آليات السينما الروائية في معالجة النصوص الأدبية المصرية وعلاقتها بإنتاج المعنى

دراسة سيميولوجية

د. محمود سلمى*

ملخص الدراسة

هدفت هذه الدراســـة إلى التعرف والتحليل الســـيميولوجي لآليات الســـينما الروائية المختلفة ودرجتها في توظيف ومعالجة النصـــوص الأدبية؛ وعلاقة ذلك كله ببناء وإنتاج وفحص المعاني الجديدة بها، وكذا تحليل دوافع المعالجة السينمائية؛ وذلك عبر استخدام أداة تحليل السيميولوجي؛ بقصد استنتاج الدلالات المباشرة والضمنية داخل الخطاب الســينمائي عبر عناصــر الصــوت من حوار ومؤثرات صــوتية وموســيقى تصـــويرية، وكذا عناصـــر الصـــورة المختلفة من حركة الكاميرا وزوايا التصـــوير وأحجام اللقطات والألوان، وأيضــا آليات المعالجة الفيلمية من إبقاء على النص الأدبي أو تعديله، كل ذلك من أجل بيان درجة إســـهام كل العناصـــر الفيلمية في إنتاج معنى سينمائي وتحديد درجته اتفاقه من عدمه مع النص الأدبي.

وخلصت هذه الدراسة إلى جملة نتائج من أهمها:

1- تعدد تطويع الأفلام الروائية لمختلف الآليات الروائية والتي تباينت ما بين الإبقاء على السرد الروائي بحرفيته أو إضافة عليه أو حذفا منه.

2- نجم عن إعمال الســـينما لآلياتها على النص الأدبي إنحرافا تباينت درجته ما بين الضــعيف إلى القوي في المعاني المتولدة، وعلى النحو الذي ظهر منفصــلا تماما عن نظيره الأدبي.

3- لعبت عناصر الصوت وعناصر الصورة المتعددة وبحسبانها دوالا سيميولوجية أدوارا رئيسة في تدشين المعاني الفيلمية الجديدة.

الكلمات المفتاحية: السينما، الأدب، سيميولوجيا.

* مدرس بقسم الإذاعة والتليفزيون بكلية الإعلام جامعة سيناء

The mechanisms of narrative cinema in the treatment of Egyptian literary texts and their relationship to the production of meaning: a semiological study

Abstract

This study aimed to identify and analyze the semiotics of the various narrative cinema mechanisms and their degree in employing and processing literary texts; And all this has to do with building, producing and examining new meanings in it, as well as analyzing the motives of cinematic processing; Through the use of the semiological analysis tool; With the intent of deducing direct and implicit connotations within the cinematic discourse through the sound elements of dialogue, sound effects and pictorial music, as well as the various elements of the image such as camera movement, shooting angles, shot sizes and colors, as well as the film processing mechanisms of preserving or modifying the literary text, all in order to indicate the degree of contribution All the film elements in producing a cinematic meaning and determining its degree of inclusion or not with the literary text.

This study concluded a number of results, the most important of which are:

- The multiplicity of adaptation of narrative films to various narrative mechanisms, which varied between maintaining the narrative narration with its literalism, adding to it or deleting it.
- Cinema's implementation of its mechanisms on the literary text resulted in a deviation whose degree varied from weak to strong in the generated meanings, and in a manner that seemed completely separate from its literary counterpart.
- The elements of sound and the multiple elements of the image, considering them as semiological functions, played major roles in the inauguration of the new film meanings.

Keywords: cinema, literature, semiology.

مقدمة:

نهل الفن السينمائي من شتى الفنون الإبداعية الإنسانية من حيث قدرتها على الخلق والتوليد وبناء المعنى عبر جماليته الفريدة، فجاء الفن السابع تاريخيا بعدما سبقته في النشأة والوجود كل تلك الأجناس التعبيرية؛ ويرجع الفضل في نحت اصطلاح الفن السابع إلى إثنين من المنظرين و النقاد ومؤرخي السينما بعدما عجزت الترجيحات البحثية من نسب الفضل في التسمية لايا منهما: أولّهما الناقد الفنّي الفرنسي صاحب الأصول الإيطاليّة "ريتشيوتو كامودو"، والثاني هو الفيلسوف الفرنسي "إتيان سوريو"، الذي وضع تصنيف منظومة الفنون الجميلة، وبحسب الدلائل التاريخيّة استخدم كلاهما تسمية مصطلح الفن السابع في كتاباته، حيث تمّ اعتمادها كوصف دقيق لماهيّة صناعة الفن السينمائي، فقد اعتمد كلّ منهما على نظريّة من خلالها أطلقوا على السينما باسم الفن السابع، حيث كانت نظريّة أيتن سوريو تعتمد على عمل تصنيف جامع للفنون المعروفة، وذلك من خلال الترتيب الزمني لظهور ونشأة تلك الفنون وهي الهندسة والموسيقى والرسم و النحت و الشعر و الرقص.

ويعد الأدب وفنونه من شعر و نثر سواء تمثل في الرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية أقدم عهدا من السينما وبزوغ شمسها، وقد أثبتت النصوص الأدبية قدرتها التعبيرية عن مكنونات النفس البشرية والبوح بما يخالجها من شتى الانفعالات على نحو جمالي، ومع ظهور الفن السينمائي الذي حاول أن يحجز لنفسه موطئ قدم وسط الفنون ولاسيما الأدب فقد وجد ضالته في النصوص الروائية والقصصية في الاغتراف من معينها الزاخر بالمعاني والدلالات العميقة؛ عبر السرد وصنوفه وأدواته، وكذا في معالجة القضايا الحياتية التي تمس الإنسان في حيرته وحزنه وسروره؛ وفي هذا الإطار لا نحسب أننا قد نعد مغاليين أو عدونا الحقيقة كثيرا إذ قلنا أن الفن السينمائي قام على أكتاف النصوص الأدبية؛ وأن علامات الفن السابع من أفلام تعد علامات في التاريخ كانت بأساس منتوجات و نصوص روائية على نحو يقترب من نصف الإنتاج السينمائي حول العالم مستلهما قصصا وروايات ومسرحيات لوليم شكسبير وديكنز هيمنجواي وديستوفسكي والقائمة تطول للغاية عالميا وعربيا.

ورغم هذا الفضل الذي قدمه الأدب للسينما، فأن ذلك لم يحل دون نهوض السينما بمعالجتها السمعية والبصرية والزمكانية على نحو بات مفارقا بدرجات متفاوتة عن عالم السرد والقص؛ ما أحدث قدرا من القطيعة والتجافي ونشوب السجالات الفكرية والنظرية والمجادلة بشرعية السينما في إنتاج معنى يتمايز عن ذلك المندرج بالنص الأدبي؛ بيد أن ذلك لم يعتاق الفن السينمائي من أن يمضي في طريق استقلاليته عبر آليات معالجتها للنصوص الأدبية على طريقته الخاصة؛ وتعددت آليات الفن السينمائي في هذا الصدد بحسب مقتضيات إبداعية وجمالية ومن خلال وسيط تعبيري له ميكانيزماته وأدواته المختلفة، ولم تك كل دواع أو مقتضيات فقط فنية فقد تدخلت العوامل والإكراهات و الإرغامات السياسية والاجتماعية والدينية بل حتى الإنتاجية

والتسويقية في صوغ المعالجة الجديدة للنصوص الأدبية.

محاور الدراسة:

تتوزع هذه الدراسة عبر 3 محاور يمكن إجمالها على النحو التالي:

- المحور الأول: الإطار المنهجي للدراسة ويتناول:
- مشكلة الدراسة.
- أهمية الدراسة.
- أهداف الدراسة.
- الدراسات السابقة.
- تساؤلات الدراسة.
- نوع الدراسة.
- مجتمع الدراسة وعينتها.
- مصطلحات الدراسة.

-المحور الثاني: الإطار المعرفي للدراسة (الاقتباس من الأدب – التحليل السيميائي).

-المحور الثالث: نتائج الدراسة التحليلية.

المحور الأول ويتناول:

مشكلة الدراسة:

قارب الفن السينمائي تخوم عالم القص أو النص الأدبي من رواية أو مسرحية أو قصة قصيرة عبر الاقتباس على نحو مباشر أو غير مباشر، مستلهما شكل السرد الحكائي بالكلمة والتخييل متمثلا كل ذلك من خلال عرض سمعي وبصري وترجمة النص الأدبي الأساس إلى سيناريو بتقنيات الكاميرا والحركة والمؤثرات الصوتية والمونتاج، وأيضا من خلال التدخل على النص الأصلي حذفا أو إضافة أو تحويرا بحسب رؤية صناع الفيلم الخاصة؛ ما استتبع ذلك من حفظ على ثيمة أو روح النص الأدبي أو تبديد ها لمصلحة بناء معنى فيلمي جديد، ومن ثم فإن عملية أفلمة النص الأدبي خضعت للمعالجات وأفاق التصورات السينمائية التي تراوحت بين المشارفة والقطيعة مع النصوص الأدبية.

وبناءا عليه فإن مشكلة هذه الدراسة تكمن في التعرف والتحليل السيميولوجي لآليات السينما الروائية المختلفة ودرجتها في توظيف ومعالجة النصوص الأدبية؛ وعلاقة ذلك كله ببناء وإنتاج وفحص المعاني الجديدة بها، وكذا تحليل دوافع المعالجة السينمائية.

أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية هذه الدراسة عبر تمايزها إلى:

- **أهمية علمية (نظرية):**

تنبع أهمية الدراسة العلمية من تحقيقها ما يلي:

- تبيان نقاط الاتصال والافتراق بين طبيعة النصوص الأدبية والنصوص الفيلمية كوسائط تعبيرية.
- اعتمادها أداة التحليل السيميولوجي للأفلام السينمائية؛ باعتبارها نصوصا عولجت بطرائق مغايرة للنصوص الأدبية.
- ربط وارتهان المعنى المنتج من خلال السينما الروائية و آلياتها وأدواتها في المعالجة الفيلمية ودرجة ذلك التناول الجديد لمصلحة النصوص الأدبية.
- إيلاء دوافع او أسباب المعالجة الفيلمية سواء كانت إبداعية جمالية(اسيطيقيه) لها ما يسوغها فنيا أو غير ذلك من الدوافع التجارية(تداولية) أو رقابية، ومدى اقتراب تلك المعالجة الفيلمية أو السينمائية من عدمها من روح ومعنى النصوص الأدبية.
- دراسة الأفلام الروائية القائمة على نصوص أدبية؛ بوصف السينما فنا مغايرا مستقلا وبعيدا عن تراتبية تنحاز لأفضلية النص الأدبي و أوليته.
- جدة الدراسة إذ تفتقر المكتبة الإعلامية لبحوث ودراسات تناولت المعالجة السينمائية للنصوص الأدبية وآفاقها ومحددات تلك المعالجة باستخدام التحليل السيميائي.

- **أهمية عملية (تطبيقية):**

تتبدى أهمية الدراسة العملية فيما يلي:

- الاهتمام المتزايد بالتأثيرات والمفاعيل المتعددة للدراما السينمائية المستندة على الأدب وعمقها في معالجة قضايا المجتمع.
- فهم الآليات والمتغيرات والمحددات التي تحكم الطرح أو التناول السينمائي المرتكزة على أعمال أدبية.
- حسم الجدل الشديد والذي يثور في كل مرة تلجأ إليها السينما إلى نص الأدبي؛ من خلال دعاوى الخيانة والتسفيه واحتكار المعنى من قبل المدافعين أو المنافحين عن النصوص الأدبية سواء مبدعيها أو ورثتهم أو وسائل الإعلام.

-أهداف الدراسة:

- التعرف والتحليل السـيميولوجي لآليات الافلام السـينمائية في اسـتلهام ومعالجة النصوص الأدبية.
- رصـد وفحص المعاني والدلالات الناجمة عن درجة ونوع المعالجة السـينمائية للأعمال الأدبية.
- الوقوف على الأسـباب التي تحكم طبيعة المعالجة الفيلمية للروايات والقصـص، وأدوات تلك المعالجة.
- التعرف على أدوار جهة الإنتاج وسـنة الإنتاج النوع الفيلمي في نوع المعالجة السينمائية والمعنى المترتب عليها.

-تساؤلات الدراسة:

- ما أنواع الآليات السـينمائية وطرائقها من عناصـر صـوتية و مرئية متعددة في معالجة النصوص الأدبية؟
- ما درجة استخدام الآليات السينمائية في معالجة النصوص الأدبية؟
- ما دوافع أو أسباب الالتجاء إلى تلك الآليات الفيلمية في تناول نصوص أدبية؟
- ما علاقة جهة الإنتاج وسنته والقضايا في قرار صناع السينما بالاستفادة والاعتماد على النصوص الأدبية؟
- ما المعان الجديدة أو الأفكار المتولدة عن المعالجة السينمائية؟
- ما درجة اتفاق المعالجة السينمائية من عدمها مع النصوص الأدبية؟
- ما أدوات السـينما في صـوغ وبناء أو إنتاج معان جديدة مغايرة عن تلك الموجودة بالنصوص الأدبية؟

-الدراسات السابقة:

أولا: دراسات تناولت التأثيرات المتبادلة بين السينما والأدب:

1- دراسة نوال بن صالح (2020)[1] حول: "من الرواية على السينما: بحث آليات الاقتباس".

هدفت هذه الدراسـة إلى رصـد آليات الاقتباس من الأدب إلى السـينما و تبيان الكيفية التي بها يتم تحويل النص الروائي إلى فيلم سينمائي ووسائل محاكاة النصوص الأدبية وكذا التقنيات السـينمائية من حذف وإضـافة وأثره في تغيير السـرد الروائي إلى سـرد سـينمائي، ومن خلال تحليل رواية الروائي والدبلوماسـي الهندي "فيكاس سـواروب" الموسـومة ب "سـؤال وجواب" والتي تقع في نحو 730 صـفحة باللغة العربية، أما الفيلم مسـتوحى من النص الأدبي بعد إجراء عدة تعديلات مفصـلية، والفيلم إنتاج 2008 وإخراج "داني بويل" بعنوان" المليونير المتشرد"، وخلصـت الدراسـة إلى أن

الفيلم جاء مغايرا عن النص الأدبي، مترددا كثيرا في البوح بالمشـــكلات على النحو الذي طرحته الرواية بشـــجاعة، الأمر الذي يعني اســـتحالة وفاء النص الســـينمائي أو الفيلمي للنصوص الأدبية.

2- دراسة حيدر فيصل كريم العسكري (2020)[2] حول: "المرجعيات الروائية للنوع الفيلمي في الفن السينمائي".

هدفت هذه الدراســـة إلى التعرف على المرجعيات الروائية للنوع الفيلمي في الفن الســـينمائي؛ وذلك من خلال التعرف على الأفلام الروائية التي نهلت منها المعالجات السينمائية في الفترة من 2006 حتى 2015؛ عبر استخدام المنهج المسحي الوصفي لعينة من فيلمي (هاري بوتر- العطر)، وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج على رأسها: أســـبقية النوع الروائي على الأنواع الفيلمية، يتســـم الفيلم باعتباره بنية تعتمد على الصورة والإبهار ما يعجز أحيانا عن الكشف عن الدلالات غير المباشرة للنصوص الأدبية، وأخيرا أشـــارت الدراســـة إلى وجود علاقة بنائية بين النوع الفيلمي والنوع الروائي لاسيما الفيلم التاريخي الذي يتعين أن يقوم على أساس ورواية تاريخية.

3- دراســة محمد الرياحي (2020)[3] حول: " الإقتباس الســينمائي وســيطا لتدريس المؤلف السردي".

هدفت هذه الدراســـة إلى التعرف على شـــروط الفضـــاء الزمني والمكاني للأحداث والســـرد الفني والأســـلوب الفني الذي تتبعه عملية الاقتباس عن النصـــوص الأدبية، وحدود التأويل والتجريد والتعبير عن الدلالات المباشرة والمضمرة من خلال إمكانات اللغة الســـينمائية من زوايا التصـــوير وحركات كاميرا؛ وذلك من خلال تحليل نص اللص والكلاب للروائي نجيب محفوظ والفيلم المقتبس منه للمخرج كمال الشـــيخ، وأســـفرت الدراســـة عن التزام الفيلم إلى حد كبير بالثيمة الرئيســـة للرواية بأحداثها باستثناء بعض التغييرات الطفيفة.

4- دراسة خضير عبيس جياد القرشي (2019)[4] حول: " النصوص الموازية للنص الفيلمي".

هدفت هذه الدراســـة إلى التحري عن النصـــوص الموازية للنص الفيلمي باعتبارها عتبات لا غنى عنها للنص وقدرته على إنتاج المعنى، وتتمثل النصوص الموازية كما عينتها الدراسة بالملصق وعنوان الفيلم و الأبطال وصناع الفيلم من إخراج وتصوير وما إلى ذلك، اعتمدت الدراســـة على المنهج الوصـــفي التحليلي؛ واختيرت عينة من الملصـــقات والعناوين الجانبية لعدة أفلام، وتوصـــلت الدراســـة إلى نتائج عدة ومنها الأهمية التي تمثلها النصوص الموازية كمدخل يتيح فهم المعنى الذي يهدف إليه النص الفيلمي، ودور النصوص الموازية كعناصر جذب للمتلقي، ومصدرا لمدة بالمعلومات والثيمة والجو العام الذي تجري به أحداث الفيلم.

5- دراسة **(Zulifa Zinnatullina.. Etal)** [5]**,(2019)** حول: الأدب والسينما: طرق التفاعل في القرن الحادي والعشرين.

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن نقاط الاتصال والانفصال والتفاعل بين مختلف أشكال الفن وعلى رأسها الأدب والأفلام السينمائية عبر استخدام المنهج المقارن للتوصل إلى استبصارات مستقبلية حول آفاق ومستقبل العلاقة بينهما، وخلصت الدراسة إلى وجود اتجاه قوي يشير إلى تأثيرات السينما وتقنياته الممارسة على النصوص الأدبية وأشكال السرد الذي استعار اللغة السينمائية والمفردات الفيلمية، فكما أن النصوص الأدبية تطبع بأثرها الأفلام السينمائية فإن السينما بدورها تمارس تأثيرها على عالم الأدب.

ثانيا: دراسات استخدمت التحليل السيميائي:

6- دراسة **(Sani,K)**[6] (2021حول: "التحليل السيميولوجي للصور والرسوم المرتبطة بفيروس كورونا عبر مواقع التواصل الاجتماعي.

هدفت هذه الدراسة إلى رصد وتحليل الدلالات السيميولوجية التي تمخضت عن الرسوم الكاريكاتورية للصحفية Nuria على موقعي الفيسبوك وانستجرام، وخلصت الدراسة إلى عدة نتائج في مقدمتها اعتماد الرسوم على المجازات والمعاني التي تنتقد الأداء الحكومي وتعاطيها مع جوانب تلك الأزمة، وأيضا وتراخيها في مواجهة سائر المشكلات الاجتماعية بزعم استنفارها للجائحة.

7-دراسة **(Satter,G)**[7]. (2020 حول: "التحليل السيميولوجي للخطاب والرسوم الموجودة في الصحف القومية المتعلقة بجائحة **Covid** 19.

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن نوع الخطاب الذي اعتمدت الصحف القومية الباكستانية؛ وعبر تحليل سيميولوجي للصور التي تعرضها صحف Pakistan Times,The Dawn Nation لبلوغ المداخل الإيديولوجية المستخدمة من قبل تلك الصحف، وتوصلت الدراسة إلى عدة نتائج منها تفاوت الأيدلوجيات التي اتبعتها كل صحيفة عن الأخرى في معالجة أزمة كورونا وإظهار تداعياتها السلبية؛ إذ ركزت صحيفة The Dawn Nation على الآثار الاقتصادية السيئة الناجمة عن الأزمة؛ ومن خلال الصور التي قامت بنشرها على نحو كابوسي.

8-دراسة صباح عزي، أم السعد براهيمي (2020)[8] حول: " أبعاد الإرهاب في السينما الأمريكية: تحليل سيميولوجي لبعض الصور السينمائية من فيلم المملكة".

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على بلاغة الصورة السينمائية بفيلم "المملكة" وأبعاد الظاهرة الإرهابية التي تم توظيفها في الإنتاج السينمائي الأمريكي والمعاني المتضمنة به والرسائل التي حاول الفيلم بثها، وهل استطاعت الصور المختارة أن تعكس البنية الثقافية والاجتماعية؛ واعتمادا على منهج التحليل السيميولوجي للفيلم ولا سيما في

أعقاب هجمات 11 سبتمبر 2001، وخلصت الدراسة إلى أن الفيلم غلب عليه الصبغة الدعائية والأيدلوجية؛ و إغفاله الضحايا من الجانب السعودي وتركيزه فقط على من سقطوا من الأمريكيين ضحايا للإرهاب.

9- ولاء محمد محمود (2018) [9] حول "الرمز كلغة سينمائية وإمكانية تأويله لموضوعات المأثور الشعبي: دراسة تحليلية للفيلم المصري الزوجة الثانية".

هدفت هذه الدراسة إلى كشف دور الرمز كقيمة فنية وجمالية داخل الأفلام المصرية المعبرة عن أفلام الموروث الشعبي في سياقها التداولي أو النصي أو الذهني؛ لاستخدام كل عنصر من عناصره داخل الأفلام وتحليل مفرداته؛ وذلك بالتطبيق على فيلم "الزوجة الثانية"، وخلصت نتائج الدراسة إلى نتيجة مؤداها أن الرمزية السينمائية لعبت دورا كاشفا وعاكسا لمظاهر الموروث الشعبي المصري وفي خلق المعاني الاجتماعية والثقافية.

10- دراسة ابتسام مركيش (2017)[10] حول: "الدلالة الرمزية في السينما الجزائرية ودورها في بناء المعنى: دراسة سيميولوجية من فيلم " **ROUGE BLANC BEUR**.

هدفت هذه الدراسة إلى بيان أثر علم الدلالات أو الرموز في بناء المعنى الفيلمي وإدراك العالم الواقعي؛ من خلال الواقع الفني ومضاهاتها التحليل الأيقوني بالمستوى المعيش؛ واعتمادا على مجال تحليل اللغة السينمائية وتفكيك عناصرها كوحدات تعبيرية تتمثل في أنواع اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا وكذا الفونيمات المنطوقة من الحوار والتعليق والموسيقى والمؤثرات الصوتية، واتخذت الدراسة من الفيلم السينمائي ROUGE BLANC BEUR عينة تم إخضاعها للتحليل السيميولوجي، وخلصت الدراسة إلى احتشاد الفيلم بالرموز والدلالات التي تصور معاناة المغتربين الفرنسيين الحاصلين على الجنسية الفرنسية من الأوضاع المعيشية بطريقة هزلية والذي أثر في بناء تلك المعاني المتمثلة في الصعوبات الحياتية.

- <u>نوع الدراسة:</u>

تنتمي هذه الدراسة إلى البحوث الوصفية التي تستهدف تصوير وتحليل وتقويم مجموعة معينة أو موقف معين يغلب عليه صفة التحديد أو دراسة الحقائق؛ وهي تحديد ووصف آليات الأفلام السينمائية في معالجة نصوصا أدبية ودرجة تلك المعالجة، وما يفضي إليه من خلق وإنتاج معان جديدة وبيان درجة اتفاقها من عدمه مع النصوص الأدبية.

- <u>منهج الدراسة وأداتها المستخدمة:</u>

اعتمد الباحث في هذه الدراسة على منهج المسح الإعلامي؛ وفي إطاره تم استخدام أداة تحليل السيميولوجي؛ بقصد استنتاج الدلالات المباشرة والضمنية داخل الخطاب

السينمائي عبر عناصر الصوت من حوار ومؤثرات صوتية وموسيقى تصويرية، وكذا عناصر الصورة المختلفة من حركة الكاميرا وزوايا التصوير وأحجام اللقطات والألوان، وأيضا آليات المعالجة الفيلمية من إبقاء على النص الأدبي أو تعديله، كل ذلك من أجل بيان درجة إسهام كل العناصر الفيلمية في إنتاج معنى سينمائي وتحديد درجته اتفاق من عدمه مع النص الأدبي.

ويمكن توضيح كيفية تطويع التحليل السيميائي في هذه الدراسة على النحو التالي:

- تفكيك بنية الخطاب السينمائي إلى آليات المعالجة الفيلمية؛ والتي تتنوع بين إبقاء على النص الأدبي أو تحويره ودرجة ذلك، واعتبرت الدراسة تلك الآليات دوالا وعلامات تحوي معاني ودلالات سعت الدراسة كشفها.

- فحص الطرائق الفيلمية المستخدمة والتي توزعت بين عناصر الصوت (حوار- موسيقي تصويرية- ومؤثرات صوتية)، و عناصر الصورة (اللون- حركة الكاميرا- وزوايا التصوير- أحجام اللقطات- الرؤية الإخراجية)، و بحسبان كل ما سبق كواشف للمعنى ودوالا تمتلئ وتعج بالأفكار وتحيل على الدلالات السينمائية؛ ومن أجل تحديد درجة تماسها مع دلالات ومعاني النص الأدبي المقتبس عنه وأسباب ذلك المعنى.

ويمكن تفصيل ما سبق عبر تناول الدوال والعلامات الفيلمية التالية:

الدوال السيميولوجية للفيلم:

- آليات المعالجة السينمائية:

ويقصد بها الكيفية أو الطريقة التي عالجت بها السينما عناصر النص الأدبي؛ وقد حددت الدراسة ثلاث آليات على سبيل الحصر هي: (الاختزال – الإضافة – الإبقاء على النص الأدبي).

- أسباب المعالجة:

ويقصد بها الدوافع أو المقتضيات التي حدت بصناع السينما للمعالجة الفيلمية؛ وتوزعت بين أسباب إبداعية أو تجارية تسويقية أو سياسية أو دينية.

- المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية ودرجته:

ونقصد بها مدى اتفاق أو اختلاف المعنى المتولد عن المعالجة الفيلمية مع روح النص الأدبي ودرجة هذا الاختلاف.

- طرائق السينما في معالجتها للنص الأدبي:

ويكون ذلك عبر التطرق إلى عناصر الصورة وعناصر الصوت والرؤية الإخراجية الكلية للفيلم.

- عناصر الصوت:

وتتضمن كلا من الحوار والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية.

- عناصر الصورة:

وتتضمن حركات الكاميرا وزوايا التصوير واللون والحركة.

مجتمع الدراسة وعينتها:

يمثل مجتمع الدراسة كافة الأفلام المصرية الروائية الطويلة المقتبسة من نصوص أدبية على نحو مباشر أو غير ومن خلال الآليات الفيلمية؛ وعليه فقد تم سحب عينة عمدية purposive sample باعتبارها أنسب أنواع العينات للبحوث، التي تعتمد عليها هذه الدراسة في اختيار المفردات التي تتوافر بها خصائص معينة؛ وهذه العينة بلغ قوامها 20 فيلما من الأفلام الروائية المصرية السينمائية الطويلة.

مبررات اختيار عينة الدراسة:

بوسعنا إجمال مسوغات اختيار عينة الدراسة التحليلية على النحو التالي:

- روعي في اختيار العينة الثقل النسبي لإسهام الروائي عبر اقتباس نصوصه في السينما؛ فمثلا يعد نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس الأكثر من حيث استلهام أعمالهما في السينما؛ وبناء عليه أدرجت الدراسة عدة أفلام مقتبسة عن رواياتهم.
- اختيرت نصوص أدبية رائدة مثلت آثار أدبية ودلالات فكرية مميزة لكبار الكتاب المصريين؛ لتبيان آليات المعالجة الفيلمية لها.
- تعد أكثر ثلثي عينة الدراسة التحليلية من أفضل الأفلام السينمائية المصرية وعلى قائمة أفضل مئة فيلم بالسينما المصرية وبحسب تصنيف النقاد المصريين عام 1996.
- راعت الدراسة رصد وتحليل أفلام مأخوذة من تيارات أدبية وأساليب في القص والسرد متعددة سواء على نحو مباشر أو رمزي.
- تتبعت عينة الدراسة حركة الاقتباس السينمائي عبر مراحل و أحقاب زمنية بالسينما المصرية وحتى العشرية الأولى من القرن الحادي والعشرين، وشهدت عملية النقل السينمائي عن الأدب ذروتها في فترتي الخمسينات والستينات من القرن الفائت.

- **مصطلحات الدراسة:**

- **التحليل السيميائي:**

هو التحليل الذي يضطلع بدراسة العلامات اللسانية والايقونات البصرية والإشارات

والرموز وتحليلها على نحو كيفي لنظام الرسائل والمضامين؛ ذلك كونها عاكسة المعاني والدلالات التي تحويها النصوص والخطابات.

- اللغة السينمائية:

هو الأئتلاف أو التشكيل الفيلمي الجامع من عناصر عدة؛ من إيقونات بصرية كالألوان والتقطيع وزوايا الرؤية و تموضعات الكاميرا والألوان، فضلا عن العناصر الملفوظة مثل الصوت والحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية، ومن جانبه يذهب **Metz** إلى أن اللغة السينمائية تتركب من خمس عناصر هي: (الصورة الفوتوغرافية المتحركة – الصوت المنطوق- الصوت المتشابهه- الصوت الموسيقي).

- الفيلم السينمائي:

مصطلح شامل يطلق على أي صفحة أو شريحة من مادة بلاستيكية شفافة مثل نترات السليلوز مطلية بمواد حساسة للضوء.

- الرمز أو العلامة:

هو ما يدل على الموضوع بواسطة قانون ما أو ترابطا لأفكار عامة تعمل على تفسير الرموز وتفسيرها وتأويلها على أنها دالا تحيل إلى معنى أو موضوع على نحو مباشر أو غير مباشر(كنائي).

النص الأدبي:

هي كل الأشكال أو النصوص النثرية أو الشعرية التي يكتبها روائي أو قاص وشاعر ومؤلف مسرحي، متضمنة سردا روائيا أو قصصيا.

-الإطار المعرفي للدراسة:

- الإقتباس السينمائي من الأدب:

الاقتباس لغويا يأتي من "القبس" هو الأخذ أو الطلب أو الإفادة نحو قولنا "قبس النار" أي طلبها أو "قبس العلم" أي أفاد منه وطلب الحصول عليه، واصطلاحيا نعني بالاقتباس " العملية التي تختص بطلب حيازة مادة ما فنية وغير فنية لدى شخص أخر، و إخضاعها لمجموعة من التحولات لتصييرها مادة أخرى، والاقتباس قد يعني التكيف عبر قيام السينما وهي مدار بحثا وعبر أدواتها وعملياتها المركبة من تحويل نص أدبي إلى فيلما روائيا.

يعد الأدب هو الأقدم تاريخيا من فن السينما؛ ما دفع الأدب أن يرسي مقاييسه وتقاليده التي رسخت من كرور الزمن؛ وعلى النحو الذي غدا منهلا عذبا للفن السابع ومعالجته التي استلهمت النصوص الأدبية واستمدت رواياته وعوالمه ولغته السردية من رواية وقصة قصيرة ومسرحية والإبداعات والنصوص الأدبية كافة، فيندر أن نجد اليوم

رواية أو نص أدبي على وجه الإجمال لم تتم أفلمته أو تحويله إلى فيلم سينمائي، ونحن إذ نقول هذا القول فأن سيالا من الذكريات تترى على ذاكرتنا من أعمال أدبية ونصوص خالدة نحو "يوليسيس" لجيمس جويس و "البحث عن الزمن المفقود" لبروست و"الرجل الذي لا سمات له" لموسيل و"قصة مدينتين" لتشارلز ديكنز فضلا عن أعمال ومسرحيات شكسبير وفيكتور هوجو والسندر دوماس وغيرهم ؛ إذ القائمة تتطول.

وإذا ولينا وجوهنا شطر العلاقة بين السينما المصرية والأدب، فإن العلاقة كانت جد وثيقة وراسخة؛ منذ فيلم "زينب" لرواية محمد حسين هيكل في نسخة الفيلم الصامتة الأولى عام 1930 وحتى تزايد وتدفق عمليات الاقتباس على النحو الذي بلغ أوجه في فترتي الخمسينات والستينات من خلال استلهام العديد من النصوص للكتاب مثل نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وتوفيق الحكيم ومحمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي ويوسف إدريس ويحيى حقي وفتحي غانم وغيرهم مما يعز ويضيق المجال والحصر عن الإحاطة بهم.

ويذهب بعض الباحثين والمفكرين وبعيدا عن ثنائية الإخلاص/الخيانة بين الأدب والسينما أن الاقتباس بمثابة كتابة جديدة أو كتابة على الكتابة؛ فعبور النص الأدبي إلى الحالة السينمائية هو أشبه برقائق النصوص التي يمسح بعضها البعض؛ إذ تتراكب فوق بعضها البعض؛ أو بتعبير أخر فأن المعالجة السينمائية تجيز إحداث تغييرات وتبديلات من إضافات وحذف على النصوص الأدبية ومن خلال تقليص بعض الأحداث أو توسيعها أو ملء فراغات الحكاية وهي عمليات لا تتجلى إلا كظلال على النصوص الأدبية (11)

ويعد مدخل التناص من المداخل الملهمة والهامة في دراسة العلاقة بين الأدب والسينما؛ ويتعلق التناص أو التواسط عندما يطبع نص أو يترك أثره وبصمته في سياق أو داخل نص أخر لاحق له، وعلى نحو يندغم معه من خلال الاستشهاد أو النقل أو الإشارة أو المفارقة وفي علاقة حية تفاعلية، وأن النص هو أفق وجال مفتوح على الدوام؛ وذلك على نحو ما نجده في السينما الغربية وتحديدا الفرنسية، وكذا في أفلام Jean Luc Godard والذي حفلت بالرموز والإحالات، بل أن السينما أثرت في طرائق الكتابة الأدبية وصارت متفاعلة و متواشجة بها.(12)

وجمعت بين فن السينما والآداب وأواصر مشتركة وقامت بينهما علاقات تفاعلية اتسمت بالتبادلية في التأثير النشط وتعالقا مجاليهما وتداخل عبر دوائر مشتركة شكلت التصورات والتمثلات والرؤى وأفادا من بعضهما البعض ورفدا تيارهما معا، حتى وأن تغير أو تبدل النص الأدبي بفعل المعالجات والآليات الفيلمية ونظرا لطبيعة الوسيط السينمائي المغاير.(13)

بيد أن هذه العلاقة طرحت تساؤلات وإشكالات تخص طبيعة المعالجة الفنية وكذا

التقنيات الفيلمية والروائية على السواء، وتزايدت تلك التساؤلات وتفاقمت والمرتبطة بثنائية الكلمة والصورة[14]؛ وعبر المقارنة بينهما في بنية النص الأدبي والفيلم السينمائي، وقياس درجة الاتفاق والاختلاف بين اقتباس أو استلهام الفيلم للنصوص والأعمال الأدبية واسبقيتها الزمية ومشروعيتها بوصفها الأصل؛ ذلك أن العلاقة بين السينما والأدب تأسست على مثنوية أو ثنائية التوافق/ التعارض أو الأصل/ الفرع أو الإخلاص/ الخيانة، ما ينسف التأثيرات المتبادلة بين الآداب والفن السابع وعدم الاعتبار إلى تفاوت واختلاف الوسيطين التعبيريين على المستوى الجمالي والإبداعي واللغوي في كل منهما.[15]

إن كل الجهود السينمائية من سيناريو وإخراج وتمثيل ومونتاج وما إلى ذلك يتيح بالنهاية في توليد وإنتاج معاني غزيرة؛ من خلال معمار الدوال والرموز والتي يجري فك شفرتها وتأويلها على النحو الذي يتفق مع أفكار وأنساق المشاهد الفرد وكذا المجتمع أو البيئة التي يتم بث تلك المواد الدرامية خلالها.[16]

وبذا فإن التلقي ينصب أساسا على متابعة خطاب سينمائي مرئي يتناسب وطقوس وتقاليد ونشاط المشاهدة، أو بكلمات أخرى يستحث المشاهد قواه البصرية في المقام الأول أكثر من علاقته باللغة المنطوقة أو الملفوظة؛ إلى النحو الذي تجرى به عمليات التناوب في الحضور بين كل من الكلمة والصورة، وذلك بحسب طبيعة كل حاسة وكذا الوسيلة الإعلامية وعلاقة كل ذلك بالتلقي ودرجته وتقاليده.[17]

ومن الناحية السيميولوجية يعد الأدب نظاما معتمدا على دوال لسانية لفظية وحيدة، وهذه الدوال منفصلة و قابلة للرصد والقياس و مشحونة بالدلالات والمعاني الوفيرة، في المقابل فإن الأمور تجري على نحو أخر بالسينما؛ إذ تعد اللغة السينمائية جماع أو مؤتلف من الدوال اللفظية والبصرية مثل اللغة وحركات الكاميرا والإضاءة في تواشج وانصهار صعب عزل عناصرها دونما حدوث تأثير للمعنى ودرجته الناجم عن تلك اللغة السينمائية.

ويذهب Jean Mitry أنه لا وجود للصورة إلا في إطارها الملموس؛ أو بمعنى أخر أن السينما ليست لغة بالمعنى اللساني الضيق.[18]

ويعد الخطاب الفيلمي من خلال الصوت والصورة هو نظام من الدلالات مفتوح ومشفر عبر خطاب نتخيل متتالية زمنه وأحداثه وعلى النحو الذي أشار إليه Christian Metz.[19]

ولا يجدر بالسينما ولم يحدث من قبل نقل نص أدبي من رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية بحذافيره وبدقة كاملة و تتابع وتسلسل زمني وفني دقيقين[20] ، وإن أي محاولات تروم ذلك يكون مآلها الإخفاق؛ ذلك أن مخرجيها حرصوا جهدهم في متابعة سطور الرواية على نحو يغفل طبيعة الوسيط المرئي ولغته المختلفة، فيما الأوفق هو استيحاء أو استلهام النص الأدبي وهضم مادته الفنية وتمثله على نحو ما تقضي به

طبيعة المعالجة الفيلمية وبطريقة لا تؤثر على مضـــمون النص العام و إطاره الفكري ورسالته وشخصياته الرئيسية.

وتستطيع بذلك السينما أن تقدم بديلا فنيا موفقا لصفحات الوصف الطويلة في الرواية على نحو مكثف غير مخل بفلســـفة النص وســـماته الفنية؛ وبما تخلقه من تأثيرات سمعبصرية تحيط بالمتفرج من كل جانب وبما يغشى حواسه، وتمسي فكرة الأمانة تحولا عن النقل المرآوي بحرفية شديدة وتحل بذلك البلاغة السينمائية المعتمدة على الصورة والحركة وسائر المؤثرات السينمائية والفنية ومن ضمنها الأدب نفسه محل البلاغة اللفظية أو اللغوية.

والفيلم الســـينمائي قد يشـــاكس قليلا أو كثيرا ســـلطة النص الأدبي ويخلخل مركزيته ويهتك قداسته نحو رؤية جديدة نحو ما حدث عندما قام داوود عبد السيد بتحويل رواية إبراهيم أصلان "مالك الحزين" من ثورة المثقف الثائر إلى إنشودة تترنم بحب الحياة عبر معالجته الفيلمية الناجحة "الكيت كات".

وفي كل الأحوال فإن الفيلم الســـينمائي يعيد بناء الزمن ويغير بالأمكنة والأحداث من خلال التقليص منها أو التوسع بها وتطوير خطها الدرامي أو تغيير البدايات والنهايات وتبعا لمقتضـــيات نحو رؤية المؤلف أو الأعراف الثقافية أو ضـــرورات إنتاجية أو إكراهات رقابية[21] ، كا تلك التباينات تضع النص في إطاره المفتوح والسياقي كمادة غنية وبينية في الوقت نفسه و كظاهرة إبداعية مركبة ومتعددة الروافد.

وبناء عليه فقد انتفى طرح أسئلة على شاكلة من الأكثر شرعية أو أيا من النص الأدبي أو الفيلم يتقدم الأخر، ويغدو الحديث عن مفاهيم نحو الالتزام والاحترام والإخلاص مفاهيم أخلاقية غير خليقة بوصفها مقتربات في معالجة الظاهرة الفنية، ويصبح النص مســـاحة مفتوحة أو تناص تتداخل وتتحول في رحابه عمليات الكتابة بحرية وديناميةة؛ فالأعمال طالما ظلت متاحة للقراءة تكون قابلة لإعادة القراءة من جديد، ولم يعد النص قاصـــرا على المكتوب أو ما خطه مبدعه الأول وإنما تجلى كيانا وخلقا جديدا عابرا للنظم والعلامات المتوالدة باستمرار، وتحرر من فكرة قداسة النص وأصالته والتي لطالما مجدها العديد من الفلاســـفة والمفكرين مثل "ولتر بنيامين" والذي عد الســـينما خطرا داهما يتهدد التراث الأدبي.[22]

- <u>السيميائية:</u>

يرجع الفضل إلى عالم اللسانيات فرديناند دي سوسير Ferdinand du Saussure تشـــارلز بيرس Charles Perice في بزوغ لفظة الســـيميائية أو الســـيميولوجيا Semiologie إلى الوجود، ويعود أصل تلك المفردة إلى الجذر اليوناني Semanio الذي نحتت منه كلمة Sana والتي تعني علامة أو رمز؛ وهو ما دفع باتجاه تسمية هذا العلم بعلم العلامات أو الرموز.[23]

وحاول دوسوسير[24] من خلال أبحاثه المتعددة بيان درجة إسهام أثر العلامات بصفة عامة وتجلياتها المتعددة في الحياة الاجتماعية وعبر الكشف عن الارتباطات والوشائج التي تصل وتحكم الأنساق الإنسانية سواء من خلال الصورة أو الكلمة أو الحركة.

وتعرف السيميولوجيا بأنها ذلك العلم المعني بدراسة العلامات والرموز الملفوظة وغير الملفوظة؛ وذلك غوصا عن المعاني وحفرا عن الدلالات عبر استخدام تلك الرموز والعلامات وخلال عمليات التفكيك والتركيب.[25]

وتعد السيميولوجيا منهجية وأسلوب تحليلي يتضمن مجالات وأنظمة ووسائل الاتصال للصور بوصفها دوالا مشحونة بالدلالات والمعاني ومن خلال مجازية أو إحالية تستعمل في تفسير النصوص الإعلامية اعتمادا على افتراضين رئيسيين هما:[26]

- أن تلك الرموز والعلامات ما هي إلا تمثلات وصورا للعالم خارجها.
- وأن تلك الصور والتمثلات تكتسي بالمعاني الاجتماعية والثقافية؛ من أجل بناء تصورات بشأن العالم الذي نحياه.

ويذهب بعض من الباحثين[27] بأن التحليل السيميائي لا يتوقف دوره ووظيفته على مجرد التحليل والتفسير فحسب، بل يتجاوز ذلك نحو توفير إطارا نقديا للنماذج الاتصالية والرسائل الناتجة عنها؛ وعلى هذا فإن التحليل السيميائي يؤدي وظائف تتسم بالعمق في التحليل وعبر توجيه انتباه وإيلاء اهتمام بالمعان التمثيلية والتفاعلية والتكوينية؛ ويعكس المعنى التفاعلي علاقة القارئ أو المشاهد التأويلية بالرسالة والنص أو القصة التي يتلقاها، فيما يشير المعنى التمثيلي إلى المعاني الصريحة والمباشرة التي تتضمنها العلامات والرموز.

وقدم رولان بارث نموذجا يوضح أثر وطريقة عمل التحليل السيميائي؛ عبر الاعتماد على توظيفه في تحليل الصورة؛ إذ اتضح أن الرموز يمكن تلقيها عبر مستويين هما:[28]

- المستوى الأول: وهو المستوى التعييني أو البدهي المتبادر إلى الأذهان وهو ما عده أو وصفه سوسير "دالا".
- المستوى الثاني: أو التضميني أو العميق والذي يصطبغ بالإطار والنسق الثقافي ويخضع لأفكار التأويل الشخصي والاجتماعي بحسب الثقافة والأنساق السائدة.

وبالنظر إلى السينما تلعب التحليلات السيميائية وظائف هامة؛ من خلال نظرية المستويات الدلالية والتي تعد واحدة من مكاسب السيميائية؛ فمن خلالها تستبان الماهيات والظواهر والروابط المنتمية للواقع الموضوعي وبوصف الفن نظاما وعالما يعج بالعلامات و يزخر بالرموز والتي يصلح أن نؤولها ونقرأها ثقافيا واجتماعيا.

وبوجه عام سواء كان التحليل السيميائي يتناول فيلما سينمائيا أو غيره من رسائل وأنظمة الاتصال فإن "لوتمان" قسم العلامات إلى مجموعتين هما:[29]

- **العلامات الاصطلاحية** :Conventionnels

ويطلق عليها أيضـــا العلامات أو الرموز الاتفاقية وهي التي يكون الرابط بينها وبين المضـــمون معتمدا على ما اصـــطلح عليه أو اتفق على معانيه ودلالته في المجال الاجتماعي وفي الإطار الثقافي والتداولي؛ وبناءا عليه فإن العلامات الاصطلاحية هي تأويلات وإحالات وغير إلزامية أو قسرية.

- **العلامات الأيقونية أو الصورية** Iconique**:**

وهذا النوع من الرموز أو العلامات يفترض تعبيرا وحيدا و إلزاميا وطبيعيا يكتســـي بصبغة تاريخية ويحيل إلى نحو مباشر صوب معاني ودلالات بعينها ولا محيد عنها، وليس ثمة تأويلات تكتنف تلك الرموز وبغير التباس، وتلك العلامات قابلة للإدراك الفوري.

وتعد الصـــورة الســـينمائية بوصـــفها دالا يقابل اللغة اللفظية تضـــم الدلالات المباشـــرة وغير المباشـــرة؛ واعتمادا على اللغة الســـينمائية التي تزخر بالمعاني وفي مقدمتها الصـــورة الفيلمية وحركات الكاميرا والموســـيقى التصـــويرية وعناصـــر الديكور والإضـــاءة والملابس والألوان وغيرها،وفي هذا يقول كريســـتيان ماتر عن الصـــورة الســـينمائية أنها ليســـت فقط ميكانيكية أو إيقونية بل تتشـــكل صـــورا متعاقبة متســـمة بالحركية[30]، كل ذلك من شـــأنه أن يحدو بالمتفرج إلى عوالم متوهمة تشـــابه الواقع المعيش وتنفصـــل عنه أحيانا، بل أنها تؤســـس لعالم فوق واقعي على النحو الذي ذهب إليه الفيلسوف بودريار.[31]

ويميز بيرس أحد مؤســـسي الســـيميوطيقا الحديثة بين ثلاثة أنواع من الدوال هي :[32] الإيقونية **Icon** والمؤشرات **Index** والرموز **Symbols**.

ويمكن للعلاقة الســـيميائية أن تنتج معاني إدراكية عبر عمليتي التعيين والتضـــمين؛ إذ يمثل التعيين الإحالة المباشرة صوب إدراكات وقيم وشواهد بعينها موجودة في العالم الطبيعي، أما التضمين فهو العملية التي تنطلق من الأيقونة التي تنتج عن التعيين إلى القيم السيمنطقية الإضافية تمثل الأبعاد الرمزية للفيلم، والاثنين معا يشكلان التعيين، والتضمينعنصرا إنتاج المعنى السينمائي، في الفيلم، ويؤدي مفهوم التعيين في السينما كمعادل سيميولوجي للإشارة هي عامل المعرفة التأويلية أو الإيدلوجية؛ وباء عليه فأن التضـــمين يرتبط بالمحددات الثقافية والاجتماعية المحيطة والتي يمكن أن تتمايز من شخص إلى أخر أو من بيئة اجتماعية إلى أخرى.

وتستلزم الدلالات التعينية والتضمينية على حد سواء استخدام الشيفرات؛ بيد أن الدلالة التعينية تعكس بكل بســـاطة إجماعا واســـعا؛ إذ تحظى بموافقة القســـم الأكبر من أبناء الثقافة الواحدة، وفي مقابل ذلك لا يمكن إجمال قائمة كاملة بالدلالات الضـــمنية التي تولدها أي أشـــارة، ولكن يجب أن لا يؤدي هذا القول إلى التشـــديد على الذاتية الفردية

في الدلالة الضمنية.[33]

ويمثل اصطلاح الشيفرة بعدا لا معدى عنه للفهم الاجتماعي للمعاني والعلامات؛ إذ تعد الشيفرة بمثابة الممارسات التي يألفها مستخدمو وسيلة الاتصال أو أي نموذج للتواصل ومن أهم تلك النماذج الأفلام السينمائية وفي إطار نسق ثقافي واسع وبحسب ما ذهب إليه سيوارت هال Stuart Hall بأنه لا وجود لخطاب خارج عمل الشفرة، والمجتمع يعتمد في وجوده على وجود هذا النوع من المنظومات الدالة؛ فعند دراسة الممارسات الفنية والثقافية يعتبر السيميائيون أن كل الدوال التي تحمل معاني وإشارات تنتمي إلى حقل الشيفرات المنتجة للأفكار والتأويلات الثقافية.[34]

ويسعى السيميائيون إلى الكشف عن الشيفرات والقواعد والقيود المستترة المسؤولة عن إنتاج وتفسير المعنى في كل شيفرة، ووجدوا أنه من المناسب تقسيم الشيفرات نفسها إلى مجموعات لغوية وجسدية وسلوكية و سلعية.

وتعد الصورة واللفظ علامات ورموز تدخل في مجالها الدلالي والتداولي، وعلى هذا فإن السيميائية البصرية كفرع من السيميائية العامة وتشمل الصور والألوان والحركة والأشكال الهندسية، فيما نعني بالسيميائية اللفظية الكلمات المكتوبة والملفوظة[35] ؛ وتوظف العلامات اللفظية والبصرية لإنتاج معنى منسجم، ويمكن في هذا الإطار الإشارة إلى مصطلح التشاكل والذي وفد من العلوم الطبيعية إلى مجال السيمياء.

وتعد الأفلام السينمائية أحد أبرز النماذج الاتصالية الغاصة بالرموز اللفظية والبصرية والتي تؤثر في المتلقي؛ عبر عوامها الفنية والجمالية لاستيلاد الدلالات والمعاني وإنتاج الأفكار؛ من خلال آليات التأويل الفني والفكري لمضامينها والتي يقوم المشاهد بإحالتها إلى حقله الثقافي والتدوالي.

وتنهض هذه الدراسة وعبر إخضاع الخطاب الفيلمي صورة ولفظا بعناصرها المتعددة من حوارات وموسيقى تصويرية ومؤثرات صوتية والألوان المستخدمة وحركات الكاميرا وأنواع اللقطات والإضاءة لمنهج التحليل السيميائي؛ بغية فك وإعادة تركيب الخطاب الفيلمي لاستخلاص المعاني والدلالات ودرجة توافقها أو تعارضها مع المعاني الناجمة عن النصوص الأدبية وعلى نحو مقارن.

وعلى هذا فإن هذه الدراسة تنظر إلى الفيلم السينمائي بوصفه نصا إبداعيا مؤلفا مستعيرا من علم الدلالات البنيوية مفاهيمه الرئيسية نحو النص الفيلمي والمنظومة النصية والشيفرة الفيلمية، ومفهوم الشيفرة يحظى ضمن التحليل النصي بأهمية كبرى، فالتسليم بوجود رموز وشيفرات داخل النسيج الفيلمي من أهم الركائز الذي يقوم فوقها التحليل السيميائي بنائه ومناهجه وخلاصاته.[36]

-المحور الثالث: نتائج الدراسة التحليلية:

جدول رقم (1)

الأفلام عينة الدراسة التحليلية

م	أسم الفيلم	نوع النص الأدبي	جهة الإنتاج	سنة الإنتاج
1	شباب إمرأة	رواية	قطاع خاص	**1956**
2	دعاء الكروان	رواية	قطاع خاص	**1959**
3	اللص والكلاب	رواية	قطاع خاص	**1962**
4	الجبل	رواية	قطاع خاص	**1965**
5	الحرام	رواية	قطاع خاص	**1965**
6	المستحيل	رواية	قطاع خاص	**1965**
7	القاهرة 30	رواية	قطاع خاص	**1966**
8	زقاق المدق	رواية	قطاع خاص	**1967**
9	قنديل أم هاشم	قصة طويلة "نوفيلا"	قطاع خاص	**1968**
10	البوسطجي	قصة طويلة "نوفيلا"	قطاع خاص	**1968**
11	يوميات نائب في الأرياف	رواية	قطاع خاص	**1969**
12	شيء من الخوف	رواية	قطاع عام	**1969**
13	ميرامار	رواية	قطاع خاص	**1969**
14	الأرض	رواية	قطاع عام	**1970**
15	حادثة شرف	قصة قصيرة	قطاع خاص	**1971**
16	شيء في صدري	رواية	قطاع خاص	**1971**
17	ثرثرة فوق النيل	رواية	قطاع خاص	**1971**
18	الطوق والإسورة	قصة طويلة "نوفيلا"	قطاع خاص	**1986**
19	قلب الليل	رواية	قطاع خاص	**1989**
20	عمارة يعقوبيان	رواية	قطاع خاص	**2006**

1 -فيلم (شباب إمرأة)

إخراج: صلاح أبو سيف.

القصة: أمين يوسف غراب.

سيناريو وحوار: السيد بدير – أمين يوسف غراب – صلاح أبوسيف.

تصوير: فتحي عزت.

موسيقى: فؤاد الظاهري.

مدة الفيلم: 120ق.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

-**1**الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

عالج صناع الفيلم وعلى رأسهم كاتب الرواية الأدبية نفسها أمين يوسف غراب مع اشتراك المخرج صلاح أبو سيف والسيناريست السيد بدير النص الأدبي على نحو أبقى على عناصر من الرواية، وعدل بعض العناصر بحذف أحداث وشخصيات جاءت عبر الرواية وذلك على النحو التالي:

-آلية الإبقاء:

- اسم النص الأدبي أو الرواية ظل كما هو عنوانا للفيلم.

- الحفاظ على المساحات الدرامية التي جسدتها الشخصيات التي حول البطل الرئيس.

- الحفاظ على الخط الدرامي الأساسي والصاعد في الفيلم على نحو قريب من الرواية.

-آلية التعديل او التحوير:

- حذف الفيلم تماما مرحلة طفولة شخصية إمام في القرية وتفتح وعيه الصغير على حبه لسلوى إحدى بنات جيرانه في لعبهما ومرحهما معا، وكذلك جولاته مع الشيخ عم نوفل الكفيف لجمع الصدقات.

- حذف الفيلم شخصية محمدين صديق إمام بعد انتقاله للدراسة بالقاهرة وبالتالي أحاديثهما والأحداث التي ضمتهما معا.

- حذف الفيلم مرض "أم إمام" وموتها وكونه دافع لزواج إمام من شفاعات السيد التي يستأجر غرفتها.

- أضاف الفيلم قصة اتهام شفاعات لإمام بالسرقة كسبب لزواج الأخير بها.

2-الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية:

يكاد يتطابق المعنى المفرز عن النص الأدبي مع ذلك الذي نتج عن المعالجة الفيلمية للرواية، وهي المواجهة عبر شخصيتي إمام وشفاعات مجسدين فكرتين و تيارين و ثقافتين هما المدينة ببهرجتها و بذخها وإغوائها وما تمثله من دنس وعهر وفساد أخلاقي في مقابل مجتمع القرية العف الطاهر البرئ موئل الجمال والأخلاق الحميدة والتقاليد الأصيلة، ومن خلال هذا الصدام الحضاري وهشاشة المقاومة يسقط إمام قبالة شفاعات التي تدفعها شهوتها العاتية نحوه.

وسيميولوجيا فقد ثبت الفيلم نوعين من الدوال أو الرموز السيميائية؛ أحدهما أيقونية من خلال التلقي على المستوى الواقعي المباشر لمعالجة قصة تتناول في سطحية محاولة إغواء إمرأة لشاب فقير قروي ومحاولة الأخير دفع هذا الإغواء والهروب منه.

و رموز كنائية اصـطلاحية في الإحالة إلى الصـدام بين مجتمعي القرية والمدينة بقيم كلا منهما المتباينة.

وبناءا عليه؛ فقد حرصـت المعالجة الفيلمية على مشـارفة المسـتوى والتخوم الفكرية التي بلغها النص الأدبي؛ وآية ذلك أن صـلاح ابو سـيف حرص على تلك الرسـالة الأخلاقية التربوية؛ لئلا تغيب عن فطنة أحد.

وفيما يتصل بحذف طفولة شخصية إمام من الفيلم على النحو الذي ورد بالرواية أضر كثيرا من الناحية السيميائية في تشكل قيم شخصية إمام، أيضا أجاد الفيلم دلاليا حين أضاف إتهام شخصية شفاعات لإمام بالسرقة إمعانا في شيطنة مجتمع المدينة.

وفي تقدير الباحث أن ذلك التحذير أو القسمة الحادة بين فكرتين تصطرعان هي أشد ما يقدح في فنية السـينما أو بكلمات أخرى هذا الاسـتقطاب والثنوية بين عالم القرية وعالم المدينة على نحو يقدس أحدهما ويأبلس الأخر أمر غير مقبول ويحتاج للمراجعة والتفكيك.

وذهب أمين يوسـف غراب في نصـه الأدبي وصـلاح أبو سـيف في فيلمه أو نصـه السينمائي إلى كما قدروا أو تصورا إلحاق الهزيمة بالمدينة عبر قتل شفاعات على يد حسبو، بل الأكثر من ذلك دهسها و هصرها تحت أقدام البغل وعجلة مطحنة الغلال. على أن كل ذلك لا يخل في جمالية الفيلم وتلقيه في مستواه المباشر و الواقعي.

- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

إذا اشحنا عن بعض التعديلات فيما يتصل بالأحداث أو تغييب أو حذف شخصيات كما قدمنا لذلك من قبل، فإن درجة المعنى المتولد من كلا من المعالجة الفيلمية لرواية أمين يوسف غراب واحدة تقريبا.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يعد سـبب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي بل النص نفسـه يدور في فلك أخلاقي ديني؛ وبحسب ما تصدر الفيلم من رسالة أخلاقية موجهة لطلاب العلم النازحين إلى المدينة لتجنب وتنكب طريق الشيطان والضلال.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجتها النص الأدبي:

1-عناصر الصوت:

- الحوار:

- الحوار إبلاغي وإخباري بالدرجة الأولى عن الأحداث.

- وظفت جمل الحوار دراميا على نحو يعبر عن التمايز بين مجتمع المدينة في مواجهة مجتمع القرية.

- استبدل الحوار بالعديد من الجمل السردية بالنص الأدبي.

- جنحت الجمل الحوارية للترميز الكنائي والسيميائي أحيانا وبخاصة جملة "حسبو" "لشفاعات " ارحمي البغل ليموت"، " وأنا ياما ذاكرت زيك برضوا".

- الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:

- تميزت الموسيقى التصويرية بالتعبيرية وعدت كافية عن الكثير من الكلمات.

- كانت الموسيقية موقفية تغلف تؤطر وتعمق الحالات الدرامية وتبرز دلال وغنج "المعلمة شفاعات"، وكذا ومشهد سقوط الرجل دون حجر الذي يجره البغل، وأيضا مقتل حسبو لشفاعات.

- وظفت أغاني شادية جيدا في السياق الدرامي، وخصوصا أغنية "اوعى تسبني" على نحو دال.

- بدت الشخصيات الدرامية لاسيما "أم إمام" و "شفاعات" منسجمة تماما مع ما تنطق به من جمل حوارية واقعية.

- المؤثرات الصوتية صنعت وركبت على شريط الصوت بوعي وحذق شديدين.

- عناصر الصورة:

- اتسمت صورة صلاح أبو سيف بميزتين هما الواقعية الشديدة على نحو جمالي في تصوير بيئات الأحداث بالريف والقاهرة، وأيضا الرمزية من خلال مشاهد البغل المغمى العينين في دورانه في إشارة إلى شخصية "إمام" اللاهي و السادر في غيه وغفلته، وأيضا من خلال لقطات الخروف المجرور بحبل.

- لأول مرة تقريبا في السينما يصور كاميرا صلاح أبو سيف ووحيد فريد جسد الرجل كموضوع للجنس.

2- فيلم (دعاء الكروان)

إخراج: هنري بركات.

القصة: طه حسين.

سيناريو وحوار: يوسف جوهر- بركات.

تصوير: مسعود عيسى.

موسيقى: أندريه رايدر.

مدة الفيلم: 105 ق.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية، ودلالتها السيميائية:

1- الآليات لمعالجة النص الأدبي:

تنوعت آليات المعالجة السينمائية في معالجة النصوص الأدبية ما بين الحفاظ على النص الأدبي كما هو أو إدخال قدر من التعديل أو التحوير سواء بالإضافة أو الاختزال؛ وفي فيلم (دعاء الكروان) استخدم السينمائيون تلك الآليات؛ وذلك على النحو التالي:

-آلية الإبقاء على بعض عناصر النص الأدبي:

-حافظ الفيلم السينمائي على الخط الدرامي الرئيس للرواية أو الجو العام بها؛ من خلال رغبة "آمنة" التي جسدت شخصيتها فاتن حمامة في الإنتقام لأختها المغدور بها من قبل المهندس البرجوازي والتي لقت حتفها تخلصا من العار، ثم تسلسل الأحداث وتصاعدها نحو صراعها النفسي وتوزعها بين حب مخدومها والذي راح يبادلها إياه وبين الثأر لأختها.

-أبقى الفيلم على السارد أو الراوي في النص الأصلي عبر استخدام صوت أمنه في التعليق على الأحداث.

-تجهيل اسم المهندس على غرار ما جاء بالنص الأصلي علامة سيميائية تحيل إلى التجريد؛ فليس يهم اسمه إنما ذلك الصنف من الناس.

-أبقى الفيلم على الاسم نفسه الذي عينه طه حسين لنصه "دعاء الكروان".

-آلية تحوير وتعديل بعض عناصر النص الأدبي:

عالج كل من السيناريست يوسف جوهر والمخرج هنري بركات الرواية على نحو من التحوير أو التعديل حذفا كالتالي:

حذفا:

تم الحذف من الرواية في عدة نقاط خضوعا للرؤية الفيلمية لصناعة كالتالي:

- عدل اسم بطلة الفيلم من "سعاد" إلى "آمنة." وفي تقدير الباحث يعد هذا التغيير أوفق دراميا؛ إذ تجري الاحداث بالريف والذي ربما يجدر به اسم آمنه أكثر في ذلك الزمن.
- قلص الفيلم من المشاهد التي أفردتها الرواية لنزوات وأطوار الأب وفساد أخلاقه ومعاناة أسرته من هذه السلوكيات.
- قلت إلى نحو كبير السرد أو الرواية وتيار الوعي الذي بالنص من خلال حديث

النفس أو المونولوج الداخلي للشخصية الدرامية، وعمد المخرج والسيناريست بدلا عنه إلى الحوار.

- حذفت نهاية الرواية الأدبية والتي تتحقق بحب المهندس لآمنه وانتقالها للعيش مع أسرته و عرضه الزواج منها؛ واستبدلت بنهاية أخرى هي قرار "آمنه" الرحيل ثم افتداء المهندس لها ومقتله جراء الدفاع عن حياتها و تمنحه الغفران.

2- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

ليتسنى لنا بلوغ وفهم المعنى النهائي أو الرسالة التي جاء بها الفيلم، يتعين علينا تحديد أولا المعنى الرئيس أو الأول لرواية دعاء الكروان:

المعنى الروائي:

القضية التي عالجتها رواية دعاء الكروان والمعنى الذي قصدت إليه هو ثنائية الحب والتقاليد؛ العاطفة المشبوبة في مواجهة الثأر والطبقة الاجتماعية والموروثات الثقافية، إلى أي درجة ينجح الحب، بل أن الصراع لم تك ساحته الواقع المعيش، بل نشب داخل نفسية البطلة في هذا الإقدام والإحجام وبين مفهوم الوفاء لأختها والثأر كما يعرفه وتواضع عليه المجتمع، وبين حقها في الحياة.

وعلى هذا فإن الرواية عينت نهاية لكل هذا الصراع واضعة أوزار الاحتراب النفسي والاجتماعي عبر انتصار الحياة والحب الصادق بين آمنه والمهندس قبالة الظلامية والتخلف وفي مد تطوري ثقافي ارتجاه طه حسين.

المعنى الفيلمي:

عمدت آليات السينما في وتعديلها وتحويرها لبعض الأحداث حذفا وإضافة إلى تغيير الفيلم كثيرا في دلالة المعنى والفكرة التي نادت بها الرواية وارستها عبر أحداثها؛ وتجلى ذلك واضحا في نهاية الفيلم؛ والتي تهيبت أن تصالح بين البطل والبطلة وتصورات الحب والحياة في مواجهة الأعراف البالية والطبقة والتخلف الثقافي والاجتماعي على نحو كامل، فاختارت السينما على طريقتها أن تتوسط المسافة بين نهاية الرواية والنهاية الواقعية والتي تعكس استحالة الحب واللقاء بين المهندس البرجوازي وآمنه الفقيرة.

وقد توسل الفيلم ووفق علم التحليل السيميولوجي إلى طرح نوعين من العلامات أو الدلالات السيميائية اشتملت على التالي:

- علامات أيقونية **:**تمثلت في الصراع المباشر والصريح في قضية الثأر والشرف المثلوم أو المسلوب.
- علامات اصطلاحية تضمينية: عبر الإحالة إلى ثنائية الحب والثأر وثنائية الغفران والحقد الاجتماعي.

- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

جاءت درجة المعنى التي بلغتها المعالجة الفيلمية لرواية دعاء الكروان إلى المتوسطة؛ إذ لم تتطرف أو تصل إلى الحد الذي انتهت به الرواية، وفي الوقت عينه لم تصادر على الأمل بالقدرة على التغيير الثقافي عبر الحب الذي باح به البطل ومصرعه فداء لها وأيضا من خلال صفح البطلة عنه بالنهاية.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يعد سبب المعالجة السينمائية سببا اجتماعيا يعود بأساس لأفكار أخلاقية؛ لا تسمح بأن يفر المجرم بجريمته بحسب ما انتهى إليه الفيلم؛ والذي في تقدير الباحث يقل جمالا وإبداعا عن النهاية الروائية والتي امتلكت الجسارة إلى التغيير الثقافي والاجتماعي؛ فمهما يكن من أمر أن الفن برأينا يتوسل لأغراضه بمعايير ومحددات ثقافية وفنية وليست أخلاقية؛ لأنها في التحليل الأخير أمور اعتبارية.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجتها للنص الأدبي:

تستعين السينما في أفلمتها النصوص الأدبية على وجه العموم وتحويل السرديات الروائية والقصصية إلى عروض سمعبصرية برؤية مخرج؛ عبر نوعين أساسيين من العناصر التي تتمتع بها السينما كوسيط تعبيري وفني مغاير وهما عناصر الصوت وعناصر الصورة؛ كل تلك العناصر تصبح علامات مشحونة بالدلالات الإيقونية والاصطلاحية وذلك على النحو الوارد بيانه كالتالي:

1-عناصر الصوت

- الحوار:
- سيطر على الحالة الفيلمية الصوت الداخلي أو المنولوج عبر سرد الراوي للأحداث.
- مثل الاسترجاع وتيار الوعي والشجون والأفكار التي تشغل بال البطلة.
- قلت مساحة الحوار على نحو افسح للصورة والصوت الداخلي رواية الوقائع الفيلمية.

وعلى هذا فإن اللغة ممثلة في الحوار أبلغ عن الصراع الداخلي الذي تستبطنه بطلة الفيلم ومن خلال سيميائية لفظية مباشرة تجلت في الصوت الداخلي الذي استمع إليه متلقي الفيلم.

-الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:

-رافقت منذ بداية عناوين الفيلم وصناعه الموسيقى أعدها المؤلف أندريه رايدر وجاءت مزامنة للصورة وموفقة إلى نحو كبير في التعبير عن الحالة الفيلمية؛ من

خلال الاعتماد على مقام الصبا وهو مقام حزين يغمر المتلقي بالأسى المصاحب لأحداث الفيلم والحسرة الغائرة بروح بطلة الفيلم وتململها؛ بسبب الحيرات التي تقاسيها.

- وظفت الموسيقى التصويرية في المناجاة والمونولوجات التي هجست بنفس "آمنة" بطلة الفيلم وعلى نحو مندغم وعضوي وداخل النسيج الفيلمي لتعزيز الاستجابات والاستثارات العاطفية للمتلقي وكذلك المؤثرات الصوتية نجحت في مرافقة الفيلم من خلال المكيساج في الإرهاص بالأحداث وخلق التوتر الدرامي المطلوب.

2- عناصر الصورة:

جسدت الصورة بعناصرها المتعددة المعنى المنتج في تآزر مع العناصر اللفظية من خلال لغة سينمائية بصرية تمثلت في دلالات سيميولوجية عبر الدوال التالية وما تشتمل عليه من معان نحو:

- كثرة استخدام اللقطات الكلية أو البانورامية التي تصور البيئة الخارجية التي دارت بها الأحداث وعبرت الكاميرا على نحو غير موضوعي؛ لإبراز وجهات نظر الأبطال؛ إذ لم - شكلت الكاميرا أداة لنقل الصورة بقدر ما هي تمثل دور الراوي للأحداث بحركاتها وزواياها المتعددة والوظيفية وفي رسم صورة مدركة لدى المتلقى عن جبروت وغطرسة وبطش البطل بالبطلة لا سيما بمشهد اغتصاب "هنادي".
- وظفت كاميرا بركات في لقطات مكبرة لشخصية "هنادي" تكشف عن حزنها وتأملاتها وشرودها الواجم في وحدتها أثناء أزمتها.
- وظف التوليف أو المونتاج على نحو أتاح تسلسل الأحداث بسلاسة وبعيدا عن القطع الحاد إلا في مشاهد القتل سواء قتل هنادي أو المهندس.
- الإضاءة في تنوعت بين كونها نهارية تشير للواقع الرابض والمحيط بالأبطال، أو ليلية خافتة على ضوء القنديل.

لون الفيلم الأبيض والأسود أدى دورا مهما للصورة الفيلمية كتعبير عن الحدة الفكرية والتحولات التي ماجت بنفس البطلة؛ وغالبا ما يستخدم الأبيض والأسود للتعبير عن الأفكار والأسئلة الفلسفية الكبرى بالسينما.

3-فيلم (اللص والكلاب)

إخراج: كمال الشيخ.

القصة: نجيب محفوظ.

سيناريو وحوار: صبري عزت.

تصوير: كمال كريم.

موسيقى: أندريه رايدر.

مدة الفيلم: 125 ق.

-الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

1-الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

اتخذت المعالجة الفيلمية لرواية اللص والكلاب للأديب نجيب محفوظ آليه الإبقاء على بعض عناصر السرد أو النص الدرامي، وتعديل أو تحوير البعض الأخر:

-آلية الإبقاء:

نفصلها على النحو التالي:

- الفيلم حمل اسم النص الأدبي نفسه" اللص والكلاب" بمجازات ورمزية دلالية.
- حرص الفيلم إلى حد بعيد من أن يعكس الجو العام والثيمة الرئيسية للرواية وروحها.
- اتفق مسار الأحداث الفيلمية مع الأحداث الروائية؛ وساعد في ذلك أن النص الأدبي لم ينزع إلى السرد كثيرا وأسلوب تيار الوعي.
- الرواية أو النص الأدبي كتب على الطريقة السينمائية معتمدا على الصورة ما أسهم في عدم تعذر أفلمتها.

-آلية تحوير وتعديل بعض عناصر النص الأدبي:

عالج كل من السيناريست صبري عزت والمخرج كمال الشيخ الرواية على نحو من التحوير أو التعديل الوارد بيانه:

- أعطت المعالجة السينمائية - ورغم وفائها وإخلاصها للنص الأدبي – اهتماما وعناية بالجانب التشويقي الحركي أو البوليسي على حساب ما قدمته الرواية من نقد وتعليق ثقافي واجتماعي على القصة الحقيقية المعالجة فنيا سواء أدبيا أو فيلميا.
- يقرر في النص الأدبي "سعيد مهرا الاستسلام للشرطة التي حاصرته في إشارة سيميائية إلى ضيقه وتبرمه بالحياة وسط اللصوص وبالرغم من علمه بأن سيقضى عليه بالإعدام؛ فيما صور كمال الشيخ صمود سعيد مهران في قتال الأمن حتى مصرعه.
- زادت عدد مشاهد الفيلم عن الرواية كمشاهد السجن والهروب منه التي لم يكن لها وجود بالنص الأدبي.

- أضاف الفيلم مشاهد لا تمثل إي ضرورة درامية ولا تدعم الصراع الفيلمي مثل مشاهد سعي "سعيد مهران" للحصول على دواء لحبيبته "نور" وأيضا سرقة اختطاف "سعيد مهران" "رؤوف علوان" بسيارته، وحذف الفيلم مشاهد مهمة تشير وتلمح لتغير فكر ووجدان "سعيد مهران" مثل زيارته لرؤوف علوان" بمقر الجريدة، ومشهد نسيان بذلته العسكرية في بيت "نور".

2-الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

بوسعنا القول وبحسب طبيعة الوسيط أو الفن السينمائي فإن المعنى المتولد عن الفيلم يتماثل وأن كان على طريقته وليس حرفيا مع ما عالجته الرواية والتي رغم صغر حجمها، إلا أنها طرحت أفكارا شديدة الإلحاح في تليه ثورة يوليو 1952، والبحث عن العدالة بمفهومها الرحب لا القانون، وأيضا في مواجهة الخطابات الديماغوجية للمنتفعين الجدد والذي تاجروا بالكلمات في مقابل التنفذ وجني الأرباح عبر الخيانة والتقية والمواربة والتدليس على غرار شخصيات مثل رؤوف علوان ونبوية وعليش ومن جانسهم ، الذين فضحهم قلم محفوظ وعدسة كمال الشيخ، والذي صرخ ضدهم البطل المتمرد قبالة المظالم الاجتماعية التي حاقت بطبقته وحيال السلطة بأدواتها القانونية والتنفيذية التي تلاحقه فيما الكلاب يرتعون في إجرامهم وفسادهم؛ ففي مشهد القبض عليه يجأر "سعيد مهران" بعبارته/ الرسالة: " إنسانية رؤوف ونبوية وعليش والكلاب؟.. العدالة يا كلاب!؟".

كما يذهب الفيلم والرواية إلى مساءلة القيم المعفونة المستقرة من خلال تقديمه شخصية "نور" باسمها الدلالي وإحالته السيميائية، فالبرغم من أنها إحدى بنات الهوى بيد أنها أكثر اتساقا مع ذاتها واتخذت موقفا بحماية البطل أكثر شرفا من أدعيائه.

وسيميولوجيا يطرح الفيلم نوعين من العلامات تثير طبقتين من الفهم والإدراك ومن خلال عتبات النص الفيلمي؛ الرموز الأيقونية تشير إلى اللص الهارب من العدالة؛ على إثر جرائمه في حق الأبرياء، ورموز أو علامات اصطلاحية أكثر عمقا تتمثل في الفساد الاجتماعي ومنظومة القانون القاصرة دونما مد سطوتها نحو ملاحقة المسئولين وتقصي جذور الأسباب الدافعة للجنوح والإجرام الفردي دونما مساءلة نظام بأكمله.

-درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

قاربت وشارفت المعالجة السينمائية آفاقا الرواية بنحو كبير، مرد ذلك في تقدير الباحث إلى تكنيك وأسلوب الكتابة الأدبية للرواية التي كانت بصرية ومكثفة؛ إذ نقول دون مغالاة أن نجيب محفوظ الذي كتب السيناريو مباشرة إلى السينما في تجارب مثل أنا حرة والوسادة الخالية وغيرها استعار تكنيكات السينما في كتابة هذا النص.

-أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يعد السـبب الجمالي أو الفني هو الذي يقف وراء المعالجة الفيلمية لرواية اللص والكلاب؛ إذ أن النص والفيلم بالتبعية يمكن قراءته/ مشاهدته في مستواه الأولي وبعيد عن المضمر واشتعال الأسئلة التي أثارها النص سواء الرواية أو الفيلم في ما ورائيات وسيميائيته.

ثانيا: سيمائية الطرائق الفيلمية في معالجتها للنص الأدبي:

ترجمت أفلمة رواية اللص والكلاب العديد من ثيمات من خلال الأحداث الدرامية التي جسدتها قدرات ممثلين أكفاء وتوظيف مفردات الصوت والصورة ؛ و نعرض لذلك على النحو التفصيلي الآتي:

1-عناصر الصوت:

مثلت الدوال اللفظية من خلال الحوار والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية حاملة للمعاني والدلالات التي أقرها الفيلم على النحو التالي:

- الحوار:

- نقل صبري عزت على نحو يكاد حرفيا ما جاء بالنص الأدبي لا سيما العبارات الحاملة رؤية و تبئير شخصية سعيد مهران؛ والتبئير اصطلاح فني وأدبي يراد به بيان وجهة نظر البطل أو الشخصية الدرامية للأحداث ورؤيته لذاته والعالم من حوله نحو:

"يا مولاي أنا بلجألك، احميني، مش عاوز حد يشوفني من زوارك"

"إنسانية رؤوف ونبويه و عليش والكلاب؟ العدالة يا كلاب"؛ ما يعكس دلاليا شعور سعيد مهران بطل الفيلم بخوض معركة يراها شريفة ولا تغضب ربه، وأنه لم يقارف جرما سوى قتل أبرياء لم يقصد إلى قتلهم.

- اعتمد النص الفيلمي على تكنيك الفلاش باك أو اللقطات الاسترجاعية بدلا من البناء الخطي للأحداث كما جاء بالرواية أثناء فترة سجن سعيد مهران.

- جاءت جمل الحوار قصيرة و مشحونة بالأفكار على نحو دقيق، وتجنب الحوار السرد والجمل الطويلة ليحافظ على بنيته التشويقية.

- الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:

- قدم أندريه رايدر موسيقى خاصة بالفيلم اتسمت بالأجواء البوليسية من حيث الترقب والتشويق والخوف من الملاحقة والقبض، وأن شابها عدم مراعاة أن الأجواء تجري في إطار من الشرقية.

- كثر من استخدام الالات النحاسية لتمثل دلاليا دور نذير الخطر الذي يحدق بالبطل.

- تتميز الموسيقى بالوحدة ولم تكن موقفية وموافقتها وتطويعها بحسب الحالة الدرامية، ولم يشأ المؤلف الموسيقى أن يكتب جملا موسيقية منفصلة بحسب كل حالة أو مشهد درامي.

- جاءت الأغنية في الخلفية في مشـهد التجاء سـعيد مهران للشـيخ الصـوفي دالة عن حال البطل وضراعاته من أجل النجاة.

- سيميولوجيا لم تضيء الموسيقى التصويرية الصراعات والصخب الذي يغلى بصدر سعيد مهران

- عناصر الصورة:

- تميزت الصـورة الفيلمية ببلاغتها ورمزيتها من خلال ظلال القضـبان أو ظهورها عيانا في مشـهد التخييلي في مونولوج داخلي لسـعيد مهران أمام محكمة متخيلة في أثناء وجوده بشقة عشيقته نور، أو أثناء صعوده السلم لقتل نبوية وعليش وأيضا في شراعة شقة الضحية التي قتلها عن طريق الخطأ.

- بدت الحركة وزاوية الكاميرا ولقطات التصـوير متلاحقة في مناغمة مع الأحداث المتسارعة كما يجدر بفيلم بوليسي تميز به كمال الشيخ.

- مشـاهد الهروب ومطاردات الشـرطة جاءت مقنعة بصـريا في حدود الإمكانات المتاحة وقتئذ.

4-فيلم الجبل

إخراج: خليل شوقي.

النص الأدبي: رواية للكاتب فتحي غانم.

سيناريو وحوار: فتحي غانم– خليل شوقي.

تصوير: ضياء المهدي.

موسيقى: إبراهيم حجاج.

مدة الفيلم: 105 دقيقة.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

1- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

أبقت المعالجة الفيلمية لنص فتحي غانم الروائي فقط على اسـمه "الجبل" وبعد الأحداث الضـئيلة، وعمدت المعالجة الفيلمية بالتغيير والتحوير على نحو هائل

بالرواية؛ وذلك كالتالي:

- إغفال وإسقاط شخصية "فتحي غانم" مفتش التحقيقات بوزارة المعارف والذي ابتعثته الوزارة في تقصي حقيقة الحرائق والسرقات التي حدثت بالقرية النموذجية من قبل أهالي الجبل، وكذا في الشكوى المقدمة من أهالي الجبل وتحديدا من "حسين علي".
- التوسع في دور شخصية الأميرة وضلوعها في نفور أهل الجبل من أن يسكنوا القرية النموذجية.
- إفراد مساحة كبيرة لشخصية "مسعدة" أكثر مما جاء بالرواية، ومثلت دور المعارضة لاستمرار كحتهم ومعهم حبيبها حسين علي معهم.
- تسطيح شخصية المهندس باعتباره المسئول عن بناء القرية النموذجية.
- إفقار شخصية الخواجاية في الفيلم عنها بالنص الأدبي ودورها في استمرار ممانعة أهالي الجبل في الانتقال إلى الجبل.
- إضافة أحداث لم تكن موجودة بالرواية مثل انقسام أهل الجبل بين العمدة وحسين على في قرار الانتقال إلى البنايات أو القرية النموذجية من عدمه، وقيام أهل الجبل بالانتقال إلى القرية وإعادة بنائها عقب حرقها.
- حذف الأحداث المفصلية الكثيرة والتي حدثت نتيجة حذف شخصية المفتش في زيارته لأهل الجبل.
- نهاية الفيلم وبعد أن أسفر الكحت عن وجود بئر كانت مخيبة للآمال وباعثة لليأس عكس الرواية.
- تغيرت تماما طريقة السرد والتي اعتمدت على القص الخطي؛ فيما اعتمدت الرواية على أسلوب الفلاش باك وإعادة قص الذكريات إلى السرد الخطي التقليدي.

2-الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

الدلالة السيميائية لآليات المعالجة لآليات المعالجة الفيلمية:

ليسهل علينا التعرف بوضوح على الدلالات السيميائية الناجمة عن إنفاذ صناع الفيلم لأدواتهم وآلياتهم وتصوراتهم الإبداعية بشأن النص الأدبي؛ يحسن بنا في البداية أن نميز بين المعنى الروائي والمعنى الفيلمي؛ لأنهما جاءا متمايزان على نحو عظيم؛ ونبسط لذلك على النحو التالي:

- المعنى الروائي:

تدور أحداث الرواية حول مفتش التحقيقات بوزارة المعارف والمدعو في الرواية

فتحي غانم وهو نفس اســم كاتب النص الأدبي، فتحي غانم تبعثه وزارة المعارف في التحقيق في بلاغ مقدم من شخصية تدعى "حسين علي" من أهل الجبل أو "الجرنة" يشكو من السرقات التي في مواد البناء وغيرها بالقرية النموذجية ورفضهم أي أهل "الجرنة" الانتقال إلى القرية النموذجية التي بنتها الحكومة رغم عدم وجود رابط بين الأمرين وهو ما حمل الوزارة إلى إرسال محققها، يذهب المحقق ويلتقي العمدة وأهل القرية الذين يتكسبون من بيع التماثيل المقلدة للسياح وصناعة السلال ويلمس عن قرب عبثية انتقالهم بعيدا عن أرزاقهم، وتنشأ بينهم رابطة إنسانية يتبين من خلالها أنهم ليسوا بمجرمين أو متمردين كما يتم تصويرهم، ورغم حفرهم الدائم بحثا عن الآثار والتي في كل مرة يكتشفوا عدم وجودها، يقتنع المحقق بأسباب عدم انتقال أهل "الجرنة" إلى القرية النموذجية.

- المعنى الفيلمي:

نجم تغيير كبير يصل حد القطيعة بين المعنى الفيلمي والمعنى الذي هدفت إليه الرواية؛ وبالبرغم من أن كاتب النص الأدبي شارك في كتابة الحوار والسيناريو للمعالجة السينمائية، وتسببت آلية التعديل بالحذف والإضافة عن اختلاف دلالات سيميائية الرسالة الفيلمية والتي بدت منبتة الصلة عن نظيرتها الأدبية.

وسيميولوجيا نتناول تلك التعديلات بوصفها دوال و علامات أيقونية واصطلاحية تحيل إلى دلالات معينة، وذلك على النحو التالي:

- دالة "إسقاط وحذف شخصية محقق وزارة المعارف"؛ تسببت تلك الدالة في إنحراف يكاد يكون كليا في المعاني والدلالات المتولدة عن النص الأدبي وأصبحنا حيال معاني أخرى؛ فقد أدى إغفال شخصية المحقق إلى نسف ومحو الأحداث والعلائق البينية التي نشأت بين المحقق وأهل قرية الجرنة وتعرفه إلى عالمهم الواقعي والنفسي وتفهم الأسباب التي تمنعهم من أن ينتقلوا إلى القرية النموذجية التي نفذتها الحكومة، وتغيير إدراكه من عبثية بناء قرية بعيدة عن واقع المواطنين الاجتماعي والثقافي.
- وأصبح المعنى المتولد عن حذف شخصية المحقق وابتعادها عن ضرورة مراعاة المشروعات واستجابتها لحاجات الناس المعيشية عوضا عن التباهي والتفاخر بإنفاذ أو إنجاز مشروع ما، أصبح المعنى إدانة أهل القرية ورميهم بالجهل لتنقيبهم عن الآثار ورفضهم التمدين.
- دالة "إحلال شخصية المهندس عوضا عن المحقق وتسطيح شخصية الأول" أسهم في خلق دلالة ورمزا اصطلاحيا يشير إلى إبراز العلاقة الصراعية والتي ينتفي معها أن يعلنوا أهل الجبل عن مكنوناتهم وخبيئتهم بشأن حياتهم التي لا يفرطون بها، وأيضا أن يكتشف المهندس حقيقة رفضهم وأبعاده الإنسانية وتفهمها.

- دالة "تغيير وتسطيح شخصية الخوجاية بالفيلم عنها بالرواية" بحيث غدت علامة إيقونية تشير لتغليب مصلحتها الخاصة في استمرار أهل الجرنة في البحث او ما يدعونه "كحت" وتنقيب عن الآثار وبيعها إياها، وأغفل الفيلم دورها بنهاية الفيلم وتغيرها المحوري إزاء تفهم حاجة أهل الجرنة الإنسانية.
- فكرة التنقيب والكحت في الجبل يمكن اعتبارها دلالة لها بعدها التأويلي هو حاجة الناس إلى الأمل الذي يعيشون عليه؛ بدلا أن تنفذ لهم الحكومة مشروعات تمد لهم الأمل وأسباب الحياة الحقيقية عوضا عن تلك المشروعات التي تنفذ و تلميع صورتها أمام الرأي العام.
- اسم الرواية "الجبل" يشير كعلامة أيقونية إلى المناطق المجدبة التي يقطنها الأهالي، ويمكن اعتباره علامة إحالية إلى الانفصال الوجداني والواقعي بين الحكومة والمواطنين إذ يقوم بينهم جبل يحول دون تلاحمهما.
- تسطيح شخصية الأميرة والإسهاب في توضيح مباذلها وخلاعتها وتهتك أخلاقها؛ ما يشير إلى الهوة التي تفصل السلطة الغارقة في لهوها وانفصالها عن المطالب الشعبية.

درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

اختلف المعنى ودرجته على نحو جذري وكلي عن المعالجة التي قدمتها الرواية وبالرغم من أن كاتب الرواية مشارك على نحو رئيسي في صوغ الحوار والسيناريو.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

نظرا لانتفاء وغياب الأسباب الرقابية التي تحد من الإبداع مثل الدين والسياسة والجنس، حتى أن السياسة تجلت في المعالجة الفيلمية للرواية؛ ومن ثم فأن سبب المعالجة على هذا النحو الذي جاءت به السينما هو فني بالأساس.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجة النص الأدبي:

تتعدد الطرائق السينمائية أو الفيلمية في معالجة النص الأدبي من خلال عناصر الصوت وعناصر الصورة؛ وذلك كما يلي:

1- عناصر الصوت:

- الحوار:
- عكست مفردات الحوار بين العمدة وحسين على من جهة، وبين العمدة وفي مواجهة الأميرة والمهندس عن رفض قاطع للانتقال إلى القرية النموذجية التي نفذتها الحكومة.
- عدت لغة ومفردات الأميرة علامة اصطلاحية تشير إلى عدم مبالاته بما يعانيه

اهل القرية ورفضهم الانتقال إلى القرية النموذجية.

- لم تعبر لغة أهل البلد ولا حسين علي عن قوة معارضتهم على النحو الكافي والمقنع لترك فكرة الكحت والانتقال إلى البنايات.
- جاء الحوار الفيلمي في مجمله ضعيفا من الناحية الدلالية في إرساء وإقرار ومشروعية رفض الانتقال إلى سكنى البنايات.
- الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية.
- دلاليا لم تعبر أو تساند الموسيقى التصويرية الموضوعة ثيمة الفكرة الرئيسية.
- جاءت الموسيقى التصويرية منفصلة عضويا عن الأجواء الفيلمية.
- المؤثرات الصوتية بدت نمطية وتمثلت في قرعات أو طرق معاول ومعدات الكحت بحثا عن الآثار.

2- عناصر الصورة:

- عبرت الصورة القاتمة وشبه المعتمة كعلامة أيقونية عن انهماكهم بأعمال الحفر تنقيبا عن الآثار، وأيضا يمكن تأويلها كعلامة تضمينية توحي بانكفائهم في ملاحقة أمل بعيد وانفصالهم عن العالم الخارجي.
- استخدمت اللقطات المقربة والمقربة جدا دلاليا لتشير حماستهم في أعمال التنقيب.
- بعض اللقطات لم تكن مقنعة فنيا مثل قتل أبو حسين لبنته مريم في السرداب أثناء بحثه وكحته عن الآثار.
- عكست المشاهد العامة أو البانورامية للجبل هيبته وجلالة كعلامة اصطلاحية توحي برسوخهم قبالة مطالب انتقالهم إلى البنايات.
- عكست مشاهد القرية النموذجية وقبابها إلى افتقادها الحياة رغم بذخ البناء.

5-فيلم (الحرام)

إخراج: هنري بركات.

القصة: يوسف إدريس.

سيناريو وحوار: سعد الدين وهبة.

تصوير: ضياء المهدي.

موسيقى: سليمان جميل.

مدة الفيلم: 105ق.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

حافظ الفيلم عبر معالجتي الإبقاء والإضـافة لبعض عناصـر البناء الدرامي وخطوطه الرئيسية؛ وذلك على النحو التالي:

- آلية الإبقاء على السردية الروائية:
- الإبقاء على اسم الرواية عنوانا للفيلم.
- استخدام التتابع الخطي للبناء الدرامي الخطي، وأيضا طريقة الفلاش باك لتصوير معاناة والأحداث المتصلة بعزيزة بطلة الفيلم على النحو الذي سرده النص الأدبي.

-آلية تحوير وتعديل النص الأدبي من خلال الحذف والإضافة:

حذفا:

- حذف خاتمة الرواية وهي جزء تقريري إخباري عن الأحداث بعد نهاية قصـــة عزيزة وحلول عهد ثورة يوليو.
- تقليص مشـاهد الشـخصـيات الثانوية والذي أفردت لهم الرواية مسـاحة كبيرة في السرد دونما كبير مبرر أو أهمية.
- تغيير صـفة مأمور الزراعة في الرواية إلى ناظر الزراعة، فضـلا على أن مشـهد اكتشافه الرضيع في الفيلم ظهر أقل انفعالا عنه في الرواية.

إضافة:

- إضافة صوت الراوي" حسين رياض" على الفيلم في بدايته ونهايته.
- رغم حرص الفيلم على نفس الأحداث الروائية؛ بيد تم إغناءها بصـريا وعبر اللغة السينمائية في تصوير عذابات والقساوات التي واجهتها عزيزة وعمال التراحيل.
- قلصت و أضعفت المعالجة الدرامية من دلالات ورمزية مشهد الاغتصاب و رغبة عزيزة وإعجابها بقوة ابن قمرين الشخصية المعتدية عليها.

2-الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية:

نحى الفيلم ذات المنحى للنص الأدبي في معالجة وتناول الفقر والفاقة والطوى الذي يشـــكوه الريف وأهله المهمشـــين وعمال التراحيل الذين يعملون تحت ظروف غير إنسـانية و مجحفة و مهدرة للكرامة البشـرية؛ في رسـالة سـياسـية وأيدلوجية حملتها

الرواية دون داع لفكرتها الأساسية والتي في تقدير الباحث كانت كافية وحدها ودونما دعاية أو لمز سياسي لعهد الملكية، فكان الأفضل لتبدو الفكرة فعالة وأن تؤثر وتخلد أن تتجرد أكثر، عوضا عن ما جاءت به خاتمة الرواية من رسالة مباشرة وصريحة تضمنت نقدا لاذعا فيما يشبه القضائية الأخلاقية أو الأحكام الأخلاقية المعيارية المعزولة عن مسبباتها الفردية والمجتمعية.

ومهما يكن من أمر فالنص بديع ويحيل على رسائل قوية أهمها فكرة الحرام أو الخطيئة التي ينبغي التوسع وفهمها في ضوء زوايا العدل الاجتماعي والقهر الرازح دونه الإنسان، وجملة الإكراهات و الإرغامات المعيشية التي تحمل إنسان على الزلل والسقوط الأخلاقي، كما أن الحرام ليس فكرة بسيطة ومبدأ سام يمكن تبين معالمه، ودونما الأخذ في الاعتبار السياق الاجتماعي والثقافي الظالم والذي يعد الحرام الحقيقي.

وسيميولوجيا وعبر المعالجة الفيلمية على جودتها فإنها تضمنت بعدا قيميا وأخلاقيا عبر صوت الراوي ببداية الفيلم ونهاية الفيلم مثل علامة إيقونية بارزة تؤكد خطيئة عزيزة على نحو أو أخر، وفي تقديري أن هذا أفسد الصورة واللغة السينمائية التي قدمها هنري بركات، وحد من مجال وأفق التأويل والقراءات الثقافية والجمالية للنص ورموزه الإحالية، وفرض رؤية أبوية تقتل فنية النص الفيلمي، تماما كما فعلت الرواية نفسها في خاتمتها التبشيرية والدعائية لثورة يوليو والتي بحسب الروائي قضت على صور الغبن والقهر الاجتماعي.

وهناك علامة إحالية ترميزية من خلال معنى تجلي في النص الأدبي وعكسته المشاهد الفيلمية عن ذلك التضامن والتضافر والوحدة الاجتماعية والعلاقة التي ضمت عمال التراحيل وعطفهم على عزيزة ورثائهم لحالها؛ ما يعكس فهم عميق لتعبها؛ وظهر في مشهد رفضهم إحناء ظهورهم بعد موت عزيزة، بل أن التماسك بلغ أوجه بين عمال التراحيل وأهالي القرية في نبذ للطبقية والتمايز وفي مواجهة طبقة الإقطاع وسياساته الجائرة؛ ومثل ذلك علامة تضمينية كنائية تشير إلى مناهضة صور الظلم والقهر الإنساني في مواجهة الرأسمالية وجشعها واستلاب الحرية والكرامة الإنسانية.

وفي كل الأحوال يعد فيلم الحرام أحد جواهر السينما المصرية وإبداعاتها الخالدة العابرة للأجيال والمكان.

- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

حرص فيلم الحرام على نفس السياق الدرامي للرواية ومن ثم بلغ إلى حد كبير يصل درجة التطابق في المعنى الناجم للنص الأدبي؛ وأن شاب الرواية دعاية فجة، فإن الفيلم أيضا فرض وصاية أخلاقية ليست من وظائف الفن ولا أدواره؛ عبر صوت الراوي في بداية ونهاية الفيلم.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

جاءت المعالجة السينمائية للنص الأدبي على هذا النحو لسببين أحدهما فني إبداعي وهو السبب الغالب عبر جمالية الصورة و السرد الفيلمي، والسبب الأخر هو أخلاقي وتربوي.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجة النص الأدبي:

برزت سيميائية العلامات والدوال من خلال الطرائق المستخدمة في تناول النص الأدبي من خلال العناصر التالي بيانها:

1-عناصر الصوت:

-الحوار:

-انتمى الحوار بإقناع كبير لبيئته وإطاره الثقافي والاجتماعي.

- نقل سعد الدين وهبة الحوار المسرحي بقصره وتشديده على المعاني والدلالات والبعد عن الإسهاب إلى ساحة فيلم الحوار.

- سكت الحوار في مساحات زمنية تاركا الصورة تتولى الحكي الدال.

- الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:

- جاء استخدام سليمان جميل للموسيقى التصويرية وأغاني عمال التراحيل موفقا؛ عبر توظيف الناي تارة والإيقاعات تارة أخر وبحسب الموقف الدرامي ودونما ضجيج موسيقى يفسد اللغة السينمائية بهاءها؛ فواقعية الأحداث كفيلة وحدها بإحداث التأثير الدرامي؛ ومن ثم يمكن القول إن الموسيقى التصويرية وأغاني عمال التراحيل سيميائيا بدت منسجمة مع عالم القرية ورموزه الثقافية.

- جاءت الموسيقى التصويرية في مشاهد بعينها ولم تك سائلة على شريط الفيلم كله، وفي تقدير الباحث يعد هذا أمرا محمودا وجيدا، فتقديم الموسيقى التصويرية بصفة عامة ينبغي أن يكون مادة الحياة الرئيسية ومدار التجربة الشعورية للبطل في الأفلام.

- ثمة مشهد تم توظيف الموسيقى التصويرية في قطع مواز بين إيقاع مضطرب ومتلاحق كعلامة اصطلاحية تضمينية تعكس واقع ولادة عزيزة وآلام المخاض وانسحاقها، في الوقت عينه أهازيج العمال في سمرهم وسهرهم الليلي.

- عناصر الصورة:

لا نحسب أننا نبالغ إذ قلنا إن فيلم الحرام تحفة فنية وبصرية خالبة وآسرة للعقل والوجدان ولغة سينمائية راقية؛ وذلك للمزايا المتعددة نحو:

- منذ تتر بداية الفيلم و بزاوية عين الطائر ومن فوق ترصد الكاميرا نقطة صغيرة آخذة في التمدد والتوسع شيئا فشيئا؛ فتبين عن القرية محل أحداث الفيلم حيث البيوت شبه المتساندة أو المتداعية لأهالي البلدة.
- صالت الكاميرا وعبر لقطات تكشف عن عمق ما يلقاه المهمشين والمتعبين من عمال التراحيل من شظف وقساوة العيش من خلال تصويرهم يصعدون إلى صناديق سيارات النقل في كتل مصمتة لها آلاف الأيدي الملوحة لذويهم.
- في مشهد دال ويعكس الفوارق والظلم الاجتماعي وفي قطع مواز بين ناظر العزبة الذي يطالب خادمه باستعدال المظلة لتقيه حر الشمس وهو راكبا حماره فيما العشرات منحني الظهور في لظى الصيف المحرقة.
- وفي مشهد بزاوية بانورامية تكرر غير مرة لعمال التراحيل يصعدون إلى السيارات التي تقلهم إلى العمل وتظهر بالمشهد ساقية تدور.

6-فيلم: المستحيل

إخراج: حسين كمال.

النص الأدبي: رواية للكاتب مصطفى محمود.

سيناريو وحوار: مصطفى محمود – يوسف فرنسيس.

تصوير: عبد العزيز فهمي.

موسيقى: محمد عبد الوهاب – أندريه رايدر.

مدة الفيلم: 108 دقيقة.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

1- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

استخدمت المعالجة الفيلمية آليات الإبقاء على بعض عناصر السردية الأدبية، وتعديل بعض العناصر الأخرى، وذلك على النحو التالي:

- آلية الإبقاء:

استبقت المعالجة الفيلمية للرواية على عدة عناصر منها:

- استمرار الرواية باسمها "المستحيل" اسما للفيلم.
- الحفاظ على الأفق الفلسفي والنفسي الذي عالجته الرواية إلى حد كبير.

- الإبقاء على المساحات الدرامية نفسها التي تحركت في خلالها أبطال النص الأدبي الرئيسية.
- الإبقاء على الأحداث الرئيسية في السرد الأدبي والتي عدت منعطفات لتطور الصراع الدرامي.
- آلية التعديل والتحوير:

تدخل صناع الفيلم في تعديل النص الأدبي حذفا وتطويرا؛ وذلك على النحو التالي:

- تقليص وحذف العديد من السرد والذي ورد على لسان البطل وعبر آلية تيار الوعي واسترداد الذكريات أو الفلاش باك.
- حذف الحياة العملية للبطل "كمال" ممثلة في متاجرة بالبورصة وعدم استساغته لعمله وأرضه التي ورثها عن أبيه في الصعيد وضيقه من تبعاتها وسرقته من قبل الفلاحين.
- حذف إدمان شخصية "فاطمة" للمورفين والمخدرات وسقوطها في عالم الإدمان والإنحلال الأخلاقي.
- أفقد الفيلم الغنى الدرامي والفني الذي حظيت به شخصية "ناني" في الرواية، وكذا ما يتصل بفساد وجشع وصلافة طبع وتدني أخلاقي لشخصية أمها وانحرافاتها وعلاقتها المتوترة مع زوجها.
- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:
- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة لآليات المعالجة الفيلمية:

تتحرى كل من الرواية والفيلم عن قيمة الحب وإدراك السعادة وتقبل الحياة؛ جاء ذلك من خلال تململ أبطال يعانون من سأم العادة ورتابة الحياة اليومية وخضوعهم تحت إكراهات تحول دون شعورهم بذواتهم الشقية من عسف التقاليد وسلطة المجتمع الرمزية؛ وذلك من خلال تتبع ثلاث حيوات لثلاث شخصيات وفي معالجة سيكو درامية؛ تحاول تلك الشخصيات والتي تمثلها " كمال" و"ناني" و"فاطمة"؛ كمال والذي فرضت عليه حياة لم يختارها زوجة وطفل ووظيفة نظرا لسطوة أبيه التركي الأصل، ومن ثم فأنه بعد وفاة والده يضيق بحياته ويحسها فاقدة المعنى ويفقد توازنه النفسي وينطلق في رحلة قنص السعادة عبر تجارب عاطفية مع شخصيتي فاطمة وناني، أما ناني والتي أيضا تجبرها ظروف قدرية أن تحل زوجة لزوج أختها التي ماتت وأمام إلحاح زوج أختها و إجبار أمها تتزوجه ولكنها تنفصل عنه نفسيا وتعاف نفسيتها الحياة وتنغلق على نفسها مصابة بالأرق الدائم الملازم لها، وعلى نقيض تلك الشخصيتين تتبدى شخصية فاطمة المطلقة و المتلهية بحريتها وانطلاقها وتحققها المهني كمحامية منغمسة بكليتها في الملذات، بيد أن المفارقة تتجلى في شقائها النفسي

وأن كل ما تنعم به من حرية ما هو إلا تعويض وحيلة تلجأ إليها لتعالج صـــدعها الداخلي وعقدها النفسية.

وسيميولوجيا وبالنظر إلى آليات المعالجة الفيلمية فأننا نجد أن قيام صناع السينما بإنفاذ آلياتهم تلك نتج عنها تغيير في دلالة الســـرد الدرامي في الفيلم عنه في الرواية؛ بداية من اسـم الفيلم "المسـتحيل" والذي يمكن اعتباره علامة اصـطلاحية تشـير إلى معنى يدفع المتلقي أن يجد في فهمه وإدراك ماهية هذا المستحيل؛ وأن هذا المستحيل صعب تحققه بيد أن الفيلم بنهايته يقول لنا أنه يمكن بلوغ ما نظنه مسـتحيل أو حتى مشـارفة والاقتراب من عالمه.

- حذف الحياة العملية لشخصية كمال وبؤسها وضيقه بها يمكن اعتباره دالة ورمزا تم إهداره كان من المحقق أن يثري معرفتنا عن البطل وأن كراهيته ونفوره لم يكن فقط من حياته الزوجية والعاطفية إنما من معنى وجوده على نحو آلي وغير فاعل.
- تقليص وحذف العديد من معاناة شـخصـية "نانـي" وفظاظة شـخصـية أمها قلل من الدلالة التي كان من الممكن أن إقرارها وتعميقها لو حدث وأبرزت تلك الصـــور والأحداث في شخصية فاطمة وتقصي عقدها وفقدانها المعنى.
- إغفال إدمان شـخصـية فاطمة للمخدرات وترديها المعنوي وأيضـا حقيقة مرضـها قلص ســيميائيا من تبيان الظلام الروحي الذي يلف تلك الشـــخصـــية و جموحها المادي إنما علامة على شقائها النفسي.
- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

يكاد يبلغ المعنى المتولد عن المعالجة الفيلمية ذات المعنى تماما الذي ذهب إليه النص الأدبي إلا من بعض التفاصـيل والتي تتعلق بطبيعة السـينما المختلفة كوسـيط للتعبير مختلف، خصـــوصـــا أن كاتب الرواية مشـــارك في إعداد قصـــته للســـينما من خلال السيناريو والحوار.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يعد الســـبب الإبداعي أو الجمالي هو ما يقف وراء معالجة هذا ســـينمائية للنص الذي يدور في فلك نفسي ومن خلال الشخصيات السيكودرامية.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجة النص الأدبي:

عبرت المعالجة الســـينمائية للرواية من خلال عدة طرائق مثلت دولا ورموزا تم حشـــدها بالدلالات الســـيميولوجية والمعاني الفكرية؛ ومن أمثلة تلك الطرائق شـــريط الصوت بما يتضمنه من حوار وموسيقى تصويرية مصاحبة ومؤثرات صوتية وأيضا عناصر الصورة الفيلمية وذلك على النحو المبين التالي:

1- عناصر الصوت:

- الحوار الفيلمي:
- كشفت الألفاظ واللغة المنطوقة في الحوار بين الأبطال عن الأبعاد النفسية والفكرية لحياتهم وتبايناتها حول العديد من القضايا.
- مثل الحوار دوال ورموز أيقونية تشير نحو الهموم الفردية التي تتحملها شخوص الفيلم الدرامية.
- بدت شخصية "كمال" لاهثة في أغلب المقاطع الحوارية التي جمعته مع زوجته تحديدا كعلامة على الجهد النفسي الذي يقاسيه بحياته.
- وظف الصمت و الإطراق من قبل شخصية طناني" كعلامة اصطلاحية غير مباشرة توحي بانزوائها وانطوائها وانسحابها من حياة زوجية لا ترغب بها.
- عكس خطاب وحوار شخصية زوجة كمال ببساطته ومباشرته وعدم رمزيته المستوى الفكري والرضى التي تتمتع به تلك الشخصية.
- غلب على الحوار الرتابة والبطء كأشارة اصطلاحية تحيل على الحيرة والملل والضجر الذي يتملك أبطال الفيلم من حياتهم.
- الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:
- عبرت الموسيقى التصويرية في غير مشهد درامي عن تميزها وسيميائتها في بناء المعاني والدلالات وتجلى ذلك في الموسيقى التصويرية للفيلم إجمالا عن حالات الضياع والتشتت وافتقاد السعادة والصراع والعذاب المتقد بنفوس الأبطال.
- تباينت الموسيقى التصويرية لتعكس لنا الخلفية الفكرية والاجتماعية؛ فمثلا عبرت الموسيقى الإفريقية بطبولها البدائية في منزل فاطمة عن وحشية تلك الشخصية وبدايتها ونوزعها المادي؛ وبذا مثلت الموسيقى علامة كنائية تشير إلى نظرة إلى الحياة تغلفها الشهوات، بينما صاحبت الموسيقى الكلاسيكية شخصية ناني كعلامة إحالية توحي بنزوعها المثالي البعيد عن الحاجات الجسدية والرغبات المادية وفي مواجهة زوجها.
- وظفت الموسيقى التصويرية على نحو دال سيميولوجيا بمشهد الكابوس الذي رأته ناني؛ إذ اختلطت أصوات الأجراس والنحاسيات في جنائزية تحز في النفس مع عزف لحن دخلة عروس في إشارة تدين ناني أنها انتزعت زوج أختها منها.
- استخدمت المؤثرات الصوتية على نحو واعي خدم الفكرة والمعنى الذي حاول الفيلم إنتاجه.

2- عناصر الصورة:

يعد فيلم المستحيل لوحة سينمائية وبصرية مميزة؛ تضافرت في بنائها ورسمها عناصر الإضاءة وزوايا التصوير والألوان والديكور على النحو التالي:

- استخدمت الإضاءة كعلامة تضمينية وإحالية تشير إلى أمرين أولهما ثيمة الفيلم الأساسية وموضوعه المعبر عن الشتات والحيرة وعدم إدراك السعادة؛ فدارت معظم المشاهد في أماكن ومواقع تبدو داكنة الإضاءة و شبه مظلمة في إشارة إلى الظلام الذي يقبع فيه أبطال الفيلم وأحداثه، ثانيهما عبرت الإضاءة عن الحالة النفسية لكل شخصية على حده من شخوص الفيلم الدرامية فمثلا نجد إضاءة ناعمة وكاملة على وجه أمينة زوجة كمال في دلالة توحى استقرارها النفسي، فيما إضاءة مشاهد كمال خافتة لتعكس ضياعه وشبحيته.
- من بداية الفيلم ومرورا بالعديد من المشاهد حتى النهاية استخدمت زوايا التصوير المعتمدة على الخيال والظلال Silhouette أو السلويت وخصوصا على وجه شخصية كمال في مشهد سيره أثناء تتر البداية ليشير إلى تجهيله؛ وكأنما ما يعانيه يشكو ويعاني منه الكثير، أو مشهد حواره مع زوجته حين أضاءت الاباجورة فبدا وجهه بالكامل بالظلال على خلفية بيضاء في مقابل وجه زوجته في النور كعلامة بصرية بارعة توحي وانقسامهم الفكري، أو مشهد وداع زوجته إليه قبل سفره إلى الإسكندرية وانقسام المشهد بين زوجته بالكامل تحت إضاءة كاملة وناعمة وتخفي شخصية كمال و ضبابيته خلف الزجاج البلوري لباب الشقة.
- أيضا مشهد غياب وجه زوجته أمام دخان سجائر كمال في إشارة إلى عدم اكتراثه بها وأنه يهيم في وحدته.
- مشهد الكابوس الذي رأته ناني يعد فريدا ويعد علامة بصرية توحي بتمازج الحزن والفرح أو السعادة التي قامت على موت وأنقاض أختها ومنظر النائحات وهن يبتسمن اغتصابا والطرحة السوداء حدادا وابتهاجا في الوقت نفسه.
- زادت زوايا التصوير المقربة والمقربة جدا أو الزووم كعلامة إحالية تبين لنا المعاناة التي يرزح تحتها أبطال الفيلم.
- وظفت عناصر الديكور تعبيرا عن الخلفية الثقافية والاجتماعية للأبطال ومنظوراتهم المتفاوته للحياة؛ فمثلا عكس ديكور مكتب شخصية فاطمة الحداثي عن تطلعها وقوة شخصيتها كما حاولت أن تظهرها، وأيضا ديكور منزلها الذي يشبه الغابة وسريرها الذي تحف به تماثيل للرجال في سيميائية لمركزيتها من عالم الرجل واحتقارها لهم وعقدتها في الوقت نفسه.
- ديكورات منزل كمال والذي قال هو نفسه عنه " دا مش بيت.. دا صالون مزادات" في علامة تشير دلاليا إلى أنه لم يكن صاحب قرار في منزله وما يحويه للحد الذي بدا المنزل متنافرا أشبه بصالون للمزادات.

- السـلالم الكثيرة في الفيلا التي أعدها كمال واصـطحب ناني إليها، تعبر السـلالم كرمز إصطلاحي يحيل إلى العروج والصعود نحو الحلم المستحيل.

7- فيلم (القاهرة 30)

إخراج: صلاح أبو سيف.

القصة: نجيب محفوظ.

سيناريو وحوار: علي الزرقاني – لطفي الخولي.

تصوير: وحيد فريد.

موسيقى: فؤاد الظاهري.

مدة الفيلم: 130ق.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

1- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

نزع هذا الفيلم إلى آليتين أسـاسـيتين في معالجة النص الأدبي "رواية القاهرة الجديدة، وهما الإبقاء على بعض عناصـر السـرد الدرامي و تعديل بعض عناصـر الدراما الفيلمية حذفا؛ وذلك على النحو التالي:

-آلية الإبقاء على بعض عناصر السرد أو النص الدرامي:

وتم ذلك من خلال التالي:

- الحفاظ على الخط الدرامي الرئيس وإن كان بمعالجة مختلفة؛ وأيضـــا عرض انتهازية و وصولية بطل الفيلم واستعداده المطلق في العصف بأي فكرة إكسلوجية axiologyأو قيمية على نحو برجماتي أو ذرائعي من أجل تحقيق وتحسين شرطه الاجتماعي بطريقة إمتاعية أو هيدونية.
- وجود خطوط درامية ثانوية كما جاءت بالرواية وهي مثالية علي طه والذي جسـد دوره عبد العزيز مكيوي ونضاله من أجل أفكاره عن الحرية الإنسانية.
- حرص الفيلم على ذات الحكائية أو السـردية الرئيسـية عبر التركيز على الأحداث المفصلية بالرواية.

-آلية تحوير وتعديل بعض عناصر النص الأدبي:

عالج كل من السيناريست علي الزرقاني والمخرج صلاح أبو سيف الرواية على نحو من التحوير أو التعديل حذفا كالتالي:

- غير اسم الرواية من "القاهرة الجديدة" إلى "القاهرة "30.
- حذفت تماما شخصية مأمون رضوان بالفيلم السينمائي على النحو الذي جاء بالنص الروائي والذي يمثل الرؤية ذات المرجعية الإسلامية.
- كثف الفيلم السينمائي كثيرا من الكثير من الأحداث كما جاءت بالنص الأدبي؛ ومنها قصة حب علي طه وإحسان وعلاقة الأخيرة بسادة وسيدات المجتمع البرجوازي الذي التحقت به بعد زواجها من محجوب عبد الدايم.
- أغفل الفيلم عرض الكثير من الصراعات وتلاطم الأفكار واصطخابها بنفسية بطل الفيلم محجوب عبد الدايم، ورغم الاعتماد على تكنيك السارد أو الراوي الداخلي عبر المنولوج حين تهجس الأحلام والتصورات بعقل البطل وهو ما يصطلح عليه بالتبئير الباطني.
- رسم الفيلم شخصية علي طه الشاب الاشتراكي الحالم على نحو أكثر ثورية مما جاء بالرواية وانحاز لتصورها بالخلاص في مواجهة ما اعتبره الفيلم من قمع للحريات بالعصر الملكي؛ وهو ما صادقت عليه نهاية الفيلم والذي اختلف عن النهاية التي عينتها الرواية كحوار استشفافي واستشرافي بين الأصدقاء/ الأعداء كما راق لنجيب محفوظ تسميتهما عن مستقبل مصر، فيما جاءت نهاية الفيلم عن نشر علي طه للمنشورات ونثرها بين الحشود والسابلة بالشارع فيما يرتقبه البوليس لتصفيته.

حذف أحداث وعلاقات محجوب عبد الدائم بفرع عائلته الثرية وكذا عدم بيان أزمته العاطفية والجنسية وتوقه إليهما.

2-الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

-الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية:

اختلف المعنى الذي أنتجه الفيلم السينمائي بقصدية لا تخطئها الأفهام عن تلك التي جاءت به رواية القاهرة الجديدة؛ نظرا لإعمال آليات التعديل حذفا وإضافة ما نجم عنه من تباين المداليل والمضامين التي أقرها نص نجيب محفوظ، الأمر الذي على نحو ما يدفعنا إلى عرض المعنيين الروائي والفيلمي لتجلي التمايزات بينهما، وذلك كالتالي:

المعنى الروائي:

يجوز لنا أن نقول إن المعنى المنتج عبر نص نجيب محفوظ عالج على نحو فلسفي وعميق التيارات الفكرية والإيديولوجية التي ماجت بها فترة الثلاثينات من القرن الماضي بمصر والعالم بأسره؛ مثل الاشتراكية و تصوراتها المنحازة للكادحين وتشوفها للتحرر من أغلال البرجوازية والسلطة السياسية، والنزوع الوجودي والبرجماتي أو الذرائعي والذي اتخذ من المنفعة وتحقق الفرد مدارا للقياس وبعيدا عن

قيمية ماهوية سابقة للوجود، وأخيرا الحل الإسلامي المبني على مبادئ الحاكمية لله والنصوص الدينية في مواجهة كل ذلك.

هذه الأفكار كلها جسدتها شخصيات علي طه، ومأمون رضوان، محجوب عبد الدايم.

-المعنى الفيلمي:

حفل الفيلم سيميولوجيا بالدوال والعلامات الإتفاقية أو الأيقونية أحالت إلى معان مباشرة وهي الإشادة بالنظام الاشتراكي وتوجيه الإدانة للشخصيات الانتهازية المتملقة كشخصية محجوب عبد الدايم والربط بينه وبين الفساد وزمرة في المجتمع.

أما الدوال التضمينية أو الاصطلاحية والتي ترتبط بسياقات المشاهدة وزمن صناعة الفيلم جاءت في فهم الفساد الأخلاقي والاجتماعي في ضوء التردي السياسي وفشل الديموقراطية ضد الاستبداد وقواه.

في تقدير الباحث أن صلاح أبو سيف عصف تماما بالمعنى الروائي، مدشنا معنى إيديولوجيا بحت كنوع من التمجيد الدعائي والسياسي لثورة يوليو 1952، فالفيلم الذي أنتج سنة 1966 مختلف عن الرواية التي نشرت 1945.

غلب على المعنى الفيلمي التسطيح في بسط وتناول التيارات المذهبية التي ناقشتها الرواية، فضلا عن أخلاقية الطرح لأفكار محجوب عبد الدايم والتي لن تنفذ إلى حيث عمق الفلسفة التي يؤمن بها.

الفيلم أيضا لم يوضح أو يبرز الحيرات الفكرية والتحولات والتساؤلات التي خامرت شخصية محجوب عبد الدايم إزاء الأحداث الهائلة التي اعترضته.

درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

بلغ المعنى الناجم عن المعالجة الفيلمية درجة قوية في بعده عن روح وأفكار الرواية الأدبية؛ إذ يرى الباحث أن ثمة بون شاسع بين الرؤية الفنية أو التأويل الإبداعي اعتمادا على قراءة مغايرة تتوسل بالتناص أو أثر نص في نص أخي يليه، وبين الاقتباس الأيدلوجي الذي يطمس روح النص تماما صائغا معنى مؤدلج يمالئ به السلطة.

أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يعد سبب المعالجة سياسيا يرجع إلى رغبة صناع الفيلم وعلى رأسهم المخرج صلاح ابو سيف والذي شارك في الرؤية والسيناريو والحوار مع علي الزرقاني ولطفي الخولي في ذم ونقد النظام الملكي الذي أزاحته ثورة يوليو، وفي ذات الوقت إظهارها على نحو تبدو معه التصور المثالي والناجح للحرية واقتحام المشكلات وإرساء مفهوم العدل الاجتماعي.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجتها للنص الأدبي:

اعتمدت المعالجة الفيلمية في تناول النص الروائي على رؤية إخراجية قامت على عدة طرائق تمايزت بين عناصر الصوت كالحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية، وعناصر الصورة كاللقطات وأحجامها وزوايا التصوير واللون الفيلمي والإضاءة والمونتاج، وكل تلك العناصر الصوتية أو اللفظية والعناصر البصرية المرئية المتعلقة بالصورة يمكن عدها دوال مشبعة بسيمائية تطرح المعاني الفيلمية؛ ونبسط لعناصر الصوت والصور على النحو الوارد بيانه:

1- عناصر الصوت:

-الحوار:

-جاء الاعتماد على المونولوج موفقا من حيث تجلي وكشف عن الأبعاد الفكرية والسيكولوجية لشخصية محجوب عبد الدايم أثناء فترات الصمت.

-جاء الحوار الفيلمي الذي كتبه لطفي الخولي و عالجه الزرقاني تارة أخرى مكثفا ومقتصدا وبعيدا عن الثرثرة التي قد نجدها في العديد من الافلام، وعاكسا الفلسفات المتعاركة نحو رؤية العالم.

-الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:

-جاءت الموسيقى التصويرية موفقة إلى حد بعيد في التعبير عن المشاهد والتحولات المفصلية فيما يتعلق بالأفكار وردود أفعال الأبطال نحو ما جاء في مشهد عرض سالم بك الأخشيدي الذي جسد دوره أحمد وفيق على محجوب عبد الدايم الوظيفة مقابل زواجه من خليلة الوزير وفي مشهد انكشاف وفضحه أمام أبيه من قبل زوجة الوزير التي ضبطت زوجها في فراش محجوب عبد الدايم مع زوجة الأخير.

-تميزت الموسيقى بالتجريد والكلاسيكية و معادل موضوعي للأفكار الفلسفية وذلك على امتداد الفيلم.

-لم تهدر الموسيقى طيلة الفيلم إنما انبعثت بشكل موقفي وغابت في مواقف كثيرة ناب عنها الحوار الواقعي؛ ما يعني توظيفها دراما اتسم بالفهم لطبيعة ووظيفة الموسيقى التصويرية الفيلمية.

-وظفت المؤثرات الصوتية على نحو درامي مناسب وتجلى ذلك في المشهد الذي جمع محجوب عبد الدايم بعروسه إحسان شحاتة لأول مرة بعد عقد قرانهما؛ إذ سمع في الخلفية وبشكل خافت اغنية محمد عبد الوهاب القلب ياما انتظر ليوحي بحلمه القديم العارم بحبها.

-أفصح موشح حير الأفكار في سرايا حكمت هانم نيروز عن حالة الثراء والترف والجاه والمخملية التي تحياها تلك الشريحة من المجتمع في أندلس جديد يضمهم دون

الأخرين الرازحين في الضنى والعذاب.

2-عناصر الصورة:

جاءت عناصـــر الصـــورة على أحســـن ما يكون من جهة أنواع اللقطات والرموز والإضاءة واستخدام الألوان الفيلمية وذلك على النحو التالي:

- استخدم أبو سيف الرموز التي اشتهر بتقديمها، أشهرها مشهد القرنين فوق رأس محجوب، أيضـــا مشـــهدا آخر به بروازان يحملان صـــورتين للزعيمين عرابي ومصـطفي كامل، وبجوارهما ثالث فارغ، ليس به صـورة، إلى أن يتقدم علي طه وتتوسط رأسه البرواز، إضافة إلي مشهد الحفلة الفخمة التي صورها في قصر محمد علي بشبرا، وتم تنفيذ المشهد بالألوان لإبراز الفارق بين حياة الثراء الفاحش وطبقة الموسرين والفقر المدقع حيث مسغبة وضنك وكدح الفقراء.
- كثر اســـتخدام لقطات Close UP و Zoom In لتصـــوير المشـــاعر والجدال والصراع الداخلي بعقول محجوب عبد الدايم وعلي طه.
- في الكثير من الكادرات جاءت الصـــورة داكنة أو قاتمة؛ إذ تميز توزيع الإضـــاءة للكشف عن الفقر في مشاهد محجوب عبد الدايم وكذا إحسان شحاتة قبل زواجهما.

8-فيلم (زقاق المدق)

إخراج: حسن الإمام.

القصة: نجيب محفوظ.

سيناريو وحوار: سعد الدين وهبة.

تصوير: علي حسن.

موسيقى: علي إسماعيل.

مدة الفيلم: 125ق.

<u>الدوال السيميولوجية للفيلم:</u>

<u>أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:</u>

1- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

انتهج الفيلم آليات الإبقاء والتعديل أو تحوير الأحداث كما وردت في النص الأدبي نفسه التي كتبه نجيب محفوظ ويمكن استعراض ذلك على النحو التالي:

-آلية الإبقاء على السردية الروائية:

- الإبقاء على اسم الرواية عنوانا للفيلم.

- الإبقاء على أسماء الشخصيات الرئيسية والثانوية.
- الإبقاء على الخط الدرامي الرئيسي الصاعد عبر الأحداث والأفعال الدرامية نحو ما جرى لشخصية حميدة وهجرها زقاق المدق سعيا وراء طموحها.

-آلية تحوير وتعديل النص الأدبي:

- تحجيم وتقزيم المساحات الدرامية لشخصيات زقاق المدق في الفيلم وعلى نحو مغاير تماما للرواية مثل شخصية سليم علوان والحاج رضوان الحسيني والمعلم كرشة وخصية زيطة صانع العاهات والتمرجي بوشي، بل أن هناك شخصيات تم إغفال ذكرها تماما بالفيلم مثل شخصية سنية عفيفي وهي السيدة الموسرة أو الثرية والتي تمتلك منزلين بالزقاق.
- لم سلط الفيلم ضوءا كافيا على شذوذ المعلم كرشة الجنسي لإتجاره بالحشيش فقط إشارة عرضية عابرة بمشهد يتحدث فيه بشكل غير مباشر عن مرضه، ولم يحل الفيلم إطلاقا إلى تاريخه القديم كمناضل وثائر ضد الإنجليز في ثورة 1919.
- غير الفيلم نهاية الرواية والتي قتل أو صرع بها عباس الحلو، بأخرى هي مقتل حميدة برصاصة طائشة عندما نشب عراك كان عباس أحد أطرافه لاستخلاص واستعادة حميدة إلى الزقاق تارة أخرى.

2-الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية:

حتى يتسنى لنا اجتلاء وبلوغ المعاني والمرامي التي حاول بها الفيلم مقاربتها، يحسن بنا تأويل وفهم الرواية أو النص الأدبي من قبل؛ لنتبين حلقات الوصل والفصل بين الفيلم والنص الأدبي والتعرف على الإشارات السيميولوجية للفيلم؛ على النحو الذي نبسط له كما يلي:

- المعنى الناتج عن النص الأدبي:

جال نجيب محفوظ في رحلة عبر قلمه في تقصي والحفر عن الجذور الثقافية والنفسية والاجتماعية لعدد من الشخصيات عاصرت الحرب العالمية الثانية في زقاق ضيق يدعى زقاق المدق، وهو أحد أزقة القاهرة والذي يوغل تاريخه ويرجع إلى عصور بائدة، يحاول النص الأدبي رصد الطبوغرافيا الاجتماعية للمكان، الذي يضم طيفا واسعا من الشخصيات في تراتبية اقتصادية واجتماعية، وفي مواجهة عالمين عالم ما وراء الزقاق حيث الأضواء والسعة وسعة العيش الرغيد، والعالم بمعناه الحرفي؛ إذ يمكننا القول أن الزقاق يصطلي أو يكتوي بتبعات الحرب العالمية الثانية وما نجم عنها من سلوكيات جشعة تسعى إلى المكسب المادي وتتكسب من الحرب؛ نحو ما قام به شخصية سليم علوان من التجارة، وسعي شخصية عباس الحلو للعمل بمعسكرات

الإنجليز؛ بسبب الفقر المدقع وعزمه الزواج من حميدة الراغبة و الطامحة إلى التحقق والتنعم وهو ما تفتقره بالزقاق.

أبدت الرواية أيضا التحولات الدرامية لشخصياتها تحت وقع الضنك وضيق العيش وموارده؛ مثل شخصية زيطة صانع العاهات وشخصية المعلم كرشة الذي كان من قبل وطنيا ثائرا ثم أمسى تاجرا بالمخدرات وجالبا للشواذ بالزقاق، تتفاعل كل هذه الشخصيات داخل عالمها الضيق وتتفاعل مع ما وراء هذا العالم؛ من خلال شخصيات حميدة الساعية لمغادرة الزقاق، وعباس الحلو الذي يعمل بمعسكرات الإنجليز، فضلا عن وجود شخصيات تجد في هذا الزقاق الفقير والذي تفوح منه رائحة البؤس والعطونة والقذارة ساحة يمكن استغلالها لتحقيق مآربهم وأغراضهم، مثل البرلماني الذي يزوره لحشد الأصوات وتعاونا مع المعلم كرشة، المعلم رضوان الحسيني حيث متجره أو بقالته التي تقع بالزقاق.

- المعنى الناتج عن الفيلم:

تباين المعنى المتولد عن الفيلم الروائي الذي أخرجه حسن الأمام وكتب له السيناريو والحوار سعد الدين وهبة سيميائيا واكتسب دلالة مختلفة عن الرواية الأصلية؛ ذلك أن الفيلم أعطى اهتماما وأفرد مساحة درامية عريضة لشخصية حميدة التي عدها حجر الزاوية ومحركة الأحداث مؤججة الصراع الدرامي بالفيلم، وأغفل وقلص في الكثير من الأحداث والشخصيات الدرامية الأخرى؛ وعلى هذا فإن الفيلم لم يبن لنا كما النص الأدبي المتغيرات المختلفة التي اصطرعت وحدثت بالزقاق، فقد حاول نجيب محفوظ وانطلاقا من ثنائية المكان والزمان تقصي التغيرات الاجتماعية والثقافية، ولكن الفيلم أهمل ذلك وحاول ربما لضرورات فنية التركيز على حميدة عوضا عن الزقاق تحقيقا لفكرة طوباوية وأخلاقية تدين حميدة باعتبارها احترفت الرقص أو البغاء وانحرفت عن جادة الحق أو الزقاق كما حسب صناع الفيلم؛ وآية ذلك مقتلها بنهاية الفيلم، بدلا من عباس الحلو الذي قتل بالرواية.

وفي تقدير الباحث أن مصرع عباس الحلو أمرا أكثر دلالة فنية؛ ذلك في أشارة أن الحلول الفردية أوهى وأوهن وأضعف من المتغيرات العاتية التي تغيا عباس الحلو من تخليص حميدة من محنتها، أيضا الرواية تسفر عن الوجه القبيح للحرب وأثرها حتى أبعد من ساحات المتحاربين بها؛ فضلا أن الفيلم جاء مشحونا بأخلاقية لم يعن بها النص الأدبي؛ عبر المواجهة القيمية بين الزقاق وعلم القاهر الباذخ و الزاخر بالإثم والخطيئة.

وإذا أعملنا منهج التحليل السيميائي على آليات المعالجة الفيلمية نجد رمزا وإشارة أيقونية تتجلى في عنوان الفيلم الموسوم بزقاق المدق دالا على المكان الذي يضم الشخصيات والأحداث على نحو لا يحتمل تأويل، أما العلامات التضمينية أو الاصطلاحية والإحالية فهي تتمثل في مقتل حميدة في كناية عن التخلص منها بوصفها

رمزا للســـقوط الأخلاقي وعكس ما جاءت به نهاية رواية نجيب محفوظ وعلى النحو الذي سبق وبسطنا لأهميته ودلالاته العميقة.

- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

اختلفت درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية تماما وجذريا عن المعنى المتولد عن النص الأدبي، كأن الفيلم منبت الصـــلة تماما عن الرواية، ومفارقا حتى عن أبعد معانيها تأويلا وتحويرا.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يمكن عزو أسـباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي إلى معايير أو أسـباب بعضـها فني أقرها صـناع الفيلم كتابة وإخراج، وفي هذا الصـدد الأجدى النظر إلى الفيلم بعيدا عن الرواية وتقييمه جماليا كنص سـينمائي بمعزل عن النص الأدبي؛ لئلا يظلم الفيلم نقديا قياســـا بالروايـة، والبعض الأخر قيمي أو أخلاقي يقتص من حميدة على جموحها وسقوطها بمقتلها بخاتمة الفيلم.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجتها للنص الأدبي:

تعد الطرائق التي توسلها صناع فيلم زقاق المدق ممثلة في عناصر الصوت وعناصر الصورة دوالا سيميولوجية محملة بدلالات المباشرة والمضمرة، ونعرض لذلك على النحو التالي:

1- عناصر الصوت:

- الحوار:
- سـاد الحوار البسـيط والذي يعالج الأحداث الواقعية في أفقها غير العميق والذي لا يحتاج إلى تأويل، وبوصـــفه علامات لفظية مباشـــرة تشـــير إلى الواقع المنظور والمعيش.
- اصـطبغ الحوار بالمباشـرة؛ نظرا لتقارب للمسـتويات الفكرية والخلفيات الثقافية الواحدة التي تجسدها الشخوص الدرامية التي تنتمي إلى مكان واحد.
- غاب الحوار الداخلي أو المنولوج بالفيلم وذلك على عكس ما تدفقت به أفكار حميدة بداخل الرواية أو النص الأدبي.
- عبر الحوار في معظمه عن تململ وقلق الشخوص الدرامية بالفيلم وتبرمها بالحياة ورغبتها تغيير أوضاعها المعيشية.
- الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:

ساندت الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية دراما الفيلم ودلالته المباشرة وغير

المباشرة وذلك كما نوضح له كالتالي:

- غلفت موسيقى على إسماعيل الجو العام للفيلم على نحو ليس صارخ أو فج أو غير مفيد بالمعالجة الدرامية.
- لم تصاحب الموسيقى التصويرية كل المشاهد الواقعية بل أفسحت للحوار والأحداث بواقعيتها المجال التعبيري.
- حضرت الموسيقى التصويرية بوقعها غير الصاخب في مشاهد التحولات الدرامية والفكرية مثل مشهد سقوط سليم علوان متأثرا بمرضه بالقلب، ومشهد وإغواء فرج لحميدة وتحريضها على العمل معه، ومشهد مواجهة عباس الحلو وحميدة بعد مغادرتها الزقاق، ومشهد مقتلها وحملها على ذراعي عباس الحلو إلى الزقاق.
- أحالت المؤثرات الصوتية المصاحبة مثل المشهد الافتتاحي كعلامة اصطلاحية إلى الأجواء الصوفية، وجاءت أغنية شادية منسجمة بحياتها الجديدة وانسلاخها عن عالمها القديم.

2-عناصر الصورة:

- أبرزت الصورة ملامح الفقر والبؤس الذي يعيشه أهالي زقاق المدق من خلال المشاهد القاتمة في أغلبها حتى لو كان التصوير يجري نهارا.
- كانت الصورة بصفة عامة مرافقة و محايثة للحوار بالفيلم ومغلفة للأحداث الدرامية، ولم تتفرد بالتعبير وحدها كلغة مستقلة بعيدا عن السيناريو والحوار.
- تراوحت الكادرات ولقطات التصوير متوسطة أو صغيرة أو كبيرة جدا ولم تتسع الزوايا إلا في اللقطات خارج الزقاق في خروجات حميدة اليومية وبعد هجر ها الزقاق.

9-فيلم (قنديل أم هاشم)

إخراج: كمال عطية.

القصة: يحيي حقي.

سيناريو وحوار: صبري موسى.

تصوير: إبراهيم عادل.

موسيقى: فؤاد الظاهري.

مدة الفيلم: 105ق.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا:آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

1-الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

تمايزت الآليات السينمائية لمعالجة القصة القصيرة التي كتبها يحيي حقي ما بين الإبقاء على بعض عناصر السرد الأدبي أو تعديل بعضها على النحو التالي توضيحه:

- آلية الإبقاء:
- أبقى الفيلم على عنوان القصة اسما له.
- حرص الفيلم على فكرة ورسالة القصة وهي عدم التخلي عن التقاليد الموروثة.
- آلية التعديل والتحوير:
- أسقط الفيلم فترة تكوين شخصية إسماعيل في مرحلة الطفولة وتعلق وجدانه بالمورثات وعالم وأجواء قنديل أم هاشم.
- توسع الفيلم في إضافة عدد من الأحداث منها مثلا ما تعكس معاناة الأسرة من ضيق ذات اليد في أعقاب سفر إسماعيل لدراسة الطب بالخارج.
- توسع الفيلم كثيرا في شخصية المرأة التي رآها إسماعيل تتبرك بزيارة أم هاشم وتسألها أن تساعدها في التخلص من ذنوبها، وفي تقدير الباحث أن ذلك لم يضف شيئا للمعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية.
- أغفل الفيلم الحوارات الفكرية التي جرت بين إسماعيل وصديقته الألمانية وأثرها في أفكاره، وركز الفيلم على الجانب الهيدوني أو الإمتاعي والإنبهاري بحياته بالخارج.
- اختلق الفيلم شخصيات مثل أصدقاء إسماعيل بمصر من الأطباء وأيضا أحداث لم يك لها أي رابط درامي ولم يفد منها الفيلم في إنتاج معناه، سوى المد والتطويل في غير فائدة فنية.
- حذف الفيلم رفض إسماعيل الزواج من بنت عمه المصابة بالرمد، ثم قبوله بالنهاية الأدبية الزواج منها.

2-الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية:

- تطابق الفيلم والقصة القصيرة للكاتب يحيى حقي في المعنى المتولد من كلا منهما وهو ضرورة المزاوجة بين العلم والدين والتراث والمعاصرة وعدم التنكر للتقاليد

والنزع الوجداني والإيماني الذي اكتسب صفة القداسة وارتباط المجتمع به؛ وهو ما تجلى مدواة وعلاج لإبنة عمه و إيهامهم أنه يعالجها بزيت قنديل أم هاشم ثم استبداله قارورة الزيت بعقاره الطبي؛ ومن ثم الفيلم والقصة يخلصان إلى أن الانسلاخ من تراث ومواضعات ومعتقدات راسخة أمر جد صعب.

- لم تخدم آليات التعديل التي مارستها السينما سواء إضافة أو حذفا المعنى الذي قصده كاتب النص الأدبي ولم تعمل الآليات الفيلمية على ترسيخ المعنى على النحو المنشود، لا سيما فترة سفر إسماعيل إلى أوربا كان من الممكن أن يمثل ذلك دوالا وعلامات أيقونية واصطلاحية تقر وترسي أكثر فكرة الصدمة والفوارق بين الثقافة الشرقية بما تحتشد من ميراث أسطوري وتقاليد وأعراف والثقافة الغربية بماديتها وعلميتها الجافة حتى أن الفيلم قد أغفل الحوارات الفلسفية التي جرت بين إسماعيل وصديقته الألمانية وما تضمنته من لقاء الشرق والغرب الثقافي ولحظات التأثير والتأثر بين حضارتين مختلفتين النوازع والاتجاهات.
- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

هناك اتفاق في درجة المعنى الناتج عن كل من النص الأدبي والمعالجة الفيلمية له على نحو يبلغ حد التطابق بينهما.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يعد السبب الأخلاقي هو المسؤول عن المعالجة الفيلمية والمعنى المتولد عنها.

ثانيا: سيمائية الطرائق الفيلمية في معالجتها النص الأدبي:

توسل صناع الفيلم بعدة طرائق عدت بمنزلة الدوال التي زخرت بالدلالات السيميائية، وتمثلت في عناصر الصوت وعناصر الصورة واللذان شكلا معا لغة سينمائية ناطقة بالأفكار على نحو مباشر وغير مباشر؛ ونفصل لذلك على النحو التالي:

1- عناصر الصوت:

- الحوار:
- جاء الحوار في أجزاء كبيرة منه غير خادم للصراع الدرامي.
- لم يكشف حوارات إسماعيل مع صديقته الألمانية ومعلمه بالخارج عن الأثر في تغيير دفة تصوراته وأفكاره فيما يتصل بعادات وثقافة بلده.
- بعض الحوارات كانت مقطوعة الصلة بقضية الفيلم ولم تكشف لنا جوانب يمكن أن تجلي أفكار البطل أو ثيمة الفيلم الرئيسة، فلم تك أكثر من حشو لا مبرر له.
- جاء الحوار مترهل وغير متماسك دراميا.

- كان من الممكن توظيف فترات الصمت على نحو أفضل مما جاءت به.

- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

- عبرت الموسيقى التصويرية من تتر البداية وكعلامة إحالية اصطلاحية عن الروح المصرية والشرقية والمزاج الشعبي في تعلقه بالأضرحة والأولياء ودعمت المعنى المتولد عن الحوار الفيلمي.

- عكست الموسيقى سيميائية دالة بنعومتها وهدوءها البارد الأجواء الغربية غير الصاخبة بدفق وزخم الأفكار الشرقية.

- عمقت الأغنية في احتفال الليلة الكبيرة لمولد أم هاشم من قناعة إسماعيل بعد التنكر لأفكار مجتمعه.

- أبرزت المؤثرات الصوتية الحالة والطقس الشعبي الذي تجري به أحداث الفيلم.

2- عناصر الصورة:

- وظفت الصورة على نحو صوفي وشاعري يبرز الجانب المتخيل والأسطوري لحضور وفعالية عالم رمزي من أولياء وقدراتهم غير المحدودة في السيطرة على عالم الأفكار واتضح ذلك في استخدام الظلال في الكادرات كثيرا مثل مشهد حوار إسماعيل مع صديقته بائعة الهوى.

- تعددت اللقطات الرأسية أو من أعلى لتكشف كرمز اصطلاحي عن تعالي ومفارقة قوى غير بشرية في مصائر البشر مثل تصوير القنديل من زاوية منخفضة مشهد حوار إسماعيل مع الشيخ دردير خادم القنديل حين ذهب إسماعيل يسأله أن تباركه أم هاشم في مسعاه لدخول كلية الطب.

10- فيلم البوسطجي

إخراج: حسين كمال.

النص الأدبي: قصة طويلة للكاتب يحيى حقي.

سيناريو وحوار: صبري موسى– دنيا البابا.

تصوير: أحمد خورشيد.

موسيقى: إبراهيم حجاج.

مدة الفيلم: 115 دقيقة.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

1- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

تناول صناع هذا الفيلم عدة آليات سينمائية في معالجتهم النص الأدبي الذي سطره يحيي حقي؛ وذلك على النحو المبين التالي:

- آلية الإبقاء:
- حافظ الفيلم ومن خلال آلية الإبقاء على بعض عناصر السردية الأدبية في معالجتهم السينمائية كالتالي:
- الإبقاء على اسم القصة "البوسطجي" عنوانا للفيلم المقتبس عنها.
- الإبقاء على شخوص النص الأدبي الرئيسية في معالجتهم الفيلمية.
- الإبقاء على غالبية الأحداث الرئيسية بالقصة والتي عدت نقاط مفصلية لتطور الصراع الدرامي.
- آلية التعديل والتحوير:

أدخل صناع الفيلم بعض التعديلات والتحويرات في معالجتهم النص الأدبي على النحو التالي:

- استبدل الفيلم العقبة التي حالت دون زواج "خليل" و"جميلة" من الاختلاف في الملة بينهما فخليل مسيحي بروتستانتي وجميلة مسيحية أرثوذكسية مما يتطلب موافقة الكنيسة على ذلك، ولكن في الفيلم اعتبرها العقبة التي تقوم في طريق الزواج هو تعرف خليل بجميلة ولقائه بها من قبل وهو ما اعتبره أبو جميلة سببا وجيها لرفض زواج ابنته.
- في القصة الطويلة تعرفت جميلة بخليل وهما في المدرسة في سن صغيرة وقبل أن يخرجها أبوها، بينما الفيلم يوضح معرفتهما وتطور العلاقة بينهما حد الخطيئة وهما في المدرسة في مرحلة الشباب.
- أضاف الفيلم خط ثانويا لأحداثه يتمثل في علاقة أبو جميلة الأثمة بخادمته وأيضا تخلص زوجته من تلك الخادمة حين وشت بأمرها إلى أهلها الذين أزمعوا قتلها.
- غير الفيلم في نهاية وخاتمة القصة؛ إذ تترك القصة النهاية مفتوحة وملمحة فقط إلى مقتل جميلة وذلك عند سماع عباس البوسطجي قرع نواقيس الكنيسة وذهوله وتمزيقه للخطاب الذي معه من خليل لجميلة وسائر خطابات القرية الأخرى.
- أضاف الفيلم مشاهد لعلاقة عباس البوسطجي بالغازية وقدومها إلى سكنه بالقرية

وتجمهر أهل القرية واعتراضهم.

- أغفل الفيلم حادثة وفاة شخصية "أم أحمد" والتي كانت وراء زيادة جنون وحيرة عباس البوسطجي ومطاردة الفتيات في الشارع بحثا عن جميلة.
- استبدال تقنية وأسلوب الاسترجاع الذي اعتمده النص الأدبي بطريقة القص أو الحكي التقليدية في مسارها الخطي من بداية ووسط ونهاية.
- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:
- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة لآليات المعالجة الفيلمية:

يناقش الفيلم والقصة الطويلة ليحيي حقي "البوسطجي" والتي تقع ضمن مجموعته القصصية "دماء وطين" قضية رئيسية هي مفهوم الشرف لدى أهالي قرية "كوم الذحل" بالصعيد والذين يتبنون معايير مزدوجة غير عادلة للحكم على من يحوز الشرف ومن يفتقده.

يبدأ الفيلم من خلال نقل شخصية عباس مديرا للبوسطة في القرية النائية بالصعيد ونفور أهل القرية منه و استهجانه بدوره لعالمهم وعاداتهم وتذمره من جهلهم وضجره وملله من الحياة السكونية والتي تفتقر لأية مباهج وعداء العمدة له ومحاولات طرده من بيته الذي أجره له، ويجد عباس لدفع الضجر الذي يلفه من خلال علاقته بالغازية أو الراقصة ولكن أهل القرية يعترضون على تلك العلاقة؛ فيقرر عباس الانتقام من خلال فتح خطاباتهم فيدهش حين يسقط بيده خطاب يزخر بعبارات الحب الملتهب تتولى تسلمه إمرأة عجوز تدعى " أم أحمد" ويدرك السر وأنها مجرد وسيط ورسول للغرام بين شخصيتي "جميلة" و"خليل" والذي يسقطا في الخيانة وسفر خليل للعمل بالإسكندرية ومناشدات جميلة له بالزواج بها، فيتقدم بالفعل خليل لأبيها الذي يرفض لمجرد أنه يعرفها من قبل، وتتطور الأحداث ويسقط عباس في خطأ بسبب فتحه خطاب مرسل إلى جميلة ويعجز عن إرساله، إلى أن يعرف أبو جميلة الأمر كله ويقرر قتل ابنته قبل أن يصلح عباس خطأه.

وسيميولوجيا وبعد إنفاذ صناع الفيلم آلياتهم المختلفة يمكننا تقصي عددا من العلامات والدوال نوضحها على النحو التالي:

- تعديل سبب رفض خليل كزوج لجميلة من اختلاف الملة إلى سابق معرفتهما يعد علامة اصطلاحية تضمينية تشير إلى فساد التقاليد على نحو أكثر مما جاء به النص الأدبي؛ رغم أن هذا التعديل جاء في الأغلب لداعي رقابيز
- إضافة خط ثانوي لعلاقة أبو جميلة بالخادمة واغتصابها ثم وشاية زوجته بالخادمة ليتخلص أهلها منها يعد علامة كنائية تضمينية غير مباشرة تبين التناقض في مفاهيم الشرف في الوقت الذي يرفض خليل الذي تقدم للزواج لمجرد حبه لجميلة.

- اعتراض أهل القرية لبيت عباس البوسطجي على إثر معرفة أن الغازية لديه ونجاحهم في إخراجها ومحاولة التحرش بها يشير كدالة رمزية إلى ازدواج معايير الفضيلة لديهم وكذا تهافتهم على المجلة الإباحية التي سرقوها من عباس يرمز إلى المعنى ذاته.

- إغفال الفيلم وإسقاطه لحدث وفاة شخصية "أم أحمد" والتي كانت تستلم وتبعث الخطابات من وإلى خليل، أضعف وأهدر الدلالة التي كانت أت تأجج الصراع الدرامي بالفيلم.

- تعديل نهاية الفيلم للقصة والتي اعترض عليها يحيي حقي تعد علامة أيقونية مباشرة لقساوة التقاليد وتمزيق عباس للخطابات صيحة ضد نفسه والذي ورطه فضوله في جزء من المأساة فضلا عن الجهل والظلامية التي يقبع ويرسف بها أهل القرية.

- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

أتفق المعنى الذي أنتجه الفيلم الروائي عن المعنى الذي ذهبت إليه القصة الطويلة أو النوفيلا؛ بيد أن الفارق كان في درجة ترسيخ هذا المعنى المتعلق بالأساس والتقاليد والموروثات المتصلة بالشرف والحب؛ فقد كان الفيلم أكثر تأكيدا من الفيلم على هذا المعنى.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يعد السبب الأخلاقي أو الرقابي من أهم الأسباب التي دفعت صناع فيلم البوسطجي على هذا النحو ولاسيما حين لم يتطرقوا للسبب الحقيقي كما جاء في النص الأدبي وهو اختلاف الملة المسيحية بين خليل وجميلة.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجة النص الأدبي:

تعد الطرائق الفيلمية المستخدمة رمزا ودوال مشبعة بالمعنى الناتج عن المعالجة السينمائية للنص الأدبي وتتألف تلك العلامات في عناصر الصوت وعناصر الصورة على النحو الوارد بيانها كالتالي:

1- عناصر الصوت:

- الحوار الفيلمي:

- عكس الحوار الذي دار بين عباس البوسطجي وأهل قرية كوم النحل عن الكراهية التي يكنها كل منهما إلى الأخر، ويعد الحوار علامة سيميائية تتضمن معاني مباشرة تتمثل في النفور البغض المتبادل بينهما، وأيضا معان في مستواها التأويلي البعيد تحيل إلى اختلاف طرائق التفكير بين مجتمع المدينة القادم منها عباس ومجتمع القرية ومحدوديته وقيمه ومعاييره المغايرة.

- عد التراسل والخطابات المتبادلة بين خليل وجميلة علامة أيقونية توحي وتشير إلى العاطفة والحب الربط بينهما.

- الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:

- عبرت الموسيقى بهدوئها عن أجواء الرتابة والسأم التي تلف شخصية عباس في القرية.

- عكست آلة القانون الناعم سيميائيا عن علاقة الحب المضمرة بين خليل وجميلة قبل أن معالنة بعضهما بعواطفهما.

- وظفت الموسيقى التصويرية في مشهد اغتصاب الحاج سلامة أو أبو جميلة لخادمته على نحو علاماتي مميز؛ إذ احالتنا موسيقى دوي وقرع الطبول الدائرية واستخدام الآلات النحاسية عن دنو الخطر وحالة المحاصرة للخادمة داخل برج الحمام.

- وظف جزء من حوار خليل إلى جميلة حين قص عليه قصصا من الآثار وقال أن " بنت السلطان هربت مع حبيبها من قصر أبيها الذي رفض زواجها إلى مملكة ثانية" في إسقاط وعلامة رمزية إلى ما ينبغي أن يفعلاه، وظل هذا المقطع تحديدا " هربت إلى مملكة ثانية" يتردد في مشهد بوحهما بالحب وسط الحقول وأخيرا استخدم هذا المقطع بصوتيهما وهي محمولة صريعة على ذراع والدها في إحالة إلى حبهما الذي ضاقت به الأرض ففر إلى السماء ومملكة الرب.

2- عناصر الصورة:

وظفت الصورة كعلامات ودوال بصرية ساهمت في تشكيل المعنى الفيلمي بمكوناتها وعناصرها من زوايا تصوير وحركات الكاميرا والألوان وديكورات؛ وذلك كالتالي:

- عكس القطع المتبادل للكاميرا في لقطات مقربة بين عباس ووجوه الفلاحين حين كانوا يطلون عليه أثناء مزاولة عمله للكراهية العميقة التي يحملها الطرفين لبعضهما.

- مشهد استخدام مجموعات من فتيات وسيدات القرية متشحات تماما بالملابس السوداء يكاد لا يبين منهم شيء ومطاردة عباس لهن للوصول إلى جميلة لإعطائها خطاب خليل بعد أن انتقاله إلى الإسكندرية وتخلف أم أحمد عن القدوم لتسلم الخطاب/ يعد علامة ورمزا اصطلاحيا يشير إلى عبثية بحثه عن جميلة.

- مشهد اغتصاب الخادمة من قبل الحاج سلامة واستخدام زوايا تصوير منخفضة وأخرى رأسية فضلا عد دائرية تصوير المشهد يوحي بحالة الخناق والحصار وكأنه حيوان ضاري ينهش فريسته.

- وقوع مشهد الاغتصاب في برج الحمام وفزع الحمام يعد علامة كنائية لانتهاك الشرف والعصف بقيمة البراءة.

- أبرز الديكو رثاثة وبؤس القرية وحالها الاقتصـــادي وتجلى ذلك في منزل العمدة القديم ومقدار تهالك وقتامة أساسه حين سكنه عباس البوسطجي وكذا منازل القرية.

11-فيلم (يوميات نائب في الأرياف)

إخراج: توفيق صالح.

القصة: توفيق الحكيم.

سيناريو وحوار: الفريد فرج – توفيق صالح.

تصوير: محسن نصر.

موسيقى: فؤاد الظاهري.

مدة الفيلم: 110ق.

- الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

1- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

-آلية الإبقاء:

اســتخدمت المعالجة الفيلمية لنص رواية يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم آليه الإبقاء نحو:

- الحفاظ على عنوان الرواية عنوانا للفيلم السينمائي.
- الإبقاء على تسلسل الأحداث بالتسلسل بالكيفية التي وردت بالنص الأدبي.
- تحرك الفيلم في ذات المدار الفكري للرواية.
- الإبقاء على بعض السرد التأملي من خلال صوت المنولوج الداخلي لوكيل النائب أو ما يسمى تيار الوعي.
- آلية التعديل أو التحوير:

عالجت السينما الرواية بإعمال آليه التعديل أو التحوير على النحو التالي:

- تغيير طفيف في بعض الأحداث والتي لم تخل بالبناء والرسـالة الدرامية نحو حزن وصـراخ النسـاء في دوار العمدة المقال وتكبير وتهليل الرجال وزغردة النسـاء في دوار العمدة المعين ورمز الهاتف.
- أسقطت المعالجة الفيليمة لصعوبات فنية تتصل بطبيعة الفن السابع الكثير من تيار الوعي التأملي والسرد الداخلي لشخصية وكيل النيابة تعقيبا على الأحداث.

- بدء النصف الأول من الفيلم تحقيقا في قضية عادية، وانفعال حسي بجمال شخصية ريم أخت زوجة القتيل وتم ذلك على نحو أكثر مما ينبغي مما جاء بالنص الأدبي.

2- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية:

اشترك الفيلم مع النص الأدبي في مساحات مشتركة واسعة وكبيرة، وتمايزا في بعض الزوايا والأبعاد.

فيما يتصل بأوجه التشابه:

- ركز كل من النص الأدبي والفيلم السينمائي في معالجتهما الفنية على إبراز الفقر والبؤس الذي يحيا به الفلاح المصري، وكشف الخلل في المنظومة القانونية التي شابهتها الشكلانية والبيروقراطية وتغييب روح القانون لمصلحة استيفاء الإجراءات وبغض الطرف عن عبثيتها ولا جدواها، المهم أن تبدو الإدارة الحكومية والسلطات ناجزة في أداء العمل وكيفما أتفق؛ وهو ما جاء صراحة بأحد المشاهد " القانون هو الإجراءات الحكومية وسلامة الشكل".

- وجه كل من الفيلم والنص الأدبي وثيقة إدانة مكتوبة وبصرية إلى النظام السياسي وقتئذ وانتفاء مبدأ الفصل بين السلطات، وتطويع القانون بحسب الغرض وخدمة للأهواء و كذا التجاهل و الإغضاء عن الجانب الغائي والسوسيولوجي للقانون، وكذا تدخل السياسة السافر في الحياة القانونية والتأثير على مسارها وتحققها.

- كما أبان الفيلم والرواية عن الفساد السياسي وتزوير الانتخابات والتنكيل بالخصوم والمعارضة السياسية باسم القانون، والعناية بالمصالح الإيدلوجية على حساب تحقيق تنمية اجتماعية والقضاء على الفقر والتخلف الذي يرسف في أغلاله طبقة الفقراء في الريف المصري.

أوجه الافتراق أو الفوارق بين المعالجة الفيلمية والمعالجة الأدبية:

ورغم كل هاتيك التقاطعات والتشابكات والعلائق التي وصلت ووثقت النص الأدبي بالفيلم السينمائي؛ فإن ذلك لم يحل من نقاط افتراق نحو:

ركز الفيلم أكثر على البعد السياسي وكان حاضرا بقوة في المعالجة الدرامية، فيما أغفل المستوى الوجودي والفلسفي لماهية القانون كما طرحه النص الأدبي.

- لم ينتبه الفيلم إلى سيميائية شخصية "ريم" الرمزية والكنائية والتي تمثل الجمال والمثال وسط القبح والتخلف، والذي تاق إليه روح وعاطفة وكيل النيابة كما جاء بالرواية، فراح الفيلم يتناولها على نحو جمال حسي يحرك رغباته ورغبات سائر الشخصيات الفيلمية الاخرى على نحو جنسي أو إيروسي أو هيدوني.

- وأخيرا ورغم أن الفيلم والرواية قدما تشـــريحا للجســـد القانوني والقضـــائي والاجتماعي والثقافي المصـري من خلال يوميات وكيل النيابة غير أن شـخصـيته على هكذا حال من التذمر والســـخط، خلت من أي نازع للتمرد وأذعنت لكل هذه الاختلالات كأمر واقع أو قدرا مقدورا لا فكاك منه.
- وفي كل الأحوال فأن قيام السينما بتنفيذ آلياتها والتي يعدها الباحث دولا أحالت إلى مداليل هامة؛ فمثلا عنوان الفيلم والرواية والموسوم بـــ يوميات نائب في الأرياف يمكن اعتباره رمزا وعلامة أيقونية في مستواها القريب والمباشر يوحي بكون تلك اليوميات أمرا خاصـا وشـأنا شـخصـيا، بيد أنها مثلت بطرحها قضـايا البيروقراطية وتعطيل مسار العدالة وإبراز الفقر المدقع للريف هي علامة ترميزية واصطلاحية تثير قضايا مسكوت عنها وغير مفكر بها.

-درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

جاءت درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية متشـــابه إلى حد كبير مع تلك التي طرحتها الرواية، إلا من بعض النقاط والتي فصلنا لها من قبل.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

جاء ســـبب المعالجة الفيلمية على هذا النحو لأســـباب فنية أو جمالية، فلم يولي الفيلم أسبابا مثل السياسة أو الرقابة أو الإنتاج أيا من الأهمية.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجتها النص الأدبي:

1- عناصر الصوت:

-الحوار:

- نجح "الفريد فرج" من صـوغ حوار سـينمائي يناسـب الصـورة متغلبا على السـرد الأدبي.

- جاء صوت الراوي في الفيلم غير موفق وغير مشحون بالانفعال المطلوب.

- الحوار كان مقتضبا ولم يجنح إلى ثرثرة في غير فائدة.

- الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:

استخدمت الموسيقى التصويرية التي وضعها فؤاد الظاهري، فلم تك هادرة ومستمرة طوال الوقت على النحو الذي نســـمعه في بعض الأفلام، وفي تقدير الباحث كان هذا فهما فلسفة الموسيقى التصـويرية؛ ففي كثير من مسـاحات ومشـاهد الفيلم لا أكاد اتبين وجودها، فمنحت الأحداث الدرامية بواقعيتها المريرة أن تعبر بذاتها و عن مأزومية نظام العدالة والقانون وواقع المواطن المرير حينذاك.

2- عناصر الصورة:

تميزت الصورة السينمائية بالتالي:

- جاء عرض المشاهد المصورة خارجيا بالواقعية الشديدة وتوضيح المسغبة والفاقة التي يعانيها أهالي القرية من حيث الملابس وشـــكل البيوت والديكور ما خلق لغة سينمائية ناطقة بنفسها دون احتياج حوار.
- لجأ توفيق صـــالح إلى اللقطات المكبرة لوكيل النيابة حال تأملاته وسـماع صـوت منولوجه الداخلي.
- كان الترميز أو الرمزية حاضـرة ليس فحسـب في الحوار إنما أيضـا في الصـورة السينمائية و إشـاراتها غير المباشرة و كعلامة سيميولوجية اصـطلاحية في العديد من المشـــاهد منها مثلا مشـــهد أوشـــحة وملابس القضـــاة المعلقة عند تفتيش وكيل النيابة العامة على الموظف حين قال الأخير: " أي فلاح يشنق لما يخالف القانون" فراحت الكاميرا وكأنها تشـــير إلى الجناة الحقيقين، ومشـــهد الكاميرا على بندقيتين معلقتين على الحائط في وضـــع تقاطع والتفات وكيل النيابة وقولته: "مفيش فرق بين بندقية العسكري والحرامي" دلالة على انحراف العسكري عن جادة أو طريق العدل شأنه شأن اللص.

12-فيلم (شيء من الخوف)

إخراج: حسين كمال.

القصة: ثروت أباظة.

سيناريو وحوار: صبري عزت -عبد الرحمن الأبنودي.

تصوير: أحمد خورشيد.

موسيقى: بليغ حمدي.

مدة الفيلم: 95ق.

<u>الدوال السيميولوجية للفيلم:</u>

<u>أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيمائية:</u>

1- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

خضـع النص الأدبي الذي سـطره ثروت أباظة الموسـوم "شـيء من الخوف" لعدد من الآليات هي كالتالي:

- آلية الإبقاء:

حرصت عملية أفلمة الرواية على الحفاظ على كلا من:

- عنوان الرواية نفسه اسما للفيلم الروائي.

- الخط الدرامي الرئيسي الفكرة الدرامية التي عالجتها الرواية.

- بعض الأحداث الأساسية مثل إجبار فؤاده على زواجها من عتريس، ومقتل محمود بن الشيخ إبراهيم على أيدي عصابة عتريس وأيضا شخصية إنعام كما جاءت بالنص الأدبي واحترافها البغاء.

- آلية التعديل والتحوير:

تدخل صناع فيلم شيء من الخوف في إحداث قدرا هائلا من تعديل وتحوير النص الأدبي حذفا وإضافة على النحو التالي:

- اختزلت المعالجة الفيلمية مساحات لأدوار الكثير من الشخوص الدرامية من النص الأدبي مثل فايز بك وفاطمة زوجة الشيخ إمام، وحذفت شخصيات أخرى مثل عبد الجليل أبو سعفان وعبد الصادق، وهندواي أفندي عبد المجيد وأن جاء ذكرها عرضا وعلى نحو عابر في حوارات الفيلم.

- حذف العديد من المساحات السردية والحوارات والأحداث التي وقعت بين تلك الشخوص الآنفة؛ بسبب من إغفالها بطبيعة الحال من الفيلم؛ ولعل من أهمها ما دار بين الجد والابن عتريس من حوارات محدودة بيد أن لها تأثير في مسار وأفق الفكرة المراد تبليغها من قبل صناع الفيلم.

- أغفل الفيلم نشأة شخصية فؤاده وتلقيها حظا من التعليم و عودتها وأسرتها إلى القرية بعد سفرة والديها بعد الزواج إلى القاهرة.

- أفرد الفيلم مساحة أكبر لجرائم وصلف وبطش عتريس وعصابته بأهالي القرية مثل الجباية والقتل والسرقات وتسميم المواشي وحرق المزروعات ومنع الفلاحين من ري حقولهم أكثر مما جاء بالرواية.

- صور الفيلم صور ارتعاب وخشية أهالي القرية من عتريس وعصابته وما مارسوه من قهر إنساني ونهب للحقوق.

- أحدث صناع الفيلم تغييرا بنهاية الفيلم عن الرواية ففي الفيلم تم إحراق منزل عتريس بعد محاصرته، فيما النص الأدبي لم يحو حرقا أو قتلا له.

- بعض الأحداث التي أضافها الفيلم حملت دلالات عميقة عكست غطرسة وبأس عتريس وأيضا تنام تيار المعارضة والمقاومة مثل فتح هويس المياه من قبل فؤاده.

- أولى الفيلم اهتماما سرديا وحواريا بتحول أو انعطاف شخصية عتريس من البراءة إلى التأثيم واحتراف الجريمة عبر قسوة وتوجيه جده له، وهو ما لم يك يحتل ذات

المســـاحة والاهتمام بالنص الأدبي ومن خلال صـــور الفيلم عبر ثنائية الجد /الأبن عتريس، وعتريس/ فؤاده.

- عبر الفيلم من خلال العديد من المشـــاهد عن بذور حب وعطف وتلاقي روحي بين عتريس وفؤادة إبان مرحلة الطفولة، وهو أيضـــا لم يك موجودا بالنص الأدبي الذي أشار إلى مشاعر بين فؤاده وطلعت بن فايز بك.

- أبرز الفيلم شخصية فؤاده بوصفها تيار مناوئ لعتريس وظلمه في رمزية مناهضة؛ من خلال العديد من المشـــاهد وأهمها فتح الهويس وما دار بينها وبين عتريس من حوارات، بينما اكتفى النص الأدبي بمجرد رفضـــها ومقاومتها لاعتبارات ذاتية وشخصية وهي إرغامها على زواج باطل من عتريس، وليست عامة تخص فداحة الغبن والافتئات بحقوق أهل القرية.

- رغم حرص النص الأدبي على تصـوير الشـيخ إبراهيم وتقديمه كشـجاع رافض و شـاجب لصـور القهر الذي تمارسـه عصـبة عتريس فأن الفيلم زاد في تأطير تلك الصورة له.

2-الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

تشـــابه النص الأدبي والفيلم في الأفق الفكري والدلالي الذي يرميان إليه من التغلب على مشاعر الخوف الذي ملك على الدهشانة أو أهل القرية نفوسهم إذ بقوا رازرحين تحت نير استبداد وظلم عتريس وزمرته الفاسدة؛ بيد أن ثمة تمايزات تجلت من خلال إعمال السينما لآلياتها ما ترتب عليه تغير في درجة المعنى المتولد عنها؛ ونبسط لذلك كالتالي:

- المعنى الناتج عن النص الأدبي:

عالجت الرواية مقاومة أهل القرية الإرغامات والإكراهات عبر حادثتي تصـدي فؤادة لعتريس وعلى إثر مقتل شـخصـية محمود بن الشـيخ إبراهيم، والذي تم اسـتغلالهما كوقود للثورة ضـد طغيان عتريس وعصـبته، ومن ثم تحرك النص الأدبي نحو تلك الغاية وعلى نحو مباشر ودون حمولات رمزية سياسية كتلك التي حفل بها الفيلم، فقد أطنب وأسرف النص الأدبي كثيرا في سرد غير وثيق ببطش وجبروت عتريس كتلك التي زخر بها الفيلم.

وفي تقدير الباحث بدت الرواية متوسطة المستوى الفني، ولم يظهر الصراع إلا قرب ثلثها الأخير من خلال إرغام حافظ والد فؤاده على تزويجها على نحو غير شـرعي أو باطل من عتريس.

- المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

ناقش الفيلم بأوضـح العبارات الحوارية واللغة السـينمائية من خلال الصـورة وأدوات

السينما معان جمة يتصدرها القهر الإنساني الممارس من قبل عتريس وزمرته بالدهاشنة بقرية أغفل اسمها؛ لتصير صالحة للاستدعاء وقابلة لكل تأويل، ساحت المعالجة الفيلمية بين مدارات تأويلية يمكن فهمها وإعادة تفسيرها بحسب كل متلقى، فالبرغم من البعد السياسي الذي زعم البعض أن الفيلم يروم مقاربته عن طريق التعرض تلميحا بنظام عبد الناصر، وهو ما واكب عرض الفيلم وأثار ضجة رقابية بلغت حد أن عبد الناصر نفسه سمح بعرضه، فإن الباحث يرى أن من البخس أن يحصر الفيلم فقط في تلك الزاوية رغم عدم نكران إمكان قصدية المؤلف أو النص لها، إذ أن الفيلم يجلي معنى أخر مهم هو التحولات الاجتماعية والنفسية التي حملت عتريس على التحول من الطهر والبراءة والموادعة نحو الدنس والتأثيم والجريمة من خلال ثنائية الجد/ الابن عتريس وثنائية عتريس/فؤادة، بل أن الفيلم في رأي الباحث لم يعتمد المانوية أو الثنائية الأخلاقية الحادة بين الخير والشر التي تفضلها وتحبذها السينما المصرية، بل نزع نحو الكشف عن تذبذبات الفضيلة والرذيلة والحق والباطل والإثم والبراءة في شخصية عتريس، بل أن شخصية فؤادة عبرت عيناها عن حدب كبير وإشفاق على مصير عتريس بنهاية الفيلم بعد تخلي عصابته عنه وإحراقه ومنزله من قبل أهل البلد.

وبتطبيق مقاربة التحليل السيميولوجي على الآليات الفيلمية عند اشتغالها على النص الأدبي نجد أن الفيلم تضمن رموزا عدت إحالية مثل مشهد فتح الهويس في مستواه الأولي يعد رمزا إيقونيا يوضح إصرار أهل القرية على ري زراعتهم وفي مستواه التأويلي يعد علامة اصطلاحية تشير إلى الأمل والحياة والثورة في مواجهة اليأس والجدب والاستبداد.

عبرت مشاهد السلب والنهب والتي مارسها عتريس وعصابته عن مناخ الإرهاب الذي يعيش فيه أهل القرية.

بينت المشاهد التي أضافها الفيلم لثنائيات عتريس الجد والابن عن التحول الدرامي الذي حدث لشخصية عتريس الابن و نزوعه نحو الإجرام بعد فقده براءته ونقاءه.

اسم الفيلم نفسه "شيء من الخوف" يرمز كعلامة أيقونية وتوضح لنا السبب الذي يدفع عتريس وعصابته للبلطجة والطغيان على الدهاشنة.

- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

نجم عن أفلمة نص ثروت أباظة "شيء من الخوف" تغيير كبير، وتجلي واضح للصراع وتأجيجه من بداية الفيلم مباشرة، فضلا عن الزوايا المتعددة التي يمكن النظر نحوها بفضل المعالجة الفيلمية التي فاقت النص الأدبي كثيرا، وربما ذلك يثبت الرأي القائل بأن النصوص متوسطة المستوى أدبيا هي التي تنجح فيلميا.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

ترجع أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي إلى سببين جوهريين أحدهما فني/جمالي، والأخر سياسي.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجتها للنص الأدبي:

1- دوال أو عناصر الصوت:

-الحوار:

- غلب على الحوار سمتي الواقعية والشاعرية الرمزية عبر ملفوظات وعلامات مباشرة تتناول بواقعية الأحداث التي تقع في القرية وجرائم عتريس وعصابته، رموز اصطلاحية مشحونة بالترميز والكناية والتأويلات؛ لا سيما في الجمل الحوارية التي ضمت عتريس وفؤادة.

- جاء الحوار مباشرا وكاشفا عن الحدية والقطبية للأفكار على ألسنة الأبطال.

- وظفت فترات الصمت على نحو درامي خادم للدراما مثل مشهد إطراق أهالي القرية في عزاء أخو شعبان حين تطلع إليهم عقب تهديد عتريس له في سيميائية توحي بالخنوع والرعب من عتريس وعصابته.

- استعاض الفيلم عن السرد الروائي بحوار يصعد من الصراع الدرامي.

- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

- شاركت الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية كعنصر لا غنى عنه كالحوار تماما في عكس حالة الندية بين فؤاده وعتريس.

- عبرت أغاني وأشعار عبد الرحمن الأبنودي التي صاحبت الموسيقى عن الصراع وعمقت التأثيرات الوجدانية للفيلم بملفوظات حشدت بمفردات المقاومة والتنديد بجبروت عتريس وعصابته.

- وفي تقدير الباحث أنه رغم تميز الموسيقى التصويرية والأغاني إلا أنه شاعت على نحو إثاري مبالغ به أحيانا.

2- عناصر الصورة:

- اعتمد الفيلم كثيرا على اللقطات المكبرة التي توضح مشاعر وعواطف فؤاد وعتريس وتذبذب مواقفهم الدرامية.

- عبرت اللقطات المكبرة جدا على أعين فؤاد وعتريس على إبراز الندية والصراع الدرامي.

- في عدة مشاهد جمعت فؤادة وعتريس أحتلت فؤادة معظم مساحة وفراغ تكوين

الكادر وظل عتريس في زاوية ضـيقة في سـيميائية توحي بإقتدار وثقة ورسـوخ فؤادة قبالة عتريس رغم سطوته الهائلة.

- برع المخرج في مشـهد أهالي القرية وهم يحملون المشـاعل في رمزية دالة على الثورة ومناهضة بطش عتريس وعصابته.
- أبانت الملامح الشخصية للجد والابن قبل تحوله نحو الظلم عن الثنائية والضدية أو القطبية بين المواقف الفكرية لكلا منهما بين الاستشراس والوداعة.
- بدا مشهد عتريس الابن وهو ينتزع بنادق عصابته بعد مقتل جده في ظل استمساك أفراد عصابته كلا ببندقيته سيمائية وعلامة اصطلاحية بمثابة عقد اجتماعي وعهد يأخذه عليهم بتوجه المتطرف نحو الانتقام.

13-فيلم (ميرامار)

إخراج: كمال الشيخ.

القصة: نجيب محفوظ.

سيناريو وحوار: ممدوح الليثي.

تصوير: عبد الحليم نصر.

موسيقى: ميشيل يوسف.

مدة الفيلم: 115ق.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

تنوعت آليات المعالجة السـينمائية لرواية ميرامار ما بين الإبقاء والتعديل؛ وذلك على النحو التالي:

- آلية الإبقاء:

استبقى الفيلم على العديد من عناصر النص الأدبي كما يلي:

- ظل عنوان الرواية عنوانا أيضا للفيلم.
- حافظ الفيلم على الثيمة الرئيسية للرواية والجو العام.
- أبقى الفيلم على معظم الشخصيات والأدوار الرئيسية.
- حرص الفيلم على الخط الدرامي الأساسي ومعظم الأحداث الدرامية كما جاءت في الرواية.

- التعديل أو التحوير:

- عالج صناع الفيلم بالعديد من التحوير والتعديل سواء حذفا أو إضافة النص الأدبي؛ وهو ما نبسط له كالتالي:

- حذف الفيلم عدة مشاهد وحوارات درامية وردت بالنص الأدبي مثل مشهد لقاء أخت زهرة وزوجها بها ومحاولة إعادتها إلى القرية.

- قلص الفيلم وبحسب طبيعته العديد من السرد الروائي.

- اختزل الفيلم من دور وتأثير مريانا صاحبة البنسيون على نزلاء البنسيون، ولم يشر إلى تاريخها وعلاقاتها الغرامية.

- لم يتعمق الفيلم في بيان أبعاد الشخوص الدرامية التي تنزل البنسيون على النحو الذي فعلته الرواية.

- غير الفيلم نهاية أو خاتمته عن طريق طرد زهره من البنسيون و قبولها الزواج من بائع الجرائد، فيما بالرواية قمت زهرة رفض فكرة زواجها من بائع الجرائد.

- لم يتطرق الفيلم إلى أزمة عامر وجدي وحيرته الوجودية وتجربة الاعتقال، فضلا عن تسطيح شخصيته وعدم تبيان صراعاتها العميقة؛ فبدا بالفيلم مسالما وطيبا وديعا، وأيضا مغامرات حسني علام الغرامية واتفاقه مع صفية على شراء "ملهى الجينواز".

- أغنى الفيلم شخصية "طلبة عامر" دراميا بأكثر مما جاء بالنص الأدبي.

- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية:

- تشابه المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية مع المعنى الوارد عن النص الأدبي وذلك إلى مدى بعيد، بيد أن ثمة اختلافات بين الرواية والفيلم تغير تبعا لذلك سيمياء المعنى المتولد عن الفيلم؛ ونسرد لذلك كالتالي:

- اعتمد النص الأدبي على رواية الأحداث ذاتها من كل الشخصيات الدرامية ؛ كل من زاوية رؤيته و نسقه الفكري.

- تناولت الرواية التغيرات التي أعقبت ثورة يوليو 1952، والتصورات عن درجة نجاحها من قبل أجيال متعددة وخلفيات اجتماعية وثقافية، فيما ركز الفيلم على الصراع دون تقصي وسبر أغوار الشخصيات كما فعل النص الأدبي.

- بدت زهرة في الرواية أكثر ثقة وصمودا من دورها بالرواية ورفضت قبول الزواج من بائع الجرائد.

- يعد النص الأدبي ثري الدلالة ومركب؛ فلا هو واقعي يمكن إعمال آليات الحذف والإضـــافة والتعديل بســـهولة مثل رواية بداية ونهاية وزقاق المدق، ولا بالرمزي الخالص مثل فيلم قلب الليل.
- جعل الفيلم شـخصـية زهرة في قلب الأحداث ومدارها، وأهمل المشـهدية البانورامية والمتعددة للشخصيات المختلفة كما في النص الأدبي.
- وعلى المسـتوى السـيميائي سـاهم تطبيق آليات الحذف والإضـافة من تعديل وتغيير فلسفة النص الأدبي، ففيما يتعلق بالفيلم مثل إضافة مشهد قبول زهرة بعد طردها من البنسـيون الزواج من بائع الجرائد علامة اصـطلاحية و رمزية تحيل على ضـرورة عدم مجاوزتها طبقتها الاجتماعية.
- تهميش الرواية للأبعاد الغائرة التاريخية لشـخوص و نزلاء البنسـيون نجم عنه الحد من الرمزية الفكرية التي قصدها نجيب محفوظ بروايته.
- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

اتفقت درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية إلى حد متوســـط مع ما جاء به النص الأدبي، واســتطاع صــناع الفيلم أن يكونوا أكثر وفاءا إلى درجة ليســت بالقليلة مع روح والجو العام الذي جرت به أحداث الرواية.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يعد السبب الفني أو الجمالي المسئول عن معالجة النص الأدبي على النحو السينمائي الذي جيء به من قبل صناع الفيلم.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجتها للنص الأدبي:

1- عناصر الصوت:

- الحوار:
- حــاول الحوار بنــاء صـــراع درامي عبر خط درامي مركزي والتخلي عن المنظورات الطبقية والأيدلوجية لذات الأحداث؛ وحرصـــا على التماســك الدرامي بينما في النص الأدبي تناولت الوقائع من خلال سياقات متعددة ومركبة.
- استعيض عن السرد الروائي وتيار الوعي بالحوار الكاشف عن الأحداث.
- برغم ميزة الحوار الفيلمي إلا أنه عجز عن توضـــيح الخلفيات الثقافية ووجهات النظر أو ما يصـــطلح عليه بـــــ "التبئير"؛ ونعني به توجهات الأبطال الفكرية ووجهات نظرهم بالوقائع التي تحدث في البنسيون وخارجه.
- حاول الحوار ترجمة النص الأدبي متعدد الأصـوات إلى بنية تصـعد من الأحداث

والأفعال الدرامية.

- عكس الحوار التمايزات والتباينات الاجتماعية والثقافية للشخوص الدرامية.
- حفل الحوار بالعديد من الإسقاطات السياسية التي تنتقد ثورة يوليو 1952 ولا سيما في عبارات طلبة بك المتهكمة من الثورة على نحو ليس تخفى دلالته وكعلامات إحالية وتضمينية.
- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:
- جاءت الموسيقى التصويرية ناعمة تشمل الفيلم كوحدة درامية وليست تخص مواقف درامية بعينها.

2- عناصر الصورة:

- بدت الرؤية الإخراجية نمطية وكلاسيكية للغاية، فيما كان ينبغي بناء رؤية أكثر جرأة تعتمد المغامرة والتجريب؛ كيما تعكس الزخم الفني والدلالي للشخصيات؛ لذا فلم تبرز الصورة وتكنيكاتها الدلالات الترميزية العميقة التي عني بها النص الأدبي.
- دارت معظم المشاهد داخل بنسيون ميرامار والقليل من المشاهد خارجه ويمكن اعتبار ذلك علامة اصطلاحية توضح إبراز صراع الأفكار والتباينات الفكرية لوجودها في محيط ضيق ضم معظم الأحداث.
- جمعت معظم المشاهد بين شخصيتي عامر وجدي وطلبة مرزوق في إشارة إلى الجيل القديم الذي تضرر من ثورة يوليو 1952.

14-فيلم (الأرض)

إخراج: يوسف شاهين.

القصة: عبد الرحمن الشرقاوي.

سيناريو وحوار: حسن فؤاد.

تصوير: محمود بكر.

موسيقى: علي إسماعيل.

مدة الفيلم: 129 دقيقة.

<u>الدوال السيميولوجية للفيلم</u>

<u>أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:</u>

1- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

- آلية الإبقاء:
- حرصت المعالجة الفيلمية على الإبقاء على العناصر التالية:
- ظل عنوان الرواية عنوان للفيلم.
- استبقى الفيلم على الشخصيات الرئيسية كما جاء بها النص الأدبي.
- اســتبقى الفيلم على الأحداث الرئيســة والمنعرجات الدرامية على النحو الذي ورد بالرواية.
- حافظ الفيلم على الجو العام والسياق الفيلمي وثيمته الرئيسة.
- آلية التعديل والتحوير:
- أسـقط الفيلم العديد من السـرد الروائي والأحداث الثانوية غير ذات الصـلة بطبيعة الصراع الدرامي.
- نفذ الفيلم ودونما إغراق في خطوط ثانوية إلى القضـــية التي يعالجها النص الأدبي بواقعية شديدة.
- اختلفت نهاية الفيلم عن الرواية؛ إذ جاء مشهد سحل محمد أبو سويلم وهو ينزف و متشـبث ومسـتمسـك بالأرض في حين في الرواية كان السـجن مصـيره ثم الإفراج عنه.

2- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية:

نجم عن إعمال الســينما لآلياتها من إبقاء وتعديل باعتبارها دوال مشــبعة بمعان عبر رموز وعلامات أيقونية وأخرى اصطلاحية وذلك على النحو التالي:

- العلامات أو الدول الإيقونية: تمثلت في الصــراع المســتعر من أجل ري الأرض وعدم السـماح بمرور الطريق الزراعي لمحمد بك بها أو التفريط بها، كما أشـارت الدوال المباشــرة الإيقونية إلى الفقر المدقع وتردي الأحوال المعيشــية التي يرزح دونها الفلاحين وأيضـا أبلغت الآليات المستخدمة من قبل صـناع السينما ممثلة في الصـورة والكلمة كما سنفصـل له لاحقا عن الاستبسـال والشـجاعة والصـمود الذي تمتعت به الشـخوص الدرامية وعلى رأسـها محمد أبو سـويلم وعبد الهادي وديـاب وغيرهم.
- العلامات أو الدوال الاصـطلاحية: وتمثلت في المعاني المضـمرة والمجازية والتي تحيل على القســمة الحادة و التناوش بين طبقتي الفقراء والمطحونين والفقراء من جهة وطبقة الإقطاع والموســرين على مقدرات الوطن و محاولة طبقة الأغنياء

الوحشـية للإجهاز على شـيء وأيضـا ما تمثله الأرض من غور تاريخي وهوية يرفض أبناء الوطن التفريط بها ووضح ذلك في مشهد سحل محمد أبو سويلم وهو متشبث بأرضه، ومن المعاني المستترة والتي ألمح إليها الفيلم من خلال لغته هو خيانة المثقف التقليدي وانفصاله عن هموم طبقته ومجتمعه من خلال شخصيتي الشيخ حسونة ومحمد أفندي وتشدقهما بالطنطنة والتنظير دون العمل.

- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

جاءت درجة المعنى المتولد عن المعالجة الفيلمية قريبة حد التشابه مع ذلك الأفق الدلالي الذي دارت في فلكه رواية عبد الرحمن الشرقاوي.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يعد السبب الإبداعي والفني هو الدافع الرئيس نحو معالجة السينما للنص الأدبي عبر استخدام آلياتها على هذا الوجه.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجتها للنص الأدبي:

تعددت طرائق السينما في معالجة النص الأدبي "الأرض" عبر عناصر الصوت وعناصر الصورة وما استتبع ذلك من صوغ واستيلاد المعان؛ بوصف عناصر الصوت والصورة دوال تحيل إلى مضامين على نحو أيقوني أو اصطلاحي؛ ونفصل لذلك على النحو التالي:

1-عناصر الصوت:

-الحوار:

-تميزت المقاطع الحوارية بالحماسة والنضالية في سيميائية اصطلاحية بشدة المعرضة والبأس وعدم الرضوخ للطبقة الإقطاعية وتغولها على حقوقهم.

- اتسم الحوار بالقصر بين المتحاورين في المشهد الواحد ولم يلجأ إلى الجمل الطويلة إلا في حديث محمد أبو سويلم إلى الشيخ حسونة وأهل قريته؛ وما يحمله من دلالات لفظية مباشرة أيقونية من توبيخهم على تساهلهم وركونهم إلى الدعة والكف عن مدافعة صور الظلم الواقع عليهم.

- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

عدت الموسيقى التصويرية دالة تساند جملة الدوال الأخرى من آليات مستخدمة ومقاطع حوارية ولقطات مصورة في إنتاج المعنى الفيلمي؛ وذلك على النحو التالي:

- دعمت موسيقى علي اسماعيل الصورة واللغة السينمائية عن طريق التعبير الخافت البعيد والذي لم يتسبب في تشويش الحوار وتمثل ذلك في العديد من المشاهد أهمها مشهد حديث محمد أبو سويلم وهو يتحدث إلى عبد الهادي ساردا

تاريخ القهر والعبودية الذي يمتد إلى الأسلاف وليس فقط إلى النزاع الراهن الذي يجري بين أهل القرية وحمد بك حول رعبة الأخير في مد طريق بين الحقول يصل إلى قصره وجاءت الموسيقى من خلال صوت ناي كسير في خلفية المشهد.

- بدت الموسيقى صادحة بالمعارضة بمشهد النهاية وصوت كورال ينشد فيما يشبه الهتاف "الأرض لو عطشانة نسقيها بدمانا".
- ونظرا الواقعية الفيلم الكبيرة فقد وظفت الموسيقى بعناية فلم تك حاضرة طيلة الوقت؛ لإفساح المجال للأحداث والحوار.
- عبرت الموسيقى في سيميولوجية دالة عن المناخ والإطار السوسيوثقافي الذي تجري به الأحداث.

2-عناصر الصورة:

- يعد فيلم الأرض درة بصرية سينمائية فريدة؛ فقد شحنت الصورة عبر اللقطات والمشاهد وحركات الكاميرا وزواياها في سيميائية بالغة قالت وعبرت وضفرت وغلفت الدوال اللفظية؛ بوسعنا توضيح ذلك كما يلي:
- بدأ الفيلم ببلقطة مكبرة جدا مثبت على تربيت محمد أبو سويلم على زرعته وانتهى باستمساكه باعواد القطن وهو ينزف؛ في دلالة تضمينية لقضية الفيلم وغايته الفكرية.
- عبر مشهد سقوط البقرة في الساقية وإنقاذها من قبل الفلاحين لا سيما عبد الهادي ودياب بعد عراكهم على أيهم يبدأ بالري؛ عن رمزية تشير بضرورة الاحتشاد حول قضيتهم الأساسية وعدم تفرقهم في نزاعات بينية تبدد طاقته وتضيع حقوقهم.
- جاءت اللقطة المكبرة لحلق شارب أبو سويلم دلالة للهوان الذي يسومه النظام وحكومته لأهالي القرية.
- بدت الملابس و اهترائها دليلا على الشقاء الذي يحيا به الفلاحين، وجاءت عناصر الديكور بسيطة للغاية.

15-فيلم (حادثة شرف)

إخراج: شفيق شامية.

القصة: يوسف إدريس.

سيناريو وحوار: يوسف إدريس – مصطفى محرم.

تصوير: فتحي عزت.

موسيقى: سليمان جميل.

مدة الفيلم: 120ق.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

1- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

عالج الكاتب مصطفى محرم والمخرج شفيق شامية القصة القصيرة ضمن مجموعة قصصية للأديب يوسف إدريس بعنوان الفيلم نفسه حادثة شرف ويوسف إدريس هو من كتب السيناريو والحوار الفيلمي، وعولجت القصة القصيرة بواسطة آلية الإبقاء على بعض عناصر السرد أو النص الدرامي، وآليه تعديل أو تحوير البعض الأخر وفق التالي:

-آلية الإبقاء والتعديل:

- الاحتفاظ باسم القصة القصية عنوانا للفيلم.
- تغيير اسم بطلة القصة القصيرة من فاطمة إلى بنات.
- خلق شخصيات درامية لم يك لها وجود بالنص الأدبي مثل شخصية شعبان وشخصيات ثانوية مثل أصدقاء غريب.
- صناعة أحداث وخطوط درامية ثانوية مثل خطوبة شعبان من بنات والتوسع بدور زكية البلانة، وفض بنات القاطع تزويجها من غريب، وعمل بنات في منزل أم جورج.
- زاد عدد المشاهد وتم تطوير المعالجة الدرامية كيما تمتد لنحو الساعتين هي زمن الفيلم ولم يك ذلك مبررا دراميا في معظم الأحوال.

2-الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية:

نتصدى في البداية للمعنى المتولد من النص الأدبي، ومن ثم نتحقق من اتفاقها مع المعالجة الفيلمية.

- المعنى الأدبي:

ركز النص الأدبي على اكتشاف رهاب الغواية والخشية من السقوط والتي تظل تخايل المجتمع المحافظ إلى الحد الذي يوقعه بالفعل في حمأة الخطيئة، وأن افتقار الثقة بالنفس والمواجهة من شأنه أن يورد المجتمعات الهلاك، وأيضا الغلو في الحفاظ على الأخلاق وكأنها لعنة لا محالة محيقة بالأفراد يفقد الإنسان جسارته وسويته وفطرته السليمة.

- المعنى الفيلمي:

حاولت المعالجة الفيلمية الحفاظ على أفق النص الدلالية والفكرية ما استطاعت؛ ولكن ما اعتور تلك المعالجة من حشـــو وافســـاح خطوط درامية ثانوية أخل بالمعمار القصـصـــي للنص الأدبي وفي تقدير الباحث أن القصـــة القصـــيرة لا بد من تطويرها واغنائها عند تحويلها إلى نص فيلمي مقدم عبر الشاشة يتوسل عناصرها من صورة وصـــوت، بيد أن ما حدث كان مجافيا تماما للرســـالة التي ورد النص الأدبي تبليغها، فأصرت المعالجة الدرامية على قنص وتحقيق تلك الرسالة بحوار ومعالجة فنية فقيرة ومترهلة ومفتقده الجذب الفني والفكري.

وسـيميولوجيا فإن المعالجة الفيلمية ضـمت علامات أيقونية مثل اسـم الفيلم ذاته الذي يحيل في معناه المباشر المتبادر إلى الأذهان إلى وقوع جريمة ماسة بشرف فتاة تدعى بنات، والاسم نفسـه كنائيا ورمزيا بوصـفه علامة أو دال اصـطلاحي تضـميني يشـير إلى محاصـرة وتضـييق المجتمع بمعاني الشـرف على نحو مهووس ما يصـيب القيم بالتصدع.

اســـم الفتاة "بنات" في دلالته غير المباشـــرة يوحي من خلال إطلاقه على الفتاة إلى التجريد وأن ما حدث لها يصدق على كل البنات دونما تمييز، وقد أحسن السيناريست صنعا بتغيير اسم البطلة كما ورد بالنص الأدبي والذي كان "فاطمة" إلى "بنات".

انشـغال صـناع الفيلم بأحداث ثانوية وتافهة وغير مرتبطة بالصـراع وتقدمه أضـر من الناحية الســـيميائية بالمضـــمون الذي عالجه النص الأدبي وكان من المفترض أن تتعاطى معه السينما من خلال لغتها الفيلمية باحترافية أكثر من ذلك.

كما بدت شخصية فرج بالفيلم أقل زخما وثراء عنها في النص الأدبي، فضلا عن شرود واكتئاب شخصية غريب لم يك لها ما يبررها ولا اسهمت في إنتاج معنى له علاقة بفكرة الفيلم الرئيسية.

- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

يمكن وصـــف العلاقة بين المعنى الناجم عن الفيلم والقصـــة القصـــيرة أو درجة تلك العلاقة بالضـــعيفة، رغم بســـاطة الفكرة التي قال بها النص الأدبي، إلا أن المعالجة الســينمائية كانت بعيدة وغائبة بســبب الحوار الذي كتبه يوســف إدريس نفســه كاتب القصة.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يعد الســبب الفني أو الرؤية الإبداعية هي التي تقف وراء معالجة القصـــة القصـــيرة حادثة شرف على هذا النحو.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجتها للنص الأدبي:

تولت السينما معالجة النص الأدبي من خلال:

1- عناصر الصوت:

- الحوار
- تمتع الحوار بالضعف والحكائية غير المبررة.
- معظم جمل طويلة ومقحمة وغير خادمة فنيا.
- لم يك الحوار كاشفا لأبعاد الشخصيات الدرامية ولا أفق النص الدلالي.
- الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:
- لم تعبر الموسيقى التصويرية على نحو كاف عن البيئية الريفية إلا بمشهد قراءة فتحة بنات التي تمت أثناء العمل بالحقل.
- بدت الموسيقى وكأنها منفصلة أو غريبة عن الجو العام للأحداث.
- وضح أن الموسيقى التصويرية لم تك مرافقة أو مساوقة للحدث الدرامي.
- وظفت المؤثرات بدرجة متوسطة، ورغم البداية القوية بواسطة الصرخة الأولى والتي توقعنا أن نشهد عملا جيدا على مستوى الموسيقى والمؤثرات بيد أن الأمر كان مخيبا للآمال.
- صوت السارد في بداية الفيلم ونهايته لم يكن بدرجة تفرد صوت طه حسين مثلا في عمقه وإذاعيته في فيلم دعاء الكروان.

2- عناصر الصورة:

- اتسمت الرؤية الإخراجية بالتفكك وعدم التماسك؛ وهو ما انعكس على حركة وزوايا الكاميرا المستخدمة وانواع اللقطات التي لم تقل لنا شيء، أو تبوح بأي معنى. ربما فضيلة الفيلم الإخراجية الوحيدة أن معظم المشاهد كانت خارجي في القرية وحقولها وحصاد ودرس القمح حيث تتحرك وتتفاعل الشخوص الدرامية ويعنف الصراع بينهم.
- تميز مشهد لعب شخصية "بنات" مع الكلب في الحقول الرحبة بعمقه السيميولوجية الكنائية عن براءتها وعفويتها قبل أن يساهم المجتمع في انتزاعه منها.

16 -فيلم (شيء في صدري)

إخراج: كمال الشيخ.

القصة: إحسان عبد القدوس.

سيناريو وحوار: رأفت الميهي.

تصوير: عبد الحليم نصر.

موسيقى: طارق شرارة.

مدة الفيلم: 115ق.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا:آليات المعالجة الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

1- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

سلك الفيلم مسلكا مختلفا عن النص الأدبي؛ فأبقى على بعض العناصر الدرامية وعالج بعض العناصر تعديلا وتحوير لاسيما حذفا وذلك كما يلي:

-آلية الإبقاء على بعض العناصر الدرامية:

- ظل اسم النص الأدبي عنوانا لم يتغير للفيلم الروائي.
- أبقي الفيلم على كل الشخصيات التي لعبت أدوارا رئيسية.
- حافظ الفيلم تقريبا على فكرة الفيلم الرئيسية.
- حرص الفيلم في بنائه الحدثي والخطي في مسار الأحداث حتى النهاية.

-آلية التحوير والتعديل حذفا:

- كثف الفيلم من الأحداث الدرامية والتي جاءت بالرواية؛ فقلص العديد من الحوارات والأحداث العديدة التي حفل بها النص الأدبي.
- ألغى الفيلم السرد الروائي لبطل الفيلم حسين باشا والذي يشير إلى ضعته ومباذله غير المتصلة بتسلسل قصة الفيلم؛ فأضاف بذلك مزيدا من التماسك والتوتر في بنية النص.
- امتاز الفيلم عن النص الأدبي بسمه التجريد وذلك على نحو أكثر بعض الشيء عن الرواية ولعل ذلك هو فضيلة الفن أي فن و مأثرته الكبرى، وبكلام أخر حفلت الرواية منذ سطورها الأولى وحتى نهايتها بطابعها الإيديولوجي الواضح؛ في وصم الملكية وما زخرت به من فساد و وصولية وانتهازية، والتبشير بالثورة

والتي جاءت وعدا بالتطهير والنيل من الرأســـمالية غير الوطنية وتجلى ذلك في خاتمة الرواية، فيما الفيلم لم يبن عن ذلك على نحو صارخ.

- جاءت نهاية الفيلم مختلفة عن نهاية الرواية؛ ففي النص الأدبي يكتب حسـين باشـا شـوكت وهو مشـلولا وقيد الإقامة الجبرية تحت سـيطرة رجالات ثورة يوليو، فيما تأتي نهايته بالفيلم بأن يســقط ميتا متأثرا بالســكتة القلبية؛ إثر ضـــبطه مع خيرية إحدى صديقاته في جريمة زنا.
- حذف الفيلم كفاح عادل وهي الشخصية التي أغرمت بهدى بنت محمد أفندي السيد، ففي الرواية نشط عادل في نشاط علني وسري في تأليب العمال وتحريضهم على التمرد في العمل، ولكن الفيلم لم يشر إلى ذلك.

2- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية:

ليســـهل علينا بلوغ المعنى الذي تؤدي إليه المعالجة الفيلمية للنص الأدبي الذي خطه إحسان عبد القدوس، فحريا بنا سبر معنى الرواية؛ ومن ثم استكناه المعنى الفيلمي ودرجة تمايزه عن الرواية:

- المعنى الناتج عن النص الأدبي:

أراد إحســـان عبد القدوس عبر روايته أن يحمل بقلمه هكذا دونما مواربة على العهد الملكي وكشـف دنس الرأسـمالية و نهمها لتطويق وحيازة عالم الأشـياء والممتلكات، وكذا عالمها الرمزي بمفاهيم الشرف والصلاح والطهر والوطنية، وأيضا تمجيد ثورة يوليو على نحو طوباوي، والتي نيط بها التغيير والإصـــلاح، واســـتعادة الفضـــيلة المنتهكة والدفاع عن الإرادة الوطنية ضـد فسـاد الملك وبطانته والزمر الحافة به ومن وراء ذلك كله الاســـتعمار الإنجليزي؛ وبناء عليه فإن إحســـان عبد القدوس قســـم شـــخصـــياته النصـــية قســـمة حادة وغائرة بين الصـــلاح والورع والوطنية ومثل هذا المعسـكر شـخصـيات محمد أفندي السـيد وعادل وهدى، وفي المعسـكر أو الفسـطاط الأخر والذي هو موئل للدنس والعهر والخيانة والقبح الرمزي مثله شـــخصـــيات مثل حسين باشا شوكت وعبد العظيم بك ومدام خيرية وأخرون،

اصـطبغت الرواية بطبيعة الحال بطابعها السياسـي والإيديولوجي ودحر الباطل بالحق الثوري الســـياســـي بنهاية الرواية، وفي تقدير الباحث أن مثل هذا الهوى الفكري والأخلاقي الواضـــح للغاية يقدح في إنســـانية الفن الروائي وينال من نســـبيتها الفكرية ويقدح في فنية القص الأدبي والذي ينبغي أن يتميز بالتجرد والابتعاد عن الثنوية أو الحدية الفكرية.

- المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

بدت أفلمة النص الأدبي والذي تولاها المخرج كمال الشيخ بعيدة عن المنزع السياسي الذي وسم الرواية، إذ عالج الفيلم عذابات بطل الفيلم تحت وقر ولذع ضميره الشقي بسبب فساده وجشعه ولأخلاقيته حيال مجتمعه وعائلة محمد أفندي السيد، و هروباته الدائمة نحو مزيد من اجتراح الموبقات والجرائم لإخماد وإماتة أو إراحة ذلك الشيء المختلج بصدره الجياش؛ وبالتالي جاء الفيلم متجردا على نحو أكبر مبتعدا عن السردية والوعظية الروائية، نحو طرح الأزمة الأخلاقية للرأسمالية وعوزها الشره نحو الحيازة، وافتقارها للسلام النفسي اكتئابها حيال سجنها الداخلي وصراع الرغبات داخلها، ولعل هذا المعنى سبق وأشار إليه العديد من المفكرين والفلاسفة أمثال إريك فروم في كتابه الموسوم بالإنسان المستلب، وأيضا هربرت ماركيوز في في سفره المهم الإنسان ذو البعد الواحد، وفي تقدير الباحث أن الفيلم لم يجنح للمباشرة الفجة ولم يؤدلج شأن الرواية الفكرة ولا الأحداث.

وعند إخضاع الفيلم تحت أدوات الفحص والتحليل السيميائي فأن الفيلم ومن خلال آلياته من تعديل وتحوير وأيضا إبقاء قد حفل بعالم من الرموز بعضها مباشرة وايقونية والبعض الأخر كنائي واصطلاحي؛ فمثلا يعد اسم الفيلم "شيء في صدري" يحمل علامة تضمينية إحالية إلى التململ والقلق الوجودي والسيكولوجي الذي يتملك بطل الفيلم، بل أن إضافة ياء المتكلم في كلمة "صدري" توحي خصوصية وفرادة الألم الذي يكابده البطل ولا يدري بعذابه أحد لأنه وجع مطمور في صدره وخلف جوانحه وحده.

يعد موت البطل بنهاية الفيلم علامة اصطلاحية أو غير مباشرة للكمد النفسي وإحاطة الهموم به بعد فشله من الخلاص من تبكيت ضميره، وهو أمر مختلف عما جاءت به الرواية من علامة كنائية تشير إلى تملق وامتداح ثورة يوليو وسياسات التحفظ على الأموال والثروات والمصادرات والقضاء على الفساد على حد ما ذهب إليه إحسان عبد القدوس في نصه الروائي.

- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

جاءت درجة المعنى الناتجة عن المعالجة الفيلمية بعيدة بعض الشيء عن المعنى المقدم في الرواية، وذلك على النحو الذي قدمنا له في تباين درجة المعنى بين النص الأدبي والفيلم السينمائي.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

جاءت في طليعة أسباب المعالجة الفيلمية للرواية، السبب الفني/ الجمالي والذي ارتآه مخرج العمل كمال الشيخ، ولم يقتفي أثر المعالجة السياسية وافقها الضيق على النحو الذي ذهب إليه النص الأدبي.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجتها للنص الأدبي:

يمكن وصف الطرائق الفيلمية كدوال تحيل على مرموزات على نحو واضح ومباشر أو مضمر خفي، وتتضمن تلك الطرائق دوال الصوت ودوال الصورة، ونبسط لهما على النحو التالي:

1- عناصر الصوت:

- الحوار:
- جاء الحوار كوتر مشدود وربطت المقاطع الحوارية بين المشاهد بوثاق السببية الدرامية.
- نحى الحوار بالفيلم بعيدا عن السرد الروائي وتيار الوعي، واستخدمت تقنية الفلاش باك على نحو يسير خلافا لما جاء بالرواية.
- حرص الحوار على فكرة اطراد الحدث الدرامية وتصاعديته على النحو الذي يوافق الرؤية الإخراجية للفيلم.
- وظفت لحظات وفترات الصمت كأوفق ما يكون فجاء الصمت مشحونا بالتعبير والانفعال، وعد بذلك إشارات ترميزية مشبعة بالمسكوت عنه وبعد أن جاءت العبارات الملفوظة بغير ما تستبطنه الشخوص الدرامية من أفكار.
- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:
- لم تطغ الموسيقى على كل المشاهد؛ إنما برزت في المشاهد المفصلية العامرة بالعواطف.
- اختيرت الموسيقى والتي هي على الأرجح مقتبسة وغير موضوعة خصيصا للفيلم، بشكل جيد فظهرت كلاسيكية أشبه بالهمس وهجس الأفكار وصراعها.
- لم تستخدم الموسيقى الميلودرامية الزاعقة وهو ما يحسب للمؤلف الموسيقي طارق شرارة، فالبعض قد يلجأ لنوعية الموسيقى الصارخة كنوع من الإدانة الأخلاقية أو حقن المتلقي بانفعالات زائدة عن الحاجة.
- جاء توظيف المؤثرات الصوتية ملائما جدا و متماشيا مع المشاهد وغير مقحم أو متأخر عن سياقها.

2- عناصر الصورة:

رغم تميز الصورة التي يقدمها كمال الشيخ بالطابع التشويقي والبوليسي في معظم أفلامه؛ بيد أنه قدم نفسه على نحو مغاير بفيلم شيء في صدري ذلك أن صورته تمتعت بالتالي:

- رغم أن الفيلم بالألوان إلا أن هناك وعي واقتصـــاد لوني مثل الرقي الاجتماعي والمسـتوى الاقتصـادي المرتفع حسـين باشـا شـاكر، فضـلا أن فكرة الالوان لم تتعارض مع الطرح الفكري العميق الذي عالجه الفيلم.
- لعبت الصورة دورا لغويا رمزيا لا سيما في المشاهد التي جمعت شخصية حسين باشـا شـوكت قبالة صـورة شـخصـية محمد أفندي السـيد والذي مثل ضـمير الأول المبلبل والمعذب.
- اسـتخدمت اللقطات المكبرة على نحو يفي بتذكر وتوزع حسـين باشـا شـوكت بين رغائبه المادية ونزعه إخماد قلقه الأخلاقي.
- ظهر الإيقاع الفيلمي على الجملة متينا ومناســبا من غير إبطاء ممل ولا لهاث لا مبرر له.

17-فيلم (ثرثرة فوق النيل)

إخراج: حسين كمال.

القصة: نجيب محفوظ.

سيناريو وحوار: ممدوح الليثي.

تصوير: مصطفى إمام.

موسيقى: علي إسماعيل.

مدة الفيلم: 121ق.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

1- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

أتفق أن أبقت عملية أفلمة النص الأدبي على بعض العناصـــر الدرامية فيما شـــاب التعديل والتحوير باقي العناصر؛ وذلك على النحو الوارد بيانه:

- آلية الإبقاء على بعض عناصر الدراما:
- ظل عنوان الرواية كما هو اسما للفيلم الروائي.
- أعطت المعالجة الفيلمية للرواية معظم أدوار الشـــخوص الدرامية الرئيســـية ذات المساحة.
- آلية التعديل والتحوير:

وذلك عن طريق الإضافة والحذف وإعادة معالجة الأحداث كما يلي:

- إدخال بعض الشخصيات الثانوية مثل شخصية رؤوف صديق ليلى زيدان وكذلك أخو سمارة بهجت، فضلا عن بعض الأحداث وتغييرها وأن لم تك لها دورا حاسما في طبيعة ومآل المعالجة الفيلمية.
- إضـــافة حدث زيارة الجبهة بخاتمة الفيلم وهو لم يك موجودا بالنص الأدبي وما يضفيه من بعد سياسي واضح.
- حذف العديد من الحوارات ذات البعد الفلسفي التي دارت بين الاصدقاء بالعوامة.
- تهميش حادث قتل الفلاحة بالفيلم رغم الرمزية الهائلة التي أســبغها صـــناع الفيلم على كون القتيلة هي مصر؛ فيما الرواية الأصلية كان مقتل الرجل هو فتيل تفجير الأحداث والتشظي الفكري وما طرحه من أسئلة الواقع مقابل العبثية.
- أسرف الفيلم في مشاهد الابتذال والسقوط كإشارة سيميولوجية دالة على الانهيار الأخلاقي.
- جاء المنولوج الداخلي أو السرد الذاتي لشخصية أنيس دائما وسط الحشود في الشارع.
- مشــهد فك وإطلاق العوامة بالنيل لم يك حادث بالنص الأدبي وما يســتتبع ذلك من دلالات ذات معنى لم يعمد إليه نجيب محفوظ في نصه.

2- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها، وأسبابه:

جاء المعنى الناجم عن المعالجة الفيلمية مباينا إلى حد بعيد للمعنى الذي تأوله النص الأدبي؛ وذلك على النحو الذي نفصل له كالتالي:

- المعنى الناتج عن النص الأدبي:

عالج النص الأدبي الذي خطه نجيب محفوظ تيار العبث واللامعقول؛ والذي جاء رد فعل لمناخ الإحباط والإخفاق والانكســارات الســياســية والمحاصــرة الفكرية، وفقدان المعنى إزاء الوجود والحياة وما تصطخب به من أحداث وقضايا، وكذا مناقشة العبث كتجلي ورديف أخر للوجود الإنســـاني وحالة الاغتراب الثقافي والوجودي الذي حاق بكل جوانب الحياة في مصـــر في تلك الأثناء، وحتى فكرة الكيف تظل رمزية تشـــي بتعاطي بداهات دينية وسياسية واجتماعية لم تصلح مسوغات للوجود.

وفي تقدير الباحث أن الرواية طافت في مجالي الأفكار كلها من غير إدانة مباشرة ولا وعظية خطابية ولا أدلجة معينة، بل طرح النص كل الأســئلة التي تعبر عن القلق الوجودي والتردي على كـل الأنحـاء ومن ثم جـاءت الحوارات في الروايـة عميقـة ونابضــة بالتوتر النفســي وعاكســة الأفق الذي حاول نجيب محفوظ شـقه وارتياده من غير تدنيس رؤية أو تقديسها.

- المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

من المشـــهد الأول بأحداث الفيلم وصـــناعه من كتابة وإخراج يســـيطر عليهم إطار ســـياســـي يجدون في ســـبيل تغليف فكرة وأحداث الفيلم، وتجلت الإدانة الســـياســـية للممارسات الناصرية وفقدان الأمل والتردي الاقتصادي والسياسي الذي لحق بالبلد، والطعن في كومة الشـــعارات والمقولات الخاوية والجوفاء التي زخر بها ذلك العهد وفشل المشروعات الاقتصادية والسياسية، وآية ذلك في بعض الحوارات بالعوامة التي اتخذت طابع خطابي وعبثي على غرار ما كان يتردد خارجها.

ويمكن تفسير ذلك بأن الفيلم خرج إلى النور بعد انتهاء الحقبة الناصرية، فيما ظهرت الرواية في أثنائها، الأمر الأخر الملفت في المعالجة الفيلمية هي التشـــويه و الأبلســـة المتعمدة لشلة العوامة وانحلالهم عبر الإفراط في لهوهم وفي مقابل شخصية سمارة بهجت الصحفية الجادة والوطنية التي تزور الجنود في الجبهة.

حاول صناع الفيلم إيجاد جبهتين و فسطاطين وعصرين؛ معسكر الخير والوطنية والجدية وتمثله سمارة بهجت وفيما بعد انضم لها الأستاذ أنيس في مقابل معسكر التدني والاســـتهتار والابتذال والعبث والذي يمثله شـــلة العوامة، ومن ثم وأخلاقية المعالجات السينمائية المصرية المعهودة كان لا بد أن ينصر ما يراه صناع الفيلم حقا من خلال فك سلاسل العوامة، وكأنهم طغمة ينتمون إلى الماضي البغيض وحده، حتى أن دوافع الانغماس والانخراط في العبث والانحلال منحها الفيلم منفعية أو براغماتية ما؛ مثل شخصية ليلى زيدان التي تجاهد لشراء شقة بالزمالك.

وســـميائيا نســـتطيع أن نقول إن آليات الفيلم حفلت بالرموز الإيقونية والاصـــطلاحية الكنائية، نعرض لها على النحو التالي:

- عنوان الفيلم "ثرثرة فوق النيل" في مســـتواها المباشـــر تشـــير إلى المســـامرات والثرثرة من أجل المزاح والتي يتداولها مجموعة من الأصـــدقاء، و مســـتواها الرمزي تحيل للطنطنة والمناقشات التي تجري في غير فائدة من قبل مجموعة من غير المهمومين بالشأن العام ولا الوطن فوق النيل أو فوق جسم الوطن وقضاياه.
- صدم ومقتل الفلاحة من قبل السيارة التي تقلهم في نزاهتهم المستهترة العبثية تشير في أفقها البعيد وعبر تأويلية رمزية إلى مصر التي ضيعها العبث والمجون.
- مشـــهد فك العوامة كما جاء بالفيلم وعد إضـــافة على النص الأدبي المقتبس عنه، يلمح إلى ضـرورة التخلص من أولئك العابثين والذي يشـكلون برأي صـناع الفيلم خطرا داهما على الوطن.
- مشـــهد زيارة الجبهة وهو أحد المشـــاهد المقحمة على النص الأدبي في المعالجة الفيلمية يعد علامة مباشـــرة وايقونية ولا تســـتحق كبير عناء في تمجيد نظام عبد الناصر والارتباط بقضايا الوطن الرئيسية.

وفي تقدير الباحث أن المعالجة الفيلمية غمطت وبخســت التعاطي الفلســفي العميق للرواية والذي أحاط مناح كثيرة للإنسان المصري.

- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

جاءت درجة المعنى الفيلمي ضـعيفة وواهية الصـلة بتلك التي عناها و شـارفها النص الأدبي؛ وذلك كما بسطنا له آنفا.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يعد السـبب السـياسـي هو الدافع أو السـبب الرئيس للمعالجة الفيلمية لرواية ثرثرة فوق النيل، من خلال انتقاد الحقبة الناصــرية وما حدث بها والإلماح على نحو طهراني تبشيري لعهد السادات في عام 1971.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجتها النص الأدبي:

زخرت الطرائق المسـتخدمة من قبل صـناع الفيلم بالعلامات باعتبارها دوالا مسـكونة بالتعبير المباشر والمضمر؛ على النحو الذي نفصل له كالتالي:

1-عناصر الصوت:

- الحوار:
- عكس الحوار صراع أخلاقي بين الجدية والعبثية وتحديدا بين سمارة بهجت وشلة العوامة.
- زخر الفيلم بحوارات مكرورة في غير فائدة فكرية ســوى تكريس اســتهتار ولهو وتردي أفراد العوامة في الملذات الحسية.
- جاء منولوج الأسـتاذ أنيس الداخلي دائما بالشــارع؛ وكأنه عاكس لرأي الناس وأن ما ما ينتقده ينسحب على الكل دون تعيين.
- قلص الحوار الفيلمي كثيرا ممـا دار بين أبطـال النص الأدبي من جـدل و نقـاش فلسفي.
- بدت بعض الحوارات غير ذات صلة بأحداث وتوتر السرد الفيلمي.
- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:
- اتسمت الموسيقى التصويرية للفيلم بالموفقية الدرامية وبدت مبعثرة وغير محكومة بنسـقية أو ماهية واحدة؛ وكأنما جاءت لتعبر عن حالة العبثية والتشـذر أو التمزق السيكولوجي لأبطال الفيلم.

- ظهرت الموسيقى صاخبة و زاعقة في مشاهد الابتذال والرقص، وناعمة في تعبيرها عن بوادر الحب بين سمارة بهجت ورجب القاضي.
- جاءت موسيقى مشهد تجول الأستاذ أنيس بأماكن الدمار والخراب الذي خلفته الحرب دون المستوى ولم تنقل الشحنة الشعورية المطلوبة.

2-عناصر الصورة:

- صورت بعض المشاهد على نحو مهزوز وغير مراع التكوين لتبرز مجال الخلخلة الوجدانية والأخلاقية التي تلابس شخوص العوامة ولتكون بذلك علامة ترمز إلى عدم الاتساق النفسي كما يراها صناع الفيلم.
- جاء مشهد أغنية "الطشت قاللي" ورقص رجب القاضي بالألوان فقط في إشارة سيميولوجية في مداها التأويلي تشي بأفكار الخداع والتدليس الممارس في تغييب الجماهير.
- جاء مشهد فك العوامة بنهاية الفيلم شديد الرمزية ودالا على الرغبة في إبعاد قيم الاستهتار والعبث.
- جاء مشهد اهتزاز العوامة على وقع أقدام قادة غلى العوامة دونما ظهور الوجه مبلغا رسالة مفادها أنه ليس يهم من شخص الوالج إلى حومة الفساد أو العوامة وأن المهم هي زيادة أتباع العبث.
- جاء مشهد الفلاش باك لمشاركة الأستاذ أنيس في المشاركة في مظاهرات 1919 كقطع على مشهد حمله على الأعناق بذات الطريقة بالعوامة تتويجا متوهما له كوزير للكيف؛ في رمزية واضحة للبون الشاسع بين الموقفين و التردي والتدهور الذي شاب دنيا المعان.

18-فيلم: الطوق والأسورة

إخراج: خيري بشارة.

النص الأدبي: قصة طويلة للكاتب يحيى الطاهر عبد الله.

سيناريو وحوار: يحيي عزمي - عبد الرحمن الأبنودي- خيري بشارة.

تصوير: طارق التلمساني.

موسيقى: انتصار عبد الفتاح.

مدة الفيلم: 120 دقيقة.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

1- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

قارب صـــناع الفيلم النص الأدبي للروائي يحيى الطاهر عبد الله عبر آليات الإبقاء والتعديل سواء بالإضافة أو بالحذف؛ وذلك على النحو التالي:

- آلية الإبقاء:

حرصت المعالجة الفيلمية على الاحتفاظ بعدد من عناصر النص الأدبي وهي:

- الحفاظ على روح النص الأدبي وثيمته الأساسية.
- الاحتفاظ بعنوان الرواية اسما للفيلم.
- الإبقاء على شخوص الرواية لا سيما الرئيسية منها.
- الإبقاء على تعاقب الأحداث الدرامية وجريان الصـــراع الدرامي على نحو مقارب للغاية للنص الأدبي.
- آلية التعديل أو التحوير:

عولجت الرواية من قبل صـــناع الفيلم بالعديد من التعديلات إضـــافة وحذف دونما أن تحرف تلك الآليات النص عن رسالته الفنية؛ وذلك على النحو الوارد بيانه:

- أضاف الفيلم في سردينه جزء يتعلق بمحاولة شخصية منصور التاجر إنشاء وبناء طاحونة فيما يعترض أهل القرية بشـدة خشـية من معتقد أن دوران الطاحونة لا بد أن يفتتح بقرابين من أطفالهم تزهق أرواحهم، فيتوســل منصـــور تاجر بالشـــيخ هارون عله يفلح في مســعاه في إقناع المعترضــين وهو ما ســوف ينجح به لاحقا بنهاية الفيلم، والجزء المتعلق ببناء الطاحونة هو اســتلهام لقصـــة قصـــيرة للكاتب يحيى الطاهر عبد الله بعنوان " طاحونة الشيخ موسى".
- إضافة شخصية قدرية العاهرة التي ساعدت منصور التاجر لإنجاز مشروعه في بناء الطاحونة.
- تغيير اسم الحفيدة من "نبوية" إلى فرحانة بما يحمله ذلك من دلالة.
- إضــافة مشــهد ثورة مصــطفى البشــاري بنهاية الفيلم على نفســه وعلى أهل قريته عقب أن جاء السـعدي إليه يبلغه بمقتل فرحانة، ففي النص الأدبي يسـقط مصـطفى مريضا في دار حزينة بعد تلقيه خبر قتلها.

- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:
- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة لآليات المعالجة الفيلمية:
- أدى استعمال آليات السينما في معالجة النص الأدبي إلى تغيير في خرائط المعنى تبعا لتباين سيميائيات الرسائل الناجمة؛ فمثلا يعد إضافة الجزء المتصل باعتزام منصور التاجر بناء طاحونة دعما وترسيخ للأفكار والأفق الفلسفي الذي ذهبت إيه الرواية، بل أن مشاهد الطاحونة اندمجت في سياق ونسيج السرد الفيلمي ولم تبدو غريبة أو مقحمة وفي خدمة الفكرة أو الثيمة الرئيسية التي يناقشها الفيلم في انتقاد وهجاء التقاليد والأعراف المتوارثة جيلا بعد جيل.
- اسم الفيلم "الطوق والأسورة" يعد علامة أيقونية تشير إلى الحلي والمجوهرات ومعان الزينة والفرح في معناها الدلالي المباشر، وفي المعنى التأويلي يعد علامة إحالية كنائية تشير إلى معان السجن والأسر في التقاليد والمواضعات والخرافات.
- الطاحونة في الفيلم تمثل علامة أيقونية تشير للشرور بحسب معتقدات أهل القرية الذي يتربص بأطفالهم؛ نظرا لحاجتها إلى إهراق وفح دماء كيما تعمل.
- علامة اصطلاحية وإحالية أخرى تتمثل في تغيير اسم الحفيدة من نبوية إلى فرحانة في ترميز له دلالته للمقاومة التي يتم بذلها على المستوى الشكلي والسطحي من قبل مصطفى وحزينة، عل ذلك يفلح في تغيير المصائر؛ ويشير من جهة أخرى الفيلم إلى عبثية ذلك في مواجهة تقاليد جاثمة تحتاج إلى شجاعة وإرادة وعقل لدحضها.
- مشهد ثورة مصطفى البشاري والذي لم يكن له وجود بالرواية يمكن اعتباره رمزا أو علامة أيقونية مباشرة ولفظية عن رفض الطوق التي تغل الحرية والإرادة الإنسانية وتوجيه دفة الأحداث نحو حتميات وبالرغم من مرور الأعوام تلو الأعوام.

وفي تقدير الباحث أن الفيلم برموزه وسيميائياته المتعددة الحاشدة بالمعنى الذي ليس يغيب عن فطنة أحد كان في غير حاجة إلى تلك الثورة التي لم يكن لها وجود في النص الأدبي، وأن تلك الثورة تمثل النهايات الأخلاقية والتعليمية الفيلمية التي يحبذها صناع السينما في مصر.

وبوجه عام فإن الفيلم والرواية يناقشان قضية أخرى لا تقل أهمية عن قضية التقاليد بوصفها إسار وأغلال تعوق الحياة، والقضية تتمثل في فقدان القدرة في الإخصاب والتجدد بمعانيه الروحية والحضارية، ولم تك مسألة عجز البشاري ومرضه وعجز الحداد الجنسي سوى علامة تضمينية اصطلاحية كنائية تلمح إلى الخمود والجمود والعجز الفكري والحيوي وفقدان الحرية والاستبداد الثقافي التي تعانيه الثقافة المصرية على وجه الخصوص والثقافة العربية على وجه العموم.

- تجسيد عزت العلايلي لدور البشاري الأب ثم الابن مصطفى، وأيضا تجسيد شريهان لدوري فهيمة وابنتها فرحانة؛ يعد علامة اصطلاحية سيميائية تشير إلى عدم تأثير الزمن قبالة تقاليد حجرية هائلة رابضة تعصف بالشخوص أيا كان اسمائهم أو رسومهم؛ فلم يعطى للزمن أي أهمية إلا في بداية الأحداث فقط في مفتتح الفيلم سنة 1933.
- وأخيرا أشار الفيلم إلى وهن واغتراب الثقافة و عدم فعاليتها في مواجهة ركام الجهل والظلام وأكد اس المواضعات والتقاليد المتخلفة؛ وذلك عن طريق عرض شخصيات أستاذ محمد والذي جسده محمد منير وأيضا شخصية الشيخ هارون.
- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

يتشابه المعنى المتولد عن فيلم الطوق والإسورة مع ما جاء به النص الأدبي الروائي للكاتب يحيى الطاهر عبد الله إلى حد كبير.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

في تقدير الباحث ترجع المعالجة الفيلمية للنص الأدبي إلى السبب الجمالي والإبداعي ووفق رؤية فنية خالصة غير متأثرة بأي محددات أو مؤثرات سياسية أو أخلاقية.

ثانيا: سيميائية الطرائق الفيلمية في معالجة النص الأدبي:

تشكل الطرائق الفيلمية من شريط الصوت ممثلا في الحوار والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، وأيضا عناصر الصورة ممثلة في زويا التصوير وتكوين الكادرات وحركات الكاميرا والألوان والديكور، كل هذا يعد دولا ورموزا مشحونة بالدلالات والمعاني، ونوضح لذلك كله على النحو التالي:

1- عناصر الصوت:

- الحوار الفيلمي:
- كشف لنا الحوار بنجاح عن الجوانب المجهولة من الشخوص الدرامية.
- جاء الحوار موافقا تماما مع الخلفيات الثقافية والاجتماعية للبيئة التي يحيا بها الأبطال.
- تحرك الحوار و ملفوظاته عبر مستويين واقعي والبعض الأخر رمزي وفلسفي في دوال و علامات اصطلاحية.
- عكس الحوار الحزن الدفين وسطوة الأجواء الميثولوجية.
- استخدمت عبارات مستمدة ومستوحاه من البيئة مثل عبارة "الطبق مكسورة" التي نطقت بها شخصية آمنة لحزينة تبلغها في علامة اصطلاحية عن فقدان فرحانة

لعذريتها، وأيضا عبارة " الراجل بيزرع زرعته ويراعيها والتي نطقت بها حزينة لأبنتها فهيمة في خلال سؤالها عن علاقة فهيمة بزوجها حداد.

- الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:
- عبرت الموسيقى التصويرية في دلالة رمزية شديدة البراعة عن حصار الخرافة والميراث الأسطوري الممتد كجذور غائرة القدم عبر استخدام قرع طبول بدائية وكأنها تصور مجتمعات بشرية بدائية.
- عكست الموسيقى التصوير عن الغموض والإبهام والانسحاق أمام قوى فوقية مفارقة تتحكم في مصائر البشر.
- عبرت أغنية " آه يا لالالي... ع اللي اتغرّب يوم ولا قال لي" التي يستهل بها خيري بشارة فيلمية كرسالة فيلمية في ترميز سيميائي يحيل إلى قضية الاغتراب في المكان وخارجه.
- لم تضف أغاني محمد منير شيئا هائلا إلى المعنى الذي تشكل عبر الموسيقى والأغاني التي كتبها عبد الرحمن الأبنودي.
- استخدمت المؤثرات الصوتية بوعي شديد يعكس مناخ الخرافة والفقر والتخلف.

2- عناصر الصورة:

- ركزت كاميرا خيري بشارة في لقطات بعيدة بانورامية توحي بالبراح في الطبيعة ومنظر السماء والطيور والنهر في علامة سيميائية إلى بشر يرسفون في أصفاد وأغلال الخزعبلات والجهل في محيط حر تنعم به عناصر الطبيعة.
- اللقطات المقربة جدا لشخصية الحداد تبرز قسوته وحدته في علامة اصطلاحية تشير إلى قدم التقاليد الصلدة العنيفة.
- لقطات تدخين مصطفى مع رفاقه الذكور ومطاردته أخته فهيمة وهما بعهد الطفولة وتكرار تلك اللقطات يعد علامة اصطلاحية للذشأة التي تمايز بين الرجال والذساء منذ الصغر.
- مشهد عمل ماكينة الطحين في قطع مونتاج مع قتل فرحانة يشير إلى استمرار الحياة وارتباطها بالموت كشرط لقيامها.
- مشهد صرخة وثورة مصطفى وهروب الطيور في رمزية تضمينية توحي بضيق وعدم احتمال الآسر وسطوة التقاليد المعفونة فيما البشر راضخين.

19- فيلم (قلب الليل)

إخراج: عاطف الطيب.

القصة: نجيب محفوظ.

سيناريو وحوار: محسن زايد.

تصوير: عبد المنعم بهنسي.

موسيقى: مودي الأمام.

مدة الفيلم: 120ق.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

1-الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:

اتخذت المعالجة الفيلمية لرواية قلب الليل للأديب نجيب محفوظ آليتين مختلفتين شكلت علامات ورموز استكنت بالمعاني والدلالات؛ نفصل لها على النحو التالي:

-آلية الإبقاء على بعض عناصر السرد أو النص الدرامي:

وذلك من خلال:

- الإبقاء على عنوان النص الأدبي او الرواية نفسه اسما للفيلم والذي به رمزية تحيل إلى الليل والظلام المكتنف الإنسان في رحلته الأبدية نحو الحقيقة والذات.
- عنت المعالجة الفيلمية بذات السردية النصية للرواية والتصاعد الدرامي في تعقب خطي للمراحل التي اجتازها جعفر الراوية من الطفولة إلى الجنون أو ما يشـــابه الدروشة.
- رصـــدت المعالجة الفيلمية جل القضـــايا التي أثارها النص الأدبي مثل الحرية والوعي والتحرر من سيطرة المقدس والسلطة الأبوية.

-آلية تحوير وتعديل بعض عناصر النص الأدبي:

عالج كل من السيناريست محسن زايد والمخرج عاطف الطيب الرواية على نحو من التحوير أو التعديل إضافة وحذف كالتالي:

على مستوى الإضافة:

جاءت العديد من النقاط التي اضافتها المعالجة الفيلمية للنص الأدبي نحو:

- توسعت المعالجة السينمائية وعبر مشاهد تصوير البيئة الشعبية والوسط الاجتماعي الذي كان الحاضـــنة الأولى لأفكار جعفر الراوي الاولي ورموزها الأســـطورية والثقافية.

- تم إيراد أغنيات لم تضف كثيرا لتحولات الأفكار ومساره الفلسفي وذلك في طفولة جعفر وحتى بعد التحاقه بتخت صديقه محمد شكرون.

على مستوى الحذف:

قلص وحذف عاطف الطيب العديد من المسارات والمشاهد عند معالجته الفيلمية للرواية؛ وتمثل ذلك في الآتي:

- رغم حفاظ المعالجة السينمائية على المستوى الواقعي من السرد والتحول إلى المستوى الرمزي، بيد أن تلك المعالجة اسقطت العديد من الثيمات التي أوردتها الرواية نحو الحرية والتمرد مقابل القهر، العقل مقابل العاطفة، والإيمان مقابل العقل، والتراث مقابل الحداثة، والفردية مقابل المجتمع.
- حذف الفيلم مشهد رواية جعفر قصة ميراث جده إلى موظف الأوقاف، وارتأى محسن زايد أن يدلف مباشرة إلى السرد.
- تجلى جعفر الراوي في النص الأدبي قادرا وشجاعا في طرح الأسئلة واجتراح مواقف على نحو يسمح له بالتحرر والتحقق، فيما ركزت المعالجة الدرامية على تشوشه الفكري أكثر.
- قلص سيناريو الفيلم من رغبة و استمساك جعفر الراوي باسترداد ميراث جده والذي يعد مدار الرواية ومحور أحداثها، بينما بدا ذلك عرضا بمشهد النهاية بالفيلم.

2-الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

تباين المعنى المستخلص والمتحصل من المعالجة السينمائية عن تلك التي بلغها النص الأدبي؛ نظرا لتفعيل آليات الحذف والإضافة وذلك كالتالي:

- المعنى الروائي:

صورت الرواية القلق الوجودي الذي يساور الإنسان و تبلبله وتشظي أفكاره دونما مرشد بين مفاهيم التراث والأسطورة أو العقل والعلم والدين وبين الإنسانية والحيوانية من خلال توقه إلى الجنس وتمزقه بين كل هاتيك المتناقضات وتقلبات جعفر الراوي المتسمة بالشقاء والنزوع إلى الحرية وقنص الحقيقة من الدين إلى العقل ومن العقل إلى المأساة وتميز المعنى على هذا النحو بانفتاحه الدلالة وخصوبته الرمزية وأزمة المثقف المعتد بعقله الإيديولوجي فتعريه الحوادث عن خواء.

- المعنى الفيلمي:

تظهر صعوبة تمثيل وأفلمة نص أدبي عامر ومشحون بحملات فكرية ودلالية هائلة مثل رواية قلب الليل؛ بيد أن في تقدير الباحث أن صناع اجتهدوا في تبليغ الشيء

الكثير أو معظم الرؤى الفلسفية التي عالجتها الرواية ربما على نحو أخل بجمالية الفن السينمائي.

عكس الفيلم مستويين من القراءة بسبب رموزه السيميولوجية؛ مستوى الظاهر وهو الإحالة المباشرة السطحية غير العميقة؛ عبر الرموز والعلامات الإيقونية اللغوية وغير اللغوية من خلال تصوير طرد الجد للحفيد ونضال الأخير للتحقق واصطناع مصيره بيده، ومستوى أخر تضميني عميق الجذور في تبلبل وتوزع الإنسان بين الأضداد من علم وأرث أسطوري وديني وأزمة العقل الوجودي.

- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

نجح الفيلم السينمائي أن يعبر إلى حد كبير وبعيد عن مضمون النص الأدبي الزاخر بالرؤى والشطحات والنزعات الفكرية، صحيح ليس كل الإحالات التي تناولتها الرواية، لكن ومهما يكن من أمر يحسب لصناعة جرأتهم في تقديم رواية على هذا النحو من النخبوية و التعقيد والحساسية.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

يمكن رد سبب المعالجة الفيلمية لرواية قلب الليل على النحو الذي حصل إلى أسباب فنية وإبداعية بالأساس؛ فالنص الأدبي صعب ورمزي ومن هنا يأتي عسر الأفلمة، فكان لا بد من اختصار الكثير؛ لئلا يقضى على الفيلم بالضياع في السرد الفلسفي على النحو الروائي.

ثانيا: سيمائية طرائق السينما في معالجتها للنص الأدبي:

حرصت السينما عبر أدواتها وطرائقها الفنية التي تمثل بعناصر الصوت وعناصر الصورة في معالجتها لرواية قلب الليل؛ على النحو الذي نفصل له كالتالي:

1-عناصر الصوت:

وتتضمن كلا من الحوار والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:

الحوار:

اتخذ الحوار الذي كتبه محسن زايد مستويين تعبيريين:

أولاهما :أنه صيغ على نحو تلقيه على المستوى المنطقي والعادي وفق أفق واقعي يمكن المشاهد البسيط من استقباله ومضغه فنيا ودونما إحالته العميقة؛ وتمثل ذلك علامات ورموز أيقونية إبلاغية مباشرة.

ثانيا :عبر زايد بلغته السينمائية الموجزة ودونما إطناب عن شواغل بطل الرواية والفيلم جعفر الراوي مفسحا المجال التعبيري للكاميرا؛ وبعيد عن الإيغال في شرح وبسط فلسفة جعفر الراوي عن الحرية والقدرية و المدنس والمقدس ومحنة العقل

والوجود البشـــري؛ ووضـــح ذلك من خلال رموز تضـــمينية إحالية على الصـــراع الإنساني وتبلبل الفرد وتمزقه الوجودي بين العلم والأسطورة.

- الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية:
- ثمة توظيف غير جيد لاستخدام الأغنية بالسياق الدرامي للفيلم.
- درامية وصخب الموسيقى لم يخدم الفكرة الدرامية كان ينبغي في تقدير الباحث أن تكون أكثر نعومة واقتصادا مما جاءت عليه.
- أبرزت المؤثرات الصـوتية عناصـر البيئة الشـعبية بحارة مرجوش التي عاش بها جعفر الراوي وكذا أثناء إقامته لدى جده ومرحلة إعجابه ب"مروانة" ووســـطها الغجري.

2-عناصر الصورة:

- جاءت حركة الكاميرا من حيث حرصـــها على تبيان وإبراز المســـافات الدلالية في المشـــاهد التي جمعت جعفر الراوي ذو الســـلطة والهالة الأســـطورية وحفيده جعفر الراوي.

- تميزت الصورة بالشاعرية وجنوحها للتخييل كعاكسه للأفق الرمزي الفلسفي لمحنة الاختيار والطرد؛ ما يحســـب للمخرج عاطف الطيب والذي هو واحد من أهم رواد الواقعية الفيلمية بالوطن العربي.

- حفلت الصـورة بالمزيد من الترميز إلى جانب العديد مما يمكن تسـميته بسـينوغرافيا الفيلم كالديكور والإكســسـورات مثل الجرامافون والمسـبحة والكتب، أثرت الصـورة دلاليا وأضفت حضورا وتؤكيد لعالم الأفكار الذي تدور في فلكه المعالجة الفيلمية.

- تميزت الإضـاءة بالفرادة والتعبيرية والإحكام من حيث هالة الضـوء المشـعة بوجه الجد في رمزية دالة على تعاليه وطهره ومفارقته لبشريته.

- لم يقدم تقطيعا للمشـــاهد بل تجلت المشـــاهد كاملة لتبليغ الرســـائل الفكرية المراد مناقشتها وطرحها من خلال الفيلم.

20 -فيلم (عمارة يعقوبيان)

إخراج: مروان حامد.

القصة: علاء الأسواني.

سيناريو وحوار: وحيد حامد.

تصوير: سامح سليم.

موسيقى: خالد حماد.

مدة الفيلم: 161ق.

الدوال السيميولوجية للفيلم:

أولا: آليات المعالجة الفيلمية ودلالتها السيميائية:

- الآليات الفيلمية لمعالجة النص الأدبي:
- آلية الإبقاء:
- تعد المعالجة الفيلمية للرواية أمينة للغاية للنص الروائي الذي أبدعه علاء الأسواني؛ ومن ثم فقد حافظ الفيلم وعبر آلية الإبقاء على كثافة الرسالة التي عمدت إليها الرواية وذلك على النحو التالي:
- الحرص على الثيمة الرئيسية وأجواء النص الأدبي.
- حافظت الرواية على جملة الصراعات التي تخوضها الشخصيات وضمن السياقات متعددة الأصوات للنص الأدبي.
- أبقى الفيلم على عنوان الرواية اسما له.
- الحفاظ على نفس الشخصيات بذات المساحات الممنوحة لها دراميا كما رسمته الرواية.
- الحفاظ على نحو كبير سرد الأحداث كما وردت بالرواية ومن ضمنها نهاية العمل.
- آلية التعديل والتحوير:
- نكاد لا نلحظ سوى تغييرات بسيطة أدخلها وحيد حامد سيناريست الفيلم على النص الأدبي؛ على ذلك لم يحل دون معالجة الرواية على النحو التالي:
- آثر الفيلم حذف مقابلة الحاج عزام للرجل الكبير وتهديد له بالمخدرات، وقرر صناع الفيلم إضافة مشهد القبض على الحاج عزام بتهمة حيازة والإتجار بالمخدرات بإيعاز من كمال الفولي.
- تغيير مكان أو محل قتل عقيد أمن الدولة بمنطقة جاردن سيتى عوضا عن مقتله بالهرم، وفي تقدير الباحث أن ذلك تغيير محمود؛ لحصر الأحداث لا سيما المفصلية منها كحدث مثل هذا في منطقة وسط البلد قريبا من موقع عمارة يعقوبيان مجلي الصراع الدرامي.
- رغم أن النص الأدبي رسم الشخصيات بحذق لا مزيد عليه وعلى نحو بصري سهل عملية أفلمته؛ فإن الفيلم أفقر شخصية سعاد وأضعف شخصيتها إزاء زوجها الحاج عزام وعلى نقيض ما ورد بالنص الأدبي.

- حذف الفيلم نهاية شـخصـية حاتم بك والتي جاءت بها الرواية على يد عسـكري الأمن المركزي والذي يدعى عبده بعد أن بحث عنه حاتم بك بعد هجرانه في مقهى الصعايدة وعلى إثر عراك نشب بينهما، بنهاية أخرى بمصرعه على يد رفيق أخر جلبه من الشارع لمتعته.

2-الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية ودرجة المعنى الناتج عنها وأسبابه:

- الدلالة السيميائية لآليات المعالجة الفيلمية:

ثمة اتفاق يبلغ حد المطابقة والتماهي بين الرواية والفيلم في النقاط التالية:

- ناقش كل من الفيلم والرواية فكرة تشريح فني لما اعتور الشخصية المصرية من تحولات عبر حقب زمنية متعاقبة تحديدا منذ ثورة يوليو 1952؛ فقد وضـع الفيلم شخصيتي زكي الدسوقي وعزام في مواجهة بين الماضي والحاضر، موجها سهام النقد لكليهما.
- تناولت الرواية والفيلم في معالجتهما العلاقة مع السلطة السياسية والسلطة الدينية وسـلطة الأعراف والتقاليد وقدرة كل هاتيك السـلطات في محاصـرة الحريات الفردية والتأثير في مصائر الشخصيات الدرامية.
- كشف الفيلم عن درجات الفساد السياسي والاجتماعي الذي بلغه المجتمع المصري وأيضـا الابتعاد عن روح المجتمع وشـخصـيته الوسـطية إلى النحو الذي أفسـح المجال للتطرف الديني للتمدد والانتشار كردة فعل حيال حالة الإحباط العام.
- يتميز الفيلم والرواية بالجسـارة في طرح اللامفكر به والمسـكوت عنه من قضـايا شائكة مثل الشذوذ الجنسي على نحو صريح وواضح.
- باسـتخدام التحليل السـيميولوجي نجد أن عمارة يعقوبيان تعد مكانا ضـم طبقتين إحداهما تسكن العمارة والأخرى فوق السطوح في علامة أيقونية واضحة للتباينات الهائلة في المسـتوى الاقتصـادي والاجتماعي والأنسـاق الثقافية التي تتصـل بكل طبقة، حتى أن سكان العمارة ثمة علامات إيحالية تشير إلى التغيرات العميقة التي طرأت على المجتمع المصري على مر السنوات.
- عكسـت شـخصـيات حاتم بك وطه ابن البواب والحاج عزام وأدوارهم علامات اصـطلاحية تحيل على مقاربتهم مع السـلطة بشـتى وتمثلاتها الدينية والاجتماعية والسـياسـية في تعاطي السـلطة معهم وإلى أي مدى خطت مصـائرهم بالفيلم وكذا بالرواية.
- درجة المعنى الناتج عن المعالجة الفيلمية:

ليس هناك من اختلاف بين الفيلم والنص الأدبي، وبناء عليه فان درجة المعنى واحدة المتولدة عن الفيلم والرواية.

- أسباب المعالجة الفيلمية للنص الأدبي:

بوسعنا عزو المعالجة الفيلمية للنص الأدبي إلى أسباب جمالية وفنية بالأساس.

- ثانيا: سيمائية الطرائق الفيلمية في معالجتها للنص الأدبي:

1- عناصر الصوت:

- الحوار:
- التزم الحوار الأفق الفكري للشخصيات الدرامية وكذا جمل الحوار كما جاءت بها الرواية.
- ناب الحوار بين الشخصيات الدرامية عن السرد الروائي.
- أثرى وحيد حامد الحوار ومده بأسباب الحياة الواقعية أكثر مما ورد بالنص الأدبي.
- استعاض السيناريو عن السرد الروائي عن تاريخ الشخصيات بجمل حوارية على نحو ما حصل عن ماضي حاتم بك وعلاقته الجنسية بالخادم إدريس.
- جاء الحوار من الناحية السيميولوجية إيقونيا مباشرة ودونما الحاجة إلى مستويات أخرى من التأويل وهو نفس النهج الذي قدمه النص الأدبي.
- يكشف الحوار بين الشخصيات عن تطور الأحداث الدرامية وتصاعده نحو الذروة.
- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:
- جاءت الموسيقى التصويرية موقفية بحسب كل حالة درامية.
- جاءت الموسيقى التصويرية متفاوتة المستوى الفني فمرة تم إيرادها على نحو طنان وغير موفق يشوش ويضعف جمالية المشاهد مثل مشهد نهاية طه الشاذلي وإطلاق النار؛ فقد كان من الأولى أن تخفت الموسيقى المصاحبة أو تتوقف تماما، ومرة أخرى تبدو الموسيقى جيدة مثل مشهد تذكر حاتم بك لطفولته.

2- عناصر الصورة:

- نقلت اللغة السينمائية من صورة وديكورات وإكسسوارات وحتى الأغاني الفرنسية أجواء الرواية كأفضل ما يكون.
- عكست الكادرات والمشاهد جمالية الصورة التي صنعها المخرج.
- وضحت الرؤية الإخراجية الفوارق الطبقية بين سكان العمارة ومن يحيا فوق سطحها والتفاوت المعيشي بينهما.
- جاء مشهد طه الشاذلي في سجنه عريا دالا على نحو مؤثر عن القهر وبطش جهاز الشرطة وعسفه بالمواطنين.

الخلاصة ومناقشة نتائج الدراسة:

خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج الهامة بوسعنا إيرادها على النحو التالي:

- نجم عن قيام السينما الروائية وعبر آلياتها وتكتيكاتها المتعددة بالاقتباس من النصوص الأدبية تدشين وصوغ معان جديدة تماما تتقاطع مع النص الأدبي الأصلي بمقدار تفاوتت نسبته؛ وذلك بحسب طبيعة المعالجة ودقتها؛ ويعد ذلك أمرا مفهوما فالسينما وسيط تعبيري مختلف يملي عبر أدواتها أفكاره ومعانيه المغايرة تماما للرواية المكتوبة؛ وهو الأمر نفسه الذي ذهب إليه "ريجيس دوبريه" في كتابه البعيد الأثر "الميديولوجية أو الوسائطية" من أهمية التواسط ودوره في إنتاج المعاني وبحسب الطبيعة الاجتماعية للوسيط؛ ومن ثم ينتفي الزعم بضرورة تماس المعنى الفيلمي مع المعنى المستوحى من النص الأدبي.

- مثلت الأفلام السينمائية المقتبسة من نصوص أدبية مصرية أفلاما شهد بحرفيتها ودلالتها الفكرية؛ ما جعلها في قائمة أفضل 100 فيلم مصري في استفتاء لنقاد السينما المصرية عام 1996 وضمن فعاليات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي في دورته العشرين؛ الأمر الذي دفع الباحث لاختيار نحو ثلثي عينة البحث منها.

- لم تنجح السينما في الإحاطة التامة بشتى الرسائل والدلالات التي تضمنتها النصوص الأدبية وبالرغم من الجهد المبذول من قبل صناع السينما في ذلك؛ ووضح ذلك في نصوص مثل(قلب الليل- اللص والكلاب- زقاق المدق- القاهرة 30) وغيرها؛ ويرى الباحث أن ذلك مرده لأمرين: أولهما أن تلك النصوص كثيفة فكريا على النحو الذي يتعذر معه الإلمام بشتى تأويلاتها وأن ذلك يعتمد على القراءات المتعددة ومستويات التلقي المتباينة والتي ربما لم تدر بعقل مبدع النص نفسه؛ وهو ما حدا "رولان بارث" أن يطلق صيحة وشعار "موت المؤلف"، الأمر الثاني أو السبب الأخر هو غلبة الطابع التجاري وأحيانا الإيديولوجي عن عمد في إملاء وتسويد رؤية بعينها. ومهما يكن من أمر فإنه ينبغي أن تزول وتتلاشى تلك المعارضة المزعومة بين الأدب والسينما، واعتبار المعالجة السينمائية هي قراءة وتلقي وتأويل و هيرمينوطيقا جديدة للنص الأدبي والتخلص من موثوقيته وصدقيته واحتكاره لمعنى واحد حد التقديس.

- تملصت السينما الروائية من الإحكام الرقابي السياسي والثقافي؛ من خلال التلاعب السيميائي وتطويع الرمز والإسقاط لإبلاغ رسائلها الفنية والفكرية.
- تعدد تطويع الأفلام الروائية لمختلف الآليات الروائية والتي تباينت ما بين الإبقاء على السرد الروائي بحرفيته أو إضافة عليه أو حذفا منه.
- يتوقف بناء وإنتاج المعاني الفيلمية الجديدة وبحسب دوافع ومقتضيات السينما الاستطيقية أو التجارية أو الرقابية.

- ترتب على إعمال السينما لآلياتها على النص الأدبي إنحرافا تباينت درجته ما بين الضعيف إلى القوي في المعاني المتولدة، وعلى النحو الذي بدا منفصلا تماما عن نظيره الأدبي.
- تراوحت أسباب أو دوافع المعالجة الفيلمية للنصوص الأدبية ما بين الفنية أو الأيدلوجية أو الرقابية أو التجارية التدوالية.
- جاءت المعالجة السينمائية مميزة في الغالب كلما بدت النصوص الأدبية متوسطة المستوى الفني، وفي المقابل جانبت المعالجة الفيلمية الكثير من التوفيق بحسب تميز النص الأدبي واحتشاده بالدلالات والرموز والإحالات.
- لعبت عناصر الصوت من حوار ومؤثرات صوتية وموسيقى تصويرية دورا مساندا؛ بحسبانها دوالا سيميولوجية في تدشين المعاني الفيلمية الجديدة.
- أدت عناصر الصورة باعتبارها دوالا ورموزا سيميولوجية وكواشف للدلالات تمثلت في زوايا التصوير وأحجام اللقطات واستخدام الألوان وديكورات ورؤية إخراجية أنتجت المعاني والأفكار الفيلمية.
- شهدت فترتي الخمسينات والستينات أوج استعانة واعتماد السينما على النصوص الأدبية و استلهامها في الأفلام الروائية؛ ويمكن تفسير ذلك في ضوء الرواج الهائل للنصوص الأدبية وثراء المشهد الثقافي المصري وارتهان السينما لعالم الأدب ونصوصه، وأيضا لم تختط السينما خطا و طريقا مغايرا يضمن عليها استقلاليتها، وهو ما تغير في الفترات التالية كفترة السبعينات والثمانينات وما تلاها؛ إذ قل الاعتماد على النصوص الأدبية بظهور كتاب ومخرجين جدد حملوا على كاهلهم تجديد الفن السابع وبروز ما أطلق عليه "سينما المؤلف" بمصر بل في العالم بأسره.
- عكست الآليات والدول اللفظية والمرئية المستخدمة في الأفلام السينمائية معان منبتة الصلة غالبا عن نظائرها بالنصوص الأدبية؛ وبالرغم من ذلك أحيانا ما اتسمت الدوال الفيلمية وآلياتها بانقسام في إنتاج معنى بعينه؛ فجاءت بعض الدول مثل الحوار أو الموسيقى التصويرية أو عناصر الصورة غير منسجمة في توليد المعاني الفيلمية.

مراجع الدراسة:

1- نوال بن صـــالح، "من الرواية على الســـينما: بحث آليات الاقتباس"، بحث منشـــور في مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو-كلية الآداب واللغات، مجلد 15، العدد1، 2020، ص.ص 173-194.

2- حيدر فيصـــل كريم العســـكري،"المرجعيات الروائية للنوع الفيلمي في الفن الســـينمائي"، بحث منشـــور في حوليات آداب عين شـــمس، جامعة عين شـــمس- كلية الآداب، مجلد 48، 2020، ص.ص 265-283.

3- محمد الرياحي، " الإقتباس السينمائي وسيطا لتدريس المؤلف السردي"، بحث منشور في مجلة جيل الدراســـات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، مجلد/عدد 65، 2020، ص.ص 9-24.

4- خضـــير عبيس جياد القرشـــي، " النصـــوص الموازية للنص الفيلمي، بحث منشـــور في مجلة الآداب- جامعة بغداد، المجلد/ العدد 130، 2019، ص.ص 447-460.

5- Zulifa Zinnatullina.etal," Literature and Cinema: Ways of Interaction in the 21th Century, **Journal of Social Studies Edutional Resarch**, vol 4,2019, p.p 357-369.

6- Sani, K. (2021)," Discourse Structure of Covid 19 Edition Cartoon: Critical Discourse Analysis, **Tuossw**, Vol.03, No 10.

7- Satter, G (2020), "Sociological Discourse Analysis of Editorial Cartoon in National Newspapers on Covid 19, **PJAEE**, Vol.17, No 12.

8- صـباح عزي، أم السـعد براهيمي، " أبعاد الإرهاب في السـينما الأمريكية: تحليل سـيميولوجي لبعض الصـور السينمائية من فيلم المملكة"، بحث منشـور في المجلة العلمية للتكنولوجيا وعلوم الإعاقة، المؤسسة العلمية للعلوم التربوية والتكنولوجية والتربية الخاصة، المجلد 2، العدد 4،

9- ولاء محمد محمود ، "الرمز كلغة ســـينمائية وإمكانية تأويله لموضـــوعات المأثور الشـــعبي: دراسة تحليلية للفيلم المصري الزوجة الثانية"، بحث منشور في مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنســـانية، الجمعية العربية للحضـــارة والفنون الإســـلامية، العدد 10، 2018، ص ص 772-785.

10- ابتســـام مركيش، "الدلالة الرمزية في الســـينما الجزائرية ودورها في بناء المعنى: دراســـة سيميولوجية من فيلم ROUGE BLANC BEUR"، بحث منشور في مجلة الحوار الثقافي، جامعة عبد الحميد باديس- كلية العلوم الاجتماعية- مخبر حوار الحضـــارات والتنوع الثقافي، 2017، ص.ص 139-163.

11- Ecraniques, "Le Film du texte", Presses universitaires de Lille, collection," Problematiques",1990

12- Pierre.Bayard, Chistian Doumet(ed)," **Le detour pars les autres arts"**, pour Marie-claire Ropars, Edition Improviste,2005(12)

13- علي مطاوع، "الإبداع الســـردي بين الأدبي والفن الســـينمائي: قراءة نقدية في جدوى تعانق

الفنون والآداب"، بحث منشـــور في مجلة النادي الأدبي بالرياض، العدد 38، 2018، ص.ص 114-121.

14- لوي دي جانينتي،"فهم السينما"، ترجمة: جعفر علي، ط1،دار الرشيد للنشر، 1996،ص 293.

15- هنري أجيل، "علم جمال السينما"، ترجمة: إبراهيم العريس، ط1، بيروت، دار الطليعة،2003، ص120.

16-)بهوش ياسين، عبد الكريم غريب، "الصورة بين الأدب والسينما"، بحث منشور في مجلة عالم التربية، المجلد 11، 2001، ص.ص 241-238.

17- نوال بن صـــالح، " من الرواية إلى الســـينما: بحث آليات الاقتباس، بحث منشـــور في مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري- تيزي وزو، كلية الآداب واللغات، مجلد 15، العدد 1، 2020، ص.ص 173-194.

18- Jean Mitry, **Esthetiqe et Psychologies du cinema**, vol.1, p. 127.)

19- Christian Metz,**''Essais Sur La Signification au Cinema"**, Paris, Klincksieck,1983, p 65.

20- أرثر نايت، "قصـة السـينما في العالم"، ترجمة: سـعد الدين توفيق، دار الكاتب العربي،1967، ص 71.

21- Esentein, Sergue**," Cinematism: Peinture et Cinema, Les Presses du reel"**, DIJON,2009.

22-)Mcferlanea,Brian**,"An Interduction to the theory of adaption Novel to Film"**, Clarndon Press, Oxford 1996,P .10.

23-)Mortez Farahbakh: "Tourism advertisement management and effective tools Tourism industry", **international Journal of Geology**,3(10),Iran University of Semnan, Fuclty of Arts,2014,p.p 124-134.

24-)Ferdinand de Saussure (1959)," Course in General Linguistics", New York. Available on Line at: Course in general Linguistics: Saussure, Ferdinand de,1857-1913, Freedownload, Borrow, and Streaming: Iternet archive.

25- Sri Hestillerwati (2017)," Semiotics in Advertising as Away to Play Effective Communications, **4th Bandung Creative Movement International Conference on Creative Industries**, vol 41.

26-)Aillo, Giorgia(2020)," Visual Semiotics: Key Concept and New Directions, 2nd The **SAGE Handbook of Visual Research Methods.**

27- Chandler, Danaiel (2002**), "Semiotics: The Basics"**, London, Rotledge.

28- Barthes, Roland (1998), **"The Semiotics Challenge"**, New York: Hill

and Wang

29- يوري يوتمان، "مدخل إلى سـيميائية الفيلم"، ترجمة: نبيل الدبس، إصـدار النادي السـينمائي بدمشق، الطبعة الأولى 1989.

30- جان بودريارد، " المصـطنع والصـطناع" ترجمة: جوزيف عبدالله، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت 2008.

31- عقيل مهدي يوسـف، "جاذبية الصـورة السـينمائية: دراسـة في جماليات السـينما"، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي،2001، ص 17.

32- ماري تبريز جورنو، ميشـــيل ماري، "معجم المصـــطلحات الســـينمائية"، جامعة باريس، السوربون الجديدة، بدون سنة نشر، ص 57.

33- Valaentin Nikolaevic Volosinov**," Maxism and the Philosphy of Language",** Translated by Ladislav Matejka and I.R Titunik,(New York: Seminar Press,1973),P.105.

34- Stuart Hall(1981), "**Encoding/Decoding in Television Discourse**", Culture, Media, Language, (London: Hutchinson)1973a, reprinted in Hall, Sturt, etal, (eds)

35- Halliday, M.A.K(1978**)," language as Social Social Semiotic the Social Interpretation of Language and Meaning"**, London: open University Press

36- لوي دي جانيتي،"فهم السينما"، ترجمة: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ص 493.