تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة: دراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي (Pamusuk Eneste)

بحث جامعي

إعداد:

فائزة فطرية

رقم القيد : ١٨٣١٠٠١٣

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٢

تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق
إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة:
دراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي (Pamusuk Eneste)

بحث جامعي

مقدم لاستيفاء شروط الاختبار النهائي للحصول على درجة سرجانا (S-1)

في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

إعداد:

فائزة فطرية

رقم القيد : ١٨٣١٠٠١٣

المشرف:

محمد زاواوي، الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٨١٠٢٢٤٢٠١٥٠٣١٠٠٢

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٢

تقرير الباحثة

أفيد علما بأنني الطالبة:

الاسم : فائزة فطرية

رقم القيد : ١٨٣١٠٠١٣

موضوع البحث : تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق

إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة:

دراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي (Pamusuk Eneste)

أحضرته وكتبته بنفسي وما زدنه من إبداع غيري أو تأليف الآخر. وإذا ادّعى أحد في المستقبل أنه من تأليفه وتتبين أنه من غير بحثي، فأنا أتحمل المسؤولية على ذلك ولن تكون المسؤولية على المشرفين أو مسؤولي قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

تحريرا بمالانج، ٨ يونيو ٢٠٢٢

الباحثة

فائزة فطرية

١٨٣١٠٠١٣

تصريح

هذا تصريح بأن رسالة البكالوريوس لطالبة باسم فائزة فطرية تحت العنوان "تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة: دراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي (Pamusuk Eneste)" قد تم بالفحص والمراجعة من قبل المشرف وهي صالحة للتقديم إلى مجلس المناقشة لاستيفاء شروط الاختبار النهائي وذلك للحصول على درجة البكالوريوس في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

مالانج، ٨ يونيو ٢٠٢٢

الموافق

المشرف

محمد زاواوي، الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٨١٠٢٢٤٢٠١٥٠٣١٠٠٢

رئيس قسم اللغة العربية وأدبها

الدكتور عبد الباسط، الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٨٢٠٣٢٠٢٠١٥٠٣١٠٠١

المعرف

عميد كلية العلوم الإنسانية

الدكتور محمد

رقم التوظيف : ١٩٧٤١٢١٠٠٣

تقرير لجنة المناقشة

لقد تمت مناقشة هذا البحث الجامعي الذي قدمته:

الاسم : فائزة فطرية

رقم القيد : ١٨٣١٠٠١٣

العنوان : تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة: دراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي (Pamusuk Eneste).

وقررت اللجنة نجاحها واستحقاقها درجة سرجنا (S-1) في قسم اللغة العربية وأدبها لكلية العلوم الإنسانية بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

تحرير بمالانج، ٨ يونيو ٢٠٢٢

لجنة المناقشة

التوقيع

١- رئيسة المناقشة : دين نور خاتمة، الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٨٦٠٣٠٢٢٠١٥٠٣٢٠٠٣

٢- المناقش الأول : محمد زاواوي، الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٨١٠٢٢٤٢٠١٥٠٣١٠٠٢

٣- المناقش الثاني : محمد سعيد، الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٨١٠١٠٥٢٠١٨٠٢٠١١١٧٣

المعرف

عميد كلية العلوم الإنسانية

الدكتور محمد فيض

رقم التوظيف : ١٩٧٤٠٣١٢١٠٠٣

استهلال

"لا تخف من التغيير، بل اعتنقه!"

“Janganlah takut pada perubahan, tapi rangkullah perubahan tersebut!”

–أنطوني دانجيلو–

الإهداء

أهدي هذا البحث الجامعي إلى:

حبي الأوّل ومدرستي الأولى

أبي الحاج خير الأنام وأمّي الحاجة فريدة،

ومعلّمين اللذين قد علماني اللغة العربية لأوّل مرّة في حياتي

الشيخ الحاج محمد بصري علوي وأستاذ محمد صفي الله،

والأشخاص الذين يكتبون القصص على صفحات حياتي

كلّ أفراد أسراتي (وبالخصوص نادينا رزقي وعملية رحمي)،

كلّ أساتيذي وأستاذاتي،

كلّ أصحابي وصاحباتي،

عسى الله أن يبارك لنا في الدارين، آمين.

توطئة

الحمد لله المحمود على كلّ حال، الدّائم الباقي بلا زوال، العالم بعدد القطر، وأمواج البحار، وذرات الرّمال. وصلّى الله على سيّدنا محمد المصطفى وآله خير آل صلاةً دائمةً بالغدوّ والآصال، أمّا بعد :

برضى الله قد انتهيت كتابة هذا البحث الجامعي تحت الموضوع "تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة: دراسة أدبية اكرانيساسية لباموسك ئنيستي (Pamusuk Eneste)."

وبعد ذلك، لقد يسرني أن أقدّم بأوفر شكري لمن يساعدني ويشجّعني في كتابة بحثي جامعي، ومن أولئك:

١- سموّ الفضيلة مدير جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج الأستاذ الدكتور الحاج زين الدّين، الماجستير.

٢- معالي الكرام عميد كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج الدكتور محمد فيصل، الماجستير.

٣- المحترم رئيس قسم اللغة العربية وأدبها جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج الدكتور عبد الباسط، الماجستير.

٤- المحترم مشرف لأمور الأكاديمية أستاذ أنوار مسعدي، الماجستير.

٥- المحترم مشرف في كتابة هذا البحث الجامعي أستاذ محمد زاواوي، الماجستير.

٦- كلّ الأساتيذ والأستاذات في قسم اللغة العربية وأدبها، وفي مؤسسة المعارف، وبسنجاساري، وفي معهد دار النون الإسلامي.

٧- كلّ أصحابي وصاحباتي في قسم اللغة العربية وأدبها، وفي مؤسسة المعارف بسنجاساري، وفي معهد دار النون الإسلامي، وغير ذلك.

٨- كلّ من لا أستطيع ذكره واحدًا فواحدًا.

أخيرا، أستعفي منكم إذا وجدتم الخطيئات والنقصان في هذا البحث الجامعي. وعسى أن يكون هذا البحث أن يعطيكم المعارف والعلوم وبالخصوص في دراسة اكرانيساسية، آمين.

مالانج، ٨ يونيو ٢٠٢٢
الباحثة،

فائزة فطرية

مستخلص البحث

فطرية، فائزة. (٢٠٢٢). *تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة: دراسة أدبية اكرانيساسية لباموسك ئنيستي (Pamusuk Eneste).* البحث الجامعي، قسم اللغة العربية وأدبها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية مالانج. المشرف: محمد زاواوي، الماجستير.

الكلمات الأساسية: اكرانيساسي، تحويل، رواية، فيلم

تعرف عملية تحويل الرواية إلى فيلم باسم اكرانيساسي. يحدث عن الرواية والفليم، لا يمكن فصلهما عن عنصر سرد القصص لأن كلاهما في جوهرهما لهما نفس الجانب من الفهم وكلاهما لهما أيضًا جوانب مختلفة من الفهم ولهما أيضًا نفس العناصر الجوهرية والخارجية، أي الوسيط الذي يصف أحداث الحياة. لكن من ناحية أخرى، أي إذا كانت الرواية نثرًا خياليًا في شكل كلمات طويلة وفيها توجد عناصر جوهرية وخارجية وهي خيالية ولكنها لا تطلق حقائق الحياةولها أيضًا نفس العناصر الجوهرية والخارجية. لذلك، في هذا السياق، بادرت الباحثة بدراسة الاكرانيساسي لمقارنة محتويات الرواية مع الفيلم المقتبس. بناءً من هذه الخلفية، فإن أهداف هذا البحث هي: (١) لمعرفة عملية اكرانيساسي التي تحدث في عناصر حبكة، (٢) لمعرفة عملية اكرانيساسي التي تحدث في عناصر شخصية مع توصيفتها، (٣) لمعرفة عملية اكرانيساسي التي تحدث في أيديولوجيا رواية وفيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" من نظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي. نوع منهج البحث المستخدم في هذا البحث هو المنهج الكيفي والمنهج الوصفي. وأما مصادر البيانات الرئيسية المستخدمة في هذا البحث هي الرواية بعنوان "ما وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لأحمد خالد توفيق وفيلم "بنفس العنوان لعمرو سلامة. وأمّا طريقة جمع البيانات باستخدام تقنيات القراءة والاستماع والمشاهدة وتدوين الملاحظات. تستخدم تقنية تحليل البيانات نموذج تحليل التفاعل الخاص بميلس وهوبيرمان. وأمّا نتائج البحث هي: (١) من ناحية الحبكة، هناك ٢٣ التضييق في حبكة الرواية، و٣٤ الزيادة إلى حبكة الفيلم، و٩ تغييرات متنوّعة في الرواية والفيلم، (٢) ومن ناحية الشخصيات مع توصيفتها، هناك ١٥ التضييق في شخصيات الرواية، ٩ الزيادة في شخصيات الفيلم، و١١ التغييرات المتنوّعة في شخصيات الرواية والفيلم، (٣) ومن ناحية الأيديولوجيا هناك إيديولوجيا واحد إضافية في الفيلم، وهي "أيديولوجيا قوانين مورفي" التي لم يتم سردها في الرواية ولكنها معروضة في الفيلم.

ABSTRACT

Fitria, Faiza. (2022). *Transformation of the Novel "Maa Waroo'a At-Thobi'a: Usthuroh Al-Baiti" by Ahmed Khaled Tawfik into the Film "Maa Waroo'a At-Thobi'a: Usthuroh Al-Baiti by Amr Salama: A Study of the Perspective of Ecranization Literature of Pamusuk Eneste*. Thesis, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Maulana Malik Ibrahim State Islamic University of Malang. Advisor: Moh. Zawawi, M. Pd.

Keywords: Ecranization, film, novel, transformation

The transformation of novels into film form is a process called *ecranization.* Talking about novels and movies, it is inseparable from the element of storytelling because in essence both have the same aspect of understanding, namely a medium that exposes life events and also has the same intrinsic and extrinsic elements. But on the other hand, the two also have different aspects of understanding, namely if the novel is a fictional prose in the form of long words and in it there are intrinsic and extrinsic elements and imaginative but do not release the facts of life. From the understanding of the two, one of the problems arises that the novel is not able to realize the visual image of the reader of the series of events in it, while the film is able to realize the visual image of the reader becomes real either in a screen or called ecranization. Therefore, in this context researchers took the initiative to review the exploration to compare the content in the novel with the film adaptation. Departing from this background, the purpose of this research is: (1) To find out the process of ecranization that occurs in the plot elements, (2) To find out the process of ecranization that occurs in the elements of character and characterization, and (3) To find out the process of ecranization that occurs in ideology in the novel "Maa Waroo'a At-Thobi'a: Usthuroh Al-Baiti" by Ahmed Khaled Tawfik to the Film "Maa Waroo'a At-Thobi'a: Usthuroh Al-Baiti by Amr Salama based on the study of literary perspectives of Pamusuk Eneste. The type of research used in this research is descriptive qualitative research. The primary data sources are the novel "Maa Waroo'a At-Thobi'a: Usthuroh Al-Baiti" by Ahmed Khaled Tawfik and the film with the same title by Amr Salama. The data collection technique uses reading, listening, watching, and recording techniques. His data analysis technique uses Miles and Hubermann's interactive analysis model. The results of this study are: (1) in the plot element there are 23 reductions in the plot of the novel, 34 additions to the plot of the film, and 9 changes varying in the plot of the novel and film, (2) in the character and characterization there are 15 reductions in the character of the novel, 9 additions to the character of the film, and 11 changes varying in the character of the novel and film, and (3) in the ideology there is 1 addition of ideology to the film, namely "Ideology of Murphy's Laws" which is not told in the novel but shown in the film.

ABSTRAK

Fitria, Faiza. (2022). *Transformasi Novel"Maa Waroo'a At-Thobi'a: Usthuroh Al-Baiti" Karya Ahmed Khaled Tawfik ke Film "Maa Waroo'a At-Thobi'a: Usthuroh Al-Baiti Karya Amr Salama: Kajian Sastra Ekranisasi Berdasarkan Perspektif Pamusuk Eneste".* Skripsi, Jurusan Bahasa dan Sastra Arab, Fakultas Humaniora, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang. Pembimbing : Moh. Zawawi, M. Pd.

Kata Kunci: Ekranisasi, film, novel, transformasi

Transformasi novel ke dalam bentuk film merupakan sebuah proses yang disebut dengan *ekranisasi.* Berbicara mengenai novel dan film maka tidak terlepas dari unsur penceritaan karena pada hakikatnya keduanya memiliki aspek pengertian yang sama yaitu sebuah media yang memaparkan peristiwa kehidupan dan juga memiliki unsur intrinsik dan ekstrinsik yang sama. Namun di sisi lain, keduanya juga memiliki aspek pengertian yang berbeda yaitu jika novel merupakan prosa fiksi berbentuk kata-kata panjang dan di dalamnya terdapat unsur intrinsik dan ekstrinsik serta bersifat imajinatif namun tidak melepaskan fakta-fakta kehidupan. Dari pengertian keduanya, muncullah salah satu permasalahan yaitu novel tidak mampu mewujudkan imaji visual pembacanya akan rangkaian peristiwa di dalamnya secara, sedangkan film mampu mewujudkan imaji visual pembaca tersebut menjadi nyata baik dalam sebuah layar atau disebut ekranisasi. Oleh karena itu, dalam konteks ini peneliti berinisiatif untuk mengkaji ekranisasi untuk membandingkan isi dalam novel dengan film adaptasinya. Berangkat dari latar belakang tersebut, maka tujuan penelitian ini adalah: (1) Untuk mengetahui proses ekranisasi yang terjadi pada unsur alur, (2) Untuk mengetahui proses ekranisasi yang terjadi pada unsur tokoh dan penokohannya, dan (3) Untuk mengetahui proses ekranisasi yang terjadi pada ideologi dalam novel "Maa Waroo'a At-Thobi'a: Usthuroh Al-Baiti" Karya Ahmed Khaled Tawfik ke Film "Maa Waroo'a At-Thobi'a: Usthuroh Al-Baiti Karya Amr Salama berdasarkan kajian sastra ekranisasi perspektif Pamusuk Eneste. Adapun jenis penelitian yang digunakan dalam penelitian ini adalah penelitian kualitatif deskriptif. Sumber data primernya adalah novel yang berjudul "Maa Waroo'a At-Thobi'a: Usthuroh Al-Baiti" karya Ahmed Khaled Tawfik dan film dengan judul yang sama karya Amr Salama. Teknik pengumpulan datanya menggunakan teknik baca, simak, tonton, dan catat. Teknik analisis datanya menggunakan model analisis interaktif milik Miles dan Hubermann. Adapun hasil penelitian ini adalah: (1) Dari segi unsur alur terdapat 23 pengurangan pada alur novel, 34 penambahan pada alur film, dan 9 perubahan bervariasi pada alur novel dan film, (2) dari segi unsur tokoh dan penokohan terdapat 15 pengurangan pada tokoh novel, 9 penambahan pada tokoh film, dan 11 perubahan bervariasi pada tokoh novel dan film, dan (3) dan dari segi ideologi terdapat 1 penambahan ideologi pada film yaitu "Ideologi Hukum Murphy" yang tidak diceritakan dalam novel namun ditayangkan dalam film.

محتويات البحث

صفحة الغلاف

تقرير الباحثة ..... أ

تصريح ..... ب

تقرير لجنة المناقشة ..... ج

استهلال ..... ج

الإهداء ..... هـ

توطئة ..... و

مستخلص البحث (العربية) ..... ح

مستخلص البحث (الإنجليزية) ..... ح

مستخلص البحث (الإندونيسية) ..... ح

محتويات البحث ..... ك

قائمة الجداول ..... س

قائمة المراسم ..... س

قائمة الملاحق ..... ر

الفصل الأول: المقدمة ١

أ. خلفية البحث ١

ب. أسئلة البحث ١٢

ج. فوائد البحث ١٣
د. حدود البحث ١٣
هـ. تحديد المصطلحات ١٤
الفصل الثاني: الإطار النظري ١٥
أ.اكرانيساسي ١٥
١- التضييق أو التخفيض ١٦
٢- التوسيع أو الزيادة ١٧
٣- التغييرات المتنوّعة ١٧
ب. البنيوية (في البحث الأدبي) ١٨
١- سرد القصص ١٨
٢- الحبكة ١٩
٣- الشخصية مع توصيفتها ٢١
ج. أيديولوجيا ٢٢
الفصل الثالث: منهجية البحث ٢٣
أ. نوعية منهج البحث ٢٣
ب. مصادر البيانات ٢٤
ج. طريقة جمع البيانات ٢٥
د. طريقة تحليل البيانات ٢٦
الفصل الرابع: عرض البيانات وتحليلها ٢٩

أ. تحويل عنصر حبكة رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة بدراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي ٢٩

١- التضييق أو التخفيض ٣٠

٢- التوسيع أو الزيادة ٤٩

٣- التغييرات المتنوّعة..... ٧٣

ب. تحويل عنصر شخصية مع توصيفتها رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة بدراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي..... ٨٠

١- التضييق أو التخفيض ٨٠

٢- التوسيع أو الزيادة ٨٨

٣- التغييرات المتنوّعة..... ٩٤

ج. تحويل أيديولوجيا رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة بدراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي ١٠١

١- التوسيع أو الزيادة ١٠١

الفصل الخامس: خاتمة ١٠٤

أ. الخلاصة..... ١٠٤

ب. التوصيات ١٠٥

قائمة المصادر والمراجع..... ١٠٦

سيرة ذاتية ١١٢
الملاحق ١١٣

قائمة الجداول

الجدول ١، التضييق أو التخفيض في عنصر حبكة رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة ٣١
الجدول ٢، التوسيع أو الزيادة في عنصر حبكة رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة ٤٩
الجدول ٣، التغييرة المتنوّعة في عنصر شخصية أو توصيف رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة ٨١
الجدول ٤، التوسيع أو الزيادة في عنصر شخصية أو توصيف رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة.....٨٨
الجدول ٥، التوسيع أو الزيادة في عنصر حبكة رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة.....١٠٢

قائمة المراسم

الصورة ١، الزيادة في الحبكة.....٥٨
الصورة ٢، الزيادة في الحبكة.....٥٩
الصورة ٣، الزيادة في الحبكة.....٥٩
الصورة ٤، الزيادة في الحبكة.....٥٩
الصورة ٥، الزيادة في الحبكة.....٦٠
الصورة ٦، الزيادة في الحبكة.....٦٠
الصورة ٧، الزيادة في الحبكة.....٦١
الصورة ٨، الزيادة في الحبكة.....٦١
الصورة ٩، الزيادة في الحبكة.....٦١
الصورة ١٠، الزيادة في الحبكة.....٦٢
الصورة ١١، الزيادة في الحبكة.....٦٢
الصورة ١٢، الزيادة في الحبكة.....٦٣
الصورة ١٣، الزيادة في الحبكة.....٦٣
الصورة ١٤، الزيادة في الحبكة.....٦٤
الصورة ١٥، الزيادة في الحبكة.....٦٤
الصورة ١٦، الزيادة في الحبكة.....٦٥
الصورة ١٧، الزيادة في الحبكة.....٦٥
الصورة ١٨، الزيادة في الحبكة.....٦٥
الصورة ١٩، الزيادة في الحبكة.....٦٦
الصورة ٢٠، الزيادة في الحبكة.....٦٦

الصورة ٢١، الزيادة في الحبكة.....٦٧
الصورة ٢٢، الزيادة في الحبكة.....٦٧
الصورة ٢٣، الزيادة في الحبكة.....٦٨
الصورة ٢٤، الزيادة في الحبكة.....٦٨
الصورة ٢٥، الزيادة في الحبكة.....٦٩
الصورة ٢٦، الزيادة في الحبكة.....٦٩
الصورة ٢٧، الزيادة في الحبكة.....٦٩
الصورة ٢٨، الزيادة في الحبكة.....٧٠
الصورة ٢٩، الزيادة في الحبكة.....٧٠
الصورة ٣٠، الزيادة في الحبكة.....٧١
الصورة ٣١، الزيادة في الحبكة.....٧١
الصورة ٣٢، الزيادة في الحبكة.....٧٢
الصورة ٣٣، الزيادة في الحبكة.....٧٢
الصورة ٣٤، الزيادة في الحبكة.....٧٢
الصورة ٣٥، التغييرات المتنوّعة في الحبكة.....٧٤
الصورة ٣٦، التغييرات المتنوّعة في الحبكة.....٧٥
الصورة ٣٧، التغييرات المتنوّعة في الحبكة.....٧٥
الصورة ٣٨، التغييرات المتنوّعة في الحبكة.....٧٦
الصورة ٣٩، التغييرات المتنوّعة في الحبكة.....٧٧
الصورة ٤٠، التغييرات المتنوّعة في الحبكة.....٧٧
الصورة ٤١، التغييرات المتنوّعة في الحبكة.....٧٨

الصورة ٤٢، التغييرات المتنوّعة في الحبكة.....٧٩
الصورة ٤٣، التغييرات المتنوّعة في الحبكة.....٧٩
الصورة ٤٤، الزيادة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٠
الصورة ٤٥، الزيادة في الشخصية مع توصيفتها.....٩١
الصورة ٤٦، الزيادة في الشخصية مع توصيفتها.....٩١
الصورة ٤٧، الزيادة في الشخصية مع توصيفتها.....٩١
الصورة ٤٨، الزيادة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٢
الصورة ٤٩، الزيادة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٢
الصورة ٥٠، الزيادة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٣
الصورة ٥١، الزيادة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٣
الصورة ٥٢، الزيادة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٣
الصورة ٥٣، التغييرات المتنوّعة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٤
الصورة ٥٤، التغييرات المتنوّعة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٥
الصورة ٥٥، التغييرات المتنوّعة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٥
الصورة ٥٦، التغييرات المتنوّعة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٦
الصورة ٥٧، التغييرات المتنوّعة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٧
الصورة ٥٨، التغييرات المتنوّعة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٧
الصورة ٥٩، التغييرات المتنوّعة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٨
الصورة ٦٠، التغييرات المتنوّعة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٨
الصورة ٦١، التغييرات المتنوّعة في الشخصية مع توصيفتها.....٩٩
الصورة ٦٢، التغييرات المتنوّعة في الشخصية مع توصيفتها.....١٠٠

الصورة ٦٣، التغييرات المتنوّعة في الشخصية مع توصيفتها.....١٠٠
الصورة ٦٤، التغييرات المتنوّعة في الشخصية مع توصيفتها.....١٠١
الصورة ٦٥، الزيادة في الأيديولوجيا.....١٠٣

قائمة الملاحق

ملحقة ١، صورة غلاف الرواية ١١٣

ملحقة ٢، صورة ملصق الفيلم ١١٤

الفصل الأول

مقدمة

أ. خلفية البحث

تُعرف عملية تحويل الرواية إلى فيلم باسم اكرانيساسي .يأتي هذا المصطلح من اللغة الفرنسية، وهو *ecran* الذي يعني الشاشة، وبالتالي يمكن أيضًا الإشارة إلى اكرانيساسي على أنه الإبحار الأبيض (Pelayarputihan)، والتحويل (Transformasi)، والتكيف (Pengadaptasian)، والرفع (Pengangkatan). تسبب ذلك التحويل في تغييرات مختلفة لأنه مر بالعديد من العمليات ليصبح فيلمًا (Eneste، ١٩٩١، الصفحات ١٠-١١).

يحدث عن الرواية والفليم، لا يمكن فصلهما عن عنصر سرد القصص لأن لهما نفس الجانب من التعريف، أي الوسيط الذي يصف أحداث الحياة. لكن من ناحية أخرى، لهما أيضًا جوانب مختلفة من الفهم، أي إذا كانت الرواية نثرًا خياليًا في شكل كلمات طويلة وفيها توجد عناصر جوهرية وخارجية وهي خيالية ولكنها لا تطلق حقائق الحياة (Nurgiyantoro، ١٩٩٥، الصفحات ١٢-١٣). ثم يكون الفيلم عملاً سمعيًا بصريًا متعلقًا بمواد بلاستيكية أو حدث يتم تصويره بواسطة الكاميرا وينتج صورًا تظهر على شاشة بيضاء وتتحرك باستمرار لتكوين سلسلة كاملة من القصص وتوليد الصور المرئية (Eneste، ١٩٩١، الصفحات ١٧-١٨).

من تعريفهما، تنشأ مشكلة واحدة وهي عدم قدرة الرواية على إدراك الصورة المرئية للقارئ عن سلسلة الأحداث فيها، في حين أن الفيلم قادر على إدراك الصورة المرئية للقارئ إلى حقيقي أو يسمى اكرانيساسي. (Mc Farlane، ١٩٩٦، صفحة ٣).

مشكلة أخرى هي ظهور وصمة سلبية بعد تنفيذ عملية اكرانيساسي، وهي عدم رضا المؤلف وخيبة أمل الجمهور من نتائج اكرانيساسي للفيلم بسبب فقدان

جوهر القصة وعدم وجودها. من القيمة الأدبية في الرواية بسبب عدم وجود معنى لطبيعة الرواية والفيلم الذي خضع للنسخة الإلكترونية بسبب ضيق مدة العرض.أسباب تجارية بحيث يمكن أن تجذب انتباه الجمهور (Stam و Raengo، ٢٠٠٦، صفحة ١) و (Sari، ٢٠١٩، صفحة ١٢٨). تم السبب التجاري لأن بعض الناس يعتقدون أن التحويل الإلكتروني إلى الإنترنت يمكن أن يكون له تأثير جيد على الاقتصاد وسيزيد أيضًا من الترويج لرواية تم تحويلها إلى فيلم (Suaka I.، ٢٠١٦، الصفحات ٩-١٣).

هذه المشاكل هي أصل أهمية البحث في مجال الاكرانيساسي. لهذا السبب، بدأ العديد من الخبراء الأدبيين في استكشافه، وكان أحدهم باموسوك إنيستي الذي قدم دراسة أدبية اكرانيساسي على نحو أعمق بحيث يمكن أن يُظهر جانبًا آخر من اكرانيساسي. تتضمن هذه الدراسة الأدبية المتعلقة بثلاثة الأشكال، وهي التضييق أو التخفيض، التوسيع أو الزيادة، و التغييرات المتنوّعة. أوضح إنيستي أنه تم استخدام الثلاثة لفحص العناصر الجوهرية مثل الحبكة والشخصيات والإعدادات وما إلى ذلك، لكنه لم ينكر أنه يمكن أيضًا استخدام الثلاثة لعناصر أخرى مثل العناصر الخارجية لأنه لا يمكن فصل الرواية والفيلم عن كليهما. منهم لدعم إنشاء سلسلة من الأحداث (Eneste، ١٩٩١، صفحة ١١).

إن اهتمام الباحثة باستخدام دراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي لأنّ هذه النظرية لا تحتوي إلا على ثلاثة أشكال النظرية كما هو مذكور أعلاه. ومع ذلك، فإن الثلاثة قادرون على تحليل عملية تحول الرواية إلى فيلم بدقة وعمق ويمكن تطبيقها على أنواع مختلفة من العناصر الجوهرية والخارجية في العمل الأدبي.

ينفذ اهتمام الباحثة بالنظرية في موضوع بحث على شكل سلسلة رواية بعنوان "ما ورأوا الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى الفيلم بعنوان نفسه لعمرو سلامة. اهتمام الباحثة باختيار هذه الرواية والفيلم هو: *أولاً*، تم تحويل هذه الرواية إلى فيلم من قبل شركة عالمية تدعى نتفليكس (Wikimisr, ٢٠٢١). *ثانيًا*، أصبحت هذه

الروايات والأفلام رائدة في أنواع الرعب والفانتازيا والمغامرة في مصر وانتشر الجمهور في عدة دول. *ثالثًا*، الرواية التي تتكون من ١٢٨ صفحة، تم تكييفها في فيلم مدته ٥٩ دقيقة تقريبًا، وهذا بالطبع سيخلق اختلافات في عدة عناصر. بالإضافة إلى ذلك، فإن الفترة الزمنية لنشر الرواية وإصدار هذا الفيلم هي ٢١ عامًا، وبالطبع ستكون هناك اختلافات من حيث التغليف وربما الأيديولوجيا. علاوة على ذلك، كانت نتفليكس هي التي قامت بتكييفه إلى فيلم ، لذلك من الممكن أن تقوم نتفليكس بإجراء تعديلات على العصر والسوق المستهدف لصناعة السينما العالمية لجعلها قابلة للتطبيق تجاريًا في العديد من البلدان خارج مصر.

ووجدت الباحثة عدة الدراسات السابقة تتعلق نظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي مع مختلف كائنات الدراسة. الدراسات السابقة كالتالي:

جيتاريبا، ٢٠٢١، "Ekranisasi Novel ke dalam Film *Matt And Mou* Karya Wulanfadi: Sebuah Kajian Sastra Bandingan" (البحث الجامعي)، قسم تعليم اللغة الإندونيسية، كلية تدريب المعلمين والتعليم، جامعة المحمدية ماتارام، وأمّا يهدف هذا البحث لصف الشكل اكرانيساسي والتشابهات والاختلافات الواردة في رواية *Matt and Mou* في فيلم *Matt and Mou* حول عناصر الحبكة والإعداد مع توصيفتها. يستخدم منهج البحث هنا المنهج الوصفي، فإن مصادر البيانات هي رواية *Matt and Mou* لولانفادي وفيلم *Matt and Mou* لمونتي تيوا، وطريقة جمع البيانات هي دراسة الأدبيات والأساليب الوثائقية. ونتائج هذه البحث هي نتائج هذه الدراسة التي تشير إلى أن هناك ثلاثة أشكال من اكرانيساسي في الروايات والأفلام، وهي التخفيض والزيادة والتغييرات المتنوّعة على عناصر الخلفية.

خيخيمورة أندي ليستاري وبارمين، ٢٠٢١، "Ekranisasi Novel *Assalamu'alaikum Calon Imam* Karya Ima Madaniah ke dalam Film *Assalamu'alaikum Calon Imam* Karya Sutradara Findo Purnomo HW" (المجلة)، مجلة بافالا (*Bapala*)، وأمّا يهدف هذا البحث لمقارنة التخفيض والزيادة والتغييرات

المتنوّعة الواردة في رواية *Assalamu'alaikum Calon Imam* التي كتبها إيما مدنية مع فيلم *Assalamu'alaikum Calon Imam* لفيندو بورناماو هـ.و. يستخدم منهج البحث هنا المنهج الوصفي. ومصادر البيانات رواية بعنوان *Assalamu'alaikum Calon Imam* وفيلم يحمل نفس عنوان الرواية. وطريقة جمع البيانات المستخدمة هيطريقة التوثيق، وتستخدم طريقة تحليل البيانات طريقة الكيفي الوصفي. ونتائج هذا البحث هي أن رواية *Assalamu'alaikum Calon Imam* تشهد تحولا في شكل وهي التخفيض والزيادة والتغييرات المتنوّعة في الفيلم من حيث الشخصيات بسبب الاختلافات في الأدوات والتفسيرات من المؤلف والمخرج.

ني كاومانج مالداواتي، ٢٠٢١، "Ekranisasi Novel Asih Karya Risa Saraswati" (المجلة)، مجلة هومانيس (*Humanis*): Journal of Arts and Humanities، وأمّا يهدف هذا البحث لتحديد التغييرات الواردة في رواية *Asih* إلى فيلم *Asih* والذي يتضمن إضافة المتغيرات وطرحها وتغييرها. بينما تستخدم طريقة البحث هنا البحث النوعي من خلال الأدب مع طريقة جمع البيانات في شكل طريقة القراءة والاستماع وتدوين الملاحظات، بينما تستخدم طريقة تحليل البيانات التحليل الوصفي والطريقة التعاونية والمقارنة. ونتائج هذه البحث هي أن رواية *Asih* تخضع لتحويل في شكل التخفيض والزيادة والتغييرات المتنوّعة في الفيلم من حيث الحبكة والشخصية والإعداد.

نوفيا كيستيينينجسيه وسونحروي، ٢٠٢١، "Kajian Ekranisasi *Hautot Père et Fils* Karya Guy De Maupassant" (المجلة)، مجلة لينجووا فرانجا (*Lingua Franca*) : Jurnal Bahasa, Sastra, dan Pengajarannya، وأمّا يهدف هذا البحث لمناقشة عملية اكرانيساسي للقصة القصيرة *Hautot Père et Fils* حيث توجد عملية شكل التخفيض والزيادة والتغييرات المتنوّعة. بينما طريقة البحث هنا يستخدم نوع بحث نوعي مع طريقة وصفية مقارنة، ومصدر البيانات مأخوذ من قصة قصيرة بعنوان *Hautot Père et Fils* مع فيلم يحمل نفس العنوان. ونتائج هذه الدراسة هي أن القصة القصيرة

Hautot Père et Fils خضعت لعملية تحول سيطرت عليها التغيرات في الاختلافات من حيث الشخصية والحبكة وعناصر الإعداد.

جينا سيناندا، ٢٠٢١، Subjektivitas Perempuan dalam Film *Arini* (2018) Sebagai Karya Alih Wahana (المجلة)، مجلة ميتاهومانييورا (METAHUMANIORA)، و أمّا يهدف هذا البحث لمعرفة تهدف هذه الدراسة إلى إظهار كيف يتم تمثيل أيديولوجيا جديدة تتعلق بذات المرأة في فيلم(2018) Arini كعمل نقل. وهنا، يستخدم منهج البحث المنهج الوصفي. نتائج يوضح أن فيلم Arini (2018)يمثل صورة نساء اليوم منفتحون الذهن ويشاركون بنشاط في المجال العام كمجهود دليل على الوجود. هذا الفيلم يؤكد ذاتية المرأة من قبل طمس رواية الكفر والتأكيد على الوعي الذاتي النساء كموضوعات للحصول على المعنى الكامل للحياة.

ني وايان ناديا ستيياواتي وسيلفيا دامايانتي وني لوه بوتو أري سولاستري، ٢٠٢١، Perubahan Bervariasi dalam Ekranisasi Manga Death Note Karya Tsugumi Ohba dan Takeshi Obata ke dalam Drama Death Note Karya Inomata Ryuichi (المجلة)، مجلة ساكورا (Jurnal Sakura: Sastra, Bahasa, Kebudayaan dan Pranata Jepang)، وأمّا يهدف هذا البحث لتوفير فهم للتوافق مع مصادر في شكل مانغا تتعلق بالتغيرات في العناصر الجوهرية. ويستخدم هذا البحث منهج الوصفي. ونتيجة هذا البحث هي وجود تغيير في العناصر الجوهرية الموجودة في المانغا إلى الدراما. تكون هذه التغييرات في شكل تغييرات متنوّعة تحدث في إعدادات الرسم والأحرف والمكان. تهدف هذه التغييرات المتنوّعة إلى تغيير القصة والجو والانطباع والدور وتعديل تكاليف الإنتاج.

دييو هاري سابوترا ومصباح بربياكونج نور سالم، ٢٠٢٠، "Ekranisasi Novel Koala Kumal ke Film "Koala Kumal" Karya Raditya Dika" (المجلة)، مجلة ديئكسيس (Dieksis)، بينما تهدف هذه الدراسة إلى وصف عملية اكرانيساسي للحبكة من حيث تصنيف وهي التضييق أو التخفيض، التوسيع والزيادة، والتغييرات

المتنوّعة في تكييف رواية كوالا كومال على شكل فيلم *Koala Kumal* لراديتيا ديكا. بينما يستخدم طريقة البحث هنا نوع البحث الوصفي النوعي للتحليل مع مصادر البيانات على شكل رواية *Koala Kumal* والفيلم الذي يحمل نفس العنوان. تستخدم طريقة جمع البيانات طريقة القراءة والكتابة والمراقبة باستخدام أداة البحث في شكل أداة بشرية. تركز نتائج هذه الدراسة على تحول وهي التضييق أو التخفيض، التوسيع والزيادة، والتغييرات المختلفة. محور هذا البحث هو اكرانيساسي القناة. أداة البحث هي أداة بشرية. تم الحصول على البيانات من طريقة القراءة وطريقة المشاهدة وطريقة الكتابة. تشير نتائج هذه الدراسة إلى أن عملية اكرانيساسي التي تحدث في عناصر الحبكة ، أي وجود وهي التضييق أو التخفيض، التوسيع والزيادة، والتغييرات المتنوّعةناتجة عن الاختلافات في الوسائط في الروايات والأفلام.

حافيضة دييان براتيوي ولطفى ساكسونو، ٢٠١٩، Kajian Ekranisasi Dongeng *Hansel Und Gretel* Karya Bruder Grimm dan Film *Hansel And Gretel* Karya Uwe Jonson(المجلة)، مجلة إيدينتيتات (IDENTITAT: Jurnal Bahasa dan Sastra Jerman)، وأمّا يهدف هذ البحث لمعرفة اكتشاف التخفيضات والإضافات والاختلافات الأخرى الموجودة في حكاية الخيالية Hänsel und Gretel وفيلم Hänsel und Gretel للمخرج Uwe Janson. هذا النوع من البحث هو بحث وصفي. نتيجة هذا البحث أن عملية اكرانيساسي التي يقوم بها المخرج بها تخفيض وإضافة وتغييرة المتنوّعة أخرى على كل عنصر جوهري في حكاية Hänsel und Gretel وفيلم Hänsel und Gretel.

براموديبا أوكتافيياني ومؤمنون، ٢٠١٩، Ekranisasi Novel Max Havelaar Karya Multatuli dan Film Max Havelaar Karya Fons Rademakers (المجلة)، مجلة ساسترانيسيبا (SASTRANESIA: Jurnal Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia)، و أمّا يهدف هذا البحث لمعرفة التضييق، وازيادة، والتغييرة المتنوّعة في شخصية. وهنا، يستخدم منهج البحث المنهج الوصفي. وركزت نتائج هذه البحث

على تحويل الشخصية الرئيسية في الرواية من حيث تظييق وزيادة وتغييرات متنوّعة حسب احتياجات الفيلم.

أمي رحمية، ٢٠١٩، "اكرانيساسي قصة حي بن يقظان لإبن طفيل إلى فيلم حي بن يقظان لهاشم فانتداس (دراسة الأدب المقارن)" (البحث الجامعي)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج. يهدف إلى وصف العملية من اكرانيساسي التي تحدث في رواية حي بن يقزان لابن طفيل وفيلم حي بن يقزان لهشم فاتانداش. يستخدم منهج البحث هنا بحثًا كيفيا وصفيًا مقارنًا باستخدام طريقة تحليل البيانات باستخدام نموذج ميلس وهوبرمان. تشير نتائج هذه الدراسة إلى وجود فروق بين الروايات والأفلام. يظهر التكرار في الرواية للفيلم وهي التضييق أو التخفيض، التوسيع والزيادة، والتغييرات المتنوّعة في المؤامرة والشخصيات والإعداد.

يوكي أسبرييانتاو وئرني هاستوتي، ٢٠١٩، "Transformation of a Novel Murder on The Orient Express into its Film Adaptation using Ecranization Study" (المجلة)، مجلة فينديديكان باهاسا دان ساسترا (*Pendidikan Bahasa dan Sastra*)، وأمّا يهدف هذا البحث لتحديد وتحليل عملية اكرانيساسي مثل وهي التضييق أو التخفيض، التوسيع والزيادة، والتغييرات المتنوّعة في الشخصيات والمكان في رواية "*Murder on The Orient Express*" وتكييفها مع الفيلم. و يستخدم منهج البحث هنا البحث النوعي الوصفي. وتركز نتيجة هذه البحث على عملية اكرانيساسي الذي تحدث في الشخصيات في الرواية وتكييفها مع الفيلم.

سونحراوي ووديديا أركا بوتري، ٢٠١٩، Pelayarputihan Roman L'elegance Du Herisson Karya Muriel Barbery ke Film Le Herrison Karya Mona Achache (Sebuah Kajian Ekranisasi) (المجلة) مجلة سووار بيتانج (Jurnal Suar Betang)، وأمّا يهدف هذا البحث لإيجاد تغييرات في عناصر الحبكة والتوصيفات من وسائط الأعمال الأدبية إلى الأفلام الناتجة عن التكيف أو اكرانيساسي. ويستخدم هذا البحث منهج

الوصفي. ونتيجة هذا البحث هي هناك ٦ تخفيضات و ١٣ زيادات و ٨ اختلافات في تحليل الحبكة. ثم في تحليل الخلفية هناك تغييرات في شكل ٥ تخفيضات وتغير واحد، وفي هذه الحالة لا تزيد الخلفية لأن الأحداث التي تحدث فقط حول الشقة، كما وردت في الرواية. أخيرًا، في تحليل الشخصية، هناك ٥ تخفيضات وزيادة واحدة وتنوعين.

محمد زاواوي ولؤلؤ أغوسطين، ٢٠١٨، "اكرانيساسي قصة قصيرة وفيلم جينتا لاكي-لاكي بيياسا لاسمى ناديا وغونتور سوها روجانطا" (الندوة العلمية) الندوة الوطنية للغة العربي الثانية لمستوى طلبة الجامعة، جامعة الحكومية مالانج.بينما طريقة البحث هنا يستخدم البحث الوصفي مع مصادر البيانات على شكل القصة القصيرة *جينتا لاكي-لاكي بيياسا* لأسماء نادية والفيلم بنفس العنوان لجونتور سوهارجانتو. طريقة جمع البيانات المستخدمة هي طريقة القراءة والكتابة، وطريقة التحقق من صحة البيانات هي تثليث المصدر، وطريقة تحليل البيانات هي المقارنة والتصنيف بين الروايات والأفلام. تركز نتائج هذه الدراسة على عملية اكرانيساسي التي تحدث في الحبكة والشخصيات والإعداد في القصة القصيرة *جينتا لاكي-لاكي* بيياسا لأسماء نادية والفيلم الذي يحمل نفس العنوان لجونتور سوهارجانتو.

ينني أرمييانتي، ٢٠١٨، "Ekranisasi Novel *Assalamualaikum Beijing* Ke Dalam Film *Assalamualaikum Beijing*" (مجلة) ، مجلة ماستير باهاسا (*Master Bahasa*)، وأمّا يهدف هذا البحث لوصف اختزال وإضافة الشخصيات والمؤامرات والإعدادات من الروايات إلى الأفلام. ويستخدم منهج البحث هنا كيفيا وصفيًا مقارنًا من البحث، تستخدم طريقة جمع البيانات طريقة التوثيق والمراقبة، وتستخدم طريقة تحليل البيانات نموذجًا تفاعليًا. نتيجة هذا البحث هي أن عملية وهي التضييق أو التخفيض، التوسيع والزيادة، والتغييرات المتنوّعة في اكرانيساسي تحدث في عناصر الحبكة والإعداد والشخصيات في الرواية التي يتم تحويلها إلى فيلم.

دينا ياتي بووانا وذوالفردي. د، ٢٠١٨، Ekranisasi Novel Surga yang Tak Dirindukan Karya Asma Nadia ke Film Surga yang Tak Dirindukan Karya Sutradara Kuntz Agus (المجلة)، مجلة منار العلم (Jurnal MENARA *Ilmu*)، وأمّا يهدف هذ البحث لمعرفة عملية اكرانيساسي من رواية " Surga yang Tak Dirindukan" لأسمى ناديا إلى فيلم "Surga yang Tak Dirindukan" لكونتز أكوس. ويستخدم هذا البحث المنهج الوصفي. ونتيجة هذا البحث هي واردة تخفيض، وزيادة، تغييرة متنوّعة في عملية اكرانيساسي من رواية "Surga yang Tak Dirindukan " لأسمى ناديا إلى فيلم "Surga yang Tak Dirindukan" لكونتز أكوس.

تقسم الباحثة الدراسات السابقة أعلاه إلى خمسة اتجاهات البحثية، وهي:

الاتجاه الأول، البحث الذي يركز على مناقشة عملية اكرانيساسي التي تحدث في ثلاثة عناصر جوهرية غالبًا ما تواجه اكرانيساسي بشكل عام، وهي الشخصية والخلفية والحبكة كما في رواية *Matt and Mou* لولانفادي وفيلم *Matt and Mou* لمونتي تيوا (Citraria، ٢٠٢١)، ورواية *Asih* لريسا ساراسواتي إلى فيلم *Asih* لأوي سوريبادي (Maldawati، ٢٠٢١)، و قصة قصيرة وفيلم جينتا لاكي–لاكي بيياسا لاسمى ناديا وغونتور سوها روجانطا (زاواوي وأغوسطين، ٢٠١٨)،رواية *Assalamualaikum Beijing* لأسمى ناديا و فيلم *Assalamualaikum Beijing* لكونتور سوهاريانتو (Armiati، ٢٠١٨).

الاتجاه الثاني، البحث الذي يركز على مناقشة عملية اكرانيساسي التي تحدث فقط في عنصر واحد أو عنصرين جوهريين، كما هو الحال في البحث الذي يركز على حبكة رواية وفيلم *Koala Kumal* لراديتيا ديكا (Saputra و Nursalim، ٢٠٢٠)، و البحث الذي يركز على الشخصية والخلفية في قصة حي بن يقظان لإبن طفيل إلى فيلم حي بن يقظان لهاشم فانتداس (رحمية، ٢٠١٩)، و البحث الذي يركز على الشخصية في رواية *Murder on The Orient Express* لأكاتا كريستي وفيلم *Murder on The Orient Express* لكانّيت براناكه (Aspriyanto و Hastuti، ٢٠١٩).

الاتجاه الثالث، البحث الذي يركز على موضوع البحث في شكل رواية تخضع لعملية اكرانيساسي مثل بحث في رواية *Assalamu'alaikum Calon Imam* التي كتبها إيما مدنية مع فيلم *Assalamu'alaikum Calon Imam* لفيندو بورناماو هـ.و (Lestari و Parmin، ٢٠٢١)، و بحث في رواية *Max Havelaar* لمولتاتولي وفيلم Max Havelaar لفونس ريدماكيرس (Octaviani و Mu'minun، ٢٠١٩)، و بحث في رواية *Surga yang Tak Dirindukan* لأسمى ناديا إلى فيلم *Surga yang Tak Dirindukan* لكونتز أكوس (D، ٢٠١٨).

الاتجاه الرابع، البحث الذي يركز على موضوع البحث بخلاف الروايات التي تخضع لعملية اكرانيساسي مثل بحث في قصة القصيرة *Hautot Père et Fils* لكوي دي موباسّانت وفيلم *Hautot Père et Fils* لمارج ريفير (Kistianingsih و Sunahrowi، ٢٠٢١)، و بحث في منغا *Death Note* لثوكومي أوهبا وتاكيشي أوباتا وفيلم Death Note لإيناوماتا رييوجي (Setyawati، Damayanti، و Sulatri، ٢٠٢١)، و بحث في رومان L'elegance Du Herisson لموريل باربيري وفيلم Le Herrison لمونا أجاجي (Sunahrowi و Putri، ٢٠١٩)، وبحث في حكاية الخيالية Hänsel und Gretel لبرودير كريم وفيلم Hänsel und Gretel لأوي جاونسان (Pratiwi، ٢٠١٩).

الاتجاه الخامس، البحث الذي يركز على مناقشة العناصر الخارجية في شكل مقارنات أيديولوجيا تحدث في عملية اكرانيساسي كما في البحث الذي يناقش المقارنات الأيديولوجية في شكل ذاتية الشخصيات الرئيسية للإناث والمساواة بين الجنسين في فيلم(2018) Arini لإسماعيل باسبيته (Sinanda، ٢٠٢١).

بناءً على الاتجاهات الخمسة المذكورة أعلاه، وجد الباحثة أوجه تشابه واختلاف مع البحث الذي سيقوم به الباحثة. يكمن التشابه في الدراسة المستخدمة، أي اكرانيساسي لمنظور باموسوك إنيستي. بينما يكمن الاختلاف في عدة جوانب وهي: *أوّلا*، البحوث الذين كتبواهم (Citraria، ٢٠٢١)، (Maldawati، ٢٠٢١)،

(زاواوي وأغوسطين، ٢٠١٨)، و(Armiati، ٢٠١٨) روكزوا على مناقشة عملية اكرانيساسي التي تحدث في ثلاثة عناصر جوهرية غالبًا ما تواجه اكرانيساسي بشكل عام. *ثانيا*، البحوث الذين كتبواهم (Saputra و Nursalim، ٢٠٢٠)، (رحمية، ٢٠١٩)، و(Aspriyanto و Hastuti، ٢٠١٩) وركزوا على مناقشة عملية اكرانيساسي التي تحدث فقط في عنصر واحد أو عنصرين جوهريين. *ثالثا*، البحوث الذين كتبواهم (Lestari و Parmin، ٢٠٢١)، (Octaviani و Mu'minun، ٢٠١٩)، و (D، ٢٠١٨) وركزوا على موضوع البحث في شكل رواية تخضع لعملية اكرانيساسي. *رابعا*، البحوث الذين كتبواهم (Kistianingsih و Sunahrowi، ٢٠٢١)، (Setyawati، Damayanti، و Sulatri، ٢٠٢١)، (Sunahrowi و Putri، ٢٠١٩)، و(Pratiwi، ٢٠١٩) و ركزوا على موضوع البحث بخلاف الروايات التي تخضع لعملية اكرانيساسي. *وخامس*، ، البحث الذي كتبه (Sinanda، ٢٠٢١) و ركز على مناقشة العناصر الخارجية في شكل مقارنات أيديولوجيا تحدث في عملية اكرانيساسي كما في البحث الذي يناقش المقارنات الأيديولوجية في شكل ذاتية الشخصيات الرئيسية للإناث والمساواة بين الجنسين.

في غضون ذلك، سيركز هذا البحث دراسته على عملية اكرانيساسي التي تحدث في عنصرين جوهريين فقط، وهما الحبكة والشخصية مع توصيفتهاة وعنصر خارجي واحد في شكل أيديولوجيا وردت في عملية اكرانيساسي رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة. بالإضافة إلى ذلك، تستخدم هذه الدراسة موضوع البحث في شكل أحد الأعمال الواردة في سلسلة روايات مقتبسة في سلسلة أفلام نتفليكس.

بناءً على أوجه الشبه والاختلاف أعلاه، فإن موقف هذا البحث من الدراسات السابقة هو استكمال للدراسات التي تم ذكرها. أما بالنسبة لبعض الدراسات السابقة فيمكن مقارنة نتائج التحليل بالبحوث التي سيجريها الباحثة.

أمّا أهداف هذا البحث ما يلي: (١) لمعرفة عملية اكرانيساسي التي تحدث في عنصر حبكة رواية وفيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" من نظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي، (٢) لمعرفة عملية اكرانيساسي التي تحدث في عنصر شخصية مع توصيفتها رواية وفيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" من نظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي، (٣) لمعرفة عملية اكرانيساسي التي تحدث في أيديولوجيا رواية وفيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" من نظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي.

ب. أسئلة البحث

بناءً على خلفية البحث فأسئلة البحث التي قدمتها الباحثة ما يلي:

١- كيف تحويل عنصر حبكة رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة بدراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي؟

٢- كيف تحويل عنصر شخصية مع توصيفتها رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة بدراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي؟

٣- كيف تحويل أيديولوجيا رواية ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة بدراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي؟

ج. فوائد البحث

بناءً على أسئلة البحث ففوائد البحث التي قدمتها الباحثة ما يلي:

١- يستطيع تحسين الفهم وزيادة المعرفة حتى يتمكنوا من تطبيق تحليل عملية التحول للرواية بعنوان "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق

وفيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة الذي درسته بنظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي.

٢- يستطيع أن يساهم هذا البحث كمرجع إضافي للمؤسسة لإجراء البحوث بعد ذلك.

٣- يستطيع أن يوفر هذا البحث فهمًا ورؤية ثاقبة لدراسة نظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي بحيث يمكن تطويرها بشكل أكبر، خاصة في البحث اللاحق. بالإضافة إلى ذلك، خاصة للطلاب اللغة العربية وآدابها يمكن هذا البحث أن يضيف نظرة ثاقبة إلى إحدى الروايات والأفلام العربية مصحوبة بتحليل عملية اكرانيساسيها.

د. حدود البحث

تتعلق حدود البحث بموضوع البحث وعناصر الجوهرية والخارجية. *أولا*، اختارت الباحثة موضوع البحث على شكل سلسلة روايات من نوع الرعب والفانتازيا والمغامرة لأحمد خالد توفيق بعنوان "ما وراء الطبيعة" لأحمد خالد توفيق، وكان عنوان المسلسل الذي اختارت الباحثة "أسطورة البيت". ثم وجدت الباحثة حقيقة أن ست روايات من هذه السلسلة الروائية تم تحويلها إلى سلسلة الأفلام تحمل نفس العنوان، إحداها كانت طبعة "أسطورة البيت". لذلك بسبب تنوع القصص في الرواية ومسلسل الفيلم "ما وراء الطبيعة"، اقتصرت الباحثة مجتمع البحث على هذه السلسلة الروائية فقط أو على شكل الفيلم فهي السلسلة الأولى بعنوان "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة. *ثانيا*، اختارت الباحثة عنصر الحبكة وعنصر الشصية مع توصيفتهاة من عناصر الجوهرية وأيديولوجيا من وعناصر الخارجية.

تحديد المصطلحات

أمّا تحديد المصطلحات في هذا البحث ما يلي:

١- اكرانيساسي

اكرانيساسي هو النظرية الأدبي ينتقل شكل الرواية إلى فيلم. يأتي مصطلح اكرانيساسي من كلمة *Ecran* بالفرنسية والتي تعني "الشاشة"، لذلك غالبًا ما يشار إلى اكرانيساسي باسم "الإبحار الأبيض" (*Pelayarputihan*) أو "انتقال الوسيلة" (*Alih Wahana*) (Eneste، ١٩٩١، الصفحات ٦١-٦٤).

٢- الرواية

يأتي مصطلح الرواية من الكلمة الإيطالية *Novella* والتي تعني خبرًا وقصة. والرواية هي أيضًا سرديات خيالية، أي في شكل وصف طويل وخيالي وكامل كشكل من أشكال التعرض للأحداث التي تحدث في الحياة (بلحيا، ٢٠١٨، صفحة ١٨) و(Warisman، ٢٠١٧، صفحة ١٢٩).

٣- الفيلم

الفيلم عبارة عن وسيط جماهيري يحتوي على سمعي بصري يحتوي على سلسلة من الصور الثابتة وحينما يتم عرضه على الشاشة يخلق الوهم بصور متحركة (عزيز، ٢٠١٣، صفحة ٦).

الفصل الثاني
الإطار النظري

أ. اكرانيساسي

اكرانيساسي هو مصطلح يصف شكل تحويل الأعمال الأدبية إلى فيلم. ومع ذلك، فإن أحد خبراء اكرانيساسي باموسوك إنيستي، يميل أكثر إلى القول بأن اكرانيساسي هي تحول يحدث على وجه التحديد في الرواية إلى شكل فيلم (Eneste، ١٩٩١، صفحة ٦٠). التفسير هو أنّ اكرانيساسي هي تحويل رواية ذات وسائط لغوية وفيها مجموعة من الكلمات التي يتم تحويلها إلى فيلم بوساطة سلسلة من الصور المتحركة ذات الطبيعة السمعية والبصرية (Bluestone، ١٩٦٦، صفحة ٢٣). كما أوضح إنيستي أن اكرانيساسي ليس فقط تحولا في شكل العمل، ولكنه أيضا شكل من أشكال تحويل العمل. النقطة المهمة هي أنه إذا كانت عملية صنع الرواية تنطوي فقط على عملية عمل شخص واحد، فإن صناعة الأفلام تنطوي على عملية عمل جماعية تشمل المخرجين وكتاب السيناريو والمصورين والممثلين والممثلات وغيرهم (Setiawan M.، ٢٠٢١، صفحة ٢١).

غالبا ما يشار إلى هذا النوع من التحويل باسم *pelayarputihan*، لأن أصل الكلمة المشتقة من الاسم الفرنسي هو *ecran* الذي يعني الشاشة. بالإضافة إلى ذلك، يطلق عليه أيضا عملية التغيير لأن تحويل العمل إلى عمل آخر سيؤدي إلى تغييرات مختلفة (Suaka I.، ٢٠١٦، صفحة ١٤٠). بالإضافة إلى ذلك، غالبا ما يستخدم مصطلح نقل الألعاب، ولكن له معنى أوسع للمصطلح من اكرانيساسي. إذا كان استكشاف التغيير يركز على التعلم، فإن نقل المركبات يكون أوسع نطاقا، أي من مختلف الأعمال الفنية والأدبية التي تتحول نحو أشكال أخرى من الفن والأدب، مثل

تحويل الرواية إلى شكل دراما أو رقص وتحويل اللوحات إلى شعر (Damono، ٢٠١٨، صفحة ١).

بناء على الشرح أعلاه، في دراسة الاكرانيساسي على منظور باموسوك إنيستي هناك ثلاثة أشكال، وهي:

١-التضييق أو التخفيض

التضييق أو التخفيض هو شكل من أشكال الاكرانيساسي الذي يقلل من بعض عناصر القصة في الرواية عندما يتم تحويلها إلى فيلم. أي أنه لن يتم العثور على كل شيء في الرواية عندما يتم تحويلها إلى فيلم. أما بالنسبة للأشياء التي عادة ما تعاني من انكماش أو تضاؤل، وهي الحبكة والشخصيات وغيرها من المعلومات التي يعتبرها المخرج غير مهمة وأقل ملاءمة. تحدث الأشياء التي تعتبر أقل أهمية بسبب عملية الاختيار التي تنتج أشياء تعتبر مهمة وتجذب المزيد من الاهتمام للجمهور وفقا لوجهة نظر الفيلم (Eneste، ١٩٩١، الصفحات ٦١-٦٢).

الأسباب الكامنة وراء التضييق أو التخفيض في عملية اكرانيساسي هي (Suaka I.، ٢٠١٦، الصفحات ١٤١-١٤٢): *أولا*، عملية الاختيار التي تؤدي إلى تقليل المشاهد، وهنا سيقوم المخرج بتقليل بعض المشاهد التي تعتبر أقل أهمية إذا عرضت في الفيلم بسبب المدة المحدودة للفيلم لأنه تخيل لو كان يجب عرض عشرات إلى مئات الأوراق في الرواية كلها في الفيلم فهذا سيجعل مدة الفيلم مهمة جدا. *ثانيا*، هناك عملية اختيار حول عنصر الشخصيات في الرواية، وهنا لن يعرض صانعو الفيلم سوى الشخصيات التي تعتبر مهمة ومطلوبة، على سبيل المثال، الشخصية الرئيسية والخلفية الأكثر دعما التي سيتم عرضها في الفيلم. *ثالثا*، هناك رأى سينمائي يعتبر مزعجا للقصة إذا تم عرضه في الفيلم. *رابعا*، هناك قيود تقنية وإعلامية في عملية

صناعة الفيلم ناجمة عن الاختلافات في أشكال الوسيلتين، أي الرواية التي تحتوي على اللغة والكلمات بينما تتوسط الأفلام بالصور والوسائل السمعية والبصرية. *خامسا*، هناك أسباب تتعلق بجاذبية الجمهور للفيلم.

٢-التوسيع أو الزيادة

التوسيع أو الزيادة هو شكل من أشكال اكرانيساسي الذي يضيف عناصر من القصة في الفيلم لم تكن موجودة من قبل في الرواية. أي أنه ليس كل شيء في الفيلم هو مجرد جزء من رواية. أما بالنسبة للأشياء التي عادة ما تشهد التوسيع أو الزيادة، وهي الحبكة والشخصيات والتفويضات وغيرها من المعلومات التي تعتبر مهمة وداعمة إذا كانت موجودة في الفيلم وفقا لوجهة نظر الفيلم (Suaka I.، ٢٠١٦، صفحة ١٤٢). عادة ما تعتبر الإضافة ذات صلة بمحتوى الرواية. بالإضافة إلى ذلك، تكمل هذه الإضافة أيضا بعض الأشياء التي لم يتم العثور عليها في الرواية وتبين أنها مطلوبة عندما تم تحويلها إلى فيلم (Eneste، ١٩٩١، الصفحات ٦٤-٦٥) .

٣-التغييرات المتنوّعة

التغييرات المتنوّعة هو شكل من أشكال الاكرانيساسي الذي يؤدي إلى اختلافات في عناصر القصة عندما يتم تحويل الرواية إلى فيلم (Suaka I.، ٢٠١٦، صفحة ١٤٢). أي أنه لن يكون كل شيء في الفيلم جيدا مثل الرواية. أما بالنسبة للأشياء التي عادة ما تخضع للتغيرات، وهي الحبكة والشخصيات والخلفية وغيرها من الأشياء الداعمة. وعلى سبيل المثال، الجو الذي ينطوي على بعض الخصائص الرمزية. تختلف التغييرات لأن بعضها هو قيود المخرج على تقليد كل شيء في الرواية، لكن المخرج يستبدلها بأشكال أخرى دون تغيير جوهر الرواية بالكامل (Eneste، ١٩٩١، الصفحات ٦٥-٦٦).

ب. البنيوية (في البحث الأدبي)

الحديث عن نهج البنيوية في البحث الأدبي يعني الحديث عن العلاقات بين العناصر التي تشكل الأعمال الأدبية في موضوع البحث. ثم لدراسة موضوع العمل الأدبي، يتطلب الأمر تعميق بنيته الخاصة التي تتكون من عناصر جوهرية في الأدب لا يمكن فصلها عن العناصر الاجتماعية والتاريخية والبيئية المحيطة بالمؤلف. أما فوائد المنهج البنيوي في البحث الأدبي نفسه فهي المرحلة الأولى لفحص الأعمال الأدبية قبل الدخول في مرحلة البحث الإضافي وخاصة في مجال البحث الأدبي الذي يستخدم منهجا موضوعيا، فالقصد من ذلك هو البدء في البحث عن الأعمال الأدبية ثم المرحلة الأولى التي تحتاج إلى فهم هي معرفة العناصر العامة لبنية الأعمال الأدبية من الداخل والبحث عن العلاقات المتبادلة بين العناصر. هذا بهدف الحصول على معنى كامل وكامل (Sukarto، ٢٠١٧، الصفحات ٥٠-٥١).

يتماشى التفسير أعلاه مع تفسير باموسوك إنيستي للمنهج البنيوي الذي يحتوي على العناصر الهيكلية للرواية والفيلم، في حين أن وصف هذه العناصر هو كما يلي (Eneste، ١٩٩١، صفحة ١١):

١- سرد القصص

عنصر سرد القصص هو لسلسلة الأحداث في الوقت المناسب وهو جوهر الروايات والأفلام. بدون عنصر القصة، يصبح الجهد الذي يبذله المؤلف في التواصل مع القارئ والجمهور غير مجد، لأن القارئ لا يجد أي شيء في الرواية أو الفيلم. إذا تم تتبعه أكثر من ذلك، فلا يمكن للمرء أن يكتب سيناريو رواية أو فيلم بدون عنصر القصة. وذلك لأن حدثا واحدا هو إطار واحد لرواية وفيلم كاملين، ويتطلب الأمر أحداثا أخرى لتصبح واحدة وتنتج قصة حتى يتمكن القراء والجمهور من التقاط معنى ورسالة الرواية والفيلم (Eneste، ١٩٩١، صفحة ٢٦).

لنقل الرسالة الواردة في سلسلة الأحداث، يرتبط عنصر القصة دائما بعنصر الوقت الذي يتطور. استخدام عنصر الوقت في القصة هو تطوير حدث إلى آخر من أجل جذب انتباه القراء والجمهور إلى محتوى الرواية أو الفيلم ولن يشعروا بالملل عند الاستمتاع بكليهما. عند الحديث عن عنصر الوقت في القصة، هناك فرق بين الرواية والفيلم. إذا كان عنصر الوقت في الرواية يشير إلى "الماضي" مما يعني أن أحداثها تروى عادة ما تحدث بالفعل خلف القارئ ، فعندئذ يمكن للقارئ أن يتخيل القصة فقط. في حين أن عنصر الفيلم في الوقت يشير إلى "الحاضر" مما يعني الأحداث التي يتم سردها عادة كما لو كانت تحدث أمام الجمهور ، وبالتالي يمكن للجمهور أن يدرك ظله للقصة (Eneste، ١٩٩١، صفحة ٢٧).

٢ – الحبكة

عنصر الحبكة هو سرد القصص للأحداث من خلال إشراك السببية فيها. نفس الشيء مع عنصر القصة الذي يدل على الوقت، ثم الحبكة هي كذلك أيضا ولكن لا يمكن فصلها عن عنصر السببية لأنه في الحبكة ليس الحدث الذي يعتبر مهما ولكن السبب في تفضيل الحدث الذي حدث (Nurgiyantoro، ١٩٩٥، صفحة ١٣).

ينقسم عنصر الحبكة إلى قسمين، وهما: *أولا*، حبكة واحد يحتوي على سلسلة واحدة من الأحداث. *ثانيا*، حبكة مزدوج يحتوي على أكثر من سلسلة واحدة من الأحداث. في الروايات يمكن عادة استخدام كلا النوعين من الحبكات لأن الروائي يمكن أن يصب كل أفكاره الإبداعية في عشرات الأوراق أو حتى مئات الأوراق إلى أجل غير مسمى. ومع ذلك، في الأفلام ليس الأمر كذلك بسبب المدة المحدودة للعروض التي تتكون عادة من ساعة إلى ثلاث ساعات، لذلك عادة ما يفضل المخرجون وكتاب السيناريو حبكة واحدة بدلا من حبكة مزدوجة. ومع ذلك، إذا اختار الفيلم إظهار حبكة مزدوجة ، فمن المحتمل أن تكون مدة العرض طويلة جدا وعادة ما تجعل الجمهور يشعر

بالملل والتعب. حل المشكلة هو بالمناسبة يعتمد فريق صناعة الأفلام عادة على التقنيات التي تجعل العديد من المؤامرات مصنوعة في مكان واحد فقط أو باختصار تلخص عدة أحداث في مشهد واحد. بالإضافة إلى ذلك، هناك حل آخر هو تحويل الفيلم إلى فيلم متسلسل مع ملاحظة الاضطرار إلى مشاهدة جميع سلسلة الأفلام من أجل فهم القصة الكاملة للفيلم.

عادة ما يكون للحبكة نفس مراحل سرد القصص الشائعة التي تتكون من مراحل الحبكة، وشرحها ما يلي (Nurgiyantoro، ١٩٩٥، صفحة ١١٣):

١. المرحلة الأولى أو المقدمة، في هذه المرحلة، يقدم المؤلف شخصية القصة، ويصف الوضع في الخلفية، باعتباره المرحلة الافتتاحية للقصة، ومشاركة المعلومات الأولية، وخاصة كأساس للقصة التي سيتم سردها في المرحلة التالية.
٢. مرحلة بداية المشكلة، هذه هي بداية ظهور صراع أو المشكلة. في هذه المرحلة يتم تطوير الصراع إلى المرحلة التالية أو المرحلة التالية من مستوى الشدة، الصراعات التي تحدث داخليًا خارجيًا أو كليهما.
٣. مرحلة ذروة المشكلة، في هذه المرحلة، يتم اختبار الصراع الذي يحدث أو يتم عرضه في الشخصية التي تصل إلى نقطة شدة ذروة القصة، وستختبرها الشخصية الرئيسية باعتبارها الممثل والمتألم من الصراع. في هذه المرحلة هي مرحلة تحديد المصير.
٤. مرحلة تخفيض المشكلة أو البدء في حل من ذروة المشكلة، يصبح مرحلة الحد من الصراع أو يمكن القول إنه يبدأ ظهور مخرج من الصراع.
٥. مرحلة الإغلاق أو التسوية، عادة ما تحكي للشخصيات مرة أخرى لعيش حياتهم وكيفية نهاية قصة العمل الأدب.

كل وضع تسلسل مراحل الحبكة لا يجب أن يتبعه دائما الروائيون والمخرجون. لأنه مع مرور الوقت، ابتكرت الرواية والفيلم في الحبكة وهي وضع

مرحلة الصراع في بداية القصة لجذب انتباه أكبر من القارئ والجمهور. إذا تم وضع مرحلة الصراع في البداية، فمن المحتمل أن يكون القارئ والجمهور أكثر فضولا لمعرفة أصل الصراع يمكن أن يحدث من خلال الاستمتاع بالمؤامرات التالية حتى النهاية (Haniva و Hayati، ٢٠٢٠، صفحة ٨٢).

٣- الشخصية مع توصيفتها

عنصر الشخصية هي الموضوعات أو الأطراف التي تم تحديدها من قبل المؤلف أو صانع الأفلام لتجربة ملخص الأحداث أو المعروفة عموما باسم "ممثلي القصة" بحيث تولد القصة من البداية إلى النهاية. بشكل عام، موضوع عنصر الشخصية هو الإنسان ولكن هناك أيضا تلك إلى جانب الحيوانات والنباتات وغيرها. بالإضافة إلى النموذج، يتم إعطاء عنصر الشخصية أيضا هوية بحيث يمكن التعرف عليها حتى يتمكن قراء جمهور الرواية والفيلم من فهم محتوى القصة بشكل أفضل. بعد إعطائه هوية، يتم إعطاء عنصر الشخصية أيضا عنصر توصيف أو طبيعة بسبب سمة ستخلق سببا للفعل والأحداث التي تحدث في القصة. هذه هي الأشياء التي تجعل عناصر القصة والحبكة والشخصيات مع توصيفتها لها علاقة وثيقة النهاية (Haniva و Hayati، ٢٠٢٠، صفحة ٨٣).

عند الحديث عن عناصر الشخصية مع توصيفتهاها، لا يمكن فصلها عن تقنية الكشف التي تتكون من تقنيتين، هما (Eneste، ١٩٩١، صفحة ٢٧): (١) التقنيات *التحليلية* أو *المباشرة*، هنا يصف المؤلف أو المخرج مباشرة جميع سمات الشخصية وخلفياتها وأفكارها ومشاعرها (٢) التقنيات *الدرامية* أو غير *المباشرة*، وهنا يصف المؤلف بشكل غير مباشر أو ضمني من خلال طرق مختلفة مثل سرد القصص للبيئة الاجتماعية للشخصية، والحوار بين الشخصيات، وأفعال الشخصية، وما إلى ذلك. أثناء وجودهم في الفيلم، عادة ما يصور صانعو الأفلام الشخصية في صور حقيقية بوساطة تتحرك في شاشة بيضاء أو عادية بمواد

بلاستيكية أمام الجمهور. تتميز هذه الطريقة أيضا بالقدرة على عرض عنصر التقوية ضمنيا فقط عن طريق التوسط في الصور المتحركة.

من حيث دور الشخصية أو مستوى أهميتها، تنقسم شخصية القصة إلى قسمين، هما الشخصية الرئيسية (الشخصية المركزية، والشخصية الرئيسية) والشخصية الإضافية (الشخصية المحيطية). الشخصية الرئيسية هي الشخصية الرئيسية في القصة. تعتبر هذه الشخصية مهمة لأنها تظهر بشكل مستمر، لذلك يبدو أنها تسيطر على معظم القصة. نظرًا لأن الشخصية الرئيسية تظهر كثيرًا، فهناك دائمًا علاقة مع الشخصيات الأخرى. إنه يحدد حقًا تطور الحبكة ككل. الشخصيات الإضافية هي تلك التي تظهر مرة واحدة فقط أو عدة مرات في القصة وتكون متدرجة، والأولوية متدرجة، لذلك لا يمكن تحديد الفرق بين الشخصيات الرئيسية والإضافية على وجه اليقين (Eneste، ١٩٩١، صفحة ٢٧).

ج. أيديولوجيا

أيديولوجيا هو الأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط بين أعضاء مجموعة اجتماعية معينة وتتناقض معهم مع المجموعات الاجتماعية الأخرى بطريقة معقدة (Barker، ٢٠٠٦، صفحة ٢١٧). يولد مفهوم الأيديولوجيا من وجهة نظر المؤلف كموضوع جماعي يعيش في نظام معين من المجتمع (Basid و Imaduddin، ٢٠١٧، صفحة ١١٦). تعمل هذه الأيديولوجيا كوجهة نظر عالمية للمؤلف تحتوي على أفكار قادرة على التأثير على القارئ أو المتذوق. إذا كانت مراجعة معنى الأدب أداة لتوجيه أو إعطاء أدلة وربطه بأيديولوجية المؤلف، فمن الصحيح أن العمل الأدبي مع عدد من الأيديولوجيات قادر على ممارسة قدر معين من التأثير على البيئة التي تعيش حوله (Muzakki، ٢٠١١، صفحة ١١).

الفصل الثالث

منهجية البحث

استخدم هذا البحث منهجية البحث التي تحلل عملية تحويل في رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة باستخدام نظرية أدبية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي. أمّا تتكون منهج البحث من أربعة أجزاء وهي: (١) نوعية منهج البحث؛ (٢) مصادر البيانات؛ (٣) طريقة جمع البيانات؛ و (٤) طريقة تحليل البيانات. أمّا شرح الأقسام الأربعة فيما يلي:

أ. نوعية منهج البحث

نوعية منهج البحث المستخدم في هذا البحث هو المنهج الكيفي والمنهج الوصفي، أي استخدم البحث البيانات في شكل لفظي أو كلمات ولا علاقة له بالحسابات العددية، ويمكن ملاحظته والتحقيق فيه من خلال الكتابة والكلام والسلوك الفردي (Endraswara، ٢٠١٣، صفحة ٢٠)، (Jabrohim، ٢٠٠٣، صفحة ٢٣)، (Santosa، ٢٠١٥، صفحة ١٩). انفذت هذه نوعية منهج البحث إجراءات البحث من خلال فحص وصف محتويات مجتمع البحث بدقة، بهدف فهم ووصف المعلومات الضمنية وراء البيانات بحيث تم استخدام المعلومات التي تم الحصول عليها كتوضيح لمواصفات محتويات العمل الأدبي بشكل منهجي (Sugiarti و Setiawan، ٢٠٢٠، الصفحات ١٧-١٨)، (Wiyatmi، ٢٠١٥، صفحة ٦٥).

لدعم هذا المنهج الكيفي والمنهج الوصفي، استخدمت الباحثة أيضًا البحث المقارن لأن نظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي مرتبط بمقارنة نوعين من الأعمال الأدبية. وأما تعريف البحث المقارن أحد أجزاء البحث الوصفي الذي يهدف إلى مقارنة مادتين بحثيتين أو أكثر بعدة عوامل تسبب ظهور الظواهر فيها (Wiyatmi، ٢٠١٥، صفحة ٦٦).

بالإضافة إلى ذلك، فإن هذا البحث الكيفي الوصفي المقارن مدعوم أيضًا بالمنهج المكتبة التي تجري بحثًا من خلال قراءة العديد من المراجع ذات الصلة مثل الكتب أو سجلات الأحداث الماضية أو نتائج البحث السابق حتى تمكّنت الباحثة من الحصول على مصادر المكتبة التي تتوافق مع مجتمع البحث (Endraswara، ٢٠١٣، صفحة ١٧٦)، (Sulaeman و Goziyah، ٢٠١٩، صفحة ١٢).

بناءً على هذه التعريفات، فإن الإجراء الذي قامت به الباحثة في هذا النوع هو وصف ومقارنة شكل وعملية تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لأحمد خالد توفيق وفيلم "ماء وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لعمرو سلامة باستخدام نظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي التي تتكون التضييق أو التخفيض، التوسيع أوالزيادة، والتغييرات المختلفة.

ب. مصادر البيانات

مصادر البيانات في البحث الأدبي هو الكتابة التي يكون مجتمعها الأدب (Sangidu، ٢٠٠٤، صفحة ٢٩). ثم انقسمت مصادر البيانات في طريقة البحث الأدبي هذا إلى قسمين، وهما مصادر البيانات الرئيسية ومصادر البيانات الثانوية. أمّا شرحهما كما يلي:

١- مصادر البيانات الأساسية

مصادر البيانات الأساسية هي البيانات أو المعلومات التي يتم الحصول عليها مباشرة من مجتمع البحث وعادة ما تكون في شكل بيانات مؤرشفة (Harahap، ٢٠٢٠، صفحة ١٣٥). وأما مصادر البيانات الرئيسية المستخدمة في هذا البحث هي الرواية بعنوان "ما وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لأحمد خالد توفيق وفيلم "ماء وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لعمرو سلامة.

٢- مصادر البيانات الثانوية

مصادر البيانات الثانوية هي البيانات أو المعلومات المتوفرة بالفعل في أشكال مختلفة مثل الملاحظات والأدلة والبحوث السابقة التي تتم معالجتها وترتيبها بهذه الطريقة ويمكن نشرها أم لا (Harahap، ٢٠٢٠، صفحة ١٣٥). وأمّا مصادر البيانات الثانوية المستخدمة في هذه البحث تدعم المكتبات مثل الكتب التي تناقش نظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي وكذلك الأبحاث السابقة المتعلقة بمجتمع هذا البحث.

ج. طريقة جمع البيانات

طريقة جمع البيانات هو أنشطة جمع البيانات التي تتم باستخدام طريقة معينة وباستخدام أدوات بحث معينة. ثم يتم جمع البيانات التي تم الحصول عليها وتسجيلها وتحليلها لتصبح معلومات يمكن أن تشرح مجتمعات وظواهر معينة (Kuntjojo، ٢٠٠٩، صفحة ٣٨). طريقة جمع البيانات في هذه الدراسة هي كما يلي:

١- طريقة القراءة، هي طريقة يستخدمها الباحثة لفهم القراءة من خلال تركيز الانتباه على مجتمع القراءة (Ratna، ٢٠٠٤، صفحة ٢٤٥). استخدمت الباحثة طريقة القراءة من خلال قراءة المجتمع بعناية ودقة بهدف معرفة كامل محتويات رواية "ما وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لأحمد خالد توفيق وفهم عملية اكرانيساسي في هذه الرواية.

٢- طريقة المشاهدة، هي طريقة يستخدمها الباحثة للحصول على البيانات من خلال تحليل الفيلم الذي هو مجتمع البحث (Rochmat، ٢٠٢١، صفحة ٦٨). واستخدمت الباحثة طريقة المشاهدة من خلال مشاهدة كامل محتويات فيلم "ماء وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لعمرو سلامة بهدف الحصول على البيانات اللازمة لتحليل عملية في هذا الفيلم.

٣- طريقة الاستماع، هي طريقة يستخدمها الباحثة للاستماع إلى استخدام شخص ما للغة للحصول على معلومات منه. تتضمن طريقة الاستماع هذه طريقة الأساسية و طريقة المتابعة. طريقة الأساسي هنا هو طريقة النقر التي تتم للاستفادة من استخدام شخص ما للغة شفهيًا وكتابيًا. في حين أن طريقة المتابعة هي المتابعة الاستماع بدون محادثة، أي أن الباحثة يستمع ببساطة إلى استخدام لغة شخص ما دون المشاركة في عملية المحادثة معه (Mahsun، ٢٠٠٥، الصفحات ٩٢-٩٤). استخدمت الباحثة طريقة الاستماع من خلال الاستماع إلى البيانات أو المعلومات الواردة في المحادثة أو السرد في فيلم "ماء وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لعمرو سلامة.

٤- طريقة الكتابة، هي طريقة يستخدمها الباحثة لكتابة عدة أشكال من البيانات أو المعلومات ذات الصلة وفقًا لاحتياجات الباحثين كتابةً (Sugiyono، ٢٠١٨، صفحة ٢٤٠). استخدمت الباحثة طريقة الكتابة هذه من خلال كتابة البيانات أو المعلومات التي تم الحصول عليها بعد قراءة رواية "ما وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لأحمد خالد توفيق وفيلم "ماء وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لعمرو سلامة والتي يمكن تطبيقها مع نظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي.

د. طريقة تحليل البيانات

طريقة تحليل البيانات هي جهد بذلته الباحثة لتحليل البيانات التي تم الحصول عليها، ثم يتم تطوير البيانات إلى فرضية بنمط معين للتوصل إلى استنتاج (Sugiyono، ٢٠١٨، صفحة ٣٣٥). وأمّا طريقة تحليل البيانات التي ستخدمتها الباحثة هي طريقة تحليل البيانات الكيفي وفقًا لمنظور ميلس وهوبرمان. وأوضح الخبيران أنه في تحليل البيانات في البحث الكيفي يوجد نموذجان تحليليان وهما (Miles وHubermann، ١٩٩٤، الصفحات ١٠-١٢):

١- نموذج تحليل الحبكة (*Flow Analysis Models*)، وهي نموذج التحليل التي يتكون من ثلاثة أجزاء وهي تقليل البيانات، وعرض البيانات، والخلالصة والتحقيق. يتم تنفيذ الأجزاء الثلاثة في وقت واحد مع عملية جمع البيانات.

٢- نموذج تحليل التفاعلي (*Interactive Analysis Models*)، وهي نموذج التحليل الذي يتكون من ثلاثة أجزاء كما نموذج تحليل الحبكة، وهي تقليل البيانات، وعرض البيانات، والخلالصة والتحقيق. ومع ذلك، فإن الاختلاف هو أنه بعد الانتهاء من جمع البيانات، تتفاعل الأجزاء الثلاثة مع بعضها البعض.

فيما يتعلق بمجتمع البحث، اختارت الباحثة نموذج التحليل الثاني وهو نموذج تحليل التفاعلي مع صياغته وتنفيذه في هذه الدراسة على النحو التالي (Sugiarti وAndalas وSetiawan، ٢٠٢٠، الصفحات ٨٧-٩٠):

١- جمع البيانات، حيث تقوم الباحثة بجمع البيانات ذات الصلة بمجتمع البحث، وذلك من خلال تجميع البيانات في الرواية "ما وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لأحمد خالد توفيق وفيلم "ماء وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لعمرو سلامة، وهو ذو صلة بنظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي.

٢- تقليل البيانات: تقوم الباحثة بتحرير وفرز البيانات التي تم جمعها من رواية "ما وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لأحمد خالد توفيق وفيلم "ماء وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لعمرو سلامة.

٣- تقليل البيانات بإعطاء الرمز أو العلامة

٤- تقليل البيانات، تضع الباحثة البيانات في جدول وفقًا نظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي.

٥- تقليل البيانات حيث نقارن الباحثة عملية تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لأحمد خالد توفيق وفيلم "ماء وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة يتوافق بنظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي.

٦- عرض البيانات، حيث تعرض الباحثة البيانات من خلال وصف واستعراض نتائج قسم تقليل البيانات في رواية "ما وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لأحمد خالد توفيق وفيلم "ماء وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لعمرو سلامة الذي تستخدم نظرية اكرانيساسي لباموسوك إنيستي في شكل نص سردي بحيث يسهل فهمه شاملة.

٧- والخلاصة والتحقيق، أي تبحث الباحثة عن العلاقات في كل نص سردي لاستخلاص استنتاجات حول عملية نظرية اكرانيساسي التي تحدث في رواية "ما وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لأحمد خالد توفيق وفيلم "ماء وراء الطبيعة: أسطرة البيت" لعمرو سلامة، يرتكز على منظور باموسوك إنيستي حتى لا يبدو أنه يعيد نتائج المناقشة.

الفصل الرابع
عرض البيانات وتحليلها

شرحت الباحثة في هذا الفصل نتائج البحث حول عملية اكرانيساسي أو تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة التي تحتوي على التضييق أو التخفيض، التوسيع أو الزيادة، و التغييرات المتنوّعة في عدة عناصر وهي الحبكة، والشخصيات مع توصيفتها، وكذلك الإيديولوجيا في الرواية والفيلم. يكون شرح هذا الفصل في شكل الجدول مع تحليله الذي يهدف إلى وضع نتائج عملية اكرانيساسي الرواية إلى الفيلم في صورة أوضح وأكثر تحديدًا.

أ. تحويل عنصر حبكة رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة بدراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي

الحبكة المستخدمة في رواية وفيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" هي الحبكة مختلطة أو المزدوجة التي تتكون من الحبكة المستقيمة و الإضاءة الخلفيّة. الحبكة في رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة لهما نفس مراحل الحبكة، وأمّا مراحل الحبكة في هذه الرواية ما يلي:

١- المرحلة الأولى أو المقدمة. في هذه المرحلة، يحكى عن د. رفعت إسماعيل كالشخصية الرئيسية في هذه الرواية ويحكي أيضا بعض اختبارات الطبيعة التي مر بها.

٢- مرحلة بداية المشكلة. في هذه المرحلة، يحكى عن ذكريات رفعت عن أسطورة بيت الخضراوي في طفولته وعودة شيراز في حياته الآن.

٣- مرحلة ذروة المشكلة. في هذه المرحلة، يحكى عن مغامرة رفعت تستكشف بيت الخضراوي مرة أخرى في حياته الآن لحل مشاكله مع شيراز وهذا البيت.
٤- مرحلة تخفيض المشكلة أو البدء في حل من ذروة المشكلة. في هذه المرحلة، يحكى عن حل المشكلة مع شيراز في بيت الخضراوي.
٥- مرحلة الإغلاق أو التسوية. في هذه المرحلة، يحكى عن المصير النهائي لشيراز وبيت الخضراوي.

وأمّا مراحل الحبكة في هذا الفيلم ما يلي:

١-المرحلة الأولى أو المقدمة. في هذه المرحلة، يظهر طه ود. رفعت إسماعيل كالشخصية الرئيسية في هذا الفيلم ويظهر أيضا بعض اختبارات الطبيعة التي مر بها.
٢-مرحلة بداية المشكلة. في هذه المرحلة، يظهر ذكريات رفعت عن أسطورة بيت الخضراوي في طفولته.
٣- مرحلة ذروة المشكلة. في هذه المرحلة، يظهر عن مغامرة رفعت تستكشف بيت الخضراوي في طفولته ويظهر أيضا اختفاء طه من البرنامج الغداء معا.
٤- مرحلة تخفيض المشكلة أو البدء في حل من ذروة المشكلة. في هذه المرحلة، يظهر عن حل المشكلة مع شيراز في بيت الخضراوي.
٥- مرحلة الإغلاق أو التسوية. في هذه المرحلة، يحكى عن اكتشاف طه وعودة رفعت إلى بيته.

وبناءً على هذه المراحل الحبكة أعلاه، وجدت الباحثة ختلافات بين مراحل الحبكة في الرواية والفيم لأن فيها عملية اكرانيساسي وهي التضييق أو التخفيض، التوسيع أو الزيادة، و التغييرات المتنوّعة، وأمّا شرحها ما يلي:

١-التضييق أو التخفيض

في عملية تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة، وجدت الباحثة ٢٣

شكل التضييق مذكورة في الرواية ولكن لا تظهر في الفيلم. وأمّا شُرحت ٢٣ شكل التضييق أو التخفيض من ٣٦ تسلسل حبكات الرواية بلجدول مع تحليلها ما يلي:

الجدول ١، التضييق أو التخفيض في عنصر حبكة رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة

الرقم	المراحل الحبكة	تسلسل حبكات الرواية	تقرير في الفيلم
١.	المرحلة الأولى أو المقدمة.	القاهرة، ١٩٦٧. مقدمة عن د. رفعت إسماعيل وهو كالشخصية الرئيسية في الرواية التي يحكي بعض اختبارات الطبيعة التي مر بها.	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
٢.		اتصل رفعت بالهاتف مع صديقه، وفي ذلك الوقت نظر رفعت شيراز مرة أخرى.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٣.		تلقى رفعت دعوة لبرنامج تناول الغداء معًا.	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
٤.		الترحيب برفعت في برنامج تناول الغداء معًا.	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.

٥.		استقبلت إلهام رفعت وقدمت طفليها أثناء تناول الغداء معًا.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٦.	مرحلة بداية المشكلة.	المنصورة، ١٩٣٦. تعود الحبكة إلى طفولة رفعت وأصدقاء طفولته (إلهام ومدحت وعماد وعبير) الذين رأوا بيت الخضراوي لأول مرة.	✓
٧.		في عام ١٩٦٧ على برنامج تناول الغداء معًا، كان هناك محادثة حول شيراز و أسطورة بيت الخضراوي.	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
٨.		المنصورة، ١٩٣٦. رأى خمسة الأولاد شيراز أمام بيت الخضراوي. ثم تعارفوا شيراز ودعت إلى بيتها.	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
٩.		تعارف خمسة الأولاد أمّ شيراز وبعد ذلك حصلوا منها على الهلام الأزرق.	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.

١٠.		بعد تناول الهلام الأزرق، قالوا خمسة الأولاد وداعًا للعودة إلى بيتهم.	✓
١١.		في عام ١٩٦٧ على برنامج تناول الغداء معًا، ردت رنا أيوب على قصة بيت الخضراوي.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
١٢.		في عام ١٩٣٦، أثناء اللعب سقطت شيراز حتّى جعل جبهتها تتألا بشكل كبير، على الرغم أنها لا تكن هناك قطرة دم يمكن رؤيتها.	✓
١٣.		في عام ١٩٦٧ على برنامج تناول الغداء معًا، عبر إلهام عن حقيقة أنها اشتكت لوالديها من أنهم لعبوا في بيت خضراوي.	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
١٤.		في عام ١٩٣٦، قام الخال عبد الرحمن وزوجته بتوبيخهم واستجوابهم بالعديد من الأسئلة. ليس ذلك فحسب، فقد أخذ	✓

		الاثنان خمسة الأولاد منهم ليقسموا بالقرآن حتى لا يعودوا أبدًا إلى بيت الخضراوي مرة أخرى طالا أن العم لا يزال على قيد الحياة، وقد أخبر العم أسطورة بيت الخضراوي الذي كان يحتوي على القتل الذي وقع في بيت الخضراوي.	
١٥.		في عام ١٩٦٧ على برنامج تناول الغداء معًا، تحدث مجدي ابن إلهام عن التسلسل الزمني للقاء شيراز.	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
١٦.		دعا رفعت مدحت ليدعوه للقاء إلهام وعماد وعبير.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
١٧.		اجتمع خمسة الأشخاص في بيت إلهام وتحدثوا عن منازل الخضراوي وشيراز.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.

١٨.		يرى رفعت ظل فتاة صغيرة على جدار غرفته.	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
١٩.		اجتمع رفعت مع أصدقائه في بيت عماد وهنا يرون وجود شيراز معًا.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٢٠.	مرحلة ذروة المشكلة	بعد تلك الحادثة، قرّروا أخيرًا حل هذه المشكلة عن طريق دخول بيت الخضراوي مرة أخرى.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٢١.		في اليوم التالي دخل خمسة الأشخاص إلى بيت الخضراوي وبدأت مغامرتهم في البيت.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٢٢.		لا دخلوا البيت، تم الترحيب بهم على الفور ببعض الأشياء الخارقة للطبيعة.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٢٣.		وبعد ذلك، قرّروا تغيير موقفهم في تفتيش بيت الخضراوي.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.

٢٤.		لا بدآ رفعت ومدحت استكشاف الطابق الثاني، تبدأ مسرحية الاكرة لشيراز.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٢٥.		شُنق عماد على سقف الغرفة بحبل شبه مكسور.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٢٦.		ساعدا رفعت ومدحت عماد.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٢٧.		الضحية التالية هي عبير الاربوط بجدار وتحتها ثعابين شرسة جاهزة للانقضاض عليها.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٢٨.		انقذوا رفعت ومدحت وعماد عبير.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٢٩.		الضحية التالية هي إلهام التي فزعتها شيراز في نهاية الدرج الاهشم.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٣٠.		انقذ أربعة الأشخاص إلهام.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.

٣١.		بعد الحادث حاول خمسة الأشخاص إيجاد مخرج من البيت. ومع ذلك، وبينما كانوا يبحثون عنه، ظهرت شيراز التي سكبت وغضبت عليهم كل قلبها.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٣٢.		بعد أن سكب شيراز كل قلبه، جاء اضطراب جديد على شكل ظهور أشباح في البيت.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٣٣.	مرحلة تخفيض المشكلة أو البدء في حل من ذروة المشكلة.	بعد انتهاء اليوم العصيب، اجتمعوا مرة أخرى في بيت مدحت وتحدثوا عن بيت الخضراوي. قرّروا إنهاء قصة أسطورة بيت الخضراوي وشيراز في حياتهم القادمة.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٣٤.		بعد يومين، قرّر رفعت ومدحت وعماد حرق بيت الخضراوي ليلا.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٣٥.	مرحلة الإغلاق أو التسوية	بعد الحادث، فعل ورثة البيت شيئًا به.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.

٣٦.		عودة رفعت إلى القاهرة.	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.

بناءً على الجدول أعلاه، يكون ٢٣ شكل التضييق ما يلي:

التضييق الأول، والتضييق في المرحلة الأولى أو المقدمة. تحكى رفعت يتصل صديقه بالهاتف، وفي ذلك الوقت نظر رفعت شيراز مرة أخرى. ودليل على ذلك ما يلي:

> *"ماذا سيقول الناس على إذا مالا في خطيبي الثاني حنفه؟" ... "لا أريد أن يتهمني الناس بالنحس!" ... لم أرد عليها لأنني كنت أرمق في شرود فتاة صغيرة تقف في أحد مداخل البنايات...*(خالد، ١٩٩٩، صفحة ١٥).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة عن المحادثة رفعت مع صديقه عزت عبر الهاتف، فحوى المحادثة تدور حول هويدا خطيبته رفعت ورؤية رفعت التي تكره الزواج. و يتحدثان أيضًا عن رفعت الذي لا يسبق له أن واجه أي أحداث خارقة للطبيعة مرة أخرى. ثم في منتصف المحادثة، رأى رفعت بالصدفة فتاة صغيرة ذات شعر طويل وترتدي ثوب نوم أبيض كانت تقف عند أحد مداخل أحد الابانى وهذا بدأ يذكره بأسطورة بيت الخضراوي و شيراز.

التضييق الثاني، والتضييق في المرحلة الأولى أو المقدمة. تحكى أنّ إلهام تستقبل رفعت وقدمت طفليها أثناء تناول الغداء معًا. ودليل على ذلك ما يلي:

> *دخل الغرفة طفلان مزعجان يتدلى المخاط من أنفيهما قالت لي إنهما (مجدي) و (محمود) ابناها... تشرفنا... "هل أنتما مجيدان في الدراسة ؟" ... إن (مجدى) يحفظ الأرقام من واحد إلى عشرة..* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٣٠).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة عن ترحيب إلهام برفعت مع زوجها، يعرّف على ابنيه مجدي ومحمود. ورافعت المقدمة أيضًا استعراض

ذكاء من كلا الطفلين لرفعت. وبعد ذلك، بدأ تناول الغداء معًا بعدة أحاديث عن خبر رفعت.

التضييق الثالث، التضييق في مرحلة بداية المشكلة. تحكى في عام ١٩٦٧ على برنامج تناول الغداء معًا، ردت رنا أيوب على قصة بيت الخضراوي. ودليل على ذلك ما يلي:

> *قال الزوج وهو يضع الأطباق بعضها فوق البعض : "والواقع أنكم كنتم شديدي البراءة .. لقد فعلت الطبيعة كل ما تستطيع كى تحذركم من أن ما يجري في هذا البيت مريب .. لكنكم لم تفهموا" . "نعم لم نفهم" ؟.."* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٤٣).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة عن حينما عودة إلى عام ١٩٦٧ في برنامج تناول الغداء معًا، ترد رنا أيوب على قصة رفعت وإلهام بمحاولة تصديقها وإعطاء عدة تعليقات تلقي باللوم على الاثنين في الوقوع في حيل بيت الخضراوي وشيراز.

التضييق الرابع، التضييق في مرحلة بداية المشكلة. تحكى أنّ رفعت يدعو مدحت ليدعوه للقاء إلهام وعماد وعبير. ودليل على ذلك ما يلي:

> *ارتفع صراخه الودي في الهاتف يحلف آلاف الأيمان إننا لابد ملتقيان .. أعطيته العنوان وطلبت منه أن بعشر (عماد) و (عبير) معه لأن هناك موضوعا ملها لابد من مناقشته .. حاول التنصل أو التأجيل لكنى الت مصراكالخرتيت...* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٥٩).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة عن مطلوب إلهام إلى رفعت لمساعدةها حتى يتصل بأحد أصدقاء طفولته ليناقش حول بيت خضراوي وعودة شيراز مرة أخرى. ورغم اعتراضاته وافق رفعت أخيرًا واختار الاتصال بمدحت لجمع عماد وعبير وإخبارهما بالأمر، ورغم اعتراض مدحت لأنه لا يعد يؤمن به إلا أنه وافق. ومن هذه المكالمة الهاتفية سيحدث الالتقاء خمسة الأشخاص.

التضييق الخامس، التضييق في مرحلة بداية المشكلة. تحكى أنّ خمسة الأشخاص يجتمعون في بيت إلهام وتحدثوا عن بيت الخضراوي وشيراز. ودليل على ذلك ما يلي:

> *"عم تتحدث بالذات ؟" . . ابتلع ريقه متحاشيا نظراتنا .. وغمغم: "عن (شيراز) بالطبع" .. "لقد رأتها ابنتى منذ خمسة أيام .. !" .. "و هكذا ؟" .. "وهل دعتها لمشاطرتها اللعب؟" . و كان هذا عسيرا ثم رفع عينيه إلى وجهي .. وأردف: "تقول ابنتي إن الفتاة التي قابلتها كان لها نابان حادان .. وكان لسانها مشقوقا كالأفاعي* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٦٢).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة عن حينما نجح رفعت وإلهام في جمع أصدقاء طفولتهما في بيتها. في ذلك الالتقاء، أخبر إلهام التسلسل الزمني لعودة شيراز إلى الحاضر وأخبر عن ابنه الذي التقى بشيراز أيضًا، وبشكل غير متوقع، أخبر عماد أيضًا أن ابنته قابلت شيراز الرهيبة.

التضييق السادس، التضييق في مرحلة بداية المشكلة. تحكى أنّ رفعت يجتمع مع أصدقائه في بيت عماد وهنا يرون وجود شيراز معًا. ودليل على ذلك ما يلي:

> *وسمعت ابنة (عماد) تزار وقد وقفت في هلع ناثرة مكعباتها الخشبية من حولها. "(بابا) .. إنها نفس الفتاة ! .. لقد عادت !" .. تصلبت أجسادنا جميعا وشلت أفكارنا .. بعد لم اتستطع استيعاب فكرة أننا نرى شبحا وأن هذا الشبح يقف الآن معنا في غرفة واحدة ..كانت تتحرك ببطء .. ووجهها يدخل دائرة الضوء الآن نراه. ونظرت بعينيها الحمراوين لى وهمست:"الويل لكم!.. الويل لكم!.."* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٧٤).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة عن حينما دعوا رفعت وعماد لعبير ومدحت وإلهام وزوجها لالتقاء في بيت عماد ليخبروا قصة الليلة الفظيعة التي مروا بها الليلة الاضية. بعد ذلك دار نقاش حول سبب عودة شيراز إلى حياتهم ، وما هو مصير بيت خضراوي الآن، وكيفية حل هذه المشكلة. ثم في منتصف النقاش، اتصلت ابنة عماد التي كانت تلعب بالقرب منها فجأة

بأبيها وقالت إن الفتاة الصغيرة ذات الرداء الأبيض موجودة هنا الآن، وفجأة صُدم الجميع من وجود شيراز أمامهم ، ومن هذه الحادثة الجميع يعتقد أن شيراز قد عادت بالفعل إلى حياتها البالغة الحالية.

التضييق السابع، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى بعد تلك الحادثة، أخيرًا قرّروا حل هذه المشكلة عن طريق دخول بيت الخضراوي مرة أخرى. ودليل على ذلك ما يلي:

> *قالت (إلهام) وهي تبلل وجه (عبير) بمنديل مبتل : " و من الواضح أن المشكلة تبدا وتنتهي في البيت .." . قال (مدحت) في ضيق صدر، "إذن ندخله !".. هب (عماد) مذعورا .. فالفكرة لم تكن واردة لديه اصلا . ثم رأى أن الحكمة تقضى بألا يبدو مذعورا إلى هذا الحد .. فقال مبتلغا ريقه..* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٧٥).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة بعد رؤية شيراز معًا، أغمي على عبير وصاحت زوجة عماد بشكل هستيري وسكت عماد ومدحت وإلهام وآخرون وبدا مصدومون. بعد أن استعادوا حواسهم، قرّروا أخيرًا حل هذه المشكلة بدخول بيت الخضراوي مرة أخرى، لأن اعتقدت إلهام أن هذه المشكلة نشأت من ذلك البيت ويجب حلها هناك أيضًا.

التضييق الثامن، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى في اليوم التالي دخل خمسة الأشخاص إلى بيت الخضراوي وبدأت مغامرتهم في البيت. ودليل على ذلك ما يلي:

> *"لكن الباب مفتوح !"..كدنا نندفع داخلين لولا أن هنف (مدحت) محذرا: "لحظة... ليس هذه المرة !".. ثم إنه أخرج قطعة حبل من جعبته وربط طرفها بمقبض الباب .. ثم شد الحبل ليربط الطرف الآخر في جذع شجرة قريب و بالطبع ينتظر هذا الباب دخولنا لينغلق مثل الباب الخارجي .. لكننا لن نسمح بذلك!* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٨٤).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة حينما في اليوم التالي بعد الالتقاء في بيت عماد، ذهبوا إلى بيت الخضراوي لا ظهر الفجر للتو.

لا كانوا أمام البيت، أعدوا عدة أشياء وفحصوا ممتلكاتهم مرة أخرى أثناء صياغة الاستراتيجيات والتشكيلات للبحث في بيت الخضراوي. بعد ذلك تفاجأ الجميع بعدم إغلاق مدخل بيت الخضراوي وأدركوا أن البيت ينتظر وصولهم وبدأت المغامرة.

التضييق التاسع، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى حينما دخلوا البيت، تم الترحيب بهم على الفور ببعض الأشياء الخارقة للطبيعة. ودليل على ذلك ما يلي:

> *إن (عبير) متصلبة كالتمثال .. "فماذا حدث "؟ .. دنوت منها .. ونظرت لعينيها متسائلاً عما هنالك همست وهي ترمق متعذا إلى جوار (كونسول) صغير مذهب : "(رفعت). "و ماذا ؟" . "إنه حي !"...*(خالد، ١٩٩٩، صفحة ٨٦).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة تحكى لا دخلوا البيت، يتم الترحيب بهم على الفور ببعض الأشياء الخارقة للطبيعة مثل كرسي يتحرك من تلقاء نفسه وآثار أقدام صغيرة يمكن رؤيتها بوضوح في جميع أنحاء الأرض.

التضييق العاشر، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى بعد ذلك، قرّروا تغيير موقفهم في تفتيش بيت الخضراوي. ودليل على ذلك ما يلي:

> *سأموت إذا ما طلبت منى ذلك" إذن ..... مت !!" . قال (مدحت) وهو يتحاشى النظر لنا "من الحمق أن نصعد جميعا .. بل الأفضل أن ينتظر الثنان منا هاهنا حتى ينجدا الآخرين في حالة الخطر .. ومن يدري ؟ .. ربما كان الاثنان اللذان سيصعدان هما منقذا الآخرين اللذين سيبقيان هنا!"* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٨٩).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة بعد حدوث هذه الأحداث الخارقة، قرّروا تغيير التشكيل مرة أخرى المكون من إلهام الذي كان على أهبة الاستعداد في الخارج، وكانا عبير وعماد اللذان على أهبة الاستعداد في الطابق السفلي، ورفعت و مدحت الذي سوف يستكشف الطابق العلوي. بعد

التوزيع، تركز القصة على مغامرات رفعت ومدحت في الطابق العلوي من بيت الخضراوي.

التضييق الحادي عشر، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى حينما بدآ رفعت ومدحت استكشاف الطابق الثاني، تبدأ مسرحية الاكرة لشيراز. ودليل على ذلك ما يلي:

> *كان المزلاج الخاص بمصراع النافذة صدئا متجمدا في مكانه ، لهذا تشبثت بقوائم الخشب وشرعت أهزها في جنون محاولا تهشيمها كان ذلك حين صوت الصرخة، عميقة كانت .. مكتومة كانت .. قادمة من آبار* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٩٣).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة حينما بدآ رفعت ومدحت استكشاف الطابق الثاني ووجدوا فقط غرفة تبدو قديمة وقذرة، ثم يسمعون صرخات من الطابق العلوي ويدركون أنها صرخة أحدهم أصدقائهم. وأخيراً اندفع الاثنان نحو مصدر الصوت ليروا من يصرخ.

التضييق الثاني عشر، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى حينما شُنق عماد على سقف الغرفة بحبل شبه مكسور. ودليل على ذلك ما يلي:

> *ثم إنها استرخت في جلستها .. وأردفت: "هاهي ذي لعبة مسلية أخرى .. إن (عماد) معلق كما ترون إلى السقف بحبل متآكل في الواقع حبل ضعيف جدا أكاد أسمع صوت تمزق أليافه .. صه ! .. هل تسمعون ؟ ..كري كرى توك ! .. هي هي .. وحين ينقطع الحبل سيهوي .. فوق ماذا ؟* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٩٥).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة حينما وصلا رفعت ومدحت إلى الطابق الثالث، وجدا كلاهما أن مصدر الصراخ كان في الواقع لعماد وجاءوا من غرفة مغلقة في هذا الطابق. كسر الاثنان الباب ووجدوا عماد معلقًا بحبل هش مقلوبًا في سقف الغرفة. ثم أدرك كلاهما أن هناك أيضًا شيراز جالسًا على قمة الخزانة وهو يتأرجح بساقيه. واتضح أن كل هذه ألعاب ابتكرتها شيراز. قالت شيراز أيضًا إن الحبل لا يكن قادرًا على إمساك جسد عماد إلا لادة ثلاث دقائق، وبعدها سقط عماد وصطدم بالأرضية الخشبية الهشة بالفعل.

وبسبب كلام شيراز حاول رفعت ومدحت إيجاد أفضل حل لإنقاذ عماد، لأنهم إذا سقط عماد سيتأذون جميعًا ويسقطون في الطابق السفلى بسبب هيكل هذا البيت الهش والقديم.

التضييق الثالث عشر، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى حينما ساعدا رفعت ومدحت عماد. ودليل على ذلك ما يلي:

> *فجأة صرخ (مدحت) : "هلم يا (رفعت) !" .." أحمل السرير معي ! ". "ولكن ..."، " و أسرع "! .. سنضعه فوق النصال كشبكة يهبط فوقها (عماد) عند سقوطه.. "هلم معي .. !"* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٩٩).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة حينما وجدا أخيرًا حلًا، أي بوضع السرير موازٍ لوضع عماد وكلاهما يتسلقان أيضًا على السرير. فإذا سقط عماد يسقط الثلاثة منهم مع السرير حتى لا يصابوا بشظايا الخشب الاتناثرة. لكن شيراز تضحك على فكرتهم وتقول إنها لن تنجح. بعد أن قالت شيراز هذا، سقط عماد فجأة ومسكوا بالسرير بإحكام، لكن الغريب أنهم لا يسقطوا في الطابق السفلى، وظل وضعهم هناك ويبدو أنهم أدركوا للتو أن هذه خدعة شيراز.

التضييق الرابع عشر، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى الضحية التالية هي عبير الاربوط بجدار وتحتها ثعابين شرسة جاهزة للانقضاض عليها. ودليل على ذلك ما يلي:

> *(عبير) الناحلة الرقيقة مقيدة للجدار .. وعلى قدميها تلتف ثلاث أفاع شريرة المنظر لا توحي بالثقة وكانت البائسة، (عبير) طبعا، عاجزة عن التملص أو الحراك أو حتى الصراخ بصوت عال حتى لا تثير حفيظة الزواحف الملتفة حولها* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١٠١).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة حينما يزالون رفعت ومدحت وعماد أن يهدأوا حدث لهم، فجأة سمعوا صراخ عبير من الطابق السفلى واندفعوا على الفور إلى عبير لإنقاذه. حينما وصلوا إلى الطابق السفلى،

رأوا أن عبير قد تم تقييده بالحائط وتحته كانت تلتف حوله ثلاثة أفاعي سامة شريرة. وفجأة ظهر شيراز على قمة الدرج وقال إنها لعبة جديدة منها.

التضييق الخامس عشر، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى حينما انقذوا رفعت ومدحت وعماد عبير. ودليل على ذلك ما يلي:

> *شش ... هذه الأفاى عصبية المزاج وشرسة جدا .. وسامة "، فلا تجازف بأن تندغ إحداها شقيقت الرقيقة في ساقها..* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١٠٢).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة حينما تجاهلوا رفعت ومدحت وعماد كلام شيراز واستمروا في محاولة إيجاد حل، وأخيراً يتذكرون أن الثعابين مثل شيء دافئ، ولديهم أيضًا فكرة حرق قطعة من القماش ورميها في الزاوية غرف أخرى لجذب انتباه الثعابين. ولا وضعوا الفكرة موضع التنفيذ، نجحت الفكرة بالطبع وتم حفظ عبير، واتضح أنه نفس الشيء الذي اختبره رفعت ومدحت وعماد سابقًا أن هذا أيضًا كان وهمًا من صنعت شيراز.

التضييق السادس عشر، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى الضحية التالية هي إلهام التي فزعتها شيراز في نهاية الدرج الاهشم. ودليل على ذلك ما يلي:

> *كانت (إلهام) هناك تصرخ وتولول كقط داست قدمه سيارة.. وكان شيء ما يتقدم نحوها.. شيء ضخم لم نستطع رؤية وجهه لكننا لم نرغب في ذلك قط.. فقد كان يمد يدين ضخمتين نحوها .. ويرتجف ومن ذعرها كانت تتراجع للخلف.. للخلف وفي الخلف كان (الدرابزين) المهشم منخفض الارتفاع ينتظر* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١٠٦).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة حينما تبينت أن لعبة شيراز لا تنتها بعد، وهذه الارة الضحية هي إلهام. بعد إنقاذ عبير، سمعوا صراخ إلهام من الطابق العلوي في نهاية الدرج. لا اقتربوا جميعًا من إلهام، كان هناك شيراز بأسنانه وكلتا يديه التي بدت وكأنها تريد خنق إلهام وهذا بالطبع جعل إلهام

يتراجع خوفًا. لكن لسوء الحظ، خلف إلهام سلا تم تدميره، لذا لا يعد بإمكان إلهام الهروب إلا إذا قفز وسقط إلى الطابق السفلى.

التضييق الثامن عشر، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى حينما انقذ أربعة الأشخاص إلهام. ودليل على ذلك ما يلي:

> *توقعنا الكارثة لكنها لم تحدث وحين رفعنا رءوسنا . في حذر . إلى أعلى وجدنا أن الحظ لم يتخل عنا بعد لقد اشتبت جزء من الخشب المهشم في ثوب (إلهام) فتدلت .كالثريا –كالثريا . من أسفل (الدرابزين) فوق رءوسنا .. كانت تصرخ وتولول لكنها ظلت حية على الأقل .. وقد صارت على ارتفاع ثلاثة أمتار فحسب عوضا عن ثمانية*! (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١١٠).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة حينما شاهدوا الحادث أجروا نقاشًا واعتقدوا أن هذا كان وهمًا أيضًا، لكن لا تذكر رفعت أن إلهام هي التي جعلتهم لا يلعبون مرة أخرى في هذا أبدًا. بيت، أدرك أن هذا ليس وهمًا بل شهادة على ضغينة شيراز ضد إلهام. في النهاية اندفعوا جميعًا إلى النقطة التي كان إلهام على وشك السقوط فيها، ومن الاؤكد أن إلهام انتهى بها الأمر بالسقوط وضربت كل من حاول الإمساك بها.

التضييق التاسع عشر، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى بعد الحادث حاول خمسة الأشخاص إيجاد مخرج من البيت. ومع ذلك، وبينما كانوا يبحثون عنه، ظهرت شيراز التي سكبت وغضبت عليهم كل قلبها. ودليل على ذلك ما يلي:

> *في اللحظات التي سبقت ما حدث بعد ذلك كان عقلي يعمل بسرعة جنونية . الأسرة مات جميع أفرادها بما فيهم الخادم في أوائل هذا القرن .. فكيف ماتوا ؟ ولماذا عادوا للظهور بعدها ؟.. الفتاة في حاجة لأصدقاء .. وهي تعاني حرمان السنين .. ، لكن لماذا هذه الأيام بالذات ؟.. ولماذا قررت أن تتحول إلى مسخ ؟.. لماذا انتظرت حتى دنونا من سن الكهولة لتطاردنا* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١١٩).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة حينما حاول خمسة الأشخاص بعد الحادث إيجاد مخرج من البيت. ومع ذلك، وبينما كانوا

يبحثون عنه، ظهرت شيراز بنظرة شريرة وبدأت أن تتحدّث من كل قلبها وغضبت عليهم لأنهم تخلوا عنها في الطفولة.

التضييق العشرون، التضييق في مرحلة ذروة المشكلة. تحكى بعد أن سكب شيراز كل قلبه، جاء اضطراب جديد على شكل ظهور أشباح في البيت. ودليل على ذلك ما يلي:

> *"أعوذ بالله ! .. كذا صاح أحدنا . ربما أنا . وهو يلتصق بالآخرين خمسة أطفال يرتجفون وهم يرون غيلانا محمومة تحاصرهم آه لو كان مسدسي معي! .. لن يجدي شيئا مع هذه المسوخ لكنه، على الأقل سيجعل نهايتنا مشرفة .. تحسست جيبي بيدي.. و ..غريب هذا ! .. إنه في جيبي.. ما هذا العبث؟ ومن ! الذي ..." صحت في الآخرين وقد بدأت أفهم ما حدث : ."لحظة يا شباب ! .. إن كل هذا ليس حقيقيا ! . نظر لي (مدحت) في حيرة .."* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١٢٠).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة حينما تنفست شيراز قلبه بالكامل، ظهرت أشباح مخيفة من جميع الجهات وكانت تتجه نحو خمسة الأولاد منهم. هذا جعل الجميع في حالة من الذعر، حتى أدرك رفعت فجأة أن الأمر بدا وكأنه وهم أيضًا، وطلب من الجميع أن يتكاتفوا ثم يغلقوا أعينهم ويتذكروا أسرهم والذكريات الطيبة التي عاشوها. في تلك اللحظة، شعر الجميع أن الأشباح كانت تقترب لكنهم استمروا في محاربة الخوف. ثم فجأة صمت كل شيء، وبدأوا يجرؤون على فتح أعينهم. ولدهشتهم، رأوا أن كل شيء عاد إلى طبيعته بدون شيراز والأشباح. ورأوا أيضًا أن باب بيت الخضراوي قد انفتح مرة أخرى.

التضييق الحادي والعشرون، التضييق في مرحلة تخفيض المشكلة أو البدء في حل من ذروة المشكلة. تحكى بعد انتهاء اليوم العصيب، اجتمعوا مرة أخرى في بيت مدحت وتحدثوا عن بيت الخضراوي. قرّروا إنهاء قصة أسطورة بيت الخضراوي وشيراز في حياتهم القادمة. ودليل على ذلك ما يلي:

> *في دار (مدحت) جلسنا نرشف الشاى ونتناول طعام الإفطار ، على حين أخذت زوجته تداعب (إلهام) وتسرى عنها قلت لهم مفسرا ما كان مني في البيت ؛ إنني*

بدأت أعتقد أن الأمر كله وهم منذ وجدت المسدس في جيبي برغم أنني لم أجده لحظة الدخول.. فسألت نفسي: أمن الممكن أن يكون المسدس في جيبي طيلة الوقت (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١٢٣).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة حينما انتهي يوم التوتر، في اليوم التالي يجتمعون مرة أخرى في بيت مدحت ويتحدثون عن بيت الخضراوي. وخلصوا إلى أن كل ما مروا به هو أوهامهم وهلوساتهم الناجمة عن الطاقة السلبية الاخزنة في البيت بسبب مقتل جميع أفراد عائلة الخضراوي في الاضي. ومع ذلك، فهم أيضًا غير متأكدين تمامًا لأن وجود شيراز في حياتهم يبدو حقيقيًا للغاية. وأخيراً قرّروا إنهاء قصة أسطورة بيت الخضراوي وشيراز في حياتهم القادمة.

التضييق الثاني والعشرون، التضييق في مرحلة تخفيض المشكلة أو البدء في حل من ذروة المشكلة. تحكى بعد يومين، قرّر رفعت ومدحت وعماد حرق بيت الخضراوي ليلا. ودليل على ذلك ما يلي:

بعد هذا بيومين أنت النيران على البيت تماما يقول رجال المطافئ إن هذا تم بفعل فاعل تسلل ليلاً وسكب جالونات عديدة من (الكيروسين) .. ويقول عابر سبيل إنه شاهد ثلاثة رجال أحدهم نحيل أصلع واثنان متشابهان كالتوائم .. شاهدهم يفتحون البوابة... (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١٢٦).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة حينما تحوّل الوقت بعد يومين، قرّر رفعت ومدحت وعماد حرق بيت الخضراوي ليلاً. تم ذلك بسبب عبقرية رفعت الذي استطاع أن يتوصل إلى نتيجة بعد الأحداث الاجهدة في ذلك اليوم. قال رفعت ان وهم البيت اختفى لا اندلعت فيه حريق، لذلك لإغلاق أسطورة هذا البيت لذلك اضطروا إحراق البيت.

التضييق الثالث والعشرون، مرحلة الإغلاق أو التسوية. تحكى بعد الحادث، فعل ورثة البيت شيئًا به و عودة رفعت إلى القاهرة. ودليل على ذلك ما يلي:

حتى مالك البيت -الوريث- وجد أخيرا الفرصة لبيع الأرض بعد أن يئس تماما من العثور على مشتر لهذا البيت فقط يقول الجيران إنهم سمعوا صوتا غريبا كأنه عملاق ينن بينما ألسنة اللهب تنصاعد من البيت المهجور (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١٢٧).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل الحبكة بعد حادثة حرق بيت الخضراوي، كان ورثته سعداء لأنه مع هذه الحادثة لا يعد بحاجة إلى الخلط حول كيفية بيع البيت لأنه في النهاية وجد طريقة لذلك. بيع كل ما تبقى من الأرض من نار البيت ليربح. ثمّ بعد انتهاء كل شؤون أسطورة هذا البيت، عاد مدحت وعماد وإلهام وعبير لارافقة رفعت إلى القاهرة لاستئناف حياتهم اليومية هناك.

٢- التوسيع أو الزيادة

في عملية تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة، وجدت الباحثة ٣٤ شكل التوسيع أو الزيادة من ٤٧ تسلسل حبكات الفيلم. وظهرت ٣٤ شكل التوسيع أو الزيادة في الفيلم ولكن لا تحكى في الرواية. وأمّا شُرحت ٣٤ أشكل التوسيع أو الزيادة بلجدول ما يلي:

الجدول٢، التوسيع أو الزيادة في عنصر حبكة رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة

الرقم	المراحل الحبكة	تقرير في الرواية	تسلسل حبكات الفيلم
١.	المرحلة الأولى أو المقدمة.	لا يحكى في الرواية لأنّه	مشهد الأولاد اسمه طه يقوم بواجبه كـ"قطة" في لعبة اختبئ وابحث.

		يخضع للزيادة.	
٢.		يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	القاهرة، ١٩٦٩. ظهر المشهد أن يقدّم عن د. رفعت إسماعيل هو الشخصية الرئيسية في الرواية التي يحكي بعض اختبارات الطبيعة التي مر بها.
٣.		يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	ظهر المشهد أن يرى رفعت ظل فتاة صغيرة على جدار الغرفة.
٤.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	ظهر المشهد أن يفعل رفعت بالكتابة في مذكراته.
٥.		يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	ظهر المشهد أن يلقى رفعت دعوة لبرنامج تناول الغداء معًا.
٦.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	ظهر المشهد أن يدخل رفعت إلى مكتبه وهو مصدوم لمعرفة أن ماجي هناك.

٧.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	ظهر المشهد أن يجريا المحادثة بين رفعت وماجي، وفي هذا الوقت قدّم رفعت ماجي لتلتحق بها لبرنامج تناول الغداء معًا في بيت أختها.
٨.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	ظهر المشهد أن تتحدّث رئيفة وهويدا أثناء الطبخ في مطبخ رئيفة. وأثناء المحادثة جاء ابن رئيفة طه وحصلوا على اضطراب الشيطانيّة.
٩.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	ظهر المشهد أن يرحب طلعت بأسرته.
١٠.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	ظهر المشهد أن يصلا رفعت وماجي إلى الطابق السفلى من بيت رئيفة، ولا كادوا صعود السلا رأى رفعت قدمي أولاد.
١١.		يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	ظهر مشهد الترحيب برفعت في برنامج تناول الغداء معًا.
١٢.		لا يحكى في الرواية لأنّه	ظهر مشهد أن يعرض رفعت لمجي المدعوين في برنامج تناول الغداء معًا.

		يخضع للزيادة.	
١٣.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	ظهر مشهد أن يلتمس الهويدا الانتباه على رفعت.
١٤.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	مشهد رفعت وهو يعاني من اضطرابات الشيطانيّة مرة أخرى بينما لا يزال الغداء سويًا.
١٥.	مرحلة بداية المشكلة.	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	ظهر مشهد أن يرى رفعت طه جالسًا يبكي.
١٦.		يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	مشهد برنامج تناول الغداء معًا، كان هناك محادثة حول شيراز و أسطورة بيت الخضراوي.
١٧.		✓	المنصورة، ١٩٤٠. ظهر مشهد أن يلعب رفعت اختبئ وابحث ويؤدي دور "قطته" أو مسؤول عن إيجاد لاعبين آخرين. يلعب رفعت في هذه

			اللعبة مع رئيفة وطلعت ومدحت وإلهام.
١٨.		يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	المنصورة، ١٩٤٠. ظهر مشهد أن يرى خمسة الأولاد شيراز أمام بيت الخضراوي. ثم تعارفوا شيراز ودعت إلى بيتها.
١٩.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	المنصورة ، ١٩٦٩. مشهد كل شخص هناك في حالة من الذعر وترك غرفة الطعام إلى الطابق السفلى.
٢٠.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	مشهد خروج عدة أشخاص من القبّو للبحث عن طه.
٢١.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	المنصورة ، ١٩٤٠. ظهر المشهد أن تأخذ شيراز خمسة الأولاد لاستكشاف بيتها.
٢٢.		يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	ظهر المشهد أن تتقدّم شيراز المشروبات والهلام الأزرق لخمسة الأولاد.
٢٣.		✓	المشهد ودّعوا خمسة الأولاد شيراز.

٢٤.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	المنصورة، ١٩٦٩. ظهر المشهد أن تتحدث إلهام عن شيء مع هويدا.
٢٥.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	مشهد عودة رفعت وطلعت ورئيفة ومدحت إلى بيت رئيفة.
٢٦.		✓	مشهد سقوط شيراز وضربها الندبة في رأسها. لكن شيئًا غريبًا حدث لا رأى رفعت الجرح في رأس شيراز الذي شفي فورًا رغم أن الجرح كان واسعًا جدً.
٢٧.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	المنصورة، ١٩٦٩. مشهد دخول رفعت إلى غرفة الطعام واستمر في البحث عن طه، وفجأة تتابع ماجي رفعت.
٢٨.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	ظهر المشهد أن يقترب طه حظيرة الدجاج.
٢٩.		لا يحكى في الرواية لأنّه	يتحوّل المشهد إلى رضا الذي يبحث عن طه في طريق.

		يخضع للزيادة.	
.٣٠		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	المنصورة، ١٩٤٠. ظهر المشهد أن يقرر فيه خمسة الأولاد توديع شيراز، لكن رفعت قرر العودة إلى ذلك البيت.
.٣١		يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	مشهد انزلاق أحد الأولاد الذين لعبوه للتو في بيت الخضراوي.
.٣٢	مرحلة ذروة المشكلة.	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	يتحول المشهد إلى رفعت الذي يقوم بمفرده باستكشاف بيت الخضراوي أثناء البحث عن شيراز.
.٣٣		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	مشهد رفعت وهو يرى الأم شيراز تلد بمساعدة عدة خادمات.
.٣٤		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	يتحول المشهد إلى أربعة الأولاد مع هروب رضا إلى بيت الخضراوي للبحث عن رفعت.

٣٥.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	يتحول المشهد إلى وصول رفعت إلى سطح بيت الخضراوي وهناك يلتقي بشيراز.
٣٦.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	المنصورة، ١٩٦٩. مشهد رفعت وماجي مازالا يحاولان العثور على طه.
٣٧.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	المنصورة، ١٩٤٠. مشهد شيراز على السطح الاقابل وتمد يدها لرفعت.
٣٨.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	المنصورة، ١٩٦٩. مشهد طه يقف على سطح البيت.
٣٩.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	المنصورة، ١٩٤٠. مشهد سقوط رفعت من السطح وإنقاذه رضا.
٤٠.		لا يحكى في الرواية لأنّه	المنصورة، ١٩٦٩. مشهد رفعت ينقذ طه.

		يخضع للزيادة.	
٤١.		✓	المنصورة، ١٩٤٠. المشهد في ذلك الوقت أخذ رضا المصحف ثم طلب من الأولاد خمسة الأولاد حمله وتعهد بعدم دخول بيت الخضراوي مرة أخرى.
٤٢.	مرحلة تخفيض المشكلة أو البدء في حل من ذروة المشكلة.	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	المنصورة، ١٩٦٩. عاد مشهد جميع المدعوين إلى مائدة الطعام.
٤٣.		يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	يحكي مشهد طه عن شيراز.
٤٤.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	مشهد عودة رفعت لمجي وهويدا إلى مسكانهما.
٤٥.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	ظهر مشهد أن تتسلا ماجي رفعت صورة لها ولرفعت في الكلية.

٤٦.	مرحلة الإغلاق أو التسوية.	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	مشهد عودة رفعت إلى بيته فيستقبل بخلل الشيطاني آخر.
٤٧.		لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	مشهد رفعت متأمل في سريره وأن ينتهي الفيلم.

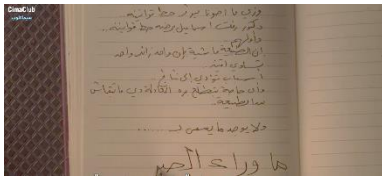
بناءً على الجدول أعلاه، يكون ٣٤ شكل الزيادة ما يلي:

الزيادة الأولى، الزيادة في المرحلة الأولى أو المقدمة. تظهر مشهد الأولاد اسمه طه يقوم بواجبه كـ"قطة" في لعبة اختبئ وابحث. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ١ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٩:٠٠)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة الذي تظهر مشهد الأولاد اسمه طه يقوم بواجبه كـ"قطة" أو لاعب مكلف بإيجاد لاعبين آخرين في لعبة اختبئ وابحث في بيته. ثم لا بحث عن أصدقائه، سمع صوتًا غريبًا ووميض أمامه وميض من ظل طفل، بدافع الفضول على الفور تتبعه، وفجأة تفاجأ وصرخ بشكل عفوي لأن الظل كان فتاة صغيرة وهي الشيطانة اسمها شيراز.

الزيادة الثانية، الزيادة في المرحلة الأولى أو المقدمة. تظهر خلفية في القاهرة، ١٩٦٩. تظهر المشهد أن يفعل رفعت بالكتابة في مذكراته. ودليل على ذلك ما يلي:



الصورة ٢ (سلامة، ٢٠٢٠، ٠٥:٢٤)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة الذي تظهر مشهد أن يفعل رفعت بكتابة بعض الأحداث الخارقة للطبيعة التي مر بها خلال حياته في يومياته.

الزيادة الثالثة، الزيادة في المرحلة الأولى أو المقدمة. المشهد أن يدخل رفعت إلى مكتبه وهو مصدوم لمعرفة أن ماجي هناك. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٣ (سلامة، ٢٠٢٠، ٠٧:١٦)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة حينما دخل رفعت إلى مكتبه وهو مصدوم حينما اكتشف أن ماجي هناك، ثم يحتضن كل منهما الآخر لأنهما يفتقدان بعضهما البعض لأنهما لا يرو بعضهما البعض لادة خمسة عشر عاما.

الزيادة الرابعة، الزيادة في المرحلة الأولى أو المقدمة. تظهر المشهد أن يجريا المحادثة بين رفعت وماجي، وفي هذا الوقت قدّم رفعت ماجي لتلتحق بها لبرنامج تناول الغداء معًا في بيت أختها. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٤ (سلامة، ٢٠٢٠، ٠٧:٥٥)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد حينما تحدّثا رفعت وماجي في ساحة انتظار السيارات بالحرم الجامعي. وكان محتوى

المحادثة سبب عودة ماجي إلى مصر بسبب طلاقها، وبعد ذلك عرض رفعت ماجي لبرنامج تناول الغداء معًا في بيت أختها.

الزيادة الخامسة، الزيادة في المرحلة الأولى أو المقدمة. تظهر المشهد أن تتحدّث رئيفة وهويدا أثناء الطبخ في مطبخ رئيفة. وأثناء المحادثة جاء ابن رئيفة طه وحصلوا على اضطراب الشيطانيّة. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٥ (سلامة، ٢٠٢٠، ٠٩:٢٨)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد حينما تحدّثتا رئيفة وهويدا أثناء الطبخ في مطبخ رئيفة. في أثناء المحادثة، عرضت هويدا هدية ستُمنح لرفعت كمحاولة للتقرب منه. ثم جاءت ابن رئيفة طه وقاطع محادثةهما، لكن كلاهما تجاهلتا طه واختارتا مواصلة المحادثة. ثم سقطت برطمان يحتوي على سائل من تلقاء نفسه وجعل أرضية الاطبخ متسخة على الفور مما أثار غضب رئيفة من طه لأنه اعتقد أن طه يفعله لكنه لا يفعل.

الزيادة السادسة، الزيادة في المرحلة الأولى أو المقدمة. تظهر المشهد أن يرحب طلعت بأسرته. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٦ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٠:٤٥)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر المشهد حينما دعا طلعت أولاده للتجمع على المائدة. وفي ذلك الوقت، تمت متابعته للترحيب بوصول رضا ومدحت وإلهام في برنامج تناول الغداء معًا.

الزيادة السابعة، الزيادة في المرحلة الأولى أو المقدمة. تظهر المشهد أن يصلا رفعت وماجي إلى الطابق السفلى من بيت رئيفة، ولا كادوا صعود السلّم رأى رفعت قدمي أولاد. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٧ (سلامة، ٢٠٢٠، ١١:٤٧)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد وصول رفعت وماجي إلى الطابق السفلى من بيت ريفة، ولا صعدا السلّم، رأى رفعت قدمي أولاد متعفنة وينزف الدم في زاوية البيت.

الزيادة الثامنة، الزيادة في المرحلة الأولى أو المقدمة. تظهر مشهد أن يعرض رفعت لمجي المدعوين في برنامج تناول الغداء معًا. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٨ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٢:٢٧)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد أن يعرض رفعت لاجي المدعوين في برنامج تناول الغداء معًا، أما بالنسبة الضيوف أهل وأقارب رفعت تتكون من ريئفة، وطلعت، ورضا، ومدحت، وإلهام. لا تنسى وهناك أيضا هويدا خطيبة رفعت. وبعد ذلك، المحادثة مستمر مع محادثات مختلفة بين المدعوين.

الزيادة التاسعة، الزيادة في مرحلة بداية المشكلة. تظهر مشهد أن تلتمس الهويدا الانتباه على رفعت. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٩ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٣:٣١)

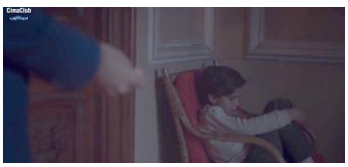
الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد الحبكة التي لا تحكي في هذه الرواية تظهر مشهد هويدا وهي تبحث عن الاهتمام لرفعت الذي يختنق بمساعدته في فك عقدة ربطة عنقه. بالإضافة إلى ذلك، أحضرت هويدا أيضًا عدة أنواع من الطعام لرفعت، ولكن لسوء الحظ بسبب إهمالها قامت بسكب الطعام أمام رفعت. الدافع وراء قلق هويدا كان الاقتراب من رفعت وجعل ماجي تغار.

الزيادة العاشرة، الزيادة في مرحلة بداية المشكلة. تظهر مشهد رفعت وهو يعاني من اضطرابات الشيطانيّة مرة أخرى بينما لا يزال الغداء معًا. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ١٠ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٤:١٧)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد حصول رفعت على اضطراب الشيطاني في صورة رفعت فجأةً بذرة خضراء غريبة من فمه مرة أخرى، وقد اختبر ذلك أيضًا من قبل. ثم قال وداعا للضيوف المدعوين لتناول مشروب مع تجنب هويدا التيي كانت تسعى بقوة للحصول عليه.

الزيادة الحادية عشر، الزيادة في مرحلة بداية المشكلة. تظهر مشهد أن يرى رفعت طه جالسًا يبكي. ودليل على ذلك ما يلي:



الصورة ١١ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٤:٥٥)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد رفعت حينما خرج من غرفة الطعام وأراد أن يدخن لكنه أوقفه لأنه لا يجد الولاعة، ثم رأى طه وهو جالس هناك. يبكي لأن والدته وبخته بسبب الحادث الذي سقط فيه الجرة أثناء وجوده في الاطبخ في وقت سابق.

الزيادة الثانية عشرة، الزيادة في مرحلة بداية المشكلة. تظهر المشهد كل شخص هناك في حالة من الذعر وترك غرفة الطعام إلى الطابق السفلى. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ١٢ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٨:١٧)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد أن يعود إلى عام ١٩٦٩ في بيت رئيفة، حيث أصيب الجميع بالذعر وخرجوا من غرفة الطعام إلى الطابق السفلي بالإضاءة، وحينما وصلوا إلى هناك تحققوا من اكتمال جميع الأعضاء، لكن لقد أدركوا للتو أن طه لا يكن معهم.

الزيادة الثالثة عشر، الزيادة في مرحلة بداية المشكلة. تظهر مشهد خروج عدة أشخاص من القبّو للبحث عن طه. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ١٣ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٩:٣٠)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد خروج رضا من القبّو، يليه رفعت ورئيفة وطلعت للبحث عن مكان طه، بينما تُسأل إلهام وماجي وهويدا والأولاد للبقاء في الطابق السفلي.

الزيادة الرابعة عشر، الزيادة في مرحلة بداية المشكلة. تظهر المشهد أن تأخذ شيراز خمسة الأولاد لاستكشاف بيتها. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ١٤ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢٠:٠٢)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد أن يعود إلى عام ١٩٤٠، في ذلك الوقت كان الأولاد خمسة الأولاد قد دخلوا بيت الخضراوي، وهناك أذهلوا من رفاهية البيت، وكان هناك تمثال فاخر يمكن أن يصدر نافورة يمكن أن يشرب مباشرة، ثم يتذوقه رفعت. ثم اصطحبت شيراز الأولاد خمسة الأولاد والتقى بأمّ شيراز والسيد الخضراوي وبعض الخادم في هذا البيت.

الزيادة الخامسة عشرة، الزيادة في مرحلة بداية المشكلة. تظهر المشهد أن تتحدث إلهام عن شيء مع هويدا. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ١٥ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢٢:٠٥)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر المشهد عودة إلى عام ١٩٦٩، أن تتحدثتا إلهام عن شيء مع هويدا في همسات وباللغة العربية حتى لا تسمعها ماجي. لقد نسوا أن ماجي لا يزال بإمكانها التحدث بالعربية وهذا جعلت ماجي محرجة واختارت أن تتبع رفعت في البيت.

الزيادة السادسة عشرة، الزيادة في مرحلة بداية المشكلة. تظهر المشهد عودة رفعت وطلعت ورئيفة ومدحت إلى بيت رئيفة. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ١٦ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢٢:٣٤)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد عودة رفعت وطلعت ورئيفة ومدحت إلى البيت. عند صعوده الدرج إلى الطابق العلوي، لاحظ رفعت بالصدفة ركن الغرفة في الطابق السفلي حيث رأى أقدام الصبي الصغير الالطخة بالدماء وكان يشك في ذلك.

الزيادة السابعة عشرة، الزيادة في مرحلة بداية المشكلة. تظهر المشهد دخول رفعت إلى غرفة الطعام واستمر في البحث عن طه، وفجأة تتابع ماجي رفعت. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ١٧ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢٥:٣١)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد أن يعود إلى عام ١٩٦٩، حيث يدخل رفعت غرفة الطعام ويستمر في استدعاء اسم ابنة أخته طه ، ثم يسمع رفعت صوتًا غريبًا ويتضح أن الصوت الغريب جاء منه. ماجي التي تابعت رفعت وهذا ما حدث طبعا وهذا ما فاجأ رفعت. بعد ذلك بدأ الاثنان محادثة أثناء بحثهما عن طه.

الزيادة الثامنة عشرة، الزيادة في مرحلة بداية المشكلة. تظهر المشهد أن يقترب طه حظيرة الدجاج. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ١٨ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢٧:٣١)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد أن يقترب طه حظيرة الدجاج وهو يحمل مقص ويبدو أنه سيؤذي الدجاج وهو ما يظهر من خلال تقريب الاقص من إحدى الدجاجات. هناك.

الزيادة التاسعة عشر، الزيادة في مرحلة بداية المشكلة. تظهر المشهد رضا الذي يبحث عن طه في طريق. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ١٩ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢٧:٥٥)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر المشهد أن يتحول إلى رضا الذي يبحث عن طه في طريق، لكنه فجأة يسمع شيئًا غريبًا ويثير فضوله فيدور جسده للبحث عن مصدر الصوت الغريب.

الزيادة العشرون، الزيادة في مرحلة بداية المشكلة. تظهر المشهد أن يقرر فيه خمسة الأولاد توديع شيراز، لكن رفعت قرر العودة إلى بيت الخضراوي وهنا تبدأ مغامرة رفعت. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٢٠ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢٨:١٣)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد عودة المشهد إلى عام ١٩٤٠، قرر خمسة الأولاد أن يودعوا شيراز، لكن شيراز تبدو حزينة وهذا ما أدركه رفعت. ثم قرر رفعت العودة إلى بيت الخضراوي. في حديقة البيت، أخبر شيراز رفعت أنه يشعر بالوحدة، ويقول رفعت إنه سيرافقه للعب مرة أخرى، وأخيراً دعته شيراز للعب الغميضة في بيته. في ذلك الوقت، كان

رفعت مسؤولاً عن كونه "قطة" أو لاعبًا مسؤولاً في البحث عن لاعبين آخرين، وحينما يبحث عن شيراز، تفاجأ بإيجاد أجواء بيت الخضراوي التي تغيرت بشكل كبير إلى مخيفا.

الزيادة الحادية والعشرون، الزيادة في مرحلة ذروة المشكلة. تظهر المشهد رفعت الذي يقوم بمفرده باستكشاف بيت الخضراوي أثناء البحث عن شيراز، ثم يتم القبض عليه من قبل خادم. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٢١ (سلامة، ٢٠٢٠، ٣٠:٣٧)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة تظهر المشهد أن يتحول إلى رفعت الذي يقوم بمفرده باستكشاف بيت الخضراوي أثناء البحث عن شيراز، ثم يرى بالصدفة السيد الخضراوي وخادم يقدم له مشروبًا، في ذلك الوقت رفاعة. يختبئ تحت طاولة حتى يتمكن من تفاديها. دون أن يلاحظها أحد، ولكن للأسف أدرك النادل ذلك وأمسك به على الفور تحت الطاولة مع ظهور وجهه الاكسور، مما جعل رفعت يشعر بالصدمة والخوف ثم ركض باتجاه الاخرج ولكن ذلك كان مقفلا.

الزيادة الثانية والعشرون، الزيادة في مرحلة ذروة المشكلة. تظهر المشهد رفعت وهو يرى الأم شيراز تلد بمساعدة عدة خادمات. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٢٢ (سلامة، ٢٠٢٠، ٣١:٢٧)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد رفعت الذي قرر العودة لاستكشاف بيت الخضراوي مرة أخرى بعد أن اكتشف

أن باب البيت مغلق. رأى رفعت بالصدفة أن أمّ شيراز تلد وتساعدها عدة خادمات. لكن لأن رفعت حينما يرغب في اكتشاف أمره مرة أخرى، اختبأ خلف حائط وكاد يقبض عليه مع إحدى الخادمات هناك.

الزيادة الثالثة والعشرون، الزيادة في مرحلة ذروة المشكلة. تظهر المشهد إلى أربعة الأولاد مع هروب رضا إلى بيت الخضراوي للبحث عن رفعت. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٢٣ (سلامة، ٢٠٢٠، ٣٢:٢٦)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد لرئيفة وطلعت ومدحت وإلهام ورضا وهم يركضون إلى بيت خضراوي للبحث عن رفعت. من ناحية أخرى، فإن رفعت محاصر في الداخل ويحاول إيجاد مخرج. بدلاً من ذلك، كان الأشخاص خمسة الأولاد يبحثون عن طريق إلى البيت لإنقاذ رفعت.

الزيادة الرابعة والعشرون، الزيادة في مرحلة ذروة المشكلة. تظهر المشهد وصول رفعت إلى سطح بيت الخضراوي وهناك يلتقي بشيراز.ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٢٤ (سلامة، ٢٠٢٠، ٣٣:٠٠)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد أن يركض رفعت بلا هدف حتى يصل إلى رواق مفتوح سقفه ويوجد سلا يسقط

أمام رفعت، يتسلقه أخيرًا ويصل إلى السطح. من بيت الخضراوي، ثم هناك التقى بشيراز التي كانت على السطح الاقابل.

الزيادة الخامسة والعشرون، الزيادة في مرحلة ذروة المشكلة. تظهر مشهد رفعت وماجي مازالا يحاولان العثور على طه. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٢٥ (سلامة، ٢٠٢٠، ٣٣:١٠)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة تظهر مشهد عودة في عام ١٩٦٩، وهنا لا يزالا رفعت وماجي أن يحاولان العثور على طه من خلال الدوران حول جميع أركان البيت.

الزيادة السادسة والعشرون، الزيادة في مرحلة ذروة المشكلة. تظهر مشهد شيراز على السطح الاقابل وتمد يدها لرفعت. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٢٦ (سلامة، ٢٠٢٠، ٣٣:٢٧)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد عودة المشهد في عام ١٩٤٠، شيراز التي كان على السطح الاقابل تمد يدها بينما يقنع رفعت باتباعه للعيش معها في هذا البيت واتضح أن هذا هو فخ شيراز لتسقط رفعت من فوق السطح.

الزيادة السابعة واالعشرون، الزيادة في مرحلة ذروة المشكلة. تظهر مشهد طه يقف على سطح البيت. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٢٧ (سلامة، ٢٠٢٠، ٣٤:٢٠)

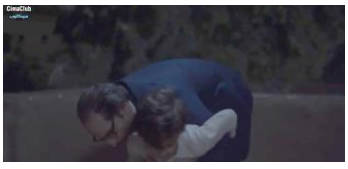
الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة تظهر مشهد عودة في عام ١٩٦٩، تمكن رفعت أخيرًا من العثور على طه الذي كان يقف على سطح البيت ولا يكن طه هنا على علا لأنه كان يتحكم فيه شيء ما.

الزيادة الثامنة والعشرون، الزيادة في مرحلة ذروة المشكلة. تظهر مشهد سقوط رفعت من السطح وإنقاذه رضا. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٢٨ (سلامة، ٢٠٢٠، ٣٤:٥٠)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد عودة إلى عام ١٩٤٠، في ذلك الوقت كان رفعت قد أغوى بالفعل بإغواء شيراز ومد يده الامدودة. لكن دون أن يدرك رفعت أن هناك مسافة بين مكان وقوفه شيراز. ثم لا بدأ رفعت الاشي، اتضح أنه لا يستطع الوصول إلى يد شيراز الامدودة لأن شيراز سحب يده الامدودة بمكر حتى سقط رفعت أخيرًا، ولحسن الحظ، كان رضا مستعدًا للقبض على رفعت و هذا ما حدث رضا مشلول لبقية حياته.

الزيادة التاسعة والعشرون، الزيادة في مرحلة ذروة المشكلة. تظهر مشهد أن ينقذ رفعت طه. ودليل على ذلك ما يلي:



الصورة ٢٩ (سلامة، ٢٠٢٠، ٣٥:١٣)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد عودة إلى عام ١٩٦٩، أن يمسك رفعت طه بعناية وعلى الفور يحتضن طه ويوقظه.

ثم ساعدت ماجي طه على الاشي. هنا لا يتابع رفعت ماجي وطه ، يجد كلاة "الموت" في أحد أركان الجدار على السطح، ويدرك أن هذا يبدو أن شيراز يعود إلى الحاضر، وهو يستخدم طه كقائد. أداة لإغراء رفاعة وأصدقاء طفولته ليكونوا على دراية بوجوده من حولهم مرة أخرى.

الزيادة الثلاثون، الزيادة في مرحلة تخفيض المشكلة أو البدء في حل من ذروة المشكلة. تظهر مشهد عودة جميع المدعوين إلى مائدة الطعام. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٣٠ (سلامة، ٢٠٢٠، ٣٦:٢٠)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد عودة إلى عام ١٩٦٩، حيث عاد جميع الضيوف الامدعوين إلى مائدة الطعام وبخت رئيفة طه لتبكيه.

الزيادة الحادية والثلاثون، الزيادة في مرحلة تخفيض المشكلة أو البدء في حل من ذروة المشكلة. تظهر مشهد عودة رفعت لمجي وهويدا إلى مسكانهما. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٣١ (سلامة، ٢٠٢٠، ٣٩:٤٤)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد أن يقود رفعت ماجي وهويدا إلى مسكانهما بركوب سيارة رفعت. ولا وصل أمام بيت هويدا. حصل رفعت على هدية عيد ميلاد من هويدا احتفظ بها خلال برنامج تناول الغداء معًا، وراقبتها ماجي من نافذة السيارة.

الزيادة الثانية والثلاثون، الزيادة في مرحلة تخفيض المشكلة أو البدء في حل من ذروة المشكلة. تظهر مشهد أن تتسلا ماجي رفعت صورة لها ولرفعت في الكلية. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٣٢ (سلامة، ٢٠٢٠، ٤١:٤٦)

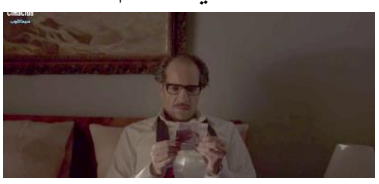
الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد رفعت وماجي أن يتحدثان عن أسطورة بيت الخضراوي في السيارة، ولا وصلوا إلى الفندق الذي كانت تقيم فيه ماجي، هنا أعطت ماجي لرفعت هدية عيد ميلاد. على شكل صورة لهما معا محاضرة وخلفها سطور عن مشاعر ماجي لرفعت. أخيرًا دخلت ماجي الفندق ولا يكن بوسع رفعت أن يحدق بها إلا من الخارج.

الزيادة الثالثة والثلاثون، الزيادة في مرحلة الإغلاق أو التسوية. تظهر مشهد عودة رفعت إلى بيته فيستقبل بخلل الشيطاني آخر. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٣٣ (سلامة، ٢٠٢٠، ٤٤:٥٦)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد رفعت إلى البيت، واتضح أنه لا يزال يتلقى تدخلًا من شيراز الذي يجعل الزجاج يسقط من على الطاولة، لكن رفعت لا يعد يأبه.

الزيادة الرابعة والثلاثون، الزيادة في مرحلة الإغلاق أو التسوية. تظهر مشهد رفعت متأمل في سريره وأن ينتهي الفيلم. ودليل على ذلك ما يلي:



الصورة ٣٤ (سلامة، ٢٠٢٠، ٣٣:٤٥)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف الحبكة التي تظهر مشهد رفعت أن يقرأ الكتابة على ظهر الصورة التي قدمتها له ماجي قبل أن ينام، وفي تلك اللحظة بشكل غير متوقع، زحفت شيراز تحت سرير رفعت وينتهى الفيلم.

٣- التغييرات المتنوّعة

في عملية تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة، وجدت الباحثة ٩ شكل التغييرات المتنوّعة من ٣٦ تسلسل حبكات الرواية و٤٧ تسلسل حبكات الفيلم. وحكت ٩ الحبكات في الرواية ولكن تظهر بالتغييرات المتنوّعة في الفيلم. وأمّا شرحت ٩ شكل التغييرات المتنوّعة بتحليلها ما يلي:

التغييرات المتنوّعة الواحدة، الحبكة في خلفية القاهرة، ١٩٦٧. فيها مقدمة عن د. رفعت إسماعيل هو الشخصية الرئيسية في الرواية التي يحكي بعض اختبارات الطبيعة التي مر بها. وتختلف هذه الحادثة بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، تحكى خلفية في القاهرة، ١٩٦٧. توصف مقدمة الدكتور رفعت إسماعيل كشخصية رئيسية في الرواية بأنه أستاذ متقاعد في أمراض الدم يروي بعض التجارب الخارقة للطبيعة في شبابه مثل تجاربه أمام الاومياء دراكولا، التي لاحقتها لعنة فرعون، وأسطورة بيت الخضروي. ودليل على ذلك ما يلي:

> *الدكتور (رفعت اسماعيل) استلا أمراض الدم المتقاعد وهاوي الأشباح يتحدث إليكم.. أنا الشيخ الوحيد المتهالك الذي يقضي أيامه الأخيرة مسترجعا ماكان في شبابه من أحداث، والذي اضي ليلته جوار مومياء (دراكيولا) ، وصارح (العساس) في الصحراء ، وطاردته لعنة الفرعون (أخبروم)* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٥).

في الفيلم، تظهر خلفية في القاهرة، ١٩٦٩. في هذا المشهد، يظهر ظهور الشخصية الرئيسية، وهي الدكتور رفعت إسماعيل الذي أصيب ببعض الاضطرابات

الشبحية مثل حينما كان يشاهد الامتحان في فصل الجامعة، في ذلك الوقت كان يملأ أيضا ورقة لعبة، ولكن فجأة انسكبت القهوة بجانبه من تلقاء نفسها وضربت الورقة، وفي ذلك الوقت كان الكشاف يمر أمامه واعتقد أن الكشافة كانت كان هو الذي دفع الطاولة حتى انسكبت القهوة ولكن في الواقع لا يحدث ذلك، وحدث حادث انسكاب القهوة من تلقاء نفسه مرارا وتكرارا. اضطراب آخر، حينما يأكل ثم فجأة أخرج بذرة خضراء غريبة من فمه، ثم سقطت شامة الطيور على كتفي رفعت حينما تمر عليها أي طيور، ولا دخل رفعت خيمته للتو وجد الثريا على طاولة طعامه تسقط من تلقاء نفسها. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٣٥ (سلامة، ٢٠٢٠، ١١:٤٧)

التغييرات المتنوّعة الثانية، الحبكة تلقى رفعت دعوة لبرنامج تناول الغداء معًا. وتختلف هذه الحادثة بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، تحكى عودة رفعت لتوه من أنشطته في فحص وعلاج العديد من الطلاب في جناح مملوك للجامعة. ثم وصل إلى غرفة مكتبه، وتلقى رسالة من ابنة عمه وصديقة طفولته، إلهام الصويفي. محتوى الرسالة هو دعوة لتناول الطعام مع عائلته ورفعت مسقط رأس إلهام في المنصورة. ودليل على ذلك ما يلي:

> *كان هناك خطاب أخير لم أدر من هو مرسله.. لكن خاتم المظروف كان من (المنصورة) .. (المنصورة) أول حب في حياتي بيد مرتجفة فتحت المظروف فوجدت هذه السطور مكتوبة بخط أنيق متسق.. كأنه خط امرأة أو خط رجل يملك أصابعا امرأة* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١٧).

في الفيلم، تظهر أن يكوي رفعت قميصه ويتلقى مكالمة من شقيقته الكبرى رئيفة. كان محتوى المحادثة على الهاتف عبارة عن دعوة لتناول طعام الغداء احتفالا

بعيد ميلاد رفعت في بيت رئيفة. وتحديدا في المنصورة، مسقط رأس رفعت في طفولته. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٣٦ (سلامة، ٢٠٢٠، ٠٥:٥٥)

التغييرات المتنوّعة الثالثة، حبكة ترحيب برفعت في برنامج تناول الغداء معًا. وتختلف هذه الحادثة بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، تحكى وصول رفعت إلى المنصورة على وجه التحديد في بيت إلهام، وهو ينتظر ويشعر بأنه غير معتاد على المنصورة بعد انتقاله الطويل إلى القاهرة وبعد وفاة عمه. بعد أن استيقظ من أحلام اليقظة، بدأ رفعت دخول بيت إلهام ورحب بها زوجها الذي يدعى أيوب ترحيبا حارا. ودليل على ذلك ما يلي:

> *ودخلت مدخل البناية الأنيقة الظليل ساعدا الى الطابق الثاني لأقرع الجرس وأتنحنح هو ذا الباب يفتح عن وجه وقور الشيب الشعر كث الشارب، وخلفه لمحت امرأة بدينة بشعة المنظر تبتسم لي في مودة غير عادية، -أنا... فتعالي صوتها في مرح من خلف كتف زوجها: وأنت لم تتغير يا دكتور (رفعت) !!.. رحب بي الرجل في مودة، وبيد ثابتة مليئة بالثقة..* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٢٩).

في الفيلم، تظهر مشهد جميع ضيوف وقت تناول الغداء معًا، وهم يستقبلون رفعت في دهشة وصمت وهو يأتي مع ماجي، إلى جانب أنه تأخر أيضا. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٣٧ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٢:١٢)

التغييرات المتنوّعة الرابعة، حبكة محادثة حول شيراز وأسطورة بيت الخضراوي. وتختلف هذه الحادثة بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، تحكى في برنامج تناول غداء معًا. بدأت إلهام تذكر رفعت بالعودة إلى أسطرة بيت الخضراوي وشيراز. ودليل على ذلك ما يلي:

> *حسن، لقد عادت (شيراز) من جديد! -سقط كوب الماء من يدى على مفرش المائدة، وشرعت في ذهول أرمق بقعة الماء تتسع تدريجيا* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٣٥).

في الفيلم، تظهر في برنامج تناول غداء معًا. مشهد الحديث عن أسطورة بيت "خضراوي" و"شيراز" من قبل رضا وإلهام ومدحت، ثم حينما ذكر اسم شيراز كان هناك انقطاع في التيار الكهربائي وجعل صفارات الإنذار في البيت تدق ناقوس الخطر. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٣٨ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٥:٣١)

التغييرات المتنوّعة الخامسة، الحبكة أن يرى خمسة الأولاد شيراز أمام بيت الخضراوي. ثم تعارفوا شيراز ودعت إلى بيتها. وتختلف هذه الحادثة بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، تحكى خمسة الأولاد للتعرف بدورهم من قبل شيراز، وهنا أيضا يثني على أسمائهم التي تعتبر بالنسبة له جميلة وتتفق مع مظهرهم. وخمسة الأولاد الأخيرون دعوا شيراز للتعرف عليها. ودليل على ذلك ما يلي:

> *عاجزين عن التفكير.. أما هي فقد فتحت البوابة أكثر وعلى وجهها ارتسمت أعذب ابتسامة رأيناها في حياتنا. ثم سمعنا أجراس الملائكة تقول : -تعالوا .. لا تخافوا .. هذا هو بيتي..؟* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٣٦).

في الفيلم، تظهر أن تتقدم شيراز نفسها إلى رفعت، وحينما يقترب أصدقاء الأربعة رفعت، تنهي شيراز مقدمتها وتفتح لهم مباشرة بوابة بيتها. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٣٩ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٨:١٠)

التغييرات المتنوّعة السادسة، الحبكة في برنامج تناول الغداء معًا، عبر إلهام عن حقيقة أنها اشتكت لوالديها من أنهم لعبوا في بيت خضراوي وتختلف هذه الحادثة بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، تحكى أن يعود إلى عام ١٩٦٧ في عشاء معا. بعد أن أخبر كل منهما الآخر عن تجاربهما حول بيت الخضراوي وشيراز، أعربت إلهام عن أنها كانت في الواقع تشعر بالغيرة من شيراز بسبب جمالها وأن رفعت وعماد ومدحت كانوا مراعيين جدا لها. وبسبب غيرة إلهام، اكتشف الخال عبد الرحمن وزوجته خمسة الأولاد إذا لعبوا في بيت الخضراوي بناء على تقرير إلهام. ودليل على ذلك ما يلي:

> *هذا صرخت (إلهام) وهي تركل الأرض مبعثرة لمة (السيجة) التي رسمناها بالطبشور...ثم دلت والدمع يترقرق في عينيها ليكن .. ساعود لدارى ولن أتى هنا أبدا .. !* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٤٩).

في الفيلم، تظهر المشهد إلى أن يتحول رئيفة وطلعت ومدحت وإلهام الذين يمشون إلى بيوتهملهم، ثم يلتقي أربعة الأولاد برضا، وهنا تشعر رئيفة بالإهمال لأنهم لعبوا للتو في بيت الخضراوي. بعد ذلك، يدرك رضا أيضا أن رفعت ليس مع أربعة الأولاد. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٤٠ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٩:٣٠)

التغييرات المتنوّعة السابعة، الحبكة أن يرى رفعت ظل فتاة صغيرة على جدار الغرفة. وتختلف هذه الحادثة بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، تحكى أن يبقى رفعت في بيت عماد ويوضع في غرفة ابنة عماد للراحة. في تلك الليلة، رافق رفعت عماد في غرفة ابنته. وبمجرد أن بدأ الاثنان في النوم، بدأ حدث رهيب. فتح باب غرفة ابنة عماد وكان ظل صبي صغير مرئيا، وظن رفعت أن ابنة عماد هي التي تدخل غرفتها لالتقاط شيء ما. ومع ذلك، تبدأ رفعت في الشك لا يكون هناك شعر طويل في الظل بينما ابنة عماد لديها شعر قصير. واتضح أن الرقم كانت شيراز. ثم بدأت شيراز تقترب السرير من خلال الكشف عن وجهها البشع بينما تطلب مساعدة رفعت. ونتيجة لذلك، صرخ رفعت وأيقظ عماد، وصرخ عماد أيضا حينما أدرك وجود شيراز. اختفت شيراز حينما دخلت زوجته وابنته عماد إلى الغرفة حينما سمعتا صراخ الاثنين. وحاولا الشرح التسلسل الزمني لكن زوجته لا تصدق ذلك وتركت الاثنين في حالة من الصدمة. ودليل على ذلك ما يلي:

> *ظل يرتمي داخلا الحجرة .. ثم (سيلويت) ابنته يملأ فتحة الباب المضيئة .. ماذا أتى بها ها هنا ؟ .. إلها حجرتها على كل حال ولربما نسيت شينا ما من كتب دراستها أو حاجياتها وجاءت لتأخذها في هدوء دون أن تزعجنا .. ها هي ذي تنسل في بطء إلى جوار الفراش..* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٦٤).

في الفيلم، تظهر مشهد رفعت وهو يستيقظ من نومه لأن نافذة غرفته فتحت بنفسه بحيث دخل انعكاس ضوء الشمس قليلا إلى غرفته ولهذا رأى ظل ابنة على جدار غرفته. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٤١ (سلامة، ٢٠٢٠، ٠٤:٣٥)

التغييرات المتنوّعة الثامنة، حبكة قصة ظهور عن شيراز. وتختلف هذه الحادثة بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، تحكى أحد الأولاد الذين تتبعهم شيراز هو مجدي، أحد أبناء إلهام وأيوب. خلال الوجبة، طلبت إلهام من مجدي أن يخبر التسلسل الزمني لكيفية لقائه بشيراز. أخبر مجدي أنه التقى بفتاة ترتدي ثوب نوم أبيض وأخذها للعب معا، لكن مجدي رفض لأن الطفل لا يكن لديه ظل على الأرض مثل البشر بشكل عام وكان يخيفه، وقال مجدي أيضا إن الطفل ترك تحيات لوالدته إلهام. ودليل على ذلك ما يلي:

> *مطلع الصبي ريقه.. ودمدم: رأيت فتاة.. ركيف كان شكلها؟ من الكيف الطال يده إلى رأسه محاكيا شعر الأنثى: جميلة جدا جدا.. شعرها أسود .. وعيناها زر فاران... نظرت لي (إلهام) نظرة عابرة معناها حتما. (ألا يذكرت هذا الوصف بشيء ؟).. ثم طلبت منه أن يستمر م كانت ترتدي قميص نوم أبيض و..* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٥٥).

في الفيلم، تظهر مشهد رفعت يريح طه التي تبكي في غرفتها لأنها تتعرض للتوبيخ من قبل رئيفة على حادثة اختفاء طه أثناء انقطاع التيار الكهربائي. في هذا المشهد، تروي طه أنها التقت بفتاة كانت ترتدي ثوب نوم أبيض وكان شعرها طويلا بينما كانت تلعب لعبة الاختباء والبحث. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٤٢ (سلامة، ٢٠٢٠، ٠٩:٣٧)

التغييرات المتنوّعة التاسعة، حبكة تناول الهلام الأزرق. وتختلف هذه الحادثة بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، تحكى أن يعود إلى عام ١٩٣٦، تدعو شيراز خمسة الأولاد إلى غرفة الطعام، حيث تقف والدة شيراز بالفعل بجوار طاولة الطعام. وأخيرا،

التقى خمسة الأولاد بأمّ شيراز، وبعد ذلك قدم الخادم لخمسة الأولاد منهم الهلام الأزرق وفاكهة فراولة لذيذة جدا. ودليل على ذلك ما يلي:

ثم إنها أجلستنا على المائدة وقدمت ليا (جيلى) أزرق اللون شهى المذاق إلى حد غير عادي ، وشرعت تسألنا عن أهلنا ومدارسنا وأحوالنا .. ثم سألتني .. (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٤٠).

في الفيلم، تظهر مشهد أن تحمل شيراز عربة طعام ويقدم لنفسه المشروبات والهلام الأزرق الفاتح لخمسة الأولاد. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٤٣ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢١:٣٧)

ب. تحويل عنصر شخصية مع توصيفتها رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة بدراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي

الشخصيات في الرواية والفيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" هي مزيج من البطل أو الشخصية الرئيسية، وخصوم أو شخصيات مسببة للصراع، وإضافات أو شخصيات المكملة، ولكل منهما عنصر التوصيفة لا تنفصل عن موقع الشخصية مع توصيفتها في الرواية والفيلم. وبناءً على هذا الشرح، وجدت الباحثة أن تحويل الرواية إلى هذا الفيلم خضع لكل أشكال اكرانيساسي وهي التضييق أو التخفيض، التوسيع أو الزيادة، و التغييرات المتنوّعة، وأمّا شرحها ما يلي:

١- التضييق أو التخفيض

في عملية تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة، وجدت الباحثة ١٤

شكل التضييق أو التخفيض من ٢٧ قائمة شخصيات الرواية. وحكت ١٥ شكل التضييق أو التخفيض في الرواية ولكن لا تظهر في الفيلم. وأمّا شُرحت ١٥ شكل التضييق أو التخفيض بلجدول ما يلي:

الجدول ٣، التضييق أو التخفيض في عنصر شخصية مع توصيفتها رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة

الرقم	قائمة شخصيات الرواية	تقرير في فيلم
١.	الدكتور رفعت إسماعيل أو رفعت	✓
٢.	إلهام السويفي أو إلهام	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
٣.	مدحت	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
٤.	عماد	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٥.	عبير	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
٦.	شيراز	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
٧.	رفعت (حينما كان ولدًا)	✓
٨.	الإلهام (حينما كانت بنتًا)	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.

٩.	مدحت (حينما كان ولدًا)	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
١٠.	عماد (حينما كان ولدًا)	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
١١.	عبير (حينما كانت بنتًا)	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
١٢.	محمد أيوب أو أيوب	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
١٣.	مجدي	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
١٤.	عزت	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
١٥.	خال عبد الرحمن	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
١٦.	زوجة خال عبد الرحمن	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
١٧.	سارة	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
١٨.	فايزة	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
١٩.	أمّ شيراز	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.

.٢٠	الخادم في بيت الخضراوي	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
.٢١	ماجي	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
.٢٢	هويدا	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
.٢٣	محمود	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
.٢٤	رئيفة (حينما كانت بنتًا)	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
.٢٥	رضا (حينما كان ولدًا)	يظهر في الفيلم ولكن بمشهد المختلفة.
.٢٦	رجال الاطفاء و أجنبي	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.
.٢٧	ورثة بيت الخضراوي	لا يظهر في الفيلم لأنّه يخضع للتضييق.

بناءً على الجدول أعلاه، يكون ١٥ شكل التضييق ما يلي:

التضييق الأول، الشخصية الأولى التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهو "عماد". دليل على ذلك ما يلي:

...فان (عماد) قد صار مهندسا... (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٦١)

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "عماد"، أمّا موقفه في الرواية يعني ابن خال عبد الرحمن وصديق طفولة رفعت وتوعم مدحت، وعمله كالمهندس. ولديه توصيفة خجول جدا خاصة تجاه الخارقين للطبيعة.

التضييق الثاني، الشخصية الثانية التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهي "عبير". دليل على ذلك ما يلي:

...و(عبير) ربة بيت غير عاملة... (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٦١).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "عبير"، أمّا موقفها في الرواية يعني ابنة عم رفعت وصديقة طفولته وهي ربة البيت فقط. ولديها توصيفة عدم ثقة في الخارق للطبيعة.

التضييق الثالث، الشخصية الثالثة التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهو "عماد (حينما كان ولدًا)". دليل على ذلك ما يلي:

أمّا هذان الطفلان الجميلان فهما (مدحت) و (عماد) ابنا خالي..وهما –كما لابد أنك لاحظت– توعمان (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٢٤).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "عماد (حينما كان ولدًا)"، أمّا موقفه في الرواية يعني كطفل بأنه صبي وسيم وصديق طفولة رفعت وتوعم مدحت. ولديه توصيفة الجميل.

التضييق الرابع، الشخصية الرابعة التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهي "عبير (حينما كانت بنتًا)". دليل على ذلك ما يلي:

الفتاة الأولى ذات الضفيرة والسن الناقصة هي (عبير) ابنة خالي (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٢٤).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "عبير عبير (حينما كانت بنتًا)"، أمّا موقفها في الرواية يعني كطفلة وصديقن طفولة رفعت. بأنها فتاة شعرها مضفر وبلا أسنان وله طبيعة حرجة. ولديها توصيفة طبيعة حرجة وشعرها مضفر وما عندها أسنان.

التضييق الخامس، الشخصية الخامسة التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهو "محمد أيوب أو أيوب". دليل على ذلك ما يلي:

وقال باعتداد: و مهندس (محمد أيوب).. مرحبا بك ثم دعاني للدخول.. كان الأناث أنيقا والأرض مكسوة بسجاد فاخر وثمة رائحة عطرة في الجو توحي لي بأنهم قاموا برش مستحضر ما تحسبا لقدومي (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٢٩).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "محمد أيوب أو أيوب"، أمّا موقفه في الرواية يعني زوج إلهام الذي يعمل مهندسا معماريا. وهو أيضا ولديه توصيفة محبة وواثقة ولديه شعر شارب ورمادي بسبب سنه ولديه شعر شارب ورمادي بسبب سنه.

التضييق السادس، الشخصية السادسة التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهو "مجدي". دليل على ذلك ما يلي:

إن (مجدى) يحفظ الأرقام من واحد إلى عشرة،. ونقش الطفل السخيف صدره وشرع يتلو الأرقام حلى عشرة، ثم أخذ يدور بوجهه يمينا ويسارا في فخر مبتذل .. الله! .. أنت شاطر يا اخ (مجدى) (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٣٠).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "مجدي"، أمّا موقفه في الرواية يعني ولد من إلهام وأيوب، وهو أيضا ولد يليه شيراز. ولديه توصيفة يعني مهارة حسابية جيدة.

التضييق السابع، الشخصية السابعة التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهي "عزت". دليل على ذلك ما يلي:

يا (عزت) .. أمقته! الزواج هو أكبر تغيير.. ومن يجرؤ عليه يجرؤ على كل شيء آخر.. (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١٢).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "عزت"، أمّا موقفها في الرواية يعني صديقة رفعت التي تسمي رفعت في بداية حبكة الرواية، كما تساءل عن بعض التجارب الخارقة للطبيعة وعن الزواج من رفعت.

التضييق الثامن، الشخصية الثامنة التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهو "خال عبد الرحمن". دليل على ذلك ما يلي:

ثم خالي (عبد الرحمن) يعانقها ويعانقني ويعانق شفيقتي (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٢١)

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "خال عبد الرحمن"، أمّا موقفه في الرواية يعني خال رفعت ووالدي إلهام ومدحت وعماد وعبير. وهو أيضا الشخص الذي ساعد والدة رفعت على رعاية رفعت ورئيفة ورضا. ولديه توصيفة مغرم جدا مع عائلته.

التضييق التاسع، الشخصية التاسعة التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهي "زوجة خال عبد الرحمن". دليل على ذلك ما يلي:

أمام خالي بانتظار كلمته الأخيرة.. بينما يتبادل وزوجته نظرات ذات معنى (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٥٠).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "زوجة خال عبد الرحمن"، أمّا موقفها في الرواية يعني زوجة خال عبد الرحمن وهي التي تطلب إلهام إخبار خال أنهم لعبوا في بيت الحضراوي.

التضييق العاشر، الشخصية العاشرة التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهي "سارة". دليل على ذلك ما يلي:

و(سارة) ابنة (عماد) لا تملك سوى بعض خصلات الشعر القصير على جانبى جمجمتها (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٦٥).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "سارة"، أمّا موقفها في الرواية يعني سارة هي ابنة عماد وتليها أيضا شيراز. ولديها توصيفة شعر القصير.

التضييق الحادي عشر، الشخصية الحادية عشرة التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهي "فايزة". دليل على ذلك ما يلي:

ليس الأمر كما تتصورين يا (فايزة).. لقد رأيناها معا في نفس الوقت. مصمصت بشفتيها وتثاءبت ثم أمسكت كف ابنتها عائدة الى حجرة النوم (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٦٨).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "فايزة"، أمّا موقفها في الرواية يعني هي زوجة عماد، ولديها توصيفة التي لا تؤمن بما هو خارق للطبيعة.

التضييق الثاني عشر، الشخصية الثانية عشرة التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهو "محمود". دليل على ذلك ما يلي:

.. ليس هذا فحسب .. فإن (محمود) يجيد غناء أغاني (عبد الحليم حافظ) .. (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٣٠).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "محمود"، أمّا موقفه في الرواية يعني ولد إلهام وأيوب وشقيق مجدي. ولديه توصيفة يعني موهبة الغناء.

التضييق الثالث عشر، الشخصية الثالثة عشرة التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهما "رجال الاطفاء وأجنبي". دليل على ذلك ما يلي:

بعد هذا بيومين أنت النيران على البيت تماما يقول رجال المطافئ إن هذا تم بفعل فاعل تسلل ليلاً وسكب جالونات عديدة من (الكيروسين) .. ويقول عابر سبيل إنه شاهد ثلاثة رجال أحدهم نحيل أصلع واثنان متشابهان كالتوائم .. (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١٢٦).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "رجال الاطفاء وأجنبي"، أمّا موقفهما في الرواية يعني الذين قاموا بتنظيف حريق بيت الخضراوي الذي تسبب فيه رفعت وعماد ومدحت و شهود عيان على حرق بيت الخضراوي.

التضييق الرابع عشر، الشخصية الرابعة عشرة التي لا تظهر في الفيلم ولكن تحكى في الرواية وهو "ورثة بيت الخضراوي". دليل على ذلك ما يلي:

حتى مالك البيت –الوريث– وجد أخيرا الفرصة لبيع الأرض بعد أن ينس تماما من العثور على مشتر لهذا البيت فقط يقول الجيران أنهم سمعوا صوتا غريبا كأنه عملاق

ين بينما السنة اللهب تتصاعد من البيت المهجور لكنهم لم يعلقوا أهمية على هذا (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١٢٧).

الاقتباس أعلاه هو دليل على التضييق الذي يقلل شخصية "ورثة بيت الخضراوي"، أمّا موقفه في الرواية يعني هو الذي يهتم بمصير البيت بعد الحريق.

٢- التوسيع أو الزيادة

في عملية تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة، وجدت الباحثة ٩ شكل التوسيع أو الزيادة من ٢٢ قائمة شخصيات الفيلم. وظهرت ٩ شكل التوسيع أو الزيادة في الفيلم ولكن لا تحكى في الرواية. وأمّا شُرحت ٩ شكل التوسيع أو الزيادة بلجدول ما يلي:

الجدول ٤، التوسيع أو الزيادة في عنصر شخصية مع توصيفتها رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة

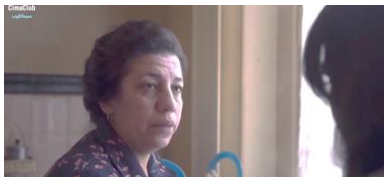
الرقم	تقرير في الرواية	قائمة شخصيات الفيلم
١.	✓	الدكتور رفعت إسماعيل أو رفعت
٢.	يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	ماجي (الحب الأولى لرفعت)
٣.	يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	هويدا (خطيبة رفعت)
٤.	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	رئيفة

٥.	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	رضا
٦.	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	طلعت
٧.	يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	شيراز
٨.	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	طه
٩.	✓	رفعت (حينما كان ولدًا)
١٠.	يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	رئيفة (حينما كانت بنتًا)
١١.	يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	الإلهام (حينما كانت بنتًا)
١٢.	يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	مدحت (حينما كان ولدًا)
١٣.	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	طلعت (حينما كان ولدًا)
١٤.	يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	رضا (حينما كان ولدًا)
١٥.	يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	إلهام (ابنة عم رفعت وصديقة طفولته)
١٦.	يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	مدحت (ابن عم رفعت وصديق طفولته)

.١٧	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	خادم الجامعة (Pramukantor)
.١٨	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	السيد الخضراوي
.١٩	يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	أمّ شيراز
.٢٠	يحكى في الرواية ولكن بقصة المختلفة.	الخادم في بيت الخضراوي
.٢١	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	الأولاد في برنامج تناول الغداء معا
.٢٢	لا يحكى في الرواية لأنّه يخضع للزيادة.	مشرفان والطلاب على الامتحان في الفصل

بناءً على الجدول أعلاه، يكون ٩ شكل الزيادة ما يلي:

الزيادة الأولى، الشخصية الأولى التي لا تحكى في الرواية ولكن تظهر في الفيلم وهي "رئيفة". دليل على ذلك ما يلي:



الصورة ٤٤ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٠:٣٢)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف شخصية "رئيفة"، أمّا موقفها في الفيلم يعني أخت كبيرة رفعت وهي أيضا زوجة طلعت وأم طه. ولديها توصيفة ثابتة.

الزيادة الثانية، الشخصية الثانية التي لا تحكى في الرواية ولكن تظهر في الفيلم وهو "رضا". دليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٤٥ (سلامة، ٢٠٢٠، ١١:٣٣)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف شخصية "رضا"، أمّا موقفه في الفيلم يعني أخ كبير رفعت وهو الأكبر في هذه الأسرة. وكان ساقه تعرج بسبب المساة حينما يساعد رفعت الذي يسقط من سطح بيت الخضروي. ولديه توصيفة حازم وحكيم.

الزيادة الثالثة، الشخصية الثالثة التي لا تحكى في الرواية ولكن تظهر في الفيلم وهو "طلعت". دليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٤٦ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٠:٤٨)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف شخصية "طلعت"، أمّا موقفه في الفيلم يعني زوج رئيفة الذي يقصد سلف رفعت وهو صديق رفعت في طفولتهما أيضا. ولديه توصيفة ودي ويستخدم نظارات.

الزيادة الرابعة، الشخصية الرابعة التي لا تحكى في الرواية ولكن تظهر في الفيلم وهو "طه". دليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٤٧ (سلامة، ٢٠٢٠، ٠١:٠٣)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف شخصية "طه"، أمّا موقفه في الفيلم يعني ابن رئيفة وطلعت وهو أيضا الابن الذي تتبعه شيراز. ولديه توصيفة شكس وشعره بني.

الزيادة الخامسة، الشخصية الخامسة التي لا تحكى في الرواية ولكن تظهر في الفيلم وهو "طلعت (حينما كان ولدًا)". دليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٤٨ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٧:٤٨)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف شخصية "طلعت (حينما كان ولدًا)"، أمّا موقفه في الفيلم يعني صديق رفعت في طفولتهما. ولديه توصيفة يحب أن ينصاع للآخرين.

الزيادة السادسة، الشخصية السادسة التي لا تحكى في الرواية ولكن تظهر في الفيلم وهو "خادم الجامعة (Pramukantor)". دليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٤٩ (سلامة، ٢٠٢٠، ٠٢:٢٩)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف شخصية "خادم الجامعة (Pramukantor)"، أمّا موقفه في الفيلم يعني قادم في الفيلم وهو رجل الذي يظهر حينما ينسكب مشهد القهوة من تلقاء نفسه على مكتب رفعت. ولديه توصيفة وضعية سمينة ويرتدي زيا كشفيا فريدا من نوعه، وهو قبعة حمراء صغيرة وسترة حمراء.

الزيادة السابعة، الشخصية السابعة التي لا تحكى في الرواية ولكن تظهر في الفيلم وهو "السيد الخضراوي". دليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٥٠ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢٠:٥٠)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف شخصية "السيد الخضراوي"، أمّا موقفه في الفيلم صاحب بيت الخضراوي وهو جد شيراز أيضا. ولديه توصيفة يعني له رأس أصلع وبدا وكأنه ملوك. بالإضافة إلى ذلك، يحب أيضا الجلوس على كرسي الهزاز أثناء التدخين.

الزيادة الثامنة، الشخصية الثامنة التي لا تحكى في الرواية ولكن تظهر في الفيلم وهم "الأولاد في برنامج تناول الغداء معا". دليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٥١ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢٢:٠٥)

الصورة ٥٢ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢٢:١٠)

الاقتباسان أعلاه هما دليلان على الزيادة التي تظيف شخصية "الأولاد في برنامج تناول الغداء معا"، أمّا موقفهم في الفيلم إخوة طه. ولكل منهم توصيفات يعني لابنة الأولى شعر بني طويل وخملين وترتدي القميص الأخضر فاتحا مستنقعا، ولابنة الثانية شعر بني طويل واثنين من القفلين وترتدي القميص الأحمر البشرة ويبدو أنها الأقدم لأنها أطوال من الأولاد الآخر، ولابنة الثالثة شعر بني طويل وخصلة واحدة وترتدي القميص الأخضر داكن مستنقعا، وللابن شعر بني وكذلك آخرون وهو وضعية سمينة أيضا.

الزيادة التاسعة، الشخصية التاسعة التي لا تحكى في الرواية ولكن تظهر في الفيلم وهم "مشرفان والطلاب على الامتحان في الفصل". دليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٥٣ (سلامة، ٢٠٢٠، ٠٣:٣٠)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف شخصية "مشرفان والطلاب على الامتحان في الفصل"، أمّا موقفهم في الفيلم يعني قادم الفيلم. ولكل مشرفين توصيفة، أمّا الرجل الأول يرتدي سترة السوداء والثاني يرتدي سترة البيج.

٣- التغييرات المتنوّعة

في عملية تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة، وجدت الباحثة ١١ شكل التغييرات المتنوّعة من ٢٧ قائمة شخصيات الرواية و٢٢ شخصيات الفيلم. وحكت ١١ الشخصيات في الرواية ولكن تظهر بالتغييرات المتنوّعة في الفيلم. وأمّا شرحت ١١ شكل التغييرات المتنوّعة بلجدول ما يلي:

التغييرات المتنوّعة الأولى، الشخصية الأولى التي تحكى في الرواية وتظهر في الفيلم لكن بمشهد المختلفة وهي "إلهام السويفي أو إلهام". وتختلف هذه الشخصية بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، موقفها كابنة خال رفعت وصديقة طفولتهه وتتصور إلهام كربة البيت أيضا، ولديها زوج اسمه أيوب وولدان مجدي ومحمود. وهي دعت رفعت لتناول الغداء معا في بيته. ولديها توصيفة أن تحب إظهار ما لديها وتحب تحريض الشخص على إيمان بقصته. ودليل على ذلك ما يلي:

قالت (إلهام) وهي تبتسم في حرج: -كنت (فتاة) جدا.. هذا هو كل شيء .. - وجلبت الوبال على رءوسنا... - على وعلى أعدائي!.. رشفت جرعة من الشاي وانا أسمع صوت خالي ينادينا بعد أن فرغ هو الآخر من رشف الشاى وقفنا... (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٥٠).

في الفيلم، تصور إلهام كزوجة مدحت بينما في الرواية مدحت هو أخ كبير إلهام. ولديها توصيفة وضعية دهنية وشعر أسود. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٥٤ (سلامة، ٢٠٢٠، ٠٢:٢٧)

التغييرات المتنوّعة الثانية، الشخصية الثانية التي تحكى في الرواية وتظهر في الفيلم لكن بمشهد المختلفة وهو "مدحت". وتختلف هذه الشخصية بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، موقفه كابن خال رفعت وصديق طفولته ويصور مدحت كتوعم عماد الذي يعمل معلما. ولديه توصيفة شجاعة جدا على عكس عماد. ودليل على ذلك ما يلي:

أن أكون من الصاعدين للطابق الأعلى .. وكانت المشكلة هي الحاجة الماسة لشخص جرىء مثل (مدحت) في المكانين معا (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٩٠).

في الفيلم، موقفه مدحت كصديق طفولة رفعت وزوج إلهام والشقيق الأصغر لطلعت. ولديه توصيفة وضعية دهنية ورأس نصف أصلع. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٥٥ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٢:٢٧)

التغييرات المتنوّعة الثالثة، الشخصية الثالثة التي تحكى في الرواية وتظهر في الفيلم لكن بمشهد المختلفة وهي "شيراز". وتختلف هذه الشخصية بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، موقفها كالشيطانة من بيت الخضراوي وكذلك صديق طفولة رفعت. ولديها توصيفة الشعر الأسود والطويل وعينيها الزرقاء الفاتحة وترتدي ثوب نوم أبيض طويل. ولكن حينما يعود إلى حياة رفعت في مرحلة البلوغ، تتحول إلى شبح زاحف جدا بلسان منقسم. ودليل على ذلك ما يلي:

> *فتاة صغيرة في مثل سننا ترتدى قميص نوم أبيض طويلا يصل لقدميها .. وقد عقدت لشريط العنق على شكل (فيونكة) صغيرة... كان شعرها أسود فاحما كالليل ينساب حتى خصرها.. أما عيناها فكانتا غريبتين.. لم أكن قد رأيت عينين زرقاوين في حياتي، ولقد أصابني الذهول وأنا أرى فتاة تحمل في عينيها لجنين من مياه البحر شديدة الزرقة والصفاء والشفافية* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٣٥).

في الفيلم، موقفها كالشيطانة من بيت الخضراوي وكذلك صديق طفولة رفعت. لديها توصيفة في عينيها يعني لونها بنية. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٥٦ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٧:٤٨)

التغييرات المتنوّعة الرابعة، الشخصية الرابعة التي تحكى في الرواية وتظهر في الفيلم لكن بمشهد المختلفة وهي "إلهام (حينما كانت بنتًا)". وتختلف هذه الشخصية بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، موقفها كصديقة طفولة رفعت. ولديها توصيفة مظهر ذكوري بشعر قصير، إلى جانب أنها تشعر بالغيرة الشديدة. ودليل على ذلك ما يلي:

أما الفتاة الثانية فهي (إلهام) صاحبة الخطاب وإذا ظننت تلحظة أنها ولد بسبب شعرها القصير وارتدائها البنطال فاعلم أن الكثيرين ارتكبوا الخطأ ذاته.. (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٢٤).

في الفيلم، موقفها كصديقة طفولة رفعت وتتصوير إلهام كبنت تبدو بشكل عام. ولديها توصيفة شعره مربوطا إلى نصفين وكان ناقدا جدا. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٥٧ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٨:٠٩)

التغييرات المتنوّعة الخامسة، الشخصية الخامسة التي تحكى في الرواية وتظهر في الفيلم لكن بمشهد المختلفة وهو "مدحت (حينما كان ولدًا)". وتختلف هذه الشخصية بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، يتصور مدحت على أنه صبي وسيم وتوعم عماد. ودليل على ذلك ما يلي:

أمّا هذان الطفلان الجميلان فهما (مدحت) و (عماد) ابنا خالي..وهما –كما لابد أنك لاحظت– توعمان (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٢٤).

في الفيلم، يتصور مدحت على أنه شقيق طلعت وهو أطول الأولاد من خمسة الأولاد في الفيلم. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٥٨ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٧:٤٨)

التغييرات المتنوّعة السادسة، الشخصية السادسة التي تحكى في الرواية وتظهر في الفيلم لكن بمشهد المختلفة وهي "أمّ شيراز". وتختلف هذه الشخصية بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، موقفها كوالدة شيراز. ولديها توصيفة شعر أشقر ووجهها مدبب ومليئة بالتجاعيد، لكنها ودودة جدا مع رفعت وآخرين حتى أنها تقدم الهلام ذو الأزراقا لخمسة الأولاد. ودليل على ذلك ما يلي:

امرأة شعرها بلون الجليد.. ولها وجه رقيق ملىء بالتجاعيد (ليس من ديدن الأطفال ملاحظة الثياب لكنني أعتقد أن ثيابها كانت فاخرة) (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٤٠).

في الفيلم، موقفها كوالدة شيراز. ولديها توصيفة شعر داكن على الطراز الملكي وهي حامل. وكان أقل ودية مع رفعت وآخرين. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٥٩ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢٠:٥٠)

التغييرات المتنوّعة السابعة، الشخصية السابعة التي تحكى في الرواية وتظهر في الفيلم لكن بمشهد المختلفة وهو "الخادم في بيت الخضراوي". وتختلف هذه الشخصية بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، موقفه الخادم في بيت الخضراوي من النوبيين الذين كانوا مجموعة عرقية في جنوب مصر وكانوا ودودين للغاية. ودليل على ذلك ما يلي:

فالفتح الباب عن خادم نوبي ..(خالد، ١٩٩٩، صفحة ٣٧).

في الفيلم، موقفه الخادم في بيت خضراوي. ولديه توصيفة أقل ودية وحينما يتحول وجوهه في الليل إلى زاحف. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٦٠ (سلامة، ٢٠٢٠، ٢١:٣٦)

التغييرات المتنوّعة التاسعة، الشخصية التاسعة التي تحكى في الرواية وتظهر في الفيلم لكن بمشهد المختلفة وهي "ماجي". وتختلف هذه الشخصية بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، موقف ماجي في الرواية لها كشخصية لا يرويها رفعت كثيرا عن حبها السابق وهي ليست أفضل من هويدا. ودليل على ذلك ما يلي:

> *بدأت تكتسب المزيد من صفات (ماجي) يوما بعد يوم! .. ، وحتى ضحكتها كنت أرى فيها شبح ضحكة (ماجي) الحنون المشرية بروح الدعابة* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ١١).

في الفيلم، موقف ماجي في الفيلم صديقة رفعت أثناء في الجامعة وعاشت في إدينبورك. ولديها توصيفة الشعر البني الفاتح وباللون الأحمر. وماجي هي الشخص يمكنها أن تضع نفسها حيث هي محبة ماضي رفعت لا يمكنها نسيانها حتى الآن. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٦١ (سلامة، ٢٠٢٠، ٤١:١٥)

التغييرات المتنوّعة العاشرة، الشخصية العاشرة التي تحكى في الرواية وتظهر في الفيلم لكن بمشهد المختلفة وهي "هويدا". وتختلف هذه الشخصية بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، موقف هويدا هي خطيبة رفعت. ولديها توصيفة الرومانسية والراعية جدا. ودليل على ذلك ما يلي:

> *وهي رومانسي ابله كلما اشتممت رائحة زهر البرتقال تحمله أنسام الربيع أصلع الرأس.. نحيل كالبعوضة.. تحش صدره ابخرة التبغ وآلام الذبحة الصدرية* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٩).

في الفيلم، موقف هويدا كخطيبة رفعت. ولديها توصيفة غيور جدا وتحب أن تلتمس انتباه رفعت لجعله غير مرتاح لهويدا. توصف هويدا بأنها ذات شعر أسود قصير وبلون أخضر فاتح. ودليل على ذلك ما يلي:

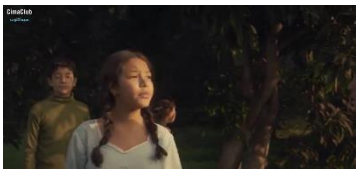
الصورة ٦٢ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٣:٣٠)

التغييرات المتنوّعة العاشرة، الشخصية العاشرة التي تحكى في الرواية وتظهر في الفيلم لكن بمشهد المختلفة وهي "رئيفة في طفولتها". وتختلف هذه الشخصية بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، موقفها شقيقة رفعت. وهي التي يرويها رفعت كأخ تعتني دائما بوالدتها. ودليل على ذلك ما يلي:

> *وكذا (رئيفة) لأنها فتاة ويجب أن تظل جوار أمها ثم إن البيت في القرية لا يستقيم دون امرأة حتى ولو كانت طفلة...* (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٢١).

في الفيلم، موقفها طفولتها صديقة رفعت وآخرين. ولديها توصيفة الشعر الداكن مضفرا إلى نصفين. ودليل على ذلك ما يلي:



الصورة ٦٣ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٧:٤٨)

التغييرات المتنوّعة الحادية عشر، الشخصية *الحادية عشر* التي تحكى في الرواية وتظهر في الفيلم لكن بمشهد المختلفة وهو "رضا في طفولته". وتختلف هذه الشخصية بين الرواية والفيلم ما يلي:

في الرواية، موقف رضا كشقيق رفعت الأكبر الذي يرويه رفعت كأخ يعتني بمجال الأسرة. ودليل على ذلك ما يلي:

(رضا) أكبرنا سنا سيظل في (كفر بدر) ليرعى الأسرة ويفلح الأرض... (خالد، ١٩٩٩، صفحة ٢١).

في الفيلم، موقف رضا في طفولته يوصف بأنه أخ كبير رفعت. ولديه توصيفة صارم ومسؤول، كما قام بالعديد من الأشياء مثل تقطيع الخشب. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٦٤ (سلامة، ٢٠٢٠، ١٧:٤٨)

ج. تحويل أيديولوجيا رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة بدراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي

الأيديولوجيا هي أحد العناصر الخارجية التي لا يمكن فصلها عن الأعمال الأدبية مثل الرواية والفيلم، وكذلك موضوع عمل الأدبية في هذا البحث الذي يدلّ على الأيديولوجيات فيه. وبناءً على هذا الشرح وجدت الباحثة أن الأيديولوجيا في تحويل الرواية إلى هذا الفيلم خضع شكل واحد فقط وهو التوسيع أو الزيادة، وأمّا شرحه ما يلي:

١- التوسيع أو الزيادة

في عملية تحويل رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة، وجدت الباحثة شكل واحد فقط وهو التوسيع أو الزيادة من الأيديولوجيا الموجودة في الفيلم، حيث يتم تضمين الأيديولوجيا في عدة مشاهد في الفيلم ولكنها غير متضمنة في سرد قصة الرواية. وأمّا تشريح شكل التغييرات المتنوّعة بلجدول ما يلي:

الجدول ٥، التوسيع أو الزيادة في عنصر أيديولوجيا رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة

تقرير في الرواية	قائمة أيديولوجيا الفيلم
يحكى هذا الأيديولوجيا في الرواية ودليل على ذلك في الصفحات ١٠-١٢.	**أيديولوجيا الحب:** الأيديولوجيا الضمنية في الفيلم هي حينما تلتقي رفعت بماجي التي تقضي إجازة في مصر بعد طلاقها. تذكر رفعت في ذلك الوقت على الفور مشاعره تجاه ماجي التي كان يحرسها منذ الكلية وحتى الآن. ومع ذلك، من ناحية أخرى، لدى رفعت أيضا خطيبة تدعى هويدة. ومع ذلك، فإن هذا لم يجعلها تتجه على الفور للزواج كما توقعت شقيقتها الكبرى رئيفة. وذلك لأن رفعت لن تنسى ماجي طالما أن نبضها لا يزال يخفق كما تكشف في نهاية الفيلم. ودليل على ذلك في دقيقة ٤١:٤٦-٤٤:٥٧.
يحكى هذا الأيديولوجيا في الرواية ودليل على ذلك في الصفحات ١٢٣-١٢٥.	**أيديولوجيا الإيمان بالخارق للطبيعة:** هذا الأيديولوجيا في الفيلم ضمنية حينما تعزي رفعت طه في غرفة حزينة مثل وبخ رئيفة على اختفائها أثناء انقطاع التيار الكهربائي في التناول معا. يرى رفعت أنّ ما نفكر به في العقل هو ما سيحدث في العالم الحقيقي كما هو الحال مع الخارق للطبيعة على الرغم من أنه في الواقع في كل مكان حولنا. قد نصدقها ولكن لا نسيطر عليها. ودليل على ذلك في دقيقة ٣٧:٠٩-٣٩:٤٣.
لا يحكى في الرواية.	**أيديولوجيا قانون مورفي**

بناءً على الجدول أعلاه، يكون ١ شكل الزيادة ما يلي:

الزيادة الأولى، زيادته أيديولوجيا قانون مورفي. يظهر هذا أيديولوجيا في الفيلم لكن لا يحكى في الرواية بسبب زيادة هذا العنصر في الفيلم. ودليل على ذلك ما يلي:

الصورة ٦٥ (سلامة، ٢٠٢٠، ٠٤:٢٧)

الاقتباس أعلاه هو دليل على الزيادة التي تظيف أحد عناصر الخارجية وهو "أيديولوجيا". ترتبط هذه الأيديولوجيا بالأيديولوجيا القومية، وفي الرواية والفيلم يكون الأيديولوجيا الرئيسية المستخدمة هي الأيديولوجيا الشرقية بسبب القصة التي تدور أحداثها في مصر. ومع ذلك، في الفيلم وجدت أيديولوجيا إضافية من أحد شكل أيديولوجيا غربية. ويظهر هذا أيديولوجيا حينما يسقط المصباح في بيته من تلقاء نفسه، وفي هذا المشهد يقول رفعت عن قوانين مورفي. أمّا شرح "قوانين ميرفي" أو "*Murphy's Law*" يعني أنشأتها إدوارد أ. مورفي من أمريكا. القانون المقتبس هو الأول أي العبارة التي تحتوي على *"كل ما هو خاطئ، سيبقى خاطئا"* (Wikpedia، ٢٠٢٢).

الفصل الخامس

خاتمة

أ. الخلاصة

في هذا الفصل، خلاصة نتائج عرض البيانات وتحليلها التي شرحتها الباحثة بناءًا على أسئلة البحث. وفيما يلي خلاصة هذا البحث:

١- في تحويل عنصر الحبكة في رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة بدراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي، معظم عملية التضييق أو التخفيض تحدث في مرحلة ذروة المشكلة ومرحلة تخفيض المشكلة أو البدء في حل من ذروة المشكلة. ومعظم عملية التوسيع أو الزيادة تحدث في المرحلة الأولى أو المقدمة و مرحلة ذروة المشكلة. ومعظم عملية التغييرات المتنوّعة في مرحلة بداية المشكلة. ولذلك ينتج تحويل الحبكة ٢٣ التضييق، و٣٤ الزيادة، و٩ التغييرات المتنوّعة.

٢- معظم تحويل عنصر الشخصية مع توصيفتها في رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة بدراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي في عملية التضييق أو التخفيض، ثم في التغييرات المتنوّعة، والآخر في التوسيع أو الزيادة. ولذلك ينتج تحويل الشخصية مع توصيفتها ١٥ التضييق، ٩و الزيادة، و١١ التغييرات المتنوّعة.

٣- في تحويل الأيديولوجيا في رواية "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لأحمد خالد توفيق إلى فيلم "ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت" لعمرو سلامة بدراسة أدبية اكرانيساسية لباموسوك إنيستي موجودة ١ زيادة الأيديولوجيا فقط. والأيديولوجيا هو "أيديولوجيا قانون مورفي" التي لم يتم سردها في الرواية ولكن يتم عرضها في الفيلم.

ب. التوصيات

هذه التوصيات التي قدمتها الباحثة لبحوث في دراسة أدبية اكرانيساسية بعد هذا البحث، ما يلي:

١- تقترح الباحثة أن الباحثين الآخرين بإجراء أبحاث استكشافية أكثر تعمقا لأن التكرانية لا تقتصر على العناصر الجوهرية ولكن يمكن أيضا البحث عن العناصر الخارجية من خلال هذه الدراسة.

٢- تقترح الباحثة أن الباحثين الآخرين يمكنهم استخدام وجهات نظر أخرى إلى جانب باموسك إنيستي الذي يستخدم بالفعل في كثير من الأحيان. على الرغم من أن كل منظور له نفس جوهر الدراسة، إلا أنه يجب أن تكون هناك اختلافات فيه ضمنيا وصريحا.

٣- تقترح الباحثة أن الباحثين الآخرين يمكنهم توسيع موضوع الدراسة، لأنّ هناك بعض خبراء الاكرانيساسي الذين يوضحون أن هذه الدراسة لا تقتصر على تغيير الروايات إلى أفلام ولكن أيضا من أنواع أخرى من الأعمال الأدبية مثل الشعر إلى الفيلم، والرواية إلى الدراما، وغير ذلك.

٤- تقترح الباحثة أن الباحثين الآخرين يمكنهم إيلاء المزيد من الاهتمام للأفلام باللغة العربية التي يتم الترويج لها حاليا بقوة من قبل العديد من شركات الإنتاج السينمائي، لأنّه لا يستبعد إمكانية أن تكون بعض هذه الفيلم مبنية على رواية أو قصة قصيرة أو شعر أو عمل أدبي آخر بحيث يمكن استخدام ذلك كتطوير للدراسات الاكرانيساسي حول الأشياء العربية اليوم.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

توفيق، أحمد خالد. (١٩٩٩). *ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت*. القاهرة: الأؤسسة العربية الحديثة.

سلامة، عمرو (المخرج). (٢٠٢٠). *ما وراء الطبيعة: أسطورة البيت* [فيلم سينمائي].

المراجع العربية

الطاهر، بلحيا. (٢٠١٧). *الرواية العربية الجديدة: من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة*. المحمدية: دار الروافد الثقافية.

بلال، علي عزيز. (٢٠١٣). *الفيلم التسجيل التلفيزيوني: من الفكرة إلى الشاشة*. دمشق: وزارة الثقافة: الهيئة العامة السورية للكتاب.

رحمية، أمي. (٢٠١٩). *اكرانيساسي قصة حي بن يقظان لإبن طفيل إلى فيلم حي بن يقظان لهاشم فانتداس (دراسة الأدب المقارن)*. مالانج: كلية العلوم الإنسانية، جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

زاواوي، محمد ولؤلؤ أغوسطين. (٢٠١٨) *اكرانيساسي قصة قصيرة وفيلم جينتا لاكي-لاكي بييا سا لاسمى ناديا وغونتور سوها روجانطا*. جامعة الحكومية مالانج: الندوة الوطنية للغة العربي الثانية لمستوى طلبة الجامعة.

كونديرا، ميلان. (١٩٨٦). *فن الرواية* (خالد بلقاسم، مترجم). (٢٠١٧). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

المراجع الأجنبية

Armiati, Y. (2018). Ekranisasi Novel Assalamualaikum Beijing ke dalam Film Assalamualaikum Beijing. *Master Bahasa: Jurnal Ilmiah Pendidikan Bahasa dan Sastra Indonesia, 6*(3), 301-310. doi:https://doi.org/10.24173/mb.v6i3.12435.

Aspriyanto, Y., & Hastuti, E. (2019). Transformation of a Novel Murder on The Orient Express into its Film Adaptation using Ecranization Study. *Jurnal Pendidikan Bahasa dan Sastra, 19*(2), 211-219. doi:https://doi.org/10.17509/bs_jpbsp.v19i2.24786.

Basid, A., & Imaduddin, M. F. (2017). Ideologi Cinta dalam Cerpen "Dalam Perjamuan Cinta" Karya Taufik Al-Hakim Kajian Strukturalisme Genetik. *Haluan Sastra Budaya, 1*(2), 115-129. doi: https://doi.org/10.20961/hsb.v1i2.12114.

Barker, Chris. (2006). *Cultural Studies: Teori dan Praktik.* Yogyakarta: Kreasi Wacana.

Bluestone, G. (1966). *Novels Into Film.* Berkeley: University of California.

Citraria. (2021). *Ekranisasi Novel ke dalam Film Matt And Mou Karya Wulanfadi: Sebuah Kajian Sastra Bandingan.* Mataram: Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan, Universitas Muhammadiyah Mataram.

Damono, S. D. (2018). *Alih Wahana.* Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

D, D. Y. (2018). Ekranisasi Novel Surga yang Tak Dirindukan Karya Asma Nadia Ke Film Surga yang Tak irindukan Karya Sutradara Kuntz Agus. *Jurnal Penelitian dan Kajian Ilmu: Menara Ilmu, 12*(7), 140-149. doi:https://doi.org/10.33559/mi.v12i7.859.

Eneste, P. (1991). *Novel dan Film.* Flores: Nusa Indah.

Endraswara, Suwardi. (2013a). *Metodologi Kritik Sastra*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.

Endraswara, Suwardi. (2013b). *Metodologi Penelitian Antropologi Sastra*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.

Haniva, U., & Hayati, Y. (2020). Cerita Rakyat Jawa Tengah Tujuh Bidadari dari Kayangan dengan The Swan Maidens dari London (Analisis Unsur Intrinsik Sastra Bandingan). *Diglosia: Jurnal Pendidikan, Kebahasaan, dan Kesusastraan Indonesia, 4*(1), 81-92. Retrieved from http://jurnal.unma.ac.id/index.php/dl/article/view/1692.

Harahap, Nursapia. (2020). *Penelitian Kualitatif.* Medan: Wal Ashri Publishing.

Jabrohim. (Ed.). (2003). *Metodologi Penelitian Sastra (3rd ed.).* Yogyakarta: Hanindita Graha Widya.

Kistianingsih, N., & Sunahrowi. (2021). Kajian Ekranisasi Hautot Père et Fils Karya Guy de Maupassant. *LINGUA FRANCA: Jurnal Bahasa, Sastra, dan Pengajarannya, 5*(1), 40-47. doi:http://dx.doi.org/10.30651/lf.v5i1.4268.

Kuntjojo. (2009). *Metodologi Penelitian*. Kediri: Universitas Nusantara PGRI Kediri.

Lestari, K. A., & Parmin. (2021). Ekranisasi Novel Assalamualaikum Calon Imam Karya Ima Madaniah Ke Dalam Film Assalamualaikum Calon Imam Karya Sutradara Findo Purnomo HW. *Bapala, 8*(4), 1-16. doi:https://ejournal.unesa.ac.id/index.php/bapala/article/view/40707.

Mahsun. (2005). *Metode Penelitian Bahasa*. Jakarta: PT. Raja Grafindo Persada.

Maldawati, N. K. (2021). Ekranisasi Novel Asih Karya Risa Saraswati. *Humanis: Journal of Arts and Humanities, 25*(3), 325-331. doi:https://doi.org/10.24843/JH.2021.v25.i03.p09.

McFarlane, Brian. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. New York: Oxford University Press Inc.

Miles, Matthew B., & Huberman, A. Michael. (1994) . *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sources Book (2nd ed.)*. Thousand Oaks: SAGE Publication, Inc.

Muzakki, Ahmad. (2011). Pengantar Teori Sastra Arab. Malang: UIN-Maliki Press.

Nurgiyantoro, Burhan. (1995). *Teori Pengkajian Fiksi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Octaviani, P., & Mu'minun. (2019). Ekranisasi Novel Max Havelaar Karya Multatuli dan Film Max Havelaar Karya Fons Rademakers. *Sastranesia: Jurnal Program Studi PendidikanBahasa*, 90-103. doi:: https://doi.org/10.32682/sastranesia.v7i4.1348.

Pratiwi, H. D. (2019). Kajian Ekranisasi Dongeng Hansel Und Gretel Karya Bruder Grimm dan Film Hansel And Gretel Karya Uwe Janson. *IDENTITAT: Jurnal Bahasa dan Sastra Jerman*, 1-12. Retrieved from https://ejournal.unesa.ac.id/index.php/identitaet/article/view/31149.

Rachmat, Jalaluddin, dkk. (2012). *Metode Penelitian Komunikasi.* Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.

Ratna, I Nyoman Kutha. (2004). *Teori, Metode, dan Teknik Penelitian Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Sangidu. (2004). *Penelitian Sastra, Pendekatan, Teori, Metode, Teknik, dan Kiat*. Yogyakarta: Unit Penerbitan Sastra Asia Barat Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada.

Santosa, Puji. (2015). *Metodologi Penelitian Sastra: Paradigma, Proposal, Pelaporan, dan Penerapan.* Yogyakarta: Azzagrafika.

Saputra, D. H., & Nursalim, M. P. (2020). Ekranisasi Novel Koala Kumal ke Film "Koala Kumal" Karya Raditya Dika. *Deiksis, 12*(3), 249-258. doi:10.30998/deiksis.v12i03.5161.

Sari, Wahyu Sekar. (2019). Kajian Ekranisasi pada Tokoh Kartini dalam Novel *Panggil Aku Kartini Saja* Karya Pramoedya Ananta Toer dan Film "Kartini" Karya Hanung Bramantyo. Jurnal Kelasa: Kelebat Masalah Bahasa dan Sastra, 14 (2): 127-144, diakses pada tanggal 8 Februari 2022, dari https://kelasa.kemdikbud.go.id/jurnal/index.php/kelasa/article/view/1.

Setiawan, M. D. (2021). Perbandingan Unsur Pembangun Cerita Novel dan Film Sang Pemimpi. *KLAUSA: Kajian Linguistik, Pembelajaran Bahasa, dan Sastra, 5*(1), 19-28. doi: DOI: 10.33479/klausa.v5i1.382.

Setyawati, N. W., Damayanti, S., & Sulatri, N. L. (2021). Perubahan Bervariasi dalam Ekranisasi Manga Death Note Karya Tsugumi Ohba dan Takeshi

Obata ke dalam Drama Death Note Karya Inomata Ryuichi. *Jurnal Sakura: Sastra, Bahasa, Kebudayaan, dan Pranata Jepang*, *3*(2), 89-94. doi:http://doi.org/10.24843/JS.2021.v03.i02.p01.

Sinanda, J. (2021). Subjektivitas Perempuan dalam Filmi Arini (2018) Sebagai Karya Alih Wahana. *METAHUMANIORA, 11*(3), 314-324. doi:https://doi.org/10.24198/metahumaniora.v11i3.36722.

Suaka, I. N. (2016). *Transformasi Budaya: Dari Karya Sastra ke Film dan Sinema Elektronika.* Denpasar: Pustaka Larasan.

Sukarto, K. A. (2017). Pendekatan Strukturalisme dalam Penelitian Sastra, Bahasa dan Budaya. *Pujangga: Jurnal Bahasa dan Sastra, 3*(2), 48-59. doi: http://dx.doi.org/10.47313/pujangga.v3i2.441.

Stam, Robert & Raengo, Alessandra (Ed.). (2006). *A Companion to Literature and Film (2nd ed.)*. London: Blackwell Publishing.

Suaka, I Nyoman. (2016). *Transformasi Budaya: Dari Karya Sastra ke Film dan Sinema Elektronika.* Denpasar: Pustaka Larasan.

Sugiarti, Eggy Fajar Andalas, & Arif Setiawan. (2020). *Desain Penelitian Kualitatif Sastra.* Malang: UMM Press.

Sugiyono. (2018). *Metode Penelitian Kuantitatif, Kualitatif, dan R&D*. Bandung: Alfabeta.

Sulaeman, Agus, & Goziyah. (2019). *Metodologi Penelitian Bahasa dan Sastra: Kuantitatif, Kualitatif, dan Etnografi*. Jakarta Timur: Penerbit Edu Pustaka Jakarta

Sunahrowi, & Putri, W. A. (2019). Pelayarputihan Roman L'élégance Du Hérisson Karya Muriel Barbery ke Film Le Hérrison Karya Mona Achache (Sebuah Kajian Ekranisasi). *Suar Betang, 14*(2), 129-142. Retrieved from https://suarbetang.kemdikbud.go.id/jurnal/index.php/BETANG/article/view/131/108.

Warisman. (2017). *Pengantar Pembelajaran Sastra*. Malang: UB Press.

Wiyatmi. (2015). *Metode Penelitian Sastra dan Aplikasinya dalam Sastra Indonesia*. Yogyakarta: Universitas Negeri Yogyakarta.

المراجع الإنترنيت

Wikimisr. (2021). مراجعة أسطورة البيت من سلسلة ما وراء الطبيعة, diakses pada tanggal 1 Februari 2022, dari https://wikimisr.com/%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%AC%D8%B9%D8%A9-%D8%A3%D8%B3%D8%B7%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%8A%D8%AA-%D9%85%D9%86-%D8%B3%D9%84%D8%B3%D9%84%D8%A9-%D9%85%D8%A7-%D9%88%D8%B1%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84/.

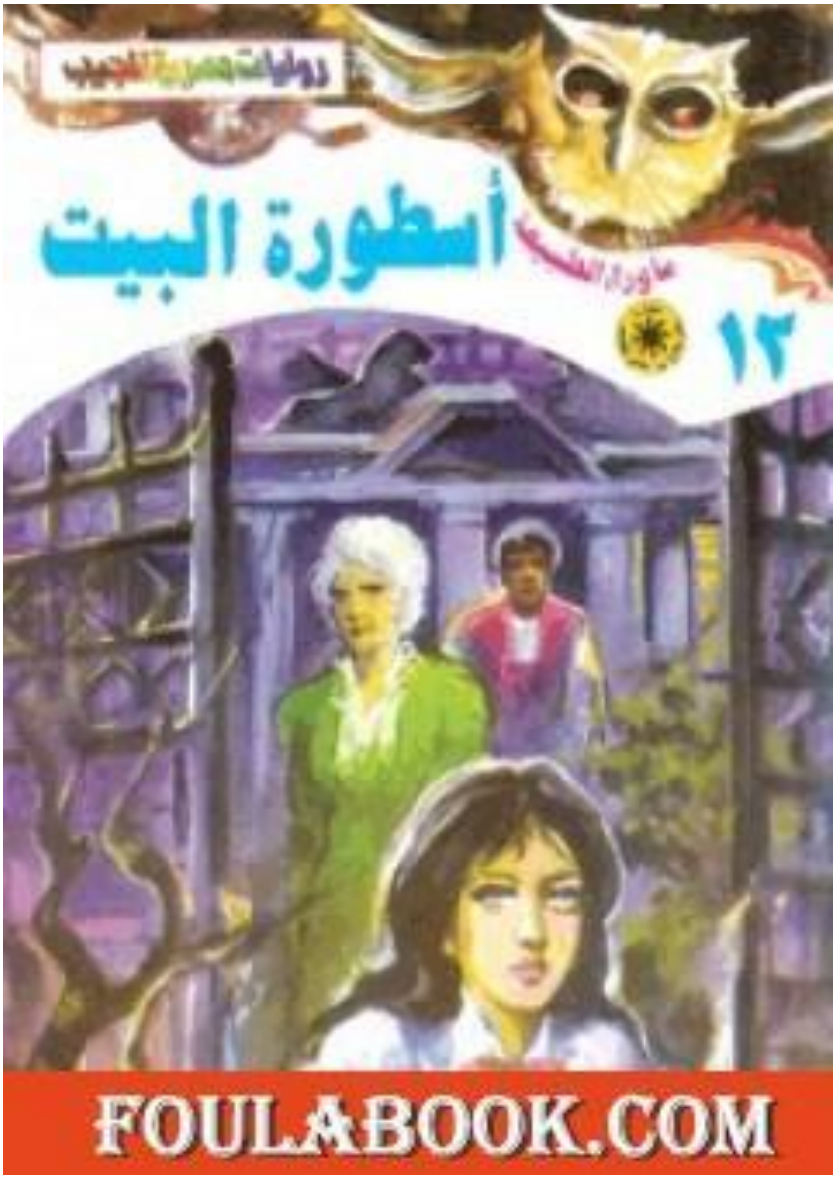
Wikipedia. (2022). Hukum Murphy, diakses pada tanggal 15 Juni 2022 dari https://id.wikipedia.org/wiki/Hukum_Murphy.

سيرة ذاتية

فائزة فطرية، ولدت في مالانج تاريخ ١ اكتوبر ١٩٩٩ م. تخرجت من مدرسة الابتدائية المعارف الإسلامية ٢ سنجاساري-مالانج وتخرجت فيها سنة ٢٠١٢، ثم التحقت بمدرسة المتوسطة المعارف الإسلامية ١ سنجاساري-مالانج وتخرجت فيها سنة ٢٠١٥، ثم التحقت بمدرسة الثانوية المعارف سنجاساري-مالانج وتخرجت فيها سنة ٢٠١٨. ثم التحقت بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج في قسم اللغة العربية وأدبها سنة ٢٠١٨، ثم التحقت بمعهد دار النون الإسلامي سنة ٢.٢١. وقد شاركت في هيئة طلبة قسم اللغة العربية وأدبها سنة ٢٠١٩-٢٠٢٠، ثم شاركت في الجدال: نادي الأنشطة اللغوية قسم اللغة العربية وأدبها سنة ٢٠١٨.

الملاحق

ملحقة ١، صورة غلاف الرواية



ملحقة ٢، صورة ملصق الفيلم