الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الفنون

مذكرة تخرج ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

(تخصص سيناريو وتأليف درامي)

الأفلمة في سينما الفنتازيا - رواية مغامرات آل سبايدرويك والكتاب السحري لهولي بلاك - أنموذجا

من إعداد الطالبة :

- هني حواص ريم

إشراف الأستاذة الدكتورة :

- خديحة بومسلوك

د. بومسلوك خديجة

لجنة المناقشة :

الدكتور (ة) : شرقي هاجر	رئيسًا
الأستاذة الدكتورة (ة) :بومسلوك خديجة	مشرفا ومقررا
الدكتورة (ة) : بلعباسي كلثوم	عضوا مناقشا

السنة الدراسية: 2025/ 2026

نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث
(ملحق القرار رقم 1082 المؤرخ في 27 ديسمبر 2020 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها)

أنا الممضي أسفله،

السيد (ة) ..حمتي جواص ريم..... ، الصفة: طالب

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم 412453662 الصادرة عن

بلدية الشلف الشلف بتاريخ 2024-08-14

المسجل (ة) بكلية الأدب العربي و الفنون قسم .اللغة.....

والمكلف بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج (ماستر))

عنوانها.....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 01.جوان.2026

توقيع المعني (ة)

استمارة إيداع مذكرة الماستر (قسم الفنون)

تخصص: سيناريو وتأليف درامي

السنة الجامعية 2025 ••• 2026

إطار خاص بالطالبة(ة)

اللقب و الاسم
اللقب : دهبي نوال
تاريخ و مكان الميلاد : 19 - 04 - 2003 بـ : الشلف
رقم الهاتف : 07760535 42
البريد الإلكتروني : rimr492416@gmail.com

عنوان المذكرة: الأفلام التي تستلهم الفنتازيا رواية مغامرات آل سيبادوبك أنموذجا

إطار خاص بالأستاذ(ة) المشرف(ة) على المذكرة

اسم و لقب الأستاذ (ة) المشرف(ة) على الدعم
رتبة الأستاذ(ة) المشرف(ة) : أ.د بومسلوك خديجة
إمضاء الأستاذ(ة) المشرف(ة)

إمضاء رئيس قسم الفنون

د. بومسلوك خديجة
رئيسة قسم الفنون
بالنيابة

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الفنون

مذكرة تخرج ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

(تخصص سيناريو وتأليف درامي)

الأفلمة في سينما الفنتازيا - رواية مغامرات آل سبايدرويك والكتاب السحري لهولي بلاك أنموذجا -

من إعداد الطالبة :

- هني حواص ريم

إشراف الأستاذة الدكتورة :

- خديحة بومسلوك

لجنة المناقشة :

الدكتور (ة) : شرقي هاجر	رئيسًا
الأستاذة الدكتورة (ة) :بومسلوك خديجة	مشرفا ومقررا
الدكتورة (ة) : بلعباسي كلثوم	عضوا مناقشا

السنة الدراسية: 2025/ 2026

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان :

الحمد والشكر لله الحي القيوم أولا وأخيرا وامتثالا لقوله صلى الله عليه وسلم : من لايشكر الناس لايشكر الله "

أتوجه بجزيل الشكر وجميل العرفان للأستاذة " بومسلوك خديجة " التي تكرمت بقبول الإشراف على هذه المذكرة وعلى جميع التوجيهات والملاحظات والنصائح التي قدمتها لي .

كما لايفوتني أن أتقدم بوافر التقدير والاحترام لأعضاء اللجنة المحترمين على عناء قراءة المذكرة وقبولها وتصويبها .

وكذلك أتقدم بخالص الشكر إلى كل من درسوني من أساتذة كلية الفنون بجامعة عبد الحميد بن باديس جزاهم الله كل الخير.

وفي الأخير أشكر كل من قدم لي يد العون والمساعدة من قريب أو من بعيد ونسأل الله عز وجل أن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم إنه قريب مجيب .

إهداء

ماسلكت البدايات إلا بتيسيره ومابلغت النهايات إلا بتوفيقه وماحققت الغاية إلا بفضله ، فالحمد لله الذي وفقني لتثمين هذه الخطوة في مسيرتي الدراسية
اهدي ثمرة جهدي
إلى نفسي الطموحة جدا التي لم تخذلني .

إلى معلمتي الأولى إلى المضحية من اجلي ومن كانت الداعم الأول لتحقيق طموحي إلى من جعل الله الجنة تحت أقدامها إلى القلب الحنون وسر قوتي ونجاحي أمي الحبيبة - فاطمة بن دحو -

إلى احن وأنقى قلب في الدنيا إلى صاحبة الحضن الدافئ والدعاء الصادق والدعم الذي لايتوقف ..... جدتي العزيزة
إلى ضلعي الثابت ، أملي وأماني ، الداعمين والساندين لي أخوتي الأعزاء فلة ، خديجة ، ياسين
إلى من كانتا سندا لي بحبهما ودعمهما الدائم ...خالتي - أحلام وأمال-

إلى من زرع فيا أكثر حب التعلم إلى من كانوا منارات أضاءت طريقي بالعلم والمعرفة إلى أساتذتي الأفاضل لكم كل الاحترام والتقدير فلن أنسى فضلكم ماحييت وأسأل الله أن يجزيكم خير الجزاء

إلى رفيقات المشوار إلى من تقاسم اللحظات الصعبة والجميلة معي إلى من كانوا لي خير عون وسند صديقاتي - أسماء، سهام ، سميرة -

المقدمة:

منذ البدايات الأولى للسينما في أواخر القرن التاسع عشر، لم تكن الصورة المتحركة قادرة على بناء عوالمها السردية بشكل مستقل تمامًا فقد افتقدت إلى كتاب سيناريو محترفين قادرين على ابتكار نصوص خاصة بالشاشة فكان الحل الطبيعي هو العودة إلى روايات وكتابات أدبية توفرت بكثرة حينها وتحويلها إلى مشاهد بصرية غنية بالأحداث والشخصيات والحكايات التي تجذب الجمهور ، لذلك سرعان ماظهرت الأفلام الأولى مقتبسة من نصوص أدبية كلاسيكية، مثل روايات تشارلز ديكنز وفيكتور هوغو، التي تحوّلت إلى أفلام صامتة في بدايات القرن العشرين

ومع تطور الصناعة السينمائية بدأ الكتاب أنفسهم يشاركون في عملية التحول وهذا بتكيف نصوصهم لتتلاءم مع لغة السينما وهكذا نشأت العلاقة التكاملية بين الاثنين

وقد أثبتت التجربة أنّ كثيرًا من الأعمال الأدبية لم تبلغ شهرتها العالمية إلا بعد أن تحوّلت إلى أفلام، حيث ساهمت الشاشة في نشر النصوص بين جمهور واسع لم يكن بالضرورة قارئًا للروايات. ومن هنا، أصبحت الأفلمة أحد الأعمدة الأساسية في صناعة السينما، لأنها لا تقتصر على النقل، بل تقوم على إعادة بناء النص الأدبي ليصبح قابلاً للعرض البصري.

في إطار هذه العلاقة الجدلية بين الأدب والسينما، يبرز جنس الفانتازيا بوصفه أحد أكثر الأجناس الأدبية قابلية للأفلمة ، لما تحمله في جوهرها من إمكانات خيالية وبصرية واسعة تتجاوز حدود الواقع المألوف. فلا تكتفي بتقديم أحداث خارقة أو شخصيات أسطورية فحسب ، بل تبني عوالم متكاملة ذات قوانين خاصة، حيث يصبح المستحيل ممكنًا، والخيال هو المحرّك الأساسي للسرد ،طبعتها هذه جعلتها مادة مثالية للسينما، التي تبحث دائمًا عن الإبهار البصري وجذب الجمهور عبر خلق تجارب حسية تتجاوز حدود الواقع اليومي .

ومع تطوّر المؤثرات الخاصة وتقنيات التصوير، خصوصًا منذ نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين، أصبحت نموذجًا بارزًا لهذا التوجه. فقد تحوّلت روايات ضخمة مثل هاري بوتر وسيد الخواتم إلى أفلام عالمية حققت نجاحًا جماهيريًا ونقديًا غير مسبوق، وأسست لمرحلة جديدة من العلاقة بين الأدب والسينما. هذه الأفلام لم تقتصر على نقل النصوص الأدبية إلى الشاشة، بل أعادت خلقها بصريًا، مضيفة عناصر جديدة من حيث المشهدية والإيقاع والرمزية، مما جعلها أعمالًا قائمة بذاتها، قادرة على منافسة النصوص الأصلية في الشهرة والتأثير.

غير أنّ هذا التحويل يثير تساؤلات حول كيفية انتقال السرد من بنيته الروائية إلى بنيته السينمائية، وما يترتّب عن ذلك من تغييرات في الحبكة والشخصيات والرموز. ومن هنا، تتمحور الإشكالية حول: كيف تُترجم خصوصيات السرد من النص الروائي إلى السيناريو السينمائي؟ وما حدود الإبداع في إعادة تشكيل النص الأدبي الفنتازي ليصبح مادة بصرية قابلة للعرض؟

ومن الطبيعي أن يقود هذا التساؤل العام إلى مجموعة من الأسئلة الفرعية التي تتوزّع عبر متن البحث، متجسّدة في فصوله ومباحثه بما يخدم موضوع الدراسة، وقد جاءت على النحو الآتي:

- ما الفوارق الجوهرية بين السرد الروائي والسرد السينمائي ؟
- ما الخصوصيات الجمالية التي تجعل الفانتازيا أكثر قابلية للتحويل إلى نص بصري سينمائي ؟
- ما حدود الإبداع في تحويل النص الفانتازي إلى سيناريو سينمائي؟

لقد جاء اختياري لموضوع الأفلمة في سينما الفانتازيا نتيجة تداخل مجموعة من الأسباب الذاتية والموضوعية. فمن الناحية الذاتية، فإنّ ميولي إلى قراءة الروايات والفانتازية بالأخص جعلتني دائمًا أتخيّلها في صورة أفلام سينمائية، حيث كنت أرى أنّ عوالمها السحرية وشخصياتها الأسطورية قابلة لأن تتحوّل إلى مشاهد بصرية مبهرة. هذا الشغف الشخصي بالخيال الأدبي والسينمائي دفعني إلى البحث في كيفية انتقال النصوص من الورق إلى الشاشة .

ومن الناحية الموضوعية فإن ندرة الدراسات الأكاديمية حول مصطلح "الأفلمة" في السياق العربي، وأهمية الفانتازيا في السينما العالمية المعاصرة بما حققته من نجاحات جماهيرية ونقدية، إضافة إلى انسجام الموضوع مع تخصصي في السيناريو والتأليف الدرامي، كلها عوامل دفعتني لاختياره ليكون مشروع تخرجي، لما يحمله من قيمة علمية وتطبيقية تجمع بين الجانب النظري والتحويل العملي للرواية إلى سيناريو سينمائي .

لقد اخترت لمذكرتي عنوان : الأفلمة في سينما الفنتازيا - رواية مغامرات آل سبايدرويك لهولي بلاك أنموذجا – وهو مايعكس جوهر البحث وينسجم مع طبيعة الموضوع الذي قمت بدراسته في فصلين فصل نظري وفصل تطبيقي ، بحيث يكمل كل منهما الآخر ، ففي الفصل الأول سعيت إلى وضع الأسس المفاهمية للبحث بحيث تناول المبحث الأول على تعريف وضبط لمصطلح الأفلمة من خلال تقديم تتبع تاريخي لكيفية انتقال النصوص الأدبية منذ البدايات الأولى للسينما على الشاشة، وكيف كانت الروايات الكلاسيكية المصدر الأساسي للأفلام الصامتة ، ثم انتقلت إلى دراسة كل من السرد السينمائي والروائي على حداً من حيث عناصره وخصوصياته : الراوي ، الشخصية ، المكان ،الزمن وقد حرصت على إبراز نقط التشابه والاختلاف بين السردين وبيان أثر هذه الفوارق على عملية الأفلمة

أما المبحث الثاني فقد خصصته للفنتازيا كنوع أدبي وسينمائي فقدمت تعريفا لها ثم عرضت خصوصياتها الجمالية في السينما بدءاً من المؤثرات البصرية والرقمية ، الإضاءة والألوان إلى الموسيقى التصويرية موضحة كيف تسهم هذه العناصر في بناء عالم فنتازي متكامل على الشاشة من خلال عرض أمثلة تطبيقية حول أشهر الأفلام (هاري بوتر ، سيد الخواتم ، ...الخ) ، ثم انتقلت إلى التطبيق العملي من خلال الفصل الثاني الذي قدمت في المبحث الأول له تعريف بالكاتبة هولي بلاك صاحبة رواية مغامرات آل سبايدريوك – الكتاب السحري ، مع عرض البيانات الأساسية للروية وملخص لأحداثها مبينة طبيعتها السردية وخصائصها الفنتازية التي تجعلها قابلة للأفلمة ، وفي المبحث

الثاني عرضت السيناريو الذي قمت بانجازه بنفسي حيث طبقت عملية الأفلمة على النص الروائي ، محولة عناصره السردية إلى مشاهد بصرية قابلة للعرض ، مع حرصي على الحفاظ على روح النص الأصلي وإبراز إمكانات الإبداع في إعادة تشكيله

تضمن البحث أيضا مقدمة وخاتمة تناولتا عرض الإشكالية وتصوّر البحث، إلى جانب عرض النتائج والخلاصات التي تم التوصل إليها بعد خوض التجربة البحثية.

وكل هذا الطرح جاء اعتمادا على عدة مناهج أجملتها بين الوصفي والتحليلي والتاريخي والتطبيقي ، إذ اعتمدت في الفصل النظري على المنهج الوصفي التحليلي لتفكيك خصائص السرد الروائي والسينمائي ومقارنة عناصرهما مع الاستعانة بالمنهج التاريخي لتتبع نشأة الفنتازيا ورصد أهم المحطات التي شهدت انتقال النصوص الأدبية إلى الشاشة ، أما في الفصل التطبيقي من خلال تحويل رواية مغامرات آل سبايدرويك – الكتاب السحري – إلى سيناريو سينمائي ، قصد اختبار حدود الإبداع في إعادة تشكيل النص الأدبي الفنتازي ليصبح مادة بصرية قابلة للعرض.

تسعى هذه المذكرة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف العلمية والعملية التي تجعلها ذات أهمية خاصة في مجال الدراسات الأدبية والسينمائية. فهي تهدف أولًا إلى ضبط مصطلح "الأفلمة" وتتبّع جذوره التاريخية منذ بدايات السينما، بما يتيح فهمًا أعمق للعلاقة الجدلية بين الأدب والسينما، وكيفية انتقال النصوص من بنيتها الروائية إلى بنيتها البصرية ، كما تسعى إلى الكشف عن الفوارق الجوهرية بين السرد الروائي والسرد السينمائي، وإبراز أثر هذه الفوارق على عملية التحويل، مع التركيز على جنس الفانتازيا الذي يُعدّ من أكثر الأجناس الأدبية قابلية للأفلمة، نظرًا لما يحمله من إمكانات خيالية وبصرية واسعة.

أما على المستوى التطبيقي، فإن المذكرة تسعى إلى تقديم نموذج عملي عبر دراسة رواية مغامرات آل سبايدرويك – الكتاب السحري وتحويلها إلى سيناريو سينمائي، وهو ما يتيح اختبار المفاهيم النظرية على أرض الواقع، وإبراز حدود الإبداع في إعادة تشكيل النص الأدبي بما يتلاءم مع لغة السينما ومتطلباتها البصرية والدرامية.

ومن هنا تتجلّى أهمية هذه المذكرة في كونها لا تقتصر على الجانب النظري فحسب، بل تجمع بين التحليل الأكاديمي والتجربة الإبداعية العملية، مما يمنحها قيمة علمية مضاعفة.

خلال إعداد هذه المذكرة واجهتُ جملة من الصعوبات التي مثلت جوهر العمل البحثي ومشقته ، تمثلت أساسًا في ندرة المراجع المتخصصة في الموضوع، وصعوبة الوصول إلى بعض المصادر الأصلية، إضافة إلى التحديات المرتبطة بتحليل المادة العلمية وتوظيف المناهج النقدية المناسبة. كما شكّلت عملية الربط بين الجانب النظري والتطبيقي تحديًا تطلّب جهدًا مضاعفًا ودقة في المعالجة، غير أن هذه الصعوبات كانت دافعًا لتعميق الفهم وتوسيع آفاق البحث، مما أضفى على التجربة طابعًا علميًا مثمرًا ومميزًا.

الفصل الأول : الإطار النظري

﴿تحولات السرد الأدبي والسينمائي نحو جماليات الفنتازيا﴾

- المبحث الأول : بين الرواية والسينما

- الأفلمة وتحولات السرد -

- المبحث الثاني : خصوصيات الفنتازيا في السينما

المبحث الأول : بين الرواية والسينما - الأفلمة وتحولات السرد -

1/ تعريف الأفلمة وضبطها كمصطلح :

لقد شكل تاريخ السينما منذ بداياتها الأولى أرضية خصبة لظهور مفهوم الأفلمة ،حيث "ظن كثير من الناس سنة 1908- 1908 أن السينما أشرفت على الهلاك فقد خلت دور العرض من روادها وأعلن أصحابها إفلاسهم "[1] ، وهذا لكونها لم تكن قد استقرت بعد على سيناريوهات وموضوعات درامية تثريها، إذ اقتصرت على مشاهد سطحية قصيرة لا تحمل حبكة أو بناء درامي ، فكانت تُقدَّم غالبًا كعروض قصيرة أو مشاهد يومية بسيطة (خروج العمال من المصنع، وصول القطار إلى المحطة) مع مرور الوقت، بدأ الجمهور يطالب بأعمال أكثر عمقًا فراح أرباب السينما يطلبون من المسرح والأدب موضوعات نبيلة بغية الخروج من دائرة سقيمة وجذب جمهور أكثر ثراء إلى دور العرض ولعل تأسيس شركة - فيلم *الفن* - سنة 1908 جاء ليمنح هذه الممارسة طابعًا مؤسساتيًا ومنظمًا. " وهي جمعية صغيرة أسسها الإخوة **لافيت** الذين طلبوا إلى فحول الكتاب الأدب الفرنسيين كتابة نصوص سينمائية طريفة وهم : **أناتول فرانس ، جول لميتر ، لافدان ، شاردو** وغيرهم "[2] ، وأسندت أدوار البطولة إلى ممثلين كبار من المسرح الفرنسي هذا ماأصبح عاملا لجذب جمهور المسرح نحو السينما ، مما رسّخ فكرة تحويل النصوص إلى لغة سينمائية ، وقد مثل فيلم **– مصرع الدوق دي غيز – (1908)** أولى المحاولات الجادة لتحويل نص مسرحي تاريخي إلى لغة بصرية من قبل الشركة وفي هذا السياق يؤكد جورج سادول في كتابه *تاريخ* السينما *في العالم* أن هذا العمل لم يكن حدثًا عابرًا، بل محطة تأسيسية حيّاها كبار المخرجين مثل غريفيث ودراير، الذين رأوا فيه برهانًا على أن السينما قادرة على منافسة الأدب والمسرح في بناء حبكة درامية متماسكة .

إن هذا التوجه لم يكن معزولًا، بل جاء في سياق حركة ثقافية أوسع قادتها **الجمعية السينماتوغرافية للمؤلفين** وجماعة الأدب ، وهي فرع من شركة بآتيه ، فقد عملت هذه الجمعية على الدفاع عن حقوق المؤلفين، وتشجيع إدماج الأدب في السينما، مما وفّر للشركة نصوصًا رفيعة المستوى ساعدتها على إنتاج أفلام مقتبسة من الروايات والمسرحيات الفرنسية الكبرى ، " وكان للجمعية مخرج عام اسمه **ألبرت كابلاني** وهو الذي بدأ إنتاجه بفيلم " الرجل ذو القفاز الأبيض " الذي لم يكن له عيب سوى الإيجاز الذي تميز به نصه السينمائي على غرار روعة التمثيل والإخراج ، " وتوجه كابلاني فيما بعد

---

[1] جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم ، ترجمة : الدكتور إبراهيم الكيلاني ، فايز كم نقش ، الطبعة الأولى 1968 منشورات عويدات – بيروت لبنان - ص85

[2] جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم ، م ن ، ص85

إلى اقتباس الآثار المسرحية الكلاسيكية مثل : الارليزين ، والملك يمرح وطلقة البندقية " وكان فيلم الحانة المنحطة

المقتبس عن رواية لاميل زولا سنة 1909 أول نجاح لكابلاني ، وبلغ طول الفيلم ثمانمائة متر أو مايقرب من ثلاث وشيعات "bobines " وهو قياس بالمتر لم يكن مستعملا ، ولم يلبث أن تجاوزه فيلم " أسرار باريس "وطوله ألف وخمسمائة متر ، وفي منتصف عام 1912 وصل كابلاني والجمعية المذكورة إلى الأوج (الذروة الدرامية) بفيلم " البؤساء" وهو مقسوم إلى أربعة أزمنة وتسعة أقسام وأربى طوله على خمسة آلاف متر أي مايعادل خمس ساعات عرض ، وكان نجاحه هائلا ،ومابرح بآتيه منذ 1913 يستثمر النسخ المتتابعة لرواية **فيكتور هوكو** وقلدته في هذا الاستثمار أميركا حيث لقي الفيلم نجاحا باهرا "[1] .

" ولعل من روائع الأعمال أيضا أعمال - **جورج ميليس Georges melies** - الذي اقتبس جل روايات **"جول فيرن Jules Verne"** الاستباقية- anticipation فيعد بلا منازع أبا لما يعرف بسينما الخيال العلمي ، وكذلك " **فيلم مولد أمة Naissance D'une Nation لدافيد وارك جريفيث David Wark Grifith** الذي صور بديكور ضخم وكلف منتجيه أموالا باهضة ، فهو مأخوذ عن رواية " **كلونسمان Clansman** " لـ - **توماس ديكسون Thomas Dixon** عرض في سنة 1915 ليُدَشن بذلك ميلاد الإمبراطورية السينمائية المعروفة بـ " **هوليود ""**[2] .

هذا المسار التاريخي يوضح أن الأفلمة لم تكن مجرد عملية تقنية ، بل ممارسة فنية ونقدية ارتبطت منذ البداية بمحاولة نقل النصوص الأدبية إلى الشاشة ، ومن هنا تبرز أهمية تحديد هذا المفهوم خاصة وأن الدراسات الأكاديمية التي تناولت هذا المصطلح تكاد تكون نادرة سواء في الدراسات العربية أو حتى في كثير من الدراسات الغربية ولعل التعريف الذي اجتهدت فيه **الدكتورة خديجة بومسلوك** في أطروحتها للدكتوراه الموسومة ب – **أفلمة الرواية في السينما الأمريكية - سنة 2016** يعد من المحاولات التي سعت إلى ظبطه حيث ذكرت الأخيرة أن : " الأفلمة في مفهومها الواسع هي تقديم لتسجيل صوري بالكاميرا على بكرة الفيلم لأحداث تقع في عالمنا سواء كانت عفوية (مباشرة الواقع) أو مهيأة (تصوير مشهد مؤدي) ، وهي بهذا المعنى تحيل إلى مفهوم يقترب من التصوير أو التسجيل ويمكننا في موقع

[1] جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم ، مرجع سابق ، ص89.

[2] Christian Metz, Langage et cinéma, Paris , Ed. Albatros, Coll.ça/cinéma,1977, ترجمة الباحثة p20.

آخر تميز الأفلمة على أنها تحويل transition نوع أدبي أو فني لصالح عالم الفيلم مثل : أفلمة الرواية ، أو أفلمة القصة ، أو أفلم مسرحية.."[1] ، بمعنى أنها ممارسة سينمائية تتجاوز مجرد التصوير أو التسجيل، إذ تنطوي على تحويل الواقع أو النصوص المُؤَداة إلى مادة بصرية عبر الكاميرا، سواء كانت الأحداث عفوية أو مهيأة. هذا البُعد التقني يُقارب التصوير الوثائقي أو التمثيلي، لكنه لا يُعبّر عن جوهر الأفلمة كفعل فني تحويلي ، فهي في بعدها الجمالي، تُشير إلى انتقال نوع أدبي أو فني إلى عالم الفيلم، عبر إعادة تشكيله وفقًا لخصوصيات اللغة السينمائية من حيث الصورة، الإيقاع، الأداء، والمونتاج، وهنا تبرز ضرورة التمييز بين الأفلمة والاقتباس والتكييف، فالاقتباس كما ورد في معجم المصطلحات العربية في اللغة لمجدي وهبة وكامل المهندس هو " إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر "[2] ، بمعنى نقل النص الأصلي إلى السينما مع الحفاظ على بنيته السردية قدر الإمكان، وغالبًا ما يُقيَّم بمدى وفائه للمصدر، أما **التكييف**، فهو أكثر مرونة، إذ يُعيد بناء النص ليناسب الوسيط الجديد، وقد يُغيّر في الأحداث أو الشخصيات أو الزمن بما يخدم الرؤية الإخراجية. في حين أن **الأفلمة** تشمل كلا المفهومين، لكنها تتجاوزهما لتُعبّر عن فعل إبداعي شامل، لا يقتصر على النصوص الأدبية، بل يشمل أيضًا الواقع، الفكرة، أو حتى الحالة الشعورية، ويُعيد إنتاجها داخل فضاء سينمائي مستقل، وبذلك فإنها ليست مجرد ترجمة بصرية، بل هي **تحويل جمالي وسردي** يُعيد تشكيل المعنى، ويمنح السينما قدرتها على استيعاب الأجناس الفنية الأخرى، وإعادة إنتاجها بلغة خاصة بها.

إذا كانت الأفلمة في مفهومها الواسع تشمل تحويل جميع الأجناس الأدبية والفنية إلى لغة الفيلم، فإن التركيز على الجنس الروائي يكتسب أهمية خاصة نظرًا لثراء الرواية من حيث البناء السردي وتعدد الشخصيات وتشابك الأزمنة والأمكنة.

"إن تحويل الرواية إلى فيلم لا يقتصر على النقل الحرفي للأحداث، بل يتطلب عملية تكييف معقدة تُعيد صياغة النص وفقًا لخصوصيات السينما، حيث يتحوّل السرد المكتوب إلى صور متحركة، والوصف الداخلي إلى أداء بصري، والزمن الروائي إلى إيقاع سينمائي. ومع مرور الزمن، ساعد هذا التحويل المتكرر على تراكم مشهدي مكثّف أتاح للإنسان أن يكتسب لغة سينمائية خاصة، بحيث أصبح المتلقي قادرًا على قراءة الصورة كما يقرأ النص المكتوب ، "فشبهت المقاطع السينمائية séquence بالفقرات

---

[1] بومسلوك خديجة ، أفلمة الرواية في السينما الأمريكية ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ،قسم الفنون ، كلية الأدب والفنون ، جامعة وهران أحمد بن بلة ، 2016/2015 ، ص 33

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة ، بيروت ، مكتبة لبنان ، بيروت لبنان 1984 ، ص56

، واللقطات shoots بالجمل ، والقطع cut بالفاصلة ، والتلاشي fade بالنقطة ، وعموما شبهت الكاميرا بالقلم .."[1].

2- السرد الروائي: خصوصياته وعناصره

1-2 – تعريف الرواية:

لقد واجه النقاد والباحثون صعوبة ملحوظة في تحديد مفهوم الرواية بشكل دقيق، وذلك لما يحمله هذا المصطلح من حمولات معرفية متعددة ومتداخلة، فالرواية بوصفها جنسًا أدبيًا متطورًا لم تحافظ على شكل ثابت أو بنية محددة، بل خضعت لتحولات جذرية في أساليبها وتقنياتها، مما جعلها عرضة لتأويلات مختلفة بحسب المنهج النقدي المعتمد. هذا التعدد في المقاربات أدى إلى انضواء الرواية تحت إشكالية المصطلح النقدي، حيث لم يعد بالإمكان ضبطها ضمن تعريف واحد شامل، بل أصبحت مفهوماً مائعاً، يتسم بالمرونة والانفتاح، ويصعب الإحاطة به من خلال مقاربة واحدة .

ومن جملة تعريفات الرواية نجد التعريف الذي اقره **ميخائيل باختين Mikhail Bakhti** فقال بأنها " فن نثري تخيلي ، طويل نسبيا ـ إلى فن القصة الطويلة مثلا ، وهو فن بسبب طوله يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا ، وفي الرواية تكمن ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة ، ذلك أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية ، سواء أكانت أدبية لقصص ، أشعار ، قصائد ، مقاطع كوميدية أو خارج أدبية " [2].

من خلال هذا التعريف يمكن اعتبار الرواية عملاً سردياً مطوّلاً نسبياً، يتسم بتعدد الشخصيات والأحداث وتنوع الأمكنة والأزمنة، كما يعكس ثراءً في الثقافات الإنسانية والأدبية المختلفة"

" وذكر **عبد المالك مرتاض** في كتابه نظرية الرواية بأن الرواية من حيث هي جنس أدبي راق ، ذات بنية شديدة التعقيد ، اللغة هي مادتها الأولى ، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر الخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو وتمرع وتخصب ، ولكن اللغة والخيال لايكفيان وهما عامان

---

[1] رالف ستيفنسون جان دوبري ، السينما فنا ، ترجمة : خالد حداد ، دمشق ، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما 1993، ص14 .

[2] ميخائيل باختين ، نقلا عن آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، طبعة 02 ، 2015 ، ص 26

في كل الكتابات الأدبية ، من أجل ذلك نلفي الرواية من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء تنشد عنصرا آخر هو عنصر السرد "[1] .

و" يرجع لفظ الرواية NOVELLA إلى اللغة الايطالية ، وتعني شيء جديد صغير يتمثل في قصة نثرية قصيرة ، وتساوى هذا اللفظ مع NOVELET في اللغة الاندونيسية والذي يعني رواية خيالية مضمونها لابالطويل ولا بالقصير ، كما أنها تتميز بالقص أي الأخبار لا التمثيل كالدراما برغم احتوائها على مشاهد درامية ، وقد سميت في فرنسا LAFABLE، وفي ألمانيا SCHFINK أما المصطلح المتعارف عليه للرواية هو LE ROMAN ، أما في اللغة الانجليزية فكلمة الرواية ROMANNACE تدل على أعمال قصصية ذات طابع قروسطي أما الصنف الأدبي الجديد الذي ظهر في القرن 18 يدعى بـ : نوفيل NOVEL "[2] .

" تطورت الرواية إبان القرن 18 متأثرة بالتراث الأدبي الذي سبقها كأعمال ميغيل دي ثريبانتس و فرانسوا رابلييه "[3] ، فقد شكّلت رواية دون كيشوت لثيربانتس، *ورواية* غارغانتوا وبانتاغرويل لرابليه، أرضية تأسيسية ساهمت في بلورة مفهوم الرواية الحديثة، من حيث البناء السردي، وتعدد الأصوات، والانفتاح على الواقع الاجتماعي والثقافي.

لقد كانت هذه الأعمال بمثابة القاعدة التي انطلقت منها الرواية لتتخذ شكلًا أكثر تحديدًا، سواء من حيث الطول، الذي تراوح في تلك المرحلة بين أربعين إلى مئة صفحة، أو من حيث البنية الفنية التي بدأت تتمايز عن الأجناس الأدبية الأخرى كالحكاية والمقامة والسيرة، هذا التحديد التدريجي لطول الرواية لم يكن مجرد معيار شكلي، بل كان يعكس تطورًا في الوعي السردي، وفي طبيعة التلقي، وفي العلاقة بين الكاتب والقارئ .

" أن الرواية ليست فقط مجموعة أحداث واقعة فعليا أو واقعة عن باب احتمال تشارك شخصية أو مجموعة الشخصيات ، لكن في الوقت ذاته هي خطاب يخضع لمجموعة من الآليات السردية من جهة وتتحكم فيه مقاسات فنية وجمالية وإيديولوجية ، ويتكفل به راو يقوم بسرد الأحداث لمتلق سيتقبلها عم طريق آلية السرد ، والسرد هو عبارة عن فعل لاحدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت

---

[1] عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، بحث في تقنسات السرد ا، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والأدب ، العدد 240، الكويت ، ص27

[2] بومسلوك خديجة ، أفلمة الرواية في السينما الأمريكية ، م ن ، ص 41.

[3] بومسلوك خديجة ، مرجع سابق ، ص 42

أدبية أو غير أدبية وطريقة يتم من خلالها تقديم العالم المحكي بما يشمله المكون من الأحداث وعوالم وشخصيات وأمكنة للمتلقي " [1] .

2-2 / السرد والسارد الروائي:

السرد في نظرية الأدب يعد مفهوما محوريا وقد تناوله عدد من المنظرين بطرق مختلفة فذهب **جيرار جينيت"** إلى تعريفه من خلال تميزه للقصة أي مجموعة الأحداث المروية من الحكاية أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها ، ومن السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة يسرد روايتها بالذات "[2] ، وهنا قدّم جيرار تصنيفًا دقيقًا يميز بين ثلاثة مستويات أساسية: القصة، والحكاية، والسرد، فـ"القصة" تمثل مجموعة الأحداث المروية في تسلسلها الزمني والمنطقي، بينما "الحكاية" هي الخطاب اللغوي – شفهيًا كان أو مكتوبًا – الذي ينقل تلك الأحداث إلى المتلقي. أما "السرد" فيُقصد به الفعل الذي ينتج هذا الخطاب، سواء كان واقعيًا أو تخييليًا، أي اللحظة التي يُروى فيها الحدث من قبل راوٍ معين.

هذا التمييز الثلاثي يُبرز أهمية السرد بوصفه ليس مجرد نقل للأحداث، بل فعلًا إبداعيًا يتضمن اختيارًا للزمن، والمنظور، والصيغة، مما يمنح النص الأدبي طابعه الخاص.

"والرواية على اعتبارها أنها رسالة كلامية (مروى) تحتاج إلى مُرسل (بكسر السين) الذي هو الراوي، والى مرسل إليه (بفتح السين) ، المروي له أو المتلقي وهي بذلك تمر عبر القنوات الآتية :

الراوي ⟵ المروي للرواية⟵ المروى له

والسرد هو الكيفية التي تروى بها الرواية عن طريق هذه القنوات نفسها أو عن طريق هذه المكونات السردية" [3] .

والسارد هو "من يحكي القصة وهو شخصية متخيلة ، أما المسرود له فهو من يتلقى الحكاية أو يستمع لها "[1] ، ومن هنا ندرك أن القصة لا تُبنى فقط على مضمونها أو أحداثها، بل تتحدد أيضاً بالطريقة التي يُقدَّم بها ذلك المضمون، أي بالأسلوب السردي الذي يضفي على الحكاية معناها الخاص.

---

[1] عيسى بل خباط ، عبد القادر رحيم بين السارد والمؤلف والمروى له ، تشريح المنظور السردي وأنماط السرد في الخطاب الروائي ، مخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)2025 ، ص66

[2] دودية عبد القادر ، قراءة في مصطلح السرد (السرد ، السرديات ، السردية) ، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والانسانية ، جامعة سيدي بلعباس ، المجلد 02 العدد 07 جوان 2019 ص268 .

[3] ميخائيل باختيين ، مرجع سابق ، ص39.40

" وفي إطار الحديث عن علاقة الراوي بالقصة ، يرى **بيرسي لوبوك** أن وجهة النظر هي التي تحكم مسألة وضع الراوي في القصة ، فهو يرويها كما يراها في المقام الأول ، في حين يجلس القارئ في مواجهة الراوي يستمع ، وقد تقدم القصة بحيوية ينسى معها وجود الراوي ويقدم المشهد حيا بشخصيات الرواية وعلى نهج **هنري جيمس** يميل لوبوك إلى الراوي المدمج في الحكاية رغم إقراره بايجابيات الراوي العالم أو وجهة النظر العالمة بكل شيء في الحكاية " [2] .

إن هذا الطرح يبرز أهمية وجهة النظر في تشكيل طبيعة السرد الروائي، فهي التي تحدد موقع الراوي وتمنح القصة طابعها الخاص. فحين يندمج الراوي في الحكاية، يصبح جزءاً من عالمها الداخلي، مما يضفي على السرد حيوية وواقعية تجعل القارئ يعيش الأحداث وكأنه يراها مباشرة دون وسيط. أما الراوي العليم، فرغم قدرته على الإحاطة بكل تفاصيل القصة، فإنه قد يخلق مسافة بين القارئ والأحداث، إذ يظل حضوره واضحاً ومسيطراً.

وتُعد العلاقة بين الأخير (الراوي / السارد) والشخصيات داخل النص تجسيدًا لعنصر يعرف بالتبئير la facalisation ، "وسمي هكذا لأن السرد يجري فيه خلال بؤرة تحصر إطار الرؤية ، ويعتبر سمة أساسية من سمات الرؤية السردية وان كان النظر هو أهم مصادر التبئير فإن "السمع" أيضًا يُعد وسيلة مهمة في تشكيل هذه البؤرة، خاصة في النصوص التي تعتمد على الحوار أو الأصوات كوسيلة لنقل المعلومات وتوجيه المتلقي ."[3]

ولقد اهتم **جون بويون** بهذا المفهوم فقسمه إلى ثلاث أنواع رئيسية :

- التبئير الصفري(Zero Focalization) : أو الرؤية من الوراء (أو الخلف) ، وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية فيصف أفكار جميع الشخصيات ويعرف تفاصيل الأحداث قبل وقوعها
- التبئير الداخلي (Internal Focalization) : (الرؤية مع) وهي الرؤية التي تتساوى فيها أو تتصاحب معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية وهذا مايستخدم أكثر لتقريب القارئ من التجربة النفسية للشخصية
- التبئير الخارجي:(External Focalization) : (الرؤية من الخارج) وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات الروائية فيصف فقط ما يرى أو يسمع من

---

[1] د. بومسلوك خديجة ، مرجع سابق ص44

[2] عيسى بلخباط ، مرجع سابق ، ص63

[3] عيسى بلخباط ، مرجع سابق ، ص65

الخارج دون الدخول إلى دواخل الشخصيات وهذا مايستخدم أكثر في لخلق غموض أو الحياد في السرد

"واللبس الحاصل بين الرواي والشخصية هو نتيجة الدور المزدوج لهما ، أولا بوصف الراوي على انه سارد للأحداث وثانيا دوره في الأحداث بوصفه شخصية ،/فهو لايمكن أن يكون بطل الحكاية ، لأن الراوي يروي ولا يفعل ، بينما البطل يفعل ولا يروي ، فالدوران مختلفان والشخصيتان وان استخدمتا ضميرا واحدا ودلتا بالنتيجة على شخص واحد مختلفتان ، فالبطل ينتمي إلى زمن الحدث والراوي ينتمي إلى زمن السرد "[1] .

3-2 / الشخصية الروائية :

لشخصية الروائية هي العنصر الأساسي في بناء الرواية ، فهي أداة الكاتب للتعبير من الناحية الموضوعية، وقوة دافعة للسرد من الناحية الفنية. وجودها يجعل القارئ يتصورها ككائن حقيقي لأنها تُقدَّم بأفعالها وصفاتها، وتظهر في الزمان والمكان بشكل يوحي بأنها تعيش في الواقع.

وقبل الولوج إلى عالم الشخصية ، ينبغي أن نشير إلى الفرق الموجود بين الشخص والشخصية personee، personnage ، وهذا الخلط الحاصل بينهما ، إذ غالبا ما نعتبر احدهما مرادف للآخر، فيوضح الدكتور، **عبد المالك مرتاض** الفرق بينهما ، حيث ينظر إلى الشخصية على أنها "كائن حركي وحي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه ، حينئذ تجمع الشخصية جمعا قياسيا على الشخصيات ولا على الشخوص هو جمع لشخص "[2] ، بمعنى ان الشخصية في الرواية تؤدي وظيفة الشخص (الإنسان الحقيقي الموجود في الواقع) فتتكلم و تفكر وتظهر على أنها كائن حي يتحرك في السرد وبذلك تعتبر تمثيل فني للشخص .

وقد عرضها **بيار لويس** على أنها :" كائن ورقي ، وعلة وجودها مشروطة بالكلمات المثبوتة في صفحات الكتاب وهي لايمكن أن تشغل إلا بالأفعال التي تسند إليها "[3] ،فهي لا تُعرَف إلا بما تقوم به من أفعال تسند إليها داخل النص .

---

[1] عيسى بلخباط ، مرجع سابق ، ص 72

[2] د. بومسلوك خديجة ، مرجع سابق ، ص54.

[3] د. نيهان هواوي ، الشخصية الروائية بين التنوع والوظائف وعدد الدلالات ، قراءة في رواية الخبز الحافي لمحمد شكري ، جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي (الجزائر) ، مجلة الخطاب والتواصل ، المجلد الثاني ، العدد الثامن 2021 .

و"يرى **إيدوين** أن الرواية مبنية أساسا لإمداد مزيد من المعرفة عن الشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة"[1] ، فقيمة الرواية لا تكمن فقط في الأحداث أو الحبكة، بل في الشخصيات التي تحمل هذه الأحداث وتُجسدها لأن القارئ يتفاعل معها أكثر من تفاعله مع مجرد تسلسل الوقائع.

" وكثيرا مايستعير الكاتب نماذج شخصياته من الواقع فيأخذ بعض الملامح من الناس الذين يعرفهم حق المعرفة ويمزجها بملامح أخرى من خياله ."[2] لتصاغ لديه شخصية جديدة تحمل مزيجًا من الواقعية والابتكار.

تتجلى ملامح الشخصية الروائية من خلال عملية القراءة حيث يمكن استنباط خصائصها النفسية والمظهرية والاجتماعية ويختلف إدراك القارئ لهذه الملامح تبعا لطبيعة المعلومات التي يقدمها النص حول الشخصية :

" ـ مواصفات سيكولوجية : تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية (الأفكار ، المشاعر ، الانفعالات ، العواطف).

ـ مواصفات خارجية : تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة ، لون الشعر ، العينان ، الوجه ، العمر ، اللباس ..الخ).

ـ مواصفات اجتماعية : تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي ، وايديولوجيتها وعلاقتها الاجتماعية (المهنة ، طبقتها الاجتماعية ، إيديولوجيتها)."[3]

- تصنيف الشخصيات :

تثير مسألة تصنيف الشخصيات إشكاليات متعددة ومر ذلك هو الاختلاف في تحديد مفهوم الشخصية من جهة أخرى

وتصنف الشخصيات داخل النص على حسب موقعها البنائي في السرد الروائي فهناك :

أ ـ الشخصية الرئيسية : " وهي التي تستأثر باهتمام السارد "[1] ، بحيث تمثل محور الأحداث ، وتُبنى حولها المواقف والصراعات، كما تُجسّد الأفكار الكبرى التي يسعى الكاتب إلى إيصالها.

---

[1] عبد القادر سي أحمد ، مرجع سابق ، ص 262.

[2] عبد القادر سي احمد ، م ن، ص261.

[3] عبد القادر سي أحمد ، م ن، ص262.

ب ـ الشخصية الثانوية : " تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل (الشخصية الرئيسية) ، أو معيق له وغالبا ماتظهر في سياق أحداث أو مشاهد لاأهمية لها في الحكي ."[2] .

2 - 4 / الزمن الروائي :

في تعامل الروائيين مع الزمن السردي لم يكن من الواجب أن يتطابق تتابع الأحداث وتواليها مع ترتيبها الطبيعي الذي قد يخضع لمبدأ السببية أو التوقيت لذلك كان انطلاق الشكلانيين من التفريق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي من الأسس الأولى في دراسة الزمن في السرد الروائي "[3] .

وإذا كانت هذه التفرقة بين ثنائية (القصة / الخطاب) تمتد لتشمل كل مكونات الحكاية وبنياتها من شخصيات وأحداث وأزمنة فإنها تمثل أهمية كبرى عند الحديث عن الزمن بخاصة ، وعادة مايميز الباحثون مستويين من الزمن

أ ـ زمن القصة :

" زمن القصة هو زمن الأحداث وهو الزمن الحقيقي أو الخيالي الذي وقعت فيه الأحداث يحدد بنقطة وينتهي بنقطة وله طول محدد فعليا أو اعتباريا "[4].

ب ـ زمن الخطاب :

وفق التعريف الذي قدمه **ميخائيل باختين** حول زمن الخطاب انه " هو زمن خطي يخضع لنظام كتابة الرواية على أسطر صفحاتها " [5] ، أي أنه الزمن الذي يعيشه القارئ أثناء القراءة ، حيث تُعرض الأحداث وفق ترتيب السرد الذي يختاره الكاتب..

"ولو افترضنا أن قصة ماتحتوي على مراحل حديثة متتابعة منطقيا على الشكل التالي :

أ ← ب ← ج ← د

فسرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي :

---

[1] عبد القادر سي أحمد ، مرجع سابق ، ص264

[2] عبد القادر سي أحمد ، م ن ، ص264 .

[3] عموري سعيد ، مرجع سابق ، ص821

[4] محمد بشير المطيري ، تشكل الزمن الروائي في روايات خالد اليوسف ، جامعة الملك فيصل، السعودية 2023 ، ص 187 ، مجلة المقاصد في اللغة والأدب ، المجلد الثاني ، العدد02

[5] ميخائيل باختين ، مرجع سابق ، ص31

ج ← د ← ب ← أ " [1].

"فالراوي لايتقيد بالتتابع المنطقي لسرد وقائع الحكاية ، فقد يبتعد قليلا او كثيرا عن المسار السردي ، فنجده يعود إلى الوراء ليسرد لنا أحداثا وقعت في الزمن الماضي ، أو يأخذنا إلى زمن قادم يستشرف فيه ماهو متوقع من الأحداث " [2].

وهذه المفارقة الحادثة بين الزمنين أي عدم التطابق بين زمن القصة مع زمن الخطاب يولد مايسمى بمفهوم " المفارقة الزمنية " ، والتي تكون في شكل الإسترجاع أوالاستباق :

أ ـ الاسترجاع :" مايسمى أيضا بالاستذكار وهو أن يروي السارد للقارئ فيما بعد ماقد وقع من قبل " [3].

ب ـ الاستباق : أو الاستشراف prolepse و يدل هذا المصطلح على كل حركة سردية تقوم على أن يروي حدث لاحق أو يذكر مقدما ، حيث يشير الراوي إلى وقائع وأحداث مستقبلية مستدعيا بذلك إشارات في الحاضر السرد " فهو إذن مفارقة زمنية تلمح للقارئ بالتنبؤ "

5-2 / المكان :

يعرف **لوري لوتمان المكان الروائي :**على أنه مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال ، المسافة ، فالمكان في الرواية جزء من الفضاء وهو مايجعل أحداث الرواية بالنسبة للقارئ شيء محتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها ، وطبيعي أن أي حدث لايمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين ، لذلك الروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني غير أن درجة التأطير تختلف من رواية إلى أخرى "[4].هذاما يعكس أسلوب كل كاتب، فهناك من يجعل المكان مجرد خلفية بسيطة، وهناك من يمنحه دورًا رمزيًا أو دلاليًا يوازي دور الشخصيات والأحداث في تشكيل المعنى.

---

[1] طالب الدكتوراه شطة عمر / د. ابراهيم شعيب ، توضيف البنية الزمنية السردية في رواية وطن زجاج ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة عمار ثليجي ، الاغواط ، الجزائر 2021 ص1411 (مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، م 13 ، عدد 03).

[2] أ. داودي سهام ، مقاربة نظرية حول شعرية الزمن الروائي ، جامعة عنابة ، ص157

[3] د . بومسلوك خديجة ، مرجع سابق ، ص61

[4] د. بومسلوك ، م ن ، ص64

ويرى **غاستون باشلار** أن " العمل الأدبي حين يفقد المكانية يفقد خصوصيته وأصالته وانه لايُمكن أن يتم النص الروائي بمعزل عن التشكيل المكاني ، إذ يعد من أهم العناصر السردية التي ينهض بها السرد الروائي "[1].

"وللمكان مظهران، المظهر الجغرافي المباشر الذي يرصد المكان بشكل تقليدي واضح ، وهناك المظهر الخلفي الغير المباشر حيث يمكن تمثيله بواسطة العديد من الأدوات اللغوية ذات الدلالة الغير التقليدية (مثل : سافر ، خرج ، أبحر) ، فيكون المكان حاضرا كصدى وضمن الخلفية " [2].

و"يعتمد المكان الروائي على خاصية الانزياح نفسها مثلها مثل بقية الأماكن الفنية في فنون الرسم والعمارة ، والسينما، والمسرح ، وإذا كان المكان في الفنون السابقة يعتمد على مبدأ الإحالة الكلية والشمولية "[3] بحيث تُظهر المكان دفعة واحدة ، فان الرواية على عكس ذلك تظهره للقارئ شيئا فشيئا أثناء القراءة كونه ملفوظ لغوي لا يُدرك إلا من خلال الكلمات التي تصفه وتكسبه دلالة من طريقة تمثيله في النص، لا من وجوده الفيزيائي.وهذه هي الخاصية الأساسية التي أعطت المكان الروائي أهميته وقدرته التعبيرية العالية .

المكان في الرواية لا يعيش منعزلًا عن باقي عناصر السرد، بل يدخل في شبكة من العلاقات المتعددة مع المكونات الحكائية الأخرى يظهر هذا في كيف أنه يبرز كثيرا من وجوه الشخصية الإنسانية وطباعها فعلى حد تعبير **" بلزاك"** إذا وصفت البيت فقد وصفت صاحبه "[4] ، حيث يعكس طبيعته الداخلية كما يعكس مظهره الخارجي. ويكشف عن ميوله، اهتماماته، وحتى حالته النفسية. لذلك يصبح المكان عنصرًا دلاليًا يساعد القارئ على فهم الشخصية بعمق أكبر.

كذلك يمكنه ان" يسهم بدوره في التمهيد لبعض الأحداث الروائية ، بل وفي أحيان كثيرة يكون هو المؤطر للأحداث والمطور لها في آن "[5] ، فيهيئ الجو النفسي والرمزي الذي يسبق وقوع الحدث، ويمنح القارئ إحساسًا بالانتظار أو الترقب، كما قد يحدد طبيعة الصراع داخل النص

---

[1] روضة علي الحمادي ، التشكيل المكاني في رواية ورجال في الشمس ، كلية الاداب ، جامعة قطر ، 2021ص07.

[2] ليليا عثمان ، دلالة المكان في رواية ليل الغريب للروائي الجزائري مراد بوكرزازة دراسة سينمائية ، جامعة الجزائر 03 ، كلية علوم الاعلام والاتصال (الجزائر) 2022 ، ص69 ، (مجلة بحوث سينمائية ، المجلد 10، العدد 17).

[3] خالد محمد منصورجمعة ، مرجع سابق ، ص72

[4] خالد منصور جمعة ، م ن ، ص73

[5] خالد محمد منصور جمعة ، م ن ، ص74

3- السرد السينمائي : خصوصيات والعناصر

1-3 / السرد والسارد السينمائي :

يعتبر السرد السينمائي أحد أهم المفاهيم المتعلقة بمنهجية ترتيب الأحداث في الفيلم من البداية إلى النهاية فهو "البناء الذي تصب فيه وحدة الموضوع أو حبكة القصة ومجموعة الإشارات التي تترجم الحركة المتخيلة إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو ، معتمدة على ثلاث ركائز : المرئي ، المسموع ، المتحرك ."[1]، وهذا مايميزه عن السرد الروائي بحيث يمنح النص السينمائي مساحة شاسعة تجمع جميع الفنون الانسانية ، فيوظف الصورة، الصوت، الحركة، والموسيقى في بناء القصة، مما يمنحه قدرة أكبر على التأثير وإيصال المعنى، وهذا التداخل بين الفنون المختلفة يتيح للسينما أن تقدّم تجربة حسية متكاملة لا تقتصر على اللغة وحدها كما في الرواية، بل تتجاوزها لتخلق خطابًا بصريًا وسمعيًا وحركيًا يلامس المتلقي على مستويات متعددة .

ويقدم **كريستيان ميتز Christian Metz** السرد على أنه "مجموع الوقائع والأحداث والتي ترتب في نظام أو توالي سلسلة من المشاهد " [2]، فهو ليس مجرد عرض للأحداث بشكل عشوائي، بل هو تنظيمها في نسق محدد ، فيربط بين المشاهد والوقائع في خط زمني أو منطقي يتيح للمتلقي متابعة الأحداث وفهم دلالاتها".

أما **وليام كاديري** و**ليلاند برج** فيقدمان تعريفا أكثر شمولا " لاينحصر فيما هو حاضر ومثبت فقط فوق الشاشة من إشارات تحيل إلى معنى ولكنها أيضا تتسع إلى ماهو غير حاضر وغير مثبت داخل النص "[3] ، اي انه يتجاوز حدود الظاهر ليشمل الباطن والدلالات غير المباشرة، فمثلًا: قد لا يُظهر الفيلم حدثًا معينًا، لكنه يلمّح إليه عبر حوار أو إشارة رمزية، فيظل هذا الحدث جزءًا من السرد رغم أنه غير حاضر بصريًا.

ويتم تقديم الأحداث في السرد السينمائي عبر عدة أنساق بنائية أبرزها :

1"- نسق التتابع : وفيه تقدم مكونات الحدث الفيلمي وفق نظام منطقي يراعي فيه الترتيب الزمني .

---

[1] بلقاسم زوقار ، تداخل السردين الروائي والسينمائي ، الرواية الجزائرية والسينما الاطيطالية أتموذجا ، جامعة يحي فارس ، المدية ، الجزائر 2020 ، مجلة آفاق السينمائية ، المجلد 07 ، العدد 01 ،ص3549 .

[2] د. خديجة بومسلوك ، مرجع س م ، ص 74

[3] صالح علي مسعود ، الدلالة الوظيفية والآلية الفلسفية للسرد في الفيلم السينمائي مجلة البحوث العلمية ، جامعة افريقيا للعلوم الانسانية والتطبيقية ، مج 02 ، عدد 03 ، 2017 ص 123.

2 ـ نسق التداخل : وفيه تتداخل مكونات المتن فيما بينها بسبب الوقفات والارتدادات والفقرات وتقع على عاتق المتلقي إعادة ترتيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها وفق سياقات معينة .

3 ـ نسق التوازي : وفيه تتجزء مكونات المتن السردي إلى أكثر من محور بحيث تتعاصر زمنيا وان اختلفت في المكان ، وتقدم متوازية بما يفضي أخيرا إلى ضرب من ضروب الاندماج العضوي .

4 ـ نسق الدائري : وفيه تنطلق مكونات المتن الحكائي من نقطة نهائية أحداث الحكاية ثم تعرض ماسبقها لتنتهي من جديد عند نقطة البداية نفسها .

5 ـ نسق تكراري : وفيه تتكرر مكونات المتن الحكائي في الفيلم أكثر من مرة تبعا لتعدد الرؤى وزوايا النظر ، ولهذا غان المتن يعاد انتاجه في كل مرة بما يتفق مع المنظور الذي يقدمه "[1].

وتنوعت الأساليب التي يعتمدها المخرجون في السينما لسرد أحداث أفلامهم، فإلى جانب الحوار وحركة الكاميرا وتوظيف الإضاءة والموسيقى، يلجأ بعضهم إلى الاستعانة بالصوت البشري كراوٍ يرافق القصة ويمنحها بعدًا سرديًا إضافيًا. ويظهر هذا الأسلوب بشكل خاص في الأفلام الروائية ذات الطابع القصصي، حيث يساهم صوت الراوي في توجيه المتفرج وتوضيح مسار الأحداث، ليصبح عنصرًا مكمّلًا للوسائل البصرية والسمعية الأخرى.

"ويرى بعض الدارسين أن الراوي في الإنتاج الفيلمي ذو بعد مزدوج ، نظرا لطبيعة اللغة الفيلمية ، فعندما نعود إلى الفيلم نجده يظهر لنا في هذه الحالة المحكي المزدوج ، أين يجعلنا الشريط الصوتي نسمع كلام سارد ما ، في حين يحيل إلى هيئتين سرديتين ، تعمل إحداهما على سرد قصتها المعيشة علانية بصوت حي ، ويمكن القول أن الثانية هي المصور الأكبر ، الذي لايظهر شخصيا ، فهو شخصية خيالية غيرمرئية وهكذا يتضح لنا أن السارد يكتشف في الفيلم من خلال عمليتي العرض والقول"[2]، فالعرض يتمثل في البعد البصري الذي تقدمه الصورة السينمائية، حيث تُظهر الكاميرا والمونتاج تفاصيل الشخصيات والأحداث وتوجه عين المشاهد نحو ما يجب أن يراه. أما القول فيتجسد في البعد السمعي، من خلال الأصوات والحوار أو التعليق الصوتي الذي يرافق المشاهد. وغالبًا ما يحدث انسجام بين هذين البعدين، بحيث تتطابق الصورة التي نراها مع الكلمات التي نسمعها، فيتضافر السرد البصري مع السرد الصوتي ليمنح القصة عمقًا أكبر ويجعلها أكثر تأثيرًا في المتلقي .

---

[1] صالح مسعود ، مرجع سابق ، ص124

[2] وافية بن مسعود تقنيات السرد بين الرواية والسينما (دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم) ، الوسام العربي ، الجزائر ، ط1 ، 2011 ، ص298 .

و"قد يحضر الراوي في الفيلم، فيكون شخصية مرئيّة للمتلقّين صادرة عن فضاء الفيلم نفسه، أو قد تُروى الأحداث عبر صوت شخصيّة غير ظاهرة على الشاشة، تنتمي إلى عالم الفيلم (راوي الشخص الأوّل)، أو لا تنتمي له (راوي الشخص الثالث) وتُوجد في مكان وزمان غير اللذين يُقدّمان عبر الصورة، الأمر الذي يُعرف بالروي عبر (التعليق الصوتي - voice-over narratio) المختلف عن الأصوات الخارجيّة الأخرى المنفّذة على الصورة كصوت المونولوج الداخلي لشخصيّة ما، أو سماع صدى ما تسمعه، أو صوت قراءة رسالة" [1] ، والفرق الجوهري هنا أن التعليق الصوتي يقوم بدور **الراوي** الذي يوجّه المتلقي ويمنحه تفسيرًا أو خلفية للأحداث، بينما الأصوات الأخرى تظل جزءًا من التجربة السمعية للشخصيات داخل الفيلم.

في هذه الحالة ، السارد لا يقتصر على نقل الوقائع، بل يضيف إليها مشاعره وتجربته الشخصية، مما يمنح السرد طابعًا ذاتيًا ويقرب المشاهد أكثر من القصة كما هو الحال مع شخصية فورست في فيلم Forrest Gump (1994) ، حيث يجلس على مقعد في الحديقة ويروي قصته للناس من حوله. السرد هنا داخلي لأنه صادر عن شخصية موجودة داخل العالم الحكائي، عاش الأحداث ويعيد تقديمها للمشاهدين.

ويمكن " للسارد أن يوجه صلاحياته إلى مجموعة من الشخصيات حيث يشارك كل منهم في تقديم جزء من الحكاية أو زاوية مختلفة منها. هذا الأسلوب يُعرف بتعدد الأصوات السردية "[2] ، هذا التوزيع لا يقتصر على تنويع المشاهد، بل يفتح المجال أمام تعدد وجهات النظر، فيغدو النص فضاءً تتجاور فيه أصوات متباينة، قد تتكامل أحيانًا وقد تتناقض أحيانًا أخرى

إضافة إلى روي القصّة، قد يلعب الراوي دورًا مهمًا في دفع الحبكة إلى الأمام وظبط إيقاع الفيلم ونظم قصّته. لقد برزت هذه التقنية في الروي كعنصر مهم في بنية الأفلام الهوليوديّة التي يعتمد معظمها على استرجاع أحداث الماضي flashbacks والتعليق عليها من قبل البطل، بغية شرح الموقف الحالي الذي وُجد فيه كما هو الحال مع شخصية روز في فيلم (Titanic (1997 فالقصة تبدأ من الحاضر حين تُستدعى روز العجوز لتروي تجربتها، ثم تنتقل الأحداث إلى الماضي عبر ذكرياتها التي تُعرض بصوتها. هذا التعليق الصوتي لا يقتصر على إعادة سرد ما جرى، بل يضبط إيقاع السرد ويمنح المشاهد خلفية عاطفية وشخصية عن الأحداث، ويُظهر كيف أن الماضي يفسر الحاضر ويمنحه معنى. بذلك يصبح صوت الراوي في الفيلم أداة أساسية لربط الأزمنة، وإضفاء عمق إنساني على القصة.

---

[1] منقول ، لينا رواس ، الراوي في السينما ... الكميرا لاتقول كل شيء ، 2017

[2] أمينة مشطر ، تقنيات بين الرواية والسينما ، جامعة محمد الصديق بن يحي ، جيجل، كلية الآداب واللغات ،2015 ، ص 40 .

وبما أن الراوي يوجّه المتلقي ويمنحه خلفية للأحداث، فإن السؤال التالي هو: من أي زاوية أو منظور تُقدَّم هذه الأحداث؟ هنا يظهر مفهوم التبئير، الذي كان نقاش العديد من المنظرين اهمهم **"فرانسيس فانوى" (Francis vanoye)** الذي قال في تعريفه " تفهم وجهة النظر في السينما بثلاث طرق:

- وجهة نظر بالمعنى البصري : أي من أين يتم التقاط الصورة التي نراها ؟
- وجهة نظر بالمعنى السردي : من يسرد الحكاية ؟
- وجهة النظر السمعية : إلى من نستمع ؟ وهل نقطة الاستماع تتفق هنا مع وجهة النظر البصرية؟"[1].

من خلال هذا التقسيم، يبيّن فانوي أن **التبئير الفيلمي** هو عملية مركّبة تجمع بين ما يُرى وما يُسمع وما يُروى، بحيث تتكامل هذه الأبعاد الثلاثة لتشكّل منظور الفيلم الكلي. فالكاميرا تحدد زاوية الرؤية،فيقول في ذلك " **لوي دي جانيتي Louis de janetti** " " كلما حرك المخرج آلة التصوير إما ضمن اللقطة الواحدة أو بين اللقطات فإنه يقدم لنا وجهة نظر جديدة نستطيع أن نقيم من خلالها المشهد " [2] ليعبّر عن منظور مختلف داخله ،هذا التنويع في اللقطات وحركات الكاميرا هو ما يخلق **التبئير البصري** أما **التبئير السردي** فيرتبط بمن يسرد القصة، أي الراوي الذي يقدّم الأحداث من وجهة نظره الخاصة، فيضيف بعدًا لغويًا ومعرفيًا إلى ما تقدّمه الصورة. في حين أن **التبئير السمعي** يتجلى في الأصوات التي يسمعها المشاهد، سواء كانت حوارًا أو تعليقًا صوتيًا، والتي قد تتوافق أو تختلف مع ما تُظهره الصورة، مما يخلق توازنًا أو توترًا بين ما يُرى وما يُسمع، هذا ما يقدم تجربة إدراكية متكاملة تُقدّم القصة من زوايا متعددة، وتمنح المشاهد فهمًا أعمق لما يحدث داخل العالم الحكائي .

---

[1] بوالصبعين آمنة ، بن مسعود وافية ، مظاهر التبئير وأنواعه في الفيلم ،جامعة الاخوة منتوري ، قسنطينة -1- الجزائر (مجلة اشكالات في اللغة والأدب ، مجلج 10 ، العدد 01 ،2021) ص509

[2] بوالصبعين آمنة ، بن مسعود وافية ، مظاهر التبئير وأنواعه في الفيلم ، نفس المرجع ، ص 510

2-3 /الزمن السينمائي :

" السينما هي اختصار للزمن وتكثيف له سواء من ناحية طول الفيلم ، أو من ناحية إيقاعه فالزمن السينمائي هو الزمن الواقعي وهو ينعكس بصورة جدلية على الإيقاع "[1]،بمعني أن الفيلم قادر على ضغط سنوات من حياة شخصية ما في ساعتين فقط من خلال المونتاج والانتقالات السريعة ، أو تكثيف لحظة شعورية واحدة في مشهد قد يستغرق دقائق طويلة من خلال الإيقاع البطيء أو اللقطة الممتدة وهكذا يتم صياغة الزمن الواقعي بصورة جدلية تخدم البناء الفني وتؤثر في الإيقاع فيجعل المشاهد يعيش تجربة زمنية مختلفة، أحيانًا يشعر بسرعة مرور الزمن وأحيانًا أخرى يبطئه، وهو ما يخلق التوتر أو الراحة

وينقسم الزمن في الفيلم إلى ثلاث أنواع بناءا على ترتيب الصور، وتعاقب الأحداث والسرعة التي تتعاقب يهما الصور والوقائع

"▪ الزمن الدرامي : هو زمن تفرضه مقتضيات الحبكة ، ورسم الشخصيات والموضوع وغيرها من ملامح التطور الروائي ، تؤسسه وتبنيه أحداث ضخمة.

▪ الزمن المقلوب : هو الزمن القائم على الاسترجاع والتذكرات التي تحيل إلى أماكن ماضية أو أماكن أخرى مخبأة ومطمورة في ذاكرة الشخصية أو أنها تقع ضمن الأماكن الشخصية والسرية والتي لايمكن بلوغها بيسر وسهولة .

▪ الزمن الطبيعي: يعرض كافة أطوار الحدث، أفلام قديمة، التي تستعمل هذا الزمن فتروي قصة شيء ما

▪ الزمن التأثيري : تنسق الأحداث ليكون لها تأثيرات معينة على إحساس المتفرج الذاتي بالزمن ومن ثمة تنفذ بعض المناظر المعتمدة على ترتيب وسرعة الأحداث لتبدو كأنما تبطئ الحركة والبعض الآخر كأنما يمر طويلا "[2].

كما كما ينظر إليه على انه "محرك للأحداث وهو أشبه بلوحة ترتسم عليها الشخصيات "[3]، فالمجريات والوقائع لا تبقى ساكنة ، بل تتطور وتتغير عبر تسلسل زمني يجعلنا نفهم العلاقات ونترقب النتائج ونشعر بالتأثير العاطفي ولو توقّف، لتجمّدت الشخصيات والمواقف، وفقدت القصة ديناميكيتها

---

[1] قاسم سعدون واخرون ، الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابلس 1996 ، ص93 .

[2] أ. رضوان بلخيري ، الخطاب المرئي وجمالية المكان ، دراسة في الأبعاد الفنية للصورة السينمائية ، جامعة ....، الجزائر ، (مجلة الحكمة للدراسات الإعلامية والاتصالية ، مجلد 02 ، عدد 02، 2014 ص83، 84.

[3] أحمد محمد فاتح ، مرجع سابق ، ص345 .

و"الزمن في الواقع يجري عبر الفيلم على الرغم من المونتاج وليس بسببه فمجرى الزمن مسجل في الكادر" [1]، فهو موجود أصلاً في المادة المصوَّرة نفسها، بحيث يتم أثناء التصوير التقاط الزمن الواقعي كما هو (مرور اللحظات ، تغيّر الضوء، حركة الأشخاص) فيصبح جزءاً من الصورة ذاتها، ومن هنا تأتي مهمة المخرج: أن "يأسره" عبر المونتاج الذي يعيد تنظيمه وتركيبه .

3-3 / المكان:

" الحقيقة الأولى في السينما هي المكان والذي لايمكن الاستغناء عنه على مستوى الفيلم أو على مستوى المشهد أو اللقطة السينمائية التي لايمكن تفريغها من محتواها المكاني فالشخصيات تضل دوما موجودة في مكان شاغلة حيزا منه "[2] ، فهو أكثر من مجرد مسرح للحكاية ، وهو شريك في صياغة معناها ووجدانها بل وشخصية تزاحم أبطالها ، تظهر بدونهم أحيانا ولايستطيعون الظهور بدونها .بعبارة أخرى هو الوجود المادي والرمزي الذي يجعل الصورة حية ومقنعة.

" يتنوع التصميم المكاني في حضوره وتوظيفه داخل بعض الأفلام ، فثمة أفلام تعتمد اعتمادا كليا على مكان معين ، فتدور الأحداث جميعها داخل حدوده وعادة مايمتلك المكان التأثير الأكبر داخل أحداث السرد ، بمعنى انه يكون ضمن الأبطال الرئيسية للعمل ، إن لم يكن البطل الرئيسي في السياق نفسه "[3] ، ومن الممكن استحضار العديد من التجارب السينمائية التي للمكان فيها اليد العليا التي لايمكن استبعاده من مكوناتها كما هوالحال في فيلم **rear widow لألفريد هيتشكوك** 1954 الذي يعتبر من أبرز الأعمال الكلاسيكية التي جسد فكرة المكان كبطل سردي ، حيث تدور أحداثه داخل شقة صغيرة تطل على فناء داخلي في مدينة نيويورك ، هذا الفضاء المكاني المحدود يفرض عزلة على البطل ويجعل النافذة هي الوسيط الوحيد بينه وبين العالم الخارجي ، النافذة والفناء يتحولان إلى مسرح للأحداث حيث يراقب البطل جيرانه ويكشف تفاصيل حياتهم اليومية وصولا إلى الاشتباه في وقوع جريمة قتل .

إن حصر السرد داخل هذا الفضاء يخلق حالتا من التوتر والفضول ويجعل المشاهد شريكا في عملية المراقبة وكأن المكان نفسه هو الذي يروي القصة ويقود تطورها .

" يختار صانع الفيلم المكان بعناية وبما ينسجم مع الحدث الدرامي والشخصية التي تعيش فيه "[4] ، فيعبّر بذلك عن الحالة النفسية للشخصيات، وعن طبيعة الصراع أو الجو العام الذي يعيشه العمل ، فعلى سبيل

---

[1] د. بومسلوك خديجة ، مرجع سابق ، ص 92.

[2] د. مقال ، عادل يحي ، أستاذ مساعد بقسم الإخراج بمعهد السينما بالقاهرة ، ص1

[3] بدر الدين مصطفى ، كاتب ومترجم مصري ، مقال المكان والعمارة والسينما ... ماذا يقدم أحدهم للآخر ؟ ، جويلية 2021.

[4] أحمد محمد الفاتح ، مرجع سابق ، ص344.

المثال، قد يختار المخرج مكاناً ضيقاً ومظلماً ليعكس شعور الشخصية بالاختناق أو الخوف، أو فضاءً مفتوحاً ومضيئاً ليعبّر عن الحرية والانطلاق ، ليصبح جزءاً من اللغة السينمائية

وفي بعض الأحيان، يحرص الممثلون الذين يؤدّون أدواراً معينة على زيارة المكان الذي سيُصوَّر فيه المشهد، ويتجوّلون فيه قبل التصوير ليتعرّفوا على تفاصيله ويكوّنوا علاقة حسية وعاطفية معه. مما يساعدهم على إدراك طاقته وإيقاعه، ويعمّق إحساسهم بالفعل الدرامي ويجعل أداءهم أكثر صدقاً وتلقائية.

4-3 /الشخصية السينمائية:

" الشخصية personnage مأخوذة من اللغة اللاتينية persone التي تعني القناع ، وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع ، ذلك أن الممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة في العمل نفسه ، وهذا التقليد الذي استمر من الكوميديا اللاتينية حتى كوميديا **ديلارتي** في ايطاليا ، يبرر وجود تسمية قناع masque التي تطلق على الشخصيات النمطية فيها ، فيما بعد توسع معنى كلمة personnage لتدل على الشخصية المسرحية والروائية لكيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي "[1].

"وتعرف الشخصية في السينما بأنها تشخيص لقصة من خلال الشخصيات عبر السيناريو ، وتعتبر الحكاية جوهرها وهي شخصية مشاهدة عبر الشاشات وتؤدى عبر الحوار كونها صورة "[2] ، أي أنها تُبنى بصرياً وصوتياً في آن واحد من خلال الصورة والحركة والنطق — لتتحول إلى كيان محسوس يعبّر عن المعنى الدرامي .

وحسبما ذهب إليه **سيد فيلد** فإن الشخصية هي الفعل ـ الشخص بما يفعل لابما يقول " فقد تحدث أرسطو في تقنيته للدراما عن الفعل ، فالشخصية هي التي تفعل وتنجز ذلك في خط درامي له بداية ، وسط ونهاية "[3]،لذلك يُنظر إلى الفعل باعتباره المعيار الذي يكشف جوهر الشخصية، ويُظهر طبيعتها، ويُحدد دورها في الحبكة، لأن الكلام وحده لا يكفي لإقناع المتلقي بصدق الشخصية ما لم يُترجم إلى فعل ملموس داخل السرد.

---

[1] عتيق بن قدور ، الشخصية الدرامية بين التصوير الفني والتشكيل المرئي ، مختبر بحث النص المسرحي الجزائري ، جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية ، جامعة سيدي بلعباس ، جزائر 2020 ص205(مجلة جماليات ، مجلد07 ، العدد 01).

[2] جبارة نورة ، صياد سيد أحمد ، بناء الشخصية الدرامية بين المسرح والسينما ، جامعة وهران 01، احمد بن بلة ، 2023 ، ص269، (مجلة آفاق السينمائية ، المجلد10، العدد 01)

[3] د. خديجة بومسلوك ، مرجع سابق ، 77

" نتعرف على البطل أو الشخصية الرئيسية من خلال درجة التعبير (زاوية الرؤية ، الكادراج) التي يحتلها عند المخرج أو الكاتب ، أي من خلال وتيرة وأهمية ظهوره وأفعاله ، ونتعرف على الشخصية الثانوية باعتبارها عنصر حاجة في خدمة الآخرين ، إذ يرتبط وجودها بأفعال الشخصيات الرئيسة ولاتستطيع أن تعيش مستقلة من تلقاء ذاتها بل تظل مرتبطة وتابعة للحبكة والأحداث والسرد الذي تحركه الشخصيات الرئيسية "[1].

و"ارتبطت الشخصية في السينما بالدور (الأداء) واختلفت من حقبة إلى أخرى فتأدية الممثل لشخصية ما يستدعي أن يضع نفسه داخل الشخص ، وهو شخص تخيلي فانك تؤدي عملك على نفسك وتترك جانبا لتلك الأجزاء من نفسك التي تسيء إلى الدور ، ولاتستخدم إلا الأجزاء الصالحة له ، وكلما زاد وعي الممثل باختيار الشخصية زادت سهولة تحقيق هذه الشخصية كانسان حي "[2].

كما يرى الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي **إدغار موران** إن هوليود لم تكتفي فقط بصناعة أفلام بل تجاوزت ذلك إلى صناعة شخصيات أسطورية سماها - أصناف الآلهة - فيقول في ذلك " النجوم كائنات تنسب إلى البشري والإلهي في آن معا وتشبه في بعض سماتها أبطال الأساطير أو آلهة الأولمب ، مستثيرة نوعا من العبادة بل نوعا من الدين " [3] ، فبحسب موران الشخصيات السينمائية لاتنتمي فقط إلى العالم الواقعي بل تتجاوز الطبيعة البشرية لتكتسب صفات شبه إلهية فتغدو كائنات تجمع بين البشري وإلاهي في آن واحد كما أنه شبه النجم السينمائي بأبطال الأساطير والهة الأولمب إذ أنهم يتمتعون بهالة من القداسة الرمزية تجعلهم محط اعجاب الجماهير وتقديرهم ، بل وتستدعي صورهم في الوعي الجمعي كما تستدعى الرموز الدينية وهنا يبرز مفهوم العبادة الحديثة ، حيث تتحول النجومية إلى نوع من الدين الرمزي وتصبح السينما وسيلة لصناعة أساطير جديدة في العصر الحديث .

ويؤكد أن النجم بالنسبة إليه ليس كممثل فحسب ، بل كرمز يتجاوز دوره الفني ليصبح نموذجا يحتذى به أو يعشق ويستثمر في الخيال الجماعي ، ولهذا فان النجومية ليست حالة فردية ، بل ظاهرة ثقافية تتجلى في عدة نماذج منها :

- نجوم الحب الأنثوي مثل : ماري بيكفورد ومارلين مونرو الذين يمثلون الأنوثة المثالية
- نجوم الكوميديا مثل : شارلي شابل
- نجوم البطولة والمغامرة مثل : فارداندييل

---

[1] د. خديجة بومسلوك ، مرجع سابق ، ص78

[2] د . بومسلوك خديجة ، مرجع سابق ، ص81

[3] د. بومسلوك خديجة ، مرجع سابق ، ص82

ويشير موران إلى أن النجم السينمائي يكتسب سلطته من قدرته على السيطرة على الدور ، وفي الوقت ذاته يستفيد من هذا الدور ليصعد إلى مرتبة أسطورية في وعي الجمهور

3 - إستخلاص الفروقات بين السردين الروائي والسينمائي :

إنّ ما توصّلتُ إليه من خلال بحثي في العناصر السابقة يُظهر أنّ الفروقات بين السرد الروائي والسرد السينمائي تتجلّى في عدّة مستويات أساسية :

- السرد: الرواية تعتمد على اللغة المكتوبة (الوصف، الحوار، السرد الداخلي)، بينما السينما تعتمد على الصورة والصوت والحركة والمونتاج .
- السارد: في الرواية هو صوت لغوي أو شخصية متخيّلة، أما في السينما فهو الكاميرا أو الصوت الداخلي أو التعليق الخارجي .
- التبئير: في الرواية لغوي/معرفي (صفري، داخلي، خارجي)، بينما في السينما بصري وسمعي وسردي مركّب .
- الشخصيات: في الرواية تُبنى بالكلمات وتعيش في ذهن القارئ، أما في السينما فتُجسَّد بالصورة والأداء والحركة على الشاشة .
- الزمن: في الرواية يُدار عبر اللغة والمفارقات السردية (القصة/الخطاب، الاسترجاع، الاستباق)، بينما في السينما يُدار بالصورة والمونتاج والإيقاع .
- المكان: في الرواية يُبنى تدريجيًا عبر الوصف اللغوي، بينما في السينما يظهر مباشرة بالصورة ويصبح عنصرًا حيًا في السرد .

هذه الفروقات تُبرز أنّ الرواية تُنشئ العالم عبر الكلمات والتخيل، بينما السينما تُجسّد العالم مباشرة بالصورة والصوت، وهو ما يجعل كل وسيط يمتلك خصوصيته في بناء الحكاية وتقديمها للجمهور .

المبحث الثاني : خصوصيات الفنتازيا

رغم أن الفنتازيا نشأت في الأدب الروائي بوصفها بناءً لعوالم غرائبية تتجاوز قوانين الواقع، فإن السينما الهوليودية أعادت صياغتها عبر وسائط بصرية وسمعية، مما منحها خصوصية سردية وجمالية مختلفة. ومن هنا، فإن تعريف الفنتازيا في هذا المبحث سيركّز على تمظهرها السينمائي، مع الإشارة إلى جذورها الأدبية التي شكّلت المادة الأولية للأفلمة.

1 - تعريف الفنتازيا وضبطها كمفهوم أدبي وسينمائي :

"الفنتازيا **كلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية fantasticus ، المشتقة بدورها من اليونانية phantastikos** التي تعني كل ماله علاقة بالمخيلة وتأخذه المعاجم الفرنسية كمصطلح مرادف للمدهش تارة ، وللخارق والخارج عن العادة تارة أخرى ، أو كل ماله صلة بالخيال الوهمي و الأسطوري " [1]، و مع كتابات شكسبير وجون ميلتون- أصبحت الكلمة تعني أيضًا «نتاج الخيال»

كما تعتبر جنس أدبي قصصي تقع أحداثه في عالم متخيل، يخضع لقوانين فيزيائية تختلف عن العالم الذي نعيش فيه، ويتناول شخوصاً غير واقعية وخيالية محضة وغرائبية غالباً، أو يصور عالماً يخضع لقوانين فيزيائية لم تُكتشف بعد، أو ميتافيزيقية تتناقض والحاضرَ والتجربة الواقعية

ولعل أقدم الأعمال التي تدخل في عالم الفانتازيا ملحمة كلكامش التي ترجع إلى الألفية الثالثة قبل الميلاد ، وتليها الملحمة البابلية إنوما اليش أي «عندما تحلق عالياً Enuma Elish «التي تعود إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد ، واكتُشفت في مدينة نينوى في العراق .أما في العصور الكلاسيكية فتأتي الميثولودجيا الإغريقية والرومانية ونرى هذا في ملحمتا " الإلياذة والأديسة " المنسوبتان إلى الشاعر " هوميروس " (القرن الثامن قبل الميلاد تقريبا) التي تظهر كيف أن الآلهة الإغريقية تتدخل في مصائر البشر والأعمال اللاطبيعية للشخصيات الموجودة فيها "، إضافة إلى الحكايات الشرقية مثل ألف ليلة وليلة وأعمال من نوع الساگا Saga في الآداب الجرمانية - قد شكلت مصدر إلهام لكتاب الفانتازيا الحديثين.

أما في العصور الوسطى وعصر النهضة، فقد تجلّى عنصر الفنتازيا في أعمال بارزة مثل أسطورة موت الملك آرثر (Morte D'Arthur) التي كتبها توماس مالوري عام 1471، إضافة إلى حكايات الفولكلور الشعبي وحكايات الجن التي شكّلت جزءًا من المخيلة الجماعية. كما نجد حضور الفنتازيا في الأدب العربي من خلال رسالة الغفران للمعري، وفي الأدب الأوروبي عبر الكوميديا الإلهية لدانتي (1321)، وهما من أوائل الأعمال التي انفتحت على عوالم غرائبية وألهمت كتّابًا لاحقين. فقد استلهم

[1] علي هلالي جزيرة ، أطروحة لنيل الدكتوراه ، الفنتازيا في الرواية العربية المعاصرة رواية زوجتي من الجن لفوزي عبده أنموذجا ، فرع اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس بوشهر ، ايران ، 2023،ص 57

الشاعر الإنجليزي إدموند سبنسر في قصيدته *ملكة الجن* (The Faerie Queene)هذا التراث، بينما أبدع شكسبير في مسرحيته *حلم* ليلة منتصف الصيف *والعاصفة* عوالم متخيّلة من الجن والسحر تتداخل مع عالم البشر بطريقة غير مسبوقة.

وفي القرن التاسع عشر، برزت أسماء كان لها أثر بالغ في ترسيخ الفنتازيا كجنس أدبي حديث، ومن أبرزهم **إدغار آلان بو (1809–1849)** الذي سأتطرأ إليه في الفصل التطبيقي من هذه المذكرة وقصته الشهيرة *سقوط بيت آشر* (1839) تُعتبر مثالًا بارزًا على المزج بين الرعب والفنتازيا والرمزية النفسية حيث حققت القول التالي " أنه يمكن قراءة الحكاية الفنتازية في أغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية " [1] ، هذا مايوضح أن الفنتازيا في تلك الحقبة لم تعد مجرد غرابة شكلية أو حكايات للتسلية، بل أصبحت تحمل دلالات فلسفية واجتماعية عميقة ، وفي السياق نفسه جاء الكاتب **وليم موريس (1832–1896)** ليؤكد أن الفنتازيا يمكن أن تكون عوالم متخيّلة بحتة، منفصلة تمامًا عن الواقع. ففي حين كان كثير من الكتّاب يدخلون عالم الفنتازيا بحذر ويمزجونه مع عناصر واقعية للحفاظ على منطقية الأحداث، أبدع موريس في بناء عوالم خيالية صافية لا أثر فيها للعالم الواقعي، مما شكّل نقلة نوعية في هذا النمط الأدبي. لقد فتح هذا التوجه الباب أمام كتّاب القرن العشرين ليواصلوا تطوير الفنتازيا، حيث لم يعد يُنظر إليها كحكايات غرائبية أو أسطورية فحسب، بل كجنس أدبي مستقل له خصوصيته.

إذا بالتتبع التاريخي يتضح لنا أن انتشار الفانتازيا بدأ من الحكايات الشعبية مجهولة المصدر، ومن ثم محاولات تجميعها وتدوينها وتضمينها في سياق أدبي، ومن ثم وضع أطر وقواعد محددة لها تضمن نسقه وسياقه، وتضمن خصوصيته حتى يتم التمييز بينه وبين أنماط أخرى تبعته وتشعبت منه " وسمي هذا النمط بالواقع السحري أو الفنتازيا ، والروايات التي كتبت على هذا النمط عرفت بالواقعية السحرية أو الفنتازية ، كما انه يعود استعمال الواقعية السحرية إلى عام 1925حيث استعمله الألماني " فرانز روه " في عنوان كتاب ناقش فيه بعض خصائص الرسم الألماني ثم تواصل استعماله فيما بعد في حقل الفن التشكيلي بوجه خاص ، وكان استعماله في ذلك الحقل للدلالة على نوع من الرسم القريب من السريالية حتى تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في عرابتها من عوالم الحلم ، وما يخرج عن عالم المألوف من رموز وأشكال " [2]..

وبتتبع السرديات نجد مراحل متعددة يُعد أبرزها أدب تولكين الذي تلاه العديد من الأعمال التي تتشابه في الشكل والمكونات، التي يبدو أبرزها لغير الباحث شخصيات الخير المطلق والشر المطلق، فإن ما

---

[1] صبار سعدون ، 1989م ، أدب الفنتازيا ، مخل الى الواقع ، بغداد ، دار المأمون ، ص12 .

[2] علي هلالي جزيرة ، أطروحة لنيل الدكتوراه ، الفنتازيا في الرواية العربية المعاصرة رواية زوجتي من الجن لفوزي عبده أنموذجا ، فرع اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس بوشهر ، ايران ، 2023، ص56

أحدثه تولكين على صعيدي التأسيس والانتشار، دفع الفانتازيا للأمام، وكذلك السينما فيما بعد حينما لاقت ثلاثية سيد الخواتم انتشارها الكبير مع بداية الألفية. كل هذا وأكثر ساهم في دفع العديد من الكُتاب لبداية رحلة السعي الخاصة بهم في خلق أساطيرهم الخاصة وعوالمهم المُتخيلة، سواء تلك القائمة على الخير ونقيضه الشر، أو العوالم التي تسرد القصة الفانتازية لتطور الشرير ومنحه مساحة أكبر لسرد قصته. لقد تعددت المفاهيم حول هذا النمط الأدبي والفني، واختلف النقاد في توصيفه بين العجائبية والغرائبية والسحرية، غير أن هذه التعددية لا تمنع من صياغة تعريف جامع يحدد خصوصيته، فهي تحيلنا إلى مفهوم واحد وهو أنها " أسلوب أدبي يتضمن أماكن ومجتمعات وكائنات غير حقيقية أو بالأحرى غير موجودة إلا في عالم الخيال ذلك أن الأدب يستخدم تقنيات وأساليب بعيدة عن الواقع ، لتحقيق هدف التشويق أولا وطرح فكرة من أصل الواقع " [1].

" إذن نستطيع القول أن الفنتازيا في الأدب تعتمد على مزيج غريب وغير متوقع بين الداخلي والخارجي على حد تعبير " **ايتر Parfois Etie** "احد النقاد الغربيين الذين حاولوا ضبط هذا المفهوم الإشكالي، أي بمعنى آخر المزج بين الخيال والواقع لتقريب صورة الواقع " [2] . هذا المزج لايفهم بوصفه مجرد لعبة تخيلية ، بل باعتباره آلية سردية ومعرفية يلجأ إليها الإنسان حين يعجز العقل عن تفسير تناقضات الواقع وصراعاته ، فكثيرا ما يجد الفرد نفسه أمام ظواهر عجائبية وأحداث غير قابلة للتفسير المنطقي ، فيلجأ إلى الخيال ليملأ هذا الفراغ ويعيد بناء صورة الواقع في شكل رمزي أو سردي ومن ثم تصبح الفنتازيا أداة بلا إعادة إنتاج الواقع عبر صور متخيلة تكشف عمق التناقضات وتمنح القارئ إمكانية النفاذ إلى جوهر التجربة الإنسانية ، حيث يتجاوز الواقعي والمتخيل في نسيج واحد يثري الفهم ويعمق الرؤية.

ولعل الشعبية الكبيرة التي تتمتع بها الفانتازيا اليوم تعود إلى ملاءمتها للإنتاج السينمائي ، فبعد أن نشأت في أحضان الأدب والرواية، سرعان ما وجدت طريقها إلى السينما، حيث ساعدتها الإمكانات التقنية الهائلة والمؤثرات البصرية الخاصة على أن تصبح أحد أكثر الأنماط رواجًا في القرن العشرين وما بعده هذا يعود إلى ملاءمتها الطبيعية للإنتاج السينمائي المليء بالمؤثرات البصرية المدهشة، إذ يتيح هذا الفن تصوير العوالم المتخيّلة وتجسيدها بشكل لم يكن ممكنًا في النصوص المكتوبة وحدها. ومع انعدام الحدود بينها وبين الخيال العلمي، كثيرًا ما يتداخل الجنسان، فلا يمكن القول إن روايات جول فيرن أو هربرت جورج ويلز أو أورويل أو هكسلي أو آرثر كلارك أو إسحق أصيموف أو راي برادبري تنتمي إلى جنس واحد دون الآخر، فهي تضم مكونات الفنتازيا والخيال العلمي معًا. وبسبب تنامي الحاجة إلى الهروب

---

[1] ثامر إبراهيم محمد المصاورة ، ساطع عبد الله الذنيبات ، الفنتازيا في الرواية العربية ، رواية الاعراب في ناطحات السحاب أنموذجا ، مجلة العلوم الانسانية والاجتماعية ، مجلد 43 ، ملحق 02 ، 2016 ص1042 .

[2] ثامر ابراهيم محمد المصاورة ، مرجع سابق ، ص1043

من الواقع المؤلم، أصبحت السينما الفنتازية وسيلة مثالية لتقديم عوالم بديلة تمنح المشاهدين فسحة من الخيال والمتعة البصرية.

2- الخصوصيات الجمالية للفنتازيا في السينما:

أ / المؤثرات البصرية والرقمية CGI و VFX:

" جاءت بداية المؤثرات البصرية الخاصة الرقمية على يد جورج لوكاس ، حينما اثبت ذلك علميا خلال تصويره أول فيلم روائي طويل بهذه التقنية في فيلمه " هجوم المستنسخات " وذلك ما أحدث ثورة في مجال التصوير الرقمي وكانت سببا في ظهور مصطلح جديد في المجال الفني لم يكن متعارف عليه من قبل وهو التصوير السينمائي الإلكتروني الرقمي "[1] ،من أهم المؤثرات المعروفة حاليا CGI وهي " اختصار Computer Generated Imagery وهي الصور المكونة باستخدام برامج إنتاج الجرافيك الثابت أو المتحرك يتم استخدامها في أغلب الأوقات في إنتاج صور الحركة للمؤثرات البصرية"[2]، عندما يتم مزج عناصر CGI سواء كانت D2 أو D3 مع مقطع الفيديو الحقيقي فإنها تسمى " VFX " أو مؤثرات بصرية Visual Effects

فلو نشاهد فيلم **Jurassic World** سنستمتع بظهور الديناصورات التي تبدو حقيقية في المشاهد لكنها ليست إلا ديناصورات تم تكوينها باستخدام الحواسيب ومن ثم تم دمجها مع مشهد الحركة الحقيقي .

ب/ تصميم العوالم :(World-building)

لو نفكر في أفلام الخيال من ناحية مايميزها بالدرجة الأولى نجد أنه ذلك الفضاء الخيالي الذي يبنى على جغرافيا، تاريخ، ثقافة، وقوانين خاصة به ، بحيث تبدو واقعية ومقنعة للمشاهد رغم كونها خيالية .

إذا أخذنا سلسلة أفلام **هاري بوتر** كمثال، نجد أن تصميم العالم السحري فيها يحقق هذه العناصر جميعًا. فقلعة **هوغوورتس** ليست مجرد مكان للدراسة، بل فضاء معماري له طابع خاص، يضم أسرارًا وممرات خفية. القوانين الداخلية واضحة ، مثل قواعد استخدام السحر وتقسيم الطلاب إلى بيوت، وهي التي تحدد مسارات الشخصيات. الرموز البصرية كالأزياء المدرسية والعصي السحرية والشعارات تمنح العالم هوية مميزة. أما التاريخ والثقافة، فيظهران في الأساطير عن مؤسسي هوغوورتس وصراعات السحرة عبر العصور. وأخيرًا، المؤثرات البصرية تجعل مباريات الكويدتش والمعارك السحرية مشاهد مدهشة تُحوّل الخيال إلى تجربة بصرية غنية.

---

[1] عبابو عبد الجواد ، بوخموشة إلياس ،إشكالية المؤثرات البصرية الرقمية في تنمية الفكر السينمائي ، جامعة جيلالي اليابس كلية الآداب واللغات والفنون ، سيدي بلعباس ، الجزائر، مجلة النص ، المجلد 09 ، العدد 03 ، 2022

[2] مقدمة عن عالم الـ CGI وكل ما تريد معرفته عن المؤثرات البصرية - Creative School Arabia

ج/ الأزياء والماكياج :

الأزياء والماكياج في سينما الفنتازيا يُعتبران من أهم الخصوصيات الجمالية التي تمنح الشخصيات طابعًا أسطوريًا وغرائبيًا، حيث لا يقتصر دورهما على إضفاء مظهر خارجي جميل، بل يتجاوز ذلك ليصبحا وسيلة لتجسيد الهوية البصرية للشخصيات وإبراز طبيعتها الخيالية. فالأزياء تُصمم لتكون انعكاسًا لعالم الفيلم وقوانينه، بينما يُستخدم الماكياج لإبراز ملامح غير مألوفة، سواء كانت سحرية أو ميثولوجية، مما يجعل المشاهد يعيش تجربة بصرية متكاملة.

ففي فيلم **"Maleficent"**الذي ُيعيد تقديم قصة "الجميلة النائمة" لكن من منظور الشريرة الأسطورية ماليفسنت، يظهر هذا الجانب بوضوح ؛ فشخصية ملفسنت نفسها بُنيت بصريًا عبر أزياء ذات طابع ملكي مظلم، تجمع بين الفخامة والرهبة، لتعكس قوتها وسلطتها في عالم الفانتازيا. القرون البارزة التي تميز رأسها ليست مجرد عنصر زخرفي، بل رمز بصري يحدد هويتها ويجعلها مختلفة عن أي شخصية أخرى. أما الماكياج، فقد لعب دورًا أساسيًا في إبراز ملامحها الحادة والغامضة، من خلال استخدام ألوان داكنة وظلال قوية حول العينين، مما يضفي عليها هالة من الغموض والقوة.

كما أن الشخصيات الأخرى في الفيلم، مثل الجنيات أو المخلوقات السحرية، جُسدت عبر أزياء ملونة وملامح ماكياج مبتكرة، لتؤكد على التنوع البصري للعالم الذي تدور فيه الأحداث. هذا التكامل بين الأزياء والماكياج لا يقتصر على الجانب الجمالي فحسب، بل يساهم في بناء العالم الفانتازي نفسه، حيث تصبح الشخصيات جزءًا من فضاء بصري متماسك يعكس قوانينه الداخلية.

د / الإضاءة والألوان :

في عالم الفنتازيا وحتى في السينما ككل ، الإضاءة والألوان ليست مجرد ضرورة تقنية ، إنها أداة فنية تشكل كيفية إدراك الجمهور لكل من البيئة والمشهد العاطفي للفيلم . يمكن أن يؤدي الاستخدام الاستراتيجي للضوء والظلال إلى تغيير الحالة المزاجية بشكل كبير، وضبط النغمة، وتوجيه انتباه المشاهد ، وتعزيز الجو السحري .

سآخذ مرة أخرى سلسلة أفلام سيد الخواتم "The Lord of the Rings" كمثال لأنه يبرز بوضوح هذا العنصر في مشاهد **شايَر**، موطن الهوبيت، حيث تسود فيه الإضاءة الطبيعية الساطعة والألوان الدافئة كالخضراء والذهبية، لتعكس البراءة والطمأنينة والبساطة. أما في **موردور**، فتغلب الإضاءة الخافتة والظلال الثقيلة، مع ألوان داكنة كالأسود والأحمر، لتجسيد الشر والدمار وإضفاء جو من الرهبة والخطر.كذلك **أرض الجنيات "لورين(Lothlórien)** "يبرز فيها نور ساطع أبيض يضفي هالة من

القداسة والسحر، ويُميزها عن باقي فضاءات الأرض الوسطى. هذا الضوء الأبيض يمنح المكان طابعًا روحانيًا، ويُبرز نقاء الجنيات وارتباطهم بالطبيعة والخلود.

هذا التباين بين الضوء والظلام، وبين الألوان المشرقة والقاتمة، عكس الصراع المركزي بين الخير والشر ورسّخ الانغماس في عالم الفيلم الفانتازي.

هـ / الموسيقى التصويرية :

لقد جذبني أحد التعريفات لمصطلح الموسيقى التصويرية التي قدمها الأستاذ سليم دادة الذي يعتبر من أبرز الأسماء في الموسيقى السيمفونية والموسيقى التصويرية في الجزائر والعالم العربي حيث قال بأنها :"مؤلفة نغمية تترجم البنية الدرامية للعروض السمعية البصرية، إلى مقاطع موسيقية تنتج خيال معين بين رؤية العين وسماع الأذن، إلى توفير مناخات حسية بنشوة إمتاع سمعي وتجسيد اللوحات الدرامية أي أنها تتولى مهمة قول مالا تسرده الحركة والصورة والحوار."[1]

فالموسيقى التصويرية في السينما تُعتبر أداة جمالية تُحوّل المشهد إلى تجربة حسية متكاملة، فهي لا تكتفي بمرافقة الصورة فقط ، بل تُترجم البنية الدرامية إلى لغة سمعية تُثير الخيال وتُعطي للمكان والشخصيات هوية خاصة. وفي الفانتازيا تحديدًا، حيث العوالم غير مألوفة والمخلوقات غرائبية ، تُصبح هي نفسها جزءًا من السحر. فعندما نرى مشهدًا مليئًا بالعجائب أو القوى الخارقة، تكون الموسيقى هي التي تُعطي لهذا السحر طاقة وجدانية، وتجعل المشاهد يشعر وكأن هذا السحر قد اخترق الشاشة ووصل إليه. وهي بذلك تُحوّل الخيال البصري إلى تجربة حسية شاملة، حيث يمتزج الصوت بالصورة ليُثير الدهشة والرهبة في آن واحد.

[1] خزار نوالردين - معروف مختارية حنان ، الموسيقى التصويرية الجزائرية بين التأثير والتأثر وأسباب تراجعها في الأداء ، جامعة جيلالي ليابس ، سيدي بلعباس ، الجزائر ، 2022، ص65 (مجلة النص ، المجلد 09 ، العدد 03).

الفصل الثاني :الدراسة التطبيقية

﴿من الرواية إلى السيناريو﴾

- المبحث الأول : مدخل الى رواية مغامرات آل سبايدرويك وكاتبنها
- المبحث الثاني : افلمة رواية - مغامرات آل سبايدرويك -

المبحث الأول: مدخل لرواية مغامرات آل سبايدرويك – الكتاب السحري -

1 - الكاتبة هولي بلاك :

هولي بلاك ، مواليد 10 نوفمبر 1971 كاتبة ومحررة أمريكية اشتهرت برواياتها للأطفال واليافعين ، قضت سنين عمرها الأولى في بيت عتيق مبني على الطراز الفيكتوري ،كانت أمها تطعمها فيه وجبة يومية من قصص الأشباح وكتب الجنيات ،وهذا ما انعكس لاحقا على أعمالها الأدبية التي تمزج بين العوالم السحرية والواقع المعاصر كانت روايتها الأولى : " تايث :قصة أشباح حديثة " لمحة قوطية بارعة في عالم الجنيات ، وعند نشرها في خريف عام 2002 ، امتدحها النقاد وحصلت على لقب أفضل كاتب للنُشئ من الاتحاد المكتبات الأمريكية

ولعل من أهم انجازاتها كان تعاونها مع الرسام توني ديترليزي في سلسلة مغامرات آل سبيدرويك the spiderwicles chronicles (2003 – 2004) حيث كتبت النصوص بينما تولى ديترليزي الرسوم التوضيحية فهو الأخير يعتبر من أهم المؤلفين حاصل على لقب أفضل الكتاب بيعا من نيويورك تايمز ، ابتكر قصة تيد التي فازت بجائزة زينا سزرلاند ، كما ابتكر مغامرة " جيمي زانجو على القمر بعيدا عن هذا العالم " وزينت رسومه أعمال مشاهير كتاب الخيال مثل جي آر تولكين وآن ماكافري وبيتر إس بيجل وجريج بير ..الخ، هذا التعاون أنتج سلسلة قصيرة وسهلة القراءة، لكنها غنية بالخيال والمغامرة وحققت انتشارا عالميا واسعا، ترجمت إلى أكثر من 30 لغة، وباعت ملايين النسخ

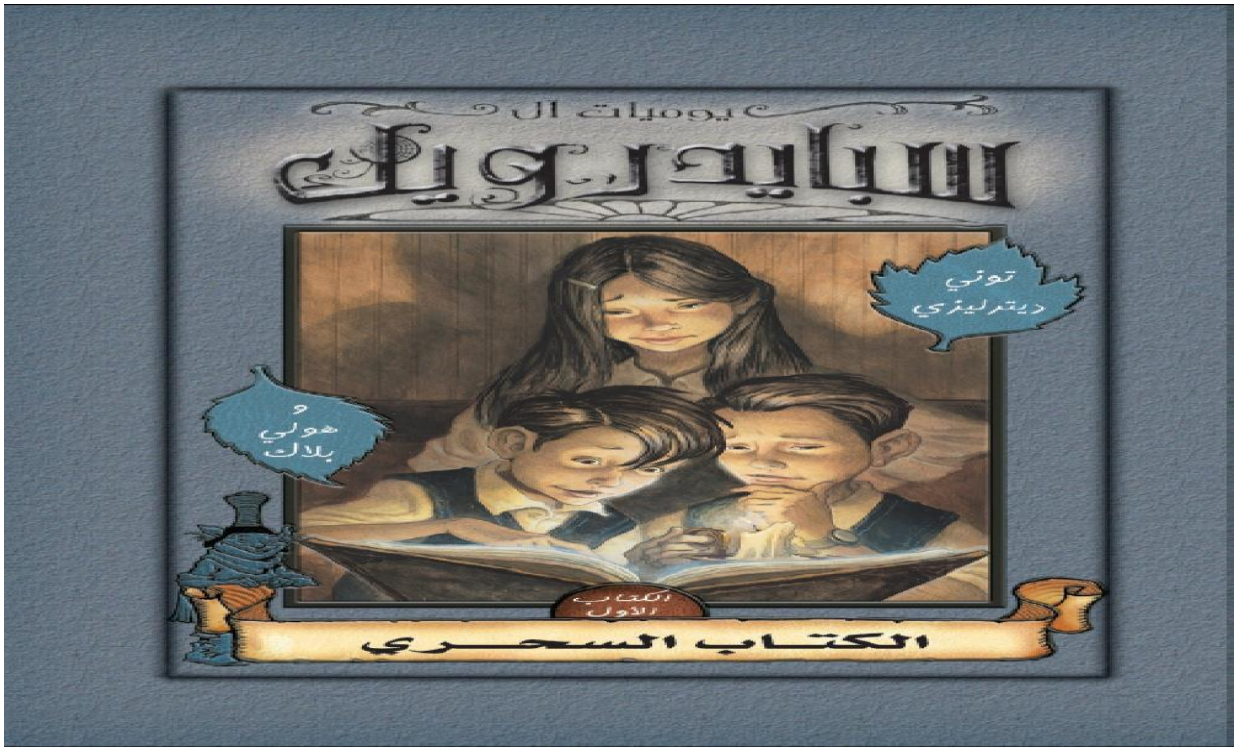
تميز أسلوب هولي بالجمع بين عناصر الفلكلور(الجنيات ،العوالم الخفية) وبين قضايا معاصرة مع شخصيات معقدة وأحداث تحمل طابعا مظلما أحيانا هذا المزج جعل أعمالها قابلة للأفلمة بسهولة ، لأنها تقدم مادة غنية بصريا ودراميا في آن واحد

من أهم أعمالها أيضا : سلسلة folk of the air (2018 – 2019) و كتاب الليل book of night (2022)

2 - بيانات أساسية حول الرواية :

- تاريخ الإصدار: 2003
- الناشر: Simon et Schuster books for Young readers
- عدد الصفحات: حوالي 100 صفحة
- الفئة المستهدفة: اليافعين
- الترجمة العربية : صدرت بعنوان الكتاب السحري ضمن سلسلة يوميات آل سبايدرويك عن مكتبة جرير وبعض دور النشر العربية

3 - ملخص الرواية :



في منزل قديم منعزل، تنتقل الأم مع أطفالها الثلاثة هم :

- جارد جريس : بطل الرواية ، متمرد لكنه ذكي ، يقود الأحداث باكتشافه للكتاب
- سايمون جريس : توأم جارد ، محب للحيوانات ، يميل إلى العقلانية
- مالوري جريس : الأخت الكبرى في 13 عشر من عمرها ، قوية وشجاعة ، تمثل عنصر الحماية
- الأم: شخصية ثانوية، رمز للاستقرار رغم الظروف الصعبة

يبحثون عن بداية جديدة بعد انفصال والديهم ، يبدو البيت عاديا في البداية ، لكنه يخفي أسرارا غامضة ، حيث يكتشف جارد غرفة مهجورة تحتوي على كتاب قديم بعنوان الدليل الميداني للمخلوقات السحرية وهو مفتاح لعالم الجن ، الغيلان ، والجنيات التي تعيش متخفية عن البشر تبدأ الأحداث في التصاعد بعد أن يجد الأطفال أنفسهم في مواجهة قوى لايفهمونها وكل هذا يقع في زمن معاصر لكنه يتداخل مع أجواء أسطورية عبر الكتاب السحري في إيقاع سريع مليء بالمفاجآت .

4 - لماذا أفلمة رواية مغامرات آل سبايدرويك :

لقد وقع اختياري على رواية **"مغامرات آل سبايدرويك والكتاب السحري "** لتطبيق الأفلمة عليها لعدة أسباب جوهرية

أولًا، هذه الرواية تنتمي إلى أدب الفانتازيا الموجه لليافعين ، وهو نوع أدبي يجمع بين المغامرة والخيال ويثير فضول القارئ ويحفّز خياله ، مما يجعلها مادة خصبة للتحويل السينمائي.

ثانيًا، الرواية تتميز ببنية سردية مشوقة، حيث تتداخل العوالم الواقعية مع العوالم السحرية، وهو ما يفتح المجال أمام معالجة بصرية غنية ومؤثرة في فيلم قصير.

ثالثًا ، الأحداث تتوالى بشكل مشوق، مع مغامرات قصيرة لكنها مترابطة، وهذا يخلق ديناميكية مثالية للفيلم الذي يحتاج إلى شد انتباه المشاهد باستمرار.

رابعًا، الشخصيات في الرواية مرسومة بعمق رغم بساطتها، فهي تحمل صراعات داخلية وتواجه تحديات خارجية، مما يمنح السيناريو بعدًا إنسانيًا يمكن للمشاهد أن يتفاعل معه.

خامسًا، وجود كتاب يحتوي على أسرار العالم الخفي يخلق حبكة قوية، حيث يصبح محور الصراع بين الخير والشر، وهو عنصر سينمائي كلاسيكي.

وأخيرًا، اختيار هذه الرواية تعكس رغبتي في تقديم عمل يجمع بين الترفيه والفائدة، إذ يطرح موضوعات مثل الشجاعة، التعاون، واكتشاف الذات، وهي قيم تربوية يمكن أن تصل بسهولة إلى الجمهور عبر الوسيط السينمائي.

المبحث الثاني : أفلمة رواية مغامرات آل سبايدرويك .

2- سيناريو مغامرات آل سبايدرويك - الكتاب السحري- :

- **المشهد الافتتاحي:**

اللقطة الأولى – الجنيات والبيت (الافتتاحية):

- بيت قديم وسط الغابة ، الجنيات تحوم حوله بخفة، تنثر الضوء بين الأشجار، تزين المكان بالزهور

-الجو وردي حالِم، موسيقى هادئة ترافق المشهد .

- صوت الراوي :(V.O)

"كان السحر يوماً رفيق الإنسان... جنيات تحرسه، تزين دربه، وتمنحه الأمل حين يظن أن العالم مظلم ".

اللقطة الثانية – آرثر والكتاب:

فجأة، وميض صاعقة يقطع المشهد، يضيء البيت والسماء للحظة .

ننتقل إلى الداخل البيت : غرفة مظلمة، آرثر يجلس أمام مكتب خشبي، يكتب ويرسم في كتابه .

-الشمعة تضيء وجهه الذي تبدو عليه علامات الرعب ، وسط جو يوحي بالسرية والخطر .

يده تتحرك بسرعة وكأنه يريد أن يكمل كتابة اخر معلومة اكتشفها عن العالم السحري ثم يلقي بالقلم ويركض ليخبأ الكتاب في صندوق

صوت الراوي :(V.O)

"لكن الفضول البشري لا يعرف حدوداً ...حين قرر إنسان أن يدوّن ما لا يُدوَّن، ويكشف ما لا يُكشف، وُلد كتابٌ يحمل أسرار عالمٍ لم يُخلق ليُكشف ".

اللقطة الثالثة – تحول الجنيات:

-العودة إلى الخارج: الجنيات تتوقف فجأة، نظراتها تتحول من الود إلى الغضب .

-أجنحتها تزداد قتامة، والضوء الذي تنثره يتحول إلى شرر .

-الجو الوردي ينقلب إلى ظلال داكنة، والبيت يصبح مركز هذا الغضب .

-الجنيات تحوم حوله بعنف، وكأنها تحرس أو تبحث عن الكتاب .

صوت الراوي :(V.O)

"ومنذ ذلك اليوم، لم يعد السحر وديعاً... بل صار قوةً غاضبة تحوم حول هذا البيت، تبحث عن ما سُرق منها، وتحرس ما لا يجب أن يُفتح ".

- **مشهد 2: خارجي - طريق، سيارة - نهارا**

- زجاج السيارة للنافذة الخلفية ، يظهر خلفه وجه الطفل جارد .

- نظرة الطفل مليئة بالفضول و كأنه يبدو منزعج من أمر

-الكاميرا تتراجع تدريجياً لتكشف وجود طفلين آخرين في السيارة : سايمون (الأخ التوئم لجارد)، ومالوري (أختهم الكبرى التي تبلغ 13 سنة)، ووالدتهم تقود السيارة، في طريقهم نحو البيت القديم . أمهم وقد رأت الهدوء والانزعاج على وجوه أطفالها محاوله منها لتلطيف الجو : لا تقلقوا فالمكان سيعجبكم فل تحاولوا أن تظهروا القليل من التفاؤل

تتوقف السيارة أمام منزل وكأنه مجموعة من الأكواخ المتراصة بعضها فوق بعض مشكلة منزل كبير

تنزل مالوري من السيارة وتصيح : انه كووووخ!

الأم : انه ليس سيء لهذه الدرجة انظروا كأنه مشيد على الطراز الفيكتوري

سايمون لا يظهر عليه انه منزعج تماما من المكان ،مفكرا في داخله : لابد وأنني سأتمكن من الحصول على حيوانات كثيرة في هذا المكان

تتقدم العائلة نحو البيت لاستكشافه ويبقى جارد ورائهم على بعد مسافة يمشي بخطوات بطيئة، لاتظهر عليه الرغبة في العيش بهذا البيت

فتحت الأم باب المنزل الرمادي الباهت،يظهر البيت من الداخل علامات القدم ، ملأت الصدوع فيه السقف وتدلى منها أسلاك مهترئه وبالية .....

الأم مبتسمة : يبدو المنزل تماما كما أتذكره

مالوري : إن لم يكن يبدو مخيفا أكثر من ذي قبل

الأم: لما لا يبدأ ثلاثتكم في إحضار أغراضنا إلى الداخل

جارد: إلى هنا؟

الأم بحزم : نعم إلى هنا ،يجب أن تشعروا بالامتنان ، فلو لم تسمح لنا خالتي لوسيندا بالبقاء هنا لم اعرف أين كنا سنذهب أو سنعيش بعد انفصالي عن والدكم .

تابعت الحديث " إن قدومنا إلى هنا فرصه ثانيه للبدء من جديد لنا جميعا موجهتا نظرها إلى جارد بالخصوص ، الذي تذكر انه سبب في انتقالهم بعد المشاكل التي قام بها في المدرسة وطرده منها لتأثره بطلاق والديه ، هل فهمتم؟".

- **مشهد 03: خارجي – حديقة المنزل – نهارا**

مالوري : تنزل الحقائب من السيارة : لقد سمعت أنها تترك نفسها تتضور جوعا حتى الموت

سايمون : الخالة لوسيندا؟! ، إنها امرأة عجوز فحسب ومجنونة

مالوري : لقد سمعت أمي وهي تتحدث في الهاتف مع الخال تيرنس وقالت له: إن الخالة لوسي يخيل لها أن هناك أناس صغار الحجم يحضرون لها الطعام .

جارد : مالذي تتوقعينه منها . إنها إمرة تقيم في مشفى المجانين

يحمل جارد الحقائب إلى داخل المنزل مع أخواته يصل إلى البيت قبلهم ، يأتي إلى مسمعه صوت شيء يتحرك داخل الجدار محدثا خدوشا أثناء اتجاهه لأعلى السقف إلى أن تلاشى وهو مبتعد ، يقول وكأنه يهدأ نفسه : لابد أنه سنجاب أو فأر فلن استغرب إذا وجدت ذئبا حتى داخل قبو هذا المنزل .

- **المشهد 04 : داخلي - غرفة جارد وسايمون - ليلا**

جانب سايمون مليء بالأوعية الزجاجية التي تضم فئران وأسماك وسحالي، وأقفاص بها حيوانات أخرى، الأصوات المتكررة لهم تزعج جارد وهو يحاول النوم في سريره.

يفزع جارد فجأة من صوت مفصلات الباب وهي تتحرك ببطء وكان شبح يحاول الدخول ، ينهض مذعورًا ويسقط من على السرير. يرفع رأسه ليرى شخصًا يرتدي رداءً أبيض، شعره طويل داكن.

صوت (مالوري)"إنه أنا

جارد بعد نوبة رعب : هذه أنتيي ..

مالوري وهي تضحك :" مابك ؟ هل خفت بهذه البساطة "

جارد : "لا فقط كنت أحاول إمساك بعوضة ودخلتي أنت فجأة "

مالوري : جئت لأنني... سمعت شيئًا يتحرك في الحائط".

جارد: "إذن ما سمعته كان صحيحًا. أنا أيضًا أحسست به عند دخولنا المنزل، لابد انه سنجاب مزعج".

في الخلفية يظهر سايمون نائمًا على سريره بسلام، غير مدرك لما يحدث.

مالوري : إذن هيا لنمسكه

جارد يوقظ سايمون : سايمون هيا انهض لدينا حيوان أليف جديد.

سايمون : يتمتم وهو غير صاحي ويشد غطاء السرير فوق رأسه

جارد يقترب من رأسه ويقول بنبرة بالغة الأهمية : سايمون سنجاب !! سنجاب"..

- **المشهد 05: داخلي - المطبخ – ليل:**

أقدام الإخوة الثلاثة تظهر وهم يتسللون بخفة عبر أروقة المنزل، يحاولون ألا يوقظوا والدتهم. بين الحين والآخر يصل إلى مسامعهم صوت خدش أو خطوات صغيرة، يزداد وضوحًا كلما اقتربوا من المطبخ .

يتوقفون عند الجدار، حيث يتردد الصوت وكأن السنجاب الذي يبحثون عنه مختبئ هناك .

مالوري تمسك بساق المكنسة الخشبي، تتقدم أمام إخوتها وتهمس :

مالوري: "سوف أحدث ثقبًا في الحائط ".

جارد (مترددًا): "ستكتشف أمي أننا فعلنا ذلك وتغضب ".

مالوري (بثقة): "في هذا البيت المدمر؟ لا تخف، لن تكتشف ".

سايمون (قلقًا): "ماذا لو آذيتِ السنجاب؟ "

لكن مالوري لا تبالي، توجه ضربة قوية للحائط، فيتناثر غبار أبيض كذرات الدقيق يغطي وجهها وشعرها، فتبدو كأنها شبح. تقترب أكثر وتزيل كتلة كبيرة من الجدار .

جارد يتقدم بخوف، يداه ترتجفان وهو يحدق في المنظر: داخل الجدار تتكدس ملابس ممزقة، بقايا ستائر وأقمشة، أشرطة، رأس دمية، وصراصير ميتة متشابكة كحبل .

بين هذه الأشياء، تلمح مالوري ميدالية المبارزة الخاصة بها، تلتقطها بدهشة :

مالوري: "كيف جاءت هذه إلى هنا؟ "

سايمون: "لابد أن السنجاب سرقها ".

جارد (مضطربًا): "إن ما يحصل أمر غريب جدًا ".

مالوري: "هيا بنا نخرج هذه الأشياء من هنا ".

جارد يتراجع بخوف: "لا أظن أنه ينبغي علينا فعل ذلك ".

لكن مالوري وسايمون يبدآن في إخراج الأغراض .

سايمون: "لا يوجد أي روث أو فضلات... كم يبدو هذا غريبًا ".

جارد (متسائلًا): "هل سمعتم يومًا عن حيوان بهذا الشكل؟ لابد أن يكون ذلك السنجاب مخبولًا مثل العمة لوسي ".

سايمون يضحك، لكن مالوري تقاطعه فجأة :

مالوري: "شششش... اسمعوه مجددًا ".

جارد: "وما هو؟ "

مالوري (وهي تلتقط المكنسة): "الضجيج... إنه هناك ".

يتغير الصوت من خدش على الخشب إلى أظافر تكشط سطحًا معدنيًا .

سايمون يهتف وهو ينحني: "انظرا! هناك باب صغير متحرك داخل الجدار ".

مالوري: "إنه يبدو كمصعد صغير... من المؤكد أنه استُعمل لنقل الأطباق والأطعمة إلى الطوابق العليا ".

جارد: "هذا الشيء يبدو وكأنه يؤدي إلى الممر الرئيسي ".

مالوري: "حجمه صغير، لن يسعني. يتعين على أحدكما الدخول لاستكشافه ".

سايمون يتراجع وبتردد يقول : "حباله تبدو ضعيفة، ماذا لو سقطت؟ "

جارد (بحزم): "آه... حسنًا، سأذهب أنا ".

يدخل جارد الصندوق بصعوبة، المكان قذر وتفوح منه رائحة بشعة. يحمل فانوسًا صغيرًا أعطته له مالوري ليتمكن من الرؤية .

مالوري تجذب الحبل، فيتحرك المصعد ببطء، يهتز قليلًا، وينقل جارد داخل الجدار نحو الأعلى .

سايمون (قلقًا): "أنا لا أسمع أي صوت الآن ".

مالوري: "لعله مختبئ ".

في الأعلى، يصرخ جارد: "لا أرى شيئًا... الضوء خافت جدًا!" لكن صوته لا يصل إليهم .

المصعد يندفع أكثر للأعلى، حتى يتوقف في غرفة ذات إضاءة خافتة، مصدرها ضوء القمر المتسلل من نافذة صغيرة عالية .

جارد يتسلق خارج الصندوق، يبتسم بانتصار :

جارد: "نجحت... لقد وصلت إلى الطابق العلوي ".

- **المشهد 06: داخلي - المكتبة السرية – نهارا**

يتجول جارد في الغرفة ذات السقف المنخفض، التي بدت كأنها مكتبة مصغرة تحيط بجدرانها أرفف كتب غريبة ، يتفحصها من خلال ضوء فانوسه الخافت ، عناوينها : تاريخ الأقزام الاسكتلنديين، خلاصة جولات الجنيات حول العالم، تشريح الحشرات، وغيرها من الكائنات الطائرة .

في وسط الغرفة مكتب ضخم، فوقه كتاب مفتوح ونظارة مستديرة، وعلى الحافة مجموعة من البرطمانات الزجاجية التي تحتوي على ثمرات جافة وأحجار صماء من النهر. يقع بصر جارد على ورقة صغيرة صفراء بفعل الزمن، موضوعة أعلى الكتاب، فيبدأ بقراءتها بتمعن :

"في جذع الإنسان ستجد الشيء السري... الذي اكتشفته عن الجنس البشري... وإذا كان الزيف مثل الحقيقة... فستعرف شهرتي بهذه الطريقة... إلى أعلى وأعلى وأعلى... في الأعالي... حظًا سعيدًا يا صديقي العزيز ".

تهب نسمة هواء مفاجئة فتسقط الورقة أرضًا. ينحني جارد ليلتقطها، وعند وقوفه يدهشه ما كُتب على سطح المكتب بالغبار :

"كليك كلاك، كن حذرًا وانظر خلفك ".

يرتجف جارد، يقفز إلى الخلف مذعورًا، ينطفئ فانوسه الصغير من القفزة ، ويقف في الظلام يتملكه خوف شديد وهو يصرخ :

جارد: "من هنا؟ من؟ أنا أعلم أنك موجود "!

لكن لا يأتيه أي جواب .

يهرع نحو الممر حيث المصعد الصغير، يحشر نفسه داخله بسرعة، وينادي بصوت مرتجف :

جارد (بصوت عالي): "مالوري! أنزليني بسرعة"!

- **المشهد 07: داخلي، غرفة المعيشة، ليل**

يخرج جارد مسرعًا من المصعد، يتحدث بانفعال إلى إخوته :

جارد: "شيء غير طبيعي يحدث... هناك مكتبة سرية غريبة، والمدهش أن عبارة كتبت لي على الطاولة في الغبار "!

مالوري تشكك: "هل رأيت فعلاً أي شيء؟ "

جارد يخرج الورقة الصغيرة من جيبه ويقول: "انظرا... لابد أن هذه سترشدنا إلى شيء ما.

والغريب أيضا انه كتب لي أيضًا نصًا يقول: كن حذرًا وانظر خلفك على سطح المكتب المليء بالغبار ".

مالوري (ببرود): "قد تكون هذه العبارة كتبت منذ زمن بعيد، لكنك لم تلحظها ".

جارد (مصرًا): "لا، عند دخولي الغرفة رأيت المكتب جيدًا ولم تكن موجودة ".

مالوري تشد قميصه بغضب: "اهدأ "!

لكن الأم تقاطعهم بصوت صارم: "كفاكم! ماذا تفعلون في هذا الوقت؟ مالوري، اتركي أخاك ".

تفلت مالوري جارد وهي ترمقه بغضب، وحين تهم بالكلام، تقاطعها الأم: "إلى غرفكم الآن "!

جارد يحاول الاعتراض: " لكن يا أمي "...

الأم (بغضب): "هيا، لا أريد أن أراكم خارج أفرشتكم "

- **المشهد 08: داخلي، غرفة الأولاد، ليل**

يدخل جارد وسايمون غرفتهما. جارد منزعج من عدم تصديقهم له، يغطي رأسه بالغطاء ويغمض عينيه بشدة .

سايمون يهمس: "جارد... أنا أصدقك، أصدق كل ما رويته لنا ".

لكن جارد يلتزم الصمت، غارقًا في خوفه ورعبه، غير مبالٍ بكلام سايمون .

- **المشهد 09 : داخلي ، غرفة مالوري ، صباح :**

صباحًا، يملأ صراخ مالوري أرجاء المنزل. يهرع جارد وسايمون إلى غرفتها، فيتفاجآن بمظهرها: خصلات شعرها الطويل مربوطة بخلفية السرير، وجهها محمر، وجسدها مغطى بكدمات .

الأم تحاول مساعدتها في فك شعرها .

جارد: "ما الذي حدث لك؟ "

مالوري (باكية): "فكوا شعري الآن فقط ! أريد أن أخرج من هذا الفراش... ومن هذا المنزل الكئيب... لا أريد البقاء فيه "!

الأم (غاضبة وهي تحدق بجارد): "من فعل هذا؟ "

جارد: "لا أعلم... لابد أنه ذلك الشيء الذي كان يتحرك في الجدار "!

الأم: "لكنني رأيتك تتشاجر مع أختك البارحة "!

جارد: "أقسم أنني لم أفعل "

مالوري تبكي وتصرخ: "أسرعوا في فك شعري"

الأم: "اخرجا أنتما من هنا "

- **المشهد 10: داخلي، غرفة الأولاد، نهار**

في غرفة الإخوة، سايمون يسأل: "هل ذلك الشيء هو من فعل هذا بمالوري؟ "

جارد: "ألا تظن أنت ذلك؟ "

ثم يضيف وهو يفكر: "القصيدة التي عثرت عليها هي المفتاح الوحيد لحل هذا اللغز ".

سايمون: "لكن كيف تساعدنا هذه القصيدة السخيفة؟ "

جارد: "لا أعلم... لكن كيف لم يحدث لنا نحن وأمي شيء؟ "

سايمون يتمتم: "لا أعلم... سأذهب الآن لأصطاد بعض الصراصير ".

جارد يرد ساخرًا: "كم أنت غبي "...

يبقى جارد يفكر في كلمات القصيدة: أعلى... وأعلى... وأعلى... في الأعالي .

يستنتج أن المقصود هو العلية، أعلى المنزل .

- **المشهد 11: داخلي، درج خشبي قديم المؤدي للعلية، نهار**

جارد يصعد الدرج الخشبي القديم، خطواته تتردد في المكان بسبب أن الدرج متهرئ وخطير وأمهم قد حذرتهم من صعوده ، والنغمة الغامضة تتصاعد مع كل خطوة.

- **المشهد 12: داخلي، غرفة العلية، نهار**

يصل إلى غرفة صغيرة مضاءة بأشعة الشمس المتقطعة من نافذة عالية .

في زاوية الغرفة، يلمح صندوقًا خشبيًا قديمًا متآكلًا. يقترب منه، يفتحه ببطء، فيصدر صرير الغطاء ويتطاير الغبار في الهواء .

داخل الصندوق، أقمشة وملابس متنوعة. يقلبها بسرعة

يجد أيضا إطار لصورة شخص مكتوب عليها آرثر سبايدرويك . الموسيقى تتصاعد وتزيد من التوتر يرفع رأسه فجأة ، ليفكر قليلا ، يدرك أن كلمة Chest تعني الصندوق، لكنها أيضًا تعني الصدر، كما ورد في القصيدة: في جذع الإنسان ستجد الشيء السري ...

يتحسس جوانب الصندوق، يضغط على الأركان، حتى يكتشف قاعًا وهميًا. ينفتح الغطاء السري ببطء، وجارد يرتجف من الرهبة .

في الداخل، كتاب صغير مغلف بجلد بني داكن. يرفعه بيديه المرتجفتين، يتأمل غلافه المغبر. يجلس أمامه ويبدأ بتقليب الصفحات بسرعة، صوت الأوراق القديمة يتكسر، والغبار يتطاير .

الصفحات مليئة بملاحظات مكتوبة بخط يشبه الخط الذي كُتب به اللغز ، يتأمل القصاصات الملصقة و صفحات الكتاب المليئة بالمعلومات عن الجنيات. همسات غامضة تتداخل مع الموسيقى، تزيد من رهبة الاكتشاف.

- **المشهد 14 : خارجي - حديقة المنزل – نهار**

يخرج جارد من المنزل وهو يحمل الكتاب بين يديه، يتجه بخطوات مترددة نحو العشب. الكاميرا تتبع خطواته حتى يلمح مالوري وسايمون يتبارزان .

مالوري، شعرها المعقوف يخرج من أسفل خوذة المبارزة الكهربائية، تتحرك بسرعة وهي تضرب بسيفها البلاستيكي. سايمون يتراجع للخلف، يسند ظهره إلى جدار المنزل، حركاته الدفاعية بطيئة .

جارد يرفع صوته :

جارد: "لقد عثرت على شيء "!

سايمون يلتفت برأسه المثقل بالخوذة، وفي اللحظة نفسها تستغل مالوري الفرصة وتضغط سيفها على صدره .

مالوري (بابتسامة منتصرة): "هجمة مثالية جدًا، لقد هزمتك ".

سايمون يصرخ غاضبًا: "لقد غششت "!

مالوري ترد بحدة: "لقد شتت انتباهك، لديّ شيء آخر ".

سايمون ينزع الخوذة بعنف، يرميها أرضًا، يلتفت نحو جارد :

سايمون: "شكرًا جزيلًا ".

جارد (معتذرًا): "أنا آسف ".

سايمون يتنفس بعمق محاولًا السيطرة على غضبه :

سايمون: "أنت من تتبارز معها عادة... أما أنا فقد خرجت فقط لاصطياد صغار الضفادع ".

مالوري ترفع حاجبها بسخرية .

جارد: "كنت مشغولًا... أنا لست مثلك أبحث عن الحيوانات فقط ".

سايمون، وجهه متورد غضبًا .

مالوري تقاطعهما: "فلتصمتا أنتما الاثنان... ما الذي عثرت عليه يا جارد؟ "

جارد يفتح الكتاب بحماس: "إنه كتاب في العلية يتحدث عن الجنيات... انظري إلى أشكالها، كم هي قبيحة "!

مالوري (باستهزاء): "وماذا في ذلك؟ إنه كتاب للأطفال فقط ".

جارد (مصرًا): "لا، أنا متأكد أنه كتاب سحري ".

مالوري: "هل تعتقد أن إحدى الجنيات هي التي ربطت شعري البارحة؟ "

جارد: "نعم، بالتأكيد... فأنت لم تصدقي أنني أنا من فعلت ذلك بالتأكيد "

مالوري (ساخرة): "أكيد... فأنت لا تجرؤ أصلًا على إيذائي ".

- **المشهد 14: داخلي - غرفة الطعام – مساء**

الأم تضع على الطاولة وجبة من الدجاج والبطاطس المهروسة. جارد يرفع رأسه فجأة ويسأل :

جارد: "أمي، هل لنا قريب في العائلة اسمه آرثر؟ "

الأم: "لا، لا أعتقد ذلك... لماذا تسأل؟ "

جارد: "وماذا عن سبايدرويك؟ "

الأم: "إنه لقب الخالة لوسيندا... لماذا تريد أن تعرف كل هذا؟ "

جارد: "في العلية وجدت صورة لرجل مكتوب عليها آرثر سبايدرويك ".

الأم تتوقف عن الأكل، تنظر إليه بحدة: "العلية؟! ألم أمنعكم من الصعود إليها؟ نصف البيت متهالك، ماذا لو سقطت؟ "

جارد يحاول الدفاع: "لقد صعدت في الجزء الآمن من الدرج ".

الأم (بغضب): "نحن لا نعلم إن كان هناك جزء آمن أو لا... ولا أريد أن يصعدها أحد مرة أخرى، وبالأخص أنت "!

- **المشهد 15: داخلي - غرفة الأولاد - ليلاً**

جيفري وليمندروب فئران سايمون الذي قد جلبهما معه من منزلهم القديم يلعبان بغطاء السرير. سايمون يوجه سؤالًا لجارد :

سايمون: "هل ستقرأ طوال الليل؟ "

جارد: "نعم، أنت لا تتخيل كم أن هذا الكتاب مثير... يتحدث عن الجنيات وأماكنها كما لو أنها موجودة فعلًا في هذا البيت ".

سايمون (مندهشًا): "هل هذا أنت حقًا؟ قبل أيام لم تلمس كتابًا، كان كل همك المشاجرات والمشاكل "!

جارد يصمت قليلًا ثم يرد: "أنا أقرأ حينما أحب أن أفعل ذلك ".

يواصل جارد الحديث عن الجنيات السمراء التي تساعد البشر في الأعمال المنزلية، لكنه يحذر أن إثارة غضبها يحولها إلى عفاريت تُسمى البوجارت .

يصمت جارد فجأة، ينظر إلى سايمون الذي بدأ يفكر أيضًا .

جارد: "هل تفكر في نفس ما أفكر؟ أظن أن هذا ما نمر به الآن ".

سايمون: "ربما كان ذلك الذي في الجدار هو منزلهم الذي دمرناه فأثرنا غضبهم ".

جارد: "لم يخطر ذلك ببالي... إنه تفكير منطقي ".

جارد : هل يمكن يا سايمون أن هذه الجنيات التي تساعد الإنسان هي التي تحدثت عنها الخالة لوسيندا بأنها تحضر الطعام لها ؟ !

سايمون : لا أعلم حقا لكن إن كان هذا صحيح فهذا يعني أنها ليست مجنونة كما يزعمون

جارد : صحيح

سايمون يعيد الفأرين إلى حوضهما، يستلقي في فراشه: "تصبح على خير يا جارد ".

بينما يواصل جارد القراءة حتى يصل إلى فقرة تقول إن الكشف عن وجودهم يتم عبر آثار أقدامهم الصغيرة على الدقيق أو السكر .

جارد (في نفسه): " لابد أن أجرب ".

- **المشهد 17: داخلي - الطبخ – ليلا**

يدخل جارد إلى المطبخ بحذر ، يمسك بالقليل من الطحين ويرشه على الأرض قرب الجدار المكسور الذي يظن أنه منزل الجنيات. يغادر بسرعة حتى لا تراه أمه .

- **المشهد 18 : داخلي - غرفة نوم الأولاد - صباح**

صوت الأم يعلو: "جارد، من الأفضل أن تنهض "!

جارد (متذمرًا وهو لا يزال نائمًا): "ماذا؟ هل نسيتِ يا أمي أنه لم يحن وقت الدراسة؟ "

الأم تشده بقوة: "هيا، لنذهب إلى الطابق الأسفل حتى ترى ما حدث ".

- **المشهد 19: داخلي - المطبخ - صباح**

المطبخ مخرب تمامًا، الفوضى تعم المكان. مالوري تكنس قطع الزجاج، سايمون يجلس بجوار الطاولة وذراعيه مليئتان بالكدمات .

الأم (بحدة): "ما رأيك؟ "!

جارد: "لا يمكن أن تظني أنني فعلت هذا يا أمي... أيعقل؟ "

يلفت نظره مكان الطحين الذي وضعه في الليل، فيجد آثار أقدام صغيرة جدًا مطبوعة عليه. يشير إليها مباشرة :

جارد: "انظروا! هل ترون آثار الأقدام الصغيرة؟ "

مالوري (بغضب): "اصمت يا جارد، لابد أنك وضعتها لتخيفنا ".

الأم تمسك المكنسة وتزيل الآثار بضربتين .

سايمون (يبكي): "لقد اختفى جيفري وليمندروب "!

الأم (بصرامة): "أبشع ما فعلته يا جارد هو التلاعب بمشاعر أخيك... خذ هذا الكيس إلى الخارج، وستكمل اليوم كله في التنظيف كعقاب لك ".

جارد ينزل رأسه مستسلمًا .

- **المشهد 20: خارجي - أمام المنزل - صباح**

جارد يحمل أكياس النفايات إلى الخارج. يتعثر ويسقط منه الكيس الذي يحتوي على مخلفات العش القديم. يتدحرج منه منزل خشبي صغير، فيتوقف جارد مذهولًا، يدرك شيئًا مهمًا ويصمت .

- **المشهد 21 : داخلي - غرفة المعيشة - نهار**

مالوري وسايمون يجلسان بهدوء أمام التلفاز. جارد يدخل متحمسًا، يوجه لهما الكلام :

جارد: "أنا بحاجة لمساعدتكما... صدقاني، ما يحدث معنا سببه أننا دمرنا منزل الجنيات، وهم غاضبون منا "!

مالوري (باستهزاء): "هل جننت؟ أي منزل تتحدث عنه؟ "

جارد: "الحائط الذي وجدنا وراءه أغراض كثيرة... لقد غضبت الجنيات وظنت أننا أعداؤها وتحولت إلى بوجارت ".

سايمون (مترددًا): "أظن أنه محق يا مالوري ".

جارد يشير إلى الكتاب السحري: "لقد سمعتم الصوت الصادر من الجدار، ورأيتم آثار الأقدام على الدقيق ".

مالوري (بحدة" :(وما المساعدة التي تحتاجها؟ "

جارد: "صنعت عشًا جديدًا من الخشب، وضعت فيه كل ما كان موجودًا داخل الجدار... أريد منكما تشغيل مصعد الخدمات حتى أنقل المنزل الجديد إلى المكتبة السرية، هناك سيكون في مأمن وسيعجب الجنيات ".

- **المشهد 22: داخلي - المطبخ - نهار**

الأطفال مجتمعون حول المصعد الصغير .

سايمون (بحماس): "سأصعد أولًا "!

يركب المصعد، بينما مالوري تمسك بالحبل وتسحبه ببطء ليصعد إلى الغرفة السرية .

بعد لحظات، يتبعه جارد، يضع العش الجديد الذي صنعه ويصعد هو الآخر

- **المشهد 23: داخلي - الغرفة السرية – نهار**

الأطفال يدخلون الغرفة السرية عبر المصعد الصغير. المكان مظلم، تتخلله خيوط ضوء من نافذة عالية، الغبار يطفو في الهواء وكأن الغرفة لم تُفتح منذ سنوات .

جارد يتأمل الجدران :

جارد (مندهشًا): "كيف ليس لهذا المكان باب؟ مستحيل... كيف كان يصل إليه أحد بمفرده؟ "

سايمون: "نعم، لابد أن هناك بابًا مخفيًا ".

جارد يحدق في الغرفة، يربط بين مواقع الطوابق العليا. فجأة تقع عيناه على لوحة طويلة لآرثر سبايدرويك. يهرع نحوها :

جارد: "سايمون! ساعدني على إبعاد هذه الصورة ".

معًا يرفعان اللوحة الثقيلة، ليظهر خلفها باب سري مفتوح على دولاب الملابس في العلية. ينادي جارد :

جارد: "مالوري! اصعدي إلينا من خلال العلية "!

مالوري تدخل الغرفة، عيناها تتسعان بدهشة :

مالوري: "ما قلتماه صحيح... هذا المكان مخيف جدًا، كيف لم ألحظه من قبل؟ "

سايمون: "لا أحد يعلم بوجوده سوانا ".

جارد (بصوت منخفض): "والبوجارت أيضًا "...

مالوري (بحزم): "ليس لدينا وقت... ستلاحظ أمي غيابنا. فلنقم بتعليق عش الجنيات ".

الثلاثة يشرعون في تثبيت العش الجديد في زاوية الغرفة. الموسيقى تتصاعد بنغمة غامضة، توحي بالترقب. مالوري تضع ميداليتها التي فقدتها سابقًا داخل العش، وكأنها تقدم قربانًا للجنيات .

سايمون يقترح: "ماذا لو نترك لهم ملحوظة اعتذار بجانب العش؟ "

جارد: "رسالة... نعم ".

سايمون يبحث في المكتب عن ورقة، بينما يلاحظ جارد صورة صغيرة لرجل وابنته مكتوب أسفلها: "أنا وابنتي لوسيندا ".

جارد (مندهشًا): "إذن آرثر هو والد الخالة لوسيندا "!

سايمون (مؤكدًا): "أعتقد ذلك ".

مالوري تمسك الورقة: "دعوني أكتبها... أنتم بطيئان جدًا ".

سايمون يملي عليها :

"عزيزي العفريت... نحن آسفون على العبث بمنزلك السابق، ونأمل أن يحوز المنزل الجديد إعجابك. توقف عن قرصنا ولكزنا... وإن كان جيفري وليمندروب بحوزتك، أرجوك أن تعتني بهما، فهما فاران طيبان ".

مالوري تنهي الكتابة، تضع الورقة بجانب العش .

جارد يبتسم بخفة: "حسنًا... انتهينا ".

الثلاثة يغادرون الغرفة ببطء، بينما الكاميرا تبقى ثابتة على العش والرسالة، في جو غامض يوحي بأن هناك قوة خفية تراقبهم .

- **مشهد 24:خارجي – طارق خارج المدرسة – نهارا**

الجو يظهر هدوءا جميلا وسعادة على وجوه الأولاد وهم يخرجون من المدرسة كأول يوم لهم

الأهم أن جارد الذي طرد من المدرسة من قبل يبدو على غير العادة سعيد ومتفائل وقد بدا وكأنه وجد صديق له في تلك المدرسة بدا وهو يودعه ويلتحق بأخويه

سايمون : يبدو أن هذه المدرسة قد أعجبتك ياجارد

جارد : نعم تبدو مثيرة بعض الشيء

مالوري : برأيكم ماذا حصل بعد أن وضعنا المنزل ذلك اليوم هل أعجب الجنيات ؟ !

جارد : لا أعلم ، لكن ألاحظ انه لم يتم إزعاجنا من طرفهم منذ مدة ولم نعد نسمع أصوات خرخشة مثل قبل

سايمون : نعم أنت محق

مالوري : ماذا لو نصعد للعلية حين وصولنا ونتأكد ، وأمي كذلك لن تكون موجودة قالت أنها ستعود متأخرة من زيارة الخالة لوسيندا .

جارد بسعادة : نعم هيا نركض ونتأكد

الأطفال يركضون بسعادة في الطريق وتظهر السماء الزرقاء

- **مشهد 25: داخلي – غرفة العلية - نهارا**

يدخل الأطفال ببطء لغرفة العلية ،لم يطرأ أي تغير للغرفة فكل شيء بدا على النحو الذي تركوه عليه بالضبط ، فورا يوجهون نظرهم للمكان الذي وضعوا فيه الرسالة المكتوبة

سايمون بدهشة : " انظروا لقد اختفت الرسالة التي تركناها "

مالوري :" جارد هل أنت أخذتها "

جارد : لا ، فبسبب عمال الإنشاء الذين تواجدوا في بيتنا هذا الأسبوع لم نستطع الصعود إلى هنا وخاصة أن أمي ضلت تراقب أفعالنا " قاطع الحديث صوت عال من ورائهم ، فاستدار الثلاثة ناحية المكتب حيث كان قزم صغير بحجم قلم الرصاص كأنه خرج من الرسوم المصورة في الكتاب السحري

وأثناء دهشتهم صاح سايمون الذي قد رأى فأراه اللذان اختفيا فجأة مربوطين بحزام يمسك به ذلك القزم : :" جيفري ، ليمندروب !!! "

أومأ جارد برأسه وهو لا يدري ماعليه قوله

مالوري تبدو كأنها تلقت لطمة قوية على وجهها دون أن تفطن عليها

القزم : إن كتاب آرثر سبايدرويك ليس لجنسكم فهو نذير شؤم للمخلوقات البشرية الفانية فقد لحق الضرر جميع من احتفظ به إما عن طريق تعرضهم للعنف وإما للسحر ، فلتلقوا الكتاب بعيدا عنكم، إن لم تفعلوا فقد تثيرون غضبهم

جارد : غضبهم ! من همم ؟

لكن سرعان مااختفى القزم دون أن يجيبهم .، في هذه الأثناء يسمع صوت سيارة والدتهم من الخارج فيركضون للخروج من الغرفة

- مشهد 26: خارجي، حديقة المنزل، مساءا

الأطفال الثلاثة يركضون نحو والدتهم التي وصلت بالسيارة يلتفون حولها ويحتضنوها بفرح كأنهم وجدوا الأمان بعد لحظة الخوف

- مشهد 27: خارجي، حديقة المنزل، نهارا:

تظهر من الأعلى الحديقة والأم والأطفال يسيرون نحوا البيت للدخول

(O. V) : " ليست هذه سوى بداية الحكاية ... فالكتاب لم يكشف بعد عن أسراره ، وما ينتظرهم سيغير كل ماعرفوه ."

الخاتمة:

لقد شكّلت هذه المذكرة الموسومة بعنوان الأفلمة في سينما الفانتازيا – رواية مغامرات آل سبايدرويك أنموذجًا محاولة جادّة لتسليط الضوء على ظاهرة حديثة في الدراسات الأدبية والسينمائية، وهي ظاهرة الأفلمة. وقد انطلقت من الحاجة إلى ضبط هذا المفهوم الذي لم يحظَ باهتمام واسع في الدراسات العربية، فتمّ تتبّع جذوره التاريخية وتوضيح معناه بوصفه فعلًا إبداعيًا يتجاوز النقل الحرفي، ليصبح إعادة تشكيل للنص الأدبي وفق لغة السينما. هذا التحديد المفهومي كان خطوة أساسية لفهم طبيعة العلاقة بين الأدب والسينما، وإبراز أنّ الأفلمة ليست مجرد تقنية، بل هي ممارسة فنية تحمل أبعادًا جمالية ومعرفية .

كما تناولت الدراسة مفهوم الفانتازيا، باعتبارها جنسًا سرديًا وسينمائيًا له خصوصياته الجمالية والفنية. وقد تمّ تتبّع جذورها منذ بداياتها في الأساطير والحكايات الشعبية، مرورًا بتطورها في شكل روايات حديثة، وصولًا إلى حضورها القوي في السينما العالمية. هذا التتبع التاريخي أظهر أنّ الفانتازيا ليست مجرد خيال منفصل عن الواقع، بل هي وسيلة لإعادة صياغة العالم عبر الرموز والأساطير، وهو ما يجعلها مادة خصبة للأفلمة. إنّ الفانتازيا بطبيعتها تسعى إلى الإبهار وإلى تجاوز حدود الواقع، وهو ما ينسجم تمامًا مع لغة السينما التي تقوم على الصورة والمؤثرات البصرية .

ومن خلال المقارنة بين السرد الروائي والسرد السينمائي، تبيّن أنّ الفوارق بينهما ليست عائقًا، بل هي إمكانات جديدة للإبداع. فالسرد الروائي يعتمد على الكلمة والوصف التفصيلي وحضور السارد، بينما السرد السينمائي يقوم على المشهد والصورة والكاميرا التي تصبح السارد الجديد. هذه الفوارق تتيح للسينما أن تمنح النص حياة ثانية، حيث تتحوّل الكلمات إلى صور، والخيال إلى واقع بصري ملموس. وقد خلصت الدراسة إلى أنّ هذه الفوارق يمكن استثمارها لإغناء النص السينمائي وإعطائه أبعادًا جديدة، بدل أن تُعتبر حدودًا أو قيودًا .

أما الخصوصيات الجمالية للفانتازيا، فقد أثبتت الدراسة أنّها تجعل هذا الجنس الأدبي أكثر قابلية للتحويل إلى نص بصري. فالعوالم السحرية، الكائنات الغريبة، الصراع بين الخير والشر، كلها عناصر تجد في السينما مجالًا رحبًا للتجسيد عبر المؤثرات البصرية والرقمية، وعبر الإضاءة والألوان والموسيقى. إنّ الفانتازيا بطبيعتها تسعى إلى الإبهار وإلى شدّ انتباه الجمهور، وهو ما يجعلها مادة مثالية للأفلمة، حيث يمكن للسينما أن تمنحها قدرة أكبر على التأثير والانتشار .

ومن خلال التجربة التطبيقية على رواية مغامرات آل سبايدرويك – الكتاب السحري، تبيّن أنّ النصوص القصيرة يمكن أن تكون مادة مناسبة للأفلمة، إذا ما أُعيدت صياغتها بطريقة تراعي خصوصيات السينما. فقد أتاح تحويل هذه الرواية إلى سيناريو قصير اختبارًا عمليًا للفرضيات النظرية، وأظهر أنّ الفانتازيا، بما تحمله من عناصر جمالية، يمكن أن تتحوّل إلى نص بصري ممتع ومؤثر، دون أن تفقد

روحها التخيلية. كما بيّنت التجربة أنّ السينما قادرة على إعادة بناء النصوص الأدبية، وإعطائها حياة جديدة، عبر أدواتها الخاصة التي تجمع بين الصورة والصوت والحركة .

لقد خلصت هذه الدراسة إلى أنّ الأفلمة فعل إبداعي مفتوح الحدود، يتيح للسيناريست والمخرج أن يعيدا صياغة النص بما يتناسب مع لغة السينما، مع الحفاظ على روح النص الأصلي. هذا التوازن بين الأمانة للنص والحرية الفنية هو ما يحدّد نجاح عملية الأفلمة. كما أكّدت النتائج أنّ العلاقة بين الأدب والسينما علاقة تكاملية، حيث يمنح الأدب المادة الخام، بينما تمنح السينما النص وسيلة جديدة للتجسيد والإحياء .

وفي الأخير، يمكن القول إنّ هذه المذكرة قد أسهمت في إلقاء الضوء على مفهوم الأفلمة وضبطه، وعلى خصوصيات الفانتازيا كجنس أدبي وسينمائي، وعلى الفوارق بين السرد الروائي والسرد السينمائي، وعلى إمكانات تحويل النصوص الفانتازية إلى سيناريوهات بصرية. وقد أظهرت أنّ الأفلمة ليست مجرد تقنية، بل هي فعل إبداعي يفتح أمام الأدب والسينما معًا آفاقًا جديدة، ويؤكّد أنّ الفانتازيا بما تحمله من عناصر جمالية تمثل مادة مثالية لهذا التحويل .

بهذا، تكون هذه الدراسة قد أجابت عن الإشكالية المطروحة، وأظهرت أنّ خصوصيات السرد يمكن أن تُترجم من النص الروائي إلى السيناريو السينمائي عبر عملية إبداعية معقّدة، وأنّ الفانتازيا بما تحمله من عناصر جمالية تجعلها أكثر قابلية للتحويل إلى نص بصري، وأنّ حدود الإبداع في إعادة تشكيل النص الأدبي الفانتازي تظلّ مفتوحة، ما دامت تحافظ على روح النص وتمنحه حياة جديدة في لغة السينما .

قائمة المصادر والمراجع :

المصادر:

أ ـ المصادر البصرية :

1- سلسلة أفلام :هاري بوتر
2- سلسلة أفلام : سيد الخواتم The Lord of the Rings
3- فيلم : ملفسنت **Maleficent**
4- فيلم : **Jurassic World**
5- Forrest Gump (1994)

ب ـ المصادر العربية والمترجمة :

- جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم ، ترجمة : الدكتور إبراهيم الكيلاني ، فايز كم نقش ، منشورات عويدات – بيروت لبنان - ، الطبعة الأولى 1968.

- عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والأدب ، العدد 240، الكويت

- مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة ، بيروت ، مكتبة لبنان ، بيروت لبنان 1984 .

ج – المراجع :

- رالف ستيفنسون جان دوبري ، السينما فنا ، ترجمة : خالد حداد ، دمشق ، وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما 1993

- Christian Metz, Langage et cinéma, Paris, Ed. Albatros, - Coll. Ça/cinéma, 1977, ترجمة الباحثة

- د. خديجة بومسلوك أفلمة الرواية في السينما الأمريكية ، أطروحة الدكتوراه ، جامعة وهران 1 ، احمد بن بلة ، 2016

- ميخائيل باختين ، نقلا عن آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، طبعة 02 ، 2015

- عيسى بل خباط ، عبد القادر رحيم بين السارد والمؤلف والمروى له ، تشريح المنظور السردي وأنماط السرد في الخطاب الروائي ، مخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)2025

- دودية عبد القادر ، قراءة في مصطلح السرد (السرد ، السرديات ، السردية) ، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والانسانية ، جامعة سيدي بلعباس ، المجلد 02 العدد 07 جوان 2019

- د. نيهان هواوي ، الشخصية الروائية بين التنوع والوظائف وعدد الدلالات ، قراءة في رواية الخبز الحافي لمحمد شكري ، جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي (الجزائر) ، 2021 (مجلة الخطاب والتواصل ، المجلد الثاني ، العدد الثامن).

- محمد بشير المطيري ، تشكل الزمن الروائي في روايات خالد اليوسف ، جامعة الملك فيصل، السعودية 2023 ، (مجلة المقاصد في اللغة والأدب ، المجلد الثاني ، العدد02)

- طالب الدكتوراه شطة عمر / د. إبراهيم شعيب ، توضيف البنية الزمنية السردية في رواية وطن زجاج ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة عمار ثليجي ، الاغواط ، الجزائر 2021 (مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، م 13 ، عدد 03).

- داودي سهام ، مقاربة نظرية حول شعرية الزمن الروائي ، جامعة عنابة

- روضة علي الحمادي ، التشكيل المكاني في رواية ورجال في الشمس ، كلية الآداب ، جامعة قطر ، 2021

- ليليا عثمان ، دلالة المكان في رواية ليل الغريب للروائي الجزائري مراد بوكرزازة دراسة سينمائية ، جامعة الجزائر 03 ، كلية علوم الإعلام والاتصال (الجزائر) 2022 ، ص69 ، (مجلة بحوث سينمائية ، المجلد 10، العدد 17

- بلقاسم زوقار ، تداخل السردين الروائي والسينمائي ، الرواية الجزائرية والسينما الايطالية أنموذجا ، جامعة يحي فارس ، المدية ، الجزائر 2020(مجلة آفاق السينمائية ، المجلد 07 ، العدد 01)

- صالح علي مسعود، الدلالة الوظيفية والآلية الفلسفية للسرد في الفيلم السينمائي مجلة البحوث العلمية، جامعة إفريقيا للعلوم الإنسانية والتطبيقية، مج 02، عدد 03، 2017

- وافية بن مسعود تقنيات السرد بين الرواية والسينما (دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم) ، الوسام العربي ، الجزائر ، ط1 ، 2011

- منقول ، لينا رواس ، الراوي في السينما ... الكاميرا لاتقول كل شيء ، 2017- أمينة مشطر ، تقنيات بين الرواية والسينما ، جامعة محمد الصديق بن يحي ، جيجل، كلية الآداب واللغات ،2015 ،

- بوالصبعين آمنة ، بن مسعود وافية ، مظاهر التبئير وأنواعه في الفيلم ،جامعة الإخوة منتوري ، قسنطينة -1- الجزائر (مجلة إشكالات في اللغة والأدب ، مجلج 10 ، العدد 01 ،2021)

- قاسم سعدون وآخرون ، الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس 1996

- رضوان بلخيري ، الخطاب المرئي وجمالية المكان ، دراسة في الأبعاد الفنية للصورة السينمائية ، جامعة ....، الجزائر ، (مجلة الحكمة للدراسات الإعلامية والاتصالية ، مجلد 02 ، عدد 02، 2014

- بدر الدين مصطفى ، كاتب ومترجم مصري ، مقال المكان والعمارة والسينما ... ماذا يقدم أحدهم للآخر ؟ ، جويلية 2021.

- عتيق بن قدور ، الشخصية الدرامية بين التصوير الفني والتشكيل المرئي ، مختبر بحث النص المسرحي الجزائري ، جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية ، جامعة سيدي بلعباس ، جزائر 2020 ص205(مجلة جماليات ، مجلد07 ، العدد 01).
- جبارة نورة ، صياد سيد أحمد ، بناء الشخصية الدرامية بين المسرح والسينما ، جامعة وهران 01، احمد بن بلة ، 2023 ، ص269، (مجلة آفاق السينمائية ، المجلد10، العدد 01)
- علي هلالي جزيرة ، أطروحة لنيل الدكتوراه ، الفنتازيا في الرواية العربية المعاصرة رواية زوجتي من الجن لفوزي عبده أنموذجا ، فرع اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس بوشهر ، إيران ، 2023
- صبار سعدون ، 1989م ، أدب الفنتازيا ، مدخل إلى الواقع ، بغداد ، دار المأمون
- علي هلالي جزيرة ، أطروحة لنيل الدكتوراه ، الفنتازيا في الرواية العربية المعاصرة رواية زوجتي من الجن لفوزي عبده أنموذجا ، فرع اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس بوشهر ، إيران ، 2023
- ثامر إبراهيم محمد المصاورة ، ساطع عبد الله الذنيبات ، الفنتازيا في الرواية العربية ، رواية الاعراب في ناطحات السحاب أنموذجا ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، مجلد 43 ، ملحق 02 ، 2016 ص1042
- عبابو عبد الجواد ، بوخموشة إلياس ،إشكالية المؤثرات البصرية الرقمية في تنمية الفكر السينمائي ، جامعة جيلالي اليابس كلية الآداب واللغات والفنون ، سيدي بلعباس ، الجزائر، مجلة النص ، المجلد 09 ، العدد 03 ، 2022
- مقدمة عن عالم الـ CGI وكل ما تريد معرفته عن المؤثرات البصرية Creative School - Arabia
- خزار نوالردين - معروف مختارية حنان ، الموسيقى التصويرية الجزائرية بين التأثير والتأثر وأسباب تراجعها في الأداء ، جامعة جيلالي ليابس ، سيدي بلعباس ، الجزائر ، 2022، ص65 (مجلة النص ، المجلد 09 ، العدد 03).

- مقال د- عادل يحي ، أستاذ مساعد بقسم الإخراج بمعهد السينما بالقاهرة

الفهرس :

- **شكر**
- **إهداء**

المقدمة 1

***الفصل الاول : الإطار النظري*- تحولات السرد الادبي والسينمائي نحو جماليات الفنتازيا-.....4**

المبحث الأول : بين الرواية والسينما - الأفلمة وتحولات السرد -.....5

1/ تعريف الأفلمة وظبطها كمصطلح 5

***2- السرد الروائي : الخصوصياته وعناصره*.....8**

1-2 – تعريف الرواية 8

2-2 / السرد والسارد الروائي 10

3-2 / الشخصية الروائية 12

2 - 4 / الزمن الروائي 14

2-5 / **المكان** 15

***3- السرد السينمائي : خصوصيات والعناصر*.....17**

1-3 / السرد والسارد السينمائي 17

2-3 /الزمن السينمائي 21

3-3 / المكان 22

4-3 /الشخصية السينمائية 23

المبحث الثاني : خصوصيات الفنتازيا.....26

1 - تعريف الفنتازيا وظبطها كمفهوم أدبي وسينمائي 27

2- الخصوصيات الجمالية للفنتازيا في السينما 30

أ / المؤثرات البصرية والرقمية CGI و VFX 30

ب/ تصميم العوالم:(World-building) 30

ج/ الأزياء والماكياج:.....31

د / الإضاءة والألوان.....31

هـ / الموسيقى التصويرية 32

***الفصل الثاني :الدراسة التطبيقية* من الرواية إلى السيناريو.....33**

***المبحث الأول : مدخل لرواية مغامرات آل سبايدرويك – الكتاب السحري* 33**

1 - الكاتبة هولي بلاك 33
2 - بيانات أساسية حول الرواية 34
3 - ملخص الرواية 35
4 - لماذا أفلمة رواية مغامرات آل سبايدرويك 35
المبحث الثاني : افلمة رواية مغامرات آل سبايدرويك 36
2- سيناريو مغامرات آل سبايدرويك - الكتاب السحري- 37
خاتمة 50
قائمة المصادر والمراجع 52
الفهرس 56

- الملخص

تتناول هذه المذكرة الموسومة بعنوان "الأفلمة في سينما الفانتازيا – رواية مغامرات آل سبايدرويك لهولي بلاك نموذجًا" إشكالية تحويل النص الأدبي الفانتازي إلى نص بصري سينمائي، من خلال الجمع بين الدراسة النظرية والتطبيقية.في جانبها النظري، تسعى إلى ضبط مفهوم الأفلمة وتوضيح خصوصيات السرد الروائي والسينمائي، مع إبراز نقاط التشابه والاختلاف بينهما، ثم الوقوف عند جماليات الفانتازيا كجنس أدبي وسينمائي يفتح آفاقًا واسعة أمام الصورة.أما الجانب التطبيقي، فينطلق من رواية "مغامرات آل سبايدرويك" للكاتبة هولي بلاك، حيث تم تقديم ملخص لأحداثها والتعريف بمؤلفتها، قبل إخضاعها لعملية تحويل إلى سيناريو سينمائي. ومن خلال هذه التجربة التطبيقية، تسعى المذكرة للإجابة عن أسئلة جوهرية: كيف تُترجم خصوصيات السرد من النص الروائي إلى السيناريو؟ ما هي الخصوصيات الجمالية التي تجعل الفانتازيا قابلة للتحويل إلى الشاشة؟ وما حدود الإبداع في إعادة تشكيل النص الأدبي ليصبح مادة بصرية؟خلصت الدراسة إلى أن الفانتازيا بما تحمله من عوالم متخيّلة ورموز بصرية، تمنح السينما قدرة مضاعفة على إعادة إنتاج النصوص الأدبية، مع الحفاظ على جوهرها السردي، وفي الوقت نفسه تتيح للمخرج والسيناريست مساحة واسعة للإبداع وإعادة التشكيل بما يتلاءم مع لغة الصورة.

الكلمات المفتاحية : السينما ، الرواية ،السيناريو ، الأفلمة ، السرد الروائي ، السرد السينمائي ، الفنتازيا ، رواية مغامرات آل سبايدرويك .

- Abstract in English:

This thesis, entitled "Film Adaptation in Fantasy Cinema – The Spiderwick Chronicles by Holly Black as a Model", explores the transformation of fantasy literature into cinematic storytelling through both theoretical and practical perspectives.The theoretical part defines the concept of film adaptation, highlighting the specific features of literary and cinematic narration, and analyzing points of similarity and difference. It also examines the aesthetic qualities of fantasy as a literary and cinematic genre, emphasizing its visual richness and adaptability to the screen.The practical part focuses on Holly Black's "The Spiderwick Chronicles", presenting a summary of the novel and its author, followed by a cinematic adaptation into a screenplay. This process addresses key questions: How are narrative particularities translated from the novel to the screenplay? What aesthetic features make fantasy more adaptable to cinema? And what are the limits of creativity in reshaping a fantasy text into visual material?The findings reveal that fantasy, with its imaginative worlds and visual symbols, provides cinema with fertile ground for reinterpreting literary texts while preserving their narrative essence. At the same time, it expands creative boundaries, allowing filmmakers to reshape the text in harmony with the language of images.