توظيف تقنيات السينما في كتابات واسيني الأعرج
رواية حارسة الظلال أنموذجا

عائشة العشمي

جامعة المدية

مقدمة:

تهدف هذه المداخلة إلى تسليط الضوء على ظاهرة توظيف السينما و مختلف تقنياتها في الرواية الجزائرية المعاصرة من مونتاج،كولاج، سيناريو،لقطات بطيئة ...، حيث عرفت الرواية الجزائرية تحولات جعلتها مصبا لخطابات مختلفة خاصة بعد ولوج بعض الكتاب عالم التجريب ويتجلى من خلال استخدام التقنيات السينماتوغرافية في الرواية –بعضها أدبي و بعضها غير أدبي كقصاصات صحفية و أخبار وخطابات سياسية – مما جعل الرواية على علاقة وطيدة بالفنون الأخرى فهو قدرها لتكون الفن السردي الأمثل، وهذا رهان أي فن حيث تسعى الرواية للانفتاح على سائر الفنون و الاستفادة منها و خاصة السينما، ويتمثل هذا الانفتاح في استعارة الرواية المعاصرة لعوالم الفن السابع و أدواته التعبيرية مما جعل النصّ أشبه بغرفة أسرار كلما فتحناها تفاجئنا بشكل جديد، وهذا الطابع الاستحواذي للرواية نلاحظه بشكل أوفر في كتابات الروائي الجزائري واسيني الأعرج، فنصوصه الروائية هي نصوص احتفالية من حيث التنويع و التجديد تقوم على استعارة مجموعة من الأدوات التعبيرية و تستند على تقنيات الفنون البصرية المستمدة من عالم السينما، مما دفعنا إلى طرح التساؤلات التالية:

ما هي أهم التقنيات السينمائية المستخدمة في كتابة الرواية الجزائرية المعاصرة؟

كيف يتم توظيف هذه التقنيات في الرواية مع غياب الصورة؟

إلى أي مدى يمكن أن يتماها عالم السينما مع عالم الرواية؟

و كيف بإمكاننا تقييم إدراج التقنيات السينماتوغرافية في كتابات واسيني الأعرج الروائية؟

سنحاول الإجابة على هذه الأسئلة من خلال العناصر التالية بعد المقدمة سنتناول مجموعة من المفاهيم العامة لموضوع المداخلة و بعدها سنتحدث عن أهم العناصر السينمائية التي توظف في كتابة الرواية الجزائرية المعاصرة و في الاخير سنحاول قراءة كل هذه العناصر من خلال تطبيقها على واحدة من أهم روايات **واسيني** الاعرج حيث يفحل هذا النص بمجموعة هامة من التقنيات السنيماتوغرافية التي نحن بصدد دراستها.

تتميز الرواية كجنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة بكونها تتأسس على عنصر السرد بالدرجة الأولى هذا السرد الذي يتقاطع في مجمله بعنصر الوصف، حيث يشكلان معا إيقاعا امتداديا تحكمه بنية حدثية مبنية على توالي الأسباب والمسببات الناتجة عتها كما يذهب إلى ذلك تزفيتان تودوروف[1] Tazvitan Todorov، إضافة إلى وجود سارد وشخصيات وفضاءات وأزمنة، وهي بذلك تلتقي مع مجموعة من الأجناس الأدبية الأخرى

في هذا الجانب كجنس الحكاية و القصة، لكن ما يميزها هو كونها تبقى جنسا أدبيا هجينا غير مكتمل، قابلا لاحتواء مختلف هذه الأجناس وصهرها في بنائه من جهة، وقادرا على تفكيك بنياته المشار إليها لاحتواء مختلف هذه الأجناس وصهرها في بنائه من جهة، وقادرا على تفكيك بنياته المشار إليها وتجاوزها عن طريق تفكيكها وإعادة بنائها من جديد، من جهة أخرى، وهو ما يجعل من عملية تعريفها مسألة صعبة، إذ أن عملية التعريف هاته تظل في الغالب مرتبطة بنموذج سبق تحققه وتم في الغالب تجاوزه. إلا أنها مع ذلك وبالرغم من تنوعاتها هاته، وبدءا من طورها الواقعي حتى طورها الأكثر حدة والمتمثل في الرواية الجديدة وما بعدها، تظل محكومة، شأنها في ذلك شأن الحكاية، بمسار سردي محكوم بترابط منطقي ومكون من سلسلة من الوظائف الفاعلة في إمكانية تتابع أحداثها. كما أن السارد فيها، هو الذي يقوم بلعبة ترتيب عمليات الوصف ويحدد طريقة توالي الأحداث وهو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين الشخصيات أو عن طريق وصف موضوعي.

وهذا ما يؤهلها، في مقابل الأجناس الأدبية الأخرى، لأن تتحول إلى فيلم سينمائي، خصوصا إذا علمنا أنها تلتقي مع كثير من عناصر بنائه، وأولها السرد[2]، على اعتبار، وكما يذهب إلى ذلك رولان بارت Roland Bart، أن السرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، كما يمكن أن تحتمله الصورة ثابتة كانت أم متحركة. لكن هذا السرد إذا كانت عملية تحققه في الرواية تتم بواسطة اللغة، أي بواسطة متواليات جميلة، كل جملة منها تحقق معنى دلاليا خاصا بها، لكنها في المقابل تشكل مع باقي الجمل الأخرى التي تجاورها المعنى الكلي للعمل الروائي المتواجدة فيه[3]، فإنه في الفيلم السينمائي، يتحقق على طريق الصور أي عن طريق متواليات صورية، كل صورة منها، تقدم معنى دلاليا خاصا بها، لكنها مثلها في ذلك مثل الجملة في اللغة، تساهم في تشكيل المعنى الدلالي العام للفيلم وهي تتصل بباقي الصور المكونة له[4]، وكما أن اللغة، ليست بريئة، كما يذهب إلى ذلك رولان بارت نفسه، إذ أنها تحمل معها ذاتية كاتبها وثقافته، فإن الصورة هي الأخرى، بما أنها كلام على حد تعبير كريستيان ميتز Christian Mitz يحل محل الكلام الذي نعرفه في الرواية (نفسه) فإنها تتجاوز كونها مجرد التقاط لواقع عيني مقرر سلفا، ذلك أن زاوية التقاط هذه الصورة تنقذها من طابعها الميكانيكي المحض وتسمو بها نحو الفن[5].

والكلمة هي التي تحدد الفرق بين الصور المتعددة المأخوذة لنفس المشهد الواقعي الواحد، كما أنها هي التي تمنح للصورة الملتقطة دلالتها الخاصة، فإذا كان الكاتب الروائي، كما يذهب إلى ذلك لوي ذي جانيتي Loué Di Djanity، يعيد خلق تجاربه المستمدة من الواقع من خلال فعل الكلمات وكيفية التعبير بها، مستعملا زوايا نظر خاصة به، مستغلا كون المعاني التي نستمدها من الوسط اللغوي، تتجاوز بطبيعتها التخييلية المعاني التي نعيشها بالفعل داخل المجتمع، فإن هذا لا يمنع، حتى وإن تطلب الأمر مجهودا أكبر، من المخرج السينمائي، تجاوز مرفعية التصوير الفوطوغرافي وتشكيل واقع خاص به ومطبوع ببصماته الفردية وهو يقوم بتصوير واقع محدد سلفا[6]، خصوصا إذا علمنا أن الصورة السينمائية هي أكثر تعقيدا من الكلمة "لأن تكوينها يتميز بازدواج عميق، فهي نشاط فوري لتقنية آلة قادرة على إعادة إنتاج الواقع الذي تشتغل عليه بدقة وموضوعية، وهي في ذات الوقت، نشاط موجه في الاتجاه المحدد والمرغوب فيه من قبل المخرج على حد تعبير جيل دولوز Gil [7].

Doulouseمن هنا فإذا كانت الرواية جنسيا هجينا، بمعنى أنها قابلة لاحتواء مختلف الأجناس الأدبية، فإن السينما في مقابل ذلك، ممثلة هنا بالفيلم السردي، تبقى أشمل منها، فهي تضم بالإضافة إلى مختلف الأجناس الأدبية وفي مقدمتها الرواية ذاتها، أجناسا فنية خارج لغوية، في مقدمتها التصوير الفوتوغرافي والتشكيل الرسمي والإيقاع الصوتي الذي يتكون من عناصر ثلاثة هي القول التلفظي والموسيقى وباقي المؤثرات الصوتية الأخرى التي تكون مصاحبة إما للشخصيات القائمة بالحدث أو الفضاء الذي يحتويها ضمنه أو الزمان المتحكم في أفعالها.

إن عملية تداخل السينما مع الرواية لا تجعل منهما فنين متطابقين فمن جهة نتحدث عن فن ضارب في القدم يعتمد على اللغة ألا و هي الرواية ،و من جهة أخرى نتحدث عن ف حديث يعتمد أساس عل الصورة وهو فن السينما ومنه فالرواية ترتكز على نظام لغوي، بينما تقوم السينما على تقنية إعادة الواقع حيث تتشكل الصورة المتحركة النتيجة المتوصل إليها حتى و إن كانت هذه الصورة لا يمتلكها ان تكون معا دقيقا للدلالة اللغوية فان لها القدرة على جلب الناس إليها لأنها تقرب المعنى[8] أن تداخل الأجناس الأدبية بعضها ببعض لا يعني نفي فن لصلح فن آخر، ذلك لأن الفن يتطور و يتجدد دائما، فالفن كائن متطور، لكنه مثل الكائنات أحادية الخلية الاميبا ينقسم عندما يصير ناضجا فتنتج عن هدا الانقسام كائنات جديدة لها مميزاتها لكنها تشترك حتما مع غيرها[9] .

و تنهض الرواية الجزائرية المعاصرة على استعارة الأدوات التعبيرية لعدة فنون أهمها السينما و تدأب على تحويلها الى أدوات كتابة يصنع تدأب على تحويلها الى أدوات كتابة "يصنع بها الروائي روايته و أهم هده التقنيات و الأدوات التعبيرية على الطلاق :تقنيات المونتاج التوليفMontage و الكولاج اللصق collage [10] .

فهل نستطيع إخضاع هدا الفن الإبداعي لقانون اللغة السينمائية هدا القانون الذي يمتلك معطياته و أدواته الخاصة به ،فالسينما بحسب رأي المخرج بول وارن paul warren"[11]هي تصوير الواقع بالواقع نفسه "لكننا نجد في الرواية هذا التصوير اما ليس بالواقع إنما بالعلامات والرموز والإشارات.

1. **الكولاج**: أصل الكلمة من اللغة الفرنسية coller وتعني اللصق، وهو فن بصري يعتمد على قصّ ولصق العديد من المواد معا وبالتالي تكوين شكل جديد ،ان استخدام هذه التقنية كان له تأثيره الجدري بين اواسط القرن العشرين في الرسومات الزيتية كنوع من الفن التجريدي أي التطويري الجاد[12].

إن عمل الكولاج الفني قد يتضمن قصاصات الجرائد،الاشرطة، اجزاء من الورق الملون التي صنعت باليد ،و نسبة من الاعمال الفنية الاخرى و الصور الفوتوغرافية و هكذا ...حيث تجمع هذه القطع و تلصق على قطعة من الورق أو القماش [13].

أما عن نشأة الكولاج فتعتبر البداية الحقيقة لهذا الفن مع لوحة طبيعة صامتة على كرسي قصب للرسام الاسباني بابلو بيكاسو Pablo Picasso التي انتهك فيها جماليات اللوحة التقليدية و أدواتها ، عندما أتت لوحته بإلصاق أوراق ملونة و شرائط من القماش على بقايا كرسي من قصب و جعل من حبل عادي إطار للوحة[14].

وقد ذهب اراغون Aragon إلى إن الكولاج يترجم عن واقع جديد في الفن، أطلق عليه عبارة الواقع الشعري[15]la Réalité poétique. فإقحام الواقع الخارجي في العمل الفني من خلال قطع المواد غير المنتظرة ،و التي غريبة للوهلة الاولى ،يضفي على هذه المواد واقعية جديدة أوسع و أكتر مباشرة و شمولا [16]،و بما ان هذه التقنية قد تجلت في الادب ايضا ،فان قاموس النقد الادبي أشار الى ان الكولاج هو "اقحام لأدوات شاذة في الأثر الأدبي ...وهو نوع مخصوص من الاستشهاد والاستعارة"[17]، فهو متعلق بنصوص غير أدبية وقواميس وموسوعات ولوحات فنية وقصاصات صحفية و شعارات ولافتات.

و الكولاج ليس عملية عشوائية، بل هو عمل مدروس يحتاج مراحل كي يكتمل في صورته النهائية، ففنان الكولاج ومثله كاتب الكولاج يعتمد أولا على اختيار مواده التي عزم على استعمالها ثم يمر إلى مرحلة القصّ و التقطيع découpage لتليها مرحلة المراحل: ألا وهي التركيب montage وهي أخطر الأنشطة لأنها ستعطي الشكل النهائي للأثر الأدبي او الفني وستكون مؤثرة في الانطباعات التي ستصدر عن الملتقي[18]

2. **المونتاج**: تحقّق السينما وجودها من خلال عناصر كتيرة لا يمكن لها القيام إلا بها و من أهم هده العناصر المونتاج فهو "القوة الخالقة الاساسية التي تستطيع أن تبعث الحياة في الصورة الجامدة أي اللقطات المتفرقة ،و تكسبها الشكل ألسينمائي[19]. والمونتاج عملية فنية يتم من خلالها ترتيب اللقطات و المشاهد بتناسق و بأسلوب فني دقيق يتعلق بالانتقال من لقطة الى اخرى ولحظة الانتقال و الكيفية و المدة التي تستغرقها الصورة على الشاشة ،اضافة الى ضرورة الابقاء على وجود الصورة و الصوت المصاحب لها وهكذا، وكما أكد المخرج بودكن انه"لا تدب الحياة السينمائية في أي لقطة من الفلم إلا عندما توضع مع غيرها من اللقطات وتعرض باعتبارها جزءا من مجموعة لقطات مختلفة "[20]. فالفلم لا يكتسب أهميته إلا باجتماع لقطاته عن طريق المونتاج او التوليف. و اذا كان المونتير يرتب مشاهد الفيلم ليظهر في أجمل صورة ،فان الروائي أيضا يقوم بالمونتاج في روايته فيرتب مشاهدها ليقدمها للقارئ في أبهى صورة [21].و في مجال تفسير الآلية التي تحكم المونتاج في السرد الروائي بشكل عام يستند مارسيل مارتن في كتابه اللغة السينمائية إلى منظومة تقوم على قوانين ثلاثة يرى أنها تمثل أهم الدوافع الفاعلة في سيكولوجية المونتاج وتفسر دوافع القطع وفقا لكل من وجهة نظر الكاميرا – ما يتوقعه المشاهد – التطور الدرامي الروائي. وذلك على النحو التالي: قانون المشهد المادي، قانون التوقع السيكولوجي و قانون التدرج الدرامي[22].

و يعرف المونتاج الأدبي Montage Littéraire بوصفه "تجميعا لقطع مواد مختلفة في أثر فني شامل" [23]، وهذا التعريف يذكرنا بتعريف الكولاج مما جعل "الحدود الفاصلة بين التقنيتين غائمة فيمكن للكولاج أن يتحول إلى مونتاج و كذلك المونتاج يمكن أن يشتغل كما لو انه كولاج"[24].

وقد سعت الرواية الحديثة و المعاصرة الى الاستفادة من هذه التقنيات السينماتوغرافية [25]التي ظهرت بوادرها منذ عشرينيات القرن الماضي في كثير من الاعمال ،اما بالنسبة للروائيين العرب [26] فان استفادتهم من هذه التقنيات ظلت محتشمة و لم نرصدها إلا في بعض نصوص الذين اندفعوا في فترة ما في التجريب الروائي متأثرين بفتوحات الرواية الجديدة بفرنسا [27] ،اما في الجزائر برز واسيني الاعرج بكتاباته الذي ولع بتلك التقنيات منذ

اعتنائه بتأليف نصه الروائي الأول "وقائع رجل غامر صوب البحر" الذي وظف فيه الخبر الصحفي في فصل وضع له عنوان "قصاصات قديمة من الذاكرة"[28] و اتسع استخدام التقنيات السينماتوغرافية لتشمل القصاصات و صفحات الكتب و الجرائد و الصور و تمكنا من رصد هذه الظاهرة في رواية "حارسة الظلال ".

سنحاول فيما يلي معرفة طبيعة التقنيات التي استخدمها واسيني الاعرج في روايته حارسة الظلال و كيف قام بتوظيفها لتخدم معمار الرواية؟و كيف اثرت هذه المواد غير الادبية على الرواية؟

انفتحت رواية حارسة الظلال على جملة من النصوص و المقاطع غير الادبية حاول واسيني الأعرج ان يؤثث بها الرواية ويمكن لنا ان نميز ثلاث مصادر لهذه المواد ، أولها إعلامي أين تندرج فيه مجموعة من المقالات و الاخبار الصحفية والتصريحات السياسية و الخطابات الدينية والشعارات الإيديولوجية. أما الثاني فتصب اغلبها ضمن المجال الثقافي من آثار ونصوص للوحات تذكارية لمواقع اثرية مخربة بينما يحتضن المجال الاجتماعي مجموعة من الاغاني الشعبية بوصفها رافدا ثقافيا[29]

لقد عمد واسيني الى توظيف تقنية الكولاج من خلال لصق العديد من الانواع الصحفية المتمثلة في الخبر، المقال والخطاب السياسي المنشور فقد توزعت هذه الانواع الصحفية بشكل متباين على صفحات الرواية و نظرا لطول الاخبار الصحفية وكثرتها سنحاول نذكر منها أجزاء مختصرة على سبيل المثال:

"اغتيلت ذبحا، السيدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة.في ليلة الاربعاء الى الخميس اقتحمت مجموعة مسلحة بيت عائشة البالغة من العمر 37 سنة، أمّ لثلاث بنات وتعيش مفصولة عن زوجها.كانت إطارا بالولاية. في حدود الساعة الحادية عشر ليلا سمعت دقا على الباب ... "[30]

خبر ثان:

"الجمعة صباحا، على الساعة السادسة و النصف، دق إرهابيان على باب مسكن عائلة ف[...] الواقع في حي بير توتا. فتحت إلامّ الباب فدخل شخصان بعنف وأخذا حورية، شابّة في مقتبل العمر.كان النوم ما يزال يملأ عينيها.سحباها بعنف شديد من ذراعها باتجاه سيارة غولف..."[31]

خبر أخر:

"الأدوية ؟مافية منظمة متسربة في كل الاجهزة.تتحكم في العصب الاساسي لتوزيع الادوية.استطعنا ان نحصل على قوائم المتعالين في هذا الحقل الحساس و على المتحكمين في خيوط هذه التلاعبات. من البواب البسيط إلى المسؤول الذي يقع فوق كل شبهه[32] ما نلاحظة حول هذه الاخبار انها اقرب الى القصة اكتر منها الى الخبر الصحفي ،فلو عدنا الى تعريف الخبر الصحفي:هو واقعة أو معلومة أو حدث أو رأي ،فهو تقرير اني سريع عن الاحداث المفاجئة ،يحتوي على العناصر الاساسية للحدث و يجيب على الأسئلة الخمسة من؟ متى؟ أين؟ كيف؟ لماذا؟[33]

حيث يتميّز النصّ الصحفيّ عن بقيّة الكتابات الادبية بأسلوب طباعة خاص ،فالصحفي يعمد الى عنونة المقال او الهبر بطريقة خاصة ،فيفجر منه مجموعة من المانشات يتلقفها القارئ قبل تفاصيل النص فتكون دليله في القراءة و محفزه الاول .و تتخذ طباعة المقال او الخبر الصحفي شكلا عموديا خلافا للكتابة الادبية

الافقية .و هذه الظاهرة في الكتابة الصحفية ولدت قاموسا خاصا بالصحافة و لعل اشهر مصطلحات هذا القاموس هي العمود الصحفي.

حين نقارن هذه المفاهيم مع مجموعة الأخبار الصحفية الواردة في روية واسيني الاعرج نلاحظ من خلال شكلها او النظام الطباعي للأخبار والمقالات الصحفية أنها غير موجودة وتكاد تختفي ملامحها،فقد حولها واسيني الاعرج من توزيعها العمودي الى توزيع افقي ووحد مظهر حروفها فانحسر تميزها الطباعي.[34]

ان هذه الظاهرة تجعل القارئ لا يميز النص الصحفي من الادبي انطلاقا من توزيعه البصري ،بل من خلال تلك الاشارات اللغوية التي يعلن من خلالها الراوي عن جنس النص قبل ايراده فيذكره مثلا انه بصدد قراءة صحيفة أو تذكر مقال: "و بحركة آلية قدمت له الجريدة .قرأ بصوت مسموع .."[35]

"احتفظت بمقالة بختي بن عودة الاخيرة التي فضح فيها تلاعبات الأدوية.. حفظتها من كثرة قراءتي لها من اجل فهم ماكينة الموت هذه.."[36]

ان الاخبار الصحفية قد كتبت بخط مائل *italique* خلافا للسرد الروائي،"و بما ان تغيير الخط او الحروف المائلة في الرواية تشير الى مستوى تان من السرد الروائي[37]فان هذه الخاصية الطباعية قد تجلت لنا في الخطوط التي كتبت بها الاستشهادات و التصريحات و بعض اسماء الاشخاص و اسماء الكتب و التفسيرات و المونولوج.

لقد احكم الروائي واسيني الاعرج لحم هذه الاخبار المقتطفة من الصحف بالنص الابداعي حتى غابت ملامح استعمالها الاول لتدخل في نسق تخيلي جديد[38]،و من هنا بدت عملية التركيب هذه قريبة من فن المونتاج السينمائيmontage cinématographique الذي يسعى من خلاله المخرج السينمائي و هو على طاولة المونتاج الى احكام لحم المشاهد التي تعرضت الى عملية تقطيع découpage technique قصد تغيير ترتيبها بالشكل الذي يجعل المشاهد عاجزا عن التفطن الى تلك المواطن التي اشتغل فيها[39].

لقد قام واسيني الاعرج باجتثاث النص الصحفي من موضعه الأصلي – الجريدة – ليقحمه في بنية النص الروائي دون اشارة الى مكان نشره و تاريخه،و نحن نعلم جيدا ان مصداقية الخبر تكمن في مصدره ،و حتى شكل الخبر في حد ذاته بداية من العناوين[40] الى مقدمته و متنه و في الاخير اسم المراسل،و اهم قاعدة في فنيات التحرير هي ان الخبر لابد ان يبدأ بفعل و هذا ما يميزه عن الانواع لصحفية الاخرى و بالتالي قد غاب هذا العنصر في الاخبار الصحفية التي قام واسيني الاعرج بنشرها.

و كانت علاقة الروائي بالأخبار الصحفية علاقة متناقضة فمن جهة يخشاها لما تحمله من خوف و رعب في نقلها لأخبار الجريمة و لكنه غير قادر على مقاطعتها كما جاء على لسان الراوي: "قدم لي كريم لودوك صحيفة الصباح بينما اهتم هو بسيارته ماسحا في الوقت نفسه المكان بعينه النافذتين كعيني قط،فتحتها بانقباض كالعادة.علاقتها بالصحف صارت مرضية.نكرهها ولا نستطيع الاستغناء عنها.كل يوم تأتينا بأسلوب جديد للجريمة.. "[41]كذلك قد تكون كثرة الاخبار التي تحمل في طياتها اخبار العنف و الجرائم هي ما جعلت الراوي

يسقط عناوين الصحف و لكن تجريد الخبر الصحفي من شكله الخاص ومصدره وتاريخه قد يفقد مصداقيته وواقعيته و يلحقه بألاعيب السرد الروائي.[42]

ان الصحفي وهو يضع مقاله او الخبر الصحفي لا يهمه ان يكون اسلوبه ممتعا ،لان المقال الصحفي لا ينجز لذلك اطلاقا و ليست غايته الامتاع و لكنه مع ذلك يمكن ان يجعل اسلوبه بين المتعة و الموضوعية او بين الادب و العلمية[43].ان الخبر الصحفي في حارسة الظلال يكاد ينفرد في وحدة سردية مستقلة،فالخبر الصحفي الذي يورده واسيني الاعرج عماده السرد و فروعه الوصف و الحوار.

اما فيما يخص نصوص اللوحات التذكارية فقد قام واسيني الاعرج باقحام هذه النصوص في الرواية بدون تغيير الشكل الطباعي الخاص بها فكما قال هنري ميشونيك Henry michonic[44].فتفتح عمليات الكولاج و المونتاج ثغرات في النص المطبوع لتنحسر مساحة المكتوب و يشغلها البياض و يعود سبب البياض لقصر الاسطر التي هي بالاساس كتابات منقولة كما وردت في اللوحة التذكارية كما هو الحال في لوحة الشاعر رينار Renard:

COMITE DU VIEL ALGER
A la mémoire du poète RENARD
Qui fut esclave à Alger
De 1678 à 1681 [45]

ان حضور اللوحات التذكارية في رواية حارسة الظلال ليس مجرد ديكور و لكن هو ضرورة فنية بالدرجة الاولى تمليها التقنيات السينمائية الكولاج و المونتاج يمكن ان نعطي مثالا اخر للوحة تذكارية تخلد الكاتب سرفانتس Cervantès وقد نقلها الكاتب كما كتبت باللغة الاسبانية:

AQUI
SEGUIN SECREE
BUSCO ASILO
CON OTROS TRECE COMPAGNEOS
CERVENTES
AL IMMORTAL AUTOR
DEL DON QUIJOTE
AL INTENTAR LIBERTASE
DEL CAUTIVERIO
DE LOS PIRATAS ARGELINOS
LA COLONIA ESPANOLA
Y SUS OTROS ADMIRADORES DE ARGEL

ERIGEN
ESTE SENCILLO RECURDO
COMO TRIBUTO DE ADMIRATION
A TAN INSIGNE ESCRITOR
SIENDO
CONSUL GENERAL DE ESPANA[46]

لقد ساهم المونتاج و الكولاج الروائي في تشكيل ايقاع خاص بالرواية و هذه احدى وظائفه في العمل السينمائي فكما يمكن ان يكون المونتاج منطقيا تتابعيا يمكنه أن يقوم على منطق غير تتابعي كحالة استخدام تقنية الفلاش بالك او الومضة الورائية مثلا و هذه التقنية التي استحوذ عليها الفن السابع كانت اساس رواية حارسة الظلال على اساس ان الرواية مبنية على عملية التذكر[47].

لقد أصبحت الرواية الجزائرية المعاصرة تعتمد اعتمادا كليا على المونتاج و الكولاج في تشكيل نصه الإبداعي غير أننا لاحظنا أن مجموعة لا باس بها من الروايات العربية تكتفي في استخدامها للتقنيات السينماتوغرافية كولاج ومونتاج ببعثرة ترتيب فصول الرواية فمثلا يقدم الروائي فصلا متأخرا عن فصل ،إلا ان واسيني الاعرج تجاوز بهذه التقنية السينمائية هذه الحدود حيت ان تقطيع النص الروائي و اقحام انواع ادبية دخيلة على الكتابة الروائية تجعل القارئ في انتباه دائم و تأهب لمثل هذه العملية الانتاجية.

خاتمة:

تنخرط هذه الرواية من خلال استثمارها للتقنيات السينماتوغرافية في حقل الكتابة التجريبية التي تسعى الى التمرد على الطرق المسطرة و تقاليد الكتابة المعلومة .فقد استطاعت حارسة الظلال ان تبحث في حقول معرفية مختلفة لتستنطق بعض موادها و تجترح بعضا من نصوصها لتجعها في خدمتها .و تمثلت هذه النصوص في جملة من المواد غير الادبية يعتقد أنها لا تصلح لتكون مادة للكتابة الابداعية .فالخطاب الصحفي مثلا كان –و لا يزال ينظر اليه كما لو انه خطاب لغوي ضعيف يلامس الخطاب العمي و ينأى عن الطلب الادبي غير أن واسيني الأعرج جعل منه أحد مكونات الخطاب الروائي فعمق الخطاب الصحفي البعد الدرامي للأحداث و ساهم في اكساب الخطاب السردي خصوصية ميزته من رتابة الخطاب التقليدي.

كما ساهم ادراج نصوص اللوحات التذكارية في زعزعة ثوابت هذا الخطاب و أحاديته ،فاستقبل القارئ ،من خلال تلك الالعاب السردية ،حكاية الكتابة بالتوازي مع كتابة الحكاية ،و تتمثل حكاية الكتابة في وعي القارئ بهذه الالعاب و الحيل الفنية التي يعمد اليها الروائي ليشكل نصه الابداعي.

ان الروائي اراد بهذه النصوص الدخيلة على النص الحكائي المتخيل تشغيل الفضاء النصي فنفخ فيه الحياة ليخرجه من سكونيته المميتة ،كما ساهمت هذه النصوص في تجديد طاقة التلقي عند القارئ الذي يصطدم بين الفينة و الاخرى بهذه المواد الدخيلة ،فتبعثر مسلماته و تخيب انتظاراته.

لقد نهضت تلك اللوحات التذكارية و مثلها النصوص الصحفية من خلال توظيف التقنيات السينمائية بوظائف سردية و أخرى جمالية.فهي تارة محفزة على السرد و تارة اخرى موهمة بنقل الواقع و طورا تشتغل بطابعها الطوبوغرافي كما ل كانت ايقونة .لقد حولت تلك المواد النص الروائي من بحيرة راكدة منبسطة الى نهر متدفق حي يعبر كل التضاريس الممكنة .

الهوامش:

1 حميد لحميداني :بنية النص السردي ،من منظور النقد الأدبي،ط1،المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع،الدار البيضاء1991،ص ص 54 ،55.

2 عبد المالك مرتاض:في نظرية الرواية،سلسلة عالم المعرفة،عدد240،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب،الكويت،ص ص 11،12.

3 المرجع نفسه،ص ص 12 13.

4 Michel butor :emploi du temps,edition minuit,paris 1956 .

[5] عبد المالك مرتاض:في نظرية الرواية،ص 12

[6]السيد ابراهيم:نظرية الرواية،دار قباء للطباعة و التوزيع،القاهرة 1998.ص161

[7]المرجع نفسه،ص 167

8 Encyclopédie universalis,tome16,paris,1985,p43.

9 رشيد قريبع:الرواية الجزائرية المعاصرة ،مجلة السرديات،عدد1،طباعة مخبر السرد العربي،جامعة منتوري قسنطينة،2004،ص07.

10كمال الرياحي:الكتابة الروائية عند واسيني العرج ،منشورات كارم الشريف ،تونس،2009،ص60.

11 Roger Boussinot :encyclopédie du Cinéma ,les savoirs,Bordas,Paris,1995 ,P154 .

12 Encyclopédie universalis,p46 .

13 Joël Garde-Tamine ,Marie Claude Hubert :dictionnaire de critique littéraire, édition Geréces p54.

14 أنظر لوحة بيكاسو Nature morte sur une chaise cannée 1912توجد اللوحة في متحف بيكاسو بباريس أنظر الموسوعة العالمية الجزء السادس ص 92.

15 Encyclopédie universalis, corpus,6eme édition ,paris,p91.

16 Ibid p 93.

17 Garde et Hurbert ,p 54

18 كمال الرياحي ،ص 61.

19 ارنست لنجرن :فن القلم،ترجمة صلاح التهامي ،الادارة العامة للثقافة ،مطابع شركة الاعلانات الشرقية ،القاهرة،1959،ص 183.

20 المرجع السابق ،ص 71.

21 Ibid.

22 Sabrina Piazzi :ROMAN ET CINÉMA Des mots en images, pour Evene.fr - Octobre 2006 - Le 03/10/2006 http://www.evene.fr/cinéma le 24\10\2013.

23 Claudine Amlard-Cheval :le lit montage. Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, p161 .

24 D.Bablet :exposé introdictif,L'AGE D'HOMME .LAUSANNE 1978 ,p 13

25من اهم تلك الاعمال روايات الكاتب الامريكي دوس باسوس Doss Passosصاحب تلاثية" الولايات المتحدة الامريكية " USAو "مانهاتن تنتقل " Manhattan transfer

26 من أهم التجارب كانت في الشرق مع الروائي المصري صنع الله ابراهيم الذي احتضنت اعماله الروائية عوالم السينما و الرسم و ادواتها التعبيرية فولع خاصة بالعملية التوثيقية ليجعل من روايته "ذات" خاصة ارشيفا للاخبار الصحفية من خلال تقنية الكولاج وسيلته في ترتيب فصول الرواية.

27 كمال الرياحي،مرجع سبق ذكره ،ص 63.

28 انظر واسيني الاعرج:وقائع رجل غامر صوب البحر ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر 1983،ج 1 ،ص 195.

29 انظر كمال الرياحي،مرجع سبق ذكره،ص 73.

30 واسيني الاعرج:حارسة الظلال،دار الفضاء الحر،الجزائر،2007.ص ص 30-31.

31المصدر نفسه،ص ص 53-54.

32 المصدر نفسه،ص 76.

33 حبيب مونسي :تقنيات الكتابة الصحفية من التشكيل الى الرأي العام ،مجلة عمان ،العدد 2003،96،ص 12.

34 كمال الرياحي ،مرجع سبق ذكره،ص 80

35 حارسة الظلال،ص30

36 المصر نفسه،ص 76.

37 صلاح فضل :تقنية الكولاج الروائي ،مجلة فصول ،المجلد2،العدد2،صيف 1999.

38 انظر المرجع السابق.

39 انظر كمال الرياحي ،المرجع نفسه،ص 82.

40 تختلف عناوين الاخبار حسب مواضيعها فهناك العنوان المؤشر،العنوان الرئيسي و العنوان المعلق .

41 واسيني العرج،حارسة الظلال،ص 65.

42 كمال الرياحي ،مرجع سبق ذكره،ص 87.

43 حبيب مونسي ،مرجع سبق ذكره،ص 43.

44Meshounic H :critique de rythme,anthropologie historique du langage,verder ,1982,p302 .

45لجنة الجزائر القديمة ذكرى الشاعر رينار الذي كان اسيرا بالجزائر من 1678 الى 1681 هي لوحة تذكارية تخلد ذكرى الشاعر رينار الذي اسر في الجزائر مدة تسع سنوات .

46 لوحة تذكارية وضعت لمغارة سرفانتس بمناسبة تدشينها معلما اثريا للجالية الاسبانية في الجزائر،و جاء مكتوب فيها:هذه المغارة تحمل اسم الكاتب الاسباني العظيم ،الذي لعبه من خلال واحدة من رحلاته البحرية.عاد ميغيل سرفانتس سافاديرا الى اوروبا و كرس وقته للكاتب و اخرج لنا كتابه العالمي المعروف دون كيشوت دي لامانشا.

47 كمال الرياحي :الكتابة الروائية عند واسيني الاعرج،ص100.

المراجع و المصادر

- ✓ الاعرج واسيني :حارسة الظلال،دار الفضاء الحر،الجزائر،2007.
- ✓ الاعرج واسيني :وقائع رجل غامر صوب البحر ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر 1983،ج 1.
- ✓ ارنست لنجرن:فن القلم،ترجمة صلاح التهامي ،الادارة العامة للثقافة ،مطابع شركة الاعلانات الشرقية ،القاهرة،1959.
- ✓ حبيب مونسي:تقنيات الكتابة الصحفية من التشكيل الى الرأي العام ،مجلة عمان ،العدد.
- ✓ حميد لحميداني :بنية النص السردي ،من منظور النقد الادبي،ط 1 ،المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع،الدار البيضاء 1991.
- ✓ رشيد قريبع:الرواية الجزائرية المعاصرة ،مجلة السرديات،عدد1 ،طباعة مخبر السرد العربي،جامعة منتوري قسنطينة،2004.
- ✓ السيد ابراهيم:نظرية الرواية،دار قباء للطباعة و التوزيع،القاهرة 1998
- ✓ صلاح فضل :تقنية الكولاج الروائي ،مجلة فصول ،المجلد 2،العدد 2،صيف 1999.
- ✓ عبد المالك مرتاض:في نظرية الرواية،سلسلة عالم المعرفة،عدد240،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب،الكويت.
- ✓ كمال الرياحي:الكتابة الروائية عند واسيني العرج ،منشورات كارم الشريف ،تونس،2009.

المراجع باللغة الاجنبية :

- ✓ Claudine Amlard-Cheval :le lit montage. Collage et montage au théâtre et dans les autres arts.
- ✓ D.Bablet :exposé introdictif,L'AGE D'HOMME .LAUSANNE 1978
- ✓ Encyclopédie universalis corpus,6eme édition ,paris.
- ✓ Encyclopédie universalis, tome16,paris,1985.
- ✓ Joël Garde-Tamine, Marie Claude Hubert : dictionnaire de critique littéraire ,édition Geréces.
- ✓ Michel butor :emploi du temps, édition minuit, paris1956.
- ✓ Roger Boussinot : encyclopédie du Cinéma ,les savoirs, Bordas, Paris,1995.

✓ Sabrina Piazzi : ROMAN ET CINÉMA Des mots en images, pour Evene.fr – Octobre 2006 – Le 03/10/2006 http://www.evene.fr/cinéma le 24\10\2013.