الوعي الحداثي وآليات التمثّل السينمائي في رواية حارسة الظلال:
مقاربة في سينمائية الرّواية لدى واسيني الأعرج

Modernist consciousness and the mechanics of cinematic representation in the novel The Guardian of Shadows: An approach to the cinematography of the novel by Wasini Laredj

جمال بوسلهام[1]*، عز الدين باي[2]

[1] جامعة وهران1 –أحمد بن بلة–، hadjibouss10@gmail.com

[2] جامعة وهران1 –أحمد بن بلة–، Bay.azdn310@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/05/09	تاريخ القبول: 2021/05/25	تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص:

أحدث الوعي الحداثي هزة معرفية وجمالية في الممارسة الرّوائية الجزائرية، ما منح الرّوائيين الجزائريين القدرة على تشكيل أنماط تصويرية مستحدثة للنص الرّوائي بدعوى التجريب الإبداعيّ، لمواكبة التطورات الحاصلة في الحقول الثقافيّة والفنيّة، وكان من آثار ذلك، انفتاح الرّواية على عوالم السينما وتقنياتها، حيث أصبحت ثقافة استعارة التقنيات السينمائية والإفادة منها إحدى مسالك التحديث لتحطيم بنية السرد التّقليدي والارتقاء بأساليب التعبير الرّوائي عبر العناية بالصورة البصرية وعمليات التوليف والقطع والمونتاج وتجاور المشاهد والاشتغال على المستويات السردية والحوارية والمشهدية، ممّا وضع الكتابة على تخوم المحكي السينمائي الذي يستمد مادته من منجزات السينما من ناحيتي التصوير والتشكيل الفنيين ليؤدي وظائف إبداعيّة وجمالية، وهنا نستحضر تجربة واسيني الأعرج في أنموذجها الحداثي التي أضحت فيها الرّواية تصنع كما تصنع الأفلام السينمائية، وخاصة على مستوى طرق وأساليب بناء وتصميم المشاهد الرّوائية التي قاربت أطراف التسكين النوعي بين الرّوائي والسينمائي في صناعة الأحداث وتشكيلها بأحدث الآليات الإبداعية. لذا تروم هذه الدّراسة معاينة الأثر السينمائي الذي يتم استدراجه وتوظيفه في عوالم نص حارسة الظلال باعتباره عينة للبحث والمقاربة.

كلمات مفتاحية: سينمائية الرواية ، سينما القلم ، تشكيل سينمائي ، الوعي الحداثي،حارسة الظلال .

Abstract:
Modernist consciousness brought about a cognitive and aesthetic shock in the Algerian novelistic practice, which gave Algerian novelists the ability to form new pictorial patterns for the narrative text under the pretext of creative experimentation, to keep pace with developments in the cultural and artistic fields, and one of the effects of this was the novel's openness to the worlds of cinema and its technologies, where it became a metaphoric culture. Cinematic techniques and making use of them is one of the paths of modernization to break the structure of traditional narrative and improve the methods of narrative expression through taking care of the visual image, synthesis, cutting, montage, adjacent scenes, and working on the narrative, dialogue and scenic levels, thus placing writing on the boundaries of the cinematic narrative, which derives its material from the achievements of cinema in terms of photography and composition Technicians, in order to perform creative and aesthetic functions, and here we recall the experience of Wassini the lame in its modernist model, in which the novel became as well as cinematic films, especially at the level of methods and methods of building and designing narrative scenes that approached the edges of the qualitative sedation between the novelist and the cinematographer in making events and shaping them with the latest creative mechanisms. Therefore, this study aims to examine the cinematic effect that is drawn and employed in the text worlds of Shadow Guard as a sample for research and approach.

Keywords: the cinematography of the novel, the cinema of the pen, the cinematography, the modernist consciousness, the guardian of shadows

✶ المؤلف المرسل: بوسلهام جمال hadjibouss10@gmail.com

مقدمة:

تعدّدت قضايا تمثّل الوعي الحداثي في المشهد الثقافي الجزائري بتعدّد المرجعيات المعرفيّة والفنيّة، مما أمكن للساردين الجزائريين من تغيير أدواتهم السردية، حيث تسلّلت ثقافة الصورة إلى وعي الرّوائيين الجزائريين فتحولوا من ثقافة التزويق والنسج إلى ثقافة القص والتركيب وثقافة الكتابة الشذرية، فعملوا على تأسيس إطار جديد للتقنية السينمائية التي أخذت تنمو وتتعاضد في المتن والمبنى الرّوائي، ومرد ذلك وقوع بعض الكتاب تحت تأثير قراءاتهم للرّواية الأجنبية وبخاصة الرّواية الفرنسية الجديدة ، فضلاً عن الانفتاح المباشر على السينما تقنيةً وعالمًا، بغية القبض على البُعد المرئي للنص الرّوائي، كما هو الحال مع تجارب أحلام مستغانمي وعمارة لخوص وواسيني الأعرج ورشيد بوجدرة وغيرهم كثر.علمًا بأنّ ما يسعى إليه هؤلاء الرّوائيين وهم يستثمرون الكتابة السينمائية يرتبط بأفق الحداثة النصيّة للتعبير بوضوح عن تأزم الواقع و تشظيه.

فلئن كان الأمر يعني انفتاح الرّواية الجزائرية على الفن السينمائي وغيره من الفنون كالرسم والنحت والمسرح والموسيقى لامتصاص تقنياتها وعوالمها، فالمؤكد أنّ هناك تمثلات سينمائية واضحة عمدت إليها نصوص الرّواية الجزائرية، ولا يمكن القبض على هذه التمثلات إلاّ بوضع اليد على أشكال التفاعل بين الرّوائي والسينمائي، والكشف عن مهارة الرّوائي في امتصاص آليات التقنية السينمائية وتحويلها إلى عنصر وظيفي على مستوى التشكيل الرّوائي واللغة التصويرية والتخييل وإنتاج الدلالات والمعاني، للنّظر في الطرائق الفنية التي ينبثق فيها إنتاج المتخيل السردي من عالم السينما بتقنياته المتعددة، ومدى تأثير السّينما على الكتابة الرّوائية سواء من حيث تأثير مواضيع الأفلام عليها، أولجهة التقنيّات السينمائيّة الموظّفة للتّعامل مع موضوع الكتابة بما في ذلك الصُّور التي تولّدها، وتَحوّل الاثنين (الموضوع والتقنيّات) إلى مادّة مرجعيّة مؤثّرة في النصّ الروائي وفاعلةٍ فيه. محاولة منّا للإسهام في النقاش الدائر حول أشكال التضافر والترابط بين التعبير الرّوائي الجزائري والسينما، وما يطرحه من قضايا نظرية وإشكالات لم تخمد جذوتها حتى الآن، وهي في حقيقة الأمر تعود إلى المحطات الكبرى للقاء الجنس الرّوائي بالسينما والذي يقع في مركز الأسئلة الثقافية التي أفرزتها الحداثة الفنية في الغرب، بعدما وفرت الممارسة السينمائية للروائيين إمكانات جديدة للكتابة أسهمت في تغيير الشكل الرّوائي.

ولعلّ هذا ما يقود إلى إعادة التفكير والبحث في هذه الإشكالية، وتعميق سؤال الكتابة الرّوائية التي تعتمد على التشكيل المرئي من خلال الاستعانة بالصور البصرية التي توفرها السينما، خصوصاً إذا انطلقنا من فرضية أساسها الأثر والتأثير بين فني الرّواية والسينما بالمعنى الذي يجعل الكلمة والجملة والفقرة في النّص الروائي، تقابلها الصورة واللقطة والمشهد في العمل السينمائي/ الفيلمي، مما يسهل من عملية التفاعل والتحويل

بين الفنين، مع مراعاة الخصوصيات المرتبطة بكل مجال، بحكم أنّ المنظومة السينمائية تختلف ضمنيًا عن المنظومة الرّوائية على مستوى نوعية الخطاب الفنيّ وآلياته البنائية . بالمعنى الذي يجعل كل وسيط يتميز بسماته الخاصة ومكوناته المحدّدة، ذلك أنّ وسائل التعبير وشروط التبليغ الجمالي ليست نفسها في المجالين.

ولكي يتأتى لنا ذلك، آثرنا معاينة العناصر السينمائية وآليات تمثّلها في نص "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج،لتلمس النزوع البصري وكلّ ما يقرّب البناء الرّوائي إلى السينما، وذلك لاعتبارين :

الأوّل، فمع واسيني الأعرج نلتقي مع واجهة تمثيلية متميّزة للأدب الرّوائي الجزائري والعربي لاتصافه بخصال أهمها مسايرة التطور السريع لأنماط الثقافة الإنسانية المستجدة بمجاراة التحوّل الحداثي في أشكال الفكر البشري، فضلاً عن مواكبة التغير المستمر في الذوق الفنيّ لمتلقي الألفية الثالثة . أمّا الثاني، فلأنّ الكتابة عند هذا المبدع بدأت تشف عن إزاحة الفواصل والفوارق الثقافيّة والفنيّة والمعرفيّة بين الأنواع والأشكال، حيث "لا تقوم على المحكي وحده ، كأحداث وشخصيات بمختلف أنماط وعيها بالعالم ، بل إنها كاشتغال على الكتابة الروائية ، تبني عوالمها من تلاقح هام ، وظيفي ، بين المتخيل الحكائي السردي وبين كل ما يثقف النص الروائي ويوسع من قاعدته المعرفية والفنية والثقافية " (التازي وآخرون، 2006، صفحة 173)، ولهذا أصبحت الكتابة الرّوائية مع الأعرج خبرة جمالية ومجالاً فنياً للتفاعل النصي مع مختلف الوسائل الجديدة والتقنيات الحديثة التي رافقت المد الحداثي وثوراته المعرفية والتكنولوجية، فليس من الصدفة في شيء أن تتسرب أساليب التصوير السينمائي وتقنياتها المختلفة إلى تفكير واسيني الأعرج وعوالمه السردية، ويحضر ذلك بشكل جلي في نصوصه المتأخرة كـ" حارسة الظلال " و مملكة الفراشة" و البيت الأندلسي " و " حكاية العربي الأخير 2084".

ولما كنت السينما مظهرًا من مظاهر تجليات الحداثة، فإنّها مثلت خط انصهار في منظومة السرد الرّوائي، ما يعني أنّ السينما فتحت فضاء واسعًا للسرد من خلال تقريب المسافة بين الصورة اللّغوية والمكونات البصرية، وأصبح النّص الرّوائي يتضمن مبادئ اشتغال السينمائي عبر تمثّله للأساليب التعبيرية المعتمدة في الفن السينمائي، و لربما هذا ما قاد" أندري مالرو " مثلاً، بتأليف كتاب يحمل عنوان :" ملخص حول سيكولوجية السينما " Esquisse d’ une psychologie de cinéma، بسط فيه بعضًا من التقارب بين الرّواية والسينما ، وكذلك التحولات التي عرفها الجنس الرّوائي، من خلال العودة إلى التجربة الفنومينولوجية التي كانت تغذي الممارسة السينمائية ، وهكذا أصبحت السينما فنًا ملازمًا للسّرد الرّوائي وتضخ فيه دماء جديدة، ومن ثمّ، نكون أمام صداقة إبداعية بين المحكي والمصور أفرزت سردية تنتصر للآليات السمعية البصرية تفسر من جهة أخرى الإمكانيات التقنية والشعرية التي اكتسبتها الرّواية الحديثة في تناولها لمشاكل عصرنا، فأصبحت مهتمة

بالتفاصيل وغارقة في التشخيص والتجسيد، معتنية بالوصف والتفسير لرصد المواقف والأفعال، ممّا يؤكد التناظر بين رؤية السينمائي ورؤية الرّوائي.

والحق، فبعد عودتنا إلى أعمال واسيني الأعرج الرّوائية، بما في ذلك دارسي أعماله، استوقفتنا وشائج قوية تصل أعماله السردية مع أجناس أدبية وفنية مثل الموسيقى و الرقص والتشكيل والسينما، إذ تنفتح على آفاق تجريبية أرحب لفهم الواقع والحياة اليومية بتناقضاتها من جهة، ولإدراك الذات من جهة أخرى، وكأن القضية التي تؤرق الأعرج في كتابة الرّواية هي فنيّة الشكل للتعبير عن تأزم الواقع. وهنا نرى التراكم المعرفي والإبداعيّ الدائم الذي أثمر اختراقاً لحدود الفن اللّغوي في الرّواية من خلال اقتحام المناطق الخاصة بالفنون عبر استثمار تقنياتها وتسخير تقنياتها لخدمة السّرد الرّوائي، فالأعرج ظل مسكونًا بهذا الهاجس وتحديدًا علاقة الرّواية بالفنون السمعية البصرية، وأصبح يستفيد كثيرًا من التطور السريع في لغة السينما التعبيرية ورؤيا الكاميرا، إذ أضحى قادرًا على التقاط المشهدية وخلق نقاط تماس بينه وبين الكتابة بالصورة وتقنيات التركيب والتوليف والحس البصري الطافح بحثاً عن عوالم مختلفة للمتخيل السردي. مما يدعو إلى تأمل الإمكانيات التي يمنحها المشهد البصري السينمائي أمام النّص السردي. ألا نتساءل عن محتوى تخصص كل من السينمائي والروائي؟ عن حدودهما ومنهجهما من منطق نظرية النوع الفني ؟ فهل العبور من السينما إلى الرّواية أو العكس، قادر على صياغة مسافة جديدة ثالثة تحيل على رواية سينمائية، أم يكفي القبض على مرتكزات الاستفادة لكليهما من الآخر؟ وبالتالي فحص طرائق استفادة الرّواية من فن السينما وتقنياتها التعبيرية وتوظيف ذلك في مكوناتها الخطابية والفنية ؟ .

1.علاقة الرواية بالسينما–موازاة وحوار

شغل الدّرس النقدي والجمالي –بما في ذلك الروائيين والسينمائيين –بعلاقة الرّواية بالسينما، حيث تنوعت الدّراسات الشارحة لتفكيك هذه العلاقة إما تنظيرًا أو تطبيقًا، نظراً للتأثير المتبادل بين مبدعي النّص البصري/ السينمائي وبين مبدعي النّص السردي الرّوائي، فضلاً عن ضبابية العلاقة بين المروي الرّوائي والمرئي السينمائي، ولهذا طرحت العلاقة الملتبسة بين الرّواية والسينما جملة من الأسئلة المنهجية والبنيوية حول طبيعة هذه العلاقة وحدودها، نظرًا للتداخل الحاصل بينهما على مستوى الشكل والوظيفة من جهة، وعجز هذه الثنائية عن تقديم هوية سردية أو فنيّة جامعة من جهة ثانية، أفضت إلى ما سمّاه بروس مورسيت Bruce Morissetteبـ " مشكليّة الرّواية السينمائية "(Morissette, 1968, pp. 275-289) وهو يعالج علاقة الرّواية بالسينما، وهي إشكالية أفرزت حوارًا مستديمًا بين الوسيطين تتعلّق بالجانبين الفني والتقني، حتى أصبحت التساؤلات حسب لوي دي جانيتي تطرح حول " الكلمة المكتوبة والكاميرا، وحول الأدب والمعادل السينمائي، +

مما أدى إلى ظهور مصطلحات جديدة كالإعداد غير المشدود والأمين والإعداد الحرفي " (جانيتي، 1981، صفحة 481)، واللافت أنّ كلّ هذه التساؤلات لم تبتعد عن اقتباس السينما من الرّواية.

فلئن كان ألبيرس Alperais قد تكهن قبل حوالي ثلاثة أرباع القرن بأنّ فناً **سينمائيًا روائيًا** في طريقه إلى التحقّق، فإنّ هذا التكهن لم يكن يستند في حقيقة الأمر على ما كان شائعًا في حينه من تقنيات مشتركة بين الفنين كالمونولوج، وتيار الوعي، وتعدد الأصوات، بل كان مبنيًا على أساس سينمائي يستند إلى نظام الصور المتناهي، وليس إلى نظام الصور المتسلسلة منطقيًا على أساس الحبكة التقليدية " (حدادوآخرون، 2009، صفحة 77) في السرد الرّوائي التقليدي.على هذا الأساس تصاعدت حركة الأعمال الرّوائية داخل السينما ضمن اشتباك جميل بين اللّغتين.ولئن كانت الرّواية " أعلى وأرقى الفنون الأدبية كلّها (العروي، 1995، صفحة 218)، إلاّ أنّ رهانها الحداثي لنقل تمثلاتنا الذهنية ووعينا للعالم والواقع يبقى ضعيفًا ما لم يتم تلقيح الكلمة باعتبارها الشكل المتميز للوعي بالإبداع التصويري والتجربة الحسية. بما يعني أنّ الانجذاب نحو التقنيات السينمائية، أصبح يشتغل على التمثلات البصرية وحيل السينما التعبيرية والتركيبية ومن خدعها البصرية، والتي استطاعت جميعها أن تحوّل السّرد الرّوائي إلى لغة انزياحية تستند على أدوات بلاغية تهدم العلاقة الكلاسيكية بين النّص والواقع، ثم تبنيه من جديد على أساس خلق نوع من التفاعل بين النتاج والآليات التقنية المعبرة عن دلالات معينة، وهذا ما يؤكده الباحث حسن لشكر بقوله :" لجأ الروائيون إلى استعارة بعض التقنيات السينمائية كالمونتاج واللقطات المكبرة والمصغرة والمتوسطة ، والانتقال السريع من مشهد إلى آخر "(لشكر،2012، ص9)، لمنح الكتابة الرّوائية مساحة من التدفق المعجمي والدلالي والتداولي، خصوصًا وأنّ الجنس الرّوائي أفق مفتوح على كل الحقول الفنيّة والأدبيّة بما فيها الفن السينمائي الذي تتفاعل معه الرّواية بطرق مختلفة.

من هذا المنظور، يمكن القول أنّ الانجذاب نحو السينما حدث بالفعل في أمثلة وصور متعدّدة عالميًا وعربيًا، فلا أحد " في مكنته أن يشكّك في أنّ رحلة وليام فوكنر willim faulkner وناثانيل ويست Nathanal west وجون دوس باسوس John dos passos إلى هوليود كانت مدفوعة بآمال عريضة وكبيرة " (جانيتي، 1981، صفحة 460)، والأمر نفسه نجده مع رواد الحداثة الرّوائية كجيمس جويس، الذي امتلكته رغبة ملحة بتأسيس دار للسينما في " دبلن "،عندما أخضع روايته الشهيرة " يوليسيس " و" يقظة فينيغان" لرؤية سينمائية في مستويات مختلفة، ففي الأولى تجلّت تأثيرات مسبوقة لـ " سينما المباشرة " من خلال اشتغاله على تقنية تيار الوعي والاستمرارية الكلامية والانطلاق من مفهوم كلاسيكي في التقطيع السينمائي، أما في الرّواية الثانية فكان اشتغاله يعج بتداخل الأصوات وتكسر القصة نتيجة التأثير السماعي لمحكيها الرّوائي، كما يمكن الإشارة في هذا الصدد إلى النشاط المزدوج لروائيي أمريكا اللاتينية وخاصة الرّوائي " ماركيز" الذي كتب العديد من

السيناريوهات السينمائية، لكأن تبدو روايته " أحداث موت معلن " أنّها كتبت لتصبح فيلمًا سينمائيًا لما تحويه من مشاهد وتقنيات سينمائية.

وبتأمل مشهد الرّواية الحداثية العربية، نجد أنّ أسلوب السينما قد أخذ يتسلل إليها عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب الروائيين " (عموري وآخرون، 2015، صفحة 20)، ذلك أنّ السينما بفضل فعاليتها واستقلالها الفنيّ والتركيبي أثرت على الجنس الروائي، وفي هذا لا يختلف النقاد في " أنّ الرواية استعارت من السينما الكتابة بالكاميرا، أي كتابة النص بالاعتماد الوصف السينمائي، فتصبح الرّواية مجموعة من الأحداث الموضوعية التي اختيرت بمهارة في نقل محايد للواقع ويتميز بكونه خاليًا من التعليقات " (الصفحات 21-22)، فهناك-إذن- ما يمكن اعتباره غزوًا من طرف السينمائي للرّوائي، وهو غزو يتّخذ له تجليات متنوعة تطبع الصوغ الفني لنسيج السرد، التي ستؤدي بالتبعية إلى استعارة الرّوائي لبعض تقنيات السينمائي كعين الكاميرا والمونتاج، يعبر عنها حسن لشكر وهو بصدد الحديث عن تجربة نجيب محفوظ قائلاً: "وقد كانت نصوص نجيب محفوظ بمثابة القاعدة التي سمحت بالانفتاح على الفن السابع من قبل الرّوائيين الجدد نظراً لغنى آلياته و نجاعتها" (لشكر، 2012، صفحة 17) .

ومادمنا في السياق العربي تكفي الإشارة إلى تجربة نجيب محفوظ الرّوائية، والتي تبقى إحدى العلامات البارزة في تفاعل فني الرّواية والسينما منذ الفوران الأول الذي صاحب بدايات تيار الحداثة في الثقافة العربية وبمصر تحديدًا، حيث شكلت نصوصه الرّوائية نموذجًا فريداً للنّص السينمائي أو النّص الرّوائي الذي يعتمد تقنيات السينما -إذ تحمل هذه النصوص عوامل النّص السينمائي وخصائصه، وهنا يجع النّقاد أنّ نجيب محفوظ ينفرد عن كتاب الرّواية العربية بعلاقة فريدة بالسينما سواء على مستوى الكتابة للسينما، أو العمل بها، أو صلاحية أعماله للسينما، أو كم المنجز من أعماله سينمائيًا، ومرد ذلك معالجتها للواقع المصري في تحولاته المختلفة وميل نصوص نجيب محفوظ إلى الكلاسيكية للتقريرية والتسجيلية والواقعية، فضلاً عن أبعاد جمالية وفكرية يجملها حماد عبد التواب في "جماهرية المحتوى الفكري، ودقة وصف المرئيات،والتعبير البصري عن المجردات، والإيحاء بالعناصر السمع بصرية (حماد، 2003، الصفحات 24-25). غير أنّ اللافت هوأنّ الرّواية العربية الجديدة مع إدوار الخراط وصنع الله إبراهيم ومن جاء بعدهما من الجيل الحداثي أصبحت كما يرى كمال الرياحي (الرياحي، 2014) " تنحو أكثر نحو السينمائية من خلال الاستفادة من تقنيات السينما أو محاورة متن المدونة السينمائية العالمية ، ونمثل لهؤلاء الروائيين بالعراقي أحمد سعداوي في روايته " فرانكشتاين في بغداد " أو المصري محمد صالح العزب في " وقوف متكرر" أو السعودي عبد الله ثابت في " الإرهابي عشرين"(الفقرة التاسعة) .

وفي الجهة المقابلة، وبتأمل نقطة تلاقي وحدود التماس بين الرّواية السينما وإذا أخذنا بعين الاعتبار أسبقية الرّواية على السينما بما في ذلك الاختلاف البنيوي والحداثي زمنيًا ومعرفيًا بين الفنين، نجد أنّ العلاقة الوثقى بين هذين الفنيين لا تنبع من أنّ أحدهما سبب الآخر ذلك أنّ اخترع السينما كوسيط تعبيري قائم بذاته يعتمد على اللّغة السمعية البصرية لتحقيق التواصل لم ينشأ من حالة تطور طبيعي ارتقائي ابتدأ بالأدب / الكلمة وانتهى بالسينما / الصورة، بل أنّ وجودها،أي السينما، وإفصاحها عن ذاتها – اختراعها –هو حالة جنون فيزيائي تكنولوجي ينتصر لتغيير مفاتيح ومعطيات الواقع ويصّر على إنتاجه الحديث والمبتكر، روحيًا أولاً وتقنيًا ثانياً . وفي هذا السياق يؤكد أندري تار كوفسكي Andrei Tarkovski بأنّ السينما ولدت فنًا خلال السهرة الباريسية للإخوة لوميير، إذ يقول :" ..الفيلم الذي بدأت به السينما... وصول القطار إلى المحطة .هذا الفيلم الذي صوره أوغست لوميير كان ببساطة ثمرة اختراع الكاميرا و الفيلم وجهاز العرض .المشهد الذي يدوم نصف دقيقة فقط، يظهر جانبًا من رصيف في محطة السكة الحديدية ... والقطار يأتي منطلقا من أعماق الكادر، متوجهًا مباشرة نحو الكاميرا .وفيما القطار يدنو، يدب الذعر في صالة السينما: المتفرجون يجفلون ويغادرون مقاعدهم هاربين . تلك اللّحظة التي ولدت فيها السينما لم تكن ببساطة مسألة تقنية أو مجرد طريقة لإعادة إنتاج العالم، ما تخلق كان مبدأ جمالياً جديدًا، وللمرة أولى في تاريخ الفنون، في تاريخ الثقافة، وجد الإنسان وسيلة للإمساك بالزمن وطبعه . (تاركوفسكي، 2006، صفحة 61)

ولعلّ هذا ما يؤشر على النّقلة الحداثية التقنيّة التي حقّق فيها الإنسان حلمه الأسمى، وهو ترويض العالم البصري من خلال نقله الصورة المتحركة إلى عالم العرض والفن، وربما في اعتماد السينما على فن السيناريو باعتباره أحد الفنون السردية ،هو ما يؤشر على بداية الهجرات ما بين السرد والصورة، بحكم أنّ تعالق السينما مع الرّواية بنيويًا ودلاليًا،لا يمكن تفسيره إلاّ مع ظهور السينما كفن اتخذّ السّرد الرّوائي،الذي يعتمد على اللّغة المكتوبة، مطيةً لامتصاص بعض مكوناته وقصصه و يتجلى ذلك في عدة أفلام من حيث الموضوعات والتقنيات. وهنا كبرت أهمية السّيناريو ليصبح همزة وصل بين السينما والرّواية، وتحوّل سيناريو الفن السينمائي إلى أحد الأشكال الأدبية الجديدة .

بما يعني أنّ السينما هي الأخرى أخذت من الرّواية مجموعة من الآليات والخصوصيات المرتبطة بمكونات الحكي والسرد والشخصيات، والحوار، كما امتصت الكثير من المدارس الأدبية،لهذا السبب كانت الرّواية –باعتبارها الوجه الأقرب لتطابق الحياة والفن بتوصيف إيان وايت – من أكثر الأجناس الأدبيّة التي استلهم منها صناع الفيلم منذ بدايتهم الأولى، لاقترابها من ميزة السينما السردية ومع اكتمال الوسيط التعبيري للسينما توغرافي بدخول الصوت والحوار اللذين وسعا مديات الفيلم السّردية والجمالية إلى أقصى مدياتها في

التدليل الفكري، استطاعت السينما أن تتسلّح بالوعي الحداثي، لاقترابها عن كتب من تجربة الفنون والآداب، وهنا نشير إلى التفاتها إلى مصادر سردية أكثر ديمومة، وأكثر ثراء، فوجدت في التراث الرّوائي ومادته السردية والنفسية والتاريخية مسلكاً لتعزيز البُعد الدرامي ومردود المضمون للفيلم الروائي. وتكفي الإشارة هنا إلى اعتراف السينمائي الأمريكي "دافيد وورك غريفيتD.w.Griffith " الذي منح لأمريكا فيلمها الوحدوي : ميلاد أمة the Birth of nation1915، بأنّ روايات " شارل ديكنز" قد أثرت فيه تأثيرا كبيراً إلى درجة أن مجموعة من التقنيات السينمائية استلهمها منها، كالاختفاء التدريجي، والتداخل وتكوين الصورة والتجزئة إلى لقطات والعدسات الخاصة بالتحوير وأهمها مبدأ التقطيع المتوازي.كما وجد ايزنشتاين مبادئ المونتاج متجسدة في تكنيك السرد الروائي لدى نفس الرّوائي / شارل ديكنز " (لوسون، 2002، صفحة 270).

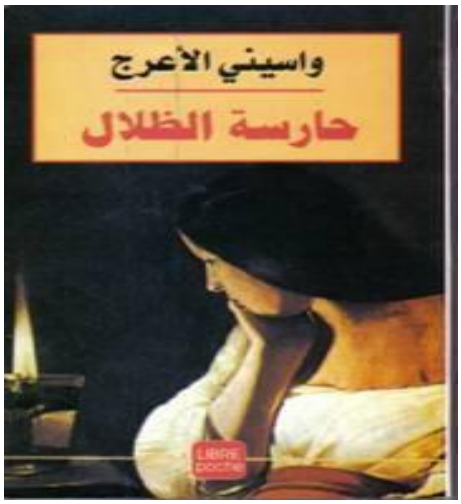
ولعلّ الموجة الجديدة في السينما أو ما يصطلح عليها بسينما المؤلف، أو بالأحرى " الكاميرا ستيلو/ القلم " بتعبير ألكسندر ستروك صاحب فيلم " المقابلات السخيفة 1955"،والذي جاء بالفكرة القائلة " بأنّ السينما أصبحت وسيلة تعبير أو أصبحت خطابا مثلها مثل بقية الفنون ، وبأن المخرج فنان يستعمل الكاميرا ليعبر عن فنه كما يفعل الكاتب بالكلمات " (جورنو، لا تا، صفحة 13)، تطرح بحدة مسألة التأثر بتقنيات الرّواية الفرنسية الجديدة ذات البنية السردية المعقدة والبناء الأسلوبي المركب حيث تشكل قمة التفاعل والتواشج بين خصائص السرد الروائي والسينمائي في الرواية الفرنسية الجديدة من جهة، والموجة الجديدة في السينما من جهة أخرى، فقد مارس أعلام مهمون فيهما كلا الفنين إبداعًا وتنظيرًا كـ "آلا ن روب غرييه " و" بيكيت "و" مرغريت دورا "، ولربّما كان النتاج السينمائي لـ" غرييه" وغيره من أنصار الرّواية الجديدة بمثابة ترجمة لجملة مفاهيمهم الرّوائية إلى لغة فنية أخرى متعيّنة في الحقل السينمائي .إذ يمكن اعتبار اختيار" آلان روب غرييه " تقنية الوصف كأداة أساسية في الكتابة من خلال الارتكاز على عين الرّائي، التي تقوم مقام الكاميرا في نقل الأشياء والحركات / الأفعال، هو ما يبرر هذا التواشج بين الوسيطين، ومن ثمّ ، فقد كان من الضروري على الموجة الجديدة أن تغادر منطقة وتقنيات السينما السابقة، حتى لدى مخرجين متأخرين زمنياً وذوي طموح إبداعي خاص كـ " روجيه فاديم"، فأصبحت السينما مولعة بدمج الواقع والأسطورة والخيال في مركب سردي واحد، وفي الوقت ذاته يرى بعض النقاد أنّ الرواية الجديدة تأثرت بالسينما وتقنياتها الحديثة، حيث جاءت محاكية لطرق التنفيذ السينمائية في بناء الحبكة السردية وأساليب التعبير عنها، أومن خلال التكثيف في الوصف والتدقيق في العرض وتأطير الوقائع، واعتماد المشاهد الروائية، والاهتمام بتصوير الفضاء وخصوصياته، والعناية برصد الأحداث بطريقة مونتاجية مشوقة تستهدف العناية بالأسلوب الرّوائي وطرق بناء الشكل والمواد المكونه له.

وما ينبغي تأكيده في هذا السياق، هو أنّ تأثيرات " غرييه " – مثلاً – في الحقل السينمائي الفرنسي تكاد تقارب تأثيراته في المشهد الرّوائي، نظراً لتقارب القضايا ومنظورات البناء والرؤية إلى الواقع وشرطه بعد الحرب العالمية الثانية، فلئن كانت دار نشر " مينوي" حاضنة للرّواية الفرنسية الجديدة ، فإنّ مجلة " كاييه دو سينما / دفاتر السينما" كانت المنبر الذي راحت تتبلور من خلاله مفاهيم السينمائيين وتطلعاتهم نحو سينما بديلة مع مطلع خمسينيات القرن الماضي، ويكفي أن نشير هنا أن أفلام كـ " الخالدة 1962" الذي كتبه وأخرجه آلان روب غرييه، وفيلم " قطار أوروبا السريع 1966" و" الرجل الذي يكذب 1968"، وبالتالي، ساهم هذا الاشتغال المزدوج في جعل مفهوم السّرد السينمائي يتّخذ معنى مرادفًا للمعنى العام للسّرد في الرّواية، إذا ما علمنا أنّ السرد السينمائي حسب وجيه فانوس " هو البناء الذي نصب فيه وحدة الموضوع أو حبكة القصة، كما أنه مجموعة الإشارات التي تترجم الحركة المتخيلة إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو" (فانوس، 2009، صفحة 865)، ويتجلى ذلك على وجه الخصوص في مسألة التزامن المشهدي والزمني، واستخدام تقنيات الحذف والإضمار الزمني اعتمادًا على الحيل في التعبير عن مرور الوقت وحضور براعة الرّوائي والكاميرا في التقاط ما يسمى : الأشياء" الأكسسورات، وفتح العدسة وغلقها والمسح، والمزج، والاختفاء، والظهور التدريجي، إذ يساعد ذلك الفن السينمائي أن يبدل التسلسل الزمني للحكاية بمنطق أكثر واقعية، وهو منطق التداعيات المرئية والصوتية " (بورجنسون، 1990، صفحة 7) .

وعلى العموم، يبدو أنّ الإلحاح على المرئي من قبل الرّوائيين يبرره وعي كتابي بوجود تحولات جوهرية في الجنس الرّوائي من مكتوب إلى مرئي لمواكبة إيقاع الحداثة المتشظي والملتبس، فالرّوائي والسينمائي أصبحا معاً يقفان في وضعية متماثلة تشكل موقعًا للرؤية وزاوية للنظر، من خلال غنى التجربة الحواسية l’expérience sensorielle المستجدة في الكاميرا، والتي تتضاف إلى تجربة الإبداع الروائي لتشكيل المشاهد البصرية والعوالم المتخيلة، ذلك أنّ السرد والمحكي والتخييل كلّها محاور مهمة تربط الرواية بالسينما، بمعنى " أن لا حكاية خارج الفيلم " (الزاهير، 1994، صفحة 111) تمامًا كما في الرّواية باعتبارها سرد حكاية، فوعي القارئ/ المشاهد يحتمل التخييل بين الوسيطين، السينمائي والأدبي الرّوائي، والأهم من ذلك، فالوصف اللّغوي في الرّواية يكاد يعادل الوصف التقني لآلة التصوير السينمائي ، في دقته ونظامه وإشارته الدلالية العميقة، وهو ما يبرر تقارب السياقات الدلالية بين الفنين، كما أنّ وسائط وآليات إنتاج الصورة في الفنين، تنطوي على قدر كبير من الوعي والتنظيم والفنيّة العالية، والجودة في الرصد والفحص والوصف ، فالصورة في كلا الفنين تؤدي وظيفتها الدلالية والجمالية سواء أكانت في شكلها الحرفي الورقي أم في شكلها السمعي البصري . ولعلّ الروائي في تمثله للتقنيات السينمائية تملكه رغبة مواكبة التطورات التكنولوجية لاستلهام أشكال حداثية كفيلة للتعبير عن

الواقع الإنساني القلق والمعقد. ومادمنا في هذه المقاربة بصدد كشف مدى إفادة الرّواية الجزائرية من تقنيات العرض السينمائي، يحقّ التساؤل عن العوالم الرّوائية التي تمكّن نص " حارسة الظلال" تصويرها، والتي بمقتضاها تم تشغيل آليات السينما وفق أسلوب تجريبي للمعنى الفني؟ . إذن، كيف تمّ احتواء وتمثّل واسيني الأعرج للتقنيات السينمائية وما الغايات المرجوة من وراء ذلك ؟.

2.سينمائية الرّواية: طرائق الاستثمار وتقنياته في رواية " حارسة الظلال



يفضل الرّوائي واسيني الأعرج في اشتغاله السردي الحداثي إقامة الجسور بين الفنون و الوسائط الجديدة لرصد الآفاق المروعة لإنسان العصر، من خلال إذابة الحد الفاصل بين الجنس الروائي والفن السينمائي كما غيره من الفنون كالموسيقى في رواية " البيت الأندلسي " والرسم / النحت في رواية " شرفات بحر الشمال، والرقص / البالي في رواية " سيدة المقام "، وهو في هذا المسعى يروم تقوية أواصر الاشتراك والتماثل بينهما مفسحا المجال لتبادلات correspondances جديدة بين فني الرواية وغالبية الفنون، ربما تبدت على وجه الخصوص في تمثلها للسينما في التوجه التاريخي، الذي يقوم في جوهره إلى استثمار معطيات تاريخية قريبة أو بعيدة في إضاءة لحظات وقضايا مهمة الحاضر، ودفعها إلى بؤرة العمل الروائي، وتفعيل النبرة التوثيقية في السرد وفق رؤى فنية تمزج ما هو سردي بما هو سينمائي.

فالأعرج، يدرك الدور الذي تقوم به السينما إلى جانب الأدب الرّوائي، في النظر إلى قضايا الإنسان وتصوير واقعه، بل نجده يؤكد (الأعرج، الرواية وأسئلة سينما المؤلف، 2019) أنّ النّص الرّوائي " ركيزة أساسية لسينما المؤلف، بناء ومعماراً ومكونات سردية، تجعل الفيلم المرشح للسينما مرئيا حتى قبل عملية التحويل، وتتحدّد من خلال الكتاب أيضاً عمليات المعالجة الدرامية والبتر الممكن، الزمن والمكان يمكن لمسهما بكل تلويناتهما وما يمكن إضافته عليهما، قراءة النص سينمائيا تلعب دورًا تأهيليًا لكل العناصر السينمائية داخل

الرّواية التي رآها الكاتب مهمة وبنى عليها معمار الرّواية، أي أن السينمائي يشتغل على عالم أصبح يراه ويلمسه في كل تجلياته من خلال النص الرّوائي ويبني عليه فرضياته الفنية " (الفقرة السابعة). ونفهم من ذلك أنّ آليات التشكيل الرّوائي في كثير من النصوص التي تتبنى الأبعاد المرئية، وتشتغل هي الأخرى على آليات سينمائية لإنتاج الخطاب الرّوائي بما يقربنا من مقولة:" أنّ القصة السينمائية عمل روائي ، مصمم للعرض في شكل فيلم سينمائي" (سوين، 2010، صفحة 99)، لذا نجد واسيني الأعرج في مشروعه الرّوائي يتكأ على مجموعة من التقنيات السينمائية التي تتجسّد عبر العملية الوصفية للمشاهد والشخصيات، وعبر توظيف تقنتي الاسترجاع والاستباق، اللّتان يقوم عليهما فن التصوير السينمائي، لكأن الأمر يعني ما سماه حسن لشكر" تفاعل الحكي الروائي بالحكي السينمائي " في الكثير من أعماله السّردية، وذلك من خلال جملة من التقنيات المستعارة كتقنية الضوء والوصف البانورامي والمونتاج والإلصاق والحركة والصوت مما يدمج في صلب التقنيّة السينمائية.

لكلّ ذلك وجدنا في رواية "حارسة الظلال" أرضية فعلية لتلمّس الأثرالسينمائي الذي تم استلهامه لتشكيل عوالم النّص وتنظيمه السّردي، ليس باعتبارها رواية مُعدة للسينما، بل كونها رواية تحمل الكثير من المشاهد التصويرية التي تتمظهر في الرّواية، وكأنّها مشاهد سينمائية جعلت سارد الرّواية من موقع المخرج السينمائي تارة، وفي موقع عدسة الكاميرا تارة أخرى، ممّا قد يتيح لنا تلّمس بعض التقنيات السينمائية والأساليب التصويرية وعلى رأسها المونتاج والكولاج، وعين الرّائي/ الكاميرا وزوايا التصوير والتشخيص.

2. 1 أفق النّص ودواعي التمثّل السينمائي

لاشك أنّ بعض خصوصيات رواية "حارسة الظلال" تكمن في أنها تتصدى إلى تشخيص المكان /مدينة الجزائرومعالمها الحضارية، وجعلها موضوعا للتخييل الرّوائي كمسعى لجعل الفضاء الرّوائي ببعديه الزماني والمكاني يمثل مسلكًا للوصول إلى لغة دالة على التيه والضياع والرعب والانفجارالذي أنتجه واقع الجزائر العجيب في تسعينيات القرن الماضي، وبالتالي الإجابة عن سؤال المحنة، وتشخيص بؤر الداء التي تنخر المجتمع الجزائري، وهو سؤال لا ينفصل عن قضية الذات في علاقتها بمراياها، وفي علاقتها بالتاريخ/ المكان، وهذا ما نراه منطلقًا وأفقًا للعملية التخييلية لهذا النص ككل، من خلال التقابل الحاد بين زمنية المجد والسيادة

باعتبارها ذاكرة غنية بنفائس المتون وجلائل الأعمال وخيرة الأبطال، وبين زمنية تهين ما خلفته تلك الزمنية /الأولى، ومن هنا كانت الرّواية إحدى الوسائل لمقاومة المسخ والتحولات اللا مفهومة التي عرفتها الجزائر، بالحفر في تضاريس معالم مدينة الجزائر وتجاعيد ذاكرتها، ذلك أنّ المدينة لا تتجلى في لحظتها الرّاهنة، من خلال رؤية من أعالي جبالها فحسب، بقدر ما تظهر من خلال مواجهة ذاكرة الإنسان والمكان باتّخاذ مبدأ الرحلة عبر الأمكنة والأزمنة خطًا للشروع في صنع المغايرة، وجعل عنصر البحث مدخلاً لمقاومة النسيان بسلطة التذكر وترميم الخراب وتدوين يعيد كتابة التاريخ المنسي لمدينة أفناها القدر أو قوة التاريخ، كأن نقرأ في خاتمة الرّواية " تأملت مدينة الجزائر بواجهتها البحرية، امرأة عارية ومتدفقة بلذة . ثم فجأة اسودت كل ملامحها مثل الرماد.صارت كتلة من الرخاوة والقذارة والصمت والخديعة ." (الأعرج، حارسة الظلال:دون كيشوت في الجزائر، 2001، صفحة 238)، إننا أمام الاحتفاء بالمكان كخصيصة سينمائية، فثمة إحساس مرهف بالمكان وجغرافيته، حيث يوليه الأعرج اهتمامًا خاصًا في السرد.

فالجزائر/ المدينة التي دار عليها الزمن دورته المؤلمة، ولم يسلم منه المكان الذي تشوهت هويته وسحقت ذاكرته " لتصبح المدينة كيانا بدون ذاكرة" (صفحة 212)، هو ما جعل الروائي من خلال هذا النص يسعى إلى تمثل " وقائع المحنة " لرصد حالة الخوف التي تجتاح المجتمع الجزائري ،عبر الكشف عن الواقع الذي غطاه العبث والتشظي، كأن نقرأ في مطلع النّص:

" الـ...جـ...زائـ...ر" (صفحة 9)، وهنا تبدو الصورة المفتتة التي يصعب إصلاحها وإرجاعها كما كانت ، وتغيب فيها الرؤية الواضحة كذلك، ومرد ذلك تشظي أجوبة الرّاهن الجزائري بعد الأحداث الهوجاء التي عصفت بالبلاد في تسعينيات القرن الماضي، وربما كان لزاماً على الكاتب أن يعبر عن هذه الرؤية بتوظيفه تقنية جديدة تناسب الحيز الفكري والأدبي الجديدين، عن طريق تبني التقنيات السينمائية داخل الفضاء السردي .

ويبدو أنّ حضور تدعيات الذاكرة، والتي تتجلى في شكل استرجاعات تروي قصص الأعلام والأماكن، أثّر في طبيعة تحبيك الأحداث المروية واستدعى آليات سينمائية ، جعلت البناء السردي ينهض على الفلاش باك/ الارتداد، حيث تكسرت السيولة الخطية للزمن للسفر بالمتلقي من الحاضر إلى الماضي البعيد كالعصر الأندلسي وعصر القراصنة لاستحضار قصة أسر سرفانتيس والمغارة التي أوى إليها، وهي القصة التي تشكل عصب النّص السردي، حيث تتساوق الأحداث المروية تاريخيًا مع اللحظة التي يعيشها الصحافي دون كيشوت وحسيسن اللذان يعملان على نفض الغبار عن بعض الأشياء والأماكن على سبيل المقارنة، ومن هنا يكون المكان /التاريخ الموجود في حكايات الأمكنة التي تبدلت معالمها منطلقًا لإعادة بنائه وترميم معالمه رغم المسخ الذي تعرض له، وأصبحت الجزائر كما يصفها الراوي في مطلع النص " مدينة اللا معنى العظيمة " (صفحة 7)

بعدما كانت المكان الجميل " بعيونها الكثيرة المجهزة بالزليج الموريكسي مثل الحمامات الصغيرة وقصعاتها الرخامية وهندستها الرشيقة، توفر للعابرين الراحة والماء والظل " (الأعرج، 2001، صفحة 95)

ويعكس هذا الوصف التحوّل الذي طال المكان، بل يعتبر مدخلاً لمعالجة سيرة مدينة الجزائر، وهي معالجة لا تنفصل عن المعالجة الدرامية للحدث الواقعي، ولهذا لم يكن غريبًا أن يلجأ واسيني الأعرج إلى تقنية الارتداد الزمني في هذا النّص، وأن استخدام هذا الارتداد استخدامًا إبداعيًا فربطه بالتداعي الحر للذكريات عن طريق المونتاج بما يجعل رواية حارسة الظلال نموذجا لرواية تيار الوعي، التي تتخذ من المكان مبعثا للتذكر والقرافة مثيرة للشجون، حيث تتداعى صور متتالية من الماضي عبر التذكر وتختلط مع الحاضر في نوع من المونتاج المتوازي كأن نقرأ على سبيل التمثيل "مياه النافورة العذبة تتوزع في ساحة القصر كالدرر الصافية منذ الصباح.الوزير إن لم يخرج. هذه النافورة تذكرني بساقية البلاطان التي لا تتوقف حنا عن ذكرها والاعتزاز بها وكأنها ما تزال موجودة .وسط حالة الانتظار والتساؤلات لست أدري ما الذي ذكرني بقريتي وبتفاصيلها الناعمة التي تملأ القلب والذاكرة ." (صفحة 92).

ولعلّ أهم ما يميّز هذه الرّواية أنها تؤسس لإطار جديد للتقنية السينمائية التي أخذت تنمو وتتعاضد في المتن والمبنى الرّوائي، لاسيما على مستوى الكاميرا المتحركة والإيقاع وهاجس الكولاج وزاوية النّظر والتزويم عبرالاقتراب والابتعاد لوصف المرئيات والشخوص، وكل هذه التقنيات والأساليب " تغلغلت في ذهن الروائي لتنهض عنده رؤية للعالم ... ومن ثمّ، كان ملّحا على حضورها عندما رسم تقاطيع المكان الروائي وشكّل الشخصيات وضبط الأسماء في الرّواية " (الرياحي، 2009، صفحة 212) وبناء أحداثها وطريقة عرضها، ويمكن رصدها في المستويات التالية:

2.2 توظيف سيناريو القص:

ونقصد به البناء الرّوائي / المشهدي الذي يعمل على الارتفاع من نظام قارئ / سامع إلى نظام قارئ مشاهد، وذلك من خلال تمثّل " الثروة الدلالية التي تحويها الصور السينمائية : من ديكور وكادر، وإضاءة وظل ، وغير ذلك من لوازم البنية البصرية، وشد جميع عناصر التكوين هذه بمونتاج واع يتعهد بنتيجة المشهد، وهي الوصول بالمتلقي إلى نظام القراءة / المشاهد " (الدوخي، 2009، صفحة 47)، مع العلم أنّ فن السيناريو هو " فن يستوعب موضوعات وأفكار لا حصر لها " (فيلد، 1989، صفحة 59).

وفي حالة رواية "حارسة الظلال"، ومنذ مطلع الفصل الأول،يقف القارئ على جملة من المشاهد السينمائية، حيث يفتتح واسيني الأعرج الحكاية بالجملة السيناريوية بأبعادها البصرية، فمنذ الاستهلال يحرك الكاميرا على مساحة محدّدة من المكان منتجة مشهدًا يشكل سمات المكان والزمان، ومنتجة وظيفة تأهيل المتلقي لما سيحدث

فيما بعد، حيث نقرأ: " كل شيئ بدا ذات صباح صيفي جميل .صباح عاصمي بنسماته الخفيفة، الممتلئة برائحة البحر والأعشاب البرية التي تأتي من الغابة المجاورة، متسلقة مصاعد ومنحدرات قصر الثقافة الصعبة، قبل أن تتكون في منتصف النهار كتلة الرطوبة الثقيلة التي ترخي الأجساد مثل سفنج باب الوادي الذابل كوجه العجائز وتجعل من التنفس أمرًا شاقًا وثقل المدينة الرصاصي صعب التحمل .كنت منهمكًا في تهيئ وردتي الصباحية على مكتبي " (الأعرج، حارسة الظلال:دون كيشوت في الجزائر، 2001، صفحة 17).

ويلاحظ في هذا المقطع أنّ الرّوائي يوفرالشروط المتعارف عليها لأيّ مشهد وهي المكان، الزمان، الحركة، وهو مؤلف من لقطتين أنجزت وفق هذه الشروط –على الرّغم من أن كلّ لقطة هي بالضرورة لقطة مكان وزمان وحركة، ولكن في كلا اللقطتين هناك تأدية متبنّية لهذه الوحدات الثلاث على النحو الآتي : فاللقطة الأولى صباح صيفي بنسمات خفيفة، وهي لقطة زمنية تستهدف الزّمن أي الصيف والصباح، وهذه اللقطة تحتوي على مكان وهو الجزائر العاصمة وبالتحديد قصر الثقافة التي يعمل به السارد، كما تحتوي على حركة، وكما هو معرف لا توجد حركة طبيعية بدون مكان وزمان والحركة هنا حركة طبيعية رائحة البحر والأعشاب التي تتسلق أعالي قصر الثقافة.أمّا اللقطة الثالثة، كنت منهمكًا في تهيئ وردتي على مكتبي، والمكان في هذه اللقطة هو مكان نوعي المكتب، أمّا عنصر الزّمن فهو مبني على ضوء السياق الزمني في اللقطة الأولى، وهو سياق الزمن الماضي وفي فترة الصباح، وبعد ذلك تتعرض هده الجملة إلى قطع يغوص خلاله السارد بتفاصيل يومياته وطقوسه اليومية التي تستغرق خمس صفحات إلى أن يقول :" ما كدت أنتهي من وضع الزهرة على المكتب حتى رن التليفون ثانية، أحسست هذه المرة أن المسألة جدية ويجب التحدث " (صفحة 21).

وهذه المرحلة تتواصل في حركتها مع المرحلة الأولى، وفيها يصل دون كيشوت إلى قصر الثقافة واستضافة حسيسن له في بيته، لتبدأ الأحداث والمشاهد السردية في التشكّل عبر مسار سردي يتخلله التلخيص والحذف اللذان يعملان على إبطاء المشاهد عبر الوقفات الوصفية والاستطرادات، التي تضعف مجرى الزمن المحرك للأحداث، وهي تقنيات يتميّز بها المشهد السينمائي القائم على تداخل الأزمنة والصور والانتقالات السريعة بين الفضاءات المكانية، عبر قناة تركيبية تنتظم فيها الأحداث وتنسجم، على اعتبار أنّ كاتب السيناريو هو كالرّوائي، يملك الحرية السردية في الانتقال من فضاء إلى آخر.

3.2 تمثّل تقنيتي: المونتاج والكولاج :

تعتمد رواية " حارسة الظلال" المونتاج السينمائي طريقة لبناء عوالمها النصية، وتتجسد فاعليته وآلياته في جملة من التقنيات الفنيّة التي تختزل الأثر السينمائي/ الفيلمي على النص الرّوائي، ويُعرّف المونتاج على أنّه " فن وصل اللقطات السينمائية ببعضها في جميع مداخلها، حتى يكتمل الفيلم صورة وصوتًا في تزامن دقيق وفي

شكل فني خلاق يعتمد عليه الفيلم في وقعه واستحواذه على المتفرج " (ميلار، 1987، صفحة 13)، ولئن كان المونتاج في أصله تقنية تشكيلية وسينما توغرافية احتكرتها السينما، كونه " العنصر المميز للغة السينمائية، حيث تمكن أهميته في طاقاته التعبيرية المتنوعة عبر تاريخ الفن السابع مقارنة بوسائل التعبير الأخرى " (Boussinot, 1995, p. 1454)، إلاّ أنّه يمكن النّظر إليه باعتباره منظومة تقنية متكاملة تتجانس و تتشاكل مع الرّوابط الفعلية التي تتواشج بين السينما والرّواية.

وفي هذا السياق، يرى بعض الباحثين أنّ آلية المونتاج هي الجسر التي تمّ من خلاله العبور من السينما إلى الرّواية، فنجد المونتاج الأدبيّ lit–Montage هو الآخر يُعرّف على أنّه " تجميعا لقطع مواد مختلفة في أثر فني شامل " (chevrel, (n.d), p. 161)، وبالتالي فهو لا يختلف كثيرًا عن عملية التركيب والتقطيع والكولاج، ممّا جعل الحدود الفاصلة بين هذه التقنيات غائمة، فترتيب اللقطات والمشاهد في السينما لا يخلف عن ضم الصور بعضها ببعض لتشكيل سيرورة النص الرّوائي ودلالاته.هذا، و تتجلى تقنيتي: المونتاج والكولاج في" رواية حارسة الظلال" في صور مختلفة منها ربط المفارقات الزمنية التي تنهض عليها الحكايات الجزئية، بما في ذلك الربط والجمع بين المشاهد السردية المقتطفة من حياة الشخصيات والساردين حسيسن ودون كيشوت يقول السارد:

" مسكين أنا،ابن كل الرياح و اللاشيئ، الذي أقسم بدون صراخ أنه لو يستعيد ثانية اللسان الذي فقده وذكر اللذة واللعنة، المنزوع ذات مساء مغلق، سيقدم بفرح الساموراي على ارتكاب نفس الحماقات،الصراخ بأقصى صوت وملء كل فراغات الرغبة المجنونة التي ضاعت بغباء في الحسابات الأخلاقية المبهمة" (الأعرج، حارسة الظلال:دون كيشوت في الجزائر، 2001، صفحة 12)، انطلاقًا من هذا المقطع السردي، ندرك أن واسيني الأعرج يكشف خطته التي سلكها في كتابة النّص، أي بدء الحكاية من النهاية من خلال إشارته إلى فقدان اللّسان والذكر، ولكنّه لا يصرح بخفايا تلك النهاية ليبقى على امتداد الرّواية يذكرنا السارد بالاعتداء الذي تعرض له، وهنا يلّمح الرّوائي إلى تقنية المونتاج السينمائي، لاستحضار حدث وقع للسارد في زمن مضى وهو بصدد كتابة تفاصيل الأحداث التي حدثت له ولضيفه الصحفي الإسباني، بما يحيلنا على الفن السينمائي الذي يتميّز بظاهرة تفكيك الأزمنة خلال سرد الأحداث وتشويش النسق السردي بما يعرف بالاستباق والاسترجاع.

والحال، أنّ ما يدفع للحديث عن تمثّل تقنية المونتاج في هذا النّص، هو أنّ الرّوائي " يعمد إلى قطع الأحداث التي كان يسردها بشكل فجئي ليقحم النهاية ، ثم يعود ليكمل الحدث السابق، فالسارد بعد أن كان يتحدث عن أجواء وصوله إلى وزارة الداخلية وعملية إقالته بقوله :" فقد كانت الرسالة جافة مثل هذه الظهيرة: نحيطكم علما بأنه تم طردكم بسبب عدم الكفاءة في تسيير شؤون الاختصاص والمس بأمن الدولة .التوقيع رئيس

مصلحة العمال" (صفحة 234)، وبعد خروجه يفاجئنا بالحديث عن عملية اختطافه في طريق تيبازا وعن تفاصيل اعتداء الملثمين عليه وتوعدهم له بالقتل إن هو فكر بالبوح بما حصل له ، ثم يعود مرة أخرى إلى سرد تفاصيل خروجه من بهو الوزارة وركوبه في سيارة صديقه كريم لودوك وتفكيره السير في طريق تيبازا، حيث يقول السارد :" تلفنت لكريم لودوك وطلبت منه أن يأتي في سيارته ولكن في سيارة أخيه ... كما قلت له أن يأتي من الزاوية الخلفية للوزارة وأن لا يتوقف في موقف السيارات الاعتيادي ... وأنا أهم بالخروج لم أتذكر شيئا مهما سوى العيون الكريهة التي خرجت منها رائحة العفن والضغينة ...نزلت أدراج سلاليم النجدة وتفاديت متعمدا المصعد .خرجت من الباب ... عندما رآني كريم لودوك أخرج ، فتح لي باب السيارة .ركبت ، انطلق كالسهم باتجاه الفراغ ...–كالعادة ! إلى باب الزوار؟ – إلاّ ذي .تحاش منحدر السيدة المتوحشة .خذ طريق تيبازا السريع ، فهو أكثر أمنا " (الصفحات 238–239).

وعليه، يمكن القول أنّ المونتاج السينمائي قد عمد إلى تشويش النسق السردي وإرباك عملية المتلقي، في الوقت الذي ينهض بربط المشاهد وترتيبها وفق ما تقتضيه مقصدية الروائي " والتي لا تقتصر على اعتبار أنّ الدلالة تبرز نتيجة توالي لقطات أو متواليات وإضافة شذرات من الواقع ، بقدر ما تأتي من تكسير التوالي والتتابع " (أفاية، 2015، صفحة 127). ولعلّ إستراتيجية التفاعل النصي ، التي اتخذها واسيني الأعرج بعداً فنياً ومهادًا لتدشين أسلوبية حداثية ، تراهن على إعادة تجنيس الكتابة وفق رؤية واقعية تركيبيّة ، كانت من أهم العوامل لاستدعاء الكولاج الرّوائي والمونتاج السينمائي لتنضيد النّص السردي وتوسيع مستويات الحكاية الإطار ، فعنصر الحكي نجده موزع بين عدة قوالب فنية وبنيات جمالية متداخلة ، ممّا ساهم في تثوير بنيات النّص بتعديد أساليبه ولغاته لتكثيف دلالاته وفتحها على التيه والتأويل. نظراً لتلاشي المكون الروائي وتوزعه بين أجناس أدبية وفنون متخللة كالخطابات الصحفية ، والنصوص المكتوبة على اللوحات التذكارية للمواقع الأثرية المخربة ، فضلا عن الأغاني الشعبية باعتبارها رافدا ثقافيا ، وكلها تتحاور وتتبادل الزخارف الفنية بأشكال متعددة ،لتؤدي غايات تشكيلية / بصرية ، منها الفني ومنها الدلالي ، لذا أقحم الأعرج بعض الأخبار المقتطفة من الصحف في سياقات منغلقة حولها السّرد الرّوائي إلى إشارة تخدم المنظومة السردية بامتصاص آلياتها في اتجاه اكتساب خصائص بنيوية ودلالية جديدة . فالصحف المتمثلة في الخبر والمقال والإعلان والخطابات السياسية التي طغت على النّص الرّوائي لا تخلق أي اختلاف في وتيرة اللغة السردية بدخولها في نسق تخييلي جديد ، ومن ثمّ ، فقد لا يميز القارئ النص الصحفي من الأدبي السّردي ، إلاّ من خلال السارد الذي يعلن أنّه بصدد قراءة صحيفة أو تذكر مقال كأن نقرأ:" احتفظت بمقالة بختي الأخيرة التي فضح فيها تلاعبات

الأدوية..حفظتها من كثرة قراءتي لها من أجل فهم ماكنة الموت هذه " (الأعرج، حارسة الظلال:دون كيشوت في الجزائر، 2001، صفحة 86).

واللافت، أنّ الخبر الصحفي في رواية "حارسة الظلال " حقّق معادلة الإخبار والإمتاع، فالأخبار التي أوردها الرّوائي في نصه هي أخبار توثق للواقع الجزائري ولحركة المجتمع من خلال رصد لجرائم الإرهاب، كأن نقرأ هذا المقطع الذي قرأه السارد حسيسن لضيفه دون كيشوت " اسمع هذا الخبر الصحفي: وبحركة آلية قدمت له الجريدة، قرأ بصوت مسموع وشددت بعده على بعض المقاطع الحساسة : اغتيلت ذبحًا السيدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة .في ليلة الأربعاء إلى الخميس، اقتحمت مجموعة مسلحة بيت عائشة البالغة من العمر 37سنة " (الأعرج، حارسة الظلال:دون كيشوت في الجزائر، 2001، صفحة 35). إنّ الأمر يتعلّق بخلق علاقة حوارية بين المكونات التيمية للخطابين الرّوائي والتوثيقي المرتبط بالواقع المرجعي، فمن ناحية يعمل على تضمين حكايات جانبية تغني المسعى الرّوائي الذي يرصد حالة الهلع التي تجتاح الجزائروالمخاطر التي تنتظر زائرها دون كيشوت، ومن ناحية أخرى يلحقه بألاعيب السرد الروائي، حيث يخرج الخبر الصحفي باعتباره وثيقة إلى أسلوب كتابة، بحكم أنّ السارد يجرد النّص الصحفي من لواحقه كموقع الصدور وعنوان الصحيفة وتاريخها، وبالتالي تبدو عملية التركيب هذه قريبة من فن المونتاج السينمائي الذي يروم من خلاله المخرج السينمائي وهو على طاولة المونتاج إلى إحكام لحم المشاهد التي تعرضت إلى عملية تقطيع قصد تغيير ترتيبها بالشكل الذي يجعل المشاهد عاجزا عن التفطن إلى تلك المواطن التي اشتغل فيها.

وفي نفس الاشتغال، نجد في النص الرّوائي إقحام للوحات تذكارية للمعالم الأثرية التي تزخر بها الجزائر ، والمثير أنّ هذا الإقحام خضع لتوزيع مخصوص في صفحة النص السردي ، مع تشكيل بصري تنوّع فيه حجم الخط وتمّ رصده بلغته الأصلية ، وكمثال على ذلك نقرأ ونشاهد اللوح التذكاري للشاعر رينيار:

COMITE DE VIEIL ALGER

A LA mémoire du poète

REGNARD

Qui fut esclave a ALGER

de 1678a 1681

لجمة الجزائر القديمة

ذكرى الشاعر

رينيار

الذي كان أسيرا بالجزائر

من 1678إلى 1681 (صفحة 76)

والحال، أنّ توظيف اللّوحات التذكارية في النص بهذا التشكيل البصري،ليس ترفًا شكليًا، بل جاءت في سياق السرد الرّوائي كتقنية/ فنيّة تشتغل في المسار السردي لتؤدي وظائف بنائية ودلالية تنسجم مع الحدث الروائي ومع أفكار ومواقف الشخصيات، وهي تقف على ثقافة المحو والنسيان بالفضح والسخرية، إذ يقول السّارد محاورًا صديقة :" – حتى رينيار وصل إلى هذا المكان ، مش معقول؟ –نعم، رينيار بلحمه ودمه ، مجنون إلفير، وكاتب folies amoureuses. Légataire universelle، هو بدوره كان أسيرا لدى القراصنة " (الأعرج، حارسة الظلال:دون كيشوت في الجزائر، 2001، صفحة 76). وهنا يبرز التحفيز السردي الذي نهضت به اللوحات التذكارية، حيث حفزت السارد على حكي سيرة " الشاعر رينيار " وقصة عشقه وأسره، الأمر الذي يجعل القارئ يلتفت إلى الفضاء النصي ، ويجدد نشاطه المنتج للفعل السردي . كما نجد حضورا آخرا لتقنية الكولاج / اللّصق في رسم الشخصية ، حيث تستعير الرواية شخصية روائية خيالية للكاتب سرفانتيس ،ذلك أنّ الشخصية الرئيسة أي الصحفي الإسباني الذي قدم إلى الجزائر خضعت لوقائع الإبدال واللصق كأن نقرأ :" أنا ...الحقيقة ...يسمى، فاكسي سدي سرفانتيس دالميريا...لكن الناس يسمون أنا دون كيشوت.هم يجدون شبها كبيرا بيني وبين الشخصية التي ابتدعا جدي الأول ميقال دي سرفانتيس...بإمكانكم تسمون أنا دون كيشوت ... أسهل" (صفحة 24).

2. 4 البعد التصويري:عين الرّائي/ الكاميرا وزوايا التصوير:

في معرض دراسته لعلاقة الأدب الرّوائي بالسينما، يتحدث لوي دي جانيتي عن ما يسميه" عين آلة التصوير وهي– فيما يذهب إليه– المقابل السينمائي لصوت الرّواية في الأدب " (جانيتي، 1981، صفحة 69) ، ولذلك يرتكز المونتاج على" اللقطة" باعتبارها ما تسجله آلة التصوير بعملية مفردة، وتتحدّد اللقطة على أساس المسافة والمساحة والموضوع، فقد تكون قريبة أو بعيدة ، كما تكون متوسطة أو شاملة، أو تكون سريعة أم بطيئة، بمعنى أنّ جل اللقطات التي تجسدها الرّواية " تختص برصد حركات الشخصية البشرية والتي تقابلها شخصية الممثل في الفيلم السينمائي ن ولعل مردّ ذلك أن الممثل هو الجزء الأهم في المنظومة التشكيلية المتحركة والثابتة في بيئة فضاء اللقطة السينمائية " (الجبوري، لا تا، صفحة 461) (الجبوري وآخرون، وربّما لهذا السبب تتعلّق اللقطات الرّوائية بوصف الشخصية الرّوائية، التي تقابل الممثل في المشهد السينمائي، أما باقي اللقطات فتصف المناظر والأمكنة والأشياء.

من هذا المنظور، تحتفي "رواية حارسة الظلال" بتقنيات سينمائية لا تقل أهمية عن المونتاج، ولعل أهمها عين الكاميرا وزوايا التصوير، حيث يعمل السارد على تصوير المشاهد ويعرضها من زوايا مختلفة مركزا على مظاهر و أشياء أو صفات معيّنة، توحي بالدلالات ولا تشي بها، ويكون ذلك دون تعليق أو حديث تماما كما تفعل عين الكاميرا أثناء تصوير مشاهد الفيلم ،وهنا يتحوّل السارد في أغلب صفحات الرّواية إلى عين راصدة فاحصة، هائلة التدقيق، إلى حد وصف الأشياء، والتفاصيل بدقة مذهلة وهو ما قد يبرر مساحات الوصف الكبيرة داخل فصول الرواية " (الجويدي، 2012، صفحة 220)، وقد طال هذا الوصف الشخوص والأمكنة، حيث تقمص السارد دور الكاميرا في ترقب حركة الشخصيات وتصوير المشاهد ورصد الأحداث، ونظرا لتعدد زوايا التصوي، واللقطات، سنقف على بعض النماذج التمثيلية لزوايا التصوير اللافتة في النص، بما في ذلك طبيعة بعض اللقطات التي رصد بها السارد المواقف والوضعيات . كأن نقرأ في المقطع الآتي :"

تتالت الدقات الخجولة على الباب الذي انفتح بهدوء على رأس الجيلالي الذي برقت صلعته تحت الضوء العلوي المنعكس عليها .– سيدي ، هو هنا. شكرا الجيلالي أدخله .

ودخل ، اجتاحني إحساسغريب ، كانت عظام دون كيشوت بارزة من تحت معطفه الأبيض .قامته الطويلة التي تحاذي المترين ، تبدو مزعجة له قليلا ، ظهره انعكف في الأعلى تحت ثقل الحقيبة الظهرية التي لم تكن مملوءة.بين يديه مصورة معقدة ، زاده الأساسي في رحلة تبحث لجنونها عن اسم .

هز رأسه باحترام بعد أن نزع مظل السامبريروثم قدم نفسه بلغة فرنسية مكسورةّ " (الأعرج، حارسة الظلال:دون كيشوت في الجزائر، 2001، الصفحات 23–24). وهنا نلاحظ أن السارد وهو جالس في مكتبه، يرصد بعينه الشبيهة بعدسة الكاميرا ما يراه عن طريق الوصف الخارجي، فنقل عدة صور لعدة لقطات من زاوية أمامية قريبة، فأدى هنا دور الكاميرا المتحركة التي تغيير الزاوية من موقع إلى آخر، وفق ما يقتضيه المشهد البصري . كما نعثر على بعض النماذج للقطة البعيدة ، التي يتم من خلالها رصد المنظر دون تحريك الكاميرا، ومثال ذلك " انسحبت سيارة الغولف السوداء بين الأشجار باتجاه معهد باستور ثم غابت نهائيا في شارع العناصر الكبير المؤدي حتما إلى الطريق السريع " (صفحة 108). ولعلّ أهم ما يمكن التأكيد إليه في نص "حارسة الظلال، هو أنّ واسيني الأعرج اهتم بتقنية التصويرعن قرب والتقاط حركات قصيرة مقربة ومكثفة، فنجد السارد / المصور يتحكم في زاوية نقل الصورة من منظوره الخاص أي من موقعه ومن عمليتي (تكبير / تصغير) الصورة، بما يجعلها تتسم بالبعد الذاتي ، ولما كان أسلوب الرواية يميل إلى السخرية والتهكم من ممثلي السلطة، فقد اشتغل واسيني الأعرج كثيرا على تقنية تكبير المنظر لوصف الشخصيات التي تمثل السلطة في الرواية فعمد إلى ابراز عيوبها الخلقية والتركيز على ما يجعل منها موضوع للتهكم والضحك، فتحول الوصف إلى رسم

كاريكاتوري ساخر عمقته تلك التشابيه التي يعمد إليها السارد عند نقل الصورة فيقول واصفا" زكي " ممثل السلطة في مقر الأمن المركزي بالجزائر عندما قصده للبحث عن صديقه دون كيشوت : " لم يستقبلني زكي إلا على الساعة التاسعة والنصف، كان غارقا في أوراقه، لا تظهر إلا صلعته التي كان ينكسر عليها الضوء العمودي النازل من السقف، لا أفهم لماذا قصيرو القامة يصرون دائما على المكاتب التي تتجاوزهم " (الأعرج، حارسة الظلال:دون كيشوت في الجزائر، 2001، صفحة 122).ويضيف في موضع آخر وهو يصف سائق سيارة أجرة " ضحك بنوع من السخرية حتى برزت أسنانه الأمامية المكسورة وأطلّ بينها رأس لسان رقيق كلسان أفعى" (صفحة 142).

خاتمة:

من خلال ما تم التفصيل فيه، توصلت المقاربة إلى النتائج والآراء التالية:

على الرّغم من أنّ السينما نص مبصر والرّواية فيلم مقروء، فالعلاقة بينهما هي علاقة تبادلية تتقاطع في بعض زواياها وتتشابه في بعضها، فبكل تأكيد، أدى التطور الحداثي على المستوى التقني والمعرفي والجمالي، والذي أصاب مختلف الوسائط الثقافية والإبداعية والفنية، إلى تقريب أطراف التسكين بين الرواية والسينما، فاقتربت الرّواية بالسينما بنفس المسافة التي اقتربت بها الثانية بالأولى، فبغض النّظر عن التقاطع و التماهي، فكلا من الرّواية والسينما يلهم الآخ، ترسم الأولى فكرتها بالأحرف وتترجمها الثانية بلغة بصرية ملفتة للناظر، مشكلة لغة مشتركة بين النص الأدبي والسينمائي. ولهذا أصبح التزاوج والتواصل، هوما يطبع علاقتهما الفنية المزدوجة، فكلاهما: الرواية والسينما يرتبطان سويًا بمقومات داخلية قد تكون متشابهة تمامًا، فيمسي عالم اللّغة وعالم الصور يلتقيان في استعارات ومشاهد تخلقها الصورة السردية والسينمائية سويًا، وقدرتهما على صدمة المتلقي،لذا فإنّ تفاعل وحوار الفنين، مرده تجديد الأدوات الفنية و تجاوز الوسائل التقليدية في التعبير والتبليغ بحثًا عن عوالم حداثية للتخييل الروائي والسينمائي على حد السواء، حتى أصبحنا " نقرأ على أغلفة بعض الروايات العربية الجديدة عبارة " **رواية سينمائية** " كعلامة أجناسية للدّلالة على تراسل الوسيطين،أو بالأحرى للدّلالة على كون السينما هي العامل المؤثر الرئيس في المتن الرّوائي.

ولعلّ أهم ما تدفع إليه هذه المقاربة التي حاولنا من خلالها تحسس الأثر السينمائي، هو أنّ واسيني الأعرج في رواية " حارسة الظلال " قد أرسى مجالاً روائيّا ظهرت عبره أساليب السينما بطرق وصيغ مختلفة، في نطاق تجربة مختلفة عن تجارب أخرى في عالمنا العربي، من حيث أنّها بقدر ما تندغم في الواقع بقدر ما تغوص على الذات لتطلق الذاكرة، وكأن قلمه تحول إلى آلة تصوير سينمائية تتبع سلسلة الأحداث مشهدا بمشهد، وتلتقط التفاصيل الدقيقة في أوصاف الشخصيات والأمكنة، وتحكى من زوايا ورؤى متعددة، لبعث الروح

من داخل الصمت، فثمة تمثل سينمائي ساهم في تعميق الفن الروائي لتقديم موضوعات بطرائق مشوقة، كحال رواية " حارسة الظلال "، حيث ساهم المونتاج في تشكيل إيقاع خاص لهذه الرواية على مستويات عدة، كالبنية الدائرية في بناء الأحداث وعرضها، وتركيب المتنافرات لرسم تقاطيع المكان والشخصيات، وتجلى المونتاج كقوة متوارية في لصق / كولاج المشاهد السردية، وبفضل المونتاج و الكولاج تم نسج الصور الروائية في ذهن القارئ الذي يتحول إلى مشاهد في بطريقة فنية وحديثة،نظراً للدور المهم الذي لعبته الصورة السينمائية في تشكيل عوالم النص بحكم هيمنة الأوصاف الحركية . أم"ا فيما يتعلّق بزوايا التصوير والتقاط الأشياء المروية، فإنّ واسيني الأعرج يتفوق في الوصف الخارجي التصويري ، فقدم الموصوفات كالأماكن والأشياء والشخوص من زوايا متعدّدة ، فعين الرّائي / السارد خلقت صورًا للأحداث عن طريق الرصد والعدسة القريبة التي تشير بصفة مباشرة إلى طريقة التصوير السينمائي.

3.قائمة المراجع

3.1.العربية:

- أفاية، محمد نور الدين. (صيف / خريف، 2015). الاتصال والانفصال فيما بين الروائي والسينمائي. *مجلة السينما العربية*،بيروت (3،4)، 127.
- الأعرج، واسيني . (15 يناير, 2019). *الرواية وأسئلة سينما المؤلف*.القدس العربي ، تاريخ الاسترداد 10 مارس, 2020، من الرابط: http//alquds.co.uk
- الأعرج ، واسيني . (2001). *حارسة الظلال:دون كيشوت في الجزائر*. الجزائر: منشورات الفضاء الحر.
- التازي، محمد عزالدين وآخرون. (2006). *الأدب المغاربي اليوم /قراءات مغربية* (ط1). الرباط، المغرب: اتحاد كتاب المغرب.
- الجبوري، طارق عبد الرحمن محمد . (لا تا). البناء الإخراجي للقطة بين الميزانسين والسينوغرافيا. *مجلة كلية الآداب*،بغداد (98)، 461.
- الجويدي، مهدي صلاح . (2012). *التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد* (ط1). عمان، الأردن: عالم الكتب الحديث.
- الدوخي،حمد محمود.(2009). *المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة* (ط1). دمشق:اتحاد الكتاب العرب.
- الرياحي، كمال . (2009). *الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج* (ط1). تونس: منشورات كارم الشريف.
- الرياحي، كمال . (7 مارس, 2014). *نحو رواية سينمائية*،الجزيرة. تاريخ الاسترداد 18 أفريل, 2020، من الرابط: https//www.aljazeera.net
- الزاهير، عبد الرزاق. (1994). *السرد الفيلمي: قراءة سيميائية* (ط1). الرباط، المغرب: دار توبقال.

- العروي، عبد الله . (1995). *الإيديولوجية العربية المعاصرة* (ط1). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- بورجنسون، ألبير . (1990). *المونتاج السينمائي* (لا ط). (مي التلمساني، المترجمون) القاهرة: أكاديمية الفنون.
- تاركوفسكي ، أندريه . (2006). *البحث في الزمن* (ط1). (أمين صالح، المترجمون) البحرين: وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني.
- جانيتي، دي لوي. (1981). *فهم السينما:السينما والأدب* (ط1). (جعفر علي، المترجمون) بغداد: دار الرشيد.
- جورنو، ماري تيريز . (لا تا). *معجم المصطلحات السينمائية*. (طبعة إلكترونية)، تر.فائز بشور .تم الاسترداد من الرابط: hptt//.www.Mohamedrabeea.com/books/book1-7280.pdf
- حداد ، نبيل وآخرون. (2009). *لغة السيناريو* (ط1).ج1. عمان: عالم الكتب الحديث.
- حماد، عبد التواب. (2003). *السينما في أدب نجيب محفوظ* (ط1). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- سوين، دوايت.(2010). *كتابة السيناريو للسينما* (ط2). (أحمد الحضري، المترجمون)القاهرة: دارالطناني للنشر .
- عموري، سعيد . (2015،جانفي). من النص السردي إلى الفيلم السينمائي"قراءةفي اشتغال المصطلحات". *مجلة الأكاديميةللدراسات الاجتماعية والإنسانية*.جامعة عبد الرحمان ميرة ، بجاية ، الجزائر، (13)، 20-21.
- فانوس، وجيه وآخرون(2009). *تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي* (ط2). عمان: عالم الكتب الحديث.
- فيلد، سد. (1989). *السيناريو* (لا ط). (سامي محمد، المترجمون) القاهرة: دار الحرية للطباعة.
- لشكر، حسن . (2012). *الرواية العربية والفنون السمعية البصرية* (ط1). الرياض، المملكة العربية السعودية : كتاب المجلة العربية 169.
- لوسون، جون هوارد (2002). السينما : العلمية الإبداعية(لا ط) . (علي ضياء الدين المترجمون،).بغداد : دار الشؤون الثقافية
- ميلار، جافين . (1987). *فن المونتاج* (لا ط).(أحمد الحضري، المترجمون) القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب.
- **3.2الأجنبية :**

Boussinot,R.(1995).L'*encyclopédie de cinéma*, paris : les savoirs bordas •

- Morissette. (1968). Problèmes du roman cinématographique. *cahier de l association Internationale des études française* (20), 275-289.
- chevrel, C. (n.d). *Le lit-montage.collage et montage au théâtre et dans les autres arts* (éd. 1e édition). paris, france: PUF.