Journal of Humanities and Social Sciences
Volume (3), Issue (9) : 30 Sep 2019
P: 55 - 67

ISSN: 2522-3380

مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية
المجلد (3)، العدد (9) : 30 سبتمبر 2019 م
ص: 55 - 67

Narrator Between Reading Text and Visual Film (2000-2017)

Kawthar M. Ali Jabara
University of Duhok || Kurdistan Region || Iraq
Dhiya Abdulrazaq Ayoob
Faculty of Education || Koya University || Kurdistan Region || Iraq

Abstract: Written narratives (narrative text) and visual narrative (film text) share the fact that they both rely on specific narrative events, as well as narrative technique, the events in both of the texts go on with their different states, but what differentiates these two narrative techniques is the difference that they both have in their media system and their media. For the language of the narrative text is the word, while the language of the visual narrative is the picture. Therefor, the literary text is aimed at the intangible at second level.

Although, the tool of expression is different in both of theme, they depend on the presence of a narrator in their structures, in its different forms, whether it is narrated by the author himself or by a narrator. We will not talk so long abut the definitions of the narrator and their classifications that can be found in many references, and we find that what is important to point at in this paper is the relationship between the narrator and the director along sides with the author. And the kind of narrators by their distortive peculiarity between what is literary and what is cinematic.

The research is of three sections the first and third of which deal with narrative and visual text, they also tackle the role of the omniscient narrator in narrating the story and his movements between the two texts, narrative and visual one. The second section studies the processing of the visual texts. In which it is unique to the narrative texts in the voice over which is not achieved in the written texts.

Keywords: Narrative literature, read texts, Visual texts, , Arabic cinema, Arabic novel Novels after (2000), Narrator.

الراوي بين المقروء والمرئي السينمائي (2000- 2017)

كوثر محمد علي جبارة
جامعة دهوك || إقليم كوردستان || العراق
ضياء عبد الرزاق أيوب
فاكلتي التربية || جامعة كويه || إقليم كوردستان || العراق

الملخص: لم يكن موضوع العلاقة بين الأدب والسينما بعيدا عن أقلام الباحثين وحواراتهم المكتوبة والمتلفزة كذلك، بل عولج مسبقا واختلفت فيه الآراء بين مؤيد ورافض وبين مشجع ومعترف بالعلاقة والتأثير المتبادل ومن يقف عكس ذلك تماما من الفنانين إلى المخرجين وصناع السينما، ومرورا بالأدباء والنقاد، وطال هذا الاختلاف والتغاير مختلف تفصيلات النصين ليلائم النص الأدبي المقروء متطلبات الفن السينمائي المرئي، قبل أن يمر بمراحل لإعداده وتحويله إلى نص مرئي بلغة صورية مختلفة عن لغته التي كتب بها بوصفه نصا أدبيا. وفي هذا البحث سنسلط الضوء على تفصيلية من تفصيلات التحول بين النصين المقروء والمرئي السينمائي، فاختصت الدراسة هذه بموضوع الراوي؛ تشكلاته والتغيرات التي يخضع لها أثناء انتقاله من وصفه كائنا من ورق إلى كونه صوتا يرافق النص المرئي أو إلى غيابه تماما لتحل مكانه تقنيات مرئية بحتة أبرزها الكاميرا.

ومن هنا انقسم البحث إلى ثلاثة محاور اختص الأول والأخير منهما بالنصين المقروء والمرئي السينمائي فعرضنا فيهما للمؤلف الضمني وذات المؤلف الثانية ودورهما في عملية السرد في النصين، وكذلك لموقع الراوي وتحولاته بين النصين المقروء والمرئي السينمائي، أما المحور الثاني فقد انفرد بمعالجة النصوص المرئية بما تميزت به عن النصوص المقروءة في صوت الراوي (Voice over) الذي لا يتحقق في النصوص المقروءة.

واختير لهذا البحث عينة تحليلية من الأعمال الروائية العربية التي اقتُبست من أفلام سينمائية عربية منذ العام 2000 حتى عام إعداد هذه الدراسة2017، لقلة الدراسات الأكاديمية المقارنة حول هذه الأعمال وكذلك لتطور تقنيات الفن السينمائي الذي أدى إلى إمكانية اقتباس النصوص حتى غير المؤهلة لأن تكون نصوصا سينمائية مرئية، فضلا عن ابتعاد هذه الأعمال عن الاقتباس الحرفي للأعمال المكتوبة ما جعل من النصين يقدمان وجهتي نظر مختلفتين لمبدعِيهما الروائي، السيناريست، الممثل والمخرج.

الكلمات المفتاحية: الأدب الروائي، النصوص المقروءة، النصوص المرئية، السينما العربية، روايات ما بعد عام2000، الراوي، Voice over.

المقدمة:

يشترك السرد اللغوي المقروء (النص الروائي) مع السرد الصوري المرئي (النص الفلمي) باعتمادهما على سرد أحداث معينة وبوصفهما فنين سرديين تتوالى الأحداث في كل منهما بتحولاتها وحالاتها المختلفة، لكن ما يجعل هذين النظامين السرديين يختلف أحدهما عن الآخر هو طبيعة أنظمتهما العلامية ووسائطهما، فلغة النص السردي المقروء هي الكلمة بينما لغة النص السردي المرئي هي الصورة، لذلك يستهدف النص الأدبي ما هو غير محسوس ثم المحسوسات بدرجة ثانية، ومع ان أداة التعبير مختلفة بين كل منهما، إلا أنهما يعتمدان وجود راو في بنيتهما، وبتشكلاته المختلفة سواء أكان ذاتا ثانية للمؤلف أم راويا عالما بكل شيء، أو ما يطلق عليه (المصور الأكبر) أو غيره، ولن نطيل في الحديث عن تعريفات الراوي، وتصنيفاته لدى النقاد التي توفرها العديد من المصادر والمراجع السابقة لهذه الدراسة، ونجد أننا لابد من أن نشير إلى علاقة السارد/الراوي بصانع العمل الفني (المخرج) والأدبي (الكاتب) فضلا عن أنواع الراوي من جانب خصوصيتها الفارقة بين ما هو أدبي (مقروء) وسينمائي (مرئي).

أهداف البحث: يهدف البحث إلى تحقيق عدد من الأهداف أهمها المقارنة بين نصين مختلفين ومتشابهين في آن واحد، فهما مختلفان في اللغة والمعالجة والرؤية، ومتفقان في كونهما يعتمدان التقنيات المتشابهة أو المتطابقة في بعض الأحيان، فضلا عن أن هذا البحث يهدف إلى الوصول إلى جوانب الراوي وتشكلاته كلها التي يظهر فيها في النص المقروء وكيف يتحول في النص المرئي أو كيف تحل الكاميرا محله فيه.

أهمية البحث: تكمن أهمية هذا البحث في كونه يلقي الضوء على جزء من مكونات السرد الرئيسة في النص الروائي الذي يتحول إلى نقطة ضعف في العمل المرئي السينمائي في حال اعتمد عليها صناع النص الفيلمي اعتمادا كاملا وكليا، ذلك أن النصوص المرئية يحكمها مبدأ (لا تُخبِر، اجعله يحدث) بينما في الوقت نفسه تعتمد تقنية الراوي على الإخبار في الأعمال السردية المقروءة، فكيف سيتعامل صناع العمل المرئي مع هذه الإشكالية وهل أن وجودها فعلاً أسبغ الضعف على قسم من الأفلام؟ وهل بالإمكان توظيفها فيها بطريقة فنية مختلفة عما هي عليه في النص المقروء؟ هذه التساؤلات يجيب عنها البحث في محاوره المتعددة.

مسوغات إجراء البحث: التغيرات والانتقالات التي خضع لها الراوي في النص المقروء والتحولات التي مارسها عليه صناع النص المرئي كانت أهم أسباب إجراء هذا البحث للنظر في النماذج الحديثة للأعمال الأدبية المقروءة وكيفية انتقالها إلى وسيط ثان انطلاقا من نقطة خلاف جوهرية بين هذين الوسيطين، وهي قضية وجود الراوي وتشكلاته في

الوسيطين، ولاسيما إن قلنا أن وجود صوت الراوي في النصوص المرئية يحقق ضعفا في الطرح السينمائي ولغته، لكنه يحقق نجاحا في بعض النماذج المقتبسة ضمن الحدود الزمنية المحددة لهذه الدراسة.

الدراسات السابقة: بغية إعداد هذه الدراسة اطلعنا على العديد من الدراسات العربية والمترجمة في الحقلين موطن الدراسة، الأدب الروائي والفن السينمائي، وقد تبين لنا أن الدراسات جميعا اختصت بالروايات والأفلام المقتبسة عنها في القرن الماضي، وتوقفت حدود الدراسات جميعا قبل حلول الألفية الثانية، وبهذا فإن الأعمال التي بين أيدينا لم تُدرس دراسات أكاديمية بتفاصيلها الدقيقة، لا من جانب النقد السينمائي البحت ولا من جانب مقارنتها بالأعمال الأدبية المقتبسة عنها، وأَستثني من ذلك رواية واحدة وفلمها المقتبس عنها وكلاهما بعنوان واحد هو (عمارة يعقوبيان) إذ تناولت الدكتورة (وافية بن مسعود) الرواية والفلم المقتبس عنها في دراسة مفصلة تفصيلا شديدا لم تترك شاردة ولا واردة إلا ألقت عليها ضوء البحث والتدقيق والمقارنة، في دراستها الموسومة بـ(تقنيات السرد بين الرواية والسينما دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم) وهذا ما دعانا إلى استبعاد هذه الرواية وفيلمها من دراستنا مع أنها اقتبست في عام 2006 أي ضمن الحدود الزمنية لدراستنا، أما الرسائل والأطاريح الجامعية السابقة المشتغلة في الحقل ذاته فقد لاحظتُ فيها اختلاط المفاهيم الروائية والسينمائية في الدراسات التي تناولت هذين الوسيطين السرديين، ويتجلى هذا الإرباك والاختلاط في كون الباحث/الباحثة في تناولهم للموضوع يكون لديهم توجههم الخاص وهو أحد اثنين إما سينمائيا في المصادر التي نهجت نهج النقد السينمائي، أو أدبيا في المصادر التي انتهجت نهجا نقديا أدبيا، وهذا أدى إلى أن تكون المفاهيم النقدية الروائية ملتبسة عند أهل المعالجات السينمائية والعكس صحيح فأصحاب المعالجات النقدية الأدبية وجدنا لديهم المفاهيم السينمائية مرتبكة، ولذلك حاولتُ بوصفي أيضا انتهج المنهج نفسه (السرديات المقارنة) وأنطلق فيه من منطلق أدبي أن أقف وسطا بين الاثنين وأتبنى المفاهيم الروائية من مصادرها النقدية الأصلية، والسينمائية من مصادرها السينمائية الأصلية كذلك، ومناقشة مالا أتفق معه من الآراء تحريا للدقة وحرصا على عدم الوقوع فيما وقع فيه الباحثون السابقون من التباس.

المحور الأول: المؤلف وذاته الثانية ودورهما في عملية السرد:

تميز الدراسات السردية بين شكلين من أشكال المؤلفين في النصوص السردية هما (المؤلف الواقعي The Author) و (المؤلف المجرد أو المضمن The Implied Author) أو ما يسمى (الذات الثانية للمؤلف Author's Second Self) ، فالمؤلف الفعلي "هو الشخص الحقيقي الذي كتب النص ويقوم بتحصيل ما يجنيه منه" *(ليفينجستون وبلاتينيا، 2013: 328)*. أما المؤلف الضمني الذي يمثل (الذات الثانية للمؤلف) التي نراها في الروايات جميعا حتى تلك التي لا يتمثل فيها أي راوٍ فهي "تفترض الصورة الضمنية لكاتب متخفٍ في الكواليس، أو محرك للأقنعة" *(جينيت وآخرون، 1989: 41)*، وقد يشارك المؤلف الضمني المؤلف الحقيقي بالأفكار والمعتقدات والرغبات والميول، وقد لا يشاركه فيها، إذ قد يكون المؤلف الفعلي رقيقا في مشاعره لكنه يرتدي قناع النزعة الكلية الساخرة المريرة؛ لأجل أن يحكي حكايته بطريقة معينة، فهو –أي المؤلف الضمني- الوكيل المسؤول عن طريقة كتابة الرواية في طابعها وبنائها والحذف البلاغي فيها والتأكيد على نقاط معينة فيها *(ليفينجستون وبلاتينيا، 2013: 329)*. هذا في النص المقروء أما في النص المرئي فيرى (ميسكين) أن مصطلح المؤلف لا ينطبق عادة على صناع الأفلام، فليس للأفلام مؤلفون على الإطلاق، أو على الأقل مؤلفون بالمعنى الأدبي للكلمة *(ليفينجستون وبلاتينيا، 2013: 39)*، إذ يؤمن بعض النقاد بأن الراوي هو الناطق أو المتكلم في الفلم، ويذهب آخرون إلى كون مصدر السرد هو الشيء المشابه للمؤلف المفترض الذي هو "مثل محرك العرائس الخفي، فهو ليس المتحدث وليس له وجود مرئي ولكنه الفنان الذي يعرف كل شيء عن العمل والذي يعمل من وراء الستار، ويحدثنا (ألبرت لافاي Albert Laffay) عن الساحر العظيم الذي يختار وينظم ما

سنراه ويخبرنا انه في مركز الفيلم الروائي يقف شبح منظم الاستعراض وهو التوأم الخفي لمنظم لعبة الدائرة" *(عزمي، د.ت: 160)*. وهذا بالتحديد ما تمثله الذات الثانية للمؤلف التي تكون حيادية إلى أبعد الحدود حتى انها تقدم عملا كأنه بلا مؤلف ويعتمد عليها صناع الأفلام، عندما يخفون أحاسيسهم الشخصية ولا يتدخلون في الفلم، ما ينتج فلما موضوعيا لا يحقق عمقا ولا تورطا عاطفيا *(ديك، 2015: 206)*، وهذا ما نجده في الأعمال المقروءة والمرئية كلها على حد سواء، فلكل عمل أدبي ذات ثانية للمؤلف ترويه وتقدمه لقارئه بحياد حتى تكاد حياديتها تنفي وجودها، ونشعر بوجود الذات الثانية للمؤلف أكثر في النصوص المقروءة من الأُخرى المرئية؛ ولاسيما النصوص التي تُروى بضمير الشخص الثالث، ما يشعر القارئ بوجود آخر يروي عن الشخصيات. أما في النصوص المرئية فأجدها – أي الذات الثانية للمؤلف- أكثر خفاءً، ذلك من خلال تمثلها في الكاميرا التي تنقل الحدث للمتلقي/المشاهد بحيادية تامة من دون أي تدخل مع انها تعمل على بث بعض الإشارات أحيانا باختيارها زاوية معينة أو حركة محددة لنقل الحدث. واختفاء المؤلف وذاته وغيابهما في النصوص المرئية إنما تنفي المقارنة التي من الممكن أن تحصل في النصوص المقروءة بين النص ومؤلفه وبين الحقيقة والخيال، إذ تظهر النصوص المرئية كأنها بلا مؤلف، تجري فقط لأنها لابد أن تحدث كما هو الواقع والحياة المعاشة التي تحدث- في الظاهر- بلا أي محرك أو فاعل ظاهر للعيان، وإنما يحركها مؤلفها الذي يراقب بدقة ويحرك الاقنعة وهو متخف في ملكوت خلقه.

قد تظهر أصوات الرواة في عدد من النصوص المقروءة والمرئية، وهذا الظهور يجرد نوعا مختلفا من الراوي هو ليس ذات المؤلف الثانية بقدر ما هو تقنية روائية وظيفتها إيصال ما يريد كاتبها بوساطتها إلى المتلقي، ذلك لأن الراوي هو الطريقة الوحيدة والوسيلة الانسب لنقل المعلومة وتحليلها وشرح الأحداث للمتلقي عن طريق سردها له، إذ قد يعهد بعملية سرد الأحداث إلى راوٍ منتدب يكون في مكان داخل السرد يروي ما يعرفه أو ما رآه أو سمع به، وقد يشارك بالأحداث، ويسمى أيضا (وكيل الراوي The Narrator Agent) ويكون عكس الراوي المراقب المجرد من حيث أنه يراقب الأحداث فقط من الخارج من دون أن يكون جزءا منها أو يتماهى معها *(ديك، 2015: 207، وجورنو وماري، 2007: 143)* وهذا ما وجدناه في رواية (هيبتا)، إذ نجد الراوي العليم ينتدب راويا ثانيا لسرد الأحداث، وهذا الراوي المنتدب هو جزء منها يرويها بوجوده الفاعل بوصفه شخصية من الشخصيات غير الرئيسة، كما يرويها بصوته في المقاطع التي لا تظهر فيها صورته، وهذا ما احتفظت به النسخة المرئية من العمل (**هيبتا المحاضرة الأخيرة، 2016**).

المحور الثاني: صوت الراوي في النصوص المرئية:

قد يتحول الراوي إلى صوت منفصل عن بناء العمل السينمائي المتكامل ليبقى في حدود السرد الخارجي (Voice Over) المنطوق على مدار الصورة السينمائية غير أنه غير مسموع من داخل عالمها *(لينارد ولوكهارست، 2006: 558)* ولا أقصد بالصوت الراوي هنا أصوات الحوارات التي دخلت إلى النصوص السينمائية بعد مرحلة السينما الصامتة بل هو- أي صوت الراوي- تقنية سردية أو خاصية سردية يوظفها المخرج لأغراض متعددة قد تكون شخصية من خلال اعتماد الضمير الأول (أنا) أو شخصية أخرى تكشف عن محتويات الخطاب أو ما يدور في اللاوعي، أو تعمل على إنعاش ذاكرة إحدى الشخصيات أو ذاكرتنا بوصفنا مشاهدين *(ديك، 2015: 80)* ويشير (ديك) في أكثر من مناسبة إلى ان هذه التقنية السردية يساء استخدامها في بعض النصوص الفلمية مشيرا إلى انها تقنية قد تلائم الكتّاب الذين يخونهم خيالهم في الحصول على وسيلة أخرى لبث المعلومات مع كونها – أي تقنية الفويس أوفر- أداة سردية جيدة إن وظفت في مكانها ولم تستعمل من دون نفع، وسوء التوظيف هذا قاد إلى أن يصل الصوت الراوي إلى مرحلة لا يؤيده فيها أحد *(ديك، 2015: 71، 80)*. وقد ترتبط هذه التقنية بشكل ما بنوع الراوي العليم في النص السينمائي مع الراوي العليم الذي يروي القصة (المكتوبة) في السرد الروائي بضمير الشخص الثالث متحركا من مكان

وزمان ما إلى مكان وزمان آخرين ومن شخصية إلى أخرى يكشف أو يخفي ما يريد من تفاصيل بمحض إرادته، ويشير (ديك) إلى انه في الفلم يكون له "معنى معينا خاصةً بالنسبة لهؤلاء الذين يعتقدون أن المخرج هو مؤلف الفيلم، أو على الأقل هناك مخرجون على وجه الأخص قد ينتمون إلى هذا العنوان وعند هذه النقطة بصرف النظر عن الجدل حول ما إذا كان هو مؤلف الفيلم الحقيقي فإن السيناريست الذي يبدع السيناريو أو المخرج الذي يعيد إبداعه فإنه من الأسهل التحدث عن (الكاميرا) التي تعرف الأشياء"*(ديك، 2015: 204)* واستعملت تقنية الراوي كلي العلم في السينما المصرية في كلاسيكياتها مثل **(الحرام 1965)** و **(دعاء الكروان 1959)** لكنها سرعان ما ثارت ضد هذا الأسلوب من سرد الأحداث انطلاقا من قاعدة (لا تُخبرْ؛ اجعله يحدث) والمحك الأساس الذي يواجهه أي كاتب سيناريو هو كيفية جعل الحدث مرئيا، وكيف يقدم السرد للمشاهد مرئيا لا مُخبَرا عنه *(ابراهيم، 2016: 294)* لكن النصوص المرئية لم تتخلص منه تماما، إذ وجدناه في نصوصنا قيد البحث مع كونها حديثة نسبيا، ففي فلم (**عصافير النيل 2005**) نجد الراوي يحضر بصوته (Voice Over)، إذ يُروى الفلم بالكامل من وجهة نظر راو خارجي يظهر صوته ولا تظهر شخصيته في النص، لكن وظيفته الأساس هي الإخبار بالأحداث التي لا يمكن للصورة التعبير عنها، كأفكار الشخصيات الداخلية والأحداث التي تستلزم وقتا طويلا لعرضها على المتلقي، وبسبب قصر زمن النص المرئي ومحدوديته يلجأ صنّاعه إلى توظيف صوت الراوي، وهذه التقنية تقتضي بالضرورة أن يكون الراوي كلي العلم إذ يفترض به –والحال هذه- الدخول إلى أعماق الشخصيات والتعبير عنها وكشف ما تشعر وتفكر به. في فلم (**عصافير النيل**) نجد صوت الراوي يحضر بضميرين لرواية النص، إذ يقوم النص المرئي خلافا للمقروء على استرجاع الأحداث بالكامل تقريبا، فبعد لقاء الشخصية الرئيسة (عبد الرحيم) بحبيبته الأولى (بسيمة) في أحد أروقة المستشفى ويبدآن بالحديث في الدقيقة (3:50) يعود زمن النص المرئي إلى الوراء ليستمر بسرد الأحداث الحاصلة سابقا، قبل زمن اللقاء، لذلك يتناوب صوت الراوي الخارجي على سرد الأحداث مع صوت الشخصية (عبد الرحيم) في بعض الأحيان، يبدأ صوت الراوي الخارجي بالكلام معلقا على لقاء الشخصيتين في الدقيقة (4:25) ليعود بعد ذلك الحوار إليهما عائدين بالزمن إلى الوراء مسترجعين ما حصل لهما ابتداء من وصول عبد الرحيم إلى مصر إلى بيت اخته (نرجس) وحادثة الصيد الدقيقة (8:10) التي بقيت ملازمة لهذه الشخصية حتى نهاية الفلم، هذه الحادثة كشفت سذاجة هذه الشخصية وعدم استطاعتها التعايش مع أجواء المدينة الضخمة، هذا ما أكدته زوايا الكاميرا وثنّت عليه الحوادث اللاحقة كذلك، ويعود صوت الراوي للظهور في الدقيقة (16:59- 18:36) و كذلك (22:5-21:29) ومواضع أخرى، كما يظهر صوت الشخصية (عبد الرحيم) معلقا على عدد من المشاهد من خلال الاستعانة بصوت حواره مع (بسيمة) الحاصل في الزمن الراهن للفلم (زمن السرد) ليس بوصفه راويا حقيقيا ووحيدا، وإنما بوصفه معلقا وشارحا على بعض الأحداث التي لا يمكن إيضاحها بطريق الصورة، وهذا ما حصل مثلا في الدقيقة (9:38)، إذ يظهر في الشاشة مشهد خروج (عبد الرحيم) من قسم الشرطة محاطا بأخته وزوجها وأولادهما في زمن ماض (زمن القصة)، لكن الصوت المعلق هو جزء من الحوار الجاري في (زمن السرد) مع الشخصية (بسيمة) وهذا ما يؤكده إجابتها له وتبادل الحوار بينهما، فضلا عن كون الكاميرا تعود إلى وجودهما سوية كل حين، مما يحقق انتقالات زمنية بين الماضي والحاضر أو بطريقة أدق بين زمن السرد وزمن القصة.

عمل وجود صوت الراوي فضلا عن الرجوع الصوتي إلى حوارات الشخصيتين (عبد الرحيم وبسيمة) على تنظيم الأحداث المسرودة ترتيبا زمنيا تختلف به عما يرد في النص المقروء لتصبح أكثر تسلسلا وترابطا، يربط بينها خط درامي من خلال تنامي الأحداث مع تنامي الشخصيات الرئيسة والثانوية على وفق حركة أشبه ما تكون بالدائرية إذ ينتهي العمل عند نقطة بدايته من خلال الإشارة إلى العتمة التي تستمر فيها الشخصيات والتي تصفها (نرجس) في بداية الفلم في الدقيقة (30:47) في خوفها من العتمة عندما طلبت من زوجها (البهيّ عثمان) إمداد قبرها في حال

ماتت بالكهرباء ولو لمدة أسبوع واحد حتى تعتاد الظلمات، لكن المفارقة أنها في نهاية الفلم الدقيقة (98:41) تبقى لأيام في العتمة وهي لا تزال على قيد الحياة، ويحاول أحد أبنائها إبدال (اللمبة) فيجد أنها لا تعمل من الأساس فتبقى الأم حبيسة العتمة وتموت فيها لتدفن في عتمة لا متناهية، يرافقها صوت حوارها الذي أشرنا إليه مع زوجها بتقنية (Voice over).

يؤدي صوت الراوي الخارجي أيضا وظيفة أخرى يمكن للصورة التعبير عنها لكنه يأتي مؤازرا لها، وهذه الوظيفة هي التعبير عن مرور الزمن الطويل للقصة من خلال زمن قصير جدا في السرد، أي التعبير عن الثغرات الزمنية، وهذا ما نجده في الدقيقة (50:22-50:45)، ففي هذه الثواني العشرين تمر أربعة فصول، تعبر عنها الكاميرا عن طريق تغيير أربع فريمات يختلف الفصل في كل واحدة منها من خلال اختلاف الإضاءة والملابس الخاصة بالشخصية ووضعية المناخ والنباتات للدلالة على مرور سنة أو يزيد خلال هذه الثواني، يؤازرها صوت الراوي بجملته المختصرة قائلا "الزمن بيمر بالفلاحين بطيء لكن مسالم وطيب" وكان بالإمكان الاكتفاء بالصور التي تتغير بتغير الجو والزمن لكن أضيف كذلك صور الراوي لتعزيز الدلالة البطيئة لمرور الزمن على شخصية (عبد الرحيم) الذي يلزم مكانه خلال هذه الثواني العشرين التي تقابل مرور سنة كاملة عليه، وملازمته لمكانه ووضعية جلوسه الواحدة تعبير عن استمرار الوضع وجموده وبقائه في سجن خيبته لهذه المدة الزمنية بالكامل من دون أي تغيير سلبي أو إيجابي.

المحور الثالث: موقع الراوي وتحولاته بين النصين المقروء والمرئي السينمائي:

لكل راو في أي نص سواء أكان مقروءا أم مرئيا موقعا معينا يروي منه حكايته، قد يتغير هذا الموقع في أثناء النص السردي لضرورات يعمد إليها المؤلف أو صانع الفلم، وقد يكون أكثر اتضاحا في النصوص المرئية، إذ تبنت السينما أكثر الأشكال وضوحا لتجسيد فكرة الراوي، ثم تطور مفهوم الراوي في الدراسات السينمائية، مما أدى إلى تغير السارد وتحول مسيرته ووجوده في النصوص المرئية من مرحلة الخفاء إلى مرحلة الظهور والوجود الفيزيقي *(ماجد، 2007: 112)* إذ مر الراوي في النصوص المرئية بمرحلتين، هما:

المرحلة الأولى: الراوي المعنوي: ويرى بعض الباحثين أن الفلسفة الأساس وراء وجود الراوي هي رغبة المؤلف بالاختفاء والبقاء خلف الكواليس، إمعانا في إيهام المتلقي بواقعية العمل، ولهذا السبب ربط (بارت Roland Barthes) بين الراوي وموت المؤلف، وأشار (جون هولبورن John Holburn) إلى أن الإيحاء بوجود السارد يحمل في الوقت نفسه فكرة الاختفاء *(ماجد، 2007: 113)*، وكانت "أولى محاولات الأدب الروائي لبلورة مفهوم السارد المعنوي تهدف إلى تقديم الأحداث في خط متسلسل تسلسلا زمنيا مضطردا أو بنفس ترتيب وقوعها إذ يبدأ الإيحاء بوجود سارد معنوي يقوم بفعل القص Narrating ويكون في هذه الحالة غير مؤكد، أو بمعنى آخر فإن آلية عمل السرد هي التي تقوم بخلق هذا السارد الميتافيزيقي في عقل المتلقي" *(ماجد، 2007: 115)* فالأمر لا يتعلق فقط بالترتيب الزمني للأحداث فقط بقدر ما يتعلق بالترابط المنطقي بين تلك الأحداث المكونة للمبنى الحكائي، فيتخذ الراوي المعنوي في السرد الفلمي التقليدي صفة تقربه من فكرة المؤلف الضمني في السرد الروائي اللذان يختلفان بدورهما عن الراوي المادي أو المشخص *(ماجد، 2007: 119)* وهذا أكثر وجودا في النصوص المرئية؛ لأن المؤلف بذاته الثانية والراوي يختفيان متيحان الفرصة للكاميرا لنقل الحدث للمتلقي من دون الإخبار بأنه يحدث، لهذا نجده أكثر حضورا في النصوص المرئية والنصوص المقروءة المروية بضمير الغائب من وجهة نظر خارجية.

المرحلة الثانية: الراوي المادي: نتج هذا المفهوم للراوي بعد أن تخلى السرد الفلمي عن عملية السرد التقليدي، إلى وجود شخصية ما داخل العمل السردي المرئي تتولى هي عملية السرد، وهذا ما انتج تغييرا جذريا في المفاهيم السردية لعلم السرد الحديث، لذلك ظهرت شخصية الراوي في النص التي يراها بعض الباحثين تقع وسطا

بين المؤلف والمشاهد؛ لأنها وسيلة أولى لسرد القصة ونقل أفكارها والاستحواذ على اهتمام المتلقي" فبعد أن كانت ملامح ودور السارد في بنية السرد الفلمي التقليدي غير مكتملة النضوج أصبحت هذه الفكرة أكثر نضوجا وفعالية وارتكازا على آراء ومفاهيم أكثر عمقا، فبدأت تأخذ أشكالا وأبعادا فكرية وجمالية ودلالية في بنية السرد الفلمي الحديث، حتى أنه (أي السارد) قد أعطي في بعض الأحيان الحرية المطلقة للتحكم في طبيعة بناء الأحداث، ونمط ظهورها وفقا للبنى السردية المتعددة، وتشكيل الأبعاد الزمنية للسرد من خلال إعطائه مهام السارد الأول في البنية الحكائية للسرد وبشكل واضح وجلي" *(ماجد، 2007: 120)* ويتخذ الراوي المادي شكلين في السرد، فهو إما أن يكون شخصية مشاركة بالأحداث ويكون مزودا بطاقة فيزيقية ودلالات أيديولوجية، وتقع على عاتقه رواية الأحداث بالكامل، ويتمتع بإمكانات واسعة في سرد الأحداث الروائية والفلمية على حد سواء "إذ يكون في أقرب نقطة من الأحداث المسرودة، لأن الأحداث بما تحمله من أفعال قد وقعت عليه، أو قام هو بالجزء المهم منها في فضاء القصة، فلا تكاد تكون هناك مسافة فاصلة بينه وبين ما حدث فضلا عن كونه المحور الذي تدور حوله أحداث الفلم" *(إبراهيم، 2005: 36)* وهذا ما وجدناه في النص المرئي المقتبس عن رواية (هيبتا) الذي احتفظ بوجود الراوي المنتدب، كما هو الحال في النص المقروء، موكلا له وظيفة رواية الأحداث واسترجاعها، مع كونه جزءا منها وشخصية فاعلة فيها، ولكن المتلقي لا يكتشف هذا إلا في نهاية الفلم، والرواية.

وكذلك نجد في رواية (المستبد) نموذجا للراوي المادي في شخصيته المشاركة في الأحداث التي تروى بضمير الشخص الأول (أنا) وهو كذلك ما احتفظت به النسخة المرئية من الرواية التي اقتبست أيضا بعنوان (**المستبد 2004**)، إذ بقيت الشخصية الرئيسة هي الراوي للأحداث ونراها كلها أي الأحداث من وجهة نظر تلك الشخصية الرئيسة، حتى أن المونولوجات استعملت مرات عديدة في الفلم، ليس فقط بوصفها مونولوجات داخلية، وإنما وظفت بوصفها نوعا من التعليق والتحليل لما يجري.

كما قد يكون الراوي المشارك شخصية رئيسة في العمل أو شخصية أخرى غيرها، إذ يقوم الراوي أو الشخصية بتغيير موقعه ولاسيما إن كانت الرؤى متعددة والرواة متعددون، فقد يشغل دور الراوي المشارك شخصيات عديدة تروي كل شخصية منها ما تعرفه من الأحداث من وجهة نظرها كما لاحظناه في رواية (فسيفساء دمشقية، الرواية المستحيلة) والنسخة المرئية المقتبسة عنها بعنوان (**حراس الصمت 2009**)، أو أن يكون ساردا غير مشارك بالأحداث (شاهد) يؤشر غياب الراوي العليم تعدد أنماط الرؤية وتعدد الرواة في النص *(ماجد، 2007: 125)* فلا يمتلك الراوي أي هامش للمشاركة في الحدث الروائي، أو تغيير الفعل الرئيس لكون "هذا الموقع يجعل من شخصية السارد منزاحة عن مركز الصراع، وهذا الانزياح هو ما يشكل مقدار المسافة الفاصلة بين السارد والأحداث المسرودة" *(إبراهيم، 2005: 38)* ويشترط في هذا الموقع من الراوي أن يرتبط الاخير بالمكان والزمان اللذين ترتبط بهما الأحداث المروية، وكذلك علاقته بالشخصيات في لحظة قيامها بالفعل، فهو يروي ويراقب الأحداث من بعيد من دون التدخل في ما يجري أو تغيير المسار، إذ ان وجوده خارج الحدث لا يتيح له هذه التدخلات ويقصر عمله على الإخبار فقط وإيصال المعلومة إلى المتلقي *(إبراهيم، 2005: 39)* ويجرد الباحث (ماهر مجيد ابراهيم) في اطروحته للدكتوراه نوعين آخرين من الرواة وهما "السارد المستمع" و "السارد القارئ-المؤلف" ويعني بالأول منهما "يسمح للسارد بالتعرض لأحداث لا يرتبط بها زمانيا أو مكانيا، أحداث قد لا تنتمي له، فهو لا يعرفها، أحداث تبلورت وحدثت قبل وجوده بصفة سارد فعلي، وهذه الخصوصية جعلت من هذا الموقع ذو[كذا] أهمية ثانوية لا تمكنه من إتمام الأحداث السردية كافة" *(إبراهيم، 2005: 39)* وهذا ما أجده ينطبق مع ما يعنيه الراوي الشاهد، فهو في كلتا الحالتين لا يشارك في الأحداث، وإنما يرويها من منظور خارجي، والفرق أنه قد يكون على علاقة بمكوناتها أو لا علاقة له بها، أي قد يكون

منفعلا أو غير منفعل بها. أما الثاني منهما (السارد القارئ-المؤلف) فأرى فيه إرباكا واضحا في المفهوم والمصطلح، إذ يقرنه الباحث مرة مع القارئ ومرة مع الراوي العليم وواضح ما بين هذين الركنين من فرق واختلاف.

ولحل هذه الإشكالية في المفاهيم بإمكاننا الاقتصار على نوعين من الرواة يشملان كل ما أشار إليه الباحث وغيره وهما:

1- الراوي الخارج عن نطاق مرويه: Heterodiegetic Narrator ويقابل الراوي الشاهد، ويظهر في النصوص السردية في تشكلين هما: الناظم الداخلي: ويكون غير مشارك بالأحداث ولكنه منفعل بها، فيقترب من كونه أحد شخصيات المروي، أو أن يظهر بوصفه ناظما خارجيا، وهو الذي يروي قصة غير مشارك فيها من الخارج أي أنه غير منفعل بها كذلك *(يقطين، 1993: 310)* ويسمي(جيرالد برنس Gerald Prince) هذا الراوي بتشكلاته الاثنين (الراوي غير متجانس الحكي) الذي لا يكون جزءا من الحكي الذي يقدمه ولا شخصية فيه *(برنس، 2003: 87)* وتشكل الناظم الخارجي هو الشكل الذي يظهر فيه الراوي في رواية (مولانا) التي تروى بضمير الغائب، وكذلك في رواية (عصافير النيل). أما التشكل الاخر (الناظم الداخلي) فنجده في رواية (هيبتا) التي اعتمدت على الراوي العليم الذي يروي من موقعه خارج النص السردي أحداثا غير مشارك فيها ولا منفعل بها، لكنه يدخل إلى بواطن الشخصيات ويكشف عنها، وهذا ما نجده في استهلال الرواية إذ يقول الراوي "تلك العيون المحبطة التي كانت تتوقع أن ثمن المحاضرة كان لابد أن يذهب في مكان أكثر فائدة..." *(صادق، 2016: 10)* ومثلما يدخل الراوي بصفته العالمة بكل شيء إلى دواخل الشخصية، فإنه في بعض المواضع يلتزم موقعه الخارجي ويلعب دور الكاميرا الناقلة لما يحدث أمامها، ففي قوله "دون أن ينظر إليهم يعرف أن هناك أكثر من خمس أيادٍ مرفوعة فابتسم ابتسامة خفيفة وهو يكتب بخط كبير ويقول ما يكتبه "*(صادق، 2016: 11)* هنا لا يكشف الراوي عن أي من مكنونات الشخصية وإنما ينقل ما يحصل أمامه بوصفه عين كاميرا رائية أمامها مسرح واحد فيه المحاضِر (أسامة حافظ) وطلابه المستمعين لمحاضرته (المروي لهم)، ويستمر الراوي الخارجي مع مراحل الحب السبعة التي رواها (أسامة) بوصفه راويا منتدبا ويوضحها في متن الرواية من خلال قصص أربع شخصيات (أ)(ب)(ج)(د) التي تسير في آن واحد وبالتناوب ويرويها الراوي من وجهة نظره الخارجية، لكننا مع وصولنا إلى خاتمة الرواية نكتشف لعبة الراوي في كونه لم يكن يروي قصص أربع شخصيات مختلفة وإنما أربع مراحل من حياة شخصية واحدة كانت جالسة بين الحضور، غير أنها في النص المرئي كانت شخصية الراوي نفسها، أي أنه يروي قصته الشخصية من خلال المراحل التي مر بها، وهذا ما التزم حرفيا في النص الفلمي المقتبس عن الرواية، لذلك ذهبنا إلى كون الراوي هنا في (هيبتا) المقروءة والمرئية هو راو خارج عن نطاق مرويه لكنه يظهر في التشكل الأول (الناظم الداخلي) الذي ينفعل بالحدث ولا يشارك فيه وهذا يتعلق بالراوي المنتدب (أسامة) أو (شكري) في الفلم، في كونه يقترب من كونه أحد شخصيات المروي، فهو في الحقيقة الشخصية الرئيسة لكن لا يكشف ذلك إلا مع انتهاء العملين المقروء والمرئي.

أما في رواية (مولانا) فالراوي واحد، يروي الأحداث بضمير الغائب ويرويها من وجهة نظر خارجية كأنه عين كاميرا لا يتدخل ولا يبدي أية علاقة بما يجري، إنما يروي وينقل فقط ما تقوم به الشخصيات وما تفعله، لكنه في الوقت ذاته راو عليم ينقل ما تفكر فيه الشخصيات ويدخل إلى أذهانها. واعتمد الراوي أسلوب السرد المتوازي والتقطيع والانتقال بين الأزمنة الماضي/الحاضر من خلال ما يرد من استرجاعات في داخل النص يعود من خلالها إلى أزمان مضت؛ ليرجع بعد ذلك إلى زمن الرواية وكل استرجاع منها مهما كان نوعه يوظفه الراوي لغرض معين كما مر

بنا، ولذلك نجد أن الراوي في رواية (مولانا) هو ناظم خارجي يظهر في النص المقروء ويظهر في النص المرئي بل يوكل عملية السرد إلى الكاميرا على وفق مفهوم السارد أو المصور الأكبر.

أما في رواية إبراهيم أصلان (عصافير النيل) فنبقى في مجال الراوي الخارج عن نطاق مرويه بصفته ناظما خارجيا غير مشارك ولا منفعلا بما يروي، لكن ما يميز صوت الراوي في مجال اقتباس العمل من نسخته المقروءة إلى نسخة مرئية هو الاحتفاظ بصوت الراوي (Voice over) في النسخة المرئية كما مر بنا. ففي النسخة المقروءة من الرواية يتولى السارد الخارجي سرد الأحداث وتقديم الشخصيات والحوارات من موقعه خارج النص المقروء راويا -بلا تدخل- كل ما يحدث بضمير الغائب بغير مشاركة ولا انفعال بمرويه، فيبدأ النص مع مشهد الجدة التي تتفرج على ابنها (عبد الرحيم) المحمول على العربة وسط الزحام، ليعود وينتقل إلى المشهد الثاني في مكان وزمان مختلفين وشخصيات مختلفة، ولحقه كذلك انتقال إلى مشهد آخر بمكان وزمان آخرين إلى أن تقف إحدى الشخصيات (الاستاذ عبدالله) أمام الصورة التي تجمع أفراد العائلة في زمن مضى، لتبدأ معه أحداث الرواية الفعلية، يقول الراوي: "اقترب من الإطار الذهبي القديم وراح يتأمل الصورة التي جلست في مقدمتها أمه نرجس، مازالت بصحتها وإلى جوارها الجدة هانم، ضئيلة في طرحتها السوداء، وخلفهما كان خاله عبد الرحيم ممتلئا وشابا بشعره الطويل المفروق، وبينما هو واقف انقطع النور وجاءت دلال تحمل لمبة الجاز الكبيرة، وضعتها على قاعدة النافذة الطويلة التي فتح نصفها العلوي على فضل الله عثمان المعتم" (أصلان، 2005: 15). فهذا الظلام في المكان نقل الراوي ونقلنا معه إلى زمن مضى يبدأ سرده كذلك بمشهد مظلم يدخل النور إليه تدريجيا كذلك في زمان ومكان مختلفين وشخصيات مختلفة هي ذاتها الشخصيات الموجودة في الصورة التي توقف عندها الراوي في المقطع الأول، يقول الراوي: "مرّة، النور انقطع فجأة على نرجس وهي قاعدة تتفرج على التلفزيون، نرجس ارتعبت؛ لأنها لا تخاف من شيء في الدنيا مثل العتمة، ومشت خطوة واحدة في انتظار البهيّ عثمان الذي كان عند جابر البقال" (أصلان، 2005: 17) وتستمر سطوة الراوي الخارجي على النص بأكمله لا يكاد يفسح مجالا لغيره لرواية حدث ما من دون أن يتدخل كاشفا عن دواخل الشخصيات وما تفكر به داخل عقولها، ففي حديث (نرجس) مع زوجها (البهيّ) يتدخل الراوي قائلا: "البهي عثمان كان أول مرة يسمع فيها كلاما بهذا الشكل وقال دي تضرب يا ولية نرجس قالت: أبدا والنبي ما يجرى لها حاجة البهيّ عثمان سكت وتهيأ له ان اللمبة لن تضرب، وفكر بينه وبين نفسه "صحيح ايه الي يخليها تضرب" لكن عقله راح ناحية الملكين وهل يصح أن يكون الحساب في نور لمبة الكهرباء أو لا يصح واستغفر ربنا وهرش رجله الشمال، وبدا له أن الموضوع غريب في نوعه، وغادر الكنبة وأتى بعدة الشاي" (أصلان، 2005: 21) فنلاحظ الراوي هنا ينقل لنا ما تفكر به الشخصية في عقلها مثلما ينقل أفعالها وأقوالها كذلك من دون أن يفسح المجال لأية شخصية من الشخصيات الأخرى في الرواية لتولي عملية سرد حدث ما أو استرجاعه، وإنما تبقى السلطة المطلقة به بوصفه راويا مسيطرا ومتسلطا على النص الروائي المقروء من أوله إلى آخره لذلك لا نجد أي تنوع أو تعدد لمستويات الراوي أو لأنواعه فيها، وهذا ما احتفظت به النسخة المرئية من الرواية كذلك.

كما نجد كذلك صوت الراوي الخارج عن نطاق مرويه في رواية (بيوت وراء الأشجار) يروي ما لا يشارك ولا ينفعل به أو بأحداثه بضمير الشخص الثالث، لكن في النص المرئي المقتبس عنها (الشرف 2000) يغيب صوت الراوي تماما وتحل محله الكاميرا في نقل الأحداث من زاوية تبئير من الدرجة (صفر). كما هو الحال تماما مع رواية (مشرحة بغداد) التي يرويها في نسختها المقروءة راو خارجي يغيب تماما في نسختها المرئية (ورقة التوت 2016).

وكذلك في النص المقروء (تلك الأيام) الذي يبدأ بداية تقليدية أشبه بالحكايات القديمة "يحكى أن رجلا مشهورا يعيش اليوم بيننا قد استطاع عن طريق غامض لا يعرفه أحد أن يتنبأ بالغيب، وهذا الرجل ليس مشهورا بسبب هذه القدرة الغريبة التي حصل عليها، فلا يوجد مخلوق واحد على ظهر الأرض يعلم هذه الحقيقة" (غانم،

1999: 35) ويستمر الراوي بهذا الأسلوب التقليدي راويا الأحداث ومقدما الشخصيات بضمير الغائب بطريقة السرد التقليدي للراوي العالم بكل شيء، أما في النص المرئي فيغيب صوت الراوي تماما تاركا المجال لعين الكاميرا لرؤية الأحداث وسردها من دون أن تكون معروضة من وجهة نظر محددة.

2- الراوي المتماهي بمرويه Homodiegetic Narrator ويتمثل في الراوي الذي يمثل جزءا من المروي الذي يقدمه، أي قد يكون راويا أو شخصية ضمن الأحداث التي يرويها *(برنس، 2003: 88)* ويظهر في المروي له أيضا بشكلين، الأول منهما يعرف بالفاعل الذاتي الذي تمارس الحكي فيه الشخصية المركزية (الرئيسة) أما الشكل الثاني فهو الفاعل الداخلي الذي تمارس الرواية فيه الشخصيات الأخرى غير الشخصية الرئيسة (المركزية) *(يقطين، 1993: 310)* ويظهر لنا الراوي المتماهي بمرويه عندما تكون الشخصيات الروائية هي التي تتولى عملية السرد، وهذا ما نجده في رواية (المستبد) إذ تتولى عملية السرد الشخصية الرئيسة في الرواية، وترويها بضمير المتكلم (أنا) فالشخصية تقدم مرويا هي مشاركة ومنفعلة به، ترويه من وجهة نظر داخلية تلازمنا حتى نهاية النص المقروء، ولا يكتفي الراوي الشخصية بسرد الأحداث في هذا النص فقط، وإنما يعمد إلى التفسير والتعليل والتحليل، فنجده في الأسطر الأولى من النص المقروء يقول: "لم أكن قد انتهيت من الغداء حين شعرت بالنعاس، فقد اعتدت على الاسترخاء بعد الظهر بعد الغداء خصوصا مع تقدم الربيع واستقرار الحر، اعتدت على النوم قليلا فإذا لم أنم ولو لبضع دقائق أبقى بعد الظهر بطوله متوتر الأعصاب راغبا في التدخين محدثا غير مستمع لا أحسن القيام بعمل يتطلب جهدا مهما كان يسيرا" *(الضعيف، 2001: 7)* فالراوي/الشخصية هنا لم يكتف بسرد ما يريد إخبارنا به بوصفنا متلقين، وإنما يعمد إلى تعليله وتحليله، وهذا ما قد لا نجده مع تشكلات أخرى من تشكلات الراوي فيما لو لم يكن راويا عليما، ويستمر الراوي بهذا الاسلوب في صفحات النص المقروء جميعها. أما في النسخة المرئية من رواية (المستبد) والتي عنونها صناعها بـ(**زنار النار 2004**) فنجد الراوي في النص المقروء هو الشخصية التي تشارك بالأحداث وتنفعل بها، فضلا عن كونه ليس فقط شخصية من الشخصيات في النص المرئي وإنما هو الشخصية الرئيسة فيه يروي الحدث ويعيشه وينفعل به، ويراه المشاهد من وجهة نظره، أما التشكل الثاني فهو التشكل التقليدي للنصوص المرئية (اللاتبئير) أي عدم وجود وجهة نظر محددة تنقلها الكاميرا، وإنما تنقل فقط ما يجري بتجرد، وما يهمنا في هذا الموضع هو التشكل الأول للراوي الذي ينقل وجهة نظره وهذا ما يظهر لنا في لقطات الPOV في بداية الفلم مثلا، التي تحدد لنا موقع الراوي وطبيعة سير الأحداث من أي وجهة نظر ستجري ويشاهدها المتلقي. ففي اللقطات التي يظهر فيها المحيط والشوارع ونقاط التفتيش في بداية النص المرئي نجد أن الصورة مأخوذة من داخل السيارة التي ليس فيها سوى الشخصية الرئيسة في العمل، لتستعرض لنا الكاميرا ما تراه هذه الشخصية من مناظر طبيعية كانت عليها لبنان قبل الحرب في الثواني الأولى من العمل وما لحق الحرب من نقاط تفتيش تظهر في الدقيقة (1:47) فبعد أن بدأ الخراب بالظهور على طرفي الشارع (1:06) لتستمر بعد ذلك لقطة وجهة النظر مع السيارة ويستقبلها المتلقي من داخل السيارة مارا في طريقه إلى وسط المدينة التي هي الساحة الرئيسة للأحداث إذ تتخلى الكاميرا عن وجهة نظر الشخصية الرئيسة ليبدأ لنا التشكل الثاني من تشكلات الراوي في النص المرئي والذي توكل فيه مهمة السرد إلى عين الكاميرا من دون تحميلها لوجهة نظر أي شخصية كانت، وتعود وجهة نظر الشخصية الرئيسة للظهور بين الحين والآخر في لقطات معينة مثل لقطة مشاهدته لشباك الجارة (4:08) ولقطة انتظاره لنزول الماء من الصنبور (4:25) ، وفضلا عن لقطات وجهة النظر يرافقنا كذلك صوت الراوي في مواقع معينة في النص المرئي محاورا أو محدثا ذاته أو معلقا ومحللا لما جرى وما يجري، ولكن على طريقة المونولوج بوصفه

راويا من داخل النص المرئي أي أن صوته المفترض أن يكون من داخل الكادر ليس كما هي الحال مع راوي (عصافير النيل) القادم من خارج الكادر. وقد يمتزج هذا النوع من الراوي في النصوص المرئية مع وجهة النظر في البحث والتحليل، ذلك أن النص ينقل من وجهة نظر الراوي الذي هو في الوقت نفسه الشخصية الرئيسة في ما يروي، وهذا يختلف عن النصوص التي فيها راو خارجي، إذ يتولى سرد الأحداث صوتيا في بعض من الأحيان، أما وجهة النظر فلا تكون له بل للكاميرا وبالتأكيد لن يكون الراوي شخصية من شخصيات المروي، ولا ينفعل بالحدث لأنه ليس جزءا منه.

نجد كذلك تشكل الراوي المتماهي بمرويه والسارد بضمير (أنا) الشخص الأول في النص المقروء (الفيل الأزرق) الذي ترويه الشخصية الرئيسة، وهي راو مشارك ومنفعل بالحدث غير أن الفرق بينها وبين الراوي الشخصية في نص (المستبد) المقروء مع أن كليهما شخصيتان رئيستان إلا أنه في رواية (الفيل الأزرق) نجد العديد من الشخصيات الثانوية تحيط بالراوي، وهذا ما لم يتوافر في رواية (المستبد)، فضلا عن احتفاظ الشخصية الرئيسة بدورها بوصفها راويا للأحداث في (المستبد)، بينما تخلت عن هذا الدور في (**الفيل الأزرق 2014**) لصالح الكاميرا التي قامت بفعل السرد.

أما في النص المقروء (باب الشمس) فيتولى الراوي الداخلي –كذلك- المتماهي بمرويه سرد الأحداث موظفا الضمائر الثلاثة (المتكلم-المخاطب-الغائب) وقد يكون توظيف ضمير المخاطب أمرا نادر الحدوث في النصوص المقروءة، إلا أن وجوده في هذا النص انما كان بسبب حضور المروي له الذي يرافق راويه الداخلي منذ بداية العمل حتى نهايته بلا أي استجابة، إذ تقوم الحبكة في النصين المقروء والمرئي على إصابة (يونس) بالجلطة الدماغية ودخوله في غيبوبة، يحاول معها (الدكتور خليل) سرد الأحداث الماضية له علها تفيد في إعادته إلى الحياة، يقول الراوي: "أقضي وقتي في غرفتك أنهي أعمالي في المستشفى وأعود إليك، أجلس إلى جانبك أحممك وأدلكك وأعطرك وأرشك بالبودرة وأفرك جسمك بالمراهم، أغطيك وأتأكد من نومك وأحدثك، الناس يعتقدون أنني أكلم نفسي كالمجانين، معك اكتشف نفسي نفوسا كثيرة أستطيع إقامة حوار أبدي معها، الحقيقة أنني قرأت في كتاب لم أعد أذكر عنوانه أن الوعي يمكن استعادته لمن سقط في الغيبوبة مثلك عبر الحوار، الدكتور أمجد قال مستحيل، وأنا اعرف أن ما قرأته ليس علميا لكني أحاول، أحاول إيقاظك بالكلام، فلماذا لا تجاوبني؟ كلمة واحدة ونخلص" *(الخوري، 2010: 20)* فالمزج بين المتكلم والمخاطب ينقل لنا معاناة الراوي الفلسطيني الواعي مع المروي له الذي لا يستجيب للنداء وإن كان يُذكِّره بالتاريخ والنضال والحياة السابقة التي عاشها من خلال استرجاعها أمامه لعله يفيق من غيبته. تبقى الفكرة هذه التي قامت عليها الرواية في النص المرئي كذلك بجزئيه، إذ يبدأ الجزء الأول مع (خليل) وفتاته (شمس) التي تنقل لنا الكاميرا العلاقة بينهما لتصل فيما بعد إلى غرفة المستشفى مع (خليل) و(يونس) و(أم حسن) التي تغادر ويبقى الأول محاولا استعادة وعي الثاني من خلال سرد الأحداث الماضية من حياته، فيتحول بذلك الراوي إلى راو خارجي يروي الحدث محققا وجهة النظر المشهدية من خلال عرض الحدث بعين الكاميرا مع غياب الراوي الذي سبق وأدركه المشاهد منذ البدء، ويتحول الراوي في الجزء الثاني من (**باب الشمس، 2005**) المرئي إلى راو داخلي يروي قصته بضمير المتكلم أيضا لمروي له غائب، لكن الانتقالات بين الأزمنة صارت أقل في الجزء الثاني وصار صوت الراوي Voice over يظهر مرافقا للحدث.

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج أهمها إن وجود الراوي في النصوص السينمائية يقتصر على المواضع التي لا تستطيع الكاميرا نقل المشاعر للمشاهد من خلال الصورة، فيلجأ النص عندئذ إلى الراوي ليُخبر ما يريد أن

يخبر به المشاهد، وفي حال افرط صناع النصوص المرئية بتوظيف الراوي في مواضع لا حاجة لوجوده فيها فإن هذا سيضعف من العمل المرئي تقنيا ويضعف لغته السينمائية المعتمدة على الصورة التي يتلقاها المشاهد بصريا لا على الكلمة التي يعتمد عليها النص الأدبي المقروء. أما فيما يخص الكاميرا وهي آلة التعبير عن الراوي والتي تمثل في النص الأدبي تشكلا من تشكلات متعددة يظهر فيها الراوي فإنها في النص المرئي تقوم بأدوار متعددة ولا تكتفي بكونها راويا فحسب، وإنما قد تكون راويا أو شخصية أو بطلا أو مرويا له كذلك بينما في النص المقروء لا يمكنها أداء أدوار الشخصية أو المروي له، ومثل غياب الكاميرا في النص المقروء وحضورها الذي لا مناص منه في النص المرئي فإن صوت الراوي يُغيَّب ويختفي تماما في النص المقروء كما تغيب المؤثرات الصوتية عنها بالكامل، بينما تؤدي دورا لا يمكن إغفاله في النصوص المرئية.

مصادر البحث ومراجعه:

أولا: الكتب

- إبراهيم: أسماء، (2016)، الرواية والسينما تراسل الوسائط، ضمن كتاب نحكي لنحيا مجموعة البحوث المقدمة في مؤتمر الرواية العراقية، مطبعة إيلاف للطباعة الفنية الحديثة، ط1، بغداد.
- أصلان: إبراهيم (2005)، عصافير النيل، دار الشروق، ط1، القاهرة.
- برنس: جيرالد (2003)، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، د. ط، القاهرة.
- جورنو: ماري-تيرز وماري، متشل (2007)، معجم المصطلحات السينمائية تقنية الكتابة للسينما، ترجمة: د. فائز بشور، سلسلة الفن السابع (136)، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، د.ط.، دمشق.
- جينيت: جيرار وآخرون (1989)، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1.
- الخوري: الياس (2010)، باب الشمس، دار الآداب، ط6، بيروت.
- الدوخي: د. حمد محمود (2010)، جماليات الشعر-المسرح-السينما في نماذج من القصة العراقية، الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، دمشق.
- ديك: برنارد ف. (2015)، تشريح الفيلم، ترجمة: مصطفى محرم، المشروع القومي للترجمة (2268)، المركز القومي للترجمة، د.ط، القاهرة.
- صادق: محمد (2016)، هيبتا، الراووق للنشر والتوزيع، ط46، مصر.
- الضعيف: رشيد (2001)، المستبد، دار رياض الريس للنشر والتوزيع، د.ط، بيروت.
- غانم: فتحي (1999)، تلك الأيام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط.
- القاسمي: أحمد (2011)، جمالة الحكي السينمائي بين الصياغة اللغوية والمعالجة السينمائية، سلسلة الفن السابع (209)، وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، د.ط، دمشق.
- ليفينجستون: بيزلي وبلاتينيا: كارل (2013)، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجمة: أحمد يوسف، المشروع القومي للترجمة (2042)، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة.
- لينارد: جون ولوكهارت: ماري (2006)، المرجع في فن الدراما مرشد لدراسة المسرحيات، ترجمة وتقديم: محمد رفعت يونس، مراجعة: أسامة مدني، المشروع القومي للترجمة (1004)، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة.

- مجموعة باحثين (د.ت)، السرد في السينما دراسات مختارة، ترجمة: مركز اللغات والترجمة في أكاديمية الفنون، تحرير ومراجعة: أ.د. يحيى عزمي، سينما(11)، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، د.ط.
- يقطين: د. سعيد (1993)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط2، بيروت-الدار البيضاء.

الرسائل والأطاريح الجامعية:

- إبراهيم: ماهر مجيد (2005)، التراكيب الزمنية في سردية الفلم السينمائي المعاصر،أطروحة دكتوراه، قسم الفنون السمعية والمرئية/سينما، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، إشراف: أ.د. رعد عبد الجبار الشاطئ.
- ماجد: نهاد حامد (2007)، آليات اشتغال السرد في بنية الفلم الروائي، أطروحة دكتوراه، قسم الفنون السمعية والمرئية/سينما، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، إشراف: أ.م.د. طه حسن الهاشمي.