"ذات"

من النص الروائي إلى العرض السينمائي

د/ أحمد الديداموني محمد إسماعيل

قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة قناة السويس

المستخلص

يهتم هذا البحث بآليات تحويل النص الروائي إلى السينما، عن طريق التنقيب عن أسلوب الرواية والمسلسل، ثم الوصول إلى آليات هذا التحويل من السرد إلى العرض السينمائي، وتتميز كل رواية بتقنيات تختلف عن السينما؛ لذلك يلجأ المخرجون إلى تعديل المقاطع وإعادة ترتيبها حسب رؤيته السينمائية للمشاهدين وللشخوص الروائية وأحداثها، وأحيانا يجعل المخرج نهاية الأحداث مختلفة عن الرواية، وتناولت هذه الدراسة رواية (ذات) لصُنع الله إبراهيم وكيفية تحولها إلى مسلسل سينمائي.

الكلمات المفتاحية: الرواية، الفيلم السينمائي، أفلمة الرواية، النص السينمائي.

Abstract:

This study is concerned with the mechanisms of transforming the fictional text into cinema, by exploring the difference between the style of the novel and the film, and then reaching the mechanisms of this transformation from narration to cinematic presentation, Each novel is characterized by techniques that differ from cinema; Therefore, the directors resort to modifying the clips and rearranging them according to his cinematic vision of the viewers and the fictional characters and their events, and sometimes the director makes the ending of the events different from the novel, This study dealt with the novel (Zaat) by Sonallah Ibrahim and how to transform it into cinema.

Keywords: the novel, the cinematic film, the filmization of the novel, the cinematic text.

المقدمة

اعتمدت السينما منذ ظهورها على كثير من الفنون، خاصة الروايات، فتحوّل الخطاب الروائي إلى سينمائي، ومن الصعب أن نتخيل أن للسينما تاريخا مستقلا عن الأعمال الأدبية، فالسينما تعرضت لسطوة الروايات منذ ظهورها، فوجد المخرجون في الروايات مادة أولية لصناعة أفلامهم؛ لعمق تناولها للواقع المعيش، وقد ساعدت السينما على رواج وانتشار الروايات لما تقدمه من رؤى في ثنايا العرض السينمائي الذي تتناسج فيه الموسيقى والديكور والمونتاج والتصوير والممثلون، لتبني مجتمعا حيا لديه القدرة على جذب مشاهدين من أعمار وطبقات مختلفة.

وتعد عملية تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي من الأمور الشاقة؛ لأنها تحول عمل فني له سمات معينة إلى عمل فني آخر بصورة مختلفة، مما يكسب الكلمة فضاء مغايرا عن الفضاء الذي تكسبه إياه الكتابة رغم تداخل بعض تقنيات الرواية والسينما. فانتقال الرواية إلى الخطاب السينمائي يحتاج إلى تقنيات مضاعفة حتى لا يضيع محتوى الخطاب الروائي أثناء تحويل الكلمة إلى صورة؛ لأن الرواية تعتمد على اللغة في رسم الملامح الداخلية والخارجية للشخصيات، لكن الخطاب السينمائي يعيد صياغة الواقع، بحيث تؤدي الصورة الدلالة المرجوة، فالمخرج يقوم بترتيب الصور (المونتاج) لينقل للمشاهدين صورة مباشرة ومحددة.

وقد خلقت السينما عالما جماليا أعجب به كثير من الكتاب، وقد ظهر هذا الإعجاب في إبداعاتهم التي وُجهت إلى السينما من أمثال نجيب محفوظ، وإرنست همنجواي، ومارجريت دورا، آلان روب غرييه...إلخ، ويزيد هذا التأثر بمدى استجابة المبدعين لها، وتوظيفهم للتقنيات الحديثة للاتصال، فالرواية تتميز بالانفتاحية من خلال الاتصال والانسجام مع الفنون الأخرى، بل وتستعمل تقنيات جديدة مستحدثة في بنيتها السردية مثل المونتاج واللقطات البعيدة والقريبة وغيرها من آليات التصوير.

وتعد رواية (ذات) من أفضل الروايات التي قدمت إلى السينما، خاصة أنها تتناول الواقع المصري بكل تفاصيله وأحداثه منذ عام 1952م إلى عام 1989م، فقد أعطت

هذه الرواية للسينما المصرية معينا لا ينضب، فحُولت إلى مسلسل من ثلاثين حلقة عرض في رمضان 1434هـ / 2013م، من إخراج كاملة أبو ذكري، وخيري بشارة، من هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة لتبحث عن آليات المعالجة السينمائية للنص الروائي، عن طريق الإبحار في عالمي الرواية والمسلسل.

لذا ينبغي الإجابة على التساؤلات التالية:

- ما علاقة مسلسل (بنت اسمها ذات) برواية (ذات) لصُنع الله إبراهيم؟
- كيف تحولت الرواية إلى مسلسل سينمائي؟
- ما أبرز النصوص السردية التي انتقلت إلى المسلسل؟
- ما أهم الروابط التي جمعت بين الرواية والمسلسل؟
- ما العلاقة بين الرواية والسيناريو؟
- ما الدور الذي يؤديه المخرج لرسم الصورة النهائية للرواية؟

أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى:

- إجلاء العلاقة بين الرواية والمسلسل السينمائي.
- الكشف عن الروابط التي جمعت بين الرواية والمسلسل.
- الكشف عن مظاهر تحويل الرواية إلى المسلسل.

أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في معالجة آليات تحويل الرواية إلى السينما، ومدى قدرتها على التأثير في المشاهدين، لعرضها رسائل قد تكون إيجابية أو سلبية، لما تتميز به من صورة وصوت وحركة وألوان.

منهج الدراسة

وللإجابة على الأسئلة السابقة ولتحقيق هدف البحث وأهميته يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على وصف الظواهر ثم تحليلها والوقوف على أهم النتائج المترتبة عليها.

الدراسات السابقة

– ناهض خميس زقوت: رؤية العالم في رواية ذات لصنع الله إبراهيم دراسة بنيوية تكوينية، ماجستير، معهد البحوث والدراسات العربية، مصر، 1993م.

– إلهام غالي: مخاوف ذات من العولمة دراسة تطبيقية في علم اجتماع الأدب،ع23، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، 1998م.

– شمس الدين موسى: حول رواية ذات لصنع الله إبراهيم هل هي ذات المرأة؟ أم ذاتنا جميعا؟، ع141، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000م.

– مديحة حمدي عبدالعزيز محمد نديم: تيار الوعي في روايات صنع الله إبراهيم درسة تحليلية تطبيقية، ماجستير، جامعة بنها، كلية الآداب، مصر، 2004م.

– عاصم محمد أمين بني عامر: التجريب في روايات صنع الله إبراهيم ذات نموذجا، مج8، ع1، مجلة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الشارقة، الإمارات، 2011م.

– حمزة قناوي: ثنائية الحاكم والمحكوم في روايات صنع الله إبراهيم قراءة اجتماعية، ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 2016م.

– رشيد طلال: خلفيات الصوغ الروائي: انهيارات المعنى في رواية ذات لصنع الله إبراهيم، ع25، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، الجزائر، 2016م.

وبناء على ما سبق فقد اقتضت طبيعة البحث أن يقسم إلى ثلاثة محاور يسبقهم مقدمة، وتعقبهم الخاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع.

أما **المقدمة** فقد تناولت فيها الهدف من الموضوع وأهميته والمنهج المتبع وخطته.

المحور الأول : بعنوان **التفاعل النصي بين الرواية والمسلسل.**

المحور الثاني بعنوان **الاقتباس من الرواية إلى السينما.**

المحور الثالث بعنوان **إيقاع الرواية والمسلسل.**

الخاتمة: وقد اشتملت على أهم النتائج التي توصل إليها البحث، ثم قائمة بالمصادر والمراجع.

المحور الأول: التفاعل النصي بين الرواية والمسلسل

تعد الرواية أداة استقطاب لكثير من كتاب السيناريو، فالعلاقة بين الرواية والسينما علاقة تفاعل إلى حد كبير؛ لأن السينما تشكل بوتقة كبيرة تنصهر فيها كافة الثقافات والفنون، فهناك علاقة حتمية تنشأ من حوار تفاعلي (تأثير وتأثر) بين الرواية والسينما "لا يقف حد التعلق النصي بين نصين ينتميان إلى نظام علامات خاص (اللفظ – الكتابة)، ولكنه يتعدى ذلك إلى أنظمة متعددة العلامات، بحيث يكون النص المتعلق به (السابق) من نظام لفظي، فالنص المتعلق (اللاحق) ينتمي إلى نظام علامات مختلف"[1].

فالتفاعل النصي يكون بين نصين أحدها سابق والآخر لاحق، ويرى جيرارجينيت أن النص اللاحق يتخذ السابق مرجعا لإنجاز تجربته النصية، وقد تنبه إلى ذلك أفلاطون "فالقصص يوردها مؤلفها بصورة القصص أو بصورة التمثيل أو بالصورتين"[2]، فعلى الرغم من الرواية والسينما لا يندرجان إلى نظام واحد إلا أنهما ينتميان إلى الحقل السردي نفسه، من خلال إعادة إنتاج البنية وفقا للتقرير السردي السابق، فقوام الرواية اللغة والأسلوب، أما المسلسل يعتمد على الصورة في التعبير عن اللغة، لذلك يتعامل كاتب السيناريو مع النص الروائي بما يتوافق مع آليات السينما.

والرواية والسينما وجهان لعملة واحدة وهي السرد، فالرواية متوالية لغوية تقوم على الحكاية، لكن المسلسل السينمائي متوالية مرئية تقوم على الحكاية أيضا و"تستند آلية التصوير الروائي إلى المعطيات الأدبية الخالصة، من خلال خلق أماكن خاصة، فهم يعمدون إلى بناء أدبي يوحي بالمكان المفترض الذي يعتمد على طاقة التخيل، فصنع المكان بالكلمات أيسر بكثير من بنائه بالمواد والكتل والأحجام وغير ذلك، في حين

يعمد المخرجون إلى تجسيد العوالم والأمكنة في الواقع باستخدام الخداع البصري، والتلاعب بالألوان والصور وغير ذلك"[3].

"والتخييل في السينما أسهل بكثير من التخييل في الأدب والرواية على وجه الخصوص؛ لأن اللغة الأدبية تعتمد على الكلمات والحروف، أما اللغة السينمائية فسمعية مرئية تعتمد على الإضاءة والكاميرا والمونتاج والصوت والموسيقى واللون والملابس في إثارة المادة"[4].

"فالروائي يخاطب الذهن بتأثيث المشاهد، ورسم ملامح الشخصيات مستندا على الوصف، في حين يخاطب السينمائي العين أولا، وهو في غنى عن الجمل الوصفية المكثفة ذات الوظيفة الديكورية في النص السردي"[5].

فالمتخيل أمام شاشة السينما يكون محدودا بالمرائي المعروضة أمامه، لكن المتلقي في الرواية يكون مجال التخيل أمامه مفتوحا، "فالمركب الفيلمي يختلف فيما بين الأفلام ولا يستند إلى قواعد ثابتة تتشارك فيها جميع الأفلام، بخلاف النص الأدبي يستحيل أن يحيد عن مركبات اللغة فهي ثابتة مشتركة بين النصوص، فهو محكوم بقواعد تضبطه نحوية وبلاغية وصرفية وحتى أسلوبية، باعتبار الروائي يستحيل أن ينصب فاعلا أو يرفع مفعولا؛ لأن ذلك يعيب نصه بالخلل الذي يهز كيانه وجوده"[6].

فالصورة تمثل للواقع "إلا أنه في حقيقة الأمر خلق لواقع جديد من الزمان والمكان، ومن ثم فإنه يتميز بالحركية والتوتر وامتلاك إيقاعه الخاص، ولا تقع مفرداته في سلسلة طويلة بنظام التعاقب، بل تتبع بلاغتها الخاصة المتراكبة، فتستخدم حيل التقديم والتأخير، الإيجاز والبطء، والمجاز والحذف..."[7].

وعند النظر في الرواية نلاحظ توقف زمن السرد عند أحداث 1989م حيث القبض على أصحاب شركات توظيف الأموال، بينما يستمر زمن السرد في المسلسل حتى ثورة 25 يناير 2011م، حيث أضاف المخرج وكاتب السيناريو مراحل تاريخية كاملة حيث غزو العراق على الكويت، ومحاولة اغتيال الرئيس مبارك في أديس أبابا، زلزال 1992م، انفجار برج التجارة العالمي....إلخ.

وحينما نشاهد مسلسل (بنت اسمها ذات) نلحظ أن كاتب السيناريو حافظ على روح نص الرواية، بحيث تطابق المشهد الأول للفيلم مع الفقرة الأولى للرواية، فلم تنقطع خيوط التواصل بينهما سوى في الحلقة العشرين، كما نجح المسلسل في رسم معالم المكان والشخصيات في الرواية، فكان المسلسل أبلغ من الرواية في ذلك، كما لم يتغير عنوان المسلسل عن عنوان الرواية، فهو يعد العتبة التي من خلالها يُدرك العمل الفني.

وتكمن أهمية رواية ذات في محاولتها في وقت مبكر تقديم تفسير سياسي وأخلاقي لأسباب نكسة 67، وهو التفسير القاصر الذي قدمه المخرجان كاملة أبو ذكري، وخيري بشارة في صنع مسلسل (بنت اسمها ذات)، فـ(ذات) ابنة عائلة من الطبقة المتوسطة، ولم تستطع أن تكمل تعليمها العالي بسبب زواجها من عبدالمجيد، وهو شاب مثالي يدعي الطموح وهو غير ذلك، تقف الظروف ضده، فيصبح عاجزا عن تحقيق طموحاته المهنية بسبب عجزه عن الحصول على مؤهل عال، فيلجأ إلى البحث عن وظيفة لزوجته (ذات) من خلال معارفه لتعمل بإحدى الصحف الشهيرة، وتتوالى الأحداث فتتكشف جراحات الشخصيات وشذوذها وعاهاتها المتكتمة، جراحات أصحابها غير مسئولين عنها، فهي قدرهم الذي لا انفكاك منه.

ولهذا اشتملت الرواية على طبقات اجتماعية متفاوتة، وجميع هذه الطبقات تتصل فيما بينها؛ من هنا تمحور المسلسل حول فريقين (ذات وعبدالمجيد وعزيز وصفية) وهم من الطبقة المتوسطة،و(وجدي الشنقيطي وأعوانه) وهم من الطبقة العليا رمز السلطة والمال، وتتجلى براعة الروائي في طرح مشاكل مازالت قائمة، فاللوحة العامة التي رسمها الكاتب هي البطل الأوحد فيها لامتزاج الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عانت منها مصر في ذلك الوقت، وقد وثّق صُنع الله إبراهيم تاريخا فاصلا في مصير مصر، حيث التحول الاجتماعي نتيجة الانفتاح الاقتصادي "لم تتوقف تكاليف المعيشة عن الارتفاع، إلى أن جاء اليوم الذي أعلن أن بقاءها –ذات– في المنزل ليس له مينتج، وأنها لابد أن تعمل كالأخريات"[8]، هذا على المستوى

الاجتماعي، أما على المستوى السياسي "استدعاه رئيس مجلس الإدارة في أعقاب الانقلاب الذي قام به السادات ضد أعوان عبدالناصر"[9]، "الصدمات متنوعة آلة الطباعة التي اشتراها رئيس القسم بعشرات آلاف الدولارات أودعت في البدروم، ثم تم تكهينها وبيعت لأحد أقاربه بعشرات المئات من الجنيهات"[10]،هناك كثير من المشاهد التاريخية نقلها الروائي عن الصحف[11]، "أصبح الأربعة من حاملي الحلل، تعاون الرجلان في الإشراف على تصنيعها،...وباع عبدالمجيد واحدة في البنك،... وباع الشنقيطي أخرى...." [12]، "كان الاتفاق تاما بين الرجلين فقد رحبا سويا بالسلام وكامب ديفيد، وتوجيه اللعنات على الاشتراكية و....، وفي الشكوى من الأسعار والمدارس والمواصلات، واستعراض سلبيات مشاريع الدواجن والتاكسي"[13]، "حصل الشنقيطي على كتاب اتسم بالإباحية، صورت رجلا يضرب معشوقته العارية بالسياط في أماكن مختلفة من جسدها"[14]، "تكررت العروض الفيلمية وتكرر انسحاب الشنقيط واعتماده على نفسه...." [15]، "عبدالمنعم جابر تحول في عشر سنوات من عامل نسيج إلى ملك لخمسة أبراج وشركة مقاولات وأخرى سياحية قبل أن يهرب بالملايين المقترضة من البنوك..." [16]، "ما كان يمثل أطراف مصر الجديدة في الستينيات أوشك أن يصبح في وضع المركز في الثمانينيات..." [17]، "خيبتنا الممثلة في بلد منتجة للبرتقال يتناوله أهلها مصنعا، مياه أضيفت إليها مواد كيماوية تعطيها اللون والطعم والرائحة...." [18]، "فطبقت سياسة الانفتاح سمحت بدخول بعض المعلبات المستوردة...." [19]، "حملت ذات علبة الزيتون إلى مكتب الصحة في حماس المواطن الصالح المقبل على أداء واجبه،...."[20]، وتكون النهاية زيادة خيبة ذات لعدم امتثال أي موظف لشكواها من علبة الزيتون الفاسدة، ثم تختم الرواية على مشهد ذات وهي حاملها الرنجة إلى منزلها بعد شرائها من الكشك الحكومي، لتكتشف فسادها بعد وصولها المنزل.

وانتقل صُنع الله إبراهيم بين هذه المشاهد بمهارة فنية، فهو يسرد من قصة الشخصية بطريقة تجعل المتلقي مشدودا لمتابعة مصيرها، ثم يتناول شخصية أخرى مما يدفع

القارئ لإكمال الرواية بحماس، لتكون الرواية وثيقة تاريخة لعائلة شهدت توالي أزمان متناقضة، فوجدت فيها كاتبتا السيناريو مريم نعوم ونجلاء الحديني مادة لصنع مسلسل سينمائي قوي، وقد استعان المخرجان (كاملة أبو ذكري، وخيري بشارة) بالممثلين (باسم سمرة، نيللي كريم، أحمد كمال، انتصار، عمر السعيد، ثراء جبيل،...إلخ) حتى لا يخرج عن ثيمة الرواية والالتزام بعناصرها الرئيسة بالاستفادة من الوحدات الموظفة للسينما عن طريق اللقطات السينمائية الجاهزة؛ وبهذا تمكن المخرجان من تجاوز قاعدة عدم مجاراة السينما للرواية.

وتتجلى أمانة المخرجان في نقل أدق تفاصيل الرواية من المشهد الأول حيث ولادة ذات وخروجها إلى الحياة، معززا إياه بلقطات من المشفى، وفرح الوالدين...إلخ، وقد قدم المخرج في المسلسل عرضا سينمائيا قويا مترابطا، يمتد إلى ثلاثين حلقة، كل حلقة تزيد عن نصف ساعة، بنى فيها صورة كاملة لمصر منذ ثورة 1952م إلى ثورة 25 يناير 2011م، كما وفق المخرج في إدارة الممثلين، والاهتمام بأدق التفاصيل من الأمكنة والديكورات والأثاث والسيارات والملابس والأزياء، والمشاهد الداخلية والخارجية، فنجح في الخروج من الضيق الذي فرضته الرواية.

لذلك وظف مخرج المسلسل تقنيات رواية (ذات) مثل:

أ- الاسترجاع

وفيها يوقف المخرج شخصياته عند حدث معين ويستدعي حدثا آخر له علاقة بالحدث الأول "فهو ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[21].

ويتجلى الاسترجاع في المشهد الأول من الرواية "من اللحظة التي انزلقت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء، وما تلى ذلك من أول صدمة تعرضت لها عندما رفعت في الهواء...." [22]، وقد التزم المخرج بهذا المشهد الاسترجاعي في المسلسل وحافظ على ترتيبه كما جاء في الرواية، حيث يظهر هذا المشهد في بداية الحلقة الأولى من المسلسل[23].

ب- الاستباق

وهو "كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يُذكر مقدما" [24]، وبناء على ذلك فقد ورد الاستباق في مشهد ذات ونبوغ ابنها أمجد "ذات هي التي لم تنتبه إلى نبوغ وليدها المبكر..." [25]، وقد ورد هذا المشهد في الحلقة 22 بالمسلسل، وقد تحققت تلك النبوءة في ص 201، وفي الحلقة 22 بالمسلسل.

وقد تفرد مخرج المسلسل في الاعتماد على اللقطات القريبة والمتوسطة والأمريكية في تصوير المسلسل، وقد مكنته اللقطة القريبة من إبراز ملامح الوجه وتسيير أحداث المسلسل.

وقد وازن المخرج بين المشاهد، حيث اهتم بكل المشاهد، وكذلك اهتم باللقطة من خلال تصوير الحدث من مختلف الجهات، وولى الاهتمام باللقطة القريبة والعامة، لإضفاء الجمال على اللقطة العامة، وجذب اهتمام المشاهدين باللقطة القريبة، فجميع لقطات الشخصيات كانت قريبة، أما اللقطات البعيدة جاءت في مشهد الزلزال وخطوبة عبدالمجيد لذات المشفوعة باللقطة القريبة، وكذلك مشاهد الثوار جاءت باللقطة البعيدة، كذلك أدت الإضاءة دورا مهما في إضفاء الجمالية على اللقطات البعيدة في تصوير شقة ذات من الخارج، وشوارع القاهرة.

ومن مظاهر تفاعل الرواية مع السينما توظيف صُنع الله إبراهيم لتقنيات السينما في روايته مثل:

1- تقنية المشاهد السينمائية

لجأ صُنع الله إبراهيم إلى لغة السينما من خلال تركيزه على رصد الأحداث والصور والحركات، وهذا جوهر العمل السينمائي "حيث تقوم الكاميرا برصد الأحداث في صورة حيادية، وتعمد إلى التقاطها وتقديمها على شكل مشاهد دون ربط أو تعليق، وذلك في شكل حكايات تتجاور دون رابط منطقي"[26]، فيضع الروائي الشخصية أمام الكاميرا لينقل حالاتها النفسية "رأت نفسها تسير في أحد شوارع الإسكندرية عندما شعرت برجل يخطو إلى جوارها، ثم يقترب منها حتى أوشك أن يلتصق بها، رمقته بنظرة جانبية، فطالعها صدر عريض وقميص مفتوح عند العنق يكشف شعر أسود كثيف....وإذا بها

تلمح عبدالمجيد في صحبة امرأة لا تعرفها، وهنا تغير المشهد لا في اتجاه تراجعي، وإنما في الاتجاه العكسي تماما....." [27].

فهناك كثير من المشاهد السينمائية التي وظفها الروائي، فهو يقوم هنا بدور المخرج، حتى إننا لنشعر بأننا أمام كاميرا تنقل الصورة وحركة المشهد.

2- تقنية الصوت

وظف الكاتب تقنية الصوت في الرواية لتساهم في توليد الحدث الدرامي وإكسابه الحيوية والواقعية، وعلى سبيل المثال لا الحصر، وصفه لذات عند نطق الكلمات "كانت تجد صعوبة بالغة في التركيز، وتنتابها حالة غريبة عند القراءة أو الكتابة، تمتطي فيها الكلمات ظهر بعضها بعضا، فتختلط الألفاظ والمعاني"[28]، "أعلن بنفس اللهجة القاطعة أن بقاءها في المنزل ليس له مينج، وأنها لابد أن تعمل كالأخريات"[29].

3-المونتاج

يعتمد المونتاج على ترتيب المشاهد وتتابعها زمنيا، وهذا يظهر من خلال المشهد التالي على سبيل المثال لا الحصر "وفي زيارة شبه رسمية لذات وزوجها حملا حلة واسعة من الألمونيوم تتألف من قطعتين متماثلتين... جرت تجربة الابتكار في مشهد احتفالي: قُطعت دجاجة إلى نصفين وسّدا متجاورين في قاع الحلة، ثم وضعت فوق نيران البوتاجاز بعد إغلاقها وأولج القابس في المقبس، ووصل الغطاء بالتيار، وبعد ربع ساعة بالضبط تصاعدت رائحة الشواء، وعلى الرائحة حسب الشنقيطي وعبدالمجيد بقلم وورقة التكلفة والربح....أصبح الأربعة في الأيام التالية من حاملي الحلل، تعاون الرجلات في الإشراف على تصنيعها في دكان قريب، وباع عبدالمجيد واحدة في البنك، وباع الشنقيطي أخرى في مجلس الحي...وباعت ذات اثنتين في الأرشيف..." [30].

فصُنع الله إبراهيم اعتمد على تقنيات الفن السينمائي بقطع المشاهد وإعادة ترتيبها زمنيا، فجاءت اللغة سينمائية جافة تخلو من التعقيد والتكثيف.

4-اللقطة العامة

وتهتم بالصورة الكلية للمكان أو الشخصية، وتظهر اللقطة العامة في كثير من المشاهد منها "ولجتا المدينة من مدخل ضيق تزحمه الورش وعربات الباعة.... وفوق أكوام القمامة مرورا بمجلس المدينة وخلفه السنترال الحديث وصاري التليفزيون والإذاعة ومحطة الكهرباء ثم موقف الأتوبيس والمطافي، وموقف آخر لعربات السرفيس والحنطور، وبعد ذلك دوران مؤدي إلى مخرج المدينة في الاتجاه المضاد...." [31].

5-اللقطة القريبة

وهي تهتم بذكر تفاصيل الشيء المعروض على المتلقي، وتجلت اللقطة القريبة في مشهد وصف صفية "الخيوط البيضاء في الشعر الملموم، بشائر الجيوب أسفل العينين، الثديين المتهدلين تحت الجلبية الكستور، بإضافة إلى شيء آخر في نظرة العينين أو مسحة الوجه أو لون البشرة، لا علاقة له بصفية القديمة، أو لعله الحركة البطيئة المتمهلة لمن كانت تمشي وكأنها تقفز" [32].

6-اللقطة القريبة جدا

وفيها يركز الروائي على جزء صغير من الشخصية من أجل التأكيد الدرامي، فمثلا على سبيل المثال لا الحصر "تعودت ذات أن تحمل في حقيبة يدها منديلا صغيرا من القماش المطرز الحواف، تمسكه في يدها عندما تعرق أو ترتبك، وتمسح بطرفه ما قد يتجمع في ركني عينيها من إفرازات، أو يسيل حولهما من كحل في الأيام الحارة"[33].

المحور الثاني: الاقتباس من الرواية إلى السينما

ويقصد بالاقتباس "استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما" [34] فعملية نقل الرواية إلى السينما تسمى اقتباس، وعملية تحويل النص تكون بحسب درجة التفاعل بين النصين (الرووايةوالسينما)، " فأغلب الدراسات السردية السينمائية تتجلى فيها درجة التناسق مع الأعمال السردية الأدبية، وفي الوقت نفسه لا تتعامل معها بمصداقية كبيرة دائما؛

لذلك تختلف درجات التحول حسب ارتباط الإجراء بالبعد اللفظي أو البعد الصور" [35]، فدرجة الاقتباس تختلف حسب مدى التفاعل بين النصين.

لهذا تعرضت رواية ذات في المسلسل لكثير من متطلبات الاقتباس السينمائي، حيث تغيير لآليات التعبير أو السكوت عن بعض التفاصيل، فقد تعرضت الرواية عد نقلها للعرض السينمائي إلى تأثيرات أيديولوجية عميقة، تغيرت بعض التفاصيل ولم تتغير في أخرى، ومع ذلك لم تتغير رؤية الرواية.

وتحول الرواية إلى السينما يجعل الشخصيات المجردة المتصورة تتحرك على الشاشة؛ كما يحتاج الانتقال من المكتوب إلى المرئي تقنيات لا توجد في الرواية؛ لذلك لجأ المخرج إلى التقنيات التالية ليحول الرواية إلى مسلسل سينمائي:

أ- الحذف

وذلك من خلال حذف أحداث من الرواية والاكتفاء بجزء منها في المسلسل، "فالرواية مليئة بالأحداث والتفاصيل التي تستغرق وقتا أطول على الشاشة، لذلك يقوم النص السينمائي بالاستغناء عن بعض الشخصيات الجوهرية والأحداث البنيوية في الرواية، ويختزل الخطوط المكتوبة بحجة عدم موائمتها إنتاجيا"[36].

يصعب على المخرج نقل الرواية بكل دقائقها وتفاصيلها عبر الشاشة؛ لذلك يلجأ للحذف وهذا ما نلحظه في مسلسل (ذات)، فالمخرج اقتطع مشهد حمل والد ذات التلفاز متحملا عبء أقساطه الشهرية، آملا في قطع أي رابط بينه وبين والدة ذات "عندما أحضر الجهاز إلى منزله متحملا عبء أقساطه الشهرية، على أمل أن يتمكن بواسطته من تجنب أي شكل من أشكال الرباط بأمها"[37].

واقتطع المخرج مقاطع روائية أخرى بطريقة تلقائية[38]، ولم يحدث خللا في المسلسل؛ لأن الغاية من الاقتطاع هو اختزال المشاهد التي تبدو هامشية.

ب- الإضافة

وفيها تضيف السينما أحداثا وفضاءات وشخصيات لا توجد في الرواية المأخوذ عنها "فهي عملية تنتج عن تقنية الحذف؛ لاحتياج العمل إلى الاحتفاظ بشكله المترابط وتجنب ما قد يحدث من تفكك في السيناريو نتيجة لحذف فصول أو شخصيات"[39].

وتتوقف عملية الإضاف والحذف على مدى إبداع كاتب السيناريو، فمنهم من يلتزم بنص الرواية بحيث تكون إضافاته محدودة جدا، ومنهم من لا يلتزم بنصها، فيلجأ كاتب السيناريو إلى الإضافة بسبب قلة أحداث الرواية، وقد يقدم كاتب السيناريو تفاصيل بديلة عن تفاصيل الرواية لصعوبة التعبير عن بعض تفاصيلها.

وقد لجأ المخرج للإضافة في مسلسل ذات في كثير من الحلقات، ولا شك أن هذه المشاهد أضفت على المسلسل روح الواقعية، وإثارة انتباه المتفرج لمتابعة تفاصيل المشاهد المعروضة، فمثلا أضاف المخرج مشهد الثورات التي قادها عزيز في الجامعة في الحلقة الثالثة، ومشهد خطبة عزيز لصفية في الحلقة ذاتها، ومشهد خطبة عبدالمجيد لذات وما تبعه من أحداث في الحلقة الرابعة، مشاهد عبدالمجيد وسعد والد ذات في الحلقة نفسها[40].

ج- إعادة البناء

وهذه التقنية تعتمد على التقنيتين السابقتين (الحذف – الإضافة) فتقوم على تغيير في الشكل والمعمار الدرامي، فيبدأ الفيلم السينمائي بأحداث في فصول متأخرة من الرواية أو العكس، "فينتج عن ذلك عمل مختلف في معظم تفاصيله لكنه يتشابه مع أصل الرواية"[41].

ومن مظاهر إعادة البناء في المسلسل تأخير المخرج مشهد خطبة عبدالمجيد لذات، ففي الرواية ظهر عبدالمجيد في بداية الصفحات ص9، أما في المسلسل أخر المخرج ظهور عبدالمجيد، ولم يظهر إلا في آخر الحلقة الرابعة بعد عدة مشاهد أضافها المخرج غير موجودة في الرواية[42].

د- الاختصار (التكثيف)

ويقوم على "توظيف المخرج لمقطع من الرواية بشكل مختصر دون الإخلال بنص المختصر، فهو الإيجاز دون إخلال بحذف شيء"[43].

ومن مظاهر التكثيف في المسلسل مشهد بحث عبدالمجيد عن شقة للإيجار دون خلو، فضلا عن مواصفات الشقة، فقد امتد ذلك إلى صفحتين من ص 13 إلى ص14، في حين لم يلق هذا المشهد الاهتمام ذاته في المسلسل، بل اختزل هذا المشهد في لقطة بسيطة في الحلقة الخامسة[44].

هـ- التمطيط

من خلال مط بعض المشاهد في النص الروائي "بمنحها حيزا أكبر مما هي عليه في النص الروائي، وهي تناقض عملية التكثيف"[45].

وتجلى التمطيط في المسلسل في مشهد سجن عبدالمجيد بسبب المحضر الذي حرره الشنقيطي ضده، ففي الرواية لم يتخط الفقرة الواحدة، أما في المسلسل نجده وصل إلى ثلاثة مشاهد[46].

و- المواءمة

وتقوم على مدى التوافق بين شكل المادة الدلالية وتمثيل الشخصيات لها، وذلك من خلال موافقة أحداث الفيلم لأحداث الرواية، ففي البداية سار المسلسل مع أحداث الرواية، حيث عاد بالأحداث إلى الزمن الماضي كما وظفه الروائي، وحينما يضطر المخرج أو الروائي للاسترجاع يظهر لنا شخصية جديدة على مسرح الأحداث، فمن خلال الاسترجاعات تعرفنا على ماضي ذات وعبد المجيد وفوزية والدة ذات، وعلى عزيز ووجدي الشنقيطي.

كما يستجلب المخرج بعض المشاهد من الواقع مباشرة، مثل مشهد خطبة عبدالمجيد لذات (الحلقة الرابعة) الذي صاحبه لحظات التعارف بين الأهل والأصحاب، فحسن يخبر عبد المجيد أن عزيزا كان معتقلا، فيدور حوار بين عبدالمجيد وعزيز عن أسباب الاعتقال والأحوال السياسية، وقلب نظام الحكم على الرئيس السادات، بعد ذلك تظهر شخصية الدكتور فريش المعارضة لآراء عزيز والمؤيدة لآراء عبدالمجيد.

ز- الترجمة

وتقوم على "إعادة تجسيد المختزل في شكل مفصل وإعادة إنتاج المؤشرات الدلالية في أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول إليه"[47].

وعند تدقيق النظر في مسلسل ذات نلحظ ترجمة المخرج الفعل الروائي إلى فعل سينمائي من خلال المؤشرات الدلالية في الرواية إلى أفعال متجسدة من خلال الشخصيات.

وبهذا التزم المخرج بمبدأ الوفاء في الاقتباس من الرواية من خلال مايلي:

أ- المحافظة على الإيقاع السريع للأحداث، فالقارئ والمشاهد يقعان فريسة للبنى السريعة التي لا تهدأ حتى يصل إلى النهاية.

ب- المحافظة على تقنية الاسترجاع.

ج- المحافظة على كثير من المقاطع الحوارية في الرواية ونقلها إلى المسلسل.

ومن خلال العرض السابق يتضح أن المسلسل والرواية يمثلان خطابا سرديا، ويكمن الاختلاف في كيفية اشتغال هذه المحددات من وسط سردي لآخر.

المحور الثالث: إيقاع الرواية والمسلسل

عند النظر في الرواية والمسلسل نجد بينهما عدة روابط سردية تتمثل في :

<u>الوصل الحبكي الأول: الشخصية:</u>

أدى الممثلون دورا مهما في بناء المسلسل، فتميزت أفعال الممثلين وحركاتهم بالواقعية، واستطاع كل ممثل أن يدخل في عالم الشخصية والتفاعل معها، بل فاق أداء الممثلين في المسلسل أداء الشخصيات في الرواية؛ مما منح المسلسل طبيعة الواقعية والحيوية.

ولم يحافظ المخرج على شخصيات الرواية، حيث أضاف شخصيات وأخفى أخرى، وقد جاءت شخصيات المسلسل مقنعة، فالممثلون تعمقوا داخل شخصيات الرواية

وأحسوا بآلامها وأفراحها، فتجلت مشاعر الممثلين وأحاسيسهم العميقة، وبذلك تفوق المسلسل على الرواية؛ لأن الشخصيات الروائية في أغلب الأحيان جاءت ناطقة بمقولات جاهزة على لسان الكاتب، وبهذا يكون التناول الفكري للشخصيات في الرواية غير مخدوم فنيا.

ويحتفظ المسلسل بأسماء كثيرة كما جاءت في الرواية، في حين أنه لم يذكر كثير من الشخصيات الثانوية التي لم يحدث إخفاؤها خللا في أحداث المسلسل، لكنه أضاف شخصيات أخرى ساعدت على تطور ونمو الأحداث وتماسكها بشكل منطقي، مثل شخصية (حسن) شقيق ذات، كان له دور كبير على ذات وتسيير أحداث المسلسل، وكذلك شخصية (فوزية) والدة ذات، فلا وجود لهذه الشخصية في الرواية على الرغم أنها لا تقل أهمية في البطولة عن شخصية (ذات) و(عبدالمجيد)؛ لأنها أثرت على (ذات) تأثيرا كبيرا بحيث إنها غيّرت في كثير من المشاهد مجرى الأحداث، كذلك من الشخصيات التي أضافها المسلسل شخصية (هدى) جارة (ذات) وصديقتها في المدرسة، و(علي) شقيق هدى، وتقع (ذات) في حبه، و(مديحة) والدة (علي) و(هدى) جارة حميمة لـ (فوزية) وخالة (عبدالمجيد)، وكل الشخصيات التي ظهرت في الحلقة الحادية والعشرين إلى الحلقة الثلاثين (الأخيرة) ليس لها وجود في الرواية.

فإذا تعمقنا في تفاصيل المسلسل الشكلية فإننا نلاحظ قدرة المخرج الكبيرة على التوفيق في أدق التفاصيل، فمثلا في اختيار الملابس التي تتناسب مع المكان والزمان، كذلك اختيار اللهجات التي تتناسب مع طبيعة البيئة في ذلك الوقت حيث اندماج بعض الكلمات الإنجليزية باللهجة المصرية نتيجة الانفتاح مثل كلمة (أوف كورس، نوبروبليم، مينينج، أوكي...إلخ).

وتفوق المخرج وكاتب السيناريو في رسم ملامح شخصياته بصورة واضحة والتعمق في خلجاتها والغوص في نفسياتها، وهذا ما لم نجده في الرواية، فقد جاءت شخصيات الرواية متحدثة بلسان صُنع الله إبراهيم، ومن الجدير بالذكر أن صورة المصري في

الرواية صورة سلبية، والصورة الإيجابية له ورد ذكرها في المسلسل ذكرا عابرا على لسان عزيز وصفية في مشهد خطبة عبدالمجيد لذات في الحلقة الرابعة.

أما عن الممثلين، فالمسلسل يحوي حوالي ثلاثين شخصية، تختلف كل شخصية عن الأخرى داخليا وخارجيا، ويشكلون مجتمعا خاصا ومغلقا، تنتشر فيه المطامع والشهوات، **ومن أهم هذه الشخصيات:**

1- عبدالمجيد: موظف بسيط بالبنك، لا يتحمل المسئولية، متواكل على غيره، غير طموح، لا يهمه أن يرفع من مستوى أسرته المادي، يسعى وراء شهواته، تراه زوجته أنه مسئول عن تخريبها فلولاه لأكملت تعليمها وصارت مذيعة أو صحافية، وتراه أناني لاهتمامه بنفسه وأسرته وتجاهل احتياجاتها من أحذية وسيراميك وخلافه، لكنه طيب ودود، رحيم القلب، بعد الأربعين يتوب من ذنوبه ويستقيم.

2- ذات: فتاة طيبة مستكينة راضية عن حالها، استكانت في بيت أبيها ورضيت بالمظلة المهداة إليها المتمثلة في عبدالمجيد، تعاني من ضغوطات نفسية بسبب الظروف التي تعرضت لها منذ الصغر، سمحة مخلصة لثورة عبدالناصر تربت على أن البشر متساوون لا يفرقهم جنس أو دين أو مال أو منصب، أحبت عزيزا، لكنه أحب صفية وتزوجها، فدفعها إلى قبول الزواج من عبدالمجيد.

3- سميحة: شابة صغيرة شاحبة الوجه جراء سوء التغذية في الطفولة، من عائلة فقيرة، تحسن حالها بعد أن تزوجها وجدي الشنقيطي، لا يستقر لها طفل في رحمها، تعاني من سوء العلاقة بينها وبين زوجها.

4- وجدي الشنقيطي: رجل حديث نعمة، فاسد، ذكي، محتال، يكبر سميحة بعشرين عاما، يعمل مهندس بناء في مدينة ميت غمر، كان متزوجا من قريبة له متخصصة في إنجاب البنات، فقرر أن يتزوج من ابنة ملاحظ البناء (سميحة) لتنجب له ولدا، جاء بها إلى القاهرة وحصل على وظيفة بمجلس حي مصر الجديدة، طموح متطلع للطبقة العليا.

5- صفية عباس: تكبر ذات بعشر سنوات، أحبت عزيزا الذي أحبته ذات، أحبها عزيز وتزوجها بمجرد تخرجها، تمر الأيام فتندم على زواجها من عزيز، لكثرة اعتقالاته، وعدم قدرتها على مواجهة تكاليف المعيشة وزوجها داخل المعتقلات، ذات سحنة ذابلة مهمومة، وجهها شاحب ممتلئ بالتجاعيد.

6- عزيز عبدالله: شيوعي وضيف المعتقلات، فقير جدا، تبدد شبابه بين الثورات والسجون.

7- مدام سهير: امرأة وحيدة، سافر زوجها إلى دول الخليج، شبقة تغوي الرجال من دول الخليج مقابل الأموال، تتميز بملابسها الأنيقة وشعرها الأنيق، تسكن في الشقة المفروشة المقابلة لذات.

8- أمجد: عاني من صعوبة النطق، فاكتشف علم السيمولوجيا الحديث دون مساعدة من أحد، شديد الذكاء، يسعى إلى تغيير الواقع، فيثور ويصبح من قادة ثوار 25يناير.

9- الحاج قرشي: رجل أعمال، شديد الذكاء، يسعى إلى تحقيق أرباحه بطرق غير شرعية، يتخفى في لباس الدين، ذو ثراء فاحش.

10- الشيخ الدهشوري: رجل أعمال، ثري جدا، يسعى إلى الربح السريع بخداع الناس في تقواه وورعه ولباسه، لديه شركات توظيف أموال وكثير من الشركات الأخرى مثل اللحوم والمدارس والحضانات، وشركة التراث للطباعة وغيرها، يودع الناس عنده أموالهم، فيخسرها في البورصة العالمية، ويُقبض عليه بتهمة تبديد أموال المودعين، ويحصل المودعون على لحوم وأجهزة منزلية بدلا من الأرباح المتوقعة.

فالشخصيات الخيالية لها تأثير قوي على الجمهور أكثر من الشخصيات الحقيقية؛ لأن هذه النماذج الخيالية موجودة في الواقع ونلتقي بها كل يوم، فهي شخصيات شديدة التعقيد، فالشيخ الدهشوري مثلا ليس انتهازيا فحسب، يدعي التقوي ويتستر بالدين، بل لوحة متداخلة معقدة من المبادئ السيئة والأمراض النفسية والاجتماعية المنتشرة في كل مجتمع، ومدام سهير ليست امرأة مستهترة خائنة لزوجها المغترب

فحسب، وإنما شبكة معقدة من المتناقضات الإنسانية المتأصلة في كل امرأة على مر العصور.

والرواية تحتوي على مائة وعشر شخصية، ولم يُعرض منها سوى ثلاثين شخصية فقط! فالرواية ذات بنية فلسفية أعمق من المسلسل، فمخرج المسلسل مثلا حذف كل الأحداث المتعلقة بأمينوفيس (رئيس قسم الجريدة التي تعمل فيها ذات) وهو يمثل أحد الموظفين المتطلعين للمناصب العليا، فيسرق ويظلم ويبطش بكل من يقف أمامه، وبالفعل يحقق أحلامه، فيصل سريعا إلى رئيس مجلس إدارة الجريدة.، فهو نموذج للسياسيين الفاسدين في المجتمع، وهذا يعد إخلالا برؤية الروائي صُنع الله إبراهيم.

وبعد انتهاء المسلسل تظل صورة شخصية عبدالمجيد وذات في عقل المتفرج، فعبدالمجيد مثال حي لرب الأسرة الذي أعيته الظروف ويحاول بعد الأربعين أن يُحسن من ظروف معيشة أسرته، يحمل هموم بناته وولده ويسعى إلى تحقيق السعادة لهم بكل ما أوتي من قوة، هذه الصورة التي قام بها الممثل القدير (باسم سمرة) ظلت في مخيلة المشاهدين، أما ذات فصورة حية عن الأم الحنونة التي تحمل هم أسرتها منذ البداية، وأدى دور هذه الشخصية الممثلة القديرة (نيللي كريم)، فلا تقل هاتان الشخصيتان في حضورهما وحيويتهما وملامحهما عن الشخصيات في الواقع المعيش.

وعند تدقيق النظر في المسلسل نلاحظ تمكن الممثلين من نقل البنية العميقة للشخصيات، فعبروا عن دقائق المعاني النفسية للشخصيات، فالمسلسل يميل إلى المأسوية والعمق أكثر من الرواية؛ لأن لغة الراوي ليست شعرية، إنما لغة عادية دارجة، فلا يستعمل الاستعارات أو المجازات، بل يستخدم لغة شبيهة بأحاديث العامة في الشوارع والمجالس، أما المسلسل فيعبر عن مأساة واقعية يعيشها أناس على حافة الحياة ومهددون بالانقراض.

فشخصية عبدالمجيد في المسلسل أكثر إتقانا وجمالا من الرواية، فعبر الفنان باسم سمرة عن كل جوانب لوحة الأب (عبدالمجيد) بمهارة فائقة، من حيث اللغة الجسدية وحركات العين والوجه واليدين، بالإضافة إلى النواحي النفسية العميقة في شخصية

عبدالمجيد، وكذلك الأمر في لوحة الزوجة التي عبرت عنها الفنانة (نيللي كريم)، ولوحة الأم التي عبرت عنها الفنانة (انتصار)؛ لذلك فسر نجاح المسلسل وشهرة رواية (ذات) يتمحور في الدور الرائع الذي أداه كل من باسم سمرة ونيللي كريم وانتصار في تمثيل كل شخصية بمهارة فريدة، فمثلا لو حذفنا هذه الشخصيات من المسلسل لما كان هناك مسلسل اسمه (بنت اسمها ذات)، لكن لو حذفنا هذه الشخصيات الثلاث من الرواية فيمكن تعويضها بشخصيات أخرى، وستظل الرواية قائمة.

وقد استطاع الممثل باسم سمرة (شخصية عبدالمجيد)، والممثلة نيللي كريم (شخصية ذات)، والممثلة انتصار (شخصية فوزية والدة ذات) أن يضيفوا أبعادا للشخصيات لم يدركها الروائي ولا السيناريست ولا حتى المخرج، فلم يصنعوا ما أداه هؤلاء الممثلون بمهارة وتلقائية وإتقان، فلو ظل السيناريست أو المخرج أو الروائي يصفون ما يجب على الفنان أن يقلد حركات الزوج (عبدالمجيد) أو الزوجة(ذات) أو الأم(فوزية) ما استطاع أن يصف ما فعله الفنانون (باسم سمرة – نيللي كريم – انتصار)، وهذا هو الفن الذي ينطوي على الإبداع، لأن الفنان جزء أساسي في صناعة السينما، فيتمكن من خلال إبداعه أن يصل إلى دقائق شعورية لا يصل إليها الوصف الذهني.

ومما زاد من توهج ونبض شخصية (عبدالمجيد – ذات – انتصار) في المسلسل أكثر من الرواية، أن بروزهم في المسلسل جاء مكثفا ومرتبا بخلاف ظهورهم في الرواية، فالمسلسل يحتوي مائتي وخمسة عشر مشهدا، منها مائة وستة وتسعين مشهدا تبرز فيها شخصية عبدالمجيد وذات وفوزية، وهذا ما لا يوجد في الرواية.

فالمسلسل يجعل من ذات وعبدالمجيد وفوزية أبطالا لمسرح أحداثه، أما الرواية تجعل من الأحداث التاريخية البطل الرئيس لها، فهي ترسم مجموعة من الناس فتتهم طاحونة الحياة، وتنتهي مصائرهم جميعا إلى المجهول، فعبدالمجيد وذات وفوزية في الرواية مجرد عنصر من مجموعة عناصر في بنية مفككة، فلا فرق بينهم وبين بقية الشخصيات أو بقية عناصر الرواية، أما في المسلسل فهم شخصيات رئيسة يؤدون دور البطل في دوامة الحياة.

وعند الموازنة بين المسلسل والرواية نجد أن المسلسل لم يستطع أن يعبر عن كل القيم الفلسفية والجمالية والفنية الموجودة في الرواية، وهذا يرجع إلى أن الرواية فن أوسع وأرحب من المسلسل، فالرواية فن توليفي مترامي الأطراف، يمتلك الكاتب الحرية ليتأمل وأن يقتبس الأخبار من الصحف وغيرها، بل وينتقل من مكان إلى غيره، ومن زمان إلى آخر، بخلاف المسلسل السينمائي؛ لأن كاتب السيناريو لن يستطع أن يستوعب كل ما في الرواية؛ لأن ذلك يتطلب منه مئات الساعات، لذلك يضطر السيناريست أن يحذف أجزاء كثيرة منها، وأن يضع الأجزاء المختارة في بنية سردية جديدة، وكثيرا ما تختلف البنية الجديدة مع بنية الرواية، لكنها تعطي الدلالة ذاتها التي تعطيها الرواية.

ومع ذلك نلاحظ إقصاء المسلسل لمشاهد الانتقادات السياسية بخلاف الرواية؛ لخضوعه لرقابة السلطة السياسية، فصُنع الله إبراهيم لديه لسانا حادا في النقد، وهذا كان سببا في اعتقاله أكثر من خمس سنوات من 1959م إلى 1964م في ظل حملة شنها جمال عبدالناصر ضد اليسار؛ لذلك حذف المسلسل كثير من المشاهد التي تتناول المظاهرات الشعبية والصدام مع الشرطة.

وقد رسم صُنع الله ملامح شخصياته بوسائل لغوية من قبيل:

أ- **التقارير السردية:** عند تحديد الظروف التي أثرت على نفسية ذات "الصدمات التي تعرضت لها من قبيل ما حدث عندما أمسكوا بها وفتحوا لها فخذيها عنوة، ثم اجتثوا ذلك النتوء الصغير الذي سب إزعاجا شديدا...فالأم جردت مبكرا من العضو المزعج مبكرا"[48]، ورسم ملامح شخصية عبدالمجيد "لم يكن هناك ما يعيبه كان وسيما أنيقا مسلحا بالضرورات الذهبية: علبة السجائر والولاعة..." [49]، "فبسبب محدودية العملية التقاليدية التي أجريت لها في طفولتها، كانت تجد صعوبة بالغة في التركيز، وتنتابها حالة غريبة عند القراءة أو الكتابة، تمتطي فيها الكلمات ظهر بعضها بعضا، فتختلط الألفاظ والمعاني"[50].

ب- **الأسلوب غير المباشر:** "أحرزت خطة أمينوفيس نجاحا باهرا... استدعاه رئيس مجلس الإدارة وقال له وهو يتفحص بإمعان "أوشى بك أحدهم يا أمينوفيس"[51]، "فسمح عبدالمجيد لذات أن تقتاده بين دكاكين الأدوات الصحية، توقفت أمام طاقم حمام من الرخام الصناعي يتألف من تسع قطع، سألته: يعني إيه يا عبدالمجيد؟ فتمتم غاضبا: حوض للزهور...."[52].

"سأل عم محروس بعد أن شرب الشاي: الباشمهندس كان هنا النهاردة؟ رد عبدالمجيد بالإيجاب، واصل عم محروس: واقترح عليكم تغيير الأدوات الصحية (نعم) وبياض الشقة (نعم) وعمل ديكورات (نعم) وإزالة هذا الحائط (نعم) واستبدال العفش، هنا اعترض عبدالمجيد: لا اقترح فقط تنجيد الأنتريه"[53].

ج-**الوصف السردي:** الذي يحول الحركة والصورة المرئية إلى لغة مسموعة، "تعودت ذات أن تحمل في حقيبة يدها منديلا صغيرا من القماش المطرز الحواف، تمسكه في يدها عندما تعرق أو ترتبك، وتمسح بطرفه ما قد يتجمع في ركني عينيها من إفرازات، أو يسيل حولهما من كحل في الأيام الحارة"[54]، "جرت تجربة الابتكار الجديد في مشهد احتفالي: قُطعت دجاجة إلى نصفين وسدا متجاورين في قاع الحلة، ثم وضعت فوق نيران البوتاجاز بعد إغلاقها، وأولج القابس في المقبس، ووصل الغطاء بالتيار الكهربائي، وبعد ربع ساعة بالضبط تصاعدت رائحة الشواء، وعلى الرائحة حسب الشنقيطي وعبدالمجيد بقلم وورقة التكلفة والربح للإنتاج بالجملة"[55].

د- **الذكريات:** "تذكرت ذات: فعلا لما كنا نتكلم في موضوع البياض كان يتحسس المقاعد والسفرة والثلاجة"[56]، "كانت المبادأة من نصيب الشنقيطي الذي لم يجد من سبيل لملء الثغرات إلا بالاغتراف من من تاريخه العسكري سبع سنوات ضاعت من حياتي في خنادق القناة من منتصف 1967 بعد الهزيمة مباشرة حتى أكتوبر 1974م....."[57].

هـ- **الحوار المباشر:** الشامة السوداء: - سعد جاب لنا زيتون يقرف.

وجه الأرنب: - سعد مين؟

– الله؟ جوزي.

– آه صحيح. لازم جابه من الجمعية.

– مرة جبت من بورسعيد زيتون يجنن." [58].

فصوت ذات المباشر يعلو على الطابع الفني بطريقة لا تحتمل التجاوز عنها، وقد تمثل هذا الصوت المباشر الحاد في الحوار الذي دار بين ذات وزميلاتها في العمل بشأن الزيتون (وفي أغلب الحوارات في الرواية) ، مما ساهم في فقد الطابع الإنساني المتفرد للشخصيات، فقد بدت نماذج ذهنية مجردة لا إنسانية حية واقعية.

الوصل الحبكي الثاني: المكان

عند تدقيق النظر في الرواية والمسلسل نلاحظ تردد الأماكن في المسلسل مثلما ترددت في الرواية مثل: **شقة عبدالمجيد وذات** "ففي أحد أطراف حي مصر الجديدة، على مسافة متساوية من منزل أهله في العباسية ومنزل أهلها في الزيتون، وفي شارع داخلي قريب من خط المترو، الذي كام ما يزال مفخرة الحي في الانتظام والنظافة... عثر عبدالمجيد على مقاول طيب من فئة غير المستغلين، بنى لنفسه عمارة، وشغل شقتين منها، وأجر الشقق الباقية دون خلو لمستأجرين محترمين، بينهم واحد من الشرطة وآخر من الجيش، يشتركون جميعا في أنهم حديثو عهد بالزواج، وأن أبواب المستقبل مفتوحة أمامهم على مصاريعها...كانت في الطابق الرابع ولا تطل على مدخل العمارة" [59].

الشوارع الموصلة لشقة ذات "فالشارع الذي كانهادئا ظليلا عندما قطنته امتلأ بالدكاكين وورش السيارات، وغطته مياه المجاري والقاذورات، والأرض الفضاء المجاورة التي كان مخططا لها أن تصبح حديقة، صارت مزبلة، والعمارة نفسها اسود جدرانها وتحطم زجاج منورها، واحتلت القطط سلمها، فبسبب هجرة العمالة سعيا وراء قمامة الخليج الثمينة تراكمت القمامة المحلية في الصفائح المتروكة أمام أبواب الشقق..." [60].

"انضمت العمارة كلها إلى المسيرة، عدا الطابق الذي تقيم به ذات، والذي يضم شقة مفروشة وأخرى مغلقة وثالثة سكنها حديثا زوجان منعزلان، وذات نفسها تابعتها باهتمام من خلال المعالم الواضحة شكائر الأسمنت والجبس والرمل وعلب الطلاء وضجة التكسير....." [61].

شقة وجدي الشنقيطي "صالة مزدحمة بأثاث متواضع ذي قطع كبيرة الحجم، مائدة سفرة مركونة لصق الجدار، مقاعد موسدة بلون وردي لامع ومغطاة بالبلاستيك، أنتريه من الأسفنج دموي اللون موزع في الأركان، لوحات الكانافاه المحتومة على جدران تلطخت بآثار الأصابع والرؤوس وحفر المسامير وزوايا المقاعد..." [62].

شقة صفية زوجة عزيز "التقطت عدة تفاصيل: قروح الجدران، مفرش المشمع المتآكل فوق المائدة الخشبية المائلة والمزنوقة في الحائط كي لا تتهاوى، ثلاجة إيديال 8 قدم تقشرت زواياها، حشرت حشرا بين المائدة وباب الشقة، أباجورة مكسورة في الركن وستارة متربة من الدانتلا فوق شباك الصالة...." [63].

طريق مدينة زفتى "ولجتا المدينة من مدخل ضيق تزحمه الورش وعربات الباعة.... وفوق أكوام القمامة مرورا بمجلس المدينة وخلفه السنترال الحديث وصاري التليفزيون والإذاعة ومحطة الكهرباء ثم موقف الأتوبيس والمطافي، وموقف آخر لعربات السرفيس والحنطور، وبعد ذلك دوران مؤدي إلى مخرج المدينة في الاتجاه المضاد...." [64].

مكتب توظيف الأموال "كان المكتب في عمارة حديثة من عمارات الأطراف بمدخل من الألومنتال، أشبه بمداخل السوبر ماركت، وغرفة خارجية غصت بمكاتب الموظفين المعدنية، وأخرى داخلية، غلفت جدرانها بالخشب الذي أوشك أن يختفي خلف الآيات القرآنية ودولاب للكتب انفرد المصحف بأحد رفوفه، وأخيرا المكتب الضخم الذي استقر خلفه معرفة الشنقيطي...." [65].

<u>الوصل الأسلوبي</u>

تظهر براعة السيناريست في الربط بين المسلسل والرواية، فمسلسل (بنت اسمها ذات) مسلسل تليفزيوني عرض في 2013م، شُهر شهرة واسعة، وما زال الجمهور يستمتعون به، وهو من إخراج كاملة أبو ذكري، وسيناريو وحوار مريم نعوم ونجلاء الحديني، ويتتبع المسلسل الأحداث التي مرت بها مصر منذ عام 1952م، حتى 25 يناير 2011م، وهي سنوات حياة ذات، فيعرض كثيرا من الحكايات الاجتماعية والسياسية في الفترة بين الثورتين، فذات عانت مثل أي إنسان من الظروف التي عانى منها المجتمع من تهميش طوال الستين عاما.

ففي **الحلقة الأولى** تولد ذات أعقاب ثورة 1952م عند رحيل الملك فاروق، تمر بضع سنوات تقرر أمها ختانها، بعدها يظهر حسن (شقيق ذات) مع (هدى) جارتهم وهما يذهبان المدرسة، فتمنع (مديحة) جارتهم هدى من الذهاب مع حسن لخوفها على ابنتها، ويعجب علي(جارهم) بذات، فيرسل إليها جوابا، فيعلم حسن، فيخبر أباه، فيمنعها أبوها من الذهاب للمدرسة، لكن حسن يقنعه بأنه سيذهب معها إلى المدرسة.

وفي **الحلقة الثانية:** يتنحى جمال عبدالناصر عن الرئاسة، فيرفض الشعب، فيتنازل الرئيس عن قراره ويظل في الحكم، تدخل ذات الجامعة، فطموحها أن تصبح صحافية، وفي الجامعة تُعجب ذات بعزيز المناضل السياسي.

وفي **الحلقة الثالثة:** يتولى السيد أنور السادات الرئاسة عام 1970م، تسافر عائلة ذات وهدى إلى الأسكندرية لقضاء الأجازة الصيفية، فيطلب حسن من عائلة هدى خطبتها، توافق العائلتان على الخطبة، بعدها تنصدم ذات بخطبة عزيز وصفية.

وفي **الحلقة الرابعة:** يتزوج حسن وهدى ويسافر إلى أمريكا، تقابل ذات عبدالمجيد في فرح حسن، ويطلب منها الزواج وتوافق، ومن ناحية أخرى يتزوج عزيز وصفية.

وفي **الحلقة الخامسة:** يخطب عبدالمجيد ذات، وتمر الأيام فيفاجأ عبدالمجيد برؤية ذات واقفة مع عزيز في الجامعة، فيخبر عبدالمجيد والدها، فيغضب سعد والد ذات، ويوافق على تركها الجامعة وزواجها من عبدالمجيد.

وفي **الحلقة السادسة:** ترتفع تكاليف المعيشة، فيبحث عبدالمجيد عن فرصة عمل لذات، فيجد في ماسبيرو، تحمل ذات وتلد فتاة اسمها دعاء، يحضر عبدالمجيد خادمة لمساعدة ذات في شئون المنزل.

وفي **الحلقة السابعة:** تترك ذات دعاء مع والدتها لحين عودتها من ماسبيرو، يقرر الشعب قلب النظام بسبب غلاء المعيشة، يُعتقل عزيز، يتنازل الرئيس عن قرار غلاء الأسعار بعد إثارة الشعب، تحمل ذات وتلد فتاة اسمها ابتهال، يحزن عبدالمجيد لكونها أنثى، وليس الذكر كالأنثى.

وفي **الحلقة الثامنة:** يعقد الرئيس السادات معاهدة السلام مع إسرائيل عام 1977م، يسافر منصور ومديحة إلى ابنتهما في أمريكا لتحسين ظروف المعيشة، يُنقل سعد إلى المستشفى، يموت بعدها بأيام، ولا يتمكن حسن من حضور عزاء والده.

وفي **الحلقة التاسعة:** يفتتح الرئيس سفارة إسرائيل في مصر فيحزن الشعب، تتعرض سميحة جارة ذات للإجهاض، يبدأ وجدي الشنقيطي مشروع الحلل الكهربائية، ينجح المشروع في أوله ثم يفشل بعد ذلك.

وفي **الحلقة العاشرة:** يقترح وجدي مشروع الكارفان لبيع الطعام، ويفشل المشروع، فتشتري ذات ماكينة خياطة لمساعدتها على غلاء الأسعار، يحزن الشعب على اغتيال السادات، ويعين مبارك رئيسا للجمهورية، يقترح وجدي مشروع الخمس جنيهات، فتنفذ ذات المشروع على زميلاتها في العمل.

وفي **الحلقة الحادية عشر:** تندهش ذات من حياة منال المترفة بعد عودتها من أمريكا، حيث الخدم، وديكور الفيلا، وتقرر ذات دعوة منال وزوجها الطبيب على الغداء، فتحزن لعدم قدرتها على تجديد بيتها بسبب ظروفها المادية.

وفي **الحلقة الثانية عشرة:** يطلب الضابط من عبدالمجيد إصلاح مواسير السباكة، يحاول عبدالمجيد الانتقال إلى فرع البنك في شرم الشيخ لتحسين معيشته، لكن يفاجأ أن البنك اختار أصحاب المؤهلات العليا.

وفي **الحلقة الثالثة عشرة:** تعجز ذات عن دفع مصاريف تركيب الأسانسير، وترفض طلب أمها في ختان ابنتها دعاء، يرفض عبدالمجيد رشوته في البنك فيحزن على سوء حالته المادية، يحضر الشنقيطي شرائط الفيديو الإباحية إلى شقة عبدالمجيد ويشاهدونها سويا، بعدها تتعرض ذات لورم في الثدي، فيقترح الأطباء إزالته بعملية جراحية.

وفي **الحلقة الرابعة عشر:** أجرت ذات فحصوصات عند طبيب آخر بناء على اقتراح سميحة، وأخيرا أفادها الطبيب بأنه ليس ورما، يُسر عبدالمجيد لسلامة البضاعة وكذلك ذات، تطلب ذات من مدام سهير توظيف عبدالمجيد في إحدى دول الخليج.

وفي **الحلقة الخامسة عشر:** يتشاجر عبدالمجيد وذات، فتترك ذات البيت وتذهب إلى صفية في الأسكندرية، وبعد رؤية معاناة صفية وعزيز ترضى بحياتها وتشتاق لعبدالمجيد فتعود إلى بيتها.

وفي **الحلقة السادسة عشر:** توفر مدام سهير عقد عمل لعبدالمجيد، ويتفق عبدالمجيد مع الشيخ الدهشوري رئيس مجلس إدارة شركة توظيف الأموال على إيداع أمواله بعد سفره إلى الكويت، يسافر عبدالمجيد ويودع أمواله لدى الشركة، وتقدم ذات لبناتها في إحدى المدارس الإسلامية الخاصة التابعة للشيخ الدهشوري.

وفي **الحلقة السابعة عشر:** تقيم والدة ذات معها بعد سفر عبدالمجيد، تتفق ذات مع سكان العمارة على المحافظة على نظافتها وإخلاء القطط منها.

وفي **الحلقة الثامنة عشر:** يعود عبدالمجيد إلى مصر، تندلع الحرب بين الكويت والعراق، يُفصل من عمله في البنك، يخسر أمواله عند الشيخ الدهشوري بعد القبض عليه بتهمة النصب، تعود ذات للعمل على ماكينة الخياطة مرة أخرى، تعجب دعاء بهيثم جارها.

وفي الحلقة **التاسعة عشر:** يرفض عبدالمجيد السفر للسعودية، يقابل عبدالمجيد الحاج قرشي لتسهيل الحصول على قرض كبير مقابل لا شيء، فيرفض عبدالمجيد لاعتقاده أنها رشوة.

وفي الحلقة **العشرين:** تنجب ذات أمجد، تعاني ذات من ارتفاع الأسعار، تحرر ذات محضرا في الشرطة ضد الصيدلية لابتياعها لبن فاسد، يعود عبدالمجيد أخيرا إلى العمل في البنك.

وفي **الحلقة الحادية والعشرين:** تنهار كثير البنايات إثر زلزال 1992م، يطلب عصام من وجدي تصاريح لهدم فيلل لبناء مكانها أبراج ومول ضخم، يُقبض على وجدي لإصداره بناء انهار بسبب الزلزال، وبعدها تطلب سميحة الطلاق من وجدي.

وفي **الحلقة الثانية والعشرين:** يخرج وجدي من السجن بعد عامين، فضرب زوجته لطلابها الطلاق منه، يذهب عبدالمجيد ليدلي بشهادته أمام المحكمة ليقر بضرب وجدي لسميحة، تُخطب دعاء لهيثم جارها، تأتي الشرطة لتقبض على عبدالمجيد بسبب محضر حرره وجدي بتعدي عبدالمجيد عليه بالضرب.

وفي **الحلقة الثالثة والعشرين:** تطلب ذات وفوزية من سميحة الابتعاد عنهم لما سببته لهم من متاعب، فتعود سميحة إلى وجدي، تلتحق ابتهال بمعهد السينما، ويخرج عبدالمجيد من السجن، فيفاجأ بفسخ خطبة دعاء وهيثم.

وفي **الحلقة الرابعة والعشرين:** توافق دعاء على الزواج من عماد ابن رئيسة ذات في العمل، بعدها يعلن هيثم عشقه لدعاء، فترفض دعاء الزواج من عماد، عانى أمجد من التحدث بالعربية، فتحدث بطلاقة اللغة الإنجليزية، ذهبت عائلة هيثم لعبدالمجيد لخطبة دعاء، وتترك دعاء كلية الطب لتدرس في كلية العلوم.

وفي **الحلقة الخامسة والعشرين:** يعود حسن من أمريكا وحضر حفل زفاف دعاء، وتحضر سميحة الزفاف، وتسافر دعاء وهيثم إلى الأقصر.

وفي **الحلقة السادسة والعشرين:** تطلب ذات من عصام شقيق صفية تخفيض مصروفات أمجد في المدرسة لكونه صاحب المدرسة، ووافق عبدالمجيد على طلب عصام في عمله معه في المدرسة، ويسافر حسن إلى أمريكا، ويتوفى هناك إثر أحداث 11سبتمر انفجار برج التجارة العالمي.

وفي **الحلقة السابعة والعشرين:** يعود سعد بن حسن إلى مصر تحصل ابتهال على المال بعد تخرجها فتقرر تجديد البيت لإدخال السرور على لأمها، تحمل دعاء، وينضم منصور شقيق سعد إلى الجيش الأمريكي.

وفي **الحلقة الثامنة والعشرين:** يغضب سعد حينما يعلم بمحاربة شقيقه منصور للعراقيين، أنجبت دعاء فتاة، بعدها تبتعد دعاء عن شقيقتها ابتهال بناء على طلب زوجها هيثم بسبب فكرهم السياسي.

وفي **الحلقة التاسعة والعشرين:** يترشح وجدي للانتخابات، ويفتتح هيثم شركة سياحة، ويتعرض أمجد لحادثة قطار أثناء سفره للأقصر.

وفي **الحلقة الثلاثين والأخيرة:** يستقيل عبدالمجيد من العمل، تظل الصداقة بين أمجد وخالد قائمة رغم فساد والده عصام، تسعى ابتهال لإجراء ثورة لقلب نظام الحكم، فينضم إليها أمجد وسعد وخالد، تحمل دعاء للمرة الثانية وتلد، وتتعرض ذات للتسمم بسبب أكلها الرنجة، يُقبض على ابتهال لتصويرها ضابط يضرب أحد المواطنين بعد تفجير كنسية القديسيين بالأسكندرية، ينهار عبدالمجيد وذات لاختفاء ابتهال، ولا يعرف أحد مكانها، تتعرض ابتهال للتعذيب في أمن الدولة، يطلب خالد من والده عصام المساعدة لمعرفة مكان ابتهال، لكن والده يرفض، وينتهي المسلسل على اندلاع ثورة 25يناير 2011م.

لذلك نرى أن السيناريست قد وفق في اقتباسه من الرواية لوجود كثير من المعالم السردية المشتركة بينهما، ومن الجدير بالذكر أن الرؤية من الخلف هي الرؤية السائدة في الرواية، فالراوي يعلم أكثر من الشخصيات، وقد وظف المخرج هذه التقنية في المسلسل من خلال تحديد المدة الزمنية التي تقع فيها الأحداث من خلال كتابة التاريخ على الشاشة في كل حلقة من حلقات المسلسل، فمثلا في الحلقة الأولى يستهل المسلسل بالساعة السابعة إلا ربع صباح 23 يوليو 1952كما يظهر في الصورة التالية:

وفي الحلقة ذاتها ينتقل إلى حيز زمني آخر 26 يوليو 1952 كما يظهر في الصورة التالية:

ويظل المخرج على هذا المنوال خلال عرضه لحلقات المسلسل محددا التاريخ الذي تتحرك فيه الشخصيات عن طريق كتابته على الشاشة، فلا تخلو حلقة من السارد العليم، فهو يمتلك السلطة الكاملة على عالم المسلسل، وقد ساعدت هذه التقنية على اختزال أحداث عدة من غيرها لزادت حلقات المسلسل إلى حلقات كثيرة جدا، فقد تخطى المخرج بهذه التقنية أزمنة كبيرة وأحداث كبرى تتعرض لها شخوصه، ومن خلال هذه التقنية تمكن المشاهد أيضا من إدراك الفارق الزمني للأحداث، فالراوي بنى شخوصه ليعبر عن أفكاره وفلسفته، فهو يدرك أعماق شخوصه أكثر من إدراك الشخوص أنفسهم، ومما نلاحظه على هذه الرواية أنها تنتهي بنهاية مفتوحة، وقد استغل السيناريست هذه الميزة ليبني أحداثا جديدة على الرواية لينتهي المسلسل بأحداث 25 يناير 2011م.

وعند تدقيق النظر في جينيريك المسلسل نلاحظ أن تفاصيله تتضح خلال حلقات المسلسل، فهو يعد بؤرة سردية مكثفة تكوّن سردا مركزا مشفرا، فأحداثه تتردد في كل حلقة من حلقات المسلسل؛ لذلك يعد جينيريك المسلسل وصلا حبكيا، فمن خلاله ينجذب المشاهد لكل حلقات المسلسل لمواصلة تفسير السرد المركز المقتبس من لقطات بالمسلسل.

الإيقاع السينمائي للمسلسل

ويُحدد إيقاع المسلسل من خلال:

أولا: تبئير المسلسل: تعتمد السينما على الصوت والصورة في نقل الأحداث؛ لذا يقوم التبئير السينمائي على الذي يُرى والذي يُسمع، لذلك يعتمد التبئير السينمائي على **(الصورة والصوت)**.

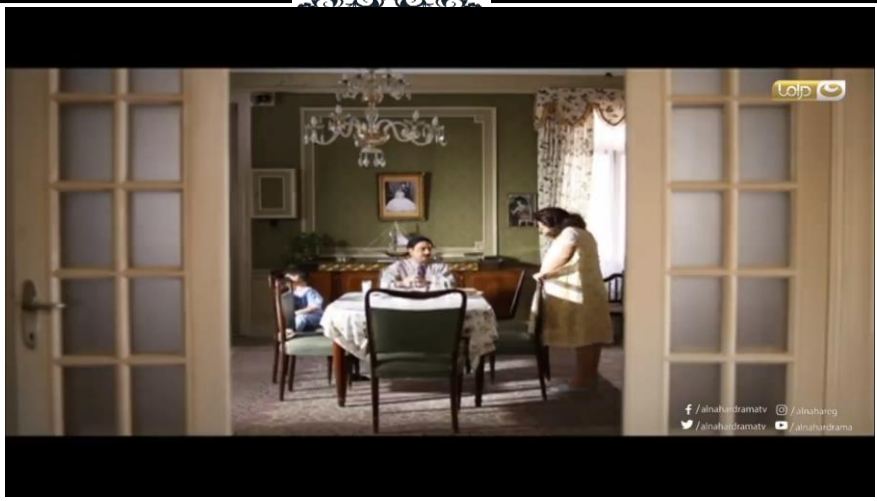
1-**الصورة:** تقوم على ما يراه المشاهد من أحداث ومن صور تنتمي إلى العالم الحكائي، وتتسع دائرة الصورة لتشمل الشم والذوق، وتنقسم الصورة إلى (صورة داخلية أولية، وصورة داخلية ثانوية، والصورة الصفرية).

-**الصورة الداخلية الأولية:** وتقوم على التركيز على جزء معين داخل الصورة، فعلى سبيل المثال لا الحصر: تركيز المخرج في الحلقة الأولى على شباك شقة سعد والد ذات؛ ليبين للمشاهد الحيز المكاني الذي ستبدأ منه أحداث المسلسل كما يظهر في الصورة التالية:

أما من ناحية الشخصيات فنراه يركز على صورة سعد التي تتسم بالحزم والقوة، كما يظهر في الصورة التالية:

وكذلك تسليط الكاميرا على وجه فوزية (زوجة سعد) ليظهر من خلالها بدايات علامات الطلق، كما يظهر في الصورة التالية:

-**الصورة الداخلية الثانوية:** وتقوم على ربط الصورة الأولية بغيرها من الصورة المحيطة بها، ويظهر هذا في ربط المخرج صورة (سعد وحسن شقيق ذات وفوزية الحامل في ذات) بمعالم الشقة، كما يظهر في الصورة التالية:



-**الصورة الصفرية:** وهي صورة شاملة للعالم الحكائي، ويتجلى هذا مثلا في صورة العمارة من الخارج التي تقطن فيها ذات وعبدالمجيد والتي تكررت كثيرا على مدار حلقات المسلسل، كما يظهر في الصورة التالية:

2-الصوت: ويكون مرافقا للصورة، وينقسم إلى (صوت داخلي أولي، وصوت داخلي ثانوي، وصوت صفري).

-**الصوت الداخلي الأولي:** وهو مصدر صوت الشخصية أو مجموع الشخصيات في حال المشاجرات أو الثورات، ويتجلى هذا النمط في جميع الحوارات التي تدور بين الشخصيات، وكذلك المشاجرات بين سكان العمارة بسبب القمامة، وثوارت عزيز في الجامعة، كذلك الثورات من 1952 حتى 25 يناير 2011.

-**الصوت الداخلي الثانوي:** ويقوم هذا النمط على المونتاج، فالصوت يكون في جهة ومصدره في جهة أخرى، مثل مشهد جلوس ذات على سريرها وهي تبكي وصوت والدها في الخارج وهو ينهرها بسبب الجواب الذي اكتشفه حسن معها في نهاية الحلقة الأولى.

-**الصوت الصفري:** وتقوم على الأصوات التي لا تنتمي إلى العالم الحكائي، مثل الموسيقى والضجيج، وقد تجلى الضجيج في المسلسل في مشهد اصطدام عبدالمجيد بماكينة الخياطة في الحلقة11، وكذلك في مشهد تكسير سيراميك حمام شقة ذات في الحلقة12، وكذلك مشهد زلزال 92 في الحلقة21.

وقد ساهمت الموسيقى في تدعيم الأحداث، وزادت من تأثيرها على المشاهدين؛ لأنها أدت الغاية منها في التعبير عن مدلول أحداث المسلسل، من هنا نلاحظ أن توزيع الموسيقى على بعض المشاهد ترك أثر نفسي لدى المتلقي، وبهذا أدت الموسيقى دورها المنوطة به.

ثانيا: فضاء المسلسل: يختلف فضاء المسلسل عن فضاء الرواية، وهذا يرجع إلى اختلاف طبيعة كل منهما؛ لأن السينما تعتمد على وضعية حركة الكاميرا، فهي تمكن المشاهد من استيعاب -المكان بخلاف الرواية التي تعتمد على اللغة-، كما يظهر في الصور التالية التي يحدد فيها المخرج ملامح الشوارع والحارات التي يقع فيها بيت والد ذات:

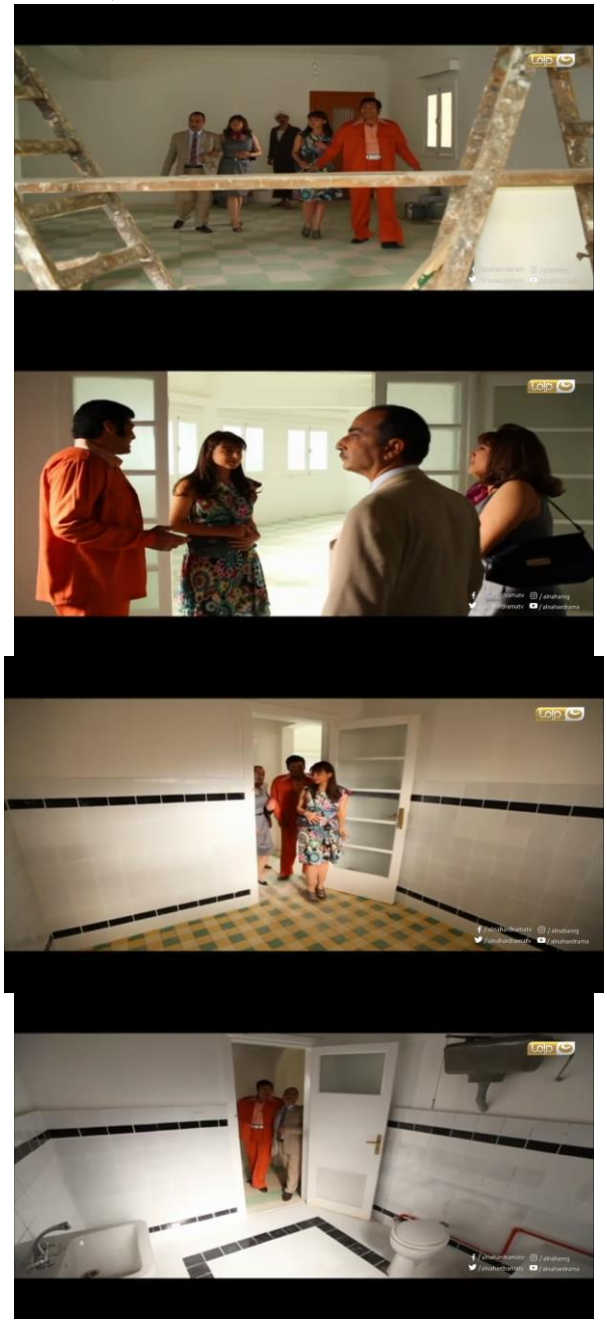
ZAKY SHALHOUB & SONS
زكى شلهوب واولاده

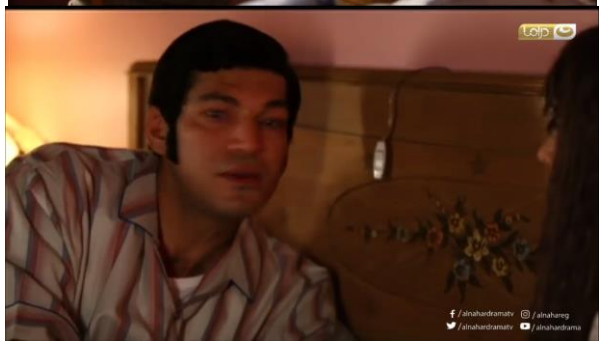
ثم ينتقل المخرج إلى تحديد ملامح البيت من الخارج كما يظهر في الصور التالية:

ثم ينقل الكاميرا إلى داخل البيت ليصور لون الجدران وأثاث كما يظهر في الصور التالية:

ثم ينتقل المخرج إلى تحديد ملامح شقة عبدالمجيد وذات من الخارج كما يظهر في الصورة التالية:

ثم ينتقل إلى تحديد أبعادها وملامحها الداخلية كما يظهر في الصور التالية:





وهكذا ينتقل المخرج إلى شقة وجدي الشنقيطي، ثم إلى شقة عزيز وصفية، ثم إلى شقة الدكتور سامي فريش....إلخ، ففي هذه الأماكن تقع أحداث المسلسل الذي يرسم الحياة الاجتماعية لقاطنيها، وترتبط شخصيات المسلسل بالمكان ارتباطا وثيقا، فعبدالمجيد مثلا يرفض السفر إلى دول الخليج لتعلقه بالمكان، وعندما سافر لم يلبث سوى ثلاث سنوات ويعود، وبعدها يرفض السفر نهائيا، ومن خلال المكان (شقة عبدالمجيد وذات) حدد المستوى الاجتماعي لشخصياته، كما يظهر شكل الحمام – الذي احتاج إلى تجديد فيما بعد– والمطبخ، وكذلك شقة الدكتور سامي فريش التي

تُظهر مستوى الرفاهية التي يتمتع بها أصحابها، وكذلك شقة وجدي الشنقيطي، وشقة صفية.....إلخ.

ثالثا: بنية المسلسل الزمنية

يرتبط زمن المسلسل بالفضاء المكاني له؛ لأن الزمن يتجلى من خلال المكان، فهيئة المكان تعبر عن زمن الأحداث، فيمكننا تحديد مدى حداثة الزمن أو أقدميته من ملامح المكان وديكوراته وما فيه من أثاث، ويمكننا أيضا تحديد الزمن من خلال الشخصيات وإكسسواراتها وملابسها وتسريحات شعرها...إلخ

ويمكننا تقسيم زمن المسلسل إلى:

أ- زمن داخلي: وهذا النوع بدوره ينقسم إلى

-**زمن الحكاية:** ويقصد به زمن أحداث المسلسل، ومما يلاحظ أن المخرج يحدد زمن أحداث المسلسل من خلال الكتابة على الشاشة كما يظهر في الصورة التالية:

-**زمن الإنتاج:** ويقصد زمن زمن عرض المسلسل للمشاهدة الجماهيرية لأول مرة، ومسلسل (بنت اسمها ذات) مسلسل تليفزيوني عرض في 2013م، شُهر شهرة واسعة، وما زال الجمهور يستمتعون به، وهو من إخراج كاملة أبو ذكري، وسيناريو وحوار مريم نعوم ونجلاء الحديني.

ب- زمن خارجي: ويقصد به الزمن الذي يستغرقه المشاهد في مشاهدة الفيلم، ويستغرق المسلسل حوالي 15 ساعة، و 10 دقائق، و 3 ثواني.

الخاتمة

ومن خلال العرض السابق يتضح لنا ما يلي:

– أضاف المسلسل طابع جمالي للرواية من خلال توظيفه للتقنيات السينمائية، فالخطاب السينمائي أعطى بعدا آخر للرواية لا تسمح به الكلمة.

– ساعد المسلسل على وصول الرواية إلى كافة طوائف المجتمع من خلال الصورة المرئية.

– جاءت أجواء المسلسل أفضل من أجواء الرواية، فقد عجزت الرواية عن بيان تطور المراحل العمرية والتاريخية للشخصيات، أما المسلسل فكان أكثر إقناعا من ناحية التفاصيل العامة والتاريخية التي أصابت الشخصيات من خلال توظيف الأغاني في بدء الحلقات، والاستفادة من الموسيقى، وتوظيف الاكسسوارات المختلفة.

– الإيقاع المكاني هو الغالب في المسلسل حيث يركز المسلسل على كل من يعيش في شقة ذات، حتى النكسة في 67، والانتصار في 73 كان يُنظر إليها من جهتهم، كذلك تتطور الأحداث من خلال ثلاث شخصيات محورية (عبدالمجيد – ذات – فوزية).

– وظفت رواية ذات بعض التقنيات السينمائية في بنيتها مثل المشاهد والصور والحركة والمونتاج واللقطات؛ مما أسهم في تعميق البعد الدرامي للأحداث، فوجدت فيها كاتبتا السيناريو مريم نعوم ونجلاء الحديني تربة خصبة لصنع مسلسل سينمائي قوي.

– لاقت رواية ذات في تحولها إلى مسلسل سينمائي توفيقا وإقبالا لتميزها ببساطة البناء، فهي تعالج قضايا الحب، وأسرار الطبقة المتوسطة والأرستقراطية، والعلاقة المعقدة بين المرأة والرجل والجنس.

– أن مخرج المسلسل لديه بعد فكري ورؤية عميقة للغة الكاميرا، وثقافة واسعة وفهم دقيق لروح الرواية ودلالتها، فلم يكتف بالاقتباس من الرواية، بل خلق وأبدع في تفسير النص الأدبي وأعاد بناءه.

– اضطر المسلسل إلى استخدام تقنية التبئير الداخلي والخارجي –على عكس الرواية– ليعبر عن ذاتيته بكفاءة، واختفى التبئير الخارجي في الأحلام، والتخيلات، والاسترجاعات.

– وجود تقارب بين الرواية والمسلسل في تصاعد الحدث الدرامي الغني بالمشاهد والشخوص، وكذلك التقارب في سير الأحداث وتتابعها عبر تنوع السرد والبنية الزمنية.

الهوامش:

[1] – سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005م، ص243.

[2] – أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، ط2، دار القلم، بيروت، 1982م، ص84.

[3] – طاهر عبدالمسلم: عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق، عمان، الأردن، 2002م، ص123.

[4] – نوال صالح: من الرواية إلى السينما بحث آليات الاقتباس، المجلد 15، ع1، مجلة الخطاب،الجزائر، 2020م، ص191.المجلة على الرابط التالي: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/1090679

[5] – مسعدي الطيب: من الرواية إلى الفيلم السينمائي، ع5، مجلة الإنسان والمجال، الجزائر، 2020م، ص149.

المجلة على الرابط التالي: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/16429

[6] – قدور عتيق: أفلمة ومسرحة النص الروائي العربي، دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، الجزائر، 2020م، ص74.

[7] –صلاح فضل: قراءة الصورة وصورة القراءة، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1997م، ص11.

[8] – صُنع الله إبراهيم: رواية ذات، ط3، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1998م، ص18.

[9] – المرجع السابق: ص19.

[10] – نفسه: ص21.

[11] – أورد الكاتب صفحات كاملة منقولة عن الصحف يؤرخ من خلالها للفترة التي عايشتها شخوص الرواية وهي على النحو التالي ص 29: 50، وكذلك من ص 71: 83، ومن ص 103:

115، ومـن ص 133: 151، ومـن ص 169: 173، ومـن ص189: 199، ومـن ص 221: 230، ومن ص255: 276، ومن ص295: 321.

[12] – صُنع الله إبراهيم: مرجع سابق، ص69.

[13] – المرجع السابق: ص86..

[14] – نفسه: ص89.

[15] – نفسه: ص93.

[16] – نفسه: ص126.

[17] – نفسه: ص205.

[18] – نفسه: ص233.

[19] – نفسه: ص237.

[20] – نفسه: ص238.

[21] – جيرار جينيت: خطاب الحكية، ترجمة محمد معتصم، ط2، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، 1997م، ص47.

[22] – صُنع الله إبراهيم: مرجع سابق، ص9.

[23] – وهنا كثير من المشاهد الاسترجاعية التي نقلها المخرج عن الرواية مثل مشهد زينب في صفحة 14 "التي تحطم زواجها على صخرة الشقة، وابنة خالتها عفاف التي تقيم مع زوجها المحاسب في بدروم، وأعز صديقاتها هناء التي تعيش مع زوجها الضابط في غرفتين بناهما له أبوه فوق سطح منزله، ومنال التي تعيش أيضا مع أهل زوجها في انتظار حصوله على بعثة الدكتوراه"، فنجد المخرج قد استرجع هذه المشاهد في الحلقة الرابعة، مشهد عبدالمجيد واللصوص في ص27 "استعانت بأحد أفلام عبدالمجيد الذي تعرض فيه لتهديد ثلاثة من اللصوص المسلحين بالمدى، فلكم أحدهم بيده اليمنى، والثاني بساقه اليسرى، ونال الثالث بضربة قاضية من مقدمة رأسه" وقد نقله المخرج في الحلقة الخامسة عشر، وكذلك مشهد وجدي الشنقيطي حينما كان مهندس بناء في ميت غمر في ص 60 "كانت سميحة شاحبة الوجه جراء سوء التغذية في الطفولة، وجدي الشنقيطي زوجها كان مهندس بناء في مدينة ميت غمر، ومتزوجا من قريبة له متخصصة في إنجاب البنات، فقرر أن يتزوج إنة ملاجظ البناء، وجاء إلى القاهرة حيث حصل على وظيفة بمجلس حي مصر الجديدة" ونجد هذا الاسترجاع في الحلقة التاسعة من المسلسل، وفي ص 64"تذكرت ذات: فعلا لما كنا نتكلم في موضوع البياض كان يتحسس المقاعد والسفرة والثلاجة" في الحلقة 12 بالمسلسل، وفي

ص88 "حصل الشنقيطي من مضيف جوي في مصر للطيران على كتاب بهذه اللغة تضمن رسوما أجرت الدماء في عروقه لا بسبب ما اتسمت به من إباحية، وإنما لأنها صورت رجلا يضرب معشوقته العارية بالسياط في أماكن مختلفة من جسدها....حمل الشنقيطي الكتاب إلى منزله، وعكف على محاولة اجتلاء النص المكتوب بلغة لم يعد يذكر شيئا من مفرداتها.... اعتقدت ذات في البداية أن عبدالمجيد معرض عن الكتاب بسبب ما به من عهر، ثم اكتشفت بالتدريج أن الأمر مرتبط بما ضاع منه في حروب استنزافه العديدة..." في الحلقة 14 بالمسلسل، وفي ص 117 "صفية عباس صاحبة الشفتين الناعمتين اللتين كان لهما مذاق سكري في أيام (أكتب إليك بالقلم الأحمر علامة الحب المشتعل)، والمواثيق المؤكدة بالصداقة الأبدية، التي تحققت بدخول نفس الكلية...." في الحلقة الرابعة بالمسلسل.

[24] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص51.

[25] – صُنع الله إبراهيم: مرجع سابق، ص175.

[26] – عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان،2001م، ص182.

[27] – صُنع الله إبراهيم: مرجع سابق، ص124.

[28] – نفسه: ص17.

[29] – نفسه: ص18.

[30] – نفسه: ص61، 62.

[31] – نفسه: ص161: 162.

[32] – نفسه: ص118.

[33] – نفسه: ص25.

[34] – ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة فائز بشور ،الجزائر ، د.ت، ص3.

[35] – وافية مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ط1، منشورات زين، لبنان،2011م، ص212.

[36] – دنيا شهيب، نوال صالح: مقتضيات تحويل النص الروائي إلى الفيلم السينمائي ريح الجنوب أنموذجا، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 7، ع1، 2020م، ص704.
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/115808

[37] – صُنع الله إبراهيم: مرجع سابق، ص11.

[38] – للمزيد من المشاهد المحذوفة يمكن الرجوع إلى ص 11 مشهد الوسائد، جميع المقاطع في ص 13: 14 لم ترد في المسلسل، وكذلك ص16، 18: 27 ، فضلا عن ذلك فقد حذف المخرج كثير من الأخبار التي نقلها صُنع الله من الصحف وهي ص29: 50، ص 63مشهد عم محروس الحلاق، ص 64 مشهد طبيب الجريدة التي تعمل فيها ذات، ص66، مقاطع المانشتات في الصحف ص71: 83، ص86، ص 93، 94، ص101، مانشتات الصحف ص103: 115، ص118 مشهد عصام شقيق صفية، ص119، ص121: 131، المانشتات في الصحف حُذفت بالكامل ص 133: 150، ص154: 155 مقاطع مرض الساعي عيد أبو راس، ص156، ص160: 164، ص167 :168مقطع مدام سهير والزائر العراقي، المانشتات من ص169: 173، ص179: 188 ، المانشتات ص189: 199، ص201 مشهد ذات وسميحة تبحثان عن مدرسة لأمجد ليلتحق بها، ص205: 207، ص209، ص216: 2017، المانشتات ص221: 230، مانشتات شركات توظيف الأموال السعد والريان ص255: 276، ص279 مشهد سلامة عبدالغفار، ص284 مقطع الحاج عبدالسلام، المانشتات ص295: 321، ص334، ص337 مشهد غادة الكاميليا التي أحضرتها أم وحيد لشقة ذات، ص341: 343.

[39] – دنيا شهيب، مرجع سابق، ص705.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/115808

[40] – وهناك كثير من المشاهد أضافها المخرج إلى المسلسل لم ترد في الرواية مثل مشهد زواج عزيز من صفية في الحلقة الثالثة، وجميع مشاهد فوزية (والدة ذات) في جميع حلقات المسلسل لم ترد في الرواية، وكذلك كل مشاهد حسن (شقيق ذات) في المسلسل لم ترد في الرواية وإضافة المخرج لها كان ضروريا لإحداث التماسك والتناسب بين الأحداث، وكذلك إضافة مشهد سفر حسن شقيق ذات إلى أمريكا في الحلقة السادسة، مشهد ذات وهي في المطبخ الحلقة 6، مشهد معارضة فوزية لخروج ذات للعمل ح6، عمل ذات في ماسبيرو ح6، مشهد ذات وعبدالمجيد في محلات بيع الملابس ح6، مشهد ذات أثناء المخاض ح6، مشهد ولادة دعاء ح6 وما تبعه من أحداث، مشهد الحفل الذي أقيم بعد ولادة دعاء بأسبوع (سبوع ذات) ح6، مشهد عودة حسن من أمريكا ح8، مشهد سعد في المستشفى اليوناني ح8، ذات وعبد المجيد في المطبخ لعمل تحضيرات العزومة ح9، توزيع ذات لعلب المخللات في ماسبيرو بعد فشل مشروع الكارفان ح10، مشاهد اعتقال عزيز ح10، مشهد شراء ذات لماكينة الخياطة ح10، مشاهد تبادل الزيارات بين عائلة عبدالمجيد وعائلة

الدكتور سامي فريش ح11، مشهد تجديد حمام ذات ح12، مشهد كسر قدم عبد المجيد بسبب السيراميك ح12، 13، مشهد عودة ذات إلى بيتها بعد هروبها منه إلى أسكندرية حيث تقطن صفية وعزيزح16، مشهد إقناع وجدي الشنيقي لعبدالمجيد بالسفر للكويت ح16، مشهد الشنقيطي وعبد المجيد وإيداع أموالهم عند الشيخ الدهشوري ح16، ذات واستلام الحوالات من البنك بعد سفر عبدالمجيد ح 16، ذات وسميحة في الكوافير ح17، تغيير أثاث شقة ذات ح17، مشهد شراء الضابط والشنقيطي عبوات فارغة ح17، الحلقة الثامنة عشر وما تشتمل عليه من أحداث ومشاهد غير موجودة في الرواية، وأضافها المخرج لأحداث الرواية، وهذا يتناسب مع تسلسل أحداث المسلسل، مشهد تردد عبدالمجيد على مدير البنك طالبا العودة إلى العمل بعد فصله منه جراء السفر للكويت مدة أربع سنوات ح20، مشهد لقاء دعاء وهيثم ح20، الحلقة الحادية والعشرون جميع مشاهدها غير موجودة في الرواية عدا مشهد ذهاب الشنقيطي للسجن وطلب سميحة الطلاق منه، وهنا تنتهي مشاهد الرواية، فيضيف المخرج مشاهد جديدة جاعلا الأحداث تسير حسب تسلسلها، فالحلقات من 21 إلى 30 جميع مشاهدها غير موجودة في الرواية، لأن الرواية تنتهي على مشهد إلقاء ذات الرنجة في القمامة وانخراطها في البكاء، أما المسلسل فتستمر أحداثه حتى ثورة 25 يناير 2011م.

[41] – دنيا شهيب، نوال صالح: مرجع سابق ص706.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/115808

[42] – ومن المشاهد التي تجلى فيها إعادة البناء مشهد دخول ذات الجريدة ولقائها بزملائها ص18، وفي المسلسل نلاحظ تأخر هذا المشهد إلى الحلقة السادسة، وقد أعاد المخرج بناء هذا المشهد، فجعل ذات تعمل في ماسبيرو بدلا من الجريدة، وفي الرواية نجد ذات قابعة بمكتب الأرشيف، أما في المسلسل نجدها تعمل مونتير، وكذلك مشهد السباك ظهر في الرواية ص60، أما في المسلسل تأخر حتى الحلقة17، مشهد مشروع الخمس جنيهات جاء في الرواية في ص62، أما في المسلسل جاء في الحلقة السابعة، مشهد توصيل الفيديو في الرواية في ص90، أما في المسلسل تأخرت إلى الحلقة 18.

[43] – عبدالقادر زرار: آليات أفلمة في السينما الجزائرية ريح الجنوب أنموذجا، المجلد 7 ، ع1، مجلة آفاق سينمائية، ،الجزائر، 2020م، ص265.

رابط المجلة: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/115808

[44] – ومن المشاهد التي اختصرها المخرج مشهد ليلة دخلة عبدالمجيد وذات وما تبعه من أحداث ص16، في حين أنها لم تلق عناية كبيرة في المسلسل واكتفى بإشارات بسيطة ح5، مشهد وفاة الرئيس جمال عبدالناصر وضع صورة الرئيس السادات مكانه ص22، في حين المسلسل أشار إليه إشارات طفيفة، مشهد وديعة نفيسة أبو حسين وما تبعه من أحداث ص95، اختزله المسلسل ولم يعطه الاهتمام الكاف، ومشهد هروب ذات من بيتها إلى بيت صفية ص117، لم يهتم به المسلسل اهتماما كافيا مثل الرواية فقد اختزله بمجرد خروج ذات من بيتها وظهورها في بيت صفية، مشهد علاج أمجد وذهابه إلى الطبيب ص175، اختزله المسلسل في مشهد قصير، مشهد هروب عبدالمجيد إلى الشوارع وما تبعه من أحداث ص204، اختزله المسلسل في مشهد بسيط جدا، مشهد الحاج قرشي ص210 احتل في المسلسل مساحة زمنية أقل من الرواية؛ بهدف الوصول إلى نتائج الحدث سريعا؛ لأن مدة المسلسل أقل من المساحة الزمنية للرواية، فيتعامل مع بعض أحداث الرواية على أنها على قدر ضئيل من الأهمية، مشهد أم وحيد ص 332، اختزله المسلسل في مشهد بسيط ولم يهتم به كاهتمام الرواية.

[45] – دنيا شهيب، نوال صالح: مرجع سابق، ص706.
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/115808

[46] – وكذلك مشهد ذات وموظف التأمين الصحي نلاحظ أن المخرج قد مط هذا المشهد في الحلقة الرابعة عشر، ومشاهد مدام سهير القابعة أمام شقة ذات لم تتخط الفقرة الواحدة في الرواية، أما في المسلسل نجد لها ستة مشاهد من بداية الحلقة الخامسة عشر حتى الحلقة السادسة عشر، مشهد ولادة أمجد لم يتخط الجملة الواحدة في الرواية، أما في المسلسل نرى المخرج قد مط في هذا المشهد من ذهاب ذات للمشفى وولادتها، وعودتها للمنزل وما تبعه من أحداث الحلقة 20.

[47] – عبدالقادر زرار: مرجع سابق، ص263.

[48] – صُنع الله إبراهيم: مرجع سابق، ص10.

[49] – نفسه: ص12.

[50] – نفسه: ص17.

[51] – نفسه: ص19.

[52] – نفسه: ص57.

[53] – نفسه: ص63.

[54] – نفسه: ص25.

[55] – نفسه: ص61، 62.

[56] – نفسه: ص64.

[57] – نفسه: ص87.

[58] – نفسه: ص25.

[59] – نفسه: ص14.

[60] – نفسه: ص51، 52.

[61] – نفسه: ص55.

[62] – نفسه: ص61.

[63] – نفسه: ص119.

[64] – نفسه: ص161: 162.

[65] – نفسه: ص210.

قائمة المصادر والمراجع

– أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، ط2، دار القلم، بيروت، 1982م.

– جيرار جينيت: خطاب الحكية، ترجمة محمد معتصم، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م.

– دنيا شهيب، نوال صالح: مقتضيات تحويل النص الروائي إلى الفيلم السينمائي ريح الجنوب أنموذجا، المجلد 7، ع1، مجلة آفاق سينمائية، الجزائر، 2020م.

– سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005م.

– صلاح فضل: قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1997م.

– صُنع الله إبراهيم: رواية ذات، ط3، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1998م.

– طاهر عبدالمسلم: عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق، عمان، الأردن، 2002م.

– عبدالقادر زرار: آليات أفلمة في السينما الجزائرية ريح الجنوب أنموذجا، المجلد 7 ، ع1، مجلة آفاق سينمائية، 2020م.

– عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان،2001م.

– قدور عتيق: أفلمة ومسرحة النص الروائي العربي، دكتوراه، جامعة الجيلالي اليابس، الجزائر، 2020م.

– ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة فائز بشور ،الجزائر، د.ت.

– مسعدي الطيب: من الرواية إلى الفيلم السينمائي، ع5، مجلة الإنسان والمجال، الجزائر، 2020م.

– نوال صالح: من الرواية إلى السينما بحث آليات الاقتباس، المجلد 15، ع1، مجلة الخطاب، الجزائر 2020م.

– وافية مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ط1، منشورات زين، لبنان،2011م.