محفوظ"، كل من لا يتّفق معهم اللص في الفكر والعمل بما فيهم الشرطة التي تلاحقه.

الفيلم	الرواية
۞ لغة الفيلم الصورة المستمدّة من الكلمة؛ فاللغة في الفيلم السينمائي هي أحد عناصر الصوت في السينما؛ وبالتالي هي الكلام المنطوق الذي يسمع وهي أشكال تتمثّل في : الحوار؛ المونولوغ؛ التعليق؛ وبطبيعة الحال كل إنسان وطريقة تعبيره من خلالها يتواصل مع غيره، باعتبارها لغة، لغة الخطالب، أو لغة الإشارة. ۞ والملاحظ إسقاط بعض ما جاء في الرواية، وهذا راجعٌ لطبيعة هذا الفن، فيمكن لمشهد واحد اختزال أوراق من الرواية.	❁ لغة العمل الروائي، كانت مزيج بين اللغة الفصيحة والعامية أحياناً، كالوعاء الذي يحمل كل شيء داخله، وإن كانت تختلف لغة الوصف بما فيها لغة الراوي – والحوار بين الشخصيات، فلغة الراوي قويّة تحمل كثيراً من المفردات الفصيحة التي تدلّ على الانتقاء الجيّد، مثال : "وَعَجَبَ تحت أنفاس الفجر رطبية، كيف إنّه لم ينتبه إلى هوية الحجرة التي ضُبِطَ فيها وأنّه لم يكن يرى منها إلاّ بابها المزخرف....". ❁ وكذلك بعض الجمل التي شابهت لغة العامّة لأهل مصر :" وعند آذان الفجر سمع الباب وهو يُفتح وبَدَت مبسوطة شوية ".
۞ الإسترجاع؛ ونقصد بها ما حدث مع الرواية، إلاّ أنّ المخرج جعل فيلمه بداية خاصة التي انطلقت	❁ استرجاع لحظة ما من تتابع أحداثها حدثاً من الماضي، وهذا ما استعمله "نجيب " في روايته

من السجن بحوار دار بين "سعيد مهران" وصديق له. ❁ والملاحظ أيضاً الإختلاف في الحوار، فكان حوار خارجي على غرار الرواية، ربّما لتبسيط وتوضيح لما سيأتي لاحقاً، ربّما أيضاً مراعاة جميع شرائح المجتمع بما فيها الأمي ولذلك أراد التوضيح أكثر.	اللص والكلاب. ❁ فالملاحظ أنّ الرواية تبدأ لحظة خروج "سعيد مهران" من السجن، وهذا ما يستدعى إقحام الإسترجاع لمعرفة التفاصيل التي يجهلها القارئ، وعلى سبيل التمثيل لا الحصر الإسترجاع الذي قدّمه "نجيب محفوظ"، حين تذكّر "سعيد مهران" زوجته "نبوية"، وكيف عرض عليها الزواج وكأنّها أحداث وقعت وسبق ذكرها في حوار داخلي.
❁ الحوار؛ الملاحظ على الفيلم تقديمه بلهجة مصرية. ❁ قام المخرج بتحويرى ما كان حوار داخلي لـ :" سعيد مهران" في شخصيات تتحدّث فيها بينها، كالحوار الذي دار بين "سعيد مهران" و"رؤوف علوان" :" أنا بعرف أطلعها من جثّته.....، بس خذه بالسياسة الأول"؛ يدخل "سعيد مهران" :" أفندم.....، تعال يا "سعيد" طلع الساعة أحسن لك"؛ وهناك يطلب منه استرجاع الساعة التي سرقها بتهمة لا أحد يملك المفتاح غيره ويستطيع الدخول، وفي ذهول من "سعيد" يدخل طالب آخر يقول لهم :" لقد وجدت الساعة معه"؛ فينهال عليه بالضرب، فيدخل " سعيد رؤوف"، وينقذه منهم، ويطلب أن يتفاهم معه بدون تبليغ البوليس ويكون له ذلك.	❁ الحوار؛ كان بلغة فصيحة. ❁ والملاحظ على الرواية، أنّ البطل "سعيد مهران" وهو يعبّر عن ماضيه بحوار داخلي مقدّماً ملخص لما حدث، والرواية أغلبها كانت حوارات معظمها حتى أنهك حرمتها كانت داخلية بين "سعيد مهران" ونفسه المتمثّلة في الإسترجاء.
❁ في السينما يمكننا قراءة مشهدين لكونها تعتمد على الزمان- أن نرى عشرات الوحدات البصرية ونسمع معها الموسيقى والكلام وزقزقة العصافير في	❁ في الرواية لا يمكن أن نقرأ مشهدين في الآن ذاته.

الآن نفسه.	
۞ القطعة السينمائية تجتمع في : * حاسة السمع ⟵ صوت التلفزيون * حاسة البصر ⟵ عناصر المكان، وانفعالات الإنسان. * حاسة العاطفة ⟵ تتمثّل في مفارقة بين الشخصين، فكل له نظرته على سبيل التمثيل "سعيد مهران"، كل ينظر له من زاويته الخاصة.	❁ يمكن أن نلتمس عناصر التوليف بين الحواس في المشهد من مشاهد الرواية الذي يحشد مجموعة من الحواس ويمازج بينها؛ إضافة إلى عناصر أخرى تجعل منها قطعة من سيناريو.


الخاتمة

الخاتمة :

تهدف دراستنا للكشف عن العلاقة الكامنة بين الفيلم السينمائي والرواية والوقوف على النقاط، والعناصر الفاصلة بينهما كونهما فنين مختلفين، أدبي لغوي، وسمعي بصري وكيفية إقتباس وتحويل رواية أدبية إلى فيلم سينمائي، بإستخدام لغته الخاصة بما تحمله من دلالات وطبعاً لابدّ من عيّنة أجرينا البحث عليها المتمثلة في فيلم "اللص والكلاب" المقتبس عن رواية تحمل عنوان واحد؛ وحقيقة كان الإختيار عن قصد، ولعلّ أهم النقاط التي وردت في مذكرتي أوصلتني إلى النتائج التالية :

- مرت الرواية بمراحل تاريخية عديدة، بدأت عند الغرب بروايات خيالية، مثل : الحمار الذهبي؛ وانتقلت إلى العرب، ظهرت الرواية في مصر وكانت رواية "زينب" أولى المحاولات، وكان للرواية دعائم فنية تنوّعت بين السرد، الوصف والحوار.
- تمكّنت السينما من تصوير ونقل الرواية من الكلمة إلى الصورة، فقد كانت البداية عند الغرب كالعادة، حيث كانت تعرض أمام المشاهدين أربعاً وعشرين صورة في الثانية، تطورت بعد ذلك حتى وصلت إلى أفلام تدوم طويلاً، وقد دخلت السينما إلى البلدان العربية، وأخذت تتطور إلى أن وصلت إلى ما هي عليه الآن.
- وجود علاقة وطيدة تجمع بين الرواية والسينما خاصة في جانب الأفلمة لكونها عملية تحويل من كلمة إلى صورة ناطقة.
- رواية "اللص والكلاب" تشبه في تكوينها الدرامي الأفلام السينمائية المبنية على بطل واحد يحاول في صراع تراجيدي هزيمة القدر، يمكن استنتاج ثلاث شخصيات، أوّلها جسدها "محمود أمين سليمان"، وثانيهما شخصية الرواية التي تقترب من واقع الشخصية الحقيقية، وثالثها شخصية الفيلم المطابقة لشخصية الرواية.

الخـــاتمة :

✍ لم يُقَدَّمْ الفيلم كما ءجاء في الرواية؛ فالملاحظ غيّر بعض ترتيبها مستعملاً أسلوب لإسترجاع ومستغنياً عن بعض الشخصيات.

✍ بَيْنَ مد وجزر حول إشكالية خدمة الرواية للسينما أو العكس؛ تجدر الإشارة إلى :

* يختلف كل من الرواية والسينما في شكل الخارجي باعتبارهما لونين تعبيرين؛ أقصد بذلك طريقة توصيل الخطاب، إلاّ أنّهما يلتقيان في توصيل الغاية وتجسيدها، تجمعهما علاقة تبادل، فنجد الرواية ترسم فكرتها بالأحرف وتقوم الثانية بترجمتها بلغة بصرية ملفة للنظر.
* لا يمكن نكران أهمية السينما للعمل الروائي، كون التطور الحالي يجعل من الرواية حبيسة للورق، إذ لم تتنقل للسينما، لأنّ عملية القراءة أصبحت نادرة.
* السينما سهّلت على المشاهيد التعرّف على العديد من الأعمال الروائية ختاماً لا أتمنّى سوى أن تكون مذكرتي في المستوى المطلوب.

الملاحق

✍ **الملحق رقم (01)** : نجيب محفوظ.....78

✍ **الملحق رقم (02)** : غلاف الرواية.....79

✍ **الملحق رقم (03)** : كمال الشيخ.....80

✍ **الملحق رقم (04)** : إشهار للفيلم.....81

✍ **الملحق رقم (05)** : سعيد علوش.....82

✍ **الملحق رقم (06)** : المصدر الأول للبحث.....83

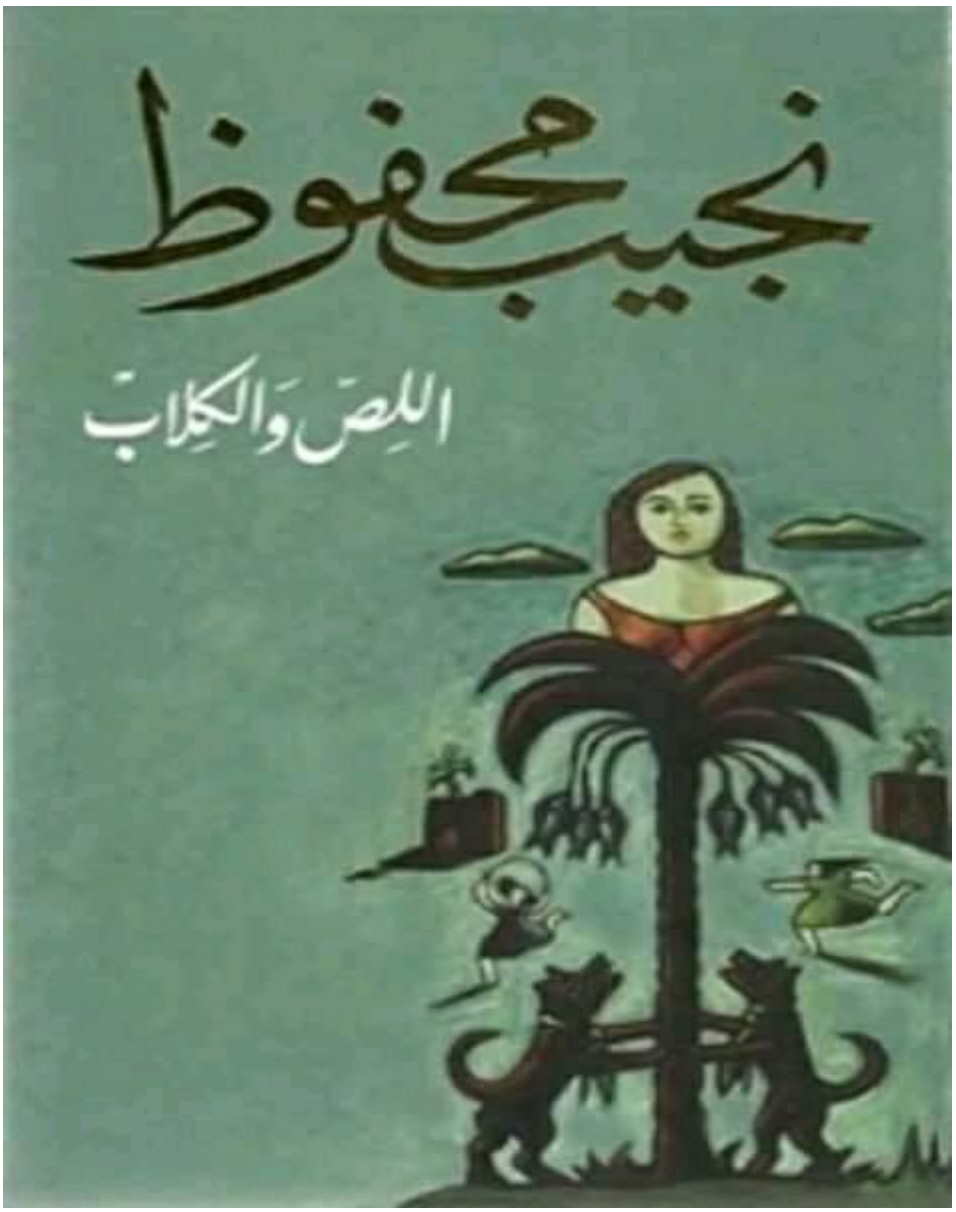
المـــــلاحق :

الملحق الأول (01) :

نجيب محفوظ :

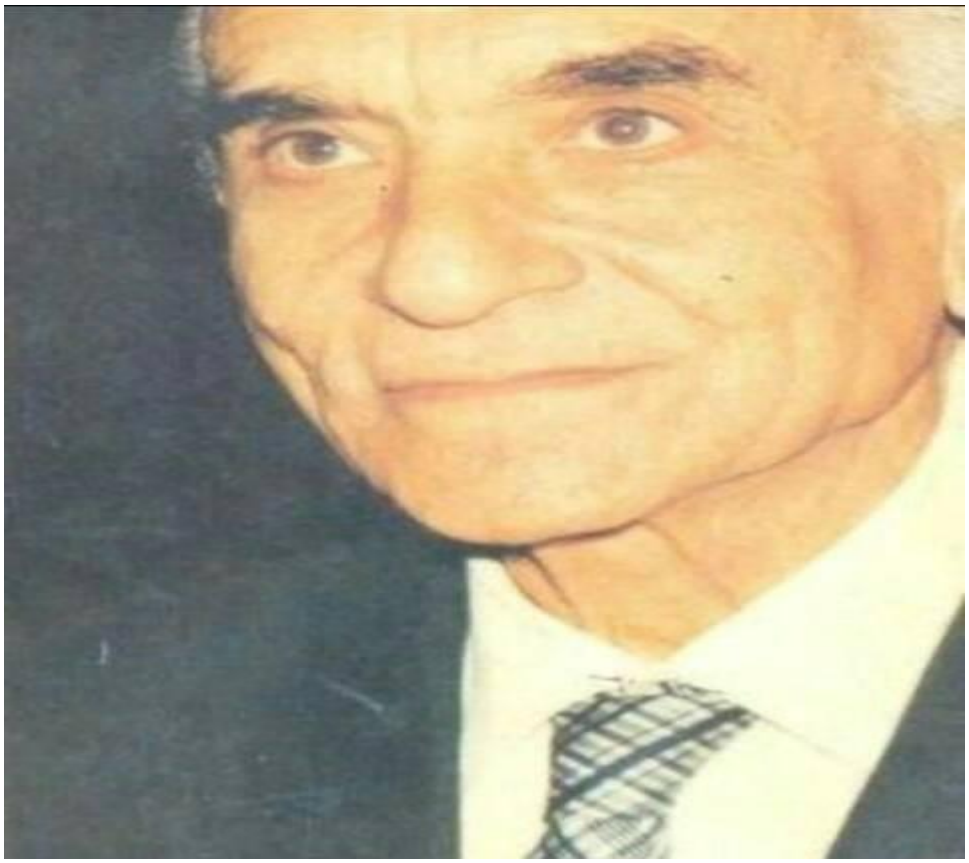
عبد العزيز بن إبراهيم بن أحمد باشا، ولد في 11 ديسمبر 1911م، اسمه المفرد مركب من اسمين تقديراً؛ من والده للطبيب الراحل نجيب محفوظ الذي أشرف على ولادته، أتمّ دراسته الإبتدائية والثانوية وعمره 18 سنة، وقد التحق بالجامعة سنة 1930م، ثم حصل على الليسانس في الفلسفة من جامعة القاهرة يعدّ نجيب محفوظ من الأدباء العباقرة في مجال الرواية وقد وهب حياته كلها لهذا العمل.

الملحق الثاني (02):



*****غلاف الرواية****

الملحق الثالث (03):



كمال الشيخ :

ولد في 5 فبراير 1919 مخرج سينمائي مصري عرف في الخمسينيات بأنه هيتشكوك مصر بسبب تأثره بسينما المخرج الأمريكي المعروف"ألفريد هيتشوك"واهتمامه بالأفلام البوليسية التي تعتمد على الحبكة الدرامية حصل على شهادة البكالوريا في مدرسة الداروين عام 1937ثم إلتحق لفترة قصيرة بكلية الحقوق بناء على رغبة الأسرة ولكن تركها وإلتحق باستوديو مصر وعمل مساعدا في قسم المونتاج وفي عام 1942قام بعمل مونتاج الأفلام التسجيلية الخاصة بالبعثات الأجنبية ،تزوج من السيدة أميرة فايد الذي قام لها بعمل مونتاج الكثير من أفلامها توفي سنة 2 يناير 2004م؛ أخرج أكثر من 33 فيلما طويلا منها أعمال نجيب محفوظ.

الملحق الرابع (04):

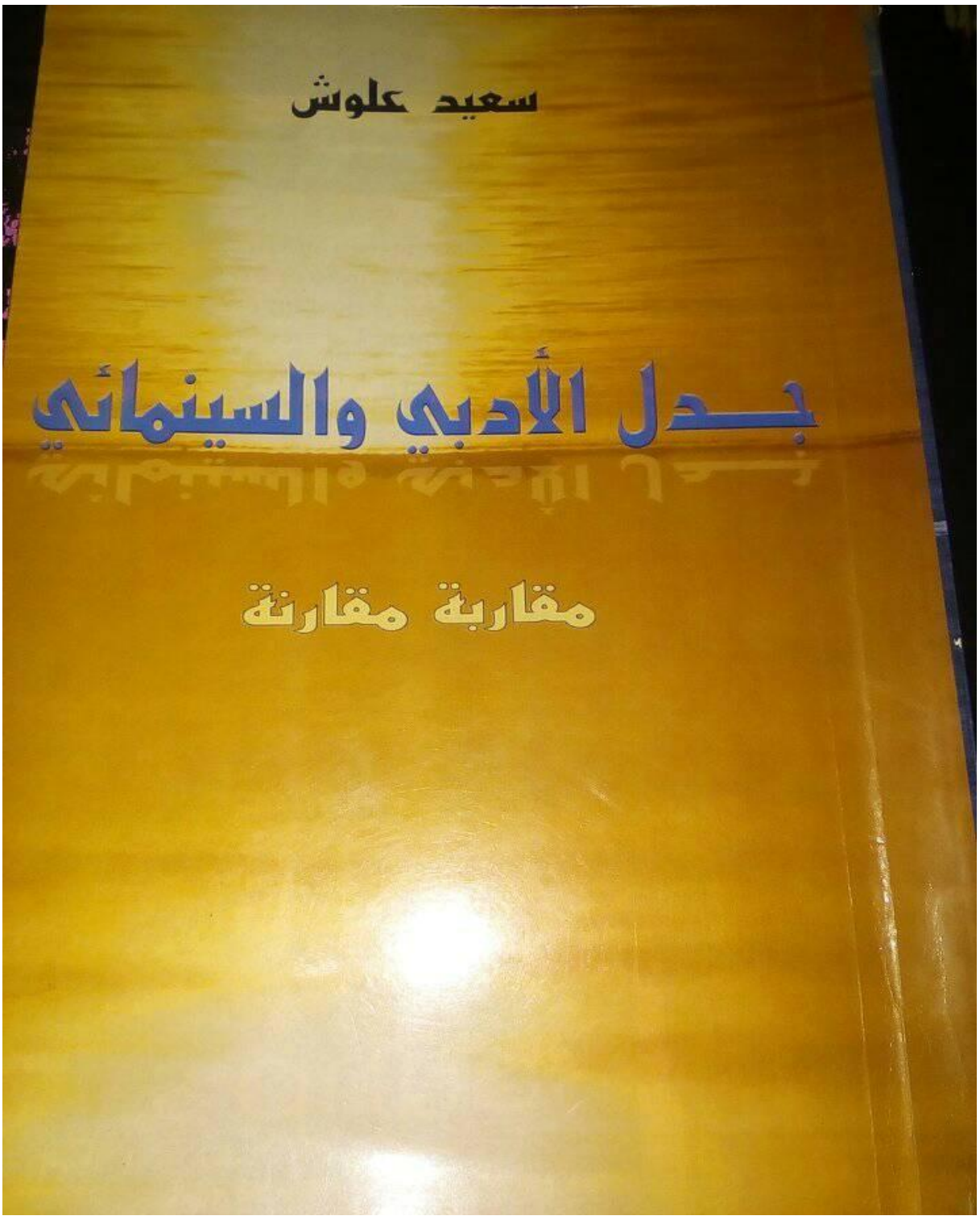
***** إشهـــــار الفيلم*****

الملحق الخامس (05):

سعيد عبد السلام علوش :

ولد بـ :مكناس "'المغرب"'عام1946، أديب وبروفيسور مغربي حصل على إجازة في الأدب العربي من جامعة محمد الخامس 1390هـ1970-م، ثم تحصل على دكتوراه السلك الثالث سنة1396هـ1976-، وكذلك دكتوراه الدولة من جامعة السوربون سنة 1402هـ1982-وقد عمل أستاذا للتعليم ورئيسا لقسم اللغة العربية في كلية الآداب في جامعة محمد الخامس بالرباط ورئيسا للجمعية المغربية الأدب المقارن وأستاذا للأدب المقارن حصل على جائزة الملك فيصل العالمية في اللغة العربية والآداب سنة 1419هـ1999م.

الملحق السادس (06) :



****مصدر الأول للبحث****

قائمة المصادر والمراجع

قـــائمة المصادر والمراجع :

❖ **قائمة المصادر والمراجع :**

✍ **قائمة المصـــــــادر :**

1. **ابن منظور**، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى.
2. **ابن منظور**، لسان العرب، مج4، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.
3. **دانيال فرامبتون**، تر : أحمد يوسف، الفيلموسفي، نحو فلسفة السينما، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، (مصر)، 2009م.
4. **علوش سعيد** : جدل الأدبي والسينمائي مقاربة مقاربة، دار ابي قراق للطباعة ونشر، ط1، 2008م.
5. **الفيروز آبادي محمد الدين محمد بن يعقوب**، قاموس محيط، ج2، ط2، مصر، 1344م.

✍ **قائمة المراجع :**

✍ **قائمة المراجع باللغة العربية :**

1. **أبو سعد أحمد** : فن القصة، الجزء الأول، منشورات دار الشروق الجديدة، 1995م.
2. **أبو شادي علي**، وقائع السنيما المصرية في مائة عام 1896م/1995م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م.
3. **أبو هيف عبد الله** : النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000م.
4. **أحمد إبراهيم عدالة**، الجديد في السرد العربي المعاصر، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2006م.
5. **إيمان عايض العسيري** : براء نجيب محفوظ، في ضوء العقيدة الإسلامية، دار الأمة للنشر والتوزيع، جدّة، ط1، 2010م.
6. **برادیري مالكوم** : الرواية اليوم : تر : أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1996م.

7. **بن موفق هجيرة** : إشراف ناوي كريما، الرواية الفلسفية والصورة السينمائية، رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، كلية الآداب واللغات والفنون، 2016م/2017م.

8. **توفيق سعد الدين** : قصة السينما في مصر، دراسة نقدية، دار الهلال 12، سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع، 06 مارس 2016م.

9. **جان ألكسان** : السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد 51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1982م.

10. **حداد نبيل ودرابسة محمود**، تداخل الأنواع الأدبية، مج2، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، 2009م.

11. **حداد نبيل ودرايسة محمود**، تداخل الأنواع الأدبية، دون سنة.

12. **حسان علي سعيد** : نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ط1، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، 2014م.

13. **حسن درويش**، الإتجاه التعبيري في الروايات نجيب محفوظ، " القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1989م.

14. **خلفة بن عسى** : الرواية السينمائية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دون سنة.

15. **د. بومدين جلالي** : قراءات ثقافية : منشورات دار الحمراء للنشر والتوزيع والإعلام سيدي بلعباس، سعيدة، 2015م.

16. **دانيال أريخون**، تر : أحمد الحضري، قواعد اللغة السينمائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997م.

17. **سادول جورج** : تاريخ السينما في العالم، تر : الكيلاني إبراهيم وفايزكم نقش، منشورات البحر المتوسط ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، 1968.

18. **سلام محمد زعلول** : دراسات في القصة العربية الحديثة، الإسكندرية، منشأة المعارف، دون سنة.

19. **سلمان عبد الباسط** : سحر التصوير (فن وإعلام) : تقديم رياض عبد الفتاح، الدار الثقافية للنشر، للقاهرة، دون طبعة، دون سنة.

20. **السمراني إبراهيم**، أوهام المعاصرة : دراسة نقدية في مصنفات الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، الأردن، دون سنة.

21. **شاكر عبد الحميد**، عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 2005م.

22. **صالح عالية** : مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع؛ 2010م، الطبعة الأولى، 1433هـ-، 2011م.

23. **صالح عالية** : مقاربات في خطاب الروائي، عمان : دار كنوز، المعرفة للنشر والتوزيع، 2010م.

24. **عبد الغني مصطفى** : الإتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1978م.

25. **عبد الله أحمد عبد الله**، خمسون سنة للسينما، مكتبة مصر، القاهرة، 1984م.

26. **عبد الله العربي** : الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة : محمد عثمان، دار الحقيقة، بيروت، 1970م.

27. **عبد المحسن** : طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870م- 1938م)، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة، د-ت.

28. **فريد سمير**، صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دون سنة.

29. **فوغالي باديس** : التجربة القصصية النسائية في الجزائر – دراسة، منتشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002م.

30. **قدورة عبد الله الثاني** : سينمائية الصورة مغامرات سينمائية في أشهر الإرساليات، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، 2011م.

31. **قطاف سارة** : إشراف د/ بجاوي أحمد، كتابة سيناريو الأفلام التاريخية، من خلال عينة من الأفلام الجزائرية الثورية – الأفيون والعصا – نوة الخارجون عن القانون – زبانة، دراسة تحليلية وصفية، كلية الإعلام والإتصال، 2013م/2014م.

32. **لحميداني حميد** : بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991م.

33. **لندجون أرنست** ت : التهامي صلاح : في الفيلم الإدارة العامة للثقافة مطابع شركة الإعلانات الشرقية 1952م.

34. **لودج ديفد** : الفن الروائي : تر : ماهر الباطوطي، المشروع القومي للترجمة، ط1، العدد 22، 2002م

35. **لوى دي جانيتي**، تر : جعفر علي فهم، السينما (السينما والأدب)، مطبعة تينمل، طباعة تينمل ونشر وتوزيع، مراكش، 1993م.

36. **مرادي محمد وآخرون** : لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، دراسات الأدب المعاصر، عدد 6.

37. **مرتاض عبد المالك** : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

38. **مرتاض عبد الملك** : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دون طبعة، 1998م.

39. **مرتاض عبد الملك** : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

40. **ميردن عزيزة** : القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971م.

41. **نجيب محفوظ** : حول الشباب والحرية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1990م.

42. **نجيب محفوظ**، حول التدين والتطرف، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1996م.

43. النقاش رجاء في حب " نجيب محفوظ"، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، 1995م.

✍ **قائمة المراجع باللغة الفرنسية :**

1. **sukrom kamil**, **najib mahfuz**, sastra, islam, dan politik studi semiotik lerhadap novel aulad haratina, (zakarta : uin zakarta press), 2007, 260- 262 p.

✍ **قائمة المعاجم :**

1. **غور نوماري** : معجم المصطلحات السينمائية، تر : فائز بشور، وزارة الثقافة، دمشق، 2007م.
2. **مرسي أحمد كامل** : مجدي وهبة معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973م.

✍ **قائمة الجرائد :**

1. **زيناكي حفصة** : كوديل، من الكتابة إلى الإخراج، جريدة الجبل، عدد 10، من 11 في 16 فيفري 1993م.

✍ **قائمة المذكرات :**

1. **بلخيري رضوان** : صورة المسلم في السينما الأمريكية، تحليل سيميولوجي لفيلمي الخائن والمملكة، دراسة ماجستير علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2010م.
2. **لعيايدة خولة رجاء**، رسالة ماستر، كلية العلوم الإجتماعية والإنسانية، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2016م/2017م.
3. **مسعدي طيب** : أفلمة روايات نجيب محفوظ، اللص والكلاب، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2013م/2014م.

✍ **قائمة المجلات:**

1. **بسطاويشي رمضان**، (نظرية الرواية لوكاتش)، مجلة الأقلام، العدد 11-12، دون سنة.

2. **حنفي عبد الناصر** : ثقافة الصورة مجلة فصول، ندوة، ع62، دون سنة.

3. **مجلة المهرجان** : المرأة بين ظلال الكلمة ووحي الصورة، " من الفيلم إلى الرواية"، مداخلة لخضاري صباح المركز الجامعي للثقافة، وزارة الثقافة، الطبعة 02، 2015م.

✍ قائمة المواقع الإلكترونية :

1. **الأمازيغي أبوليوس** : الحمار الذهبي، ديوان العرب، 2007/01/03م : "Article 8866 "spip
www.diwanalarab.com

2. **الدكتور علي فهمي خشيم**، حوار أجرته الجزيرة نت مع الباحث اللغوي الليبي ::
https://www.aljazerra.net

3. **محمد حاسم ولي** : وتأثيرها النفسية والتربوية والإجتماعية والسياسية، مؤتمر فيلادلفيا، (2008/05/10م) :
http://www.al-adwaa.inf/showtheead.php?t:9406

4. **محمد العماري**، الصورة واللغة، مقاربة سيميوطيقية، مجلة فكر ونقد، ع13، (2007/12/02م) :
http://membres.mulimania.fr/abedjabrin/n13,09omari.htm

5. **معروف** :" نجيب محفوظ"، مأخوذة في فيفري 2018م، نقلاً عن الموقع الإلكتروني :
http://www.wikipedia.com

6. **جريدة التحرير**، اليوم السابع، قراءات في أدبنا المعاصر : السيد إبراهيم، مناقشة رواية اللص والكلاب، أمسية الأربعاء 08 جوان 2011م، نقلاً عن الموقع الإلكتروني :
http://m.youn7.com

7. **كمال الشيخ**، الفيلم اللص والكلاب، إنتاج جمال الليتي، مصر، 1962م، نقلا عن الموقع الإلكتروني:

www.youtube.com

8. **عبدو محمد**، المخرج كمال الشيخ، فنان التشويق والإثارة في السينما العربية، 18 مارس 2010م:

www.maktoob.forumd.com

فهرس

فهرس المحتويات

البسمـــــــــــلة

شكر وتقديـــــــر.

إهـــــــــــداء.

تمهيد :.....أ

مـــــقدمة:.....**04**

*****

الفصل الأول: الرواية والسينمـــــــــا.....**ص 08**

❖ **مفهوم وتاريخ الرواية :**..... 08

1- أ.الرواية لغة واصطلاحا :..... 08

1- ب.رواية الحمار الذهبي :..... 10

1- ج.الرواية في أوربا :..... 11

1- د.الرواية عند العرب:..... 12

❖ **فن السينما :**.....12

2- أ.السينما لغة واصطلاحا :..... 15

2- ب.ماهية الصورة :.....16

2- ج.الكاميرا السينمائية :.....17

2- د.اختراع السينما:.....19

❖ **بين الرواية والسينما :**.....19

3- أ.مفهوم الأفلمة :.....21

3- ب.السرد والرواية :.....23

3- ج.السرد والسينما :.....25

3- د. الرواية والفيلم:.....27

***

الفصل الثاني:الرواية المصرية والسينما.....ص30

❖ **مصر بين الرواية والسينما**.....**30**

4- أ.بداية السينما المصرية.....30

4- ب.الغرب والسينما في مصر.....31

4- ج.الرواية والسينما المصرية.....34

4- د.تقنية كتابة السيناريو.....35

❖ **أدب نجيب محفوظ**.....35

5- أ.مولده ونشأته.....39

5- ب.حصوله على جائزة نوبل.....40

5- ج.وفاته ومؤلفاته.....43

5- د.أعماله الأدبية والسينمائية.....46

❖ **أفلمة رواية اللص والكلاب**.....46

6- أ.عرض الرواية.....49

6- أ-أ.بطاقة فنية.....49

6- أ-ب.بنية الشكل الروائي.....49

6- أ-ج.تلخيص الرواية.....50

6- أ-د.الآراء النقدية فيها.....55

6- ب.عرض الفيلم.....56

6- ب-أ.بطاقة فيلمية.....57

6- ب-ب.التمثيل مع تعريف كمال شيخ.....58

6- ب-ج.آراء النقاذ في نجيب محفوظ.....61

6- ج.بين الرواية والفيلم.....63

6- ج-أ.مداخلة الدكتورة لخضاري صباح.....65

6- ج-ب.مقاربتي بين الرواية والفيلم.....66

6- ج- ج. مقاربة مقارنية بين رواية وفيلم اللص والكلاب.....71

الخاتمة:.....76
الملاحق :.....**79**
قائمة المصادر والمراجع:.....86