إكرانيساسي الرواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد إلى الفيلم "الفيل الأزرق" لمخرج مروان حامد

بحث جامعي

إعداد :

محمد الفاتح

رقم القيد : ١٨٣١٠١٥٧

قسم اللغة العربية و أدبيها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٢

إكرانيساسي الرواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد إلى الفيلم "الفيل الأزرق" لمخرج مروان حامد

بحث جامعي

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

في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

إعداد :

محمد الفاتح

رقم القيد : ١٨٣١٠١٥٧

المشرف :

مصباح السرور، الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٨٣١٢٢٠٢٠١٨٠٢٠١١١٧٠

قسم اللغة العربية و أدبيها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٢

تقرير الباحث

أفيدكم علما بأنني الطالب :

الاسم : محمد الفاتح

رقم القيد : ١٨٣١٠١٥٧

موضوع البحث : إكرانيساسي الرواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد إلى الفيلم "الفيل الأزرق" لمخرج مروان حامد

حضرته وكتبته بنفسي و ما زدته من إبداع غيري أو تأليف الآخر. وإذا ادّعى أحد في المستقبل أنه من تأليفه وتتبين أنه من غيري بحثي، فأنا أحتمل المسؤولية على ذلك ولن تكون المسؤولية على مشرفين أو مسؤولي قسم اللغة العربية وأدهبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

تحريرا بمالانج، ٢٠٢٢

الباحث

محمد الفاتح

رقم القيد : ١٨٣١٠١٥٧

تصريح

هذا تصريح بأن رسالة البكالوريوس لطالب باسم محمد الفاتح تحت العنوان الواقع إكرانيساسي الرواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد إلى الفيلم "الفيل الأزرق" لمخرج مروان حامد قد تم بالفحص والمراجعة من قبل المشرف وهي صالحة للتقديم إلي مجلس المناقشة لاستيفاء شروط الاختبار النهائي وذلك للحصول على درجة البكالوريوس في قسم اللغة العربية و أدهبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

مالانج، ١٦ يونيو ٢٠٢٢

الموافق

المشرف

مصباح السرور، الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٨٣١٢٢٠٢٠١٨٠٢٠١١١٧٠

رئيس قسم اللغة العربية وأدبها

الدكتور عبد الباسط الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٨٢٠٣٢٠٢٠١٥٠٣١٠٠١

المعرف

عميد كلية العلوم الإنسانية

الدكتور محمد [illegible]

رقم التوظيف : ١٩٧٤[illegible]

تقرير لجنة المناقشة

لقد تمت مناقشة هذا البحث الجامعي الذي قدمته :

الاسم : محمد الفاتح

رقم القيد : ١٨٣١٠١٥٧

العنوان : إكرانيساسي الرواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد إلى الفيلم "الفيل الأزرق" لمخرج مروان حامد

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

تحريرا بمالانج، ٢٠ يونيو ٢٠٢٢

لجنة المناقشة — التوقيع

١. رئيس المناقش: محمد صابي فوزي، الماجستير ( )

رقم التوظيف : ١٩٧٦٠٦١٦٢٠٠٠٠٣١٠٠٢

٢. المناقش الأول : مصباح السرور، الماجستير ( )

رقم التوظيف : ١٩٨٣١٢٢٠٢٠١٨٠٢٠١١١٧٠

٣. المناقش الثاني: عارف رحمن حكيم، الماجستير ( )

رقم التوظيف : ١٩٨١١١١٣٢٠١٨٠٢٠١١١٧٥

المعرف

عميد كلية العلوم الإنسانية

الدكتور محمد [illegible]

رقم التوظيف : ١٩[illegible]٢١٠٠٣

استهلال

حسبنا الله و نعم الوكيل (ال عمران : ١٧٣)

ان مع العسر يسرا (الانشرة : ٦)

الاعتقاد والعمل الجاد يوصلان الإنسان إلى النجاح

الإهداء

أهدى هذا البحث الجامعى إلى والديّا

توطئة

الحمد الله الحنان و المنان، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء المرسلين وعلى أله و أصحابه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين. الحمد الله قد تم كتابة هذا البحث الجامعى تحت العنوان :إكرانيساسي 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، أغونج رياردي مع تري أغوستين هداية. 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.

ج. فضيلة الدكتور عبد الباسط، رئيس قسم اللغة العربية وأدبها.

د. فضيلة مصباح السرور الماجستير، مشرف فى كتابة هذا البحث الجامعى.

هـ. جميع المدرسين الأعزاء فى قسم اللغة العربية و أدبها.

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

تحريرا بمالانج، ٢٠٢٢

الباحث

محمد الفاتح

مستخلص البحث

الفاتح، محمد (٢٠٢٢). *إكرانيساسي الرواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد إلى الفيلم "الفيل الأزرق" لمخرج مروان حامد*. البحث الجامعى. قسم اللغة العربية وأدبها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج. المشرف: مصباح السرور، الماجستير.

الكلمات الأساسية : إكرانيساسي، رواية، فيلم، التضييق، الزياضة، التغييرات الأنماط

إكرانيساسي هي عملية إدخال الرواية في الفيلم. إن التحول من رواية إلى فيلم ليس بالأمر الجديد في الأدب والفنون. عندما يتم تحويل الرواية إلى فيلم ، ستكون هناك تغييرات. لذلك ، إذا تم تكييف فيلم ما، فإن النتيجة ليست هي نفسها الرواية تمامًا. ومن الأشياء التي استخدمها الباحث رواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد ، وفيلم "الفيل الأزرق" لمروان حامد. تحكي الرواية والفيلم قصة طبيب مدمن ومدخن يحاول مساعدة صديقه القديم في حل لغز قضية القتل التي حلت بصديقه المقرب. الهدف من هذه الدراسة هو وصف إكرانيساسي الحبكة والشخصيات والمكان في رواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد وفيلم "الفيل الأزرق" لمروان حامد. هذا البحث هو بحث وصفي نوعي مع البحث في المكتبات. تقنية جمع البيانات المستخدمة في هذا البحث هي تقنية قراءة الملاحظات للرواية وملاحظة المشاهدة للفيلم. ثم تم تحليل البيانات التي تم جمعها من قبل الباحث باستخدام التحليل السردي الوصفي مع النموذج التحليلي حسب مايلز وهوبرمان وهي تقليل البيانات وعرض البيانات والتحقق منها.. يتضمن التكرار من الرواية إلى الفيلم الطرح والإضافة والتعديل مع الاختلافات. تشير نتائج هذه الدراسة إلى وجود فروق بين الروايات والأفلام. يظهر تحويل الرواية إلى فيلم الطرح والإضافة والتغيير مع الاختلاف. أن نتائج من هذا البحث هو هناك العديد من التغييرات التي تكمن في التضييق والإضافة والتغييرات مع الأنماط. و هذه التغييرات تهيمن عليها التغيرات في تدفق الانكماش والتغيرات مع الاختلافات.

AlFatih, Muhammad. 2022. *Ecranization of the novel "Al-Fiil Al-Azroq" by Ahmed Murad into the film "Al-Fiil Al-Azroq" by Director Marwan Hamed.* Thesis, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Maulana Malik Ibrahim State Islamic University Malang. Supervisor : Misbahus Surur, MA.

Keywords : Ecranization, *Novel, Film, reduction, additions, changes vary.*

Ecranization is the process of bringing a novel into a film. Ecranization from novel to film is nothing new in literature and the arts. When a novel is ecranized into a film, there will be changes. Therefore, if a film is adapted, the result is not exactly the same as the novel. The objects used by the researcher are the novel "Al-Fiil Al-Azroq" by Ahmed Murad and the film "Al-Fiil Al-Azroq" by Marwan Hamed. The novel and the film tell the story of an addict and smoker doctor who tries to help his old friend in solving the mystery of the murder case that befell his best friend. The purpose of this study is to describe the ecranization of the plot, characters and setting in the novel "Al-Fiil Al-Azroq" by Ahmed Murad and the film "Al-Fiil Al-Azroq" by Marwan Hamed. This research is a qualitative descriptive research with library research. The data collection technique used in this research is the read-note technique for the novel and watch-note for the film. The collected data was then analyzed by the researcher using descriptive narrative analysis with the analytical model according to Miles and Huberman, namely data reduction, data presentation, and verification. The ecranization from the novel to the film includes subtraction, addition, and alteration with variations. The results of this study indicate that there are differences between novels and films. The ecranization of the novel to film shows subtraction, addition, and change with variation. The results of this study are that there are several changes that lie in the reduction, addition, and changes with variations. These changes are dominated by changes in the flow of shrinkage and changes with variations.

AlFatih, Muhammad. 2022. *Ekranisasi novel "Al-Fiil Al-Azroq" karya Ahmed Murad ke film "Al-Fiil Al-Azroq" oleh Sutradara Marwan Hamed.* Skripsi, Jurusan Bahasa dan Sastra Arab, Fakultas Humaniora, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang. Pembimbing : Misbahus Surur, MA.

Kata Kunci : *Ekranisasi, Novel, Film, pengurangan, penambahan, perubahan bervariasi*

Ekranisasi adalah proses pengangkatan novel ke dalam film. Ekranisasi dari novel ke film bukanlah hal baru dalam sastra dan seni. Ketika sebuah novel mengalami ekranisasi ke film maka akan terdapat perubahan. Oleh sebab itu, sebuah film yang diadaptasi maka hasilnya tidak sama persis dengan novelnya. Objek yang digunakan oleh peneliti adalah novel "Al-Fiil Al-Azroq" karya Ahmed Murad dan film "Al-Fiil Al-Azroq" karya Marwan Hamed. Novel dan film tersebut berverita tentang seorang dokter pecandu dan perokok yang mencoba membantu sahabat lamanya dalam mengungkapkan misteri kasus pembunuhan yang menimpa sahabatnya tersebut. Tujuan dari penelitian ini adalah untuk mendeskripsikan ekranisasi alur, tokoh dan latar dalam novel "Al-Fiil Al-Azroq" karya Ahmed Murad dan film "Al-Fiil Al-Azroq" karya Marwan Hamed. Penelitian ini merupakan penelitian deskriptif kualitatif dengan *library research*. Teknik pengumpulan data yang digunakan dalam penelitian ini adalah Teknik baca-catat untuk novelnya dan tonton-catat untuk filmnya. Data-data yang terkumpul kemudian dianalisis oleh peneliti menggunakan analisis deskriptif naratif dengan model analisis menurut Miles dan Huberman, yaitu reduksi data, penyajian data, dan verifikasi. Ekranisasi dari novel ke film tersebut meliputi pengurangan, penambahan, dan perubahan dengan variasi. Adapun hasil dari penelitian ini menunjukkan bahwa ada perbedaan antara novel dan film. Ekranisasi novel ke film menunjukkan pengurangan, penambahan, dan perubahan dengan variasi. Adapun hasil dari penelitian ini yaitu terdapat beberapa perubahan yang terletak pada penciutan, penambahan, dan perubahan dengan variasi. Perubahan-perubahan tersebut didominasi oleh perubahan dalam alur pada penciutan dan perubahan dengan variasi.

محتويات البحث

صفحة الغلاف
تقرير الباحث ..... أ
تصريح ..... ب
تقرير لجنة المناقشة ..... ج
استهلال ..... د
الإهداء..... هـ
توطئة ..... و
مستخلص البحث..... ز
محتويات البحث ..... ي

الفصل الأول : المقدمة

أ. خلفية البحث..... ١
ب.أسئلة البحث ٩
ج. أهداف البحث ٩
د. فوائد البحث..... ١٠
هـ. تحديد المصطلحات ١٠

الفصل الثاني : الإطار النظري

أ. الأدب المقارن ١٣
ب.التحويل الخطابي ١٥
ج. الرواية و الفيلم ١٦
د. إكرانيساسي ٢٣

الفصل الثالث : منهجية البحث

أ. نوع البحث ٢٧
ب.مصادر البيانات ٢٨
ج. طريقة جمع البيانات ٢٩
د. طريقة تحليل البيانات ٣١

الفصل الرابع : عرض البيانات و تحليلها

أ. إكرانيساسي في الحبكة بين الرواية و الفيلم..... ٣٤
ب.إكرانيساسي في الشخصية بين الرواية و الفيلم..... ٥٧
ج. إكرانيساسي في الخلفية بين الرواية و الفيلم..... ٦٨

الفصل الخامس : الخاتمة

أ. الخلاصة ٧٦
ب.التوصيات ٧٦

قائمة المصادر و المراجع

سيرة ذاتية

الملاحق

الفصل الأول

مقدمة

أ. خلفية البحث

أحد من أفلام التكيف الإندونيسي هو الرواية *Perahu Kertas* لدوي لستاري المتحول إلى الفيلم على نفس العنوان للمخرج هانوغ برحمنتييو. و قد تم التحويل الرواية إلى الفيلم في العلم الأدبي على نطاق واسع. يحدث هذه عادةً لأن الرواية المراد لقد مشهور بالفعل بين الجمهور، لذلك نشأت الفكرة لإجراء تحويلها. على سبيل المثال، تمكنت شعبية الرواية *Laskar Pelangi* من المرتبة الأولى كأعلى فيلم إندونيسي في عام ٢٠١٨ وتمكنت من جمع ما لا يقل عن ٤ ملايين مشاهد عند إصدارها. من خلال rappler.com (5 Film Adaptations, 2017)، تم تصنيف *Laskar Pelangi* كأول تكيف فيلم إندونيسي مع أعلى إيرادات بحوالي ١٦٥ مليار.

اختيار الروايات الأكثر مبيعًا كموضوع في التكيف إلى فيلم هو فكرة طبيعية في عالم السينما. وذلك لأن سردية الرواية الأكثر مبيعًا هو مصدر استراتيجي في عملية كتابة السيناريو. مع عنوان الأكثر مبيعًا في سرد من مصدر التكييف، و من المتوقع أن تعزز تقسيم الفيلم و تجزئة السوق، لأن هناك سوقًا داعمًا، وهو ترخيص الأعمال الأدبية المصاحبة للتكيف. بالتمسك على الفكرة المذكورة أعلاه، حصلت من العديد أفلام المقتبسة من روايات الأكثر مبيعًا على الكثير من الثناء والجوائز.

لا يعطي تكييف الرواية دائمًا تقييمًا إيجابيًا لتصور الفيلم. إن وجود دراسة الإكرانيساسية هي شكل من أشكال إلحاحا لتكييف الأفلام في استكشاف الاختلافات بين الخطابين الأدبيين. فالأفلام المقتبسة من الروايات أو القصص القصيرت ستخضع بالطبع لتغييرات في الوظيفة (خديجة، ٢٠١٩). يسبب هذا التغيير لأن بين الروايات والأفلام هما خطابان أدبيان مختلفان. يؤثر نقل الحوار بينهما عن تغييرات و تحولات أيضا بين الاثنين. مع تلك التغييرات، سيقارن الجمهور بين الفيلم مع الرواية الأصلية عموما.

أن تلك المقارنة كثيرا ما تسبب خيبة أمل في قلوب الجمهور أو الروائي الأصلي (يانتي، ٢٠١٦ ، ص ٤). و قد حدث أكثر من الفشل في تحويل الخطاب من سردي الأصلي إلى السمعي البصري *(audio visual)* عن الروايات التي فازت بالجوائز و الأكثر مبيعًا. يبدو أن شكل فشل تصور الأفلام يخيب آمال الجمهور في العديد على الأشياء التي تعتبر غير متوافقة عن السرد مع الخطاب الأدب. لم تكن خيبة الأمل واضحة فقط بين الحضور، بل انتقد بعض المؤلفين والكتاب أيضا تكييف أعمالهم الأدبية.

الانحرافات عن الرواية "Roro Mendut" التي كتبها ي.ب. منغنوجايا إلى الفيلم "Roro Mendut" الذي صوره أمي فرجونو في عام ١٩٨٤ جعل كاتب الحوار الرواية أصلها غير مستعد لوضع اسمه كمؤلف للقصة الأصلية (اناستي، ١٩٩١، ص. ٩). ما زال في نفس الشيء، مر به الفيلم "Percy Jackson and The Olympians". اعترف الجمهور و المشاهدون عامة بأنهم أصيبوا بخيبة أمل من فشل Christ Columbus في تقديم العالم السحري الذي صنعه خيالي ب Rick Riordan. التغييرات الكبيرات في الشخصية أيضًا تؤدي إلى تعليقات وخيبة أمل من مؤلف الرواية الأصل.

كدراسة التي تبحث في تحليل الخطابين الأدبيين المختلفين على مقارنة الروايات والأفلام، تحاول هذا البحث بتقديم شرح لتصور الرواية. كتب فاموسوك اناستي بعدة احتمالات لخيبة الأمل من إكرانيساسي مثل اختلافات في التغييرات التي تم إجراؤها بحيث يختلف الفيلم قليلاً عن الرواية الأصلية والاعتبارات المختلفة التي تتطلب تقليل بعض العناصر في التصور. فالإكرانيساسية على نفسها هي عملية في نقل أو رفع أحد عمل الأدبي إلى شكل فيلم. و في عملية إكرانيساسية، ان يحدث فيها عادة ما تكون هناك أنواع المختلفة كتضييق و إضافة و تغيير الأنماط عندما يكون العمل الأدبي على وشك التصوير.

الدراسة الإكرانيساسية هي دراسة لخطابين أدبيين على إيجاد العلاقة والارتباط بينهما، جوهريًا و خارجيًا. دراسة بين خطابين أدبيين هي كدراسة عن علاقات بين

الأدب المختلف في تصنعهما وتأثيرهما، أي الأدب المقارن. بشكل أساسي، يتم تضمين إكرانيساسي في مجال نقل الحوار، و قال دامونو (٢٠١٢، ص ٣) أن نقل الحوار هو تغيير من نوع واحد من حوار الأدبي إلى نوع آخر، مثل القصص الخيالية أو الأساطير التي يمكن تحويلها إلى التمثيل أو الأفلام. تركز دراسة إكرانيساسية على الرواية كنص سردي والفيلم كوسيطة و وسيلة و ثائقية من خلال اعتبار خطابين مختلفين.

مع تطور الفيلم وتقدم عصر العددي و التكنولوجيا، تقدمت دراسة إكرانيساسية أيضًا في دراستها و تحليلها العلمية. يتميز هذا بانتشار الروايات أو القصص و القصص المصورة التي يمكن تكييفها إلى شاشة كبيرة أو فيلم. إن تكييف نص سردي إلى فيلم ليس أمر الجديد في الدراسات الأدبية. شدد هتسيون عن تعريف بالتكيف الرواية إلى الفيلم هي عمل مشتق ليس مشتقًا وعملًا ثانيًا دون الحاجة إلى أن يكون ثانويًا. و وفقًا له، فإن التكيف هو نقل أو تحويل ان يتطلب عملية إبداعية فيه (هتسيون و أوفالين، ٢٠١٨، ص. ٧-٩).

قال فاموسوك إناستي أن وجود نقل نص الرواية إلى فيلم ينتج عن تغييرات مختلفات. إن إكرانيساسي نفسه هو عملية رحلة بيضاء، اي نقل و تحويل الرواية إلى الفيلم، التي يرتبط في سياق العمليته بآثار التغييرات (اناستي، ١٩٩١، ص. ٦٠). يمكن أن انتاجها، أن ظاهرة إكرانيساسية هي دراسة للعملية الإبداعية الأدبية في شكل جهد لتصور ترتيب الكلمات المقدمة من سرد أدبي مع مواضيع استهلاكية مختلفة. يقال أن إكرانيساسي هو كالتغيير لأنه في جهود التصور هناك دائمًا بعض التغييرات في الخطاب السردي والأدبي.

رواية "الفيل الأزرق" هي الرواية الثالثة لأحمد مراد التي صدرت عام ٢٠١٤، أنها تحكي أمر عن قصة الحبوب منع الشرب اسمه "الفيل الأزرق". تدور القصة حول أحد الطبيب يدعى "يحيى راشد" يعمل في مستشفى العباسية، فيتفاجأه بوجود صديقه القديم اسمه "شريف"، كجريمة قتل الذي تشخيصه باضطراب عقلي مع محاميه باضطراب نفسي

ثم أرسل إلى العنبر ٨ لمقاضاة حول قضيته. أخيراً، أن دكتور يحيى يكشف تجاوزات مع غرائب في قضية صاحبه شريف.

أحمد مراد، نفسه، الكاتب المشهور في مصرى نشر عددًا كثيرًا من الروايات الشهيرة. دخلت أكثر من أعماله في قوائم الكتب مبيعًا و حصلت و فازت الجوائز الكثيرة عليها بالعديد. فازت الرواية "الفيل الأزرق" نفسها بلقب أفضل الكتب مبيعاً في معرض للكتاب في مصر عام ٢٠١٣. ثم، لعام ٢٠١٤، حصلتها على جائزة البوكر العربية "القائمة القصيرة". و أيضا فازت الرواية الفيل الأزرق على المركز الأول ضمن قائمة الأعلى مبيعًا لدى دار الشروق المصرية للنشر، و كذالك الجائزة العالمية للرواية الخيالية العربية في نفس السنة.

جاذبية الرواية "الفايل الأزرق" هي استخدام اللغة السينمائية وأسلوب الكتابة، مما يسمح للقارئ بالشعور بالنشوة بشكل مباشر. رغم أن هذه الرواية تقوم على الإثارة والمفآجات و تلاحق الأحداث، و كان أحمد مراد بارعًا في وصف المشهد فجعله مشوقًا يحبس الأنفاس، انتقد العديد افتقار الرواية للنصوص العربية الفاخرة وغياب الثراء المعرفي، كما وتم انتقاد اللهجة العامية فيها مما لا يجعلها ترتقي لمستوى الروايات. حاول أحمد مراد من خلال روايته "الفيل الأزرق" إطلاق الفكرة الجديدة بكتابة الرواية تشبه سيناريو الفيلم (سطور، ٢٠١٩). أصبح هذا الأسس سبب في التكيف مروان حامد عن روايته إلى الشاشة الكبيرة، بصرف النظر عن نجاح و مشهور النص السردي و عظمة المؤلف الكتاب.

تم إطلاق الفيلم "الفيل الأزرق" عام ٢٠١٤، أخرجه الشهير مروان حامد. فاز ذالك الفيلم على تسع جوائز على الأقل في مهرجان الفيلم المصري ٢٠١٤. و قال أحمد مراد أن الفيلم "الفيلم الأزرق" حقق رقمًا قياسيًّا في صناعة السينما المصرية، حيث حقق في الأسابيع الأولى ٣٠ مليون جنيه، وهو رقم خارج التوقعات. وأصبح أول فيلم يحصل على تصنيف ٨،٨ بالمائة على موقع *IMDB*، *Internet Movie Database* (سامى،

٢٠١٤). يحكي هذا الفيلم عن كيان أحد الدواء قادر على دفع الشارب إلى الهلوسة في العقل الباطن سمى ب "الفيل الازرق" و الذي يحتوي على مركب كيميائي *DMT (Dimethylteyptmine)*.

ذالك الفيلم هو نتيجة إكرانيساسي من الرواية الفيل الأزرق لأحمد مراد غلى الفيلم لمخرج مروان حامد. و حقق الفيلم في بداية عرضه، و كان في العام ٢٠١٤، نجاحا لم تحصل عليه الأفلام المصرية من قبل. (جعفر، ٢٠١٦). فكان مروان حامد تقرر بتغيير عن نهاية الحكاية في فيلمه، حيث أنه يقرر لإعطاء نقطة مضيئة للصراع في القصة من أصليته. فهذا ما أصبح يجعل كسبب يسترعي الباحث عن فكرة المناقشة، لأن هذين خطابين الأدبيين المذكورين لقد مر من تقلبات و انعطافات العديد في عملية التغييرة. غير ذلك، لم يكن هناك البحث سابق حول عملية التكيف، إكرانيساسي، عن ذالك الخطابين بحيث يعتبر الباحث هذا البحث ضروريًا فعله.

متعلق عن بحث في دراسة إكرانيساسي، وجد الباحث كثير من الدراسات المماثلة التي درس كلاهما فيها. يهدف الدراسة السابقة إلى أن يكون تلك الدراسات كمراجعات الأدبيات. أن مراجعة الأدبية هي فكرة تكمن وراء اقتراح يتم تجميعه بناءً على دراسة الجوانب المختلفة، حيث كناحية النظرية او تجريبية، ثم يتم تشكيلها في إطار بحث النظري المرجعي. الدراسة الذي أصبح مراجعة الأدبية في هذا البحث اقتصر على السنوات الخمس الماضية قبل إجراء هذا البحث. تتكون مراجعة الأدبية على عشر، أولاها من ثلاثة البحث العلم و سبعة المجالات.

أولا، أحمد نوفل ذولفروح، طالب دراسة الشرق الأوسط، جامعة غاجية مدى بيوجياكارتا، عن مجلة تحت الموضوع "Potret Masyarakat urban dalam Novel dan Film *Al-Fiil Al-Azraq*"، المحمل في مجلة *CMES*، *Center of Middle Eastern Studies*، في السنة ٢٠١٨، المجلد ١١ رقم ١. يهدف إلى الكشف عن الفردية والتأثير والمعنى للنصوص الواردة في رواية "الفيل الأزرق" كخلفية النص وفيلم "الفيل الأزرق" كخلفية

العمل والتغييرات الإعلامية. مع نهج Wolfgeng Iser. يختلف هذا البحث مع البحث لأحمد نوفل، فهو البحث عن الاستجابة الجمالية، بينما يكون الباحث عن البحث في دراسة إكرانيساسي، فالتشابه في الرواية و فيلم كموضوع الدراسة، أي الرواية وفيلم "الفيل الأزرق ".

ثانيا، نيلان شراه فينا، طالبة بقسم الأدب الصيني، كلية الثقافة، جامعة شمال سومطرة مع بحث العلم تحت الموضوع *Ekranisasi Novel Ke Film Huoze《活着》Karya Yu Hua* سنة ٢٠١٩. ينصب تركيز هذا البحث على وصف إكرانيساسي من الرواية إلى فيلم *Huozhe*. أهدافه هو شرح أشكال التضييق، الزيادة، و تغيير الأنماط التي تحدث في الحبكة من الرواية إلى فيلم *Huozhe*. يحتوي هذا البحث بعض التشابه و هو في استخدام نظرية إكرانيساسي فاموسوك اناستي، و لكن تستخدم فينا أيضًا على نظرية بورهان نورجيانطو "نظرية العناصر الجوهرية"كإضافة النظري. أما الفرق يقع في موضوعية البحثية حيث يأخذ فينا برواية وفيلم *Huozhe* ليو هوا، فالباحث يأخذ الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" كموضع البحث.

ثالثا، ميري فارورا، طالبة في جامعة الحكومية ماكاسار، كلية اللغة والآداب، مع مجلة تحت الموضوع *"Transformasi Novel Ananta Prahadi Karya Risa Saraswati Ke Film Ananta Sutradara Rizki Balki: Kajian Ekranisasi"* المحمل في مجلة نييولوجيا (*Neologia*)، مجلة اللغة الاندونيسية وآدابها في سنة ٢٠٢١. تهدف هذه الكتابة ان تحديد الاختلافات والجوانب التحويلية بين الرواية *Ananta Prahadi* مع فيلم *Ananta*. المساوة عن هذا البحث هو استخدام التحليل الأدب إكرانيساسي. و الفرق، يكون في موضوعية البحثية.

رابعا، جراتيا هيردينا كوماسه، طالبة بقسم الأدب الياباني، جامعة غادج مادا يوجياكارتا، عن بحث العلم تحت الموضوع "Kajian Ekranisasi Komik *Koe No Katachi* Karya Yoshitoki Oima ke Film Animasi *Koe No Katachi*" سنة ٢٠٢١. كآخرين،

يهدف هذا البحث على تحويل و تكيف رسوم المتحركة *Koe No Katachi* ليوسيطك أويما إلى فيلم المتحركة بأحد الموضوع لمخرج نيايوكو يامادا. يقع المساوة عن هذا البحث في استخدام دراسة الأدب المقارن إكرانيساسي. أما التفريقهما في موقع الموضوعية البحثية، حيث يتخذ الدراسات السابقات المذكورات قبل بالحوار الأدب كالرواية ليتم تكييفها إلى فيلم بعد. فإن هذا البحث يأخذ الرسوم المتحركة كخطاب الأدب تتم تصويرها.

خامساً، لؤلؤ أجوستين و محمد الزواوي، طالبة و مشرف اللغة العربية وآدابها في جامعة مولانا مالك إبراهيم مالانج عن مجلة تحت *الموضوع إكرانيساسي للقصة القصيرة و فيلم "Cinta Laki-Laki Biasa" لأسماء ناديا و غونتور سوهارجانطا* في مجلة *SEMNASBAMA II* ٢٠١٨، جامعة حكومية بمالانج. تصف هذه الكتابة بتحويل القصة القصيرة "Cinta Laki-Laki Biasa" عن ظواهر إكرانيساسي و هو الذي جعل بعناصر التشابه عن هذا البحث. بينما يقع الاختلافات في نوع العمل الأدبي كموضوع البحث مع عنوانهما.

سادساً، يوفينسيوس كريستيانوس إرنست و برهان نورجيانتو، جامعة حكومية يوجياكارتا، عن مجلة تحت الموضوع "Kajian Ekranisasi: Dari Novel *Pintu Terlarang* ke Film *Pintu Terlarang*"، محمل في مجلة *Diksi*، مجلة كلية اللغة والفنون، جامعة حكومية بيوجياكارتا، في سبتمبر ٢٠١٨، المجلد ٢٦، العدد ٢. يهدف على وصف عملية إكرانيساسي بين الرواية وفيلم "Pintu Terlarang".كمجلة تبحث حول دراسة إكرانيساسي، فإن ما كتبا يوفينسيوس كريستيانوس إرنست و برهان نورجيانتو وثيقة الصلة بهذا البحث العلم ومعقدة للغاية، بينما يكمن الاختلاف عن هذه الدراسة في تحديد عنوان موضوع الدراسة.

سابعا، ييني أرمياتي، طالبة MPBSI PPs Unsyiah، بمدينة بندى عاجيح، عن مجلة تحت الموضوع "Ekranisasi Novel *Assalamualaikum Beijing* ke dalam Film

"*Assalamualaikum Beijing*، التي محمل في سبتمبر ٢٠١٨، في مجلة *Master Bahasa*، في برنامج الماجستير في اللغة الإندونيسية وآدابها التربية، كلية تدريب المعلمين والتعلي ، والعلوم التربوية، جامعة الشعه كووالى لومبور، المجلد ٦ رقم ٣. ان التشابه هذا البحث عن استخدام دراسة إكرانيساسي مع أدوة البحث العلم في شكل الروايات والأفلام أيضا. بينما يقع الاختلاف عن هذا البحث في عنوان الرواية والفيلم.

ثامنا، أمي رحمية، عن بحث العلم تحت الموضوع *إكرانيساسي قصة حي بن يقظان لإبن طفيل إلى فيلم حي بن يقظان لهاشم فاتنداس(دراسة الأدب المقارن)*، جامعة الحكومية الإسلامية مولانا مالك إبراهيم بمالانج، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية في السنة ٢٠١٩. أما الهدف من هذه الدراسة هو وصف إكرانيساسي في قصة و توصيف في رواية حي بن يقظان لإبن طفيل و فيلم حي بن يقظان لهشم فاتنداس. تتضمن هذا البحث على تغطي تضييق و إضافة و تغيير أنماط بين رواية و فيليم حي بن يقظان. الفرق الجوهري من هذا البحث مع البحث لأمي رحمية يقع في موضوع البحث. و بينما مساواتهما تقع في مراجعة نظرية إكرانيساسي فموسوك اناستي في كتابه "Film dan Novel" كسكين التحليل في إجراء مراجعات تحليل البحث.

تاسعا، نوفيا كسنيننغسه و سنهروي، المحمل في مجلة *Jurnal Lingua Franca*: Jurnal Bahasa, Sastra dan Pengajarannya، في السنة ٢٠٢١ المجلد ٥ رقم ١. عن مجلة تحت الموضوع "Kajian Ekranisasi *Hautot Pere et Fils* Karya Guy de Maupassant" . بشكل عام، تأخذ بعض الدراسات السابقات المذكورات قبل عن موضوع الدراسة بشكل اللغة الإندونيسية غالبية. ومع ذلك، اتخذتها عن هذا البحث الغرض في شكل قصة قصيرة بعنوان *"Hautot Pere et Fils"* التي استخدمت لغة فرنسية. فالتشابه في استخدام دراسة إكرانيساسية كسكين تحليل بحثي.

عاشرا، تري ويدي أستوتي، و خوسنول حفيديانتي، و نورول سيتوريني، في مجلة *Kajian Linguistik dan Sastra*، المحمل في ديسمبر سنة ٢٠١٩، المجلد ٤ رقم ٢. و هم

طلاب من جامعة محمدية بوروريجو، تعليم اللغة الإندونيسية. عن مجلة تحت الموضوع "Ekranisasi Novel *Danur* Karya Risa Saraswati dengan Film *Danur* Sutradara Awi Suryadi". التشابه يقع في الدراسة إكرانيساسية و الموضوع البحث كالرواية، بينما الاختلاف عن هذا البحث في عنوان الرواية والفيلم كموضوع الدراسة.

كما هو موضح من قبل، فإن إكرانيساسي هي عملية تغيير، لذلك في العملية برمتها ستكون هناك تغييرات وتحولات، إما من التضييق، او الإضافة، او التغيير الأنماط. فيقسم فاموسوك اناستي عن تغيير في عملية إكرانيساسي إلى ثلاثة أجزاء، وهي التضييق، الإضافة، و التغيير الأنماط. لذلك، يعتقد الباحث أن عملية إكرانيساسي هي شيء مثير للدراسة من حيث بحث الأدب.

وبالتالي، فإن دراسة أدب إكرانيساسي ستكون مناسبة لاستكشاف المشكلات المتعلقة بشكل الإضافة والتضييق والتغييرات الأنماط التي تحدث في فيلم "الفيل الأزرق" الذي يحمل انتقاله من الرواية على نفس الموضوع و جعل دراسة إكرانيساسي كأدواة تحليلية مع سكينها في هذا البحث.

ب. أسئلة البحث

١. ما أشكال إكرانيساسي الحبكات في الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" بنظرية فاموسوك اناستي؟

٢. ما أشكال إكرانيساسي الشخصيات في الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" بنظرية فاموسوك اناستي؟

٣. ما أشكال إكرانيساسي الخلفيات في الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" بنظرية فاموسوك اناستي؟

ج. أهداف البحث

١. لمعرفة أشكال إكرانيساسي الحبكات في الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" بنظرية فاموسوك اناستي.

٢. لمعرفة أشكال إكرانيساسي الشخصيات في الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" بنظرية فاموسوك اناستي.
٣. لمعرفة أشكال إكرانيساسي الخلفيات في الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" بنظرية فاموسوك اناستي.

د. فوائد البحث

تتكون فوائد البحث التي يمكن استخلاص نتائجها من هذا البحث على فائدتان، هما الفوائد النظرية و الفوائد التطبيقية.

١. الفوائد النظرية

نظريا، متعمد هذا البحث أن توفر نتائجه في تطوير الأدب خاصة على تحليل الروايات المصورة (إكرانيساسي). بالإضافة إلى ذلك، متوقع هذا البحث قادرًا بإضافة الخطاب المتعلق بدراسة إكرانيساسي (دراسة التحويلية) الجديدة بين الرواية مع الأفلام و يمكن ان يكون هذا البحث كالمراجع للباحثين في المقبل.

٢. الفوائد التطبيقية

أ). للباحث

١). يعمق العلوم و الخطاب في تحليل إكرانيساسي، مع توسط لتمرين و زيادة لمهارة الكتابة في بحث العلم الأدبي.
٢). يستطيع الباحث على استخدام نظرية إكرانيساسي (ركوب النقل من الرواية إلى الفيلم) حول الأمور المتعلقة.

ب). للمجتمع او القارئ

١). يكون خطاب الزائدة اي جديدة.
٢). حسبما المراجع في إجزاء البحث مستقبل.

هـ. تحديد المصطلحات

١. إكرانيساسي

إكرانيساسي هي عملية التغييرة، أي عملية نقل أحد الخطاب، الحوار أو التحويل من رواية إلى شاشة كبيرة أو فيلم. بشكل عام، يمكن تفسير إكرانيساسي على أنه تحول بين خطابين أدبيين من شكل واحد إلى آخر. تقدم دراسة إكرانيساسية عن السياق الأدب المقارن مع الحوار الأخرى و هي كنظرية تحول العمل الأدبي إلى صورة فيلم، سواء كان قصة قصيرة أو رواية أو عمل الأدب آخر. فإناستي يتضييق التعريفه إلى تحويل الرواية إلى الفيلم. فلاستنباط، إكرانيساسي بمعى تحويل أو نقل الرواية إلى صورة الفيلم. أما عمليتها هي تحول لغة الكتابة الموجودة في الرواية إلى علم الصورة المتحركة و المتسلسلة (أغوستين و زواوي، ٢٠١٨، ص. ٢١٥).

٢. تضييق

يكون إكرانيساسي لديها عملية التضييق أو قص المشاهد أو تصغيرها أيضا. في اختيار الأحداث، هناك اعتبرت غير مهمة للعرض من العديد، لذلك أغفل المخرج بعض المشهد في الفيلم. ليس هذا فقط، في اختيار الشخصية الحكاية في عملية إكرانيساسية، يمكن القيام لمخرج بتضييق بعد التوزين الأشياء الكثيرة من عناصر ذلك الخطابين الأدبيين.

٣. إضافة

الإضافات في عملية إكرانيساسية تأكيدا لها سبب قوي. على سبيل المثال، على النظر من جهة المخرج الفيلم، هناك الجوانب المهمة التي يجب أن تتضمن إضافة العناصر المعينة. بالإضافة إلى ذلك، فإن الإضافات التي تحدث لا تزال تولي اهتماما لأهمية العمل وتعقيده. إن الإضافات الموقع لم تكون مع الإرادة المصنع الفليم فحسب، بل لبد أن يزال حصل جوهر القصة الأصل. تشمل الإضافات التي تحدث في إكرانيساسي كإضافة القصص و عقدتها و الشخضيات و الخلفيات و الجو.

٤. تغيير الأنماط

يمكن إكرانيساسي أيضًا ان يمسح بالاختلافات ببعض العناصر الداخلية بين الرواية والفيلم، بحيث أن الفيلم القائم على أحد الرواية ليس أصليًا كالرواية وسردها. ومع ذلك، يظل موضوع الرواية أو رسالتها هو النقطة الأساسية. حدث هذه التغييرات لأن الروية الأصل لا يمكن تصور جميع العناصر مع جوانبها إلى الفيلم كلها. يمكن التغييرات في عملية إكرانيساسي عن الحبكة أو القصة أو الشخصيات أو الإعداد وما غير ذلك.

الفصل الثاني
الإطار النظري

أ. الأدب المقارن

في عالم الدراسة التحليلية الأدبية، هناك كثير من الدراسات مع النظريات التي تستخدمها على مدخل الدراسة التحليليةعن الأعمال الأدبية. إن نظرية عن دراسة الأعمال الأدبية ليست نظرية قائمة على نفس ذاتها، بل بعضها لها العلاقات متأصلة مع بعضها البعض. و البعض الآخر تدخل الخريطة على نفس النطاق (سوسينو، ٢٠١٠). نشر سانتي بوف الأدب المقارن لأول مرة في مقال الذي نُشر بمجلة *Revue des Deux Mondes* عام ١٨٦٨. ويوضح أن فرع الدراسة الأدبية المقارنة ازدهر في أوائل القرن التاسع عشر في فرنسا. ثم في القرن العشرين، حدث تأكيد الأدب المقارن عندما نشرت مجلة *Revue Literature Comparee* لأول مرة في عام ١٩٢١ (دامونو، ٢٠٠٥، ص. ١٤-١٥).

الأدب المقارن هو واحد من الدراسات التي كانت معروفة على نطاق واسع في العالم الأكاديمي للأدب. نشأة الأدب المقارن ينبع من ارتفاع مقارنات الدراسات الأخرى. الأدب المقارن هو فرع من فروع العلم يدرس المقارنة بين عملين أدبيين أو أكثر، بين أمة مع أمة أخرى أو خارج من حدود الدولة. بشكل عام، تكون هذه الدراسات عن المقارنات بين عناصر مختلفة لتحديد بعض أوجه التشابه والاختلاف بين الأدب (رحمية، ٢٠١٩، ص ١٦). كما قال دامونو في كتابه "Pegangan Penelitian Sastra Bandingan"، كشفه أن الأدب المقارن هو نهج في الدراسة الأدبية لا ينتج منه نظرية الخاصة (دامونو، ٢٠٠٥، ص. ١).

نور خالص (٢٠١٣ ، ص ١٥-١٦) في كتابه *الأدب المقران*، يشرح عن إلحاح وجود الدراسة الأدبية المقارنة، و لقد يرى العديد من المؤلفين العرب

الذي كتبوا في الأدب المقارن أن هذا العلم مهم، بل خطير جدا. و لكن قل أن نجح أحد من الكتاب في أن يقنع الناس بأهمية هذا العلم أو خطورته. الأدب المقارن، حسب الدكتورة غنيمي هلال (١٩٩٢)، مهم في دراسة التاريخ الأدبي ومطلوب في النقد الحديث لأنه مكمل للتاريخ الأدبي. من النقاط التي تجعل الأدب المقارن مهمًا وضروريًا في دراسة الأدب هو أن الأدب المقارن يكشف عن جوانب وخصائص أصلية في الأدب الوطني (خالص، ٢٠١٣، ص. ١٨).

يُعرف تلك الدراسة في اللغة العربية بالأدب المقران. لذلك يُفهم أن مصطلح الأدب المقارن هو دراسة للأعمال الأدبية من خلال تقرنتها. حيث بعض اراء العلماء، أحدهم ريماك، في رخمنشة (٢٠١٤) فان الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج من حدود البلد و دراسة العلاقات بين الأدب مع مجالات أخرى من العلوم و المعتقدات مثل الفن، الرسم، النحت، الموسيقى، الموسيقية، و الفلسفة و التاريخ، و العلوم الإجتماعية، السياسية، الإقتصاد، علم الإجتماع، و غيرها. بالاختصار، أن الأدب المقارن هو يقارن بين الأدب الخاص بالدولة مع الأدب الأخرى، و يقارن الأدب بالمجلات الأخرى (رحمية، ٢٠١٩، ص. ١٤).

مازال في نفس البحث، وفقا لهتومو، ان الأدب المقارن هو مجال العلمى الذي يتصمن على ثلاثة. اولها، الأدب المقارن القديم. و هو الأدب المتعلق بدراسة المخطوطات. ثم الأدب المقارن الشفهى. و هو الأدب المتعلق بالنصوص الشفهية التي يتم تسليمها من الفم إلى الفم و من جيل إلى آخر و من مكان إلى آخر. فالآخر هو الأدب المقارن الحديث. و هو الأدب المقارن المتعلق بالنصوص الأدبية الحديثة (رحمية، ٢٠١٩، ص. ١٤).

و بحسب دكتور غانمي هلال، فإن الأدب المقارن هو عملية من أنشطة التي تتم عن طريق المقارنات، حيث يجذب العمل الأدبي أعمالًا أخرى (خالص، ٢٠١٣، ص. ٥). وذلك لأن مؤلف بعض الأعمال الأدبية قد قرأ أعمالاً أدبية

أخرى ثم متأثرا على ذلك مما يشجعه على تأليف عمل أدبي مشابه للأعمال الأدبية الأخرى. ان مبدأ الرئيسي للأدب المقارن هو مبدأ فهم و إعطاء معنى العمل المعني. من المتوقع أن يكون العمل بمثابة كتفاعل أو امتصاص أو تحويل لأعمال أخرى.

على شكل الأساسي، تحاول دراسة الأدبية المقارنة على الهايفوجرام. فهايفوجرام هو عمل أدبي يصبح خلفية ولادة العمل التالي، بينما يسمى العمل التحويل بالعمل التحول (يانتي، ٢٠١٦، ص. ١٧). و من التفسيرات المختلفات التي قدمها الآراء، يمكن الاستنتاج، أن الأدب المقارن هو محاولة لجذب العمل مع الأعمال أخرى، التي نشأت من دولتين أو أكثر، فترتين أو أكثر، أو من زمنية المعينة أو أدب مع علوم أخرى .

ب. التحويل الخطابي

في عالم الأدب، أن تطوير الأعمال الأدبية مهم جدا. و أن ذلك جهود التنمية ضنينا شديدا بقيمة و يرقي عن أعمال الأدبية كي تنشأ و تطور إلى سبيل أحسن. وفقا لدامونو، في (ساتياون، ٢٠١٧) يعد ان تحويل الخطابي هو تغيير من أحد نوع الفني إلى نوع آخر. يقولب تحويل الخطابي على أحد من جهود التنمية في عالم الأدب. إن التحويل الجطابي مهم جدا لتحسين قيمة الأدب و يرقيها بحيث يمكن استخدامه كوسيلة للتعبير و التأمل و اكتشاف الذات لبناء ثقافة الأدبية جديدة (ص. ١).

تحويل الخطابي هو تغيير من خطاب أدبي إلى خطاب آخر، و الذي يؤنتج عن أنشطة الأدبية متعددا كإكرانيساسي، موسيقي، تمثيلي، كتابي و غيرها (ساتياون، ٢٠١٧، ص. ١).في تحويل الجطابي سيكون هناك تغييرات لأن الحوار الفني الأصلي يجب أن توفيقهه إلى الحوار المقصود. و كان التكييفات التي تحدث تمكن خرج بعيدا عن حوار الأصلي، بقصد كي تؤنتج الحوار الفن

الجديد. و مع ذالك، في تحويل الجطابي، أن تحويل أحد الحوار الفن الأصلي إلى الحوار المقصود سيكون يؤخذ م أهم في القصص متضمنا فيه و ما يكون نتيجة من عناصر ذلك الحوار الفني.

أن تعريف التحويل الحوار مما قدم الأعلى، هو تغيير من خطاب أدبي إلى خطاب آخر. أن الأعمال الأدبية ليس فقد يمكن ترجمها اي نقلها من أحد اللغة إلى غيرها فحسب، بل يمكن أيضًا نقلها و تغييرها، تعني تحويلها إما إلى أنواع الفن آخر أو خطابات أدبيات الآخرين. و هو مثل الموسيقية من الشعر، حيث تسعى قصيدة إلى أن تتحول إلى موسيقى. فكانت عمل مثل هذه الأنشطة تحدث منذ فترة طويلة في كل مكان من القديم، سواء عندما يتعلق الأمر بالأدب الشعبي والكلاسيكي (دامونو، ٢٠٠٥، ص. ٩٦-١٠٧).

عملية التحويلية الخطابية هي نقل من عمل أدبي إلى آخر بأن ينتج عن شكلا جديدا من أشكال العمل الأدبي. إن نقل أشكال العمل الأدبي إلى أعمال أخرى هو تغيير في شكل الخطاب أو نوع إلى شيء جديد. دامونو (٢٠١٢)، *"Alih wahana memang menuntut perubahan watak, ciri, atau 'pesan'-tidak akan pernah mempertahankan hakikat yang lama ke habitat yang baru. Setiap hasil alih wahana, dengan demikian, selalu merupakan karya yang baru"* (ص. ٢٤).

ج. الرواية و الفيلم

١. الرواية

الرواية هي إحدى نتائج الأعمال الأدبية بشكل نثر الكتابي كقصص خيالية أو مقالات سردية تحتوي على عناصر المتشابه فيها. بشكل عام، تعني الرواية هي قصة نثر طويلة ذات حبكة معقدة، و الشخصيات بالعديد، وما إلى ذلك. و هذا هو ما يصبح الاختلاف بين الروايات والقصص القصيرة،

مثل شكليات النوع وطول القصة و طول الصفحات وغيرها (نورجيانتورو ، ٢٠١٢ ، ص. ٩).

أن الرواية هي شكل من أشكال العمل الأدبي التي فيها خصائص الخاصة المقارنة بالأعمال الأدبية الأخرى، فما يميز الروايات عن الأعمال الأدبية الأخرى هو طريقة التسليم الحوار التي هي سردي أو تحكي سلسلة معينة من الأحداث واحد فواحد، على الرغم من وجود احتمال في الرواية سنجد صورًا للأحداث شيئ، او تصويرًا وصفيًا، خاصةً عندما يحاول المؤلف وصف جو أو حالة موقف معين.

بشكل عام، أن الرواية هي قصة خيالية تقدم جوانب أكثر عمقا في الحياة الأنسانية تتغير باستمرار و هي كيانات ديناميكية ذات معنى (رحمية، ٢٠١٩، ص. ١٧). كما هو موضح في أعلى، هي قصة نثر خيالية تقدم جوانب مختلفة عن حياة الإنسان، كحياة الإجتماعي اي غير ذالك. بالإضافة إلى ذلك، تُعرّف الرواية أيضًا بأنها أعمال أدبية أكثر تعقيدًا من القصص القصيرة، والتي تناقش فقط ببعض الأشياء المهمة والمثيرة من حياة المرء لوقت قصير.

و يمكن أيضًا، على تفسير الرواية أنها النثر الخيالي الطويل، ولكنها عادةً تكون الرواية منطقية وتحتوي على الحقيقة التي تُسرح العلاقات بين البشر أو الحياة الواقعية. بإيجاز من تعريف الأعلى، الرواية هي عمل أدبي في شكل كتابية و سردية التي تم تجميعها في أحد كتاب، المحتوى على سلسلة من الأحداث، تكون خيالية ذات مرة و في مرة القادمة كشكل قصة حقيقية تولد الخيال. بالإضافة إلى ذلك، في الأعمال الأدبية هناك قيمة تتم إخفاؤها عمدًا، بحيث تضيف قيمتها الجمالية إلى الأعمال الأدبية، ويمكن أن يكون الأدب أيضًا مفيدًا أو نافعا للقراء.

٢. الفيلم

ان الفيلم هو واحد من إحدى اعمل الأدبي الذي أعرب مع الفن الآخر، يتشكل من خلال الصورة، الصوت، و الحركة الواحدة و المتسلسلة. في الأساس، الفيلم هو عمل أدبي يتم التعبير عنه مع حوار الفن أخرى. مثل فن الرسم، فن المسرحية، فن الموسيقي، و فن الأدبي (أغوستين و زواوي، ٢٠١٨، صز ٢١٩). فأيضا يعرف الفيلم هو نتيجة بوثقة بين الخطاب الفني و الإعلامي. وهكذا، :ثيرا ما ذكر الافلام كعملية الأدبية نتيجة عن هجين بعدد من حوار الفن.

يكون الفيلم كوسيلة تخزين الصور أو ما يسمى *Celluloid*، وهو عبارة عن صفيحة بلاستيكية مغطاة بمستحلب، *Emulsi* (طبقة كيميائية حساسة للضوء). من جهة هذه النظر، يُفهم الفيلم بمعنى العروض السمعية و البصرية على أنه مرتب بقطاع من قطع عن الصور المتحركة. و كان سرعة دوران قطع الصورة في ثانية واحدة هو ٢٤ صورة (رحمان، ٢٠١٦، ص. ١٧-١٨).

الفيلم هو عبارة عن مركب من الفنون المختلفة، مثل فنون الموسيقى و البصري و المسرحي و تصوير الفوتوغرافي و تصوير السينمائي. الفيلم هو عمل فني وثقافي على شكل وسائط الاتصال الجمهري السمعي البصري مصنوع على أساس السينمائي من خلال تسجيله في شريط تسجيل *(seluloid)* أو فيديو أو ما شابه ذلك في جميع الأشكال و الأنواع الأحجام من خلال عمليات منفصلة و المراحل، حيث يمكن معرض لإسقاط الميكانيكي أو شاشة الكبيرة. تتضمن عناصره منهم العنوان، وعنوان النق *(crident title)* مثل المخرج اي المدير، والموظف، والممثل و الممثلة، وما إلى ذلك. ثم موضوع الفيلم، والمكائد، والذروة اي القمة، العقدة اي الحبكة، والإعداد، والملخص، والمقطورة، والشخصية.

على الإيجاز، الفيلم هو أحد العبارة عن صورة لحياة الإنسانية تحدث كثيرًا من حولنا. يصب على شكل سمعي بصري، يمكن أن يراه الجميع في أي وقت وفي أي مكان عموما. و ليس فقد بحسب ان يشهد علمة الناس، بل يمكن أيضا استخدامه كمثال إيجابي و قيمة أخلاقية. ثم التخلص من الأشياء السلبية التي يمكن أن تضر بالبشر.

٣. العناصر الجوهرية في الرواية و الفيلم

العناصر الجوهرية هي العناصر التي تبني العمل الأدبي. العمل الأدبي هو في الأساس خطاب داخلي مستقل يتم فيه بناء الكلية بواسطة عناصر ترتبط ارتباطًا وثيقًا ببعضها البعض. تعطي العناصر الجوهرية الاستدارة لهيكل العمل. بشكل عام ، ترتبط العناصر الجوهرية بالمخطط أو الخلفية أو الإعداد والشخصيات أو التوصيفات.

العناصر الجوهرية هي العناصر التي تبني العمل الأدبي. العمل الأدبي هو في الأساس خطاب داخلي مستقل يتم فيه بناء الكلية بواسطة عناصر ترتبط ارتباطًا وثيقًا ببعضها البعض. تعطي العناصر الجوهرية الاستدارة لهيكل العمل. بشكل عام ، ترتبط العناصر الجوهرية بالمخطط أو الخلفية أو الإعداد والشخصيات أو التوصيفات.

يقترب هذا البحث من العناصر الجوهرية لموضوع الدراسة. ومن خلال هذه العناصر يقوم الباحث بفحص الاختصارات الخاصة بالعناصر المهمة في الروايات والأفلام. العناصر الجوهرية التي ستتم مناقشتها في شكل الحبكة أو الخلفية أو الإعداد والشخصيات. تشمل هذه العناصر:

١). الحبكة

جادل ستانتون بأن الحبكة هي قصة تحتوي على سلسلة من الأحداث المترابطة بناءً 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 دائمًا تسلسلًا زمنيًا ومتماسكًا للأحداث، وأحيانًا يتم عمل الحبكة أو الحبكة في قصة بشكل عشوائي (نورجيانتورو ، ٢٠١٢ ، 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 (*beginning, rising, action, climax, falling, ending*).

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 الإنخدارية. (أجوستين ، الزواوي ، ٢٠١٨ ، ص ٢١٧).

تُعرف 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 أيضًا قسم يعرض القصة الرئيسية مع الكشف عن الموضوع الرئيسي. أخيرًا، المرحلة الثالثة هي مرحلة الانحلال. مرحلة تعرض مشهدًا معينًا 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. ١٨-١٩).

٢). الخلفية

الإعداد هو وصف للوقت والمكان والجو لحدث في القصة. يمكن أن يكون وصف المكان ماديًا ، واقعيًا ، وثائقيًا ، ويمكن أيضًا أن يكون وصفًا للمشاعر. أي تحديد الأحداث في عمل خيالي ، إما في شكل 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.

تُعرض خلفية الفيلم بصريًا من خلال الصور المتحركة *(animation)*، بحيث يكون ما يُشاهد على الشاشة البيضاء كما لو كان واقعًا (فينا، ٢٠١٩، ص. ٢٠). يمكن أن نستنتج أن الإعداد هو حالة مكان وفضاء ووقت القصة في كل من الروايات والأفلام. يشمل البيئة الجغرافية ، والأسرة ، والعمل ، والأشياء والأدوات المتعلقة بالمكان الذي تدور فيه القصة ، والجو ، والفترة التاريخية.

٣). الشخصية

الشخصيات هم أفراد خياليون يختبرون أحداثًا أو أحداثًا 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 بسيطًا جدًا ولا يظهر تطورًا شخصيًا. ثانيًا ، هي شخصيات ذات مزاج ودوافع معقدة ، وعادة ما يكون لها سمات خاصة وتفاجئ القارئ (رحمية، ٢٠١٩، ص. ٢٧).

د. إكرانيساسي

تهتم 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. و تلك النظرية الداعمة لا تزال في عالم مماثل وهي في نفس المجال. نظرية إكرانيساسي هي أساسًا 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 تعقيدًا 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:

١. التضييق

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 أيضًا على عناصر التوصيف والمؤامرة وغيرها.

وفقًا لإناستي، يعتمد التخفيض أو الانكماش على عدة أسباب. أولًا، افتراض أن هذه العناصر ليست مهمة وليست هناك حاجة لعرضها في الفيلم، بالإضافة إلى أنه لا يمكن نقل جميع العناصر إلى الفيلم. ثانيًا، هناك احتمال تشويش السيناريو أو القصة إذا قدم هذه العناصر. ثالثًا، هناك اختلافات بين الأفلام والروايات، حيث يكون للأفلام قيود فنية ومتوسطة. رابعًا، للفيلم مدة تؤثر على الجمهور أو الجمهور *(audience)*.

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).

٢. الإضافة

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 دائمًا مصحوبة بأسباب معينة للقيام بذلك ولا تضيف بشكل مجرد. يجادل اناستي (١٩٩١، ٦٤-٦٥) بأن الإضافات في عملية إكرانيساسي لها دائمًا 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.

٣. التغيير الانماط

بالإضافة إلى عملية التضييقية و الإضافية، تسمح عملية إكرانيساسي أيضًا 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

أيضًا 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.

الفصل الثالث

منهجية البحث

أ. النوع البحث

كان هذا البحث العلم من أنواع المنهج الوصفي و المنهج النوعى، الذي وصف ظاهرة إكرانيساسي على نظرية فاموسوك اناستي، ثم وصف الباحث بالكلمة المترتبة، كما أوضح مع سوورخي (٢٠١٢، ص. ٢٦). فهذا البحث نتج باستخدام موضوع البحث غير حي على شكل الرواية. موضوع البحث الذي استخدمه الباحث و هو الرواية *الفيل الأزرق* المكتوب بأحمد مراد و الفيلم على أحد العنوان إخراجا بمروان حامد. هدف هذا البحث على أن حل و وصف الباحث على ظاهرة إكرانيساسي منهجيا و واقعيا في موضوع البحث.

استخدم الباحث منهج الكيفي كوسيلة لفضح البيانات مع وصف ظاهرة إكرانيساسي على شكل كلمات و صور و سمعية بصرية كمتغيرات بحثيات لدراسة إكرانيساسية بين الرواية والفيلم بعنوان "الفيل الأزرق" على نظرية فاموسوك اناستي. ان هذه الدراسة وصف و شرح إكرانيساسي في الرواية "الفيل الأزرق" و الفيلم "الفيل الأزرق". حيث أن المنهج المستخدم في هذا البحث هو منهج الوصفي لتوصف بيانات البحثيات على ظاهرة إكرانيساسي وفقًا على نظر فاموسوك اناستي. لذلك لم استخدم الباحث في هذه الدراسة بالأرقام أو الحسابات، بل استخدم الفهم عن البيانات التحليلية الموصوفة في شكل كلمات أو جمل سردية.

بشكل عام، استخدم الباحث على مراجعة الأدبيات لجمع البيانات كمدخل البحث، أما الأنشطة فيها بدراسة المراجعة و التقارير و المجلات و الوسائط الأخرى المتعلقة بظاهرة البحث إكرانيساسي (زيد، ٢٠١٤، ص. ١-٢). فالعلاقة بين مراجعة الأدبية بهذا البحث أن أخد و جمع الباحث بالبيانات المتعلقة بالتفاعل بين الروايات و

الأفلام من خلال رأي فاموسوك اناستي، ثم شرح و وصف بإيجاز وضوحا. بحيث احتوي تقرير البحث على مقتطفات بيانات معاد صياغتها لتقديم وصف مفصل للبحث.

ب.مصادر البيانات

البيانات في هذا البحث هي كحوار الأدبي بشكل النص السردي في الرواية الفيل الأزرق لأحمد مراد و سمعي البصري في الفيلم الفيل الأزرق لمخرج مروان حامد الذي ظهر و وصف أشكال من ظواهر إكرانيساسي. كتحليل الذي قارن بين الحواران المتفرقان و تحويلهما، فالبيانات الأساسي في هذا البحث انقسم إلى مصدرين :

١. الحوار على الموضوع الفيل الأزرق الذي كتب بأحمد مراد، أحد كاتب المصر. ثم محررا مع دار الشروق في السنة ٢٠١٢ بغزارة على ٣٨٥ صفحة تقريبا.
٢. الفيلم على الموضوع الفيل الأزرق لمخرج مروان حامد و بطولة مع كبار الممثل و الممثلة المصرية ككريم عبد العزيز، خليد الشوي، و نيلي كريم. انطلق هذا الفيلم اول مراة في السنة ٢٠١٤، سنتين بعد اطلاق سراح حواره. أن هذا الفيلم انطلق بأربي سينيما فرودعتييون و دستريبوتييون ميدانيا مع البرتوس فرودقتييون و فيلم مرجوسووار.

بما أن مصادر البيانات الثناوية الذي جعل البيانات المساعدة في هذا البحث تعني كتوثيق المحصول من مصارد متعددة مثل انترنيت، المعلومات على نفس الموضوع البحث، و الكتابات بأمر تحليل إكرانيساسي. مصادر البيانات الثناؤي في هذا البحث انقسم إلى الثلاثة أقسام، تعني:

١. الكتب، تأتي البيانات التي تم الحصول عليها من العديد من الكتب التي تقدم معلومات عن إكرانيساسي، ونقل المركبات و الأدب المقارن و تحول الخطاب الأدبي.

٢. المجلة العلمية، المصادر الآخرين المتعلق بهذا البحث يتواجد أيضا من المجلات العلميات الوطنيات، أما من وكالة الخاصة أي العامة. كدراسة السابقة ذات إكرانيساسي و تحويل من الرواية إلى الفيلم.

٣. انترنيت، أن هذه البيانات هي التي تأتي من اتمام الحصول عليها من بيانات التصفح على الإنترنت للحصول على مزيد من المعلومات والمعرفة وكذلك لتقوية الآراء والحجج الحالية حول تحليل إكرانيساسي و تحويل الروايات إلى أفلام مثل المقالات على الويب و ويكيبيديا و ما إلى ذلك.

ج. طريقة جمع البيانات

استخدم الباحث عن طريقة جمع البيانات في هذا البحث على طريقة القراءة و التدوين الملاحظات التي تضمينهما في دراسة المكتبئية. من أجل بسط الظاهرة البحث إكرانيساسي، ثم حاول و طالع و فهم المصادر المكتوبة المقدمة علي شكل بيانات السردية و الوصفية (أريكونطو، ٢٠١٣، ص. ٢٦٥). و بالتالي، قام الباحث بعدة خطوات في طريقة جمع البيانات. أما بالنسبة للملخص، هم:

١. قراءة الرواية مكثفة، فعل تلك القراءة بعناية وجدية من أجل فهم محتويات الرواية، شاهد دقيقة للفيلم الذي هو نتيجة عن إكرانيساسي من حواره ثم قارن بينهما.

٢. حدد البيانات بخلال البحث و وجد على البيانات المضمنة في عملية إكرانيساسي التي تتضمن فيه التضييق و الإضافة و تغيير الأنماط.

٣. صنف البيانات بخلال تجميع أو تصنيف البيانات حسب صياغة المشكلة أي أسئلة البحث. فالهدف هو تسهيل عملية البحث في جمع البيانات واختيارها وكذلك التحليل والتوضيح.

٤. بعد ذلك، تم الاستمرار في أسلوب تدوين الملاحظات وهو متابعة لعملية منهجية لتقنيات القراءة والكتابة. سوف أكمل الباحث سجلات البيانات في

شكل تضييق، إضافة، وتغيير مع الأنماط كمؤشر لنظرية الدراسة الأدبية المقارنة لفاموسوك اناستي في مرحلة تفسير البيانات. باختصار، قم بتسجيل البيانات حول الجوانب في عملية إكرانيساسي التي تم تصنيفها في جداول البيانات.

كدراسة التي تقارن بين خطابين أدبيين، استخدم الباحث عن هذا البحث شكلين من طريقة جمع البيانات. طريقة القراءة الملاحظة عن سياق جمع البيانات حول الخطاب الأدبي الروائي، في الرواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد. اما للشهادة الفيلم، استخدم الباحث بطريقة شهادة المذكرة لجمع البيانات في الفيلم "الفيل الأزرق" للمقارنة. ههو نفدة الأنشطة في جمع البيانات كما يلي:

١. طريقة قراءة المذكرة

أ. قرأ الرواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد بعناية ليكتسب فهمًا عالميًا لوصف القصة في الرواية.

ب. قرأ بعناية، كلمة بكلمة وجملة بجملة.

ج. استرجع البيانات المتعلقة بعناصر متغير إكرانيساسي فاموسوك اناستي.

د. فسر و قدم وصف موجز للبيانات التي تم جمعها ثم يحليلها.

هـ. قام بتدوين الملاحظات على البيانات وفقًا للتحليل و وصفًا موجزًا للمشكلات التي تمت دراستها.

٢. طريقة شهدة المذكرة

أ. شاهد الفيلم "الفيل الأزرق" الذي أخرجه مروان حامد بعناية لتفهم حبكة الفيلم.

ب. شاهد فيلم "الفيل الأزرق" مرارًا وتكرارًا لفهم محتوى الفيلم بشكل أفضل.

ج. جمع البيانات المتعلقة بإكرانيساسي أو نقل شكل إكرانيساسي فاموسوك اناستي.

د. ربط معنى بيانات الحوار المرئي والمسموع بنظرية إكرانيساسي لفموسوك اناستي، ثم يقدم وصف موجز أثناء تدوين الملاحظات.

د. طريقة تحليل البيانات

مرت طريقة تحليل البيانات في هذا البحث بثلاث مراحل، وهي تقليل البيانات وعرض البيانات واستخلاص النتائج. من خلال البدء يحليل مصادر البيانات بما يتماشى مع نظرية إكرانيساسي حيث نظرية فاموسوك اناستي. ثم قارن هيكليًا بين خطابين أدبيين مختلفين و اختتم بملاحظة الأعراض التي تظهر وتتوافق مع ظواهر ودلالات التكرار بين الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" ثم حللها و دخلها في الجوانب من التضييق والإضافة والتغييرات بالانماط.

١. تقليل المعلومات

مر تقليل البيانات في هذا البحث بعدة مراحل، وهي عملية اختيار واستخراج وتحويل البيانات الأولية أو الخام بناءً على الملاحظات والتسجيلات الميدانية. يبدأ تقليل البيانات حيث لخص الباحث و جمع مذكرات عن تفسير البيانات، سواء كان نتائج ملاحظات القراءة أو ملاحظات المشاهدة. ثم قام الباحث باختيار البيانات التي تنتمي إلى عملية تغيير إكرانيساسي وفقًا على النظرية لفاموسوك اناستي، ثم اختار البيانات و جمعها. ثم صنف و طابق الأنماط و لخص العناصر المهمة و خدف العناصر غير المطلوبة.

٢. التعرض للبيانات

تتمثل الخطوات التي تم اتخاذها في تعرض البيانات في عن طريق قيام الباحث بعمل يوصف للنتائج ويفترض البيانات في شكل تضييق أو إضافة او تغيير الانماط وفقًا لفاموسوك اناستي، ثم يفسر و ينتج التي ستكون تتويجا للاستنتاجات في الدراسة. من خلال البيانات المقدمة، رأى الباحث ويفهم

تمامًا ظاهرة إكرانيساسي وما يجب فعله بناءً على الفهم الذي تم الحصول عليه من المجموعة المجمعة للمعلومات والبيانات.

٣. اللاختلاص النتائج

كمرحلة أو نشاط الأخير، سجل الباحث الانتظام أو أنماط الظواهر أو التفسيرات أو التركيبات الموجودات في البيانات بأكملها. والخطوات هي قام الباحث لخص نتائج الدراسة البحثة و قدم شرح موجز لنتائج بيانات البحث. أخيرًا، يتم التحقق من الاستنتاج من خلال مراجعة السجلات مرة أخرى لتطوير اتفاق بين الذات (ميليس و هبرمان، ٢٠١٤، ص. ١٨).

الفصل الرابع
عرض البيانات و تحليلها

في هذا الباب الرابع، سيعرض نتائج البحث والمناقشة حول عملية تحويل الرواية أي إكرانيساسي إلى فيلم السينمائي في النسخة للفيلم الفيل الأزرق. و في أقسام النتائج والمناقشة الفرعية، سيتم تقديم نتائج البحث في شكل سرد وجداول. سيتم وصف مناقشة النتائج و التفسير البحث جوانب الحبكة والشخصية الخلفية الفرعية التالية.

من خلال البحث الذي تم إجراؤه في مناقشة عملية إكرانيساسي في رواية وفيلم "الفيل الأزرق" يمكن القول و الإنتاج أن الفيلم "الفيل الأزرق" للمخرج مروان حامد هو عبارة عن إكرانيساسي من الرواية بعنوان "الفيل الأزرق" لأحمد مراد، والتي عندما تتحول تلك الرواية إلى فيلم، سيقع التغييرات كما وصفتها إناستي فاموسوك في كتابها " Novel dan Film".

ستتضمن نتائج البحث المتقدم حول عملية إكرانيساسي في الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" ثلاث الطبقة، الأولى عملية إكرانيساسي في الحبكة، و الشخصيات، و الخلفية. تشير الطبقة الثلاث إلى ثلاثة جوانب لعملية إكرانيساسي، وهي التضييق، و الإضافة او الزيادة، و التغيير مع الأنماط. التضبيق هو إغفال عدة أجزاء في الرواية، بمعنى أن هناك الأجزاء في الرواية لم تظهر في الفيلم. فالإضافة هو إضافة عناصر جوهرية في الفيلم، أي أن هناك إضافات في الفيلم لم ترد في الرواية. الأخير تغيير الأنماط هو تباين في التصوير الذي يتم تنفيذه في التصور من الروايات إلى الأفلام.

وفقًا للأهداف التي تم تحديدها وإدراجها في الباب السابق، حصلت هذ البحث على نتائج في شكل عملية إكرانيساسي للحبكة والشخصيات و تغيير مع الأنماط في الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" لأحمد مراد و مروان حامد من خلال تصنيف عن وجه التضييق و الإضافات و التغييرات مع الأنماط.

أ. إكرانيساسي في الحبكة الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق"

قال نورجيانتورو (٢٠١٣، ص. ٢٠١-٢٠٤) أن مراحل تطور الحبكة من الناحية النظرية-الزمني، أي المرحلة الأولية، المرحلة المتوسطة، المرحلة النهائية. تحتوي المرحلة الأولى من القصة على عدد من المعلومات المهمة المتعلقة بأشياء سيتم سردها في المراحل التالية. ثم المرحلة الوسطى هي مرحلة تُظهر صراعًا المبدأ ظهورها في المرحلة السابقة ، ويصبح متوتراً بشكل متزايد. و المرحلة الأخيرة هي مرحلة الانفصال عن طريق عرض المشاهد المعينة نتيجة الذروة.

بشكل عام، تؤكد الرواية "الفيل الأزرق" على روايتها لكشف لغز جريمة قتل شريف. الشخصيتان هما يحيى وشريف صديقان بأوضاع المختلفة. يحيى طبيب نفسي في المستشفى، أما شريف مشتبه به كجريمة قتل يتولى يحيى قضيته. فيحيى تحاول حل لغز قضية القتل التي تورطت فيها صديقتها المقربة.

أهم تغيير في الفيلم "الفيل الأزرق" يكون في تغيير نهاية الحكاية. حيث أن الرواية "الفيل الأزرق" لها نهاية مفتوحة، أي أنه لا توجد نقطة مضيئة في صراع القصة، بل إنها تثير صراعًا جديدًا في القصة. و لكن في الفيلم تجد نهاية القصة نقطة مضيئة نتيجة عملية التفسير وإبداع المحول كرد فعل على قراءة نص الخطاب الجديد.

إجمالاً، لم يتغير تسلسل الحبكات في الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" كثيراً. تستخدم تسلسل الحبكة في كل من الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" تقنيات حبكة متقدمة من حيث ترتيب الحبكة. بشكل عام، تتحرك القصة عبر سلسلة من الأحداث نحو النهاية أو الانتهاء. على الرغم من أن الحبكة الشاملة في الرواية والفيلم تستخدمان تقنيات حبكة متقدمة، إلا أن تحويل الرواية إلى شكل الفيلم سيؤدي حتماً إلى تغييرات مختلفة.

من خلال ذروة الصراع الذي يتطور في الرواية والفيلم، يتم التعامل مع كل من قراء الرواية وجماهير الفيلم على صراعات التوتر التي تنتهي بعد ذلك في المراحل الأخيرة من القصة. فيما يلي بعض عمليات التحويل الإلكتروني للتدفق من حيث فئة الانكماش والإضافة وتغيير الجوانب مع الاختلافات.

١. التضييق

كم تم شرح هذا البحث و المناقشة في الفصل السابق من خلال الشرح أعلاه. فتفسيرات و أوصاف البيانات عن إكرانيساسي في الحكبة تصنيف التضييق الموصوفة بجدوال ١. عملية إكرانيساسي في الحكبة تصنيف عن وحه التضييق.

الجدول ١. عملية إكرانيساسي في الحكبه تصنيف عن وجه التضييق.

نمرة	وصف لأجزاء الرواية التي لم تظهر في الفيلم	بيانات
١.	يقرأ د. يحي رسالة التخدير عن غيابه في العمل من المستشفي العباسية	أ١ ٠٠١
٢.	برهة بعد وصل إلى المستشفي، أعطى د. يحي عدد تحية من زميلة و كذلك مع بواب المستشفي قبل ذهابه إلى الإدارة د. صفاء	أ١ ٠٠٢
٣.	المكالمة بين د. يحي مع مايا عبر الهاتف بينما د. يحي يذهب إلى بيت السيد عوني	أ١ ٠٠٣
٤.	نسج د. يحي على بعض الملف في احد الغرفة	أ١ ٠٠٤
٥.	بينما د. يحي يتناول مخابرة من لبنى، كانت لبنى تذكر أحد المكان و العلامة لتجاه معه غدا	أ١ ٠٠٥
٦.	في وسط الاستعلام عن شقة شريف مع لبنى، ذهب د. يحي إلى الحمام على سبب ألم سكره	أ١ ٠٠٦
٧.	في وسط بوله في الحمام، كانت لبنى تصرح صرحة قوية على الفجأة	أ١ ٠٠٧
٨.	كانا هما بعد انتهاء من الاستعلام شقة شريف ترجعان	أ١ ٠٠٨
٩.	ذهب د. يحي إلى المكتبة المستشفي العباسية و طلبه عن مسح شريف على اشتباه مرض *ephilepsy*	أ١ ٠٠٩
١٠.	ذهب د. يحي إلى غرفة د. كيلاني لمناقشة عن قضية شريف و حالته الجديد مع د. صفاء	أ١ ٠١٠
١١.	عاد د. يحي إلى "٨ غرب" بعد التقي مع لبنى	أ١ ٠١١
١٢.	عاد د. يحي إلى "٨ غرب" بعد دخل شريف إلى المستشفي، ثم يتحادث مع محسن عن أمر شريف	أ١ ٠١٢

١٣.	دعى د. يحي إلى غرفة د. صفاء بسامح	أ١ ٠١٣
١٤.	سمع د. يحي عن أصوات من فوقه، الذي هو عنده فراغ	أ١ ٠١٤
١٥.	خرج د. يحي لبحث مايا أمام بيته، فالتقي بمدام كوثر و يعطيها أحد التحية	أ١ ٠١٥
١٦.	خضع د. يحي الندام الكبير و العميق بسبب حادثة مرور المصاب بمايا و يقتلها	أ١ ٠١٦
١٧.	اتصل د. يحي بتاكي، بائع الحبة "الفيل الأزرق"	أ١ ٠١٧
١٨.	ذهب د. يحي إلى مستوصف الصحي بقرب بيته ليعالج ندبة في إبهامه	أ١ ٠١٨
١٩.	بعد نجاح د. يحي على إخراج نائل من جسد شريف، أنه ينال العقاب على جواز مراسم الأمن ثم قرر عن ذهاب إلى الإسكندرية. أما شريف تطبب حتى يكون صحة ثم مفروض عن حكم ١٥ سنة بسجين	أ١ ٠١٩
٢٠.	على الفجأة، ظهر الوشم في بدن د. يحي المستوى بوشم شريف	أ١ ٠٢٠

التضييق في الحبكة الأولى هي يتعلق بعودة د. يحي إلى المستشفى لأول مرة بعد خمس سنوات الطويلة. البيانة (أ١ ٠٠١) توجد في أولية الحبكة للرواية حيث يتلقى أن د. يحي يتناول خطاب التحذير من مكتب إدارة المستشفى على تغييبه في عالم العمل لفترة طويلة من الزمن. بعد الانتهاء من نمطه الصباحي، أخذ د. يحي الوقت الكافي لفتح و يقرأ الرسالة من مكتبه.

الجزء الآخر الذي تم تضييقها أيضًا هي عندما وصل د. يحي إلى المستشفى في أول مرة، بعد برهة الوقت قصير من وصوله إلى مستشفى العباسية، استقبله عدد من الزملاءه. و كان لدى د. يحي يهجر حارس الأمن ثم رد عليه الحارس مباشرة، الاقتباس كالتالي:

"-إزيك يا عبد الفتاح.....

ضيق عينيه مدققا قبل أن يتهلل وجهه:

-يا نهار أبيااااض، دكتور يحي، و الله ما عرفت حضرتك، الدقن مغيرة شكلك، المستشفى نورت، اتفضل....." (مراد، ٢٠١٢، ص. ١٠)

و غير من التحية عند العودة إلى المستشفى، و الحبكة التي تكون تضييق فيها أيضًا هي بعض الأحاديث بين د. يحيى و د. صفاء في غرفتها. ها هو الاقتباس:

". إيه اللي حصل لشجرة الكافور الكبيرة ؟

دي كانت فضيحة من أربع سنين .. الحمد لله إننا وقفناه على قد كده.... المحافظة كانوا عاوزين يشيلوا شجر أصغره ستين سنة !! صعدنا الموضوع للوزير و (المصري اليو) مكتبت عنه .. مش ممكن تكون ما سمعتش " (مراد، ٢٠١٢، ص. ١٢-١٣)

يوضح الاقتباس في أعلاه أنه بعد التقاء مع عم السيد، شعر د. يحيى بالفضول بشأن الشجرة التي كان يعرضها العم السيد قبل، ثم سألها د. صفاء عندما زار عن غرفتها.

و الحبكة التي لم تظهر أيضا في فيلمه هي عندما ذهب د. يحيى لزيارة منزل عوني. البيانات موجودة في (أ١ ٠٠٣). الحبكة المتضيق في الرواية هي المحادثة بين د. يحيى مع مايا عبر الهاتف عندما كان د. يحيى على وشك الذهاب إلى منزل عوني.

"نزل مساء ذلك اليوم بغتة، غروب سقط كستار مسرح مهترئ كسا السماء بحمرة الدم، و هواء خانق لزج رائحته حريق هيج جيوبي الأانفسة بمجرد فتحي للباب، تمشيت تحت الأشجار المغبرة خمس دقائق قبل أن أتلقى مكالمة من مايا، منذ (ألو)...

...أنهيت مكالمتي معها حين وصلت أمام بناية (عوني) ،عمارة حديثة يزين مدخلها رخام أسود ونباتات زينة ، حييت البواب وركبت المصعد ونقرت بابا سميكا داكنا" (مراد، ٢٠١٢،ص. ٢٦-٢٧)

بعد برهة الوقت بإلتقاء د. يحيى بشريف، صديقه القديم، و الذي كان مشتبهًا قتل أيضا ثم ينقله إلى "٨ غرب" بأسباب المختلفة. عقد د. يحيى

جلسة لمعرفة حقيقة قضية لشريف لكنه انتهى في طريق مسدود. و بعد الانتهاء، كان د. يحيى يمشي و اعتدى على المكتب الإداري ثم دخل و نسخ بعض الملفات بعد أعطه تحية لموظف المختص على إخطار المكالمة الوهمية. الاقتباس على النحو التالي:

"...تمشيت في الطرقات حتى توقفت أمام غرفة يجلس فيها موظف إداري بجانبه ماكينة مستندات ، التقطت رقم خطه الداخلي المدون على تليفون بجانبه وأنا أحييه ، أعلم أن نسخ الملف الجنائي ممنوع ، لكن استدعاء موظف إلى مبنى الإدارة ليس ممنوعا ، خاصة إذا آمن أن مكتب المديرة هو الذي يطلبه ...فأغلقت الباب على نفسي وصنعت من الملف نسخة قبل أن أعيده لشئون المتهمين ، دسست الأوراق في حقيبتي الجلدية ورحلت..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ٤٤)

في المساء، عندما د. يحيى يأكل في أثناء مراجعة ملف لشريف، اتصلت لبنى د. يحيى وسألته عن حالته بينما كان تطلب الإنفراد غدًا. هذه البيانات واردة في (أ١ ٠٠٥)، في الرواية التي تم تضييقها أيضا. حيث في نهاية الحديث قالت لبنى له مكان الموعد للقاء د. يحيى و وفق.

" أكيد أنت أكثر واحد ممكن يكون متخيل حالتي النفسية دلوقت عاملة إزاي ...يحي... أنا محتاجة أقابلك في أقرب وقت .. لو ممكن بكرة ؟

-بكرة!

-مش فاضي ؟

-لا لا ماشي .. فين ؟

-(سيكويا) اللي في شارع أبو الفدا .. الساعة ثمانية كويس؟

-الساعة الثمانية."(مراد، ٢٠١٢،ص. ٤٧-٤٨)

بعد لقاء د. يحيى مع لبنى في مطعم على ضفاف النيل، توجه هما الاثنان إلى شقة شريف وزوجته بسمة. وبدأ هما بفحص تلك الشقة. عندما وصلوا

إلى شقة شريف، كان الجزء المحذوف في البيانات (أ١ ٠٠٦، ٠٠٧، ٠٠٨) أي على الحبكة عندهما الاثنان يتفقدان شقة شريف، سأل د. يحيى الحمام و ذهب إلى هناك. ثم أثناء وجوده في الحمام، فتح د. يحيى بالخطأ رفًا صغيرًا و وجد فيه أدوية مختلفة مشتغل لخروج ملح. و فجأة صرخت لبنى بهستيريا. أخيرًا، بعد صراخ لبنى إلى أن غادرا الشقة، لم يتكيف شريف مع الفيلم.

"...هاسأله عنها يمكن يفتح معايا كلام...الحمام فين؟

السكري اللعين وشعير البيرة يجعلان مثانتي لحوحة إلحاح ذبابة لا تستقر، إفراغ نهري الأصفر بلغ في تقديري نصف متعة المعاشرة الجنسية!

...حين لاحظت خزانة الدواء المعلقة بجانب المرأة، فتحتها فوقعت فرشاة أسنان وماكينة حلاقة وخمس علب (ژيلورك _٣٠٠)من بين خمس عشرة غلبة رصت بعناية فوق بعضها !!دواء يعمل على سحب الملح من الجسم!"(مراد، ٢٠١٢،ص. ٧٩)

الاقتباس على أعلاه هو عبارة عن بيانات (أ١ ٠٠٦) في الرواية التي لا تظهر في الفيلم. أما التضييق الثاني الذي حدث في قسم شقة الشريف في بيانات (أ١ ٠٠٧) على النحو التالي:

"...كان ذلك حين انطفأت عيناي فجأة و سمعت لبنى تصرح!!!

على طريقة برايل استرشدت مكان مقيض الباب، بتفاهة وقلة عقل عاندني لا ينفتح حين سمعتها " يحي....." جذبت المقبض حتى انفتح عنوان، لم أعلم وقتها أني نسيت أمر التراس، خرخت أركض على ضوء المحمول الواهن ناحية الغرفة، دلفت من الباب أنادي لبنى حين تعثرت في الكنبة لأسقط على رسغي..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ٨٠)

التضييق الأخير على حبكة الموقع في شقة شريف تكون في بيانات (أ١ ٠٠٨)، عندما خرجهما الاثنان من شقة شريف، أسفلهما المبنى ثم عادا إلى المنزل. اما في الفيلم، قطع هذه الحبكة، و دخلت مباشرة إلى الحبكة التي كان

يقوم د. يحيى بفحص محتويات هاتف لشريف المتروك، المخلص من شرطي التحري.

بناءً على طلب د. الكيلاني، ذهب د. يحيى إلى مكان عمل شريف قبل الحادث. ثم بعد عودة د. يحيى من المستشفى حيث عمل شريف والتقى بزملائه وسأل عن بعض النقاط، توقف د. يحيى عند المكتبة للبحث كتب و المراجع عن الأمراض العقلية وتفكك الدماغ. ثم اطلب من الممرضة إجراء مسح ضوئي للدماغ. يتضمن هذا القسم بيانات (أ١ ٠٠٩) في الرواية و التي تم تضييقها أيضا. لا يُظهر مشهد الفيلم سوى محادثة خفيفة بين د. يحيى وسامح، مما يشير إلى أن د.يحيى طلب فحصًا لدماغ شريف.

بإضافة إلى ذلك، فإن الحبكة عندما ناقش د. صفاء و د. يحيى مع د. الكيلاني، بعد ضرب شريف على فوكس (*fox*)، من أجل مناقشة قضية وتطور المريض شريف الكردي، كان الاقتباس على النحو التالي.

> "...لم يجبني... ظل شاردا لا يسمع حتى دخل محسن الممرض...دكتور كيلاني عاوزك في أوضته...
>
> تركت له شريف مرتخي الأعصاب كمنديل ورقي مستعمل، اصطحبه لغرفة العزل التي أصررت أن يبقى فيها ليلة إضافية ثم اتجهت لمكتب د. كتلاني..في الطريق المؤدية لغرفته و قبل ان أطرق الباب استفذني سؤال شريف عن عدد أسناني الذي اعرفه، تمشيت بلساني فوق الضروس و الأسنان إحصاء و تأكيدا فوجدتهم واحدة و ثلاثين!...
>
> طرقت الباب على د. كيلاني و دخلت، غرفته مزدحمة كما تركتها من خمس سنوات، شهادته التقديرية تملأ الحوائط و مكتبه العتيق مكدس بالدوسيهات و الرجال يجلس ملقيا بنظرته على أرنبة انفه المدبب.
>
> -تعال يا يحي..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ١٠٥-١٠٦)

الاقتباس على أعلاه هو جزء من الرواية التي تم تضييقها في البيانات (أ١ ٠١٠) عندما يدعو د. يحيى على شريف بعد ضربه فوكس (*fox*)، أبلغ محسن د. يحيى أنه انتظر د. الكيلاني في غرفته. ثم تجاذبوا أطراف الحديث و ناقشوا عن تطورات قضية شريف وحادثة الضرب الأخيرة التي تعرض عنه.

عند مناقشة على استمرار وتطور قضية شريف، كان د. يحيى يتجادل مع د. صفاء حول حالة عقليته شريف. أصر د. يحيى على افتراضه أن شريف مصاب بالفصام (*schizophrenia*).

الحبكة في عودة د. يحيى إلى "٨ غرب" بعد لقاء لبنى قبل عودتها إلى منزله. فهذه الحبكة يعاني أيضًا من جزء التضييق، المقتطف على النحو التالي.

> "حين وصلت (٨ غرب) علمت أن سامح قد غادرو و أنفه تنزف بدون أن يلفظ كلمة، ألقيت نظرة على شريف الراقد على جنبه نائما في آخر العنبر، لا أعرف إن كانت سأظل عونا له أم سأجبر على تركته يواجه مصيره بعدما فلتت أعصابي، أعرف نفسي، أو هكذا أظن! لن أتحمل سخافات سامح ثانية، سأقدم استقالتي قبل أن تتفوه صفاء بكلمة عن وخهه الذي لكم يدي.."(مراد، ٢٠١٢،ص. ١٣٢)

بالإضافة إلى ذلك، بعد حادثة شريف الذي يجارب بقتل نفسه فحمله إلى المستشفى، فتلك التضييق مشمول في بيانات (أ١ ٠١٢)، كان الاقتباس على النحو التالي.

> "...رجعت بعدها ٨ غرب و طلبت فنطاس قهوة، حمله لي محسن الممرض حين أمرته بغلق الباب و سألته :
>
> -محسن من غير لف و لا دوران أنت عارفني ما حبش أشم الكدب في حد باعرة..شريف اتكلم معاك عني؟ حكيت له حاجة يعني عن...الحادثة؟
>
> -أنا!أنا يا دكتور!! هو أنا تلميذ.. طب و عهد الله..
>
> قاطعت أيمانه:

-مين اللي اتكلم معاه غيرك؟ ما هو لازم حد قال له.. أمال هيعرف منين!!

-يا دكتور شريف ده من ساعة ما جه و هو أخرس..المرة الوحيدة اللي عمل حاجة كانت لما ضرب فوكس..خلاف كده قاعد لوحده على طول..

-سامح ما كلمهوش في النباتشية؟

-ما شفتش..يمكن..

-مين اللي دخل تليفون لشريف في العنبر النهاردة الصبح؟؟

-التليفون!!!!إزاي يا دكتور أنت عارف أن ده ما يحصلش..."(مراد ٢٠١٢،ص. ١٣٩-١٤٠)

ثم الحبكة التي تتضمن البيانات (أ١ ٠١٣) على النحو التالي.

"في مكتب كانت دكتور صفاء على كرسيها، و المجني عليه جالسا إلى يمينها و أنفهاه التي لكمت قبضتي تفترش وجهه كفطيرة حارة، ابتسم تحديا ببرودة تكبيف ٨ حصان حين أشارت لي صفاء:

-اقعد يا يحي.....

قعدت في مواجهة اللزج أرتقب أول غيث التحقيق، دقيقة مملة قبل أن تترك أوراقها و تلتفت لي:

-احكي لي يا يحي عن الحالة اللي معاك؟ شرسيف الكردي..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ١٤١)

يوضح الاقتباس أعلاه أنه بعد أن حاول شريف بقتل النفس و دخل المستشفى، كان د. يحي يضرب على سامح. و في اليوم التالي، اتصل د.صفاء ب د.يحي لشرح هذه الحالات وكذلك حالة شريف.

يعد عملية التضييق إحدى الطرق لتقليص مدة الفيلم الذي يتكيف مع رواية طويلة، دون الحاجة إلى حذف القصة الرئيسية. و تضييق الحبكة من الرواية التي دخل في البيانات (أ١ ٠١٤)، و هي عندما سمع د. يحي صوت

خطوات قادمة من فوق بيته. أصبح صوت الخطى غريبًا بالنسبة ل د. يحيى لأن المنزل الذي فوقه كان غير مأهول.

"...كان ذلك قبل أن أسمع الخطوات، وقعها خافت منتظم آت من السقف، لا شيئ يدعو للقلق سوى أن الشقة من فوقي لا يسكنها أحد!!...لم أعد أستطيع الانتظار، ركضت سريعا إلى باب الشقهة و خرجت..."(مراد، ٢٠١٢،ص.١٩١)

ثم بعد ذلك، الحبكة التي تتم عملية التضييق فيها أيضًا هي جزء من محادثة د. يحيى أو تحية د. يحي لجارتها السيدة كوثر. على النحو التالي.

"صباح الفل يا مدام كوثر...

لم تجبني جارتي التي يكرهني كره الراعي للذئاب..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ٢٠٤)

بعد حادثة اصطدام مايا بسيارة وماتت، اتصلت فجأة سالي، صديقة مايا، ب د. يحيى واستفسرت عنها. اتفقهما الاثنان على الاجتماع و مناقشة عن مشاكل مايا. فيما يلي بعض الحبكة التي تمت تضييقها، أي في البيانات أ١ ٠١٦ و أ١ ٠١٧. الجزء الأول من البيانات (أ١ ٠١٦) يخبرنا عن الأسف العميق الذي شعر ب د. يحيى لحادث مايا مع وفاتها. ثم الجزء الثاني من البيانات (أ١ ٠١٧) أن د. يحيى يبحث عن بائع الحبة "الفيل الأزرق" المشترى بمايا، واتصل به، ثم طلب تلك الحبة.

برهة بعد تناول د. يحي تلك الحبة على وافق تاكي، بائع الحب، أخذ د. يحيى على الفور ذلك الحب "الفيل الأزرق. قيل في الرواية أنه بعد فترة وجيزة من المرور بعالم الهلوسة والصحوة ، أصيب د. يحيى بجرح في إبهامه. بعد معرفة ذلك الجرح، قام د. يحيى بتضميد الجرح ونقله إلى أقرب عيادة. بينما في الفيلم لا يظهر كيف يعالج د. يحيى الجرح في إبهام يده.

ثم الحبكة الأخير التي تم تضييقها هي في البيانات أ١ ٠١٩ و أ١ ٠٢٠ الموجودة في نهاية المجموعة النصية. كان بعد ناجح د. يحي بخرج نائل من جسد شريف وإنعاشه، مزعوم د. يحيى على الاجتاز غرفة شريف و يجاوز المراسم الرائجة. أما الاقتباس على النحو التالي.

"قاطع حديثي ضابط الشرطة الذي افاق من سكرة المفاجأة...

-أنت دخلت هنا إزاي؟

-دقيقة!

-انزل...

-أنا دكتور هنا...

-دكتور مش دكتور...ممنوع الدخول للمريض ده بالذات..دي اوامر.."(مراد، ٢٠١٢،ص. ٣٦٩)

"ظللت على الكرسي الأصغر غير المريح بجانب العسكري العرقان حتى أتت المديرة تجر وراءها خازوقا و مقصلة مربوطين في حبل مسنقة، و ضعتهما بجانبي و جلست...

-إديني سبب واحد لوجودك النهاردة في أوضة شريف!!

-لو حكيت لحضرتك مش هتصدقي.."(مراد، ٢٠١٢،ص. ٢٧١)

و أخيراً من نهاية القصة، فإن ظهر أحد الوشم الطويل من كتفه إلى اليد، بعد ما يخضع د. يحي المصادفة العارضة بينما هو ينظر زوجة المأمون تأتي إليه تخرج شيئا يقظا يدخل إلى فام د. يحي. ههو التضييق المدخل إلى البيانات أ١ ٠٢٠.

٢. الإضافة

فتفسيرات و أوصاف البيانات عن إكرانيساسي في الحكبة تصنيف الإضافة الموصوفة بجدوال ٢. عملية إكرانيساسي في الحكبة تصنيف عن وحه الإضافة. و المناقشة حول جانب إضافة الحبكة تصل إلى ٤ أوصاف مشاهد.

الجدول ٢. عملية إكرانيساسي في الحكبه تصنيف عن وجه الإضافة.

نمرة	وصف لأجزاء الفيلم التي لم تظهر في الرواية	بيانات
١.	كانت لبنى تعصر عن مقبض مصعد برقم اي طبع ٢٢	أ٢ ٠٠١
٢.	كان شريف (نائل) أخذ عدد الدخان ثم صنع الشجار و تشجر أمام د. يحي	أ٢ ٠٠٢
٣.	كان مولي، عامل مدام ديجا، طلب العفو إلى د. يحي بعد رفسه عندما سمع صرحة مدام ديجا	أ٢ ٠٠٣
٤.	استعراض الفني السيرك عن فيل أزرق بينما د. يحي دخل عالم هلوسه بعد شرب تلك الحبة الثالثة	أ٢ ٠٠٤
٥.	كان د. يحي لم يزال بشرب تلك الحبة "الفيل الأزرق"	أ٢ ٠٠٥

البيانات الأولى التي تظهر إضافة الحبكة فيها هي عندما طلب د. يحي إلى لبنى لمرافقته لتفقد شقة شريف. و في وسط سفر إلى شقةِ ريف، بينما صعدا إلى الشقة، ضغطت لبنى على زر الطابق ٢٢ في المصعد. إليكم المشهد الذي تضغط فيه لبنى على زر المصعد.

الصورة ١ . المشهد ظهر فيه لبنى كانت هي تضغط على زر الطابق ٢٢ في المصعد

أما الإضافة الثانية فهي في المحادثة بين د. يحي و شريف (نائل) فيما يتعلق عن حادثة ضربه فوكس (*fox*). تكون إضافتها في المشهد حيث شريف

(نائل) في منتصف المحادثة، كان هو يأخذ دخان د. يحي ثم صنع الشجار منه و يدخن أمامه. ف المشهد عن تدخين شريف لا يوجد في روايته الأصل.

توجد أيضا البيانات الأخرى بتظهير الحبكة الإضافية في البيانات (أ٢ ٠٠٣)، أي بعد حدث سوء التفاهم بين د. يحي و مدام ديجا. فصرخة مدام ديجا لتدعو عاملها "*Molly*" يكون أحد الإضافة المشاهد من تلك الحبكة. على حدث ذلك سوء التفاهيم، كان رفس د. يحي العامل ثم طلبه عفو إليه.

البيانات الأخرى التي تُظهر إضافة الحبكة في أ٢ ٠٠٤ و هي رحلة د. يحي إلى عالم الهلوسة للمرة الثالثة بعد تناول حبوب الفيل الأزرق، ثم شهده حالة المماثلة لحالة شريف. في بداية المشهد، بينما دخل د. يحي في أول الهلوسة، كان في الفيلم "الفيل الأزرق" يعرض سيرك الفيل الأزرق كالمسرحية أو أوبرا.

صورة ٢ . مشهد يظهر أداء سيرك "الفيل الأزرق"

الإضافة التالية تحدث في خاتمة قصة الفيلم، في البيانات أ٢ ٠٠٥ التي تخبر د. يحي، بعد كل المسلسلات التي حدثت وخبرت، ينجح عن حل اللغز وراء قضية شريف. أن د. يحي لم يزال بشرب حبة "الفيل الأزرق" كدواء لفضوله مع شعوره الكبير ليعرف تلك حبة "الفيل الأزرق".

صورة ٣ . مشهديظهر د. يحي وهو يأخذ حبة الفيل الأزرق في نهاية الفيلم ثم شربه

٣. التغيير الأنماط

كما أوضح الباحث سابقاً فإن أكبر و أظهر تغيير في قصة "الفيل الأزرق" تقع في نهاية الحكاية. الشكل النفي الذي ورد في قصة فيلم "الفيل الأزرق"، كنوع عن تكييف الرواية، و هو من حيث قضي العقاب التي فرضت على شريف و خاتمة القصة. فسيتم المناقشة عن جوانب التغيير الأنماط واحدًا فواحدا تلو الآخر وفقًا لترتيب نتائج البحث. فتفسيرات و أوصاف البيانات عن إكرانيساسي في الحكبة تصنيف التغيير الأنماط الموصوفة بجدوال ٣. عملية إكرانيساسي في الحكبة تصنيف عن وحه التغيير الأنماط.

الجدول ٣. عملية إكرانيساسي في الحكبه تصنيف عن وجه التغيير الأنماط.

نمرة	وصف الأجزاء الحبكة		بيانات
	الرواية	الفيلم	
١.	التقى د. يحي بعم السيد عندما ذهب و وصل في المستشفي أول مرة بعد خمس سسنوات	التقى د. يحي بعم السيد يوم غدا بينما يذهب د. يحي إلى "٨ غرب"	أ٣ ٠٠١
٢.	بعد وصل أمام "٨ غرب" فتح البواب مباشرة	كان البوابون يناقش قبل فتح الباب ل د. يحي و فضوله بالدخول	أ٣ ٠٠٢
٣.	يتناول د. يحي عن رسالتان، أحدها رسالة الفاتورة الشهرية اما آخر رسالة غير واضح فقط ورقة على احد الصورة هناك آثار بقعة البول (أن هذا الجزء يقع قبل ذهاب إلى بيت السيد عوني للعب *poker*)	يتناول د. يحي فقط رسالة واحدة و هو الرسالة التي هناك بقعة البول (أن هذا المشهد يقع بعد رجوعه من بيت السيد عوني للعب *poker*)	أ٣ ٠٠٣

٤.	عندما لعب *poker* كان فقط د. يحي الذي يمسك *full house* فساكر يمسك *flush*	كانا هما ساكر و د. يحي يمسكان من *full house* و هما *king* و *as*	أ٣ ٠٠٤
٥.	ذكر د. يحي عن احد نمرة الذي أعطه شريف، ثم جربه باتصاله بعد مكالمة مع لبنى	كان د. يحي يجرب عن اتصال بنمرة المكتوب مع شريف قبل حصل على مكالمة لبنى	أ٣ ٠٠٥
٦.	في وسط الاستعلام شقة شريف، تلفن خالد عن لبنى	برهة بعد التقاء مع لبنى، تلفن خالد لبنى حيثهما في احد مقصف في طرف النيل	أ٣ ٠٠٦
٧.	شجل هاتف شريف، ثم نظر إلى سجل المكالمات ثم انتقل إلى معرض صوره فارتبط بحاسوبه المحمول	كان د. يحي مباشرة عن يرتبط ذلك الهاتف شريف غلى حاسوبه المحمول	أ٣ ٠٠٧
٨.	على أمر د. كيلاني ان د. يحي جرب لبحث صديقه شريف في المستشفي مكانه العمل	كان د. يحي يلتقى مع صديقه شريف يتساءل بعدد الأمر، ثم أعطاه مقالة لشريف	أ٣ ٠٠٨
٩.	بحث د. يحي عن رسالة ببقعة البول بعد المناقشة عن قضية شريف مع د. كيلاني	بعد نظر عن داخل هاتف شريف، ذكر د. يحي عن تلك الرسالة البقعة ببول فبحثها	أ٣ ٠٠٩
١٠.	كانت لبنى تتصل ب د. يحي و طلب بلقاء مع شريف	ذهبهما إلى "٨ غرب" ثم أمرها لتتلفن إلى شريف	أ٣ ٠١٠
١١.	سأل د. يحي أين شريف، بعد وجب أنه في الحمام. أمر د. يحي لمراقبته بأن يبحث شريف في الحمام	سأل د. يحي إلى أشرف على من يؤيه الهاتف. ثم بحث د. يحي مع الآخر عن شريف	أ٣ ٠١١
١٢.	في المستشفي، كان د. يحي استطلع و مسك وشم شريف في صدره	د. يحي يجرب بمسك عن وشم على رأس شريف	أ٣ ٠١٢
١٣.	في عالم هلوسه الأولى، بعد شرب الحبة "الفيل الأزرق" رأى د. يحي إيفا جرين (*eva green*)	بعد شرب الحبة الأولى، رأى د. يحي في هلوسته أن لبنى راقصة مع رجل ملثم	أ٣ ٠١٣
١٤.	عندما د. يحي يطارد مايا و يخرج من بيته وجدها مصاب بضربة في الشارع	بحث د. يحي عن مايا و لم يوجد شيئا حول بيته	أ٣ ٠١٤
١٥.	بعد افتقد بمايا، ذهب د. يحي إلى بيت السيد عوني و يلتقي بنيجوزي	بعد افتقد بمايا، ذهب د. يحي إلى بيت السيد عوني فالتفى معه مباشرة	أ٣ ٠١٥

١٦.	اتصل سالي عن د. يحي لمناقشة عن عدم الخبر من مايا	اتصل سالي لأخبره عن وفاة مايا	أ٣ ٠١٦
١٧.	بينما يجرب لبحث الرداء في شقة شريف، أذن د. يحي بذهاب إلى الحمام ثم يفكر لحظة مما لبد أن يعمل بعد. قبل أنه يوجد ذلك الرداء	اذن د. يحي إلى الحمام عند وسط البحث ذلك الرداء في شقة شريف. بينما يبول فب الحمام، وجده ذلك الرداء فيه	أ٣ ٠١٧
١٨.	وضع د. يحي آلة تسجيل في جناح شريف. و كذالك كاميرا الصغير	وضع د. يحي آلة تسجيل فقط دون كاميرا	أ٣ ٠١٨
١٩.	أن محضر الذي سمع د. يحي، و هو قبل ذخول سامح، أخذ شريف فتغني حتي ذخل سامح جناحه	أن محضر الذي سمع د. يحي هو فقد محادثة بين شريف مع سامح	أ٣ ٠١٩
٢٠.	بعد اتصل محسن و أخبره عن حالة الضرورية في "٨ غرب" ذهب د. يحي لنظر شريف و لكن لم يجوز بدخول جناحه شريف	اتصل د. يحي ثم ذهب إلى "٨ غرب" مباشرة. بعد وصله طلب بفتح الباب له و لكن لم يأذن حارس الحناح. فعادى د. صفاء و استأذن	أ٣ ٠٢٠
٢١.	جرب د. يحي بمفاوضة مع شريف. فيمثل به و نجح. و بعد برهة الدقيقة، قام شريف و ضربه د. يحي ثم تكسر رأس سامح	قرب د. يحي غلى شريف، و يجرب عن تمثل به شريف و لم ينجح. تكسر شريف راس سامح بعد ذالك	أ٣ ٠٢١
٢٢.	كانا زوجة المأمون و طفلها حكما بغرق حيا إلى عميق النهر النيل	قتل المأمون زوجته الحامل من ولد الجن نائل	أ٣ ٠٢٢
٢٣.	بعد أن نجح د.يحي من طرد نائل في جسد شريف، دخل الضباط العنبر متهمين د. يحي بخرق الرسوم ثم نقله إلى غرفة أخرى أثناء انتظار مجيء د. صفاء	نجح د. يحي من طرد نائل في جسد شريف. تم العثور على شريف غير مذنب وسيتم معاملته حتى يصبح كل شيء على ما يرام	أ٣ ٠٢٣
٢٤.	وبعد حادثة الطرد خرج د.يحي من المستشفى. فذكر عم السيد فبحث عنه لكنه لم يكن تحت الشجرة. سأل د. يحي الممرضة وقالت إن عم السيد توفي قبل ٤ سنوات	بحث د. يحي عن عم السيد ولم يعثر عليه. ثم سأل ممرضة وقالت إن عم السيد توفي قبل ٤ سنوات (حدث هذا المشهد بعد أن شاهد د. يحي حادثة مماثلة لشريف في عالم هلوسه)	أ٣ ٠٢٤

التغيير الأول حدث في لقاء د. يحيى مع عم السيد. في الرواية تلك الحبكة تقع عندما ذهب د. يحيى إلى المستشفى لأول مرة بعد خمس سنوات الطويلة، ثم التقى بعد ذلك بعم السيد. أما في الفيلم، التقى د. يحيى في حبكة الفيلم بعم السيد أثناء مغادرته إلى "٨ غرب" في اليوم التالي.

التغيير الثاني حدث عندما زار د. يحيى "٨ غرب" بعد تكليفه من قبل مع د.صفاء. قيل في الرواية أن د. يحيى وصل إلى البواب القسم لتحية الضابط ثم فتح الضابط الباب ل د. يحيى. أما الفيلم، يصور ذلك المشهد أن هناك نقاشاً بين الحراس حول د. يحيى كطبيب الجديد في "٨ إرب" قبل فتح البواب له.

أما التغيير الثالث حدث عندما وصل د. يحيى إلى منزله ثم تسلمه رسالة، ههو الاقتباس في الرواية و صورة المشهد الذي يظهر الاقتباس كالتالي.

> "دسست المفتاح في الباب بعدما التقطت مظروفين و جدتهما بجانب دواسة القدم...
>
> التقطت المظروف الأول، من الجزء الشفاف في الوجه طل شعار البنك، بغثيان قرأت ديون بطاقة الائتمان:
>
> جدول تراكمات القسط الشهري+ غرامات التأخير في السداد= رمال ربا متحركة انغرست فيها حتى رقبتي!
>
> وضعت صك عبوديتي جانبا و التقطت المظروف الثاني، ...فضضته فسقطت ورقة عاجية مطوية متوسطة الحجم،...قلبت الورقة فلم أجد غير بقعات صفراء باهتة راودتني نفسي أنها بول..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ٢٥-٢٦)

الاقتباس أعلاه هو الاقتباس من الرواية المدخل في البيانات أ٣ ٠٠٣، و الذي حكي أن د. يحيى عاد إلى المنزل و وجده رسالتين في صندوقه البريد. ثم فتح و قرأ تلك الرسالة بدوره.

من تلك البيانات يمكن أن نرى أن هناك تغييرات مع الأنماط في القصة. في الرواية أن د. يحيى وجد رسالتين مختلفين في منزله. بما أن في الفيلم كان د. يحيى وجد رسالة واحدة فقط وهو الرسالة فيها اي هناك بقع بول.

التغيير الرابع حدث عندما لعب د. يحيى *poker* مع السيد عوني و شاكر. في البيانات أ٣ ٠٠٤ في الرواية، قيل أن د. يحيى يحمل بطاقة *full house*، لكن لم يتم شرحها بالتفصيل حول بطاقة د. يحيى. بينما أن في الفيلم، يمسك كل من شاكر و د. يحيى *full house* بأيديهما ، و هما "*king*" مع " *as*".

التغيير الخامس كان عندما اتصل د. يحيى بالرقم الذي قدمه شريف. قيل في الرواية أن د. يحيى ذكر ذلك الرقم بعد اتصال لبنى بفجأة، بينما في الفيلم جرب د. يحيى باتصال ذلك الرقم قبل أن تتصل لبنى.

التغيير السادس، بينما بوجود لبنى في البيانات أ٣ ٠٠٦، هناك تغيير تسلسل من المسارات أيضًا. قيل في الرواية أن خالد يتصل بلبنى عندما حدا الشقة شريف. و لكن في الفيلم، يتصل خالد بلبنى عندما يلتقيا هما الاثنان في مطعم بالقرب من النيل.

التغيير السابع في البيانات أ٣ ٠٠٧، حيث يحاول د.يحيى على فحص هاتف شريف الذي وجد عليه في الشقة. في الرواية، قام د. يحيى بفحص سجل المكالمات على الهاتف ثم انتقل إلى المعرض و نقله إلى الكمبيوتر. في الفيلم، انتقل د. يحيى مباشرة إلى جهاز كمبيوتر وشاهد الصور من هاتف شريف على خلال جهاز الكمبيوتر.

التغيير الثامن كان في المستشفى حيث يعمل شريف، عندما حاول د.يحيى العثور على أحد شخص يعرف شريف. في الرواية، يجب د. يحيى أن

يبحث أحد من يعرف شريف. في الفيلم، التقى د. يحيى بزملاء شريف في المستشفى على الفور دون البحث.

التغيير التاسع و هو في الحبكة التي أجراه د. يحيى بحث عن ورقة الرسم الملطخة بالتبول والتي كُتبت له في اليوم السابق. في الرواية، بحث د. يحيى عن الرسالة بعد أن تشاجر مع د. الكيلاني حول قضية شريف، و هي تلك حذف منها أيضا. بينما في الفيلم، يكتشف د. يحيى أن تلك الرسالة مرتبطة بقضية شريف ثم يبحث عنها مرة أخرى.

التغيير العاشر في البيانات أ٣ ٠١٠، في الرواية، اتصلت لبنى ب د. يحيى و تتحاول بمقابلة شريف. بينما في الفيلم يلتقيا هما الاثنان على الفور، في بستان المستشفى و أخيراً دعا د. يحيى لبنى للسماح لها بالاتصال مع شريف.

التغيير إحدى عشر، برهة بعد اتصال د. يحي من شريف ذهب سارعا إلى "٨ غرب". كان في الرواية، سأل د. يحيى الممرض عن مكان وجود شريف. بعد أن علم أن شريف كان في الحمام، دعا الممرض واحد والضباط لمقابله شريف في الحمام. و في الفيلم، يسأل د. يحيى أشرف عن من أعطى الهاتف إلى شريف، و يقول أشرف إنه لا يعرف، ثم يبحث د. يحيى عن شريف مع عدة أشخاص وينتهي به المطاف في الحمام، إليكم الاقتباس.

> "...أسرعت الخطا إلى العنبر حتى حصلت على زاوية تكشف النزلاء، جلت بنظري و سطهم أبحث، شريف غير موجود! سألت ممرضا عنه فأخبرني أنه لابد في الحمام، طلبت منه فتح العنبر و مصاحبتي مع عسكري إلى الداخل، اصطكت مفاتيحه و أسناني قبل أن نخوض و سط النزلاء لنصل الحمام، حار رطب رائحته نفحة من الجحيم، كل الستائر الزرقاء مكشوفة عدا واحدة، اقتربت منها و ناديت شريف فلم يجب، ناديت مرة أخرى و لم يجب فتوتر العسكري و هم بكشف الستارة ففر ملته بيدي حين سمعت سعال شريف..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ١٣٦)

الصورة ٤. المشهد يصور د. يحي يبحث عن شريف بعد أن يتصله فجأة

التغيير الثاني عشر عندما فحص د. يحي وشم شريف. في الرواية يفحص د. يحي وشم شريف ككله حتى يستيقظ شريف فجأة ويصاب بالتشنج. في الفيلم، د. يحي يفحص وشم سريف برأسه فقط.

التغيير الثالث عشر عندما شرب د. يحي حبة "الفيل الأزرق" لأول مرة. في الرواية، دخل د. يحي بعد شرب إلى عالم الهلوسة ويرى شخصية إيفا جرين. أما في الفيلم، استبدلت لبنى شخصية إيفا جرين التي ترقص مع رجلا قناعا.

على خلال الحبكة فيما شرب د. يحي حبوبًا مع مايا حتى اختفاءها والتسلسل الزمني لوفاتها، هناك عدة تغييرات، وهي البيانات أ٣ ٠١٤ إلى البيانات أ٣ ٠١٦. التغيير الرابع عشر و هو في البيانات أ٣ ٠١٤ عندما بحث د. يحي عن مايا بعد هروبها، وجد د. يحي أن مايا أصيبت. في هذه الأثناء في الفيلم، ينظر د. يحي خارج منزله للحظة ثم ينتقل المشهد إلى منزل السيد عوني.

التغيير الخامس عشر في البيانات أ٣ ٠١٥، في الرواية بعد أن علم بوفاة مايا، ذهب د. يحي إلى منزل السيد عوني في حالة فوضوية وفوضوية. أما في الفيلم، يذهب د. يحي إلى منزل السيد عوني لمقابلته دون معرفة مكان مايا وحالتها.

ثم البيانات أ٣ ٠١٦ و هي التغيير الستة عشر في الرواية كانت سالي تتصل ب د. يحيى دون معرفة أخبار مايا وسألتها عنها. بينما في الفيلم، كانت سالي هي من نقل نبأ وفاة مايا، وأحبط إلى د. يحيى. ها هو الاقتباس.

"حين حل المساء تلقيت مكالمة ذهبت على أثرها إلى بار (deals) صديقة لمايا سألتني عن غيابها المقلق، انتهزت الفرصة لأضع اللمسات النهائية لجريمة بالكاد أستوعبها، و أسأل عن فيل أزرق ي}رقني، فيل أود أعرف موطنه و كيف جاء إلى شقتي، قبل أن يفتح لي باب من أبواب الجحيم..."(مراد، ص. ٢٢١)

الصورة ٥. مشهد ظهر سالي و هي تتصل ب د. يحيى لإبلاغ مايا عن وفاتها

الاقتباس أعلاه هو الاقتباس في الرواية يصف لقاء سالي، صديقة مايا، مع د. يحيى في بار لمناقشة اختفاء مايا. و لكن تشرح لقطات مشاهد الفيلم أعلاه باختصار اختفاء مايا عبر الهاتف مع سالي.

من تلك البيانات، يمكن ملاحظة أن هناك تغييرات مع الأنماط في القصة. قيل في الرواية أن سالي لم تكن عالما عن شيء باختفاء صديقتها المقربة مايا. و بعد ذلك د. يحيى يخبرها عن أمر مايا. في الفيلم، يُصور أن سالي علمت باختفاء مايا أولا، ثم أبلغت إلى د. يحيى بذلك عبر الهاتف، وكأن أول شخص يعرف حالة مايا تم استبداله بتغيير في البيانات أ٣ ٠١٦.

التغيير السابع عشر كان عندما حاول د. يحيى العثور على الرداء الذي كان يقصده شريف. في الرواية، يذهب د. يحيى إلى شقة شريف ويلتقي بوالد

بسمة، مجادلاً أنه يريد شراء الشقة أثناء البحث عن رداءه. بعد ذلك طلب د. يحيى الإذن بالذهاب إلى الحمام للحظة و تفكيرا و تأملا، وعندما أراد الخروج من الحمام، رأى د. يحيى شيئًا غريبًا على غطاء صنبور الحمام ثم فتحه ووجد الرداء المقصود. أما في الفيلم، ذهب د. يحيى إلى الحمام ليبول عندما أراد استخدام صنبور خزانة الحمام، وانحشر الصنبور و وجد الرداء في الداخل.

التغيير الثامن عشر كان عندما ذهب د. يحيى إلى جناح الشريف لوضع جهاز تسجيل للمراقبة من دخل و من تكلم بشريف. في حبكة الرواية، لا يضع د. يحيى جهاز تسجيل في جناح شريف فحسب، بل يضع أيضًا كاميرا المراقبة أمام الجناح. لكن في الفيلم لا يتم تضمين أو حذف ذلك كاميرا المراقبة.

التغيير التالي وهو التاسع عشر هو عن محتوى التسجيل الذي سمعه د. يحيى بين سامح وشريف. ها هو الاقتباس.

> "...يرتل كلمات لم أميز منها شيئا، يكلم نفسه، اللعنة على أجهزة التسجيل، ظل صوته يزن قبل أن يتوقف فجأة و يضطرب الميكروفون و يصدر طقطقة..
>
> يحي..!!
>
> النداء جاء هادرا مباغتا ملاصقا للميكروفون، صرخ في طبلة أذني فمزقها،...ساد الصمت لحظات ثم بدأ يشدو: الحي في حجره بيت ما رقد.....
>
> ...ثم سمعت الباب يفتح، اضطرب الميكروفون بين يديه قبل ان أسمع صوت سامح يقتحم التسجيل:..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ٢٤٥)

التغيير التالي يكون في اليوم التالي بعد د. يحيى راحته ونقله عن د. صفاء إلى قسم آخر. كان في الصباح تلقى د. يحيى اتصالاً من محسن يبلغه بحالة طوارئ في جناح شريف، فأسرع يذهب إلى "٨ غرب" لكن لم يُسمح له بالدخول ورؤية شريف. فاتصل د. يحيى ب د. صفاء ليسمحها له، لكنها رد

بنظرة لا مبالية. أخيرًا ، كان د. يحيى قادرًا على مراقبة الموقف فقط من خلال كاميرات المراقبة التي قام بتركيبه أمام الغرفة.

في الحبكة المغييرة العشرين للفيلم، و بعد تلقي مكالمة هاتفية، توجه د. يحيى على الفور إلى "٨ غرب" وطلب من الضباط بفتح باب الجناح لكن لم يُسمح لهم بذلك. ثم رأبه د. صفاء فاتصل بها وحصل على إذن من د. صفاء لمقابلة شريف والتفاوض معه.

التغيير إحدى و عشرين عندما يحاول د. يحيى التفاوض مع شريف الذي يحتجز سامح كرهينة. في حبكة الرواية المتضمنة في البيانات أ٣ ٠٢١، يحاول د. يحيى إيجاد ثغرة أثناء الاقتراب من شريف، ثم يصيبه بالشلل بصدمة كهربائية. سقط شريف لحظة و قام يضرب د. يحيى ثم اقترب من سامح الذي كان ملقى على الأرض وكسر رقبته. و لكن يصور المشهد في الفيلم بأن د. يحيى الذي يحاول الاقتراب من شريف و يحاول بشكل عفوي شل حركته بصدمة كهربائية لكنه يفشل ويركله شريف. ثم كسر شريف رقبة سامح بلا رحمة. وينتهي المشهد باقتحام الضباط والممرضات لشريف واعتقاله ومحاولة تقديم الإسعافات الأولية لسامح.

التغيير الثاني و عشرين الموجود في البيانات أ٣ ٠٢٢ والتي تتعلق بكيفية وفاة زوجة المأمون. في الرواية، حكم على زوجة المأمون بالغرق مع طفلها عن نهر النيل. أما في الفيلم، يقتل المأمون بنفسه زوجته و الطفل في بطنها بطعنهما خلال طقوس طرد من قبل بعم السيد.

حدث ذلك التغيير عندما دخل د. يحيى للمرة الثالثة عالم الهلوسة. قصة وفاة زوجة المأمون في الرواية الأصلية أن زوجة المأمون حكم عليها بالإعدام غرقا في النهر النيل بعد أن اعترفت بأنها حملت بطفل من الجن النائل. و في

الفيلم "الفيل الأزرق" توفيت زوجة المأمون لأنها قتلت على يد المأمون نفسه. فعل ذلك بعد أن أدى عمه طقوس طرد الأرواح الشريرة.

التغيير التالي يكون في نهاية الحبكة بين الرواية والفيلم، والذي يوجد على البيانات أ٣ ٠٢٣ و أ٣ ٠٢٤. في الرواية، كان د. يحي يتناول العقاب بأنه يتخرق الرسوم الأمن ب "٨ غرب". و تلك الحبكة لم توجد في الفيلم، على أنها تم تضييق عن تلك الحبكة.

التغيير الأخير (أ٣ ٠٢٤) و هو في خاتمة القصة أو الحبكة، في الحبكة الرواية حيث يبحث د. يحي عن عم السيد الذي يبدو أنه قد مات قبل أربع سنوات الماضيات تحت شجرة. يروي هذا الجزء في روايته بعد انتهاء كل الأحداث و حكم شريف عن قضيته. في الفيلم، يبحث د. يحي عن عم سيد بعد أن استيقظ من الهلوسة بسبب حبة "الفيل الأزرق" التي يتناولها للمرة الثالثة.

ب. إكرانيساسي في الشخصية الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق"

في الرواية "الفيل الأزرق" هناك خمس شخصيات مهمة ساهمت في تيسير القصة، من بينهم د. يحي، شريف و نائل، لبنى، د. صفاء، و عم السيد. أما الشخصيات المساعدة في الرواية فهناك ثمانية وثلاثون أولاهم سائقي تاكسي، حراس أمن، إداريون، صلاح رجائي (زميل شريف)، حراس البوابة، محسن، سامح، سعيد، فوكس(*fox*)، عبد المجيد، نيجوزي، سيد عوني، شاكر، موريس، عوض ، بسمة، د. كيلاني، كريمة، هانيا، نور، خالد، نرمين، مدام كوثر، أشرف، مدام ديجا، مولي، إيفا جرين(*eva green*)، والد بسمة، والدة بسمة، تاكي، المأمون، زوجة المأمون، و الممرضة.

أما بالنسبة للفيلم فهناك ٣٥ شخصيات منها: د. يحي، شريف، لبنى، د. صفاء، العم السيد كشخصيات مهمة. والباقي مايا، سائق تاكسي، حارس

البوابة، محسن، سامح، سعيد، فوكس (*fox*)، عبد المجيد، نيجوزي، السيد عوني، شاكر، موريس، عم السيد، بسمة، د. كيلاني، كريما، هانيا، خالد، الزملاء شريف، نائل، نور، نرمين، أشرف، مدام ديجا، مولي، رجل ملثم، والد بسمة، والدة بسمة، المأمون، زوجة المأمون، و الممرضة.

من خلال الشخصيات في الروايات والأفلام، يمكن ملاحظة أن في عملية تحويل الرواية إلى الفيلم، يوجد أيضا بعض التغييرات في الشخصية مع التوصيفها. في تصور الفيلم، هناك بعض الأشخاص الذين يخضعون لتضييق وجهها. بالإضافة إلى ذلك، تظهر في الفيلم وجود الشخصيات الإضافيات و لكن هذه الشخصيات ليست أي لا توجد في الرواية. ههو فيما يلي عن عملية إكرانيساسي للأحرف بناءً على فئات جوانب التضييق والإضافة والتغييرات مع الأنماط.

أ. التضييق

في البحث عن تصنيف جانب التضييق، هناك ستة الأشخاص، يقع تضييق الشخصيات في أجزاء مختلفة من الرواية، على النحو التالي، البواب الذي استقبله د. يحي عند وصولها لأول مرة إلى المستشفى، إداريًا عندما نسخ د. يحي الوثيقة، عوض البواب، و مدام كواثر جارة د. يحي، وتاكي بائع المخدرات، وإيفا جرين (*eva green*) ممثلة هوليوود التي ظهرت خلال الهلوسة ل د. يحي الأولى. فشرح ذلك البحث و المناقشة كالبيانات عن إكرانيساسي في الشخصية تصنيف التضييق الموصوفة بجدوال ٤. عملية إكرانيساسي في الشخصية تصنيف عن وحه التضييق.

الجدول ٤. عملية إكرانيساسي في الشخصية تصنيف عن وجه التضييق.

نمرة	شخصية لا معرض لحكاية الفيلم	وصفي	بيانات
١.	حارس البواب	ظهور حارس البواب بينما د. يحي يأتي إلي المستشفي لأول مرة بعد خمس سنوات. كان د. يحي يؤتيه تحية القصيرة	ب١ ٠٠١
٢.	العامل اي موظف	ظهوره برهة بعد دخل قضية شريف إلى "٨ غرب" ،كان د.	ب١

		يحي يخبره أن الإدارة الرئيشي يدعوه	٠٠٢
٣.	عوض	ههو كحارس المنظفة، ظهوره عندما سمع د. يحي أن صوت غريب من فوقه. سأل د. يحي إليه أ هناك ساكن فيها	ب١ ٠٠٣
٤.	مدام كوثر	ههي جارته د. يحي، ظهورها عندما د. يحي يبحث عن مايا في خارج بيته فنظر مدام كوثر أمام البيت	ب١ ٠٠٤
٥.	تاكي	بائع المخدرات, ظهوره بينما د. يحي يجرب ليشتري أحد الحبة "الفيل الأزرق"	ب١ ٠٠٥
٦.	إيفا جرين (*eva green*)	إحدى ممثلة هوليوود، ظهورها يعني في عالم هلوسه د. يحي بعد شرب الحبة "الفيل الأزرق" لأول مرة	ب١ ٠٠٦

مناقشة الشخصية الأولى التي شهدت تضييقها في الشخصية كان تقع في أمن المستشفى (حارس البواب). ظهر حارس أمن المستشفى عندما عاد د. يحي إلى المستشفى بعد خمس سنوات. عند وصوله الى المستشفى، فاستقبل د.يحي الضابط، وكان الاقتباس على النحو التالي.

"-إزيك يا عبد الفتاح....

ضيق عينيه مدققا قبل أن يتهلل وجهه:

-يا نهار أبيض، دكتور يحي، والله ما عرفت حضرتك، الدقن مغير شكلك، المستشفي نورت، اتفضل.."(مراد، ٢٠١٢،ص. ١٠)

حدث التضييق الثاني بأحد الموظف في "٨ غرب"، ولم يشرح بالتفصيل من هو الموظف. جاء مثوله بعد وقت قصير عن دخول قضية شريف إلى "٨ غرب"، أبلغ د. يحي الموظف أن هناك اتصالاً به من المكتب الرئيسي، ثم قام د. يحي بنسخ المستندات دون علمه.

التضييق الثالث حدث عندما سمع د. يحي صوتا خافتا من فوق منزله. حاول يتصل بالبواب لكن لم يرد. ثم ظهر عوض وسأله د. يحي عن الركاب الموجودين في الطابق العلوي. الاقتباس على النحو التالي

"...كان ذلك قبل أن أسمع الخطوات،....لم أعد أستطيع الانتظار، ركضت سريعا إلى باب الشقة و خرجت أنظر غلى شبابيك شقة الدور الأول، كانت مظلمة، ناديت البواب فلم يجبني، التقطت حجرا صغيرا و ألقيته على النافذة فانكسرت بصوت مدو، توان و أضيء النور، قبل أن يقترب ظل من النافذة، ظل لرأس أكبر من حجمه الطبيعي، بمرتين، ثم امتدت يدان و فتحتا الشباك...

-غيه ده؟ يا باشا!! شفتش حد حدف حاجة؟

ذلك كان عوض البواب..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ١٩١)

الاقتباس أعلاه هو الاقتباس يتم تضييقه في البيانات ب١ ٠٠٣ وهو ظهور شخصية بإسم عوض في الرواية. بينما في الفيلم لم يتم سردها.

فبعد هو تضييق الشخصية الرابعة عن جارته د. يحي و هي مدام كوثر . تظهر في الرواية مدام كوثر في عدة أجزاء. الاقتباس على النحو التالي.

"...مدام كوثر، تكرهني تلك السيدة منذ ماتت زوجتي، كانت صديقتها و أما ثانية لها، و بالطبع حكت لها عني و كيف كانت الحياة (مثالية) بيتنا، فكيف حين تراني وقفا بالبوكسر في عرض الشارع!"(مراد، ٢٠١٢،ص. ١٧٨)

"-صباح الفل يا مدم كوثر...

حرقتني بنظراتها و انسحبت للداحل... فلتذهبي للجحيم على حسابي..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ١٧٨)

"-صباح الفل يا مدام كوثر...

لم تجبني جارتي التي تكرهني كره الراعي للذئاب...ظلت ترمقني من وراء نظارتها قبل أن تقترب بدون أن تتخطى حدود حديقتها..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ٢٠٤)

تضييق الشخصية بعد يعني في البيانات ب١ ٠٠٥، و هو تاكي كبائع المخدورات. كان في الرواية أنه انتشر حبة و يبيع إلى مايا تلك الحبة "الفيل الأزرق" فاشتريها. أن ظهوره في الحبكة بينما د. يحي يحتاج تلك الحبة مع فضولي على ما حدثت بمايا. من سالي، يعرف د. يحي بأن مايا تشتري تلك

الحبة من أحد إسمه تاكي. فبحثه د. يحي، ثم اتصل به و سأل عن تلك الحبة "الفيل الأزرق". فوافقا هما بالتقاء في أحد المكان لمعاملة عن تلك الحبة.

تضييق الأخير المواقع في وجه الشخصية هي إيفا خرين (*eva green*). ظهرت هي في عالم هلوسة د. يحي بأول مرة بعد شربه الحبة "الفيل الأزرق". كان حضورها، إيفا جرين، قد حذف في الفيلم بمظهر لبني مع رجل ملثم.

ب. الإضافة

في مناقشة عن تصنيف الجوانب الإضافية، هناك شخصية إضافية واحدة فقط في الفيلم "الفيل الأزرق". لم يحدث الكثير في عملية الإضافية عن الفيلم من الرواية التي كتبها أحمد مراد. و ذلك التفسير و المناقشة يبين في الجدوال ٥. عملية إكرانيساسي في الشخصية تصنيف عن وجه الإضافة.

الجدول ٥. عملية إكرانيساسي في الشخصية تصنيف عن وجه الإضافة.

نمرة	إضافة شخصية لحكاية الفيلم	وصفي	بيانات
١.	رجل الملثم	الرجل الذي ظهر في مشهد لبنى راقصة مرتدياً قناعاً على العقل الباطن هلوسه ل د. يحي بعد يأخذ حبة "الفيل الأزرق" لأول مرة.	ب٢ ٠٠١

مناقشة إضافة الشخصية كان في البيانات ب٢ ٠٠١ و هو عن ظهور شخصية رجل ملثم في وجهه. اختفاء و تضييق شخصية الممثلة الهوليوودية إيفا جرين (*eva green*) في قصة الرواية جعل مروان حامد كمخرج يطرح شخصية إضافية توصف بأنه رجل ملثمين يرقص مع لبنى في عقل د. يحي عندما تناول و يشرب الحبة "الفيل الأزرق" لأول مرة.

الصورة ٦ . مشهد ظهر مظهر رجل ملثم يرقص مع لبنى

الصورة أعلاه هي عبارة عن مشهد تظهر فيها شخصية إضافية عن أحد الرجل الملثم المقنعة مع لبنى. كان ذلك بعد فترة وجيزة من تناول د. يحيى حبة "الفيل الأزرق" و شربه لأول مرة ودخل إلى العقل الباطن الهلوسة.

ج. التغيير الأنماط

وبلغت مناقشة بتصنيف جوانب التغيير مع الأنماط إلى ثمانية الأشخاص. كان يبينهن في الجدوال ٦. عملية إكرانيساسي في الشخصية تصنيف عن وجه التغيير الأنماط.

الجدول ٦. عملية إكرانيساسي في الشخصية تصنيف عن وجه التغيير الأنماط.

نمرة	شخصية	وجه التغيير	الرواية	الفيلم	بيانات
١.	د. يحي	تصوير الشخص	المدخن وشارب، د. يحيى تعاني من عدة أمراض مثل السكري وغيره بسبب أسلوب حياته السيء.	لا يوصف بأنه شخص مريض، رغم أن د. يحي المدمن والشارب فيعيش حياة طبيعية	ب٣ ٠٠١
		خاضية الشخصية	في الرواية، يتم التأكيد على خصائص د. يحيى على أنه كطبيب شعر بصعوبة في التمييز بين الواقع والهلوسة.	في الفيلم تبدو شخصية د. يحيى أكثر واقعية من الرواية	

		تغيير المشاهد	رأى د. يحيى في عقله الباطن الهلوسه بسبب شرب الحبة "الفيل الأزرق" من خلال جسده المأمون.	في الفيلم رأى د. يحيى هذه الأحداث بنفسه.	
٢	شريف	تصوير الشخص	في الرواية شريف بصرف النظر عن حيازة نائل، فهو يعاني أيضًا من ورم في كبده في الرواية، يصور شريف على أنه مدمن على الملح، حيث الملح لديه القدرة على درء نائل	لا يذكر أن شريف مصابة بورم في الكبد أن شريف يطلب الملح مرة واحدة فقط في طعامه.	ب٣ ٠٠٢
٣	مدام ديجا	شكل اي مظهر الشخص	توصف بأنها امرأة في الستينيات من عمرها	لا تبدو الشخصية التي تظهر على أنها مدام ديجا لم تكن في الستينيات من عمرها	ب٣ ٠٠٣
٤	مايا	تصوير الشخص	امرأة جميلة، كاتبة تسويق لشركة فاخرة.	لم يذكر أن مايا تعمل في مجال التسويق في شركة.	ب٣ ٠٠٤
٥	سامح	معاملة الشخص	يوصف بأنه شخص سمين و أخرق دكتور	شخصية سامح له شخصية إضافية و هي قذرة	ب٣ ٠٠٥
٦	لبنى	معاملة الشخص	صعدت لبنى و د. يحيى إلى المصعد وتوجهتا إلى الطابق الثلاثين	كانت لبنى ضغطت على زر الطابق ٢٢ أثناء التواجد في المصعد	ب٣ ٠٠٦
٧	محسن	تغيير الشخص	أحد الممرض أخذ شريف إلى عيادة د. يحيى بعد حادثة ضربه	اصطحب محسن شريف إلى عيادة د. يحيى بعد العنف ضد فوكس(*fox*)	ب٣ ٠٠٧

كان نتائج البحث عن جوانب التغيير مع الأنماط لوصف الشخصية الأولى هي شخصية د. يحيى، إلى جانب الاقتباسات في الرواية ومشهد الفيلم التي تظهر تغيراته مع الأنماط.

"... الحمام فين؟

السكري اللعين وشعير البيرة يجعلان مثانتي لحوحة إلحاح ذبابة لا تستقر، إفراغ نهري الأصفر بلغ في تقديري نصف متعة المعاشرة الجنسية!"(مراد، ٢٠١٢،ص. ٧٩)

"في شقة اتخذ الأمر من يدي ساعة لتهدأ رعشة يدي، و ربع سااعة لألف سيجارة لا تنفك بفرتها ! لعن الله مرض السكر و المخنثين و الكلاب السود!" (مراد، ٢٠١٢، ص. ٣٥٨)

الاقتباس أعلاه هو مقتطف من الرواية في البيانات ب٣ ٠٠١ التي تشير إلى أن د. يحيى هو من يعاني من مرض السكري، بينما التغييرات مع الأنماط في الفيلم توصف بأن شخصية د. يحيى يعيش بشكل طبيعي دون أي مشاكل صحية رغم أنه مدمن ومدخن شره. في الرواية، داء السكري الذي يعاني منه د. يحيى ناتج عن أسلوب حياة سيء للغاية، لكن في الفيلم، رغم أن د. يحيى لا تزال تتمتع بخصائص أسلوب الحياة السيئ، إلا أنه تعيش حياة طبيعية.

وُصف شخصية د. يحيى بصعوبة بتمييز بين الخيال والواقع. تصبح هذه الصعوبة نقطة يتم التأكيد عليها في شخصية د. يحيى. حتى نهاية القصة في الرواية، لا يزال د. يحيى مترددًا في تحديد ما إذا كانت هذه هلوسة أم حقيقة. وهذا ما أزيل من شخصية د. يحيى في الفيلم. وهو شأن ضروري لجعل شخصية د. يحيى مختلفة و يتناسب مع ظهور الشخصية في الفيلم "الفيل الأزرق".

بالإضافة إلى خصائص وأوصاف الشخصيات، هناك تغيرات مع الأنماط أيضا في د. يحيى. في الرواية بعد تلقي مكالمة هاتفية من لبنى لأول مرة، قرر د. يحيى تقليم لحيته وشاربه. بينما يصور في الفيلم أن د. يحيى لم يتغير على الإطلاق بعد ذلك.

التغير في شخصية د. يحيى يكون أيضا في تصويره. عند دخوله العقل الباطن الهلوسة بسبب عن شرب حبة "الفيل الأزرق"، في جزء الرواية عندما شاهد د. يحيى حادثة المأمون، شعر د. يحيى أنه ممسوس بالمأمون أثناء مشاهدته للحادث. لكن في الفيلم كان د. يحيى فقط يرى المأمون وزوجته.

تحدث التغيير مع الأنماط الثاني للشخصية شريف. على غرار التغيير مع د. يحيى، شهدت شخصية شريف تغيرًا في تصوير الشخصية، وصفت شخصية شريف في الرواية بأنه تعاني من ألم ورم في الكبد. ها هو الاقتباس.

> "...كان علي الانتظار ساعة أخرى قبل ان تشرق الشمس و يخرج الطيب، أخبرنا أنه سيطر بالكاد على النزيف و أن الحالة استقرت رغم فشل و ظائف الكبد بسبب الورم! لما سألته أي ورم؟ أجبني بأن شريف يعاني ورما خبيئا في الكبد!! و لم يصدق أنه قد تم فحصه منذ أيام قليلة و لم يكن فيه شيء!! (مراد، ٢٠١٢،ص. ٣٧١)

الاقتباس أعلاه هو اقتباس في الرواية يصف شخصية شريف الذي تم تشخيص إصابته بورم في قلبه. وذكر أن شريف يعاني من ورم في الكبد، مما استدعى بدخوله المستشفى لبعض الوقت قبل أن يصدر حكمًا نهائيًا من المحكمة في قضيته. أما في الفيلم شخصية شريف لا تعاني من أي مرض آخر غير حيازة الجن المأمون (نائل).

التغيير مع الأنماط الثالث تحدث في شخصية مدام ديجا، صاحبة محل الوشم التي يزوره د. يحيى. ها هو الاقتباس.

"...حين دخلت كانت السيدة على كرسيها المنخفض ترتب أدواتها، (ديجا)، أنثى في العقد السادس من عمرها حاصرت التجاعيد عينيها..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ١٥٢)

يُظهر الاقتباس أعلاه أن مدام ديجا امرأة في الستينيات من عمرها. التغيير يمون في مظهر شخصية مدام ديجا في تكيف إلى الفيلم. في الفيلم، تم تصوير شخصية مدام ديجا على أنها امرأة في الأربعينيات من عمرها ولا يُرى أن شخصيتها تبلغ من العمر ستين عامًا. فيما يلي مشهد من الفيلم يصور شخصية مدام ديجا.

الصورة ٧ . المشهد ظهر شخصية اسمها مدام ديجا

ثم التالي هو ب٣ ٠٠٤ البيانات التي تظهر التغيير في مايا. كانت مايا هي صديقة د. يحيى لملء فراغ قلب د. يحيى بدون علاقة. كلاهما يعيش حياة بعيدة جدًا عن الحياة الطبيعية. في الرواية، تُروى شخصية مايا كموظفة تسويق في شركة كبيرة. لكن في الفيلم لم يذكر مروان حامد عن مايا كشركة تسويق. هذا اقتباس من الرواية.

"...سبع ساعات من النوم ثم تصحو لترتدي ملابس رسمية تتحول فيها إلى مسئولة تسويق (Sexy) في شركة فخمة..."(مراد،٢٠١٢، ص. ٢٧)

يتسبب حذف القصص أو الأوصاف لعمل مايا كمسوقة في صورة سيئة للشخصية في تقوية دورها كامرأة تجلب د. يحيى إلى عالم أكثر قتامة.

تم العثور على التغيير مع الأنماط الخامس يكون في شخصية سامح. شخصية سامح التي ظهرت في الفيلم له شخصية إضافية و هو أحد قذر الطبيب. تم ذلك لصقل الأدوار والخصائص التي أظهرته شخصية سامح.

التغيير السادس يقع في عملية الشخصية لبنى، التغيير مع الأنماط في البيانات ب٣ ٠٠٦، في الرواية عندما يكونان في المصعد موصوف فقط أن د. يحيى و لبنى تذهبان إلى شقة شريف المواقع في الطابق ٣٠ باستخدام مصعد. لكن في الفيلم، كان لبنى تضغط على زر الطابق ٢٢ في المصعد.

من المعقول القيام بجوانب التغييرات مع الأنماط المختلفة من الشخصيات لأن التصوير موحد في إبداعات المخرج وما إلى ذلك. بالإضافة إلى الشخصيات المذكورة أعلاه في الرواية "الفيل الأزرق"، خضعت العديد من الشخصيات لتغييرات طفيفة. يقدم أحمد مراد في الرواية أوصافًا لعدة شخصيات في أجزاء من القصة، لكن هذا لم يفعله مروان حامد.

> "في مدخل لمحت إعلانا صغيرا يفيد بيع شقة بالدور الثلاثين بسعر مغر، لم احتج مجهودا لأخمن، صعدت الطوابق الثلاثين يتلوى قولوني توترا قبل أن أقف أمام باب الشقة المفتوح، اقتربت، الحركة كانت منتظمة، سيدة مسنة بمؤخرة سمينة راكعة على الأرض تمسح، و رجل لم يكن ليكون غير والد بسمة..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ٢٠٥)

من خلال الاقتباس أعلاه، كان الوالدان اللذان كانا في شقة شريف هما والد بسمة و والدتها عندما ذهب د. يحيى إلى شقة شريف للبحث عن أحد الرداء. في الرواية رويت كلاهما على أنهما والدا بسمة زوجة شريف. ومع ذلك، فإن الفيلم يظهر فقط شخصية رجل عجوز يعمل في شقة شريف أثناء انتظار وصول مشترٍ. لم يُذكر أن الاثنين هما والد بسمة و والدتها.

بالإضافة إلى ذلك، في الرواية كان شخصية زميل شريف الذي التقى به د. يحيى بأنه طبيب اسمه صلاح رجائي. و لكن في الفيلم، اسم ذلك الطبيب

غير معروف، و وصف فقط بأنه زميل لشريف في المستشفى حيث كان يعمل.

ج. إكرانيساسي في الخلفية الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق"

في عملية إكرانيساسي في الفيلم، كانت الرواية "الفيل الأزرق" بالإضافة إلى تعرضها لتضييق و الإضافة و تغيير الأنماط في الحبكة والشخصيات، تم تضييق بعض الإعدادات أو قصها عن خلفية الحكاية، مما يعني أن هناك بعض الخلفية في الرواية ليست كذلك. مبين. بالإضافة إلى ذلك، هناك أيضًا الخلفيات الإضافيات تظهر في الفيلم ولكن ليس هناك في الرواية، أي يكون نينهما التغييرات عن خلفيتهما. فيما يلي عملية إكرانيساسي الخلفية التي تظهر من تصنيف جوانب التضييق والإضافة والتغيير مع الأنماط.

أ. التضييق

في جدول نتائج البحث التي تم عرضها أعلاه، الجدول ٧. عملية إكرانيساسي في الخلفية تصنيف عن وجه التضييق، لتصنيف جوانب تضييق الخلفية، هناك ثمانية نتائج التضييق عن الخلفية الحكاية.

يحدث تضييق الخلفية في أجزاء مختلفة من الرواية. وتشمل هذه: مكتبة في مستشفى العباسية، الساحة الأمامية لمنزل د. يحيى، مكان اتفاقية الصفقة مع تاكي، العيادة القريبة من منزل د. يحي، مكتب أو غرفة د. الكيلاني، شارع المعادي حيث أصيبت مايا، البار بالزمالك المحطة المصرية. و تلك التضييقات يبينهن في الجدوال ٧. عملية إكرانيساسي في الخلفية تصنييف عن وجه التضييق.

الجدول ٧. عملية إكرانيساسي في الخلفية تصييف عن وجه التضييق.

نمرة	خلفية لا معرض لحكاية الفيلم	وصفي	بيانات
١.	المكتبة في مستشفي	في الرواية، تروي القصة بعد التحدث مع زملائه شريف في	ج١

	العباسية	المستشفى، يشتبه د. يحي في إصابته بالصرع (*ephilepsy*) ثم يذهب إلى المكتبة للبحث عن المراجع قبل أن يطلب أخيرًا من شريف إجراء مسح ضوئي للدماغ.	ج١ ٠٠١
٢.	ساحة أمام بيت د. يحي	يقال في الرواية إن د. يحيى قابل مدام كوثر أمام منزله.	ج١ ٠٠٢
٣.	مكان الموافقة مع تاكي	تحكي في الرواية أن د. يحي ينتظر في مكان الاتفاق للتعامل مع تاكي	ج١ ٠٠٣
٤.	مستوصف الصحي قرب البيت	بعد الاستيقاظ من هلوساته، شعر د. يحي بجرح في إبهامه، وتوجه إلى أقرب عيادة صحية.	ج١ ٠٠٤
٥.	غرفة د. كيلاني	في الرواية كان د.يحي ذهب عدة مرات إلى غرفة د.الكيلاني	ج١ ٠٠٥
٦.	شارع في المعادي	في الرواية تحكي أن د. يحي متأمل لبعض الوقت اثناء مروره بطريق المعادي حيث أصيبت مايا.	ج١ ٠٠٦
٧.	بار في زمالك	في الرواية، يلتقي د. يحي سالي في احد بار بالزمالك	ج١ ٠٠٧
٨.	محطة المصرى	في الرواية، يذهب د. يحي إلى محطة مصرية لشراء تذكرة سفر إلى الإسكندرية.	ج١ ٠٠٨

المناقشة الأولى كانت على البيانات ج١ ٠٠١، حدث التضييق الأول عن الخلفية في مكتبة مستشفى العباسية. في الرواية، يتوجه د. يحي إلى مكتبة المستشفى بعد تلقي رأي من زميل شريف باحتمال إصابته بمرض الصرع (*epilepsy*). بناء على هذا الشبهة، طلب د. يحي عن شريف فحص دماغه. الاقتباس على النحو التالي.

> "...فخمس سنوات من عدم الممارسة قادرة على محو الطب من رأسي، خرجت من ٨ غرب ركضا إلى المكتبة، بحثت بين الكتب في أنواع الصرع..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ٩٥)

المكان الثاني الذي يتم تضييقه في ساحة منزل د. يحيى، الذي يحكي القصة عندما التقى د. يحيى وجارتها، مدام كوثر، للحظة أمام منزل الطبيب يحيى.

التضييق الثالث في الخلفية هو مكان التعاملات مع تاكي. في الرواية، حصل د. يحيى على فرصة لإجراء صفقة مع بائع مخدرات قام أيضًا ببيع مايا حبة "الفيل الأزرق". ها هو الاقتباس.

"انتظرته عند ناصية اتفقنا عليها وجاء بعد ميعاده بنصف ساعة راكبا موتوسيكل صوته صاخب، يشبه (Enimen)..."(مراد، ٢٠١٢،ص. ٢٢٤)

في الاقتباس أعلاه، يمكن ملاحظة أن د. يحيى كان ينتظر تاكي ليشتري حبوب "الفيل الأزرق". ثم دخل الاثنان في صفقة في أحد المكان.

التضييق الرابع في الخلفية هو عيادة صحية قريبة من منزل د. يحيى. في الرواية، بعد الاستيقاظ من هلوساته على سبب يشرب حبة "الفيل الأزرق"، أدرك د. يحيى أن إبهامه يتألم من نقطة الصفر. ثم ذهب إلى أقرب عيادة للعلاج. ها هو الاقتباس.

"...لففته في شاش و خرجت إلى أقرب مستوصف صحي، حقنت ببنج موضعي و تم تخييط الجرح و تغطيته قبل أن يسألني الطبيب عن سبب الجرح الغرب..."(مراد، ٢٠١٢، ص. ٢٣٥)

التضييق الخامس في الخلفية يحدث في مكتب د. كيلاني أو غرفته. يذكر في الرواية أن د. يحيى ذهب إلى مكتب د. كيلاني عدة مرات، واستدعى كلاهما وتحدث عن قضية شريف من قبل د. كيلاني د. صفاء. الاقتباس على النحو التالي.

"...اتجهت لمكتب د. كيلاني..في الطرقة المؤدية لغرفته و قبل أن أطرق الباب..."(مراد، ٢٠١٢، ص. ١٠٦)

التضييق السادس هو شارع في المعادي حيث ضربت مايا وتموت. تروي في الرواية أن بعد عود د. يحي من منزل السيد عوني، اجتاز د. يحيى الطريق و فكر للحظة. أما في الفيلم، بعد عودته من منزل السيد عوني، مر الطبيب يحيى لتوه في أحد الشوارع بينما تلقى فيما بعد مكالمة من سالي التي أبلغتها بوفاة مايا بالقرب من المعادي.

"تمشيت حتى البيت، عند البقعة التي تركتها مايا على الأسفلت توقفت أتأمل و لم يطل و قوفي، انهارت ركبتاي فقعدت على الرصيف أنزف الصنمت حتى تقيأت..."(مراد، ٢٠١٢، ص. ١٧٨)

الخلفية السابعة التي تتم تضييقها هي بار في الزمالك. تحكي في الرواية أن د. يحيى مع سالي اتفقا على الالتقاء في أحد بار بالزمالك لمناقشة اختفاء مايا بالإضافة مع أخبارها. ها هو الاقتباس.

"البار يقع في جزيرة لبزمالك...

على المنضدة التي اعتادت مايا الجلوس عليها لم يكن هناك سوى سالي، صديقة مايا..."(مراد، ٢٠١٢، ص. ٢٢١)

التضييق الثامن هو المحطة المصرية. في الرواية بعد انتهاء كل شيء، توجه د. يحيى من مستشفى العباسية إلى المحطة المصرية وحجز تذكرة سفر إلى الإسكندرية. أن الاقتباس على النحو التالي.

"خرجت يومها من المستشفي إلى محطة مصر، حجزت تذكرة في قطار الثانية عشرة المتجه للإسكندرية..."(مراد، ٢٠١٢، ص. ٣٧٤)

ب. الإضافة

في جدول نتائج البحث التي تم تقديمه لتصنيف الخلفيات الإضافيات، توجد خلفيتان، بما في ذلك رواق منزل السيد عوني و الشاطئ. و تلك البيانتان ينينان في الجدوال ٨. عملية إكرانيساسي في الخلفية تصنيف عن وجه الإضافة.

الجدول ٨. عملية إكرانيساسي في الخلفية تصنيف عن وجه الإضافة.

نمرة	إضافة الخلفية لحكاية الفيلم	وصفي	بيانات
١.	زقاق سلم في بيت السيد عوني	يوجد في الفيلم مكان إضافي في منزل السيد عوني	ج٢ ٠٠١
٢.	شاطئ	في الفيلم له إضافة مشهد أخرى على الشاطئ تخبرنا أن د. يحيى يعيش بسعادة مع لبنى	ج٢ ٠٠٢

أول ظهور لإضافة الخلفية هو رواق منزل السيد عوني. فيما يلي مشهد يصور ظهور الخلفية لمنزل السيد عوني.

الصورة ٨. مشهد ظهر د. يحيى متأملًا في منزل السيد عوني

الصورة أعلاه تظهر إضافة خلفية مع ظهور رواق في منزل السيد عوني. الصورة عبارة عن البيانات ج٢ ٠٠١ عندما جاء د. يحيى إلى منزل السيد عوني بعد هروب مايا من منزله. التقى السيد عوني قلقا و فوضويا. ثم تفكر مليًا على الدرج رواق قبل مغادرة المنزل أخيرًا وتلقي أخبار من سالي بأن مايا قد ماتت.

ثم إضافة الخلفية الثاني هو الشاطئ البحر في خاتمة القصة في الفيلم "الفيل الأزرق". يشير ظهور مشهد الشاطئ لمروان حامد في نهاية قصة الفيلم، إلى أن د. يحيى و لبنى يعيشان معًا وسعداء. وهذا ما يجعلها مختلفة

عن الرواية، حيث بالرغم من أن كلاهما يعيشان بالفعل في سعادة وتزوج، إلا أن د. يحيى لا يزال غير متأكد من الواقع الذي يراه في حياته بغضا و كلا.

ج. التغيير الأنماط

لقد كتب في جدول نتائج البحث لتصنيف جوانب عن التغيير الأنماط في الخلفيات، هناك ثلاثة أشكال مختلفة للخلفية. فتفسيرات و أوصاف البيانات عن إكرانيساسي في الخلفية تصنيف التغيير الأنماط الموصوفة بجدوال ٩. عملية إكرانيساسي في الخلفية تصنيف عن وحه التغيير الأنماط.

الجدول ٩. عملية إكرانيساسي في الخلفية تصنيف عن وجه التغيير الأنماط.

نمرة	الخلفية	وجه التغيير	الرواية	الفيلم	بيانات
١.	الالتقاء مع صلاح رجائ	تغيير الخلفية	في الرواية أن د. يحيى التقى زميل شريف (صلاح رجائي) في مكتبة المستشفى.	في الفيلم، تم تصويره أن د. يحيى فقط يتحدث معه في ردهة المستشفى	ج٣ ٠٠١
٢	جناح شريف	تصوير االبيئة او السحنة	دخل د. يحيى و كان الجناح في حالة انقطاع التيار الكهربائي	دخل د. يحيى الجناح وكان الجو ساطعا، وعندما قام شريف فجأة أضاء النور وانطفأ	ج٣ ٠٠٢
٣	خارج الباب "٨ غرب"	تغيير الخلفية	في الرواية كان د.يحيى و لبنى يركنان السيارة بالقرب من شجرة كبيرة	لا توجد شجرة كبيرة خارج البوابة، د. يحيى ولبنى أوقفوا السيارة أمام البوابة مباشرة.	ج٣ ٠٠٣

يمكن رؤية فئة جوانب التغيير مع الأنماط بتغيير في تصوير الخلفية في الفيلم في الجزء الذي التقى فيه د. يحيى بزملاء شريف، و هو في مكتبة مستشفى. فيما يلي مقتطفات من الرواية وصور لمشاهد في الفيلم تظهر التغييرات مع الأنماط.

"...عمالة أندهك مش واخد بالك..اتفضل..تاني باب شمال.

تمشيت ثم طرقت و فتحت..

مكتنة متخمة بالمراجع و منظر طبيعي في شباك عريض و رجل في العقد الخامس يجلس خلف نظارته، أبدى عدم ارتياح وهو يصافحني بابتسامة لم تصعد من حيز الشفله إلى العينين، سريعا أسعفتني قراءة تفاصيله، دبلة في يساره، شفتان مذمومتان قي توتر لا يظهران أسنانه، نظراته تمسحني بسرعة و جبهته متشنجه..

رب اسرة متحفظ كثير الشك..

-يحي راشد...(Psychiatrist) في العباسية..

-صلاح رجائي...(Consultant Psychiatrist)..(مراد، ٢٠١٢، ص. ٩١)

الصورة ٨. مشهد ظهر د. يحي يلتقي بزملاء شريف في زقاق المستشفى.

الاقتباس أعلاه هو الاقتباس في الرواية تحكي قصة عندما ذهب د. يحي إلى المستشفى حيث كان شريف يعمل. حاول التعرف على شريف من زملائه. وأخيراً توجه إلى المكتبة للقاء صلاح رجائي، أحد زملاء شريف. و لكن، تظهر الصورة أعلاه أن د. يحي التق بزميله، في زقاق المستشفى وليس في المكتبة. يصبح هذا بعد ذلك فهرسًا للتغييرات مع الأنماط من عملية إكرانيساسي كتغيير في الخلفية.

بالإضافة إلى ذلك التغيير، هناك تغيير الآخر في تصوير الجو في جناح الشريف. في البيانات ج٣ ٠٠٢، وهو تغيير مع الأنماط الثاني، قيل في الرواية أن د. يحي دخل جناح شريف عندما أراد استبدال بطاقة الذاكرة (*memory*

card) في جهاز التسجيل الذي تم وضعه في جناحه مع إطفاء الأنوار، كان د. يحيى طلب من الضباط إطفاء الأنوار وعدم تشغيله. أما في الفيلم، تضيء أنوار الجناح، وعندما يستيقظ شريف تنطفئ الأنوار فجأة.

التغييرات مع الأنماط الثالث هو في التغيير عن تصوير الخلفية أمام بواب "٨ غرب". و روى في الرواية أن د. يحيى و لبنى أوقفا السيارة بالقرب من شجرة كبيرة بالقرب من "٨ غرب". لكن في الفيلم تقف السيارة أمام البوابة ولا توجد شجرة كبيرة أمامها أو حولها. ها هو الاقتباس.

"تحركنا تحت الأشجار في سيارتها حتي اقتربنا من ٨ غرب، المبنى ساكن و الحرس يتعبدون في خشوع أمام تلفزيون..."(مراد، ٢٠١٢، ص. ١١٩)

الصورة ٩ . مشهد ظهر لبنى و د. يحيى وهما يقفان السيارة أمام بوابة "٨ غرب"

الباب الخامس

الخاتمة

أ. الخلاصة

من نتائج البحث والمناقشة أعلاه فيما يتعلق بعملية إكرانيساسي من خلال جوانب التصنيف عن تضييق، إضافة و تغيير مع الأنماط في الحبكة والشخصية والخلفية في الرواية و الفيلم "الفيل الأزرق" لأحمد مراد و مروان حامد ويمكن اختتامها بالآتي:

١. عملية إكرانيساسي للحبكة في الرواية على شكل الفيلم "الفيل الأزرق"، لتصنيف جانب التضييق هناك ٢٠ جمال، ٥ نقاط الإضافية، و ٢٤ تغيير مع الأنماط.

٢. عملية إكرانيساسي للشخصيات في الرواية على شكل الفيلم "الفيل الأزرق"، لتصنيف جانب التضييق على ٦ نقاط، وإضافة الشخصية على واحدة (١) فقط، ثم تغيير مع الأنماط تصل إلى ٧ تغييرات.

٣. عملية إكرانيساسي عن الخلفية في الرواية إلى شكل الفيلم "الفيل الأزرق" لتصنيف جانب التضييق إلى ٨ نقاط و الإضافة ٢ ثم تغيير مع الأنماط على ٣ خلفيات.

قد تحدث جوانب من التضييق والإضافة والتغيير مع الأنماط أثناء عملية إكرانيساسي، مما يعني أن هذا يتم بواسطة المخرج مع الأخذ في الاعتبار أن الفيلم له قيود فنية على المدة أو وقت التشغيل، ومن المحتمل جدًا أن تكون هناك تغييرات بسبب الحدود بين الخطابين.

ب. التوصيات

بعد إجراء البحث حول تحويل الرواية اي اكرلنيساسي إلى شكل الفيلم "الفيل الأزرق" قدم الباحث الاقتراحات التالية.

١. لا داعي للمقارنة بين الروايات والأفلام لأنهما الوسيلتان المختلفتان. سيشعر غالبية مجتمع السحابة غير راض عند مشاهدة فيلم تم تعديله بعد قراءة الرواية، لكنهم سيشعرون بالرضا إذا شاهدوا الفيلم ثم قرأوا الرواية.
٢. كدراسة تركز على موضوعين الروايات و الأفلام مع تكييفها، فإن هذا البحث يركز على التغييرات في عملية إكرانيساسي فقط، مما يسمح و يمكن للباحثين المستقبليين باستخدام هذا البحث كمرجع و دراسة الأولية من خلال إضافة و تقديم بعض الابتكارات والتطورات في دراسته اي نظريته.
٣. يأمل الباحث أن يكون هذا البحث العلمي مفيد لجميع القراء وخاصة الباحث نفسه. وكذلك بالنسبة للمجتمع الأوسع، لمعرفة أن الاختلافات في الأفلام المقتبسة من الرواية الأدبية ليست فقط لأن المخرج يريد تغييرها ولكن لأن المخرج لقد اختار أجزاء مهمة في الرواية الذي يريد تصويره. والأفلام هو إبداعات محول للروايات المصورة. يُظهر تحول الرواية إلى الفيلم تكون هناك عملية إنشاء وتكرار جديدة دون تكرار.

قائمة المصادر و المراجع

المصادر

حامد، مروان. (٢٠١٤). *الفيل الأزرق*، (فيلم). مصر، القاهرة: الشروق للإنتاج الإعلامي. الباتروس للإنتاج الفني والتوزيع. أفلام لايت هاوس، مع العربية للإنتاج و التوزيع السينمائى.

مراد، أحمد. (٢٠١٢). *الفيل الأزراق*. مصر، القاهرة: دار الشروق.

المراجع العربية:

أغوستين، ل. زواوي، م. (٢٠١٨). إكرانيساسي قصة قصيرة و فيلم Cinta Laki-Laki Biasa لأسمى ناديا و غونتور سوهارجانطا. SEMNASBAMA II. رابطة طلاب الأقسام الأدب العربية، كلية الأدبية، جامعة الحكومية مالانج ، مالانج: ٢١٣-٢٣٠. فابراير

جعفر، هدى. (٢٠١٦). الفيل الأزرق... هل كان فيلما محظوظا أم حالة الموسم فعلا؟. يرجع ١ فابراير ٢٠٢٢ من https://www.arageek.com/art/blue-elephant-movie-review

رحمية، أمي. (٢٠١٩). إكرانيساسي قصة حي بن يقظان لإبن طفيل إلى فيلم حي بن يقظان لهاشم فاتنداس(دراسة الأدب المقارن). رسالة أطروحة جامعية غير منشورة. مالانج: كلية العلوم الإنسانية. جامعة مولانا مالك إبراهيم.

سطور، كتاب. (٢٠١٩). نبذة عن رواية الفيل الأزرق. يرجع ١ فابراير ٢٠٢٢(في الساعة ١٢,٥٠) من https://sotor.com/

سامي، سامح. (٢٠١٤). أحمد مراد: ((الفيل الأزرق)) حقق رقما قيا سيا في إيرادات السينما المصرية. يرجع ١ فابراير ٢٠٢٢(في الساعة ٠١,٢٥) من https://www.shorouknews.com/news/view.aspx?cdate=14092014&id=52fab374-5983-400e-a482-44147034baec

جعفر، هدى. (٢٠١٦). الفيل الأزرق... هل كان فيلما محظوظا أم حالة الموسم فعلا؟. يرجع ١ فابراير ٢٠٢٢ (في الساعة ٠١,٠٠) من https://www.arageek.com/art/blue-elephant-movie-review

المراجع الأجنبية:

A, Michael Huberman. Matthew B, Miles. (2014). *Qualitative Data Analysis* (3rd ed). New Delhi : SAGE Publications.

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

Damono, Sapardi Djoko. 2012. Alih Wahana. Jakarta: Editum.

Eneste, Pamusuk. (1991). *Novel dan Film*. Yogyakarta: Kanisius Putra Indah.

Fina, Neylan Syarah. (2019*). Ekranisasi Novel Ke Film Huoze《活着》 Karya Yu Hua*. Skripsi. Tidak Diterbitkan. Fakultas Ilmu Budaya. Universitas Sumatera Utara. Sumatera.

Hutcheon, Linda. O'Flynn, Siobhan. (2018). Theory of Adaptation (2nd ed). British : Routledge Publication.

Kumaseh, Gratia Herdina.(2021). *Kajian Ekranisasi Komik Koe No Katachi Karya Yoshitoki Oima ke Film Animasi Koe No Katachi*. Skripsi. Tidak Diterbitkan. Fakultas Ilmu Budaya. Universitas Gadjah Mada. Yogyakarta.

Khodijah, Nur. (2019). *Ekranisasi Novel Pesantren Impian Karya Asma Nadia ke Film*. Skripsi. Tidak Diterbitkan. Fakultas Ilmu Budaya. Universitas Andalas. Padang.

Parura, Mery. (2021). Transformasi Novel Ananta Prahadi Karya Risa Saraswati ke Film Ananta Sutradara Rizki Balki(Kajian Ekranisasi). *Jurnal Neologia: Jurnal Bahasa dan Sastra Indonesia*, 1 (2): 60-71.

Soewardi, Jusuf. (2012). *Pengantar Metodologi Penelitian*. Jakarta : Mitra Wacana Media.

Yanti, Devi Shyviana Arry. (2016). *Ekranisasi Novel ke Bentuk Film 99 Cahaya di Langit Eropa Karya Hamun Salsabiela Rais dan Rangga Almahendra*. Skripsi. Tidak Diterbitkan. Fakultas Bahasa dan Seni. Universitas Negeri

Yogyakarta. Yogyakarta.

Zaidi, Nur. (2020). *Kajian Ekranisasi Unsur Intrinsik Dari Novel Ke Film(Studi Novel dan Film Dakwah Negeri 5 Menara)*. Skripsi. Tidak Diterbitkan. Fakultas Dakwah dan Komunikasi. Universitas Islam Negeri Walisongo. Semarang.

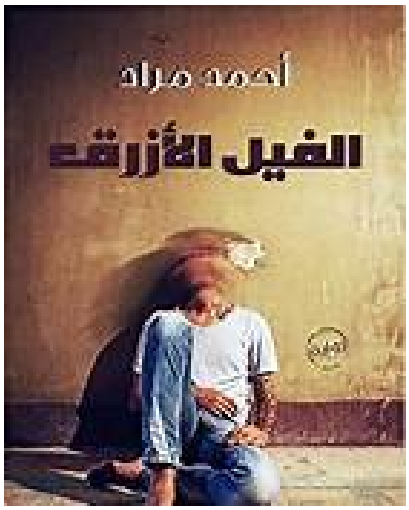
Zed, Mustika. (2014). *Metode Penelitian Kepustakaan*. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.

Rappler.com. (2017). 5 Film Adaptasi Novel Terlaris di Indonesia. Dikutip pada tanggal 1 Februari 2022. (Jam 10.35). https://www.rappler.com/world/bahasa-indonesia/161033-5-film-adaptasi-novel-terlaris-indonesia/

الملاحق

الملحق ١

أ. الرواية



الموضوع : الفيل الأزرق

الكاتب : أحمد مراد

الناشر : دار الشروق

سنة النشر : ٢٠١٢، مجلد ١

الصفحة : ٣٨٥

جيري : خيالي، *thriller mistery*

خلاصة هذه الرواية هي خيال خيالي تدور أحداثه حول طبيب اسمه يحيى رشيد يعمل في مستشفى العباسة. كان مدمنًا على الكحول ثم تعرض لحادث أدى إلى وفاة زوجته وابنته. بعد تلك الحادثة عزل يحيى نفسه عن العالم لمدة خمس سنوات ، وبعد أن أخذ استراحة من العمل عاد للعمل في نفس المستشفى ، لكنه تفاجأ بوجود صديق قديم اسمه شريف وهو مشتبه به في إحدى الحوادث. قضية لبنى شقيقة شريف مشتبه بها جزء من قصة حبه القديمة التي يريد نسيانها. بدأ يحيى في الحفر البحث عن الحقيقة في حالة صديقه المليئة بالأشياء الغريبة.

الملحق ٢

ب. الفيلم

الموضوع : الفيل الأزرق

المخرج : مروان حامد

كاتب الأصلي : أحمد مراد

الممثلات : كريم عبد العزيز، خليد السوي، نيل كريم.

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

المدة : ١٥٠ دقيقات

المطبوعة : ٢٨ يولوي ٢٠١٤، القاهرة، مصرى

الفيل الأزرق فيلم خيال خيالي تشويق / رعب / غامض. ويتحدث الفيلم عن رجل يدعى يحيى راشد يتردد في الخروج من العزلة بعد خمس سنوات ليواصل خدمته في مستشفى العباسية للأمراض العقلية. يبدأ الفيلم مع د. يحيى راشد ، الذي عاد إلى وظيفته بعد ٥ سنوات من وفاة زوجته وابنته ، بعد أن تلقى إنذارًا من المستشفى وعاد إلى عمله بالمستشفى. عند عودته ، اضطر يحيى إلى قبول طفرة في البوابة ٨ ، حيث تم عزل العديد من المجرمين قبل تقديمهم للمثول أمام السلطات القضائية. هناك ، تنتظره مفاجأة تقلب حياته رأسًا على عقب.

سيرة ذاتية

محمد الفاتح، ولدت في سولوا تاريخ ١١ من مايوا ١٩٩٨ م. تخرجت من المدرسة الإبتدائية الإسلامية نور هداية في سولوا سنة ٢٠١١ م. ثم التحقت بالمعهد دار السلام كونتور في فونوروغو سنة ٢٠١٧. ثم التحقت باجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج حتي حصلت على درجة البكالوريوس في قسم اللغة العربية و أدبها سنة ٢٠٢٢ م.