

السرد الحداثي في الرواية الجزائرية المعاصرة

أ/ عائشة العشي

جامعة يحي فارس - المدية - الجزائر

laachemi_aicha@yahoo.fr

ملخص

تهدف هذه المداخلة إلى تسليط الضوء على خصائص السرد الحداثي، وتقنياته الموظفة في الرواية الجزائرية المعاصرة، وخاصة، تلك المتعلقة بالتقنيات السينماتوغرافية من: مونتاج، وكولاج، وسيناريو، ولقطات بطيئة..

لقد عرفت الرواية الجزائرية تحولات مفصلية بعد ولوجها عالم التجريب، يتجلى ذلك من خلال استخدام تقنيات السرد الحداثي، كالقصاصات الصحفية، والخطابات السياسية - مما جعل الرواية على علاقة وطيدة بالفنون الأخرى، تفتتح علمها، للانفتاح على سائر الفنون، وتستفيد من أدواتها، خاصة ما ارتبط بالسرد.

لكن الانفتاح الكبير في الرواية التجريبية، كان في استعارته من عوالم الفن السابع، وأدواته التعبيرية، مما جعل النص أشبه بغرفة أسرار، وهذا الطابع الاستحواذي للرواية، نلاحظه بشكل أوفر، في بعض النماذج السردية الجزائرية، ككتابات الروائي الجزائري (واسيني الأعرج)، حين بدت نصوصه أقرب إلى النصوص الاحتفالية، من حيث التنوع والتجديد، فهي تقوم على استعارة مجموعة من الأدوات التعبيرية، استناد إلى تقنيات تقوم عليها الفنون البصرية، المستمدة من عالم السينما، مما يحملنا الفضول إلى استجلاء حقيقة هذه التقنيات الجديدة، واستكشاف صورة توظيفها في الرواية الجزائرية المعاصرة؟

فكيف تمّ توظيف هذه التقنيات في الرواية مع غياب الصورة؟

وإلى أي مدى يمكن أن يتماهى عالم السرد الحداثي في عالم الرواية؟

وكيف بالإمكان تحليل إدراج مثل هذه التقنيات السينماتوغرافية في كتابات روائي على شاكلة واسيني الأعرج، وتجربته الروائية؟

ذلك الذي سنحاوله، عند مقارنة أهمّ روايتين لواسيني الأعرج: "حارسه الظلال"، و"ذاكرة الماء".

Abstract

Modernist narration in contemporary Algerian novel

The aim of this paper is to highlight the modernist narration within the usage of different modern techniques of experimentation writing in the contemporary Algerian novel, especially those related to cinematography techniques: montage, collage, Screenplay, slow footage and the flashback ..., through the use of modernist narrative techniques of the novel –some of it is literary and the other one is non-literary: paper cut, news and political speeches – that make the novel in a closer relationship with the other arts, and is this openness in the metaphor of the novel contemporary worlds of the seventh art and its expressive tools making it like the Chamber of secrets in the writings of the Algerian novelist Waciny Laredj, such a novelist who writes festive texts in terms of diversification and renewal based on the metaphor of a range of expressive cinematography tools which is based on the visual arts techniques derived from the world of cinema.

مقدمة :

تتأسس الرواية، بوصفها جنساً أدبياً، على عنصر "التسريد"، بالدرجة الأولى، هذا السرد الذي يتقاطع، في مجمله، بعنصر الوصف، حيث يشكلان - معا - إيقاعاً امتدادياً تحكمه بنية حديثة مبنية على توالي الأسباب والمسببات الناتجة عنها - كما يذهب إلى ذلك (تزفيتان تودوروف - Tazvitan Todorov)، إضافة إلى وجود: سارد،

وشخصيات، وفضاءات، وأزمنة¹. وهي بذلك، تلتقي مع مجموعة من الأجناس الأدبية الأخرى، كجنس الحكاية والقصة. لكن الذي يميّز الرواية، هو: كونها تبقى جنساً أدبياً هجيناً غير مكتمل، قابلاً لاحتواء مختلف هذه الأجناس، وصهرها في بنائه من جهة، وقادراً 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 إنّ تظل في الغالب مرتبطة بنموذج سبق تحقيقه، وتمّ في الغالب تجاوزه، كما تظل محكومة، شأنها في ذلك شأن الحكاية، بمسار سردي محكوم بترابط منطقي، عبر سلسلة الوظائف الفاعلة في تتابع أحداثها، ودور السارد في عملية التسريد، والوصف، وفاعلية الحوار. وهي عناصر من شأنها أن تؤهلها، قياساً بالأجناس الأدبية الأخرى، لأن تتحوّل إلى عمل سينمائي².

إنّ السرد، كما يذهب إليه (رولان بارت - Roland Bart)، يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة، شفوية كانت أم مكتوبة، كما يمكن أن تحتمله الصورة، ثابتة كانت أم متحركة. لكن هذا السرد، إذا كانت عملية تحقيقه في (الرواية)، تتمّ بواسطة (اللغة)؛ أي: بواسطة متواليات جُملة، كل جملة منها، تحقّق معنى دلالياً خاصاً بها، ثم يتشكل مع باقي الجمل الأخرى التي تجاورها، ليؤسّس المعنى الكلي للعمل الروائي³، فإنه، في (الفيلم السينمائي)، يتحقّق عن طريق (الصورة)؛ أي: عن طريق متواليات صورية، كل صورة منها، تقدم معنى دلالياً خاصاً بها، لكنها -ممثلها في ذلك مثل الجملة في اللغة - تسهم في تشكيل المعنى الدلالي العام للفيلم، وهي تتصل بباقي الصور المكونة له⁴.

وكما أن اللغة، ليست بريئة، كما يذهب إلى ذلك رولان بارت نفسه، إذ إنّها تحمل معها ذاتية كاتبها وثقافته، فإن الصورة هي الأخرى، بما أنها كلام - على حدّ تعبير (كريستيان ميتز - Christian Mitz)، يحلّ محل الكلام الذي نعرفه في الرواية،

¹ - حميد لحميداني: بنية النص السردية، من منظور النقد الأدبي، ط.1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1991، صص: 54، 55.

² - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، عدد. 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صص: 11، 12.

³ - المرجع نفسه، صص: 12، 13.

⁴ - Michel butor : emploi du temps, édition minuit, paris 1956

فإنها تتجاوز، كونها مجرد التقاط ميكانيكي لواقع عيني مقرر سلفا، إلى صورة أو مشهد تصنعه لحظة الالتقاط أو التصوير، وليست هذه اللحظة إلا لحظة حضور ملتقطها (المصور/ الفنان)، بحمولته الذاتية، ذلك أن زاوية التقاط هذه الصورة تنقذها من طابعها الميكانيكي المحض وتسموها نحو الفن⁵.

وإذا كانت الكلمة هي التي تحدّد الفرق بين الصور المتعددة، المأخوذة لنفس المشهد الواقعي الواحد، التي تمنح للصورة الملتقطة دلالتها الخاصة، وإذا كان الكاتب الروائي، كما يذهب إلى ذلك (لوي دي 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 نستمدّها من الوسط اللغوي، تتجاوز بطبيعتها التخيلية المعاني، التي نعيشها بالفعل داخل المجتمع، فإن هذا لا يمنع، حتى وإن تطلب الأمر مجهودا أكبر، من المخرج السينمائي، تجاوز مرفعية التصوير الفوتوغرافي، وتشكيل واقع خاص به، مطبوع ببصماته الفردية، وهو يقوم بتصوير واقع محدد سلفا⁶، 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 Doulouse)⁷. من 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 التلفّظي، والموسيقى، وباقي المؤثرات الصوتية الأخرى، التي تكون مصاحبة للشخصيات؛ القائمة بالحدث، أو الفضاء، الذي يحتويها، أو الزمان المتحكم في أفعالها.

⁵ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 12

⁶ - السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دارقبا للطباعة والتوزيع، القاهرة 1998، ص: 161.

⁷ - المرجع نفسه، ص: 167.

إنّ عملية تداخل السينما مع الرواية لا تجعل منهما فنين متطابقين. فمن جهة، نتحدث عن فن ضارب في القدم، يعتمد على اللغة، ونقصد الرواية، ومن جهة أخرى، نتحدث عن فن حديث، يعتمد - أساسا - على الصورة، وهو السينما، ومنه، فالرواية تركز على نظام لغوي، بينما تقوم السينما على تقنية إعادة الواقع، حيث تتشكل الصورة المتحركة (النتيجة المتوصل إليها)، حتى وإن كانت هذه الصورة لا يمكنها أن تكون معادلا دقيقا للدلالة اللغوية، فإن لها القدرة على جلب الناس إليها كونها تقرب المعنى⁸.

إنّ تداخل الأجناس الأدبية، بعضها ببعض، لا يعني نفي فن لصالح فن آخر، ذلك أنّ الفن يتجدّد دائما، فالفن كائن متطور، لكنه - مثل الكائنات الأحادية الخلية (الاميبا) - ينقسم عندما يصير ناضجا، فتنتج عن هذا الانقسام كائنات جديدة، لها مميزات، لكنها تشترك - حتما - مع غيرها⁹.

لعلّ الآلية التي تنهض عليها كثير من الروايات المعاصرة استعارة بعض أدواتها التعبيرية من الفنون المجاورة - وربما كانت السينما أهمّها - تدأب على تحويلها إلى أدوات فاعلة "يصنع بها الروائي روايته، وأهم هذه التقنيات والأدوات التعبيرية على الإطلاق: تقنيات التوليف (المونتاج - Montage)، والتلصيق (الكولاج - collage)¹⁰. فهل نستطيع إخضاع هذا الفن الإبداعي لقانون اللغة السينمائية، هذا القانون الذي يمتلك معطياته، وأدواته الخاصة به، والسينما - بحسب رأي المخرج (بول وارن - paul warren)، هي تصوير الواقع بالواقع نفسه"¹¹، لكننا نجد، في الرواية، هذا التصوير، غير أنّه ليس بالواقع، وإنما بالعلامات، والرموز، والإشارات.

8- Encyclopédie universalis, tome16, paris, 1985, p.43.

9 - رشيد قريبع: الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة السرديات، عدد. 1، طباعة مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004، ص: 07.

10- كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني العرج، منشورات كارم الشريف، تونس، 2009، ص: 60.

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

أ- الكولاج:

أصل الكلمة من اللغة الفرنسية "coller"، وتعني: اللصق، وهو فن بصري، يعتمد على قص ولصق العديد من المواد معا، وبالتالي، تكوين شكل جديد. واستخدام هذه التقنية كان له تأثيره الجذري، أواسط القرن العشرين، في الرسومات الزيتية، كنوع من الفن التجريدي التطويري الجاد¹²، حيث إنّ "الكولاج" الفني، قد يتضمن: قصاصات الجرائد، الأشرطة، أجزاء من الورق الملون، التي صنعت باليد، والصور الفوتوغرافية.. حيث تجمع هذه القطع وتلصق على قطعة من الورق أو القماش¹³.

أما عن نشأة "الكولاج"، فقد كانت البداية الحقيقية له مع لوحة طبيعة صامتة على كرسي قصبي، للرسام الإسباني (بابلو بيكاسو - pablo picasso)، التي انتهك فيها جماليات اللوحة التقليدية، وأدواتها، عندما عمد في لوحته إلى إلصاق أوراق ملونة، وشرائط من القماش، على بقايا كرسي من قصب، وجعل من حبل عادي إطارا للوحة¹⁴.

وقد ذهب (أراغون - Aragon) إلى أنّ "الكولاج" يترجم عن واقع جديد في الفن، أطلق عليه عبارة الواقع الشعري (la Réalité Poétique)¹⁵. فإقحام الواقع الخارجي في العمل الفني، من خلال قطع المواد غير المنتظرة - والتي تبدو غريبة للوهلة الأولى - يضيف على هذه المواد واقعية جديدةً أوسع وأكثر مباشرةً، وشمولا¹⁶، وبما أن هذه التقنية قد تجلت في الأدب أيضا، فإن قاموس النقد الأدبي أشار إلى أن الكولاج هو "إقحام لأدوات شاذة في الأثر الأدبي ... و هو نوع مخصوص من

12- Encyclopédie universalis, p. 46.

13- Joël Garde-Tamine, Marie Claude Hubert: dictionnaire de critique littéraire, édition Gerécès p.54.

14- ينظر: لوحة بيكاسو (Nature morte sur une chaise cannée 1912). توجد اللوحة في متحف (بيكاسو)، بباريس. ينظر: الموسوعة العالمية، الجزء السادس، ص: 92.

15 - Encyclopédie universalis, corpus, 6eme édition, paris, p. 91.

16 - Ibid p. 93.

الاستشهاد والاستعارة"¹⁷، فهو متعلق بنصوص غير أدبية وقواميس و موسوعات و لوحات فنية وقصاصات صحفية وشعارات ولافتات.

والكولاج ليس عملية عشوائية، بل هو عمل مدروس، يحتاج إلى مراحل كي يكتمل في صورته النهائية. ففنان الكولاج، ومثله كاتب الكولاج، يعتمد - أولاً - إلى اختيار مواده، التي عزم على استعمالها، ثم يمرّ إلى مرحلة القص والتقطيع (découpage)، لتليها مرحلة المراحل، ألا وهي التركيب (montage)، وهي أخطر الأنشطة؛ لأنها ستعطي الشكل النهائي للأثر الأدبي أو الفني، وستكون مؤثرة في الانطباعات التي ستصدر عن الملتقي¹⁸.

ب- المونتاج:

تحقق السينما وجودها من خلال عناصر كثيرة، لا يمكن أن تقوم إلا بها. ومن أهم هذه العناصر: المونتاج. فهو: "القوة الخالقة الأساسية التي تستطيع أن تبعث الحياة في الصورة الجامدة؛ أي: اللقطات المتفرقة، وتكسيها الشكل السينمائي"¹⁹.

والمونتاج عملية فنية يتم من خلالها ترتيب اللقطات والمشاهد بتناسق وبأسلوب فني دقيق، يتعلّق بالانتقال من لقطة إلى أخرى، ولحظة الانتقال، والكيفية، والمدة التي تستغرقها الصورة على الشاشة، إضافة إلى ضرورة الإبقاء على وجود الصورة والصوت المصاحب لها، وهكذا..

وكما أكّد المخرج (بودكن)، إنّه "لا تدب الحياة السينمائية في أي لقطة من الفلم إلا عندما توضع مع غيرها من اللقطات، وتعرض باعتبارها جزءاً من مجموعة لقطات مختلفة"²⁰.

فالفيلم لا يكتسب أهميته إلا باجتماع لقطاته عن طريق المونتاج أو التوليف. وإذا كان المونتير يرتب مشاهد الفيلم؛ ليظهر في أجمل صورة، فإنّ الروائي - أيضاً - يقوم بالمونتاج في روايته، فيرتب مشاهدتها؛ ليقدمها للقارئ في أبهى صورة²¹.

54. p - Garde et Hurbert - 17

18- كمال الرياحي، ص: 61.

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

20- المرجع السابق، ص: 71.

21- Ibid.

وفي 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 - والتطور الدرامي الروائي. وذلك، على النحو التالي: قانون المشهد المادي، وقانون التوقع السيكولوجي، وقانون التدرج الدرامي²².

ويعرف 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 يتحوّل إلى مونتاج، وكذلك المونتاج، يمكن أن يشتغل كما لو أنه كولاج"²⁴.

وقد سعت الرواية الحديثة والمعاصرة إلى الاستفادة من هذه التقنيات السينماتوغرافية²⁵، التي ظهرت بوادرها منذ عشرينيات القرن الماضي، في كثير من الأعمال. أما بالنسبة للروائيين العرب²⁶، فإن استفادتهم من هذه التقنيات ظلت محتشمة، ولم نرصدها إلا في بعض نصوص الذين اندفعوا، في فترة ما في التجريب الروائي، متأثرين بفتوحات الرواية الجديدة بفرنسا²⁷.

أما في الجزائر، فقد برز (واسيني الأعرج) بكتاباته، التي ولع فيها بتلك التقنيات منذ اعتنائه بتأليف نصه الروائي الأول "وقائع رجل غامر صوب البحر"، الذي

22- Sabrina Piazzzi: ROMAN ET CINÉMA Des mots en images, pour Evéne. fr - <http://www.evene.fr/cinéma> 24\10\2013 - Le 03/10/2006

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

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

25- من أهم تلك الأعمال: روايات الكاتب الأمريكي: دوس باسوس (Doss Passos)، صاحب: "ثلاثية الولايات المتحدة الأمريكية " USA، و"مانهاتن تنتقل (Manhattan transfer).

26- من أهم التجارب كانت في الشرق مع الروائي المصري صنع الله إبراهيم الذي احتضنت أعماله الروائية عوالم السينما و الرسم و أدواتها التعبيرية فولع خاصة بالعملية التوثيقية ليجعل من روايته "ذات" خاصة أرشيفا للأخبار الصحفية من خلال تقنية الكولاج وسيلته في ترتيب فصول الرواية.

27- كمال الرياحي، مرجع سبق ذكره، ص: 63.

وظف فيه الخبر الصحفي، في فصل وضع له عنوان: "قصاصات قديمة من الذاكرة"²⁸، واتسع استخدام التقنيات السينماتوغرافية، لتشمل: القصاصات، وصفحات الكتب و الجرائد و الصور، وقد تمكّنا من رصد هذه الظاهرة في روايته: "حارسة الظلال".

سنحاول، فيما يلي، معرفة طبيعة التقنيات التي استخدمها (واسيني الأعرج)، في رواياته: "حارسة الظلال"، و"ذاكرة الماء"، وكيف قام بتوظيفها؛ لتخدم معمار الرواية؟، وكيف أثرت هذه المواد غير الأدبية على الرواية؟
أولاً: "حارسة الظلال"

انفتحت رواية "حارسة الظلال" على جملة من النصوص والمقاطع غير الأدبية، حاول (واسيني الأعرج) أن يؤثّر بها الرواية، ويمكن لنا أن نميز ثلاث مصادر لهذه المواد:

- أولها إعلامي: أين تندرج فيه مجموعة من المقالات والأخبار الصحفية والتصريحات السياسية، والخطابات الدينية، والشعارات الإيديولوجية؛
- أما الثاني: فيصب أغلبها ضمن المجال الثقافي، من: آثار، ونصوص للوحات تذكارية لمواقع أثرية مخربة، بينما يحتضن المجال الاجتماعي مجموعة من الأغاني الشعبية، بوصفها رافدا ثقافيا²⁹.

لقد عمد (واسيني) إلى توظيف تقنية "الكولاج"، من خلال: لصق العديد من الأنواع الصحفية، المتمثلة في: الخبر، والمقال، والخطاب السياسي المنشور.. وقد توزعت هذه الأنواع الصحفية بشكل متباين على صفحات الرواية، ونظرا لطول الأخبار الصحفية، وكثرتها، سنحاول أن نذكر منها أجزاء مختصرة، على سبيل المثال: "اغتيال ذبحا، السيدة عائشة جليد، أمام بناتها الثلاثة". "في ليلة الأربعاء إلى الخميس، اقتحمت مجموعة مسلحة بيت عائشة، البالغة من العمر 37 سنة، أم

28- ينظر واسيني الأعرج: وقائع رجل غامر صوب البحر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ج. 1، ص: 195.

29- ينظر: كمال الرياحي، مرجع سبق ذكره، ص: 73.

لثلاث بنات، وتعيش مفصولة عن زوجها. كانت إطارا بالولاية، في حدود الساعة الحادية عشرة ليلا، سمعت دقا على الباب..³⁰.

خبر ثان: "... الجمعة صباحا، على الساعة السادسة والنصف، دق إرهابيان باب مسكن عائلة "ف"، الواقع في حي "بير التوتة"، فتحت الأم الباب، فدخل شخصان بعنف، وأخذوا حورية؛ شابة في مقتبل العمر، كان النوم ما يزال يملأ عينيها، سحبها بعنف شديد من ذراعها باتجاه سيارة غولف.."³¹.

خبر آخر: "الأدوية؟ مافية منظمة متسربة في كل الأجهزة، تتحكم في العصب الأساسي لتوزيع الأدوية، استطعنا أن نحصل على قوائم المتعاملين في هذا الحقل الحساس، وعلى المتحكمين في خيوط هذا التلاعب، من البواب البسيط إلى المسؤول، الذي يقع فوق كل شبهة"³².

ما نلاحظه حول هذه الأخبار: أنها اقرب إلى القصة منها إلى الخبر الصحفي، فلو عدنا إلى تعريف الخبر الصحفي، وهو: "واقعة أو معلومة أو حدث أو رأي، فهو تقرير آتي سريع عن الأحداث المفاجئة، يحتوي على العناصر الأساسية للحدث، ويجب عن الأسئلة الخمسة: من؟، متى؟، أين؟، كيف؟، لماذا؟"³³، حيث يتميز النص الصحفي عن بقية الكتابات الأدبية بأسلوب طباعة خاص.

فالصحفي يعتمد إلى عنوان المقال، أو الخبر بطريقة خاصة، فيفجر منه مجموعة من المانشات، يتلقفها القارئ قبل تفاصيل النص، فتكون دليله في القراءة، ومحفزه الأول. وتتخذ طباعة المقال أو الخبر الصحفي، شكلا عموديا، خلافا للكتابة الأدبية الأفقية. وهذه الظاهرة في الكتابة الصحفية، ولدت قاموسا خاصا بالصحافة، ولعل أشهر مصطلحات هذا القاموس هي العمود الصحفي.

حين نقارن هذه المفاهيم مع مجموعة الأخبار الصحفية الواردة في رواية (واسيني الأعرج)، نلاحظ من خلال شكلها أو النظام الطباعي للأخبار، والمقالات

30- واسيني الأعرج: حارسة الظلال، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2007. صص: 31، 30.

31- المصدر نفسه، صص: 53، 54.

32- المصدر نفسه، ص: 76.

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

الصحفية، أنها غير موجودة، وتكاد تختفي ملامحها، فقد حولها (واسيني الأعرج) من توزيعها العمودي إلى توزيع أفقي، ووجد مظهر حروفها، فأنحسر تميزها الطباعي³⁴.

إنّ هذه الظاهرة قد تجعل القارئ لا يميز النص الصحفي من النص الأدبي، انطلاقاً من توزيعه البصري، بل من خلال تلك الإشارات اللغوية، التي يعلن من خلالها الراوي عن جنس النص قبل إيرادها، فيذكر - مثلاً - أنّه بصدد قراءة صحيفة أو تذكر مقال:

- "وبحركة آلية، قدمت له الجريدة.. قرأ بصوت مسموع"³⁵.

- "احتفظت بمقالة بختي بن عودة الأخيرة، التي فضح فيها تلاعبات الأدوية.. حفظتها من كثرة قراءتي لها، من أجل فهم ماكنة الموت هذه"³⁶.

إنّ الأخبار الصحفية قد كتبت بخط مائل (*italique*)، خلافاً للسرد الروائي، "وبما أنّ تغيير الخط، أو الحروف المائلة في الرواية، يشير إلى مستوى ثان من السرد الروائي³⁷، فإنّ هذه الخاصية الطباعية قد تجلّت لنا في الخطوط التي كتبت بها الاستشهادات، و التصريحات، وبعض أسماء الأشخاص، وأسماء الكتب، والتفسيرات، والمونولوجات.

لقد أحكم الروائي (واسيني الأعرج) لحم هذه الأخبار المقتطفة من الصحف بالنص الإبداعي حتى غابت ملامح استعمالها الأول، لتدخل في نسق تخيلي جديد³⁸، ومن هنا، بدت عملية التركيب هذه قريبة من فن المونتاج السينمائي (montage cinématographique)، الذي يسعى من خلاله المخرج السينمائي، وهو على طاولة المونتاج، إلى إحكام لحم المشاهد التي تعرضت إلى عملية تقطيع (découpage technique)، قصد تغيير ترتيبها بالشكل الذي يجعل المشاهد عاجزاً عن التفطن إلى تلك المواطن التي اشتغل فيها³⁹.

34- كمال الرياحي، مرجع سبق ذكره، ص: 80.

35- حارسة الظلال، ص: 30.

36- حارسة الظلال، ص: 76.

37- صلاح فضل: تقنية الكولاج الروائي، مجلة فصول، المجلد 2، العدد 2، صيف 1999.

38- ينظر المرجع السابق.

39- ينظر كمال الرياحي، مرجع سبق ذكره، ص: 82.

لقد قام (واسيني الأعرج) باجتثاث النص الصحفي من موضعه الأصلي (الجريدة)، ليقحمه في بنية النص الروائي، دون إشارة إلى مكان نشره، وتاريخه، ونحن نعلم - جيدا - بأن مصداقية الخبر، تكمن في مصدره، بل، وشكل الخبر في حد ذاته، بداية من العناوين⁴⁰، إلى مقدمته، ومنتنه، وفي الأخير، اسم المراسل. وأهم قاعدة في فنيات التحرير هي: أنّ الخبر لا بدّ أن يبدأ بفعل، وهذا ما يميزه عن الأنواع الصحفية الأخرى، وبالتالي، قد غاب هذا العنصر في الأخبار الصحفية، التي قام (واسيني الأعرج) بنشرها.

كانت علاقة الروائي بالأخبار الصحفية علاقة متناقضة، فمن جهة، يخشاها؛ لما تحمله من خوف ورعب في نقلها لأخبار الجريمة، ولكننا نجده 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، نكرها، ولا نستطيع الاستغناء عنها، كلّ يوم تأتينا بأسلوب جديد للجريمة.."⁴¹. كذلك قد تكون كثرة الأخبار التي تحمل في طياتها أخبار العنف والجرائم هي ما جعلت الراوي يسقط عناوين الصحف، ولكنّ تجريد الخبر الصحفي من شكله الخاص، ومصدره، وتاريخه، قد يفقد مصداقيته، وواقعيته، ويلحقه بالأعيب السرد الروائي⁴².

إنّ الصحفي، وهو يضع مقاله، أو الخبر الصحفي، لا يهّمه أن يكون أسلوبه ممتعا؛ لأنّ المقال الصحفي لا ينجز لذلك إطلاقا، وليست غايته الإمتاع، ولكنه مع ذلك، يمكن أن يجعل أسلوبه بين المتعة والموضوعية، أو بين الأدب والعلمية⁴³. ذلك أنّ الخبر الصحفي في "حارسه الظلال"، يكاد ينفرد في وحدة سردية مستقلة؛

40- تختلف عناوين الأخبار حسب مواضيعها، فهناك العنوان المؤشر، والعنوان الرئيسي، والعنوان المعلق.

41- حارسه الظلال، ص: 65.

42- كمال الرياحي، مرجع سبق ذكره، ص: 87.

43- حبيب مونس، مرجع سبق ذكره، ص: 43.

فالخبر الصحفي الذي يورده (واسيني الأعرج)، عماده: السرد، وفروعه: الوصف والحوار.

أما فيما يخص نصوص اللوحات التذكارية، فقد قام (واسيني الأعرج) بإقحام هذه النصوص في الرواية بدون تغيير الشكل الطباعي الخاص بها، فكما قال (هنري ميشونيك - Henry michonic⁴⁴): "تفتح عمليات الكولاج والمونتاج ثغرات في النص المطبوع؛ لتنحسر مساحة المكتوب، ويشغلها البياض، ويعود سبب البياض لقصر الأسطر التي هي - بالأساس - كتابات منقولة، كما وردت في اللوحة التذكارية مثل ما هي الحال في لوحة الشاعر (رينار - Renard):

COMITE DU VIEL ALGER

A la mémoire du poète

RENARD

Qui fut esclave à Alger

De 1678 à 1681⁴⁵

إنّ حضور اللوحات التذكارية في رواية "حارسة الظلال"، ليس مجرد ديكور، ولكن هو ضرورة فنية بالدرجة الأولى، تملها تقنيات "الكولاج"، و"المونتاج" السينمائيّتان. ويمكن أن نعطي مثالا آخر للوحة تذكارية تخلد الكاتب (سرفانتس - Cervantès)، وقد نقلها الكاتب، كما كتبت، باللغة الإسبانية:

AQUI

SEGUIN SECREE

BUSCO ASILO

CON OTROS TRECE COMPAGNEOS

CERVANTES

AL IMMORTAL AUTOR

du⁴⁴ - Meshounic H: critique de rythme, anthropologie historique langage, verder, 1982, p. 302.

45- لجنة الجزائر القديمة: ذكرى الشاعر رينار الذي كان أسيرا بالجزائر من 1678 إلى 1681 هي لوحة تذكارية تخلد ذكرى الشاعر رينار الذي أسرف في الجزائر مدة تسع سنوات.

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 TRIBUTU DE ADMIRATION
A TAN INSIGNE ESCRITOR
SIENDO
CONSUL GENERAL DE ESPANA⁴⁶

لقد أسهم "الكولاج"، و"المونتاج" الروائيان في تشكيل إيقاع خاص بالرواية، وهذه إحدى وظائفه في العمل السينمائي، فكما يمكن أن يكون "المونتاج" منطقيا تتابعيا، يمكنه أن يقوم على منطق غير تتابعي، كحالة استخدام تقنية "الفلاش باك"، أو "الومضة الورائية" مثلا، وهذه التقنية التي استحوذ عليها الفن السابع، كانت أساس رواية "حارسه الظلال"، على أساس أن الرواية مبنية على عملية التذكر⁴⁷.

46- لوحة تذكارية وضعت لمغارة سرفانتس، بمناسبة تدشينها معلما اثريا للجالية الاسبانية في الجزائر، وجاء مكتوبا فيها: هذه المغارة تحمل اسم الكاتب الاسباني العظيم ، الذي لقبه من خلال واحدة من رحلاته البحرية. عاد ميغيل سرفانتس سافاديرا إلى أوروبا، وكرس وقته للكاتبه، وأخرج لنا كتابه العالمي المعروف: دون كيشوت دي لامانشا.

47- كمال الرياحي ، مرجع سبق ذكره، ص: 100.

لقد أصبحت الرواية الجزائرية المعاصرة تعتمد اعتمادا كليا على "الكولاج"، و"المونتاج"، في تشكيل نصه الإبداعي، غير أننا لاحظنا أنّ مجموعة لا بأس بها من الروايات العربية، تكتفي، في استخدامها للتقنيات السينماتوغرافية (كولاج ومونتاج) ببعثرة ترتيب فصول الرواية. فمثلا: يقدم الروائي فصلا متأخرا عن فصل، إلا أنّ (واسيني الأعرج) تجاوز، بهذه التقنية السينمائية، هذه الحدود، حيث إن تقطيع النص الروائي، وإقحام أنواع أدبية دخيلة على الكتابة الروائية، تجعل القارئ في انتباه دائم، وتأهب لمثل هذه العملية الإنتاجية.

ثانيا: "ذاكرة الماء"

تدخل ضمن التفاعلات الإعلامية "البين – النصية"، المتصلة بالإعلام، سواء أكان مسموعا، مثل المذياع، أم مقروءا، مثل الصحف، أم لافتات دعائية، مثل الانتخابات. إنّ هذا التفاعل الإعلامي يضرب، بقوة، في رواية "ذاكرة الماء"، حيث تشكل تناسّلا صوريا مع دواعي التحفيز، مثل الخبر عن الشروع بتطبيق النظام الأسبوعي الجديد وفق العطلة الإسلامية، وذكرت في جريدة الشعب عدد: 179. "ابتداءً من الأسبوع القادم، سيشرع في تطبيق النظام الأسبوعي الجديد، وعليه، سيصير يوما: الخميس والجمعة، هما نهاية الأسبوع، بدلا من يومي: السبت والأحد. تمّ هذا التغيير بالاتفاق بين مختلف الوزارات، والمجلس الإسلامي الأعلى". كما يكرّر نفس الخبر، في جريدة المجاهد. العدد: 48197.

فمن عادة الروائي أن يستخدم الكولاج لبعض القصصات الصحفية، حتى يستند إليها في كتابته الروائية، لذلك، نجد بأن الجرائد متنوعة. ومن ذلك، جريدة المجاهد الأسبوعي، حيث تعلن عن مقتل الشاعر الفرنسي "جون سيناك"، الذي وجد مذبوحا تحت طاولة الأكل⁴⁹، وركز الكاتب - كثيرا - على أخبار القتل، وكأنه يؤكد بأن الجزائر صارت منتجعا للقتلة (قتل المثقفين فقط). فالشاعر "جون سيناك" اختار أن يكون جزائريا، لكن هذه المدينة أعطته كفنا، وبياضا، وسكينا همجيا.

⁴⁸ - ذاكرة الماء، ص: 14

⁴⁹ - ص: 63

وتعددت القصاصات الصحفية بشكل لا يمكن حصره، أضيف إلى ذلك، صوت المذيع، من خلال بث نبأ وفاة الشاعر "يوسف". لقد تمّ التعرف على قاتل الشاعر، والفنان يوسف، وهو القاتل الثاني بعد الحلّاجي - الخضار، ويعتقد أنّه عضو في فرق القتل، التي تقوم بعمليات الاغتيالات، أو بتمويلها. وسنوافيكم بتفاصيل أكثر في أخبار الثامنة⁵⁰.

إنّ معظم القصاصات الصحفية تتحدث عن الجرائم، وعنّفها. هذا العنف أخذ من حقل الاجتماع، والإعلام (العنف الاجتماعي، السياسي، والعنف الإعلامي)، وإذا دخلت هذه الصفة مجال الأدب، فإنّها تحيل إلى خروج من سلطة الإيديولوجيات الأدبية المهيمنة، وتفكيك لآلياتها، وفضح لاستراتيجياتها، ومناوراتها البلاغية: "إنّ عنف النص يجرّد القارئ من كلّ نشاط، وكذا من أدواته المعرفية، ووسائله النقدية؛ ليحوّله إلى مجرد متلق سلبي"⁵¹. وعنّف "ذاكرة الماء" هو عنف بالمفهوم الإعلامي، عنف يحيل إلى بنية نصية تحاول الإفلات من القوالب الجاهزة، والأنساق التعبيرية المطرّسة؛ لتؤسس بنيتها الخاصة، وجنسها الخاص.

فالعنف الذي مارسه الروائي على متلقيه في النص، كان مما قدمه من جرائم الاغتيال، وبكيفية تقديمها للمتلقّي، من صوت المذيع والتلفاز. وهذا العنف الإعلامي ولّد لنا عنفا أدبيا، من خلال قراءة كتابة عربية حديثة، ف "ذاكرة الماء" تصوّر العنف السياسي، والثقافي الذي مورس في حق المثقف الجزائري.

ومن مظاهر الخراب الموجّهة إلى الإسلام، دسّ بعض الخرافات، والأساطير فيه، وإشاعتها بين العامّة؛ لإذاعتها ونشرها، في ظلّ غياب الثقافة الجادّة، ف "الجهل إذا امتزج باليقين، أصبح قنبلة ذرية في يد رجل أعمى القلب والذاكرة (...). الآن أفهم جيداً، لماذا يُذبح الناس بلا رحمة، عندما ينغلق المخّ على ممتلكاته الصغيرة، ويحيطها بسياج من الضغينة والخوف، يصبح الجهل، والقناتمة، والظلام، سادة الدنيا. الذي قتل "يوسف"، لا يعرف عنه شيئاً سوى الصيغة التي أسمعوه إياها،

⁵⁰- ص: 47

⁵¹- حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص: 405.

والنصيحة التي سلّحوه بها: بقدر ما يرغب المذبوح، ويتعذّب، سيغفر لك ما تقدم من ذنبك، وما تأخّر"⁵².

وقد استعان هؤلاء بوسائل الإعلام في حملتهم، فسجّلوا بعض الخرافات على أشرطة تسجيل، وأشاعوها بين الناس، من مثل: "يا أمّة الراشدين، إنّ الرسول يفتح طاولته أمامكم، ينتظر عودتكم. أقسم أن لا يتعشّى إلّا في حضرتكم. كونوا شهداءه أمام الطاغوت. لقد رأيت في ما يراه المؤمن ..."⁵³. ومن هذه الخرافات ما يبيّنه النصّ التالي: "في جبال (مليانة)، حوَصر أحد المجاهدين من كلّ جهة بالدبابات، ما نقول لك مائه، ما نقول لك مائتين! كان بوحده. صلّى صلاة الخوف، ثم حمد ربه على المصير، وصرخ: (قل ما يصيبنا إلّا ما كتب الله لنا). ثم حمل حفنة تراب، ورمّاها على الدفعات الأولى من الدبابات، فجعلها كعصف مأكول، ثم الدفعة الثانية، والدفعة الثالثة، أمّا بقية الدفعات، فقد استغفرت الله القدير، لما رأت، بعينها، كرامته، والتحقت به، وهي الآن تكوّن أهم كتائب الرحمن"⁵⁴.

أمّا سائقو السيارات، فيرسمون على سياراتهم إشارات المبايعة والتأييد (الجهة الإسلامية للإنقاذ)، أو (عليها نحياء، وعليها نموت، وعليها نلقى الله). قال أحد السائقين: "البارحة، في تجمع الملعب الكبير، كتب في السماء: (لا إله إلا الله، لا حكم إلا الله، الجزائر مسلمة)"⁵⁵.

فالكولاج - هنا - كان بمثابة التأسيس الأول للبعد التاريخي في الرواية من جهة، ومن جهة أخرى، يشكل الدليل الدامغ على استراتيجية الموت، وصناعته. هذا لا يعني أن الكاتب يعاني هوسا إيديولوجيا، ولكن الكولاج إضافة نوعية نصية، لها جمالياتها المثنية الخاصة، بحيث يمكن أن نجد صورة حقيقة لكيفية تطور الأحداث في اختلاف ظاهر مع سير التاريخ؛ إذ إنّ الكاتب يمزج الخبر الشخصي مع الخبر العام. من هنا، تحتفي الرواية بمقولة الآخر مع تميع الإحالة متناً وتوثيقاً، و التميع - هنا - هو عبارة عن محاولة لتضليل القارئ، وحتى التضليل المفتوح - هنا

⁵²- ذاكرة الماء، ص: 282، 283.

⁵³- ذاكرة الماء، ص: 278.

⁵⁴- ذاكرة الماء، ص: 280.

⁵⁵- ذاكرة الماء، ص: 279.

- ليس، ولا يمكن أن يكون في بعده الأخلاقي، بقدر ما هو محاولة تصرف في النص المنقول؛ لتحويل الدلالة، أو - بالأحرى - لتحويل مقصدية الخطاب (حينما نعتبر النص المنقول خطابا يحمل مواصفات التشكيل النصي المنتظم)، ذلك ما نلمسه في النص التالي:

"يدخل العضو إلى حجرة البيعة، فيجدها مطفأة الأنوار. يجلس على بساط في مواجهة أخ في الإسلام، مغطى جسده تماما، من قمة رأسه إلى أخمص قدميه، برداء أبيض، ثم يخرج من جانبه مسدسا، ويطلب من المبايع أن يتحسس المصحف الشريف، ثم يقول له: فإن خنت العهد أو أفشيت السر، فسوف يؤدي ذلك إلى إخلاء سبيل الجماعة منك، ويكون مأواك جهنم، وبئس المصير"⁵⁶.

حيث نلاحظ توظيفاً لقاموسية معينة، لها انتماء أيديولوجي معين، مفاده دلالات تتجه نحو أبعاد يمكن أن نحصرها في: "القدم، التطرف، التخلف، اللاعقلانية، الطائفية، السرية، السلوك القهري و الإجبار، التهديد، الطقوسية..". يظهر ذلك في القاموسية التالية: "البيعة، أخ الإسلام، رداء أبيض، المبايع، أفشيت السر، الجماعة، جهنم وبئس المصير"، مما ينشئ تقابلية غير مرئية: "بيعة ≠ انتخابات"، "أخ الإسلام = تفريق عنصري على أساس عقائدي ≠ مواطن"، "رداء أبيض = اللون الطقوسي"، "المبايع ≠ المواطن المنتخب"، "أفشيت السر ≠ الشفافية"، "الجماعة ≠ شعب متجانس"، "جهنم وبئس المصير ≠ حرية الاختيار".

إنّ هذا النص يحمل، من خلال سردية طافحة، أفق إدانة كاملة للتنظيم المتطرف، عبر نقده للأسس الاستمولوجية، التي يقوم عليها التطرف؛ فالكاتب لا يمكنه أن يعطي موقفا أيديولوجيا بمنطق الرفض، عبر مصطلحات مفاهيمية لا تتلاءم - ضرورة - مع التشكيل السردى، على مستوى الذائقة القرائية لعمل روائي، ولكن السرد، في حميميته، وقدرته على التجاوز، يستطيع أن يقدم موقفا فكريا، وأيديولوجيا مختلفا عن موقف النص المنقول، بل، ومضادا له، بطرائق عدة. فالسرد، على غير ما نظن، إمكاناته غير محدودة، وذلك أنّه يؤطر الموقف الفكري برداء الجمالية، التي تتماشى مع وظيفته الأساسية، المتمثلة في: التوظيف الذي

⁵⁶- ذاكرة الماء، ص: 275

يمتهن التعقيم على تسطح المعنى الأيديولوجي، وفي ذلك من الذكاء والذوق ما لا يخفى.

يواصل (واسيني الأعرج) هذه الطريقة باستفاضة في إيراد النصوص التي تؤكد هذا البعد، كما في قوله: "إنّ الخيانة، وإفشاء سرّ، بحسن قصد أو بسوء قصد، يعرّض صاحبه للإعدام، وإخلاء سبيل الجماعة، مهما كانت منزلته، ومهما تحصّن بالوسائل، واعتصم بالأسباب التي يراها كفيلة له بالحياة. إنّ أعضاء الجهاز الخاص يمتلكون الحق، دون إذن من أحد، في اغتيال من يشاؤون من خصومهم السياسيين. فكلهم قارئ لسنة رسول الله في إباحة اغتيال أعداء الله، ولا يحتاجون البيانات تصدر عن الإمام (...) من تعاليم الجهاز الخاص:

1- يجوز اغتيال المشرك.

2- يجوز اغتيال من أعان على قتال المسلمين، سواء بيده أو بماله، أو بلسانه.

4- يجوز إيهام القول، أي الكذب للمصلحة.

5- يجوز الحكم بالدليل والعلامة للاستدلال...⁵⁷

فالكاتب ينطلق من حيثيات العصر، كمجموعة قيم يؤمن بها المتلقي في شعوره ولا شعوره، كثقافة تعلمها من الدولة المدنية، التي يعيش فيها، والمتمثلة في إقامة دولة القانون، هذا القانون الذي تخضع له جميع المؤسسات، بل إنّ ملفوظ المؤسسات، يعني: أنّ سلوك الفرد (العنيف منه خصوصا)، يخضع لرقابة صارمة، وفق مواد محدّدة، منتهاهما: حماية الفرد من الظلم، والتجاوز في حفظ الحياة والحقوق، أما النص المنقول السابق، فيعكس ما يضاد هذه القيم، حيث نجد أنّ الجهاز الخاص يمتلك الحق، دون إذن من أحد، في اغتيال من يشاؤون من خصومهم السياسيين، مع أنّ الخصومة السياسية، كما هو معلوم في الأنظمة الحديثة، لا تستدعي القتل أصلا، وهذا التناص يجعل المتلقي يقيم مقارنة ذهنية بين نظامين اثنين، لا يمكن أن يكون ثانيهما إلا ظلاميا إجراميا، قاضيا على كلّ أسس الحضارة الحديثة.

كما يحاول الكاتب في المقطع السابق أن يدين الطرف الآخر، ويوقعه في التناقض، في قوله: "يجوز إيهام القول؛ أي: الكذب للمصلحة"، مع العلم أن

57- ذاكرة الماء، ص: 282.

الكذب، كقيمة أخلاقية سلبية، منهي عنه في الدين، الذي تنتسب إليه الجماعة، وذلك فضح نصي ينتهج مبدأ قاموسيا يمتح من مفهوم التناقض. غير أن الكاتب يلجأ - أحيانا - إلى إثبات الآية القرآنية كاملة، كما نجد في قوله: "(الشعراء، يتبعهم الغاؤون. ألم تر أنهم في كلّ واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون)⁵⁸. إنّ هذه الآية، في سياقها الأول، تحمل موقفا خصاميا من ممارسة أدبية، عدّها الكثير ممن قاوم الرسالة المحمدية، نشاطا يشاكل النبوة؛ إذ أنّهم الرسول عدة مرات، بأنه مجرد شاعر، فأراد القرآن الكريم أن يقطع في التفريق في القرآن والشعر، فنزلت الآية واصفة بأنهم غاؤون، والغي: هو تجاوز الحق، كما أنّهم في كلّ واد يهيمون؛ أي: المشي على غير سبيل واضح، وأنّهم يقولون ما لا يفعلون؛ أي: مجانية القول دون الفعل.

من هنا، تكون الآية مبينة للرؤية القرآنية، من أنها نص عقائدي واقعي، وأن دخله المجاز، حاملة لشرع يطبق في الواقع، فالآية لا تقدح في الشعر كممارسة تبتغي تحقق الفنية، وإنما توضح وجوب تجنب الخلط بين نص ديني، ونص آخر؛ مبتغاه المتعة، ويحق لنا أن نتساءل: ما هي وظيفة إيراد هذه الآية في هذا السياق؟ وإلى جانب كلّ هذه "الكولاجات"، يوجد متفاعل نصي آخر، تمثل في أغنية (فيروز):

".. أنا، وشادي، غنّينا سوى
ألعبنا بالثلج.. اركضنا بالهوى
اكتبنا على الاحجار، قصص صغار
ولوحننا الهوى.."⁵⁹

هذا التوظيف الجديد للنص الغنائي، إلى جانب النص السردي، له تأثيره الذي لا يمكن نكرانه على القارئ، وهذا الخروج على المؤلف الكتابي إلى المنظوم الغنائي، هو ما يستوقف القارئ. فاعتماد الروائي على الأغنية "الفيروزيّة" إنما هو لارتباط اسم "فيروز" بالصدى، والشهرة، والقضية الفلسطينية. ويلاحظ على أطر المقطوعة اعتمادها على الجمل القصيرة، التي تتعدى خمس كلمات، وهي قريبة إلى

⁵⁸- ذاكرة الماء، ص: 311.

⁵⁹- ذاكرة الماء، ص: 314.

النثر منها إلى الشعر، نظرا لانفعاليتها الاستفهامية، التي لا تعتمد على تكثيف اللحظة، بل تنزع إلى الحوارية المسرحية، ولكن ربط هذه المقطوعة بالنص الروائي، يجعلها تخلق لنفسها سياقاً جديداً، وبالتالي، تكون ذات طابع ابتهالي تَوَّاق إلى الحرية والسلام.

كما يوجد نوع آخر من الإعلاميات، يتمثل في إدراج صورة فوتوغرافية، لأن الصورة لا تقدم لنا معنى موضوعي منفصل عن التجربة الإنسانية؛ "فالوقائع البصرية، في تنوعها، وغناها، تشكل لغة مسنّنة أودعها الاستعمال الإنساني قيمة للدلالة والتواصل والتمثيل"⁶⁰، وهذا ما نجده في ما يلي: "صورة أخذت بحمام الوردية عام (.....)، المتصورون هم على التوالي: لزعر الحمصي، الحاجة إميزار بنت الصغير، وبجانها المرحومة: خالتي حليلة؛ طيابة حمام الوردية"⁶¹. ولم يكن إدراج هذه الصورة عن طريق الصدفة، فالروائي يحيلنا - مباشرة - إلى مسقط رأسه (تلمسان)، وإدراجها ما هو إلا قضية جمالية، تصب القارئ في الخيال، وتدفعه إلى التجسيم والتشخيص؛ أي: تصوير الجسد، سواء أكان واقعياً، أم خيالياً.

خاتمة:

تخرط هذه الرواية، من خلال استثمارها للتقنيات السينماتوغرافية، في حقل الكتابة التجريبية، التي تسعى إلى التمرد على الطرق المسطرة، وتقاليد الكتابة المعلومة. فقد استطاعت "حارسة الظلال" أن تبحث في حقول معرفية مختلفة؛ لتستنطق بعض موادها، وتجترح بعضاً من نصوصها؛ لتجعلها في خدمتها. وتمثلت هذه النصوص في جملة من المواد غير الأدبية، يعتقد أنها لا تصلح لتكون مادة للكتابة الإبداعية. فالخطاب الصحفي، مثلاً، كان - ولا يزال - ينظر إليه كما لو أنه خطاب لغوي ضعيف؛ يلامس الخطاب الإعلامي، وينأى عن الخطاب الأدبي، غير أن (واسيني الأعرج) جعل منه أحد مكونات الخطاب الروائي، فعمق الخطاب الصحفي البعد الدرامي للأحداث، وأسهم في إكساب الخطاب السردى خصوصية، ميزته عن رتبة الخطاب التقليدي.

⁶⁰- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن (د. ت. ط)، ص: 79.

⁶¹- ذاكرة الماء: ص: 150.

كما أسهم إدراج نصوص اللوحات التذكارية في زعزعة ثوابت هذا الخطاب، وأحاديته، فاستقبل القارئ، من خلال تلك الألعاب السردية، حكاية الكتابة بالتوازي مع كتابة الحكاية، وتتمثل حكاية الكتابة في وعي القارئ بهذه الألعاب، والحيل الفنية التي يعمد إليها الروائي ليشكل نصه الإبداعي.

لقد أراد الروائي، بهذه النصوص الدخيلة على النص الحكائي المتخيّل، تشغيل الفضاء النصي، فنفع فيه الحياة؛ ليخرجه من سكونيته المميّنة، كما أسهمت هذه النصوص في تجديد طاقة التلقي عند القارئ، الذي يصطدم بين الفينة والأخرى، بهذه المواد الدخيلة، فتبعثر مسلماته، وتخيب انتظاراته.

لقد نهضت تلك اللوحات التذكارية، ومثلها النصوص الصحفية، من خلال توظيف التقنيات السينمائية بوظائف سردية، وأخرى جمالية. فهي، تارة، محفزة على السرد، وتارة أخرى، موهمة بنقل الواقع، وطورا، تشتغل بطابعها الطبوغرافي كما لو كانت "يقونة". لقد حولت تلك المواد النص الروائي، من بحيرة راكدة منبسطة، إلى نهر متدفق، حيّ، يعبر كلّ التضاريس الممكنة.

كما استثمر الكاتب تقنية الشعارات والمسيرات: "... عليها نحيا، وعليها نموت، لا ميثاق لا دستور، قال الله، قال الرسول، دولة إسلامية....."⁶²، إذ يعتبر هذا الشعار بنية مستقلة بذاتها، وأهم وظيفة له في النص الروائي، يفسح المجال للسرد الروائي باستعارة أصوات خارجية، وتوظيفها ضمن الأفكار الجاهزة في الرواية⁶³.

إنّ توظيف النصوص المقحمة على أنها نصوص شكّلها الكاتب على غرار الخطابات الصحفية (الشعارات، واللوحات التذكارية..)، فإن العملية ستصبح مجرد خدع تقنية، وحيل فنية، يتوسّل بها الروائي؛ لإيهام المتلقي بواقعيتها من جهة، ولتنوير نصه الإبداعي من الداخل من جهة أخرى. هذا، وقد تنوعت الخطابات، والأساليب، واللغات في الرواية؛ بانفتاحها على اللغة العامية، والفصحى، واللغة الفرنسية، وأمكن لها أن تتجاوز في غير تنافر؛ لتؤسس وحدة الأثر الفني.

⁶² - ذاكرة الماء، ص: 150.

⁶³ - حسين خمري: نظرية النص، ص: 416.

في الأخير، استطاع (واسيني الأعرج)، في كتاباته، أن يوظف أدوات روائية جديدة، قريبة من عالم السينما، تمثلت في "الكولاج"، و"المونتاج"، و"المونولوج"، و"صناعة اللقطة"، و"إبطاء المشهد"، و"ال فلاش باك"، التي تسهم في البناء الحدائي للرواية، وفهم سيميائية اللغة، التي تنبض بحرارة الشعر، والمواقف الدرامية ذات الأبعاد العميقة، حيث تضيف خصوصية وثراء لنصوصه المتميزة، بالتكثيف التعبيري، أين استطاع (واسيني الأعرج) أن ينفلت من قبضة السرد الكلاسيكي، ليستقر، في النهاية، على شكل فني منفرد. إنه شكل يمزج بين الواقع، والفرن، والسينما، كتابة جديدة لا تحدّها الأشكال الجاهزة.

المراجع والمصادر

المصادر:

1. الأعرج واسيني: حارسه الظلال، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2007.
2. الأعرج واسيني: ذاكرة الماء، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2005
3. الأعرج واسيني: وقائع رجل غامر صوب البحر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

المراجع العربية:

4. حبيب مونس: تقنيات الكتابة الصحفية (من التشكيل إلى الرأي العام)، مجلة عمان، العدد: 96، 2003، ص: 12.
5. حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، منشورات الاختلاف، ط.1، 2007.
6. حميد لحميداني: بنية النص السردى، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1، 1991.
7. سعيد بنكراد، السيميائيات - مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن (د. ت. ط).
8. السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دارقبا للطباعة والتوزيع، القاهرة، 1998.
9. كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كرم الشريف، تونس، 2009 .

المراجع المترجمة:

10. ارنست لنجرن: فن القلم، تر: صلاح التهامي، الإدارة العامة للثقافة، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1959.

المراجع باللغة الأجنبية:

11. Claudine Amlard-Cheval : le lit montage. Collage et montage au théâtre et dans les autres arts.
12. D.Bablet :exposé introductif, L'AGE D'HOMME .LAUSANNE 1978
13. Encyclopédie universalis corpus, 6eme édition ,paris.
14. tome16,paris,1985. Encyclopédie universalis,
15. critique Joël Garde-Tamine, Marie Claude Hubert : dictionnaire de ,édition Geréces. littéraire
16. Michel butor :emploi du temps, édition minuit, paris1956.
17. Roger Boussinot: encyclopédie du Cinéma ,les savoirs, Bordas, Paris,1995.
18. Sabrina Piazzzi : ROMAN ET CINÉMA Des mots en images, pour Evene.fr - le Octobre 2006 - Le 03/10/2006 <http://www.evene.fr/cinéma> 2013.\10\24

المجلات:

19. صلاح فضل: تقنية الكولاج الروائي، مجلة فصول، المجلد: 2، العدد: 2، صيف 1999.
20. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، عدد: 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
21. رشيد قريع: الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة السرديات، عدد: 1، طباعة مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004 .