البنية السردية في المعالجة السينمائية للنص الروائي: دراسة مقارنة بين رواية زقاق المدق وفيلمها السينمائي

باحث ماجستير: أبو عبيدة أحمد لبيب
قسم الفنون السمعية والبصرية ، مدرسة الإعلام الفنون، الأكاديمية الليبية للدراسات العليا / ليبيا
إيميل: laboobyda@gmail.com

Narrative structure in the cinematic treatment of the novel: A comparative study between the novel Midaq Alley and its film adaptation

Abu Ubaidah Ahmad Labib
Department of Audio-Visual Arts, School of Media and Arts, Libyan Academy for Graduate Studies / Libya

تاريخ الاستلام: 25-10-2025، تاريخ القبول: 15-11-2025، تاريخ النشر: 01-12-2025.

الملخص:
يعالج هذا البحث العلاقة بين النص الروائي والبنية السردية في المعالجة السينمائية، من خلال دراسة مقارنة بين رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ والفيلم السينمائي المقتبس عنها.
يركّز البحث على كيفية تحوّل البنية السردية من شكلها الأدبي إلى الشكل البصري ضمن إطار درامي، وتحليل تأثيرات هذا التحول على تسلسل الأحداث وتطور الشخصيات والبناء الزمني والمكاني.
يعتمد البحث على المنهج التحليلي الوصفي ومنهج تحليل المضمون، ويستند إلى مفاهيم نظرية في السرد الأدبي والسينمائي مثل نظرية أرسطو ونماذج الحبكة الكلاسيكية.
تكشف الدراسة عن عدد من الفروقات الجوهرية في المعالجة السردية مثل اختزال بعض الخطوط الروائية، وتوسيع مشاهد أخرى، وإعادة ترتيب زمني لبعض الأحداث بما يتماشى مع منطق السينما.
كما توضح كيف يؤثر عنصر الزمن والاختزال البصري على الإيقاع السردي في الفيلم مقارنة بالرواية.
توصلت الدراسة إلى أن المعالجة السينمائية تمثل نصًا مستقلًا في بنيته السردية مع احتفاظه بجوهر الرواية، **لكنها تُعيد تشكيله وفق منطق درامي بصري خاص.**
الكلمات المفتاحية: زقاق المدق، السرد، نجيب محفوظ، البناء الدرامي، الفيلم الروائي.

Abstract:
This study explores the relationship between the literary narrative and its cinematic adaptation through a comparative analysis of Naguib Mahfouz's novel Midaq Alley and its film version.
The research focuses on how the narrative structure is transformed from its literary form into a visual-dramatic form, and how this affects event sequencing, character development, and spatio-temporal construction.
Using descriptive and content analysis methods, the study draws upon key theoretical frameworks in literary and cinematic narrative, including Aristotelian dramatic structure and classical plot models.
The findings highlight essential narrative shifts, such as condensation of subplots, expansion of certain visual scenes, and reordering of events to match cinematic logic.
Moreover, the study shows how temporal compression and visual condensation reshape the rhythm of the narrative in the film compared to the novel.
The study concludes that the film adaptation constitutes an independent narrative structure that preserves the novel's core while reshaping it according to cinematic logic.
Keywords: Midaq Alley, narrative structure, Naguib Mahfouz, cinematic adaptation, dramatic construction.

مقدمة:

يمثّل التفاعل بين الأدب والسينما أحد أبرز ميادين البحث في الدراسات السردية الحديثة، لما ينطوي عليه من تداخل بين وسائط التعبير الفنية. فالأدب يقوم على الكلمة، والسينما تقوم على الصورة؛ وكلاهما يسعى إلى بناء العالم التخييلي عبر السرد.
وقد أشار جيرار جينيت إلى أن "السرد ليس مجرد حكاية أحداث، بل هو الطريقة التي تُقدَّم بها هذه الأحداث من خلال خطاب يُعيد بناء الزمن والدلالة" (جينيت، 1997، ص. 15).

ومن هذا المنطلق، تتقاطع الرواية والفيلم في الهدف الجمالي ذاته — أي إعادة تشكيل الواقع بلغة فنية — مع اختلاف الأداة التي تُنتجه: بين اللغة المكتوبة واللغة البصرية–السمعية.

إنّ تحويل النص الروائي إلى نص سينمائي لا يعني النقل الحرفي، بل هو ما يُعرف في حقل الدراسات الأدبية والسينمائية بـ المعالجة السينمائية، وهي عملية فنية معقّدة تُعيد بناء النص وفق منطق درامي بصري.

ويؤكد لويس عوض أن "النص حين ينتقل من وسيط إلى آخر، لا يفقد جوهره الفني بل يُعاد خلقه وفق شروط جديدة" ('عوض، 1981، ص. 45).

أما سيد فيلد، فيرى أن السيناريو — وهو الشكل الأدبي للنص السينمائي — "يُبنى مثل العمل الدرامي الكلاسيكي بثلاثة فصول: بداية ووسط ونهاية، تُشكّل أساس البناء الدرامي" (فيلد، 2005، ص. 18).

وانطلاقًا من هذه الرؤية، فإن المعالجة السينمائية تمثّل وسيطًا جوهريًا بين النص الأدبي والشريط السينمائي، لأنها تُعيد كتابة النص بلغة تعتمد على الإيجاز، والتكثيف، والإيحاء البصري، بدلًا من السرد الوصفي المطوّل الذي يميز النص الروائي.

وهو ما يجعل السيناريو الأدبي "نصًا قائمًا بذاته، لا ينفي أصله الأدبي، بل يترجمه إلى بنية سردية جديدة محكومة بقوانين الإيقاع البصري والزمن المحدود للفيلم" (توفيق، 1990، ص. 52).

تتجلى أهمية هذا البحث في أنه يتناول نموذجًا تطبيقيًا فريدًا هو رواية زقاق المدق (1947) للكاتب نجيب محفوظ وفيلمها السينمائي الذي أخرجه حسن الإمام سنة (1963).

فالنصان، وإن اشتركا في المادة الحكائية ذاتها، فإنهما يختلفان في البنية السردية وفي الدلالة النهائية للعمل. فالرواية تمثّل خطابًا سرديًا لغويًا غنيًّا بالتفاصيل النفسية والاجتماعية، بينما يُعيد الفيلم بناء هذه البنية بلغة الصورة والحركة، مع تغييرات في الحبكة والنهاية والشخصيات.

ومن هنا، تنبع إشكالية هذا البحث في محاولة الكشف عن طبيعة التحوّل السردي الذي يطرأ على النص الروائي عند معالجته سينمائيًا، وتحديد حدود التغيير التي أحدثها الفيلم في الفكرة والمضمون مقارنة بالنص الأصلي.

إذ تطرح الدراسة تساؤلات أساسية حول العلاقة بين النصين، ودور السيناريو الأدبي في إعادة بناء السرد، ومدى احتفاظ الفيلم بجوهر الرواية أو تجاوزه له دلاليًا وجماليًا.

ويرى الباحث أن العلاقة بين النص الروائي والفيلم ليست علاقة تبعية أو تفريغ، بل علاقة تحويل إبداعي يفرضه اختلاف الوسيط الجمالي. فالفيلم لا يُعيد إنتاج الرواية بحرفيتها، بل يُعيد صياغتها بمنطق درامي بصري جديد، يجعلها نصًا سرديًا مستقلًا يستمد شرعيته من طاقته التعبيرية الخاصة، لا من مطابقة النص الأدبي.

مشكلة البحث وتساؤلاته:

تنبع مشكلة هذا البحث من الرغبة في الكشف عن طبيعة التحوّل السردي الذي يطرأ على النص الروائي عند معالجته سينمائيًا، وما يترتب على هذا التحوّل من تغيّرات في البناء الدرامي والدلالي للنص.

فالنص الروائي يعتمد على اللغة في بناء العالم التخييلي، بينما يستبدل النص السينمائي الكلمة بالصورة، فيتحول السرد من خطاب لغوي إلى خطاب بصري–سمعي تحكمه الإيجاز والتكثيف الزمني والمكاني.

ويمثل نموذج زقاق المدق — في روايته وفيلمه — حالة تطبيقية مثالية لدراسة هذا التحوّل، إذ إن العملين ينطلقان من مادة حكائية واحدة، لكنهما يختلفان في التنظيم السردي، وتسلسل الأحداث، وبناء الشخصيات، والنهاية.

ويبرز من خلال المقارنة أن الفيلم لا ينقل الرواية بحرفيتها، بل يعيد بناءها وفق منطق درامي جديد يوجّه الدلالة النهائية للعمل الفني.

ومن ثم، تتمثل مشكلة البحث في السؤال المحوري الآتي:

كيف تتبدل البنية السردية للنص الروائي عند معالجته سينمائيًا، وما أثر ذلك على الفكرة والمضمون في رواية زقاق المدق وفيلمها السينمائي؟

ويتفرع عن هذا السؤال الرئيس عدد من التساؤلات الفرعية:

1. ما طبيعة العلاقة بين النص الروائي والبنية الدرامية في الشريط السينمائي؟
2. كيف تُعاد صياغة عناصر السرد (الفكرة، الحبكة، الشخصيات، الحوار، الزمان والمكان) في التحويل من الرواية إلى الفيلم؟

3. ما الدور الذي تؤديه المعالجة السينمائية والسيناريو الأدبي في تشكيل النص البصري؟
4. إلى أي مدى حافظ الفيلم على جوهر الرواية، وما حدود التغيير الدلالي الذي أحدثه؟
5. هل يمكن اعتبار الفيلم نصًا سرديًا مستقلًا من حيث البناء الدرامي؟

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى دراسة العلاقة بين النص الروائي والبنية الدرامية في الشريط السينمائي من خلال نموذج رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ وفيلمها السينمائي إخراج حسن الإمام.

وينطلق البحث من فرضية أن التحويل من الرواية إلى الفيلم لا يُعدّ نقلاً آليًا، بل هو تحويل سردي ودلالي يعيد تشكيل الفكرة والأحداث ضمن منطق بصري–درامي خاص بالسينما.

وتتحدد أهداف البحث في النقاط الآتية:

1. تحليل أوجه التشابه والاختلاف في البنية السردية بين رواية زقاق المدق وفيلمها السينمائي.
2. الكشف عن آليات التحويل السردي في الانتقال من النص الأدبي إلى النص البصري (الحذف، التكثيف، الدمج، إعادة الترتيب).
3. دراسة أثر المعالجة السينمائية في إعادة بناء الفكرة والحبكة والشخصيات ضمن الإطار الدرامي.
4. إبراز دور السيناريو الأدبي بوصفه الوسيط الجوهري في عملية التحويل من الرواية إلى الفيلم.
5. تحليل مدى استقلال الفيلم كنص سردي قائم بذاته، مع تحديد حدود التغيير الدلالي مقارنة بالنص الأصلي.

أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث من كونه يسهم في تأصيل العلاقة بين الأدب والسينما ضمن منظور سردي تحليلي، إذ يُقدّم نموذجًا تطبيقيًا واضحًا لآلية التحويل من نص لغوي إلى نص بصري.

كما تكمن أهميته في النقاط التالية:

1. أهمية علمية: إذ يضيف هذا البحث إلى حقل الدراسات المقارنة بين الأدب والسينما رؤية تحليلية تركز على البنية السردية لا على الجوانب الإخراجية أو التقنية.
2. أهمية تطبيقية: يوفّر منهجًا تحليليًا يمكن الإفادة منه في دراسة نصوص روائية أخرى حُوّلت إلى أفلام، مع اعتماد مؤشرات تحليل محددة (الفكرة، الحبكة، الشخصيات، الحوار، الزمان والمكان، التسلسل السردي).
3. أهمية فكرية وجمالية: يبرز قدرة النص الروائي العربي على التفاعل مع الوسيط السينمائي دون أن يفقد هويته الأدبية، مما يعزز الوعي النقدي بالعلاقة بين الفنون.
4. أهمية توثيقية: يقدّم مقارنة علمية بين رواية زقاق المدق وفيلمها السينمائي، موثقًا التغيرات السردية والدلالية التي طرأت على النص عند انتقاله من الورق إلى الشاشة.

نطاق الدراسة وحدودها:

تقتصر هذه الدراسة على تحليل رواية زقاق المدق (1947) للكاتب نجيب محفوظ، والفيلم السينمائي المقتبس عنها (1963) من إخراج حسن الإمام، دون التوسع في مقارنة أعمال أخرى للكاتب أو أعمال تنتمي إلى فترات مختلفة من الإنتاج السينمائي المصري.

وتنحصر الحدود الموضوعية للدراسة في تحليل البنية السردية للنصين، من حيث الفكرة، الحبكة، الشخصيات، الحوار، الزمان والمكان، والتسلسل السردي، وذلك بوصفها المؤشرات الجوهرية التي تحدد طبيعة البناء الدرامي في النص الأدبي وفي معالجته السينمائية.

أما الحدود المنهجية فتتمثل في الاعتماد على المنهج التحليلي الوصفي ومنهج تحليل المضمون، دون التطرق إلى الجوانب التقنية الخاصة بالإخراج أو المونتاج أو التصوير السينمائي، لأن الغاية الأساس هي تحليل النص الروائي والسيناريو الأدبي من منظور سردي بنائي.

أما الحدود الزمانية والمكانية فتتحدد بزمن صدور الرواية ومكان أحداثها في الحارة المصرية الشعبية خلال أربعينيات القرن العشرين، وبالفيلم الذي نقل هذه البيئة إلى الشاشة في مطلع ستينيات القرن ذاته، مما يتيح المقارنة بين السياقين الزمني والاجتماعي والجمالي للنصين.

مصطلحات الدراسة وتعريفاتها الإجرائية:

يُعد تحديد المفاهيم الأساسية خطوةً ضرورية في أي بحث علمي، لأنها تضبط الإطار الدلالي للمصطلحات وتُوضح المقصود منها في سياق الدراسة.

وفي هذا البحث، تم تحديد أهم المفاهيم الرئيسة كما يلي، مع عرض تعريفها اللغوي أو الاصطلاحي عند الضرورة، ثم تعريفها الإجرائي الذي يعتمده الباحث في هذه الدراسة.
وقد عرّف الباحث التعريفات الإجرائية الآتية:

1. النص الروائي:

يُعرّفه جيرار جينيت بأنه "خطاب لغوي تُبنى من خلاله القصة عبر تنظيم الزمن والأحداث والشخصيات في بنية سردية" (جينيت، 1997، ص. 15).
ويُعرّف الباحث النص الروائي إجرائيًا بأنه العمل الأدبي الذي يقوم على السرد اللغوي لتصوير الشخصيات والأحداث في فضاء مكاني وزمني محدد، مع التركيز على البنية الدرامية التي تُشكّل جوهر المعنى والمضمون.

2. المعالجة السينمائية:

يرى رؤوف توفيق أن المعالجة السينمائية "هي المرحلة التي يُعاد فيها بناء النص الأدبي بلغة الصورة، لتُصبح القصة صالحة للتجسيد البصري" (توفيق، 1990، ص. 48).
ويُعرّفها الباحث إجرائيًا بأنها الوسيط الفني بين النص الروائي والسيناريو الأدبي، وفيها يُعاد تشكيل السرد بلغة بصرية–سمعية تعتمد على الإيجاز والتكثيف والإيحاء الدلالي.

3. البنية السردية:

يُشير أرسطو في فن الشعر إلى أن "كل عمل درامي يتكوّن من بداية ووسط ونهاية تُنظَّم فيها الأحداث ضمن حبكة واحدة" (أرسطو، 1996، ص. 22).
ويُعرّف الباحث البنية السردية إجرائيًا بأنها التركيب الذي تنتظم فيه الأحداث والعلاقات بين الشخصيات والزمان والمكان والحبكة لتكوين المعنى الدرامي في الرواية أو الفيلم.

4. السيناريو الأدبي:

يُعرّفه سيد فيلد بأنه "نص أدبي يُبنى على منطق درامي واضح من ثلاثة فصول: بداية، وسط، نهاية، ويُترجم الأحداث إلى مشاهد وحوار بصري" (فيلد، 2005، ص. 19).
ويُعرّفه الباحث إجرائيًا بأنه النص الوسيط الذي يُحوّل الرواية إلى مشاهد متتابعة مكتوبة بلغة بصرية–سمعية تمهيدًا للتجسيد السينمائي، ويُعدّ أحد أهم مراحل التحويل السردي.

5. التحويل السردي:

يرى لويس عوض أن "تحويل النص من وسيط إلى آخر هو فعل إبداعي يُعيد خلق الدلالة لا تكرارها" ('عوض، 1981، ص. 67).
ويُعرّفه الباحث إجرائيًا بأنه عملية نقل السرد من شكل لغوي وصفي إلى شكل بصري–درامي، تتغيّر فيها طرائق العرض وتسلسل الأحداث والزمن والمكان بما يتناسب مع منطق السينما.

6. البناء الدرامي:

يوضّح أرسطو أن "البناء الدرامي هو التنظيم الفني للأحداث الذي يجعل القصة مترابطة وتؤدي إلى تأثير انفعالي واحد في المتلقي" (أرسطو، 1996، ص. 30).
ويُعرّفه الباحث إجرائيًا بأنه الهيكل العام الذي تنتظم ضمنه مكوّنات العمل الأدبي أو السينمائي — من فكرة وحبكة وشخصيات وصراع وزمان ومكان — في تسلسل منطقي يفضي إلى ذروة وحلّ، ويُشكّل جوهر الرسالة الفكرية والفنية للنص.

الدراسات السابقة وأوجه الاستفادة منها:

تناولت العديد من الدراسات العلاقة بين الأدب والسينما من زوايا مختلفة، بعضها ركّز على التحليل البنيوي، وبعضها الآخر على الجوانب التقنية أو الجمالية.
وقد حاولت هذه الدراسات الكشف عن طبيعة التحويل من نص لغوي إلى نص بصري، وعن أثر ذلك في البنية السردية والدلالية.
يُعدّ كتاب لويس عوض (1981) من أوائل الدراسات العربية التي أشارت إلى أن "تحويل الرواية إلى فيلم ليس نقلاً حرفيًا، بل هو خلق جديد ضمن وسائط مختلفة"[1]، حيث يرى أن السينما تمنح النص حياة ثانية من خلال الصورة والصوت والإيقاع البصري، وهو ما شكّل الأساس النظري لفكرة المعالجة السينمائية.
أما دراسة محمد يوسف نجم (1985) في مناهج دراسة الأدب فقد ركّزت على مفهوم التحويل الأدبي والفني بين الأجناس، معتبرة أن "النص حين ينتقل من وسيط إلى آخر، لا بد أن يخضع لتغيير في بنيته

السردية بما يتناسب مع طبيعة الوسيط الجديد"[2]، وهي فكرة يستفيد منها هذا البحث في تحليل التحول السردي بين الرواية والفيلم.

وفي سياق أكثر تخصصًا، تناول رؤوف توفيق (1990) في كتابه السينما والرواية العلاقة بين النص الأدبي والسينمائي، مشيرًا إلى أن "السينما لا تكتفي بتمثيل الرواية، بل تعيد بناءها دراميًا من الداخل"[3]، وهو ما ينسجم مع فرضية هذا البحث حول استقلالية النص السينمائي بوصفه بناءً سرديًا جديدًا.

كما قدّمت دراسة فاضل جتكر (2010) ترجمة لكتاب السرد في السينما لبروس بلاكبيرن، والذي بيّن أن السرد السينمائي يقوم على الإيحاء البصري والتكثيف الزمني بدلًا من الوصف اللغوي المطوّل، موضحًا أن "الصورة قادرة على نقل مشاعر وأفكار معقّدة بلقطة واحدة تختصر صفحات من السرد الأدبي"[4].

وتُعدّ هذه الفكرة أساسية في التحليل المقارن بين زقاق المدق روايةً وفيلمًا.

وفي دراسة أكاديمية حديثة، جاءت رسالة الماجستير للباحثة إيمان الكردي (2017) بعنوان تحويل الرواية إلى فيلم: دراسة تحليلية في روايات نجيب محفوظ، وقد خلصت إلى أن "التحويل السينمائي يفرض على النص الأصلي إعادة توزيع بؤر السرد بما يتلاءم مع الرؤية الإخراجية للسيناريو"[5].

وتؤكد نتائج هذه الدراسة أن التغيير في النهاية أو البناء الدرامي لا يُعدّ خيانة للنص، بل هو ضرورة فنية تفرضها طبيعة السينما.

أما دراسة الدكتور عبد الحميد راضي (2020) في أطروحته البنية السردية في الرواية العربية والسينما المعاصرة فقد توصّل إلى أن "المعالجة السينمائية هي وسيط بين النصين، تجمع بين الدراماتورجيا والتحليل البصري، وتُعدّ كتابة جديدة للنص الأدبي"[6].

ويُعدّ هذا الطرح امتدادًا لما يقدّمه هذا البحث، مع اختلاف المنهج التطبيقي الذي يركّز على المقارنة بين نصّين محدّدين (الرواية والفيلم).

من خلال مراجعة هذه الدراسات يتبيّن أن معظمها عالج الجوانب الجمالية أو التقنية أو النظرية العامة، ولم تتناول أيّ منها البنية السردية بشكل مقارن دقيق بين الرواية والفيلم كما يفعل هذا البحث.

لذلك، فإن هذا البحث يستفيد من هذه الدراسات من حيث الإطار المفاهيمي والمصطلحي، ويتميّز عنها من حيث المنهج التحليلي التطبيقي الذي يقارن بين مستويات السرد الأدبي والدرامي في نصٍّ واحد متحوّل بين وسائط فنية مختلفة.

الفراغ البحثي وتميّز الدراسة الحالية:

على الرغم من وفرة الدراسات التي تناولت العلاقة بين الأدب والسينما في السياقين العربي والغربي، إلا أن معظم هذه الدراسات اتجهت إلى التحليل الجمالي أو النقد الفني العام، ولم تتناول بعمق العلاقة البنيوية بين النص الروائي والنص السينمائي من منظور سردي تحليلي مقارن.

إذ غالبًا ما اكتفت هذه الأبحاث ببيان الفروق الشكلية أو الموضوعية بين الرواية والفيلم دون تحليل البنية السردية الداخلية وما يطرأ عليها من تحولات عند الانتقال من اللغة إلى الصورة.

كما أن الدراسات التي تناولت أعمال نجيب محفوظ تحديدًا، ركّزت في أغلبها على الرمز والواقعية أو على تاريخ السينما المصرية، بينما لم تُقدّم – فيما اطّلع عليه الباحث – دراسة مقارنة تحليلية متكاملة بين رواية زقاق المدق وفيلمها السينمائي من حيث البنية السردية وفق المنهج التحليلي–الوصفي.

وعليه، يتمثّل الفراغ البحثي الذي تسدّه هذه الدراسة في غياب تناول أكاديمي منهجي يقارن بين البناء السردي الأدبي والبناء السينمائي لنفس النص، ويحلل أثر التحويل السينمائي على مكونات السرد (الفكرة، الحبكة، الشخصيات، الزمان والمكان، الإيقاع).

وتتميّز هذه الدراسة أيضًا بأنها:

1. تدمج بين النظرية والتطبيق، حيث تستند إلى الإطار المفاهيمي للسرد الأدبي والدرامي في ضوء نظرية أرسطو ونماذج الحبكة الكلاسيكية، وتطبّقه على نصٍّ عربي كلاسيكي غني بالتحولات الدرامية.
2. تقدّم تحليلًا دلاليًا مقارنًا للبنية السردية في الرواية والفيلم، مع ربط التحولات البنيوية بالمنطق البصري للسينما.
3. تُبرز دور السيناريو الأدبي كوسيط فني بين النصين، بوصفه مرحلة إعادة كتابة تتطلّب لغة بصرية–سمعية مكثّفة، وهو جانب قلّما تناولته الدراسات السابقة.

4. تُسهم في تطوير منهج تحليل المضمون السردي المقارن بين النص الأدبي والنص السينمائي، ما يجعلها نموذجًا تطبيقيًا يمكن الإفادة منه في بحوث لاحقة.

إجراءات الدراسة:

تم تنفيذ التحليل على ثلاث مراحل رئيسة، استنادًا إلى مؤشرات الدراسة المحددة وهي: (الفكرة، الشخصيات، الحوار، الحبكة، الزمان والمكان، التسلسل السردي).

1. تحليل البنية السردية للرواية:

تم تفكيك عناصر الرواية وفق المؤشرات السابقة، للكشف عن كيفية بناء نجيب محفوظ للبنية الدرامية من خلال الفكرة، وتطور الشخصيات، وتسلسل الأحداث، وتنظيم الزمن والمكان، بما يبرز خصائص السرد الأدبي القائم على اللغة والوصف والتفصيل.

وقد اعتمد الباحث في هذا التحليل على النموذج الأرسطي الذي يقوم على ثلاث مراحل أساسية: البداية، الوسط، والنهاية، حيث تمّ اختيار عينات سردية من كل مرحلة تمثل البناء الكلي للرواية، بهدف تتبع تطور الحبكة والعلاقات السردية داخل النص الأدبي.

2. تحليل البنية السردية للفيلم:

تم رصد وتحليل نفس المؤشرات السردية في الفيلم السينمائي زقاق المدق (1963م) بغية المقارنة المنهجية مع الرواية، للكشف عن التحولات التي طرأت على البنية الدرامية نتيجة التكييف السينمائي.

كما اعتمد الباحث على ذات التقسيم الأرسطي (بداية – وسط – نهاية) لرصد كيفية توزيع الأحداث في الفيلم، وتحليل التغيرات البنيوية التي فرضها التحويل من اللغة إلى الصورة، بما يتلاءم مع منطق السرد البصري والإيقاع السينمائي.

3. تحليل التحولات السردية في المعالجة السينمائية:

تم تحديد أنماط التحويل السردي مثل الحذف، والدمج، والتكثيف، والتبديل، وإعادة الترتيب الزمني للأحداث، مع تفسير هذه التحولات وفق طبيعة السرد السينمائي الذي يعتمد على الإيجاز والإيقاع البصري، ويعيد توزيع مركز المأساة بما يخدم منطق الدراما البصرية.

وقد ركّز الباحث على تحليل دلالات هذه التحولات بين البداية والوسط والنهاية، لتوضيح أثرها في البناء الدرامي العام، وكيف أعادت السينما تشكيل الرسالة الفكرية للنص الروائي الأصلي.

الموثوقية العلمية والموضوعية:

حرص الباحث على تعزيز الموثوقية العلمية في هذه الدراسة من خلال الالتزام بالمنهج التحليلي الوصفي ومنهج تحليل المضمون، ومراجعة الأدبيات الأساسية في مجال السرد الأدبي والسينمائي. وقد استند الباحث في بناء الإطار النظري والتحليلي إلى مراجع معيارية في هذا الحقل، مثل أعمال جيرار جينيت (1997) حول خطاب الحكاية، وبروس بلاكبيرن (2010) في دراسته السرد في السينما، وكتاب أرسطو فن الشعر (1996)، ومرجع سيد فيلد كتاب السيناريو: الأسس في كتابة السيناريو (2005).

كما التزم الباحث بالموضوعية في عرض النتائج والتحليل، وحرص على تجنّب التحيّز الشخصي في تفسير التحولات السردية، مع اعتماد مؤشرات تحليلية واضحة تقوم على المقارنة بين النص الروائي والنص السينمائي. وقد تم توثيق جميع الأفكار والمفاهيم النظرية وفق أسلوب التوثيق العلمي المعتمد في الدراسات الأكاديمية المحكمة، بما يضمن سلامة المنهج ووضوح النتائج.

الإطار النظري (النسخة الموسَّعة)

أولًا: السرد في النص الروائي

يُعد النص الروائي من أخصب الأجناس الأدبية في التعبير السردي، لأنه يقوم على بناء العالم التخييلي عبر الكلمة، ويُتيح للكاتب مساحة واسعة في رسم الشخصيات وتحليل دواخلها النفسية والاجتماعية والفكرية.

ويرى جيرار جينيت أن الرواية هي "الفضاء الذي تتجلى فيه مستويات السرد الثلاثة: القصة، الخطاب، والفعل السردي" (جينيت، 1997، ص. 34)، وهي بذلك نظام لغوي ودلالي متكامل، يعتمد على اللغة كأداة تولّد المعنى.

ويؤكد تودوروف أن جوهر السرد الروائي يكمن في التحوّل من حالة إلى أخرى، إذ يبدأ النص من وضع توازني، ثم يحدث خلل أو اضطراب، لتنتهي الأحداث بعودة التوازن في صورة جديدة (تودوروف، 1980، ص. 56).

أما رولان بارت فيرى أن السرد هو الطريقة التي من خلالها "تتحوّل الحياة إلى لغة"، أي أن كل نص حكائي هو إعادة تشكيل للواقع في بنية رمزية (بارت، 1977، ص. 89).
ومن هذا المنظور، تُعدّ الرواية حقلًا واسعًا لتوليد الدلالات، لأنها تُتيح للقارئ المشاركة في بناء المعنى عبر القراءة والتأويل.
ويرى الباحث أن النص الروائي في زقاق المدق يمثّل نموذجًا مثاليًا لهذا النوع من السرد، حيث نجح نجيب محفوظ في رسم مجتمع صغير (الزقاق) يعكس العالم المصري في لحظة تاريخية مضطربة، مستخدمًا لغة رمزية غنية بالتصوير والدلالات الاجتماعية والسياسية.
وتتميّز الرواية بقدرتها على الغوص في أعماق الشخصيات من خلال السرد الداخلي (Internal Narrative) الذي يتيح للقارئ الاطلاع على أفكارها ومشاعرها، وهو ما يصعب تحقيقه في النص السينمائي الذي يعتمد على الإيحاء البصري أكثر من التحليل النفسي المباشر (عوض، 1981، ص. 62).

ثانيًا: من النص الروائي إلى المعالجة السينمائية:

تمثّل المعالجة السينمائية (Cinematic Adaptation) المرحلة الحاسمة في انتقال النص من بنيته الأدبية إلى بنيته البصرية–الدرامية.
وهي ليست عملية نقل حرفي للأحداث، بل تحويل بنيوي ودلالي يُعيد كتابة النص من جديد ضمن منطق السينما.
ويُعرّف رؤوف توفيق المعالجة السينمائية بأنها: "قراءة ثانية للنص الأدبي، تُترجم اللغة إلى صورة، والفكرة إلى حدث، والوصف إلى مشهد، دون أن تفقد النص روحَه الأصلية" (توفيق، 1990، ص. 61).
كما يرى لويس عوض أن المخرج وكاتب السيناريو "يملكان الحق في إعادة بناء النص وفق لغة السينما، شريطة الحفاظ على الفكرة الجوهرية للنص الروائي" (عوض، 1981، ص. 73).
وهذا ما يجعل المعالجة السينمائية تأويلًا فنيًا لا مجرد نقل، فهي عملية قراءة مبدعة للنص الأصلي بلغة جديدة.
ويرى الباحث أن التحويل من الرواية إلى السينما يشبه إعادة خلق النص داخل وسيط مغاير، تُعاد فيه صياغة الزمن والمكان والحدث.
فالزمن الروائي يمتد بلا حدود، بينما يُضغط الزمن السينمائي ضمن إطار عرضي لا يتجاوز عادة الساعتين.
كما تُختصر الشخصيات وتُدمج بعض الأحداث لتكثيف الخط الدرامي، مما يؤدي إلى إعادة توزيع مركزية الأدوار في البنية السردية (بلاكبيرن، 2010، ص. 42).
ويؤكد سيد فيلد أن السيناريو السينمائي الجيد لا يُعاد إنتاجه من الرواية حرفيًا، بل يُبنى من جديد على أساس البداية، الوسط، والنهاية كما حدّدها أرسطو في فن الشعر (فيلد، 2005، ص. 19؛ أرسطو، 1996، ص. 44).
هذه القاعدة الثلاثية تشكل العمود الفقري لأي بناء درامي ناجح، سواء في الأدب أو في السينما.

ثالثًا: السيناريو والنص السينمائي بوصفهما وسيطين:

يُعتبر السيناريو الأدبي (Literary Screenplay) الوسيط المركزي في عملية التحويل السينمائي. فهو النص الذي يُكتب بلغة مزدوجة: لغوية–بصرية.
ويصفه بروس بلاكبيرن بأنه "النص الذي يُترجم الرؤية الأدبية إلى بناء مشهدي متكامل، ويشكّل الخريطة الدرامية التي يسير عليها الفيلم" (بلاكبيرن، 2010، ص. 51).
أما "النص السينمائي" (Cinematic Text) فيُمثل المرحلة التي يتحول فيها السيناريو إلى صورة حيّة، أي النص النهائي الذي يظهر على الشاشة.
ويشير أندريه بازان إلى أن النص السينمائي هو "المكان الذي تتجسد فيه الفكرة داخل بنية سمعية–بصرية تتجاوز اللغة" (بازان، 1958، ص. 115).
ويرى الباحث أن العلاقة بين النص الروائي، والسيناريو، والنص السينمائي، هي علاقة تحويل متدرّج:

1. النص الروائي: يعتمد على الكلمة والتخييل.
2. السيناريو الأدبي: يُعيد كتابة النص بلغة المشهد والحوار والإيقاع الزمني.
3. النص السينمائي: يُجسّد الفعل الدرامي عبر الصورة والصوت والمونتاج.

وهذه المستويات الثلاثة تُظهر أن المعالجة السينمائية لا تُلغي النص الأصلي، بل تمنحه حياة جديدة من خلال إعادة إنتاجه داخل وسيط بصري يملك لغته الخاصة وقوانينه الجمالية.

ويرى الباحث أن السينما، رغم اختلاف وسائطها، تبقى وفية للبنية الفكرية للنص الأدبي متى التزمت بصدق الفكرة المركزية. غير أن التباين يظهر في الشكل السردي، لأن الصورة لا تقول ما تقوله الكلمة، بل تومئ إليه. ومن هنا، تنشأ التباينات بين النص الروائي وفيلمه عند المقارنة السردية.

رابعًا: ملاحظات نظرية حول التحويل الدلالي:

يُشير رولان بارت إلى أن كل عملية تحويل بين وسيطين لغويين أو بصريين تُنتج "تحولًا في الدلالة" (بارت، 1977، ص. 93).

فحين تتحول الكلمة إلى صورة، يتغير مستوى التعبير، ويصبح المتلقي أمام تجربة إدراكية جديدة تتطلب إعادة بناء المعنى.

ويُلاحظ الباحث أن هذا التحول هو ما يمنح الفيلم شخصيته المستقلة، رغم اشتراكه مع الرواية في الحكاية نفسها.

إن النص السينمائي ليس مجرد ظلٍّ للنص الأدبي، بل هو نص قائم بذاته، يَنتج عن تفاعل عناصر جديدة مثل الإيقاع، الصوت، الصورة، والمونتاج.

وبذلك يمكن القول إن العلاقة بين الرواية والفيلم ليست علاقة تبعية، بل علاقة توازي وتفاعل، تتجلى في إعادة إنتاج البنية السردية ضمن شروط وسيط مختلف.

خلاصة الإطار النظري الموسَّع:

يتضح من مجمل ما سبق أن عملية تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي تمرّ عبر مراحل ثلاث:

الرواية – السيناريو – النص السينمائي.

وفي كل مرحلة تحدث إعادة صياغة للزمن والمكان والشخصيات والحدث بما يتلاءم مع الوسيط المستخدم.

وتُعدّ المعالجة السينمائية حلقة الوصل الإبداعية التي تتيح تحويل الكلمة إلى صورة، والفكرة إلى مشهد، لتنتقل البنية السردية من بعدها اللغوي إلى بعدها البصري–الدرامي.

التحليل المقارن:

أولًا: بداية السرد

تبدأ رواية زقاق المدق بوصف بانورامي للحارة وسكانها، حيث يقدّم نجيب محفوظ صورة تفصيلية للعلاقات الاجتماعية والفضاء المكاني قبل الدخول في الأحداث الرئيسة. بينما اختار الفيلم أن يبدأ بمشهد بصري سريع للزقاق وحركة الناس، مدعومًا بالموسيقى التصويرية التي تنقل أجواء الحارة الشعبية. هذا الاختصار البصري يعكس طبيعة السينما التي تعتمد على الإيحاء المكثف بدلًا من السرد الوصفي المطوّل.

ثانيًا: تسلسل الأحداث

حافظ الفيلم على الهيكل العام للأحداث لكنه أجرى اختصارات جوهرية، إذ حذف بعض الشخصيات الثانوية ودمج بعض المواقف لتسريع إيقاع السرد وضبط مدّة العرض. بينما التزم النص الروائي بالتسلسل الزمني التقليدي، مما سمح بمرونة أكبر في تقديم التفاصيل والحوارات.

ثالثًا: تطور الشخصيات

ركزت الرواية على الأبعاد النفسية للشخصيات، خصوصًا شخصية حميدة التي مثّلت رمزًا لطموح الطبقات المهمشة في الخروج من دائرة الفقر. أما الفيلم، فقد اختصر كثيرًا من التحليل الداخلي واستعاض عنه بالصورة والحركة والإيحاء البصري، مما جعل التحولات النفسية أكثر مباشرة وأقل تعقيدًا.

رابعًا: النهاية

في الرواية تنتهي الأحداث بموت عباس كضحية لاستغلال حميدة وانجرافه وراء غيرته العاطفية، لتُجسّد الذروة التراجيدية المأساة الفردية للبطل. بينما غيّر الفيلم هذا المسار، فقدّم موت حميدة نفسها بدلًا من عباس، وكأن النهاية جاءت بمثابة عقاب لها على خياراتها الخاطئة. هذا التحول يؤكد أن المعالجة السينمائية لا تكتفي بالنقل، بل تعيد توزيع جوهر الفكرة والمضمون وفق منطقها الخاص.

الجدول 1: مقارنة عناصر البناء الدرامي

الأثر الدلالي / الدرامي	نوع التحويل	الفيلم (المعالجة السينمائية)	الرواية (زقاق المدق)	المؤشر
إعادة توجيه الرسالة	تكثيف	تأكيد البعد الأخلاقي	نقد أوهام الترقي الاجتماعي	الفكرة
تقليص مركزية ضحية – بطل	تكثيف	تقليص مركز البطولة الفردية	بطل تراجيدي ضحية حميدة	الشخصيات (عباس)
تحمل مسؤولية الاختيار	تبديل	نهاية عقابية (موت حميدة)	ساعية للنفاذ الاجتماعي	الشخصيات (حميدة)
تسريع الإيقاع	تكثيف	اختزال وإيحاء بصري	مطول وشرح	الحوار
وضوح الخط الدرامي	حذف / دمج	اختصار ودمج	مسارات متعددة	الحبكة
تسريع الإيقاع	تكثيف	ضغط زمني / الإيقاء على الحارة	زمن ممتد وتفاصيل دقيقة	الزمان والمكان
تبدل معني الذروة	إعادة توزيع	ذروة بموت حميدة	ذروة بموت عباس	التسلسل السردي
إعادة توزيع جوهر الفكرة	تبدل	موت حميدة	موت عباس	

تحليل وصفي للجدول :

يبين الجدول أن التحليل السينمائي أعاد تشكيل عناصر البنية السردية وفق منطق بصري – درامي . فقد جرى تكثيف الفكرة وتقليص دور بعض الشخصيات ، مع تبديل مركز الذروة من عباس الي حميدة . وهذا التحويل لم يكن شكلياً فحسب ، بل أعاد توجيه الرسالة من مأساة البطل الفردي الى خطاب أخلاقي عقابي ، بما ينسجم مع ملاحظات النقاد حول أسلوب حسن الإمام .

جدول 2 : مقارنة المراحل السردية

الملاحظات	في الفيلم	في الرواية	المرحلة
تكثيف	تقديم بصري سريع للحارة	تقديم الحارة والعلاقات	البداية
دمج خطوط ثانوية	تركيز على مسؤولية حميدة	تصاعد الصراع بين الرغبة	العقدة
تبديل مركز المأساة	موت حميدة (عقاب)	موت عباس (ضحية)	الذروة ثم النهاية

تعليق تحليلي :

يظهر الجدول أن المعالجة السينمائية التزمت بالثلاثية الأرسطية (بداية ، وسط ، نهاية) لكنها غيرت من مركز المأساة . ففي حين حافظت الرواية على البنية التراجيدية الكلاسيكية بموت عباس ، نقل الفيلم الذروة الى حميدة ، مما أعاد توزيع جوهر الفكرة والمضمون . ويؤكد الباحث أن هذا التغيير يمثل إعادة إنتاج سردية أكثر منه اختصاراً تقنياً .

النتائج

أولًا: نتائج على المستوى النظري

1. تأكيد صلاحية المنهج الأرسطي لتحليل النصين

أثبت التحليل أن نظرية أرسطو في تقسيم العمل الدرامي إلى بداية ووسط ونهاية ما تزال إطارًا صالحًا لتحليل البنية السردية في كل من النص الأدبي والسينمائي. وقد اتفق الباحث مع أرسطو (1996) في أن الحبكة تمثل جوهر البناء الدرامي لأنها توحّد الأحداث ضمن تسلسل منطقي.

كما دعّم الباحث هذه النتيجة بآراء سيد فيلد (2005) الذي طوّر المنهج الأرسطي في كتابه السيناريو، موضحًا أن البناء الثلاثي ما يزال قاعدة أساسية في كتابة النص السينمائي، مع تكييفه ليتلاءم مع الإيقاع البصري والحركي.

ومن خلال المقارنة، اتضح أن رواية زقاق المدق حافظت على التسلسل المنطقي في السرد، بينما أعاد الفيلم توزيع الأحداث بما يناسب طبيعة السرد السينمائي، مما يثبت مرونة النظرية الأرسطية وقدرتها على تفسير النصين معًا.

2. استقلالية البنية السردية في كل وسيط

اتفق الباحث مع بلاكبيرن (2010) في أن السينما لا تنقل الرواية بل تُعيد تأويلها بلغة بصرية جديدة، وأضاف أن استقلال البنية السردية للفيلم لا يعني انفصالها عن الرواية، بل هو نوع من التحويل الإبداعي الذي يُعيد توزيع وظائف السرد بما يتناسب مع طبيعة الوسيط التعبيري لكل فن.

3. دور السيناريو كجسر بين النصين

أكّد الباحث، انسجامًا مع رأي فيلد (2005)، أن السيناريو الأدبي هو النص الوسيط بين الرواية والفيلم، وأنه لا يقتصر على إعادة الصياغة التقنية، بل يمثل مرحلة إبداعية قائمة بذاتها تُعيد كتابة النص بلغة بصرية–سمعية تجمع بين الأدب والدراما.

ثانيًا: نتائج على مستوى الإطار النظري

1. تكامل مفاهيم السرد الأدبي والسينمائي

أثبتت الدراسة أن عناصر السرد الروائي (الحبكة، الشخصيات، الزمان والمكان) تتحول في السينما إلى أدوات درامية بصرية، لكنها تفقد طابعها اللغوي وتكتسب بعدًا حركيًا ومشهديًا، مما يعكس طبيعة الوسيط السينمائي الذي يختصر اللغة في الصورة والحركة.

2. تحقق مفهوم "التحويل السردي" بدلًا من "الاقتباس"

توصّل الباحث إلى أن مصطلح "التحويل السردي" أكثر دقة من مصطلح "الاقتباس"، لأن العملية السينمائية لا تكتفي بنقل النص الأدبي بل تعيد بناؤه داخل نظام سردي جديد. وبهذا تتسع العلاقة بين الأدب والسينما لتشمل بعدًا إبداعيًا متبادلًا لا مجرد محاكاة.

3. ثبات الرسالة الفكرية وتغيّر المظهر السردي

أظهرت النتائج أن الفكرة الجوهرية في الرواية والفيلم ظلت ثابتة، وهي نقد أوهام الترقي الاجتماعي والتطلّع الطبقي الزائف، إلا أن الفيلم غيّر طريقة السرد، فحوّل الخطاب من تحليل اجتماعي وصفي إلى خطاب بصري أخلاقي يتناسب مع طبيعة السينما.

وهذا يدل على أن التحويل السينمائي لا يبدّل الفكرة، بل يغيّر طريقة عرضها، فتبقى الغاية الفكرية قائمة مع تغيّر الشكل السردي وطريقة التقديم (محفوظ، 2001؛ بلاكبيرن، 2010).

ثالثًا: نتائج تحليلية تطبيقية

1. تحوّل مركز المأساة من البطل إلى البطلة

غيّر الفيلم النهاية من موت عباس إلى موت حميدة، فانتقل مركز المأساة من البطل الفردي إلى الأنثى بوصفها ضحية المجتمع والرغبة، مما يعكس اختلاف الرؤية الأخلاقية للمخرج عن رؤية محفوظ في الرواية.

2. الاختصار الزمني والدمج السردي

لجأت المعالجة السينمائية إلى حذف الشخصيات الثانوية ودمج بعض الخطوط السردية لتسريع الإيقاع وضبط زمن العرض، وهو ما أدّى إلى وضوح الخط الدرامي العام على حساب التفاصيل النفسية الدقيقة.

3. تحوّل الحوار إلى أداة بصرية

استبدلت السينما الحوار الطويل في الرواية بالإيماءات والحركة والموسيقى التصويرية، مما حوّل طبيعة السرد من لغوي وصفي إلى بصري إيحائي، وأكّد خصوصية اللغة السينمائية في التعبير.

4. تأثير الرؤية الإخراجية في تشكيل المعنى

أعاد حسن الإمام ترتيب بعض الأحداث ليخلق توترًا دراميًا بصريًا، محولًا المضمون الاجتماعي في الرواية إلى رؤية أخلاقية تُحمّل حميدة مسؤولية اختياراتها، وهو ما أعاد توزيع مركز الدلالة في النص.

5. التكثيف كآلية سردية سينمائية

بيّن التحليل أن التكثيف الزمني والمشهدي من أبرز أدوات التحويل السردي في السينما، إذ حافظ على المعنى العام مع تحقيق إيقاع بصري متوازن يخدم منطق الصورة والدراما.

◆ **الاستنتاجات**

1. العلاقة بين الأدب والسينما علاقة تحويل لا نقل:

فكلٌّ من النصين يعيد إنتاج الفكرة في إطار سردي خاص به، مما يبرهن أن المعالجة السينمائية ليست نسخة من الرواية بل قراءة جديدة لها بلغة أخرى.

2. صلاحية النظرية الأرسطية في التحليل السردي:

أثبتت الدراسة أن المنهج الأرسطي، رغم قِدمه، ما زال الإطار الأنسب لفهم البنية السردية في النصوص الأدبية والسينمائية على حد سواء، لمرونته وقدرته على تفسير تطور الحبكة والذروة والحل.

3. السيناريو الأدبي نص إبداعي وسيط:

يمثل السيناريو مرحلة إعادة كتابة للنص الأدبي بلغة بصرية–سمعية، ما يجعله مجالًا نقديًا مستقلًا يستحق الدراسة الأكاديمية المتخصصة.

4. التحويل السردي يغير الشكل لا الجوهر:

فالرواية والفيلم يشتركان في الرسالة الفكرية الأساسية، لكنّهما يختلفان في طريقة التعبير عنها بما يتناسب مع طبيعة كل وسيط فني.

5. ضرورة الجمع بين التحليل الأدبي والسينمائي:

تكشف الدراسة أهمية التكامل بين أدوات النقد الأدبي والسيميولوجيا السينمائية لفهم التحولات السردية المعقدة بين الكلمة والصورة.

◆ **التوصيات**

1. تشجيع البحوث المقارنة بين الأدب والسينما، لما تكشفه من آليات التحويل السردي وتوسيع آفاق النقد العربي الحديث.
2. إدراج مادة "الأدب والسينما" في المناهج الجامعية، لتدريب الباحثين على قراءة النصوص عبر وسائط متعددة.
3. الاهتمام بتحليل السيناريو الأدبي، باعتباره نصًّا وسيطًا ذا خصائص لغوية ودرامية مستقلة.
4. توسيع نطاق الدراسات التطبيقية لتشمل أعمال نجيب محفوظ الأخرى التي تحولت إلى أفلام، بغية دراسة أنماط التحويل السردي المختلفة.
5. تطوير منهج التحليل السردي المقارن، ليصبح أداة علمية معيارية في الدراسات الأدبية والسينمائية العربية.

المراجع:

أولًا: المراجع العربية

أرسطو. (1996). فن الشعر (ترجمة عبد الرحمن بدوي). القاهرة: دار النهضة العربية.

بلاكبيرن، بروس. (2010). السرد في السينما (ترجمة فاضل جتكر). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

جينيت، جيرار. (1997). خطاب الحكاية (ترجمة محمد معتصم). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

عوض، لويس. (1981). دراسات في أدب نجيب محفوظ. القاهرة: دار الهلال.

فيلد، سيد. (2005). كتاب السيناريو: الأسس في كتابة السيناريو (ترجمة محمد حسام الدين إسماعيل). القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب.

محفوظ، نجيب. (2001). زقاق المدق. القاهرة: دار الشروق. (الأصل 1947).

نجم، محمد يوسف. (1985). مناهج دراسة الأدب. بيروت: دار النهضة العربية.

توفيق، رؤوف. (1990). السينما والرواية: دراسة في العلاقة بين الأدب والفيلم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

Aristotle. (1996). Fun al-She‘r (A. Badawi, Trans.). Cairo: Dar al-Nahda al-‘Arabiya.

Blackburn, B. (2010). al-Sard fi al-Sinama (F. Jatkar, Trans.). Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.

Genette, G. (1997). Khitab al-Hikaya (M. Mu‘tasim, Trans.). Casablanca: Dar Tubqal.

‘Awad, L. (1981). Dirasat fi Adab Naguib Mahfouz. Cairo: Dar al-Hilal.

Field, S. (2005). Kitab al-Sinaryo: al-Usus fi Kitabat al-Sinaryo (M. H. Ismail, Trans.). Cairo: Maktabat al-Dar al-‘Arabiya lil-Kitab.

Mahfouz, N. (2001). Zuqaq al-Midaq. Cairo: Dar al-Shorouk. (Original work published 1947).

Najm, M. Y. (1985). Manahij Dirasat al-Adab. Beirut: Dar al-Nahda al-‘Arabiya.

Tawfiq, R. (1990). al-Sinema wal-Riwaya: Dirasah fi al-‘Alaqa bayn al-Adab wal-Film. Cairo: Egyptian General Book Authority