مجلة آفاق سينمائية | المجلد 07 والعدد 02 | السنة: 2020 | ص – ص : 93–109

التقنيات السينمائية في الكتابة الروائية عند واسيني الاعرج

– قراءة في رواية ذاكرة الماء –

Cinematic Techniques in Narrative Writing by Wassini laredj

–Reading in the water memory novel–

محمد درق[1]*

المركز الجامعي مغنية، الجزائر dreg_moha13@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/03/20 تاريخ القبول: 2020/05/10 تاريخ النشر: 2020/12/15

ملخص:

ينفتح المتن الروائي عند واسيني الأعرج على مدونات فنية عدة، تتراسل فيما بينها لتؤسس النسيج النصي بمتعلقاته التعبيرية والتصويرية، وهذا ما يحيل إلى تلك العلاقة الترابطية بين الأجناس الفنية، بما فيها الرواية والسينما، حيث تشكل المدونة السينمائية في روايات واسيني الأعرج مَعينا مهمّا في العملية البنائية للحدث وكذا التشكيل الشخوصي بها، هذا إضافة إلى استثمار التقنيات السينمائية في الكتابة الروائية.

وعطفا على العلاقة التواصلية التي ظلت تربط الرواية بالسينما، فإننا من خلال هذه الورقة البحثية سنحاول البحث في مدى اشتغال واسيني الأعرج على التقنيات السينمائية وآليات توظيفها في البناء المعماري لرواية " ذاكرة الماء"، وذلك من خلال الاشتغال على تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) وكذا المشهد التفصيلي وحيوية المشهد.

كلمات مفتاحية: الفلاش باك – المشهد التفصيلي – حيوية المشهد – الصورة الكلية – الصور الجزئية.

Abstract:

Wassini Al-A'raj's narrative textures open to several artistic blogs, which correspond with each other to establish the textual fabric with his expressive and pictorial belongings, and this refers to that interconnected relationship between artistic races, including the novel and cinema, where the cinematic blog in Wasini's lame narrations constitutes an important

mean in the construction process For the event as well as the personal composition of it, this is in addition to investing cinematic techniques in novel writing.

Kindly to the communicative relationship that has been linking the novel to the cinema, we will try through this research paper to explore the extent of Wassini's lame work on cinematic techniques and mechanisms of their use in the architectural construction of the novel "Memory of Water", through working on the flashback technology as well as the scene Detailed and vibrant scene.

Keywords: keywords; keywords; keywords; keywords; keywords.

✱ أ. **محمد درق** dreg_moha13@hotmail.com

1. مقدمة:

إن القارئ للمتن الروائي " ذاكرة الماء " ليقف بجلاء على انفتاح هذا النص على منظومة من المرجعيات الفنية التي تشكل بناءه المعماري، وذلك من خلال توظيف الروائي لمجموعة من التقنيات التي ساهمت في صياغة شكل النص، حيث اشتغل الأعرج على مجموعة من الآليات التي أسهمت في صياغة نص متعدد الأقطاب الفنية ، وكأنه مونتاج عن طريق اللغة ، ومن ثمّ تشكلت مسحة من السينيماتوغرافيا التصويرية بامتياز في ثنايا العملية السردية.

فمن خلال استقراء النص نجد الروائي قد وظف تقنيات السينما في عديد المحطات السردية في النص كالاسترجاع باعتباره معطى تصويري يحاكي الفلاش باك السينمائي ، من خلال العودة بالقارئ لأحداث ماضية، أو عن طريق اعتماد المشاهد التفصيلية التي تعدّ بمثابة صور جزئية تسهم في عملية البناء التصويري الكلي ، إضافة إلى حيوية المشهد ، بالتركيز على الاكسسوارات والديكورات وكذا ملامح الشخصية.

2. تقنية الفلاش باك :

تعدّ تقنية الفلاش باك من التقنيات المستخدمة في السرد الروائي عموما، وهي آلية تصويرية سينمائية بامتياز، حيث تتوخى العودة بالقارئ / المشاهد إلى أحداث ماضية، لكن هذه العودة لا تعني إحالة تصويرية استرجاعية بغية استعادة حدث ما وحسب، وإنما تهتم بإحداثيات الحاضر، وبذلك تكون هذه العودة بمثابة استحضار حدث ما بغية شرح الحاضر وتشريحه.

إذ أن تقنية الاسترجاع / الفلاش باك " تجعل الأزمنة تتداخل والأحداث تتأرجح بين الماضي والحاضر ، بكل ما فيه من ذكريات وتجارب وصور "[1]

حيث " يتعمد السارد أن يبدأ من الحاضر ليستغرق في الماضي ، فإما أن يوقف سرده للحاضر ويدمج استرجاعا لتوضيح تاريخ أفضية معينة مؤثثة للرواية ، أو بيانات معينة عن شخصية جديدة تدخل المحكي ، لكي يتعرف عليها القارئ ويقوم بتحديد ملامحها وتبرير سلوكها "[2] ، وهي تقنية مساعدة لفهم الأحداث وإدراك عمقها المشهدي ، إذ يعدّ الاسترجاع بمثابة " العودة إلى الوراء لاستدعاء أحداث سابقة وقعت في الماضي يلجأ إليها الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم الأحداث "[3].

وتتجلى تقنية الاسترجاع في الرواية عبر محطات سردية عدة ، حيث يقول السارد مستعيدا ما قالته عرّافة لأمه قبل مولده ؛ " لم أعد أتذكر شيئا مهمّا سوى ما قالته العرافة لأمي منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلادي. كانت أمي حاملا بي. كانت تخطّ لها الأوشام على زندها وجسدها ووجهها وساقيها. قالت لها وهي تكتشف توازن جسدها بعد ولادات متعددة

– اسمعي يا لالة مولاتي. بطنك حمل ثلاث صبيات ، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى. قبل أن يكون رابعك صبيا ، خامسك ، أبشرك ، سيكون صبيا جميلا ، يعشق حروف الله والكلمات

وتربة الأولياء الصالحين، سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكرا. تصدقي كثيرا وإلا سيموت بالحديد "[4].

فهذا الاسترجاع ليس عودة زمنية للماضي وإنما هو من متعلقات الحاضر الذي يعيشه السارد ، حيث أضحى الموت هاجسا يؤرقه عبر سكناته وحركاته ، وكأن تلك النبوءة تلقي بظلالها على يومياته ، وهي تفسر حالة القلق النفسي الذي بات يتخبط فيه.

حيث يقول : " وها هو الزمن الميت يعود ، ويمتلئ رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات التي أركبها مجبرا ، والحديد الذي أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ . ينتابني شيء من التردد ضد الكثير من الأشياء الغامضة "[5].

فالحديد الذي يكون مصدر موت السارد أضحى من المشاهد اليومية المعاينة ، وهو ما جعله يعود بالذاكرة لتلك اللحظة التنبؤية الماضوية ، وكأنه يحيل القارئ إلى زمن مسترجع ماثل في الراهن / الحاضر.

وتستمر الاسترجاعات كتقنية سردية في المتن الروائي " ذاكرة الماء " ، عن طريق السفر في الزمن الماضي باعتباره ذاكرة يفر إليها السارد ويخشى تمثلها في آن ، فنبوءة العرافة لا تزال مسيطرة على وجدانه وانفعالاته لتشكّل هوسا يؤطره بمتاعبه ومخاوفه.

إذ نجده يعاين حالة من انسحاب الذاكرة نحو ارتداداتها المخيفة ، إذ يقول : " تذكرت المشهد الأخير للكابوس الذي غاب عني. الساحة كانت ملأى بالناس الذين يرتدون أقمصة بيضاء ، فضفاضة وعليها بقع الدم اليابسة ، يلتفون ويصرخون مثل المجاذيب حول جسد ممزّق ، كانوا يرجمونه عن قرب بحجارة كبيرة ويرشقونه بالسكاكين. شظايا المخ واللحم ، تلتصقان بالقضبان الحديدية الصدئة التي كانت في أيديهم ، كنت أرى ذلك الرجل ، أو بقاياه من شرفة الطابق الخامس ، حيث كنت أقيم قبل أن أنتقل نحو هذا البيت الذي صار يشبه قبرا يسكن به رجل يبدو أنه ما يزال على قيد الحياة. كانت الجثة الممزقة تشبهني "[6].

إن تمثلات العودة / الاسترجاع ليست قفزا في الذاكرة ومعانقة لشمائل استحضار الزمن الغائب / المغيّب بقدر ما هي محاولة للانفلات من سطوتها وارتداداتها وسلطتها ، وبذلك تكون العودة بمثابة سفر في الزمن النفسي للسارد ؛ زمن يفتق شرنقة " التراتبية " ليؤسس بعدا آخر يتمحور في البناء الداخلي للشخصية في تعاطيها مع مستوى الحدث .

حيث ينصب هنا الاسترجاع على " الزمن المنهمر داخل الشخصية الروائية ، وتمتدّ جذور هذا الزمن في الذكريات والآمال المنهمرة عبر التشققات العاطفية ، والمتداولة بين الانفعال والهدوء حينا ، وبين الحدّة والفتور أحيانا أخرى . لذا كان يحلو لكثير من المهتمين بهذا الميدان أن يطلق عليه مصطلح الزمن النفسي"[7].

وتكثر الاسترجاعات في المتن الروائي " ذاكرة الماء " وتتعدّد بين استرجاعات بعيدة المدى وأخرى قريبة، وذلك بحسب السياق التعبيري والدفق التصويري؛ حيث " من جملة الأشياء التي تعلمنا السرديات أن المقاطع الاستذكارية تتفاوت من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي، وتسمى هذه المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار بمدى المفارقة **la portée de l'anachronie** "[8].

ويحضر الاسترجاع القريب في النص الروائي لواسيني الأعرج من خلال استحضار أحداث أو مشاهد لم يمرّ عليها زمن بعيد، وذلك بغية إعادة تركيب المشهد وترتيب سيرورة الأحداث.

إذ يقول: " قبل زمن ليس ببعيد، كنت أنا ومريم نأتي إلى هذا المكان. ندخل مطعم الأقواس الذي أغلق بعد أن عاد صاحبه عمي موحا إلى قريته تحت الضغط . المطعم كان صغيرا، بل هو عبارة عن زاوية مغلقة في شارع . الكسكس، كانت زوجته عمتي زوليخا هي التي تحضره في البيت، ثم تأتي به إلى المطعم. تفتله ثمّ تقبل وهي تحمله على رأسها في ميدونة . عندما يراها يبتسم:

- الله يبارك فيك يا لالة زوليخا.

ثم يندفنان داخل المطعم "[9].

وتتناوب سيرورة الزمن في المتن الروائي بين " الراهن " و" الماضي " الذي يتجسد عبر تموجات السرد من خلال العودة بالقارئ إلى نقطة ارتكازية ماضية يتأسس وفقها الحدث الآني، وتلك خصيصة بات السرد الروائي المعاصر يستثمرها بغية تشكيل بنائه المعماري في تعاطيه مع ثيمة الزمن.

إذ يشير ميشال بوتور إلى " صعوبة تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خطي مسترسل، ففي رأيه أننا، حتى في السرد الأكثر التزاما بالتسلسل الزمني، لا نعيش الزمن باعتباره استمرارا إلا في بعض الأحيان .. وأن العادة وحدها هي التي تمنعنا من الانتباه ، أثناء القراءة ، إلى التقطعات والوقفات وأحيانا القفزات التي تتناوب على السرد "[10] ، فالزمن له سلطته التي تخوله لبناء الحدث ، ليس باعتباره وعاء تصب فيه أحداث الرواية وحسب وإنما كتشكيل سردي له دلالاته وحيثياته الإحالية ، فعلى حسب مقولة موريس نادو فإن " الزمن في الرواية ليس محتوى تتكدّس فيه الأحداث وإنما هو زمن يرتبط بنا وبحركات وجودنا "[11] ، وهذا ما يؤكده آلان روب غارييه في إعلانه أن " الزمن قد أصبح منذ أعمال بروست وكافكا، هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة ، بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره "[12].

وهكذا يضحي الاسترجاع بمثابة التقنية التي تنقل القارئ من زمن إلى زمن آخر سابق ومحايث له في آن، وهو ما من شأنه أن يعطي للقارئ / المتلقي حضورا في مشهدية النص، وكذا يمنح الروائي مساحة من التنقل عبر سراديب التصوير وخرائط العملية التعبيرية.

ففي رواية " ذاكرة الماء " نلمس قدرة الروائي على الانتقال بالقارئ بين ثنايا الزمن الاسترجاعي بغية وضعه أمام حقيقة المشهد المتجلية عبر استنطاق الحدث الماضي وإعادة

تشكيله ، لأن " الروائي يملك تقدما زمنيا مهما بالقياس إلى العالم التخيلي الذي يحكيه ، وهذا يعني بالنسبة للفن الروائي تلك القدرة اللامحدودة لدى الكاتب على اتخاذ موقع متغير باستمرار داخل النص الذي يقوم بتشييده "[13] ، فعودة واسيني الأعرج إلى الزمن الماضي بمثابة إعادة تشكيل لوعي القارئ بتراتبية الحدث ،رغم ذلك الانقطاع الذي تشكله هذه العملية، وهو في مقطع آخر من الرواية يسترجع حدثا ماضيا لكنه يلقي بظلاله على الحالة النفسية الآنية للسارد ، حيث أن ما يقع الآن هو امتداد لما حدث بالماضي.

إذ يقول الأعرج: " رابح كان مهربا صغيرا على الحدود. يشتري الكتان ويبيعه. ذات مرة وقع في كمين نصبته له دورية جمارك . قف . قف. لم يتوقف وجرى، فخيطه أحدهم بسبع رصاصات في البطن، أخذ على إثرها إلى مستشفى المدينة القريب . وعد أمه أن يحججها مهما كان الأمر، وكان مقتنعا بما كان يقوله. عندما أخبرت بأن رابح تلقى رصاصات عديدة في بطنه وحالته خطيرة جريت إلى المستشفى ... كان في غيبوبة تامة ورؤيته ممنوعة ... بعد أيام خرج وظل مع ذلك يجرجر رجله اليمنى ولكنه كان مصرا على على تحريكها رغم الآلام التي كانت تخلفها، إلا أنه كان مصرا على المحاولة مهما كلفه ذلك "[14].

وبالرغم من أن تقنية الاسترجاع / الفلاش باك ليس لها حضور قوي في المتن الروائي المدروس إلا أنها تمثل صورة من صور تداخل الأجناس الفنية في البناء المعماري للنص ، حيث أن عملية نقل القارئ إلى الزمن الماضي هي خصيصة من خصائص الفعل السينمائي من خلال العودة بالمشاهد إلى فترات سابقة بغية تشكيل الحدث / المشهد اللاحق .

3. المشاهد التفصيلية:

تعدّ المشاهد التفصيلية من التقنيات السينمائية التي تختص بتركيب الأطر المعاينة للمشهد الكلي، وهي تعني حضور الجزئيات الدقيقة التي يبنى من خلالها المشهد، كالديكورات وملامح الشخصية وغيرها من العوامل المساعدة لتجلية المعنى العام / الكلي للمشهد.

ونجد هذه التقنية قد استثمرتها الكتابة الروائية بغية إضفاء مزيد من السحنة التصويريه في النص، حتى غذت الكتابة فعلا للتصوير ، و" استحالت الرواية كتابة بالصورة ، وصرنا نشعر عند قراءتها بأننا أمام عدسة كاميرا لا تفلت شيئا من تفاصيل الصورة والصوت والديكور ، وكأنها معدّة للإخراج والتصوير "[15] .

وإذا كانت " الحكاية الفيلمية حكاية مركبة سمعية بصرية تتشكل وقت علاقة غير مباشرة بين الحاكي والمحكي له "[16] فإن القص / السرد الروائي لا يخلو من تلك الإيحاءات البصرية والسمعية التي يجعلها الروائي أدوات مساعدة لبسط قيمه التصويرية والتركيبية للمشهد السردي، ويتفاعل معها القارئ من خلال قدراته التخييلية ليمنحها بعدها الإيحائي، وذلك عن طريق الحواس المدركة التي تعيد صياغة الصورة.

حيث أن "وعي المتلقي يتنامى تباعا وتدريجيا كلما نقلت إليه الحواس مزيدا من المدركات، وتتشكل صورة تلك المركبات في صياغة بناء مركب ونسيج محكم، مترابط شديد الكثافة والمتانة وذلك كنتيجة لمجمل عمليات تلقي المفردات الأولية، وإطلاق العنان لخيال يفيض بالحيوية والثراء يفجّر في ساحة الشاشة وعقل المتلقي على سواء آليات صنع المتخيل السردي "[17] ، فيضحى الروائي بمثابة المخرج السينمائي الذي يقف عند الجزئيات المركبة للصورة العامة للمشهد .

ومن خلال المتن الروائي " ذاكرة الماء " نلمس ذلك الاهتمام بالجزئيات المؤطرة لعملية التصوير المشهدي بشكل يحيل إلى الوعي بمدى استثمار واسيني الأعرج لتقنيات العمل السينمائي في تعاطيه مع مسألة الصور الجزئية المركبة للمشهد العام، حيث يقول : " قبل أن أصمّم وأقوم من دفء الفراش كانت الساعة الحائطية ذات العقارب الفوسفورية تزحف بصعوبة نحو الرابعة وأنا أحاول جاهدا أن أقنع نفسي بضرورة القيام . للذهاب إلى أين ؟ ربما نحو الموت . ثم تدحرجت خارج الفراش "[18].

فهنا استثمر واسيني الأعرج تلك الطاقة التصويرية للغة بغية تمثل العناصر الجزئية المركبة للمشهد وكأنه يحيل القارئ إلى استحضار الصورة بما يختزنه من قدرات تخييلية تبعث على معايشتها وكأنها مرصودة عن طريق الحواس.

وتعدّ تقنية الوقوف على الصور المركبة للمشهد التصويري من الآليات التي استثمرتها الرواية العربية،عموما، من السينما بغية تنويع قيمها الفنية وثيماتها التصويرية ، حيث " أفادت الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية – البصرية ، وبخاصة الفن السينمائي إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخييلي وتخصيب جمالياتها الخاصة "[19].

ويستمر الأعرج في بسط تلك الاكسسوارات المشهدية التي تتمفصل في شكل بنائي مترابط يتشكل وفقه الحس التصويري للنص ، وذلك عن طريق بسط التفاصيل المكونة للفيض الصوري للنص .

يقول الأعرج في مقطع آخر من متنه : " تأملت رزنامة البرنامج اليومي المعلّقة على الباب . البريد ، المطبعة ، المطعم ، الجنازة ، ثم العودة . عشرون عصفور بحجرة واحدة ، تفاديا للخروج المجاني والموت العبثي . فتحت رزمة الأوراق ، بعثرتها قليلا على الطاولة الكبيرة . أشياء كتبتها في فترات متقطعة وقصاصات صحفية مهمة كنت قد قصصتها لحاجة لم تأت أبدا . عادة لا أكتب إلا عندما تجتاحني حالة ألم شفافة . عندما غادرت بيتي للمرة الأخيرة باتجاه هذا المخبأ ، لم آخذ معي شيئا مهما سوى بعض الكتب والأشرطة ولوحة لسالفدور دالي ، وهذه الكومة من الأوراق التي أخاف عليها من قساوة هذه المدينة "[20]، ويستمر الأعرج من حين لآخر في سرد هذه التفاصيل التي تبعث القارئ/ المتلقي على استحضار الصورة الكلية عن طريق التخييل ، حيث يقول في موضع آخر : " ريما نست دميتها الكبيرة ، ونست ألعابها منذ الزمن الذي أعقب تنقلاتنا وخروجنا من البيت ، ترحل مثل الكبار . لا تأخذ معها إلا كراستها الصغيرة التي كتبت على غلافها : سلطان الرماد .

لا أدري من أين أتت بهذا العنوان أصلا. تسجّل فيه خواطرها عن الأصدقاء الذين اغتيلوا هذه السنة "[21].

فالنص تصنعه دقائق المجريات وتفاصيل الصور، وكأن العملية السردية برمتها تجنح نحو استقطاب حاسة القارئ / المتلقي، فيبعث بذلك تلك الدينامية التفاعلية القابعة تحت سكونية اللغة وشفافية الصورة.

ومن ذلك ما يصوره الأعرج في موضع آخر من الرواية إذ يقول واصفا علاقة (مريم) إحدى شخوص روايته بقطها الذي جاء إليها حينما رحلت من بيتها إلى مخبأ تتدارى فيه مع والدها من القتلة الذين كانوا يهددون حياتهما: " ربما تعودت عليه، وتعوّد هو على يديها الصغيرتين وهي تقوم فجرا لتعطيه الحليب، وتعود لتندفن في فراشي، أماّ هو، بعد أن ينتهي من شرب حليبه، يتشمم رائحتها، يدخل بين رجليها وينام. لا أسمع إلا ترترته التي تعطي للنوم لذة خاصة "[22]، ويستمر الروائي في رسم التفاصيل الصغيرة التي تطبع تشكيل المشهد للقارئ وكأنه ينقله بصريا لمعاينتها والوقوف على جزئياتها ، فيقول : " ربما قضت بعض عمرها هناك ، لا تتذكر من ميلادها إلا ضبابة جميلة ، بلا لون ، يختبئ داخلها المسجد الأموي بساحته الواسعة وحمامه الكثير ، وصحنه الواسع ، وبقايا نقوشه الذهبية وسوق الحميدية المكتظ بالروائح والعطور ، والعرق ، والبشر والأشياء الغامضة ، والمتحف الحربي وبقايا طائراته القديمة التي صارت تسلّي الأطفال ، أكثر ممّا تسلّي الذاكرة ، وأرصفة البريد المركزي العالية نجلس عليها قليلا ، نكسر الخبز في مناقر الحمامات القليلة التي تزور المكان ، ثم تنسحب ونحن ندفع ريما بكروسيتها ، وياسين يتدحرج في يدي مثل وردة برية ، وقصر العظم بساحته النادرة ، ودروب سوق ساروجا وحي الديوانية ، وحديقة السبكي ومطاعمه الصغيرة ... "[23].

فالروائي يعمد إلى تأثيث المكان الذي يؤطر الحدث بغية خلق بانوراما تشكيلية تترسخ في ذهن المتلقي، بما تختزنه هذه العملية من طاقات درامية "، وذلك باعتبار أن هذه العملية تساهم في تجلية علاقة الشخصية الروائية بالمكان والزمن.

حيث يعمد الروائي إلى " تمثيل الوصف والفضاء خصوصا ، لأن أي وصف لشخصية ما يفترض ربط تحركاتها بالفضاء ، ونحن لا نعني بهذا الربط السطحي ، وإنما التحول إلى إظهار فاعلية هذا الممثل داخل الفضاء ومختلف التغيرات التي يجريها عليه ، يجعلنا هذا نقول إن تحديد منظور ما لنقل العالم الحكائي يظهر فعاليته على مستويات عديدة من المحكي وعلى كل العناصر التي تشكّله ، فهو من جهة يحدد أبعاد العملية التلفظية (السرد)، فانطلاقا من المنظور المتخذ يختار السارد الطريقة التي تناسبه ، كما أنه يعمل على تحريك وظيفة مهمة لدى القائم بفعل الإدراك ، وهي التنسيق بين الممثّل والفضاء والزمن وتحديدهم داخل وجوده "[24].

وهنا يتجلى عنصر هام من عناصر العملية السردية في المتن الروائي، حيث يعمد السارد إلى تعطيل عنصر الزمن وكأنه يقف بالقارئ / المتلقي على حدود المكان بغية إضفاء نوع من النَّفَس التأملي لديه لمعايشة المشهد، وهو ما يصطلح عليه بـ " الوقفة الوصفية " .

إذ " تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث .. أي في تعطيل زمنية السرد ، وتعليق مجرى القصّة لفترة قد تطول أو تقصر ، ولكنهما يفترقان بعد ذلك في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة . ويمكن التمييز منذ البداية بين نوعين من الوقفات الوصفية : الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة ، حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء أو عرض **spectacle** يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه ، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة ، والتي تشبه إلى حدّ ما محطات استراحة يستعيد فيها السارد أنفاسه "[25].

ووظيفة هذه الوقفة هي إضفاء نوع من البعد المرجعي للصورة لدى المتلقي بغية الإسهام في تمثّلها ومعاينتها / إدراكها حسيا .

وتتنوع استخدامات واسيني الأعرج لمشاهده التفصيلية ، بين الوقفة الوصفية التي يعمد من خلالها إلى عرض التفاصيل المشكّلة للمكان أو للشخصية ، بغية إسبال نوع من الدقة الوصفية التي تساهم في العملية التخييلية للقارئ لينتقل به من مجرّد مستهلك للنص إلى معايشته والتفاعل معه تفاعلا إيجابيا ويغدو منتجا ثانيا للصورة المشهدية ، وبين التعويل على الثنايا الجانبية للعملية السردية التي تسهم بدورها في عملية الإيحاء التصويري ، وكأنه يعرض الصورة عرضا حسيا مجردا.

ففي موضع آخر من متنه الروائي " ذاكرة الماء " يقف الأعرج ليبسط تفاصيل الشخصية البطلة أثناء تنكرها فرارا من القتلة ، وكأنه يعرضها على شاشة بصرية ، إذ يقول : " نزلت نحو النفق باتجاه المراحيض العمومية . فكرت أن أغسل وجهي ولكن علي إعادة ترتيب تنكري بكامله . الشعر ، الحواجب الغليظة . الشنبات . دققت النظر إلى وجهي من جديد ، أخذت نفسا طويلا ثم هممت بالخروج ، وقبل أن أضع رجلي على الباب سحبت مرآتي الصغيرة التي لا تغادر جيبي ، تأكدت مرّة أخرى من أنّ الأمور جيّدة ، لأنّي لا أثق كثيرا في تنكّري . في الشارع، كلّما شككت بأنّ جزء من الشنبات في وضع غير طبيعي، أنزوي، أخرج المرآة وأرتب أموري لأنطلق من جديد ، بحرية داخلية أكثر "[26].

إن الاشتغال على هذه التقنية سرديا إنما هو استثمار لتلك الطاقة التصويرية للمشهد السينمائي، وهو ما يضفي على عملية السرد الروائي نوعا من التصويرية الحسية وكأن الصورة أمامنا مجرّدة تامة العناصر التركيبية، وهو ما رصده الأعرج عبر تموجات نصّه " ذاكرة الماء " الذي يضج بمثل هذه الصور المشهدية وكأننا إزاء عمل سينمائي بامتياز .

4- – حيوية المشهد :

تختص هذه التقنية بمنح العملية التصويرية للرواية دينامية حركية تبعث النص من سكونيته إلى فضاءات التفاعل عبر تمثلات الحسّ الدرامي لعملية الوصف السردي .

حيث "يشتدّ الحرص، في الوصف، على رصد الحركات والأصوات ضمن مشهد حي يخاطب فينا حاستي السمع والبصر ويضفي على الحدث طابعا دراميا أقرب إلى دينامية السينما منه إلى سكونية الأدب"[27]، وهذا يعني أن عملية السرد تنتقل من حالتها الوصفية السطحية إلى تمثّل الأشكال والأصوات والألوان، مما يضفي على المشهد هالة من الحركية والتجريد.

ومن ذلك ما نجده في المتن الروائي المدروس، حيث يقول الأعرج : " لم يبق على الصباح إلاّ بعض الساعات . زرقة البحر ما تزال داكنة وسط ظلمة لا تخترقها إلا السفن الصغيرة الراسية في مكان ما داخل هذا الساحل الواسع الذي بدأ يضيق فجأة لا تظهر إلاّ أنوارها وهي تتلألأ في العمق مثل النجوم العائمة على سطح البحر "[28] .

ويتشكّل المشهد من ثمّ عبر تشكيل لوني وصوتي صاخب، وكأننا أمام صورة سينمائية مرئية، حيث "منحت تقنيات السينما الخطاب الروائي عند الأعرج أبعادا جديدة تستثير حاستي السمع والبصر، وأمدّته بطاقة حيوية أماطت اللثام عمّا يصطخب داخله من صراعات وتناقضات ذات عمق درامي "[29]، كما في قول الأعرج: " كان صدر جوني ممتلئا بالموسيقى والأشواق والألوان والنطّ الطفولي، والملعنات الصغيرة..."[30] .

فهذه المقاطع مثقلة بالأصوات والألوان التي تنمّ عمّا يختلج نفسية الروائي من هواجس وآمال وآلام، وكأنه يبعث في المشهد الساكن نوعا من الحياة والدينامية.

يقول الأعرج: " تركّز ريما بصرها من جديد على منظر الأرض التي بدأت حمرتها تختلط بخضرة الغابات الهاربة باتجاه زرقة مائلة لبحر منسي "[31].

وهذه التقنية تجعل الرواية قريبة من آليات العرض السينمائي، وذلك عن طريق تصوير كل ما يؤطر السارد من حيثيات نفسية ترتسم عبر الأصوات والأشكال والألوان، وغيرها من الأمور التي تسهم في بناء صورة توضيحية أكثر لما يضطرم في نفسية الكاتب أو السارد أو شخصية من شخوص الرواية.

وهي تقنية اشتغلت عليها السينما كذلك، حيث ذهب الكثير من المخرجين السينمائيين إلى " ترصد المظاهر الخفية للنفس الإنسانية ، ومحاولة إسقاط الصور العالقة في اللاشعور على العروض السينمائية المشاهدة والمحسوسة في عالم الوعي "[32].

ويضج نص " ذاكرة الماء " بتلك التفاصيل النفسية التي تهيمن على السارد في شكل تصويري يكاد يكون ناطقا بالأصوات والأشكال والألوان، إذ يقول: " كانت وغوغات النوارس تأتيني من قريب وأنا أعبر طريق البحر. من ورائي كان ينسحب شيئا فشيئا برج سيدي فرج العتيق الذي يتحول ليلا إلى جزيرة عائمة داخل الأضواء والألوان ورائحة السمك والملوحة. أتمنى أن أضع داخل كفي كل هذا الغموض وأسحقه مثل التربة اليابسة وأطوّح به في الفضاءات . أحلم أن يستمرّ هذا الشوق وهذه الزرقة التي تجتاحني ، لكن حسابات الخوف تغطّي كلّ هذه الألوان لتعوّضها بالدكنة والرعب والجو الرمادي "[33].

فحيوية المشهد في المتن الروائي تضفي على العملية السردية بعدا أعمق في تصوير مكنونات السارد أو شخوص الرواية ، وعلى رأي سيد قطب ، فإن عملية التصوير المشهدي هي آلية ينزع إليها السارد للتعبير ، والتي يعاينها المتلقي / القارئ حسيا عن طريق التفاعل الذهني والعاطفي من خلال إعادة تشكيله المشهد عن طريق تمثّل " الصورة المحسّة المتخيلة عن المعنى الذهني ، والحالة النفسية ، وعن الحادث المحسوس ، والمشهد المنظور ، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية ، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة شاخصة أو الحركة المتجددة . فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة؛ وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي ، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية "[34].

ومن خلال معاينة المتن الروائي " ذاكرة الماء " نجد الروائي يهتم بتلك الحالة الانفعالية للسارد من خلال منحها بعدا أكثر حسية وتجريدية وكأنه يرسمها عيانا، ليمنح القارئ بعدا مرئيا لما تختزنه مكنونات الشخصية ، وهذا ما يمكنه من تأطير أبعادها المتعددة ويمنحها دينامية أكثر .

5- خاتمة :

استثمر واسيني الأعرج في نصه "ذاكرة الماء" مجموعة من التقنيات السينمائية ، بغية إضفاء دينامية أكثر للعملية السردية داخل النص ، وقد أتاح ذلك فضاءات تعبيرية أكثر اتساعا للدفق الدلالي الذي تختزنه عملية البث المشهدي أثناء العملية السردية ، ويمكن القول أن رواية "ذاكرة الماء" ، شأنها شان كثير من نصوص الأعرج تضج بتلك الآليات التي تتقاطع وفقها الرواية بالسينما، ولعلّ هذا يعود إلى انتهاج الأعرج لأساليب الكتابة التجريبية التي توسلت في مختلف الفنون سماتها التعبيرية بغية استثمارها لبناء ملامحها الفنية الجديدة .

لقد أضفت هذه التقنيات على المتن الروائي المدروس بعدا جماليا توخى الكاتب من خلاله تقديم نموذج آخر للكتابة؛ نموذج لا يكتفي بالسرد كعملية وصفية سطحية وإنما يغوص في التفاصيل الجزئية المركبة للمشهد الكلي، بما يتيح للقارئ مساحة أكبر للتفاعل مع النص ومعاينة قيمه الثيمية ومساربه الدلالية .

6- قائمة المراجع:

[1]- دليلة زغودي : تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية ، مجلة مقاليد ، ع11 ، ديسمبر 2016 ، ص115.

[2]-وافية بن مسعود : السرد بين الرواية والسينما ، دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم ، الوسام العربي ، الجزائر ، منشورات زين ، بيروت ، ط1 ، 2011 ، ص 438

(3) - عبد الله إبراهيم : البناء الفني لرواية الحرب في العراق ، دراسة لنظم السرد في الرواية العراقية المعاصرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1988. ط1 ، ص 39.

(4) - واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، محنة الجنون العاري (رواية) ، ورد للطباعة والنشر ، دمشق ، ط4 ،2008. ص158.

(5) - المصدر نفسه ، ص16.

(6) - المصدر نفسه ، ص 18-19.

(7)- محمد بشير بويجرة : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970 – 1986) ، ج1 ، منشورات دار الأديب ، وهران ، د.ط ، د.ت ، ص176.

(8)- حسين بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1990 ، ص122.

(9)- واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، ص 164.

(10)- حسين بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص112.

(11)- م. ن، ص.ن.

(12)- م.ن ، ص.ن .

(13)- م.ن ، ص113.

(14)- واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، ص324.

(15)- دليلة زغودي : تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية ، مجلة مقاليد ، ع11 ، ديسمبر 2016 ، ص115.

(16)- عبد الرزاق الزاهير : السرد الفيلمي ، قراءة سينمائية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1994 ، ص17.

(17)- فاضل الأسود : السرد السينمائي : خطابات الحكي – تشكيلات المكان – مراوغات الزمن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 ، 2007 ، ص285.

(18)- واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، ص17.

(19)- حسن لشكر : الرواية العربية والفنون السمعية البصرية ، سلسلة كتاب المجلة العربية ، رقم 169 ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 1431 هـ ، ص12.

(20)- واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، ص18.

(21)- المصدر نفسه ، ص20.

(22)- م.ن، ص.ن.

(23)- م.ن ، ص37-38.

(24)- وافية بن مسعود : تقنيات السرد بين الرواية والسينما ، ص 279-280.

(25) - حسين بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص175.

(26)- واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، ص245.

(27)- دليلة زغودي : تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية ، مجلة مقاليد ، ع11 ، ديسمبر 2016 ، ص116.

(28)- واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، ص23.

(29)- دليلة زغودي : تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية ، مجلة مقاليد ، ع11 ، ديسمبر 2016 ، ص116.

(30)- واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، ص40.

(31)- م.ن ، ص127.

(32) - بغداد أحمد بلية : الترجمة بين سيميائية الرواية – الفيلم ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر ، د.ط ، د.ت ، ص77.

(33)- واسيني الأعرج : ذاكرة الماء ، ص208.

(34)- سيد قطب : التصوير الفني في القرآن الكريم ، دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، شروق القاهرة، القاهرة ، د.ت ، ص32.