التفاعل النصّي في الخطاب السّردي بين نسق اللّغة ولغة الفنون
مقاربة نسقيّة فنيّة لأعمال " واسيني الأعرج"

The Textual interaction in narrative discourse between the systematic of language and the language of arts.
Artistic and systematic approach of "Waciny Laredj" novels'

أ.سامي بودلال[1]

د.وسيلة سناني [2]

(مخبر البحث في الدراسات السوسيو، لغوية، السوسيو، تعليمية والسوسيو، أدبية/جامعة جيجل)

تاريخ الإرسال: 2021/07/17	تاريخ القبول: 2021/08/21	تاريخ النشر: 2021/12/20

الملخص:

تهدفُ هذه الدراسة إلى محاولة فهم تشكلات الخطاب وعلاقته بالفنون المختلفة التي تعدُ نصوصًا موازية ومكملة، يتداخل فيها التشكيل اللغوي مع التشكيل البصري والموسيقي، ونص السيناريو؛ هذا ما يطرحُ إشكالية تداخل الأجناس الأدبية مع أنواع من الفنون، مما يغني الجنس الروائي في الكتابات السردية المعاصرة، على غرار التفاعل بين فن الرواية والفنون الأخرى الذي يتيح للأدب قيمة جديدة في التعبير؛ فكان هذا العمل مقاربة نسقية فنية لبعض روايات "واسيني الأعرج"، مستخلصين منها أهمَ الروابط والأنساق الفنية التي تتفاعل مع الكتابة السردية.

الكلمات المفتاحية: تفاعل نصي، خطاب سردي، نسق، فن، أجناس الأدبية.

Abstract:

This study aims to try to understand the construction of discourse and its relation with the different arts that are parallel and complementary texts, in which the linguistic formation interferes with the visual and the musical composition, and the text of the scenario, this pose the problematic of intertwining between the literary genres and the types of arts, which

المؤلف المرسل: سامي بودلال: ahmed14280@gmail.com

[1] جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل / ahmed14280@gmail.com

[2] جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل جيجل/ animas18000@gmail.com

enriches the narrative genres in contemporary writings, similar to the interaction between the art of the novel and other arts, which provides a new value to literature in the expression. This study is an artistic and systematic approach to some of **" Waciny Laredj "** novels', extracting from them the most important links and artistic genres that interact with the narrative writing .

Key words: Textual Interaction, Narrative Discourse, System, Art, Literary Genres

*** *** ***

مقدمة:

إن البحث عن ﷺدود النص السردي وقضاياه في الدراسات النقدية الحديثة يعد أمرا بالغ الصعوبة، نظرا لتعدد معايير تحديد التعريف، ومضامينه، وخلفياته المعرفية في الدراسات النصية، وتعدد الأشكال والمواقع والغايات التي اشترطها المنظرون، فمفهوم النص السردي لم يعد ذلك التعريف التقليدي الذي يعتبره البعض مجموعة من الو ﷺدات اللغوية فحسب، إنما أصبح يتجاوزها إلى مفهوم أوسع، هذا الذي أدى إلى الاهتمام بكل أبعاد النص الفنية والسياقية والتداولية، سواء أكان النص مكتوبا أم مسموعا،مرئيا أم تشكيليا؛ ومادامت الدراسات النصية تعتبر السرد مرادفا للخطاب أو التلفظ، فقد عجز البا ﷺثون العرب في الكشف عن مفهومه من خلال تقصيهم للتراث اللغوي والأدبي العربي والنظر إليه من خلال مقولات غربية؛ وليست المشكلة هنا في استعارتهم لمصطلحات غربية، إنما في كيفية توظيفها والإفادة منها من أجل إعطاء صورة واضحة عنه بكل الأبعاد اللصيقة به، لاسيما وتطور الكتابة السردية الروائية التي أصبحت شكلا مغايرا يفلت من تحديد هويتها الأجناسية أمام تفاعل الفنون معها، مثل الرسم والموسيقى والمسرح والدراما؛ وكذلك الحال مع النص الروائي الجزائري المعاصر الذي مر بتجديد على مستوى الشكل والمضمون، إضافة إلى بروز كتابات التجريب في الرواية الجديدة؛ ويعد الروائي" **واسيني الأعرج**" أ ﷺد الروائيين الجزائريين اللذين تتسم نصوصهم بالتفاعل النصي مع الفنون الأخرى.

ومع ممكنات فن الرواية ذات الطابع اللغوي، والطابع الفني والدرامي؛ **ألا يمكننا اعتبار فن الرواية مجموعة من التفاعلات السردية بين سرد بالكلمات، وتضمين**

بالرسم؛ ومزيج من التشكيل الموسيقي والسينمائي يتداخل فيه الشعري مع النثري، والفصيح مع العامي، والضرب اللغوي مع الضرب الغنائي؟.

هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذه الورقة العلمية، محاولين التطبيق على بعض النماذج من روايات واسيني الأعرج لنبين القيمة الجمالية التي يضيفها هذا التفاعل النصي في الأعمال السردية.

1-تشكل الخطاب بين التفاعل النصي الروائي والفنون الأخرى

كثيرة هي النصوص التي تتداخل مع بعضها البعض لاسيما النص الروائي، ويأتي مصطلح **"التفاعل النصي"** مقابلا لمصطلح "التعالق النصي" في الدراسات النقدية المعاصرة، ويقابله بالفرنسية **(Hypeertextualié)**، "ويشتغل الكثير من النقاد على أنواع هذا التفاعل مثل: المناصة، التناص، الميتانصية، باعتبار تحققها الداخلي (داخل النص)، أو بالنظر إليها كبنيات نصية يستوعبها النص، ويتفاعل معها داخليا من جهة وباعتبار السياق النصي الذي ظهرت فيه، والذي تتفاعل معه خارجيا"[1]، والخطاب عند النقاد المعاصرين يتولد من هذا الانفتاح الخارج عن الخطاطة السردية التقليدية ذات الأسلوب والحبكة والنموذج المقولب مسبقا؛ هذا ما نراه في الخطاب الروائي المعاصر الذي يتصل بنصوص أخرى قد يتجاوز البناء الفني فيها رؤية الكاتب التراثية والأيديولوجية والثقافية، فتصبح العلاقة بين الرواية والنص علاقة تفاعلية يمارس فيها الراوي نشاطه الفكري والفني منتقلا من النص الأدبي الخاص إلى النص الثقافي والاجتماعي.

يتشكل الخطاب النصي من أبنية لغوية، إضافة إلى ذلك التفاعل الذي تحدثه الرموز داخل تركيب النص، هذا الأخير الذي ينطوي على تعاريف عديدة تعكس توجهات أصحابها، إلا أنه ليس هناك تعريف جامع له، ومن بين هذه التعريفات نجد تعريف **"فان دايك- Dijk Van"** في قوله: **"إن النص باعتباره موضوع نظرية اللسانيات، فإننا نعتبره متتالية من الجمل بالدرجة الأولى"**[2]؛ يرى **"فان دايك"** أن **"النص"** حسب الدراسات اللسانية التي تعنى بالجملة كوحدة لغوية، أي أنه مجموعة من وحدات نصية صغرى متتالية ومترابطة فيما بينها لتشكل في الأخير وحدة كبرى وهي النص.

أما **"رولان بارت Roland Barthes"** فينظر إلى النص باعتبار: **" أن الدراسة المعجمية للكلمة تكشف أنها تدل على النسيج، ويمكن أن نقول أن نسيج الكلمات يعني**

تركيب نص... إنه نسيج من الكلمات ومجموعة نغمية وجسم لغوي"[3] ، نلاحظ من هذا التعريف أن"**رولان بارت**" يعتبر النص نسيجا من العلاقات اللغوية المركبة التي تتجاوز حدود الجملة إلى علاقات موجودة بين الكلمات التي تحمل في ذاتها دلالات معجمية تتداخل فيما بينها، فهي كتلة لغوية واحدة يتشكل النص منها، و"**رولان بارث**" في بحثه **(من العمل إلى النص)** قدم مرتكزا عن طبيعة النص" **في مقابل (العمل) الأدبي المتمثل في شيء محدد، ويقترح "بارث" مقوله (النص) الذي لا يتمتع إلا بوجود منهجي فحسب، ويشير إلى إنتاج (...) (فالعمل) يحمل باليد و(النص) تحمله اللغة**"[4]؛ وهنا غير مصطلح **"العمل"** بالنص، فالعمل شيء ملموس، أما النص فإنتاج يقوم على خطة منهجية تحكمه اللغة، بمعنى آخر أن اللغة باعتبارها نظاما من العلامات والرموز التي تسهم في إنتاج النص وتتحكم في بنيته وتركيبه، ويتجسد عن طريق الكتابة، أما **"العمل"** فهو البعد المحسوس للشيء مثل: كتاب، ديوان، رواية، قصة، ويمكن لليد أن تجسده وتحمله.

النص فضاء مفتوح القراءة ومتعدد الأبعاد والدلالات، ويمتاز بالتحول والامتداد، لذلك فإن تحليل الخطابات يتجاوز نسق اللغة نحو بعدها التواصلي، فهو تفاعل بين الصيغ الثلاثة، الصوتية والنحوية والدلالية، كما يمكن" **أن نفهم الخطاب السردي بأنه خطاب في غاية التركيب والتعقيد لأنه صهر في بنية أجناس أدبية مختلفة واستدعى خطابات متنوعة أدبية و شبه أدبية**"[5]، إلا أن تداخل النص مع نصوص أخرى لا يكون بالضرورة نصا سرديا، وهذا ما نجده عند **"جوليا كرستيفا Julia Kristeva"** و**"جاك دريد Jacques Derrida"** و**"جيرار جينيتGérard Genette "**، الذين يقرون بفكرة "النص الجامع" تحت مسمى التناص أو الأثر النصي، حيث كرس "جينيت" على سبيل المثال جهوده في البحث عن المتعاليات النصية، وحاول من خلالها رصد مختلف أوجه التفاعل النصي وأنماطه، وجعل همه الأساسي يرتكز على ما نسميه بالتعالق النصي"[6]، فهو يبحث في علاقة النصوص وطرائق اشتغالها في مادة الحكي والخطاب بشكل عام، أما الناقد **"زيما P.Zim"** فيعطي قيمة تواصلية للنص انطلاقا من **" أن النص ذو بنية مستقلة وتواصلية في الآن"**[7] ؛ بمعنى أن النص أداة تواصلية مستقلة بذاتها لا تحتاج إلى عناصر خارجية في إنتاج دلالته، وقد يكون النسق الثقافي والاجتماعي المضمر داخل لغة النص أحد هذه العناصر المهمة التي تشكل الخطاب في بعده التواصلي.

إن **"التفاعل النصي"** يختزل تلك العلاقات الداخلية بين النصوص **"لتخلق من النص الأول نصا ثانيا، يتشظى في نص آخر فيشكل التناص من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية"**[8]، وهذا ما ذهب إليه كذلك الناقد **"فيليب سولر- Philippe Sollers"** في قوله أن التفاعل النصي هو: **"كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها واحتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا"**[9]، فتشكل الخطاب مسبه، ذلك النص الذي يمثل بؤرة مركزية لنصوص أخرى يتلاقح ويتحاور معها بغية إنتاج نص جديد؛ أما الناقد **"محمد بنيس"** فقد عبر عن التفاعل النصي **"بالنص الغائب"**، واعتبر النص**"شبكة تلتقي فيها عدة نصوص(...)فالنص هو إعادة كتابة وقراءة لنصوص أخرى لا محدودة، يمكن أن تحول النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار"**[10]، وكأن "محمد بنيس" يشير إلى هجرة نص جديد إلى نصوص سابقة له، فيأخذ عنها ويمتص منها ما يتماشى ويتجاوب مع بنيته، أي إعادة إنتاج نصوص جديدة وصياغتها بتركيب جديد ومفهوم مغاير عن النص السابق.

ما يهمنا الآن، هو النظر إلى **"التفاعل النصي"** وفهم طبيعته من جهتين: الأولى فهم نطاق النص ليشمل طائلته النص اللغوي وبمكوناته التركيبية فقط؛ والثانية، مفهوم اللغة في الحال التي لا نتحدث فيها عن لغة طبيعية، بل نحدد دورها في فهم تعدد تسنينات الفن، وفيها نبين معنى تعدد مستويات قراءات النص الفني وتعدد وجهات النظر، وهي من المفاهيم التي ظهرت عند**"ميخائيل باختينMikhaïl Bakhtine"**، فالقارئ الحقيقي ينقب خارج الوحدات النصية **"فيربط النص بنصوص أخرى موازية لها، كونها لا تخرج عن نطاق نصوص سابقة، فالخطاب يتشكل عبر مسار دلالة الألفاظ وربطها بإحالات قديمة"**[11]، لذلك فإن الخطاب النقدي لا يقتصر على تفسير الوظيفة الجمالية فحسب، بل يقوم على رصد انشطارات النصوص في علاقاتها البينية، وبالتالي تتبع مسار إنتاجية النص القائمة على علاقة تفاعلية مع نصوص أخرى، أدبية وغير أدبية، فالنص الفني عموما، يحوي لغة فنية شاملة لفكرة ما(معنى)، والسؤال المطروح، كيف يصبح النص شاملا لمعنى، وكيف تتداخل بنية النص الفنية مع الفكرة التي يحملها؟.

طبعا يمكن للظاهرة الفنية للنص، أن تجعل من النص الواحد صورا مختلفة الدوال إذا طبقنا عليه تسنينات**(codes)** مختلفة، بمعنى طريقة تفاعل هذه الدوال في

النص باعتباره وحدة لسانية، واختلاف ذلك الاتصال بين مدلولاتها في النص الأدبي الفني، فالعلاقات النسقية موجودة في كلا النصين، لكنها في النص اللساني تقوم وفقا لتسلسل خطي منتظم ولقواعد معينة، **"وتحتاج اللغة هنا إلى جهاز وصف يتجاوز حدود الجملة، فيقف على دلالة النصوص والبنية اللغوية التي تحكمها"**[12]، بينما تتراكب في النص الفني، حيث تتعدى النسق اللغوي نحو نسق مضمر من المدلولات، لهذا فإننا نرى النص يحمل مميزات كثيرة، أهمها قدرته على تكثيف المعاني في حيز نصي صغير جدا، كما أنه قادر على أن يمنح معاني مختلفة لأكثر من قارئ بحسب معرفته، ما يجعل منه نصا مختلفا عن النصوص العادية، وهذا ما يسمى بتشكل الخطاب .

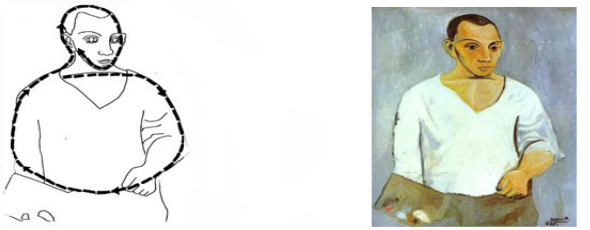
مما سبق نستطيع القول أن للنص أبعاد فنية كثيرة، قد لا نكون فصلنا كثيرا في بعدها الفني وفقا لنظريات أدبية، واتجاهات نقدية تناولت القضية بنوع من الجدل القائم حول الشكل والمضمون، والذاتية والموضوعية، والداخل والخارج، والنسق والسياق، والحضور والغياب، وغيرها من القضايا النقدية التي أثارتها المدارس النقدية، على رأسها الشكلانية، والسيميائية والأسلوبية، لكننا حاولنا قدر الإمكان أن نبرز القيمة الفنية للنص من خلال الأنساق الداخلية، والأنساق التواصلية في ظل المقاربة النسقية لتحليل الخطاب، وهذا ما سنوضحه في التفاعل النصي بين الخطاب السردي والفنون الأخرى من خلال التطبيق على نماذج مختارة من روايات واسيني الأعرج.

2-توظيف الرسم التشكيلي في النص السردي.

هناك علاقة تفاعلية بين الرسم (الفن التشكيلي)، مع الأدب، وسنأخذ الشعر على وجه الخصوص، فلو نظرنا لعلاقة الأديب بالرسام لوجدنا أنهما يختلفان في نوعية الفن موضوعيا، لكنهما يتفقان في عملية التصوير الفني، فالشعر والرسم متلازمان منذ القدم، فهما ينطويان تحت دائرة الإبداع والفن ويمكن وصفهما شيئا واحدا من الناحية الفنية، فبالرغم من اختلاف أدوات التعبير والتشكيل والصياغة، إلا أنهما يتقاربان كثيرا في التصوير والخيال الخلاق، وفي هذا الصدد يشير **"جابر عصفور"** في مقاله حول المحاكاة والتصوير إلى أن **"أسلوب الشعر في الصياغة اللغوية يقوم على تقديم الموضوعات بطريقة حسية، أو محاكاة الموضوعات بما يبرزها في مدركات حس المتلقي(...)وأن الخاصية التصويرية في الشعر تجعله قرينا للشعر، ومشابها له في بعد أساسي من أبعاد**

التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي وإن اختلف عنه في المادة التي يصوغ ويصور بواسطتها "[13]،وبالتالي فإن الوظائف الفنية عند الأديب هي نفسها عند الرسام، وكلاهما ينتج لو□ة فنية، وبإمكان الشاعر أن يمتد باللغة إلى التصوير الفني كما يمكن للرسام أن يمتد بالألوان إلى التصوير كذلك؛ أما إذا أ□دثنا مقارنة من نا□ية الشكل والمضمون بين الرسم والأدب، لوجدنا أن كليهما – الشكل والمضمون- من مقومات العملية الفنية،**"فالشكل في أي لوحة فنية يتكون من مفردات وعناصر متكاملة، ومترابطة، من مساحات فارغة، وخطوط متشابكة، ومتقاطعة في هذا الفراغ، ومجموعة من الأشكال والتكوينات، التي تخلفها الخطوط والفراغات المحيطة بها، ومجموعة من الألوان المفروشة على سطح الفراغ»**[14]، أما الموضوع فهو « **عبارة عن مجموعة أفكار ورؤى وعواطف تحاصر الفنان وتعشش في مخيلته وداخليته زمنا حتى تضطره لتفريغها وسبكها على سطح اللوحة الفنية محاولا التعبير عنها بواسطة عناصر الشكل"**[15]؛ ويمكن أن نقدم مثالا عن الشكل والموضوع في الرسم للو□ة تشكيلية للفنان**"بابلو بيكاسو Pablo Picasso"**،**"فقد استطاع أن يضع لنفسه أسلوبا خاصا في الصياغة الفنية، وجعل الشكل محملا بثقل هندسي لا يتوارى خلف التعبير"**[16]. (أنظر الشكل رقم01).

الشكل رقم (01): مثال عن الشكل والموضوع في الرسم للو□ة تشكيلية للفنان "بيكاسو".



المصدر: (فاروق بسيوني: قراءة اللو□ة في الفن الحديث: ص93.)

ويعمد **"بيكاسو"** إلى تقصير الذراع لليسار وإخفاء جزء من الذراع من جهة اليمين، لإتا ة الفرصة أمام الخط الديناميالمحيط بالشكل، لكي يستمر في ركة متتالية صانعا إغلاقا في دائرة كبرى يمثلها الجدع والذراعان، ثم استمر في صنع دائرة أخرى فوقها يمثلها الرأس بحيث تصنع الدائرتان في مجموعهما شكلا متماسكا، هو الشكل الآدمي.

من الحقائق المعروفة أن **"تذوقنا للعمل الفني يعتمد بشكل كبير على حاسة البصر، التي يمكن أن تثير حواسا أخرى كالسمع والشم والذوق، وأن الكلمة يمكن أن توحي بالصورة والإيقاع واللمس والطعم واللون"**[17]، فوظيفة الفن إذن **«لا تقتصر على التوصيل المباشر وتحديد المقولات سلفا، بل تتعدى ذلك إلى ترميز العالم الذي يمثله، ويكون للعمل سلطة تصويرية يمارس تأثيره علينا »**[18]؛ قد يبدو الأمر معقدا لدينا لأن **"الصورة لا تدل على نفس الموضوع في الو اقع فلها مستويين دلاليين الأول ينطلق من الدلالة الوصفية، أما الثاني فهو قراءة المضمون"**[19]، لكن إ داث مقاربة فنية للصورة في مجال الرسم ومجال الأدب، يسهل علينا فهم هذه العلاقة النمطية، وسنلا ظ كيف تتخذ الصورة مكانتها في التحليل السيميائي انطلاقا من مبدأ المحايثة، وخصوصا في مجال القراءة والتلقي وعملية التأويل لبنيات النصوص المكتوبة والمرسومة لما تحمله من طاقة تعبيرية ودلالية هائلة، **"فالصورة لها ردود فعل جسمية ونفسية معا، فهي تتجسد في صورتين، صورة مرتبطة بالشعور الداخلي، وصورة مرتبطة بالإدراك"**[20]، لكن هذا الإدراك والشعور المتعلق بالصورة الفنية لا يتحقق إلا عن طريق استعمال الحواس، وهذا هو العامل المشترك في فهم العلاقة بين فني الرسم والأدب.

فمثلا لو قمنا بقراءة اللو تين لـ**"جورج دولاتور Georges de La Tour"** التي استعملهما**"واسيني الأعرج"** في روايته**"أصابع لوليتا"** لوجدنا أن النص السردي يقابله دلالات إيحائية على مستوى اللو تين:[21](أنظر الشكل رقم 02).

الشكل رقم(02): ثنائية الحياة والموت "لو تي جورج دولاتور في رواية أصابع لوليتا.

المصدر:(من إعداد الباحث بالاعتماد على رواية واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص396)

الصورة التشكيلية عبارة عن لوحتين لـ**"جورج دولاتور"** تطغى عليهما الظلمة وعدم الوضوح، ونور الشمعة بالكاد يظهر،**"الظلمة نفسها، وجه المرأة نفسه"**[22]، والمتمعن جيدا في لوحة "دولاتور" يجد أن المرأة تنتظر ولادة حياة تحملها في بطنها المنفوخ، بالإضافة إلى "الجمجمة" وهي الموت!! والصورتان المتقابلتان تفتحان الدلالة على مصراعيها حيث استعمل "واسيني الأعرج" هذا الرسم التشكيلي لتكثيف بعض الفضاءات الدلالية التي يعيشها، وتتناص مع الخلفيات التاريخية والدينية والثقافية التي مرت به، والسؤال المطروح، ما علاقة لوحتي "جورج دولاتور"،**"التائبة" و"المجدلية" بـ"أصابع لوليتا"**؟،ولماذا الأصابع على وجه التحديد؟، وماذا يقابلها على مستوى النص؟.

نلاحظ أن "واسيني" عمد إلى جملة من الاقتباسات والتضمينات التي ترفع التفاعل النصي إلى مستوى التناص المعلن الذي يعيد زرع روح النص الأول الغربي في أرض جديدة وذهنية جديدة، بالإضافة إلى تضمينه الصورة التشكيلية **"دولاتور"** التي تبرز لنا القرينة الدلالية للأصابع وعلاقتها بالرواية، في الأول يقول واسيني:**"اشتهيتك مثل مجنونة، أنت لم ترإلا أصابع يدي، و أنا كنت كل ليلة أراك...لم أتخط هذا الحد، إلا يوم لمست أصابعك ولم تمانعيني...فهمت في المرة الثالثة عندما بقيت يدي على أصابعك للحظات، كانت تطول في كل مرة أكثر، ثم من أصابع اليد الواحدة أصابع اليدين"**[23]، يصف لنا واسيني "أصابع لوليتا" ويعطيها أهمية كبيرة في السرد، وكأنها مصدر كل إحساس لديه، وهي تمثل الرغبة الجنسية، أما الصورتان الممزوجتان فهي مقابلة أخرى للرغبة في الموت، واختيار "واسيني" لهذا العنوان له علاقة وطيدة بين أصابع "مريم" "ماجدولينا" وأصابع "لوليتا"، فأصابع "مريم "منحت الحياة، بينما أصابع "لوليتا" استعجلت وتمنت الموت.

في لو ـتي **"دولاتور"** تمتد الأصابع لتحمل وجها يتأمل أ ـلاما وأمالا كثيرة، خفية وغامضة، أما أصابع اليد الثانية فتتكئ على جمجمة لتكمل دائرة الحياة والموت؛ "مريم" و"لوليتا" و"المجدلية" لكل وا ـلدة منهن عين على كتاب الحياة ويد على زر الموت، هي دائرة الحياة والموت بين الأصابع في ظلال العتمة والنور، هناك اختلافات طفيفة في الصورتين، لكنهما مختلفتان، يقول واسيني: "**الظلمة نفسها، وجه المرأة نفسه، الحركة تقريبا نفسها!، اليد نفسها على الخد الأيمن نفسه الجمجمة نفسها على الرغم من التغيرات الطفيفة، المتعلقة بالضوء... "**[24]، فهو يقوم بتوصيف لغوي من شأنه أن يقدم دلالة تفسيرية للصورتين اللتين أسندهما داخل متنه الروائي.

بعد هذا التعقيب ـول علاقة الأدب بالرسم، نستنتج أن الشكل والمضمون، إضافة إلى مكونات الصورة من واقع وخيال ومشاعر وإيديولوجيا، هي التي توطد هذه العلاقة، وتجعل الأدب رسما بالكلمات والرسم أدبا بالألوان، وعلاقة الأدب بالفن التشكيلي لا تقتصر على الرسم فحسب، بل تتعداه إلى أنواع أخرى من الفن التشكيلي كالنحت، فنجد الكثير من الأدباء والشعراء أعجبوا بتماثيل مشهورة فوظفوها في أعمالهم الأدبية.

3-توظيف الموسيقى والتراث الثقافي في النص السردي.

1.3-من جمالية السرد نحو جمالية الموسيقى:

توجد علاقة متينة بين النص السردي والنص الموسيقى، هذه العلاقة تشتغل على الفعالية بينهما، هي علاقة أخذ وعطاء، وتتجلى في شكل ومضمون الأدب والموسيقى على السواء، فكيف يمكننا الكشف عن هذه العلاقة؟؛ من الواضح أن للموسيقى دورا مهما في ـياة الإنسان ككل، والفنان على وجه الخصوص، فهي" **تقدم لنا المتعة والسلوان والانفعال والإلهام**"[25]، والأدب أيضا يلتقي مع الموسيقى في هذه النقطة، فالقراء يستمتعون بالأعمال الأدبية كالرواية والقصة والأشعار؛ قد يكون هذا الرابط هو الرابط العام بين الأدب والموسيقى كفن من النا ـية الوظيفية لكل منهما، لكن الرابط الخاص

والأهم –محل الدراسة- هو ما ينبغي أن نخوض فيه الآن بتدقيق وتوسع حتى نستطيع أن نكشف علاقة الأدب بالموسيقى من الناحية الشكلية والمضمونية.

يمثل الشكل قوالب البناء الحسي التي يتشكل منها العمل الفني من أصوات وألفاظ وألوان...وفي العمل ترتب القوالب وتنظم على نحو معين، **"غير أن العمل الفني أكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية"**[26]، وهذه العناصر المادية التي تمثل الجانب الحسي الملموس الذي يصل إلى متلقي العمل الفني، ما يحيلنا إلى أن الشكل ينبغي أن يكون مرتبا ترتيبا منطقيا، يمكن للمتلقي أن يدركه جماليا وفنيا. إذ **"نجد في الموسيقى حزنا وفي الرواية تشاؤما"**[27]، كما نجد فرحا و بهجة، وهذه الانفعالات تتحدد عبر الشكل، فالعلاقة بين الموسيقى والأدب تتجلى عن طريق **"تفكيك العمل الفني ككل لكي نميز عناصره...فالعمل الفني وحدة"**[28]، فقد تكون الأنغام والأعمدة التوافقية معبرة بدورها عن صورة حسية ملموسة في الصوت الموسيقي، مثلا: **"فلتجرب أن تعزف نغمة ثم تعزفها هي ذاتها ناقصة نصف صوت "بيمول"، أو أعزف نصف نغمتين في طبقتين مختلفتين ألن تشعر أن إحساسك بها قد اختلف"**[29]؛ كذلك الحال مع الأدب، فإن الألفاظ المنفردة (المتميزة) لها ذوق خاص بها، على حد قول الكاتب **"كيتس"**:**"هناك لذة هادئة في نفس صوت وداعا، لكن معظمنا ممن لا تتوافر لهم في الغالب حس أذن الشاعر، ولا تهمهم إلا معاني الألفاظ، لا تتوصل عادة إلى هذه الارتباطات التعبيرية حتى توضح لنا داخل القصيدة"**[30]، من خلال هذا الكلام نفهم أن الشكل في الأدب يحمل كتلة حسية عن طريق الألفاظ، هذه الكتلة ذات نسق تعبيري ومعنوي، كما هو الحال مع النسق الموسيقي.

أما الاهتمام بالصوت من الناحية المضمونية، يرجع كونه وسيلة إفصاحية وتعبيرية لذا الإنسان الشديد الاتصال بحياته مع الطبيعة، إذ بفضلها يندمج في نغم واحد، فهو يتفاعل مع الموسيقى بحسب ميولاته ومزاجه و احتياجاته، فإذا كان الشكل يمثل البنية الحسية في العمل الفني **"فإن المضمون يمثل الوحدة العضوية في الفن، وهذه الوحدة تنتمي إلى العمل الفني المميزة بوصفه موضوعا جماليا"**[31]، نفهم من هذا أن مضمون الفن يتحدد عن طريق أغراضه وأساليبه ومعانيه ووظائفه، لكن لا يمكن فصل الشكل عن مضمونه، وامتداد الشكل عن امتداد العمل الفني بأسره، لذلك فإن الاستمتاع بقيمة

الشكل تستدعي قدرة على إدراك ما هو مميز للفن، هذا الإدراك العقلي النابع من العقل والفهم لقيمة ووظائف الفن سواء أكان أدبيا أم موسيقيا.

يعرض لنا "واسيني الأعرج" من خلال روايته **"سوناتا أشباح القدس"** فضاء ورسما **"طيبوغرافيا"*** لسمفونية موسيقية موسومة بسوناتا **"لافويقي"*** والتي تعني الهروب والانسحاب، وهذا التشكيل الطيبوغرافي الذي يُعتبر خروجًا عن النص الروائي المألوف، فالمؤلف أ□س أن البنية التداولية والتركيبية لم تف بالغرض لتوضيح ذلك الرسم الصوتي الذي لم تتم ملامحه إلا عن توظيفه لذلك التشكيل الذي يسمى بالسولفاج الموسيقي[32].(أنظر الشكل رقم 03)

الشكل رقم(03): رسم طيبوغرافي لسوناتا "لافويقي".

المصدر: واسيني الأعرج: سوناتا لأشباح القدس، ص47.

نلا□ظ أن معنى "لافويقي" مقتبس من الهروب بالنوتات الموسيقية على فضاءات صوتية ليس لها □دود إلا إذا تعلق الأمر بنهاية النفس الموسيقي، والخروج عن التناغم الهرموني للموسيقى، وليس من الغريب القول أن الكاتب على دراية تامة بالنظام الذي تشتغل عليه السوناتا في "لافويقي"، وقد وظفها في روايته للميزة الطبعية (المقامية) التي تناسب موضوع الرواية، وخصوصا لو أ□دثنا مقاربة على مستوى دلالة عنوان الرواية "سوناتا أشباح القدس !!!" فموسيقى "لافويقي" ذات □ركة غير منتظمة صوتيا في بدايتها، ومعقدة من نا□ية الطبقات الموسيقية وصعب جدا المحافظة على خفة وسلاسة الإيقاع، مما يجعل السوناتا في مأزق الخروج عن الإيقاع.

والملا□ظ أيضا، أن المؤلف قد وضع في فاصل موسيقي مجموعة من التحويلات الصوتية تشبه تلك الموسيقى التي يستعملها المخرجون في الأفلام المخيفة، وأفلام الرعب التي تتميز بالغرابة، وهنا تلتقي غرابة السوناتا مع غرابة النص الروائي، فالمؤلف لم يستعمل هذا النوع من الموسيقى عبثا، إنما هو اختيار مقصود لغرابة وو□شية هذا الطبع

الذي يحدث نوعا من الضجر والخيبة لدى المستمع في حالة خطأ أو خروج عن النص الموسيقي، والشيء الذي يستوقفنا الآن هو علاقة نسق هذه السوناتة بنسق النص على المستويين التركيبي والدلالي.

تعتبر الأصابع القرينة اللفظية الوحيدة التي تربط الكاتب بالموسيقار، فكلاهما يستعملان الأصابع في التشكيل الفني، ودلالة الأصابع لها ترميز خاص في الكثير من مؤلفات واسيني الأعرج، لاسيما في رواية "أصابع لوليتا"، التي حملت هي الأخرى مجموعة من التشكيلات اللغوية الدالة على المعرفة الموسيقية لدى "واسيني"، **"لامس البيانو النائم بالقرب من النافذة...لا يعرف العزف...معظمها موسيقي الجاز أو عزف على البيانو..."**[33]، ويقول في رواية "سوناتا لأشباح القدس":"**...بين أصابعه بسرعة كبيرة ليرسم سلسلة جديدة من الدوائر والتعرجات التي لا تتوقف ...تميل...تنحني...ثم تنزل نحو الأسفل في تزاوجات مستمرة متبوعة بتنويعات وتحويلات وتنميقات كثيرة..."**[34]، نلاحظ هنا مجموعة من الأنساق اللغوية التي تبدو مبعثرة، لكنها في الأخير تعطينا نوعا من التنميق والفن على حد تعبيره، وتلك الحركات الغريبة لأصابعه تبدو عبثية لكنها منتظمة جوهريا، فأغلب السمفونيات الشهيرة كانت صدفة فن العبث، واستطاع واسيني أن يرسم ذلك الحس الموسيقي بالكلمات حين قال: **"لكن هذه التحويلات في الفواصل لم تغير الشيء الكثير..."**[35].

حاول "واسيني" أن يجعل من الموسيقى منفذا للخروج من المتناقضات الحسية التي يعيشها باشتغاله على نمط موسيقى صعب من ناحية الأداء، ذلك النمط الذي يبدو غريبا وغير مرغوب فيه عند البعض...، لكنه في الأخير يحاول أن يحقق انسجاما مع ذاته من خلال انسجام الموسيقي ونصه الأدبي في علاقة فنية وبأسلوب منزاح، يحقق لنا جمالية في النص الروائي لـ"واسيني الأعرج".

2.3-توظيف التراث الثقافي المحلي والعالمي في السرد الروائي:

وظف واسيني التراث الثقافي في الكثير من رواياته، مثل الغناء والأمثال والحكم، إذ نجده يستهل في روايته **"أصابع لوليتا"** بحكمة لـ "أيف سان لوران": ***«rien n'est plus beau qu'un corps nu, le plus beau vêtement du monde, qui puisse habiller une femme c'est le bras de l'homme qu'elle aime ;mais pour celle qui n'ont***

« ***pas'eu la chance de trouver ce bonheur, je suis la*** »[36]، وهو يشير إلى العلاقة الحميمة ذات بعد روحي، وقد استعمل واسيني هذه الحكمة لأنها تنسجم مع مضمون الرواية -أصابع لوليثا- التي كثيرا ما تصف علاقات رومانسية بين البطل "يونس مارينا" و"لوليتا"، وهي كلمة مسيحية تعبر عن الوجود الروحي بين المرأة الرجل ومدى اتياجهما لبعضهما البعض من أجل تحقيق عنصر السعادة، فهو يصف أجمل ثوب يمكن أن تلبسه المرأة، وهو ذراعي الرجل الذي تحبه.

ومن الأمثال والحكم الشعبية التي نجدها كذلك في ثنايا المتن:

«**ألي رقد مع يما هو بابا**»[37]، ودلالته أنه ولد شرعي من أبيه وأمه و«**دير روحك مهبول تشبع لكسور**»[38]، ويعني أن المجنون يتصدق عليه الناس نظرا لحالته الاجتماعية التي يتضامن معها الناس.

يوظف "واسيني" التراث الشعبي في الكثير من نصوصه الروائية، من باب إثراء النص بالتجارب والمعارف في مقطع من أهزوجة ساخرة كان يغنيها مع الأطفال ضد صديقه علي، جارهم في مدينة مارينا، «**علي...علي ،زنطيط الحولي...الذبانة تشطح...الفكرون يغني....**». [39] ، وفي موضع آخر يقول: فجأة سمع الأناشيد القروية اللذيذة، التي تقولها النسوة والرجال معا في الجلسات السرية، وفي الأعراس، «**يا لالة يا مولاة الدار، سرتك كاس بلار.لغمرها بالويسكي والريكار،وخل تشعل في النار...**». [40]، كما يتحدث الكاتب عن الأولياء الصالحين، فنجد على لسان السارد: «**رأى حاما غريبا، شخص يلبس الأبيض، سمح ووقور، وملامحه آسيوية قريبة من وجه جده يناديه يوووووونس...**»[41] ؛ فالأديب هنا يستعين بالخطاب غير المباشر كطريقة لتباين حضور القارئ في المتن، فتسهم التفسيرات والتعليقات، ومختلف الأوصاف التي يقدمها السارد للشخصيات في تبيان تجلي ذات القارئ وحضورها في مخياله الثقافي الذي يشمل العادات والتقاليد التي تحكم المجتمع الجزائري.

يمككنا القول أن كلا من النص السردي والموسيقى والتراث الثقافي، تجمعهم علاقة وصلة وطيدة فكل منهم له شكله و مضمونه كما أسلفنا الذكر، و هناك تقارب وتشابه بين الشكل والمضمون، مع العلم أن كل واحد منهما فن قائم بحد ذاته، إلا أنهما يقدمان خطابا فنيا متمايزا عن الخطابات الأخرى بآلية التداخل النصي.

4-تجاذبات بين نمط الكتابة السردية وكتابة نص السيناريو:

من المعروف أن العلاقة بين الرواية والسينما هي علاقة وطيدة تعود إلى البدايات الأولى لاكتشاف عالم التصوير، ومن ثم عالم السينما المدهش،الذي قام بتحويل العديد من الأعمال الأدبية إلى أعمال سينمائية مهمة، ففي البداية قام مخرجوا الأفلام باختيار روائع من الأعمال الأدبية ليصنعوا منها أفلاما ذاع صيتها وبقيت خالدة في ذاكرة الجمهور، وقد اعتمدوا أساسا على الصورة كبديل للكلمة، واستعملوا اللقطة السينمائية كوسيلة لنقلها ڤرفيا، لأنها تتجاوز المؤثرات البصرية، لذلك **"فإنه من الممكن أن تكون الكلمة واصفة باعتبارها علامة، في حين أن الصورة تبين ذلك الوصف اللغوي"**[42]، وبالتالي فإن الكلمة قد تتخذ موقعين بارزين في العمل السينمائي، موقع يرتبط بالسياق اللغوي، وموقف يرتبط بأثر اللقطة التي تحمل صورة تزيد من ڤدة الوقع اللغوي.

يسعى الروائي لابتكار أساليب روائية جديدة مقتبسة من الفن السينمائي(أ ڤداث وتقنيات) لإضفاء مظاهر تأثيرية أو جمالية على الصور الروائية والتركيز على لقطات معينة لتكون موضع تأمل من القارئ، وقاعدة لخلق جو درامي للمشهد، وهنا «**تعمل تقنية اللقطة المقربة من تقريب المتفرج من المنظر وتحدد له الرؤية والالتفات إلى وجه واحد فقط، أو جزء محدد، أو نقطة معينة باستبعاد كل شيء آخر من حيز إطار الصورة**»[43] ، وطبيعي جدا أن تلتقي الرواية والفيلم في تقنية السرد، فكلاهما قد استفاد من أساليبها المختلفة لدرجة أنهما يلتقيان في الكثير من العناصر لاسيما عنصر الحكي، فقد «**استطاعت الصورة والصوت والإضاءة في السينما أن تقرب المسافة بين الحكي الروائي والحكي السينمائي، واستدراج كل الآليات التي تغني الأنساق التخييلية وتزرع فيها نبض الحياة وحرارتها**»[44]، والذي يهمنا الآن هو كيف استعين السرد الروائي الأدبي نفسه كأداة توظف في المجال السينمائي؟؛ قد نجد اختلافات كثيرة في هذا الطرح لكنها تصب كلها في كون استعانة السينما بنصوص روائية وإعادة تمثيلها بشكلي مرئي قد يزيد من دلالة النص الروائي، وذلك **"أن التمثيل السينمائي ينتظم وفقا لحركات مختلفة ضمن حيز له أبعاد تخييلية ذات كثلة دلالية إضافية"**[45]، فكل التقنيات السردية السينمائية من أ ڤداث

ومشاهد، وشخصيات، ومؤثرات صوتية، و حركات الكاميرا أسهمت بطريقة أو بأخرى في تقريب فكرة النص السردي الروائي الذي يريد المخرج إيصاله للمشاهد؛ وفي نفس الوقت نتساءل: هل نستطيع أن نحقق استقلالية هذه البنية الجديدة في السينما عنها في الرواية المكتوبة..؟، ولماذا لا تكون السينما قد أخذت بنية السرد أصلا من الحكاية الشفاهية أو الأساطير البدائية أو الملاحم القديمة...؟؛ وهنا يصعب أن نضع الحدود أو الخطوط الحمراء بين تلك الدوائر المستقلة عن بعضها، و«**تبدو السينما حقا و إلى حدّ ما أقرب إلى الملحمة القديمة منها إلى الرواية أو إلى المسرح..! وفي الوقت نفسه هناك من يعتبر (الرواية ملحمة العصر)**».[46]

وعليه فإنه يمكن اعتبار الرواية تصويرا بالكلمات، وتعبيرا على المجرد، بينما السينما عينٌ مبصرة، وتجسيد للعوالم المحسوسة، وتبعا لهذه الخصوصية يحدث التقاؤهما في ما يعرف بتحويل الرواية إلى عمل سينمائي، فالرواية المكتوبة تتحول إلى شريط مرئي يجسّد المجرد برؤية تأتي أحيانا مغايرة لرؤية الرواية.

وتصلح رواية "**مملكة الفراشة**" أنموذجاً للقول أنّ الفن معرفة، وأن الكتابة فن سردي يحاكي فن السيناريو وعالم السينما، وقد وظفّ "واسيني الأعرج" الكثير من التقنيات السينمائية، مثل التعبير الموسيقى والتصوير، وتقنية الفلاش باك، إضافة إلى تفعيل الحوار الذي جعله عين المخرج في روايته، فناقل نصّ رواية مملكة الفراشة إلى نص سيناريو لم يجد صعوبة في ذلك، إذ يقول الراوي واصفا مشهدا يشبه اللّقطة في الفيلم" **هذا البيانو أعرفه جيدا، أعدنا تنظيم المخزن من جديد وطليناه باللون الأبيض من أجل المزيد من الضوء، فتحنا في حائطه الخشن، المطل على الشارع والبحر نافذتين كبيرتين**"[47]، وفي موضع آخر يجعل الشخصية تتحرك في أزمنة سريعة في أحداث روتينية كثيرة، يسترسل في وصفها كما تستعمل اللقطات المتتالية في الفيلم السينمائي، يقول:" **بمجرد عودتي. ارتاح بضع دقائق على كرسي أبي.أتفرس اللوحات والصور قليلا وكأنني اكتشفتها للمرة الأولى، ثم افتح الكمبيوتر، وأتخفى في الحمام فأبقى تحت الماء ربع ساعة،ثم أعود بكل حيويتي ونشاطي إلى مكتبي وأنتظره...**"[48] ، إنّ كاتب السيناريو يستعمل نفس الأسلوب في تتبع حركة الشخصية، إذ يدقق في تفاصيلها و حركاتها داخل اللقطة الواحدة، ويستعمل الحسّ الموسيقى داخل المشهد الرومانسي، فهو ينتقي نوع

الموسيقى في الكثير من المقاطع المنسجمة مع حالته النفسية، كما يختار السيناريست نوع موسيقاه في كل مقطع، نجده يقول في مقطع سردي: "**إني أراها للمرة الأولى برفقتك بكل بهائها ممزوجة بأغاني الميكسكيين الهاربين من خوف ورثوه عن الأجداد...**"[49].

خاتمة:

في ختام هذه الورقية العلمية، ليس مهما أن نكتفي بإقرار العلاقة الحاصلة بين النص السردي والفنون الأخرى وإبراز روابطها، وإنما المهم حقا أن نتبين ضرورة التفصيل والبحث الجدي والعميق بين هذه الروابط لصالح الأدب والفن على حد السواء، لقد تبين لنا أن الفنون والآداب تتحد وتتمايز، وتتداخل، وإنها بهذا تزداد قوة ونصاعة وتجدداً، وتبين أن الأدب والفن أداة لدفع الحياة وإنضاج الخصائص الذوقية والتربوية، كما اتضح لنا أن التفاعل بين الفنون والآداب يتيح للأدب قيمة فنية جديدة على مستوى الشكل والتعبير، وأن العلاقة بين الأدب والفن لا تقتصر على زمالة بين الكاتب والرسام والمسرحي والموسيقي في رسم لوحة أو تأليف كتاب، أو مقطوعة موسيقية، أو في إبداع خلفية لمشهد مسرحي، بل قد تصل إلى مستوى أشد وثاقا، حين يرتبط الأمر بتفعيل الثقافة والمعارف الإنسانية في إطار عالم الفن الواسع، وهذا ما نجده مع الروائي واسيني الأعرج، الذي لطالما كان خطابه الروائي موجها للمثقف والفنان، فجاءت كتاباته أيقونة فنية يزواج فيها بين الحرف والنوطة واللون والحركة في صياغة عمله الروائي.

الهوامش:

1- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 09.

2-حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط1،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص44.

3-المرجع نفسه، ص44.

4-محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دط، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص17.

5-محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ط1، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004.ص3.

7 - المرجع نفسه، ص38.

7-المرجع نفسه، ص22.

8-عبد القادر فيدوح، الرؤية والتأويل، ط1،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994م، ص74.

9-مصطفى السعدني،التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، دط، توزيع المعارف، الإسكندرية، 1991، ص08.

10-محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية ، ط3، دار التنوير، بيروت، 1985، ص ص267، 268.

12- Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Éd Gallimard, paris, 1978,p114.

12-الأزهر الزناد: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1993،ص16.

13- جابر عصفور، المحاكاة والتصوير، مجلة العربي، الكويت، العدد505، 2000، ص78.

14-فوازيونس،كيف نتذوق اللوحة الفنية، مجلة العربي، الكويت، العدد511، 2001، ص ص149، 150.

15-المرجع نفسه، ص ص154، 155.

16-فروق بسيوني، قراءة اللوحة في الفن الحديث، ط1،دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، القاهرة، دت، ص93.

17-عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم المعرفة، العدد 119، الكويت، 1987، ص09.

18-محمد بلاسم وآخرون، دراسات في بنية الفن، ط1،دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، 2004، ص299.

19 -Martine Joly, L'image et son interprétation, Éd. Armand Colin cinéma, Paris, France, 2005,p134.

20 -Gilles Deleuze, , L'Image-mouvement. Cinéma 1 , Editions de Minuit, paris, 1983,p86.

21- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ط1، كتاب مجلة دبي الثقافية، الإصدار59، دبي، مارس 2012، ص 396.

22- المرجع نفسه، ص ن.

23- المرجع نفسه، ص 67.

24- المرجع نفسه، ص 396.

32- جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، العدد 258، الكويت، 2000، ص 269.

33- جيروم ستولنيتز، النقد الفني،تر: زكريا إبراهيم، دراسة جمالية فلسفية، ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007، ص 320.

34- المرجع نفسه، ص 320.

35- المرجع نفسه، ص ن.

36- المرجع نفسه، ص ن.

37- المرجع نفسه، ص 327.

38- المرجع نفسه، ص 344.

* طيبوغرافي: من مصطلحات علم الطبوغرافيا وهو توقيع ورسم الهيئات الطبيعة والاصطناعية بمقياس ويرسم وبرموز اصطلاحية متفق عليها دوليا على قطعة من ورق أو ما شبه، وفي الرسم الموسيقي تسمى بالسولفاج.

* فوغه (Fuge): (من اللاتينية fuga لجوء). مبدأ للتأليف نشأ في القرن السابع عشر تطورة انطلاقا من تقنية التقليد في الجملة الطباقية كونترابونكتيش (Kontrapunktisch) الفرغة هي كنموذج مثالي جملة طباقية صارمة صونيا (صوتية صارمة تعني أن عدد الأصوات في مسار الفوغة لا يجوز أن يتغير) عبر موضوع وحيد.(أنظر: ماكسر فيبر، الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقى، تر:حسن صقر، ط1، مركز الدراسات العربية، بيروت، 2013، ص527.)

39- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، ط1،دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009، ص 47

40- واسيني الأعرج،أصابع لوليتا، ص 146 .

41- واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، ص47.

42- المرجع نفسه، ص48.

36-واسيني الأعرج، أصابع لوليتا: ص 9.

37- المرجع نفسه: ، ص 96.

38-المرجع نفسه، ص 106.

39-المرجع نفسه، ص 149.

40-المرجع نفسه، ص 71.

41-المرجع نفسه، ص 90.

42 -Francis Vanoy, récit, écrit, récit filmique, textes et non textes; éditions Cédic, Lyon, France, 1979,p88.

49- محمد علي القرجالي، فن الشريط التسجيلي، دط، الدار العربية للكتاب، ليبيا، دس، ص140.

50- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، مظاهر التفاعل، مكتبة الملك فهد الوطنية، سلسلة كتاب المجلة العربية، العدد 169، الرياض، 2010، ص68.

45 Christiane Cadet, René Charles, Jean-Luc Galus , La Communication par l'image, Edité par NATHAN, paris,1990,p102.

51- هنري آجيل، علم جمال السينما :ترجمة: إبراهيم العريس، دط، المكتبة السينمائية دار الطليعة، بيروت، دس، ص149.

53– واسيني الأعرج، مملكة الفراشات، الفضاء الحر، ط3، منشورات بغدادي ، الجزائر، 2013، ص12،

54– المرجع نفسه، ص35.

55– المرجع نفسه، ص185.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊