السارد بين المفاهيم الروائية والسينمائية

د. وافية بن مسعود
قسم الآداب واللّغة العربية
جامعة قسنطينة1
الجزائر

ملخص

تتصل الإشكالية المعالجة في هذه المقالة بتحديد الروابط التي تقوم بين الأدب والسينما في مجال محدد هو المحكي، وذلك وفقا للمنهج السردي المقارن، ومناقشة إحدى آلياته الأكثر شيوعا، وهي حضور السارد في النصوص السردية اللغوية والنصوص غير اللغوية مثل الأفلام؛ حيث نناقش مفهوم السارد في كل هذه الأنواع السردية ، ثم نحدد الأشكال التي يظهر بها السارد في الأفلام تبعا لتعقيد طبيعتها التي تجمع بين البصري واللفظي في آن واحد، بالإضافة إلى تحديد خصوصية كل منهما.

Résumé

Le présent article a pour objet l'étude du lien entre la littérature et le cinéma et ce, dans le domaine spécifique « le récit », dans les limites d'une approche narratologique comparée et on discutant de l'un des mécanismes le plus courant : le narrateur.

Il s'agit d'analyser la présence du narrateur dans le texte verbal et le texte non verbal, tels que les films, où nous discuterons le terme du narrateur dans chaque type de narration, avant de définir les formes représentées par le narrateur dans le film en fonction de sa complexité.

مقدمة

بدأت الروابط بين الأدب والسينما منذ بدايات هذا الفن السمعي البصري، رغم تباين الوسائط التعبيرية التي يظهران بها. وهذه الروابط لم تتسم بالتقارب أو التنافر الدائمين؛ بل جرى الاتجاه نحو الاثنين حسب توجهات المخرجين والقائمين على هذا الفن، وإن يكن هذا صحيحا فإنه لا يلغي أبدا استفادة النمطين التعبيريين من التقنيات المشكلة لبنائهما من خلال التواصل بينهما.

حاول بعض المخرجين في بداية القرن العشرين أن يستخدموا الروايات والقصص مادة لأفلامهم أمثال "دافيد وارك غريفث"(David Wark Griffith) في فيلمه "ميلاد أمة"سنة 1915،واستمر ذلك في الأفلام والأفلام المسلسلة التي لاقت رواجا كبيرا ،

© جامعة قسنطينة 1، الجزائر 2013.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكن هذا الرابط بدأ يعرف بعض التغير في أمريكا منذ سنة 1927 بإعداد سيناريوهات خاصة بالسينما، إلا أن هذا لم يفقد المادة الأولى أهميتها ؛ إذ لا يمكننا حصر الأعمال الرائعة المقتبسة من روايات عالمية مثل: "أوليفر تويست" لشارل ديكنز (Charles Dickens) سنة 1948 "الشيخ والبحر "من رواية إرنست همنغواي(Ernest Hemingway) سنة 1957، وغيرها من الأفلام،كما يمكننا أن نذكر الأفلام المطولة العربية التي اقتبست روايات نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس وغيرهما.
سنناقش في هذه المقالة إحدى الخصائص المشتركة بين الرواية والسينما هي: السارد(Narrateur) وآليات تجليه فيهما، بوصفه أحد أهم عناصر السرد الذي يتم تقديمه من خلالها، ومعالجة ماهية الحدود والعلاقات التي قد تظهر بين نظامين سيميائيين مختلفين: اللفظي والبصري.

1- السينما والأدب:

إذا انطلقنا من وجهة النظر القائلة إن الأدب والسينما إنتاجان فنيان متخيلان فإن هذا أول رابط بينهما، لأن الإدراك الإنساني وبراعته يفتحان عبر التخيُّل مجالا واسعا، لإعادة تشكيل المعطيات الواقعية -على اختلافها- بتصورات متعددة ومبتكرة، فالرواية نتيجة هذا التفاعل بين الواقع والإدراك؛ حيث يمارس الفعل التخيّلي آلياته من أجل إعادة صياغة العالم وفقها، ولعل هذا ما أشار إليه "جون ريكاردو" (Jean Ricardou) في معرض حديثه عن المحكي؛ إذ يقول إن" القصة المتخيلة لا تستخدم الكتابة لتقدِّم رؤية للعالم، بل إنها تستعمل مفهوم العالم بأجهزته لكي تحصل على عالم خاضع لقوانين الكتابة النوعية ".(1)

ما نستنتجه هو أن الكتابة لا تستخدم آلياتها لاقتطاع العالم ونقله، وإنما تقوم في الأساس على تشكيل عالم بديل يلتزم بقوانينها وقواعدها. الأمر الذي يجعلنا نشير إلى قاعدة هامة هي: أن التصور التخيّلي في الرواية يستند بالضرورة في بداية تشكيله على قوانين العالم الواقعي، كقاعدة مرجعية وخلفية ثم يعمل على تجاوزها؛ حيث يؤثر هذا التحكم التخيلي في الرواية كليا.

يشير "ميشال بوتور" (Michel Butor) من جهة ثانية إلى استحالة نقل الواقع كليا داخل العالم الروائي، لأن "الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس في أننا نستطيع التثبت من صحة هذه بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذي يظهرها فحسب، بل هي إلى ذلك (أي حوادث الرواية)- وللمستعمل تعبيرا معروفا- أكثر "تشويقا" من الحوادث الحقيقية. أما سبب بروز هذه القصص المختلقة فيعود إلى أنها تنطبق على حاجة وتقوم بعمل، والأشخاص الوهميون يملأون فراغا في الحقيقة ويوّضحونها". (2)

يفرّق الباحث بين الأحداث الواقعية و الأحداث المشكلة للرواية، فهي لا تتجاوز حدود كونها مجرد إيهام بالواقعية لشد المتلقي إليها. كما يركز على أن هذا الإيهام هو قطع جزئي موجه وفق رؤية محددة، تزيل شوائبه وتعيد تكثيفه وتعبئته بانفعالات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ودلالات أعمق من وجوده الفعلي، فيتجاوز حدوده الطبيعية إلى تشكيل طبيعة جديدة، لكنها تبقي مع ذلك على هذه العلاقة بين الواقعي والمتخيل، فالإيهام حقيقة زائفة أو نفضل القول إنها حقيقة أخرى غير تلك التي استثمرتها .

تلازم هذه الخاصية السينما أيضا، رغم طبيعتها البصرية – مادة وتقنية - التي تجعل ما تصوره لنا أقرب إلى التصديق، والإيهام بالواقعية من الأدب على العموم، والرواية على وجه التخصيص، لأننا نجد أنها تعمل على تحويل العالم الواقعي، فـ" الفن لا يقوم فقط بإعادة_ عرض (نسخ) الواقع بآلية مرآة عادية لا حياة فيها؟. بل بتحويله صور العالم إلى علامات تملأ هذا العالم بالدلالات. فالعلامات لا يمكن أن تكون مجردة من المعاني، وهي بالتأكيد حاملة للمعلومات. لهذا السبب فإن كل ما هو محكوم، بالنسبة لعالم الأشياء بآلية علاقات العالم المادي، يصبح في الفن نتاجا للخيار الحر الذي يقوم به الفنان وهذا بالتحديد ما يكسبه قيمة إعلامية".(3)

يقودنا ذلك إلى عدِّ السينما لا تنتج عالما واقعيا، وإنما تنتج واقعا آخر يستند إلى العلامات المحملة التي تستغل المعطى المادي البصري للتأثير فينا وفي قراءتنا للعالم المعروض أمامنا.

إن هذا يعني أن ما يوجد في الأفلام يعد أكثر تكثيفا، لأن العلامات تمر أمام أعيننا، وتكون محملة بحمولة دلالية قصوى توجه تأويلنا، وتجتهد في التأثير علينا عاطفيا وفكريا، فالتحويل ليس بسيطا، وإنما هو على قدر كبير من التعقيد. إنها طريقة تحويل منظمة بشكل ديناميكي؛ حيث تربط بين عناصر متشابهة ومتنافرة في الآن ذاته، قصد خدمة قصدية معينة لاتجاه الفيلم، وتعمل على توجيه القارئ نحو دلالات معينة دون الأخرى، فكل عنصر داخله اختير بعناية، وهو مليء بشحنات دلالية متعددة ومتباينة، تصل أحيانا إلى حد التضارب والصراع، وأحيانا أخرى إلى الانسجام والمهادنة، مما يعني أن القصة المتخيلة -أو المحكي- (Le récit) لا تنقل العالم الواقعي من خلال التسريد (Narrativisation)، وإنما تستعمله من أجل بناء بنياتها السردية الخاصة.

يمكننا أن نضيف إشارة أخرى إلى خاصية التخيّل تتعلق بالآليات التي تحرك المتخيل في اللغة السينمائية؛ حيث "تمنح السينما المتخيل، بوساطة الصورة المتحركة، الديمومة والتغير: أُتيح إذن جزئيا بفضل هذه النقاط المشتركة، للقاء بين السينما والسرد أن يحدث"(4)، وهو الأمر الذي يسمح للفيلم بمعالجة مواده الواقعية مثل الأمكنة والأشياء والشخصيات، مما يمكّنه من خلق روابط مع السرد، فالدور الذي يؤديه الفعل السردي في الرواية هو إعادة إنتاج الوجود من حوله في الزمان والمكان، وهو الدور ذاته الذي تقوم به الآليات السينمائية عند التفاعل مع ما تنقله، رغم اختلاف وسائطهما.

إذا انتقلنا من خاصية التخيّل فإننا نجد سمة أخرى بقدر ما تجمع الفنين تمنح تميز أحدهما عن الآخر، وهو تمييز تقني في الدرجة الأولى؛ حيث يمكننا عدهما لغة، فالأدب" ليس إلا لغة، كينونته تكمن داخل اللغة، والحال أن اللغة متقدمة مسبقا على كل معالجة أدبية، فهو نظام من المعاني قبل أن يكون أدبا؛ حيث يتضمن خصوصيات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جوهرية (كلمات) متقطعة، واختيارا، وتصنيفا، ومنطقا خاصا"(5)، مما يجعل خصوصيته الأولية تظهر في بنائه اللغوي، ومختلف تجلياته الأسلوبية، وعلاقات عناصره التركيبية التي تتحكم ضمنيا أو بوضوح في الإنتاج الدلالي للنصوص، وتشكيل المضامين التي تعتمد عليها، فالأدب شكل لغوي منتج لمضامينه الخاصة وليس إسقاطا للواقع على اللغة .

أما السينما فتظهر وضعا لغويا وبنيويا خاصا ومميزا، فهي نظام سيميائي ثانوي كالأدب غير إنها لا تعتمد على النظام اللفظي الطبيعي للتعبير البشري الذي يعتمد عليه الأدب، وإنما تعتمد لغة اصطناعية، فهي "حضور لغة تريد أن تكون فنا داخل فن يريد أن يكون لغة. أمران لا ثالث لهما؛ إذ يوجد اللسان أيضا. والحال أنه لا الخطاب الصُوَري ولا الخطاب الفيلمي يمكن اعتبارهما لسانا. إنهما لغة أو فن، فالخطاب الصُوَري هو نظام مفتوح، مشفر بصعوبة، بوحدات أساسية غير الضمنية (= الصور)، معقوليته وحسّيته الطبيعية جدا، وعيبه الخاص بالمسافة بين الدال والمدلول. إنهما فن أو لغة، لأن الفيلم المشكّل هو نظام أكثر انفتاحا أيضا، مع الجسور الكلية للمعنى التي يمنحنا إياها مباشرة ."(6)

يظهر الفرق الأساسي بين الأدب والسينما في كون لغة الأدب ثانوية . تستند في تشكيلها على نظام لغوية تقريري (لغة التواصل)، في حين تعد اللغة الثانوية للسينما استثنائية، لعدم ارتكازها على اللسان؛ غير إن هذا لا يمنعنا من عدها نظاما شاملا له خصوصيته المتصلة بمواد المادية، والمشابهة النسبية بين الدال والمدلول في الصورة، بالإضافة إلى تدخل اللفظي في تشكيل دلالاته.

يعد النظام السينمائي بذلك نظاما مزدوجا. يعمل على التنسيق بين نظامين سيميائيين مختلفين يشكلان هويته. هما النظامان البصري واللفظي، فاللغة اللفظية تختلف بشكل جوهري عن اللغة البصرية؛ حيث تعتمد الأولى على التقطيع المزدوج لوحداتها وتتسم بالخطية والزمنية، وتقوم الثانية بالتجميع أو بعبارة أخرى تجميد اللحظات الزمنية وتثبيتها فترتبط بالخصوصية الفضائية.

يمكننا من خلال هذا التوضيح أن نتدرج لمناقشة وضع المحكي الروائي والسينمائي وعناصره التي يتشكل منها، خصوصا السارد الذي يعد أهم عناصره.

2- خصوصية المحكي في الرواية والسينما:

يعد المحكي في السرديات المجال الذي تقوم فيه الآليات السردية بتغيير القصة إلى نص سردي. وقد نعود إلى التصور المقترح من طرف "جيرار جينيت" (Gérard Genette) للمحكي في قوله " أقترح أن أطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي ...واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه واسم السرد على الفعل السردي المنتج وبالتوسع، على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيّلي في ذلك الفعل"(7)؛ حيث يصبح السرد فعلا تلفظيا منتجا للسردية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عموما سواء أكان يعيد نقل وضعيات حقيقية أم تخيّلية. أما المحكي فيعد مرحلة وسيطة ينقل فيها السرد عناصر القصة من حالتها الأولية إلى ملامح أخرى نكتشفها أثناء التواصل مع النص السردي.

تذكر " ميك بال"(Meike Bal) أيضا تحديدا مماثلا، قائلة:" أن نحكي محكيا معينا هو أن ننتج جملا معينة تدل على هذا المحكي، وهذه الفاعلية التلفظية هي السرد" (8)؛ أي إن السرد فعل تلفظي كما أنه فاعلية إنتاجية تحيلنا مباشرة إلى المحكي، لكن التسليم بأنه يعني الإشارة مباشرة إلى طبيعته اللفظية، وهذا يلغي إمكانية تواجده في النظام البصري، لذا عملت بعض الدراسات السردية المقارنة بإعادة تشكيل مفهومه بالنظر إلى السينما.

وإذا كانت القصة بصفتها معطى أوليا تنتقل إلى محكي من خلال إعادة تشكيل عناصر بعينها يمكننا أن نجملها في الأحداث، والنظام الزمني، والشخصيات، والفضاء، والعلاقات، والسارد، فإن هذا العنصر الأخير تؤكد الباحثة على أهميته في تشكيل المحكي الروائي؛ حيث يكون مسئولا على إعادة تنظيم وتنسيق هذه العناصر، وتوجيهها باتجاه تصور معين، برؤية محددة سواء أكان هذا السارد منفصلا عن المحكي الذي ينقله أم مشاركا فيه.

إن الكون السردي الخاص بالمحكي الروائي لا يمكنه أن يتحقق دون الهيئة القائمة بدور السرد، ولما كان اتصال الرواية باللغة اللفظية فقد أضحت العملية السردية ذات طابع تلفظي كذلك، لكن التقصي الدقيق لبعض مفاهيم النص السردي يبرز لنا أن السارد هيئة أكثر من كونه صوتا، كما تفعل ذلك "ميك بال" قائلة في جانب من كتابها "السرديات" فـ"هو كل نص تحكي فيه هيئة معينة محكيا ما". (9)

إن الهيئة (Instance) تشير إلى وجود سند داخلي في النص، يقود إنتاج السرد وتشكيل العلاقات القائمة بين عناصر المحكي، لكن دون الإشارة إلى الطبيعة التي تظهر بها سواء أكانت لفظية أم بصرية.

يشير إلى هذه الخصوصية بوضوح "أندريه بارونت " (André Parente) في قوله: "نقترح أن المحكي يفترض فعلا حكائيا، ولكن هذا الفعل لا يحد أبدا بالفعل التلفظي". (10)

قد استثمرت الدراسات السردية المقارنة هذا المصطلح في تحديدها للمحكي السينمائي؛ حيث أجرت بعض الدراسات السينمائية تبعا لذلك محاولات عديدة لإقامة تحديد شامل للمحكي، ونستطيع إجمال كل التصورات القائمة في ما ورد داخل أطروحة "كريستيان ميتز"(Christian Metz) فالمحكي عنده عبارة عن "خطاب مغلق يقوم بتخيُّل متتالية زمنية من الأحداث" .(11).

يبدو هذا التحديد مبسطا ومقتضبا ليصف حدود المحكي الفيلمي، إلا أننا عند التأمل البسيط نلاحظ أن كل كلمة فيه تعتبر مفتاحا أساسيا يخفي خلفه شروحا عديدة؛ حيث إن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذكره لكلمة خطاب يجعل الفيلم محددا في الزمان والمكان، وهو استدعاء للهيئات السردية سواء أكانت السارد أم الشخصيات أم المشاهدين، كما أنه يجعله مغلق البنية، وإنتاجا تخيّليا في الأساس، ثم يحيل بعدها إلى كون التخيل متصلا بالتتالي الزمني للأحداث الذي يفرض داخله الحركة والتحويلات الملازمة لها رغم طبيعته الفضائية.

إذا كانت الدراسات الأدبية تركز على المحكي بوصفه نتاجا ملموسا للعملية السردية، بالنظر إلى توجهها نحو استقطاب المشروع اللساني الذي يميز بين التلفظ (Enonciation) والملفوظ (Enoncé)، فإن الدراسات السينمائية تنظر إلى فعل السرد بصفته "يحيل إلى صيرورتين ترتبط إحداهن بالأخرى: ففعل السرد صيرورة اختلاف تنطلق منذ بدئه باختبار وتنظيم الأشياء والحركات، وهو أيضا صيرورة تشكيل أو إدماج. يدمج الكل أشياءه وأفعاله بواسطتها ويمنحها معنى غير موجود فيها في ذاتها ". (12)

نستنتج من خلال هذه الإشارة مبدأين للسرد السينمائي، يعمل الأول على وضع الصيرورة الأولى بالتعامل مع الواقع أو القصة المسرودة من منطق خلافي، يسمح لها بانتقاء عناصرها التي تشاء وإعادة تنظيمها واختبارها باتجاه وجهة نظر معينة. أما الثاني فيجعلنا ندرك أن هذه الصيرورة تشكل كلا يملك بنية شمولية، تتحكم ذاتيا في عناصرها، فإنتاج المعنى مرتبط بالعلاقات التي ينشئها كل عنصر مع البقية، والإشارة إلى السرد ذاته بوصفه صيرورة يعد تركيزا على السمة الأساسية للفعل السردي، وهي طبيعتها الزمنية التي تسمح بقياس الاستمرارية في تتابع الجمل، والملفوظات في السرد الروائي مثلا، وتتابع الصور في السرد الفيلمي كذلك.

إن المحكي في هذه الحالة " لا يشكل القصة التي نسردها فقط، وإنما يشكل أيضا عناصر مميزة للملفوظات، والصور، والشخصيات. فالمحكي ليس نتيجة فعل التلفظ: لأنه لا يروي ما يتعلق بالشخصيات والأشياء، إنما يروي الشخصيات والأشياء، لأن شخصيات وأحداث المحكي محكية مثل تلك الخاصة بلوحة تشكيلية مع اختلاف واحد هو كونها مرسومة في اللوحة، ومصوّرة في الفيلم "(13)؛ حيث نستخلص أن فعل التلفظ ليس الشكل الوحيد للسرد، لأن الأمر لا يتعلق بنقل الأحداث والشخصيات والنيابة عنها؛ حيث نجد داخل السينما الشخصيات والأحداث تحكي نفسها سواء أكان ذلك بالكلمات أم بالصور .

3- السارد بين الرواية والسينما:

تشير عادة الدراسات السردية إلى هيئة سردية واحدة تعتبر على قدر كبير من الأهمية في تحديد النص السردي، هي السارد المسئول الجوهري عن الفعل السردي، مثلما فعل ذلك "تودوروف"، و"جينيت" وغيرهما.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن ما يؤسس حضور هذه الهيئة هو أن العالم الحكائي لا يواجهنا مباشرة ولا ينفتح أمامنا دون وسيط ينقل لنا عناصره، ويحافظ على كليته من خلال خطابه الخاص، وتحكمه في الخطابات الأخرى التي تنتجها الشخصيات.

حظيت هذه الهيئة التخيّلية الأساسية المنتجة للمحكي باهتمام مضاعف، سواء أكانت تحيل إلى شخصية ما داخله أم كانت عبارة عن صوت فقط، إذ يبقى السارد كما يقول "وولفغانغ كيزر" (Wolfgang Kaiser) مجرد "شخصية حكائية يقوم الكاتب بمسخها وتغييرها، فالكلمات ذاتها تبدو كأنها تؤكد هذه النتيجة، فكلمة " سارد" تعني في الواقع، كما تعلمنا بذلك الفلسفة كلمة" وسيط". نجد هذا التحديد في كلمات مثل "ممثل" و"ناقل" و"ناسخ"، الخ، نشير هنا إلى أن الأمر يتعلق بشخص وظيفته هي التحرك لكي ينقل أو ينسخ، وهنا لكي "يسرد". (14)

يظهر السارد مهاما عديدة داخل النصوص، بعضها جوهرية لا يمكن للنص الاستغناء عنها وبعضها ثانوية تصنعها خصوصية كل نص على حدة، فـ" المهمة الإجبارية الخاصة بالسارد هي تلك التي يتحمل من خلالها وظيفة السرد. وهي وظيفة تتلاءم دائما مع وظيفة المراقبة أو وظيفة التنظيم، لأن السارد يقوم بمراقبة البنية السردية، ويكون قادرا بهذا المعنى على تحديد واقتباس كلام الممثلين (محددا ذلك بإشارات خطية مثل"علامات التنصيص أو النقطتين) داخل خطابه الخاص"(15)، فالسارد يأخذ مهاما متعددة تختلف باختلاف النصوص، لكنه يملك وظيفتين جوهريتين يشير إليهما الباحث هما : السرد والتنسيق.

تتحدد وظيفة السارد في الفعل التلفظي الذي يعمل من خلاله على نقل العالم الروائي بأحداثه وشخصياته وفضائه وزمنه وعلاقاته إلينا بوصفه وسيطا، مهما كان نوع هذه الهيئة أو المستوى الذي تبدأ منه فعلها التواصلي، مما يظهر أهمية الفعل اللغوي في بناء ما نتفاعل معه، وإن كنا نضيف إليه وجود الصوري، والأمر ذاته متعلق بالوظيفة الثانية وإن كان نسبيا هنا، فهو لا يظهر بوضوح لأن السارد بحكم عمله على إعادة بناء القصة، يعيد تنظيم عناصرها انطلاقا من مخطط معين يختاره وينتقيه، فكل ما هو داخل المحكي محكوم بالطريقة التي يتعامل بها السارد معه والعلاقات التي يضعها له مع باقي العناصر الأخرى، بالإضافة إلى كونه يهيمن على خطاب الشخصيات بشكل صريح أو ضمني.

يقترح "جيرار جينيت" أربعة أنماط للسارد في النص. تتشكل من خلال ربط علاقته بمستواه السردي (خارج حكائي/ داخل حكائي)، وعلاقته بالمحكي الذي يرويه (متباين حكائي/ متماثل حكائي)، منتجا بذلك الأنماط الأساسية الأربعة لوضع السارد: 1) خارج القصة- غيري القصة، ونموذجه : هوميروس، سارد من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها، 2) خارج القصة- مثلي القصة: نموذجه "جيل بلا" سارد من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة، 3) داخل القصة – غيري القصة: ونموذجه شهرزاد، ساردة من الدرجة الثانية تروي قصصا هي غائبة عنها عموما، 4) داخل القصة- مثلي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصة، ونموذجه عوليس في الأناشيد XII -IX، سارد من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة به".(16)

لا يمتلك السارد نمطية معينة للظهور في النص السردي ولا وجها خالصا، وإنما ملامح متعددة لكل نص الحرية في صنعها، فإما أن يكون صوتا أو شخصية حاضرة داخل المحكي أو شاهدا أو غير ذلك، لكن الأمر المشترك بينها هو أنه هيئة ورقية متخيلة لا تعيش إلا في حدودها. تتحكم في القصة وتعيد صناعة عالمها، وهذه هي الصيغة الأكثر إقناعا التي يمكننا أن نتجه بها نحو السارد في السينما.

إن هذه النماذج المقدمة لنا تلتزم كلها بظهورها داخل الشكل اللغوي اللفظي، مهما اختلفت تجلياته داخل النصوص أو الصيغ التي يتخذها لصناعة محكيه الخاص. أما اللغة السينمائية فتطرح لنا تعددا مهما في ملامح ظهور السارد.

ما تحتاجه السينما من الأدب ليس الواقعة، فهي تمتاز بقدرتها على تجسيد الوقائع بدقة، لكنها تحتاج بالمقابل إلى العمق وخصوصا الجانب النفسي للشخصيات الذي تترجمه إلى عمليات سلوكية يمكن للمشاهد تأويل وظيفتها داخل مسار المحكي، لذلك تحتاج السينما مواهب تستطيع تجسيد اللفظي في الصورة والحركة على الخصوص، فقد" شكا صانعو الأفلام بأن النصوص السينمائية التي كتبها مثل هؤلاء الكتاب"الأدباء" كانت في أغلبها "أدبية"أكثر من اللازم، وكثيرة الكلام قليلة الصورة أكثر من اللازم[...] المقارنة بين الفلم والرواية ترينا حسنات وتحديدات كل وسيط تعبيري. الرواية تميل إلى التفوق في صفحاتها التأملية ومقاطعها التي تتناول الأفكار المجردة. الفلم يتفوق في تعبيره الجسدي القوي للمقاطع الحديثة ".(17)

ولعل هذا ما يجعلنا نعود إلى تاريخ الروابط بين السرد والسينما؛ إذ "لم تكن المزاوجة بين الاثنين بديهية في البدء: ففي الأيام الأولى من وجودها لم تكن السينما منذورة أن تصبح سردية بكثافة، فلقد كان بالإمكان ألا تكون إلا أداة تقص علمي، وأداة تحقيق صحفي أو توثيقي وامتدادا للرسم، بل مجرد تسلية سوقية زائلة. لقد كان منظورا إليها باعتبارها وسيلة تسجيل. ما كانت رسالتها أن تروي حكايات بطرق نوعية"(18)، ومع ذلك ظلت السينما الكلاسيكية أقرب إلى السردية وما زالت كذلك.

يُظهر السارد وضعا خاصا؛ يتراوح بين البقاء عند الحدود السردية التي رسمتها الدراسات الأدبية، والتركيز عليها دون الاهتمام بالخصوصيات التي يطرحها الفيلم، مثلما نراه واضحا عند "فرانسيس فانوي" (Francis Vanoye)، ودراسات حاولت أن تركز على تشكل السارد ضمن التواصل البنوي بين اللفظي والبصري، وقد ظهرت مع "أندريه غارديبه "و"بيار بيلو" (Pierre Beylot) و"أندريه غودرو" (André Gaudreault) و"فرونسواجوست"(François Jost) .

يرى "فرانسيس فانوي" أن المحكي ليس محمولا إلا بالصور الفيلمية، كما أنه محمول بصوت أو أصوات متعددة وصور فيلمية (19)، مما يجعلنا نفترض أن التعدد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الوسائط المشكلة للغة الفيلمية سينتج لنا بالضرورة محكيا مزدوجا يكون فيه حضور الهيئة السردية مزدوجا أيضا، ومحكوما به. فعندما " نعود إلى الفيلم نجده يظهر لنا في هذه الحالة المحكي المزدوج؛ أين يجعلنا الشريط الصوتي نسمع كلام سارد ما، في حين يحيل إلى هيئتين سرديتين، تعمل إحداهما على سرد قصتها المعيشة علانية بصوت حي، ويمكن القول إن الثانية هي "المصور الأكبر، الذي لا يظهر شخصيا، فهو "شخصية خيالية وغير مرئية"...تكون خلفنا، وتعمل على قلب صفحات الألبوم وتوجه اهتمامنا بمؤشر مباشر" .(20)

يبدو السارد وفق هذا التصور ثنائيا. يتصل وجهه الأول بالعين التي تقبع خلف الكاميرا، ولا تظهر في الصورة، غير إنها توجه الصور أمام أعيننا ، فيكون المحكي الفيلمي قائما على عرض الخطاب السردي بصريا، موجها من قبل المصور الأكبر. أما الوجه الثاني فيبين عن طبيعة لفظية. يقوم به صوت خارجي أو شخصية من شخصيات الفيلم. تعلم على تأسيس خطابات سردية ثانوية .

تعود بنا الميزة الأولية التي تحدد بها هذه المحكيات الكبرى والصغرى إلى الفيلم الذي ينتج بالضرورة سرديتين: تتبع الأولى العرض وتختص الثانية بـ(القول)، فإذا كان فعل السرد مرتبطا بالصوت والفعل التلفظي في جوهره؛ أي ما يجعل تتابع الكلمات والجمل سردا، فإن تتابع الصور يعد سردا أيضا، وهكذا يصبح خطاب الشخصيات اللفظي متضمنا داخل الصورة التي تعرضه، ولا يمكن أن يقرأ مستقلا، لأن السارد اللفظي يبقى متصلا بالمصور الأكبر.

هذه الازدواجية في الفيلم يشير إليها "بيار بيلو" في معرض حديثه عن السرد المباشر؛ إذ " لا يوجد محكي سمعي بصري لا ينهض على "السرد المباشر" الذي يمكنه ان يستكمل القبض على الواقعي خارج وجود سارد ما؛ حيث ينفتح على مصدر سردي يجسد شخص سارد الصوت الخارجي أو يتبنى تحققا شفافا يمحو كل مرجعية متعلقة بالقائم بالفعل التلفظي؛ فيبدو مقدما بوساطة سارد من نمط رمزي يتحرك دائما داخل المحكي، ولكن يمكن أن تتمظهر حركته بطريقة أكثر أو أقل ضمنيا ". (21)

يجعلنا هذا الأمر نقول إن السارد في السينما يعمل وفق مخطط تدريجي. يبدأ من المصور الأكبر، وينتقل إلى الصوت الخارجي ثم السارد الثانوي، إلى أن يصل إلى حوار الشخصيات.

3-1. المصور الأكبر (Grand imagier)

يعد المصور الأكبر البديل الرسمي للسارد العليم لكنه من نمط بصري، فهو انتقال من التلفظ في اللسان الطبيعي إلى التلفظ الفيلمي. يظهر بوصفه إطارا شموليا يحد المحكي، وهو المسئول الأساسي عن السرد الفيلمي، ومحرك العالم الحكائي بكامله ومنظمه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالسارد العليم في الرواية أو "الإله الخفي" متصل بالرواية الكلاسيكية التي ترتبط بحضور صمير الغائب؛ حيث يدير الكاتب السرد متخفيا خلف هذا الضمير لينفذ إلى عالم الشخصيات بيسر. والسارد في هذه الحالة "لا يمكن أن يقول "أنا"، ويمتنع عن التدخل في المحكي. إنه هو الذي ينظم الحلقات والتفاصيل. وبمجرد أن أبدأ قراءة رواية ما، أنا أوافق على شخص ما يوجهني من خلال سلسلة طويلة من الجمل، ولا يتوقف عن قول ما علي معرفته، فهو لا يضعني بالضرورة في المكان المناسب لأفهم كل شيء في آن واحد؛ إذ يمكنه ألا يكشف لي الأسرار التي يريدها إلا تدريجيا، أو حتى أن يقترح لي لعبة التخمين، ويبقى من يتكفل ضمنيا بجعلي أقبل الثقة به ."(22)

إنه الميثاق الذي يعقده المشاهد مع السارد ويسلمه ناصية مقاصده، فيصدق كل ما يروى له، ويتجاوز شكوكه بانيا ثقة فيما يعرضه المصور الأكبر، وفق تسلسل صوري من بداية الفيلم إلى نهايته.

يتعلق تحديد هذه الهيئة بالتصور الذي يعمل من خلاله المشاهد على تجاوز الفعل السردي اللفظي إلى الفعل المرئي ومن ينتجه، فـ" إذا كان المشاهد لا يدرك التلفظ، وإذا كان يمحو الإجراءات الخاصة باللغة السينمائية؛ فسيجد نفسه مضطرا إلى تذكر النظام "تحت" - إلى جانب- هذا السارد اللفظي (الصريح والمرئي وداخل حكائي) الذي يصدقه ويثق بكلمته، فذلك يدل على وجود "مصور أكبر" (ضمني، وخارج حكائي وغير مرئي). يحرك مجموع الشبكة السمعية البصرية. يعاد تأكيد هذا التثبيت غير المراقب بطريقة جديدة. فهذه الهيئة التنظيمية إذا تعلق الأمر بالتخيّل، نقول إنها سارد ضمني ". (23)

إذن يحكم "المصور الأكبر" كل التفاصيل المعروضة داخل المحكي، من خلال تخفيه خلف الكاميرا التي تسجل الاحتمالات التي يختارها ويوجهها؛ حيث يرى أن من المناسب توجيه المتلقي إليها، من خلال هذه الهيئة التي تعتبر في الأساس هيئة تخيّلية يتبنى وجودها المتلقي وتراقب كل عناصر المحكي، سواء أكان فعل العرض في حد ذاته أم ما يحمله هذا العرض من أحداث وشخصيات وأفضية وزمن.

يسمح لنا هذا التحديد بإظهار ترتيب معين لأنواع السارد داخل الفيلم. يظهر أولا المصور الأكبر المسئول الفعلي عن المحكي، ثم الصوت الخارجي، ثم السارد الثانوي أو خطاب الشخصية؛ حيث يشكل "المحكي المزدوج بوصفه تلازما بين الصوت السردي للسارد الأكبر الفيلمي، المسئول عن المحكي السمعي البصري، والصوت السردي للسراد الثانويين اللفظيين، المسئولين عن المحكيات الصغرى الشفاهية، وتصبح الوضعية معقدة أكثر فأكثر على المستوى السردي، عندما تتلاشى صورة السارد الثانوي". (24)

يقصد بذلك أن الصورة محكومة بهيئة كلية غير مرئية، ترتبط بها الهيئات السردية الثانوية في الفيلم. ظهرت فيه بصريا أم بقيت مجرد صوت فحسب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3 -2. السارد الثانوي(Narrateur second)

إذا كان المحكي الإطار محكوما بالمصور الأكبر، فإن الفيلم يشمل المحكيات الثانوية التي يمكن أن تحكمها هيئات سردية ثانوية؛ حيث يتنازل المصور الأكبر في بعض مراحل المحكي إلى إحدى الشخصيات، لتقوم بدوره في إدارة العالم الحكائي، أو يتبنى منظورها لينقل الأحداث، وهذا المحكي الناتج يكون متضمنا داخل المحكي الأكبر مهما كان تعدد هذه المحكيات وتنوع أشكال حضورها .

يصبح لدينا في النهاية محكي مؤطر ومحكي مؤطِر؛ إذ " نرى ما يحمله التعبير "محكي جزئي" من علاقات "موجهة ومتحيزة"، فهو مرتبط بالمقاربة السردية الثانية التي تعمل على احترام نظام الأشياء، أو نقول بشكل أكثر تحديدا "نظام الظواهر" التي تظهر للمشاهد، وتعتبر هذه المقاربة أن السارد الحقيقي للفيلم، والوحيد الذي يستحق هذا المصطلح هو"المصور الأكبر" ومن هذا المنظور، فإن جميع الساردين الآخرين الموجودين في الفيلم، هم في الواقع، ساردون موجهون، وساردون ثانويون، والفعل الذي يقدمونه هو "محكيات ثانوية وهو" فعل يتميز جذريا عن السرد من الدرجة الأولى" .(25).

إن المأزق الأكبر الذي تعرفه الأفلام بشكل واضح من البداية هو الموقع الذي يتخذه السارد بالنظر إلى المحكي الذي ينقله، لأن الروايات ذات السارد العليم تتوافق بسهولة مع طبيعة السارد الصوري الذي يحكم السينما، وهو"المصور الأكبر" ويكون عليما بكل شيء مما يسهل عليه التحرك في الزمن والفضاء على حد سواء، دون أن يثير ذلك شكوك المشاهد. يجب علينا إذن " أن نعترف أن السارد الكلي يتحمل مسؤولية الإخراج السمعي البصري لتلك المقاطع التي تكون تحت المسؤولية الإدراكية للسرّاد الثانويين، هذا يخلق وضعية متناقضة "انزياحا بين المرئي والمسموع " بين ما يفترض أن يبنى على معرفة السارد بالصوت الخارجي، ووجهة النظر الشمولية الخاصة بالسارد الأساسي التي تجعلنا نرى المشهد" . (26)

إن "المصور الأكبر" يأخذ زمام المحكي منذ البداية بطريقة إلزامية بشكل معادل للسارد العليم في الرواية؛ أي إن المشاهد في هذه الحالة يقوم بوضع نفسه محل الكاميرا ويتصرف انطلاقا من اعتباره من ينظر إلى الأحداث، لكن الأمر لا يستمر كذلك في كل الأحوال طويلا؛ إذ يمكن أن يظهر صوت خارجي يصحب الصور المتتابعة، ويعرف المشاهد بعد ذلك إن كان مجرد صوت أو أنه صوت البطل في حقيقة الأمر، مما يربكه وبدل أن يصبح مشاهدا لعرض ما يصبح بطلا فيه، لأن " المقابل السينمائي "لصوت" الرواية في الأدب هو"عين" آلة التصوير وهذا اختلاف مهم. في الرواية الفرق بين الراوي والقارئ واضح، فهو أشبه أن يقوم القارئ بالاستماع إلى صديق يروي له قصة. في الفلم يقرن المشاهد نفسه بشخصية العدسة وهكذا يتجه إلى الامتزاج بالراوي. لكي يقوم الفلم بتقديم سرد على لسان الشخصية الأولى يكون على آلة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التصوير أن تسجل كل الفعل من خلال عيني الشخصية وهذا بالنتيجة يجعل من المشاهد بطلا للفلم ". (27)

نجد بالنظر إلى هذا التفاصيل أن الفيلم لا يقوم على صوت واحد، كما يمكن أن يحدث ذلك في الرواية، لكنه يكون محاصرا بالهيئة الوصية عن الصور، والهيئات الجزئية الوصية عن المحكيات الصغرى.

3-3 الصوت الخارجي : (la voix over)

يرتبط حالة "الصوت الخارجي" المستعملة باحتشام في السينما، بذلك الصوت الذي يظهر على الشريط السمعي دون إحالة على وجوده داخل الصورة، ولا يبقى حضوره دائما داخل الفيلم، وإنما يتدخل في مراحل محددة ومحصورة داخل المحكي.

مهما كان الصوت الخارجي يبدو أدبيا باعتبار سمته اللفظية، إلا أنه تقنية لاقت جدلا كبيرا بين صناع السينما؛ حيث انقسموا بين مرحب بها ومختزل لها تماما؛ إذ تعتبر الجهة الأولى أن وجود الصوت الخارجي يعتبر مناقضا لطبيعة السينما التي تعتمد على العرض أكثر و" طبقا لهذا المبدأ [إنك لا تخبر الناس عن الأشياء في الفيلم، ولكنك تريهم وتعرض لهم الأشياء] ما أخبرنا معلومة من طرف الراوي فإنها تصبح أتوماتيكيا مشوبة بالذاتية – بل تظهر النزعات الأيديولوجية، وإن عرض الأحداث بدون تعليق هو ما يسمح للجمهور أن يتوحد بشكل مباشر مع الصور، وأن يفسر معانيها ودلالاتها بنفسه لنفسه ". (28)

تعد هذه النظريات أكثر عداءً لإدراج النظام اللفظي داخل السينما خصوصا الصوت الخارجي، الذي يعمل على إفقادها خصوصيتها الموضوعية التي تقوم بعرض الأحداث دون تبني وسيط ينقلها للمشاهد، بالإضافة إلى أن هذا الوسيط اللفظي يقترب أكثر من الأدب، ويسم السينما بسماته التي حاولت من بداياتها جاهدة وضع حدود لها، والعودة إليها تعتبر خرقا لهذا الصفاء الذي تطمح إلى تشكيله .

لم يمنع هذا الأمر كثيرا من الباحثين من النظر إلى هذه المسألة بوصفها غير منهجية وليس لها مصوغات أساسية، لأن " قضية النقاء قضية زائفة، فالفيلم شكل فني ناشئ اقتبس واستعار بالفعل الصورة الفوتوغرافية والرقص والموسيقى وتصميم الأزياء وخطوط القصة، بل حتى عنصر المونتاج السينمائي في أصله من مختلف المصادر، فتاريخ السينما أو الفيلم هو تاريخ امتصاص وإعادة تفسير التقنيات والأدوات اللازمة المأخوذة عن أشكال الفن الأخرى، وإن كان الصوت الخارجي بمثابة أداة أدبية فلن يعبر عن تقنية أقل في قيمتها أو أسلوب فني أقل فعالية عن أية تقنية أخرى للفيلم تمت إعادة تكييفها، وفق أغراضه الخاصة". (29)

يظهر هذا التفسير عقلانية مقبولة بصدد وجود هذه التقنية مثل سابقاتها؛ حيث استفادت السينما من تفعليها كي تتسم في النهاية بالسمات التي اتخذتها نهائيا، لا تلك السمات التي كانت عليها، لأن الصوت الخارجي يتحرك معلنا داخل الأفلام شكل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السارد عادة، وموقعه من محكيه لأن استخدام الصوت الخارجي يفترض أن يكون محصورا لغايات فائقة الضرورة.

فلا يمكن مثلا أن تتبنى الشاشة النظر إلى الأحداث من منظور البطل ويرافق ذلك الصوت الخارجي لأنه سيكون دون جدوى. فضمير المتكلم يجعل نقل الوقائع في السينما عصيا، لأنه يسرد قصته الخاصة، فيصعب عليه الولوج إلى باقي الشخصيات الأخرى، ويضطر إلى الطابع الوصفي الشعري والتأملي، الذي يحول الأمر إلى نوع من الحوار الداخلي، وهنا تصبح الأحداث كلها محمولة بصوته الخاص، فيتضاءل حضور الحوار، مما يجعل من الصعب جدا تحويل التصورات الذاتية إلى أحداث تتحرك عبر تتابع الصور.

ولعل هذا المأزق الجمالي يعود إلى الخروج من المعايير الخاصة بكل نمط من أنماط السارد في الفيلم، لأن الحالة المثالية هي" العبور من صوت السارد الخارجي إلى أصوات الشخصيات الداخلية، كما هو الحال عادة في الأدب،أي الانزلاق من خطاب غير مباشر إلى خطاب مباشر، ومن المحكي إلى الحوار في السرد"(30)، وليس غلق العالم الحكائي للفيلم على صوت واحد للسارد لأن التعددية هي ميزته الأساسية، والسارد الجوهري فيه هو "المصور الأكبر"، في حين "الصوت الخارجي" يجري استخدامه في السينما بتحفظات كبيرة وبحذر كبير خشية أن يتجاوز اللفظي حدود الصورة فيؤثر في وظائفها وجمالياتها؛ حيث إن "الصورة والكلمة تكملان بعضهما بعضا: إن الاستمرارية مرتبطة بالخطاب الذي يصنعه كل مشاهد لأن فكرة " الذكاء قبل اللغة" تبقى عاجزة. وأكثر من ذلك : يستبعد التلفظ المظاهر الأكثر حسية في الصورة، فالتلفظ يقسّمها ويشطرها، بإبقائها نتيجة غير متجسدة". (31)

قولنا هذا الأمر لا يعني أننا نعارض وجود الصوت الخارجي في النماذج السينمائية، لكننا نتحدث هنا عن تحول الفيلم أو المحكي السينمائي إلى استغلال الحاسة السمعية باستخدام اللفظي، ووضع البنية الصورية للفيلم في موضع هامشي، أو عدّه إضافة في حين كان يجب أن يحدث عكس ذلك، لأن حضور اللفظي في السينما لا يتجاوز الوظيفة التكميلية والتوضيحية للصورة في حال عجزها عن فعل ذلك.

يمكننا أن نجمل خلاصة ما ذُكِر داخل هذه المقالة فيما يلي:

- يظهر السارد في الرواية من خلال وسيط واحد هو الوسيط اللفظي غير إن هذه الهيئة يصبح حضورها أكثر تعقيدا عندما ننتقل إلى السينما، وذلك بسبب الطبيعة الازدواجية للوسيط الذي يجمع بين النظامين اللفظي والبصري.
- ينتج السارد المحكيين الروائي والفيلميعلى حد سواء، لكن مصدر اختلافهما متصل بأشكال ظهوره.
- نجد في الرواية ما يسمى بـ"السارد العليم" أو "خارج الحكائي"، الذي يعمل على إدارة المحكي بكل عناصر ويكون علمه بالأحداث كليا، ويقابل هذا الشكل للسارد في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفيلم ما يسمى بـ "المصور الأكبر"تبعا لخاصيته البصرية، ويستند علمه على الإحاطة بجميع عناصر المحكي الفيلمي البصرية وغير البصرية.

- يمكن أن يظهر السارد في الرواية ثانويا أو يقدّم تعددا للساردين، وهو الأمر نفسه الذي نجده في الفيلم .

- الرواية والفيلم يظهران معا أن الشخصية يمكنها أن تضطلع بمهام السرد لفترة من فترات المحكي، وإن كان وضع الشخصية في الفيلم مركبا بسبب تفاعل خطابها اللفظي مع الحركات والإيماءات.

- يتداخل وضع السارد في الفيلم مع التبئير لأن المصور الأكبر يحل محل الكاميرا.

- قد يظهر السارد أحاديا في الرواية كما يمكن أن يكون متعددا، لكن الفيلم يحيل مباشرة إلى تعدد أشكال حضور السارد وفق تراتبية معينة. تبدأ انطلاقا من المصور الأكبر إلى الصوت الخارجي إلى السارد الثانوي.

- قد يقف السارد في الرواية عند حدود التسجيل البسيط أحيانا، في حين نجده أكثر تعقيدا في الفيلم بشكل دائم؛ حيث يتدخل في التشكيل الدلالي للأحداث والشخصيات والفضاء.

- نلاحظ أن السارد في الرواية يستطيع عرض جانب من حياة الشخصيات في الماضي، إلا أن المصور الأكبر لا يستطيع النفاذ إلى ماضيها، إلا بإدراجها لسرده من خلال السارد الثانوي.

الهوامش

1- جون ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر صياح الجيهم، وزارة الثقافة، دط "، دمشق، 1977، ص ص 30-31.

2- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت \باريس، 1986، ص8.

3- يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر نبيل الدبس، منشورات النادي السينمائي، دمشق، 1989، ص24.

4- جاك أومون وآخرون، جماليات الفيلم، تر: ماهر تريمش، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث/كلمة، أبو ظبي، 2011، ص 94.

5- Roland Barthes , Essais critiques , seuil , 1er édition , Paris, 1964,p169.

6- Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma.Paris, Klincksieck, 1983, p65.

7- جيرار جينيت، خطاب الحكاية- بحث في المنهج-، تر محمد المعتصم، عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003، ص ص30 -31.

8- MeikeBal , Narratologie- Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes, Hes Publishers, Utrecht ,1984, p 4.

9- Op, Cit, p 04.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

10- André Parente, Cinéma et narrativité, L'Harmattan, Paris, 2005, p45.
11-Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma I, p35.
12-André Parente, Cinéma et narrativité, p45.
13-Op, Cit , p44
14-W.Kayser, qui raconte le roman ?, in Poétique de récit, ,p72
15-Jaap Lintvelt, Essai de typologie narrative. Le "point de vue». Théorie et analyse, éditions José Corti., p24.
16- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص 258.
17- لوي دي جانيتي، فهم السينما- السينما والأدب، ترجمة جعفر علي ،منشورات عيون، المغرب، 1993، ص 6.
18- جاك أومون وآخرون، جماليات الفيلم،ص 93.
19-Francis Vanoye, Récit écrit Récit filmique, Armand Colin , 2ème édition , 2005, p153.
20- André Gaudreault et François Jost, Le récit cinématographique, p40 ,in Laffay, Albert, logique du cinéma, paris , Masson ;1964 :pp81-82
21- Pierre Beylot, Le récit audiovisuel, Armand Colin, Paris , 2005,pp 68-69.
22- Michel Raimond , Le roman, Armand colin, 2éme Ed ; Paris , 2002 ,p 117.
23- André Gaudreault et François Jost, Le récit cinématographique, p47.
24- Op, Cit, pp 50-51.
25- Op, Cit, p 49.
26- Pierre Beylot, Le récit audiovisuel, p73.
27- لوي دي جانيتي، فهم السينما- السينما والأدب ، ص 69.
28- مجموعة من الباحثين، السرد في السينما، أكاديمية الفنون، مصر، 2001، ص 211، نقلا عن:
Sarah Kozloff, Voice – Over Narration in American fiction film
29- المرجع نفسه، ص 218، نقلا عن:
Sarah Kozloff, Voice – Over Narration in American fiction film.
30- André Gaudreault et François Jost, Le récit cinématographique, p74
31- Alain Masson, L'image et la parole l'avènement du cinéma parlant, La différence, Paris, 1989, p 42

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com