الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التلقي السينمائي للنص الروائي وابعاده القرائية

رواية " قلب الليل لنجيب محفوظ " نموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعـداد الطلبة:

- *نسيب فيصل
- *دويم هواري بومدين
- *صحراوي شميسة

إشراف الدكتور:

د. ميداني بن عمر

لجنة المناقشة

الاستاذ	الرتبة	الصفة	المؤسسة الأصلية
علي دغمان	أستاذ تعليم عالي	رئيسا	جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي
ميداني بن عمر	أستاذ محاضر-أ-	مشرفا ومقررا	جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي
عبد الكريم شبرو	أستاذ محاضر-أ-	عضوا مناقشا	جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي

الموسم الدراسي: 1442/1443هـ -2021م/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر و عرفان

بصدق المحبة والوفاء، ونخص به الذين قدموا لنا النصيحة وأشاروا علينا بفكرة.

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين محمد

(صلى الله عليه وسلم).

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات من الأعمال، والشكر لله على توفيقه في عملنا هذا المتواضع.

وبموجب الاعتراف بالفضل والشكر نتقدم أولا إلى

الأستاذ المشرف بن عمر ميداني

على إرشاده ونصائحه لنا.

كما نشكر كل من قدم لنا يد المساعدة من قريب أو بعيد ونخص بالذكر عمال مكتبة الكلية.

و أيضا شكر خاص لطاقم **مكتبة التميز** على تنسيق هذه المذكرة

والشكر والعرفان يتواصل

الإهداء

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى أما بعد:

الحمد لله الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية بمذكرتنا هذه ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى مهداة إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله كما نهدي هذا العمل إلى:

الأسرة التربوية جمعاء.

إلى الأستاذ الرائع الدكتور" ميداني بن عمر" الذي غمرنا بالحب بالتقدير والنصيحة والتوجيه والإرشاد.

إلى كل رفقاء المشوار الذين قاسمونا لحظات من العمر.

إلى كل من لم يدخر جهدا في مساعدتنا.

– إلى كل من يفكر ويبحث للارتقاء بالعلم في كل مكان.

إلى كل هؤلاء نهديهم هذا العمل المتواضع سائلين الله العلي القدير أن ينفعنا به ويمدنا بالتوفيق.

مقدمة

مقدمة

شغلت الرواية الساحة الأدبية والقراء لدرجة لم يستطع أن يصلها أي فن آخر، ولاقت إقبالا كبيرا من حيث أنها شكل نثري حر يخلو من التصنع البديعي والبياني، ولم تزل الرواية تتربع على عالم الخيال حتى جاءت السينما التي تصور وتعرض الصور المتحركة وأن لها القدرة على تحويل ما هو مكتوب إلى ما هو مرئي مسموع فراح السينمائيون يكيفون الأعمال الروائية في شكل سيناريو سينمائي للتجسد بعد ذلك الرواية المكتوبة في صفحات إلى مجموعة من الصور والأحداث والشخصيات والأمكنة داخل إطار الشاشة في هيئة فيلم.

ومنه هنا نشأت علاقة حميمة قائمة على مبدأ الإفادة والاستفادة، مبدأ الأخذ والعطاء واستيعاب الفنون لبعضها بحثا عن صيغ جمالية جديدة تتوافر على أسباب أكثر قدرة كوسيط تعبيري للوصول إلى المتلقي الذي هو القارئ للرواية والمشاهد للفيلم.

– من أجل ذلك كان موضوع الرواية والفيلم يتيح الكثير من فرص البحث، فعمدنا إلى محاولة دراسة أعمال عربية مصرية تنير للقارئ والباحث طريق البحث كما تبين له حجم الغموض بين هذين العالمين، فكان موضوع بحثنا بعنوان " التلقي السينمائي للرواية« قلب الليل لنجيب محفوظ نموذجا »" الذي ارتأينا أن يكون موضوعا لدراستنا ولعل سبب اختيارنا لهاته الرواية أولا يرجع إلى أسباب كثيرة أهمها:

– الإعجاب بالرواية وما تحمله من معان تشع بالكثير من الأسرار المضمرة.

– كون الرواية تعالج قضية اجتماعية واقعية.

– ولوج عالم نجيب محفوظ الروائي الذي استطاع بتفرده عن العوالم الروائية العربية الأخرى أن يقدم أسلوبا سهلا ممتنعا يشرح كل شيء داخل النص الروائي.

– العمل على الجمع بين عالمي الأدب والسينما من خلال دراسة الرواية والفيلم السينمائي والانتقال من أحدهما إلى الأخر وهذا ما استدعى منا طرح بعض الاشكاليات التي عمدنا إلى كشف الغموض عنها أهمها:

– ما الرواية؟ وما السينما؟

–ما مدى تلقي السينما للعمل الروائي؟

–هل نجحت السينما في احتواء الرواية بكل تفاصيلها؟

– هل تمكن المخرج عاطف الطيب من الإلمام بكل أحداث الرواية في فيلمه؟

هذه التساؤلات ولدت لنا رغبة في إضاءة ما يخيم فيها من غموض فاقتضت منا طبيعة الدراسة اتباع المنهج المقارن لمساعدة المنهج البنيوي والسيميائي باعتبارهما وسيلتان تساهمان في استنطاق بنية الرواية وفك شيفرات الفلم، ووفق هذا المنظور اقتضت منا طبيعة البحث أن نقسمه إلى خطة تضمنت مقدمة وفصلين وخاتمة أما الفصل الأول فكان بعنوان " بين الرواية والفيلم " عمدنا فيه إلى التطرق إلى نظرية التلقي حيث أشرنا إلى نشأتها وتوجهاتها وأعلامها ثم الولوج إلى تعريف الرواية والسينما و النشأة والتطور بينهما.

أما الفصل الثاني فكان بعنوان" تمظهرت التلقي السينمائي لرواية قلب الليل".

حيث تطرقنا فيه إلى الدراسة التطبيقية التي تمثلت في المقارنة بين بنية الرواية والفيلم ثم دراسة المكان والزمان في كل منهما، بالإضافة إلى دراسة الأحداث والشخصيات ثم إلى استنتاج الفروق والملاحظات وختمنا العمل بجملة من النتائج التي توصلنا اليها أما المصادر والمراجع التي ساعدتنا في هذه الدراسة كثيرة ومتنوعة نذكر منها:

– عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية.

- يوري لوتمان مدخل إلى سينمائية الفيلم.

- جيو فيري نويل سميث موسوعة تاريخ السينما في العالم.

وفي الأخير لا نتمنى سوى أن يبلغ بحثنا مبلغا يستطيع به أن يفيد، وإن بلغ الرضى فذلك فضل من الله

الفصل الأول:

بين الرواية والسينما

أولا: نظرية التلقي:

تعد نظرية التلقي الحور الأساسي التي تمحورت حولها معظم الدراسات التي تدعو إلى التفاعل بين النص والقارئ وذلك يتم من خلال فعل القراءة والتأويل، حيث يعتبر القارئ كعنصر أساسي في العملية النقدية.

1- نشأتها:

نشأت نظرية التلقي مع نهاية الستينات من القرن العشرين بألمانيا، على يد كل من الأستاذين هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر من جامعة كونستانس التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بنظرية القراءة حتى أصبح ذكر إحداهما يستلزم الأخرى، بما قدمته من طروحات جديدة ومفاهيم نظرية، حولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية، وذلك أنها أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها، عبر التاريخ، وطرق فعالية القراءة ودور المتلقي في إنتاج هذه العملية.[1]

ونظرية التلقي تتمي عن غيرها، من المناهج السياقية النّصانّية التي تناولت السلطة في الساحة النقدية ردحاً طويلا من الزمن ، بإعطاء السلطة للمتلقي بدون أدنى مناوئ، وبدأته المكانة اللائقة على العرش الاهتمام-الذي تناوبه المؤلف والنص من قبل- وما يحدثه هذا الاهتمام من إنشاء فرص أكثر بين النص ومتلقيه "حيث اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزاً كبيراً ومهماً في الدراسات النقدية الحديثة{...} فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر في العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك".[2]

[1] ينظر: محمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ع 24، جامعة محمد الخامس، المغرب، (د.ط) (د.ت) ص:22.

[2] موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، (د.ت)، ص:99.

بمعنى هذا أنها تركز على المتلقي وعلاقته بالنص الأدبي، والكشف عن جماليته وكيفية تلقيه.

استطاع المتلقي أن يأخذ مكانة في الدراسات النقدية الحديثة، بعد أن كان عنصرا مهملا بين عناصر العملية الإبداعية، فالمتلقي من هذا المنطلق يسهم في ابداع العمل الأدبي، بحيث يضفي خبراته وثقافته على هذا النص، وما النص إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينية ارتباطا لازماً، فتكوين النص يعني تطبيق استراتيجية عليه تتضمن توقعات حركة الآخر، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال.

حيث يتخطى القارئ حدود البنية اللغوية المغلقة إلى عوالم وفضاءات واسعة القراءة والتأويل. وعن دواعي ظهور هذه النظرية يشرح روبرت ياوس في مقالة بعنوان "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" نشرها عام 1969، العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي في ألمانيا كان من أبرز ما جاء فيها ما يلي:

أ: عموم الإستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغير في النموذج مما جعل جميع الاتجاهات على تباينها تستجيب للتحدي.

ب: السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.

ج: حالة الفوضى والاضطراب السائدة في نظريات الأدب المعاصرة.

د: وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره، وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.

هـ: ميول وتوجه في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع/ العمل/ المتلقي).

ومن هذا فإن نظرية التلقي لها مفهوم خاص بالعملية الإبداعية عبر التاريخ، وعوامل عدة أدت إلى ظهورها.

2- توجهاتها:

اقتضت نظرية التلقي دراسة نوعيّة معينة من القراء يمتلك كل منهم أفقاً فكرياً وجمالياً، ويحدد شروط تلقيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويل بنيته الشكلية.[3]

2-1- أفق التوقع:

يعد أفق التوقع عند "ياوس" حجر الزاوية لنظرية التلقي ويسمى أيضا أفق الانتظار، وهو مفهوم جديد للرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الأدبية وتأويلها، "يعد هذا المفهوم مدار نظرية "ياوس" الجديدة، لأنه الأداة المنهجية التي ستمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة، القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتاريخية من خلال سيرورة تلقيها {...} إذن بفضل أفق الانتظار تتمكن النظرية من التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلّقيها في الزّمن الحاضر مروراً بسلسلة التلقيات المتتالية".[4]

أي أن أفق التوقع يساعد كثيرا في فهم رد فعل القرّاء على الأعمال الأدبية ومن خلاله يتم بناء المعنى وإنتاجه، وتحديد الأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي وذلك من خلال استمرارية الحوار بين العمل والجمهور المتلقي.

يشير "ياوس" إلى أن مفهومه _أفق التوقع_ يتضمن ثلاثة عوامل أساسية:

1-التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

2-شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يفترض معرفتها.

[3] هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، مقدمة المترجم.

[4] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص: 162.

3-التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية أي التعارض بين العالم المتخيل والواقع اليومي.[5]

[5]بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص: 46.

بناءا على هذا فإن عملية القراءة للظاهرة الأدبية تخضع لمجموعة من المبادئ التي تجعل من العملية قائمة على تصور منهجي ناتج عن دراية بهذه المبادئ والقيم الأدبية التي تصنع في اطار الجنس الأدبي الذي يحدد الظاهرة الأدبية وفي حدود المعرفة المتشكلة عن الأعمال السابقة، وما يخص التّعارض الكامن بين العوامل الخيالية التي تنسجها اللغة الشعرية والصورة الواقعية التي ترسمها اللغة اليومية، حيث تكون هذه عبارة عن معايير كفيلة بالقراءة الصحيحة.

كل قارئ يقبل على النص وله خلفية معرفية تؤدي إلى تكوين تصور مسبق، يجعله يحمل أحكاما يطرق بها باب العمل الأدبي، فيعيش القارئ توقعا يجعله في حال انفعال، وغالبا ما يكون الأفق عرضة للموافقة أو التخييب وفق الاستجابة القرائية للمتلق ي والأثر الذي يمكن أن يحدثه العمل فيه، وهما حالتان:

الأولى: يكون العمل الأدبي مألوفا لدى المتلقي شكلا ومضموناً ويتماشى مع المعطيات التي عهدها في قراءاته السابقة يكون عندها الانطباع فاتراً، كقراءة قصيدة مكتوبة بمعايير معهودة، بالتالي هي مألوفة فلا يتشكل أي انطباع حولها.

الثانية: يكون العمل الأدبي مناقصا ومخالفا لتوقعات المتلقي حيث يخيب ظنّه وهذا ما يعرف ب (خيبة الانتظار) أو (خيبة الأفق).

يمكن تمثيل خيبة الأفق بالمقدمة الطللية في القصيدة العربية القديمة إذ اعتاد الجمهور (المتلقي) على نظام خاص في مقدمة القصيدة كالبكاء على الطّلل ووصفه وتذكر الحبيبة، فإذا جاء العصر العباسي أصيب هذا الجمهور المتلقي بالخيبة (خيبة الانتظار)، ذلك أن معاييره في الموضوع قد انتهكت، فلم تعد القصيدة تبدأ بالطلل ولا بذكر الحبيبة، هنا تبرز

قدرة المتلقي على فهم العمل الأدبي بتطوراته المختلفة وعلى هذا الأساس فإن المتلقي هو المتحكم الأول بعملية تطور هذا العمل وليس المؤلف كما هو مألوف.[6]

وهذا ما يذهب إليه "**ناظم عودة**" بقوله:< أن الحقيقة الثانية التي نلتمسها من خلال مفهوم أفق الانتظار إن مقياس تطور النوع إنما هو المتلقي، وذلك لأن مجموعة المعايير التي يحملها، من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعمال هي تخص ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها تلك المعايير التي تجاوزت في الشكل واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة "الخيبة">.[7]

يرى "**ياوس**" أن القيمة الجمالية للأعمال الأدبية تكمن في العلاقة بين أفق التوقع والقارئ لأن <الأعمال الأدبية الجيدة هي وحدها القادرة على جعل أفق انتظار قراءها يكمن بالخيبة، أما الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإن مالها مثل هذه الأعمال هو الاندثار السريع>.[8]

2-2- المسافة الجمالية:

هي مفهوم يتمم مفهوم الأفق ويعضدّه، وهي من أهم المفاهيم الإجرائية المعتمدة في نظرية "**ياوس**" حيث يعرفها بقوله:< ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه.[9]

---

[6] عبد الرحمان تبرماسين واخرين، نظرية القراءة، المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ط1، 2009، ص: 38.

[7] ناظم عودة: الأصول العرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 140.

[8] روبرت هولب : نظرية التلقي مقدمة نظرية، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص: 67.

[9] عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ص 39.

تعد المسافة الجمالية في نظر "**ياوس**" هي المعيار الذي يقاس به جودة العمل الأدبي وقيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد وبين الأفق الموجود سلفا ازدادت أهميته {عمل فني رفيع} ولكن عندما تتقلص هذه المسافة يكون العمل الأدبي بسيط ورديء، أي أن المسافة الجمالية أصبحت مؤشراً على مدى أدبية العمل الأدبي ومعياراً هاماً بالنسبة للتحليل التاريخي للعملية الإبداعية.

لقد أثار هذا المفهوم إشكالية كبيرة، إذ أصبحت جمالية الأعمال الأدبية مرهونة بمدى تخيب أفق توقعات القارئ، فعليه أن يكون العمل الأدبي الجديد محدثا غريباً على ما هو مألوف، وإلا لا يعتبر عملا أدبيا فنيا، وهذا ليس بالضرورة، فهناك أعمال لم تكن غريبة على المتلقي ولم تكسر أفقه، وكانت أعمال جيدة، أضعف الى ذلك فليس بالإمكان تحديد تلك المسافة بين العمل الأدبي والأفق بكل دقة وفي كل الأحوال.

كما أن هذا المفهوم يحدد لنا ما يحدثه العمل الأدبي في المتلقي فقط، أما ما يحدثه المتلقي في العمل الأدبي فأمر لا اعتبار له، في حين أن موضوع نظرية التلقي هو التفاعل بين المتلقي والعمل الأدبي.

2-3- اندماج الآفاق:

يستعمل هذا المفهوم لتفسير ظاهرة التأويلات المختلفة التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة تلقياته المتتالية، "ويعتبر هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية التي تبين فقط التقاطع بين ياوس والمشروع الهيرمنطقي لـ غادامير الذي أثار هذا المفاهيم في كتابه الحقيقة والمنهج وسمّاه بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النص وقارئه عبر مختلف الأزمان، ويعبر

"ياوس" بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات التاريخية للأعمال الأدبية و الانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب".[10]

وعليه أن يكون القارئ محاوراً جيّدا للنص وفق منطق [السؤال والجواب] إذ ينطلق السؤال من القارئ إلى العمل الأدبي يستنطقه الإجابة، من خلال تلقياته المتتالية، فيصبح السؤال بهذا الشكل نقطة تجمع بين الأفقين الماضي والحاضر ومع ذلك فإن الدلالات والتأويلات تتجدّد وتتغيّر في ظل هذا الاندماج للآفاق فمثلا<< لو أخذنا تراثنا النقدي العربي كمل أدبي، محل تلقّ عبر عصور مختلفة واستطلعنا مثلا قراءة "الجاحظ" وأفق انتظاره ثم قراءة أخرى "لمحمد منذور". وقراءة ثالثة "لمصطفى ناصف" أو "جابر عصفور" لوجدنا "محمد منذور" قد تلقي التراث العربي وفق أفق توقيع يتلاءم ومعايير عصره مع الاستعانة بأفق توقع "الجاحظ" بالطبع، والشيء نفسه يحدث مع "مصطفى ناصف".

الذي يقوم بدمج أفق توقعه ذي التوجه الحداثي مع أفقي التوقع السابقين ليصل إلى فهم جديد لهذا التراث>>.[11]

أي القارئ يلتقي مع العمل الأدبي عبر أسئلته الخاصة مستحضرا في الوقت ذاته الأسئلة التي ألقيت على العمل عبر تاريخ تلقياته، وبهذا يتحول العمل الأدبي من خطاب يحمل معنى واحد إلى فضاء منفتح على تأويلات متتالية ومتعددة وأسئلة متجددة، وهنا يمكن التواصل بين الماضي والحاضر من خلال جعل الأعمال الماضية منفتحة باستمرار على اللّحظة الرّاهنة، هذا ما يفسر سير خلود الأعمال العظيمة وسير تأثيرها الدائم، حيث تحمل في طيّاتها أجوبة صالحة عن الأسئلة المحيّرة التي تشغل بال قرائها المتعاقبين.

---

[10] اسامة عميرات : نظرية التلقي النقدية و إجراءاتها التطبيقية، في النقد العربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010، 2011، ص: 53.

[11] رضا معرق : "جدلية التاريخ و النص و القارئ عند نقاد مدرسة كونستانس" مجلة كلية الأداب و اللغات، ع12، جامعة بسكرة، 2012، ص 277.

يشير "**ناظم عودة**" إلى <<أن التأويل الذي تمارسه جمالية التلقي يعني التعرف على السؤال الذي يقدّم النّص جواباً عنه، وبالتالي إعادة لبناء أفق الأسئلة والتوقعات الذي عاشه العصر الذي فيه العمل الأدبي إلى متلقيه الأوائل>>.[12] فتشكل الآفاق واندماجها بمنطق السؤال والجواب، يجعل هناك حوار مستمر بين العمل الأدبي وقرائه المتعاقبين عليه.

ومن هذه الأخيرة تتم من خلالها هذه المفاهيم الإجرائية عملية بناء المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة.

أما "**إيزر**" قدّم مجموعة من المفاهيم الإجرائية، التي تضمن عملية القراءة والمتمثلة في (القارئ الضمني)، (السجل النصي)، (مستويات المعنى)، (مواقع اللاتحديد).

أ- القارئ الضمني:

إن العمل الأدبي لا يتحقق من تلقاء نفسه، وإنما استناداً إلى فعل إنجازي يقوم به القارئ الذي هو طرف ملازم للنص والتفاعل معه، وليس للقارئ الضمني سوى دور القارئ المسجل داخل النص<<هو بنية النص تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة، إن هذا المفهوم يضع نيّة مسبّقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حده>>.[13]

إلا أن هناك نوع من القرّاء تتبناه طائفة من الباحثين ممن يهتمون بشعرية التواصل فهناك "القارئ المتميز "ميشال ريفاتير" والقارئ النموذجي عند "امبيرتو ايكو". إلا أن هذه الأنواع من القراء في نظر إيزر عاجزة وغير قادرة على التفاعل مع النص، حيث سعى إلى تجاوزها ليصل بمفهوم معين بشأن القارئ وهو مفهوم "القارئ الضمني" «فالقارئ الضمني

[12] ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 136.

[13] فولفغانغ إيزر : فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر : حميد لحميداني و الجيلاني الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب (ط.د) (د.ت) ص: 30.

كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتاً مطابقته مع أي قارئ حقيقي».[14]

[14]فولفغانغ إيزر : فعل القراءة ص: 30.

إن لهذا القارئ جذور مغروسة بصورة راسخة في بنية النص هو المفهوم البديل الذي يتناسب تماما مع توجهات نظرية **إيزر** وإن لكل نص أدبي مرجعيات خاصة، بإمكان القارئ المساهمة في تجسيدها في إنتاج المعنى الكامن داخل النص.

وعليه أن القارئ الضمني هو محور عملية القراءة، وهو مفهوم تجريدي ليس قارئاً حقيقياً أو قارئاً فعلياً، إذ إنه يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة خاصة في فهم النص الأدبي وتحقيق استجابات فنية لتجاربه التي أصبحت خلفية مرجعية يستند إليها في عملية بناء المعنى، وهي وظيفة حيوية بين النص وبينه.

والقارئ الضمني ليس له وجود حقيقي، ولكنه يتجسد في التوجهات الداخلية للنص، بل هو مسّجل في النص ذاته فهو" ليس شخصا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، ولذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي استجابة ".[15]

بل هو أيضا: "بنية مسجلة ضمن النص نستطيع وفقها أن ندرس تنظيم النص، لن نخلطه مع القارئ المحبوب أو الأخ الذي يمكن أن يتوجه إليه الراوي".[16]

و إيزر باختياره لهذا النوع من القراء يجعله يتناسب تماما مع توجهات نظرية التأثير التي أسس لها، والتي تفترض أن البنيات النص هي التي توجه عملية القراءة أيا كان الطابع فردي والخصوصي لهذه العملية:"... يبين لنا الدور الحقيقي للقارئ المفترض في النص، ضمن الثنائية... بنية النص بنية الفعل: يحدد مفهوم القارئ الضمني سيرورة التحويلات التي

---

[15]–أحمد بوحسن نظرية الأدب القراءة الفهم التأويل، نصوص مترجمة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، د.ت، ص71.

[16]– دانييل_هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة: غسان السيد منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 1997م، ص78.

تطال البنى النصية وأفعال التمثيل في كتف التجارب المرتبطة بالقارئ، حيث تكتسب هذه البنى صلاحية وشرعية تساعد على تشريط كل نص أدبي".[17]

ومن هذا أراد إيزر أن يبين التفاعل الموجود بين القارئ والنص، وهذا يملي شروطه وقوانينه على القارئ حتى يبني معنى للنص.

ب- مواقع اللاتحديد:

أخذ **إيزر** هذا المفهوم من انجاردن حيث ينظر إلى النص على أنه جوانب تخطيطية مصحوبة بفراغات، يسميها انجاردن بالفجوات أو مواقع اللاتحديد، بفضلها يستطيع أن يدخل كل من القارئ والنص في علاقة حوارية تفاعلية لبناء المعنى << تحدث اضطراب في ذهن القارئ الذي يفجر نشاطه المكون، هذا النشاط الذي لا يمكن أن يهدأ إلا بفعل إنتاج الموضوع الجمالي>>.[18]

وعناصر اللاتحديد هي التي تمّكن النص من التواصل مع القارئ بمعنى أنها لا تحثه على المشاركة في الإنتاج، يعتبر إيزر<<القيمة الجمالية في حد ذاتها نتاجاً لعملية التحقيق وسد أماكن اللاتحديد النصية>>.[19]

حيث أن المتلقي هو من يتكفل بإعطاء دلالات متعددة للنص عبر عملية ملء الفراغات، لأنها العنصر الأساسي المسؤول عن إحداث الاستجابة الجمالية، كما أنها الطريقة التي تمكن النص الأدبي من ممارسة نوع من الإغراء الجمالي يجعل القارئ يقبل على قراءة النص وبالتالي المشاركة في بناء معناه. ومن هنا نستكشف أن العناصر المستبعدة هي

- [17]وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ_2008م، ص92.

[18]- المرجع نفسه: ص: 108.

[19]-عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل لي نظريات القراءة، دار لعربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 223.

مواقع اللاتحديد أي الفجوات، حيث يستحضر فيها المتلقي "سجل النص" ويستحضر فيها خبرته في فهم النصوص.

ومنه فإن مواقع اللاتحديد، تدفع القارئ لملء الفجوات بقصدية أو بدونها خصوصا في النصوص.

ج- السجل النصي:

هو كل الإيحاءات التي بها بناء المعنى، وتكون هذه الإحالات إلى ما هو سابق على النص وهو ليس جديد، بل يستند إلى مجموعة من المرجعيات كالنصوص الأخرى أو كل ما هو خارج عنه كالسياقات الخارجية المختلفة، كما يشير إليه عبد الكريم شرفي: «بأنه عبارة عن مجموعة من المعايير والمواصفات والاتفاقات التي تكون سابقة عليه ومعروفة لدى جمهور المتلقين، والتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ».[20]

أي أن النص لحظة قراءته يتطلب سجل النص الذي في ظلّه تتم عملية التفاعل بينه وبين القارئ ويتحدد الأفق، والمعنى الناتج عنه يكون دائما بتفعيل البنيات النصية الممنوحة والاستراتيجيات التي توجه القارئ.

فالنص الأدبي لا ينقل هذه المواضعات والمعايير والتقاليد إلى داخله كما هي بل نجدها دائما في حالة "اختزال"، وتتلقى تشويها "يشكل الشرط الأساسي لعملية التواصل".[21] "إنها تنتزع سياقاتها الاجتماعية والأدبية الأصلية وتدمج في سياق نصي جديد بحيث تكتسب أبعادا دلالية جديدة لم تكن تمتلكها في سياقاتها الأولى، ولكنها تستمر مع ذلك في إثارة الواجهة الخلفية التي جاءت منها والتي تسمح لنا بفهم دلالاتها الجديدة".[22]

---

[20] المرجع نفسه: ص: 193.

[21] عبد الكريم، شرفي: من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص194.

[22] ينظر: عبد الكريم، شرفي، المرجع نفسه، ص201.

ومن هذا نلخص أن العناصر المكونة للسجل النصي تشكل معطيات دقيقة نستطيع تحديدها، هي التي تحيلنا على الواقع الخارجي أو أفقه المرجعي.

د- الاستراتيجيات النصية:

هي عبارة عن مجموعة من القوانين التي لا بد لها من مرافقة التواصل الذي يتم بين المؤلف والقارئ، وظيفتها أنها تصل بين عناصر السجل وتقييم العلاقة بين السيّاق المرجعي والمتلقي، أنها تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه.[23]

<<هي المسؤولية عن كيفية توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السجل على النّسيج النصي، وبالتالي على ضوئها يتحدّد النّص في بناءه وفي شكله الخاص>>. أي إمكانية الاستعانة بالسياقات الخارجية لكن في الحدود التي يمكن أن ترسمها توجيهات النص، معنى النص لا يمكن أن يبنى استراتيجية محددة. أي أن بنية النص الباطنية، وعمليات الفهم التي تستثار نتيجة لذلك لدى القارئ.

كما أن نظرية إيزر تقترح بنيتين خاصيتين تطالان مفهوم الاستراتيجية عنده وهما: أولا البنيات الخلفية والأمامية، وثانيا بنية الموضوعة والأفق فإذا عدنا مثلا على السجل، سنلاحظ بأن القراءة عملية معقدة تنطلق من خلفية ما "بنية خلفية" حيث يستعان بالسياق المرجعين ثم نلاحظ تغيرات تطرأ عندما يحاول القارئ نقل العناصر النصية من سياقات جديدة أي البنية الأمامية.[24]

"لا يكتفي **إيزر** بتحديد البنى الخارجية المتحكمة في الاستراتيجيات النصية، بل يقترح بنى سياقية داخلية قبلية، يطلق عليها مصطلح الموضوعة والأفق، تساعد على بناء الفهم".[25] وتعمل هذه على تنظيم التفاعل بين بنيات النص والإنتاجية الجمالية للقارئ.

---

[23] ينظر: عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، (د.ط) (د.ت) ص 130

[24] وحيد بن عزوز حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو. منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ_2008م، ص96، 97.

[25] فولفغانغ إيزر: الواقع الجمالي وآليات إنتاج الواقع، د، عبد العزيز، طليحات: مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع2، 1992، ص62 عن ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص154.

ومن خلال ما سبق فإن الاستراتيجيات النصية تسبق عملية بناء النص ومعناه.

هـ- مستويات المعنى:

إن المعنى لا يظهر القارئ دفعة واحدة وإنما عبر مستويات وذلك بفعل الإدراك الجمالي، حيث يشير إيزر«أن النص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر وإنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي فهو يرى أن هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى، تحتل خلالها العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي (السياق المرجعي) إلى المستوى الأمامي (النص)».[26]

تنظّم هذه النظرية علاقة النص بالسياق الخارجي، وأن النص لا يمكن فهمه إلا على ضوء هذه الخلفية، وكذلك كفاءة القارئ المعرفية وقدرته على الاستمرار في عملية القراءة والوصول إلى بناء الموضوع.

حيث أن جمالية التلقي تعني بالمستوى الخلفي هو الخلفية أو المرجعية أي السجل الذي يتوفر عليه القارئ الذي به نجد مثلا المخرج السينمائي هو الذي يقرأ نصه الروائي من أجل اعتماده عليه في المعنى المجسد في الخطاب.

ي- وجهة النظر الجوالة:

تعد المفاهيم النقدية التي وظفها **إيزر** ضمن نظريته، بحيث يرى من خلال هذا المفهوم أن القارئ يجول في النص فلا يمكن أن يفهمه دفعة واحدة إلا من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة بدءاً من البنيات الظاهرة وصولا إلى البنيات الخفية التي تشكل بنيات الغياب في النص.[27]

وهذا يشير إلى أن وجهة النظر الجوالة هي نشاط قصدي واع يقوم به القارئ من خلال عملية الهدم والبناء وتكون هذه العملية لها علاقة بالخبرة الجمالية للقارئ وما يدخره من

[26] ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 154

[27] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص: 57.

مرجعيات ومعايير، فيهدم ما بناه ليعيد البناء مرة أخرى «وهكذا لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقب وتذكر».[28]

ومنه أن فعل القراءة يختلف من فترة إلى أخرى وثم تتشكل عبر السيرورة التاريخية وجهات نظر مختلفة، حيث أن وجهة النظر الجوالة تشق طريقها عبر الأفقين معا في آن واحد، وتتركهما يندمجان معا خلفها، ولا مفر من هذه العملية لأن النص، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، لا يمكن فهمه في لحظة واحدة من اللحظات.

ومن خلال هذا نرى ان "**إيزر**" قد ميَز مجال جديد من مجالاته الأدبية حيث أن هذه النظرية انطلقت من خطين مزدوجين متبادلين من النص الى القارئ ومن القارئ الى النص في انتاج المعنى، وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات.

3- تطبيقاتها:

تعتبر تطبيقات نظرية التلقي من أهم القنوات الخاصة في تفعيل واستثمار المعطيات النظرية، إذ يمكن على أثرها الحكم على التجربة النقدية، بقربها أو بعدها من الطابع العلمي، الذي هو همّ كل منهج أو نظرية، وهذا لن يكون إلا عن طريق تبادل الأدوار، وتلاقح الأفكار، ولفت الأنظار إلى الانسجام بين الجانب النظري والجانب التطبيقي في المعالجة والتحليل، إذ "يعتبر الانتقال من التنظير إلى التطبيق خطوة حاسمة في الدراسات النقدية لأنه ما فائدة ترديد النظريات والمصطلحات دون اختيار فعاليتها على محك تحليل النصوص النقدية والإبداعية على السوء، فإذا تم تناول النصوص الأولى كان البحث ابستمولوجيا أي بحثا في معرفة.{...}[29]

[28] المرجع نفسه: ص: 61.

[29] حميد لحمداني: القراءة والتوليد الدلالة، تفسير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، د.ت ص: 85.

ومن هنا نقف على التجربة النقدية العربية في ميدان التلقي والاستقبال الأدبي، وذلك من منظور الممارسة الفعلية للمبادئ النظرية، وفق ما أثبته وقرّره المنظرون الألمان " هانزروبرت ياوس وفولفغانغ إيزر" والحكم عليها من جانب: صدق التقبل وحسن التمثل والقدرة على التنقل بين الأقاليم والأقانين النقدية العربية المعاصرة.

وهذا يعتبر في غاية الصعوبة والتعقيد، لأننا سوف تتعامل مع مجموعة من النماذج النقدية التي اختارت نصوص راقية في النقد الألماني، وحاولت تطبيقها على نصوص أدبية متميزة من التراث الإبداعي العربي القديم منه والحديث هذا من جهة، ومن جهة أخرى "لا يختلف الحديث عن الجانب التطبيقي بنظرية التلقي عن بقية المدارس النقدية الحديثة والمعاصرة، إذ لم تتوصل إحدى هذه المدارس إلى طريقة محكمة لتطبيق مفاهيمها الإجرائية، ومبادئها التي قامت عليها، بل ظلت تمزج بين العديد من المدارس وتأخذ من هنا وهناك للوصول إلى دراسة محلمة".[30]

تتقاطع نظرية التلقي وتتواصل مع الاشتعالات النصيّة الحديثة في جملة من الإجراءات والتصورات التي ترنو إضاءة جوانب معينة في النص الأدبي، بما يمكن من إثراء الأبعاد المعرفية للمنهج، وجعلها أكثر حيوية في تحليل النصوص الشعرية الحديثة: "فنظرية التلقي وجمالياته تعتمد أساسا على جملة من المبادئ الألسنية، و السيميولوجية التأويلية، التي تستلزم الاختيار، والتركيب لإنشاء شبكة حوارية من الخطوط المنهجية المتضافرة التي تمنح التحليل تكامليته المطلوبة". [31]

[30]تيرماسين عبد الرحمان، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الأول، محرم 1430هـ_يناير 2009م، ص304.

[31] بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط1، 2001، ص: 6.

4- أعلامها شرقاً وغرباً:

أ- شرقًا:

نظرية التلقي ليست جديدة فنجد لها بعض الملامح في القديم، وفي التراث العربي عند العلماء العرب، فقد أسهم النقاد العرب فيه مشاركة وتفاعل، ومثاقفة، من حيث التنظير والتطبيق أو الترجمة.

يقول **أرسطو**: "فالدارج من الكلام ليس له بريق أوهج، لأنه لا يتعدى الدلالة الحرفية اطلاقا، ولذلك يظل تأويله سهلا قريب المنال، فالغرابة هي التي تمنح الكلام نوعا من السمو وتبعده عن السوقية.[32]

فيرى "**أرسطو**" أن الغرابة المتشكلة من ابتداع تراكيب لغوية جديدة تتجاوز المألوف، وتعتمد على الخيال في ابتداع علاقات جديدة بين الألفاظ التي لا ترتبط في استعمالها العادي أبدا، هي جزء من الغريب، والمدهش، والجميل الممتع، الذي يعطي القارئ لذة البحث عن المعاني البعيدة، أي متعة التأويل فالتراكيب المألوفة تحمل معاني مألوفة لا تتعدى الدلالة الحرفية، أما التراكيب الغريبة فلها وهج وبريق يثيران في القارئ متعة البحث عن معان لهذا البريق. وإن اخراج الكلام مخارج غير معتادة هو الذي يعطي اللغة الشعرية خصوصيتها وتميزها، وهوما يجعلها فوق الكلام العادي.

يقول الجاحظ: "مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الفهم والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما القلب أشد استبانة كان أحمد و المفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل".[33]

يشير الجاحظ إلى علاقة القارئ بالنص، وأنها تقوم على الفهم، والتفسير الذي يبدأ باللغة اللسان، فكلما كان اللسان أبلغ وأفضح كان الوصول إلى المعنى أفضل، والمعنى أو الفهم

[32] أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مطبعة وزارة الثقافة والإعداد، بغداد، 1980، ص 36.

[33] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط4، 1975، ص: 11.

يأتي من التفكير والتأويل، وكلما كانت قدرة القارئ على التأويل أكبر كان ذلك أفضل، وقوله هذا يوحي بمكانة المتلقي عنده، واهتمامه به حيث جعل له دوراً فاعلاً في صناعة النصوص، وتأويلها، وإنتاج معان جديدة لها.

ويقول **الجرجاني** عن المعنى والنشوة التي يجدها المتلقي عندما يصل إلى المعنى:" ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، وكان موقعه في النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف، ولذلك ضرب المثل بكل ما لطف موقعه يبرد الماء على الظمأ.[34]

يرى الجرجاني هذه العبارة إلى لذة الوصول إلى المعنى ومتعته، الذي لا يأتيك بسهولة بل يحتاج منك إلى إعمال فكرك، والنظر في جميع التأويلات والتفسيرات التي تتبادر إلى ذهنك لتحصل على المعنى، وهذا يتفق مع نظرية التلقي الحديثة القائلة بأن المعاني المتوقعة لدى القارئ لا تثير شيئا في نفسه، أما المعاني التي تحتاج إلى جهد وتفكير وإطالة نظر فتكون غير متوقعة لدى القارئ، ما يجعل وقعها في نفسه أجل وأعظم وألطف، فتكون كمن وجد الماء البارد على الظمأ.

ويقول أيضا:" نقول المعنى ومعنى المعنى، نعني بالمعنى أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر".[35]

فمعنى المعنى يتمثل في التعابير الغريبة غير المألوفة، التي يبدعها الشاعر، فيحمل الألفاظ معاني ودلالات جديدة، وعلى المتلقي أن يعمل فكره للوصول إلى هذه المعاني المستترة، لأنها تثير شيئا في نفس المتلقي وعقله، فتحثه على التأويل، والبحث عن المعاني البعيدة.

---

[34] عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة، تحقيق هـ.ريتر ، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول، 1954، ص: 383-384.

[35] حازم القرطاجني : مناهج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجا، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص: 64، و ص: 71، و ص: 306.

ويقول **ابن سينا:** "عن التشكيلات اللغوية الغربية وما تحدثه في نفس المتلقي"، واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، لما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء فإنه يحتشمهم احتشاما لا يحتشم مثله العارف.[36]

فابن سينا يرجع سبب الغرابة التي تؤثر في نفس المتلقي إلى التشكيلات اللغوية والأسلوبية القائمة على التجاوز، والاستعارة، والتشبيه، و التناص، والتراكيب اللغوية الغربية غير المألوفة، التي تحدث في نفسه العجب، واللذة، وهذا يشير أيضا إلى أحد المصطلحات الأساسية التي قامت عليها نظرية التلقي الحديثة وهي المسافة الجمالية، فعندما يصطدم القارئ بالتشكيلات اللغوية الغربية والغير المتوقعة، فإن ذلك يحدث له كسرا في أفق التوقعات وهو ما ينتج عنه المسافة الجمالية القائمة على وجود غير المتوقع، وكسر أفق التوقعات لدى القارئ.

وقد أشار حازم القرطاجني إلى موضوع الاستعارة، وأن هناك استعارة متنافرة متضادة، وقد فرق بين المستحيل و الممتنع منها قال:« والفرق بين الممتنع والمستحيل لا يمكن وجوده ولا تصوره في الوهم، مثل كون الشيء أبيض أسود، أو طالعاً نازلاً في حالة واحدة».[37]

وأشار القرطاجني إلى المواضيع التي يجوز فيها استعمال هذين النوعين من الاستعارة الممتنعة والمستحيلة، يقول: « لا يخلو الشيء المقصود مدحه أو ذمه من أن يوصف بما يكون فيه واجبا أو ممكنا أو مستحيلا، والوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه

[36]– ابن سينا: الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، مطبعة وزارة المعارف، القاهرة، مصر، 1954, ص 203.

[37]– حازم القرطاجني : مناهج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجا، دار الكتب الشرقية تونس، 1966، ص: 145.

جاهل أو غالط في الصناعة، والممتنع قد يقع في الكلام إلا أن ذلك لا يستصاغ إلا على جهة من المجاز».[38]

[38] –المصدر نفسه، ص 133.

فهو يرى أن هذا النوع من الاستعارة القائم على الجمع بين المتضادات أو الجمع بين ما يستحيل اجتماعه على الحقيقة، ويصعب تصوره على الخيال، مستحيل اجتماعه على الحقيقة، ويصعب تصوره على الخيال، مستحيل إلا في حالتين: إذا كان مجازاً، أو قصد منه الغلو والمبالغة. وهذا النوع من القراءة القائمة على الوصول إلى أعماق النص تشترط متلقيا يمتلك ثقافة ومعرفة، وقدرة على النفاذ إلى المعاني الدقيقة التي لا تظهر لأي قارئ، فالتأويل الاستعاري لا يقوم على تماثل المحسوسات، وإنما يقوم على بناء الخصائص المميزة لها وإبرازها، وهذا التأويل الاستعاري لا يكون مأخوذا من القاموس، بل يحتاج إلى معرفة موسوعية، وإعمال للفكر وتنشيط لبعض خصائص هذه المحسوسات، وإقصاء خصائص أخرى حتى يصل إلى التأويلات البنائية.

وأشار كذلك إلى بعض المصطلحات التي تتولد منها شعرية القول كالتمويه والاستدراج، والإلهاء والاستمالة، والاستلطاف وإيقاع الحيل بالسامع وعد الغرابة حذقا واقتدارا من الشاعر.[39]

فهذه العناصر تشير إلى إغوائية اللغة.[40] وذلك بما تمتلكه اللغة من إيحاءات وإشارات تجعل المتلقي يتطلع إلى عوالم جديدة فيبقى في حالة من الاستفزاز من أجل الفهم والوصول إلى المعنى وإغرائها للقارئ، وقدرتها على استمالته، واستدراجه، وإلهائه، ومراوغته وتمتع النص عليه.[41] والمراوغة مختزنة في اللغة، فالكلمة لها معنى بسيط

[39]–حازم القرطاجني : مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجا، دار الكتب الشرقية تونس، 1966، ص: 64، و ص: 71، و ص: 306.

[40]-محمد خليل الخلايلة ومنذر ذيب: اغواء اللغة، قراءة في ديوان ذي الاصبع العدواني، المجلة الأردنية في اللغة العربية و آدابها، ط4، ع1، 2008، ص 308–310.

[41]-محمد خليل الخلايلة: مراوغة اللغة : قراءة في نماذج من ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا " لمحمد درويش، مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية و الإنسانية، م7، ع 13، 2004، ص: 30.31 .

في المعجم، ولها يأتي من الغرابة التي تستثير القارئ، فيلح على طلب المعاني، ويجد في ذلك فيشعر بمتعة البحث ولذة الكشف عن المعاني المستترة.

هكذا نظر العلماء العرب على جمالية التلقي، وأشاروا إليه بمصطلحات تحمل طياتها معاني الجمال، والمتعة واللذة، التي تحصل للمتلقي عندما يواجه النص الأدبي وما تحدثه اللغة وتشكيلاتها في نفسه من شعور بالعجب، والاستغراب، والرغبة في الكشف عن المعاني المحتجة في النص.[42]

ب-غربًا:

ظهر التلقي بمصطلحاته الجديدة في أواخر الستينات من القرن العشرين، على يد أبرز وأشهر مناصريها هانز روبرت ياوس وفولفغانج إيزر توجد علاقة بين النص والقارئ، والتفاعل بينهما، واهتمت بالقارئ بوصفه متلقياً مساهماً في إيداع النص الأدبي من خلال آليات التأويل والتذوق، هذا الذي مهد الطريق لإظهار وإنجاح نظرية التلقي هو الاهتمام بالدراسات الاجتماعية للأدب، التي عينت بدراسة علاقة الأدب بالمجتمع.

لقد أعطى كل من ياوس **و إيزر** دوراً فاعلا للقارئ في دراسة النصوص الأدبية، فرأى ياوس أن القارئ هو المصدر النهائي للمعنى والتاريخ الأدبي، ورأى إيزر بأن المثل في هو الذي يملأ مناطق الظمأ الفارغة التي تجبر المتلقي على البحث عن المعنى.

لقد اهتم كل من ياوس وإيزر بإعادة تشكيل النظرية الأدبية، فاهتم **ياوس** بتاريخ الأدب واتصل نشاط بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية كدراسته لتاريخ التجربة الجمالية، أما إيزر فقد برز نشاطه في مجال النقد الجديد ونظرية النص، فغلب عليه الاهتمام بالنص وبكيفية ارتباط القراء به.

[42] – بسام قطوس، تمتع النص متعة التلقي: قراءة ما فوق النص، دار أزمنة عمان، الأردن،2002م، ص21-63.

ويتفق ياوس **و أيزر** حول التفسير والبحث عن المعنى، فقد فهم **ياوس** التفسير على أنه نشاط القارئ في فهم النص وذهب **إيزر** إلى أن المعنى يتحقق من خلال التفاعل بين القارئ والنص والتفسير لا يشترط الوصول إلى معنى محدد، فمهمة الناقد ليست شرح النص، بل شرح الآثار التي يخلقها النص في القارئ.[43]

وتعتمد نظرية التلقي على أحد جمالياتها وآلياتها وهي التأويل إذ يتمكن القارئ من خلاله أن يدخل إلى أعماق النص ويتفاعل معه، فيكشف غموضه، وعلى القارئ أن يتخيل أنَ كل سطر يخفي دلالة ما، فيظهر دور القارئ ويبرز في اكتشافه لمعاني النصوص، وما تحجبه خلف إيحاءاتها اللغوية وتراكيبها، فالقارئ المُجد المُبدع هو الذي يفهم أن سر النص بين طياته.

لذلك فالتأويل عند امبيرتو إيكو عرفه: « ينبثق من التفاعل بين المؤول والنص، ولكن نتيجة هذا التأويل تفرضه طبيعة النص وطبيعة الإطار العام للمعارف الموسوعية لثقافة ما».

فالتأويل يتيح لنا فرصة رؤية العالم بطريقة جديدة، فالنص ليس أداة تستعمل للتأكيد على المعنى ثابت وفهم محدد، ولكنه عالم يقوم التأويل ببنائه، وهدفه أن يدخل المؤول في جو من اللذة والمتعة المتحصلة من محاولة الفهم والنظر والتفكر في كل التأويلات والخيارات الممكنة.[44]

لقد قسم **إيكو** التأويل إلى قسمين للوصول إلى آفاق ومعانٍ في النص هما:

---

[43]– روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1944، ص : 24–25 ص: 34–36.

[44]–امبيرتو ايكو : التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ترجمة سعيد بنكراء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص: 160.

المتناهي: وهو ما كان له حدود ترسم خارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة والتي تأتي من معطيات النص، وهذا القسم يستقر على حالة بعينها ويتحدد بحدود وينتهي عند غاية ما.

اللامتناهي: وهو ما لا تحكمه غاية التأويل وهذا النوع يؤدي إلى الدخول في متاهات تأويلية بكل الطرق الممكنة، والتأويل من هذا المنطلق هدفه الإحالات ذاتها، واللذة فيه تكون بأن لا يتوقف النص عن الإحالات وأن لا ينتهي إلى دلالة بعينها.

وهذا يعني أن كل الأفكار صحيحة حتى لو تناقضت فيما بينها، وكل الإحالات ممكنة حتى ولو أدت إلى انتاج مدلولات عبيثة، وهذا أمر يتناقض مع المبادئ المؤسسة العقلانية الغربية.

ومن هذا نلاحظ أن القارئ في هذه النظرية يمارس دوراً أساسياً وفاعلا في الكشف عما لم يبح به النص، وذلك من خلال تأويلاته، وتفاعلاته مع النص، وملء فراغاته.

ثانيا: الراوية والسينما:

تعتبر الرواية من أرقى فنون القول النثري وأنضجها وتعد الأكثر حداثة من حيث الشكل والمضمون، كما أن للرواية تأثيرا كبيرا في المجتمع حيث تحاكي مواقف وتجارب البشرية في زمان ومكان معين لتعطينا عبرة ونصيحة أو قصة ودرس تستفيد منه المواضيع العاطفية والتاريخية والاجتماعية والنفسية إلى غير ذلك، لذا وجب علينا البحث في مصطلح الرواية لغة واصطلاحا.

1-تعريف الرواية

أ- لغة:

تتعدد تعريفات الرواية في المعاجم اللغوية فنجد «رويت على أهلي ولأهلي إذا أتيتهم بالماء ورويت الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر والحديث من قوم رواة».

وقال يعقوب: ورويت القوم ارويتهم إذا استقيت لهم الماء ورويته الشعر ترويةً أي حمّلته على روايته وأرويته أيضا وروّيت في الأمر إذا نظرت فيه وفكّرت والروي: حرف القافية يقال: قصيدتان على روي واحد أروي أيضا، سحابة عظيمة القطر شديدة الوقع مثل السقي.

وارتوى الحبل: غلظت قواه وارتوت مفاصل الرجل، اعتدلت وغلظت .»[45]

ب-اصطلاحا

«تختلف الرواية عن سائر الأنواع الأدبية كالقصة القصيرة والشعر والمقال القصصي والصورة في المادة، ومن ثم في المعالجة الفنية فكل نوع من هذه الأنواع يستخدم مادة أولية بكرا ويشكلها تشكيلا خاصا ليعبر بها عن فكر المبدع ومشاعره وأحاسيسه، ويبرز من خلالها صوته الخاص، أما الرواية فمادتها ثانوية، ومن ثم فإنها ليست أحادية الصوت، فهي كما يقول

-باختين- متعددة الأصوات وخطابها عبارة عن مزيج من الخطابات الشعرية والقصصية والتصويرية وغيرها.»[46]

و«يرى "محمد غنيمي هلال" أن الرواية هي: "تجربة إنسانية يصور فيها القاص مظهرا من مظاهر الحياة، تتمثل في دراسة إنسانية للجوانب النفسية في مجتمع وبلد خاصين، وتتكشف هذه الجوانب بتأثير حوادث تساق على نوع مقنع يبررها ويجلوها وتؤثر الحوادث في الجوانب الإنسانية العميقة وتتأثر به.»[47]

[45] -ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، الجزء السادس، دار العلم للملايين، ط1. القاهرة 1965 م، ط2 1979 م، ط3 1984 م، باب) روي)ص 2364-2365

[46]-البنية السردية للقصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي –مكتبة الآداب- القاهرة ط3 , مارس 205 م .ص 101 .

[47]- تحولات الحبكة, مقدمة لدراسة الرواية العربية, خليل رزق, لبنان ط1 1998 م ص7.

وقيل أيضا: «صورة في الحياة الواقعية وعادات الناس وعن العصر الذي كتبت فيه ».
وفي نظر أحمد زكي هي: " عبارة عن سرد نثري قوامه أو أساسه الأول حوادث يصف المؤلف من خلالها قطاعا طوليا من الحياة ".[48]

وفي تعريف آخر للدكتورة آمنة يوسف نجدها " قصة طويلة تتعدد فيها الأحداث والشخصيات في تنازع وتعقيد، وتسير في اتجاه معين تحبك فيه الوقائع حبكا فنيا، وتتطور تطويرا يتجلى في النهاية حلا تظمئ فيه النفوس".[49]

فالرواية إذن هي نوع قصصي طويل نثري لها حبكة فنية تسرد وسط سلسلة من الأحداث والشخصيات والمكان والزمان وهي العناصر الأساسية المشكلة للرواية حيث تقوم بتصوير الواقع المعاش بمختلف طبقاته الاجتماعية وكذا نقد أوضاعه بأحداث ومواقف متخيلة.

وهناك من عرفها على أنها: " رواية كلية وشاملة وموضوعية أو ذاتية تستعير معمارها من بنية المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدا".[50] ومنه فالرواية تدرس الموضوعات وفق معيار الشمولية والكلية الذين يهيئونها لأن تعبر عن الحياة من خلال رصد العديد من تحولات

المجتمع الراهن، كما تقوم بتقسيم معمارها بناء لهذا المجتمع الذي يحمل في طياته مختلف الفئات المتناقضة ومن مجمل التعريفات التي قدمناها نخلص إلى القول :

مهما تعددت مفاهيم الرواية وتباينت باختلاف آراء الباحثين والنقاد والدارسين إلا أنها تبقى الجنس الأدبي الوحيد الذي يعبر عن الواقع الراهن ويقاربه باختلاف صراعاته وتناقضاته كما يعكس تطوره وتحولاته مع مواكبة مستجدات سيرورة الدافع.

---

[48]- المرجع نفسه ص9.

[49] -آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار اللاذقية سوريا,ط1,1997م,ص21.

[50] -العربي عبد الله، الايديولوجية العربية المعاصرة تر: محمد عثمان، دار الحقيقة بيروت,1970م،ص31.

1-2- نشأة وتطور الرواية العربية:

إن المتتبع لنشأة الرواية العربية وتطورها سوف يلاحظ اختلاف آراء النقاد والدارسين حول قضية تأسيس هذا الفن، هل هو فن قديم أم حديث؟ وهل هو امتداد للتاريخ؟ ومتى ظهر؟.

أصبحت الرواية جنسا أدبيا قائما بذاته ضمن العديد من الأجناس الأدبية، فقد كان هناك تباين كبير في زمن ظهورها بين الدارسين فهناك من يرى أن أصل الرواية يعود إلى تاريخ الأدب العربي القديم ، وهناك من يعتبرها جنسا أدبيا غربيا دخيلا ظهر نتيجة الاحتكاك والتأثر بالآداب الأجنبية.

ارتبطت بدايات فن الرواية عند العرب منذ القدم بالعديد من الآداب التي عرفها العرب قديما كفن المقامات مثلا، ويقول الناقد عبد المالك مرتاض في هذا الشأن: " أنه عرف في الأدب العربي منذ القدم، تحت بعض الأشكال السردية دون القسيمي طبعا باسم "الرواية "فإن هذا المصطلح بمعنييه الشكلي والجمالي هو من مصطلحات القرن العشرين في الأدب العربي"[51].

حيث يؤكد لنا عبد المالك مرتاض أن الرواية ماهي إلا امتداد للتراث الأدبي العربي القديم، كما يرى فريق آخر من النقاد أن الرواية ليست إلا سلسلة الملحمة، فعلى حد تعبير هيجل وجورج لوكاتش هي ملحمة برجوازية وهذا ما ذهب إليه عبد المالك مرتاض أيضا بقوله " الرواية ملحمة ذاتية تتيح للمؤلف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة".[52]

في حين نجد فريق آخر من النقاد الذين يرفضون الرأي السابق و يقرون جازمين بأن ظهور فن الرواية عند العرب كان مسايرا لعصر النهضة الحديثة، و أول من يطالعنا " عزيزة

[51]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ص24
[52]- المرجع السابق ,ص13

مريدين" في كتابها "القصة والرواية "التي تؤكد أن الرواية : " لم يعرفها الأدباء في القديم ، وما يعده بعضهم داخلا في إطار الرواية كسيرة عنترة ، وقصص سيف ذي يزن ، أو بني هلال والزي سالم وفيروز شه وغيرها ليست إلا أخبارا بطولية كانت تقص في أثناء الاجتماعات و حلقات الأسماء ، وكانت الغاية منها التسلية وتزجية الفراغ ليس غير"[53].

وكان الرأي نفسه للدكتورة " يمنى العبد " قائلة: أن " الرواية العربية فن حديث لا تقاليد له سابقة، أو موروثة في تراثنا الأدبي القديم، ذلك أنه إذا كان للعرب تراث سردي وكان بإمكان الرواية العربية أن تفيد منه فإن علينا أن نميز بين الفنون السردية التي منها الفن الروائي".[54]

انطلاقا من هذا القول يتبين لنا أن يمنى العيد تؤكد بشكل واضح أن الرواية العربية نشأت في رحم العصر الحديث دون غيره من العصور الأخرى، كما تقر بضرورة التمييز بين مختلف الأشكال السردية.

ولكن نجد بعض النقاد أمثال أحمد سيد محمد ومحمد غنيمي هلال وبطرس خلاق الذين ينكرون معرفة الأدباء في القديم للرواية وكان ظهور هذا الفن عند العرب نتيجة التأثر بالثقافة الغربية في بدايات القرن التاسع عشر، حيث يرى أحمد سيد محمد أن الرواية قد اتخذت "طريقها إلى اللغة العربية في عصر النهضة الحديثة مترجمة عن اللغات الأجنبية في أول أمرها أو محاكاة لبعض نماذجها في صورة مبسطة ".[55]

وهذا معناه أن الرواية ترجع إلى الغرب، فهي فن مستمد من الآداب الأجنبية إذ عرفت طريقها بفعل عاملي الترجمة لجملة من الروايات الغربية وكذا المحاكاة البسيطة للموضوعات والأساليب الأوروبية، فقد كان لهذين العاملين فضل كبير في ظهور الرواية العربية وتطورها.

[53]-عزيزة مريدين: القصة والرواية , دار الفكر , ط1, 1980,ص75-76

[54]-يمنى العيد: الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية) دار الفارابي, بيروت,لبنان,ط1, 2011, ص07.

[55]- أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها على الروائيين العرب) محمد ديب، نجيب محفوظ) المؤسسة الوطنية للكتاب, الجزائر,1989 ص13.

2- مفهوم السينما:

أ-لغة:

جاءت السينما في معجم المصطلحات السينمائية كالآتي:

"هي اختصار لكلمة cinematographe (أي التسجيل الحركي- حرفيا – المعرب) وهذه الكلمة المتعددة المعاني كانت في الوقت نفسه على الأسلوب التقني و إنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها (حفلات سينمائية).

وقاعة عرض (ذهب إلى السينما) ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) و مجموع المؤلفات المقّلمة مصنفة في قطاعات ; كالسينما الأمريكية والسينما الصامتة والسينما التوهيمية والسينما التجارية ".[56]

ب- اصطلاحا

مشتقة من كلمة سينماتوغراف، وتعني الحركة وهي "كاميرا تصوير وعارض في آن واحد"[57]

أو"التسجيل الحركي "[58] ، والذي يعرض للجمهور إما في " بنايات كبيرة تسمى دور العرض أو على شاشات صغيرة خاصة تسمى التلفاز"[59] كما تعتبر فنا من الفنون، وهي " علم متكامل له أصوله وفروعه، يدرس في المعاهد وهي بمثابة تجارة بالدرجة الأولى تغازل الأسواق [60] إذن إنها بوابة شاسعة لرؤية عالم متكامل إما خيالي أو واقعي .

---

[56]- ماري تيريز جونييور: معجم المصطلحات السينمائية، جامعة السوربون الجديدة منشورات وزارة الثقافة، ط2007,1 ص 24.

[57]-ويليام جي جوستانزو: السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، مؤسسة هنداويسي آي سي، المملكة المتحدة، ط1،2014 ص24.

[58] - فؤاد أحمد ساري: وسائل الإعلام والنشأة, دار أسامة, ط1, الأردن 2010 ص 29.

[59]-ماري تيريز جونييور: معجم المصطلحات السينمائية، ص16.

[60]- ويليام جي جوستانزو: السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، ص25.

ينظر لها البعض بأنها عبارة عن صناعة لها أدواتها وآلاتها الخاصة التي تعمل على الترفيه والتثقيف كما تنقل الإنسان من عالمه الخاص إلى عوالم أخرى.

يتغير تعريف السينما حسب رؤية الجمهور لها إما صناعة او حرفة او متعة وترفيه او المزج بين الاثنين او مجرد وسيلة اعلامية لنقل الواقع الى بيت المشاهد أما البعض الاخر فيرونها مجرد صور فوتوغرافية تعرض بتتابع فن الحركة وغيرها يراها " ثقافة بصرية تتبعها ثقافة اللغة اللفظية ثقافة بصرية تتبعها ثقافة اللغة اللفظية "[61]، كما يسميها البعض بالفن السابع أو التطور التكنيكي المتزامن مع ميلاد السينما سنة 1885م وكذا ميلاد الحركة والصورة من أجل إعادة بناء الأحداث و الانتقال من كونها –السينما– اختراع الى فن اصبح يلازم كل تطور يساهم في تغيير أسلوب الحياة والتعبير عنه بل ويقدمه بشكل أفضل وأكثر فعالية.

نالت السينما حظها الأوفر من الاهتمام منذ ظهورها إلى يومنا هذا، فقد "كانت لوقت طويل لا تزال صناعة الأفلام تجارة ضخمة "[62] إذا أنها عبارة عن نتاج فن وتفاهم، فصناعتها تتجاوز الخبر إلى الشاشة بحيث تخترق العمل اليدوي الذي تصنعه الكتابة، لذلك فإن السينما تخلص الكاتب أو الروائي أو ما يعرف بالسيناريست –في عالمها– من العبء الكبير الذي يثير تمرده.

إلا أنها ظهورها الفعلي كمصطلح قائم بذاته كان سنة 1885م، ففكرة التصوير تعود إلى عصورها ما قبل التاريخ أثناء "محاولة الإنسان اصطياد عناصر بيئته، ورسمها على الجدران وجهود البشر لم تبق منصبه على الرسومات فقط، بل عملت على اضافة المؤثرات

[61]- يوري لوتمان: مدخل إلى سينمائية الفيلم النادي السينمائي د ط، دمشق، 1989م ،ص43.
[62]- ويليام جي جوستانزو: العالمية من منظور الأنواع السينمائية، ص24.

البصرية والسمعية .... من خلال تطوير تقنية التصوير وتثبيتها"[63]، لذلك ترجمت بدايات تطور الرواية إلى قسمين من حيث النشأة والتطور.

1-القسم الأول: من حيث الاختراعات:

ترجع بدايات السينما إلى ما اخترعه أنا ثيسيوس كرشز 1640م ليتبنى نفس فكرة النمساوي فرانز فون بوكاتيوس سنة 1835م لعرض صور الستيريوسكوب على الحائط، وكان من بين

الأنواع الأولى للسينما رواجا، وقد توصل عام 1835م ويليام فوكس تاليوت أيضا إلى طريقة علمية مكنته من تثبيت الصورة من أجل اضفاء متعة بصرية سماها اللعبة البصرية.

أما لويس جاك ماندي داجرة أعطى فكرة الإديوفوزيكن في باريس سنة 1823م، وهي عبارة عن "أجهزة مصغرة على هيئة صندوق سماها صندوق الدنيا"[64]، للاستعمال البصري لتحمل اسم التصوير الفوتوغرافي فيما بعد.

ومن بين الاختراعات التي نالت حظها الأوفر من الاهتمام والترويج جهاز اسمه زوتروب أو عجلة الحياة الذي ابتكر عام 1833م، من قبل الانجليزي وليام جورج هورنر حيث اعطى اسم عجلة الشيطان، فقد كان عبارة عن " اسطوانة ذات فتحات رأسية في حافتها وفي داخلها مجموعة صور أثناء تحركها تجسد صورة الشيطان"[65].

إلى أن اكتشف الأخوين لوي وأوجست لوميير بعد مدة زمنية وجيزة آلة السينماتوغراف، وهي عبارة عن كاميرا وعارض في آن واحد مما أدى إلى ظهور منافسة شديدة بينهم وبين أديسون

[63]- سعد سليمان المشهداني :تاريخ وسائل الاعلام في العراق, دار أسامة للنشر والتوزيع, ط1, عمان 2014م, ص34
[64]- المرجع نفسه ص34
[65]- ويليام جي ستونز: السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، ص24

فأعيدت الروح إلى السينما وظهر مبتكرون جدد قاموا بإنشاء ما يسمى بهوليوود التي يسميها الصحفي والناقد الأمريكي "نيل جابلر": " إمبراطورية مستقلة بذاتها " [66] ، وأصبحت من أهم " استراتيجيات التحويل في الاقتصاد العالمي".[67]

2-القسم الثاني: من حيث كيفية العرض والتأثير بنمو السوق إلى العصور التالية:

أ-عصر الريادة: 1985م-1910م:

بدأت في هذا العصر صناعة المخرجين الأوائل، أمثال الإخوة" لوميير وميليه " فأطلق على مخترعاتهم اسم الكاميرا الأولى إذا كانت هذه التقنية جديدة تماما ولا وجود لأي صوت على الإطلاق فكانت معظم الأفلام وثائقية، ومجرد تسجيل لبعص المسرحيات، كما كانت تشكل أداة اتصال جديدة، وكانت " أول دراما رواية للفنان الفرنسي جورج ميليه سنة 1902م بعنوان رحلة إلى القصر"[68].

وهي لا تتجاوز خمس دقائق ولا يمكن أن ننسى " أفلام أديسون القصيرة في الاستديو الخاصة بهفي نيو جيرسي بلاك ماريا".[69]

ب-عصر الأفلام الصامتة: 1911م-1926م:

هذا العصر مثل سابقة يتميز بكثرة التجريب على المونتاج، فلم تكن هذه المرحلة صامتة بالكامل، بل هناك بعض الطرق والمؤثرات الخاصة بالصوت ، " لا وجود للحوار حتى المرحلة التي تلتها أثناء 1915م، ثم اندثرت شركة أديسون مما ترك بابا مفتوحا للشركات المستقلة التي عملت على تقديم أفكار ومواهب جديدة مثل باروموونت ومتروجو لدنماير (أم جي آي) وآركي وقد نجحت بشكل جميل وهذا يرجع إلى نظام الاستديو ".[70]

---

[66]- المرجع نفسه ص25.
[67]- محمد صالح سلطان: وسائل الإعلام والتواصل النشأة والتطور، دار المسيرة ط1, الأردن, 2012, ص301.
[68]- ويليام جي جوستانزو: السينما من منظور الأنواع السينمائية، ص24.
[69]- المرجع السابق, ص25.
[70]- المرجع نفسه، ص25.

كما يعد هذا العصر أيضا بداية أفلام الشاعرية ذات الطابع التاريخي والتي " انبثقت من خلالها شخصيات شهيرة أمثال: شارلي شبلن ديفيد جريفث ..... ومن هنا بدأت نوعية الفيلم تثير جدلا".[71]

ج-عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية :1927م-1940م:

يمثل عصر الحركة والصوت، ففي نهاية عقد العشرينيات عاشت السينما تحولا جذريا، إذ دخل الحوار والصوت المتزامن مع الصورة ف " بدأت هذه الثورة في أمريكا ممتدة إلى العالم في 6 أكتوبر 1972 عند ظهور فيلم مغني الجاز الذي تم عرضه في شركة" الإخوان وارنر "[72] وذلك كان مجرد بداية .

كما ظهرت مسجلة الصوت سنة 1930م على أسطوانة الموسيقى، وظهور أفلام المغامرات كروبن هود 1938م الذي وضع له الموسيقى ايريك كونجولد والتي كان شركة الكتريك رائدة فيها ثم شركات أخرى تلتها مثل جنرال الكتريك واي آي جي، وكذا انماط اخرى مثل الكوميديا التي انتقتها شركة ديزني وقام ببطولتها الإخوان ماركس وماي ويست وحلول الصوت أيضا أدى الى ظهور نمط فيلمي جديد هو الفيلم الموسيقى "[73]، وكذا ظهور " الأفلام التسجيلية وموضوعات الصراع بين الطبقات والدول، وبدأت نوعية الأفلام تنال حظها من الاهتمام مع ظهور جوائز الأوسكار" [74].

د- العصر الذهبي للفيلم: 1941م-1954م:

يسمى بعصر من الدمار الى عصر الحياة، فقد كان يعني بداية جديدة للسينما في العديد من البلدان; حيث ظهرت على اثره " أفلام التكنكل مثل أدفالكر، فاستعادت بعض

[71]- فؤاد أحمد الساري، وسائل الإعلام والنشأة, ص60.
[72]- جيوفيري نويل سميث, موسوعة تاريخ السينما في العالم, المركز القومي للترجمة ط1, القاهرة 2010 ص09
[73]- المرجع نفسه ص13
[74]- المرجع نفسه ص10

الشركات أناقتها مثل هوليوود من خلال التناقض الملحوظ الذي عاشته عقب الحرب من تزامن صدور

قانون منع الاحتكار في الولايات المتحدة من خلال فرض رسوم على الشركات السينمائية التي تفكر بالجمهور لصالح الأفلام التي تقوم بها في هذه المرحلة أيضا، خاصة سنة 1945م التي كانت بداية النهاية لنظام الاستديو ".[75]

كانت الصناعة السينمائية في مختلف بلدان العالم قد بدأت بالازدهار لتشكل" منافسة حقيقية لصناعة الافلام في هوليوود، وفي عام 1943م ظهر فيلم كازابلانكا للأخوين وارنر وظهور أفلام الشاشة العريضة بداية الخمسينيات".[76]

هـ- العصر الانتقالي للفيلم:1955م-1966م:

يمثل عصر النضوح أو الفترة الطيبة للسينما أو امتزاج الأفكار فظهرت في الحقبة تجهيزات متطورة للفيلم من موسيقى ولباس وديكور، فقد بدأت الدول المتقدمة تفقد هيبتها مثل الولايات المتحدة وبريطانيا والسويد.

وظهر التلفزيون الذي بدوره أشعل المنافسة بين نوعية المنتج وجودته وهنا بدأت بالتمازج في أفكارها من بين نوعية المنتج وجودته وهنا بدأت بالتمازج في أفكارها من خارج إنتاج الفيلم وإعادة الريادة له كما في السابق.

ظهر"فيلم رحلة " إلى ايطاليا ل" موسوليني" سنة 1955م الذي يدل على اختلاف الثقافتين في شمال اوروبا وجنوبها وعودة الأفلام التسجيلية عند نهاية عقد الخمسينيات، وأيضا ظهور " أفلام الهامر بالألوان وسينما سكوب ونجوم عالميين; إذ يعد أول إنتاج عالمي

[75]-(14/03/2020-19h.33m). www.yaberouth.com

[76]- جيوفيري نويل سميث : موسوعة تاريخ السينما في العالم, ص697.

امتزجت في ألمانيا وفرنسا واسبانيا "[77] إذ بدأت الحرب الباردة تغير وجهة هوليوود فيما بعد ظهرت مؤثرات مصاحبة كالمهرجانات والاستعراضات"[78]

و-العصر الفضي للفيلم:1967م-1979م:

لقد أعاد الفيلم الحديث-في هذه الحقبة الزمنية- للسينما اكتشاف ذاتها وذلك من خلال وسائل عديد في العقود التالية، فاكتست طابعا عالميا أكثر وضوحا ونضوجا للممارسات التجارية فقد عمد صناع الأفلام السينمائية إلى جذب فئة الشباب أصحاب القيم المختلفة عن آبائهم، كما أن الحكومة كانت تمول صناعة الأفلام مما ادى إلى ظهور حركات في فرنسا وبريطانيا وغيرها حيث وصلت إلى ذروتها وامتدت الى اماكن أخرى.

ومع ظهور مصطلح العولمة اكتسبت الممارسات التجارية -في الصناعة والترويج للسينما- طابعا عالميا واضحا جدا أنتج من خلاله فيلم"الخريج وبوني كلايد" عام 1967م[79].

وعليه نلاحظ انخفاض في نسبة الأفلام الابيض والأسود، وظهور أفلام خيالية من الصور المتحركة، وبهذا التطور تميزت الأفلام التي تنتجها هوليوود بجودة عالية، كما أصبحت تفرق بين ميزانية الأفلام الكبيرة والضئيلة.

ي-العصر الحديث للفيلم: 1980م-1995م:

أو العصر الرقمي، كان بداية الثمانينات وهناك من يقول أنه بدأ سنة 1977م عندما انتج فيلم ستار وور الذي يعد أول إسهام للكومبيوتر والتقنية الحديثة في المؤثرات الخاصة; هذه الحقبة تهدد هيمنة هوليوود، لأن السينما تعلن أنها ملك وحق للجميع ففي " سنة 1990استخدمت التكنولوجيا الرقمية لابتكار أنواع جديدة من الصور فاستخدمت برامج تنزيل أشخاص وتضيف بيانات وأشكال خيالية أخرى من غير الإدراك الأساسي للواقع المصور.

[77]-المرجع نفسه ص15
[78]-المرجع السابق ص25
[79]- ينظر: جيوفيري نويل سميث: موسوعة تاريخ السينما, بتصرف ص25

كما أن أنظمة المونتاج ساهمت بشكل كبير في تكوين أساليب الشاشة، وتغييرها من أشكال إلى أشكال أخرى أمام المشاهدين".[80]

3- الانتقال من اللغة الروائية إلى اللغة السينمائية:

إن العلاقة بين الرواية والفيلم ترجع إلى سنوات بعيدة تمتد تقريبا إلى تاريخ نشأة السينما وتطور علاقتها بالفنون الاخرى عبر الزمن، فقد قدم السرد نفسه بصورة مرئية في شكل جديد هو الفيلم السينمائي، كما طرح مجالا آخر لاشتغاله يعرف بالسرد المرئي أي " الجمع بين التقنية وتوظيف الدال"[81] ، فضاع السينما وجدوا في الرواية بشكل خاص الفن الذي يستطيع الاقتراب من شكل السيناريو السينمائي، مع احتفاظ كل منهما بطابعه والمميزات التي تجعله فنا وجنسا قائما بذاته فالرواية كشكل من أشكال التعبير الجمالي تهتم بالوقائع والشخصيات واللغة وتتفق مع السينما من خلال الدراما لأنهما " يمتلكان جذورا موحدة ويحق للكاتب أو السيناريست الحذف والدمج والاختصار من أجل الوصول إلى مقاربة فنية تمثل كل منهما لعرض الواقع كون الدراما أفضل وسيط للتعبير عن الحياة"[82].

وبالتالي يمكن القول أنهما خطابان بينهما علاقة تشابه واتصال وتجاوز، وهذا ما جعل دلالة كل منهما تتعدد بتعدد اتجاهات ومجالات تحليل الخطاب وعلى هذا الاساس " تتداخل التعريفات أحيانا أو تتقاطع، وأحيانا يكمل بعضهما الآخر أو يتباعد وإياه "[83]، لأن الرواية تتأسس على إنتاج المعنى بوصفها فنا مقروءا يصل إلى الذهن من خلال المفردات المكتوبة التي تجعل القارئ يبعد ذهنه بمراحل عن المخرج، على عكس السينما باعتبارها" فنا مرئيا يصل إلى الى الذهن من خلال السمع والبصر، ويعمل على تحريك المتفرج داخل

[80]-ستيفن جيوفيري نويل سميث: موسوعة تاريخ السينما في العالم، بتصرف، ص25.ينظرأ
[81]- سعيد عموري: من النص السردي إلى الفيلم السينمائي تقنية كتابة السينما، قراءة واشتغال في المصطلحات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية جوان 2014 (ص22-13) 14-07-2020, 13:15 said-amo@yahoo.com
[82]- مارتن أسلن: تشريح الدراما،دار الثقافة والاعلام, ط2, الاردن , 2008 ص19
[83]- سعيد يقطين، تحليل الروائي، المركز الثقافي الغربي, ط3, بيروت ط3 بيروت 1997م ص26

الحدث ويركز انتباهه هنا وهناك".[84] مما جعل القارئ يخلق تصورات وبعد تأويلي خصب يتحول بموجبه إلى سيناريست، لأن الأفلام تعطي للمتفرج خطة مبدئية تفسيرية لكي تبني الدراما التي يستمتع بمشاهدتها، ويستقبلها ويجعلها متماسكة ومتناسقة كما قال دانيال فارماتون في كتابه نحو فلسفة السينما" المتفرج لا يستطيع ببساطة أن يستوعب الفيلم لأن المعلومات ليست في حد ذاتها كاملة إنما تحتاج إلى متفرج يقوم بتصنيفها وترتيبها"[85].

مما دفعنا إلى التساؤل: هل العلاقة بين الرواية –كونها نص مكتوب– والسينما –كونها سمعية بصرية–مجرد اقتباس؟.

بمعنى آخر هل تأخذ نصوصا وتوظفها في تقنيات حديثة تختلف باختلاف موضوع الرواية؟

* يمكن القول أن هاته العلاقة الكامنة بين الرواية والسينما" لا تنحصر في جانب الاقتباس والتحويل، فهي علاقة اختلاف وفيها تماثل حسب الخصائص الفنية التي يتمتع بهما لغة هاتين الوسيلتين التعبيريتين"[86].

يفهم من هذا القول أن العلاقة الرابطة بين المكتوب السمعي البصري لا تقتصر على جانبي الاقتباس والتحويل فحسب بل تتعداهما إلى التباين وكذا التشابه في الآن ذاته وفقا للمميزات الفنية الخاصة بلغتهما.

[84]- نيكولاس بروفيوس: أساسيات الإخراج الفلم السينمائي، المركز القومي للترجمة ط1, القاهرة2014 ص27
[85]- دانيال فرامتون: الفيلسوفي نحو فلسفة السينما, المركز القومي للترجمة, ط1, 2009, ص163
[86]- عدالة أحمد ابراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر, دار الثقافة والإعلام, ط1, الشارقة 2016 ص247

الفصل الثانـي

تمظهرات التلقي السينمائي

في رواية قلب الليل

1- الزمن السينمائي في فيلم قلب الليل:

يمتلك الزمن السينمائي الحيز الفني والخصوصية داخل الحدث الفيلمي، وله قدرات تميزت لخلق الرمز السينمائي بواسطة ديكورات و ما يحتويه من اكسسوارات وغيرها من العناصر وقد ارتبط بتنوع الأحداث والأفعال الجارية، أي لا يمكن تصوير حدث خارج إطار زمني محدد; حيث يقول "بازان":«تفرغ السينمائية من أي حقيقة إلا حقيقة الزمان والمكان»[87].

يعتمد الفيلم على أبعاد زمنية كما يؤمن بالتتابع من خلال(البدايات والنهايات، مواضيع الحبكة واللقطات، المؤثرات والصور) .

حيث تكون هذه الاخيرة مستقرة في أي مكان واضح من الفيلم لأن التعبير الذي تحتويه الرواية المصورة يمتد في زمان ويستقر في مكان ويعتمد كلا منهما على المشهد، الاستراحة، القفز والايجاز خاصة في الفيلم السينمائي.

نلاحظ أن الزمن في فيلم قلب الليل ينقسم إلى قسمين:

أ- زمن الماضي:

اعتمد عليه المخرج من خلال عودة جعفر بطل الفيلم بذاكرته إلى زمن الماضي والحنين اليه.

ب- زمن الحاضر:

أو زمن الواقع الذي يقوم على الآنية والاستمرارية والذي صور فيه المخرج حياة جعفر كل مرحلة في زمنها المناسب بالتدرج بدأ بمرحلة الطفولة إلى الشباب فالكهولة.

-نلاحظ أن المخرج وضف تقنيتي الاستباق والاسترجاع، فقد ذكر أحداث ماضية واستذكرها عن طريق المشاهد والحوار.

[87]-مارسيل مارتن: اللغة سينمائية ص08

ونلاحظ براعة المخرج في تصوير كل فترة من الزمن باللباس والمكان الذي يعبر ويتماشى مع تلك المرحلة أي يواكب الحقبة الزمنية التي وقعت فيها أحداث الرواية.

2- المكان السينمائي في فيلم قلب الليل:

يمتلك المكان السينمائي خصوصية تعطي الأحداث صفة الواقعية، لأنه يحتوي على دلالات رمزية كما يقول« جانيتي» في كتابه (فهم السينما والادب) :" فإن للمكان سطوته في خاق وتضمين العمل عن طريق الإيحاءات والرموز والاستعارات وتحميلها مع اضافة رؤوس جديدة" [88].

يتميز المكان السينمائي بشفرات تفيد فهم الشخصية وانفعالاتها مع خلق تعابير واضحة على وجهها وفيما يلي سنتطرق معظم الأماكن التي تم فيها تصوير معظم أحداث الفيلم) قلب الليل).

أ- أماكن داخلية:

• **منزل أم جعفر:** وفيه دارت أحداث طفولة جعفر المختصرة حيث شهد فيه وفاة أمه.

• **بيت الجد :(القصر).**

• وفيه عرفت حياة جعفر تغيرا جذريا حيث انتقل اليه جعفر بعد وفاة أمه مباشرة وتعرف لأول مرة على جده الراوي حيث عاش مع جده وبدأ بتحصيل العلوم.

• **الكتاب:** حيث كان يتلقى جعفر القران الكريم وعلوم الدين على يد الشيخ صدقي.

• **بيت شكرون:** حيث كان يتردد عليه جعفر في غالب الأوقات ليدور الحديث حول اعجاب جعفر الشديد بمروانة.

• **بيت جعفر:** وهو البيت الذي سكنه بداية زواجه من مروانة.

[88]- لودي جانيتي،فهم السينما والآداب ص387.

• **قاعة الطرب:** اليها كان يأخذ شكرون صديقه جعفر لإحياء سهراته الليلة وذلك لأن جعفر كان حلمه أن يصير مطربا كبيرا.

• **منزل السيدة هدى:** وفيه كان يلتقي كبار الشخصيات والادباء.

• **مكتب جعفر:** وهو الذي بدأ فيه مزاولة مهنته كمحامي وفيه أيضا ارتكب جعفر الجريمة المتمثلة في قتله لسعد.

• **السجن:** وهو المكان الذي قضى فيه جعفر فترة عقوبته.

ب- أماكن خارجية:

* **حارة جعفر) السوق):** وفيه يظهر جعفر بصحبة أمه وهما يتجولان وسط الحارة.

* **المقبرة:** حيث كان جعفر يذهب رفقة أمه لزيارة قبر والده.

***حارة مرجوش:** حيث يذهب اليها جعفر ليلعب خفية عن جده.

* **طريق الرعي:** وهنا تعرف جعفر على مروانة من باب الصدفة وهي ترعى الغنم.

* **حارة مروانة:** حيث ذهب جعفر مع شكرون لطلب يد مروانة من أبوها للزواج.

* **وسط المدينة:** وفيها صور المخرج مشهد جعفر بعد خروجه من السجن في حالة يرثى لها ومشهد حزين.

3- الشخصيات:

تلعب الشخصية دورا فعالا في الفيلم والرواية وهي تعمل على خلق الصراع الذي ينمي العمل الفيلمي أو الروائي، والذي يزيد من حركاته وتفاعله من أجل خلق عنصر الاثارة والتشويق والتصادم بين شخصية واخرى هو ما يساعد على صناعة الحبكة التي تعمل على توصيل المعلومات للمشاهد من خلال نقطة الحوار التي تحمل أفكار المخرج والروائي.

من خلال مشاهدتنا للفيلم وقراءته للرواية عدة مرات، وجدنا أن فيلم قلب الليل يحتوي على مجموعة من الشخصيات الرئيسية والثانوية التي تم تحويلها من الرواية واسقاطها على الفيلم وقد نقلت أدوارها أسماء من الرواية التي اقتبست، ونبدأ بالشخصيات البطولية منها:

أ –الشخصيات الرئيسية:

تكون دلالتها واضحة وتقوم بمعظم مشاهد الفيلم، فجميع الشخصيات الاخرى لها ارتباط وثيق بها، كما أن حركة الفيلم والرواية مقترنة بها حيث جاءت كالاتي:

* **جعفر**: والذي جسد الدور الأساسي في الرواية والفيلم هو الشخصية المحورية في الفيلم، حيث تدور حوله كل الاحداث، وله علاقة مع جميع الشخصيات الاخرى.

جعفر هو صبي في بداية طفولته عاش طفولته يتيم الاب وما لبث ان فارق أمه أيضا، ليجد نفسه في بيت جده الراوي، الذي تولى رعايته، ليلم فيما بعد بشتى العلوم الدينية وغيرها على الرغم أن حلمه أن يصبح مطربا.

* **الجد:** كان جد جعفر مثالا للوقار والعظمة حيث كان ذو هبة في المجتمع متفقها في الدين ذو مكانة اجتماعية مرموقة وأهلا للخير والعطاء والهيبة.

* **شكرون:** كان يعمل مطربا وعازفا ذا صيت كبير حيث كان الرفيق الدائم لجعفر والسند حيث كان يشاركه كل أموره.

* **هدى:** وهي تلك السيدة الثرية المثقفة، التي تزوجها جعفر وكان تكبره في السن.

ب- الشخصيات الثانوية:

***أم جعفر:** والتي توفت أول الفيلم.

* **بهجة:** وهي خادمة الجد وهي التي تولت رعاية جعفر.

***حسن:** سائق الحنطور(العربة) والذي كان يأخذ جعفر كل يوم للكتاب.

* **مروانة:** وهي الفتاة الريفية أو راعية الغنم التي أعجب بها جعفر وتزوجها.

***الشيخ صدقي:** وهو مدرس جعفر في الكتاب.

* **سعد كبير:** أحد معارف السيدة هدى والذي كانت نهايتها على يد جعفر.

وحسب مقارنتنا بين الرواية والفيلم نلاحظ عدم تجسيد دور بعض الشخصيات كما جاء تماما في الرواية.

فمثلا في بداية الفيلم لم يصور المخرج «مطيع زايد» مشهد وفاة الأم تماما.

على عكس الرواية التي اشارت إلى ذلك، حيث قال نجيب محفوظ في الصفحة 22 من الرواية « استيقظت ذات صباح وحدي عندما وجدتها مستغرقة في النوم راقدة على وجهها، وسرني جدا ان اوقظها ولو مرة في حياتي الصغيرة، قربت فمي من اذنها وناديتها مرة ومرة وهي لا تستجيب، حركتها بلطف مكررا النداء، ارتفع صوتي واشتد تحريكي لها ولا مجيب

واصررت على ايقاظها وتماديت في اصراري حتى ملئ صوتي الحجرة بلا ادنى نتيجة ويئست تمام فانزلقت من الفراش وغادرت الحجرة وتناولت من فوق الكنصول رمانة وصعدت إلى السطح أنا أقشرها وأقضم حباتها الكهرومائية ثم أتفل حثالتها للدجاج رأيت جارتنا فجرنا الحديث إلى الحال التي تركت عليها أمي وجعلت تحقق معي ثم أمرتني أن أفتح لها الباب وهرولت الجارة إلى أمي وانكبت فوقها وأنا واقف عند الباب وما لبثت أن ضربت صدرها وهتفت (يا خبر أسود يا أم جعفر....) ثم أقبلت نحوي فرفعتني إلى صدرها ومضت بي إلى مسكنها ...»[89]. ، ففي الفيلم لم يشر إلى صورة جعفر وهو يوقظ أمه النائمة بل انتقل مباشرة لتصوير مشهد الجارة وهي تأخذ جعفر إلى منزلها.

-كما لاحظنا أيضا في شخصية الجد أنه تجسد في الرواية بصفة العابد المتحلي بالمثالية والفضيلة، وتجسدت فيه كل صفات الوقار والاحترام حيث أن نجيب محفوظ صورة بصورة مثلى، وكأنه من الأولياء الصالحين حيث كان يهب أمواله للعمل الخيري والصدقات وهنا يقول نجيب محفوظ في الرواية « ..كنت في حيرة شاملة ، و كان جدي يجلس على أريكة ذات مسند عال مطعم بالأرابيسك تتوسط السلاملك ، و الظاهر أن جاري أنهى حديثا قصيرا مع جدي ثم قبل يده و ذهب ، فوجدت نفسي وحيدا تحت بصره ، لما أفق من سحر العصافير والأزهار و الجدول ، وفي أعماق قلبي أسى لم تهن نواجذه ، انه يجلس متربعا في جلباب أبيض فضفاض متلفعا بشملة مزركشة مغطى الرأس بطاقية بيضاء ، طويل الوجه نحيله ، قمحي اللون ذو نظرة هادئة مستقرة ، جبهته عالية بصورة بارزة و أنفه طويل شامخ ، أما لحيته فبيضاء مسدلة على الرقبة و تلامس أعلى الصدر ، تبادلنا نظرة فلم أقرأ في عينه ما يخيف و تبدى لي على قمة عمر طويل و آية في النبل و الوقار و مالكا جديرا

[89] - الرواية ص 22

بالحديقة الفاتنة ...» [90]، ولكن ما رأيناه في الفيلم من فروقات كثيرة لا تطابق ما جاء في الرواية تماما، لعل أهمها:

-جاءت شخصية الجد في الرواية مليئة بصفات التدين والزهد والايمان أي شخصية العارف بالله أما في الفيلم فكانت شخصيته مزيج من حلقات الذكر أحيانا وجلسات الطرب والفن والموسيقى وفي هذا تناقض فربما كان التغير من المخرج من أجل اضفاء بعض الحيوية في الفيلم، وكسر جانب الملل وزيادة عنصر المتعة والتشويق.

-أما الملاحظة الثانية وهي كون الجد في الرواية رجلا مؤمنا قويا، ملما بأخلاق الراجل الصالح، أما في الفيلم فظهرت عليه صفة القسوة وحب التسلط.

-وما لاحظنا أيضا أن الجد يؤمن بالطبقية و التمييز بين فئات المجتمع، و خير دليل على ذلك رفضه لزواج ابنه من بنت) دلالة)ثم رفضه زواج حفيده من راعية غنم.

وهذا ما يتناقض مع دوره كرجل دين.

*** مواطن الاختلاف بين احداث الرواية والفيلم:**

بعد قراءة الرواية أكثر من مرة ومشاهدة الفيلم لعدة مرات أيضا تبين جليا العديد من الاختلافات الواضحة في تجسيد الأحداث.

- تبدأ الرواية بحوار بين جعفر ومحدثه حيث أن جعفر يريد منه كتابة الالتماس من أجل الحصول على تركت جده، وهذا لم يظهر في الفيلم فكانت أحداث الفيلم منصبة على حياة جعفر وتصويرها منذ صباه.

- نهاية أحداث الفيلم ليست كنهايتها في الرواية.

[90] - الرواية ص 25.

نتائج الدراسة:

من خلال بعض آليات المنهج المقارن والمنهج البنيوي بمساعدة المنهج السيميائي وتقنية التفكيك التي اعتمدنا عليها في تحليل بنية رواية قلب الليل والفيلم الموسوم بنفس العنوان توصلنا الى نتائج اهمها:

-هل توافقت بنية الرواية مع بنية الفيلم؟

1-الزمن:

بعد مشاهدتنا للفيلم لعدة مرات توصلنا إلى نتائج تتعلق ببنية الزمن وهي:

- على الرغم من أن مدة الفيلم هي ساعتين وثمانية دقائق، إلا أن المخرج وفق إلى حد كبير في نقل جل أحداث الرواية التي يبلغ عدد صفحاتها 121 صفحة وهذا ما يفسر حذفه لبعض الأحداث والتخلي عنها لاعتبارها تفاصيل غير مهمة في الفيلم.

-نجح المخرج في بعض الأحيان في نقل واختزال صفحات من وصف الشخصيات ونقل مشاعرهم وأحاسيسهم عن طريق بضع دقائق.

-من خلال التركيبة الزمنية للفيلم نستنتج أن بداية الفيلم ونهايته لم تكن موازية للرواية.

- لم يحتوي فيلم قلب الليل على نفس الحوار الوارد في الرواية بصفة دقيقة، على الرغم من استخدامه لمعظم تقنيات الزمن الروائي مثل:

أ. الاستباق: والذي استهل به فاتحة الفيلم

ب . الاسترجاع: والذي وظفه المخرج أيضا في عدة مشاهد.

ج . المونتاج: ساهم الفيلم بشكل كبير ودقيق في نقل تركيبة الاحداث الروائية وبناء التسلسل الزمني لها.

د- الديكور والاكسسوار: ساهما بشكل كبير في ابراز التغير الذي حدث على شكل الشخصيات من خلال نفلهم من حالة إلى اخرى فمثلا: جعفر كان يرتدي ثياب إنسان بسيط ثم انتقل إلى المدينة وأصبح يرتدي اللباس الحضرية.

2-المكان:

للمكان أهمية كبيرة في الأعمال الروائية والسينما وهو أكثر الدلالات التي تحمل معنى للقارئ أو المشاهد على حد سواء.

وقد نجح المخرج عاطف الطيب في تجسيد بنية المكان في الفيلم ببراعة، واعتمد على مجموعة من العناصر كان أهمها الديكور والاختيار الدقيق للمكان.

لقد ساهم مكان التصوير بشكل كبير في نقل مجموعة من الدلائل الكتابية وتحويلها إلى سمعية بصرية ويظهر ذلك في بيت الجد، بيت أم جعفر، بيت شكرون وبيت السيدة هدى والشارع مكان التعليم.

ومن خلال هذه الأماكن نستنتج أن المخرج اعتمد على الديكور الكلاسيكي ليواكب تلك الحقبة الزمنية.

-اعتمد المخرج على اللقطات الطويلة ليصف الأمكنة الروائية الطويلة مثل الشارع والطريق.

-وظف المخرج لقطات شاملة ونصف شاملة كما استخدم زاوية المجال المفتوح من الجانبين.

-استخدم المخرج بعض اللقطات القريبة لإبراز بعض التفاصيل مثل: إبراز ملامح وجه جعفر وملامح الجد.

-عمل المخرج على تجسيد المكان الحقيقي لأن الرواية رمزية جسدت أحداث واقعية على شكل حروف.

3-الشخصيات:

بعد تحليل الشخصية في الرواية والتحليل للفيلم توصلنا إلى جملة من النتائج أهمها:

-وفق المخرج عاطف الطيب في اختياره للشخصيات التي تجسد الوصف الخارجي والداخلي من خلال العرض والتمثيل.

- حافظ المخرج على الشخصيات الرئيسية مثل: جعفر، الجد، شكرون .

- اعتمد المخرج على حركة الكاميرا البطيئة في تقديم شخصيتي جعفر والجد ، لينقل أهمية الدور المنشود الذي لعبه كل منها في الرواية .

- نقل المخرج أحاسيس الشخصيات إلى المشاهد ببراعة من خلال توظيف حركة الكاميرا القريبة والقريبة جدا.

4 - الأحداث:

بعد التتبع التسلسلي لأحداث الرواية من جهة واستخراج مشاهد الفيلم من جهة أخرى قمنا بتحليل عينة منها فاستنتجنا ما يلي:

- لم ينقل المخرج " عاطف الطيب " بنية الحدث كما جاءت في الرواية، فهناك تصرف واضح وتغيير من أجل الترويج للعمل.

-حذف بعض المشاهد من الرواية مثل: مشهد وفاة أم جعفر، مشهد المحادثة التي دارت بين جعفر و محدثه الذي انهال على جعفر بكثير من الاسئلة عن حياته منذ بدايتها حتى تلك اللحظة .

-استبدل المخرج بعض المشاهد منها : مشهد النهاية الذي اختلف عن الرواية ففي الرواية انتهى المشهد بافتراق جعفر و محدثه على صوت الأذان ، بينما في الفيلم كانت النهاية

بمشهد جعفر هائما في وسط المدينة وبين زحام السيارات وهو يهتف بنظريته المزعومة والمقدسة التي ستنجي البشرية.

– اعتمد المخرج على الترتيب التسلسلي للأحداث عند نقلها وذلك بما يخدم الفن السمعي البصري.

–وفق المخرج عاطف الطيب إلى حد كبير في نقل العديد من الاحداث نقلا حرفيا إذ جسدها في شكل فيلم على الرغم من التباين الملحوظ أثناء تجسيده لها حيث عمل على حذف البعض منها وتفضيل حدث على آخر، وذلك راجع إلى زمن العمل الروائي المنقول إلى السينما ، التي تفرض عليه تقنياتها، وفي الأخير يمكننا القول أن المخرج نجح إلى حد كبير في تحويل الرواية الى فيلم سينمائي و هذا ما برهنه النجاح الباهر الذي حققه.

*** كسر أفق التوقع في الفيلم:**

حسب ما شاهدنا من مشاهد متوقعة في الفيلم إلا أن هناك مشاهد فاجأتنا من طرف المخرج انطوت على انزياح حيث كسرت توقع المشاهد بطريقة إبداعية نذكر منها :

. جعفر بدل أن يكون مصيره و مستقبله شيخا من كبار الأزهر الشريف ، يتحول إلى مطرب يحيي حفلات الطرب .

فالمشاهد من خلال هذا لا يتوقع أن جعفر مآله إلى فرقة غنائية ، بل مكانه من المفترض أن يكون رجل علم ودين و ذو قيمة في المجتمع .

. نهاية دور جعفر في الفيلم لم تكن متوقعة تماما حيث كسر بها المخرج كل التوقعات ، فمن المفترض أن ينتهي المشهد بجعفر و هو ينهي حديثه عن القصة بينه و بين المتحدث ، تحول المشهد إلى تصوير مشهد جعفر و هو يجوب وسط المدينة يهذي بكلام مجانين و كأنه مختل عقليا ، فهذا المشهد أحدث نوع من الصدمة لدى المشاهد.

. شكرون المطرب تحولت حياته من حياة شخص بسيط و عادي إلى شخص ذو طبقة راقية في المجتمع و تظهر عليه مظاهر الغنى و زغد العيش، فأصبح يمتلك سيارة فاخرة و له سائق خاص.

*** محسن زايد قارئ ضمني للرواية:**

يظهر من خلال نجاح الفيلم ان كاتب السيناريو كان متلق جيد لموضوع الرواية وقارئ ضمني ونموذجي لنجيب محفوظ، و بما أن نجيب محفوظ كاتب جيد للسيناريوهات فقد قدم الرواية لعالم السينما كسيناريو جاهز للعمل عليه، و ظهر ذلك في الترتيب الدقيق لمشاهد الفيلم و التصوير الإبداعي للمشاهد، لذا لا نستبعد العلاقة الجيدة والقوية التي تربط نجيب محفوظ بكاتب السيناريو والمخرج والتي أنتجت هذا العمل الفني الكبير والناجح.

– وكما أشرنا في الجانب النظري سابقا بأن القارئ الضمني ليس له وجود حقيقي ولكنه يتجسد في التوجهات الداخلي في النص، بل هو مسجل في النص ذاته فهو "ليس شخصا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب لكل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية

وشرطية، ولكن الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، ولذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي استجابة".[91]

بل هو أيضا "بنية مسجلة ضمن النص نستطيع وفقها أن ندرس تنظيم النص لن نخلطه مع القارئ المحبوب أو الأخ الذي يمكن أن يتوجه اليه الراوي".[92]

[91]- أحمد بوحسن نظرية الآداب القراءة والفهم التأويل, نصوص مترجمة, مطبعة النجاح الجديدة, الدار البيضاء, د ت, ط1, المغرب ص71

[92]- دانييل هنري باجو ، الأدب العام و المقارن ، ترجمة : غسان السيد ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، دط ، 1997 م ، ص 78 .

خاتمة

خاتمة:

الحمد لله الذي وفقنا للختام ، بعد اتمام الدراسة الموسومة ب " التلقي السينمائي لرواية قلب الليل لنجيب محفوظ " ، تناولنا في هذا العمل ضروبا من المواضيع الصغيرة المرتبطة التي شكلت هذا الموضوع الأكبر حيث جبنا في آفاق هذه الدراسة باحثين على سبل المقارنة بين آليات المخرج السينمائي و كيفية تلقيه للعمل الروائي ، و بين كيفية إصدار نجيب محفوظ لعمله الروائي إلى عالم السينما مع الوقوف على أهم النقاط التي ساعدت الرواية على السير بسلاسة و انسجام مع عالم السينما و مقدار النجاح الذي حققته هذه الدراسة ، وبعد هذا المشوار وقفنا على أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا هذا و هي :

– هناك علاقة تأثير وتأثر بين بنية الرواية وتقنيات الفيلم. لتتجسد حياة القراءة المتجددة والتفاعلية للرواية عبر الدراما، بكسر «أفق توقع المتلقي» و«انصهار الآفاق» بين أكثر من فاعل (الروائي–السيناريست– المخرج– المتلقي العادي...)

– تقنيات الفن الروائي تتشابه إلى حد كبير مع تقنيات الفن السينمائي، في جوانب، وتختلف عنها في جوانب أخرى.

– أصبحت السينما تنقل الرواية إلى عالمها بمرونة كبيرة لتخلق بعدا تكامليا بينهما.

– الرواية والسينما فنان جماهيريان يستقطبان عددا كبيرا من القراء والمشاهدين.

يقوم كل من الرواية والفيلم السينمائي على مقومات أساسية و تتمثل في: الزمان، المكان، الشخصيات، الأحداث ، الحبكة الدرامية .

–استطاع المخرج عاطف الطيب تحويل هذه الرواية إلى فيلم ناجح مع الحفاظ على جوهر الأحداث.

–كان اختيار الممثلين من طرف المخرج عاملا أساسيا في نجاح هذا العمل السينمائي.

-علاقة نجيب محفوظ بالسينما ، فهو بالأساس كان كاتب سيناريو أفلام . ونستشعر تلك العلاقة الضمنية بين القارئ الضمني الرابض في ذهن الكاتب، وبعض مخرجي السينما المصرية وعلى رأسهم (عاطف الطيب)، الذي يرتبط بصلات فنية مع الروائي. كما أن نجيب محفوظ من أشهر الروائيين الذين يعتمدون الوصف الدقيق للملامح والأماكن والشخوص في أعماله. وهو ما يجعل منها مادة لدنة للتشكيل السينمائي.

حاولت هذه الدراسة أن تفهم (نظرية التلقي) من خلال رواية (قلب الليل) لنجيب محفوظ، وطرائق تحويلها الإبداعي إلى أكثر من قالب فني، وأهمها العمل السينمائي. نتمنى أن تفتح هذه الدراسة المتواضعة مجالا أرحب لاحتمالات قراءات أخرى تنفتح بالنص الأدبي على أكثر من فن إنساني قريب منه.

قائمة المصادر

والمراجع

1.امنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار اللاذقية، سوريا ط1، 71997

2. ابن سينا، الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، مطبعة وزارة المعارف، القاهرة، مصر، 1954م.

3.بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

4.البنية السردية للقصة القصيرة عبد الرحيم الكردي _مكتبة الاداب_القاهرة ط3 ، مارس2005

5.تحولات الحبكة، مقدمة لدراسة الرواية العربية، خليل رزق، لبنان ط1998، 1

6.تيرماسين عبد الرحمان، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الأول، محرم 1430هـ_يناير 2009م.

7.الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط4، 1975م.

8. جيوفيري نويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم ، المركز القومي مترجمة ، ط ، القاهرة ، 2010 .

9.حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجا، دار الكتب الشرقية، تونس،1966م.

10. حسن محمد عبد الناصر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د.ط، 1999م.

11. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تفسير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

12.دانييل_هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة: غسان السيد ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 1997م.

13. أحمد بوحسن، نظرية الأدب(القراءة، الفهم، التأويل)، نصوص مترجمة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،المغرب،ط1

14. رضا معرف: "جدلية التاريخ والنص والقارئ" عند نقاد مدرسة "كونستانس" مجلة كلية الآداب واللغات، ع12، جامعة بسكرة، 2012م.

15.روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000م.

16. ستيفن جيوفيري سميث: موسوعة تاريخ السينما في العالم.

17.سعد سلمان المشهداني، تاريخ وسائل الاعلام في العراق، دار أسامة للنشر و التوزيع، ط1، عمان ، 2014 .

18. سعيد عموري، من النص السردي الى النص السينمائي، تقنية كتابة السينما، قراءة واشتغال في المصطلحات الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جوان 2014.

19.عبد الرحمان بترماسين وآخرون: نظرية القراءة، المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ط1، 2009م.

20.ناظم عودة: الأصول العرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م.

21.عبد الرحمن تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة، المفهوم والإجراء.

22.عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، مطبعة وزراة المعارف، إسطنبول،1954م.

23.عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978م.

24. احمد سيد محمد، الرواية الانسيابية وتاثيرها على الروائيين العرب(، محمد ديب، نجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989

25.عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

26. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية في الأدب، تر: حميد حميداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، ط د، د.ت 1995م.

27. مارتن اسلن: تشريح الدراما، دار الثقافة والاعلام، ط2، الأردن، 2008

28.ماري تيريز جونبيور: معجم المصطلحات السنيمائية، جامعة السوربون الجديدة، منشورات وزارة الثقافة، ط، 2007 .

29.محمد خليل الخلايلة، مراوغة اللغة: قراءة في ديوان ذي الإصبع العدواني، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، 2008م.

30. محمد صالح سلطان ، وسائل الاعلام والتواصل النشأة والتطور ، دار المسيرة ط1، الأردن ، 2012

31.موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1

32.ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي.

33. وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ_2008م.

34.ويليام جي جوستانزو: السينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، مؤسسة هنداويسي أي سي، المملكة المتحدة، ط1 2014 .

35 . أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مطبعة وزارة الثقافة والإعدام، بغداد، 1980م.

36.ويليام جي جوسترانزو: السينما من منظور الأنواع السنيمائية،

37.يمنى العبد الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي ، بيروت، لبنان ط1، 2011 ،

38.محمد بو حسن ، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ع 24، جامعة محمد الخامس، المغرب.

39. جيوفيري نويل سميث: موسوعة تاريخ السينما في العالم.

40.هانزروبرت ياوس، جمالية التلقي، مقدمة المترجم.

41.يوري لوتمان: مدخل الى سينمائية الفيلم: مدخل الى سينمائية الفيلم النادي السينمائي، د ط، دمشق، 1989

42. أسامة عميرات: نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية، في النقد العربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في لنقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010،2011م.

43. امبيرتو ايكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطون أبوزيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996م..

44. بسام قطوس، تمتع النص متعة التلقي: قراءة ما فوق النص، دار أزمنة، عمان، الأردن،2002م.

45. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

الملاحق

نبذة عن الروائي نجيب محفوظ:

نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا 11 ديسمبر 1911م . 30 أغسطس 2006م.

المعروف باسمه الأدبي نجيب محفوظ، هو روائي وكاتب مصري، يعد أول أديب عربي حائز على جائزة نوبل للآداب.

كتب نجيب محفوظ منذ الثلاثينات و استمر حتى 2004 م، و تدور أحداث جميع رواياته في مصر و تظهر فيها سمة مكررة هي (الحارة)التي تعادل العالم .

من اشهر أعماله الروائية:

-الثلاثية

-أولاد حارتنا

-قلب الليل

ويصنف أدب نجيب محفوظ أدبا واقعيا ومع ذلك فإن مواضيعا فلسفية ووجودية تظهر فيه.

يعد نجيب محفوظ أكثر أديب عربي نقلت أعماله إلى السينما والتلفزيون.

كما أن نجيب محفوظ كاتب سيناريو أيضا، تخرج من مدرسة صلاح أبو سيف.

و من أهم الأفلام التي كتب نجيب محفوظ سيناريوهاتها في نهاية الخمسينات نذكر:

-المنتقم 1947م

-مغامرات عنتر وعبلة 1948م

- لك يوم يا ظالم 1951م

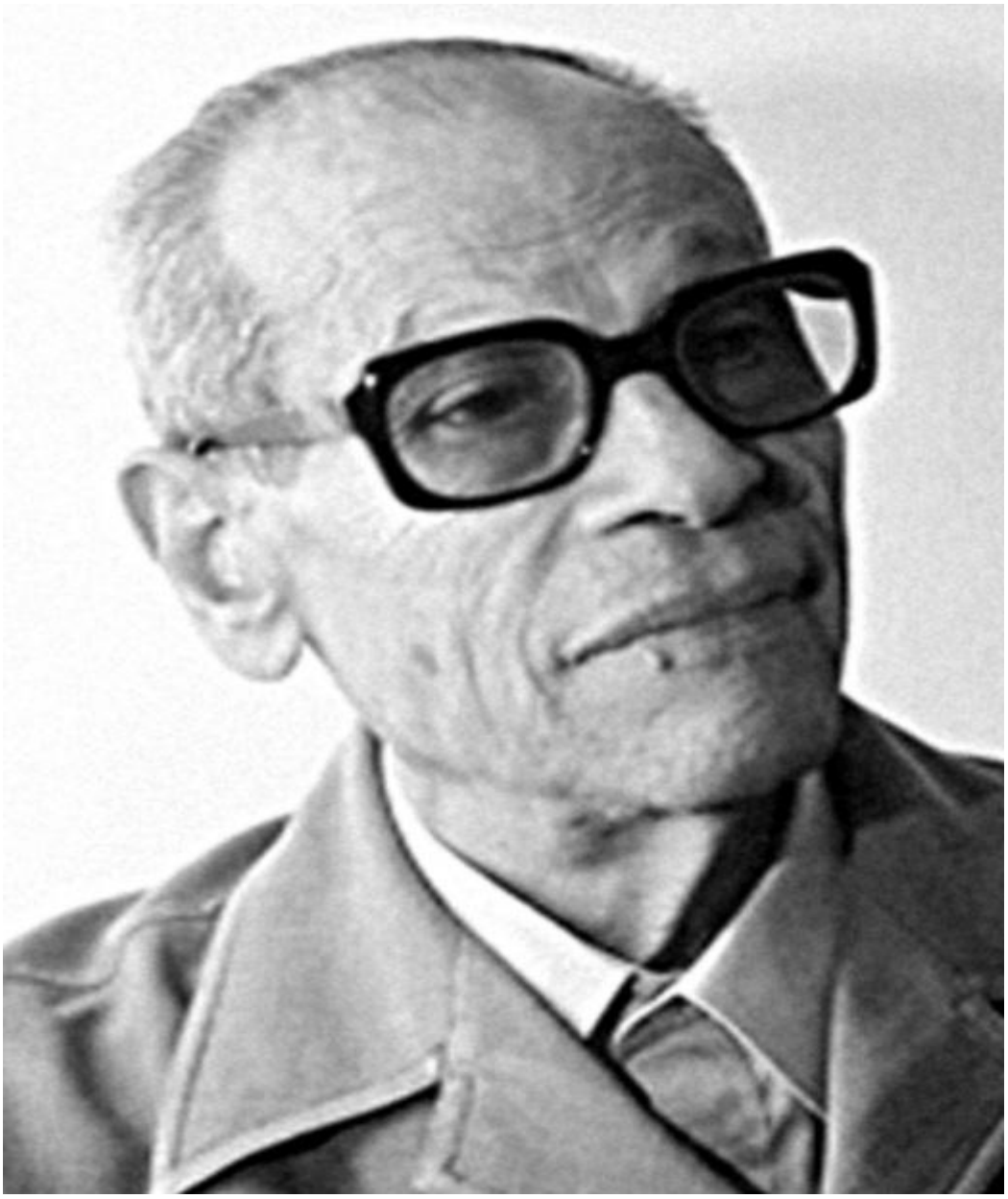
-ريا وسكينة 1953م

-جعلوني مجرما 1954م

-فتوات الحسينية 1954م

-النمرود 1956م

-شباب امرأة 1957م .



بطاقة فنية لرواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ:

العنوان	قلب الليل
الكاتب	نجيب محفوظ
إخراج ولوحات الغلاف	حلمي التوني
اللغة	العربية الفصحى، اللهجة المصرية
الطبعة	الأولى 1975م
طبعة دار الشروق الاولى	2006م
طبعة دار الشروق الرابعة	2015م
تصنيف الكتاب	أدب / رواية
عدد الصفحات	121 صفحة

نبذة عن المخرج " عاطف الطيب ":

مخرج مصري ولد في مركز المراغة التابع لمحافظة سوهاج بتاريخ 26 ديسمبر 1947م.

درس في قسم الاخراج بالمعهد العالي للسينما وتخرج منه في عام 1970م، و خلال فترة الدراسة و بعدها عمل عاطف الطيب كمساعد مع عدد من المخرجين منهم: "مدحت بكير" و " محمد شبل " و " شادي عبد السلام " و " يوسف شاهين"

ثم أخرج أول فيلم طويل له في عام 1982م وهو فيلم " الغيرة القاتلة "، وواصل بعد مسيرته في الاخراج من خلال عدد كبير من الافلام التي نالت نجاحا نقديا و جماهيريا منها:

-البريء

- سواق الأوتوبيس

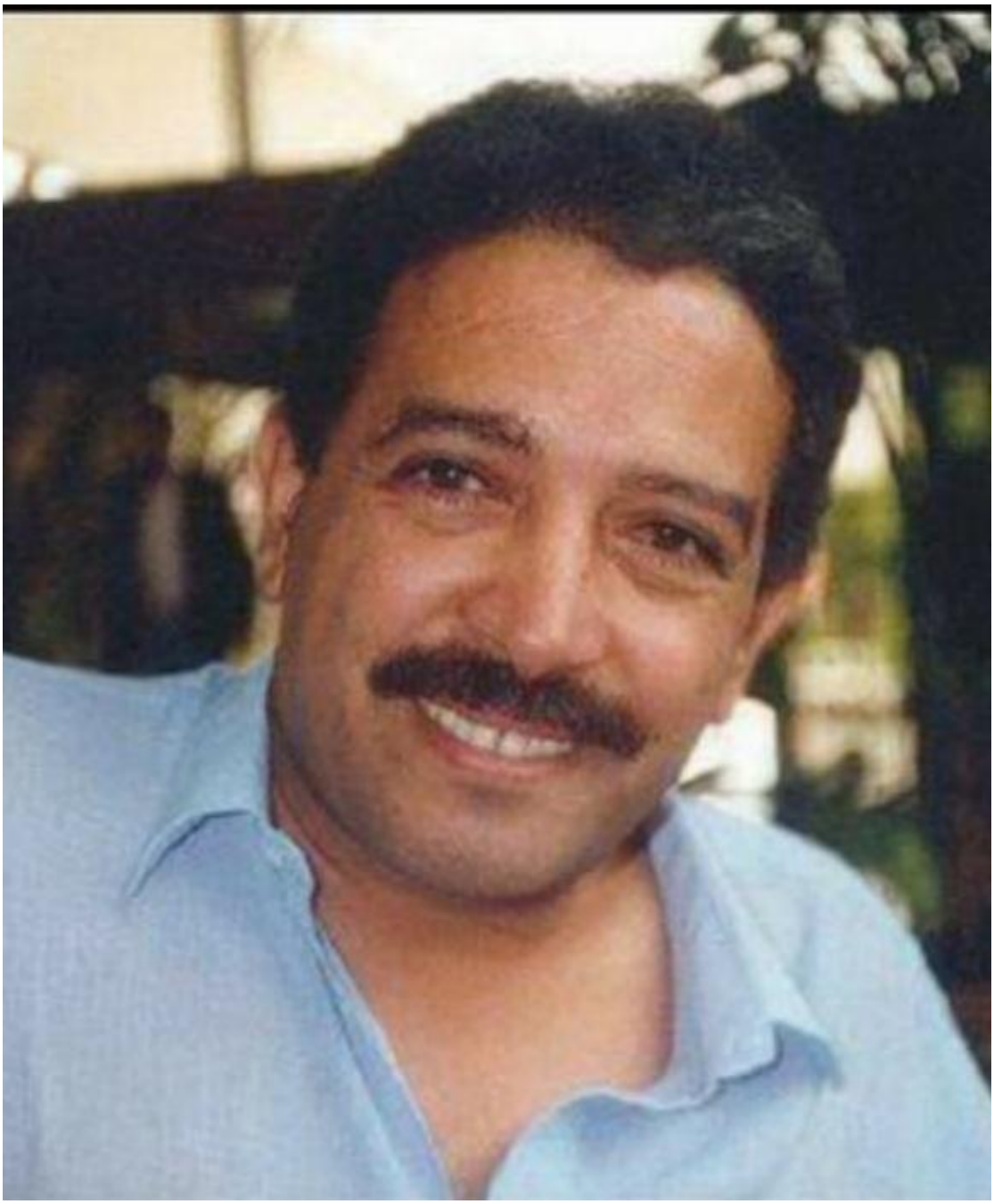
- ضد الحكومة

- ملف في الآداب

- الهروب

-ليلة ساخنة

توفي في 23 يونيو 1995م، بعد إصابته بأزمة قلبية عقب جراحة في القلب.



بطاقة فنية لفيلم " قلب الليل " ل عاطف الطيب:

المخرج	عاطف الطيب
مخرج مساعد	محمد مصطفى
تأليف	نجيب محفوظ
سيناريو وحوار	محسن زايد
طاقم العمل	فريد شوقي . نور الشريف . هالة صدقي . محمود الجندي . محسنة توفيق . محمد هندي . نبيل الدسوقي . كريمة الشريف . صلاح رشوان . عطية عويس . عايدة نور . عثمان عبد المنعم .
نوع العمل	فيلم
التصنيف	دراما
تاريخ العرض	02 اكتوبر 1989م
اللغة	عربية / اللهجة المصرية
بلد الانتاج	مصر
المنتج الفني	مختار زايد
ديكور وملابس	رشدي حامد
مونتاج	نادية شكري
مدير التصوير	عبد المنعم بهنسي
مكساج مهندس	مجدي كامل
الموسيقى التصويرية	مودي الإمام

الفهرس

مقدمة.....أ- ب -ج

الفصل الأول: بين الرواية والسينما

أولا: نظرية التلقي.....05

1-نشأتها.....05

2- توجهاتها.....08

2-1- أفق التوقع.....08

2-2- المسافة الجمالية.....11

2-3- اندماج الآفاق.....12

أ- القارئ الضمني.....14

ب- مواقع اللا تحديد.....17

ج- السجل النصي.....19

د-الاستراتيجية النصية.....21

هـ -مستويات المعنى.....22

و- وجهة النظر الجوالة.....22

3- تطبيقاتها.....23

4- أعلامها.....25

4-1- شرقا.....25

4-2- غربا.....30

ثانيا: الرواية والسينما.....32

1- الرواية.....32

أ- لغة.....32

ب- اصطلاحا.....33

1-2-نشاة وتطور الرواية العربية.....35

2- السينما.....37

أ- لغة.....37

ب- اصطلاحا.....37

2-1- القسم الأول.....39

2-2- القسم الثاني.....40

أ- عصر الريادة.....40

ب- عصر الأفلام الصامتة.....40

ج- عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية.....41

د- العصر الذهبي للفيلم.....41

هـ - العصر الانتقالي للفيلم.....42

و-العصر الفضي للفيلم.....43

ي- العصر الحديث للفيلم.....43

3-الانتقال من اللغة الروائية إلى اللغة السينمائية.....44

الفصل الثاني: تمظهرات التلقي السينمائي في رواية قلب الليل

1- الزمن السينمائي في فيلم قلب الليل.....48

أ- زمن الماضي.....48

ب-زمن الحاضر.....48

2- المكان السينمائي في فيلم قلب الليل.....49

أ- أماكن داخلية.....49

ب- أماكن خارجية.....50

3- الشخصيات.....50

أ- الشخصيات الرئيسة.....51

ب- الشخصيات الثانوية.....53

4-مواطن الاختلاف بين أحداث الرواية.....56

5- نتائج الدراسة.....57

6-كسر أفق التوقع في الفيلم.....60

7- محسن زايد قارئ ضمني للرواية.....61

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع.....66-69

ملحق.....73-77

فهرس الموضوعات.....79-83