تحويل الرواية "التراب المس" لأحمد مراد إلى الفيلم "التراب المس" لمخرج مروان حامد على نظرية آينيستى

البحث العلمي

إعداد

أولياء نور رحمن

رقم القيد : ٢٠٠٣٠١١١٠١٩٧

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٤

تحويل الرواية "التراب المس" لأحمد مراد إلى الفيلم "التراب المس" لمخرج مروان حامد على نظرية آينيستى

مقدم لاستيفاء شروط الإختبار النهائ للحصولعلى درجة سرجانا (S-1)

في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

إعداد :

أولياء نور رحمن

رقم القيد : **٢٠٠٣٠١١١٠١٩٧**

المشرف

محمد أنور مسعدي, الماجستير

رقم التوظيف : **١٩٨١١٠١٢٢٠٢٣٢١١٠١٤**

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية ملانج

٢٠٢٤

تقرير الباحث

أفيدكم علما بأنني الطالب :

الإسم : أولياء نور رحمن

رقم القيد : ٢٠٠٣٠١١١٠١٩٧

موضوع البحث : **تحويل الرواية "التراب المس" لأحمد مراد إلى الفيلم "التراب المس" لمخرج مروان حامد على نظرية آينيستى**

حضرته وكتبته بنفسي وما زدته من إبداع غيري أو تأليف الآخر. وإذا ادعى أحد في المستقبل أنه من تأليفه وتتبين أنه من غير بحثي, فأنا أتحمل المسؤولية على ذلك ولن تكون المسؤولية على المشرف أو مسؤولية قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

تحريرا بمالانج، ٢١ يونيو ٢٠٢٤

الباحث

أولياء نور رحمن

رقم القيد : ٢٠٠٣٠١١١٠١٩٧

تصريح

هذه تصريح بأن رسالة البكالوريوس لطالب الإسم أولياء نور رحمن تحت **العنوان " تحويل الرواية "التراب المس" لأحمد مراد إلى الفيلم "التراب المس" لمخرج مروان حامد على نظرية آينيستى "** قد تم بالفحص والمراجعة من قبل المشرف وهي صالحة للتقديم إلى مجلس المناقشة لاستيفاء شروط الإختبار النهائى وذلك للحصول على درجة المكالوريوس في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

مالانج ٢١ يونيو ٢٠٢٤

الموافق

المشرف

محمد أنوار مسعدي، الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٨١١٠١٢٢٠٢٣٢١١٠١٤

رئيس قسم اللغة العربية وأدبها

الدكتور عبد الباسط، الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٨٢٠٣٢٠٢٠١٥٠٣١٠٠١

المعرف

عميد كلية العلوم الإنسانية

الدكتور محمد فيصل

رقم التوظيف: ١٢٠٠٣١٢١٠٠٣

تقرير لجنة المناقشة

لقد تمت مناقشة هذا البحث الجامعي الذي قدمته :

الاسم : **أولياء نور رحمن**

رقم القيد : **٢٠٠٣٠١١١٠١٩٧**

العنوان : **تحويل الرواية "التراب المس" لأحمد مراد إلى الفيلم "التراب المس" لمخرج مروان حامد على نظرية آينيستى**

وقررت اللجنة نجاحه درجة سرجانا في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم مالانج.

تحريرا بمالانج, ٢١ يونيو ٢٠٢٤

لجنة المناقشة :

التوقيع

١- رئيس المناقش : عبد الرحمن, الماجستير ( )

رقم التوظيف : ١٩٧٤٠٦١٠٢٠٠٥٠١١٠٠٣

٢- المناقش الأول : محمد أنوار مسعدي, الماجستير ( )

رقم التوظيف : ١٩٨١١٠١٢٢٠٢٣٢١١٠١٤

٣- المناقش الثاني : الدكتور أحمد خليل, الماجستير ( )

رقم التوظيف : ١٩٧٠١٠٠٥٢٠٠٦٠٤١٠٢١

المعرف

عميد كلية العلوم الإنسانية

KEMENTERIAN AGAMA REPUBLIK INDONESIA

الدكتور محمد [illegible]

رقم التوظيف : ١٩٧٤١١١٢٠٠٣١٢١٠٠٣

استهلال

وبقى السؤال، هل سننسى ما حدث أم نؤلم بالذنب، أبدا..

(التراب المس : طه)

“Dan pertanyaannya tetap, akankah kita melupakan apa yang telah terjadi atau akan tersiksa oleh rasa bersalah, selamanya...”

Diamond Dust, 2:22:31

إهداء

د

أهدي هذه البحث الجامعي إلى :

1. والدي, أمي المحبوبة "سيتي معرفة" و أبي المحبوب "أحمد دمياطي" الذين في قلبي دائما
2. أخي الصغير "عبيد الله الحارس" وجميع أسرتي قد شجعوني لأفعل هذاالبحث
3. أساتيذ و الأستاذات في المدرسة والجامعة

وإليكم جميعا رحمكم الله.....

توطئة

الحمد الله الحنان و المنان، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء المرسلين وعلى أله و أصحابه أجمعين ومن تبعهم إبحسان إلى يوم الدين. الحمد الله قد تم كتابة هذا البحث الجامعى تحت العنوان :تحويل الرواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد إلى الفيلم "الفيل الأزرق" لمخرج مروان حامد. فلا أنسى للباحث أن أقدم كلمة الشكر الكثير لكل شخص يعطى دعمة و مساعدة للباحث فى إعادة هذا البحث الجامعى خصوصا إلى :

أ. فضيلة والدي و والدتي، أحمد دمياطى مع تري سيتي معرفة. و كذالك جميع العسرتي الكبيرة

ب . فضيلة الأستاذ الدكتور الحاج محمد زين الدين، مدير جامعة مولانا مالك
إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

ج. فضيلة الدكتور محمد فيصل، عميد كلية العلوم الإنسانية.

د. فضيلة الدكتور عبد الباسط، رئيس قسم اللغة العربية وأدهبا.

ه. فضيلة حمد أنوار مسعادى الماجستير، مشرف فى كتابة هذا البحث الجامعى.

ف. جميع المدرسين الأعزاء فى قسم اللغة العربية و أدهبا.

ج. جميع أصدقاء الذين ساعدونى ليتم هذا البحث الجامعى، الذين لا يمكن للباحث
أن يذكر واحدا فواحدا بجميعهم.

تحريرا بمالانج،21 يونيو ٢٠٢٤

الباحث

أولياء نوررحمن

مستخص البحث

نور رحمن, أولياء (٢٠٢٤) تحويل الرواية "التراب المس" لأحمد مراد إلى الفيلم "التراب المس" لمخرج مروان حامد على نظرية آينيستى. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية, جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانخ

المشرف : أنوار مسعدى, الماجستير

الكلمات المفتاحية : إيكرانيساسي، الأدب المقارن، الروايات، التكيف، البنيوية

كان تطور العالم الأدبي متنوعا للغاية في كيفية الاستمتاع به، ليس في شكل الكتابة فقط ولكن من خلال الشاشة الكبيرة أيضا. نظرا لأن الأدب والسينما هما وسيلتان مختلفتان، فمن المؤكد أنه ستكون هناك اختلافات في عرضهما. يمكن دراسة ذلك باستخدام نهج أدبي مقارن، وهو يكرانيساسي. في هذه الدراسة سيتم تشريح عملية الكرنة في فيلم مقتبس من رواية تراب الماس لأحمد مراد. الغرض من هذه الدراسة هو توفير المعلومات المتعلقة بعملية الإفراز التي تحدث في أفلام التكيف في شكل الجمع والطرح والتغيير. هذا النوع من البحث هو نوعي وصفي مع نهج هيكلي لكائنين. والكائنان هما رواية "تراب الماس" لأحمد مراد والفيلم المقتبس من إخراج مروان حميد. "وجدت نتائج هذه الدراسة أن عملية الإكرانيساسي الواردة في هذا الفيلم المقتبس تحدث بنيويا، أي في حقيقة

القصة التي تتضمن الحبكة والشخصيات والإعداد. في خطوط الأنابيب وجدت ٤ تدفقات إضافية و ١٠ تدفقات محذوفة و ١١ تدفقات معدلة. في الشخصية، ابحث عن شخص إضافي واحد و ١٠ شخص تم حذفها و ٣ شخص تم تغييرها في التوصيف. أخيرا، يوجد في الخلفية خلفية مكان مضافة واحدة، وخلفية مكان تمت إزالة 1 و ٤ خلفيات متغيرة، وإعدادان للمكان وإعدادان زمنيان.

ABSTRACT

Nurrohman, Aulia *(2024). Ecranization of the novel Diamond Dust by Ahmed Mourad in the film Diamond Dust by Marwan Hamid. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities. Maulana Malik Ibrahim State Islamic University*

Supervisor : Anwar Ma'adi, M.A

Keywords : Ecranization, Comparative Literature, Adaptation, Structural

The development of the world of literature has become very diverse in how to enjoy it, not only in written form but also on the big screen. Because literature and film are two different media, it is certain that there will be differences in their presentation. This can be studied using a comparative literature approach, namely Ecranization. In this study, we will dissect the Ecranization process in the film adaptation of the novel Tourab Al-Mass by Ahmad Murad. The aim of this research is to provide information regarding the ecranization process that occurs in adaptation files in the form of additions, subtractions and changes. This type of research is descriptive qualitative with a structural approach to two objects. The two objects are the novel Tourab Al-Mass by Ahmad Murad and the film adaptation directed by Marwan Hamid. The results of this research found that the Ecranization process contained in this film adaptation occurred structurally, namely in the facts of the story which included plot, characters and setting. In the flow, 4 additional lines were found, 10 lines were removed and 11 lines were changed. In the Characters we found 1 additional character, 10 omitted characters and 3 characters whose

characterizations were changed. Lastly, in the background, there is 1 place setting added, 1 place setting removed and 4 settings changed, two place settings and two time settings.

ABSTRAK

Nurrohman, Aulia *(2024). Ekranisasi novel Tourab Al-Mass Karya Ahmed Mourad pada film Diamond Dust oleh Marwan Hamid. Program Studi Bahasa dan Sastra Arab, Facultas Humaniora. Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim*

Pembimbing : Anwar Mas'adi, M.A

Kata Kunci : Ekranisasi, Sastra Bandingan, Adaptasi, Struktural

Perkembangan Dunia sastra sudah sangat beragam dalam cara menikmatinya, bukan hanya dalam bentuk tulisan tapi dapat pula melalui layar lebar. karena sastra dan film adalah dua media yang berbeda, dapat dipastikan bahwa dalam penyajiannya akan ada perbedaan. hal tersebut dapat dikaji menggunakan pendekatan sastra bandingan yaitu Ekranisasi. dalam kajian ini akan membedah proses Ekranisasi yang ada pada film adaptasi novel Tourab Al-Mass karya ahmad Murad. tujuan dari penelitian ini adalah untuk memberikan informasi terkait proses ekranisasi yang terjadi pada fil adaptasi berupa penambahan, pengurangan dan perubahan. adapaun jenis penelitian ini adalah deskriptif kualitatif dengan pendekatan secara struktural pada dua objek. dua objek tersebut adalah Novel Tourab Al-Mass karya Ahmad Murad dan Film adaptasinya yang disutradarai Marwan Hamid. hasil dari pene;litian ini menemukan bahwa proses Ekranisasi yang terdapat pada film adaptasi ini terjadi pada strukturalnya, yakni pada fakta cerita yang mencakup alur, tokoh dan latar. pada Alur ditemukan 4 alur tambahan, 10 alur yang dihilangkan dan 11 alur ynag

dirubah. pada Tokoh dotemukan 1 tokoh tambahan, 10 tokoh yang dihilangkan dan 3 tokoh yang dirubah penokohannya. terakhir pada latar terdapat 1 latar tempat yang ditambahakan, dan 1 latar tempat yang dihi;angkan serta 4 latar yang dirubah, dua latar temoat dan dua latar waktu.

محتوبات البحث

تقرير الباحث ..... أ

تصريح.....ب

تقرير لجنة المناقشة ..... ت

استهلال ..... ج

توطئة .....ح

مستخلص البحث (العربية) .....خ

مستخلص البحث (الإنجلزية)..... د

مستخلص البحث (الإندونسيا) .....ر

الفصل الأول :

مقدمة.....1

١.١ خلفية البحث..... 1
1.2 أسئلة البحث..... 9
1.3 فوائد البحث..... 9
1.4 حدود البحث 10
1.5 تحديد المصطلاحات 11
الفصل الثاني : الإطارالنظرى 14
٢.١ البنيوية..... 14
أ. مفهوم البنياوية 14
ب. البنيوية حقيقة القصة 15
٢.٢ الأدب المقارن 19
أ. مفهوم البنياوية 19
٢.٣
إكرانيساسي..... 22
أ. مفهوم إكرانيساسي..... 22
ب. أشكال عملية إكرانيساسي..... 26
الفصل الثالث : منهجية البحث 29
٣.١ نوعية منهج البحث 29
٣.٢ مصادر البيانات 29
٣.٣ طريقة جمع البيانات..... 31

٣.٤ طريقة تحليل البيانات 32

الفصل الرابع : عرض البيانات وتحليلها 35

4.1 **العرض البنيوية في الرواية**.....35

.1 **البنيوية في الفيلم**.....35

.2 **البنيوية في الفيلم**.....41

4.2 **أشكال مختلفة من إيكرانيساسي**.....48

الفصل الخامس : الخاتمة..... 103

الخلاصة 103

الإقتراحة..... 104

المراجع 105

الفصل الأول

مقدمة

1.1 خليفة البحث

تأتي منذ فترة طويلة يتم تحويل الأعمال الأدبية إلى شكل فيلم في الأعمال الأدبية في الشرق الأوسط. ومن الروايات التي تحولت إلى شكل سينمائي رواية "أنعام" لإحسان عبد القدوس عام 1957، ورواية الأرض لعبد الرحمن شرقاوي، ورواية "الأزرق" لأحمد مراد عام 2014، ورواية "التراب الماس" لأحمد مراد أيضا عام 2018 وغيرها الكثير. في هذه الدراسة، سيقوم الباحثون بتحليل أحد الأفلام من رواية أحمد مراد، وهو فيلم التراب الماس الذي تم تحويله إلى فيلم يحمل عنوانا مشابها للعنوان العالمي "غبار الماس". هذه الرواية هي الرواية الثانية لأحمد مراد التي يتم تحويلها إلى فيلم، وكذلك رواية أحمد مراد السابقة "الدوار"، وتتناول القصة في هذه الرواية موضوعات الجريمة والغموض. وبشكل فريد، رواية التراب الماس هي رواية أصبحت فيلما بعد أن تم تحويل رواية أحمد مراد الثالثة إلى فيلم أيضا، وحصل الفيلم الذي أخرجه مروان حامد في عام 2018 على درجة 7.9 على موقع IMDb.

في الواقع، أصبح التطور في الاستمتاع بالأعمال الأدبية حتى الآن أكثر تنوعا، بسبب التقدم في التكنولوجيا والإعلام المقدم اليوم. يمكن أن تحدث هذه الظاهرة بسبب الروح الإبداعية لدى الأفراد في تقدير العمل الأدبي، ويريدون أن يدركوا على الأقل إعطاء فكرة عن كيفية فهم كارا الأدبية بأشكال أخرى. يمكن فهم أن هناك تكيفا لعمل أدبي مع شكل آخر من قبل المنفذ بهدف توفير الرضا في الاستمتاع بالعمل الأدبي وتقديره ، وظاهرة تكييف الأعمال الأدبية التي يتم تطبيقها في أغلب الأحيان هي نقل شكلها إلى فيلم.

منذ فترة طويلة تم تطبيق ظاهرة تكييف الأعمال الأدبية ، حتى أنها اكتسبت نفس النجاح مثل الأعمال الأدبية ، وخاصة الروايات. كانت العديد من الروايات التي تم تكييفها في الأفلام ناجحة بعد ذلك من حيث أعداد الجمهور وتقدير الجمهور ، أطلق عليها الرواية الهائلة هاري بوتر من تأليف جي كي رولينج والتي أصبحت من أكثر الكتب مبيعا والتي تم بعد ذلك تحويل سلسلة الروايات بأكملها إلى فيلم ، ثم هناك الأب الإلهي الأول والثاني والثالث لماريو بوزو وسيد الخواتم لتولكين. بعض هذه الأمثلة هي تلك التي تحدث في مخططات هوليوود التي اكتسبت رواياتها مكانا في قلوب القراء ، بحيث عندما يتم تكييف الرواية في فيلم ، يكون القراء هم المجموعة الأولى التي تقدرها.

ينشأ تكييف العمل الأدبي في فيلم بسبب عامل الرغبة في صنع صوت مرئي لعمل أدبي كان في الأصل في شكل كتابة وكلمات ، والتي في البداية لا يمكن قراءة العمل إلا ليتم رؤيته والاستماع إليه. بالإضافة إلى رفعها إلى شكل أفلام ، هناك أيضا أولئك الذين يحولون الأعمال الأدبية إلى شكل عروض درامية. على غرار التعديلات السينمائية ، فإن سبب ظهور هذا التكيف هو أنه يريد تصور عمل أدبي كان في الأصل في شكل كتابة وتحولت الكلمات في اللغة إلى أداء يلعبه ممثلون يمكن أن يشهدهم الجمهور.

الأفلام المقتبسة من الروايات أو القصص القصيرة ، على سبيل المثال ، ستخضع بالطبع لتغيير الوظيفة ، والذي كان في الأصل ك . هذا التغيير هو نتيجة للتغيرات في الوسائط المستخدمة ، والتي تغير عالم الكلمات في الروايات إلى عالم من الصور والصوت الذي يتحرك باستمرار ويصدر صوتا في الأفلام. كما أثرت حركة ركوب الخيل على هذه التغييرات، فالروايات هي شكل مرئي يوجه القراء إلى الاعتماد على تصوير القصص أو خيال كل قارئ، في حين أن الأفلام هي أشكال سمعية بصرية تقدم صورة للقصة لرواد السينما من خلال الجمع بين الحوار مع الممثلين مع التعبيرات التي تدعم كل عاطفة. مع هذه التغييرات ، سيقارن الجمهور عموما الفيلم بالرواية الأصلية ، وغالبا ما

تسبب مقارنة الروايات والأفلام خيبة أمل أو رضا في قلوب الجمهور ، بما في ذلك مؤلف الرواية الأصلية.

عادة ما يرجع تكييف الأعمال الأدبية إلى وسائل الإعلام الأخرى إلى عدة أشياء ، مثل أن يصبح العمل الأدبي من أكثر الكتب مبيعا ، الفيروسية والهائلة. حتى أن هناك تكيفا بسبب مؤلف مشهور فقط ، على الرغم من أن الأعمال الأدبية المعدلة ليست جيدة مثل الأعمال السابقة ، لكن هذا لا يستبعد إمكانية جعل التكيف أفضل من أعماله الأدبية ، حتى مع التكيف يمكن أن يزيد من سمعة الأعمال الأدبية المعدلة لتكون أفضل وجذب انتباه معجبيه. يمكن أن يحدث هذا لأن مفهوم وتنفيذ قصة أو رسالة مقدمة في عمل أدبي يمكن تمثيلها وتقديمها بشكل جيد ، ويجب أن يكون لكل منفذ وجهات نظره الخاصة فيما يتعلق بتصوير أو معنى العمل الأدبي وفقا لخلق وخيال الناس وراء الكواليس.

تبدأ العديد من الأفلام الناجحة من حيث عدد المشاهدين وتبدأ تطلعات الناس من تعديلات الرواية الناجحة ، والعكس صحيح. ومع ذلك ، أصبحت العديد من الروايات الأكثر مبيعا عند تكييفها للأسوأ. يمكن أن يحدث هذا بسبب عدة أنواع من الأسباب التي تظهر من مختلف الجوانب والأطراف. على سبيل المثال ، من الخبراء أو المراقبين ، هناك توقعات منفصلة من كل معجب أو قارئ للرواية لا تتوافق مع تلك المقدمة في الفيلم. ثم من الجانب أو جانب التكيف ، عدم تصوير وأخذ حبكة القصة التي يتم رفعها وتكييفها بحيث تجعل القصة فوضوية أو حتى تغير الشخصية أو القصة. ولكن عادة لا تنتهك التغييرات التي تحدث في مؤامرة القصة المفهوم الأساسي أو التركيز الرئيسي للقصة التي يتكيف معها العمل الأدبي. الظاهرة التي تم تنفيذها شائعة لأنه في زراعة تكييف الأعمال الأدبية في شكل فيلم ، هناك بالفعل عملية تطبيق الخيال والإبداع من مختلف الجوانب والأطراف من قبل المنفذ أو الشخص وراء الكواليس.

إن عملية التغيير من رواية إلى فيلم أو العكس من فيلم إلى رواية ، تتطلب بالفعل خيالا في عملية الزراعة. في عملية الزراعة ، يمكن أن يكون هناك أيضا اختلافات في وجهات النظر في التنفيذ والتفسير في وصف القصة وفقا لخيال كل طرف معني ، وهذه الاختلافات بالطبع لا تخلو من سبب. تتسبب عوامل الفيلم المتعلقة بالمدة في أن يكون العاملون في مجال الأفلام مبدعين من أجل اختيار وفرز الأحداث المهمة التي سيتم تصويرها، وغالبا ما تكون التحولات ، خاصة تلك المتعلقة بالقصة. هناك أيضا تغييرات في الشخصية. يتم ذلك مع الأخذ في الاعتبار أن كل (رواية وفيلم) له شخصية تتكيف مع وظيفة الأعمال الإعلامية. تتضمن عملية التكيف مفهوم الاتفاقية والاختيار والتركيز وإعادة التصور وإعادة التفكير دفعة واحدة ، مصحوبة بفهم الشخصيات المختلفة لإحدى الوسائط مع أخرى.

في هذه الدراسة ، بحث الباحثون سابقا عن حقائق الأدبيات أو الدراسات السابقة التي كان لها نفس المناقشة المتعلقة بالإخراج. أما بالنسبة للدراسات البحثية السابقة التي تستكشف أو تستعرض البحوث الأدبية المقارنة، وخاصة تلك المتعلقة أو التي تناقش مباشرة ما يتعلق بتجريد الأعمال الأدبية، فقد وجد الباحثون العديد من الدراسات البحثية السابقة التي يمكن استخدامها كاعتبار في هذه الدراسة.

أولا، يثير البحث الذي يحتوي على استنتاجات تميل إلى التوسع أحداثا جديدة لم تكن موجودة من قبل، أو أحداثا تصبح معاكسة، أو تغييرات صغيرة في تفاصيل الأحداث دون تغيير جوهر القصة أو تدفق الأحداث. تتم مقارنة الأفلام المقتبسة من الروايات بالروايات المقتبسة منها. تربط المكرنة بين الاثنين بأن جوهر الروايات والأفلام بناءً على وظائف الوسائط الخاصة بكل منهما هما شكلان مختلفان من العمل. يهدف هذا البحث إلى وصف التخفيضات والإضافات والتغييرات المختلفة التي حدثت في عملية تحويل الرواية إلى فيلم "Rembulan Tenggelam di wajahmu" (٢٠١٩). البحث وصفي نوعي. وتتكون

بيانات البحث من أجزاء من الكلمات والعبارات والجمل في الروايات ومقتطفات من الأفلام الحوارية بالإضافة إلى قائمة أسئلة الاستبيان. تستخدم طريقة جمع البيانات تقنيات الاستماع وتدوين الملاحظات. يستخدم أسلوب تحليل المحتوى الوصفي المقارن. وأظهرت نتائج البحث أن التغيرات تحدث في المشهد التالي في الفيلم لأن المشهد السابق مختلف. تؤدي المكنة إلى ظهور أحداث جديدة لم تكن موجودة من قبل، أو أحداث متناقضة، أو تغييرات بسيطة في تفاصيل الحدث دون تغيير القصة الرئيسية للحدث. تحدث معظم التغييرات على شكل تخفيضات لأنه لا يمكن بث كل ما تحتويه الرواية بسبب المدة المحدودة. لم يتم إجراء الكثير من الإضافات لذا فإن القصة في الفيلم لا تختلف كثيرًا عن الرواية. تم إجراء العديد من التغييرات المتنوعة لأغراض التصور حتى يتمكن الجمهور من الاستمتاع بفيلم حقيقي يتم عرضه من خلال مشاهد الحركة (Aini, Melasarianti, & Riyanto, 2023).

ثانيا، يناقش هذا البحث عملية ترجمة رواية إلى فيلم سورة كيسيل لأجل الله للمخرج هاريس نظام. يهدف هذا البحث إلى وصف التغيرات وتحديد دوافع الاختلاف بين الروايات والأفلام بعد إجراء عملية الإكرنة على أساس جوانب الجمع والطرح والحذف. الطريقة المستخدمة في هذا البحث هي الطريقة النوعية التي تم تقديمها وصفيا باستخدام منهج النظرية البيئية لجورج بلوستون لتقديم البيانات مصحوبة بوصف لنتائج البحث. تم استخدام نتائج التعرف على عناصر القصة في الرواية والفيلم كبيانات لمقارنة التغيرات التي حدثت من اقتباس الرواية إلى الفيلم. يرتبط كل عنصر من عناصر القصة ببعضه البعض. التغييرات في أحد عناصر القصة من تكييف الرواية للفيلم تسبب تغييرات في عناصر القصة الأخرى. وبناء على الأبحاث التي تم إجراؤها، يستنتج أن تحريف رواية سورة كيسيل أنتوك الله قد طرأ عليه عدة تغييرات، منها التخفيض والإضافة والتغييرات المختلفة. تحدث هذه التغييرات في

عناصر الموضوع وشخصيات القصة والإعداد والحبكة. التغيير الأكثر أهمية هو تقليص القصة، ويحدث هذا لأن فيلم الكتابة بالكرنسة هو في الواقع ملخص للقصة من الرواية (Aini, Najmi, & Karyadi, 2023).

ثالثا، تنتج الأبحاث المماثلة أيضا دراسات تميل إلى أن تكون على عمليات تفريرية مختلفة يمكن تجميعها في تفريخ الحبكة، (2) تفريخ الأحرف، و (3) تفريخ الخلفية. يركز هذا البحث على وصف نقرنة الرواية في فيلم "آيل"(EL)، والتي تتضمن (1) نقرنة الحبكة، (2) نقرنة الشخصيات، و (3) نقرنة المكان. المنهج المستخدم في هذا البحث هو المنهج النوعي مع الأساليب الوصفية. الأداة الرئيسية في هذا البحث هو الباحث نفسه. مصدر بيانات البحث هو رواية "آيل"(EL) للكاتب "لولوك ه.ف" (Luluk HF) وفيلم "آيل"(EL) للمخرج "فيندو بورونو". تقنيات جمع البيانات هي قراءة ومشاهدة وتسجيل البيانات الموجودة في روايات وأفلام اللغة الإنجليزية. تظهر نتائج تحليل بيانات هذا البحث أن هناك عملية تحويل الرواية إلى فيلم "آيل"(EL) تتضمن الإضافات والاختصارات والتغييرات في الاختلافات (Silitongga, Manullang, & Febriana, 2023).

رابعا , يتناول هذا البحث تجسيد رواية ماريبوسا للكاتبة لولوك اتش اف مع فيلم ماريبوسا للمخرج فجر بوستومي. وفي رواية ماريبوسا التي ترجمت إلى فيلم حدثت عدة تغيرات وهي: التوسع، والانكماش، والتغيرات في الاختلافات. تمت دراسة هذه التغييرات من خلال البحث الوصفي النوعي باستخدام تقنيات القراءة والاستماع لجمع البيانات في رواية وفيلم ماريبوسا (Ahmad، Purba، Ramadhani، Kurniasih، و Setyorini، January ,2023).

خامسا , الهدف من هذا البحث هو دراسة أشكال تكييف رواية "خطين بالون الأزرق" (Dua Garis Biru) للكاتبة "لوسيا بريانديني"

(Lucia Priandarini) في فيلم "Dua Garis Biru" للكاتبة "جينا س. نوير" (Gina S. Noer) وآثارها التعليمية في المدرسة الثانوية. ويشرح هذا البحث فقط أشكال تكييف الحبكة والشخصيات في الرواية مع الفيلم. تم استخدام المنهج النوعي مع الأساليب الوصفية في هذا البحث. المنهج الوصفي لوصف أشكال الإكرنة في رواية وفيلم. مصادر البيانات المستخدمة هي رواية "Dua Garis Biru" للكاتبة "لوسيا برياندريني" وفيلم "Dua Garis Biru" للكاتبة "جينا س. نوير". يكون شكل البيانات في شكل اقتباسات من رواية للكاتبة "لوسيا برياندريني" وفيلم للكاتبة "جينا س. نوير". يستخدم جمع البيانات تقنيات القراءة والمشاهدة وتدوين الملاحظات. تم عرض نتائج التحليل باستخدام تقنيات التحليل الوصفي بثلاث خطوات وهي وصف البيانات وتحليلها واستخلاص النتائج. نتج عن هذا البحث العديد من التخفيضات والإضافات والتغييرات التي هي أشكال من الكتابة من الرواية إلى فيلم "Dua Garis Biru" (Kurli, Mulyati, & Anwar, 2020).

سادسا , يهدف هذا البحث إلى وصف عملية إضفاء الطابع الرسمي على الحبكة والمكان والشخصيات في فئات جوانب الاختزال والإضافة والتنوع في نقل المركبة الجديدة إلى الشكل السينمائي. ومنهج البحث المستخدم هو منهج البحث الأدبي. مصادر البيانات لهذا البحث هي رواية "Bumi Manusia" للكاتب "فراموديا أنانتا تور" (Parmoedya Ananta Toer) وفيلم "Bumi Manusia" للمخرج "هانونج برامنتيو" (Hanung Bramantyo). تم الحصول على البيانات باستخدام تقنية القراءة، ثم المشاهدة، ثم تدوين الملاحظات. تظهر نتائج البحث أن عملية الاكرنة التي تحدث في الحبكة والمكان وعناصر الشخصية، أي تقليص عدة أجزاء من القصة، متغيرة، وتبين نتائج هذا البحث أن عملية الاكرنة التي تحدث في الحبكة، وتختلف عناصر الشخصية والإعداد، وهي

التقليص والإضافات والتغييرات. أما بالنسبة للتغيرات المختلفة التي تحدث قرب نهاية الفيلم، فيبدو أنه تم تسريع العديد من المشاهد من خلال حذف عدة مشاهد في الرواية. بشكل عام، لا تحيد الاختلافات في حبكة الفيلم عن الرواية وتضيف هذه التغييرات إلى جوهر الفيلم أرض البشرية (Afsani، 2020).

سابعا، تسمح عملية الإكرانيساسي بالتغيير. مع هذه التغييرات، سيقارن الجمهور بين الاثنين بشكل عام. لذا فإن تقدير الجمهور وحتى كاتب الرواية للفيلم غالبًا ما يؤدي إلى الرضا أو العكس. الهدف من هذا البحث هو وصف وشرح تكييف رواية "هانوم ورانجا: الإيمان والمدينة" (Hanum & Rangga: Faith & The City) في فيلم "هانوم ورانجا: الإيمان والمدينة" من حيث الحبكة. ونوع البحث المستخدم في هذا البحث هو نوعي مع طرق وصفية نوعية. من نتائج تحليل الإكرنز، تم العثور على 46 تخفيضًا، و30 إضافة، و43 اختلافًا. وهكذا، تثبت نظرية التحول إلى الطابع الإلكتروني أن قصة الفيلم المبني على رواية لن تكون هي نفسها تمامًا (Wijayanti، Cahyono، و Irawati، 2020).

ثامنا , يركز هذا البحث على وصف إضفاء الطابع الرسمي على الرواية في فيلم سينتا لاكي العادي، والذي يتضمن (1) إضفاء الطابع الرسمي على الحبكة، (2) إضفاء الطابع الشخصي على الشخصيات، و (3) إضفاء الطابع الشخصي على المكان. المنهج المستخدم في هذا البحث هو المنهج النوعي مع الأساليب الوصفية. الأداة الرئيسية في هذا البحث هو الباحث نفسه. مصادر البيانات لهذا البحث هي رواية " Cinta Manusia Biasa" للكاتبة أسماء نادية وفيلم "Cinta Manusia Biasa" للكاتب جونتور سوهارينتو "Guntur Soehardjanto". تقنيات جمع البيانات هي قراءة ومشاهدة وتسجيل البيانات الواردة في رواية وفيلم. وتظهر نتائج

تحليل بيانات هذا البحث أن هناك عملية تحويل الرواية إلى فيلم سينتا مين العادي والتي تضمنت إضافات وتخفيضات وتغييرات مختلفة. تم القيام بذلك عمدا ليناسب احتياجات الفيلم (Yuniar و Widiawati، 2021).

وأخيرا في الدراسة السابقة أعطت نتائج البحث التركيز بالتساوي على رواية أحمد مراد التي تم تحويلها إلى فيلم مع نتائج المناقشة هناك عدة تغييرات تكمن في الطرح والإضافة والتغيير مع التباين. تهيمن على التغييرات التغيرات في تدفق الانكماش والتغيرات مع الاختلافات (الفاتح، 2022).

بناء على بعض الدراسات السابقة المذكورة، وجد الباحثون العديد من أوجه التشابه والاختلاف في هذه الدراسة. التشابه هو أن تركيز هذه الدراسة يتعلق بتكييف الروايات مع شكل فيلم ، في حين أن الاختلاف هو في موضوع البحث المستخدم ووجهات النظر الافتراضية المختلفة. لذلك ، لدى الباحثين هنا موقف مختلف حاليا عن الباحثين السابقين الذين تستخدم دراساتهم البحثية كمواد مرجعية بحثية. مما يعني أنه يمكن استخدام النقاط التي تم الحصول عليها في هذا البحث السابق كمرجع كمواد للدراسات حول الصراعات الاجتماعية.

الغرض من هذه الدراسة هو تحليل ووصف الأجزاء التي تحدث في تفسير رواية التراب الماس لأحمد مراد. أما على وجه التحديد فأهداف هذه الدراسة هي: (1) وصف شكل الإكرانيساسي الوارد في فيلم "التراب المس"، (2) الكشف عن أسباب الإكرانيساسي. يستند هذا البحث إلى فرضية أن التفسير الذي يحدث في فيلم أحمد مراد "التراب الماس" هو أنه يمكن أن يكون هناك انكماش أو إضافة أو ارتجال ويمكن حتى دمج جميع عناصر الرواية في الفيلم.

1.2 أسئلة البحث

بناء على خلفية المناقشة الموصوفة سابقا، فلأسئلة البحث في هذه الدراسة هي:

1. ما العناصير الداخلية في رواية "التراب المس" لأحمد مراد و فيلم "التراب الماس" للمخرج "مروان حميد" ؟
2. ما أشكال عملية إكرانيساسي في فيلم "التراب الماس" المقتبس عن رواية "التراب المس"

1.3 فوائد البحث

1. الفوائد النظرية

تقديم فهم لعملية التفريخ التي تحدث في الفيلم المقتبس من رواية "التراب المس" بدءا من الجمع والطرح والتغيير وكذلك التفسيرات المتعلقة بهيكل المبنى، أي حقائق القصة في الرواية والفيلم، وهي الحبكة والشخصيات والإعداد.

2. الفوائد عملية

توفير المعرفة للجمهور فهم كيفية جعل فيلم التكيف من رواية، ليس من السهل العمل عليه ولا يمكن أن يكون بالضبط نفس العمل الأدبي نفسه. حول عالم السينيما من الهيكل الموجود في الأفلام والأعمال الأدبية، وهي عملية تحدث في تكييف الأعمال الأدبية.

1.4 حدود البحث

ستقوم هذه الدراسة بتحليل العناصر الداخلية المناسبة في الدراسة الإنشائية على الجسمين اللذين تم تحديدهما على النحو التالي :

1. البنيوية حقيقة القصة

البنيوية هي فهم للنص يعتبر أن كل عمل أدبي له عناصر هيكلية تبني الاكتمال في النص كعلاقة متبادلة بين النص وبنيته البناءة. الهيكل في الأعمال الأدبية التي ستكون محور هذا البحث هو على حقائق القصة ، التي صاغها روبرت ستانتون تتكون من الحبكة والشخصيات والإعداد. نظرا لأن موضوعي الدراسة هما أعمال سردية مصحوبة بنصوص (نصوص جديدة

ونصوص أفلام) ، فإن ما يتم دراسته هو العناصر الواقعية للقصة التي تم ذكرها.

2.الأدب المقارن إكرانيساسي

إكرانيساسي (*ecran* باللغة الفرنسية تعني الشاشة) هو نقل أو إعداد رواية في فيلم (شاشة) والتي في عملية تحريك السيارة أو إكرانيساسي ستؤدي بالتأكيد إلى تغييرات مختلفة. إنه أحد مناهج الأدب المقارن الذي يقارن بين كائنين لهما اختلافات بين الاثنين في بنية القصة على الرغم من أنهما نفس العمل ولكن في وسائط مختلفة.

3.الرواية التراب المس

رواية لأحمد مراد نشرت عام 2010 لطبعتها الأولى وبسبب هذه الرواية حصل أحمد مراد على جائزة وحول هذه الرواية إلى فيلم. نشرتها دار السروق بإجمالي 393 صفحة للقصة في الرواية التي تنقسم إلى 30 فصلا. لها نفس نوع روايات أحمد مراد السابقة وهي سمة مميزة لقصة روايته.

4.فيلم التراب المس

التراب الماس هو فيلم للمخرج عام 2018 مقتبس من رواية أحمد مراد "التراب المس" التي كتبها عام 2010 ، كما شارك في كتابة سيناريو القصة لهذا الفيلم. يحتوي الفيلم على نوع من أفلام الغموض والجريمة والإثارة بدرجة 7.9 على *IMDB* والتي تم بثها لأول مرة في 16 أغسطس 2018 في مصر من شركة الإنتاج *New Century Production*.

لتحليل الكائنين، سيستخدم الباحث نظرية إكرانيساسي النموذجية آينيستى التي ترى اختلافات في البنية الواقعية للقصة التي تم تطويرها في تكييف أو تبديل السيارة.

1.5 تحديد المصطلاحات

يستخدم تعريف المصطلح كتوضيح للمعنى والشرح في الكلمات الرئيسية العلمية في البحث. حتى يكون المقصود واضحا ولا لبس في التفسير. الشرح على النحو التالي:

1. المدة

المدة هي مقدار الوقت في الفيلم لإكمال القصة أو بثها ككل ، ويتم التعبير عنها بالدقائق والثواني. ومع ذلك ، في سياق خاص ، على سبيل المثال ، في تصوير مشهد أو تسلسل في فيلم ، يتم تعريف المدة على أنها عدد الدقائق أو عندما يحدث المشهد من كامل مدة القصة.

2. المشهد

المشهد هو مقتطف من قصة تحدث في فيلم يمكن إثباته من خلال مقطع فيديو أو مشهد. يحتوي المشهد عادة على القصة التي حدثت ، والشخصية التي مثلت المشهد في القصة ووصف الزمان والمكان كخلفية للمشهد.

3. المقتطفات الرواية

مقتطفات الرواية التي سيتم عرضها هنا هي دليل على البيانات التي تم العثور عليها من نص الرواية التي تتكون من فصول القصة ومحتوى القصة. يقصد بفصل القصة تقسيم الأحداث من الحبكة الرئيسية لكل فصل ومحتوى القصة في شكل سرد ووصف القصة والشخصيات والإعدادات المقدمة بالإضافة إلى الحوارات التي تقوم بها كل شخصية.

4. الإضافة

الإضافة هي شكل من أشكال عملية إكرانيساسي من خلال الاحتفاظ بشيء لم يكن موجودا في المصدر المادي الأصلي

من أجل مؤامرات جديدة أو اكتمال القصة أو غيرها. يقال أن عملية الإضافة تعتمد على مصدر المادة الأصلية ، إذا كان المصدر الأصلي غير موجود ثم يظهر في التكيف ، فإنه يتضمن إضافة.

5. التنقيص

على عكس الإضافة، فإن التنقيص هو عملية إكرانيساسي التي تزيل أو تطرح شيئا موجودا في مصدر المادة الأصلي ثم يتم التخلص منه في تكيفه. كل ما هو موجود في مصدر المادة الأصلية، إذا لم يتم العثور عليه في التكيف ، يتم تصنيفه على أنه اختزال.

6. التغيير

التغيير مع الأنماط هو العملية الوحيدة للكرنة التي لا تغير جوهر تكيفها. أي شيء يأتي من مصدر المادة الأصلي سيتم تعديله على التغييرات التي تحدث هنا وهناك دون الإضرار بالجوهر أو النقاط المهمة لمصدر المادة الأصلي بحيث لا يضيف تماما من لا شيء أو يطرح من الموجود بل يضبط الموجود.

الفصل الثاني
الإطار النظرى

2.1 البنيوية

أ. مفهوم البنيوية

الأدب هو شكل من أشكال الاستكشاف الخيالي ونسخة طبق الأصل من الواقع كما هو موضح في الكتابات. في العمل الأدبي في شكل كتابة أو نص، هناك هياكل أو عناصر تبني العمل الأدبي. وجود هذه البنية في شكل عناصر تهدف إلى بناء عمل أدبي ليكون أفضل ومنظما. في مقدمة النظرية الأدبية من "رسديانتو فرماتا راهرجو" Resdianto Permata Raharjo، يتم تعريف البنية على أنها نظام من التحولات التي تتميز بالكل وهذا الكل تحكمه قوانين معينة

تجعل العمل الأدبي يحافظ على نفسه أو حتى يثري نفسه لأنه لا يتضمن عناصر خارجية (Raharjo، 2022). في صنع الأعمال الأدبية، هناك حاجة إلى عناصر تبني النص الكامل للأعمال الأدبية بطريقة منظمة.

في الاستمتاع بالأعمال الأدبية يمكن أن يكون بطرق مختلفة ، واحدة منها مع دراسة. إحدى النظريات في دراسة الأعمال الأدبية هي البنيوية. مناقشة القضايا البنيوية في العمل الأدبي ، البنيوية كما يوحي الاسم وفقا لليفي شتراوس ، نظرية البنيوية هي فهم للنص الذي يعتبر أن كل عمل أدبي له عناصر هيكلية تبني الكمال في النص كعلاقة متبادلة بين النص وهيكله المبني. هذه النظرية هي نظرية تدرس الأعمال الأدبية من حيث بنيتها ، والتي تستخدم لفهم الأعمال الأدبية من خلال التأكيد على العلاقة بين العناصر في الأعمال الأدبية ككل.

وفقا ل"روبرت ستانتون"، ينقسم هيكل بناء الأعمال الأدبية إلى قسمين ، وهما حقيقة القصة ووسائل القصة. حقائق القصة هي عناصر تهيمن على القصة ككل وتكون مرئية بوضوح ، لأن حقائق القصة هي أجزاء مترابطة في جوانب صنع القصص التي يتم عرضها بطريقة معينة. في حقيقة هذه القصة أيضا يستخدم المؤلف طريقة لاختيار وترتيب سلسلة من القصص بحيث يتم ترتيبها في نمط ذي معنى ، ويهدف معنى القصة التي يتم طرحها على وجه التحديد إلى شرح معظم عناصرها بطريقة بسيطة. تتكون حقائق القصة أو ما يسمى أيضا بمراحل الحقائق من أربعة جوانب، وهي الحبكة والشخصيات والإعداد والموضوع.

ب. البنيوية حقيقة القصة

1. الحبكة

الجزء الأول هو الحبكة، وهو مفيد بشكل عام كمحدد لاتجاه القصة. وفقا ل"ستانتون"، فإن الحبكة هي سلسلة من الأحداث التي تحدث في قصة تقتصر على الأحداث المرتبطة سببيا. الأحداث السببية هي الأحداث التي تسبب أو حتى تصبح تأثير الأحداث الأخرى المترابطة، لا يمكن تجاهله لأنه يؤثر على العمل العام. وفقا ل"ستانتون"، بناء الموضوعات من خلال عنصرين أساسيين، وهما الصراع والذروة المترابطة. الصراع الرئيسي هو دائما أساسي وهو نقطة البداية للمشكلة في القصة، بحيث يكون الهدف النهائي للقصة التي تحدث هو ذروة أو حل الصراع الناتج.

جادل ستانتون بأن الحبكة هي قصة تحتوي على سلسلة من الأحداث المترابطة بناة على السبب والنتيجة الحبكة أو الحبكة هي سلسلة من القصص التي تشكلت من خلال مراحل الأحداث لنسج قصة يقدمها الممثلون في قصة لا تقدم حبكة أو حبكة العمل دائما تسلسلا زمنيا ومتماسكا للأحداث، وأحيانا يتم عمل الحبكة أو الحبكة في قصة بشكل عشوائي (نورجيانتورو ، ٢٠١٥ ، ص (٢٠١).

الحبكة جزء مهم في بناء الأعمال الأدبية سواء كانت روايات أو أفلام بدون حبكة، لن يتم تشكيل العمل الأدبي بشكل مثالي في الختام، الحبكة هي أساس الأعمال الأدبية. تحتوي الحبكة على أجزاء تقليدية، وهي البداية والحركة الصاعدة، والذروة، والحركة الهابطة والنهاية.

يقسم هدسون عن الحبكة في الرواية إلى جزأين، وهما الحبكة الفردية والحبكة المزدوجة (اناستي، ١٩٩١، ص. (٢٠). الحبكة الفردية هي حبكة تحتوي على سطر قصة واحد فقط، في حين أن الحبكة المزدوجة هي قصة تحتوي على أكثر من سطر قصة واحد. و إذا نظرنا عن ترتيب الأحداث،

ينقسم إلى ثلاثة أنواع أولا، الحبكة تدين الأحداث التارخية ثانيا، الحبكة المتجددة. ثالثا، الحبكة الإنحدارية. أجوستين ، الزواوي ، ٢٠١٨ ، ص ٢١٧).

تعرف المرحلة الأولى من القصة باسم المقدمة، وتتمثل مهمتها في توفير المعلومات والتفسيرات المتعلقة بالإعداد والتوصيفات. كما أنه يدخل الصراع شيئًا فشيئًا. المرحلة الوسطى هي مرحلة القصة، أي الخلاف من خلال هذه المرحلة يتم عرض التناقضات والصراعات حتى تصل إلى ذروة القصة. هذا القسم هو أيضا قسم يعرض القصة الرئيسية مع الكشف عن الموضوع الرئيسي أخيرا، المرحلة الثالثة هي مرحلة الانحلال مرحلة تعرض مشهدًا معينا نتيجة ذروة القصة. يحتوي هذا القسم على نهاية القصة أو الحكاية التي يمكن أن تكون إما نهاية سعيدة أو نهاية حزينة. بالإضافة إلى هذين النوعين، هناك نوعان آخران من النهايات، وهما التسوية المغلقة والتسوية المفتوحة (فينا، ٢٠١٩، ص ـ١٩ ١٨).

2. الشخصية

جزء من الحقيقة الثانية للقصة هو أن الشخصية، هي الجاني الذي يتسبب في حدوث شيء أو شيئ آخر في القصة. عادة ما تستخدم هذه الشخصية في الأعمال الأدبية في سياقين. يشير السياق الأول إلى الأفراد الذين يظهرون في القصة ، أي كل شخصية ستكون حاضرة في القصة بشكل فردي كممثلين في القصة. بينما يشير السياق الثاني إلى مزيج مختلف من مختلف الاهتمامات والعواطف والمبادئ والأخلاق والرغبات لهؤلاء الأفراد ، باختصار يمكن فهمه على أنه الطبيعة أو

الخلفية التي يبدو أنها تصاحب ظهور الشخصيات أو تسمى التوصيف.

الشخصيات هم أفراد خياليون يختبرون أحداثا أو أحداثا في أحداث مختلفة في القصة يرتبط وجود الشخصيات في القصة بخلق الصراع، وفي هذه الحالة تلعب الشخصية دورًا في خلق الصراع في قصة خيالية وحبكتها. يشير مصطلح الشخصية إلى الممثل أو الشخصية في القصة بينما يشير التوصيف إلى الطبيعة أو الشخصية أو الشخصية التي تحيط بالشخصية الموجودة.

شخصيات القصة أو الشخصيات هم الأشخاص الذين يظهرون في عمل سردي ، أو دراما يفسرها القارئ على أنها تتمتع بصفات وميول أخلاقية معينة كما يتم التعبير عنها في الكلام وما يتم فعله في الواقع (رحمن ، ٢٠١٦ ، ص. (١٥). بينما تتضمن التوصيفات مشكلة من هي الشخصية في القصة ، وكيف هي الشخصية وكيف يتم وضعها ، وكيف يتم تصويرها في القصة بحيث يمكن أن تعطي صورة واضحة للقارئ.

الشخصية هي فرد لديه سمات يمكن للقارئ أن يعرفها وكذلك طبيعة القارئ في الواقع. تنقسم الشخصيات إلى نوعين ، وهما الشخصيات الرئيسية والشخصيات الإضافية فيما يتعلق بالشخصيات والتوصيفات ، أي إظهار شخصية الشخصية وإنشاء صورة الشخصية من خلال دورها ، فإن الشخصية أو الشخصية تتكون من شخصيات دائمة وشخصيات داعمة أولاً ، عادة ما يكون الأمر بسيطا جدا ولا يظهر تطورًا شخصيا. ثانيًا ، هي شخصيات ذات مزاج ودوافع معقدة ، وعادة ما يكون لها سمات خاصة وتفاجئ القارئ (رحمية، ٢٠١٩).

3. **الخلفية**

إعداد هو أحد اللبنات الأساسية لقصة حقائق القصة. بشكل عام، الإعداد هو الشيء الذي يصاحب سرد القصص بدءا من

الزمان والمكان والجو. الإعداد هو البيئة التي تحيط بحدث في القصة يتفاعل مع الأحداث التي تحدث. يتم إنشاء الإعداد لخلق جو مفيد ومفيد للقصة بحيث يتم توجيه المنشئ، بمعنى آخر يساعد الإعداد في استمرارية الخلق وتحدث القصة. بالطبع، كواحدة من اللبنات الأساسية في القصة، من الضروري مراعاة تأثير الإعداد على استقبال القارئ للمعنى.

الإعداد هو وصف للوقت والمكان والجو الحدث في القصة. يمكن أن يكون وصف المكان ماديًا ، واقعيًا ، وثائقيا ، ويمكن أيضا أن يكون وصفا للمشاعر. أي تحديد الأحداث في عمل خيالي ، إما في شكل. كما هو موضح السابق، تنقسم عناصر الإعداد إلى ثلاثة عناصر رئيسية، وهي إعداد المكان والزمان والغلاف الجوي. في محو الأمية الأخرى، يذكر أن العناصر الرئيسية الثلاثة للخلفية هي الزمان والمكان والإعداد الاجتماعي. تتميز الأشياء الثلاثة المذكورة (من القسمين الأول والثاني) بمعايير مختلفة وفقا للمشكلة ذات الصلة، ولكن كل منها يؤثر ويرتبط ببعضه البعض.

مكان أو وقت أو حدث ، وله وظيفة جسدية ووظيفة نفسية. بشكل عام، يتم تقسيم المكان إلى ثلاثة عناصر رئيسية، وهي تحديد المكان، والإعداد المرتبط بالوقت والإعداد المتعلق بالبيئة الاجتماعية التي يتم فيها سرد الأحداث أجوستين ، الزواوي ، ٢٠١٨ ، ص (٢١٨) . يحاول الإعداد شرح ما إذا كان الحادث قد وقع في المنزل أو في كوخ أو في فندق أو في مكان آخر. يشرح الإعداد أيضًا بيئة وجو الحادث. باختصار الإعداد هو المكان الذي تقف فيه القصة والمؤامرة والشخصيات في الرواية بمحاولة شرح البيئة بأكملها، والزمان والمكان والقصة.

أ) المكان

يشير إعداد المكان إلى العنصر الذي تحدث فيه القصة ، ويشير هذا العنصر إلى الأماكن ذات الأسماء المعينة وهناك غرض محدد لحدوث القصة في هذا الموقع.

ب)الزمان

تحديد الوقت هو مسألة تتعلق بموعد وقوع الأحداث في العمل الأدبي. ترتبط إعدادات الوقت ارتباطا وثيقا بالإعدادين الآخرين لأنه بالطبع في كل حالة اجتماعية مختلفة ستذكر وتتطلب وقتا مختلفا.

2.2 الأدب المقارن

أ. مفهوم الأدب المقارن

الأدب المقارن هو أحد الدراسات التي كانت معروفة على نطاق واسع في العالم الأكاديمي للأدب. ظهور الأدب المقارن بعد ظهور مقارنات الدراسات الأخرى. الأدب المقارن هو أحد فروع العلوم التي تدرس مقارنة النطاق بين عملين أدبيين أو أكثر، بين أمة وأخرى، أو خارج الحدود الوطنية (Sosiono، 2010).

بشكل عام، تدور الدراسات المقارنة حول المقارنات بين العناصر المختلفة لتحديد بعض أوجه التشابه والاختلاف بين الأدب (رحمية، ٢٠١٩). تحدد دراسات الأدبيات المقارنة العناصر أو تفحصها، وما يتم تقييمه هو ما إذا كانت هناك اختلافات أو أوجه تشابه أو حتى تغييرات تحدث. ودراسة الأعمال الأدبية يمكن أن تكون فقط بسبب المقارنة أو في الواقع هناك غرض منفصل مثل الأعمال الأدبية المستوحاة من الأعمال الأدبية الأخرى.

قال دامونو أيضا في كتابه (Pegangan Penelitian Sastra Bandingan) "كتيب أبحاث الأدب المقارن" أنه كشف أن الأدب

المقارن هو نهج للدراسات الأدبية لا ينتج نظريته الخاصة (Darmono، 2012). هذا يعني أن نهج دراسة الأدب المقارن هذا ليس له صياغة محددة خاصة به ، لذلك يتم تعديل نهج دراسة الأدب المقارن لغرض الدراسة وموضوعها. على الرغم من أن الاختلافات تنشأ في نهاية المطاف من نظرية إلى أخرى ، إلا أن نتائج المناهج الأدبية المقارنة أعمق مثل التناص والإخراج.

أول من نشر الأدب المقارن في مقال كان سانتي بوف ، الذي نشر في مجلة Revue des Deux Mondes في عام 1868. ازدهر هذا الفرع من الأدب المقارن في أوائل القرن التاسع عشر في فرنسا. في وقت لاحق من القرن العشرين ، حدث تأكيد الأدب المقارن عندما تم نشر The Revue Literature Comparee لأول مرة في عام 1921 .(Darmono, Sastra Bandingan, 2005)

نور خالص (٢٠١٣)، ص. (15-16) في كتابه أدب القرآن، يشرح العديد من الكتاب العرب أهمية الدراسات الأدبية المقارنة يكتبون في الأدب المقارن أن هذا العلم مهم، بل يمكن أن يكون خطيرا جدا، ولكن نادرا ما تمكن المؤلفون من إقناع الجمهور بأهمية هذا العلم أو مخاطره. الأدب المقارن عند الدكتور "غانمي هلال" (1992) مهم في دراسة التاريخ الأدبي ومطلوب في النقد الحديث لأنه يكمل التاريخ الأدبي. من الأمور التي تجعل الأدب المقارن مهما وضروريا في الدراسات الأدبية هو ما يعبر عنه الأدب المقارن، جوانب وملامح أصالة الأدب الوطني (خالص، ٢٠١٣).

لذلك، يمكن فهم أن مصطلح الأدب المقارن هو دراسة للأعمال الأدبية من خلال إقرانها. وفقا للعديد من العلماء، أحدهم "ريماك"، في "رحمانشة" (2014)، الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج الحدود الوطنية ودراسة العلاقة بين الأدب ومجالات العلوم والمعتقدات

الأخرى، مثل الفن والرسم والموسيقى والموسيقى والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية والسياسية والاقتصاد وعلم الاجتماع وغيرها. باختصار، يقارن الأدب المقارن أدب بلد ما بالأدب الآخر، ويقارن الأدب بالمجلات الأخرى (رحمية، ٢٠١٩).

لا يزال في نفس الدراسة، وفقا ل"هاتومو"، الأدب المقارن هو مجال علمي يضم ثلاثة منهم، الأول هو الأدب المقارن القديم. إنه أدب متعلق بدراسة المخطوطات. ثم الثاني الأدب المقارن الشفهي هو الأدب المتعلق بالنصوص الشفوية التي تنتقل عن طريق الكلام الشفهي، من جيل إلى جيل، ومن مكان إلى آخر. والآخر هو الأدب المقارن الحديث، وهو الأدب المقارن المتعلق بنص الدراسات الأدبية الحديثة (رحمية، ٢٠١٩).

وفقا للدكتور "غانمي هلال"، فإن الأدب المقارن هو عملية نشاط تتم من خلال المقارنة، حيث يجذب عمل أدبي واحد أعمالا أدبية أخرى(خالص 2013 ، ص 5). وذلك لأن مؤلف العديد من الأعمال الأدبية قد قرأ أعمالا أدبية أخرى، ثم تأثر بهذه الأعمال الأدبية، مما يشجعه على كتابة عمل أدبي مشابه للأعمال الأدبية الأخرى. وبسبب هذا، ظهرت إحدى النظريات الأدبية المقارنة، وهي التناص من قبل جوليا كريستيفا التي تناقش البنية والعناصر الموجودة في نصين مختلفين لهما أوجه تشابه.

المبدأ الرئيسي للأدب المقارن هو مبدأ فهم وإعطاء معنى للعمل المعني تفاعل أو استيعاب أو تحويل عمل آخر. من التفسيرات المختلفة التي تعبر عنها هذه الآراء، يمكن استنتاج أن الأدب المقارن هو محاولة لجذب عمل مع أعمال أخرى لها ارتباطات أو أوجه تشابه تنشأ من مؤلفين أو أكثر، أو بلدين أو أكثر، أو فترتين أو أكثر، أو من الأعمال الأدبية مع العلوم الأخرى.

2.3 إكرانيساسي

أ. مفهوم إكرانيساسي

أحد الأعمال الأدبية التي تتضمن الهيكل الموصوف أعلاه وهيكله المكون يبني العمل الأدبي بأكمله هو النثر. تطور النثر نفسه مع الزمن، مقسما إلى ثلاثة أنواع، وهي الروايات والروايات والقصص القصيرة. مع دخول عصر حديث بشكل متزايد، فإن العرض التقديمي في الاستمتاع بالأعمال الأدبية متنوع أيضا. لذلك ظهرت أخيرا نظريات لدراستها، واحدة منها كانت إكرانيساسي. إكرانيساسي هي واحدة من النظريات الأدبية التي تدرس الجوانب الهيكلية للعمل الأدبي الذي يتم تحويله إلى وسائط أخرى. كما أن الإكرنة لا تزال مشتقة من دراسة النظرية البنيوية كأساس لها، وهي تطور لنظرية النص البيني التي تدرس بنية أكثر من عمل واحد بحد ذاته.

إكرانيساسي "Ekranisasi" (ecran باللغة الفرنسية تعني الشاشة) هو نقل أو تعيين رواية في فيلم (شاشة) والتي في عملية نقل المركبات أو إكرانيساسي ستؤدي بالتأكيد إلى تغييرات مختلفة. يتوافق هذا التعريف "إينيستى" (Eneste) الذي ينص على أن إكرانيساسي هي عملية تبييض أو نقل وسائل الإعلام في تقديم رواية في شكل فيلم. في الأساس، يذكر "إينيستى" أن نقل المركبات من الروايات إلى الشاشة البيضاء يؤدي حتما إلى تغييرات مختلفة، وبالتالي يمكن أيضا تسمية إكرانيساسي بعملية التغيير. ذكر دامونو أن مصطلح نقل المركبات هو تغيير من نوع واحد من الفن أو العمل إلى نوع آخر من العمل. في هذا الصدد ، لا يرتبط تطور إكرانيساسي فقط بالتغييرات أو التعديلات من

شكل الرواية إلى شكل الفيلم ، ولكن أيضا يمكن أن يحدث العكس ، أي ظهور التعديلات من الفيلم نفسه إلى شكل الرواية.

في الأساس، بالنظر إلى تطبيقه، فإن إكرانيساسي هو تغيير في السيارة من شكل نص أو كلمات إلى شكل صور وأصوات (سمعية بصرية). في الروايات مع كل العرض المعبر عنه بالكلمات، بينما في الأفلام ما يتم تقديمه يكون في شكل صور أو رسوم توضيحية وصوت. بحيث عندما يكون هناك نقل من الرواية وهو شكل من أشكال النص الذي فيه الكلمات، فإن ما يتم إنتاجه هو توضيح يوضح ما يتم تقديمه من الرواية ويمثل الكلمات في الصوت. باختصار، التغيير الذي يحدث من شكل النص للكلمات إلى الصور الحية التي يمكن أن تقدم الأحداث التي يمكن سماعها كتمثيل للكلمات في النص بحيث يمكن فهمها والاستمتاع بها.

كما هو موضح السابق، فإن تبديل الرحلات من الروايات إلى الشاشة الكبيرة أو الأفلام سيؤدي حتما إلى تغييرات مختلفة في الفيلم. التغيير المعني ليس فقط تغييرا في شكل الوسائط أو وسيلتها من نص الكلمة إلى الصوت البصري، ولكن التغيير يمكن أن يكون في شكل تقلص وإضافة وتغيير يختلف. الاختلافات في المركبات أو الوسائط (وسائط الكلمات ووسائط الصورة) الموجودة في الروايات والأفلام تنتج شيئا مختلفا، متأثرا بالقيود التي تمتلكها كل من الروايات والأفلام. بالإضافة إلى اختلاف التأثير على عملية الزراعة بين الاثنين، فالروايات هي نتيجة إبداعات فردية بينما الأفلام هي نتيجة عمل يتضمن العديد من الأفراد الذين يلعبون دورا في كل منهم (بلوستون). بالإضافة إلى ذلك ، هناك أيضا تغيير في عملية الاستمتاع بها ، أي من القراءة إلى المشاهدة. وبسبب هذا ، ظهرت العديد من عمليات الإفراز ، وهي تقليص وإضافة وتغيير الاختلافات كما ذكر سابقا.

إكرانيساسي هو في الواقع أيضا تغيير في الأيديولوجية أو وجهة النظر المستخدمة في تكييف الرواية في فيلم. كما أوضح بلوستون أنه عند تكييف رواية إلى فيلم، هناك تغييرات تتأثر بعملية الإدراك أو القراءة أو المخرج أو كاتب السيناريو للرواية التي يتم العمل عليها. من الاستقبال لا يمكن فصلها عن اسم التفسير ، ومن هذا يتم تضمينها أيضا أيديولوجية وأهداف ونوايا ورسائل ومهام ورغبات المخرج أو كاتب السيناريو. يتأثر هذا التعقيد أيضا بالعصر ، والظواهر الاجتماعية التي تتطور وتحدث ، والمجتمع الاجتماعي كمتلقي. وبالتالي من الممكن جدا أن ظهور الاختلافات الأيديولوجية بين مركبة الروايات والأفلام ، لا يمكن فصله عن الوجود: الكون والمؤلف والقارئ.

تحتم نظرية إكرانيساسي بعملية تحويل العمل إلى صورة فيلم سواء كانت قصة قصيرة أو رواية أو عمل أدبي آخر. ومع ذلك، يضيق اناستي وجهة نظر هذه النظرية للعمليات المرتبطة بتحويل الرواية إلى فيلم يجادل بأن إكرانيساسي يعني تغيير أو تقليص عملية الرواية إلى صورة فيلم بينما عملية إكرانيساسي هي عملية تغير اللغة المكتوبة في الرواية إلى صور متحركة متتابعة (أغوستين و زواوي ٢٠١٨، ص. (٢١٥).

في نطاق دراسة الأعمال الأدبية، لا تقف نظرية إكرانيساسي منفردة بل تتبعها دراسات أو نظريات داعمة وراءها وتلك النظرية الداعمة لا تزال في عالم مماثل وهي في نفس المجال. نظرية إكرانيساسي هي أساسا في نظرية التكيف أو نظرية التحول في حين أن نظرية التكيف أو تحويل الخطابي تخضع لنظرية الاستقبال الأدبي. يكمن الاختلاف في حدود ومواصفات كل دراسة نظرية. ذكر اناستي في كتابه "الرواية والفيلم" أن في عملية إعادة تدوير عمل الأدبي عن عمل آخر، سيكون هناك عدة

تغييرات في العملية وتشمل هذه التغييرات على التضييق الإضافة اي الزيادة و التغيير الأنماط اناستي، ١٩٩١، ص. ٦٠-٦١

تؤكد إكرانيساسي على الاختلافات بين الرواية والفيلم على سبب الناتجة عن الاختلافات المنهجية وهياكل الخطاب للروايات والأفلام. يوضح اناستي (١٩٩١، ٦٠) أن الأدوات الرئيسية للروايات هي الكلمات والتسلسلات السردية، بينما تتكون الأفلام من مجموعات أكثر تعقيدا مثل الصوت والبصرية. الروايات هي عمليات إبداعية فردية وهي نتيجة العمل الفردي، اما الأفلام هي نتيجة عمل العديد من الأشخاص وفرق الإنتاج والمحررين والمنتجين والمخرجين وما إلى ذلك.

تأكيدا، أن التحول من شكل إلى شكل آخر سيشهد تغييرات. فهذا لأن العمل الأولي يجب أن يتكيف مع الوسائط المراد استخدامها، ولكل منهم تقاليده الخاصة. كما أوضحنا سابقًا، فإن عملية النقل أو التبييض من رواية إلى الشاشة الكبيرة، فيلم، ستؤدي دائمًا إلى تغييرات مختلفة في الفيلم فيما يلي شرح للتغييرات التي تحدث في عملية التحويل الإلكتروني إلى الإنترنت.

ب. أشكال عملية إكرانيساسي

1. الإضافة

يرى تحدث الإضافات بسبب تفسير الرواية المراد تصويرها بحيث تكون هناك إضافات هنا وهناك ، وهي لدعم أو تعديل الحبكة اللازمة للاستمتاع بالفيلم. يسبب إكرانيساسي أيضا بعض الإضافات لأنه في إكرانيساسي هو أيضا شكل من أشكال التفسير أو الاستقبال من القارئ في هذه الحالة المخرج أو كاتب

السيناريو. لذلك ، ليس من المستحيل أنه في الأفلام التي تتكيف مع الروايات ، هناك إضافات من العمل الأصلي.

تتم الإضافات عادةً بواسطة كتاب السيناريو أو كتاب السيناريو أو المخرجين من خلال النظر في عملية التكيف في المستقبل. ومع ذلك، فإن الإضافات إلى الحبكة، والقصة والتوصيفات والإعداد والجو من قبلهم تكون دائما مصحوبة بأسباب معينة للقيام بذلك ولا تضيف بشكل مجرد. يجادل اناستي (1991، ٦٤-٦٥) بأن الإضافات في عملية إكرانيساسي لها دائما أسباب.

الإضافات التي تحدث في عملية إكرانيساسي، بصرف النظر عن وجود أسباب قوية، يجب أن تنتبه أيضًا إلى أهمية العمل وتعقيده. تشمل الأشكال المختلفة للإضافات التي تحدث في إكرانيساسي إضافة القصص والمؤامرات والتوصيفات والإعدادات والجو. ليس من النادر أن يوجد في الفيلم جوانب عديدة لا تظهر في الرواية. كشخصية تظهر في الفيلم ولكنها ليست في الرواية.

2. التنقص

يحدث التنقص لأن الروايات التي يبلغ سمكها مئات الصفحات يجب أن تخضع حتما للقطع أو الانكماش عندما يتم تصويرها بحيث يمكن الاستمتاع بها أو مشاهدتها لمدة تسعين أو مائة دقيقة ، بعد اختيار الأجزاء أو المعلومات التي تعتبر مهمة للعرض. يمكن الاستمتاع بالرواية التي يمكن قراءتها في غضون ساعات قليلة أو حتى بضعة أيام عند تكييفها في شكل فيلم في وقت أقصر نسبيا ، حيث يبلغ متوسط المدة التي يقدمها الفيلم 90 دقيقة. هذا بالتأكيد هو سبب ظهور بعض الاختزال أو الإغفال لبعض أجزاء العمل الأصلي.

بشكل عام، قام صانعو الأفلام وكتاب السيناريو والمخرجون في عملية التكيف، بفرز الأجزاء والجوانب التي تعتبر مهمة ليتم عرضها بعبارة أخرى، فإن رواية يبلغ سمكها حوالي مئات الصفحات عند تكييفها في فيلم سوف تتعرض للتخفيضات أو الانكماش. والسبب أن بعض المشاهد أو المشاهد في الرواية تعتبر غير مهمة وضرورية، لذلك قرر المخرجون حذفها. وهذا ينطبق أيضا على عناصر التوصيف والمؤامرة وغيرها. وفقا لإناستي يعتمد التخفيض أو الانكماش على عدة

أسباب أولا، افتراض أن هذه العناصر ليست مهمة وليست هناك حاجة لعرضها في الفيلم، بالإضافة إلى أنه لا يمكن نقل جميع العناصر إلى الفيلم. ثانيا، هناك احتمال تشويش السيناريو أو القصة إذا قدم هذه العناصر. ثالثا، هناك اختلافات بين الأفلام والروايات، حيث يكون للأفلام قيود فنية ومتوسطة رابعا للفيلم مدة تؤثر على الجمهور أو الجمهور.

في الختام، في عملية إكرانيساسي، يعني الانكماش إزالة بعض العناصر التي تعتبر غير ضرورية. هذا يعني أنه لن يتم العثور على كل شيء في الرواية في الفيل، والعكس صحيح. يشمل الحذف عناصر مختلفة مثل الحبكة القصة التوصيفات، الإعداد وما إلى ذلك (أغوستين و زواوي، ٢٠١٨ ، ص. (٢١٥).

3. التغيير

بالإضافة إلى عملية التضييقية والإضافية، تسمح عملية إكرانيساسي أيضا بحدوث تغييرات معينة. والسبب هو أن عملية إكرانيساسي ككل تغير وسائط الخطابين من رواية في شكل كلمات إلى فيلم على شكل سمعي بصري. بالإضافة إلى ذلك، في عملية إكرانيساسي، يحتاج صانعو الأفلام إلى تقديم العديد من الاختلافات المختلفة في الفيلم، بحيث لا يبدو مثل الرواية، إن إكرانيساسي هي أيضا شكل من أشكال التفسير من قبل القارئ،

أي كاتب السيناريو. وهكذا، فإن الاختلاف بين التفسيرين يسمح بالتغيير عن العمل الأصلي اناستي، ١٩٩١، ص. ٦٧).

على الرغم من وجود اختلافات إضافية بين الروايات والأفلام، عادة ما يتم نقل مواضيع أو رسائل طبيعة الرواية بعد المرور بالعملية. تحدث التغييرات مع الاختلافات بسبب الاختلافات في الأدوات المستخدمة بالإضافة إلى ذلك، فإن للفيلم أيضًا وقت تشغيل محدود، لذا لا يمكنه عرض جميع عناصر الرواية.

تحدث تغييرات متنوعة بسبب الاختلافات في الأدوات المستخدمة، وهناك بعض التغييرات هنا وهناك مع الموضوع أو الرسالة في الرواية التي لا تزال تنقل بعد التصوير. بحيث لا تضر هذه التغييرات بجوهر الفيلم نفسه وتجعل تكييف الفيلم للرواية أكثر تنوعا. وتهدف التغييرات إلى عدم رتابة لأنه لا يمكن نقل كل الأشياء أو المشكلات في الرواية في شكل كلمات نصية إلى الفيلم.

الفصل الثالث

منهجية البحث

3.1 نوع البحث

يسمى هذا البحث بالبحث البنيوي لأن النهج في التحليل هو على البنيوية التي تبني حقائق القصة على الكائنين والمقارنات بين الرواية و الفيلم. نتائج بيانات هذا البحث تكون على شكل جداول واقتباسات وصور لاكتشاف التراكيب التي تصبح عملية تعرق ثم توصف أو تروى وليست على شكل أرقام. تماشيا مع ذلك ، ذكر سوجيونو (Sugiyono) أن البحث النوعي هو بحث غير منظم حيث لا تكون نتائج البحث في شكل أرقام ولا تستخدم التفسير في النتائج، والغرض من البحث يهدف إلى الحصول على فهم أولي للظواهر التي تحدث (Mushlich & Iswati, 2017) (Sugiono، 2015).

هذا النوع من البحث هو بحث نوعي وصفي ذو منهج بنيوي، وهو البحث الموصوف، حيث يقدم نتائج البحث في شكل أوصاف سردية بكلمات بدلا من أرقام من البيانات التي تم الحصول عليها إما في شكل صور أو اقتباسات. يسمى هذا البحث بالبحث النوعي الوصفي لأن نتائج بيانات هذا البحث تصف عملية الإفراز المتحصل عليها من فيلم التكيف ورواية التراب الماس لأحمد مراد.

3.2 مصادر البيانات

مصادر البيانات هي المرجع الرئيسي في الدراسات البحثية حيث يتم استخدام النتائج كمادة رئيسية للبيانات المطلوبة. لذلك ، تستخدم هذه الدراسة نوعين من مصادر البيانات ، وهما مصادر البيانات الأولية ومصادر البيانات الثانوية. وفقا ل"لوفلاند"(Lofland) كما نقل عنه "موليونج"(Moleong)، فإن مصادر البيانات الرئيسية في البحث النوعي هي الكلمات والأفعال، والباقي عبارة عن بيانات إضافية مثل المستندات

وغيرها (Moleong، 1999). هناك مصدران للبيانات في هذا البحث، وهما: البحث الأولي والثانوي

1. مصدر البيانات الأساسي

مصدر البيانات في هذه الدراسة هو رواية "التراب المس" ل"أحمد مراد" الصادرة في مصر عن "دار الشروق" عام 2010 والفيلم المقتبس بنفس العنوان من إخراج "مروان حامد" والذي عرض لأول مرة في 16 أغسطس 2018 في مصر من شركة إنتاج "نيو جنتوري فرودكتيون" (New Century Production).

2. مصادر البيانات الثانوية

مصدر البيانات الثانوي هو مصدر بيانات تم الحصول عليه وتجميعه بواسطة شخص آخر. البيانات الثانوية في شكل أدلة أو سجلات أو تقارير تاريخية تم تجميعها في المحفوظات أو الأفلام الوثائقية. أي أن مصادر البيانات الثانوية هي البيانات التي تم الحصول عليها من مصادر ثانوية لدعم البحث واستكمال البيانات التي تم الحصول عليها (Argita، 2013). مصادر البيانات الثانوية المستخدمة في هذه الدراسة هي نتائج البحوث السابقة مثل المجلات والمقالات اثنا عشر مصدرا، مثل مقالة "إكرانيساسي الرواية الفيل الأزرق لأحمد مراد إلى الفيلم الفيل الأزرق" لمحمد الفاتح و مقالة "إكرانيساسي قصة حي بن يقظان لإبن طفيل إلى فيلم حي بن يقظان لهاشم فاتنداس" لرحمية. والعديد من الكتب ذات الصلة المتعلقة بنظرية الأدب المقارن أو إكرانيساسي. مثل كتب في الأدب المقارن لدارمونو، و كتب في الفيلم مثل كتب "التقنيات الإبداعية لإنتاج الأفلام" من تأليف نوجروهو وكتاب "تقدير الأفلام" من تأليف سومارنو، وكتاب عن البنية أو العناصر الدخيلية بعنوان "مقدمة في النظرية الأدبية" لسيسوانتو.

3.3 طريقة جمع البيانات

كان طريقة جمع البيانات المستخدمة في هذه الدراسة نوعان، وهما تقنيات القراءة وتقنيات تدوين الملاحظات. طريقة جمع البيانات المستخدمة هي تقنية القراءة والعرض مصحوبة بتقنية التسجيل. تستخدم تقنيات القراءة لفهم سلسلة القصص، وفهم الصورة العامة للقصة، وأخذ الكلمات أو الجمل التي تتحدث بها الشخصيات، لفهم مشاهد الإعدادات الموجودة أو المفقودة أو المعدلة وفقا ل"ماكس ويبر"(Max Weber)، بينما تستخدم تقنيات تدوين الملاحظات لتسجيل ملخصات القصة وتسجيل الحوارات والأحداث التي تمت دراستها لإنتاج مقارنات بين العملين.

1. تقنية القراءة

تقنيات القراءة هي وسيلة لاستخراج المعلومات أو الأفكار أو المعاني من النصوص أو المواد التي تم الحصول عليها بهدف اكتساب فهم أفضل. لأن الموضوع في هذا البحث هو الرواية و الفيلم، نظرا لأن هذا البحث ليس الكائن الرئيسي في شكل نص فقط، فالضروري يشاهد الفيلم ككائن لكليهما. فإن تقنية القراءة على النحو التالي:

أ) قرأ الباحث القصة الكاملة لرواية "أحمد مراد" "التراب الماس" من أجل فهم بنية الرواية بأكملها من الحبكة والإعداد والشخصيات.

ب) الباحث يشاهد القصة الكاملة لفيلم "مروان حميد" التراب المس (Diamond Dust) بهدف فهم البية الكامل للفيلم من الحبكة والإعداد والشخصيات.

2. تقنية تدوين الملاحظات

تقنيات تدوين الملاحظات هي تقنيات جمع البيانات عن طريق تسجيل الأشياء التي تعتبر مناسبة وداعمة في حل المشكلات أو الإجابة على أسئلة البحث. الخطوات التي استخدمها الباحث في تقنية تدوين الملاحظات هي كما يلي:

أ) سجل أو كتب الباحث النتائج على شكل مقتطفات من الكلمات والجمل والفقرات في الرواية ودونوا مدة وصور المشاهد المعروضة للفيلم

ب) يصنف الباحثون البيانات التي تم الحصول عليها من روايات وأفلام تراب الماس ويصنفونها حسب تقسيمها ، وينقسم الهيكل إلى حبكة وشخصيات وإعداد. ثم يتم تقسيمها أيضا إلى البيانات التي توجد بها إضافات وطرح وتغييرات وفقا لنظرية الإكرانيساسي

3.4 طريقة تحليل البيانات

استخدمت هذه الدراسة ثلاث مراحل في تحليل البيانات. كما ذكر مايلز وهوبرمان أن هناك ثلاث مراحل في تحليل البيانات، وهي تقليل البيانات، وعرض البيانات، ورسم الاستنتاج (Miles، Huberman، و Saldana، 2014).

1) تقليل البيانات

بعد جمع البيانات، يعمل تقليل البيانات لتحديد البيانات ذات الصلة بعملية الإزالة بدءا من الإضافة، و الطرح والتغيير مع الأنماط. ثم ذلك، يقوم الباحث بتبسيط النتائج وتجميعها بشكل منهجي. إن تقليل البيانات هو المرحلة المستخدمة لاختيار البيانات

التي تم الحصول عليها (Krisnanto، 2018). تقلل عملية تقليل البيانات من نتائج البيانات ذات الصلة بسؤال البحث فقط، فيذحف البيانات غير المتعلقة بسؤال البحث. بمعنى ذلك، تقليل البيانات هو تحليل ينظم ويصنف ويوجه ويتجاهل الأشياء غير المهمة لتسهيل استخلاص النتائج على الباحثين (Miles، Huberman، و Saldana، 2014).

تقليل البيانات هو العملية التي يقوم الباحثون من خلالها بتلخيص وتكلس وتحديد البيانات التي تتوافق مع أهداف البحث. تتمثل خطوة الباحث في مرحلة اختزال البيانات في تلخيص البيانات حول شكل التفريخ الذي يحدث في الأفلام من الروايات، وأسباب ظهور أشكال التفريخ، وتأثيرها على الأفلام، تصنيف البيانات المتعلقة بأشكال الإفراز السائدة. فيما يلي مراحل تقليل البيانات التي قام بها الباحث في هذه الدراسة:

أ) يقوم الباحث بحذف البيانات التي تم الحصول عليها والتي لا تناسب

ب) يختار الباحثون البيانات التي تتوافق مع المناقشة والبحث

ج) يتحقق الباحث من صحة النتائج النهائية للبيانات التي تم تمييزها ، وهي تلك المناسبة وتلك التي ليست مع المحاضر

2) عرض بيانات

يعرض البيانات من خلال تصميم أشكال تحليلية وصفية ومنهجية ونوعية لتسهيل استخلاص النتائج على الباحثين (Lubis S.، 2018). وفيما يلي المراحل التي قام بها الباحث في هذا البحث. التعرض للبيانات هو العملية التي يصف بها الباحث البيانات أو يقدمون البيانات في شكل فقرات أو جداول أو مصفوفات.

خطوة الباحث في مرحلة تعرض البيانات هي أن يقوم الباحث بعرض البيانات على شكل جداول ، ويكتب البيانات ويقرأ البيانات ، ويقدم تفسير البيانات بناء على نظرية الصراع لماكس

فيبر ، ويتحقق من النظريات والدراسات الأولية، إلخ. وفيما يلي مراحل عرض البيانات التي قامت بها الباحثون في هذا البحث.

أ) يعرض الباحث البيانات التي حصل عليها من رواية "التراب المس" للكاتب "أحمد مراد" و الفيلم للخارج "مروان حامد"، ويحددها في عملية إكرانيساسي المستخدمة من خلال الجداول والاقتباسات والمشاهد التي تصبح بيانات.

ب) يقدم الباحث عدة أسباب وشروحات الحصول عليها في شكل سرديات لمعرفة أشكال عملية إكرانيساسي لبنية الأعمال الأدبية وهي حقائق القصة مثل الحبكة والشخصيات والإعدادات.

البيانات المقدمة في هذه الدراسة في شكل نص أو اقتباسات تتعلق بمحتوى الرواية التي تمت مناقشتها وصور المشاهد في الفيلم واختتمت بجدول. الغرض من تقديم البيانات هو الجمع بين المعلومات لشرح الموقف الذي يحدث. في هذه الحالة، يقدم الباحث تفسيرات لتسهيل فهم معلومات البيانات. حتى لا يجد الباحث صعوبة في دراسة المعلومات كاملة أو أجزاء معينة من نتائج البحث الحالية ويسهل على الجمهور قراءته (Miles، Huberman، و Saldana، 2014) (Aziz، 2020).

3) استخلاص النتائج

كما هو الحال بعملية تقليل البيانات، يتم استخلاص الاستنتاجات أثناء عملية البحث. بعد جمع بيانات كافية ، يتم استخلاص استنتاجات أولية ، وبعد اكتمال البيانات ، يتم استخلاص الاستنتاجات النهائية. رسم الاستنتاج عملية يقوم الباحث بتلخيص العملية الكاملة للنقطة 1 والنقطة 2 بحيث يظهر

اسم التركيز أو النتائج الأساسية. خطوة الباحث هي أن يقوم الباحث بتحريض البيانات، يستنتج الباحث البيانات.

الفصل الربع

عرض البيانات و تحليلها

يناقش هذا الفصل يتعلق المشكلة المذكورة في المقدمة. هذا الفصل سيعرض نتائج البحث و النقاش بالبيانات الذي حدث في عملية التحول من الرواية إلى النسخة السمعية البصرية، أي إيكرانيساسي. بدءا من مناقشة كيف سيكون البنيوى في الرواية والفيلم الاذي التركيز في إجراء البحوث والدراسات على هذين الموضوعين كدراسة تأصيلية. النتائج التي سيتم تقديمها في هذا الفصل هي في شكل أوصاف و روايات من جدول البيانات.

ثم إذا نعود إلى إيكرانيساسي الذي يقترح "إينيستي" فأشكال أو عمليات للتنقيب في الفيلم المقتبسة من الروايات ثلاثة أنواع، وهي التخفيض والإضافة والتغيير. بعد بحث الجزء البنيوي من الرواية والفيلم ، ثم المقارنة بينهما حيث يحدث جزء من جانب تحدث العملية في بنية كائني الدراسة. في قسم الإضافة يتم إضافة عناصر مهمة في الفيلم لم يتم ذكرها في الرواية، والتضييق هو اختزال في بعض الأجزاء التي هي في الرواية غير معروضة في الفيلم، وأخيرا ظهور التغييرات كشكل من أشكال تنفيذ التصور من رواية إلى فيلم.

ولكن قبل الدخول في عملية إيكرانيساسي ، يحتج إلى البحث في كل بنية من الرواية والفيلم. وفيما يلي عرض البيانات:

4.1 عرض البيانات

1. عرض البيانات البنيوية في الرواية التراب المس

رواية تراب الماس هي الرواية الثانية رواية لأحمد مراد نشرت عام 2010 لطبعتها الأولى وبسبب هذه الرواية حصل أحمد مراد على جائزة وحول هذه الرواية إلى فيلم. نشرتها دار السروق بإجمالي 393 صفحة للقصة في الرواية التي تنقسم إلى 30 فصلا. لها نفس نوع روايات أحمد مراد السابقة وهي سمة مميزة لقصة روايته. ولها أنواع قصص الغموض والقضية والإثارة والدراما. تحكي الرواية حياة توها الذي كان عاديا في البداية ، لكن كل شيء تغير بعد حادثة تعرض لها وتسبب في وفاة والده. التغيير والصنع يجب أن يكشف توحا الأسرار وراء وفاة والده ، والأسرار وراء كل الجرائم التي تحدث في منطقته.

في النثر نعلم بشكل عام أن البنية التي تبني القصة في نظرية "روبرت ستانتون" مرتبة في جزأين ، وهما حقيقة القصة ووسائل القصة. وما يهيمن على القصة بأكملها هو حقيقة القصة التي تتكون من الحبكة والشخصيات والخلفية. في رواية "التراب المس" لأحمد مراد، تحتوي بأكملها على الحقيقة القصة في شكل عناصر بنيوية مطلوبة في عمل أدبي في شكل نثر.

أ. مؤامرة في الرواية

البنية الأساسية للنثر الواردة في هذه الرواية هي **الحبكة، الحبكة** هي عنصر في قصة لها تأثير مهم في وصف اتجاه القصة. تستخدم **الحبكة** المستخدمة في "التراب الماس" حبكة أمامية ، أي أن القصة تعمل وفقا لتسلسل الأحداث في كل مرة

في المستقبل مرتبة ترتيبا زمنيا بحيث يمكن تسميتها أيضا **حبكة** زمنية. ومن المعروف أن المؤامرة لها عدة مراحل أو جولات ، وهي الجولة الأولية والجولة الوسطى والجولة النهائية. مع التدفق التدريجي أو الأمامي ، عند تعديله وفقا لهيكل التدفق الذي يحدث ، يمكن توضيحه على النحو التالي:

أ. في البداية هناك مقدمة للشخصية الرئيسية التي تصبح اللاعب الأساسي الذي يقود الحبكة الرئيسية للرواية ، أي "طه" و والده. وهناك العديد من الأحداث التي سيتم ربطها لاحقا بالصراع الرئيسي وجمعها في ذروتها ، وهي "حسين" (والد "طه") الذي تم القبض عليه وهو يراقب "سليمان" ولقائه مع "محروس بيرجاس".

ب. الدخول في النزاع ، وقع حادث ل"طه" و والده مما أدى إلى وفاة والد "طه" ودخوله في غيبوبة فاقدا للوعي. بسبب ذلك، يكتشف "طه" ببطء من هو العقل المدبر وراء كل شيئ. لا يزال هذا الصراع مبكرا جدا ، لأن محور القصة هو في الواقع الكشف عن لغز الصراع.

ت. هناك مرحلة معقدة ، وهي جمع الأحداث التي تؤدي إلى كشف الغموض في كلا الصراعين ، بدءا من الخلفية الأعمق لوالد "طه"، وما فعله والد "طه" حتى الآن وشكل من أشكال حل النزاع بمساعدة وليد. في هذا القسم هناك أيضا أحداث أخرى كقصص فاصلة لا تتقاطع مباشرة مع الصراع الرئيسي.

ث. أدخل الذروة التي هي تتويج للصراع الرئيسي في القصة في هذه الرواية ، وهذا هو المكان الذي تحدث

فيه نقاط تطور الحبكة. "تنبيه المفسد" أن "وليد" الذي ساعد في الكشف عن قضية والد "طه" وأعطى "طه" مهمة لقتل "هاني بيرجاس" هو القاتل الحقيقي. هذا معروف من دفتر والد "طه" الذي يشرح كل شيء.

ج. الاستمرار في مكافحة الذروة، بعد أن تعلم "طه" الحقيقة، تضع استراتيجية للانتقام من جرائم "وليد". استخدام غبار الماس لتسميم "وليد" عندما يلتقيان في مقهى لمناقشة شيء.

ح. أخيرا، في النهاية (Denoumnet) هي نهاية مهمة "طه" لكشف الحقيقة وراء وفاة والده. وفي هذه المرحلة عاش "طه" حياة جديدة كعازف طبال بدلا من صيدلي وغير اسمه إلى "تيتو".

على الرغم من وجود قصة تحكي ماضي والد "طه" مع "التراب المس"، إلا أنها تقتصر على ذكريات الماضي ويمكن حتى ربطها بالقصة التي قرأها "طه" في دفتر ملاحظات والده. بمعنى أن القصة المستمرة ليست الحادثة الأصلية التي حدثت في القوس، ولكن تتم قراءة القصة بهدف أن تكون الفلاش باك. لكن من الواضح أن الحبكة في هذه الرواية تتوافق مع الترتيب الزمني للأحداث التي تحدث في جوانب السببية، أي وجود تأثير سبب الدعوى.

ب. الشخصية في الرواية "التراب المس"

دخول بنية المبنى التالي، أي وجود الشخصيات والتوصيف. كقصة الحقيقة، حاجة إلى ممثلين حتى يمكن تشغيل القصة. يمكن تقسيم الشخصيات في هذه الرواية إلى

عدة فئات، تتراوح من الشخصية الرئيسية والشخصيات الداعمة. في الروايات، عادة ما يتم تقديم الشخصيات التي لها دور مهم في القصة إلى الخلفية. كما في شخصية "طه" في الفصل الثالث شرح خلفيته ، كما في الاقتباس التالي:

> التحق «طه» بعد تخرجه في كلية الصيدلة بشركة أدوية كـ (medical rep) «مندوب دعاية طبية». مهمته الأساسية المرور على العيادات لتسويق أدوية شركته، يستعرض الجديد منها ويحصر انتشارها وقوة الطلب عليها في الأسواق، يرتدي بذلة وكرافتة، ويحمل حقيبة جلدية مسلحة بمزايا توفرها شركته لاستقطاب الأطباء ناحية المنتج. (35)

ليس في شخصية "طه" فقط، تحصل شخصية "سارة" على وصف مفصل لتوصيفها يمكن رؤيته في الاقتباس في الفصل العاشر على النحو التالي:

> خريجة كلية إعلام قسم صاحفة، تعمل في جريدة مستقلة وأخت كبرى لـ«تامر»، فتى الثانوية العامة طراز مسلول رفيع يحتفظ بشارب المراهقة المؤقت فوق شفتيه، وسكسوكة أشبه بمقبض الشوفنيرة في ذقنه، يرتدي حظاظات ويدلي يكمر بنطلونه لما بعد الأمبولة بقليل..

> الأبوان يعملان في الكويت، ويعودا في إجازة سنوية هي أطول فترة تقضيها «سارة» في صراع حول تعريف الحزيات، ليرحلا كما جاءا تاركين الأموال والهدايا وبعض النصائح الباهتة حتى حلول إجازة العام التالي.. (137)

هناك العديد من الشخصيات الأخرى التي يتم شرح خلفياتها وخصائصها، مثل "وليد صلطان" و "حسين الزهار". الشخصيات التي تحصل على تفسيرات خلفية هي شخصيات لها تأثير مهم ومسؤولة عن مسار القصة، إلى جانب أنه يمكن تصنيفها على أنها شخصيات داعمة. بالنسبة لجميع

الشخصيات في هذه الرواية ، هناك 35 شخصية تتضمن ذكر أسمائهم ، مما يعني أنها تستبعد شخصيات مثل الأطباء والممرضات والخدم.

ت. الخلفية في الرواية "التراب المس"

أخيرا، الهيكل الوارد في الرواية هو الخلفية. يحتوي **الإعداد** الذي يمكن وصفه في هذه الرواية على نوعين من **الإعدادات،** من **الإعداد** الأول الذي يتضمن المواقع ذات الصلة و **الإعداد** الثاني الذي يشرح الوقت. في رواية "التراب المس" كلها، يكون **الإعداد** في مصر مع **العديد** من المواقع الاستراتيجية المذكورة كمواقع معينة لوقوع حدث ما ، مثل الشقة التي يعيش فيها "طه" و"سارة"، ثم الصيدلية التي يعمل فيها "طه"، والأماكن التي تلتقي بعدة شخصيات مثل المقصف وأماكن أخرى. يمكن رؤية بعض الأدلة المتعلقة بالموقع الذي هو مكان قصة رواية تراب الماس من عدة اقتباسات على النحو التالي:

> حارة اليهود بـ «الخرنفش» - «الجمالية»
>
> في مدخل زقاق «سالومون» امتد الظل على البلاط الإنجليزي المحدب، رجل نحيل يحمل عصا وسلما صغيرًا، اقترب من عمود الإنارة وصعد سلمه في خفة قبل أن يرفع الباب الزجاجي للمصباح ويدش العصا مشتعلة الطرف في الفوهة، ثوان وأضاءت تحتها بقعة باهتة أخذت تتراقص على الأرض قرب دكان صغير تعلوه لافتة مكتوبة بخط اليد عطور «الزهار».. فوق الرفوف تراصت زجاجات زيوت ورد مغلفة بقطع من الجلد ودوبار رفيع لم يحبس الشذا عن العابرين. (6)

في المقتطف يوضح أن المحل الحنفي الذي يبيع مختلف عطور الزهور يقع في منطقة الحي اليهودي في حارة اليهود

بـ «الخرنفش» - «الجمالية» مع وصف لمحل صغير يعرض عبارة عطور «الزهار» مع العديد من الرفوف. يمكن رؤية مواقع أخرى مثل المقهى أو الديسكو في الفصل الثامن والعشرين ، وهو مكان جديد للحياة الجديدة لتوها أعيدت تسميته تيتو. يحتوي المطعم الذي يحمل اسم "جولي بيسترو" على وصف بأنه مطعم إيطالي خافت الإضاءة ، والوصف الكامل له هو كما يلي:

> على مقربة من الممشى الساجر وعلى البحر مباشرة يرقد «چولي بيسترو»، مطعم إيطالي خافت الإضاءة يصنع بيتزا مميزة وأكلات بحرية منوعة وسلطات شهية زجاجات الرمال المتناثرة تحوي شموع تقود الداخل عبر طريق صغير إلى مرقص تحيطه موائد ينتشر فوقها أحفاد القوقاز وبناته.. (388)

في القسم الثاني من الإعداد هو الإعداد الذي يتضمن الوقت الذي وقعت فيه الأحداث في قصة رواية تراب الماس. يتم شرح الوقت الموصوف في هذه الرواية بوضوح ، حتى في بداية كل فصل أو قصة مكتوبة عند حدوثها. على سبيل المثال، في الفصل الأول مكتوب "الاثنين 15 نوفمبر 1954 م" وهي الخلفية عندما تظهر حادثة القصة في الفصل الأول أنها حدثت في الماضي، في الفصل التالي، أي الفصل الثاني وهكذا، يتم توضيح أن الأحداث التي تحدث بعد الفصل الأول بعيدة عن الإعداد الزمني الذي حدث في الفصل الأول مع الكتابة " بعد ٥٤ سنة.. السبت ١٥ نوفمبر ٢٠٠٨..." للفصل الثاني كافتتاح للحاضر الذي هو محور جوهر القصة.

وكما أوضحنا من قبل ، فإن معظم الإعداد الزمني الذي ينطبق على هذه الرواية هو في عام 2008 ، وهو الوقت أو السنة التي تصبح الجدول الزمني الرئيسي. يتضح من

الفصول اللاحقة التي حدثت أن تحديد الوقت كان في عام 2008 ، كما هو الحال في الفصول الأخرى ، كتب أن الإعداد الزمني للحادث لم يكن بعيدا عن الخط الزمني الرئيسي ، أي في عام 2008 كما في الفصل الثامن مع كتابة "*بعد ثلاثة أسابيع*" ، في الفصل الحادي عشر كتب "*بعد يومين*" ، في الفصل الخامس عشر كتب "*بعد أسبوع*" وهكذا. يكون إعداد هذا الوقت فقط في بعض الفصول التي تحتوي على أحداث جديدة لم تعد في نفس الوقت بمعنى شرح المرة القادمة ، ولكن هناك خصوصية إذا كانت في فصل واحد بنفس الوقت ولكن مع أحداث وأماكن مختلفة مكتوبة بعبارة "*في نفس الليلة*".

2. عرض البيانات البنيوية في الفيلم التراب المس

التراب الماس هو فيلم للمخرج عام 2018 مقتبس من رواية أحمد مراد "التراب المس" التي كتبها عام 2010 ، كما شارك في كتابة سيناريو القصة لهذا الفيلم. يحتوي الفيلم على نوع من أفلام الغموض والجريمة والإثارة بدرجة 7.9 على *IMDB* والتي تم بثها لأول مرة في 16 أغسطس 2018 في مصر من شركة الإنتاج *New Century Production*.

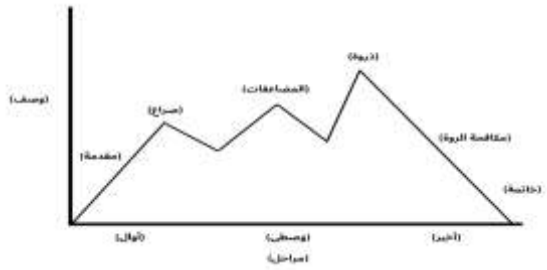
في الفيلم، يحتوي أيضا على نفس العناصر الشكلية أو البنيوية ، لأنه في الفيلم يحتوي أيضا على قصة. تحتوي القصة في كل من الفيلم والرواية على حقائق قصة كهيكل يبني فيها، أي الحبكة والشخصيات والإعداد. الوصف البنيوي للفيلم هو كما يلي:

أ. الحبكة في الفيلم "التراب المس"

اللبنة الأساسية للقصة في الفيلم هي المؤامرة. تستخدم الحبكة المستخدمة في هذا الفيلم مؤامرة متقدمة تماما ، على الرغم من وجود ذكريات الماضي التي تحكي عن العديد من الأحداث الماضية التي يجب الكشف عنها كعناصر تعزيز في القصة. إن وجود ذكريات الماضي هو الجانب الأهم الذي يهدف إلى توفير معلومات أكثر وأعمق يمكن حتى استخدامه كمشكلة رئيسية، حتى ظهور ذكريات الماضي يكون مرة واحدة فقط، أي عندما يقرأ تحيا دفتر والده وفقا لما هو موجود في روايته.

يبدأ المشهد الافتتاحي بالحادثة التي حدثت ل"طه" و والده في وقعت خلال الحبكة الرئيسية في 6 يناير 2018 ، ثم استمر ببعض اللقطات من صورة مصر قبل 65 عاما من وقت الحبكة الرئيسية ويستمر بلقاء حنفي الذي يزور منزل "ليتو" ويتحدث مع أصدقائه حتى حادثة وفاة حنفي. ثم تابع بالدخول في زمن الحبكة الرئيسي ، وهو العام الجديد 2018 ، حيث يتم اكتشاف حادثة "حسين" يراقب حولها لأن تحها يضيء الأنوار ويصبح بداية لجميع المشاكل التي تحدث طوال الفيلم حتى يتم الانتهاء منه.

الصورة 1. الرسم التوضيحي كيفة الحبكة القصاص يمر



في الرسم التوضيحي بالرسم البياني السابق، نمكن أن نفهم ذلك:

أ. في البداية هناك مقدمة للشخصية الرئيسية التي تصبح اللاعب الأساسي الذي يقود الحبكة الرئيسية للرواية ، أي "طه" و والده. وهناك العديد من الأحداث التي سيتم ربطها لاحقا بالصراع الرئيسي وجمعها في ذروتها ، وهي "حسين" (والد "طه") الذي تم القبض عليه وهو يراقب "سليمان" ولقائه مع "محروس بيرجاس".

ب. الدخول في النزاع ، وقع حادث ل"طه" و والده مما أدى إلى وفاة والد "طه" ودخوله في غيبوبة فاقدا للوعي. بسبب ذلك، يكتشف "طه" ببطء من هو العقل المدبر وراء كل شيئ.

ت. هناك مرحلة من التعقيدات أي الأحداث المتعلقة بالصراع الرئيسي وزيادة الصراع في شخصيات أخرى مثل "سارة" و"وليد". وأيضا "طه" الذي بدأت تعرف القليل من الحقيقة بدءا من خلفية والده، وما فعله والده حتى الآن وبعض أشكال حل النزاعات بمساعدة "وليد".

ث. أدخل الذروة التي هي تتويج للصراع الرئيسي في القصة في هذه الرواية، وهذا هو المكان الذي تحدث فيه نقاط تطور الحبكة. "تنبيه المفسد" أن "وليد" الذي ساعد في الكشف عن قضية والد "طه" وأعطى "طه" مهمة لقتل "هاني بيرجاس" هو القاتل الحقيقي. هذا معروف من دفتر والد "طه" الذي يشرح كل شيء.

ج. الاستمرار في مكافحة الذروة، بعد أن تعلم "طه" الحقيقة، تضع استراتيجية للانتقام من جرائم "وليد".

استخدام غبار الماس لتسميم "وليد" عندما يلتقيان في مقهى لمناقشة شيء.

ح. أخيرا، في النهاية (Denoumnet) هي نهاية مهمة "طه" لكشف الحقيقة وراء وفاة والده. في هذه المرحلة، بعد الحادث، تعيش "طه" حياة جديدة مع "سارة". و "سارة" سممت "شريف" واختارت العيش مع "طه" وإيواء السر وراء "التراب المس".

يظهر بوضوح كما هو موضح أعلاه والوصف بأن التدفق المستخدم هو إلى الأمام الذي يعمل تدفقه وفقا لتسلسل الأحداث. إن ظهور ذكريات الماضي كخلفية لسبب وقوع العديد من الأحداث السابقة ، لا يضر بالحبكة الرئيسية التي تسير زمنيا إلى الأمام وفقا لتقدم "طه". إن وجود المشهد في البداية في الجانب السينمائي هو بمثابة خطاف أو يصبح شيئا مثيرا للاهتمام للجمهور ما سيحدث بعد ذلك، ويمكن أيضا افتراضه كعلامة على أن جميع المشاكل الموجودة في هذا الفيلم تبدأ من الحادث في بداية المشهد.

ب. الشخصية في الفيلم "التراب المس"

مدرجة في فئة الشخصيات ، كعنصر بناء للقصة يلعب دورا فيها لتشغيل القصة. الشخصيات التي تظهر في هذا الفيلم في المتوسط لها أدوارها المهمة الخاصة بها، مما يعني أنه لا توجد شخصيات في هذا الفيلم ليست مهمة في تأثيرها على مسار القصة. هذه الشخصيات الموصوفة هي بالفعل شخصيات لها تأثير على القصة، مثل "طه" و"وليد"، فهي بالفعل محور القصة في هذا الفيلم بسبب الصراعات التي تصطدم بهافيما.

الشخصيات الرئيسية الأخرى التي ليست مركزية مثل الشكلين السابقين بشخصيات تابعة. لا تزال الشخصيات التابعة في هذا الفيلم تلعب أدوارا مهمة فيه تحصل على مشاهد كافية لشرح الغرض من وجودها، مثل سارة وسيرفس وعائلة بارجاس. في هذه الحالة، لا يزال يتم تصنيفهم على أنهم الشخصية الرئيسية ولكن تركيزهم ينصب على استكمال الصراع الموجود في الشخصيتين الرئيسيتين المذكورتين سابقا، وفي هذه الحالة يعني ذلك أن الشخصيات التابعة هي شخصيات تدعم قصة وشخصية الشخصية الرئيسية(Raharjo, 2022) .

يتم أيضا تضمين شخصيات إضافية تهدف إلى إكمال التوصيف في القصة (Raharjo, 2022) . في بعض الأحيان لا يكون لهم دور مهم جدا في الصراع الأساسي للقصة ، لكن وجودهم هو جعل القصة أكثر منطقية وأحيانا يكون وجودهم مطلوبا بشكل غير مباشر في بعض المؤامرات. ومن بين الشخصيات الإضافية في الفيلم "وائل" و"تونى" و"ليتو" و"عمرو" و"كريم".

تشمل الشخصيات المدرجة في تقسيم الشخصيات الرئيسية في هذا الفيلم؛ "طه" و"وليد" و"سارة" و"حسين" و"شريف" و"هاني بيرجاس" و"بشرو ليلى" و"سيرفيس"، والبقية مثل "وائل" و"سليمان" و"تونى" وفقوه هم شخصيات داعمة. العدد الإجمالي للشخصيات في الفيلم هو اثنان وعشرون (22)، ويمكن تأكيد بعضها من خلال عنوان الائتمان النهائي. ثم في تقسيم الشخصيات الداعمة، يكون بعضها عبارة عن شخصيات حشو تظهر فقط في المحادثات أو القصص من الشخصيات الأخرى، والذين لديهم القليل من وقت الشاشة وقد يتم تسميتهم فقط لرواية القصص الفعلية

أيضا لها تأثير على القصة ولكنها تقتصر على سبب الأحداث التي تؤدي إلى الحبكة الرئيسية.

ث. الخلفية في الفيلم "التراب المس"

تابع مع العنصر الأخير، أي الإعداد أو الإعداد كعنصر بناء يكمل القصة بأكملها. في العالم السينمائي، سيكون إعداد المكان والزمان والجو أمرا مهما للغاية. على سبيل المثال، في الإعداد والمكان والزمان في الفيلم، عادة ما يبدو واضحا جدا كمجموعة مع الممثلين أو الممثلين للقيام بما هو موجود في السيناريو أو القصة. لكن في بعض الأحيان، عادة ما يكون إعداد الوقت غامضا أو أقل وضوحا، وسيشمل أيضا التقنيات السينمائية والجوانب الجمالية.

في الإعداد مكان، سيتم تمييز بعض الأماكن في هذا الفيلم أولا بالاسم أو الموقع لشرح مكان حدوث الموقع. في بعض الأحيان ، ليس فقط في البداية، تكون النقاط البارزة المتعلقة بأسماء المواقع في بعض الأحيان في النهاية. أو هناك أيضا حالة موقع ذكرتها الشخصية كتأكيد لمكان وجودهم. بعض الأمثلة هي متجر العطور الحنفي الذي يقرأ "الزهار" وموقع دفن الحسين المسمى "مجمع الإمام".

الصورة 2. مشهد ظهر متجر العطور الحنفي الذي يقرأ "الزهار"

الصورة 3. مشهد ظهر مكان بالقول الشخصية يعنى "مقبرة الإمام"

في هذا الفيلم المقتبس لإعدادات الوقت مثل الصباح والليل وبعد الظهر والمساء، يمكن تصويره وفقا لما هو معروض. ومع ذلك، يختلف الأمر إذا كان هذا الإعداد الزمني يتضمن أياما وشهورا وسنوات. من الصعب جدا وصف إعداد الوقت هذا أو وصفه على الشاشة، حيث يتعين عليك إجراء حوار من الشخصيات أو إضافة تقويم أو الكتابة على الشاشة.

الصورة 4. مشهد ظهر الوقت القصاص الذي يحدث بالمكتوب

الصورة 4. مشهد ظهر الوقت القصاص بالقول الشخصية

جو الخلفية في الفيلم وفقا لكيفية تصوير التقنيات في السينما. جو الخلفية في الفيلم هو جانب سيقود الجمهور إلى الشعور بجو سرد القصص في الفيلم الذي تتم مشاهدته ،

بحيث يكون جو الخلفية شيئا مجردا لا يرى بوضوح في الفيلم ولكنه طريقة صانع الأفلام لنقل الشعور الذي يشعر به الممثلون في الفيلم. لذلك يمكن فهم أن وضع المكان والزمان في عالم السينما هو جانب ينظر إليه على أنه ممثلون كوحدة واحدة ، في حين أن جو الخلفية هو النتيجة التي حصل عليها الجمهور أو من المشهد المعروض.

الجو الخلفي الذي يمكن استخدامه كمثال في فيلم "التراب المس" هو في مشهد "طه" و "سارة" بعد مقابلة "شريف" ثم يشاهدون أداء Drum من الفرقة الذين يؤدون في المقهى في المدة من 1:05:50 إلى 1:06:30. يظهر المشهد مشاعر ثوها المضطربة مع قرع الطبول الذي يشاهده ، مع تصوير متناوب لعازفي الطبول في الفرقة ، وقرع طبول "طه" ، والحوادث التي حدثت ل"طه".

الصورة 4. مشهد ظهر جو"طه" الذي يشعره

وكما أوضحنا بالفعل ، فإن صنع مشهد يمكن أن يسبب الجو الذي يشعر به الممثلون في الفيلم يمكن أيضا قبوله من قبل الجمهور هو تقنية سينمائية. التقنية السينمائية المستخدمة هي استخدام القطع في اللقطات والمشاهد بشكل عشوائي وسريع مصحوبا بصوت أو صوت من الطبول التي تدعم لجعل القطع المطبق أسرع وأعلى. من ذلك الأمر، يمكن أن يجعل المشاهدين الذين يشاهدون يمكنهم أيضا الشعور بالمشاعر التي تشعر ب "طه"، يمكن أن يؤثر

الجو غير المريح للمشهد المصور على مشاعر الجمهور في قبول التأثير المزعج.

4.2 تحليل البيانات أشكال مختلفة من عملية إيكرانيساسي في فيلم التكيف من الرواية "التراب المس"

تعرف صناعة الأفلام بالعمل التعاوني الذي يشمل عددا من المهنيين في مجالات معينة مطلوبة في صناعة الفيلم الكامل. على عكس صناعة الروايات التي تتطلب شخصا واحدا فقط، وهو الكاتب لإنتاج عمل كامل، وهو الروايات. بهذه الطريقة يتضح من الاختلاف في الصنعة يمكن أن يكون سبب عملية الإفراز يمكن أن تحدث. ليس ذلك فحسب ، فالجوانب الجمالية للعمل الأدبي مع الأعمال السمعية والبصرية مختلفة ، فالجوانب الجمالية في الفيلم أو ما يسمى عادة سينمائية لها اختلافات في العرض مع الأعمال الأدبية بحيث تتطلب عملية تمثيل.

للتذكير بأن المرجع لعملية التنقيب هو رواية "التراب المس" كمصدر للمادة الأصلية من رواية التحوير. لذلك ينظر إلى المقارنة من جانب وجود وغياب الاختلافات بين فيلم البليهات والرواية. يمكن ملاحظة هذه النتائج عند الإشارة إلى النظرية التي طرح "إينيستي"، تقسم أشكالا مختلفة من الإفراز إلى ثلاثة ، وهي الإضافة والتنقيص والتغيير.

تحدث هذه الأشكال الثلاثة من التفريط في العناصر الإنشائية في الرواية ثم تنتقل إلى شكل فيلم، تحدث تغيرات في عناصر البناء في الرواية، خاصة في العنصر الجوهري، أي حقيقة القصة المكونة من الحبكة والشخصيات

والخلفية. و لأن هذا الجزء هو الجزء الأكثر أهمية في العمل. سيتم تقديم النتائج التي سيتم تقديمها في هذا الفصل في شكل وصف سردي يتم تقديمه بعد ذلك في شكل جدول كملخص.

أ. **عملية إيكرانيساسي على عناصر الأخدود**

عملية إيكرانيساسي التي تحدث في الحبكة عند الإشارة إلى المادة المصدر الأصلية، وهي رواية "التراب المس" ل"أحمد مراد"، هناك عدة اختلافات، على النحو التالي:

1. الإضافة

عند مناقشة عملية إيكرانيساسي في شكل إضافة، يعني أن شيئا غير موجود في المادة الأصلية المصدر أي الرواية عند إدخالها في تكييف الرواية، يتم إضافته لغرض قصة جديدة تدعم الفيلم. في هذه الحالة ، يمكن العثور على أن عملية التنقيب التي تحدث لتكييف رواية تراب الماس الأكثر اختلافا ووضوحا عن الصراع في مادة المصدر الأصلية ، هي إضافة حبكة مرتبطة بين سياريف وسارة. بعض المشاهد في الفيلم هي حبكات إضافية غير موجودة في الرواية، بالإضافة إلى الحبكة المتعلقة ب "شريف" و "سارة".

الجدول 1. عملية إكرانيساسي في الحبكة الإضافة

رقم	أجزاء من الفيلم غير موجودة أو مترجمة في رواية	البيانات
١.	قرب ومقدمة "سارة" و"شريف"	A.1.001
٢.	لقاء "طه" مع "شريف "	A.1.002

٣.	التزام "سارة" بالزواج من "شريف"	A.1.003
٤.	"سارة" تستخدم التراب الماس على "شريف"	A.1.004

هذه مؤامرة جديدة غير موجودة في الرواية، حتى شخصية "شريف" في رواية "التراب المس" غير موجودة. يهدف ظهور هذه الحبكة إلى أن يكون صراعا منفصلا ل"سارة" ليس له تأثير مباشر على الصراع الرئيسي في هذا الفيلم، والذي يتعلق بالحادث بين "طه" و والده. ووجدت عدة قصص تتعلق ب"شريف"، وكذلك الشخصيات والمؤامرات التي هي عملية استخراج الإضافات التي لا وجود لها في الرواية.

في البيانات A.1.001 هي بداية مقدمة لشخصية "شريف" التي هي شخصية مضيف العرض " مرآة مع شريف موراد"، وتبدأ في إظهار كيف ستظهر العلاقة بين "شريف" و"سارة" أكثر في المشاهد بعد ذلك. يظهر أن "سارة" منتجة ترشد "شريف" وتصبح أيضا مساعدة شخصية ل"شريف"، وسيتم شرح هذه المهنة الواضحة في المشهد عندما تزور "سارة" شقة "طه". ويظهر أيضا أن شخصية "شريف" شخصية عامة مؤيدة للمجتمع، فيما بعد كيف يظهر "شريف" المؤثر في مشهد لقاء "شريف" مع "طه".

الصورة 5. مشهد ظهر علقة "سارة"و "شريف"

البيانات الثانية التي تم الحصول عليها موصوفة في البيانات A.1.002، وهي المشهد لمدة 1:03:10 إلى 1:05:15. يحكي المشهد عن لقاء "طه" مع "شريف مراد" بدعوة من "سارة". ناقش هذا الاجتماع مسألة التعبير عن الحقوق والمساعدة في قضية والد "طه"، بناء على اقتراح "سارة" لعمل حلقة مع "طه". لكن رفض "طه"، ومن المعروف أن شخصية "شريف" مؤثرة للغاية وتظهر أنه يدعم حقوق المواطنين العاديين.

الصورة 6. مشهد ظهر لقاء "طه"ب"شرسف"

النتيجة التالية في البيانات A.1.003 لا تزال مرتبطة ب"سارة" و"شريف" والتي حدثت في مدة 1:23:28 إلى 1:25:42. هذه المرة تبين مدى قرب "شريف" و"سارة"، حتى أرادت "سارة" أن تتزوج على الفور من قبل "شريف". ومن المعروف أيضا من هذا المشهد أن "شريف" هو أرمل من طلاق 17 عاما قديما ولديه إبنة.

الصورة 7. مشهد ظهر قربة "سارة"و "شريف"

كانت النتيجة الأخيرة التي تم العثور عليها هي البيانات A.1.004، وهي مؤامرة تجرأت فيها "سارة" على اتخاذ قرار باستخدام "التراب المس" لقتل "شريف". هذا المشهد في الجزء الذي يكاد يكون نهايا بالإضافة إلى خاتمة للمشاكل التي تواجهها "سارة". في الرواية "التراب المس"، لا توجد مؤامرة تخبر أن "سارة" يجب أن تقتل بسبب الحادث الذي حدث لها. بدلا من القتل، قررت "سارة" العثور على مكان وجود "طه" وتريد العيش معه.

الصورة 8. مشهد ظهر تعطى"سارة" ل"شريف" مشروبا مسموما

بعض هذه المؤامرات مخصصة ل"سارة" وتهدف إلى شرح أن المشاكل لا تحدث لشخص واحد فقط، بل يعاني الآخرون أيضا من مشاكلهم الخاصة حتى لا يجعلوا المشكلة أكبر من مشكلة أي شخص آخر. ضع في اعتبارك أن مؤلف الرواية كان له أيضا يد في كتابة قصة

الفيلم. وأضاف هذه الحبكة كتمييز حتى لا تكون رتيبة وتشبه الرواية.

تتوافق الأسباب المذكورة أعلاه بالفعل مع ما تم شرحه في كتاب "كيفية تكييف أي شيء في سيناريو" لريتشارد كريفولين ، أي أن صانعي الأفلام (Filmaker) لا يدين بأي شيء للنص الأصلي (Krevolin، 2003)، لذلك في الواقع يقصد من الحبكة الإضافية أن تكون شيئا جديدا في الفيلم تم العصف الذهني من مادة المصدر الأصلية من قبل الفريق وراء كواليس ما قبل الإنتاج. لأن كل جمهور يجب أن يجلب توقعاته الخاصة مثل الأشياء الجديدة التي يتم إحضارها والتي تكون مختلفة أو إضافية أو يريد فقط أن يرى كيف إذا تم تحويل قصة الرواية إلى فيلم يمكن الاستمتاع به بمجرد المشاهدة.

2. التنقيص

الفرق الأساسي بين الفيلم والرواية هو المدة التي حصل عليها متذوق العمل. إذا كانت القصة في الرواية ستقدم وفقا لذوق المؤلف، فطالما أنه يمكن إكمال حبكة رئيسية واحدة في رواية واحدة الحبكة الرئيسية للقصة. يمكننا أن نرى في رواية "التراب المس" هذه التي تحتوي على 400 صفحة لتحكي الحبكة الرئيسية الكاملة للقصة المثارة. على عكس الأفلام المعروضة في دور العرض، هناك حاجة إلى ميزانية كافية وأوقات عرض مثالية لتقديمها للجمهور، وبالتالي فإن مدة الأفلام السينمائية تتراوح بين 120 إلى 190 دقيقة.

عندما يتكيف الفيلم من رواية، تجب أن تقليل المشاهد أو الوقائع القصصية في الرواية التي لا ترتبط مباشرة بالمؤامرة الرئيسية أو التي ليس لها أي تأثير على

الإطلاق. أن رواية واحدة لقصة رئيسية واحدة ، لا تنطبق إذا كان في حالة الكتب التي تحتوي على عدة سلاسل، لأن كل سلسلة ستحكي قصة رئيسية واحدة. على غرار الروايات، في الأفلام في مدتها، تم تحديد أنها ستخبر قصة رئيسية واحدة إذا كان هناك استمرار لتكملة أو ثلاثية، فسوف تحكي قصة رئيسية أخرى وفقا للقصة التي تثيرها كل سلسلة(series).

بالعودة إلى الموضوع، فإن الرواية التي تم تكييفها في فيلم ستخبر حبكة رئيسية واحدة وفقا للمادة المصدر الأصلية. بسبب عملية الاستيعاب، يمكن أن تتسبب الأسباب التي تم وصفها مثل المدة والميزانية بالإضافة إلى الأفكار الإبداعية والتعاونية في حدوث انخفاض يركز في هذه الحالة على التدفق. بعض الوقائع القصصية في رواية "التراب المس" لم يتم تكييفها في الفيلم، كما هو موضح في الجدول التالي:

الجدول 2. عملية إكرانيساسي في الحبكة التنقص

رقم	أجزاء في الرواية غير مقتبسة في الفيلم	البيانات
١.	رجلان حفرا قبر حنفي الزهار	A.2.001
٢.	وصول والدة تحا ناهد	A.2.002
٣.	انتخاب السيناتور محفوظ برجاس حتى الإعلان	A.2.003
٤.	سارة كصحفية تبحث عن إجابات لوفاة محفوظ برجاس	A.2.004
٥.	الحادث عندما يحمل ثوها جثة الخدم	**A.2.005**
٦.	الحادث في الفصل 20 ، التخلص العرضي من الأدلة (جزء من أطراف الخدمة)	A.2.006
٧.	أمسية خطاب بشرو ليلى في فندق كليوباترا	**A.2.007**
٨.	الأحداث في بداية الفصل 22 ، معرض الرواية وكذلك المناقشات في الحدث	A.2.008
٩.	سارة تتحدث إلى هشام عن الوفيات الأخيرة لأشخاص مهمين	A.2.009
١٠.	مظاهرات دعما لغزة حيث غطت سارة الحدث	A.2.010

.١١	والدة ثوها ناهد تزور ثوها لكنها تلتقي بدلا من ذلك ياسر	A.2.011
.١٢	عودة ياسر إلى عائلته	A.2.012

تم العثور على النتائج الأولى لعملية إزالة الاختزال في القصة في الفصل الثاني. كما رأينا في البيانات A.2001، فإن الصورة الكبيرة للقصة تدور حول رجلين، شاب يدعى "ابن ترجمان" ورجل في منتصف العمر يدعى "جابر" كان في المقبرة. وقع الحادث بعد 54 عاما من وفاة "حنفي الزهار" يوم السبت 15 نوفمبر 2008 وانقض عليه الإمام في منتصف الليل. الحبكة في هذا الفصل من الرواية هي تقديم شخصية جابر التي ستظهر مرة أخرى في الفصل التاسع عش.

نظرا لأن شخصية جابر لم يتم تكييفها في الفيلم ، فقد تم حذف هذه الحبكة.لم يتم تكييف الحبكة التي تحدث في هذا الفصل على الإطلاق، لأنه ليس لها أي تأثير على الصراع العام للقصة. بحيث لا يتم تكييف هذه الحبكة غير المهمة بدلا من مجرد زيادة مدة الفيلم لاحقا، ليس لأنها تتداخل مع حبكة الفيلم ولكنها ليست بهذه الأهمية.

حدث شيء مشابه لبعض أجزاء القصة في الفصل الثاني عشر. في البيانات A.2002 ، تم توضيح الوصف أن والدة "طه" المسماة "ناهد" جاءت إليه للاطمئنان على حالته بعد الحادث الذي تعرضت له. غياب هذه الحبكة هو أنه في الفيلم المقتبس يقال إن "ناهد" ماتت بسبب السرطان قبل عام واحد من الحادث الذي حدث ل"طه". بسبب هذه التغييرات، تم القضاء على المؤامرة المتعلقة بوالدة "طه". لذلك يحدث أيضا

أنه في البيانات A.2011 في الفصل السادس والعشرين ، تزور "ناهد" إلى "طه" للمرة الثانية ولكنها تلتقي بدلا من ذلك "ياسر"، صديق "طه". غادر "طه" بعد أن قام بمهمته وفقا لتوجيهات "وليد" وترك رسالة لوالدته إلى "ياسر". كما هو موضح في الرواية على النحو التالي:

فتحت «ناهد» الباب لتجد «ياسر» أمامها : إزيك يا طائط .. أنا ياسر» فاكراني.. صاحب «طه»... كنت معاه في المدرسة.

بملامح منزعجة ابتسمت : أهلا يا حبيبي .. خير.. «طه» كويس؟

ما تقلقيش هو كويس.. سافر شغل وسايب لك معايا جواب.

طب اتفضل يا حبيبي

اعتذر بهدوء قبل أن ينسحب .. أغلقت الباب وفضت الظرف.. كان فيه جملة مقتضبة واحدة.

مسامحك يا أمي .. أدعي لي.. «طه» (367)

تم العثور على مزيد من النتائج لعملية تقليل التفريزر التي تحدث في الحبكة في قصص الفصل الخامس عشر والفصل السابع عشر، وهي البيانات A.2.003. تدور المؤامرة حول الوضع بعد وفاة "محروس برجاس"، وتحديدا فيما يتعلق بانتخاب أعضاء مجلس الشيوخ الجدد من قبل سامان و"هاني برجاس". هذه المؤامرة هي في الواقع مجرد حالة لم يتم تسليط الضوء عليها بشكل كبير ، لذلك تم تسليط الضوء على فترة الانتخابات في الفصل الخامس عشر مرة أخرى فقط في الفصل السابع عشر بفوز "هاني برجاس".

لأن تغيير خلفية "سارة" من صحافية إلى منتجة برنامج التلفزيون، تم تقليل المشاهد أو المؤامرات المتعلقة ب"سارة"

في عالم الصحفيين أو إزالتها تلقائيا في هذه الحالة. كما في البيانات A.2004 التي تحكي عن "سارة" تبحث عن إجابة لغز نعي "محروس برجاس" في الفصل الثامن عشر. العديد من الأشخاص الذين قابلهم، بمن فيهم الدكتور "سامي" الذي انتهى لتوه من فحص "طه"، مثل الاقتباس التالي:

> سلكت «سارة» حنجرتها بكحة مصطنعة وهي تنظر لـ «طه»: الحقيقة أنا كنت جاية أتكلم مع حضرتك عن تصريحك بخصوص «محروس برجاس».
>
> قام الطبيب من كرسيه في عصبية : أنتوا مش هتبطلوا ألاعيب.. أنا قلت مش هتكلم في الموضوع ده خالص.. أتفضلي اطلعي بره قالها ورفع سماعة التليفون يطلب أمن البناية حين اقترب منه «طه»: خلاص يا دكتور .. آنسة «سارة» شخصية محترمة .. أنا هاخدها وهننزل.
>
> استنى يا «طه» استوقفته «سارة» واقتربت من المكتب: حضرتك مش صرحت بوجود شبهة في الوفاة. (243-244)

في البيانات A.2.006 الواردة في الفصل العشرين ، فإن الحبكة بأكملها في الفصل العشرين هي مؤامرة تحكي ما حدث بعد التعامل جسد "سيرفيس" ولقائها مع "واليد". يشعر أن الحبكة ليس لها تأثير كامل على قصة الرواية، خاصة إذا تم تكييفها في فيلم. لكن هناك أمرين صغيرين في هذه الحبكة يؤثران على القصة في الرواية، وهما اقتراح "ياسر" برؤية عمت "طه" وتخلص "طه" العرضي من بقية أطراف "سيرفيز" بلا مبالاة، مثل الاقتباس التالي:

فتح الفريزر وأخرج ذلك الكيس.. كان الثلج يكسوه... بحث عن ورقة ثم قلم.. خط بضع كلمات في جملة قبل أن يفتح الكيس ويسقط الورقة بين الأصابع الزرقاء ... أسرع لغرفته وبحرص فتح ضلفتي الشباك في فرجة متوسطة .. خلع فائلته ومسح الكيس ثم صافح كف «السيرفيس» في سلام لم يحدث من قبل ورجع خطوتين ثم طوح به بعزم قوته إلى الخارج.. طار الكف مترنحا إلى وسط الميدان.. اصطدم بجذع شجرة قبل أن يسقط فوق مقدمة سيارة ثم على الأرض.. رمقه «طه» للحظات قبل أن تعلو شفتيه ابتسامة .. أغلق بعدها الشباك واستلقى حتى غرق في نوم خال من الأحلام. (297)

لعب سهو "طه" إذا كان في الرواية دورا مهما في ظهور قضية الأخبار لاختفاء "سيرفس"، ولكن لأن التأثير لم يكن مهما جدا بالنسبة للحبكة الرئيسية فحذفه أخيرا في تكييف الرواية. أما اقتراح "ياسر" على "طه" بمقابلة عمته في قرية والده، فلم يتم تكييفه على الفور واستبداله ب"طه" بعد لقاء "وليد" مباشرة لزيارة منزل عمته في مدة 1:59:06. في جوهرها، لم تكييف الحبكة في الفصل العشرين على الإطلاق لأنها تحكي حالة تحها بعد القبض على جسد "سيرفس" ولقاء "وليد".

ليس هذه الحبكة فقط، تصف البيانات A.2008 المؤامرة المتعلقة ب"سارة" كصحفية في بداية الفصل الثاني والعشرين. تحكي هذه المؤامرة الأولى عن إقامة معرض حول نشر رواية. في هذه الحبكة، تحضر "سارة" وصديقاتها وأربعة من الذكور الحدث، ويتجادلون حول محتوى الرواية مثل الاقتباس التالي:

أربعة شباب وثلاث فتيات، «سارة» إحداهن جلست إلى الحائط مربعة ساقيها تجادل شابا خمريا يواجهها حين أتاها نصيبها،

قرطاس مبروم بحرفة، سحبت منه نفسا عميقا قبل أن تتكلم :

أنا شايفة أنها رواية هايفة جدا.

عشان مش فاهماها .. قالها الشاب مستفزا «سارة» التي تحفزت

- مش فاهمة إيه ؟ الرواية أنا بلعتها بمية عشان أكتب عنها مقال.. يا ابني ده كاتب عنده كبت جنسي.. باين في كتابته.. بين كل فصل وفصل جنس محشور حشر .. والشذوذ عنده عادي.. ده غير إن مفيش أسلوب أصلا.

قاطعها الشاب إنتي عاوزة رقابة على الإبداع.... (315-316)

تشرح هذه الحبكة أن اختلافا بالموضوع الذي أثير في الرواية المعروضة، وهذا هو الأساس الذي يجعل "سارة" ليست امرأة رخيصة تحافظ على كرامة المرأة. ومن المفارقات أن "إبراهيم" يتفق برأي "سارة" ولكن في وقت لاحق من المؤامرة، "إبراهيم" نفسه يفعل أشياء سيئة ل"سارة". رؤية الفرصة في الضيق والسعادة فوق معاناة شخص آخر، "سارة"، تحدث في الفصل الرابع والعشرين.

ثم خرجت "سارة" إلى المطبخ والتقت ب"ريضا" لطلب الملفات التي تحتاجها. "ريضا" هو الشخص الذي طلبت "سارة" المساعدة في العثور على أدلة داعمة تتعلق بقضية "محروس برجاس". لم تثار الحبكة في بداية الفصل الثاني والعشرين لأنها تتعلق بمهنة سارة كصحفية، بينما في الفيلم سارة منتجة برنامج تلفزيوني.

ثم تظهر البيانات A.2.009 و A.2.010 أيضا شيئا مشابها لمؤامرة "سارة" كصحفية الواردة في الفصل الرابع والعشرين. يتم اختصار سطرين، أحدهما تناقش فيه "سارة" مقالاتها حول الوفيات الغامضة مع "هشيم" ومتى يتعين عليها تغطية المظاهرات. ترتبط كلتا المؤامرتين ب"سارة" وهي صحفية، لأنها في الفيلم ليست صحفية ولكنها منتجة للعرض، كما لم يتم تكييف المؤامرتين.

آخرا هي الحبكة حيث يعود ياسر إلى عائلته، وهي البيانات A.2,012. في هذه الحبكة، حدث في الفصل السادس والعشرين هو حبكة تحكي قصة ياسر الذي خلال هذا الوقت عندما كانت عائلته في ورطة دائما في شقة "طه" أن يعود إلى المنزل للتصالح مع عائلته، من أجل أن تصبح عائلة متناغمة. على غرار والدة "طه"، لم تكييف "ياسر" في الفيلم لذلك لم تضمين هذه الحبكة في الفيلم. على الرغم أن "ياسر" له يد في العديد من المؤامرات مثل تذكير "طه" بتناول الدواء والمساعدة في التعامل بجسد "سيرفيس"، لأنه تنقل في شقة "طه" بعد حادثة هجوم والد "طه". أخيرا تغيرت المؤامرات في الرواية لتتناسب مع حبكة الفيلم، لأن شخصية "ياسر" لم تكييفها أيضا.

3. التغيير

عملية إيكرانيساسي التي لا تزيل تماما جوهر فيلم مقتبس من رواية، ولكنها تتغير قليلا أو كثيرا وفقا للمادة الأصلية المصدر ويتم تكييفها مع الشاشة الكبيرة. هذه عملية إيكرانيساسي التي تسمى التغيير مع الاختلاف،

وعملية إيكرانيساسي لا تقلل أو تضيف تماما شيئا موجودا أو غير موجود في الرواية. لكن عملية إيكرانيساسي تغير ما هو موجود في الرواية، ثم عندما يتم نقلها إلى الشاشة الكبيرة أو الفيلم، فالضروري إجراء تعديلات لاحتياجات الجوانب السينمائية أو غيرها.

كل ما هو موجود في الرواية عند تكييفها يحتاج إلى تعديلات لإثارة اهتمام الجمهور والشعور بعدم الرتابة. وبحاجة أيضا لتلبية احتياجات مؤامرة الفيلم والمدة والميزانية وغيرها. على عكس عمليتي إيكرانيساسي السابقين، أي كلاهما يحذف أو يضيف، فإن هذه العملية تدور حول الاحتفاظ بما هو موجود في الرواية ولكن يتم تعديله أو تغييره بهذه الطريقة.

هذه العملية من إيكرانيساسي التي تحدث في حبكة رواية "التراب المس" إلى فيلم "التراب المس" هي في عدة نتائج وجدت الوصف هو كما يلي:

الجدول 3. عملية إكرانيساسي في الحبكة التغيير

رقم	أجزاء من الرواية التي خضعت لتغييرات في الفيلم	وصف		البيانات
		الرواية	الفيلم	
١.	يناقش تحى الحادث الذي وقع مع سارة في شقة سارة	يزور شقة سارة ويلتقي بشقيقة سارة تامر	سارة التي زارت شقة ثوها	A.3.001
٢.	البحث عن غبار الماس في غرفة والد تحا	بعد قراءة دفتر ملاحظات والده ، بحث عن غبار الماس واتصل	بعد قراءة دفتر ملاحظات والده ، بحث عن غبار الماس بشكل	A.3.002

		بعمته	مستقل وأغمي عليه	
٣.	استدعت وليد وقامت بتلفيقه لقضية الرشوة الجنسية	تم تأطير وليد قبل دخول الغرفة ، مع تسجيلات الهاتف	تم استدعاء وليد بسبب تقارير عن رشوة جنسية تم الإبلاغ عنها قبل وقت طويل من يوم الاستدعاء	A.3.003
٤.	وصول الخدم إلى شقة تحا	جاء ذلك بسبب دعوة توها ، إيماءات Servesالتي أصبحت دليلا على أن Serveقتل والدToha	قادمة فجأة وتعذيب توها بعنف ، لم تكن هناك حركات مشبوهة على اليخدم	A.3.004
٥.	خبر وفاة سليمان ياسر	وصل الخبر إلى تحها من ياسر	عرف تحا الخبر بنفسه	A.3.005
٦.	في إزالة جثة Serve، يساعد ياسر	ياسر يشارك في التغلب على جثة سيفرز	تتكيف ثوها مع جثة Serves وحدها	A.3.006
٧.	لقاء تحا وحديثه مع وليد لمهاجمة هاني برجس	أداء في مقهى الخديوي	في موقع مسقط رأس والد تحا	**A.3.007**
٨.	حادثة بين تحا وهاني برجس	تمكنت تحا من قتل هاني برجس بحقنة مخدرات	تحيا تسمم هاني برقاس بغبار الماس لكن هاني لا يزال على قيد الحياة	A.3.008
٩.	لحظة خيبة أمل سارة من الحادث الذي حدث لها	الحادث الذي تعرض له كان حادثا خلال المظاهرة	شريف الذي خان حبه وأساء معاملته	A.3.009
١٠.	وليد يلتقي ثوها بعد	تحها أكثر	تحها أكثر	A.3.010

	انتهاء مهمة تحيا لقتل هاني برجس	غموضا واعتمادا على الذات	حذرا وقلقا	
١١.	تحا الذي زار وليد بعد اللقاء الأخير	وصوله للسخرية من وليد	وصوله إلى جنازة وليد	A.3.011

النتيجة الأولى في البيانات A.3.001 هي القصة في الفصل العاشر، والتي تحكي أن "طه" زار "سارة" بنية السؤال عما حدث وقت الحادث، وهو معروف أن "سارة" كانت أول من اتصل بالشرطة وسيارة الإسعاف ثم هرب "طه" مع والده إلى المستشفى. تتغير عملية إيكرانيساسي في الرواية التي تحدث في هذا الفصل هي "طه" الذي يأتي إلى "سارة" في شقتها وتلتقي بأخت "سارة". مثل الاقتباس التالي:

فتح «تامر»: مساء الخير.. أنا جاركم «طه» اللي في الدور

كان واقفا يمسك بعلبة جاتوه.. قاطعه تامر في عجلة: آه.. أهلا.

ماما أو بابا موجودين؟

صرخ «تامر» كأنما دهس أحدهم قدمه ساراااا... ثم أسرع يقرع باب غرفة اخته المغلق من الداخل: شوفي مين على الباب.

سحبت «سارة» نفنا أخيرا وارتدت بنطلونا ولفت إيشاربها قبل أن تتجه عابسة إلى الباب: أيوه.

حاول «طه» العثور على ابدا صوته حين رأها أنا «طه».. جاركم اللي....

ابتسمت: ايوه ايوه.. اتفضل.

مفيش داعي.. أنا بس كنت جاي عشان...

قاطعته بابتسامة مش هنتكلم على الباب؟ اتفضل (136).

و لكن في الفيلم تنقسم هذه الحبكة وتحدث في مكانين وزمانين. حدث الأول في الساعة 29:18 إلى 30:34 عندما "سارة" زارت ل"طه" في المستشفى، وفي الساعة 41:45 إلى 43:45 مع زيارة سارة لشقة ثوها. في القسم الأول من الأحداث الذي سأله تحوها هو كيف حدث التسلسل الزمني ولماذا تمكن من معرفة الحادث. أما بالنسبة للحادث الثاني، سألت "سارة" عن حال "طه" واقتربهما وناقشا قليلا عن البروج. النقطة التي نوقشت بالتساوي هي كيف ساعدته "سارة" وتجربتهما بشكل أكبر.

الصورة 9. مشهد ظهر يتحدث "طه" مع "سارة" الأولى

الصورة 10. مشهد ظهر يتحدث "طه" مع "سارة" الثانى

يوجد أيضا العثور على النتيجة الثانية للبيانات A.3.002 في القصة في الفصل الثاني عشر، والتي تحكي عن "طه" الذي قرأ مذكرات والده ويعرف كل أسرار والده وخلفية الوقت الذي حل به. بعد ذلك، بحث "طه" عن مكان وجود "النراب المس" في غرفة والده، قبل أن يكتشف في البحث ما هو "غبار الماس". بسبب صعوبة العثور عليه، اتصل "طه" بعمته ليسأل عن مكان وجود عنصر كان يبحث عنه. بعد العثور عليه، خرج"طه" بعد ذلك لطلب الهواء، بعض الاقتباسات هي كما يلي:

أجرى في طريقه مكالمة اعتذار عن العمل لظروف خاصة .. قفز السلالم وولج الشقة.. هرع لغرفته وفتح الكمبيوتر.. على موقع «جوجل» للبحث كتب «تراب الماس»، ثم أضاف لها كلمة شم، بعد ثوان انته النتائج.. تراب الماس(Diamond Dust) ..

في عصور قديمة ترندت بعض الروايات عن اغتيالات سياسية تتبع منهج القتل البطيء بمادة سامة غرفت بـ «تراب الماس»، ذكر لأول مرة سنة ١٢٥٠ في ملابسات وفاة فريدريك الثاني» إمبراطور الدولة الرومانية. (172)

اتصل بعمته: ألو .. أيوه يا عمتي .. الله يخليكي.. الحمد لله .. عمتي والنبي ما لقيتيش كيس أو إزازة وإنتي بتنضفي فيهم حاجة زي بودرة بيضا كده؟ متأكدة؟ لا يا عمتي، مخدرات إيه بس؟ دي حاجة كانت بتاعت بابا آه.. هي بودرة صراصير آه.. عندي كام صرصار كده .. ماشي يا عمتي.. آه والله باكل.. حاضر.. سلام يا عمتي.

قام إلى الشقة التي أصبحت خالية بعدما كوم الأثاث كله في غرفة واحدة، استثناها من بحثه لأنه كدسها بيديه، بحث في غرفة والده

الحمام والمطبخ وغرفته، لم يعثر على شيء فعاد مرة أخرى الغرفة والده. (174)

جذبها بقوة فسقطت منها قنينة صغيرة ملفوفة بدوبارة رفيعة .. رفعها لعينيه.. كان مكتوبا عليها رائحة فل فابريقة عطور وزيوت «الزهار».. فك الدوبارة وفرد كفه ونقر القنينة برفق.. نزل المسحوق الأبيض منها متلألكا ناعم الملمس.. فركه بين أنامله وقريه لعينيه يتابع انعكاسات النور على أسطحه متناهية الصغر.. تأمله الدقائق قبل أن يرجعه لمكانه كمن يحبس تعبانا عن الخروج.. بات كل شيء واضحا.

أبوه لم يكن سوى باحث عن عدل ضائع

أبوه كان قاتلا!!

ترددت في رأسه كلمات أمه مشكلة أبوك إنه فاكر نفسه إله.. هو اللي يحاكم ويعاقب بدأت حوائط الشقة تصرخ.. ضرب زلزال يده فأصابها برعشة وأكمل الصداع اللصفي عمله .. امتد شرخ واسع في شفه الأيسر وبدأ الرقع المتهم.. لم يتحمل.. نظر للقنينة نظرة أخيرة قبل أن يدشها في جيبه وينزل ليلتمس بعض الهواء. (175-176)

هذا ما حدث لروايته. لا يختلف كثيرا عندما قرأ "طه" مذكرات والده، ثم بحث على الفور عن "غبار الماس" في كل ركن من أركان غرفة والده. دون الحاجة إلى العثور على أصل Diamond Dust وطلب المساعدة عن طريق الاتصال بعمته، بحث في أي مكان في غرفة والده. وتم العثور على "غبار الماس" في كل من الرواية والفيلم على كرسي والده المتحرك، ولكن بعد أن حصل عليه "طه" أغمي عليه فجأة.

ثم البيانات A.3.003 ، تحدث عملية تغيير الطرد في المؤامرة التي تخبر "وليد" الذي تم استدعاؤه من قبل رؤسائه في الفصل الخامس عشر. هناك قيل له إنه زار مكتب رئيسه بسبب تقارير مزعومة عن رشوة جنسية بين "وليد" وسيدة "أنجي". الفرق الذي يحدث هنا يتغير فقط في جزء من كيفية معرفة "وليد" بأنه مرتكب الرشوة الجنسية على السيدة "أنجي". في الرواية، تم تأطيره بمكالمة هاتفية مسجلة بين "وليد" والسيدة "أنجي" قبل وقت قصير من دخول "وليد" الغرفة كما روى في الرواية على النحو التالي:

استشعر ذلك من السن والنظرات القاسية والازدراء البادي في نبرات الصوت، ما هي إلا دقائق وعرف «وليد» سبب الزيارة: أنت منهم بطلب رشوة جنسية من زوجة أحد رجال الشرطة نظير تسهيل نقله من الصعيد.

بثبات ظاهري يحسد عليه كلام فاضي !!.. دي مجرد صديقة.

كانت تلك آخر جملة ينطقها وليد» قبل أن يخرج أحد الرجلين جهاز تسجيل من الدرج ويضغط زر التشغيل: تمام كده يا ستي؟.. الخميس بقى إحنا مع بعض.. قلقانة ليها لو جوزك نازل هيجيلي تليفون الأول.. قولي لماما ألك مسافرة تبع الشركة.. السخنة ساعة من هنا.. صدة ردة وبالليل تباتي في بيتك.. هيبقى يوم مسخرة.. هوزيكي اللي عمرك ما شفتيه.. باي.

أنتهى التسجيل المكالمة دي لسة من ساعة ... صح ؟

انهمر العرق على جبينه: أنا..

مدام «إنجي» بلغت عنك واستدرجتك عشان نسجل المكالمة.. اتفضل إقراء

قالها وألقى بأوراق المحضر بين يد وليد»، مع كل سطر قرأه ازداد قميصه بللا، تلك الساقطة التي ظنّها يوما تفتقد رفيق فراش، طلبت منه خدمة وطلب صداقتها، لم يتصور يوما أنها تدفعه لفخ محكم. (216-217)

ولكنها تفرق في الفيلم، المشهد الذي يحدث في المدة من 1:20:36 إلى 1:22:48، ما يحدث هو أن "وليد" يتم استدعاؤه للإبلاغ عن قضية وفاة شاب يدعى "كريم" والتعامل معها، لكنها مجرد خدعة. في الواقع، استدعاء "وليد" بسبب تقارير عن رشوة جنسية بين "وليد" والسيدة "أنجي" مع دليل على تسجيل مكالمة هاتفية قام بها في مكان الحادث في الساعة 33:13 قبل أن يلتقي "طه" ب"وليد" في مكتبه. حتى لو كانت السيدة "أنجي" في الرواية تقارير، في الفيلم يقوم رؤساء "وليد" بالتحقيق في الأمر والاتصال بالسيدة "أنجي" لسؤالها عما إذا كانت شائعات الرشوة الجنسية صحيحة أم لا.

أدخل البيانات التالية هي البيانات A.3,004 في الفصل السادس عشر، قصة وصول "سيرفيس" إلى شقة "طه". في الرواية، يأتي "سيرفيس" إلى شقة "طه" بعلاقة جيدة بعد لقائه الأخير في الساحة. في هذا القوس، تدعو "طه" "سيرفيس" لزيارة شقته، لأن "طه" تريد مناقشة شيء مع "سيرفيس".

في الرواية ، يعرض "طه" ب"سيرفيس" شرب الشاي معا، والذي تتمثل خطة "طه" في تسميم يقدم ب"غبار المس". في هذه الحادثة، رأى "طه" الذي كان يعرف أن

قاتل والده كان أعسرا، أن "سيرفيس" استخدم يده اليسرى لتقليب الشاي بالحليب ورفع الكأس. بالإضافة إلى ذلك، عندما أراد "سيرفيس" الذهاب إلى الحمام، دون أن يسأل "سيرفيس" ل"طه" عن مكانه بعد أن طلب "سيرفيس" الإذن، ذهب مباشرة إلى المرحاض. هذا يجعل "طه" تعتقد أن "سيرفس" كان في شقتها من قبل، وأنه قاتل والده. كما هو موضح في الرواية:

صب المحتويات في الشاي ثم أمسك بملعقة صغيرة بيده اليسرى وقلب المحتوى وهو ينظر في عين «طه» قبل أن يرفع الكوب لفمه ويتجزعه دفعة واحدة.

..» اللي ضرب أشول«

. برقت تلك الكلمة في رأسه حين رأه يستعمل يساره في التقليب والشرب..(220)

لم يستسغ «السيرفيس تلك الجملة .. بدا وكأن شيئا ما أضاء داخل عقله فقام لا مؤاخذة.. الحقام

- اتفضل.

لم يشر «طه» إلى اتجاه.. ولعجب لم يستنكره قام السيرفيس» وتوجه للحمام بدون أن يسأل عن مكانه.. بدا كصاحب بيت معتاد.. لم يتردد وهو ينحرف ما بين الغرفة الأولى والثانية في تلك الزاوية المخفية التي لا ترى من الصالة .. لقد حضر ذلك الخنزير من قبل.. زار والده زيارة واحدة.. زيارة أخيرة. (221)

ثم يخبر "طه" ل"سيرفس" عن حلمه بمغادرة "سيرفس" مع والد "طه"، هي نفس الكلمات التي يقول والد "طه" للتلميح إلى محاوره أو متكلم على وشك الموت. ثم

غادر "سيرفيس" من شقة "طه" بعد شرب الشاي والاستماع إلى قصة "طه". وهذه النقطة هي تسميم يخدم وإيماءة "طه" إلى يخدم من اجتماع الاثنين في هذه الحبكة المعدلة.

الفرق بين المصادر الأصولية و فيلم التكيف الرواية هو الوصول المفاجئ ل "سيرفيس" بعد عودة "طه" من لقائه مع "شريف" في 1:07:12. جاء "سيرفيس" بدون دعوة ، وعذب "طه" لأن "طه" اعتقد أن "سيرفس" كان قاتل والده على الرغم أن "سيرفيس" قاتل حقيقة. وهنا لا يعرف "طه" أن "سيرفيس" قاتل والده، لأنه لا يوجد مشهد يخدم "سيرفيس" باستخدام يده اليسرى ومعرفة موقع المرحاض في شقة "طه". أهم هذه المؤامرة هو لقاء الاثنين وتسميم "سيرفيس".

من نفس الفصل، وهو الفصل السادس عشر. تحكي البيانات A.3,005 عن خبر وفاة "سليمان"، جار "طه" الذي افتتح المحل. في الرواية، المعلومات حول وفاة "سليمان" هي بعد أن سمم "طه" "سيرفس"، جاء الخبر من "ياسر" بعد الخروج للعثور على الطعام. كما روى على النحو التالي:

بعد ربع ساعة عاد «ياسر» بالسندوتشات وبعض الجرائد

الراجل اسمه إيه بتاع بيرة.

– «سليمان»! ماله؟

– مات النهارده.. معلقين ورقة على المحل بتاعه.. العزا في ستيلا.. نيهاهها

الدعابة «طه».. أخرسته رعشة ٥٠ قولت انبعثت من قدميه إلى رأسه..(234)

لكن في الفيلم، يتعلم "طه" خبر وفاة "سليمان" بنفسه بعد عودته من لقائه ب"وليد" لمناقشة قضية والده. الفرق هو أن "طه" علم بالأخبار قبل أن يكون لديه خطة ولم يفكر حتى في تسميم "سيرفيس". في الرواية ، القصة أطول بحالة "طه" في انتظار آثار السم على "سيرفيس" بعد أسابيع، ثم بعد ذلك علم "طه" بخبر وفاة "سليمان" من "ياسر". بينما في الفيلم يكون الأمر أكثر بساطة مع الخبر المعروض أمام شخصية "سليمان" و"طه" مرت عليه ثم اكتشفت في الساعة 39:08 ، بالإضافة إلى غياب شخصية "ياسر" في هذا الفيلم.

الصورة 9. مشهد ظهر خبر وفاة "سليمان"

أدخل البيانات A.3.006 مؤامرة تحكي عن تعامل "طه" بجسد "سيرفيس" في بداية الفصل التاسع عشر. يقال إن "طه" بعد أن عاش في جسد "سيرفس" من قبل "وليد" بعد وصول الاثنين في الفصل السابق، كان عليه التعامل

بجسد "سيرفيس". هنا ينوي التخلص من جسد "سيرفيس" عن طريق بتره أو كسره، لأنه من المستحيل عليه إزالة جسد "سيرفيس" الكبيرة. في ذلك الوقت شارك "ياسر" وعلم أنه يجب تقطيع جسد "سيرفيس" ثم إزالته، نتيجة لذلك لأنه كان يتنقل في شقة "طه". مقتطفات من دور "ياسر" في مساعدة "طه" على التخلص من جسد "سيرفس" عن طريق شراء أكياس الملح والأموني هي كما يلي:

> جرّ «طه» و «ياسر » الجثة من قدميها .. كان وزنها يقارب طنا أو هكذا شعروا وهم يضعونها داخل البانيو .. نزل ياسر» لشراء أكياس ملح ونشادر بناء على طلب «طه» الذي أفرغها فوقه حتى توارت ملامحه، ثم جذب ستارة الحمام وغطاه كده هيستنى شويه للصبح من غير ريحة. (260)

في التكيف في 1:43:22 ، تتغلب "طه" على جسد "سيرفيس" بمفرده، حتى قبل أن تعدم جسد "سيرفيس"، تتوقف "سارة" للاختباء والدردشة مع "طه" بعد حادثة "سارة". يحدث تغيير آخر، في هذا الفيلم المقتبس، تتعلم "سارة" أن هناك جسد "سيرفيس" في شقة "طه" وتعتزم "طه" تشويهه، في الرواية تنظر "سارة" إلى "طه" لفترة من الوقت دون معرفة وجود جسد "سيرفيس". وفي التكيف، تبادلت "سارة" الأفكار مع "طه" لتدرك أن "طه" كانت مؤطرة من قبل "وليد". هذا الدور مأخوذ من الرواية حيث يحذر "ياسر" ويحيي "طه".

البيانات التالية هي البيانات A.3.007 حول تنفيذ "طه" مهمة من "وليد"، مما أسفر عن مقتل "هاني

برجاس". في الرواية، إنتهى "طه" من مهاجمة "هاني برجاس" بمسدس صعق كهربائي ووفقا لتوجيهات "وليد" عن طريق حقن مخدرات "طه" قتل "هاني برجاس". القصة القصيرة في الرواية مثل القتال بين "طه" و"هاني"، ونجاح "طه" في قتل "هاني"، وحلم "طه" حيث تبين أن "هانيط لم يمت ويرد، تغيير هذه المؤامرات لتكون أبسط من تلك الموجودة في الرواية.

في الفيلم في 2:07:04 ، هنا تقتل "طه" "هاني" ب"الترال المس" لتسممه. بعد أن سكبت "طه" غبار الماس، غادر "طه" الغرفة على الفور لأنه اكتشف أن "وليد" يكذب عليه. في الفيلم، قال "وليد" إن ما رآه والد "طه" في بداية القصة في يوم رأس السنة الجديدة هو قبح "هاني برجاس"، لذلك الأمر أرسل "هاني برجاس" "سيرفيس" لقتل والد "طه". لكن في هذا المشهد، يرى "طه" صورة ل"هاني برجاس" ليلة رأس السنة وهو تحتفل بحفلة في باريس (Paris) مع أصدقائه. هذا وراء شعور "طه" بالخطيئة والخداع من قبل "وليد"، والبحث عن حقائق أخرى.

تغييرات أخرى على هذه المؤامرة حيث كان "طه" معروفا في الفيلم أن "هاني برجاس" لم يكن قاتل والد"طه" في هذا القوس. لكن ما مكتوب في الرواية يتعلم أن الشخص الذي أرسل "سيرفيس" ليس "هاني" بل "وليد" من خلال مذكرات والد "طه". ولم يعرف "طه" إلا عندما

عاد إلى شقته بعد أن نفذ ما قال له "وليد"، وهو بعد قتل "هاني" اضطر إلى المغادرة بعد يومين.

النقطة الصغيرة في المناقشة السابقة مهمة في الواقع، إذا اضطر "طه" في الرواية إلى القيام بمهمة بحجة أن "وليد" سيخبر السر وراء وفاة والده ولدى "وليد" صورة ل"طه" بجوار جسد "سيرفيس". ولكن في الفيلم، بجانب أن "وليد" لدي صورته مع جسد "سيرفيس"، يخبره "وليد" مبكرا عن لغز وفاة والده، أي بناء على أوامر "هاني". هذا الأمر يجعل "طه" في الفيلم يريد القيام بمهمته لقتل "هاني" من أجل والده.

بالإضافة آخر الذي يفرق الفيلم عن الرواية، وهو وفاة "هاني برجاس". كانت الحبكة في الفيلم "هاني برجاس" لا يموت، هذه الحبكة هي في الواقع إذا كانت في الرواية تجعل "وليد" أكثر حرية في أفعاله وانتخاب عضو جديد في مجلس الشيوخ ليحل محل "هاني". دليل على أن "هاني" لم يموت في المشهد في الساعة 2:20:35، بعد مرور شهر، يقال إن "هاني" ضيف مدعو في برنامج "مرآة مع مراد".

الصورة 11. لم يمت "هانى برجاس" بالإشارة من هذه المشهد

البيانات التالية الواردة في الفصل الخامس والعشرين هي البيانات A.3.008 التي تحكي لحظة خيبة أمل "سارة". في الرواية، تصبح لحظة إدانة "سارة" صراعا لها التي تظهر بعد كل سلسلة الأحداث التي تحدث. بعد أن تعرضت "سارة" لحادث أثناء تغطيتها للمظاهرات المؤيدة لغزة في الفصل الرابع والعشرين، تتعلم سارة الحقيقة وراء الحادث. كما روى على النحو التالي:

> انحنت في اللحظة التي اقترب أحد أفراد الأمن المركزي وسدد خبطة بعصام السوداء لأحد المتظاهرين الذي تفاداها فارتطمت برأسها .. سقطت .. لم يكد يلحظها أحد سوى ذلك الشاب القريب منها .. شق طريقه نحوها وانحنى عليها .. لحظة سكون وكأنما الزمن توقف حين شاهدته يتصنع مساعدتها .. يمد يده إلى صدرها وكأنه يحملها .. يتحسس مؤخرتها بوجه يحمل أسفًا .. أسف ذئب.. بهتت «سارة» حين توقف الفيديو.. جحظت عيناها في شرود قبل أن تحتضنها صديقتها الواد ده بيمثل من زمان .. واطي ووسخ .. مدسوس علينا ومعندوش قضية.. يتقبض عليه في المظاهرات.. ويطلع أول واحد .. وعلى البلوج بتاعه بطل واتعذب.. «سارة».. لو حبيتي أحظها على المدونة هحظه. (349-350)

في الرواية، يوضح أن "سارة" تعرض لحادث جعلها يسقط ويغمى عليها عندما تلقى هجوما خاطئا من أفراد الأمن المركزي. لكن الشيء غير المتوقع اتضح أنها عومل معاملة سيئة من قبل صديقها "إبراهيم"، لقد فعل أشياء سيئة بحجة التظاهر بإنقاذ "سارة". معرفتها لهذه الحدثة من تسجيل فتاة من الطابق الثالث من المبنى بالقرب من موقع المظاهرة.

ولكن المؤامرة تغيير لتكون أكثر تعقيدا. في الفيلم المقتبس، تغيير هذه الحبكة وربطها بإحدى الشخصيات الإضافية الناتجة عن التطور الإبداعي لقصة الرواية، وهي "شريف". في المدة من 1:28:21 إلى 1:33:03، قيل أن "سارة" التي كانت على علاقة مع "شريف" تعرف سره السيئ، وهو وجود علاقة غرامية وشدة تسجيلها للمشهد وحفظه. من الواضح أن هذا جعل "سارة" غاضبة وخيبة أمل من "شريف" وركضت إليه في غرفة "شريف" وبحثت عن الكاميرا. لكن لسوء الحظ، تعرضت "سارة" أخيرا للضرب"شريف" وأجبرت على ممارسة الحب معه وقام "شريف" بتصويرها.

الصورة 12. مشهد ظهر مشاجرة بين "شريف" مع "سارة"

مؤامرتا خيبة الأمل في السابقتين تجعلان "سارة" في الرواية والفيلم تبحث أخيرا عن موجد "طه". وهذه المؤامرة هي الصراع الذي يجب أن تواج "سارة"، عند كل شخصية أخرى لديها أيضا صراعاتها الخاصة. نظرا لأن الحبكة في الرواية مرتبطة بخيبة أمل "سارة"، فقد اختيار الحبكة من خلال الاتصال بشخصية "شريف"

المرتبطة ب"سارة" كما موضح في عملية استخراج حبكات إضافية.

تتضمن البيانات A.3.009 في الفصل السابع والعشرين أيضا تغييرات في عملية إيكرانيساسي. بعد أن تعلم "طه" الحقيقة حول قضية مقتل والده من مذكرات والده، تخطط "طه" لتسميم القاتل. في الرواية، رأى والد "طه" الصفقة المظلمة بين "سليمان" و"وليد"، ولم ير والد "طه" قبح "هاني برجاس" كما قال "وليد".

وأخيرا، ينوي "طه" قتل "وليد" الذي قتل والده بواصلة "سيرفيس" و ليخداعه لقتل "هاني برجاس" أيضا. يخطط "طه" لتسميم "وليد" في مقهى "سركيس". لقد دبر قتله بشكل الكاملة أن "وليد" لم يكن ليلاحظ ذلك. الفرق هنا بين الرواية والفيلم هو التغيير من فكرة القتل ومكانة "طه" والمشاهد فيها.

في التكييف، يدعو "طه" ب"وليد" للاجتماع للإبلاغ عن نتائج مهمته، ويخطط لتسميم "وليد". في خطته، غير "طه" السكر من المقهى إلى "غبار الماس" الذي أعده، في هذه الحالة كان وضع "طه" في ذلك الوقت قد نفذ للتو مهمته واكتشف الحقيقة من صورة "هاني" ومذكرات والده. يصل "وليد" ويطلب الشاي و بعد ذلك يستخدمه السكر الذي استبدلته "طه" ويناقشون الحقيقة التي حدثت، وبعد ذلك يغادر "وليد" المقهى ويغادر "طه".

أردف «طه» بعد ما شفت المقال طلعت أجندة أبويا .. لقيته كاتب إن اللي شافه يستحق يدفن في متون الجحيم».. في الأول

حسيت الجملة عادية .. لكن لما شفت التاريخ ما أعرفش إيه اللي خلاني افتكر إن بابا كان عنده كتاب بالاسم ده رجعت دورت ولقيت الكتاب.

ظل «وليد» يرمقه بلا تعبير حتى انتهى : ولقيت فيه إيه ؟

أخرج «طه» دفتره الصغير ووضعه على المنضدة في صمت .. نظر له «وليد» مليا قبل أن يلتقطه. (375)

كما المكتوب فوق هذه المناقشة في الرواية، يدعو "طه" ب"وليد" لمناقشة الحقيقة في مذكرات والد "طه". في هذه الحالة، وضع "طه" بعد اختفائه من تنفيذ المهمة، لذلك هذا اللقاء هو لمناقشة الحقيقة التي حدثت في قضية والد "طه" دون إخباره عن سبب دعوة "طه" للقاء "وليد". في الرواية، قيل ل"طه" أن تكون أكثر ثقة وغموضا لأن خططته لهذا الاجتماع بعناية فائقة. في هذا الرواية، يسمم "طه" "وليد" ب"غبار المس" الذي يضعه على الشاي الذي يقدمه لنفسه، على عكس تكيفها الذي يستبدل "طه" سكر المقهى ب"غبار المس".

أدخل البيانات الأخيرة، وهي البيانات A.3,010 في الفصل التاسع والعشرين الذي يخبر "طه" بزيارة "وليد" الذي يموت في المستشفى من خلال الادعاء بأنه أخت "وليد". في الرواية، تظهر "طه" نفسه ل"وليد" عندما سكرة بنية إظهار أنه فائز. تظهر هذه المؤامرة لأن "طه" راض عن الانتقام لوفاة والده والاستمرار والقضاء على الشخصية الشريرة كما كتب والده في مذكراته. كما هو مكتوب في الرواية على النحو التالي:

شششش .. هذي أعصابك .. دي كلها حاجات بتطلع في الغسيل يا «وليد» بيه.

شدد قبضته على يد «طه»: «السيرفيس» كان طالع يخوفه .. أبوك هو اللي استفزه.. أبوك انتحر...

أديك رايح لهم.. اتفاهم هناك على الحساب براحتك

تهدج صدر «وليد حين نظر في وجه «طه» الذي انسب إلى باب الغرفة، قبل أن يتوقف أبقى سلم لي على «السيرفيس» و «برجاس».. سكت لحظة ثم أتبع : وأبويا إذا قابلته.

قالها ورحل تاركا جهاز رسم القلب يصرخ .. قبل أن يهدأ بغتة.(385)

هذه المؤامرة عند تكييفها تذهب في الواقع إلى عملية إيكرانيساسي التنقيص، ولكن بعد المقارنة بلعمق فإنها تدخل في عملية إيكرانيساسي التغيير. في التعديل، تغيير هذه الحبكة أبسط التي تظهر مشهد "طه" يحج عند وفاة وليد فقط بشرب المشروبات المقدمة في ذلك البرنامج. المشهد بدون حوار أيضا ويعمل كجانب مرئي من تمثيل هذه الحبكة فقط الذي يوضح أن "وليد" مات حقا وشهده "طه" مباشرة بحضوره الحدث. الفرق مرة أخرى هو أن "طه" إذا أظهرت الرواية رضا عن اكتمال لغز وفاة والده، في الفيلم يقتصر الأمر على تأكيد "طه" وفاة "وليد" فقط.

الصورة 13. مشهد ظهر حضر "طه" في حفل وفاة "وليد"

ب. عملية إيكرانيساسي على عناصر الشخصية

كما أوضحنا سابقا أن الشخصيات في "التراب المس" متنوعة، يمكن العديد من الشخصيات في هذه الرواية كثيرة ولديهم أدوارهم الخاصة المؤثرة جدا في القصة. ولكن إذا نظرت إلى اقتباس الفيلم، تقليل بعض الشخصيات التي تشعر أنها تأثيرا أقل على قصة الفيلم، لأنه في الفيلم المقتبس من الرواية يمكن إزالة بعض الشخصيات أو حتى إضافتها مع شخصيات أخرى لتلبية مساحة صراع واحدة في الفيلم المقتبس.

كتوضيح في البداية أن الفرق بين الشخصيات في الرواية والفيلم هو عدد كل شخصية، كما هو موضح في الفصل الفرعي السابق. في الرواية "التراب الماس"، يحتوي على العديد من الشخصيات الرئيسية مثل "طه" و"سارة" و"وليد" و"سيرفس" و"حسين"، مع عدد كثير من الشخصيات الداعمة، وهي 30 شخصية. ولكن الشخصيات في الفيلم 20 شخصية، مثل "طه"، "وليد"، "سيرف"، "حسين"، "هاني برجاس"، "بشرو ليلى"، "سارة" و"شريف" كشخصيات مهمة في الفيلم والباقي مثل "ليتو"، "حنفي"، "تونا"، إلخ. عملية إيكرانيساسي التي تحدث في الشخصيات من هذا الفيلم المقتبس هي كما يلي.

1. الإضافة

الجدول 4. عملية إكرانيساسي في الشخصية الإضافة

رقم	الأشخاص المضافون إلى الفيلم	وصف	البيانات

١.	شريف مراد	أرمل من مطلق لديه ابنة ، يعمل كمضيف مرآة مع شريف الذي يتمتع بسمعة طيبة وتأثير على المواطنين العاديين	B.1.001

إضافة إلى عملية إيكرانيساسي السينمائي لرواية "التراب المس" أوضوحا هو ظهور شخصية "شريف مراد". في الرواية، لا يوجد ذكر لشخصية تدعى "شريف مراد"، ولكن من أجل احتياجات المؤامرة الجديدة للفيلم فتظهر شخصية "شريف مراد". حكي إن "شريف" في هذا الفيلم له علاقة في الحب مع "سارة"، الذي أرملة من الطلاق ولديه ابنة كانت في ذلك الوقت تبلغ من العمر سبعة عشر عاما. كان "شريف" ينظر شخص مؤثر في التعبير عن الحقوق والأخبار الجارية المتعلقة بالمواطنين العاديين و يسمى "شريف" ب "البطل الثوري ال عزيزي".

الصورة 14. مشهد "شريف" كالمذيعة التلفزيون

في الواقع، وجود هذه الشخصية من نتائج التمثيل أو العصف الذهني لفريق الكتابة من مؤامرة الصراع التي عاشت "سارة". في الرواية، يتعرض لحادث أثناء المظاهرة و منح إحباطها وغضبها على مكتب تحريرها. ولكن في هذا الفيلم المقتبس، غضب "سارة" بسبب

"شريف"، لأن الحادث الذي اكتشفت فيه حقيقة قبح "شريف" وأسيء معاملته. تبين أن "شريف" لديه سمة سيئة تتمثل في تسجيل أنشطته الغش وحفظها، وهو ما تجعل "سارة" تشعر بخيبة أمل وتبتعد عنه.

حالة أخرى في الرواية، في هذا الفيلم أضافت شخصية "شريف مراد" هو الشخص الذي أثر على تطور شخصية "سارة". لأن ظهور "شريف" هو صراع جديد مضاف في الفيلم ل"سارة"، ويصبح بشكل غير مباشر منافس "طه" في إقامة علاقة مع "سارة". يمكن أن نستنتج أن ظهور "شريف" مهم جدا للحبكة في هذا الفيلم على الرغم أنه لا يتقاطع بشكل مباشر مع الصراع الرئيسي لهذا الفيلم، لأن ظهوره في الواقع يسبب صراعات جديدة لشخصيات أخرى.

2. التنقيص

التنقص من الشخصيات في هذا التكيف مهم جدا. نمكن أن نرى ملاحظة ذلك من نتائج البحث المقارن للشخصيات في الرواية والفيلم مقارنة بالعمق الفرق بينهما. يمكن أن تحدث التخفيضات أو التحذف أو التنقص بسبب عدة أشياء مثل الميزانية والقصة والمدة. يرؤية نتائج عملية إيكرانيساسي التنقيص على الشخصيات في الجدول على النحو التالي:

الجدول 5. عملية إكرانيساسي في الشخصية التنقص

رقم	شخصيات غير مقتبسة في فيلم	وصف	البيانات

١.	ياسر	أحد صديق "طه" مقرب	B.2.001
٢.	داليا	زوجة "ياسر" و والدة "زينة"	B.2.002
٣.	زينة	ابنة "ياسر" و "داليا"	B.2.003
٤.	تامر	أخو "سارة" الصغير الذي يعيش في شقة "سارة" معا	B.2.004
	حسن الجرجيسي	شخص الذي يلتقيه "طه" في "القهوة الصبور"	B.2.005
٦.	هشام	رئيس فريق التحرير في مكتب "سارة"	B.2.006
٧.	سمير برقاس	ابن عم "هاني برجاس" ابن شقيق "محروس برجاس"	B.2.007
٨.	ابراهيم	أحد صديق "سارة"	B.2.008
٩.	رضا	مساعد "سارة"	B.2.009
١٠.	جابر	الناس في المقبرة "الأمين"	B.2.010

حدث التنقيص في الشخصيات التي حدثت في الفيلم المقتبس من هذه الرواية في غياب شخصية "ياسر" وفقا للبيانات B.2,001. إذا كانت المناقشة عن غياب شخصية "ياسر"، فغياب الأشخاص الأقرب إليه أيضا، وهم زوجة "ياسر" المسماة "داليا" وابنته "زينة" وفقا للبيانات B.2.002 و B.2.003. كان شخصيان يعنى "داليا" و "زينة" جزءا من عائلة صغيرة من "ياسر". موجدهما في قرب نهاية القصة، أي في الفصل السادس والعشرين عندما يعود "ياسر" إلى المنزل ويتصالح مع عائلته. وفي الفصل الثامن والعشرين عندما يأخذهما

"ياسر" للذهاب بإجازة في "خليج نعمة" للقاء "طه"، كما الإقتباس التالي:

قام يحمل صغيرته وبعيون نادمة اقترب منها .. نظر إليها مليا قبل أن تبتسم .. ضم فتاتيه إلى صدره.. وبيديه الشاغرة أحاط «داليا» فلامست أصابعه مشد التخسيس الذي يحكم خصرها قبل أن يهز رأسه ويبتسم.(368)

قبل أيام اتصل بـ «ياسر» يدعوه لقضاء يومين في المصيف على شرط أن يأتي بزوجته وابنته.. ذلك الشرط الذي جز على أسنانه حين سمعه: يا عم قلت لك أجي لوحدي الله يحرقك.

حمل «طه» «زينة» وقبل يدها الصغيرة وكنت تسيب القمر ده في مصر لوحده..!! ثم وجه كلامه لـ «زينة»: مبسوطة يا زيزي؟ هزت رأسها بابتسامة قبل أن يضعها في حجر أمها ويسحب «ياسر» من يديه قرب البحر .. أشعلا سيجارتين قبل أن يردف «طه» ياد مش هتبطل وساختك دي !! خف عليها شوية بقى. (380)

كان "ياسر" صديق "طه" الذي لدي"طه" ورطة، بجانب أنه لديه مشاكله الخاصة بعائلته أيضا. تصور "ياسر" أنه كوميدي أو فكاهي في رواية "التراب المس"، ويصبح الصديق الوحيد ل "طه" عندما يواجه المشاكل الذي يتلقاه. أول ظهور ل"ياسر" في الرواية يعنى في الفصل العاشر هو كما يلي:

لا يقطع روتينه سوى زيارة مفاجئة بصينية بطاطس من عقته أو لقاء في القهوة ليلا، ينفخ فيه الدخان مع «ياسر»: أمي دايما تقول كل قتيل عليه إيه؟ قنديل.

سحب «طه» نفسًا من تفاحته قنديل إيه بس الله يحرقك بجاز.. أنت بتسجدني، بقول لك القضية اتأيدت ضد مجهول، كل سنة وأنت طيب.

يا عم الكيس فهمت طالما القضية دخلت ضد مجهول مش هتتفتح ولو عملت قرد إلا لو ظهر حاجة جديدة. (141)

بنظرا للتغيرات في هذا التكيف من حيث الموضوعات أجد، ويتركز تركيز الاهتمام على جعل شخصية "طه" أكتئابا، فإزالة على شخصية "ياسر" هو الجواب. يظهر "ياسر" غالبا في عدة فصول في رواية "التراب المس"، لأنه حكي "ياسر" يركب في شقة "طه". لذلك السبب في الواقع مساهمة "ياسر" كصديق "طه" أكثر، بعض مظاهره مثل الفصول السادس عشر والعشرين وغيرها:

نظر له «طه» لثوان قبل أن ينفجرا ضحكا فأردف «ياسر»: يا أخي كنت واد مخلص، أبص على الفرخة كده من بعيد، أقول لك دي دكر والا نتاية، فعلا كييف الخره اشترى له معلقة نياهاهاها....

ابتسم «طه» ابتسامة محتضرة عيل معفن..!!

«ياسر» كان الوحيد القادر على إخراجه قليلا من حالة الجمود، ينتشله من بين أنقاض الكآبة التي تخيم على حياته كرطوبة شهر أغسطس اللزجة، قبل أن يتركه محاصرًا بطرقات الصداع النصفي.. وشهيقه المتواصل.. بلا زفير..(144)

فتح ليجد أمامه «ياسر».. يحمل حقيبة يد وجراب للبدل ووجها يطفح أقصى آيات اللعن.. لم يُمهل «طه» ليلقي سلامه .. أزاحه بلا كلمة ودخل الصالة .. ألقى نظرة مشمئزة قبل أن يقذف الحقيبة ويرتمي على الكنبة: إيه !! نغزه «طه»

أشعل «ياسر» سيجارة ونفث دخانها اختراع اسمه النسوان!! (222)

وصل «طه» بنايته حيث وجد «ياسر» منتظرا في المدخل : إيه اللي جابك !!

حسيت بنتانة إني سبتك في ظروف ري دي، وبعدين مراتي سافرت عند أهلها في «المنوفية»

- هي من «المنوفية»؟

نكس «ياسر» رأسه في إيجاب بائس فأردف :«طه»: معلش .. ما طلعتش ليه ؟

- مش ناقصة عفاريت. (284)

يحدث التنقيص في الشخصيات القريبة من شخصية "سارة" أيضا، وهي عائلة "سارة" التي تعيش معها في الرواية في البيانات B.2004. في هذه الحالة كما موضح السابق، إعطاء "سارة" خلفية جديدة مختلفة عن الموجودة في الرواية. حكي "سارة" كصحفية من وكالة نشر أخبار، ولكنها في هذا الفيلم تغيير "سارة" إلى منتجة برنامج التلفيزون ومساعد شخصي لمضيف من "مرآة مع مراد" يدعى "شريف مراد".

وحكي أن "سارة" امرأة مستقلة تعيش بمفردها حتى تحدف عائلتها. في هذه الحالة، "سارة" هي الطفلة الوحيدة بوالديها يعيشان في أبو دابي(Abu Dhabi). بذلك الأمر، ينطبق و يصبح الأمر سببا أن يحدف أيضا على أخو الصاغر "سارة"، الذي يعيش مع سارة في شقتها في الرواية. بالإضافة من ذلك السابق، تجعل"سارة" امرأة مستقلة لديها صراع مختلف عن الصراع في الرواية المتعلق بعلاقتها

ب"شريف مراد"، يجب على "سارة" نفسها تنتهى الصراع بطريقتها واختيارها.

إسم أخو الصاغر "سارة" هو "تامر" و ظهور شخصية أخو الصاغر "سارة" قليل في الواقع. لذلك السبب عندما حذفه، لن يؤثر ذلك على القصة الرئسية، خاصة بالصراعات والخلفيات الجديدة ل"سارة". يحدث وجود أخو الصاغر "سارة" في الفصل العاشر فقط عندما تزور "طه" بشقة "سارة"، على النحو التالي:

> كان الوقت ظهرا حين فرع شخص الباب، فتح تامره مساء الخير.. أنا جاركم «طه» اللي في الدور ال....
>
> كان واقفا يمسك بعلبة جاتوه.. قاطعه تامر في عجلة أ... أهلا. ماما أو بابا موجودين؟
>
> صرخ «تامر» كأنما دهس أحدهم قدمه ساراااا... تم أسرع يقرع باب غرفة اخته المغلق من الداخل: شوفي مين على الباب. (136)

البيانات التالية هي شخصية تظهر في الفصل الخامس والعشرين، والبيانات B.2.005 تظهر اسم "حسن الجرجيسي". لم تكييف هذه الشخصية في الفيلم لأنه في الرواية يظهر مرة واحدة فقط و ذكره مرة واحدة فقط. في الفصل الخامس والعشرين، حكي "حسن الجرجيسي" شخص الذي يلتقيه "طه" في "القهوة الصبور" ويقال "حسن الجرجيسي" أحد شخص معارف ب"وليد". و موجده ليس يأثير كبير في القصة الرواية الرئسية، خاصة في الفيلم الذي يحتوي على حبكة أرتب و أقصر. موجده في الفصل الخامس والعشرين كما في الاقتباس التالي:

عبرا كوبري صغير قرب الجامع قبل أن يتخذا طريقهما وسط البيوت التي تحتضن البحر حتى وصلا القهوة.. سألا عن «حسن الجرجيشي».. لم يكن موجودًا فاحتسيا كوبيين من شيء يشبه الشاي قبل أن ينحني صبي القهوة على أذن «طه»: «حسن» جاي أهه.. أبو شنب اللي هناك ده.. لم يكن صيادا بدينا يلبس ملابس البمبوطية .. كان شابا أسمر مفتول العضلات يرتدي ملابس شبابية فاقعة اللون..استقبلهما بترحاب لا يخلو من حذر حتى عرف أنهما من طرف «وليد سلطان»: هو ملاغيني على كل حاجة .. الأخ ده جاي معانا؟ كان يشير لـ«ياسر». (357)

البيانات التالية هي البيانات B.2.006 التي تضمينها على الشحصية التي تخضع لعملية إيكرانيساسي التخفيض أو التنقص. تظهر البيانات B.2.006 اسم "هشام"، كان "هشام" شخص الذي في نفس مكتب "سارة" لأنه رئيس التحرير في مكتب "سارة". تظهره كثيرا في الرواية "التراب المس"، خاصة عندما يتعلق الأمر ب"سارة" التي تناقش المقالات الإخبارية التي تعملها مثل المقتطفات التالية:

كان الرجل جالسا مشمرا أكمامه يطالع بعض الأوراق أمامه.. كيان لزجا للوهلة الأولى يبدو مناضلا.. نظرة غضب وقميص باهت ومطفأة تتعارك السجائر فيها على مكان أستاذ هشام.. صباح الخير.

- خشي يا «سارة» واقفلي الباب.

اقتربت من مكتبه تنتظر انتهائه من مراسم دفن سيجارته قبل أن يلتفت إليها : التحقيق بتاعك شكله هيقلب الدنيا يا بنت الذينا .. كلمت رئيس التحرير امبارح .. الموضوع عجبه .. إحنا بقالنا فترة بنتنشأ على حاجة زي كِده...(337-338)

بخطوات واسعة اقتحمت مكتب مدير التحرير: ما لك يا «سارة».. بتعيطي ليه ؟

حاولت التماسك : أستاذ «هشام»، الموضوع بتاعي هينزل أمتى؟

- بكرة.. أجابها مستنكرًا تعبيراتها المشحونة.

الموضوع فيه غلطة كبيرة .. لازم يتأجل. (363)

البيانات التالية المقدمة في البيانات B.2.007 هي "سمير بيرجاس". في الرواية، "سمير" هو ابن عم "هاني بيرجاس" وابن شقيق "محروس بيرجاس" الذي حكي إنه حصل على منصب عضو في مجلس الشيوخ أيضا ليحل محل "هاني" الذي توفي لأنه قتل على يد "طه" بناء على أوامر "وليد". ويقول "وليد" في الفصل الرابع والعشرين إن "سمير" مثلي أو شاذ(Homoseksual) ومدمن على المخدرات، و لذلك الأمر يصبح سببا غير لائقا للترشح لعضوية مجلس الشيوخ الجديد ليحل محل "هاني" كما هو مذكور التالي:

.. يعني أقول لك خبر.. «سمير برجاس» ابن عم «هاني برجاس».. نازل الانتخابات في نفس الدايرة.. خلصنا من شاذ لنا مدمن مخدرات... (344)

موجده في الرواية مرة واحدة فقط وهو مجرد ذكر اسمه من "وليد" كتأكيد لخليفة "هاني" كعضو في مجلس الشيوخ كما هو مذكور السابق. إن عدم تكييف هذه الشخصية أبسط بسبب غيابه الكامل على القصة في الرواية، و لذلك سبب حذفه لأن "هاني برجاس" لم يمت

أيضا بسبب مقتل "طه". حتى غير حاجة لطرح "سمير" كشخصية بديلة ل"هاني" الذي لم يمت.

كما هو الحدث ب"هشام"، تنقص الشخصيتان، وهما "إبراهيم" و"ريضا" في البيانات B.2.008 و B.2.009 لعملية إيكرانيساسي. لنفس سبب المعلومات السابق ب"هشام"، لأنهما مرتبطان بمهنة "سارة" كصحفية. شخصية "إبراهيم" في البيانات B.2.008 كزملاء في المكتب "سارة" معا. ظهور "إبراهيم" الذي لديه حبكة مهمة في هذه الرواية لشخصية "سارة" في الفصل الخامس والعشرين، على الرغم ليس ظهوره في ذلك الفصل فقط. في الفصل الخامس والعشرين تغضب "سارة" وتضرب "إبراهيم" كما هو مقتبس التالي:

تركتها في الحمام تلملم أشلاءها المبعثرة.. ذابت الماسكاره على وجنتيها في خط أسود كتيب.. نظرت لنفسها في المرأة تستعيد ما رأت قبل أن تخرج في هستيريا وتتجه للشرفة.. في طريقها التقطت زجاجة بيرة من يد أحد الجالسين واقتربت من «إبراهيم».. كان واقفا مشعل سيجارة يتأمل الميدان.. حين أصبحت على بعد متر منه أحكمت قبضتها على عنق الزجاجة ورفعتها قبل أن تهوي بها على مؤخرة رأسه.. تفجرت الزجاجة بصوت غير مسموع وسط الضوضاء وانهار «إبراهيم» ارضا.. بعد ثوان توقفت الموسيقى فجأة وأخذ الكل يتأمل «سارة» التي وقفت تنهج وهي تثقب إبراهيم بنظرها .. اقترب منها أحدهم يحاول فهم ما حدث فنفضت بقايا الزجاجة من يديها وبصقت فوق ظهر الراقد على وجهه قبل أن ترحل وسط الوجوم والتساؤلات.. (351-350)

السبب ل"سارة" فعلت ذلك هو أنها تعرضت لسوء المعاملة من "إبراهيم" خلال حادثة أثناء المظاهرة في الفصل الرابع والعشرين. كانت "سارة" تعرف ذلك الأمر من شريط فيديو لامرأة قابلته في هذا الحدث. سجلت المرأة الفيديو من الطابق الثالث من شقتها بالقرب من الموقع الذي جرت فيه المظاهرة وعالجها "إبراهيم". وأخيرا، ضربت "سارة" "إبراهيم" لأنها غاضبة بعد أن علمت بذلك كما هو موضح مقتبس السابق في البيانات A.3.009. ومن حادثة "سارة" و"إبراهيم"، ألهمت تطور القصة، أي وجود شخصية "شريف" وكل الصراعات التي حدثت ل"سارة" بسبب "شريف".

للشخصية "ريضا" هو شخصية ثانوية الذي صغير و قليل دوره. في البيانات B.2.009، توضيح في الرواية، أن "ريضا" شخصية تساعد "سارة" في جمع الملفات المتعلقة بحالات وفاة الأشخاص المهمين مؤخرا. نرى ظهوره في بداية الفصل الثاني والعشرين، كما هو مقتبس التالي:

دخلت المطبخ وأجابت: صباح الخير يا باشمهندسة «سارة».

بصوت خافت أجابت: صباح الفل يا «رضا».. إيه الأخبار.

- جبت لك التقارير الطبية وشهادات الوفاة اللي طلبتيها

- «محروس برجاس»؟ تقدر تقرأ لي مكتوب فيهم إيه؟

- لا دي كلها موستلحات تبية .. ده أنا طلع عيني والله عشان.

أدركت «سارة» ما يرمي إليه : هظبطك لما أجي .. أقدر أعدي عليك النهارده.

هستناكي.

شكرا يا «رضا». (318)

ألغيت وجودهما يعنى "إبراهيم" و"ريضا" بسبب حضورهما المرتبط بمهنة "سارة" كصحفية. بغياب مؤامرة أن تصبح "سارة" صحفية، التخلص تلقائيا من جميع الشخصيات المرتبطة بالصحفيين في الرواية. تعتبر الشخصيتان ثانويتين وغير تأثيرين على الحبكة الرئيسية للرواية، خاصة عند تكييفها في فيلم يركز على صراع "طه".

وأخيرا شخصية في الرواية يسمى "الجابر" لم تكييف في هذا الفيلم. تظهر بيانات B.2010 أن "الجابر" شخصا ظهر حول منطقة المقبرة، وحكي أن "الجابر" حارسا في مجمع المقبرة. "الجابر" في الواقع شخصية عشوائية إذا لم تكييفه في الفيلم فلن تتغير وتؤثر على أي شيء الأمور. تظهر هذه الشخصية مرتين، في الفصل الثاني والفصل التاسع عشر كما هو مقتبس التالي:

داخل الحوش ترك «جابر» المصباح على الأرض، وضع يده في جيبه وأخرج منديلا أقرب لخرقة بالية، فضه ليلتقط منه فضين من الثوم، وبملء سبابته غرسهما في فتحتي أنفه المشعرتين، استنشق نفسا ثم دس حافة العتلة بتمرس بين أحجار القبر بعدما كشط الرمال والجبس من بينها، حين سمع الطقطقة ألقى العتلة وانتزع ألواح الحجر ووضعها جانبًا، عندما فاحت الرائحة الخانقة خرج الشاب مسرعًا، فالتقط «جابر» المصباح ونزل يتمتم سورة الناس، دقيقة

وصاح صيحة نفضت الشاب في الجوار الدايم هو الله!! (28)

رفع «طه» رأسه منتفضا ليجد رجلا طويلا محني الظهر يرتدي جلبابا فضفاضا، يقف على بعد أمتار قليلة تحت لمبة صفراء بجانب مدخل حوش قديم بدا كنسر جيف أصلع .. لم يستطع «طه» تبين ملامحه لوقوفه عكس الضوء.. كزر الرجل نداءه وهو يقترب بتدور على حد يا عسل؟

تسمّر «طه» في مكانه فازداد الرجل اقترابا بخطوات هادئة حتى أصبح أمامه أي خدمات؟

نظر «طه» في ملامح وجه تعاركت مع الزمن: شكرا.

تفخص الرجل هيئة «طه» ثم بادره شكلك دكتور.

انتفض «طه»: عرفت إزاي؟

سر المهنة.. محسوبك «جابر».. «جابر» غزال».. أقدم تربي في «الإمام» كله. (318)

3. التغيير

التغييرات التي تحدث لعملية إيكرانيساسي في توصيف كل شخصية من أجل دعم موضوع فيلم أجد. في هذه الحالة، تكون الخلفية والسمات المميزة للشخصيات من الرواية التي إحضارها إلى الفيلم أجد، مع الأخذ في الاعتبار موضوع هذا الفيلم وزيادة انتباه الجمهور لاستكشاف سرد القصص في الفيلم. رؤية التغييرات التي تحدث في الجدول التالي:

الجدول 6. عملية إكرانيساسي في الشخصية التغيير

رقم	شخصية	وصف		البيانات
		الرواية	الفيلم	
١.	طه	خصائص شخص أكثر ثقة وحزما واستجابة	مميزات شخص أكثر خجلا ومكتئبا بسهولة وقلقا دائما	B.3.001
٢.	ساراة	الخلفية المهنية	الخلفية المهنية	B.3.002

		كصحفي	كمنتج برنامج تلفزيوني	
٣.	ناهد	يقال إن والدة توها لا تزال على قيد الحياة	يقال أن السيدة توها ماتت بسبب السرطان	B.3.003

البيانات أولا، تظهر البيانات B.3.001 بلإسم الشخصية "طه". تغيير شخصية "طه" في الرواية بالوصف أحزما وأستجابة في مواجهة ما يمر به ليكون أخجلا و هو فتى خيرا. حكي "طه" في الفيلم أنه بعد تلقي حوادث في حياته، أصبح أحذرا في الكشف عن كل شيء. يصبح "طه" شخصا أكثر حرجا، وغير واثقا بسهولة، وغير سريعا في الاستجابة، وخجولا، ويمكن التلاعب به بسهولة وغير لديه سلطة على نفسه.

و من قصة خلفية "طه" أيضا التي تركته والدته ثم تركه والده أيضا، هي الإجابة على سبب امتلاك "طه" لمثل هذه الخصائص. لذلك يشعر "طه"لم يتبق له أحد من عائلته في حياته إلا عمته، وينوي الكشف عن كل شيء ولكن غير لديه سلطة وهو مجرد مواطن عادي. اختيار سمات "طه" المميزة أو تغييرها من أجل جعل الجمهور أكثر اهتماما به بشأن اكتئابه وعجزه.

بالداخل كانت القاعة واسعة شحيحة الزوار .. طلب نسكافيه وأشعل سيجارة مترقبا حتى أتاه الصوت من خلف أذنيه:

أزيك يا «طه».

.....

أطفأ «طه» سيجارته بعنف في كوب النسكافيه فرق !! أنا ما بقتش أنا .. بقيت واحد تاني .. مش بني ادم. (341-342)

في الرواية كما الاقتباس السابق، حكي "طهط يدخن أيضا، وهو أمر لم عرضه أو حتى حذفه على شخصيات "طه" في فيلم. بالإضافة إلى أنه أكثر شجاعة لإغواء "سارة" مما كان عليه في الفيلم، فذلك لأن "سارة" ليست علاقة خاصة مع رجال آخرين. توصف أيضا ل"طه" في نهاية الرواية بأنه أكثر هدوءا وسعادة بحياته الجديدة كطبال(Drumer)، على عكس في الفيلم الذي لا يزال مكتئبا بشأن ما فعلته.

عدة لحظات تظهر "طه" لديه سلطة أكبر على نفسه بعد معرفة حقيقة قضية والده، أحدها في الفصل التاسع والعشرين. في هذا الفصل، تدعي "طه" أنه أخو "وليد" لزيارة "وليد" في المستشفى عندما كان "وليد" مريضا بسبب غبار المس "طه". ليس "طه" لزيارة "وليد" فقط، ولكن "طهط ينوي السخرية من "وليد" أمامه عندما يكون عاجزا. بعد أن اكتفى بضغينه وعرف حالة "وليد"، ترك "طه" "وليد" الذي كان في نهاية حياته.

ارتعش جفن «وليد» وجز على أسنانه في ألم حين أردف «طه»: أنا جاي اطمن عليك.. مش معقولة ما أشوفكش وأنت رايح المسافة البعيدة دي كلها.

بدأ السرير يضطرب إثر اهتزازات «وليد ،فوقه نفرت عروق رقبته كشجرة جافة وسعل حتى كاد يمزق حنجرته بحشرجة لا تأتي من ماسورة صرف مشروخة بجهد رهيب تحامل ورتب حروفه يا ابن.. الكلب.

ششش .. هذي أعصابك .. دي كلها حاجات بتطلع في الغسيل يا «وليد» بيه. (384)

حتى في الفصل السابق يعنى الفصل السابع والعشرين، عندما التقى "طه" ب"وليد" لتسميمه، حكي "طه" أكثر جدية وغموضا. عندما ينتهي "وليد" من قراءة مذكرات والد "طه"، يختفي "طه" من حضور "وليد" وما كان قد شربه "وليد"من قبل لم يكن مشروبا من المقهى الذي التقيا فيه. من ذلك يدرك "وليد" أنه دخل في فخ "طه"، ومن هنا يصور "طه" واثقا من الخطة التي رتبه بعناية. كما هو مقتبس التالي:

هنا توقف «وليد» عن القراءة.. سدت الغصة حلقه فنظر ناحية «طه» ليجد كرسيا خاليا.. قام منتفضا يرمق الشارع من حوله يمينًا ويسارًا فلم يعثر له على أثر .. سيادتك تحب تقعد هنا والا جود؟

التفت فوجد نادلا في قميص أبيض وبابيون أسود واقفًا يبتسم نظر له «وليد» لثوان قبل أن يسأله: كان فيه واحد قاعد هنا جنبي .. راح فين!!

مش عارف حضرتك .. أنا ما شفتش حد.. أجابه النادل بوجه تملؤه الدهشة. (377)

ثم البيانات الثانية هي البيانات B.3.002 لشخصية "سارة". في الرواية كانت "سارة" أخت الكبيرة سنا وحازمة في مهنيتها كصحفية، يتناسب عكسيا بما حدث في الفيلم المقتبس حيث تحولت إلى امرأة التي أعمية حبها ل"شريف". حتى في الفيلم، حكي "سارة" تجرأت على النوم مع "شريف" عندما كان "شريف" لا يزال على

اتصال بزوجته، كما هو موضح في مدة المشهد 1:31:33.

الصورة 14. مشهد "شريف" يذكر ل "سارة" على الحادثة الماضية

ووظيفتها إذا كانت في رواية صحفية فالفيلم تغييرها منتجة برنامج تلفزيوني. و للاحتراف في العمل لإبقاء "سارة" قريبة من "شريف" فقط. المعنى لذلك يعنى بسبب علاقتها مع "شريف" مما يجعل شخصية "سارة" اعتبارها تعمل كمنتجة لبرنامج للبقاء على مقربة من "شريف" فقط، مما يجعلها غير مهنية في العمل. يتضح من الحادث الذي عرفت "سارة" السر السيئ ل"شريف"، ثم بقيت بعيدا عن "شريف"، بما في ذلك تفويت من برنامج مع "شريف" حيث كانت "سارة" منتجة ومساعدة شخصية ل"شريف".

الصورة 14. مشهد مهنة "سارة" كالمنتجة البرنامج التلفويون

وأخيرا، تظهر البيانات B.3.003 لشخصية "ناهد". كانت "ناهد" والدة "طه" التي تركت زوجها وطفلها بسبب موقف زوجها يعنى "حسين" الذي ارتكب العديد من

جرائم القتل بحجة "إله معاقب". تظهر "ناهد" مرتين فقط في الرواية، في الفصل الثاني عشر والفصل السادس والعشرين.كما هو مقتبس التالي:

كانت في أواخر الأربعينيات، ترتدي تايير أسود ضيق نسبيا، ارتمت في حضنه حبيبي.. ألف سلامة.

تركها تضمه وتقبله دون أن تحوطها يداه خُشي عشان أقفل الباب بس.

دخلت تتأمل البيت كقطة سربها صاحبها وعادت تسلّل «طه» لثوان أغلق فيها باب غرفة والده للحد من التساؤلات حول الأوراق المبعثرة: عامل إيه يا حبيبي؟ أنا عرفت بالصدفة.. ما كانش ينفع أكلم عمتك.. أنت فاهم.. حجزت أول طيارة.

تأملت جروح رأسه يا قلبي .. احكي لي عامل إيه .. بتاكل كويس ومال الشقة كده...؟ (162)

فتحت «ناهد» الباب لتجد «ياسر» أمامها : إزيك يا طانط .. أنا ياسر» فاكراني.. صاحب «طه».. كنت معاه في المدرسة.

بملامح منزعجة ابتسمت: أهلا يا حبيبي.. خير.. «طه» كويس؟

- ما تقلقيش هو كويس.. سافر شغل وسايب لك معايا جواب.

- طب اتفضل يا حبيبي.

اعتذر بهدوء قبل أن ينسحب.. أغلقت الباب وفضت الظرف.. كان فيه جملة مقتضبة واحدة.

- مسامحك يا أمي .. أدعي لي.. «طه»... (367)

الظهور في الفصل الثاني عشر، عندما يتلقى نبأ وفاة والد "طه" بسبب القتل وأن "طهط فاقد الوعي، يزور والدة

"طه" في شقته للتأكد من حالة "طه". في الظهور الثاني، كان "طه" لا تزال في منزل خالته، ولم تلتقه "ناهد" في شقته إلا ب"ياسر". و لكن في الفيلم، يظهر في ذكريات الماضي لقصص والده في ماضيه فقط، وهو الساعة 56:46.

في الفيلم، توضيح أن "ناهد" لديها نفس قصة خلفية الرواية، وهي والدة "طه" وزوجة "حسين" هو والد "طه"، وقد انفصلان بسبب أنشطة "حسين". كان "حسين" مشغولا في كل ليلة بمطاردة الأشخاص المشبوهين، ومن غرفته كان "حسين" يراقب الناس بمنظار وتحقيقه من الصحيفة. لهذا السبب، تركت "ناهد" زوجها وحكي "ناهد" توفيت قبل عام من الحادث الذي تعرضت ل "طه" ووالده.

عند النظر إليها من الخارج، يمكن بالقول إن شخصية "ناهد" هي شكل من أشكال تنقص في عملية إيكرانيساسر. ولكن عندما ننظر بشكل أعمق، خضعت والدة "طه" لتغيير بدلا من تقليل فيلم التكيف. لأنها في الفيلم لا يزال لدى "ناهد" مشهد في "الفلاش باك"(Flashback) و ذكرها في المشهد في 1:48:36 عندما زارت "سارة" ل"طه". في المشهد، ماتت والدة "طه" مرتين من منظور "طه"، المرة الأولى عندما تركت والدته بوالده، والثانية عندما توفيت والدته بسبب السرطان قبل عام.

الصورة 14. مشهد "حسين" و "ناهد"

لذلك تصنف شخصية "ناهد" إلى تغيير بدلا من طرح، مع تغيير خلفية "ناهد" بعد ترك "طه" وزوجها. تغيير خلفية شخصية "ناهد" لأنها لم تؤثر حقا على دوره في الحبكة الرئيسية للرواية. وبسبب ذلك، تظهر هذه الشخصية في ذكريات الماضي و ذكرها فقط، من أجل الإجابة على المكان الذي ذهبت والدة "طه" طول الفيلم.

ج. عملية إيكرانيساسي على عناصر الخلفية

ليست عملية إيكرانيساسي تحدث في الحبكة والشخصيات فقط، كانت عملية إيكرانيساسي واحدة أخرى أيضا بشكل غير مباشر عملية الطرد من العملية المتعمدة وراء الكواليس، وهي الخلفية.

1. الإضافة

ستتبع إضافة الإعداد بشكل غير مباشر النقطتين السابقتين اللتين إضافتهما، وهما الحبكة والشخصيات. لذلك إذا تمت إضافة الحبكة والشخصيات إلى عملية إيكرانيساسي، فإضافة الأشياء المتعلقة بكليهما تلقائيا أيضا، أي الإعداد.

الجدول 7. عملية إكرانيساسي في الخلفية الإضافة

رقم	المشاهد المضافة في الأفلام المقتبسة	أنواع الخلفية	وصف	البيانات
١.	ستوديو 901 AR11 "مرآة	مكانية	مكان عمل	C.1.001

	مع مراد"		"سارة" كمنتجة للبرنامج التلفزيوني "مرآة مع مراد" الذي يقدمه "شريف"	

عملية إيكرانيساسي التي تحدث في الخلفية هي البيانات C.1.001، يعنى تصبح خلفية المكانية إضافة. بالإضافة إلى الشخصية التي شهدت عملية إكرانيساسي الإضافة وهي "شريف مراد"، تمت إضافة خلفية المكانية أيضا التي تعلق بحضور الشخصية "شريف" يعنى المكان الذي يعمل "شريف" فيه. يزيد المكان هو Studio 901 Channel TV AR11 بعرض "المرآة مع مراد" في هذا التكيف. يظهر هذا المكان في الفيلم غالبا مثل في الساعة 32:30 و 37:21 و 39:17 و 2:18:54.

الصورة 16. مشهد ستوديو 901 AR11

المشهد في الساعة 32:30 هو بداية ظهور ستوديو 901 AR11 الذي كان مكان يعمل "شريف" كمقدم للعرض و "سارة" كمنتج للعرض. في الساعة 37:21

هو المشهد الذي يقرأ "شريف" رسالته ويشهده المصريون. ثم المدة 39:17 هو مشهد يظهر القرب و العلاقة بين "شريف" و"سارة"، و محادثة "شريف" مع "محروس بيرجاس" على الهاتف. وظهور ستوديو في المدة قرب نهاية الفيلم، وهو في المدة 2:18:54، الذي كان مكان تفعل "سارة" التي تخطط لتسميم "شريف" ب"غبار المس" "طه".

2. التنقص

التنقص الإعداد المستخدم في فيلم التكيف له أسباب مماثلة لعملية إكرانيساسي التخفيض في النقطتين السابقتين أيضا، الحبكة والشخصيات.

الجدول 8. عملية إكرانيساسي في الحلفية التنقص

رقم	مشاهد غير مقتبسة في فيلم	أنواع الخلفية	وصف	البيانات
١.	قهوة الصبور	مكانية	مكان لقاء "طه" مع "ياسير" ب"حسن الجرجيشي" حسب رسالة "وليد" بعد يأدية مهامه	C.2.001

الإعداد المستخدم في الرواية الذي لم تكييفه في الفيلم "قهوة الصبور". وفقا للوصف الوارد في البيانات C.2.001، "قهوة الصبور" هو المكان الذي طلب

"وليد" من "طه" أن يأتي إليه. بعد قيام "طه" بواجب "وليد" في قتل "هاني برجاس"، أمر "طه" بمقابلة شخص يدعى "حسن الجرجيسي" في "قهوة الصبور" بعد يومين من الاجتماع "وليد" و "طه". للوصول إلى "قهوة الصبور" يجب على "طه" برفقة "ياسر" أن يستقل محطة قطر الإسكندرية، ثم تواصل الميكروباص بمسافة ساعة ونصف إلى قرية صيد حيث تقع "قهوة الصبور". بعض الاقتباسات هي كما يلي:

> أشعل سيجارة وأردف: بعد يومين تتحرك على محطة مصر.. تركب قطر اسكندرية.. تنزل تاخد ميكروباص أو بيجو.. قول له عاوز أروح المكس.. بتاع ساعة ساعة ونص من المحطة.. جنب «العجمي» على طول.. هتسأل على قرية الصيادين.. هناك فيه قهوة اسمها قهوة «صبور».. هتسأل على واحد اسمه «حسن» الجرجيشي».. قول له أنا جاي لك من طرف وليد بيه سلطان» بس.. هو هيتصرف.. ما تديلوش فلوس .. الفلوس اللي معاك دي ليك. (344)

3. التغيير

يشار إلى أن التغييرات في الخلفية هي شكل من أشكال إكرانيساسي الأكثر هيمنة من الأشكال الأخرى. كما أوضحنا سابقا، تحدث هذه التغييرات في الإعداد عن قصد وفقا للتفسير والظروف الفنية لصناعة الأفلام. ولذلك يكمن وراء التغييرات المصممة خصيصا لما يحدث في هذا المجال، على الرغم في بعض الأحيان يمكن التلاعب بها ولكن هذه العملية هي الصورة في النتائج الإبداعية للفريق وراء الكواليس في صناعة

الأفلام. النتائج التي تم الحصول من عملية إكرانيساسي على هذه الخلفية في الجدول التالي:

الجدول 9. عملية إكرانيساسي في الخلفية التغيير

رقم	تغيير الإعدادات في التكيف	أنواع الخلفية	وصف		البيانات
			الرواية	الفيلم	
١.	الإعداد الزمني الرئيسي للقصة	زمانية	٢٠٠٨	٢٠١٨	C.3.001
٢.	وقت الغيبوبة (فاقد الوعي) توها	زمانية	ثلاثة أسابع	أسبوع	C.3.002
٣.	المكتب الذي تم استدعاء وليد فيه من قبل رؤسائه	مكانية	فصل ١٥ (مكتب أمن الدولة)	1:20:51 (إدارة التفتيش و الرقابة)	C.3.003
٤.	لقاء تحا وحديثه مع وليد لمهاجمة هاني برجس	مكانية	أداء في مقهى الخديوي	في موقع مسقط رأس طه	C.3.004

في البيانات C.3.001، كتب أن خلفية القصة حدثت في عام 2008 ، كما في الاقتباس التالي:

بعد ٥٤ سنة..

السبت ١٥ نوفمبر ٢٠٠٨...

مقابر الإمام بعد منتصف الليل.. (27)

يحدث التغيير في الوقت المناسب، على الرغم من المفهوم لا يزال الوقت المناسب كما في الرواية، أي بداية الحادث عشية رأس السنة الجديدة. يحدث التغيير إذا كان وقت خلفية المؤامرة الرئيسية في الرواية هو عام 2008، فإن ما يحدث للفيلم هو في عام 2018 وفقا لسنة إصدار الفيلم. لذلك يؤثر على مقارنة المسافة بمؤامرات الفلاش باك(flashback) المختلفة. إذا حدث في الرواية حادث الفلاش باك(flashback) في 15 نوفمبر 1954 بمسافة 34 عاما لدخول المؤامرة الرئيسية، فالوقع حادث الفلاش باك(flashback) الأولي في الفيلم عند أوائل عام 1955 بمسافة 65 عاما بعد ذلك.

الصورة 16. مشهد ظهر الوقت في الفيلم

يحدث البيانات C.3.002 هي عملية إكرانيساسي التغيير إعداد الوقت في الرواية التي تكتب اقتباسات من الرواية على النحو التالي:

كرّر طه سؤاله دكتورة .. إيه اللي حصل ؟

أشارت الطبيبة بعلامة النصر: دول كام؟

بعد ثوان: اثنين .. إيه اللي حصل ؟

أردفت: حادثة، حد اتهجم عليك وضربك على راسك الكلام ده من حوالي عشرين يوم تقريبًا، تقدر تقولي أنت ساكن فين؟ فاكر أي حاجة؟
في الدقي الكرسي بتاع بابا كان مقلوب مش فاكر حاجة تاني!!
نام على ضهرك حاول تسترخي وبعدين نتكلم ؟ (115)

ثم تغيير في إعداد الوقت هو البيانات C.3.002 المتعلقة بطول الفترة الزمنية التي كان فيها "طه" فاقدا للوعي بسبب غيبوبة. في روايته، حكي "طه" في غيبوبة لمدة ثلاثة أسابيع أو حوالي عشرين يوما، كما تأكيد الاقتباس السابق في روايته بكتابة "بعد ثلاثة أسابع.. ١١:٤٤ صباحا". في الفيلم يوضح "طه" في غيبوبة لمدة أسبوع فقط، بدليل على ذلك من خلال كلمات الطبيبة التي تعامل "طه" أثناء الغيبوبة. حتى في القصة الشاملة في التكيف، يجعلها أكثر إيجازا وإغلاقا، مثل يوما أو يومين في الحادث التالي. كان وقت طويل جدا في الفيلم نادرا، إلا إظهار حالة شخصية معينة مباشرة.

الصورة 16. مشهد ظهر متى طول غيوبة "طه"بقول الطبيبة

البيانات التالية هي C.3.003، وهو المكان لإستدعاء "وليد" رؤسائه للاشتباه في الرشوة الجنسية.

إذا كان في الرواية، استدعاء "وليد" في سياق توجيه من المكتب المدني ولا يدرك "وليد" ولا يعرف لماذا استدعاؤه لمواجهة مكتب أمن الدولة. مثل الاقتباس التالي في الفصل الخامس عشر:

> أطفأ السيجارة ورشف آخر رشفة من قهوته قبل أن يتوجه لمكتب المأمور قرع الباب ودخل، كان الأخير عابسا ينهي مكالمة : سيادتك هو هيجيلك حالا .. أنا متأكد إن فيه لبس .. مش هوضي سيادتك.
>
> أغلق السماعة والتفت لـ «وليد»: طالبينك في أمن الدولة بعد ساعة.
>
> اعتدل «وليد» في جلسته خير!! (215)

على عكس من الرواية، في الفيلم المقتبس يواجه "وليد" رؤسائه في مكتب إدارة التفتيش والرقابة حيث يرفع قضية تتعلق بوفاة شاب يدعى "كريم". في الواقع، كلهما من الرواية والفيلم، يواجه "وليد" رئيسه بشأن رشاوى جنسية مزعومة لسيدة "أنجي". الاختلاف والتغيير في هذه الخلفية هو إعداد المكان الذي وقع الحدث وكيف حدث كما هو موضح في النقطة السابقة في البيانات A.3.003.

الصورة 16. مشهد ظهر مكان "وليد" لقاء رؤسائه

البيانات الأخير هي C.3.004، وهي إعداد المكان الذي يخضع لعملية إكرانيساسي التغيير. المكان المعني هو المكان الذي يناقش "وليد" و"طه" مهمة "طه" لقتل "هاني بيرجاس". إذا جرت المحادثة في الرواية في "مقهى الخديوي"، فإن الحادث في الفيلم المقتبس يحدث في موقع مسقط رأس والد "طه" بالقرب من مقبرة والده على وجه التحديد. يهدف حدوث عملية إكرانيساسي التغيير إ التبسيط إلى مجموعة واحدة من المواقع المستخدمة للتصوير.

الفصل الخامس
الخاتمة

أ. الخلاصة

من نتائج البحث والمناقشة السابقين حول بنية حقائق القصة في الأعمال الأدبية الجديدة والأعمال الروائية السينمائية،

الاستنتاج أن كلاهما نفس بنية حقيقة القصة نتيجة للعمل الإبداعي.

أ. في الأدب الروائي، يتضمن بنية حقائق القصة حبكة أمامية، وشخصيات تتكون من تسع شخصيات رئيسية وستة وعشرين شخصية داعمة، وإعداد المكان والزمان. على غرار الرواية، يتضمن بنية حقائق القصة في الفيلم المقتبس مؤامرة إلى الأمام، وشخصيات تتكون من سبع شخصيات رئيسية وعشر شخصيات مصاحبة، بالإضافة إلى إعداد المكان والزمان.

ب. عملية إكرانيساسي الذي يحدث في الفيلم المقتبس من رواية "التراب المس" من خلال جوانب الإضافة والتنقيص والتغيير في بنية القصة الحقائق، تحدث في الحبكة والشخصيات والإعداد. نلخيص النتيجة على النحو التالي:

1. عملية إكرانيساسي التي تحدث في الحبكة تنقص من اثني عشر، إضافة أربعة وتغيير عشرة.
2. تم تنقص عملية إكرانيساسي التي تحدث في الشخصية بمقدار عشرة، والإضافة بمقدار شخص واحد والتغييرات بمقدار ثلاثة
3. عملية إكرانيساسي التي تحدث في الخلفية قد ضاقت واحدة فقط، وكذلك الإضافات التي تضيف واحدة وتغير ذلك العدد أربعة

الممكن جوانب التنقص والإضافة والتغيير إلى تكييف الفيلم جنبا إلى جنب مع أسباب وشروط معينة أثناء العملية. يحدث هذا إكرانيساسي بسبب تدخل العملية الإبداعية وراء الكواليس في فهم وتطوير المادة الأصلية.

ب. **الاقتراحة**

بعد إجراء بحث لتحليل فيلم "غبار الماس" للمخرج مروان حميد المقتبس من رواية تراب الماس لأحمد مراد التي بثت في عام ٢٠٠٨، قدم الباحثون الاقتراحات التالية:

1. تناقش هذه الدراسة عملية الإفراز في بنية موضوعي الدراسة، بحيث يمكن استخدام هذين الموضوعين للدراسة في المستقبل للبحث بمقاربات مختلفة، على سبيل المثال تحليل الخطاب النقدي في الرواية والنسوية للفيلم.
2. لأنه يعتقد أن هذه الدراسة والبحث لا تزال غير موجودة ، بحيث يمكن لشخص ما في المستقبل أن يصف أكثر ارتباطا بعملية التنقيب في هذه الرواية والفيلم.

يأمل الباحث أن يكون البحث العلمي الذي يقارن بين الرواية و الفيلم مفيدا للقارء وكذلك الباحث على وجه الخصوص. وبالنسبة للمجتمع الأوسع، يفضل الذين لديهم اهتمام بالبحث الأدبي المقارن والفيلم أو السينما كتفضيل. الأشياء الموصوفة في هذه الدراسة مفيدة في تطبيق الفيلم أو السينما، وخاصة التكيف. ليس التكيف من رغبة المخرج فقط، ولكن تطوير نتائج إبداعية من مصدر المادة الأصلية من أجزائها الهامة. يظهر تحويل الروايات إلى أفلام العملية الإبداعية والملهمة للإبداع الجديد وتكرار عمل إلى آلخ.

المراجع

أ. المراجع العربية

التراب المس)الفيلم(.(٢٠٢٤ ,يناير ٢٥ Retrieved from .(ويكيبيديا :
https://en.m.wikipedia.org/wiki/Diamond_Dust_(2018_film)

الفاتح ,م .(2022) .*إكرانيساسي الرواية "الفيل الأزرق "لأحمد مراد إلى الفيلم "الفيل الأزرق "لمخرج مروان حامد* .مالانج E-Thesis Doctoral :
Disertation(UIN Maulana Malik Ibrahim Malang).

المسدي ,ع .(1991) .*قضية البنيوية دراسة ونماذج* .تونس :دار أمينة.

حامد ,م .(2018). (Director). *التراب المس* .*(Diamond Dust)* [Motion Picture].

خالص ,ن) .٢٠١٣ .(Desember, *الأدب المقارن :نشأته و تطوره لغير الناطقين بالعربية* .(Vol. 9)باندا أجيه :دار السلا-الرانيري.

خالص ,ن) .٢٠١٣ .(الأدب المقارن :نشأته وتطوره لغير الناطقين بالعربية .باندا أجيه :دار السلام الرانيري.

خلوى ,ش .(2013) .*تقنية القراءة السريعة* .الجزائر :المجلس الأعلى للغة العربية.

رحمية ,أ) .٢٠١٩ .(إكرانيساسي قصة حي بن يقظان لإبن طفيل إلى فيلم حي بن يقظان لهاشم فاتنداس .*رسالة أطروحة جامعة غير منشورة* .*ملانج:كلية العلوم الإنسانية* .*جامغة مولانا مالك إبراهيم*.

سلامة ,ا .(1992, September) .*ترجمة نظرية الأدب لرنيه وليك و آوستن وآرن* .(Vol. Vol.10 No.3)الرياض :دار المريخ للنشر.

عبد السلام ,م .(2003, Februari) .*ترجمة مدخل إلى النظرية الأدبية لجونثان كولور* .(Vol. Vol.9 No 1)القاهرة :المجلة الأعلى الثقافة.

عبد القادر ,د .(2004) .*ترجمة النظرية الأدبية لجوناثان كالر* .(Vol. 2)دمشق : الجمهورية العربية السورية.

ماجد ,ر .(2016) .*منهجية البحث العلمي* .بيروت :مؤسسة فريدريش أيبرت.

مراد ,أ .(2010) .*التراب المس* .(Vol. 4)مصرى :دار الشروق.

نديرة ,أ .(2021) .*تقنيات جمع البيانات* .غولما :جامعة 8ماي.

ب. المراجع الأجنبية

A, M., & Miles, M. (2014, September). *Qualitative Data Analysis (3rd ed).* New Delhi: SAGE Publications.

Abdullah. (2017). *Berbagai Metodologi Dalam Penelitian Pendidikan Dan Manajemen* (Vol. 1). Gowa :Gunadarma Ilmu.

Afsani, N. (2020). Ekranisasi Novel Bumi Manusia Karya Pramoedya Ananta Toer ke dalam Film. *1*(5).

Ahmad, R., Purba, A., Ramadhani, N., Kurniasih, T., & Setyorini, N. (2023, January). Ekranisasi Novel Mariposa Karya Luluk HF ke Bentuk Film Mariposa Karya Fajar Bustomi. *In Prosiding Seminar Nasional Hasil Penelitian, Pengabdian, dan Diseminasi*, Vol. 1, No. 1, pp. 523-534.

Aini, N., Najmi, M., & Karyadi, Y. (2023, يوليو). ANALISIS EKRANISASI NOVEL KE FILM SURAT KECIL UNTUK TUHAN. *Cinelook: Journal of Film, Television, and New Media*, 1(01).

Aini, U., Melasarianti, L., & Riyanto, M. (2023). Tanggapan Penonton sekaligus Pembaca terhadap Ekranisasi Novel ke Film Rembulan Tenggelam di Wajahmu (2019. *In Prosiding Seminar Nasional Kolaborasi Akademik Dosen-Mahasiswa*, Vol. 1, No. 1, pp. 54-63.

Argita, E. (2013, Desember). Metodologi Penelitian. *Journal of Chemical Information and Modeling(Vol.53), 1*(5), Sage.

Arifin, S. (1991). *Kamus Sastra Indonesia* (Vol. 1). Padang: Angkasa Raya.

Arikunto, S. (2013). *Prosedur Penelitian Suatu Pendekatan Praktik.* Jakarta: PT. Rineka Cipta.

Arikunto, S. (2013). *Prosedur Penelitian: Suatu Pendekatan Praktik.* Jawa Tengah, Indonesia: Bumi Aksara.

Aziz, A. (2020). Teknik Analisis Data. *Teknik Analisis Data Analisis Data*, 1-15.

Darmono, S. (2005). *Sastra Bandingan.* Jakarta: Editum.

Darmono, S. (2012). *Alih Wahana.* Jakarta: Editum.

Diamond Dust (2018). (2024, Januari 25). Retrieved from IMDB: https://m.imdb.com/title/tt4003070/

Eneste, P. (2019, juni). *Novel dan Film* (Vol. 08 No 1). Yogyakarta: Kanisius Putra Indah.

Gunawan, I. (n.d.). *Metode Penelitian Kualitataif* (Vol. 11). Malang: Universitas Negeri Malang.

Kaelan. (2012). *Metode Penelitian Kualitatif Interdisipliner Bidang Sosial, Budaya, Filsafat, Seni, dan Humaniora.* Yogyakarta: Paradigma.

Krevolin, R. (2003). *How to Adapt Anything into a Screenplay* (Vol. 8). Hoboken, New Jersey: Wiley.

Kristanto, H. V. (2018). *Metodologi Penelitian Pedoman Penulisan KTI.* Yogyakarta: Deepublish .

Kurli, S., Mulyati, S., & Anwar, S. (2020). Ekranisasi Novel Dua Garis Biru Karya Lucia Priandarini ke Bentuk film Dua Garis Biru karya Gina S. Noer dan Implikasinya terhadap Pembelajaran Sastra di SMA. *Jurnal Wahana Pendidikan*, 7(2), 139-150.

Lubis, S. M. (2018). *Metodologi Penelitian .* Yogyakarta: Deepublish.

Miles, M., Huberman, A., & Saldana, J. (2014). *Qualitative Data Analysis* (Vol. 230). Sage, Indonesia.

Moleong, L. (1999). *Metode Penelitian Kualitatif.* Bandung: PT. Remaja Rosdakarya.

Mushlich, A., & Iswati, S. (2017, Oktober). *Metodologi Penelitian Kuantitatif* (Vol. 3). Surabaya: Airlangga University Press.

Muzaki, A. (2011). *Pengantar Teori Sastra Arab.* Malang: UIN Maliki Press.

Nugroho, S. (2021). *Teknik Kreatif Produksi Film* (Vol. Vol 3. No.1). Yayasan Prima Agus Teknik.

Prandopo, R. D. (1997). Beberapa Teori Sastra,Metode Kritik,dan Penerapannya. *Pustaka Pelajar*.

Raharjo, R. (2022, July). *Pengantar Teori Sastra* (Vol. 2). Jombang: Rumah Cemerlang.

Rahmadi. (2011). *Pengantar Metodologi Penelitian.* Banjarmasin: Antasari Press.

Ratna, N. (2010). *Metodologi Penelitian Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora pada Umumnya.* Yogyakarta, Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Silitongga, L., Manullang, K., & Febriana, I. (2023). Ekranisasi Novel El Karya Luluk HF KE Dalam Film El Karya Sutradara Findo Purwono. *Protasis: Jurnal Bahasa, Sastra, Budaya, dan Pengajarannya*, 2(1), 96-111.

Siswanto, W. (2008). *Pengantar Teori Sastra.* Jakarta: Grasindo.

Soewardi, J. (2012). *Pengantar Metodologi Penelitian* (Vol. 8). Jakarta: Mitra Wacana Media.

Sumarno, M. (2017). *Apresiasi Film.* Pusat Pengembanagan Perfilman Kementrian Pendidikan dan Kebudayaan.

Turab El Mass-2018 Watch Online, Video, Trailer, Photos. (2024, Januari 25). Retrieved from Elcinema.com: https://elcinema.com/en/work/2022171/

Wijayanti, L., Cahyono, B., & Irawati, L. (2020). Ekranisasi Novel Hanum & Rangga: Faith & The City. *Indonesian Languange Education and Literature*, 6(1), 93-103.

Wiyatmi. (2006). Pengantar Kajian Sastra. *pustaka*, 133.

Wiyatmi. (2006). *Pengantar Kajian Sastra.* Yogyakarta: Pustaka.

Yuniar, I., & Widiawati, N. (2021). Ekranisasi novel ke film cinta laki-laki biasa karya Asma Nadia dan Guntur Soehardjanto. *JoLLA: Journal of Language, Literature, and Artd*, 1(3), 369-382.

الملاحق

الملحق ١

أ. **الرواية**

الموضوع : التراب المس

الكاتب : أحمد مراد

الناشر : دار الشروق

شنة النشر : مجلد ١، ٢٠١٠

الصحفة : ٤٠٠

جيري : *thriller mistery case*

يعمل "طه" في صيدلية ويعيش مع والده المشلول. يروي قصة "طه"، الصيدلي الذي يعيش حياة طبيعية مع والده المعاق. دمرت حياته الطبيعية بعد المأساة التي تلقاها وتسببت في وفاة والده. من ذلك، يريد "طه" كشف لغز المأساة حتى يكتشف سلسلة من جرائم القتل الغامضة التي تنقله إلى عالم الجريمة المظلم. تكتشف سرا مظلما لم يكن معروفا من قبل عن حياة والده من خلال اليوميات الأخيرة التي تكشف عن عالم الجريمة والفساد الذي يعرفه "طه".

الملحق ٢

ب. **الفيلم**

الموضوع : التراب المس

المخرج : مروان حامد

كاتب الأصلي : أحمد مراد

الممثلات : آسر ياسين، منة

شلبي،
ماجد الكدواني، محمد ممدوح، إياد نصار، وشيرين رضا.

المردود : الشروق للإنتاج الإعلامي، الباتروس للإنتاج الفني و التوزيح،
أفلام لايت هاوس، العربية للإنتاج و التوزيح السينيماعي

المدة : ١٦٢ دقيقة

المطبوعة : ١٦ أغستس ٢٠١٨، القاهرة، مصرى

"طه" حسين الزهار شاب يعمل في إحدى الصيدليات، ويعيش مع والده القعيد الذي كان يعمل مدرسًا للتاريخ، وفي يوم من الأيام يعود "طه" من عمله ليكتشف مقتل والده في ظروف غامضة، ومع الوقت يكتشف طه أسرار مظلمة لم يعلمها من قبل عن حياة والده من خلال مذكراته التي خلفها وراءه، مما يفتح أمام طه عالمًا كبيرًا من الفساد والجريمة لم يعلم بوجوده.

سيرة ذاتية

أولياء نوررحمن، ولد في كديري تاريخ ٢٥ يناير ٢٠٠٢. تخرج من المدرسة الإبتضائية عام ٢٠١٤ م. ثم واصل رحلته للدراسة في معهد تحفيظ القرآن الحكمة فورواسري كديري من عام ٢٠١٤ إلى عام ٢٠٢٠، فكان في المدرسة المتوصطة والمدرسة الثناوية في مؤسسة الحكمة فورواسري أيضًا، ثم واصل دراسته في جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج حتى حصل لاحقًا على درجة البكالوريوس تخصص اللغة العربية وآدابها عام ٢٠٢٤ م.