تراسل الفنون في الأدب

-بين الكتابة السّرديّة والكتابة البينيّة-

Correspondence between Arts and literature- Between narrative writing and interdisciplinary writing-

أ. عائشة العشمي♥

أ. عمر حاتم ♥

تاريخ الاستلام:27-09-2018 تاريخ القبــول: 17-03-2021

ملخّص: تهدف هذه الدّراسة إلى الكشف عن العلاقة الموجودة بين الفنون والأدب وخاصّة الرّواية، تجمع النّظريات السّرديّة الحديثة على أنّ هذه الأخيرة هي ملتقى النّصوص تجمع بين التّراث والحداثة، فهي باستيعابها للقوالب الفنيّة المختلفة نسيجا جديدا يفنّد صفاءها كنوع أدبي، فلا تحكمها قوانين وقواعد تضبط شكلها، بل نراها تنهض على استعارة الأدوات التّعبيريّة للفنون. وبالتّالي جاءت حاجتنا لتقني الآثار العلائقيّة بين الكتابة السّرديّة الرّوائيّة والكتابة البينيّة باعتباره تجمع بين تقنيات وجدت في أصلها في الفنون المختلفة وتم استدراجها للسرد الرّوائي.

فكيف تشكل الخطاب الرّوائي الجزائري عند واسيني الأعرج خلال استدعاء الكتابة البينيّة ومزاوجتها للكتابة السّرديّة؟

الكلمات المفتاحيّة: الكتابة البينيّة، السّرد، الرّواية، الفنون.

Abstract :This study aims at uncovering the relationship between art and literature, especially the narration. The modern narrative theories combine the latter as a forum of texts combining heritage and modernity. By assimilating the different artistic molds, a new texture is considered as a literary genre. We see it rise to the metaphorical metaphor of the arts. Thus, we need to cultivate the relational effects between narrative and

♥ جامعة يحي فارس المديّة، الجزائر، البريد الإلكتروني: laachemi_aicha@yahoo.fr (المؤلّف المرسل).

♥جامعة البليدة، الجزائر، البريد الإلكتروني: hat-3om@hotmail.fr.

interdisciplinary writing as a combination of techniques found in their origin in the various arts and have been drawn into the narrative writings. How the Algerian novel discourse is formed according to Wassini Laaredj by calling the interdisciplinary writing's technics؟

Keywords: interdisciplinary writing, Narration, Novel, Arts.

1. مقدّمة: تُشكل الكتابة البينيّة **(l'écriture interdisciplinaire)**[1] نموذجا كاملا لدراسة تقنيات السّرد الحداثي في المواد الرّوائيّة الحديثة، على اعتبار أنّها تنتج عن العلاقة بين الأدب والفنون في حوار مشترك حظيت بتقفيه الدّراسات المقارنة[2] **les (études comparative)**، حيث يمارس الرّوائي أسلوب المزاوجة بين الكولاج والمونتاج على اعتبار أنّه تحرّر من قيود الكتابة التّقليديّة ليرسم خطا سرديا يعتمد على مرجعيات ثقافيّة وتاريخيّة وتشكيليّة وإعلاميّة وسينمائيّة، من خلال الانفتاح على الفنون بمختلف أنواعها. لن نحاول من خلال هذه الدّراسة أن نبسط ترتيبا تفاضليا يميّز الفنون بمختلف أنواعها، ولكن سنحاول مقاربة تراسل هذه الفنون من منطق يحاول محاورة نقاط التّباين والتّماهي، آخذين بعين الاعتبار أنّ الفن واحد، لكن تختلف تمظهراته التّعبيريّة على حسب الزّمان والمكان، فإذا استدعى الأمر تصنيف الفنون فـ"**سيكون ذلك بواسطة الزّمن والمكان كقولنا إنّ الشّعر والموسيقى والكوريغرافيا فنون الزّمن، فيما المسرح وفن التّشكيل والنّحت فنون المكان**"[3].

ويمكن أن يكون هناك تقسيم آخر حول سطحيّة وعمق الفنون كما جاء عند هيغل **(Hegel)** في كتابه الإستطيقا **(l'Esthétique)** حيث رتّب الفنون بشكل تصاعدي "**فن المعمار، النّحت، الصّباغة، الموسيقى، الرّقص، الشّعر**"[4]، ويمكن إضافة السّينما كفن سابع، والتّلفزيون كفن ثامن، والرّسوم المتحركة كفن تاسع.

2.ظهور الكتابة البينيّة وتراسل الفنون: في ظل المجتمعات الحاليّة المتشبعة بالتّكنولوجيا والذّكاء الاصطناعي **(l'Intelligence Artificielle)** يواجه الأدب تحدي البقاء والصّمود أمام الوسائط المتشعبة الفائقة[5] **(Hypermédia)**، كونها نظام اتصال متعدد الوسائط، لا يشكّل فيها بعد المسافة بين المرسل والمتلقي عائقا، وللباحث في مجال الأدب أن يفتح الكثير من المجالات كان لا يمكن تصورها حتى ذلك الحين

ويمكن أن نشير إلى تجربة رواية الوسائط المتعددة[6] **(Roman de multimédia)** التي تعّد نتيجة التّطور الذي شهدته الرّواية بالوسائط المتعددة، حيث أشارت النّظريات الأدبيّة منذ سنوات إلى الطّابع المفتوح للعمل الأدبي، وأكّد ذلك العديد من الكتّاب بأعمالهم من أمثال جايمس جويس**(James Joyce)**، فرجينيا وولف **(Virginia Woolf)**، خوليو كورتاثار**(Julio Cortázar)** ، أدولف بيوى كاساريس **(Adolfo Bioy Casarès)**، لويس بورخيس **(Luis Borges)** وغيرهم...كما نشير إلى بعض الأعمال التي تعد دليلا ونموذجا حقيقيا للرواية الافتراضيّة، فقد قاموا بذلك مستعينين بشاعريّة القصّة الكلاسيكيّة. وتُوضّح النّظريات الأدبيّة أنّ كل نص يولد نتيجة لتأثير أو تجديد أو إعادة صياغة لنص آخر، وأنّ كل "**عمل هو عبارة عن مجموعة استشهادات سيمفونيّة من الأصوات التي تتحاور بتناسق وموسيقى مع أصوات أخرى. بينما لا يزال البعض يدافعون عن الطّابع الطّوبوغرافي للكتابة**"[7].

في الواقع لم يعد النّص مادة لغويّة بحتة، ليصبح "**مجموعة متناسقة من العلامات**"[8]، تتزامن هذه المفاهيم للكتابة والنّص مع مفهوم أزمة كتابة الأعمال الأدبيّة التي رفضت "**مفهوم العمل في ذاته**"[9]–وفقا لمفهوم غوستاف فلوبير **(Gustave Flaubert)** الدّقيق وفرضيّة المهتمين بشكل النّص–ووضعوا ما هو أدبي ونصي في قالب مجالات أخرى. تربط الأدب علاقة وثيقة مع غيره من الفنون وهي علاقة مفتوحة دائما لإدراج قوالب فنيّة جديدة، فهو عالم مفتوح دائما لإدراج أنواع جديدة، فعندما نستحضر نص ميغال سرفانتس**(Miguel de Cervantès)** الخالدّ ندرك أنّه عمل مفتوح فدون كيشوت كعمل خالد يمثّل التّناص بامتياز "**فالأدب عبارة عن مجهود لمنح وظيفة جديدة لبنيّة قديمة، التي تنشأ أشياء جديدة، فيمكن قراءة النّص المتناص دون الإشارة إلى النّص المؤثر، ولكن إذا لاحظنا وجوده، ربما نكتشف فيه بعدا جديدا يجبرنا أن نرى النّص وكأنّه ورقة يمكن إعادة الكتابة عليها بعد مسح الكتابة الموجودة ، تمتزج الكتابات وتؤثر في بعضها البعض**"[10] .تنتمي الرّواية إلى جملة النّصوص الأدبيّة باعتبار هذه الأخيرة "**ليست سوى خليّة ذات بنيّة ديناميّة معقدة، تخلق من مجموعة الأعمال المماثلة(الخلايا)بنيان منظم متعدد الوجود والجوانب، يكون بمثابة العالم المصغر لعالم أكبر تتبدى فيه قوانين الإبداع الفني عموما**"[11]. وبهذا لا تخرج

الرّواية عن نطاق النّصّ الأدبي، باعتبارها تمثّل صورة مصغرة عنه. يعتمد الرّوائي في تشكيل النّص السّردي على العديد من الفنون التّعبيريّة بأشكالها المختلفة والمتنوعة، وهذا ما يبرر علاقة الرّواية مع الفنون باختلافها، من خلال خاصيّة الانفتاح التي تدل على مدى رحابة النّصوص الرّوائيّة. وما يهمنا الآن هو كيفيّة تداخل وتفاعل الفنون مع النّصّ الرّوائي فيما يشبه الكتابة الفسيفسائيّة، "**فلا يمكن دراسة النّص المركب (le texte puzzle) إلا من خلال المعنى الكلي للنص، كذلك هي الكتابة المتجزأة أو الكتابة المتشظيّة**"[12]، وهذا ما نجده في أعمال واسيني الأعرج فهو يفتح لغته على مختلف المصادر المعرفيّة، من أجل ابتكار أشكال روائيّة تتلاءم مع الظّروف التي عاشها في الجزائر، فالمناخ السّياسي العام لم يكن مستقرا على حال، ممّا جعله يكتب بلغة انفعاليّة ويقحم نصوصا توثيقيّة بشكل عنيف ومكثف، هذا ما دفعه لاستعارة وتطوير أدوات وأساليب تعبيريّة لتستوعب هذه المرحلة الحساسة من مسيرة الكاتب.

3.الكتابة البينيّة عند واسيني الأعرج: تقوم الأعمال الواسينيّة على الواقع والمتخيل معا في عمل مفتوح تذوب فيه الفواصل والحدود، وقد اعتمد صاحبها تقنيتي الكولاج والمونتاج حيث أقام علاقات مباشرة بين شظايا نصّيّة شكلت ما يسميه البعض كتابة مفككة[13] **(l'écriture décousue)** أو النّصّ الفسيفساء **(le texte) puzzle**[14]. تعتبر الكتابة المتشظيّة التي اختارها واسيني الأعرج في مختلف أعماله وعبّر عنها بجلاء في النّصوص الرّوائيّة المدروسة هو تشظي لغة وكتابة بقدر ما هو تشظي أفكار وقناعات، وهو ما لم يتوان عن تجسيده حتى في نصوصه الأخيرة[15] ونعتقد أن هذا ما أسهم في إلغاء الحواجز التي تحول بين الكاتب والقارئ لتنتصر الكتابة في الأخير.

يقوم السّرد المتشظي على نصوص متفرقة ومعان غير ثابتة، ممّا يجعله سردا مفتوحا على عدة قراءات فـ"**النّص الفسيفساء هو نص الحياة–على حد تعبير بارت–وهو يفكك الواقع اليومي عبر نصوص صغيرة**"[16]. تتحول الكتابة البينيّة إلى كتابة متشظيّة، حيث تنفتح على عدة قراءات دلاليّة وتأويليّة، ونجزم أنّ ظاهرة التّداخل الفني واستعارة التّقنيات السّينمائيّة والتّشكيليّة بمختلف صيغها وأشكالها، من أهم مصادر التّعبير التي اشتغل عليها الخطاب الرّوائي الواسيني من خلال "**التّناص الحر والعفوي مع البؤر الخصبة الباثة سواءً أكانت دينيّة أم أدبيّة ثقافيّة أم تاريخيّة(...) تؤسّس لجمالياته**

من خلال رؤاها وموحياتها، مساويا في ذلك المصادر الكتابيّة أو الشّفاهيّة أو البصريّة، كاشفا في ذلك عن عمق تعبيري"[17]. هكذا تبدو الكتابة البينيّة في أعمال واسيني الأعرج من خلال شكلها المتشظي، فقد قام الرّوائي بتقسيم صفحات رواياته إلى فصول وأقسام، ولكنّه لا يوازن بين عدد الصّفحات ولا حتى في عدد الأسطر وتشكيليها الطّباعي على الصّفحة، وكأنّ الرّوائي ينظّم السّرد في وقت يهيمن فيه الخطاب النّثري على رواياته، فهذه إشارة صريحة بنفي الحدود بين الأجناس الأدبيّة، "**غير أنّ الحاصل من عمليّة الانصهار هذه هو خطاب هجين يتناسب وهجنة الرّواية ذاتها، تلك التي بإمكانها استيعاب الخطابات المختلفة**"[18]. ويمكن أن نمثّل بما جاء على صفحات رواية شرفات بحر الشّمال من عناوين تقترب لأن تكون عناوين قصائد من الشّعر الحر لا عناوين فصول للروايات، وجاءت على شكل (جراحات الذّبيح العاري، وروكيام لأحزان فتنة، وتراتيل الانجيل المفتوح)[19] وفي رواية سيدة المقام أو مرثيات اليوم الحزين جاءت مقاطع أقرب إلى الشّعر الحر أو شعر الهايكو **(Haïku)** منها إلى السّرد الرّوائي في الشّكل والمضمون:

"**ظلام يشبه الجمعة الحزين.**

من يدري ؟؟

ربّما الشّاحنات العسكريّة الآن في طريق العودة إلى المنعطفات القديمة والسّاحات.

فالصّيف بدأ يعلن عن حرارته قبل الأوان والوجوه سكنها ذعر خائف من ظله.

ظلام يشبه... بل أكثر قساوة من ظلام الجمعة الحزين.. قادم

قادمٌ...

قادمٌ...

قادمٌ..."[20]

تستمد الكتابة الرّوائيّة عند واسيني الأعرج حداثتها الكتابيّة من تشظي السّرد الذي يتعمّده الرّوائي للبناء اللغوي والنّسق الأسلوبي، "**بغيّة اشتقاق لغة جديدة من اللغة ذاتها. ونحت أسلوب متميز من خلال تدميره أنساق الأسلوب التّقليدي بتحويل التّناسق إلى تفكك يصبح هو الآخر تناسقا يطبع كليّة النّص**"[21]، فتصبح الكتابة المتشظيّة وكأنّها نسق كتابي واحد ومتواصل، ويمكن أن نمثّل بما جاء في ذاكرة الماء:

"ينتابني شيء من التّردد ضد الكثير من الأشياء الغامضة.

ماذا أفعل؟

هل سأبقى مرة أخرى داخل هذا الفقر الذي اسمه البيت؟

أم سأخرج؟

مسألة في غاية الحماقة. هناك شيء غامض يربطني بهذه الأرض وهذا المكان المعزول.

ربّما حفنة تراب ما زلت أحتفظ بها وأرحل كلّما كان ذلك ممكنًا، أشم رائحتها وأشعر أنّ لي وطنا، حتى عندما يسرق مني هذا الوطن.

أقنع نفسي من جديد.

يجب أن أخرج.

لأنّي لو بقيت هاهنا، سيكون كل الزّمن الذي مضى من حياتي لا قيمة، له لكن!؟

إذا خرجت وانحدرت باتجاه المدينة، ستكون غوايات الشّوارع قد قادتني نحو الموت"[22]. يتعمد الرّوائي من خلال هذا النّوع من الكتابة تأكيد الطّابع الحداثي على مستوى اللغة، من خلال ابتكار كتابة تشبه نظم الشّعر الحر، فيتعمد الرّوائي إلى كسر خطيّة النّموذج الرّوائي التّقليدي "**فصارت لغة الخطاب الرّوائي لغة داخل اللغة**"[23].

هكذا تشبه الكتابة الرّوائيّة "**الكتابة بالشّظايا، الشّظايا هي عبارة عن حجارة مرصعة على محيط دائرة، أقصد الاستدارة بمعناها، فكل عالمي الصّغير هو فتات أما في المركز؟ هناك غبار، فتات، تفاصيل، كلمات، خارج النّص، كلمات بمعنى الانزياح تنزلق بين الأصابع، حكايات بدون مضامين، حكايات عاديّة تجعلك تنام مستيقظا...**"[24]. تصبح الكتابة البينيّة علامة خاصّة بالحداثة السّرديّة عبر إدخال طابع تجديدي على اللغة خاصّة بعد انفتاحها على الفنون المختلفة، فقد تعددت المستويات الخطابيّة للنص الرّوائي وتنوعت حسب تنوع النّسيج الحكائي، فاتخذت أشكالا من التّعالق الأجناسي من خلال الكتابة السّرديّة المتشظيّة عبر توظيف مستحدثات سرديّة من بينها الكولاج فإذا كان ما "**يبدو أنه كتابة متقطعة/غير مستمرة(Ecriture fragmentaire) في الكتابة ما بعد الحداثيّة، فهناك شكل آخر يقترب من بعض خصائصه في هذا العالم المضطرب هو الكتابة المتشظيّة(Ecriture**

fragmenté)"[25]. يحاول واسيني الأعرج أن يشكّل المتن الرّوائي بالتّقرّب من القارئ عن طريق الكتابة الواقعيّة، التي تتوسل السّرد المتشظي ولكن لا بد من التّفريق بين الكتابة المتقطعة **(l'écriture fragmentaire)** والكتابة المتشظيّة **(l'écriture fragmentale)** فـ" **لابد من التّعرف على الفرق بين النّص المقطّع(le texte fragmental) والنّص المتشظي (le texte fragmentaire)، ففي الأول نتحدث عن حالة عدم اكتمال الكتابة، وبقايا أثر منشور بعد وفاة صاحبه (œuvre posthume) فحينها يكون النّص متضررا ومفقودا جزئيا، أمّا في الثّاني نشير إلى نص متجزئ من خلال كتابة واعيّة وتدخل في إطار الكتابة الجماليّة المتضافرة**"[26].

تدل الكتابة المتقطعة على أنّها نص غير مكتمل بالنّظر إلى الجزء الذي يأتي قبلها والمقطع الذي يأتي بعدها، وتعتبر كتابة متجزأة غير مكتملة في أغلب الأحيان، لا يقصدها الكاتب، أمّا الكتابة المتشظيّة فهي نص يعمد إليه الكاتب من أجل الحصول على كتابة جماليّة تتظافر فيها الأنواع الكتابيّة مجتمعة فيه.

يكشف الفضاء السّردي عن طبيعة الكتابة البينيّة التي تتحرك فيه وتتفاعل مع مختلف المتفاعلات السّرديّة، ممّا يبرز للقارئ نوع النّصوص المدرجة بداعي السّرد المتشظي فتظهر الفجوات السّرديّة[27]، التي تنتج غالبا عن الانتقال من نوع أدبي إلى نوع آخر، يبدو جليا من خلال البياض السّردي أو تلك الفراغات التي يفتعلها الرّوائي من أجل تقسيم السّرد في فراغات طباعيّة تمنح النّصوص بعدا انفصاليا عن بعضها ومن أمثلة هذا النّوع السّردي ما جاء في رواية سيدة المقام التي انتهت على الشّكل التّالي:

"**في طريقي إلى البيت وأنا أتدحرج تحت المطر الذي بدأ يخف...**

حاولت عبثا أن أمحو كل الصّور ولا أحتفظ إلاّ بأصابع رجليها وهي تلثم الموجات التي كانت تتمزق عند رجليها..

وعند ساقيها الرّائعتين"[28].

وأيضا في المقطع التّالي من حارسة الظّلال:

"**كريم لودوك كان قد عاد. لم ننتظر طويلا. فقد كان في الموعد كما اتفقنا.**

غادرنا المكان بدون ندم كبير.

القلب منتفخ وغصة ما تسد الحلق.

لم يكن من السّهل علينا الوصول إلى بقايا بناية حسن رايس.

الحرارة القويّة لا تطاق. بدأنا نختنق مثل أسماك أخرجت من الماء. ثقل الرّطوبة يسد كل الفجوات البحريّة التي تهوي عادة مدينة الجزائر."[29]

ونفس الشّيء في رواية شرفات بحر الشّمال في المقطع التّالي:

"**هذه المرأة ليست ذاكرة فقط ولكنها شتات كل الزّمن الذي يرفض أن يموت كان مطار رواسي مكتظا.**

شيء ما في المطارات يجعلنا نغفر للناس كل حماقاتهم وقلقهم"[30].

يتوقّف الرّوائي في هذه الصّفحة عن سرد واقعه المؤلم لينتقل إلى سرد أحداث أخرى حول امرأة أحلامه ثم سرد أحداثًا تدور في مكان بعيد جدا عن الحدث السّابق تاركا خلفه بياضات كثيرة مولدة عدة فراغات، ليعود إلى حدث الرّحيل الأوّل والمطارات من جديد في الصّفحة المواليّة، "**إنّ هذه الفجوات (les failles) تضفي على الرّواية طابعها الانفصالي (Discontinu) وتنفي أحاديّة المعنى، فتفتح على التّأويل والتّعدد، وهذه الفراغات تحول دون استمرار النّص في عمليّة مغلقة، وهذا يحول دون استمرار النّص في عمليّة مغلقة أغلقت دوريا"**[31]. إنّ ما يميّز أعمال واسيني الأعرج هو تداخل أشكال التّعبير فيها ممّا يجعلها نصوصا هجينة من الدّرجة الأولى، ولعل الكتابة البينيّة عبر تقنيتي الكولاج والمونتاج تدعم هذا النّوع من الكتابة، فهي أدوات تمدد من خلالها الكتابة وتنفتح على آفاق قرائيّة مختلفة. فالغالب في الأعمال الرّوائيّة المختارة هو جمود المشاهد، حيث يغلب الصّمت على الشّخصيات فهي لا تتحدث كثيرا، وحوارها مكثف موجز كما هو الحال في شرفات بحر الشّمال، وذاكرة الماء، وسيدة المقام، وحارسة الظّلال[32]، حيث يسود الصّمت إلى أن يجمد المشهد فجأة، ثم يسترسل في الكلام وتعاود الحياة، فأغلب المشاهد خاليّة من العقد وتفتقر إلى الدّوافع، ومن المشاهد الجامدة في حارسة الظّلال الحركات التّمثيليّة التي كان يقوم بها الرّجال في المفرغة وكذا رجال الأمن: "...**لم يكن دون كيشوت قادرا على فهم هذه العبثيّة الغريبة: كيف تتحول مزبلة إلى متحف يضم اللوحة التّذكاريّة لسرفانتس؟ رغم صبره، فعيناه كانتا تظهران رغبة واضحة للكشف السّريع. فجأة واجهنا حارس لا أدري من أين خرج. في الحقيقة**

لم أستغرب وجوده. فحساسيّة المكان تفترض مثل هذا التّواجد الاستثنائي. وجّه عصاه القديمة باتجاهنا وهو يتفرسنا بنظرة سوداء.

-نعم؟ تبحثون عمن؟

العلاقات هنا تسير على هذه الشّاكلة. يسألونك أوّلا عن الشّخص الذي تريد رؤيته. وإذا لم يكن برأسك اسم ما لا تستطيع أن تمر أبدا"[33].

إنّ أشكال الكولاج والمونتاج هي الصّور المتقطعة والمتشظيّة لسرد ما، حيث أنّ هذا التّجزيء كان نتيجة دور فكر التّشظي الدّال على اليأس والعدميّة بعد الحرب العالميّة الثّانيّة، وكان هناك معطى عبثي أدخلته عبثيّة الحياة على الأدب، كون الموت المجاني في الحرب جعل الانسان لا يثق ولا يستوعب ولا يتطلع لأية تواصليّة كانت تماما كالحياة التي يقطع هناؤها فجأة سقوط قنبلة تقضي على تواصليّة حياة كاملة كانت تتطلع بآمالها لخاتمة سعيدة. وكل هذا كرؤيّة جديدة ومتشائمة أثّرت على التّفكير الفني للكتابة، فأصبح التّجزيء النّصي بمثابة شظيّة تدخل كعنصر يشارك في بناء النّص رغم انقطاع تواصليته. تقول ماريا ديلابيريار **(Maria Dela perrière)** واصفة الشّظيّة النّصيّة والخيارات الدّلاليّة التي تطرحها "**الكولاج الحديث يتطور في اتجاهين مختلفين الأول الانفتاح على نوع من البحث الكوني (الرّؤيّة الدّاخليّة للكون الدّاخلي) عن معاني خفيّة (الاتجاه السّريالي)، أمّا الثّاني فاتجاه يذهب مذهب التّساؤل والتّشكيك حول وحدة العالم، لما يسوده من اضطراب وانفصام وانفصال ممّا أنتج عبثيّة فنيّة جسدتها الدّادائيّة والاتجاهان معا يعكسان رؤيّة ذاتيّة للواقع كتجارب شخصيّة وجماعيّة خضوعا لظروف طاحنة (الحرب) ما**"[34]. فهذه الوظائف للنص المتشظي ستكون جزءا من فن الحداثة وما بعد الحداثة، حيث يسود الشّك في صلاحيّة التّنظير الكلاسيكي للأدب، كما يعطي الكتاب الشّباب الثّقة فيما يكتبون كطريق مغايّر لسابقيهم، وهذا ما يُحِل مزيدا من الثّقة أمام أنفسهم خاصّة أي تعزيز فكرة الابتكار لديهم كثورة على الموروث، وهذا ما يتوازى تماما مع ثورة السّتينات، ينسحب هذا الحكم الذي يشكّل ظاهرة على كل من الشّعر والسّرد، بل وحتى السّينما والمسرح والفنون الجميلة بشكل عام، وتشكّل سنوات السّبعينات المرحلة الذّهبيّة للتجريب في الخلق الأدبي، والذي ظهر أكثر في موجة الرّواية الجديدة. انطلاقا من هذه الأخيرة التي

سنتساءل إلى أي مدى كان واسيني الأعرج يحمل في كتاباته وعيا تنظيريا بتطبيقاتها؟ وإلى أي مدى شكلت خلفيّة لكتاباته؟

4. الكولاج والمونتاج مرايا للكتابة البينيّة: يعتبر مشروع الكتابة المتشظيّة مشروعا جريئا في الفن الحديث والكتابة، ولكنّه لم يصل إلى مداه الأقصى كما خطط له ففي مرحلة لاحقة (الثّمانينات) قصرت موجة التّجريب وتم الرّجوع عنها إلى بعض كلاسيكيات السّرد فتم التّخلي جزئيا عن الكولاج والمونتاج كتقنيّة سرديّة ولكنها بقيت تطبق في حدود ما. حصل هذا القصور خاصّة بعد انتقاد الأنثروبولوجي البنيوي كلود لوفي ستراوس **(Claude Levy Strauss)** للرواية الجديدة وتشاؤمه من مستقبلها، حيث أنّ التّشظي يورث الغموض وتيهان الصّلة بين الأحداث والشّخصيات، مما يجعل متابعة السّرد مهمة صعبة لهذا كانت الرّواية التي تتوجه هذا الاتجاه لا يتابعها الكثير من القراء[35]. وهذا النّوع من الأعمال الرّوائيّة ذو أفق نخبوي، فالسّرد فيها يطلق عليهذ**(roman de la jambe coupé)**[36] حيث يتابع القارئ السّرد ولكن سرعان ما ينقطع ليعود لحركيته بعد صفحات معينة، ممّا وجّه نقدا لاذعا لهذه الموجة، باعتبار تواصليّة السّرد حاجة إنسانيّة، فالحكاية في النّهاية حبكة لها بداية ثم عقدة ثم حل أي ترابط غير قابل للانفصام، وقطعه أو تجزيئه يعتبر مساسا لوحدة العمل، ووحدة العمل مفهوم كلي يدخل في إطار تشظي أدبيّة النّص، فالكولاج والمونتاج عوض أن يصبحا عاملي قوة أصبحا عاملي ضعف. فهما مقبولان حينما يصبحان بؤرة لعبيّة في إطار تبادل الوظائف مع الفنون غير اللغويّة، حيث يحق للأدب أن يستخدم تقنيات الرّسم ويستوحي أنظمة الصّوت الموسيقيّة، وإذا كان التّجزيء وفصم كليّة العمل من سمات هذه الفنون، فيمكن أن تنتقل إلى الأدب في علاقة نصفها بعبر–سيميائيّة **(intersémiotique)** بينما لو كان الكولاج والمونتاج تقنيتين نصيتين لكانت العلاقة تناصيّة **(intertextuelle)**. يصف باسكال كينار **(pascal Quignard)** هذه التّقنيّة مفصلا فيها القول: "**البتر عندي كجزء من لعبة البازل (puzzle) إتمام تركيبها كلوحة يخلف لذة مفادها القدرة على الإنجاز، وكذلك العمل الأدبي الذي يعتمد الكولاج فهمه ككل يُشعر قارئه بالثّقة في ذكائه وقدرته على الابتكار وانتباهه للمؤشرات الخفيّة النّصيّة التي قادته إلى فهم العمل في عمومه، فالتّقطيع والتّرتيب وإعادة البناء سمة**

إنسانيّة في الكثير من مناحي الحياة خاصّة ذات البعد الخلقي الإبداعي الفني، فهذه الجزئيات النّصيّة المقطوعة ليست شوارد حرة، ولكنها مجموعة وظائف محددة كمكونات نصيّة"[37]. فلو تحدثنا مثلا عن النّشاط الفني الذي ارتبط بالمذهب التّكعيبي **(cubisme)** فقد ظهر هذا التيار كمحاولة متفائلة لامتلاك الفضاء والزّمن في كليّة واحدة، حيث تنتظم جزئياتهما على قدم المساواة بينما في السّرد الكلاسيكي تكون لعناصر معينة الأولويّة على عناصر أخرى، حيث تظهر الصّورة ذات دور مفضل، ويصبح العالم عبارة عن لوحة قد لا تكون متجانسة غير أنها معقدة أي هندسة بناء دقيقة والتي تبث ميزة اصطدام الشّظايا. فهذا النّظام الذي نحسبه فوضى ينطلق من قاعدة منطقيّة تقول إنّ اللانظام نظام في حد ذاته، ممّا يجعل الجمع بين الشّظايا في نظام ما حتميّة مطلقة، إنّ النّظام الكوني كصورة مستقاة يعطيه طابعا فجا وساذجا ولا يتيح للفن أن يعيد خلق العالم فالأديب وظيفته إعادة هذا الخلق وفق رؤيّة شخصيّة **(vision subjectif)** لهذا يكون منطق التّشظي طبيعة فنيّة منظّر لها ومؤسّسة على مجموعة ميكانيزمات مفاهيميّة فالنّص النّاجح هو الذي يستطيع أن يمنح دلالة ما ويستنطق مجموع الكولاجات الموقفة في النّص والتي تظهر بداية أنّها مجرد لصق مجاني. وبالتّالي تشهد نوعا من التّعاون بين الكاتب والقارئ لفتح الدّلالة وتكوين سياق حميمي **(contexte intime)**، بحيث يتحوّل النّص إلى شفرة يناول المبدع مفاتيحها إلى القارئ ليفكها، كلما أوغل في فهم النّص وفقا لمقولة الفن ينجز من طرف الجميع **(l'art sera fait par tous)** والذي هو شعار مرحلة تاريخيّة من الفن الحديث.

من هنا لم يعد الكاتب وحده من يشكل العمل فقد أصبح القارئ شريكا في فهم اللصق الموظف، كون هذا الكولاج شديد التّباعد من حيث أصوله المعرفيّة، وكأنّ الكاتب يحيل على معرفة قبليّة يفترض أن تكون واسعة عند القارئ. فهو يستعمل كولاجا مأخوذا من جريدة أو كتاب أو مجلة أو يشير إلى حوار في عمل أدبي ما، قد يكون متباعدا في زمنه من ثقافة القارئ ولغته أو من ثقافة أجنبيّة وذلك دون أن يستأذن القارئ ولا أن يترك له تهميشا ما يدله على أصل الكولاج الموظّف فهو يؤثث فضاء روايته معتمدا على "**أشياء متنافرة وفق مبدأ التّركيب والتّقطيع فيقطع عوالم معلومة من فضائها المخصوص ليحولها إلى فضاء آخر، فتصبح ثورة المكان ثورة تشكيليّة**

قائمة على تقنيّة الكولاج"[38]، ممّا يجعل القارئ يلهث وراء الكاتب متتبعا أصول تلك النّصوص المبتورة، ليفهم عبرها كليّة العمل. ولابد أن نفرق هنا بين نوعين من الكولاج الظّاهر المعروف والعميق بعيد الغور، فهل يتصدى لقراءة الرّواية الكولاجيّة فقط القارئ واسع الثّقافة؟ وهذا يرجعنا مرة أخرى لتكريس نخبويّة النّص الكولاجي والمونتاجي وعدم قدرتهما على الوصول إلى الجماهير العريضة، نلاحظ تشابها في هذا المجال بين الشّعر الحداثي وغوامضه والسّرد وغوامضه أيضا، فلا يعود ذلك فقط لغموض النّص صياغة وتركيبا ولكن أيضا لغموض الإحالات. وبالعودة للمونتاج الذي يعتبر من متغيرات الكتابة الحداثيّة والأكثر هيمنة على تأطير النّص الرّوائي، فكل انقلاب على الكتابة التّقليديّة يحتاج للمونتاج من أجل إعادة تركيب القطع السّرديّة من وحدات زمنيّة وأفضيّة ومشاهد متشظيّة، وهو ما يعطي الرّواية شكلا انزياحيا، فلو أخذنا حركة الذّكريات في ذهن الشّخصيات تنتقل بسرعة من الماضي البعيد إلى القريب ثم الحاضر، لتتشكل في حركة دورانيّة، يعتمدها الرّوائي من خلال تكسير الزّمن الكرونولوجي للأحداث اعتمادا على المونتاج اللاكرونولوجي[39] **(Montage a-chronologique)**.

وتبرز حركة هذا النّوع من المونتاج من خلال "**هيمنة الجمل التّعجبيّة الانفعاليّة والجمل الاستفهاميّة التي تسائل الوجود والعالم والانسان**"[40]، وهذه الهيمنة تمكن من بنيّة إنفعاليّة حميميّة عندما يكون الجسد يحدث الوعي نفسه من خلال حركة الجسد[41] **(body language)**. يبدو أن قدر الرّواية محكوم بقوانين التّأثير والتّأثر على غرار باقي الأجناس الأدبيّة وما يساعد الرّوائيين في الإقحام الفني للرسم والسّينما والموسيقى هي تقنيات الكولاج والمونتاج، حيث حرصوا على ابتكار أشكال فنيّة داخل الرّواية التي تستوعب الجو العام الذي يعيشونه، من خلال تطوير الأدوات والأساليب السّرديّة.

نجد في مقدمة هذه التّقنيات المونتاج السّينمائي الذي يساعد على تركيب وتجسيد الصّورة، من خلال التّلاعب بالزّمن وإعادة تشكيل الأفضيّة، وتقطيع الحكاية، ووضع الأحداث بالموازاة مع المشاهد التي تقع في الحاضر غالبا أو في الماضي.

تقوم الرّواية بالاستثمار في السّرد الحداثي عن طريق تقنيّة المونتاج "**بغرض تجزئة العالم الرّوائي عبر تقطيع الحكاية والزّمن والمكان، في إشارة دالة على عالم مفتت تحكمه آليّة التّباعد والتّشرذم والضّياع**"[42]، ويتضح ذلك جليا في بنيّة العالم الرّوائي

لأعمال واسيني الأعرج والتي تشبه في شكلها النّهائي للقصة السّينمائيّة[43] **(Story Board)** وفي حركة السّرد المتداخل الذي يؤدي إلى معاني دلاليّة يعجز السّرد المسترسل عن تشكيلها. فكل ما تحمله اللغة السّينمائيّة من صور متحركة وأصوات منطوقة وموسيقى يجعلها لغة جذابة ومؤثرة، وكذلك اللغة الرّوائيّة التي تشتغل على نفس التّقنيات السّينمائيّة فقد "**أصبحت السّينما وسيلة تعبير مثل بقيّة الفنون، وبأنّ المخرج فنان يستعمل الكاميرا ليعبّر عن فنه كما يفعل الكاتب بالكلمات**"[44].

5-من الكتابة السّينمائيّة إلى الكتابة الرّوائيّة: هناك جدال فني وفكري وراء ارتباط الرّواية بالسّينما، والتي يمكن أن نتتبعها من خلال علاقة الصّورة والكلمة بالصّورة المرئيّة**(image visuelle)** أو المطبوعة**(image imprimé)**، فاللغة الرّوائيّة تعيد إنتاج الواقع من خلال الصّورة المتخيلة **(image Fictif)**، إلاّ أنّ الرّواية والسّينما تهدفان إلى بناء قاعدة تفاعليّة مع الجمهور، خاصّة الرّواية التي نجحت في ذلك من خلال تقنيّة الكاميرا القلميّة[45] **(caméra stylo)**في إنتاج الحركة، ولعل هذا ما يجعل الرّواية تحاكي السّينما فـ"**تعيد انتاج الحركة بناء على لحظة عاديّة، أي بناءا على لحظات متساويّة البعد، يتم اختيارها بحيث تعطي انطباعا بوجود حركة مستمرة. وكل منظومة أخرى تعيد إنتاج الحركة بنظام تقطيعات تعرض بحيث تمرر بعضها بالبعض الآخر أو بحيث تتبدل**"[46]. حاولت السّينما الاستفادة من تاريخ الفنون، لذلك نجدها تكتسح السّاحة الفنيّة بفضل التّطور التّكنولوجي في مجال التّصوير والمونتاج والعرض، رغم "**أنّ جوهر التّعبير بالسّينما ظل ملتصقا بتلك النّماذج الأوليّة حتى في مجال المسرح، كقولنا هذا عمل درامي وذاك كوميدي**"[47]، فمفهوم مثلا **(mise en scène)** في ذاته هو مفهوم مسرحي بحت، إلاّ أنّ النّص المسرحي لا يحمل بعدا دراميا إلا من خلال الأداء والتّمثيل **(performance)** على الرّكح بالإضافة إلى الايماءات ولغة الجسد. غير أنّه رغم تقاطع الكتابة السّينمائيّة مع فنون كتابة أخرى، إلاّ أنّها تميزت بطبيعتها الفنيّة والتّقنيّة[48]، وبالتّالي تبقى وسيطا لترجمة المفاهيم مع تحميلها لأفكار ومشاعر ذات بعد جمالي مبني على التّفاعل والتّجاوب. وأمّا الدّمج بين الكولاج والمونتاج المعمول به في الكتابة البينيّة أو التّنويعيّة فيوحي بتهجين الجنس الجمعي للنص، هو جنس الرّواية بخطابات ولغات وأشكال متناغمة حيث أنّ "**الرّواية هي ملتقى**

للنصوص بتعبير جماعة التّناص، ولذلك فإنها تتسع بطبيعتها لمختلف الأجناس والفنون اعتمادا على امتلاكها لفعاليات المونتاج والكولاج، كمن يسيطر على الأجناس والأنواع الأخرى، وتستيطع أن تعبر الأزمنة فتستحضر التّراثي والحداثي، والإخباري والتّصويري وتدمج العناصر المتباينة لتشكل منها نسيجا مختلفا...فالرّواية شكل غير ناجز وخارج على اية قوانين صارمة أو نهائيّة"[49]. فالكتابة الجديدة وفقا لنظريّة رولان بارت تكتبها اللغة وليس الكاتب، فكثرة الكولاجات والمونتاجات تجعل الكاتب مجرد راقن يخط سطورا بكلام الآخرين، ونزعم أن مدونات واسيني الأعرج الرّوائيّة التي اخترناها للدراسة تزخر بمواد الكولاج والمونتاج، حيث زاوج الرّوائي بين هاتين التّقنيتين، لأنه يرى أنّ هذا النّوع من الكتابة يمتص النّصوص المدمجة كنوع من أنواع التّناص الحديث.

6.خاتمة: ما يمكن أن نجزمه الآن أنّ أعمال واسيني الأعرج روايات حداثيّة مبنيّة على الكتابة بالكولاج والكتابة بالمونتاج بين أنواع أدبيّة وأخرى غير أدبيّة، أو ما يسمى بالكتابة البينيّة/المتداخلة **(l'écriture interdisciplinaire)** التي بدورها تنفي النّقاء الأجناسي عن الرّواية، وقصد كاتبها هذه الطّريقة في الكتابة، وقد أكّد واسيني الأعرج في أحد حواراته[50] على ضرورة وعي الكاتب للنوع الذي يكتبه، وأنّ الوعي بالشّكل هو وعي بالمضمون، فمن لا يعي أشكاله لا يعي مضامينه .كل ذلك يفتح أفق التّساؤل: فهل يعد التّناص عبر الكولاج والمونتاج موفرا للمتطلبات الأدبيّة من حيث توفير المتعة الفنيّة؟ إذ في كثير من الأحيان ما يكون المقطع الكولاجي المركب بفضل المونتاج لا علاقة له بالأدب، فمقطع من صفحة الأخبار في جريدة ما لا يتوفر على الفنيّة اللازمة للنص الأدبي، ممّا يجعل النّص الحاضر نوعا من الهجنة النّصيّة التي تخون هدف الأدب الأسمى وهو المتعة الفنيّة، فمثل هذه الأفكار كانت نقطة البداية الأساسيّة للتحليل التّطبيقي للكولاج والمونتاج. فالرّواية التي تمتهن الكولاج والمونتاج لا تريح قارئها، حيث تطلب منه الانتباه التّام والتّذكر، وإعادة ربط الأحداث والاحتفاظ بالخيط الرّابط بين بدايات التّشكيل في صورة الشّخصيات ونهاياتها.

7.الهوامش:

[1] تتكون كلمة البينيّة من مقطعين أساسين، Interتعني بين وكلمة Disciplineوتعني مجال دراسي معين، ومن هذا المنطلق يتم تعريف الكتابة البينيّة على أنها الكتابة التي تعتمد على نوعين من الكتابة أو أكثر، وهي العمليّة التي بموجبها يتم الاجابة على بعض الأسئلة أو حل معالجة مواضيع واسعة جدا في مجال الكتابة حيث يصعب التّعامل معها بشكل كاف عن طريق نظام أو نوع واحد من الكتابة. ينظر.11/05/2018.
Jerry Gaff and James Ratcliff , Advancing Interdisciplinary Studies
https://www.researchgate.net/publication/260676399_Advancing_Inter-disciplinary_Studie 2018-05-11

[2] Voir Jean Bessière, Henry Pageaux, perspectives comparatistes, champion, paris, 2000.

[3] عز الدّين الوافي، في الصّورة والجسد، ص60.

[4] المرجع نفسه، ص62.

[5] يعبّر مصطلح **Hypermédia** عن ظاهرة تقنيّة تسمح للمستخدم بالتّحكم في العديد من الوسائل بواسطة الحاسوب، وتزوده ببيئة تعليميّة مشبعة بالوسائط التّعليميّة التي تساعد على توحيد أشكال المعلومات من مصادر متنوعة في نظام واحد، وهو ذلك النّظام الذي يمكن التّحكم فيه بواسطة الحاسوب ويتضمن هذا انظام العديد من الوسائط مثل الصّور المتحركة ومقاطع أشرطة الفيديو والتّسجيلات الصّوتيّة والبيانات الرّقميّة والأفلام والصّور الفتوغرافيّة والموسيقا بالإضافة إلى النّصوص المكتوبة.

[6] Jay David Bolter, writings pace, the computer Hypertext and the History of Writing, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 1991p145.

[7] Ibid. p146.

[8] محمّد صابر عبيد، المتخيل الرّوائي، ص153.

[9] المرجع نفسه، ص154.

[10] Gerard Genette, Palimpsests, Literature in the Second Degree, university of Nebraska Press, USA, 1997, p451-453.

[11] محمّد صابر عبيد، المتخيّل الرّوائي، ص235.

[12] Claudine Potvin, l'esthétique du détail dans nous parlerons comme on écrit, revue Voix et Images volume 14, numéro 01, université d'Alberta, Edmonton, 1988, p42.

[13] ينظر: عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص سيمرغ لمحمّد ديب، منشورات مخبر تحليل الخطاب،2012، ص207.

[14] Claudine Potvin, l'esthétique du détail dans nous parlerons comme on écrit, op cit. p43.

[15] ويصطلح على تسميتها بروايات الألفيّة الثّالثّة وهي اجنحة الفراشة أصابع لوليتا وسيرة المنتهى ونساء كازانوفا.

[16] عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة، ص155.

[17] محمّد صابر عبيد، المتخيل الرّوائي، ص41.

[18] بنوهاشم عمري، التّجريب في الرّواية المغاربيّة، ص 211.

[19] شرفات بحر الشّمال، ص09–73–191.

[20] واسيني الأعرج، سيدة المقام، دار الفضاء الحر الجزائر، 2001، ص153.

[21] بنو هاشم عمري، التّجريب في الرّواية المغاربيّة، ص212.

[22] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2001، ص12.

[23] بنو هاشم عمري، التّجريب في الرّواية المغاربيّة، ص213.

[24] Claudine Potvin, l'esthétique du détail dans nous parlerons comme on écrit.op.cit. p39

[25]Marc Gontard, le roman français postmoderne-une écriture turbulente le 16 /06/ 2016
http//halshs.archives.ouverts.fr/halshs-00003870

[26] Ibid.

[27] تعتبر ممارسة الفجوة السّرديّة من التّحديات التي يفرضها السّرد الحداثي، وإن كانت الممارسة الغالبة هي مصاحبة البياض للنقلة السّرديّة، فإن تلازمهما غير محتوم، إذ قد يتحول السّرد مكانيا أو زمانيا أو منظوريا في فقرتين متتابعتين، أي بلا بياض سردي، وبالمقابل قد يظهر البياض السّردي مع اتصال السّرد، كظهوره بين فصلين وفقرتين يمكن وصلهما سياقيا، ينظر محمّد ين سليمان القويفلي، البياض السّردي، الأعراف ودلالات العدول، مجلة جامعة الملك سعود، الرّياض، كليّة الآداب، عدد 15، 2013، ص318.

[28] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 211.

[29] واسيني الأعرج، حارسة الظّلال، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2001، ص 88/87.

[30] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشّمال، ص68.

[31] Marc Gontard, le roman français postmoderne, op.cit.

[32] جاء في كتاب عبد الله شطاح، التّخييل الذّاتي في أدب واسيني الأعرج أن هذه الرّوايات الأربع (سيدة المقام/ حارسة الظّلال، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشّمال) يمكن "اعتبارها عملا واحدا مكونا من أربعة أجزاء، لم تلبث إلا يسيرا حتى تبعتها أجزاء/نصوص روائيّة أخرى. وهي وإن كانت جديدة صادرة بعد العشريّة السّوداء، إلا أنها ظلت وفيّة للخط الذي ألفناه في التّجربة الرّوائيّة للكاتب عموما، فلم تفتأ تحاور فترة العشريّة السّوداء وهواجسها الأمنيّة والايديولوجيّة ولم تفتأ صياغة الموضوعات القديمة، وتشتغل عليها اشتغالا فنيا يستمد الذّاكرة، والذّات، واللغة الفنيّة الشّعريّة الشّفافة، والتّجربة الحياتيّة التي لم تفلح كثيرا في التّشويش على آثارها الظّاهرة على جسد النّص، حتى تحولت، في كثير من المناسبات، إلى ذريعة فنيّة للكتابة الأتوبيوغرافيّة التي يسهل تتبع جزئياتها وتفاصيلها على الرّغم من ترددها في الافصاح عن نفسها" عبد الله شطاح، نرجسيّة بلاضفاف، التّخييل الذّاتي في أدب واسيني الأعرج، كنوز الحكمة، الجزائر 2012، ص37.

[33] حارسة الظّلال، ص64.

[34] Maria Dela Perrière, De l'ironie romantique au roman autothématique, op cit.p105-106.

[35]وهذا ما يمكن أن يكون اختبارا دراسيا لنا في الشّق التّطبيقي، من حيث التّساؤل حول المقروئيّة التي يتمتع بها واسيني الأعرج وتأرجحها بين النّخبة والبعد الجماهيري، إذ أن رواياته كما سنرى تراوحت بين التّوظيف والتّخلي للكولاج والمونتاج في رواياته، بحيث أن رصدا كميا احصائيا قد يكون ضرورة لتحليل أفق الكتابة عنده.

[36] Voir James Petra, collage et Montage, op.cit p75.

[37] Pascal Quignard, ce que vous a apporté Claude Simon in Mireille Calle Gruber, (éd) les triptyques de Claude Simon ou l'art du montage Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008, p208.

[38] بنو هاشم عمري، التّجريب في الرّواية المغاربيّة، ص175.

[39] Robert Humphrey, Stream of Consciousness, in modern novel, University of California Press, 1962, p50.

[40] حسن المودن، الرّواية والتّحليل النّصي، قراءات من منظور التّحليل النّفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص168.

[41] تعرّف لغة الجسد على أنها الحركات والإيحاءات التي يقوم بها الإنسان باستخدام الوجه أو الأطراف أو الصّوت، وذلك للتعبير عما يخالج نفسه من مشاعر وأحاسيس وايصال أفكاره بطريقة أفضل وأوضح، وقد تظهر حركات الجسد بشكل عفوي عند بعض الأشخاص الذين يتصفون بالبساطة والعفويّة والصّدق، وقد تكون مدروسة عند البعض الآخر من الأشخاص الذين يكونون أكثر تحفظا وحذرا، وفهم لغة الجسد يعد مهارة اجتماعيّة تفيد في فهم الأشخاص ومعرفة الطّريقة الأمثل للتعامل أو التّحدث معهم، كما أنها مهارٌ مكتسبة يتقنها الإنسان مع الممارسة والمراقبة والملاحظة. ينظر بيتر كليتون، لغة الجسد، مدلول حركات وكيفيّة التّعامل معها، تر. مهند الخيري، دار الفاروق، لبنان، 2010.

[42] محمّد صابر عبيد، المتخيل الرّوائي، ص 224.

[43] ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السّينمائيّة، ص13.

[44] المرجع نفسه، ص28.

[45] تستعمل الكاميرا القلميّة كتقنيّة مختلفة لإنتاج الحركة، فعد تركيب المشاهد، توضع صور أو رسومات أو منحوتات أو أشياء مختلفة عن جسم الصّورة، مشهدا بمشهد، في مطمح واقعي لخلق تسلسل بشبه تسلسل الصّور السّينمائي، كتقنيّة الشّفافات **Praxinoscope** وهي أوراق منضدة من السّيللولويد **Celluloïd** تسمح بالاحتفاظ ببعض عناصر صورة جزئيّة كالدّيكور لكيلا تحتاج إلى تعديل إلا بالنّسبة للمشاهد المتحركة، ولكنها تسعى إلى تأكيد الانتقال من صورة إلى أخرى. ينظر المرجع نفسه، ص16.

[46]Gille Deleuze, l'image-mouvement, cinéma I, op.cit.p22.

[47] عز الدّين الوافي، في الصّورة والجسد، ص 63.

[48]Gille Deleuze, l'image-mouvement, cinéma I, op.cit.p41.

[49] كمال الرّياحي، حركة السّرد ومناخاته، ص13.

[50] ينظر: كمال الرّياحي، هكذا تحدث واسيني الأعرج، سلسلة ترافلينغ، تونس،2007 ص72.