# دراسة سيميولوجية لتحليل مضمون الإضاءة في الأفلام المصرية المقتبسة عن روايات نجيب محفوظ

# A Semiotic approach to content analysis of lighting in Egyptian Films adapted from Naguib Mahfouz's novels

**سوسن محمد عزت إبراهيم عامر**
مدرس بكلية الفنون التطبيقية – جامعة 6 أكتوبر، قسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون، جمهورية مصر العربية

**ملخص البحث Abstract:**
حظت الكثير من الأعمال الأدبية لنجيب محفوظ بدراسات شاملة تحتل كتباً بأكملها ورسائل جامعية، كما حظيت رواياته الأدبية التي تم تحويلها إلى أفلام بدراسات مماثلة. لكن أنحصرت معظم هذه الدراسات على دراسة بناء الشخصية والسرد والحبكة في كلا منهما. إلا أن لغة الإضاءة كأهم عنصر من عناصر لغة التصوير السينمائي في الأعمال السينمائية المأخوذه عن روايات أدبية لم تحظى بأي دراسة مماثلة. ويهدف البحث إلى إبراز دور الإضاءة في تكوين اللغة البصرية في الأفلام السينمائية المصرية المقتبسة عن روايات نجيب محفوظ بما يخدم الأحداث وبناء الشخصيات والصراع بالرواية. كما يهدف إلى تقديم تحليل سيميوطيقي للغة الإضاءة في هذه الأفلام خلال متن البحث وأيضا خلال تحليل المضمون. كما يهدف إلى الكشف عن أهم نقاط الألتقاء والأختلاف بين الرواية والإضاءة السينمائية في الأفلام المقتبسة عن روايات نجيب محفوظ الأدبية. ويفترض البحث أن الإضاءة في يد مدير التصوير المبدع قادرة على خلق صورة بصرية توازي في بلاغتها، بلاغة النص الأدبي في الرواية. ويقوم الباحث أولا بدراسة أهم نقاط الاختلاف والالتقاء بين الرواية وإضاءة الفيلم السينمائي المقتبس عنها. ثم يقوم بوصف وتحليل الإضاءة في مشاهد من أفلام مقتبسة عن اعمال نجيب محفوظ الروائية مستخدما السيميوطيقا كمدخل في تحليل المضمون. وكان أختيار البحث لنجيب محفوظ نابع من وصوله إلى قمة تعبيره الفني عن طريق الرواية. وبها أحتل مكانته على خريطة الثقافة القومية العربية والعالمية. كما أن أهمية نجيب محفوظ في السينما لا تقل عن أهمية وجوده في الأدب فقد ظهر أسم نجيب محفوظ على الشاشة في 62 فيلما مصريا في الفترة من عام 1947 وحتى عام 1989، منها أحد عشر من بين أفضل مائة فيلم مصري. يتخلل المتن تحليل الإضاءة في مجموعة من أهم الأفلام المقتبسة عن أعماله وهي أفلام :"بداية ونهاية"، "القاهرة 30"، "قصر الشوق". وقد أستهدفت الباحثة في تحليل المضمون دراسة فيلم "اللص والكلاب" المقتبس عن رواية نجيب محفوظ "اللص والكلاب"، كعينة مختارة بغرض التحليل، وتحقيق أهداف البحث. ويتبع البحث المنهج الوصفي والتحليلي لعرض وتحليل مضمون الصورة البصرية السينمائية من خلال أهم مفرداتها وهي الإضاءة في لقطات ومشاهد مختلفة من الافلام المقتبسة عن اعمال نجيب محفوظ الروائية. ومن أهم نتائج البحث، أن الإضاءة في يد مدير التصوير المبدع تتحول إلى لغة بصرية، ويصبح لها قدرة بلاغية توازي اللغة الروائية في التعبير عن الحالات النفسية لشخصيات الفيلم وصراعاتهم والأحداث التي يمرون. لا تنحصر العلاقة بين الدال والمدلول في لغة الإضاءة في العلامة الأيقونية فقط، بل يمكن تكون العلاقة بينهما في كثير من الأحيان رمزية وهو ما يعطي الإضاءة عمق دلالي واضح. تخضع الإضاءة لمفهوم الدال الأصلي والمدلول الإضافي اللغويين. وأيضا نجاح كمال كريم في فيلم "اللص والكلاب" في أستخدام الإضاءة بشكل إبداعي لخلق جمل بصرية متجانسة تحكي دراما ومحملة بالدلالات، حققت الهدف المنشود في الرواية.

**الكلمات الدالة Keywords:**
دلالات الاضاءة
Semiotics of lighting
تحليل المضمون
content analysis
الاضاءة السينمائية
Film Lighting
الأفلام المصرية
Egyptian Films
روايات
Novels
نجيب محفوظ
Naguib Mahfouz's

**Paper received 12th June 2014, Accepted 14th July 2014 Published 1st of January 2015**

## مقدمة Introduction:-

تحدث **جورج سادول** على أنه في عام ١٩٠٧-١٩٠٩ أعتقد الكثيرون أن السينما على وشك الموت فالقاعات المظلمة أصبحت فارغه وأعلنت إفلاسها، وكان لأزمة "الموضوع" نصيب في هذا التدهور، وكان على السينما أن تطلب من المسرح والأدب والرواية بصورة خاصة مواضيع تخرج بها من الدائرة المفرغة وتجذب إلى قاعاتها الجمهور الذي هجرها (الكسان، 1999، ص.11). يُقدر **جون هاريجتون Harrington John** في كتابة "الفيلم فن" Art Is Film أنثُلث الأفلام التي صنعت على الأطلاق مقتبسة من روايات. (Adeptation,2011) فالرواية هي أقرب الفنون الأدبية إلى فن السينما من حيث: الحدث الدرامي المتصاعد الغني بالمشاهد والشخوص والمجموعات، والإمتاع والإثارة، وأيضا إشباع حاجة أساسية في الانسان، وهي التوق لمعرفة ما لا يعرف عن أناس أو شعوب، أو أحداث في حقب مختلفة أو مجهولة من تاريخ مسيرة البشرية (الكسان، 1999، ص.8). ولأن روايات نجيب محفوظ رسمت صورة واقعية لأحوال المجتمع المصري منذ 1919 وحتى نكسة 1967، فقد أستقت منها السينما الكثير وحولته إلى أفلام روائية. منها أحد عشر فيلما، سواء المقتبسة من أعماله الروائية أو التي قام بكتابة السيناريو والحوار لها، من بين أفضل 100 فيلم في تاريخ السينما المصرية.

يعتبر المدخل السيميوطيقي من أبرز المداخل التي نالت دراسات حول ثنائية اللغة والسينما. ولأن السيموطيقا نشأت مرتبطة باللسانيات، أو الفلسفة اللغوية، فإن السينما في الدراسات السيموطيقية لم تكن محصنة من محاولات المقارنة الدائمة بالنموذج اللغوي. وأصبح الصراع يتمحور حول ما إذا كانت سيموطيقا الفيلم مجرد نقل حرفي مباشر لمفاهيم اللغة وتطبيقها على النماذج البصرية. أم أنها بعيدة كل البعد عن اللغة الكلامية؟. كما قد حظت الكثير من الأعمال الروائية لنجيب محفوظ بعشرات من الدراسات النقدية، تحتل كتبا بأكملها ورسائل جامعية، كما حظيت الروايات الأدبية له التي تم تحويلها إلى أفلام بدراسات نقدية مماثلة، ومن بين هذه الدراسات النقدية التي التفتت إلى الجانب السينمائي عند نجيب محفوظ، دراسة هاشم النحاس تحت أسم "نجيب محفوظ على الشاشة" (1975)، وتظهر أهمية هذا الكتاب من خلال ريادته في دراسة نجيب محفوظ من هذا الجانب، فهو يقدم نموذجا تطبيقيا متكاملا، فيختار فيلم "بداية ونهاية" ويعده أصدق الأفلام المقتبسة عن روايات نجيب محفوظ. ويتحدث بشكل نظري عن البناء الفيلمي والبناء الروائي. وثاني تلك الدراسات

"نجيب محفوظ والسينما" (1990) لسمير فريد، وقد جمع المؤلف في كتابه هذا المقالات الصحفية المتفرقة التي كانت قد نشرها فيما يتعلق بالأفلام المقتبسة عن روايات نجيب محفوظ. وهناك أيضا الدراسة الهامة المقدمة من قبل الدكتور وليد سيف في دراسته "عالم نجيب محفوظ السينمائي: من الرواية إلى الفيلم" (2001)، حيث يدرس أربع روايات تحولت إلى أفلام فيقارن بين الرواية والفيلم من عدة محاور هي الحبكة والصراع والشخصيات. لم تتطرق هذه الدراسات أوغيرها إلى الصورة البصرية بمكوناتها من إضاءة أو حركة كاميرا أو عدسات أو أحجام لقطات وعلاقتها بروايات نجيب محفوظ، كما لم تتطرق إلى امكانية تحليل إضاءة الصورة للأفلام المقتبسة من روايات بمصطلحات سيموطيقية. وبهذا، لم تحظ الإضاءة كأحد أهم عناصر لغة التصوير السينمائي بأي دراسة نقدية أو تحليلة مماثلة. يرى الباحث أن التعامل مع الإضاءة كلغة يضفي عمق إلى وظيفة الإضاءة الاساسية المتمثلة في تسجيل الضوء المنعكس من الموضوعات الجاري تصويرها. فيخرج بعلاقة الدال والمدلول الإيقونية في وظيفة الإضاءة الأساسية، إلى رمزية الإضاءة، وقدرتها على ترجمة الاحاسيس والمشاعر والصراع وبواطن النفس إلى أشكال مختلفة من علامات أسلوب مدير التصوير ومنها مستوى الاضاءة المرتفعة او المنخفضة ومناطق الظلال، وشكلها، وحدتها، وأيضا زاوية الإضاءة، في الافلام المقتبسة عن روايات نجيب محفوظ.

**هدف البحث Objectives:**

- إبراز دور الإضاءة في تكوين اللغة البصرية في الأفلام السينمائية المصرية المقتبسة عن روايات نجيب محفوظ بما يخدم الأحداث وبناء الشخصيات والصراع بالرواية.
- تقديم تحليل سيميوطيقي للغة الإضاءة في هذه الأفلام خلال متن البحث وأيضا خلال تحليل المضمون.
- الكشف عن أهم نقاط الألتقاء والأختلاف بين الرواية والإضاءة السينمائية في الأفلام المقتبسة عن روايات نجيب محفوظ الأدبية.

**عينة البحث Sample:**

أختيار البحث **لنجيب محفوظ** نابع من وصوله إلى قمة تعبيره الفني عن طريق الرواية. وبها أحتل مكانته على خريطة الثقافة القومية العربية والعالمية. كما أن أهمية **نجيب محفوظ** في السينما لا تقل عن أهمية وجوده في الأدب فقد ظهر أسم **نجيب محفوظ** على الشاشة في 62 فيلما مصريا في الفترة من عام 1947 وحتى عام 1989، منها أحد عشر من بين أفضل مائة فيلم مصري. يتخلل المتن تحليل الإضاءة في مجموعة من أهم الأفلام المقتبسة عن أعماله وهي أفلام :"بداية ونهاية"، "القاهرة 30"، "زقاق المدق"، "قصر الشوق". وقد أستهدفت الباحثة في تحليل المضمون دراسة فيلم "اللص والكلاب" المقتبس عن رواية **نجيب محفوظ** "اللص والكلاب"، والمصنف بالترتيب الخامس عشر ضمن أفضل مائة فيلم مصري، كعينة مختارة بغرض التحليل، وتحقق أهداف البحث. كما أن هذا الفيلم أكثر الأفلام التي دار حولها الجدل حول مدى دقة المخرج **كمال الشيخ** في تمثيل الرواية بصدق، في حين يلاحظ الدارس أن إضاءة **كمال كريم** في هذا الفيلم بالتحديد قد لعبت دورا لا يمكن اغفاله، وكانت قريبه إلى حد كبير من روح الرواية.

**حدود العينة:** دراسة الإضاءة في أحد أبرز تتابعات فيلم "اللص والكلاب" التي أحتاج فيها مدير التصوير إلى لغة بصرية، تم تحقيقها بالإضاءة، فظهر دور الإضاءة فيها بشكل بارز.

**1-سيموطيقا الإضاءة السينمائية:**

**1-1 مفهوم العلامة Sign:**

تقع العلامة في قلب أهتمام السيميوطيقا، ففي قاموس "دراسات الوسائط والإتصال Dictionary of media and communication studies"جاءت بمعنى" العلم العام لنظم العلامة systems sign وقواعدها في البنية وإعادة البناء للمعنى"( , 2006 60.P). وقد أقترح سوسير Saussure ثنائية للعلامة تتكون من الدال signifier: وهو الذي يدل على شئ ما، مثل الكلمة، الأحرف، الصورة أو الصوت، والمدلول signifie: هو ما يشير إليه الدال، فهو المحتوى العقلي الذي يمثل المعنى وهذا شائع لكل الأفراد من نفس الثقافة والذين يشتركون في نفس اللغة، فتكون العلامة بذلك هي أتحاد كلا من الدال والمدلول وهما محتويين لا يمكن الفصل بينهما (Abrams, et al., 2002, p.216).

أما **بيرس Peirce** فيعتمد في تعريفه للعلامة على ثلاثة أركان بدلا من ركنين فقط، هي: الشكل المُمثل representamen: (الوسيلة)، والعامل المفسرinterpretant : (التعبير)، والموضوع jectob. (Huhtamo, 2003). وهناك ثلاثية أخرى قدمها **بيرس**، وهي أيقونيIconic – مؤشريIndexical - رمزيsymbolic . وهي: الأيقوني iconic: هو علامة يجد فيها العقل بين الدال والمدلول علاقة طبيعية، أي أنها تُحيل إلى الشئ الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها، تخصها وحدها. المؤشري Indexical: العلامات التي بها بعض المسببات ومتصلة بما تدل عليه. الرمزي symbolic: العلامات الاعتباطية arbitrariness ، وتعني عدم وجود علاقة سببية واضحة بين الإشارة وما تشير إليه (تشاندلر، 2000 /2002، ص.81).

كلا من سوسير وبيرس قد تحدثا عن الصورة الذهنية للمدلول في عقل المتلقي، والتي ترتبط بالإدراك والثقافة اللغوية للأفراد. وهي بذلك قد تختلف من فرد لفرد أو مجموعة لمجموعة أخرى. وبهذا المفهوم يرى **ميتز** أن الأدب يسمح بتخيل وإبداع الصورة المرئية (الذهنية) الخاصة بكل قارئ على حده في حين أن المُشاهد لا يستطيع عمل ذلك في السينما لأن الصورة يتم أختيارها له، ويضرب مثلا بفيلم "مملكة الخواتم" Lord of the Rings، حيث يرى ان الكثير من قراء هذه الثلاثية لم يتخيلوا الصورة المرئية لشخصية فرودو كما قدمها مخرج الفيلم على الشاشة (Metz,115,116). يرى الباحث أن الصورة البصرية في حقيقة الأمر تمثل تجربة حسية خالصة، وهذا هو الفرق الكبير بين الرواية والفيلم الذي تلعب فيه الإضاءة دورا كبيرا في تحفيز تصورات المشاهد، نعم أنها تحفزه في اتجاه محدد لكنها تقوم بذلك بشكل حسي مباشر مما يجعل لها تأثيرا قويا على نفسيةالمُشاهد قد يكون أقوى في بعض الأحيان من تأثير النص الروائي. فقراءة كلمة "مصباح" مثلا، في رواية "قصر الشوق" **لنجيب محفوظ** تحتاج نوع من الترجمة العقلية، في حين أن عرض صورة "المصباح" في يد **أمينه** لا تحتاج إلى مثل هذه الترجمة، فالفيلم هو تجربة حسية مباشرة أكثر من القراءة.

**1-1-1 العلامة الايقونية في اللغة والإضاءة السينمائية:**

يرى **سوسيرSaussure** أن العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة هي علاقة عرفية arbitrary (اعتباطية)، والمقصود بالعلاقة الاعتباطية arbitrary بين الدال والمدلول، أنها علاقة لا يمكن تبريرهلمنطقياً وعقلياً، بل يتعلق الأمر برابط عرفي هو حصيلة تواصل مستمر بدأت بتكوين الأفكار وانتهت بظهور اللغة(تشاندلر، 2000 /2002، ص.21). ولا يمكن أخضاع السينما لنفس المفهوم السوسيري للعلامة اللغوية، فصورة القط تشبه القط فعلا، بينما لا يشبه القط في شئ العنصر الصوتي "قط" أو العنصر المكتوب "قط". فما يُميز الصورة البصرية، في رأي ميتز Metz عن اللغة، هو حالتها "التماثلية" أو أيقونيتها أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله. إن أهمية الأيقونية تتجسد في كونها وسيلة لتحويل العلامات، فعن طريق تشابه الصورة بموضوعها "الواقعي" يقوم إمكان قراءة الصورة أو فك رموزها، وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من العلامات الداخلة في قراءة

الموضوع نفسه (غرافي، 2002، ص.222). في حين أن **إكو Eco** في كتاب "نظرية السيميوطيقا" Semiotics of Theory ، قد ذكر أن صورة لملكة إنجلترا، لا تتكون من جلد وعظام، فهنا يختلف المثير بوضوح، لكنهما يشتركان في البنية الإدراكية، ونظام العلاقات بين الأجزاء، بحيث تثير الملكة نفسها وصورتها استجابات إدراكية متشابهة، وهو بذلك ينتقد مفهوم أن العلامة الأيقونية لها نفس الخواص مثل المشار إليه الخاص بها. فهذا التماثل مشفر إلى حد بعيد، ولأن خبرتنا الثقافية تعلمنا أن نختار سمات بارزه وثيقة الصلة بالموضوع. عندئذ يكون انطباع التماثل متشكل تاريخيا ومشفر ثقافيا (Stam, et al., 1992, p.31). إن هذه الأهمية للعلامة الأيقونية تختلف من فيلم إلى أخر. ففي الاتجاهات المعاصرة في الفنون، قد لا تفيد خاصية المماثلة بأي قيمة تذكر، وذلك راجع إلى غيابها تماما من بعض الصور والأفلام، وعليه يمكن الاستناد ايضا إلى طبيعة الصورة الرمزية symbol (أو الاعتباطية) كما هي اللغة (غرافي، 2002، ص.222).

هل ينطبق نفس المفهوم على الإضاءة؟ اي هل الإضاءة هي علامة أيقونية خالصة؟. من الحقائق البديهية أن السينما "تكذب lies "،فالسينما في حد ذاتها، لا يمكن أن تكون حقيقية بمنطق الضرورة.وبدلاً عن ذلك فإن الطبيعة الأيقونية للعلامة السينمائية تُظهر من الناحية الأساسية الحقيقة "الخالصة" للممكن، كما لو أنها تقول، "ذلك ممكن حقاً، كما تراه"(Ehrat, 2005, p.143) . لا يمكن التعامل مع الإضاءة كأيقونية خالصة بشكل مطلق، وظيفة الأضاءة الأولية هي إضاءة الموضوع المصور بما يسمح بنقله وتسجيله على الفيلم أو الوسيط الحساس، يمكن أعتبار هذه المرحلة من استخدام الاضاءة علامة أيقونية. لكن تسجيل اضاءة المشهد لا يمكن اعتبارها نسخ لواقع وحيد لا يتغير، لأنه تسجيل أنتقائي لواقع الفيلم الذي يعتبر نتيجة فريدة من نوعها لاختيار خاص لمصادر الضوء. فوظيفة الإضاءة تمتد لتشمل دلالات يُحملها مدير التصوير على الإضاءة والظلال، فتكون النتيجة النهائيةمُحمله بدلالات إضافية متعمدة وفي كثير من الاحوال ما تحمل هذه الدلالات معان رمزية، أو اشارية حسب أستخدامها.

فتظهر رمزية الإضاءة والظلال في العديد من الأفلام ومنها فيلم "بداية ونهاية". ففي المشهد الافتتاحي للفيلم في أول ظهور **لحسنين** و**نفيسه** كما هو موضح بالشكل 1، جاءت الإضاءة ناعمة على وجهيهما، تحترم مصدر الضوء العلوي بالسقف، فتظهر الظلال ناعمه هادئه أسفل عيني **نفيسة**، الإضاءة هنا لا تحمل أي معنى رمزي، هي فقط إضاءة جمالية تحترم مصدر الضوء، تميل إلى ان تكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول ضمن إطار العلامة الأيقونية.

**شكل 1، في افتتاحية الفيلم يظهر حسنين ونفيسة للمرة الأولى بإضاءة ناعمه على وجهيهما**

تلك الأيقونية الواضحة في الإضاءة جاءت على خلاف الإضاءة في مجموعة المشاهد التي تمثل تتابع نهاية الفيلم، فقد حملت الإضاءة العديد من المعاني، والعلاقة فيها بين الدال (الضوء كما يتم تسجيله) والمدلول (المعنى المتولد من عرضه) علاقة رمزية، فعبرت الإضاءة بشكل رمزي عن حالة **نفيسه** و**حسنين**. ففي شكل 2، مثلا، الذي يمثل لقطة من مشهد زنزانة السجن، تظهر **نفيسه** وهي جالسة على الأرض منكسة الرأس، واعلاها ظلال حادة لقضبان ناتجة عن مصدر إضاءة موجه نحو قضبان الزنزانه، تظهر هذه الظلال اعلى جسدها مباشرة، فتحولت الإضاءة هنا من مجرد إنارة المشهد بشكل جمالي إلى علامة رمزية ترمز إلى الهم والعار الذي أصبح فوق اكتافها حملا يحبسها ويضغط عليها.

**شكل 2، نفيسة في الزنزانه**

### 2-1 الدلالة الأصلية والإضافية في الإضاءة:

توجد مستويات مختلفة للدلالة (مستويات مختلفة للمعنى) في أنظمة العلامات، المستوى الأول من إنتاج المعنى (المعنى الأولى للعلامة) هو الخاص بالدلالة الأصلية أو المعنى المحدد Denotation، وعند هذا المستوى تتكون العلامة من دال معين ومدلول معين. أما المستوى الثاني من إنتاج المعنى فهو الدلالة الإضافية connotation، وهو المستوى الذي يتخذ من العلامة الخاصة بالعلامة الأصلية sign denotation(بما تشمل عليه من دال ومدلول) كدال لها، وبهذا تعطي العلامة الأصلية مدلولا أضافيا. ويتم التعامل مع الدلالة الأصلية عامة بصورة روتينية بإعتبارها تشير إلى المعنى الحرفي أو البديهي الخاص بإحدى العلامات. بينما تشير الدلالة الإضافية إلى التداعيات والإيحاءات الإجتماعية أو الثقافية والشخصية التي تظهر من خلال تفسير القارئ لشفرة النص(تشاندلر، 2000 /2002، ص. 141، 35،47).

إن الضوء في التصوير هو مشارك مباشر في عملية إنشاء الرسالة التي يرسلها، فهو يقوم بإرسال صورة الشئ إلى الفيلم، كما يتفاعل مع الفيلم أو الوسيط الحساس في عملية تسجيل الصورة، ويحمل أيضا الرسالة إلى وسائل إعادة الإرسال، ثم يدخل في عملية إرسال المنتج النهائي إلى المستقبل وبهذا المفهوم فإن الضوء يشارك في كل أوجه الاتصال، فالضوء هو المرسل والإشارة والقناة والرسالة. وبتطبيق التحليل السيميوطيقي على طبيعة العلامة ومفاهيم الدلالة الأصلية والإضافية على الاضاءة، يتشكل تنظيم أسلوبي ما، يؤكد وجود كلا من الدلالة الاصلية والاضافية في كل مراحل إنتاج الضوء، ليس فقط الانتاج المُرض لصورة قابلة للتمييز والإدراك، لكن أيضا صورة تفي بالمتطلبات الدلالية الأصلية التي من الممكن أن تكون موجودة في نص الفيلم. وعليه يمكن فهم سيميوطيقا الإضاءة إما على أنها سيميوطيقا دلالة إضافية semiotic of connotation أو سيميوطيقا دلالة أصليةsemiotic of denotation.

ومن أشهر المشاهد التي يظهر فيها هذا المفهوم للدال الأصلي والإضافي في فيلم "القاهرة 30"، المأخوذ عن رواية "القاهرة الجديدة" **لنجيب محفوظ**. أرتبط **محجوب عبد الدايم** طوال أحداث الرواية/الفيلم بكلمة "لطظ"، "فتكفيه "لطظ" تاج من طين فوق رأسه الفارغ". عبر المخرج **صلاح أبو سيف** في الفيلم عن هذا التاج بقرون الثور فوق رأس **محجوب**. بما للقرون من مدلول واضح عن الزوج الديوث في التراث الشعبي المصري. ليس ذلك فقط بل قامت إضاءة **وحيد فريد** الساقطة على القرنيين بخلق ظلال، كما

هو واضح في الشكل3 تضيف وتؤكد نفس المفهوم مع أفراغ اللقطة من أي تفاصيل أخرى، لتوجيه إنتباه المُشاهد نحو هذه العلامة الإشارية من حيث وجود القرون التي تشير إلى قرون الثور، والرمزية من حيث المعنى الرمزي لهذه القرون.

**شكل 3، قرون الثور، وظلالها**

**3-1 الشفرات والشفرات الفرعية في الإضاءة:**

ذكر ميتزMetz ، أن "الفيلم لا يزال يحتوي على عمل شبه لغوي على هيئة وسيط متعدد الشفرات medium Pluricodic. ومثل أي لغة فنية، تُقدم السينمالمتعدداً في الشفرات. ويظل العديد من الشفراتثابتاً خلال كل أو أغلب الأفلام، وفي ما يختلف عن اللغة، أنه ليس للفيلم شفرة أصليةcode master تشترك فيها كل الأفلام". وتشكل النصوص الفيلميةتبعاً لميتز، شبكة منظمة ناتجة عن نسج شفرات سينمائية متميزةcodes cinematic Specific ، أي شفرات تظهر فقط في السينما، وشفرات غير متميزةNon-codes specific ، أي شفرات تشاركها فيها لغات غير السينما. ويصف ميتزMetz هيئة وشكل الشفرات المتميزة وغير المتميزة كمجموعة من الدوائر مشتركة المركز تنتظم على طيف يبدأ من المتميزةجداً - الدائرة الداخلية-مثلاً تلك الشفرات المرتبطة بتعريف الفيلم كصور متجاورة متحركة ومتعددة (أي شفرات حركة الكاميرا وتتابع المونتاج)، إلى شفرات مشتركة مع الفنون الأخرى (أي شفرات السرد، المشتركة مع الرواية والسلاسل الهزلية) إلى الشفرات غير المتميزة والتي تنتشر على نطاق واسع في الثقافة (مثلاً، شفرات قواعد التذكير والتأنيث). ومن أمثلة الشفرات السينمائية المتميزة حركة الكاميرا (أو عدم وجودها)، الإضاءة، والمونتاج، فهي تنتسب لكل الأفلام بحيث أن كل الأفلام تتضمن الكاميرا، ويجب إضاءة كل الأفلام، وفي كل الأفلام هناك مونتاج (Stam, et al,.p.48). ومع كل شفرة سينمائية خاصة، تقدم شفرة ثانوية subcodes سينمائية استخدامات معينة للشفرة العامة. فتشكل الإضاءة التعبيرية lighting expressionist شفرات ثانوية للإضاءةوتبعاً لميتزMetz ، لا تتنافس الشفرات، لكن الشفرات الثانوية تتنافس. ويلاحظ ميتز، مع ذلك، أن بعض صناع الفيلم يمزجونأحياناً شفرات ثانوية متناقضة في "سلسة شديدة الانفعال متنوعة الموضوعات"، مما يجعل الشفرات المختلفة تلعبأدواراً ضد بعضها البعض،مثلاً استخدام الإضاءة التعبيرية في فيلم موسيقى . (Stam, et al,.p.49). وإذا كان خلق مناطق إضاءة وإظلام من علامات الأسلوب ، فإن الضوء/الظلام يعتبر من شفرات الفيلم.

الصفة الرئيسية للصورة على الشاشة هي تفاعل الضوء والمناطق المظلمة – ذلك التجاور الذي يحدد الأشكال. ويقع أساس هذا التباين في الواقع الذي تم تصويره. في العالم الواقعي الثلاثي الأبعاد، تكون الظلال أو تفاعل الضوء والمناطق المظلمة دلالات ثانوية (وغالبا لا يتم ملاحظتها لأنه ليس من الضروري معرفة هذه العلاقات أثناء الوظيفة اليومية العادية للإدراك البصري). أما في عالم الصورة ثنائية الابعاد، فأن علاقة الضوء/الإظلام تكون دال أولي (دال أصلي) (Russel, 1981,p.55). يوضح الشكل 4، كيف أعطت الإضاءة/الإظلام (الإظلام هناك ناتج عن الظلال) كدال أولي، معنى دلالاي للمشهد، الذي وصفه محفوظ قائلا:" وألصق ظهره بقبر ثم أشهر مسدسه وهو يحملق في الظلام موقنا بدنو الأجل....ولا أمل في الهروب من الظلام بالجري في الظلام....وإذا بضوء ساطع باهر يغمر المنطقة في حركة دائرية" (محفوظ، اللص والكلاب، 2013، ص.123). لم تأت المعالجة السردية لهذا المشهد مشابهة للسرد الروائي. تحدث **نجيب** عن الظلام والضوء، وجاءت الإضاءة/الظلام بشكل شديد الوضوح في المشهد، كما هو موضح بالشكل 4.

**شكل 4، الإضاءة/الإظلام**

الإظلام قد يكون نتاج ظلال العناصر المكونة للقطة كما في الشكل 4 السابق، أو يكون إظلام ناتج عن عدم إضاءة كل مكونات اللقطة، كما في فيلم"القاهرة 30" عندما كان **محجوب عبد الدايم** يتابع **إحسان** من شباك غرفته، إن هذه اللحظة الفيلمية من حياة **محجوب** تمثل مجمل شخصيته ومبادئه، لهذا بدأت اللقطة بخلفية **محجوب** داخل الغرفة مضاءة، ثم أظلمت للتحول إلى سواد من خلفه، كما هو موضح بالشكل 5، تستوقف الإضاءة/الإظلام في هذا المشهد المشاهد وتعمل عمل اللقطة القريبة، فهي هنا وكأنها تقول للمشاهد أنظر إلى ما هو قادم بتركيز، فهو هام ويحمل الكثير، فيغوص بنا الإظلام في عقل **محجوب** لنتأمل كلماته وحركاته بتركيز تام.

شكل5، اظلام خلفية الكادر من وراء محجوب

**2- الشخصيات الروائية والشخصيات السينمائية:**

عادة ما تأتي معرفة القارئ للشخصيات في الرواية بشكل أفضل ليس من خلال ما يقولون ولكن من خلال ما يفكرون فيه، أو من خلال ما يقال عنهم في السرد. يتوسط الراوي معنى ما يقرأ من خلال وجهة نظره أو نظرها. ولكن في الفيلم فإن الراوي يختفي إلى حد كبير. أحيانا ما يتم الأحتفاظ بمنظور الراوي من خلال أستخدام voice – over، ولكن بشكل عام فإن المخرج وفريق العمل يجب عليهم أن يعتمدوا على تقنيات أخرى من تقنيات الفيلم لإعادة أنتاج ما تم الشعور والتفكير به، وما تم وصفه على الصفحات المكتوبه. (Adeptation, 2011). فليس للحياة والمشاعر السرية للشخصيات في الرواية مثل السعادة والبؤس أي دليل ظاهر، أما في الصورة البصرية في أي عمل درامي يجب أن تتخذ السعادة الانسانية أو الشقاء شكل الفعل. وإلا فإن وجودها يظل مجهولا (النحاس، 1990، ص.65). فإذا كان **نجيب محفوظ** يصف أزمة **نفيسه** الداخلية عقب خيانة **سليمان** لها في فيلم "بداية ونهاية"، فإن الفيلم يحول هذا الوصف إلى فعل، يتمثل في تحطيمها للمرآة وهذا هو الفارق الكبير بين الدراما والرواية .

**3- الشعور الداخلي للشخصيات في الرواية والإضاءة السينمائية:**

إن ترجمة الحالات العقلية كالتذكر والحلم والتخيل، عن طريق الفيلم، لا يمكن أن تصل إلى نفس المستوى الذي تتم به عن طريق

اللغة. فالصورة الفيلمية، صورة خارجية في المكان، والأحلام والذكريات لا توجد في مكان، وإنما توجد في الشعور الداخلي للفرد. لذلك لا يمكن تمثيلها بقدر كاف من الوضوح بلغة المكان. وبعبارة أخرى، فإن الفيلم الذي يتعامل أساسا مع المكان، لا يمكنه نقل التفكير، ذلك أن التفكير عندما يتحول إلى الخارج لا يصبح تفكيرا. والفيلم بتنظيم الأشارات الخارجية الخاصة بالإدراك البصري أو بالحوار، يمكن أن يأخذ بيدالمُشاهد إلى الاستدلال على التفكير (النحاس، 1990، ص.95)، ويمكن أن يفعل ذلك بالإضاءة التي تساهم بشكل كبير في خلق جو عام يتناسب مع فكرة التفكير أو الحلم، فلا تستطيع الإضاءة أن تعرض على المشاهد التفكير مباشرة. فالفيلم يمكنه أن يعرض عليه شخصيات تفكر، وتشعر، وتتكلم...لكنه لا يستطيع أن يعرض عليه تفكيرهم أو شعورهم. فالفيلم ليس تفكيرا ولكنه مدرك حسي، كما هي الإضاءة. وإذا أخذنا مثالا، لقطة من مشهد بفيلم "بداية ونهاية"، بعد خروج حسنين ومن خلفه نفيسه، من قسم الشرطة، كما هو موضح بالشكل 3، قامت الإضاءة بدور خلاق في عرض "تفكير" حسنين. الذي جاء في الرواية متمثلا في مجموعة من الأسئلة:"وتساءل في نفسه ترى أين ينتهي الطريق؟...ما هو صانع بها؟....وسرعان ما وجد نفسه يتساءل في صمت أيخنقها؟ أيحطم رأسها بحذائه؟" (محفوظ، بداية ونهاية، 2013،ص:392)، كما ذكر أيضا:" "وكأنه يفكر تفكيرا متواصلا" (محفوظ، بداية ونهاية، 2013،ص:392). ذلك الصراع والتوالي للأسئلة الذي أستغرق صفحة كاملة في النص الأدبي، يقف حائلا أمام مدير التصوير **كمال كريم** والمخرج **كمال الشيخ** للتعبير عنه، كان من الممكن أستخدام ال voice-over للتعبير عن هذه الأسئلة بلسان **حسنين** لترافق المشهد، ولكن إن فعل المخرج هذا سيتسبب في فصل المشاهد عن الدراما ليركز في الصوت، لكن جاءت الإضاءة بشكل إنارة/الإظلام لتحل هذه المعضلة بشكل أبداعي، حيث تقطع كاشات تتحرك أمام مصدر الضوء، الإضاءة، لتصنع لحظات من الإظلام/الإناره تظهر بشكل متقطع متتالي. هذا الشكل من الإضاءة/الإظلام على وجه **حسنين**، كما يوضح شكل 6، يرمز إلى تداخل الأفكار والأسئلة في عقله. ولا توجد أي علاقة سببية بين الدال (مصدر الإضاءة والكاشة) والمدلول، فالعلاقة بينهما اعتباطية عرفية، تعتمد على أن المُشاهد سيقوم ذهنيا بتفسير هذا التتالي للإضاءة/الإظلام وأن يشعر بما يشعر به **حسنين** من صراع وتداخل للأسئلة والأفكار داخل رأسه. الإضاءة في هذا المشهد يستدل بهاالمُشاهد على أن بعقل **حسنين** أسئله، فهي لا تقدم الأسئلة التي في عقله، لكنها لا تقدمللمُشاهد فقط **حسنين** وهو يفكر بل تدل المشاهد على ان هذا التفكير في حالة هياج جيئة وذهابا بهذا التتابع للإظلام/الإنارة على وجهه.

**شكل 6، توالي الإضاءة والإظلام كرمز لحالة الدوار التي يمر بها حسنين**

ولكن هذا الشكل من استخدام الإضاءة لم يكن متاحا في فيلم "قصر الشوق" في العديد من المواقف التي كان يتذكر فيها **السيد أحمد عبد الجواد** ما مر به في يومه، مثل ما دار في ذهنه حينما (كما جاء بالرواية): "أدخل رأسه في طاقية الجلباب الأبيض، غلبه الابتسام فجأة، إذ ذكر كيف تقيأ السيد على عبد الرحيم الليلة في مجلس الأنس، وكيف اعتذر عن ضعفه ببرد أصاب معدته. وكيف تعمدوا أن يعيروه به زاعمين أنه لم يعد يحتمل الشراب، وأنه ليس كل الرجال من يستطيعون معاشرة الخمر إلى نهاية العمر الخ الخ، وذكر كيف غضب السيد على وجدَ في دفع الريبة عنه،....." (محفوظ، قصر الشوق،2013، ص.6)، استغرق **نجيب محفوظ** أكثر من نصف صفحة يصف فيها ما تذكره **السيد أحمد عبد الجواد** في هذه اللحظة، وليس أمام المخرج إن أراد أن يُظهر هذا الشكل من التذكر شيئا سوى العودة بالزمن "فلاش باك"، وهذا يستلزم قطع السرد الفيلمي الحاضر، للعودةبالمُشاهد إلى الماضي، وفيما يخص الإضاءة ليس هناك ما تفعله أمام هذا الموقف الدرامي من شئ لتعبر عن تفكير السيد أحمد في الماضي. إلا إذا استخدمها مدير التصوير في حالة العودة فلاش باك بالزمن، لخلق حالات من الإضاءة تختلف مع الزمن الحاضر وتميزه.

**4- الإضاءة والأختزال البصري للسرد الروائي:**

كما في فيلم "بداية ونهاية" **لنجيب محفوظ**، فقد أستغرق منه تتابع نهاية الرواية سبعة عشرة صفحة، منذ أخذ **حسنين** أخته **نفيسه** من قسم الشرطة حتى انتحر، يصف فيها تفاصيل إحساس وصراع **حسنين ونفيسه**، في حين أن نفس هذا التتابع قد أستغرق على الشاشة سبع دقائق فقط، قامت فيها الإضاءة الحادة ذات المستوى المنخفض، بخلق ونقل حالة التوتر إلى المشاهد. وليس ذلك فقط بل نجحت في نقل الصراع الداخلي بداخل كلا منهما. كتب **محفوظ** مفتتحا مشهد السيارة في الرواية "كانا يجلسان كغريبين" ثم يسترسل في خمس صفحات واصفا إحساس كلا منهما، وحالة الغربة التي يعيشانها. جاءت الإضاءة ببساطة في حوالي دقيقة واحدة لتعبر عن هذه الغربة بنجاح طوال هذا المشهد، فقد أنار **كمال كريم** وجهيهما على عكس ما يتبناه الواقع، بأن جعل بقعة الإنارة في الجهتين المتقابلتين من الوجه، مما خلق حالة تنافر وغربة قاسية بينهما. كما هو موضح بالشكل7.

**شكل 7 لقطة من تتابع الفينال في فيلم "بداية ونهاية" تظهر دور الإضاءة في عزل كلا من حسنين ونفيسه وتأكيد إحساس الغربة بينهما**

في التتابع السابق يظهر دور الإضاءة بوضوح، فقد نجحت في إختزال صفحات السرد الروائي في دقائق معدودة يتلقاهاالمُشاهد أثناء العرض، كدلالات بصرية (بوعي أو بدون وعي).

**5- النفي في السرد الروائي والإضاءة:**

يستحيل على الصورة أن تعبر عن النفي، كأن تقول (لا أو لم أو ليس) لأن وجودها حالة إثبات دائما. والنفي فيها هو عدم الوجود أصلا، لا الوجود منفيا مثل اللغة. فنحن حينما نقول في اللغة "لم يحدث" نضع الوجود الذي يمثله فعل "يحدث" وننفيه في نفس الوقت. أما السينما فانها أما أن تصور الحدث فيكون موجودا، أو لا تصوره فيكون عدما (أودن، 2006، ص.90). وكما يستحيل على الصورة الفيلمية أن تعبر عن النفي يستحيل على الإضاءة أيضا أن تعبر عنه. فكيف للإضاءة أن تعبر عن حالة نفي التفكير في عقل **حسنين** بفيلم "بداية ونهاية" عندما وصف **نجيب** ما يمر به حسنين قائلا: " إلا أنه في الحقيقة كان فارغ الرأس" (محفوظ، بداية ونهاية، 2013،ص.392).

**6- الإضاءة والجملة اللغوية:**

ذكر ميتز أنه لا توجد أي وحده في الفيلم تماثل الكلمة في اللغة، فهو يرى أن اللقطة التي هي أصغر وحده في الفيلم هي في الواقع على نفس مستوى العبارة أو الفقرة (Metz, 1991,p.115). فيمكن القول أن اللقطة جمله بكمية معانيها.

يتحدث **عبد العزيز فهمي** عن الضوء واللغة قائلا: "يتكون الضوء من جمل كما تتكون اللغة. وللتقريب –مع الإحتفاظ بالفارق- يمكن أن نشبه اللمبات بالنسبة للضوء كالكلمات بالنسبة للغة. بعدد من

اللمبات يمكن تكوين جملة ضوئية معينة، وبعدد آخر أو بنفس العدد مع تغيير أوضاع اللمبات يمكن الحصول على جملة أخرى" ( الفن السابع، 1999، ص. 21).

ومن الأمثلة التي أعتمد فيها مدير التصوير **عبد العزيز فهمي** على الإضاءة لنقل مفهوم لغوي والتعبير عن جملة حوارية من السيناريو، بلغة بصرية، هو ما قام به، في فيلم "جميلة بوحريد"، من أخراج **يوسف شاهين**، قصة **يوسف السباعي**، وسيناريو وحوار **نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي وعلي الزرقاني**. ففي إحدى جمل الحوار في السيناريو وصف محامي الدفاع المحكمة بأنها "غابة من الوحوش". فيقول **عبد العزيز فهمي** :"أخذت من هذه العبارة مفتاح إضاءتي، فرشت على الأرضية الموجودة خلف هيئة القضاة ظلالا متقاطعة وكأنها ديدان وثعابين، بأن وضعت أمام مصدر الضوء الخاص بها لوحا من الأبلكاش المفرغ على الهيئة التي أردتها.أما بالنسبة لهيئة القضاة نفسها فقد أسقطت عليهم النور من أعلى بزاوية 120°، بحيث يصبح وجه القاضي مظلما والضوء الساقط يحدد الخطوط العامة للجسم، يلتفت أحد القضاة موجها اتهامه **لجميلة** يقع تحت بقعة من الضوء تظهر شراسته وتبدو البقعة كأنها لهب من جهنم، وعلى عكس ذلك كان تعامل الضوء مع صورة **جميله** وخلفيتها التي تشير إلى الجزائر في دفاعها عن الحرية والسلام فقد جعلت إضاءة الخلفية هادئة خالية من الظلال تحمل معاني الصفاء والسلام المطلوب، وفي مقابل الإضاءة الحادة على القضاة كانت الإضاءة ناعمة جدا على جميلة حتى تبدو كالقديسين. وبهذا التقابل في الإضاءة بين اللوحتين إن صح التعبير استطعت في رأيي أن ألخص القصة وأعبر عن مفردات السيناريو" ( الفن السابع، 1999، ص. 21). ويوضح الشكل 8لقطة من الفيلم تُظهر الإضاءة أثناء مشهد المحاكمة.

**شكل 8 إضاءة جميلة في لقطة من فيلم "جميلة بوحريد" من مشهد المحاكمة**

**7- الفضاء المكاني في الرواية والإضاءة:**

للفضاء المكاني أهمية كبيرة في الأعمال الروائية والسينمائية، حيث أن الفضاء هو ذلك الإطار الإبداعي التصويري للحياة الشخصية للفرد و مواجهته للعالم الخارجي، وهو أساس الحركة التفاعلية من ناحية الشعور و المعانات مثلا الشعور بالوحدة أو العزلة. وفي فضاء الشقة التي تقطن فيها **نور**، صاغ **نجيب محفوظ** في الرواية الفضاء بشكل جعله رسما تعبيريا عن العزلة و المعاناه و الخوف الذي عاناه البطل. خوفه من إشعال حتى شمعة خوفا من إثارة انتباه الجيران له " يا له من ظلام ... انقلب خفاشا فهو أصلح لك" (محفوظ، اللص والكلاب، 2013،ص.35 ). يرى النقاد أن هناك فشل في تجسيد الظلمة والخوف. حيث ظلت أغلب المشاهد مضاءه من حوله. إلا أن الباحث يرى أن في إضاءة **كمال كريم** لشقة **نور** بهذا الشكل دلالة رمزية، فهذه الشقة تمثل **لسعيد** المكان الوحيد الذي يشعر فيه بالأمان، كما تجسدت فيه العلاقة بينه وبين **نور** من المحبة التي تطرد الوحدة والمعاناه. كما أن جملة **نجيب محفوظ** في الرواية، تعبر عما بداخل عقل ونفس **سعيد**، ومن الصعب إن لم يكن من المستحيل التعبير عن مفهوم ذلك "الظلام الذي أنقلب خفاشا" بالإضاءة، إلا أن **كمال كريم** قد عبر عن دلالتها بظلال واضحة تطارده في خلفية مشاهده داخل الشقة بشكل شبه دائم وبذلك قد حافظ **كمال كريم** على مدلولية الظلام الداخلي الذي يعيشة وحبسه داخل ظلال قضبان السجن حتى في شقة **نور** ويظهر ذلك جليا في أكثر من مشهد بالشقة. كما أستخدم مدير التصوير ظلال مفردات الديكور في مكان التصوير ليصنع بها سجن يرافق **سعيد (شكري سرحان)** بشكل شبه مستمر طوال أحداث الفيلم، لا توجد مفردة من مفردات الفيلم تستطيع توضيح هذا السجن الداخلي في نفس سعيد مثل الإضاءة، كما هو موضح بالشكل9، الذي يعرض مجموعة من لقطات الفيلم التي صنعت فيها الإضاءة سجنا يرافق سعيد بشكل شبه مستمر خلال أحداث الفيلم.

**شكل9، يعرض مجموعة من لقطات فيلم اللص والكلاب والتي توضح دور الإضاءة في محاصرة سعيد طوال الفيلم**

**8- تحليل المضمون لفيلم "اللص والكلاب" المقتبس عن رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ:**

**بطاقة الفيلم:** أسم الفيلم: "اللص والكلاب" مقتبس عن رواية "اللص والكلاب" **لنجيب محفوظ**، التي كتبت عام 1961، إنتاج:1962 ، إخراج: **كمال الشيخ**، وتصوير: **كمال كريم**، وسيناريو: **صبري عزت، كمال الشيخ**، وحوار: **صبري عزت.**

**8-1 تحليل مضمون "تتابع" مشاهد المحاكمة:**

تم التحليل بأستخدام مصطلحات الدلالة الأصلية والإضافية، فالصورة التي تعرض على الشاشة تتألف من دال وهو الضوء كما يتم نسخه، ومدلول وهو الصورة كما يتم عرضها على الشاشة.

في الفصل الخامس عشر، يعبر **محفوظ** عن حالة من الصراع الداخلي في عقل **سعيد** أثناء جلوسه وحيدا في الظلام، حيث يحدث نفسه وكأنه يقف أمام قضاة أثناء محاكمته، ولأن الفيلم لا يستطيع الولوج إلى عقل الممثل (كما ذكرنا سابقا)، فقد عالج **كمال الشيخ** هذه المشكله بأن أبدع في خلق حالة تماثل الصراع الداخلي في ذهن **سعيد** فقدم ثلاث قضاة في تكوين سريالي.

وما لفت انتباه الباحث إلى هذا المشهد أنه الأقرب إلى بصريا بلغة الصورة إلى رؤية **نجيب محفوظ**. كتب **محفوظ**: "ولبث وحيدا في الليل، وكان في الزجاجة خمر فشربها حتى أخر نقطة. ووقف في الظلام يطوقه صمت المقابر ودار رأسه رويدا. وشعر بأنه يتغلب على الصعاب ويستهين بالموت ويطرب لأنغام خفية. وقال

مخاطبا الظلام:رصاصة طائشه جعلت منى رجل الساعة، ومضى إلى الشيش فنظر من خلاله إلى القرافه وقد رقدت القبور تحت ضوء القمر وقال: يا حضرات المستشارين اسمعوا لي جيدا فقد قررت الدفاع عن نفسي بنفسي.." (محفوظ، اللص والكلاب، 2013، ص.105).

تم معالجة هذا التتابع بصريا كالتالي، شكل 10:

**لقطة (1):**لقطة متوسطة M.S، يشرب سعيد أخر قطرة خمر بالزجاجة، ومن خلفه يظهر الشيش مغلقا، ثم ينظر يمينا ويسارا حوله في الغرفة. الإضاءة علوية جانبية، تخلق مثلث إضاءة واضح على وجه **سعيد**، كما تخلق ظلال واضحة لوجهه على كتفه وصدره (دلالات أصلية signficate of the denotations) لم يحاول **كمال كريم** إزالة هذه الظلال أو تنعيمها بأستخدام أي إضاءة ملئ، لجعل الصراع واضحا بين **سعيد** ونفسه، فبداخله تباين حاد كما هو تباين الإضاءة والظلال عليه (مدلول إضافي).

هذا المقطع من الوصف "وقف في الظلام ...رأسه رويدا" لم تأتي معالجته هذا المقطع بصريا كما هي في الرواية، ويرجع ذلك إلى أن المشهد من بدايته في الفيلم لم يكن في الظلام نتيجة لوجود **نور** معه، وهي مصدر أمان وأشراق في حياته. (مدلول إضافية) فظل أمر الظلام معلقا بالنسبة لمدير التصوير حتى خروج **نور** من الشقة وتجاه **سعيد** نحو الشيش، ليفتحه وينظر من خلاله إلى الظلام ومن هنا يتماثل النص الروائي مع النص السينمائي في الإظلام (يعلم المُشاهد مُسبقا أن أمامه القرافه لأنه شاهدها في مشهد سابق نهار).

**لقطة (2):** لقطة متوسطة، تظهر سمير من خلف حديد الشباك.

أختيار زاوية الكاميرا العلوية لزيادة تأثير المحاصرة الذي يمر به **سعيد**، وأيضا مستوى الإضاءة العالية التي تتمثل في الظلال الحادة حتى تلك الظلال التي تسقط من حديد الشباك على جسده ووجهه، قادمة من مصدر ضوء أمامي. وحدات الإضاءة الأخرى تضئ مفردات ديكور الغرفة من خلفة، (دلالات أصلية)، لقد حاصرته الإضاءة وزاوية الكاميرا وكذلك حديد الشباك ليحقق مفهوم "يطوقه صمت المقابر" في الرواية (مدلول إضافية).

"ودار رأسه رويدا"، يستند **سعيد** بذراعه على حديد الشباك، تائها، منهار، وهنا يحقق **كمال كريم** جملة "يقف في الظلام" بإظلام الإضاءة تدريجيا من خلفه ليقف وحيدا في الظلام، مضاء فقط بالإضاءة الأمامية التي تأتيه من الخارج،(دلالات أصلية)، وفي ذلك محافظة من **كمال كريم** على مدلول أن الحدث كله في ذهن **سعيد** فقط، ولتأكيد مفهوم المحاصرة والوحدة (مدلول إضافية).

**لقطة (3):** لقطة متوسطة قريبة، هناك وحدتان من الإضاءة، إحداهما خلفية علوية والأخرى أمامية،(دلالات أصلية)، يحملق نحو الخارج إلى أعلى، محدثا هيئة القضاة، (التي تمثل حديث **سعيد** الفعلي في الرواية مع نفسه) نظرته لأعلى تؤكد المحاصرة والخوف التي يشعرها في عمقه فهم ليسوا في مستوى نظره بل هم أعلى منه (مدلول إضافية).

**لقطة (4):** لقطة بعيدة لهيئة القضاة، تأتيهم الإضاءة من الجانبين، لتخلق منطقة إظلام في منتصف وجوههم فتطمس الملامح، (دلالات أصلية)، وهو ما يتفق مع الحالة التي خلقها **نجيب محفوظ** من حيث أنه يحدث نفسه في خياله، فجاءت الصورة بلا ملامح محددة واضحة وكأنها في الخيال (مدلول إضافي).

**لقطة (5):** يضيء **كمال كريم** في لقطة متوسطة قريبة لـ **سعيد**، الخلفية من خلفه، بحيث لا يظهر بها سوى ظلال لقضبان (كأنه سجن)، لم تنتج هذه الظلال عن حديد الشباك الذي أمامه، (دلالات أصلية) إنه يقف في هذه اللحظة وحده سجين، في حوار داخل ذهنه، مع قوله (مدلول أضافي) :" يا حضرات المستشارين اسمعوا لي جيدا فقد قررت الدفاع عن نفسي بنفسي" في الرواية ، وفي الفيلم جاءت جملته الحوارية كالتالي: "يا حضرات المستشارين أنا اللي هدافع عن نفسي". جاءت إضاءة الخلفية من الإظلام التام (دلالة أصلية) لتعبر عن بدء المحاكمة الأن وفي هذه اللحظة بالتحديد في ذهن **سعيد**، كما أضافة ظلال قضبان السجن من خلفه تأكيد لمفهوم المحاكمة (مدلولات إضافية). وحجم اللقطة المتوسطة القريبة (دلالة أصلية) يزيد من مدلول وحدته ويجعل المُشاهد أكثر قربا من احاسيسه وتعبيراته (مدلولات إضافية).

**لقطة (6):** لقطة بعيدة للقضاة L.S، تتحرك الكاميرا مبتعدة للخلف حتى يظهر **سعيد** مع قوله :"انا صحيح شلت المسدس لكن رؤوف علوان هو اللي علمني ضرب النار، انا ما قتلتش البواب لاني لا اعرفه ولا يعرفني هو اتقتل عشان كان خدام رؤوف علوان". جملة سمير (في السيناريو هي نفسها في الرواية)، هذه الجمله لغويا فيها تبرأه لنفسه من ذنب مقتل البواب، وعدم أعتراف بالمسؤولية، لكنه أيضا يحاكم نفسه على قتله البواب، وهنا جاء سور السجن غير مكتمل فهو السجين وهو نفسه السجان، يسجن نفسه في سجن وهمي (مدلولات إضافية). مستوى الإضاءة منخفض، الظلال من مصدر الضوء حادة تظهر بوضوح على ذراعه (دلالات أصلية).

**لقطة (7):** لقطة متوسطة، يكمل **سعيد** جملته الحوارية التي تنتهي بقوله: "كل الناس بتعطف عليا بينها وبين نفسها، إذا حكمتوا عليا بالموت هتقتلوا كل دول"، هذه الجملة تخالف في المعنى تماما الجملة الحوارية في الرواية التي جاءت:" وعطف الملايين عليك عطف صامت عاجز كأماني الموت"، ورغم هذا الاختلاف بين الجملتان إلا أن روح جملة **نجيب محفوظ** الحوارية قد ظهرت جلية في اللقطة التالية.

**لقطة (8):** لقطة بعيدة، يقف فيها **سعيد** بأربع أوضاع مختلفة معبرا عن كلمة "الناس" في الفيلم أو "الملايين" في الرواية، إنهم يقفون في صمت كالأموات فقط يراقبون. أراد **كمال الشيخ** التعبير عن أن الملايين أو أن الناس هم جميعا **سعيد**، ولهذا كرره في الصورة، وقد أكد **كمال كريم** ذلك بإضاءته الجانبيه العلوية (دال أصلي)، التي جاءت متطابقة على الوجوه الأربعة، فهم جميعا شخص واحد.

**لقطة (9):** لقطة بعيدة S.L، **لسعيد** خلف القضبان وأمامه القضاة (نفس إضاءة لقطة 6).

**لقطة (10):** لقطة متوسطة قريبة S.C.M ، إضاءة وجه **سعيد** **بإضاءة جانبية أمامية، تلقي بظل حاد للقضبان على وجهه، كما** ترسم ظل واضح لأنفه على وجهه، (دلالات أصلية) إنها قمة الصراع داخل نفس **سعيد**، ومعه الإضاءة تشابه حالته المزاجيه الحادة، ثم تقترب الكاميرا من وجهه (دال أصلي) مع قوله:"مش أنا اللي مجنون ..."، تتحدث الكاميرا في اقترابها بلسان **سعيد** (مدلول إضافي) الذي ينفي عن نفسه تهمة الجنون، وتتوقف حركة الكاميرا (دال أصلي) مع جملته:"شوفوا السبب وبعدين احكموا عليا" أثناء قوله لهذه الجمله تنهي الكاميرا حركتها، لتتوقف على لقطة بحجم U.C (دال أصلي) وهي بذلك أقرب ما يكون الى نفس **سعيد** (مدلول إضافي)، وداخل اعماقه، وينتهي التكوين بوجه **سعيد** في يمين الكادر وخلفه على اليسار ظل قضبان السجن، في هذه اللحظة هو محاصر بالكامل (دوال أصلية + مدلول إضافي) وقد ترك نفسه لحكم القضاة "احكموا عليا"، ولم يكتفي **كمال كريم** بهذا التكوين القوي بل يجعل مفهوم محاصرة **سعيد**(هذا المفهوم تم تأكيده بأكثر من وسيله لأكثر من مرة خلال هذا التتابع) يبلغ أقصاه بأن أظلم الخلفية من خلفه تماما، (دال أصلي) فجعل الإضاءة تحاصره، لينتظر الحكم في يأس.

**لقطة (11):** لقطة متوسطة S.M ، نفس اللقطة 2 من حيث الإضاءة والتكوين، إلا أن **كمال كريم** يعود **بسعيد** إلى أرض الواقع من خلال إعادة إنارة المكان من خلفه تدريجيا (دوال أصلية) هي تماثل مفهوم عودة سعيد في الرواية من حواره الداخلي، لكنها لا تشابهها في شئ من حيث السرد.

لقطة 1

لقطة 2

لقطة 3

لقطة 4

لقطة 5

لقطة 6

لقطة 7

لقطة 8

لقطة 9

لقطة 10

لقطة 11

لقطة 12

**شكل 10 تتابع مشاهد المحاكمة في فيلم "اللص والكلاب"**

**خلاصة تحليل المضمون لمشهد المحاكمة من فيلم "اللص والكلاب":**

- تظهر في إضاءة كمال كريم الإستخدام الرمزي للإضاءة (علامة رمزية) بشكل واضح.
- خضعت الإضاءة لمفهوم الدال الاصلي والمدلول الإضافي.
- عبرت الإضاءة عن حالة سعيد مهران من حصار وعزلة وصراع داخلي بنجاح، بما يوازي بلاغة النص الأدبي.

**نتائج البحث:**

- نجح كمال كريم في أستخدام الإضاءة بشكل إبداعي لخلق جمل بصرية متجانسة تحكي دراما ومحملة بالدلالات، حققت الهدف المنشود في الرواية.
- للإضاءة في الأفلام السينمائية المقتبسة عن أعمال نجيب محفوظ دور واضح في تكوين اللغة البصرية لهذه الأفلام، بما يخدم الاحداث والشخصيات والصراع.
- تحولت الإضاءة في يد مديري التصوير في الأفلام المقتبسة عن روايات نجيب محفوظ إلى لغة بصرية، وأصبح لها قدرة بلاغية توازي اللغة الروائية في التعبير عن الحالات النفسية لشخصيات الفيلم وصراعاتهم والأحداث التي يمرون بها من خلال أستخدام رمزية الإضاءة.
- تمثل الإضاءة تجربة حسية مباشرة وتحفز تصورات المُشاهد بشكل مباشر أيضا، وهذا يميزها عن الصورة التي تخلقها الرواية في ذهن القارئ.
- تخضع الإضاءة لمفهوم الدال الأصلي والمدلول الإضافي اللغويين.
- يرتبط الدال والمدلول في الإضاءة (وفيما لا يشبه اللغة) بعلاقة أعتباطية ورمزية وأيقونية.
- للإضاءة قدرة على أختزال السرد الروائي.
- الإضاءة شفرة، واستخدامها في الفيلم من خلال أسلوب مدير التصوير يخلق منها شفرة ثاموية تميز كل مدير تصوير عن الأخر في أسلوب الإضاءة.

**الخلاصة:**

تظهر الإضاءة مرونة وبلاغة بصرية عالية في قدرتها على ترجمة ونقل مفاهيم الرواية، وبناء الشخصيات، وتفاعلاتها الداخلية والخارجية، تصل أحيانا إلى مستوى يوازي المفاهيم المتضمنة في الرواية إذا تعمد مدير التصوير تحميلها بالدلالات والمعاني، وتعامل معها كعلامة رمزية خالصة. كما ظهر في مشهد المحاكمة بفيلم "اللص والكلاب". كما تختصر الإضاءة المسافات بين المُشاهد والمعنى، وتخاطبه بشكل حسي مباشر، لا يستلزم تعلم لغة بذاتها لفهم دلالاتها، وفك شفراتها.

**مراجع البحث:**

المراجع العربية:

1- الكسان، جان. (1999). *الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة*. (دراسات ووثائق سينمائية 1). الجمهورية العربية السورية. منشورات وزارة الثقافة.
2- النحاس، هاشم. (1990). *نجيب محفوظ على الشاشة*. (الألف كتاب الثاني، 80). ج.م.ع. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
3- أودن، روجيه. (2006). السينما وأنتاج المعنى، (ترجمة. بشور، فائز). منشورات وزارة الثقافة. سوريا.
4- فودة، فؤاد. (1991). *السينما والأدب*. ج.م.ع. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
5- تشاندلر، دنيال. (2000). معجم *المصطلحات الأساسية في علم العلامات*، (ترجمة شاكر عبد الحميد). ج.م.ع. 2002.
6- غرافي، محمد. (2002). *قراءة في السيميولوجيا البصرية*، عالم الفكر، عدد١، مجلد ٣١. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
7- مجلة الفن السابع. (1999). عبد *العزيز فهمي: الكتابة بالضوء*. العدد الثامن عشر، ج.م.ع.
8- محفوظ، نجيب. (2013). *اللص والكلاب*. دار الشروق. ج.م.ع.
9- محفوظ، نجيب. (2013). بداية ونهاية. دار الشروق. ج.م.ع.
10- محفوظ، نجيب. (2013). قصر الشوق. دار الشروق.ج.م.ع.

المراجع الأجنبية:

11- Abrams, N., Bell, I. & Udris,J. (2002). Film Studying, London. Arnold press.
12- Adaptation:from Novel to Film. (2011).Wgbh Educational Foundation. D2buyft38glmwk.cloudfront.net.
13- Bleustone,G. (1968). Film into Novel.

London, England. University of California press.
14- Ehrat, J. (2005). Peirce :Semiotic and Cinema and ,Narration ,Aesthetics Film and .Representation London. University of Toronto press.
15- Huhtamo, (2003) . Visual Communication and semiotics: Some basic concepts. http://www.Infoamerica.org.
16- Metz, C. (1991). Semiotics A :geLangua Film Cinema the of, (Michael Taylor, Trans.) Chicago.The university of Chicago Press.
17- Messaris, P. (1994).Visual literacy: Image, Mind, and Reality.New York. Westview press.
18- Russel, Sharon A.. (1981). Semiotics and Lighting: A study of Modern French Cameramen. Michigan. Research press.
19- Stam, R., Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1992). Semiotics Film in Vocabularies New. London. Routledge press.
20- Watson, J., Hill, A. (2006). Dictionary of Media and Communication Studies. New York. Trans-Atlantic publication.
21- Zone, R. (2001). Light of Writer. California. ASC Press.