وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵢⵏⵣⵎⵉⵙⵏⵜⵉⵏ ⵏⵜⵡⵉⵣⵡⵉⵣⵜ ⵏⵜⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵏ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜ ⵏⵜⵣⵣⵓⵖⵔⵉ ⵏⵜⵣⵔⵉⴼⵜ
UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes

جامعة مولود معمري -تيزي-وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها
التخصص: الأدب ونظرية الاتصال

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ل. م. د

الموضوع:

الرواية الجزائرية بين جمالية السينما واتصالية الإعلام. رواية الأفيون والعصا – رواية الربوة المنسية – رواية ذاكرة الجسد أنموذجا.

إعداد الطالبة: مهدية مرابطي **إشراف: أ. د. عشي نصيرة**

لجنة المناقشة:

أ.د. زهية طراحة، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... رئيسا

أ.د. نصيرة عشي، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... مشرفا ومقررا

أ.د. نعيمة لعقريب، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... ممتحنا

د. مولود بوزبد، أستاذ محاضر "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... ممتحنا

د. عدنان فوضيل، أستاذ محاضر "أ"، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية ..... ممتحنا

د. سهام نجاري، أستاذ محاضر "أ"، جامعة أحمد بوقرة بومرداس ..... ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2025/02/10

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا ۖ إِنَّكَ

أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾ [البقرة: 32]

الإهـــــداء

أُهدي ثمرةَ جهدي هذه إلى من غَرَسَ في نفسي بُذورَ الطُموح، وسَقاني

حُبَّ العِلمِ والمعرفة، إلى والِدَيَّ العَزيزَين.

شُكرًا على كلِّ شيء.

إلى من كانت دَعَواتُهم سرَّ نجاحي، وابتِسامَتُهم تشُدُّ عَزيمتي.

إلى أساتذتي الكِرام، الذين لم يَبْخَلوا بعِلمِهم وتوجيهاتِهم.

إلى كلِّ من دَعَمني بكلمة، بدُعاء، بابتِسامة.

شكراً ...

كلمة شـــكر

الحمد للّه الذي بفضله تتم الصالحات ...

أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير لكل من ساهم من قريب أو من

بعيد في إنارة هذا البحث الذي كان تحديا بالنسبة لي على الرغم من

كل الظروف التي واجهتها.

خالص الشكر والعرفان للأستاذة المشرفة "نصيرة عشي" على ما

قدمته لي من توجيهات ومعلومات قيمة ساهمت في إثراء موضوع

دراستنا وأضافت الكثير لمحتواها، كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء

اللجنة الموقرة، دون أن أنسى شكر جميع الأساتذة والمؤطرين الذين

قدموا لي يد المساعدة، وإلى كل الزملاء والأساتذة الذين تعلمنا على

أيديهم وأخذنا منهم الكثير.

مقدمـــــة

تشكل الرواية الجزائرية فضاء خصبا للتفاعل بين الأدب والفنون البصرية، إذ تتقاطع في بنيتها السردية عناصر جمالية تستلهم من السينما وتقنيات السرد البصري، إلى جانب حضور واضح لوسائل الإعلام لتشكيل الوعي والهوية، ويعد هذا التداخل بين الأدب والصورة والإعلام من الظواهر الحديثة التي تستحق الدراسة والتحليل خصوصا في ظل التأثير المتبادل بين هذه الوسائط المختلفة.

للرواية دور كبير وهام في السينما، حيث تعد من أبرز المصادر التي تأخذ منها الأفلام قصصها وأحداثها، بحيث تمنحها مادة غنية من حيث الحبكة والشخصيات، والأجواء، مما يساعد على بناء عالم سينمائي متكامل يستند إلى أسس أدبية متينة، ومن خلال تحويل الروايات إلى أفلام، يتمكن المخرجون من إعادة تشكيل النصوص الأدبية بصريا مما يمنحها بعدا جديدا من التأثير والتلقي.

وفي السينما، كان للرواية دورا بارزا في تشكيل عدد من الأفلام المهمة، حيث نقلت الرواية تجربة الثورة الجزائرية إلى الشاشة من خلال مشاهد درامية قوية وتقنيات سينمائية مستوحاة من السرد الأدبي، أرادت من خلالها توصيل صوت الجزائريين الذين ناشدوا بتحرير بلادهم وعدم الرضوخ للمستعمر، كما اعتمدت السينما الجزائرية في العديد من أعمالها على الروايات وتناولت مواضيع مهمة تعكس تاريخ وثقافة الجزائر والحرب التحريرية ونتبعها من تحولات اجتماعية وسياسية.

قد تواجه هذه الروايات عند تحويلها إلى أفلام تحديات وتغييرات تتمثل في عدم القدرة على الحفاظ على روحها الأصلية، ويعود ذلك إلى ضيق الوقت الزمني المتاح للفيلم مقارنة بالرواية، لأن الفيلم محكوم بفترة زمنية محددة على عكس الرواية، كما يجب أيضا مراعاة قدرة السينما على تصوير التفاصيل والشعور بالتوتر والتشويق بشكل فعال، وهذا قد يتطلب تعديلات في السيناريو ليتناسب مع تقنيات السينما، وذلك يمكن للمخرجين الاحتفاظ بجوهر وروح الرواية الاصلية من خلال احترام القصة الأساسية وتجسيد الشخصيات بشكل دقيق وإظهار المواضيع الرئيسية التي تميز الرواية، إذ تمت معالجة هذه العوامل بعناية سيكون تحويل الروايات إلى أفلام مثمرا ومثيرا للاهتمام لكل من القارئ ومشاهدي السينما.

ومن الناحية الجمالية، تستفيد السينما من الأساليب السردية في الرواية من تعدد وجهات النظر، والارتداد الزمني، والوصف الدقيق للمشاهد مما يثري التجربة البصرية للمشاهد، كما تتبنى أيضا تقنيات قريبة من السيناريو وتعتمد على الحوارات المكثفة والتقطيع المشهدي والوصف الحركي، مما يسهل على المخرجين تحويلها إلى أفلام دون الحاجة إلى تعديلات جذرية.

إلى جانب السينما، لعب الإعلام دورا محوريا في بروز الروايات والترويج للأفلام المقتبسة منها، حيث أصبح وسيلة فعالة لنشر الوعي بالأعمال الأدبية وتعزيز الإقبال عليها، فمن خلال التغطية الإعلامية تتحول الروايات الى ظواهر الثقافية تلقى اهتماما واسعا، كما يسعى الإعلام في دعم الأفلام المستوحاة من هذه الروايات مما يخلق تفاعلا كبيرا بين الأدب والسينما.

ولعل نقطة التقائهما تكمن في كونهما ينقلان رسالة معينة للجمهور المتلقي، فأصبح من الممكن تحقيق تواصل أعمق بين المؤلفين والقراء، وبين صناع السينما والمشاهدين مما عزز تأثير الرواية في الوعي الثقافي والاجتماعي.

هكذا إذن نستشف العلاقة التفاعلية بين الرواية والسينما والإعلام وكيف تؤثر هذه العناصر الثلاثة في نشر الرواية الجزائرية وتعزيز حضورها في المشهد الثقافي الوطني والعالمي، هذا التداخل القائم بين هذه العناصر جعلنا نخوض في هذا البحث الموسوم بـ "الرواية الجزائرية بين جمالية السينما واتصالية الإعلام – رواية الأفيون والعصا – رواية الربوة المنسية – رواية ذاكرة الجسد أنموذجا"، وقد اخترنا هذه الروايات المكتوبة باللغة العربية واللغة الفرنسية، لما لها من رواج في الوسط الإعلامي وخاصة عندما تم تحويلها إلى أفلام جاءت هذه الأفلام بلغات مختلفة، ساهمت هذه اللغات في رواجها بشكل كبير، بحيث جاء فيلم "الأفيون والعصا" باللغة الدارجة الجزائرية لـ "أحمد راشدي" والمأخوذ عن رواية "مولود معمري" باللغة الفرنسية، وجاء فيلم "الربوة المنسية" باللغة الامازيغية للمخرج "عبد الرحمن بوقرموح" المأخوذ عن رواية "الربوة المنسية" لـ "مولود معمري" باللغة الأمازيغية، وشكل هذا الفيلم قفزة نوعية في تاريخ السينما الجزائرية باعتباره أول فيلم باللغة الأمازيغية، وجاء مسلسل "ذاكرة الجسد" لـ "نجدة اسماعيل انزور" باللغة العربية الفصحى.

إن الرواية الجزائرية بين جمالية السينما واتصالية الإعلام موضوع ذو أهمية كبيرة تتداخل فيه عناصر تجعلنا نبحث أكثر ونتعمق في خبايا موضوعه، ويكتسي هذا الموضوع أهمية كبرى من جوانب متعددة نظرا لارتباطه بمجالات حيوية مثل الأدب، السينما والإعلام فهو يعالج العلاقة الجدلية بين الرواية الجزائرية بوصفها أداة تعبير أدبي، والسينما باعتبارها وسيلة بصرية قادرة على اعادة إنتاج النصوص الأدبية، والاعلام كوسيلة فعالة في نشر هذه الأعمال والترويج لها في نقل أصداء الرواية والحفاظ على جماليتها من خلال السينما.

أما بالنسبة للدوافع التي جعلتنا نبحث في هذا الموضوع قلة الدراسات التي تجمع بين الأدب والسينما في الإعلام، وكذلك الجدل القائم عن تحويل الروايات إلى أفلام، ونحن هنا لا ندرس الرواية كمصدر هام تأخذ منه الافلام محتواها ولا ندرس السينما كمجرد وسيلة لتصوير محتوى الرواية وإنما سنحاول توضيح طبيعة العلاقة القائمة بينهما وكذلك سنوضح الاختلاف الكائن بينهما كمفهومين مختلفين في طبيعة تواصلهما مع الجمهور المتلقي، وفي ضوء هذا سنحاول الإجابة عن الإشكالية المطروحة:

- إلى أي مدى حافظت الرواية الجزائرية على جمالها وجوهرها في ضوء السينما والإعلام والاتصال؟

كما تفرغت هذه الإشكالية إلى مجموعة من الاسئلة:

- ما مفهوم الرواية؟
- ما علاقة الرواية باللغة؟
- ما مفهوم السينما؟
- ما معنى أفلمة الرواية؟
- ما مدى تأثير الصحافة والإعلام في كل من الرواية والفيلم؟

من هنا فرضيات الحل:

- أن تكون العلاقة بين الفيلم والرواية علاقة تكاملية، بحيث ان الفيلم أخذ من الرواية وبذلك ساهم للترويج لها وبروزها.
- كما أنه من المؤكد الإشارة لبعض النواقص التي تعتري كل الجانبين، إذ يختلف كل منهما عن الآخر بحيث تظهر جمالية الرواية من خلال أسلوبها الأدبي الراقي وألفاظها المعتبرة، أما جمالية الفيلم فتبرز من خلال المشاهد التصويرية والموسيقى والألوان والشخصيات والأدوار.
- يلعب الإعلام دورا فعالا في المساهمة لنجاح كل من الفيلم والرواية.
- تحقق عملية التواصل من خلال تحويل الروايات إلى أفلام وتبليغ رسالة معينة لجمهور معين.

للوصول لصحة هذه الفرضيات ونجاحها لابد ان نسير وفق منهاج يخدم الموضوع فاعتمادنا على منهج المقاربات التاريخية وكذلك على نظرية الاتصال والتلقي، لأنه المنهج الأنسب لموضوع البحث، كما اعتمدنا أيضا على المنهج الوصفي التحليلي لأنه المنهج الانجح لتحليل المواد الأدبية.

وقد قسمنا بحثنا الى: مدخل، مقدمة، وثلاث فصول وخاتمة.

المدخل يضم عنوان تحديد المصطلحات وتناولنا فيه الحديث عن العناصر التالية:

- مفهوم الأدب الجزائري
- مفهوم الفيلم
- علاقة الأدب بالفيلم
- مفهوم التواصل
- وظائف التواصل

أما الفصل الأول فكان بعنوان: "تمثل الثورة الجزائرية في الرواية والفيلم"، تحدثنا فيه عن الجنس الأدبي عامة وعن مفهوم الرواية، نشأة الرواية الجزائرية، علاقة الرواية باللغة، الرواية المكتوبة باللغة العربية، الرواية المكتوبة باللغة الأمازيغية، الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية.

ضف إلى هذه العناصر قمنا في الجزء التطبيقي من الفصل باستعراض أهم المقاطع السردية من الروايات ،إذ قمنا بأخذ مقاطع من الرواية الأولى "الأفيون والعصا" للكاتب "مولود معمري"، كما أخذنا ايضا مقاطع فيلمية من فيلم "الأفيون والعصا" للمخرج "أحمد راشدي"، ومقاطع من الرواية الثانية "الربوة المنسية" للكاتب "مولود معمري" ومقاطع من الفيلم لنفس الرواية للمخرج "عبد الرحمن بوقرموح"، وكذلك مقاطع من رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة "أحلام مستغانمي" وكذلك مقاطع من مسلسل "ذاكرة الجسد" للمخرج "نجدة اسماعيل انزور"، لنتوصل في نهاية الفصل إلى مجموعة من النقاط التي استنتجناها من الدراسة والتحليل.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان "الصحافة والإعلام بين الرواية والفيلم"، تحدثنا فيه عن الاعلام والصحافة بأنواعها، نشأتها، كذلك عن الدعاية وأنواعها ووسائلها، كما تحدثنا أيضا عن السمعي البصري في الجزائر، ومفهوم الترجمة وبعده انتقلنا الى التطبيق وذلك باستخراج مجموعة من المقالات ودراسة مدى ميول الاديب والاعلامي للرواية أو الفيلم أو الجمع بينهما.

الفصل الثالث بعنوان "جمالية التلقي بين الفيلم والرواية"، تحدثنا فيه عن الجمال، التلقي، نظرية التلقي، وانطلقنا في تحليل كل من الرواية والفيلم واستخراج مواطن الجمالية في كل منهما.

وفي الأخير الخاتمة، وتمثلت في أهم النتائج التي توصلنا إليها.

كما أننا اعتمدنا في انجاز بحثنا على مجموعة من المراجع أهمها:

- فلاح القضاة محمد، التلفزيون والفيلم.
- فؤاد أحمد الساري، وسائل الإعلام – النشأة والتطور.
- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي.
- تزفيتان تودوروف، مقدمة في الأدب الخيالي (1980).
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد.
- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: بحث في الاصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية.

وقد اعترضتنا صعوبات كثيرة في انجاز هذا العمل منها وأهمها ندرة الدراسات التي جمعت بين عنصر الرواية والسينما والإعلام والاتصال، وكذلك الموضوع واسع ومتشعب لا يمكن حصره في عدد معين من الصفحات، ولا انهائه في فترة محددة من الزمن.

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة المشرفة "عشي نصيرة" التي صبرت معي وراعت جميع ظروفي ولم تبخل على من نصائحها القيمة وكذلك جميع من ساندني وساعدني وساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث المتواضع، وأتمنى أن يكون هذا البحث إضافة جيدة للساحة العلمية.

مدخـــل: تحديد المصطلحات

1. مفهوم الأدب الجزائري
2. مفهوم الفيلم
3. العلاقة بين الأدب والفيلم
4. مفهوم التواصل
5. عناصر التواصل
6. وظائف التواصل

الأدب هو أحد أشكال التعبير الإنساني الراقي الذي يعكس أفكار ومشاعر وتجارب الإنسان من خلال اللغة المكتوبة أو المنطوقة، حيث يشمل الأدب انواعا مختلفة مثل: الرواية، القصة، الشعر، المسرح والمقالة، ويهدف إلى توصيل الأفكار، الإحساس بالجمال والتعبير عن الواقع الاجتماعي والثقافي، كما أنه «**محاكاة بالكلام مثل ما التصوير محاكاة بالصور، لأنه تخصيصا ليس أي محاكاة لأننا لا نحاكي الواقع بضرورة، بل نحاكي كذلك كائنات وأفعال ليس لها وجود، ان الادب تخيل**»[1].

الأدب هو مرآة تعكس الواقع لكنه في الوقت ذاته فضاء واسع للتخيل والإبداع يمنح الكاتب والقارئ فرصة لاكتشاف أفكار وتجارب فريدة ومتميزة.

ويعتبر الأدب الجزائري بدوره جزء من هذا الأدب العالمي، لأنه يتميز بخصوصيته الثقافية والتاريخية التي جعلته فريدا في مضامينه وأساليبه.

1. مفهوم الأدب الجزائري

الأدب الجزائري هو أحد أكبر مكونات الهوية الثقافية في الجزائر، وهو يعكس تطور المجتمع الجزائري عبر مختلف العصور بحيث ينقسم إلى فترات تاريخية مختلفة بدءا من التراث الشفهي والأدب الشعبي، مرورا بالأدب المكتوب باللغة الفرنسية ثم اللغة العربية واللغة الأمازيغية خلال فترة الاستعمار، «**والواقع أن الحديث عن الأدب الجزائري يشبه إلى حد كبير كل حديث عن الأدب العربي بصفة عامة في كل بيئة من بيئاته الوطنية، فقد عاش هذا الأدب نفس الظروف والمشكلات التاريخية والفكرية التي عاشها الأدب العربي**»[2].

الأدب يعكس التغيرات الاجتماعية والسياسية التي مرت بها الجزائر عبر الزمن، وكما يرتبط بالأحداث التي شهدها المجتمع، «**وإذا كان الاستعمار قد أفاد بعض البلدان العربية حيث نقل إليها المطبعة، والصحف والمجالس العلمية ونحو ذلك، فإنه في الجزائر كان على العكس ذلك تماما، إذا لم يأت لينشر حضارة، وإنما جاء ليسلب أفكار الشعب ويزور تاريخه ويحطم كيانه ويشغل**

[1] ترفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 2002، ص 08.

[2] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، الطبعة الخامسة، 2007، ص21.

ثروته وبذلك تعرضت شخصية الأدب التي ظلت محتفظة بمقوماتها وملامحها الى هزات عنيفة كادت تفقدها تلك المقومات والملامح ...»[1].

لقد تأثرت الجزائر بسبب الاحتلال الفرنسي الطويل مما جعلها تحارب السياسات الاستعمارية التي هدفت إلى طمس مقوماتها وسلب حضارتها، فسعى الأدباء والكتاب الجزائريين جاهدين لتطوير هذا الأدب على مستوى العربي والعالمي، وتجلى ذلك بوضوح من خلال النصوص الروائية التي كتبت بلغات مختلفة، منها ما كتب باللغة العربية ومنها ما كتب باللغة الفرنسية، ومنها ما كتب بالغة الأمازيغية، فقد لعبت هذه النصوص دورا فعالا في حركة الإعلام والاتصال والسينما، وذلك من خلال ما قدمه الكتاب والإعلاميين والسينمائيين من أعمال.

اعتبرت السينما وعاء يحمل الرواية ويصورها بعدما كانت لغة فحسب، فأصبحت صورة ذات حركة تؤدي وظيفة جمالية واتصالية وإعلامية، إلا أن هذا النقل من الرواية إلى السينما أثار جدلا بارزا، وتضاربا في الآراء بين الكتاب والسينمائيين.

2. مفهوم الفيلم

جسدت السينما هذه الروايات من خلال الأفلام التي بثتها، إذ يعتبر الفيلم صناعة ثقافية تتداخل فيها أنماط معينة، ويعود ظهوره إلى منتصف القرن التاسع عشر، فـ «**في عام 1928م أصبح الفيلم مهم جدا وأعتبر وسيلة من وسائل الاتصال الشعبية المهمة في حياة الناس وتغير دوره من وسيلة لترفيه إلى أداة للتثقيف والتوعية أيضا، وتم استغلاله في مختلف المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية**»[2].

وفي ضوء هذا التعريف يمكننا القول بأن ظهور الأفلام وتقنية التصوير شكلت مصدرا للاستمتاع والترفيه بين الناس، إذ يعكس الفيلم ثقافة مجتمع معين ويوصل عاداته ونمط عيشه كما ينقل لغته أيضا.

---

[1] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، الطبعة الخامسة، 2007، ص22.

[2] فلاح القضاة محمد، التلفزيون والفيلم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1994، ص 153-155.

ويعتبر الفيلم وسيلة ينقل من خلالها المخرج والكاتب إبداعه ومشاعره بواسطة الصوت والصورة. و **«كلمة فيلم من الإنجليزية – غشاء، بلورة – تعني أولا بلورة التصوير الضوئي، ثم الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها. ومن باب التوسع اصبحت تعني العمل السنيمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها كالفيلم الخيالي وفيلم المحفوظات، إلخ ... وبالمقابل فهي على هذا العموم لا تستعمل في الحديث عن الأفلام القصار»**[1].

الفيلم بصفة عامة يتضمن مجموعة من الأحداث المصورة من قبل أشخاص يعالجون ضمنها وقائع عديدة قد تتعدد موضوعاتها بين التاريخي والاجتماعي والخيالي.

كما يعرف الفيلم أيضا على أنه **«مصطلح يعني به أشياء مختلفة في سياقات مختلفة: الفيلم الملفوف، والفيلم الخام، والفيلم السينمائي، كما تستعمل الكلمة بالإنجليزية كفعل يعني القيام بالتصوير ... والفيلم هو نص ولكن نص من نوع خاص، نص سمعي بصري كما يصفه "جون هوارد لوسون" "Johan Howard Lawson" الكاتب المسرحي وكاتب السيناريو والناقد الأمريكي ... الفيلم مثل الأوبرا فن هجين يستمد من الفنون الأخرى، كالمسرح، الموسيقى، الأدب....»**[2].

الفيلم ليس مجرد وسيلة ترفيهية، بل هو فن متكامل له عناصر مشتركة مع المسرح والموسيقى مما يجعله تجربة غنية ومتعددة الأبعاد.

كما أن هناك عناصر مشتركة ومتداخلة بين الأدب والفيلم، بحيث يعد الأدب أحد المصادر الأساسية التي تستلهم منها السينما موضوعاتها، بحيث يعتمد الأدب على اللغة والخيال ويترك للقارئ حرية تخيل الشخصيات والاحداث، أما الفيلم فيعتمد على الصورة والحركة والموسيقى لنقل المشاعر والأفكار.

---

[1] ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشال ماري، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 2007، ص 42.

[2] برنارد ف. دبك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحى، منشورات وزارة الثقافة السورية – المؤسسة العامة للسنيما، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 2013، ص 11-14.

3. العلاقة بين الأدب والفيلم

وإذا تحدثنا عن العلاقة الوثيقة بين الأدب والفيلم فإننا سنتحدث عن اعتماد الفيلم في جوهره على مضمون الأدب وذلك بالاعتماد على القصص والشخصيات ومحاولة الحفاظ على الروح العامة للقصة، وهذا ما لاحظناه من خلال تحويل العديد من الأعمال الأدبية في الجزائر إلى أفلام سينمائية عرفت رواجا وشهرة كبيرة في الوسط الإعلامي، ومن بين هذه الأعمال النماذج الثلاثة التي اخترناها للدراسة، **«فإذا كانت الرواية الجزائرية قد عرفت تطورا فإن السينما الجزائرية كان لها حضورها أيضا، وتأتي في مقدمتها السينما الثورية التي طرحت قضية ثورة التحرير بكل ما فيها من ألم وقوة وقهر وأمل، ولعل اعتراف كبار مخرجي العالم بعظمة السينما الجزائرية دليل على قيمتها وقيمة ما قدمته»**[1].

شهد الأدب الجزائري تطورات على مر الزمان مما يعني أنه مر بمراحل من التغير والتجديد سواء في الأسلوب أو الموضوعات التي تناقشها وفي نفس السياق يبرز دور الأفلام السينمائية الجزائرية التي ركزت على قضايا التحرر الوطني ولم تقتصر هذه الأفلام على التوثيق التاريخي فقط، بل كانت ايضا اداة لنشر الوطنية وتعزيز الهوية الجزائرية.

وتعد الروايات والقصص والاشعار منطلقا للكثير من المخرجين والسينمائيين، بحيث اعتمدوا على موضوعاتها واستثمروها في افلامهم، إذ أن **«السينما العالمية لم تتوقف يوما عند الاعتماد على الأدب العالمي، حيث أن السينما ترتكز على ما يوجد قبلها من الأدب، وبشكل خاص عند الرواية، فالفيلم السينمائي بحد ذاته يقوم على قصة ما، حيث يقول الناقد السينمائي مارشال ماكلوهان " الفيلم يرتبط ارتباطا وثيقا بعالم الكتب، ومن هنا فإن الصورة في الفيلم تحقق بالنسبة للمخرج سينمائي نفس الغرض الذي تحققه المفرد اللغوية للكاتب»**[2].

---

[1] زهور شتوح، ريح الجنوب: بين رواية "عبد الحميد بن هدوقة" وفيلم "محمد سليم رياض" دراسة في أفلمة الرواية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 08، العدد 03، جامعة تامنغست، الجزائر، 2019، ص 255.

[2] لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، تر: جعفر علي، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، 1993، ص 03.

يتضح من خلال ما سبق العلاقة الوثيقة بين السينما والأدب وسعي السينما على تقديم الأعمال الأدبية كما هي، وإضافة لمستها الخاصة مما يجعلها وسيلة فنية مستقلة رغم اعتمادها على الأدب.

ومن هنا، يمكننا القول بأن السينما الجزائرية عرفت نجاحا باهرا وخصوصا السينما الثورية التي تبنت تصوير الواقع المرير الذي كابده الشعب أثناء الحرب، ولا ننكر فضل الروايات التي كانت أساس هذه السينما أو نقطة انطلاقها، فعلاقة الرواية بالفيلم تكمن في كون كل عنصر منهما يكمل الآخر، ونجاح السينما يكون بقوة العمل الأدبي، إلا أن هذين العنصرين يحتاجان وبصفة ملحة إلى عنصر آخر يساهم بدوره في رواجهما وشهرتهما، ألا وهو عنصر التواصل، بحيث يعرف التواصل بأنه عملية لنقل المعلومات، أو الخطابات من مرسلين إلى مستقبلين، أو من باعثين إلى متلقين، والغاية منه تبليغ معلومة، أو رسالة معينة إلى متلقي معين، ويتم بواسطة قناة اتصال معينة.

4. مفهوم التواصل

التواصل كما جاء في كتاب لسان العرب لابن منظور أن **«الاتصال من فعل وصل وصلا وصولا واتصالا ... أي وصل إلى الشيء وصلا وصلة، والوصل ضد الهجران»**[1]. هنا يتضح لنا جيدا بأن التواصل قد يعني إلى حد بعيد الترابط وتكوين العلاقات بين الأفراد والمجتمعات. **«ويدل التواصل، في الاصطلاح على عملية نقل الأفكار والتجارب، وتبادل المعارف والمشاعر بين الذوات والأفراد والجماعات. وقد يكون هذا التواصل ذاتيا شخصيا أو تواصلا غيريا. وقد ينبني على الموافقة أو على المعارضة والاختلاف»**[2].

كما يعرف "شارل كولي" "Charles Cooley" التواصل **«بأنه الميكانزيم الذي بواسطته توجد العلاقات الإنسانية وتتطور، أنه يتضمن كل رموز الذهن، مع وسائل تبليغها عبر المجال، وتعزيزها في الزمان، ويتضمن أيضا تعابير الوجه، وهيئات الجسم والحركات ونبرة الصوت والكلمات والكتابات**

[1] إبن منظور – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، الجزء الخامس عشر، حرف الوأو (وصل)، دار صادر، بيروت، لبنان، 2003، ص 225.

[2] جميل حمداوي، التواصل اللساني والسيميائي والتربوي، الألوكة، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 2015، ص 06.

والمطبوعات والقطارات والتلغراف والتلفون، وكل ما يشمله آخر ما تم في الاكتشافات في المكان والزمان»[1].

التواصل هو الذي يؤدي بشكل عام وظيفة تبادل الثقافات والخبرات بين الأفراد حيث تتدخل فيه باستمرار تعابير الوجه، وحركات الجسم، ونبرة الصوت فهي تساهم بشكل فعال في نقل الرسالة التواصلية من المرسل إلى المتلقي.

تعد نظرية التواصل اللغوي التي تنسب إلى "رومان جاكسون" من أهم نظريات اللسانيات الحديثة، والتواصل اللغوي وفق هذه النظرية يتكون من ست عوامل، هي المرسل والمرسل إليه، وقناة الاتصال والمرجع، والشفرة، والسند (النظام) الذي يجرى فيه الاتصال.

«يمكن أن نعد النظريات اللغوية الحديثة ابتداءا من "دي سوسير" مؤسس النظرية البنيوية وما تلاها من نظريات هي محاولة لمعرفة اللغة، إما بموضوعها باعتبارها ألفاظا دالة على معان أو بأغراضها ووظائفها أو بلوازم وجودها من وجود متكلم ومتلق أو بتحقيق وجودها في الواقع الخارجي. ولا شك أن كثيرا من النظريات يكمل بعضها بعضا، ونحن لا نستطيع أن نتكلم على اللغة إلا من خلال الكلام أو النص، لأن اللغة نظام كلي ذهني يتحقق بالكلام والنصوص، فإن الكلام ضرورة لتثبيت أركان اللغة ... وأخيرا يكون الكلام هو السبب في تطور اللغة»[2].

لقد كان "دي سوسر" منطلقا لنظريات لغوية عدة من خلال نظريته البنيوية وما جاء بعدها، سعيا منه لدراسة اللغة وأفعالها وتثبيتها، كما سعى الكثير من المحدثين إلى تسمية الكلام أو النص خطابا باعتبار أن قوام الكلام يكون بالخطاب ولهذا عرف بعض اللغويين الغربيين النص من حيث نشاطه التواصلي، فقيل في تعريفه **«النص الجزء المتحقق لغويا للمنطوق في فعل تواصلي "وقيل"**

[1] Charles COOLEY : (social organisation), cite, in Lohisse. La communication anonyme, E, D, universitaire 1949, p 42.

[2] روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، دار عالم الكتب، تر: تمام حسان، ط 02، القاهرة، مصر، 2008، ص85.

النص وحدة لغوية تواصلية، أي انجازية وموضوعية والملازم اللغوي لفعل تواصلي في عملية التواصل وهو دائما وحدة تواصلية ووحدة موضوعية تؤدي في عملية التواصل وظيفة انجازية»[1].

من هنا نستنتج أن الكلام يوثق من خلال النصوص التي يتم تسجيلها، حيث يقوم النص بدوره بنشاط تواصلي يحقق من خلاله وظيفة معينة.

«وتعد نظرية التواصل من أهم النظريات اللسانية الحديثة فإن كل المفاهيم الأساسية للنظرية النحوية لا يمكن أن تفسر إلا على أساس نظرية التواصل اللغوي، بل إن نظرية التواصل قامت على اعتبار أن اللغة هي شبكة من المفاهيم قائمة على وظائف فاهتمت بالخطاب لأنه صلب العملية التواصلية وغياب الخطاب عن الواقع يعني غياب التواصل الاجتماعي بكل متعلقاته وملابساته، ومن ثم غياب السلوك الإنساني، ... وقد نص منظر التواصلية اللغوية رومان جاكيبسون على أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية»[2].

إذن نظرية التواصل هي الركيزة الأساسية التي تبنى عليها كل النظريات أسسها.

5. عناصر الاتصال

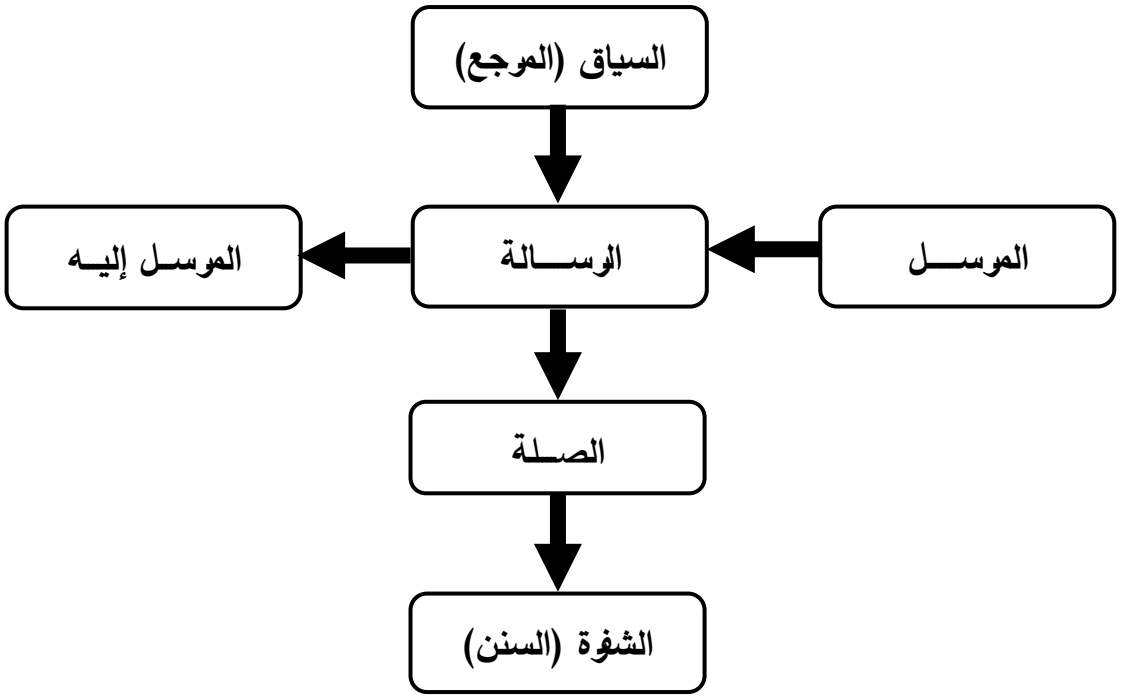
للحديث عن عناصر الاتصال لابد منا العودة إلى "مخطط جاكبسون" الذي يشتمل العوامل الستة التي **«لا يستغني عنها التواصل اللفظي»**[3]، حيث صاغ "جاكبسون" المخطط اللساني التواصلي على هذا الشكل:

---

[1] جرهارد هلبش، تطور علم اللغة منذ 1970، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، ط 01، القاهرة، مصر، 2007، ص 238.

[2] دلدار غفور حمد أمين، نشأت على محمود، نظرية التواصل وأبعادها في الدرس اللغوي العربي، مجلة زانكو للعلوم الإنسانية، المجلد 18، العدد 01، جامعة صلاح الدين، العراق، 2014، ص 118.

[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 27.



الشكل 01: المخطط الجاكبسوني اللغوي التواصلي[1].

يقوم المرسل ببعث الرسالة إلى المرسل إليه، ويعتبر الطرف الأساسي في العملية التواصلية، قد يحدث في بعض الحالات أن يشغل في الوقت ذاته وظيفة المرسل والمرسل إليه كما هو الشأن في حال الحوار الباطني أو المونولوج الداخلي، أما المرسل إليه فهو الطرف الثاني الأساسي في السيرورة التواصلية الذي يتلقى الرسالة التي يبعثها الباحث، وهو المؤهل لفهمها وتأويلها، يقصد بالرسالة تلك المعلومة أو ذلك الخبر الذي يشكل حلقة وصل بين العنصرين الأساسيين (المرسل والمتلقي) في العملية التواصلية[2].

وعليه يمكننا القول أن المرسل يعتبر عنصرا فعالا وأساسيا في العملية التواصلية، حيث يتقمص في أغلب الحالات وظيفة المرسل والمرسل إليه، وذلك فيما يتعلق بالحوارات الداخلية، أما المرسل إليه فيعد أيضا طرفا مهما في العملية التواصلية إذ يتلقى الرسالة ويقوم بتحليلها وشرحها، وتعد

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 27.

[2] ينظر: محند الركيك، نظرية التواصل في ضوء اللسانيات الحديثة – التواصل واللسانيات، مجلة علامات، عدد 24، المغرب، 2005، ص 64-73.

الرسالة في حد ذاتها المعلومة والخبر المراد تبليغه من قبل الباحث وهي الأخرى طرف فعال ومميز في إتمام العملية التواصلية.

6. الوظائف الستة لدى "جاكبسون"

1. الوظيفة التعبيرية

تتمحور هذه الوظيفة كما هو واضح من خطاطة "جاكبسون" حول المتكلم باعتباره الطرف الأول (المرسل) الذي يسعى إلى إيصال الخبر للطرف الثاني (المرسل إليه)، بإمكان محتوى الرسالة أن يتخذ عدة صيغ، فما يشغل بال الباحث قد يعبر عنه بأحاسيس متعددة كالفرح والغضب والاستياء والتوسل، والاستعطاف، وقد سميت أيضا هذه الوضعية بالانفعالية لأنها تهدف إلى ترجمة أحاسيس وانفعالات وهموم المتكلم[1].

إذن تتمحور هذه الوظيفة حول التبليغ والإيصال أي تبليغ محتوى الرسالة للمتلقي إلا أن طريقة التعبير عنها قد تختلف من شخص لآخر، كما قد تتعدد الصيغ والأساليب فكل صيغة تعبر عن حالة معينة أي تترجم نفسية الفرد من خلال أسلوبه.

2. الوظيفة الافهامية

تعتبر الوظيفة الافهامية من وظائف اللغة التي تسعى لتحقيق عملية الفهم وتنقل الأخبار والمعلومات بين الأفراد، تقوم هذه الوظيفة باستخدام اللغة وذلك لتقديم توضيحات وشروحات وطرح الإشكاليات والاجابة عنها، ويطلق عليها ايضا الوظيفة الندائية "conative fonction" وهي وظيفة تتوجه إلى المرسل اليه لإثارة انتباهه وطلب قيامه بفعل ما، والرسالة التي تهيمن عليها الوظيفة الافهامية تخضع لأمرين:

أولهما: ارتكازها على الأمر والنداء وهو ما يبرر تسميتها بالندائية.

[1] ينظر: محند الركيك، نظرية التواصل في ضوء اللسانيات الحديثة – التواصل واللسانيات، مجلة علامات، عدد 24، المغرب، 2005، ص 69.

ثانيهما: ألا تخضع لأحكام تقديمية مثل الصدق والكذب كونها ترد في صورة أسلوب إنشائي[1].

الوظيفة الافهامية تظهر في عملية التعليم والتعلم وترتكز على أساليب تخدم اغراضها التعليمية، هذه الوظيفة تعتبر جوهرية في التواصل الفعال ونقل المعرفة بين الأشخاص.

3. الوظيفة المرجعية

تستخدم الوظيفة المرجعية لتحديد الواقع الخارجي وتقديم المعلومات حوله ونقلها، تتمتع هذه الوظيفة بأهمية كبيرة كونها تقدم المعلومات الواقعية بشكل دقيق بحيث اعتبر "بير غيرو" 1912-1983 "Guiraud Pierre" هذه الوظيفة بأنها قاعدة كل تواصل، ذلك أن الرسالة التي تهيمن عليها الوظيفة المرجعية هي التي يكون محتواها يحيل إلى المعلومات الواردة فيها وتسمى أيضا بالوظيفة التمثيلية للغة، باعتبار أن عناصر اللغة المستعملة هي تمثيل أو مراجع لكل ما نريد أن نبلغه للمتلقي[2].

يمكننا أن نقول بناء على ما سبق أن هذه الوظيفة تمثل المرجع الذي تبنى عليه كل الوظائف معالمها.

4. الوظيفة الانتباهية

الوظيفة الانتباهية هي واحدة من الوظائف التي تسعى إلى لفت انتباه القارئ فيستخدم المتحدث من خلالها اللغة بغرض توجيه انتباه المتلقين إلى موضوع معين أو تسليط الضوء على عنصر معين وينتهج في ذلك أساليب لغوية مثيرة للانتباه، ويطلق على هذه الوظيفة أيضا اسم **«وظيفة إقامة الاتصال وهي تظهر في المراسلات التي تراعي إقامة الاتصال أو قطعه»**[3].

---

[1] ينظر: هادية عطية، حكم نهج البلاغة في ضوء وظائف الخطاب عند رومان جاكيبسون، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 17، العدد 02، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2017، ص 715.

[2] المرجع نفسه، ص 717.

[3] ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) مبادئها واعلامها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 02، بيروت، لبنان، 1983، ص 54.

الوظيفة الانتباهية هي وظيفة فعالة في عملية الاتصال فهي جاذبة لانتباه الغير وتيسير نجاح العملية التواصلية بين الأفراد.

5. الوظيفة الشعرية

تقوم الوظيفة الشعرية على استخدام ومراعاة الأوزان والقوافي في القصائد وكذا استخدام التشبيهات والعبارات بطريقة جذابة وملفتة، فهي من الوظائف التي تسمى أيضا بالجمالية أو البلاغية، وذلك لما تتميز به لغتها من أساليب وعبارات تؤثر على المتلقي، وجمال عباراتها يؤدي هدفا مقصودا لذاته ويحقق إقناع المتلقي وتهيئته على مجابهة ظروف الدهر وتغيير الواقع الذي اتسم بالحروب والفتن والصراعات على السلطة[1].

تساهم هذه الوظيفة في إثراء اللغة وجعل التواصل أكثر جمالا وتأثيرا وتوصل المشاعر والأفكار بطريقة مختلفة فنية جميلة وجذابة.

6. وظيفة اللغة الواصفة

أهم ما يميز هذه الوظيفة هو ارتباطها بالسنن (الشفرة) الأمر الذي جعل منها وظيفة خاصة ومختلفة عن الوظائف الأخرى، فهي تمتلك كفاية تفسير قادرة على وصف اللغة نفسها أي أنها لغة مفسرة وواصفة للغة ذاتها، لأنها تملك جهازا مفاهيميا قادرا على وصف وتفسير كل الأشكال التواصلية اللفظية وغير اللفظية وبعبارة أوضح مبالغة علمية دقيقة تضطلع بمهمة شرح وتحليل كل الظواهر العلمية وبهذا يصبح تاريخ العلوم الإنسانية برمتها حسب "بارت" تعاقبا للغات الواصفة[2].

إذن تتميز هذه الوظيفة بتعلقها بالشفرة بمعنى أنها تدقق وتفصل في تقديم تفسيرات واضحة لشتى الأشكال التواصلية اللفظية وغير اللفظية وبتعبير آخر مخالفة مكلفة بمهمة الشرح والتحليل والتدقيق وتقديم الحلول والبراهين لكافة الظواهر العلمية.

---

[1] ينظر: هادية عطية، حكم نهج البلاغة في ضوء وظائف الخطاب عند رومان جاكيبسون، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 17، العدد 02، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2017، ص 725.

[2] ينظر: محند الركيك، نظرية التواصل في ضوء اللسانيات الحديثة – التواصل واللسانيات، مجلة علامات، عدد 24، المغرب، 2005، ص 64-73.

بناء على ما سبق، يمكننا أن نقول إن التواصل ذو أهمية كبيرة في الرواية وكذلك في السنيما، بحيث يساهم بقوة في بناء الشخصيات وتطوير الأحداث، كما يمكنه نقل المشاعر والأفكار بشكل قوي وملفت للقارئ أو المشاهد، فمن خلاله نستطيع توصيل رسائل وقضايا اجتماعية وثقافية هامة تزيد من قيمة العمل الفني وتأثيره على الجمهور.

إذ يستخدم التواصل اللغة لنقل المعلومات والخبرات، كما تستخدم الرواية اللغة والأساليب الأدبية وكذا السينما تستخدم اللغة الى جانب الصور لنقل رسالتها وتوصيلها للمتلقي في قالب مميز، فإلى أي مدى استطاعت كل من الروايات والأفلام تحقيق مبدأ التواصل من خلال اللغة في تجسيد الثورة الجزائرية وتوثيقها ومساهمتها في رواجها وإيصالها للعالم أجمع؟.

الفصل الأول: تمثل الثورة الجزائرية بين الرواية والفيلم

المبحث الأول: الرواية وعلاقتها باللغة والسينما

1. الجنس الأدبي
2. نشأة الرواية الجزائرية
3. علاقة الرواية باللغة
4. الوضع اللغوي في الجزائر وكتابة الرواية
5. السينما
6. السينما في الجزائر
7. أفلمة الرواية

المبحث الثاني: تحليل النماذج المختارة للدراسة: الأفيون والعصا، ذاكرة الجسد، الربوة المنسية

الرواية الأولى: رواية الأفيون والعصا

1. المقاطع الفيلمية لفيلم الأفيون والعصا
2. الأفيون والعصا من الرواية إلى الفيلم

الرواية الثانية: رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

1. المقاطع السردية
2. المقاطع الفيلمية لفيلم ذاكرة الجسد

الرواية الثالثة: رواية الربوة المنسية

1. المقاطع السردية
2. المقاطع الفيلمية لفيلم الربوة المنسية

تمهيد

لقد لعبت الرواية الجزائرية دورا محوريا في نقل الثورة الجزائرية، بحيث سعى الكتاب والأدباء إلى إنتاج وفير في كل من مجالي الأدب والسينما، فقد اعتبرت الرواية الجزائرية وليدة هذا السياق كجنس أدبي نثري طويل يعتمد على السرد، وطورت ذاتها متأثرة بالوضع اللغوي والثقافي الفريد في البلاد، إذ في الجزائر تتعايش ثلاث لغات رئيسية العربية والفرنسية والأمازيغية، ولكل لغة من هذه اللغات تراث وتاريخ عريق خاص ومميز، هذا التعدد اللغوي اثر بشكل كبير على لغة الروايات وكتاباتها، بحيث اختلفت لغات الكتابة لكنها تلتقي في نقطة واحدة هي الثورة الجزائرية. وإن دل هذا التنوع على شيء فهو يدل على التنوع الثقافي واللغوي في الجزائر، وقد جاءت هذ الروايات للتعبير عن معناة الشعب الجزائري في الفترة الاستعمارية وتوثيق الأحداث التي عايشها آنذاك، فاللغة من هذا المنبر لم تكن مجرد وسيلة للتعبير، بل كانت جزءا من الهوية الوطنية.

كما ساهمت السينما من جهة أخرى بشكل كبير في تصوير الثورة ونقل أحداثها للجمهور الجزائري وكافة شعوب العالم، هذه السينما التي نشأت وتطورت في ظل ظروف الثورة واصلت في ازدهارها وتألقها حتى بعد الثورة، وقد لجأت السينما الى النصوص الروائية وتحويلها الى أفلام لاقت رواجا كبيرا وشكلت قفزة نوعية في تاريخ السينما، ومن جهة أخرى، ساهم تحويل الروايات في بروزها وانتشارها ورواجها.

في هذا الفصل سنتطرق للحديث عن الرواية ونشأتها وكذلك اللغات التي كتبت بها، حيث يمكن أن تكون لغة الكتابة لغة محفزة وإبداعية وتعتمد على طريقة خاصة للتعبير عن أسلوب فني وأدبي متميز، وترتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الذي ينشأ فيه العمل الأدبي. إذ يستخدم الكتاب والأدباء اللغة لإيصال رؤيتهم وتجاربهم، فتتنوع لغة الكتابة بناء على الأسلوب والغرض. كما تستخدم اللغة لصياغة الشخصيات ووصف الأماكن والأحداث بطريقة تساهم في نقل الرواية وإثارة مشاعر القراء.

المبحث الأول: الرواية وعلاقتها باللغة والسينما

تعتبر الرواية شكل من أشكال الأدب الأساسية، فهي تتميز بكونها جنسا أدبيا مميزا قادرا على دمج العديد من العناصر الأدبية مثل السرد والوصف والحوار. والرواية بمرونتها في تناول الموضوعات والأفكار تسمح للكتاب باستكشاف تجارب إنسانية متنوعة ومعقدة، كما يمكن للرواية أن تعكس جوانب مختلفة من الحياة والمجتمع، هذا ما يساعدها في التأثير على القارئ. من هنا يتضح الدور المحوي لتطور الأدب والجنس الأدبي على حد سواء.

1. الجنس الأدبي

إن الجنس الأدبي هو مؤسسة ثابتة بقوانينها ومكوناتها النظرية والتطبيقية حيث يتعارف عليها الناس إلا أنه يصبح قاعدة معيارية في تعريف النصوص والأشكال والخطابات، ويتحدد الجنس الأدبي بوجود قواسم مشتركة أو مختلفة بين مجموعة من النصوص باعتبارها بنيات ثابتة متكررة متواترة من جهة، أو بنيات متغيرة أو متحولة من جهة أخرى، وهذا ما يجعل هذه النصوص تصنف ضمن نمط أو جنس أدبي معين، إلا أنه في منتصف القرن الماضي أصبحت الأجناس الأدبية متداخلة ومختلطة حيث يصعب الحديث عن جنس أدبي معين.

وفي هذا السياق يرى "رونيه ويلك" أنه **«لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن، والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحوز، وتخلق أنواع جديدة إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضوع شك»**[1].

بناء على ما جاء به "رونيه ويلك" فإن الأجناس الأدبية لم تعد هي المستهدفة بالدرجة الأولى في الدراسات الأدبية وذلك راجع إلى كونها أصبحت مختلطة ومتداخلة فيما بينها، أما "عبد الفتاح كيليطو" فيرى أن **«هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية، إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية، فإن انتماءه للنوع لا يتضرر، أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية "المسيطرة" فإنه يخرج من دائرة**

[1] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للفنون والأدب، عدد 110، الكويت، 1987، ص 311.

النوع ويندرج تحت نوع آخر، أو في الحالات القصوى، يخلق نوعا جديدا، والجدير بالذكر أن الإخلال بالنوع يعتبر حسب الثقافات والعصور، تقصيرا مذموما أو فصيلة يرحب بها»[1].

ما تحدث عنه "عبد الفتاح كيليطو" هو اختلاف الأجناس الأدبية فيما بينها وتداخل عناصرها مما يؤدي بالنوع الأدبي إلى الانتماء لنوع آخر أو خلق فصيلة أخرى.

أما تودوروف فـ «**يميز بين الأجناس النظرية الأولية (متميزة بوجود وغياب سمة واحدة). والأجناس المعقدة (المتميز بالتعايش بين سمات عديدة) ويضيف بكل وضوح أن الأجناس التاريخية مجموعة فرعية من مجموع الأجناس النظرية المعقدة**»[2].

أما باختين فقد أوضح أن «**"المحتوى والأسلوب والتنظيم تلتحم فيما بينها في كلية الملفوظ" وأنها تخضع لخصائصه النوعية.**

إن نظرية أنواع الخطاب التي صاغها باختين ذات أهمية أساسية بالنسبة لنظرية الأجناس الأدبية، وقد يفترض في السابق أن التقسيم النوعي خاص بالأدب فقط. وفي الحقيقة، لا يمكن اعتبار الأجناس الأدبية أنواعا عادية للخطاب، وذلك لكونها أكثر تعقيدا، ووظيفتها الجمالية أكثر بروزا. وفي نهاية الأمر، إذا خضعت للتمييز مع ظهور "الإنشائية" "La poétique" فقد اضطلعت بدور مهم في تاريخ الأدب. ومع ذلك فإنه بفضل مفهوم أنواع الخطاب، أمكن فهم أن ظاهرة الجنس ذات حمولة كلية، لأنها تشمل كل ممارسة لغوية. وتمتاز الأجناس الأدبية، بالقياس إلى أنواع الخطاب الأخرى، بكونها حظيت بالتمييز والتسمية والوصف – في الغالبية العظمى– منذ فترة بعيدة. وهي التي من جهة أخرى، اتخذت نماذج لتمييز الأنواع في ميادين الكتابة الأخرى، مثل الخطاب التاريخي، أو الخطاب الفلسفي.

[1] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، ط 03، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 26.

[2] تزفيتان تودوروف، مقدمة في الأدب الخيالي (1980) طبعة سوي، سلسلة بوان، 1987، ص 10.

لا تقتصر الروابط بين نظرية الأجناس الأدبية ودراسة الممارسات اللغوية على أشكال أنواع الخطاب، فقد تغير وضع الأجناس الأدبية منذ أن أصبحت لسانيات النص، أو نظرية الخطاب بالمعنى العام، ميدانا متميزا للبحث، وبذلك صارت نظرية الجنس نظرية الخطاب الأدبي المحلل، ليس في احتماله وفرادته، ولكن باعتباره نموذجا مخصوصا»[1].

بناء على ما جاء به كل من "باختين" و "تودوروف" يتضح لنا أن مسألة تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية ضرورة ملحة، لما فيها من إثراء للأجناس بوجه خاص وللأدب بوجه عام. ولا شك في أن جنس الرواية باعتباره جنسا منظما يعيش على حساب أجناس أخرى. إذ تعتبر الرواية من الأجناس الأدبية التي شغلت اهتمام الكثير من الباحثين، إذ تحمل في طياتها صورة تعبر عن المجتمعات وتتنوع بتنوع ثقافاتها وآدابها، ولغاتها حيث تمثل المرآة التي تعكس حضارة الشعوب.

وتعتبر الرواية جنس أدبي من الأجناس النثرية، وهي سرد للأحداث والوقائع بطريقة فنية وبلغة متميزة وبأسلوب مشوق ومباشر، **«الرواية من حيث هي جنس أدبي راقي، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل؛ تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل، لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الخطي، والأدبي السري. فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر. والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنموا وتربو، وتمرع وتخصب. والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين. ولكن اللغة والخيال لا يكفيان، وهما عامان في كل الكتابات الأدبية؛ من أجل ذلك نلفي الرواية، من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء، تنشد عنصر آخر هو عنصر السرد؛ أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي»**[2].

[1] غلوينسكي، الأجناس الأدبية، تر: محمد مشبال، مجلة الصورة، السنة الرابعة، العدد 04، 2002، ص 06.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للفنون والأدب، عدد 240، الكويت، 1998، ص 27.

الرواية قابلة لإستعاب وحل مواضيع وأشكال الحياة جماليا، تتخذ اللغة وسيلة لتتجسد على أرض الواقع، إذ تتميز هذه اللغة بجمالية تشد انتباه القارئ، وتجذبه. كما تتميز الرواية أيضا بطابعها السردي الذي يشوق القارئ ويشده.

تعتمد الرواية على السرد والوصف والحوار، و **«تختلف الرواية عن سائر الأنواع الأدبية الاخرى كالقصة القصيرة والشعر، والمقال القصصي والصورة، في المادة، ومن ثم في المعالجة الفنية، فكل نوع هذه الأنواع السابقة يستخدم مادة أولية بكرا ويشكلها تشكيلا خاصا ليعبر بها عن فكر الكاتب أو الشاعر أو المبدع أو مشاعره وأحاسيسه ويبرز من خلالها صوته الخاص. أما الرواية فمادتها ثانوية، ومن ثم فإنها ليست أحادية الصوت فهي – كما يقول باختين – متعددة الأصوات وخطابها عبارة عن مزيج من الخطابات الشعرية والقصصية والتصويرية وغيرها»**[1].

تتميز الرواية بتعدد الأصوات والخطابات، على عكس الأنواع الأخرى، هذا التعدد الذي يعطيها ثراء وعمقا وتنوعا في التعبير.

والرواية **«شكل من أشكال القصة، والقصة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا في المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة، فنحن حين نبدأ الكلام حتى موتنا محاطون بالقصص دون انقطاع، في الأسرة أولا، ثم في المدرسة، ثم من خلال اللقاءات والمطالعات، وليس الآخرون بالنسبة إلينا إلا ما رأيناه فيهم بأعيننا فحسب، بل هم إلى ذلك أخبرونا به عن أنفسهم أو ما أخبرنا به غيرهم، وليسوا كذلك أولئك الذين عرفناهم، بل كل الذين ترامت الينا أخبارهم وهذا لا ينطبق على الناس لوحدهم بل ينطبق كذلك حتى على الأشياء والأماكن التي لم أذهب إليها، ولكنها وصفت لي»**[2].

[1] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط 03، القاهرة، مصر، مارس 2005، ص 105.

[2] خليل رزق، تحولات الحبكة – مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسّسة الشرق للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، لبنان، 1998، ص 07.

يمكننا القول أن الرواية هي كل الأحداث المروية وهي ترافق الإنسان منذ ولادته حتى موته، وتشمل عدة جوانب، وتصور شخصيات وأحداث متنوعة من الواقع إذ تتقيد بالزمان والمكان والموضوع، فهي وسيلة للتعبير بلغة أدبية تتكلمها ونكتبها.

وفي سياق حديثنا عن الرواية، سنولي اهتماما خاصا بالرواية الجزائرية التي تعتبر مرآة تعكس تاريخا طويلا من النضال والتغيير الاجتماعي والسياسي، فقد ظهرت الرواية الجزائرية كوسيلة قوية للتعبير عن الهوية والثقافة الجزائرية خاصة خلال فترة الاستعمار الفرنسي وما بعدها.

2. نشأة الرواية الجزائرية

سجلت الرواية الجزائرية حضورا قويا في فترة الثورة، فقد كانت من بين الأجناس الأدبية الأكثر انتشارا، فكانت الوعاء الذي يحوي الثورة وقضاياها بكل معالمها وأبعادها، حيث وجد فيها الأديب الشكل الملائم للتعبير عن قضية شعبه ووطنه، فـ **«لا يمكن بأي حال من الأحوال تناول نشأة وتطور الرواية الجزائرية بمعزل من الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري، ذلك أن هذا الفن الأدبي كغيره من الفنون لا ينبت في الفضاء، فلا بد له من تربة، وبقدر خصوبة هذه التربة تكون جودة الإنتاج، وخصوبة التربة يعني وجود وعي ونضج، كما أنه في تناولنا لموضوع الرواية لابد من التطرق إلى المرجعيات الأخرى لهذا الجنس الأدبي، من مثاقفة ومن ارتباط مع المشرق العربي ومع التراث السردي بصفة عامة، هذا فضلا عن الواقع السياسي والاجتماعي للشعب الجزائري. وبطبيعة الحال فإن استعراض تاريخ الجزائر النضالي أمر في غاية الصعوبة لتراكم الأحداث وتشابكها، ولعدم كتابة تاريخ الجزائر لحد الآن وعدم تحليله»**[1].

هنا يمكننا القول أن الكتابة الروائية في الجزائر ارتبطت بالثورة التحريرية، بحيث قام الكتاب والأدباء بنقل معاناتهم وتصوير واقعهم المرير من خلال رواياتهم.

وتعد الروايات من أحسن أنواع الأدب النثري من حيث الشكل والجمال، حيث تلعب دورا كبيرا في المجتمع، وتؤثر فيه من خلال المواضيع التي تطرحها، أما بالنسبة لنشأتها أو منطلقها التاريخي

[1] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث اللغة والأدب الجزائري، مطبعة دار الهدى، ط 01، عين مليلة، الجزائر، 2008، ص 14.

«فقد تأخرت النهضة الأدبية في الجزائر عن شقيقاتها في الأقطار العربية الأخرى ... وتأخر ظهور الرواية العربية في الجزائر عن ظهور الفنون العربية التقليدية الأخرى ... إن ظروف الصراع السياسي والحضاري التي كان يعيشها الشعب الجزائري كانت تقضي الانفعال في النظرة، والسرعة في ردة الفعل، وعدم التأني في التعبير عن المواقف والمشاعر هي شعور جعلت الأديب يميل إلى القصيدة الشعرية والأقصوصة التي تعبر عن اللمحة العابرة أكثر مما تعبر من موقف مدروس في أبعاد إيديولوجية وفنية واضحة، ونحن نتحدث هنا بطبيعة الحال عن الكتابات العربية التي كانت أقرب إلى الصراع السياسي والحضاري»[1].

من خلال هذا نستنتج أن الرواية الجزائرية قد عانت من التأخر في الظهور أو النشأة والسبب في ذلك يرجع إلى الصراع الذي كانت تعيشه آنذاك، ألا وهو صراع سياسي وحضاري أدى بالأديب بشكل عام إلى اللجوء أكثر إلى القصائد والأقصوصات لكونها تختصر ردة فعله السريعة.

إن الرواية الجزائرية **«لها جذور عربية إسلامية مشتركة كصنع القصص القرآني والسير النبوية، ومقامات الهمذاني والحريري والرسائل والرحلات. وقد كان أول عمل في الأدب الجزائري ينحو نحوا روائيا هو "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لصاحبه محمد ابن إبراهيم سنة 1849م، تبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها: "ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس" (سنوات 1852، 1878، 1902م) تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النوع الروائي دون أن يمتلكون القدر الكاف من النوع النظري بشروط ممارسته مثلما تجسده نصوص: "غادة أم القوي" سنة 1947م لأحمد رضا حوحو و"الطالب المنكوب" سنة 1951م، لعبد المجيد الشافعي، و"الحريق" سنة 1957م لنور الدين بوجدرة و"صوت الغرام" سنة 1967م لمحمد منيع، إلا أن البداية الفنية التي يمكن أن تؤرخ في ضوئها لزمن تأسيس الرواية في الأدب الجزائري اقترنت بظهور نص "ريح الجنوب" سنة 1971م لعبد الحميد بن هدوقة»**[2].

---

[1] محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، دار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 27.

[2] شادية ين يحيى، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 2013، ص 20.

أما **«إذا نظرنا لمرحلة الخمسينات نجدها قد أنجبت تجارب روائية جد متقدمة مثل: محمد ديب، ومولود فرعون، ومالك حداد وغيرهم ... فالرواية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي ستظل تمارس حضورها الإيجابي، في التوعية الجماهيرية ودورها الحضاري التاريخي، ولكن مجالاتها التعبيرية نقصت وحلت محلها الرواية العربية»**[1].

تتميز الرواية الجزائرية بثراء تاريخي وثقافي يعكس تنوع تجاربها وبدايتها، حيث جمعت بين الأصالة والتجديد وتطورت مع تطور الأدب وعرفت نضجا في فترة الخمسينات والستينات، هذه الفترة التي عرفت صدور روايات مميزة ذات نكهة خاصة أساسها بناء هوية وطنية، الى جانب هذا عرفت الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية رواجا كبيرا لما قدمته من مواضيع ساهمت في التوعية الجماهيرية والتعبير عن القضايا الاجتماعية والتاريخية التي أدت إلى تشكيل الوعي الثقافي والادبي في الجزائر.

من هنا يتضح لنا جليا أن التحولات التي عرفتها الرواية الجزائرية أدت الى بروز أدباء وكتاب ساهموا في تطوير شكل الرواية ومضمونها وسعوا من خلالها إلى توصيل أصواتهم للعالم ومحاربة المستعمر بأقلامهم وكذلك باستعمال لغة المستعمر ومختلف اللغات، هذه اللغة التي اعتبرت الركيزة الأساسية التي انبنت عليها الروايات وذلك من خلال استعمالها التعبير عن الافكار والاحداث والشخصيات، **«إن اللغة هي التي ومن خلالها نميز بين الكاتب المحدود اللغة الذي يأتي بلفظ من هنا واخر من هناك يصطنع لنا رقعة أدبية يدعى أنها فنية يوحش القارئ منظرها فلا يعيرها اهتماما، وبين الكاتب الذي يجود علينا بما في جعبته من الألوان اللفظية، فلا يكتفي فيهرع يقلب صفحات امهات معاجم اللغوية ليسترق ما استطاعت ذاكرته أن تحمل ...»**[2].

الروائي الجيد هو الذي يعرف كيف يضع في اللفظة الفصيحة شعبية تجعلها متداولة بعمومية لا تضيع فيها فصاحتها، محتفظا لها بجاذبية القراءة.

---

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 201.

[2] سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، قسم الآداب واللغات، العدد 19، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الشلف، الجزائر، 2018، ص 105-110.

3. علاقة الرواية باللغة

اللغة ليست مجرد وسيلة للتواصل في الرواية بل هي أداة رئيسة تستخدم لخلق عوالم خيالية ونقل أحداث معقدة، كما يمكن أن تساعد في ايصال المشاعر والعواطف بشكل قوي مما يجعل القراء يشعرون بالارتباط العميق مع القصة والشخصيات، كما تتجلى أيضا علاقة اللغة بالرواية في استخدام الأسلوب والتركيب الجميلين، **«يلتقي أغلب النقاد حول أن الخطاب الروائي من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على احتواء تجليات اللغة، لأنه من الممكن تصور رواية من غير أحداث، ولكن لا يمكن تصور رواية خارج اللغة، وقد جربت الرواية الجديدة على ايدي "آلان روب" غريبة وسواه من كتاب الموجة الجديدة كتابة رواية من غير أحداث بالمعنى المعروف الشائع للأحداث لكن أحدا لم يسعى إلى فعل ذلك من غير اللغة، ومادام الرواية خيال لغوي مشابه لكل الخيالات أو الاخيلة الأخرى التي نبدعها حين يتصدى لشرح وتنظيم تجربة ما لنبين الواقع، فستكون بموجب هذه الحقيقة – وباعتبار اللغة في كل ميادينها رموز لأفكار، أي محاجة واقيسة للوصول إلى نتائج من نوع ما – ... »**[1].

الرواية هي شكل أدبي يستخدم اللغة كوسيلة للتعبير والتواصل، حيث أن هذه اللغة تسمح للكاتب بالتعبير عن رؤيته الفنية والإبداعية وتساعده في خلق عوالم خيالية وواقعية وصور معبرة، كما يمكن للغة أن تؤثر في تجربة القارئ وتحفز خياله وتفتح أفاقا جديدة أمامه.

إذا استخدم الكاتب لغة متقنة وملهمة فإنه يمكن اثاره الانتباه والاهتمام والتأثير عاطفيا على القراء وترك انطباعات قوية وعميقة في ذهنيهم.

بالتالي، يمكن القول إن الرواية واللغة مرتبطتان بصلة وثيقة، كما تعكس الروايات التنوع اللغوي والثقافي للبلاد، وتعد وسيلة لاستكشاف وتوثيق الواقع اللغوي والثقافي والاجتماعي، وهذا ما عكسته الروايات الجزائرية من خلال استخدامها لعدة لغات.

[1] سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، قسم الآداب واللغات، العدد 19، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الشلف، الجزائر، 2018، ص 105–110.

4. الوضع اللغوي في الجزائر والكتابة الروائية

يتسم الوضع اللغوي في الجزائر بالتعدد والتنوع، بحيث تعتبر اللغة العربية اللغة الرسمية والوطنية في البلاد، ضف إلى ذلك الأمازيغية التي أصبحت أيضا لغة وطنية بعد التعديلات الدستورية التي تم اجراؤها في عام 2016م الذي تم بموجب القانون رقم 16-01 المؤرخ في السادس مارس ألفين وستة عشر في مادته الثالثة مكرر، والتي نصت على أن **«تمازيغت هي كذلك لغة وطنية. تعمل الدولة على حمايتها وترقيتها»**[1]، وفي دستور سنة الفين وعشرين في مادته الرابعة تم ترقية اللغة الامازيغية الى لغة رسمية أيضا إلى جانب اللغة العربية، إذ نصت المادة على أن **«تمازيغت هي لغة وطنية ورسمية. تمارس في الجزائر بكل تنوعاتها اللسانية المحلية. تعمل الدولة على حمايتها، وترقيتها، وتطويرها بكل تنوعاتها اللسانية المستعملة عبر التراب الوطني»**[2]، كما تحظى اللغة الفرنسية بمكانة بارزة كلغة أجنبية أولى في الجزائر، نظرا لشيوع استخدامها في مختلف المجالات الحيوية، على الرغم من عدم الاعتراف بها كلغة رسمية.

اللغة العربية هي اللغة الأكثر استخداما في الجزائر، وتستخدم في المؤسسات الحكومية والتعليم ووسائل الإعلام الرسمية. إلا أنه يجب ملاحظة أن هناك تنوعا كبيرا في اللهجات العربية المحكية غير مكتوبة في الجزائر، حيث يختلف النطق والمفردات بين المناطق المختلفة.

إن من يبحث في الواقع اللغوي في الجزائر يسمع الجزائريين يتواصلون بأربع لغات وبدرجات متفاوتة، تتميز كل منها ببنيات صوتية وصرفية وتركيبية ومعجمية، تجعلها نظاما تواصليا متفردا، العامية العربية وهي عاميات مختلفة باختلاف المناطق المتواجدة فيها وهي لغات أم تسود في البيت والشارع والمحيط الأول بشكل عام، **«أصبحت العربية الفصيحة غريبة في موطنها ومن تكلم بكلمة أو عبارة فصيحة صحيحة في التسوق مثلا: نسب إلى العصر الجاهلي؛ لغربة لغته التي يستعملها**

[1] الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، الدستور الجزائري (التعديل الدستوري لسنة 2016، القانون رقم 01 – 16 المؤرخ في 06 مارس 2016)، الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية، العدد 14، 2016.

[2] الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، الدستور الجزائري (الصادر بموجب الاستفتاء الشعبي بتاريخ 1 نوفمبر 2020)، الجريدة الرسمية للجمهورية الجزائرية، العدد 82، 2020.

وانطبق عليه قولي هذا؛ إذا تكلمت عن المعاجم صرت من الأعاجم»[1]. الشيء الذي أصبح مفروغا منه في وقتنا الراهن أن اللهجات تختلف باختلاف المناطق والثقافات، ضف إلى ذلك التقيد باستخدام اللغة العربية الفصيحة فقط في المؤسسات التربوية وفي الإدارات، لأنها أصبحت تعد من قبل العديد لغة قديمة لا تمت للتطور بصلة، على عكس الاستعمال المفرط للغات الأجنبية واتقانها إلى حد كبير والأخذ بها في الكثير من المؤسسات، كما يقال لغة التطور والحضارة.

أما بالنسبة للأمازيغية، تعتبر لغة أصلية في الجزائر، فهي تعد اللغة الأم لسكان بني مازيغ، وبالتالي قد سبقت هذه اللغة التواجد العربي على هذه الأرض، لها امتداد لساني معروف قديما في منطقة المغرب العربي، بالإضافة إلى مصر، النيجر ومالي، وتتميز بتنوعها حيث توجد عدة لهجات أمازيغية مختلفة في البلاد، اهمها:

أ- القبائلية: وهي اللغة الأكثر انتشارا وتعد أهم منطقة ناطقة بالأمازيغية هي منطقة بجاية وتيزي وزو، مع وجود اقليات في المحور الممتد من سطيف إلى العاصمة.

ب- الشاوية: وهي لهجة تنتمي للغة الأمازيغية وهي اللغة التي يتحدث بها مجموعة من السكان الأمازيغ في منطقة الأوراس القاطنين في ولايات باتنة، أم البواقي، خنشلة، تبسة والجهة الجنوبية من سطيف.

ج- الترقية: يتحدث بها الطوارق، وهم قبيلة كبيرة موزعة بين الجزائر ليبيا النيجر.

د- الشلحية: وهي لغة السكان المتمركزين في مناطق متفرقة كتيبازة ومدن الشريط المحاذي للمغرب الأقصى كمغنية ولهم امتدادات عالية في المغرب.

ت- الميزابية: وهي اللغة التي يتحدث بها سكان بني ميزاب المستوطنون في غرداية والمدن الإباضية الأخرى من الجنوب الجزائري.

[1] معتوق محمد لمين، الوضع اللغوي في الجزائر بين تنوع الاستعمال وطرح الإشكال، مجلة المقري للدراسات اللغوية والنظرية والتطبيقية، مجلد 03، العدد 06، جامعة المسيلة، الجزائر، 2020. ص 140-153.

إن الأمازيغيات هي اللغات الأم للناطقين بها، تبلغ نسبتهم حوالي 20% من العدد الإجمالي لسكان الجزائر بحيث أصبحت اللغة الأمازيغية اللغة الوطنية الثانية بعد اللغة العربية في الجزائر ابتدءا من سنة 2002م[1].

وبالنسبة للغة الفرنسية فقد تأثرت الجزائر بالاستعمار الفرنسي لمدة طويلة، وبالتالي أصبحت اللغة الفرنسية لغة هامة في البلاد، بحيث تستخدم في السياسة، الإدارة، التعليم، الإعلام والأعمال التجارية.

كما يستخدم العديد من الجزائريين اللغات واللهجات المحلية في التواصل اليومي وفي المجالات غير الرسمية. **«انتشرت الفرنسية مع الاستعمار الفرنسي وامتدت لجميع المناطق، وبقي تأثيرها قويا بعد الاستقلال حيث تحتل مكانة مهمة مقارنة بغيرها من اللغات الأجنبية، بل وتوظف على نطاق واسع في التعليم الجامعي في الشعب العلمية والتقنية، وفي وسائل الإعلام المرئية والمكتوبة والمسموعة، وتستخدمها بعض فئات المجتمع للتواصل الشفهي، وهذا ما جعلها تؤثر على اللغة العربية واساليبها، فلا جدال اذا في شيوع الثنائية اللغوية (العربية الفرنسية)، وإن لم تعترف بها الجهات الرسمية، وتعتبر هذه الثنائية اللغوية ظاهرة تاريخية حتمتها ظروف البلاد سابقا، حيث كانت سبيلا لضمان التفوق والنجاح في المرحلة الانتقالية التي عرفتها بلادنا بعد الاستقلال، بغرض الوصول إلى العلم والمعرفة، ولتتخذ مطية للوصول إلى الحضارة والتقنية»**[2].

الثنائية اللغوية العربية والفرنسية اثرت بشكل كبير على الثقافة والمجتمع في المناطق التي تأثرت بالاستعمار الفرنسي. وقد أدى انتشار اللغة الفرنسية في هذه المناطق إلى تأثيرها على اللغة العربية وأساليبها، سواء من خلال اثراء المفردات أو التأثير على الأسلوب اللغوي وعلى الرغم من

[1] ينظر: جيلالي بن يشو، الوضع اللغوي في الجزائر بين الازدواج والتعدد، مجلة المعيار، مجلد 03، العدد 05، جامعة تيسمسيلت، الجزائر، 2012، ص 64-73.

[2] باديس لهويمل، نور الهدى حسني، نظرية التعدد اللغوي في الجزائر وانعكاساته على تعليمية اللغة العربية، الممارسات اللغوية، مجلد 05، العدد 04، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2014، ص 101-124.

التأثير الايجابي والفرص التعليمية التي قدمتها اللغة الفرنسية، فإن هذه الثنائية اللغوية تمثل أيضا تحديا للحفاظ على الهوية اللغوية والثقافية الأصلية.

«لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الرواية الجزائرية، منذ ميلادها الأول، سواء في نصها المكتوب باللغة الفرنسية، أو نصها المكتوب باللغة العربية، قد كان شديد الارتباط بالتاريخ، وحين نقول التاريخ فإننا نعني بذلك محاولاتها تسجيل حوادث التاريخ ... برؤية نقدية لاذعة، أو مستدعية للتاريخ وقارئة للواقع على ضوءه، على اختلاف هذا التاريخ بين حديث وقديم ومعاصر. ولنا في رواية الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة خير مثال، مثل "اللاز والزلزال" و"عرس بغل"، ومثل "ريح الجنوب" و"نهاية الامس" و"بآن الصبح" و"الجازية والدراويش" و"غدا يوم جديد"، كما نلمح هذا التوجه في الرواية الجزائرية المعاصرة، مثل ما هو حاصل في روايات أحلام المستغانمي "ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس"، "عابر سرير"، ويعود هذا الارتباط الوثيق بين الرواية والتاريخ والجزائر إلى خصوصية تحديات التي عالجتها هذه الرواية»[1].

يمكننا القول بأن العلاقة الوطيدة القائمة بين الوضع اللغوي الجزائري وكتابة الرواية تعود لعنصر التاريخ بحيث أن الرواية الجزائرية منذ ميلادها الاول كانت شديدة الارتباط بالتاريخ، حيث اتخذت اللغة كوسيلة لمعالجة قضايا ومواضيع مختلفة في إطار تاريخي وذلك بناء على الوضع المعاش والاحداث الراهنة، ويمكن القول بأن الارتباط الوثيق بين الرواية والتاريخ الجزائري يعود إلى خصوصية التحديات التي عالجتها هذه الروايات، كما تعد أيضا هذه الروايات الجزائرية وسيلة للتعبير عن الهوية الجزائرية والتراث الثقافي، ومن بين هذه الروايات الرواية المكتوبة باللغة العربية.

1.4. الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية

لعبت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية دورا مهما في الأدب العربي، إذ تعد وسيلة رئيسية للتعبير عن الهوية والثقافة الجزائرية، فقد تميزت هذه الروايات بعمقها واصالتها وتناولها لموضوعات اجتماعية وسياسية وثقافية، بحيث **«تشير الدراسات إلى أن أول بذرة قصصية كتبت**

[1] عثمان رواق، محطات رئيسة في مسيرة الرواية العربية الجزائرية، مجلة المقال، مجلة 05، عدد 01، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، الجزائر، 2020، ص 45-65.

في الأدب الجزائري تدخل في إطار جنس الرواية في حكاية "العشاق في الحب والاشتياق" لـ "محمد مصطفى ابن إبراهيم" الذي يدعى الأمير مصطفى سنة 1849م، واذا سلمنا هذا فإن انطلاق الرواية العربية الحديثة تكون من الجزائر على حد قول "صالح مفقودة" غير أن اتسام هذا العمل بالضعف اللغوي والتقني جعل "عمر بن قينة" يتحفظ في اعتباره الرواية الأولى على مستوى الوطن العربي، بالرغم من أن هذه الحكاية كانت أول عمل قصصي انعكس فيه نتائج الحملة الفرنسية على الجزائر، فقد صادر المستعر أملاك المؤلف وأملاك أسرته واضطهادها»[1].

أول ظهور للرواية الجزائرية كان لرواية حكاية "العشاق في الحب والاشتياق" وقد أقر الكثير من الباحثين أن انطلاق الرواية العربية كان من الجزائر حيث ضمت هذه الحكاية أحداث ونتائج الحملة الفرنسية. والرواية الجزائرية كانت لها مكانة هامة في العالم العربي، حيث لم تكن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية معروفة على عكس الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، وفي الثمانيات كانت كتابات "محمد ديب" وصاحب رائعة "نجمة" لـ "كاتب ياسين".

من أكثر الروايات المشهورة في الوطن العربي جانب رواية "الحريق" لكن مع وسط الثمانينات أصبحت الرواية الجزائرية معروفة بفضل كتابات بعض الأسماء الأدبية على غرار "الظاهر وطار" و"عبد الحميد بن هدوقة" و"أحلام مستغانمي" الذين نشرت نصوصهم الروائية من قبل دور نشر عربية معروفة. كما لا يخفى عن الجميع أن التاريخ أصبح مادة لكتابة الرواية الجزائرية، إذ نجد الكثير من الروائيين يستلهمون نصوصهم من تاريخ الجزائر لأنها في متناول الجميع فقراءة الرواية ومطالعتها أسهل من مطالعة كتب التاريخ.

كما **«تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل؛ مما تعتبر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، ذلك لأننا نلفي أن الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة. أما بالقياس إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة؛ فلان الرواية تغترف شيء من النهم والجشع من**

[1] أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، مجلد 13، عدد 20، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 2014، ص 57-62.

هذين الجنسين الأدبيين العريقين؛ وذلك على أساس أن الرواية الجديدة، أو الرواية المعاصرة بوجه عام؛ لا تلفي أي غضاضة في أن تغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية والملحمية جميعا»[1].

الرواية متغيرة في ذاتها، وهيئتها لذا يصعب تعريفها تعريفا جامعا، بالإضافة إلى اشتراكها مع أجناس أدبية أخرى تؤدي بها إلى الإضافة على عناصرها أو نصوصها بصمة مميزة.

كما كان مصطلح الرواية قديما لا يعني الرواية التي ندرسها أو نعرفها الآن، **«فقد كانوا وإلى سنة 1930م يضعون مصطلح رواية لجنس المسرحية ... وكان مصطلح الرواية يشيع بين الأدباء الجزائريين أيضا إلى عام أربعة وخمسين وتسعمائة وألف، حيث كانوا يطلقون كل مسرحية مصطلح رواية، من حيث كان قد أطلق "أحمد رضا حوحو" على أول رواية جزائرية له وهي "غادة أم القرى" مصطلح "قصة" واستراح»**[2].

ولقد عرفت الرواية تطورا مع مرور الزمن حيث شهدت الحركة الروائية في الجزائر تطورا وتنوعا لم يعرف من قبل **«إذ رجحت كفة الإبداع الأدبي على ما سواه من وسائل التعبير الجمالية، حيث رخت الحياة الثقافية بكم هائل من القصص القصيرة ودواوين الشعر وعشرات الروايات والمسرحيات في بلد كان يعتبر النطق فيه بحرف عربي جريمة وتخلف، ثم رخت هذه الكفة مرة ثانية لصالح الرواية على القصة القصيرة والمسرحية والشعر نتيجة لامتلاك لأولى مقومات البعد الوظيفي المأساوي والقدرة على تجسيده فنيا زيادة على تجسيدها فنيا، زيادة على تميزها بتوفير مجالات أوسع للبحث عن الذات وبقدرتها العجيبة على احتواء هموم الإنسان ماضيا وحاضرا ومستقبلا»**[3].

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للفنون والأدب، عدد 240، الكويت، 1998، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

[3] مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، بحث الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2005، ص 50.

إذن برزت الرواية العربية بشكل مميز مع بداية السبعينات وتطورت وطورت من ذاتها وقالبها فأصبحت الوعاء الذي ينصب فيه مأساة، ومعاناة ووقائع الفرد وهمومه وتعتبر النشأة الحقيقية للرواية الجزائرية في رواية "ريح الجنوب" لـ "عبد الحميد بن هدوقة": **«في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية فأنجزت في 05 نوفمبر 1970م، تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته ورفع الضيم عن الفلاح، ودفع كل أشكال الاستقلال للإنسان، هذا هو الحق الذي تنفست رواية ريح الجنوب طلائعه، وقد جرت أحداثها في الريف بمنطقة تقترب من الهضاب العليا بين جنوب الوطن وشماله»**[1].

هذه الرواية جاءت بالجديد المتمثل في الاهتمام بالأرض وارتباط الإنسان الجزائري بها، حيث كافح وواجه المستعمر الغاشم، لاسترجاعها وتحريرها حيث شكلت هذه الرواية علامة مميزة في تاريخ الأدب الجزائري وإحدى الركائز التي بنيت على أساسها الروايات اللاحقة.

إنها «**رواية "المرآة" بمختلف نماذجها المقهورة المذعورة والمحتجة، وهي رواية مكتوبة بعربية فخمة، وبجزالة متماسكة، ومتمسكة ببلاغة تراثية وعبارات فصيحة حد الصرامة ... حتى أن صرامة تعبيراتها وجزالة ألفاظها وفصاحة عباراتها تنسحب بالقدر نفسه على الراعي والمثقف لتضعهما في مستوى واحد**»[2].

وعليه يمكننا القول بأن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية عرفت عدة حقبات تاريخية، وتطورت مع بداية السبعينات، مثلت هذه المرحلة مرحلة نضج الرواية الفنية، وشكلت هذه المرحلة تجربة متقدمة منفتحة أكثر على اللغة العربية وجعل الكتاب يميلون كثيرا إلى اللغة العربية للتعبير عن تفاصيل الواقع وتعقيداته سواء أكان ذلك بالرجوع إلى الماضي، أو التطرق للأوضاع والظروف المعيشية الراهنة.

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث: تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلامه، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 02، بن عكنون، الجزائر، 2009، ص 198.

[2] محمد مظلوم، ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة كتاب في جريدة، عدد 115، بيروت، لبنان، 2008، ص 03.

2.4. الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية

كانت ولادة الروايات الجزائرية الأولى المكتوبة باللغة الفرنسية عسيرة، أثر الاحتلال الفرنسي الذي تزامن وجوده وظهور هذه الأعمال المنتجة من طرف الجزائريين سلبا على إشكالية هذا الأدب، أكان أدبا جزائريا أم فرنسيا؟، حيث **«كانت أول رواية كتبت باللغة الفرنسية سنة 1920م للقايد بن شريف تحت عنوان "أحمد بن مصطفى قومي" ثم تبعت بروايات أخرى ففي سنة 1925م أصدر "عبد القادر الحاج نمو" رواية تحت عنوان "زهرة زوجة المنجمي"، وقد مدت هذه الرواية لفترة طويلة هي الأولى في تاريخ الأدب الجزائري إذن بين سنة 1919م و1944م ظهرت ثماني روايات جزائرية ومن سنة 1945 و1951م صدرت ستة روايات منها سنة 1950م رواية "ابن الفقير" لمولود فرعون على حساب الكاتب»**[1].

وعليه نستنتج أن ولادة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية يعود إلى ما قبل الثورة التحريرية، بحيث برز عدد من الكتاب الدين عكسوا تجاربهم وتصوراتهم للواقع الجزائري في ظل الاستعمار.

و**«كما نلتقي أيضا بعض الكتاب الذين تغنوا بفرنسا وحضارتها وتمسكوا بانتمائها، إذ تحولت صورة فرنسا لديهم وتغيرت قلبا وقالبا، فالمعتدى على الأرض لم يعد كذلك، بل إن حضوره في البلاد كان من أجل الإصلاح ومساعدة شعب يعيش وسط المتوحشين»**[2].

وعليه نستنتج أن هناك شريحة من الكتاب الجزائريين الذين اعتبروا وجود فرنسا في الجزائر أمر مفيد لهم وللشعب كافة وذلك لأنها ستساعدهم في الخروج من أيام الجهل والتخلف وتمسكوا بها واعتبروها رمزا للثقافة والحضارة.

إما بالنسبة للروايات المكتوبة بالفرنسية في مرحلة الثورة التحريرية فقد تأثرت الجزائر بمخلفات الحرب العالمية الثانية باعتبارها مستعمرة لإحدى الدول التي خاضت الحرب على جزء من أراضيها،

---

[1] جبور أم الخير، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية – دراسة سوسيونقدية، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013، ص 21-22.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

وشاركت فيها بقوة حتى خارج حدود أراضيها، فقد ازدهر الإنتاج الروائي بعدما وضعت الحرب أوزارها، ويقول "مولود فرعون" في هذا الشأن أنه **«خلال الحرب العالمية الثانية حدثت أشياء كثيرة شاركنا فيها نحن الجزائريين فشعرنا على أثرها بتهيب وابتهاج أي خروجنا من المآزق ممكن فخرجنا من ذلك المأزق بالكتابة قبل أن نخرج منه في الواقع»**[1].

فقد شهدت سنة 1948م صدور روايتين الأولى بعنوان "إدريس" "Idriss" لـ "علي الحمامي" والثانية بعنوان "لبيك" "Lebbeik" لـ "مالك بن نبي"، وبالرجوع إلى الخلفية الفكرية لكل منهما، نجد أن "الحمامي" كان أحد الكتاب الذين عرفوا بنضالهم الطويل ضد الاستعمار، أما "مالك بن نبي" فهو مفكر إسلامي أخذ على عاتقه مهمة الإصلاح والإرشاد ونقد الآفات التي انتشرت داخل المجتمع الجزائري وتقديم الحلول لها، ولعل أبرز ما دعى إليه "بن نبي" هو العودة إلى القيم الأخلاقية الأصلية، والتشبث بالعقيدة الإسلامية السمحاء من أجل التحرر.

هذه الروايات رسمت لاتجاه جديد في الادب الجزائري باللسان الفرنسي، وذلك من خلال المضامين التي حملتها وتميزت بها وتركت بصمة هامة في تاريخ الرواية الجزائرية، فقد صورت اشد مظاهر القسوة والتعذيب التي عايشها الشعب الجزائري منها رواية "الدار الكبيرة" " La grande maison" لـ "محمد ديب" سنة 1952م، التي تناولت مظاهر الفقر والحرمان السائد نتيجة الاحتلال، وجاءت بعدها روايتي "الحريق" "L'incendie" سنة 1954م و "النول" "Le métier à tisseur" سنة 1957م، وهما بمثابة تكملة لرواية "الدار الكبيرة". ومما أذهل الفرنسيين التوجه الروائي الذي اتخذ لغة فرنسا كلغة عبر بها عما كان يحدث في الأوساط الجزائرية من قمع وتعذيب وظلم بقيادة " محمد ديب" الذي اعتبر قائدا لهذه المقاومة، وسمي هذا التيار بـ 'أدب المقاومة[2].

[1] عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 25.

[2] ينظر: عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي والفرنسية في الرواية المغاربية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 01، الجزائر، 1986، ص 85-103.

لقد كان لظهور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية دور كبير في النقلة النوعية التي عرفها الأدب الجزائري وذلك لما حملته من مضامين حاربت من خلالها المستعمر الغاشم وجرائمه الشنعاء التي مارسها على الشعب الجزائري، كما كان يتستر عليها، فجاءت هذه الروايات كدرس لقنه الأدباء الجزائريين للمستعمر. كما سعى هذا المستعمر لنشر لغته في الأوساط الجزائرية وتعميمها لتكون اللغة الأم، هذه اللغة التي من خلالها حاربه الجزائريين واستعملها كسلاح ضده.

وقد برزت عدة روايات سايرت هذا الواقع، رواية "نوم العادل" "Le sommeil du juste" لـ "مولود معمري" سنة 1955م، ورواية "نجمة" "Nedjma" لـ "كاتب ياسين" سنة 1956م، وكان موضوع الروايات يدور حول الأحداث القاسية ومظاهر الظلم والاستغلال الذي تعرض له الشعب الجزائري على يد المستعمر، كما صورت أبرز الاحداث التي بلغت فيها وحشية الاستعمار اوجها منها مجازر 08 ماي 1945م التي لاقى فيها حشود من الشعب المتظاهرين حتفهم بكل بشاعة بعد مطالبتهم بالحرية والعدالة، وكانت هذه الكتابات في هذه الفترة من اهم ما مهد للثورة التحررية وخطط لها.

كانت هذه الروايات تدور حول الأوضاع السائدة في الجزائر اثناء الفترة الاستعمارية وصورت الواقع المعاش والأسباب التي أدت إلى اندلاع الثورة وتحفيز النضال العسكري، وتبنت مبدا جديدا للدفاع عن الوطن في سبيل تحقيق الحرية، ولم يتوقف الكتاب عند هذا الحد، بل واكبوا تطورات الثورة واحداثها والتضحيات التي قدمت من قبل الشعب وصموده أمام أبشع مظاهر القتل والتعذيب والتهجير، وهذا ما صورته رواية "الانطباع الأخير" "Le dernière impression" سنة 1958م، "التلميذ والدرس" "L'élève et la leçon" سنة 1960م، "رصيف الأزهار لا يجيب" " Le quai aux fleurs ne réponds pas" لـ "مالك حداد" سنة 1961م. ورواية "صيف إفريقي" " Un été africain" لـ "محمد ديب" سنة 1959م.

كما واصل هذا الأدب النضالي النهج الذي اعتمده وساير حالات الحرب والسلم وذلك كله مع بلوغ الاستقلال، فكان لهذه الحقبة التاريخية نصيب من حيث الروايات التي صدرت في تلك الفترة، واعتبرت انها روايات منحازة للثورة ومتأثرة بها منها رواية "أطفال العالم الجديد" " Les enfants du

1962 "nouveau monde"م لـ "آسيا جبار"، ورواية "الأفيون والعصا" " "L'opium et le baton 1965م لـ "مولود معمري، ورواية "أصابع النهار" "1967 "Les cinq doigts du jourم لـ "حسين بوزاهر"، وقد وحفزت هذه الروايات الإشادة بأمجاد الثورة وتضحيات الشعب ورسخت الإحساس بالوعي الوطني.

كما كان لغياب "مالك حداد" عن الساحة الأدبية في فترة الستينات ميزة أراد بها أن يبتعد عن نهج الكتابة باللغة الفرنسية التي لم تعد بالنسبة له وسيلة لمحاربة الاستعمار بعد ان نالت الجزائر استقلالها[1].

وعليه يمكننا أن نقول ان الكتابة الروائية باللغة الفرنسية تعد تجربة حديثة وفريدة من نوعها، حيث استطاعت طرح قضاياها الخاصة، واشكالياتها المتميزة لإفراز خصوصياتها، ففي وقت وجيز استطاع الخطاب الروائي الجزائري معانقة فضاءات أوسع للإبداع المتميز على الرغم من حداثة تجربتها ونشأتها المتأخرة زمنيا، واستطاع من خلالها الاديب الجزائري مساندة الثورة وتوصيل الجرائم الشنعاء التي قام بها المستعمر الغاشم الى العالم كله.

وفي حديثنا عن اللغات التي كتبت بها الروايات الجزائرية يجدر بنا الإشارة الى الرواية المكتوبة باللغة الأمازيغية، وأهم محطات ظهورها وتطورها.

3.4. الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الأمازيغية

لقد لعبت الرواية المكتوبة باللغة الامازيغية دورا في جعل موضوعاتها مرآة لذاتها، سواء ما يتعلق بالحياة الداخلية للإنسان وتمثلاتها الفكرية، وعلاقتها الاجتماعية أو ما يتعلق بالعلامات الخارجية ووظائفها الدالة، إذ تستمد الرواية قوتها من التاريخ فتعيد تركيبه وبنائه بطريقة جمالية وفنية تجذب القارئ، إلا أن الروايات تختلف باختلاف موضوعاتها. يذهب "أمين الزاوي" الذي تكلم في جريدة العرب الاثنين 01 يونيو 2019م، عن "بلعيد آيت أعلي" عميد الرواية الجزائرية باللغة

[1] ينظر: أمين الزاوي، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية – بحث في تطور علاقة الانتاج والروائي بالأيدولوجية من 1830 إلى 1982م، أطروحة ماجستير، كلية الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة دمشق، سوريا، 1983، ص 168-188.

الأمازيغية إنه هو أول روائي جزائري يكتب بالقبائلية ولد عام 1909م، وتوفي عام 1950م، هو رامبو الأدب الجزائري بالأمازيغية، مثقف التشرد بوهيمي بامتياز، كاتب الهامش، كانت أمه لالة ذهبية هي من علمته الفرنسية باعتبارها كانت مدرسة وحاصلة على شهادة التعليم المتوسط في بداية القرن الماضي، وهذا شيء نادر جدا لامرأة قبائلية.

يجند عميد الرواية الجزائرية باللغة الأمازيغية "بلعيد آيت أعلي" في الحرب العالمية الثانية وبعد عودته عاد إلى التشرد في العاصمة، ثم انتقل إلى المغرب مسافرا من مدينة الرباط مشيا على الأقدام، ليصل هناك ثم يسافر، ويعود إلى تلمسان ليبقى لتنتهي حياته باكرا في ملجأ العجزة بمدينة "سيق" بوهران، تعلم الفرنسية وأتقنها ولكنه اختار الكتابة باللغة الأمازيغية على العكس من جيل الكتاب عن أمثال "مولود فرعون"، "مولود معمري"، و "جان عمروش" وآخرون الذين فضلوا الكتابة باللغة الفرنسية.

«وتعد رواية "ولى الجبل" التي ترجمت مؤخرا إلى اللغة العربية، ترجمة متينة وصادقة من قبل الدكتور بوجمعة عزيزي، ونشرتها دار الأمل، أول رواية تكتب باللغة الأمازيغية، كان ذلك العام 1946م، أي قبل ولادة جيل عمداء الرواية بالفرنسية من أمثال كاتب ياسين، ومحمد ديب، ومولود معمري، وآسيا جبار، وفرعون، وفي هذه الرواية يحقق بلعيد آيت علي نقلة أسلوبية مثيرة بل فارقة، حيث سينقل الخطاب السردي من بنية خطاب الحكاية إلى خطاب السرد الروائي المعاصر، وسيدخل اللغة الأمازيغية في تقريبية أسلوبية جديدة، امتحان جديد...

تتأسس رواية "ولى الجبل" لبلعيد آيت علي ما يشبه بناء سردية ألف "ليلة وليلة"، أو تقنية "الدمية الروسية"، حيث الحكاية تخرج من حكاية لأخري، ويبدوا الروائي مطلعا على "ألف ليلة وليلة" التي اخترقت العالم الأمازيغي والأوروبي وغيرهما فهو يجيء على ذكرها في النهاية إلا أنه يعترف أنه حاول أن يجيء على هذه الطريقة»[1]. كما أن هذه الوتيرة بقيت في نمو مستمر يتضاعف خلالها الإنتاج الروائي من عشرية إلى أخرى، كما أن **«المؤكد هو أن الرواية الأمازيغية ومنطقة**

[1] أمين الزاوي، ولي الجيل أول رواية باللغة الأمازيغية – رواية فلسفية في شكل حكاية يؤسس بلعيد آيت أعلي من خلالها للخرافة لمناهضتها، لتفكيك الوعي الشعبي الزائف ونقده، جريدة العرب. نشر بتاريخ: 2019/07/01، وشوهد بتاريخ: 2021/11/02 على الساعة 22.

القبائل، كان لها الميلاد الفعلي لظهور اولى النصوص السردية المكتوبة باللغة الامازيغية الحديثة، ويقوم نسيجها الفني على كامل المقومات الفنية للرواية المعاصرة. وهذا الميلاد المؤسس جاء على أيدي روائيين مبتدئين خلال العشريتين الأخيرتين من القرن العشرين 1981-1999م، إذ شهدت هذه الفترة بالتحديد ظهور ما يقارب عشرة روايات لجمع من الروائيين، يقع في مقدمتهم رشيد عليش 1981-1986م، وأعمر مزداد 1990م، وسعيد سعدي 1991م، لتتولى بعد ذلك الاعمال الروائية المكملة لهذا الفعل التأسيسي على أيدي نخبة أخرى من الروائيين أمثال أحمزة أعمر 1994م، سالم زينيا 1995م، بولرياح مزيان 1996م، آيت بوداوود 1999م، نكار أحمد 1999م. وتشكل هذه الفترة التأسيسية للرواية الأمازيغية لمنطقة القبائل رمزية ناطقة بالتحولات العميقة والهامة في مسار المطالبة بالحقوق الأساسية للإنسان الأمازيغي ...»[1].

ومنها نأتي للقول بأن الرواية المكتوبة باللغة الأمازيغية في الجزائر كانت أسبق للوجود، إلا أنها لم تلق الصدى الذي لاقته الروايات الأخرى، والتي كتبت بلغات أخرى، إلا أنها فرضت نفسها وحصلت نجاحا باهرا، وتركت أثرا وهيئت لمكانة مرموقة وأكدت على كفاءة أصحابه وقدراتهم على منافسة نظرائهم الذين يبدعون باللغتين العربية والفرنسية، واستطاعت هذه الروايات أن تجتاح عالم السينما من خلال الأفلام التي صورت باللغة الأمازيغية ونذكر منها فيلم "الربوة المنسية" "La colline oubliée" لصاحبه "مولود معمري" والذي أبدع من خلاله في تصوير الواقع المرير الذي عاشته هذه المنطقة المقطوعة من البلاد في فترة الاستعمار، وفي هذا السياق، سنسلط الضوء على السينما باعتبارها مجالاً فنياً يستحق الوقوف عنده.

5. السينما

السينما هي صناعة التصوير المتحرك وعرضه للجمهور عبر شاشات كبيرة في دور العرض، أو على شاشات أصغر **«استمرت السينما بأنها الفن الناتج عن تألف سنة أنواع من الفنون المتعارف عليها (الموسيقى، الرسم، العمارة، النحت، الشعر، الرقص)، وهي أداة تعبير جماهيري،**

[1] جلاوي محمد، الرواية الأمازيغية في منطقة القبائل – من ارهاصات التأسيس إلى مستويات النضج الفني، مجلة معارف، مجلد 10، العدد 19، جامعة أكلي محمد أولحاج البويرة، الجزائر، 2015، ص 149-166.

تعيد إنتاج الواقع والحقيقة بقالب فني بواسطة وسائل تقنية خاصة بها، وتمتاز السينما بكونها أشمل لأنها تضم مختلف الأجناس الأدبية مثل التشكيل الرسمي، التصوير الفوتوغرافي في الرواية، الموسيقى، الايقاع، إلى غير ذلك، فالسينما هي اختصار لكلمة Cinématographie، وهذه الكلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام، وعرضها في قاعات العرض، ومجموع نشاطات هذا الميدان ومجموع المؤلفات المفلمة في قطاعات كالسينما الصامتة، والسينما الوهمية والسينما التجارية»[1].

السينما تعد مجموعة من الوسائل والتقنيات التي تعمل على إنتاج وولادة أعمال مصورة بطريقة واضحة وراقية تخاطب بها المتلقي وتجذبه، فهي تعد فنا كاملا متكاملا، تستهدف جميع الفئات والأعمار وتجمع بين الفنون المسموعة والمرئية، وتنقل بصفتها اللغة من جانبها المظلم الجامد إلى جانب آخر أكثر حيوية وأكثر جاذبية.

ولقد تطورت السينما كثيرا بتطور الأساليب والتقنيات، وعرفت ازدهارا باهرا في كافة أرجاء العالم، كما برزت أيضا السينما في الجزائر وذلك من خلال مجموعة الأعمال التي قدمتها بحيث تناولت مواضيع ثورية بارزة، ونقلت صورة الكفاح والنضال الذي عاشه الشعب الجزائري.

6. السينما في الجزائر

فلقد بلغت السينما أوجها في الجزائر بعد الاستقلال أو ما يسمى بالسنوات الذهبية في السبعينات إلا أنها **«تميزت من حيث الولادة والهدف والمسار من جميع تجارب السينما في الوطن العربي ومن خلال هذا التميز كانت تتخذ دائما مكانة القدوة على الرغم من أنها بدأت متأخرة نسبيا من حيث التاريخ عن تجارب السينما في كل من مصر وسورية ولبنان والعراق»**[2].

---

[1] ماري تيريز جورنو، محجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشال ماري، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 2007، ص 16.

[2] جان الكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للفنون والأدب، عدد 51، الكويت، 1982، ص 215.

تملك السينما الجزائرية ميزة خاصة تمثلت في كيفية ولادتها، حيث ولدت في ظروف صعبة آلا وهي الفترة الاستعمارية، وفي قلب حرب التحرير، إلا أن معالمها كانت واضحة وهدفها كان محددا، هذا ما جعلها تحتل الصدارة على الرغم من أن ظهورها كان متأخرا مقارنة بالدول العربية الأخرى، فـ «**قبل حرب التحرير وحتى عام 1946م لم يكن في الجزائر سوى مصلحة فوتوغرافية واحدة، وفي عام 1947م أنشأ الفرنسيون مصلحة سينمائية أنتجت عددا من الأشرطة القصيرة، عرضت وترجمت أغلبيتها إلى لغتين وهذه الأفلام تقسم إلى الأنواع التالية: (أفلام تتعلق بالآداب، والعادات الجزائرية، أفلام ثقافية، أفلام وثائقية، أفلام حول التربية الصحية، أفلام عن الزراعة، أفلام عن الدعاية السياسية)، ومن بين هذه الأفلام نذكر على سبيل المثال: (قيصرية 1949م لـ هويزمان، الإسلام 1949، العيد غير المنتظر 1959م، أغنى ساعات إفريقيا الرومانية، هيبون الملكية، رعاة الجزائر).**

قد تم إخراج جميع هذه الأشرطة القصيرة في الجزائر، أما عمليات التطهير والتركيب، فقد تم انجازها في استوديوهات باريس، وفي عام 1948م أحدثت مصلحة الإذاعة السينمائية وكانت هذه المصلحة تضم مجموعة من القوافل لتحمل إلى الواحات البعيدة في جنوب الجزائر أفلام مسلية»[1].

وتعتبر السينما الجزائرية جزءا من السينما العربية، وكانت بداياتها الحديثة في «**بدايات سنة 1896م، وبعد أيام قليلة من عروض لومبير السينمائية بباريس، قام الفرنسي الجزائري المولد – فليكس مسجيش" بتصوير مشاهد من الجزائر العاصمة ووهران وعرضها على المستوطنين»**[2].

وهذا ما جعل الكاميرا تخرج وتغزو الشوارع الجزائرية حيث «**سارت فيها عملية عرض الأفلام السينمائية ببطء في بداياتها، ولم تسجل الصحافة إلا أسماء قليلة من الرواد أتوا من فرنسا لعرض**

[1] جان الكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للفنون والأدب، عدد 51، الكويت، 1982، ص 216.

[2] Voir : Abdelghani MEGHERBI, Les Algériens au miroir du cinéma colonial : (contribution à une sociologie de la décolonisation), édition S.N.E.D, Alger, 1982, P 15.

الأفلام، مثل البروفيسور الشهير "دافيد"، الذي عرض أفلام "ميلية" في الجمعية الأدبية لمدينة وهران سنة 1899م، ورجل استعراض اسمه "جودار" أتى سائحا في سنة 1900م، ولم تنشأ في الجزائر أية دار عرض سينمائي قبل عام 1908م، وبحلول عام 1914م لم يتجاوز عدد دور العرض السينمائي بها سبع دور عرض»[1].

لكن هذه السينما كانت تخدم وبدرجة واحدة المستعمر وهذا ما أدى إلى زيادة الطلب على دور العرض، لأن تلك السينما كانت تخدم المعمرين وليس الجزائريين وبالإضافة إلى كل هذا ظهر ما يسمى بالسينما الكولونيالية، والتي استطاعت بدورها أن تؤثر على فئة المثقفين وذلك بإسهامها إدخال هذا الفن الجديد وسط الشعب الجزائري.

و**«مهما كان الغرض الدعائي المقصود من تلك العروض، إلا أنها خدمت في الحقيقة عددا من صانعي الأفلام الجزائريين المستقبلين بتعريفهم بفن السينما»**[2].

كما ظهر إلى جانب هذا شريحة أخرى من الفرنسيين ركزت أكثر على تصوير الجمال الخلاب للجزائر، تصوير الطبيعة والريف، تصوير الأجواء المعيشية للسكان في الجزائر.

6.1. السينما أثناء الثورة

إن انطلاقة السينما الجزائرية بالمعنى المؤسسي والفني قد تبلورت بشكل فعلي مع اندلاع الثورة التحريرية، حيث بدأت تتخذ ملامح واضحة من خلال توظيفها كأداة نضالية وإعلامية، تعكس الواقع الاستعماري وتوثق كفاح الشعب الجزائري في سبيل الحرية والاستقلال للجزائر، ولعبت دورا هاما في النضال الذي خاضه الشعب «**فقد ولدت السينما الجزائرية في أثناء ثورة الجزائر التحريرية، حينما**

[1] اليزبيث مالكموس، روي آرمز، السينما العربية والافريقية، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المركز القومي للترجمة، ط 01، القاهرة، مصر، 2003، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 47.

نظمت فرق جيش التحرير الجزائري إدارة سينمائية عسكرية أنتجت العديد من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية ...»[1].

إذن أدت السينما الثورية دورا هاما في خدمة الشعب الجزائري والدفاع عن قضيته ومساندته وتوصيل معاناته وقساوة وبطش المستعمرين من خلال الأفلام التي كانت تبث في شاشات السينما.

كانت السينما تجسد الرواية بشكل جميل وصور حية، أي أنها نقلت الرواية من واقعها المظلم الجامد إلى مجال آخر كله حركة، إلا أننا نلاحظ أن عدد الأعمال الروائية التي تحول إلى أعمال سينمائية قليلة جدا، على الرغم من استفادة السينما بدرجة كبيرة من هذه الاعمال، «**فمن دون شك أنه قد استفادت السينما العالمية كثيرا من شخوص عدد كبير من روائي العالم وكتابه أمثال شكسبير وديكنز وألكسندر دياس وفيكتور هيجو وتولتسوي ودوتسويفسكي وهيمنجواي وغيرهم**»[2].

7. أفلمة الرواية

تعد عملية أفلمة الرواية عملية صعبة ومعقدة، إذ تعد الرواية بمثابة الصورة اللغوية التي تعبر بالكلمات البلاغية بأسلوب مميز ومتقن على الورق، إذ ليس لها زمن محدود، أما السينما فلها أكثر من لغة إذ يظل الفيلم السينمائي مقيدا بوقت قد ينقص أو يزيد على ساعتين ولكنه لا يتجاوز ذلك كثيرا، كما أن للرواية أشكال وقيود مثلها مثل الفيلم السينمائي، فإذا أراد المرء تحويل رواية أدبية إلى فيلم فإن عليه أن يتفق مع المؤلف على الرسالة التي يريد توجيهها للمخرج، فلا يمكن أن يوظف نصا روائيا في فلمه بدون احترام ما سعى الروائي إلى تبليغه من موضوعات وقضايا، هذا ما يقودنا إلى تحديد مفهوم الأفلمة، بحيث يعتبر أنه «**تقديم تسجيل صوري بالكاميرا على بكرة الفيلم لأحداث تقع في عالمنا سواء كانت عفوية (مباشرة الواقع) أو مهيأة (تصوير مشهدي مؤدي) وهي بهذا المعنى تحيل الى مفهوم يقترب الى التصوير أو التسجيل، ويمكننا في موقع أخر تمييز الأفلمة**

---

[1] عبد القادر التلمساني، فنون السينما، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2001، ص 137.

[2] أحمد الجندي، العلاقة بين الأدب والسينما – هل السيناريو جنس أدبي جديد؟!، مجلة ضفاف الإبداع، العدد 03-04، 2006، ص 38.

على أنها نقل أو تحويل نوع أو فن لصالح عالم الفيلم الأدبي، مثل أفلمة القصة، أو أفلمة المسرحية، أو أفلمة الرواية، وهي هنا ليست بمعنى نقل الجنس الصرف لأي نوع إلى عالم الفن السابع، وإنما تكييفه بحيث تتبدى السينما بأنها لا تقوم بنقل مباشر للعمل الأدبي، وإنما يخضع عبر الياتها إلى التحولات تطال تقطيع النص الاصلي من زاوية رؤية السيناريست، ثم المخرج الذي يثري ويطور المادة الحكاتية »[1].

من هنا يتضح لنا أن عالم الافلام شامل وواسع لكونه يتناول دلالات وجماليات الفيلم، حيث يمثل السيناريو مرحلة من مراحل الفيلم الذي يتطلب آليات تطفي جماليات على العمل الأدبي. ومن هذا الباب سنشير أيضا إلى معنى الاقتباس السنيمائي، بحيث يعني الاقتباس السينمائي في معجم المصطلحات السينمائية «**بالمعنى الواسع، ممارسات شيء بدءا من الرواية المصورة في الاقتباس من الأفلام، أما في معناه الأكثر استعمالا فهو يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما، هكذا كان الحال منذ بداية القرن بالنسبة لعدد كثير من الأفلام التي تقتبس من مسرحيات أو من روايات. وفي العشرينات فكرة الطلائع المنظرة أن السينما يمكن أن تصبح فنا مستقلا إلا إذا اكتسبت خاصية لها ولم تقتصر على أن تكون مسرحا مفلما»**[2].

وانطلاقا من هذا الطرح، سنسلط الضوء على الروايات التي حولت إلى أفلام ولاقت جدلا واسعا في طريقة نقلها للأحداث، ومن بين هذه الروايات رواية "الأفيون والعصا" لصاحبها "مولود معمري"، ورواية "ذاكرة الجسد" لـ "أحلام مستغانمي"، ورواية "الربوة المنسية" لـ "مولود معمري"، سنقوم إذن بتقسيم الروايات وعرض المقاطع السردية، وانطلاقا من أهمية البنية السردية في هذه الأعمال، سنقوم بتقسيم الروايات وعرض المقاطع السردية، تمهيدا لفهم طبيعة المعالجة السينمائية، ولهذا من الضروري أولا التوقف عند مفهوم السرد.

[1] خديجة بوسليوك، الأفلمة في السينما الأمريكية، قسم الفنون الدرامية، كلية الأدب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، الجزائر، 2007، ص 34.

[2] ماري تيريز جورنو، محجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشال ماري، تر: فائز بشور، 2007، ص 03.

للسرد أهمية كبيرة في عملية انتاج الأحداث وتطويرها، حيث يعتبر من الأحداث المهمة التي تبنى عليها القصة، كما يؤثر السرد على عملية عرض الأحداث في بنية الحلقات، ويعرف السرد بأنه «**قص أحداث مرتبة في تتابع زمني**»[1]، وقد ينحصر مفهومنا للسرد في كونه «**أي عمل يقوم على استعادة قصة أو حادثة**»[2]، أي هو عبارة عن استعادة قصة أو حادثة وسردها وفق تقنية الانساق السردية، في تحديد الزمان والمكان، وكل هذا يتحكم فيه الراوي نفسه.

المبحث الثاني: تحليل النماذج المختارة للدراسة: الأفيون والعصا، ذاكرة الجسد، الربوة المنسية

في هذا الجزء من البحث، سنقوم بتحليل الروايات المختارة من خلال اعتماد المقارنة بين الرواية والفيلم علما أن هناك العديد من أوجه الشبه بين الرواية والسينما، والتي ترتبط أيضا بالفنون الأخرى، حيث تعتبر الرواية سردا طويلا تستعمل اللغة وتصور لنا صورا متخيلة، فإن السينما أيضا تعتبر سردا، ولكن بنمط آخر، حيث تخرج اللغة من جانبها المظلم وتطفي عليها حركة تجسدها الكاميرا، كما يعتبر كلاهما يروي حكاية أو قصة.

إلا أن تصوير السينما للراوية أو نقل الرواية من النص الأدبي إلى عمل سينمائي قد يضيع تفاصيل دقيقة وأفكار داخلية للشخصيات التي يصعب تمثيلها بشكل كامل في الفيلم، ويتضح هذا جليا في مقابلة الأحداث ومقارنة الفيلم بالرواية.

الرواية الأولى: رواية الأفيون والعصا

رواية "الأفيون والعصا" هي رواية كتبت بعد استقلال الجزائر بثلاث سنوات، حاول من خلالها "مولود معمري" نقل الواقع المرير والظروف القاسية التي عايشها الشعب الجزائري بالتحديد سكان قرية "ثالة" إبان الاستعمار الفرنسي، إذ تعتبر هذه الرواية جزءا من التراث الأدبي الجزائري الغني،

[1] فاضل الأسود، السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1992، ص 68.

[2] فورستر، أركان القصة، تر: كمال عباد، دار الكرنك، القاهرة، مصر، 1965، ص 50.

بحيث اسهمت في اثراء النقاش في مسائل هامة في المجتمع الجزائري وابرزت عدة جوانب منها الجانب الثقافي، الاجتماعي والتاريخي.

من هنا سنقوم بتقسيم رواية "الأفيون والعصا" إلى أحداث متسلسلة متتابعة منطقيا، وبعدها سنقوم باستخراج المقاطع السردية والمقاطع الفيلمية، لننتهي بمعرفة مدى تطابق الفيلم والرواية.

جدول 01: مقاطع أهم الأحداث المتسلسلة من رواية الأفيون والعصا

المقطع الأول	**خروج علي إلى الجبل**	• كانت العجوز سمينة والدة "علي" تشكو لابنتها "فروجة" عقوق ولدها الأصغر "علي" والذي لم تره منذ مدة طويلة بعد التحاقه بالجبل دون أن يخبرها، وبينما تقطعان الغابة بحثا عن الحطب يمر "علي" في مجموعة الفدائيين ولا يتوقف إلا برهة ليراهما من بعيد ثم تكمل الفرقة مسيرتها تاركة الامرأتان تنوحان. ص42-43. • غادر "علي" القرية منذ عامين بعد أن ودع "بشير" عيادته والتحق بالولاية في جبال الشريعة. ص 42-43. •تميز "علي" بالشجاعة والاتزان ولم يلبث أن أصبح رئيس فرقة من الفدائيين التابعين للزعيم "عميروش"، حيث تتكون فرقته من شباب أكبرهم "أكلي" ذو الأربعين عاما وكانوا يلقبونه بالجد. ص 45.

المقطع الثاني	استعمال الظلم	• لقد عملت الإدارة الاستعمارية ومصالحها البسيكولوجية على توظيف الهيئات التنظيمية التقليدية للقرية لفرض خطابها على السكان، وقد استدعى القائد "ديلاكلوز" أهل "ثالة" ليحذرهم من المجاهدين وقد دهش بشير من الاستكانة الظاهرية التي كان سكان القرية يبدونها أمام الاستعمار وأعوانه القوية، استكانة ظاهرية تجعلهم يبدون خائفين، خاضعين لا موقف لهم ولا صوت ولا حتى كرامة. ص 49. • استبدال القائد "ديلاكلوز" بقائد عسكري تقليدي يميل إلى العنف والحلول الجذرية فقد فرض هذا الأخير على سكان "ثالة" قوانين صارمة وسلبهم أراضيهم وقام بقطع أشجار الزيتون كما لا يتحججوا بهم لرؤية الفلاقة، وأضرم النيران في الغابات المجاورة، وقام بعمليات تمشيط عسكرية. ص 50-51.
المقطع الثالث	التمرد على الاستعمار	- اصطحب "علي" و "عمر" معه وهو أحد الشباب الذي أنضم مؤخرا للثورة وكان لـ "عمر" زوجة تعمل له الغذاء والوجبات هي وأمها كلما تسنى لها ذلك. ص 95. - انخرط بشير في العمل الثوري، حيث كلفه القائد "عميروش"، بإعادة تنظيم القطاع الصحي في الولاية. ص 106-107. - عمل قادة الثورة إعادة تنظيم الصفوف في خلايا صغيرة أقل تمركزا لتسهيل حركات كما اعتمدوا في ذلك حرب العصابات ليتفادوا المواجهة المباشرة مع العدو الذي كان يملك جيشا نظاميا بترسانة ثقيلة. ص 107-108.

المقطع الرابع	**مواجهة المستعمر**	– قام الطيب بإعادة الطفل "لفروجة" وسارع لإخبار القائد الفرنسي بمكان سري للقادة الثوريين، فقام القائد بخطة جهنمية، ينتقم فيها من كافة سكان القرية، وبعد مقاومة الثوريين ومواجهتهم للعدو إلا أن الأمر ينتهي بهم بين يدي الاستعمار. ص 236.
المقطع الخامس	**مقتل البطل**	– جمع القائد الفرنسي كافة سكان القرية ليشهدوا محاكمة "علي" وأكلي وليتلقوا الحكم الذي أصدره في حقهم باعتبارهم أعداء مثل الفلاقة. ص 263. – قام القادة الفرنسيين بإعدام البطل "علي"، حيث رافقته زغاريد النساء وهذا الأمر بالتحديد الذي أصاب الفرنسيين بالدهشة. ص 264–265.

هذه الرواية إذا تنقسم إلى خمس أحداث متتالية ومتسلسلة أساسية، كل حدث منها يوافق مقطعا سرديا معينا من داخل الرواية، إذ تفتح الرواية على مشهد قرية "ثالة" بعيون شخصية "البشير" الذي كان يقطن بالجزائر العاصمة والذي كان يدرس الطب وتخرج من جامعة باريس، كان رفقة صديقه رمضان الذي عزم وأصر على مواجهة الاستعمار على عكس "بشير" الذي وعلى الرغم من ولائه المطلق للثورة كان دون نزعة إنسانية، وهذا ما جعل صديقه يتهمه بالخضوع للإغراءات الفرنسية، وذلك كونه وقع في حب فتاة فرنسية تدعي "كلود" والتي تعتبر عشيقة له، وبعد ذهابها مرارا إليه في شقته تدعي بأنها حامل منه الأمر الذي لم يعجب "البشير" وأراد التخلص من الجنين والابتعاد نهائيا عنها خاصة بعد ما وعدها بالزواج، ومن هنا يتجه البشير الي قريته "ثالة" ويتخلى عن حياته ومعيشته الميسورة محاولا بذلك كسر الحاجز الموجود بينه وبين الثورة، وتتواصل احداث الرواية على لسان "بشير" الذي استغرب أحوال القرية فور وصوله إليها والتحاقه مباشرة بصفوف الثورة التي كان فيها أخوه "علي" الذي كان صامدا ومكافحا للمستعمر الغاشم، إذن "علي" هو مثال بسيط عن الشجاعة، بحيث يرتبط "علي" ارتباطا وثيقا بهويته الوطنية، فاتخاذه القرار بالخروج إلى الجبل دال على اصراره لتحرير ارضه وفك قيود المستعمر، وذلك ناتج عن شدة الظلم والاستبداد، ومن خلالها صور لنا الكاتب ممارسات الاستعمار الفرنسي في الجزائر، فقد كان يسعى لكسر روح الشعب وهذا ما أدى

إلى التمرد وسعي الشعب إلى الحرية والاستقلال، وكان أغلب سكان "ثالة" يرغبون بالقضاء على هذا العدو، إلا أن الفرق الوحيد بينهم وبين المجاهدين يكمن في انتهاجهم سبل المراوغة في حين هذا الأسلوب الذي كان ناتجا عن خوفهم من الاستعمار يعد ضرورة من ضروريات البقاء، وكسب الوقت الكافي لإيجاد سبل الدفاع عن النفس والتصدي لكافة أنواع الضرر، إلا أن الاستعمار كان بالمرصاد وطبق كل الطرق الشنيعة لطمس هذه المقاومة، وتمكنه اخيرا من القاء القبض على البطل "علي" الذي يشكل مصدر قوة للثورة ومصدر خوف للاستعمار، فقاموا بإعدامه في ساحة القرية، إلا أن هذا الموت البطولي قابلته هتافات وزغاريد كل نساء القرية، وبعد هذا الحدث المروع اتخذ القرار بتدمير القرية كليا.

1. المقاطع الفيلمية لفيلم الأفيون والعصا

يعرض الفيلم قصة مستوحاة من واقع قرية جزائرية أثناء الاستعمار، يحكي فيها عن التفاصيل والأحداث التي عايشها بطل الفيلم الدكتور "بشير لزرق"، وعودته إلى قريته "ثالة" التي تعاني مرارة الاستعمار في الوقت الذي كان شقيقه "علي" قد قرر الخروج إلى الجبل ومواجهة المستعمر.

صور لنا الفيلم المعارك الطاحنة بين الثوار والجنود الفرنسيين، وقد أنتج الفيلم سنة 1969م من قبل الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية الجزائرية.

تم تصوير الفيلم في مناطق جبلية جزائرية طبيعية، تمثل بيئة الفلاحين الذين يروون قصة الفيلم، الذي اخرجه "أحمد راشدي"، ومثل فيه العديد من الممثلين الجزائريين والفرنسيين معا، وكان أشهرهم "سيدي علي كويرات" الذي جسد دور البطل "علي"، إذ يستخدم الفيلم رمز "الأفيون والعصا" للتعبير عن الصمود والتحمل، فعكس مباشرة الواقع المرير الذي واجهه الشعب الجزائري وبالخصوص في هذه البقعة من البلاد إبان الثورة، آلا وهي قرية "ثالة". ومن خلال هذا الجدول 02، سنحاول تحديد مشاهد الفيلم، وتوضيح الحدث الذي يتناوله كل مشهد، بحيث حددنا عدد المشاهد الفيلمية من خلال الأحداث التي تناولها الفيلم.

جدول 02: أهم المشاهد الفيلمية من فيلم الأفيون والعصا

المشهد	المقاطع الفيلمية
1	زيارة صديق "بشير" له في شقته بالعاصمة ورفض تقديم المساعدة، إلقاء القبض على صديقه واتخاذ بشير قرار العودة لـ "ثالة" بإيعاز من رمضان.
2	تحصل "بشير" على موافقة خروجه من العاصمة.
3	خروج "البشير" إلى "ثالة" في السيارة / جينيريك البداية.
4	وصول "بشير" إلى بيت العائلة.
5	مقابلة "البشير" للقائد الفرنسي "دولاكلوز".
6	تحاور "البشير" مع أخيه "بلعيد" بعد خروجه من عند القائد "دولاكلوز".
7	نداء "إسماعيل" لسكان "ثالة" لحضور الاجتماع وتوجه "البشير" مع البقية لحضور الاجتماع.
8	أجواء الاجتماع في "لاصاص".
9	حديث "البشير" مع "دا محند" وخرقه لحضر التجوال والتحاق "بلعيد" بهما ليخبرهما بخبر القاء القبض على "رمضان".
10	التحاق "البشير" بمقر الولاية.
11	الوصول عند حارس الغابة، وأخذ استراحة عنده.
12	الوصول إلى Pc ولقاء "علي" الذي انصرف بعدها.

13	خروج "علي" وفرقته في مهمة وتفرق المجموعة ثم تشابكه رفقة "عمر" بالجنود الفرنسيين.
14	وقوع "علي" و "عمر" في الأسر، تعذيب "عمر" والقاءه من المروحية.
15	تهريب "علي" من طرف الجندي الفرنسي واصطحابه معه.
16	ثقة "علي" بالجندي الفرنسي واصطحابه معه.
17	انتقام القوات الفرنسية من سكان "ثالة" بقطع الزيتون.
18	يشمت "الطيب" الخائن من السكان بعد أن فقدوا مصدر رزقهم.
19	خطة القائد "دولاكلوز" لتطويق الثوار وفشل الخطة بعد أن علم بها الثوار وأعدوا خطة مضادة.
20	توبيخ "دولاكلوز" من طرف رؤسائه واستنطاقه للسكان المشتبه بهم بتعذيبهم للحصول على معلومات دون نتيجة.
21	استمرار "الطيب" في تعذيب "فروجة" وابتزازها بابنها مما أدى إلى اعترافها بما لديها من معلومات.
22	تبليغ "الطيب" للقائد الفرنسي بالمعلومات التي حصل عليها وتخطيطه للعقاب الجماعي.
23	اجتماع سكان "ثالة" بطلب من الإمام للاتفاق على كيفية مواجهة العدو واغتنام "الدا محند" الفرصة لتوديع.
24	الاشتباك العسكري بين الثوار والفرنسيين.
25	محاصرة "علي" و "بوقالب".

26	جمع سكان "ثالة" في "لاصاص".
27	خطاب "دولاكلوز" العدائي اتجاه السكان.
28	الأمر بإحضار السجينين وإعدام "علي" وانتقاد "بلعيد" له وقتله هو الآخر.
29	هروب "بوقلب" بمساعدة السكان.
30	إخلاء القرية وقصفها بالتزامن مع تفجير مخزب الذخيرة.
31	منظر الحريق ودمار "ثالة" من الأعلى والتعليق عليه (الجنريك الختامي).

بعد أن حددنا عدد المشاهد التي تناولها الفيلم واعتمدنا على أهمها سنحاول تقديم شرح لهذا الجدول الذي اعتمدناه، بحيث تناولت المشاهد 1، 2 و3 شخصية الطبيب "البشير" في فيلم "الأفيون والعصا"، الذي يلعب دور الشخص المثقف الواعي الذي قرر العودة إلى قريته "ثالة" التي كانت تشهد أحداث ومعارك ضد المستعمر.

ينتقل "البشير" من العاصمة متوجها إلى "ثالة" ليقوم بتقديم يد العون للثوار ومساعدة المجاهدين، بمعالجه الجرحى وتكريس خدماته الطبية لخدمة الثورة، فهذا هو اسلوب كفاحه على الرغم من عدم خوضه المعارك وحمله للسلاح إلا أن مساندته تكمن في معالجة الجرحى، لكن هذا لم يمنعه من مواجهة العديد من المخاطر، بحيث تعرض للتهديد من قبل القوات الفرنسية والاعتقال.

يصبح "البشير" أكثر انخراطا في القضية الوطنية، مما يبرز تحوله من طبيب إلى مجاهد يعمل في النضال الوطني، إلى جانب هذا أبرزت لنا المشاهد الفيلمية علاقته الإنسانية مع باقي الشخصيات مثل المجاهدين وتفاعله مع سكان القرية ودعمه لهم.

ننتقل إلى المشاهد 12، 13، 14 التي يبرز فيها دور "علي" الذي يعد من الشخصيات الرئيسية في الفيلم، بحيث يتمتع "علي" بالروح النضالية ويمثل رمزا للمقاوم البطل ويشارك في كافة المعارك القتالية، ويتولى تنفيذ المهام الصعبة هذا ما جعل القوات الفرنسية تبحث عليه ليل نهار، وتقوم

بعمليات تمشيط في القرية وتحرق الغابات وتقطع الأشجار، ويظهر هذا بوضوح في المشهد 17 حينما انتقم الفرنسيون من سكان "ثالة" وقاموا بقطع كافة أشجار الزيتون الخاصة بهم، هنا يتضح دور "الطيب" الذي كان سعيدا لذلك وساهم بقوة تطبيق خطط المستعمر، وقام في المشهد 21 بتعذيب "فروجة" وابتزازها بابنها لتقدم له المعلومات حول مكان تواجد "علي". هذا التعذيب الذي جاء جراءه الإفصاح عن بعض المعلومات وقيام "الطيب" الخائن بنقل هذه المعلومات للفرنسيين الذين قرروا تطبيق العدوان على سكان القرية، وقمعهم هذا ما دفع بالسكان في المشهد 23 بالاجتماع في تقرير مواجهة العدو، واغتنام الفرصة بتوديع بعضهم البعض. كما توضح لنا المشاهد 24، 25، 26 دخول الثوار في اشتباكات مع العدو وإلقاء القبض على "علي" و "بوقلب".

أما المشاهد الأخيرة من الفيلم قد صورت لنا تجمع سكان "ثالة" في "لاصاص" وذلك للاستماع لخطاب الملازم "دولاكلوز" الذي كان يهددهم، وانتهى حديثه أو خطابه بإحضار السجينين إلى ساحة القرية لتطبيق حكم الاعدام عليهم.

ينتهي الفيلم بإعدام البطل "علي" وتهافت الزغاريد عليه، وإخلاء القرية بعد ذلك وتدميرها وقنبلتها، ليأتي بعد ذلك جينيريك النهاية.

2. الأفيون والعصا من الرواية إلى الفيلم

إن ما يمكن أن يربط بشكل وثيق بين الرواية والفيلم هو عنصر السرد أو القص، لأن كليهما بصدد سرد أحداث ووقائع معينة، وهذا ما يجعل من السينمائيين والمخرجيين يحولون الأعمال الأدبية إلى أعمال سنيمائية، إلا أن توافق الفيلم مع الرواية قد يتفاوت بشكل كبير، حيث يعتمد المخرجين والسينمائيين على تعديلات في القصة والشخصيات والمشاهد لتلبية احتياجات السينما والجمهور، تعتمد الرواية على اللغة والأسلوب، ويعتمد الفيلم على التحويل، هذه الرموز المكتوبة إلى نظام الصورة التي تنقل المحتوى الروائي ألا أن هذا التحويل أو النقل من الرواية إلى الفيلم أدى بالمخرجين إلى الاستغناء عن بعض التفاصيل، وهذا ما أثار رفض واستنكار بعض الروائيين واعتبروه تحريفا لأعمالهم، حيث امتعض "مولود معمري" وانتقد بشدة مستوى حوار الفيلم "الأفيون والعصا" لـ "أحمد راشدي"، وهذا ما ورد في مقال لجريدة صوت الأحرار يوم 13 فيفري 2013م «الراحل "مولود

معمري" امتعض من مستوى حوار فيلم "الأفيون والعصا" للمخرج "أحمد راشدي" وانتقد لغته، وقدم المحاضر ... »[1]، حيث تعد رواية "مولود معمري" من الروايات التي كانت لها فرصة ثمينة للنقل في عالم الأفلام والسينما، إلا أن «**كعادة رجال السينما الجزائرية قام المخرج أحمد راشدي بكتابة سيناريو فيلم الأفيون والعصا المترجم عن رواية مولود معمري، ونظرا لعدم الاختصاص في السيناريو، فإن أحمد راشدي لم يجد نفسه في تحويل مضمون الرواية إلى قالب فني جديد، ولكنه تعامل مع النص الروائي بانتقائية، أي أنه اختار الأحداث القابلة للتحويل السينمائي، أما باقي الأحداث فاهملها تماما، فكل المشاهد الفيلمية ماهي إلا ترجمة لنص مكتوب، وكان كاتب السيناريو حول النص المكتوب إلى نص مرئي مقسم إلى مقاطع تفرضها لغة الصورة ولغة السينما**»[2]، الفيلم أخذ الرواية كما هي ولم يراع جوانبها، إلا أنه قد أضفى عليها بعض التغيرات وحذف واستبدلها بأخرى، وهذا يظهر بوضوح في:

– استبدال شخصية الملازم "دولاكلوز" بشخصية "مارسيلاك" في الرواية، ولكن في الفيلم تبقى شخصية واحدة وهذا قد يعود إلى المخرج الذي أراد ابقاء نفس الشخص في نفس الدور.

– شخصية "تاسعديت" وهي زوجة صديق "علي"، والتي يقوم "الطيب" بتعذيبها وينزع منها ولدها، في الفيلم استبدلت هذه الشخصية بـ "فروجة"، والتي تكون أخت "بشير لزرق" و"علي" واسندت لها الاحداث التي كانت مسنودة لشخصية "تاسعديت" في الرواية.

– شخصية القائد "عميروش" والتي لم ترد في الفيلم على الرغم من ورودها في الرواية.

أما بالنسبة للخطاب التاريخي بين الفيلم والرواية فقد كان طاغيا في فيلم "الأفيون والعصا"، وقد أثر ذلك سلبا على تلاحم الفيلم وانسجامه حيث في المشهد الذي يصور لنا فيه المخرج اجتماع سكان "ثالة" في المسجد حين يقوم "محند السعيد" بتوديع السكان، في الرواية اختلف الأمر حيث

[1] وهيبة م.، مقال صحفي بعنوان: مولود معمري إمتعض وإنتقد بشدة مستوى حوار فليم "الأفيون والعصا" لأحمد راشدي، جريدة صورة الاحرار، نشر بتاريخ: 2013/02/13، شوهد بتاريخ 2019/03/04 على الساعة 10.

[2] بغداد أحمد بلية، الترجمة بين السيمائيات الرواية – الفيلم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2008، ص 113–114.

تعقد "تاجمعت" بطلب من "بلعيد" وذلك لإنقاذ ما يمكن انقاذه قبل أن تحل الكارثة في القرية، لكنه لا يسفر عن شيء. أما في الفيلم فالإمام هو الذي يدعو للاجتماع في المسجد، و"محند السعيد" يدخل مودعا الناس، هنا يفقد المشهد وظيفته كليا.

– لم يتمكن الفيلم من مجاراة الرواية وذلك في رصد ما يحدث للـ "بشير"، بحيث وردت شخصية "البشير" في الجزء الأول من الرواية بقوة، ولكنها اختفت لتظهر في الجزء الثاني من الفيلم في ملامح شرسة، بحيث يتحول من شخص حضري ناعم إلى مقاتل شرس.

– كذلك فوّت الفيلم مقطعا جد مهم من الرواية وهو الحوار الذي دار بين الأب "بلعيد" في باريس وابنه، وما انجر على ذلك من حقائق تتعلق بهجرة الجزائريين إلى فرنسا.

– اختزال أبعاد الهوية الجزائرية والثقافة الجزائرية الموغلة في مظاهر فولكلورية سطحية، تمثلت في اللباس والديكورات الخارجية، حيث تم اغفال دور الهيئات التقليدية التي تنظم المجتمع القبائلي، أي "تاجمعت"، وهي هيئات حاولت السلطات الفرنسية أن تستغلها في صالحها.

ومن هنا نخلص للقول في الأخير أنه لا يمكننا التحدث عن الاقتباس الحرفي وذلك للتغيرات التي طالت الرواية من حذف وتعديل وتغيير، وهذا ناتج عن التحديات الأيديولوجية المسبقة للخطاب الفيلمي، فقد اختار المخرج "أحمد راشدي" طريق وسط واعتمد على الاقتباس الحر والمحافظة على جوهر الرواية ومعناها الأصلي، ولكن هذا لم يكن من أسهل الاختيارات، بحيث كلفه الوقوع في بعض الشكوك والارتياب في عمله.

كما أهمل الفيلم عدة جوانب واستغنى عن عدة شخصيات، لكنه أبدع في ابتكار حلول داخل الاطر الأيديولوجية في مشهد استشهاد "علي". منه نقول أن الروائي وما يقدمه للفيلم السينمائي من مادة تخدم البناء الدرامي في ظل ما يسمى أفلمة الرواية، لذا تم النقل من الرواية إلى السينما بغرض تغذيتها بمختلف ما تزخر به الرواية من أحداث تبنى عليها التفاصيل في جو مشحون بالتشويق، سعى من خلاله المخرج إلى بث الروح في الأحداث، فجاءت المشاهد متنوعة ومتتابعة لتعكس اهم مقومات وخصائص العمل الروائي.

الرواية الثانية: رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

ذاكرة الجسد هي رواية للكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي"، نشرت لأول مرة عام 1993م، تعتبر من أبرز الأعمال الادبية في الأدب العربي الحديث، وحازت على عدة جوائز، وأشاد بها كبار الأدباء من بينهم "نزار قباني" الذي سماها بالرواية التي دوخته.

تمتد رواية "ذاكرة الجسد" على مدى عقود، مما يسمح لنا مشاهدة تطور الشخصيات وتغير الظروف مع مرور الزمن. بحيث تبدأ القصة في الستينيات وتنتهي في الثمانينات، وهذا يظهر تأثير الزمن في تغيرات البيئة والمجتمع وتطور الشخصيات.

يتم تصوير تأثير الأحداث السياسية في الرواية، من خلال هذه الأحداث كمحور مؤثر في تغير الظروف وتطور الشخصيات، فعلى سبيل المثال، يتم التركيز على تأثير الحرب الأهلية والصراعات السياسية على الحياة اليومية والعلاقات، فتظهر الرواية كيف يتغير تصور الشخصيات للعالم واولوياتهم بسب هذه الأحداث. وتؤثر البيئة والزمان والمكان في رواية "ذاكرة الجسد"، بحيث يتكون فيها عالم غني ومتعدد الأبعاد. ويمكن أن نلخص هذه الأبعاد من خلال رواية "ذاكرة الجسد" في النقاط الآتية:

البعد التاريخي هو الذي يمكن أن نستنتجه من خلال عرض الكاتبة "أحلام مستغانمي" لتاريخ الجزائر وعرضها للأحداث في الوطن العربي، بحيث وصفت الوضع الذي كان عليه الدوار في فترة الاستعمار وقدمت شخصية "خالد" و "سي طاهر" اللذان مثلا رمز الكفاح وحب الوطن.

كما يتجسد البعد التاريخي بوضوح في رواية "ذاكرة الجسد" من حيث الأحداث التي تقود إلى حقبة زمنية محددة، ثم من خلالها تصوير الجوانب الثقافية والاجتماعية والسياسية.

أما بالنسبة للبعد العقائدي الاجتماعي، فهو يتضح من انتقاد الكاتبة "أحلام مستغانمي" لمعظم المظاهر الشكلية وكذلك العقائد الدينية المزيفة، بحيث يمثل الدين مصدرا للإيمان والأمل في المجتمع الجزائري خلال الفترة الاستعمارية.

أما البعد الايديولوجي فهو يتمثل في زيف وهشاشة الطبقة الرأسمالية في المجتمعات العربية، وعلاقات النفاق والتلفيق التي تحكم أصحاب تلك الطبقات، الذين باعوا مبادئهم بعد الثورة وأخذوا يعقدون صفقات مع الدول الأجنبية بحيث تعود هذه الصفقات بالضرر على بلادهم.

هذه الأبعاد أو هذه النقاط ساهمت بقوة في التأثير على الشخصيات والقصة، بحيث من خلالها يتضح للمتلقي عدة جوانب تجعله ينجذب للرواية ويعجب بها، لأنها قد لامست واقعة في قالب روائي مميز وجميل.

1. المقاطع السردية

رواية "ذاكرة الجسد" لـ "أحلام مستغانمي" تتمتع بتقسيم داخلي يضم عدة أجزاء تعكس مراحل حياة الشخصية الرئيسية وتجربتها الشخصية، على الرغم من أن الرواية ليست مقسمة بوضوح إلا أن أحداثها أتت بشكل متسلسل ومتتابع، وعليه قمنا بتقسيم الرواية إلى أحداث متسلسلة ومتتابعة زمنيا، إستخرجنا المقاطع السردية التي توافق كل حدث:

جدول 03: أهم المقاطع السردية في رواية ذاكرة الجسد

المقطع الأول	عودة خالد إلى مدينة قسنطينة بعد غياب طويل	يعود "خالد" بذاكرته ليروي لنا كل ما حدث معه وكيف أحب بصدق من جمعته الأقدار والصدف معها في باريس كما يروي لنا كفاحه بجانب والد محبوبته وفقدانه لذراعه الذي بقي حدثا خالدا في ذاكرته **«مازلت أذكر قولك ذات يوم: الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث»**[1]. **«قبل اليوم كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها»**[2] إذن يقوم "خالد" من بداية الرواية بعملية استرجاع للذاكرة ليسرد لنا مسيرة حياته بكل تفاصيلها وما فيها من آمال وآلام وبكل ما حملته من نكسات. تسبب لها الوطن أو تسببت لها المحبوبة. من ص 1 إلى 22 **«ولكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كل شيء»**[3]. **«أكتب إليك من مدينه ما زالت تشبهك، وأصبحت أشبهها. ما زالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل»**[4]. **«ها هي ذي قسنطينة.. وها هو كل شيء أنت»**[5].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 07.

[2] المصدر السابق، ص 07.

[3] المصدر السابق، ص 08.

[4] المصدر السابق، ص 10.

[5] المصدر السابق، ص 11.

المقطع الثاني	مشاركة خالد في الثورة	تعلق "خالد" بوطنه مما جعله يشارك في الثورة حيث كان يلقى بنفسه على الموت في كل مرة وكأنه يتحداه، وذلك إرادة منه أن يأخذه بدلا من أولئك الذين لهم أولاد، كما كان "سي الطاهر"، يعتمد عليه بعد أن رآه ناجحا في شتى المعارك التي كلف بها والمهمات الصعبة كما رفعه بعد ثلاث سنوات إلى رتبة "ملازم": إلى جاءت تلك المعركة المشؤومة التي أفقدت "خالد" ذراعه بسبب الرصاصتين اللتان اخترقتاها، مما أدى به إلى الابتعاد عن حياة المعارك والجهاد. وحيث أرسله "سي الطاهر" إلى تونس ليتعالج ويشفى، وكان قد طلب منه أن يسجل مولودته الجديدة في البلدية. **«ها هو ذا القدر يطردني من ملجأي الوحيد، من الحياة والمعارك الليلية، ويخرجني من السرية إلى الضوء، ليضعني أمام ساحة أخرى، ليست للموت وليست للحياة. ساحة للألم فقط...»**[1].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 35.

المقطع الثالث	توجه خالد إلى "تونس" ليتعالج ويشفى	قبل رحيل "خالد" إلى "تونس" قدم له "سي الطاهر" وصية يتكفل بها سرعان ما يتعافى إلا وهي تسجيل مولودته في دار البلدية كما قدم له الاسم الذي كان ينوي تسميتها به، ونظرا لظروفه القاهرة لم يستطع "سي الطاهر" أن يرى ابنته التي رأت النور، ولكن ربما هكذا شاءت الأقدار أن تبعث "خالد" إلى تلك الفتاة الرضيعة التي لم يكن يعلم أنها ستكون حب حياته ومستقبله القادم، مات "سي الطاهر" بعد ذلك بأيام وإن لم يتمكن من رؤية ابنته التي وعدها "خالد" بأن يحكي لها عن بطولات والدها وشجاعته من 23 إلى 45. **«لقت وضعت في جيبك عنوان العائلة في تونس وشيئا من الدراهم، ثم تمتم: "لو قدر لك أن وصلت إلى هناك أتمنى أن تذهب لزيارتهم حين تشفى وتسلم هذا المبلغ إلى "آما" لتشتري به هدية للصغيرة، وأود أيضا أن تسجلها في دار البلدية إذا استطعت ذلك فقد يمر وقت طويل قبل أن أتمكن من زيارتهم.."...»**[1]. **«لقد اخترت لها هذا الاسم... سجلها متى استطعت ذلك وقبلها عني ... وسلم كثيرا على (آما)..»**[2]. **«أكان حقا موت ذلك الرجل البسيط انتصارا لقوة عظمى ...»**[3].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 36.

[2] المصدر السابق، ص 36.

[3] المصدر السابق، ص 45.

المقطع الرابع	سفر خالد إلى فرنسا	سافر "خالد" إلى فرنسا بعدما انزعج من الحال التي آلت إليها البلد حيث تحررت البلاد ظاهريا، ولكن يد الاستعمار مازالت تعشش داخله، فليس هذا وطنه ولم يعد كما كان يأمل أن يراه فترك البلاد وسافر إلى فرنسا، وجمعه القدر بمحبوبته التي استأمنه عليها القائد "سي الطاهر" قبل موته ليسجلها في الأوراق الرسمية للبلاد. وبعد أن مرت السنوات ها هو ذا يلتقي بها قدرا في معرض الرسم بفرنسا، فتجدد بداخله الشوق والحلم والوطن. كانت الفتاة تصغره ب 25 عاما، ولكنها بادلته بعض هذه المشاعر التي حار في تفسير كنهها بعد ذلك. أحبته بالفعل، أم كان مجرد ارتياح وإحساس بالحنين، أم إنما رأت فيه الأب الذي فقدته. **«كان يوم لقائنا يوما للدهشة...** **لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول. أليس هو الذي أتى بها من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى، ليجمعنا في قاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض للرسم؟** **يومها كنت أنا الرسام، وكنت أنت زائرة فضولية أكثر من صعيد.** **لم تكوني فتاة تعشق الرسم على وجه التحديد، ولا كنت أنا رجلا يشعر بضعف تجاه الفتيات اللائي يصغرنه عمرا. فما الذي قاد خطاك هناك ذلك اليوم؟ .. وما الذي أوقف نظري طويلا أمام وجهك؟»**[1].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 51.

المقطع الخامس	انفصال خالد عن حياة	انهارت كل أحلام "خالد" بعد أن وصلته دعوة من عم "حياة" "سي الشريف" لحضور حفل زفافها، ها هي "حياة" تظهر على صورتها الحقيقية أمامه، فتتزوج من أحد رجال العسكر الفاسدين، والذي يسار إلى فساده واستغلال سلطته في كل مكان، فتؤكد "حياة" أن القوة والمال هو انهيار الواحد. وبهذا فقد "خالد" الأمل وصار يتجرع الألم والغربة طوال الوقت فلقد طعنته حبيبته وصارت الحياة موتا له. **« – أتدري لماذا طلبتك الليلة؟ إنني قررت أن أصحبك معي إلى قسنطينة.. لقد أهديتني لوحة عن قسنطينة وأنا سأهديك سفرة إليها..** **صحت متعجّباً:** **– قسنطينة.. لماذا قسنطينة؟** **قال وكأنه يزفّ لي بشرى:** **– لحضور عرس ابنة أخي الطاهر..** **ثم أضاف بعد شيء من التفكير.** **.. – ربما تذكرها. لقد حضرت افتتاح معرضك منذ شهور مع ابنتي ناديا..** **شعرت فجأة أن صوتي انفصل عن جسدي، وأنني عاجز عن أن أجيب بكلمة واحدة»**[1].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 268.

المقطع السادس	موت حسان أخو خالد	«ذات يوم من أكتوبر 88، جاء خبر موته هكذا صاعقة يحملها خط هاتفي مشوش، وصوت عتيقة الذي تخفيه الدموع. ظلت تجهش بالبكاء وتردد اسمي، وأنا أسألها مفجوعاً: "–واش صار..؟" كنت على علم بتلك الأحداث التي هزّت البلاد، والتي كانت الجرائد ونشرات الأخبار الفرنسية تتسابق بنقلها مصور، مفصلة، مطوّلة، باهتمام لا يخلو من الشماتة. كنت أعرف تفاصيلها، وأدري أنها مازالت وهي في يومها الثاني مقتصرة على العاصمة. فمن أين لي أن أتوقّع الذي حدث؟ كان صوت عتيقة يردد مقطّعاً: قتلوه.. آ خالد.. يا وخيدتي قتلوه.. وصوتي يردد مذهولاً: كيفاش.. كيفاش قتلوه؟ كيف مات حسان؟»[1]. «ما أفظع هذا الدمار، وما أحزن جثة أخي الملقاة على رصيف، يخترقها رصاص طائش! ما أحزن جثته، وهي تنتظرني الآن في ثلاجة الموتى لأتعرف عليه، وأرافقه جثماناً إلى قسنطينة. ها هي ذي قسنطينة مرة أخرى.. تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة. ها هي قد هزمتنا، وأعادتنا إليها معاً. في تلك اللحظة التي اعتقدنا فيها أننا شفينا منها، وقطعنا معها صلة الرحم. لا حسان سيغادرها إلى العاصمة.. ولا أنا سأقدر على الهرب منها بعد اليوم..»[2].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 388.

[2] المصدر السابق، ص 391.

تدور الرواية إذن حول قصة حب معقدة بين شخصيتين رئيسيتين تتنوع مشاعرهما وتحتكم بها بالعواطف الإنسانية.

تظهر الكاتبة براعتها في تصوير التناقضات والتحديات التي تواجه هذا الحب مما يزيد من واقعيته وجماليته، إذ كان لتصوير مشاعر الشوق حصة كبيرة في الرواية، ومن أجمل عباراتها: **«اكتب اليك من مدينة مازالت تشبهك، واصبحت اشبهها، مازالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل وانا اصبحت جسرا آخر معلقا هنا. لا تحبي الجسور بعد اليوم ...»**[1].

«كنت احبك انت. وما ذنبي أن جاءني حبك في شكل خطيئة؟؟!!

كيف أنت .. يسألني جار ويمضي للصلاة.

فيجيبه لساني بكلمات مقتضبة، ويمضي في السؤال عنك.

كيف انا !! انا ما فعلته بي سيدتي .. فكيف انت

يا امرأة كساها حنين جنونا، وإذا بها تأخذ تدريجيا، ملامح مدينة وتضاريس وطن.

وإذ بي اسكنه في غفلة من الزمن وكأنني اسكن غرف ذاكرتي المغلقة من سنين»[2].

«مازلت أتساءل بعد كل هذه السنوات، اين اضع حبك اليوم!! افي خانة الاشياء العادية التي قد تحدث لنا يوما كأي وعكة صحية أو زلة قدم أو نوبة جنون!! أم اضعه حيث بدا يوما؟

كشيء خارق للعادة، كهدية من كوكب لم يتوقع وجوده الفلكيون، أو زلزال لم تتنبأ به أي اجهزة للهزات الارضية.

أكنت زلة قدم .. أم زلة قدر؟»[3].

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 10.

[2] المصدر السابق، ص 12.

[3] المصدر السابق، ص 13-14.

من خلال هذه العبارات المأخوذة من الرواية، يتضح لنا حب "خالد" لـ "حياة" الذي كان باديا وقويا، كان يحبها كثيرا، إذ كان كل شيء يذكره بها، إلا أن مشاعر الخيبة كانت بادية عليه ويتضح ذلك فيما يأتي:

«إنه قانون الحماقات، اليس كذالك؟ ان اشتري مصادفة مجلة لم اتعود شرائها، فقط لأقلب حياتي راسا على عقب!!

واين العجب؟

الم تكوني امرأة من ورق، تحب وتكره على ورق، وتهجر وتعود على ورق، وتقتل وتحيي بجرّة قلم.

فكيف لا ارتبك وانا اقرأك ...

كيف عدت .. بعدما كاد الجرح ان يلتئم، وكان القلب المؤنث بذكراك ان يفرغ منك فشيئا فشيئا وانت تجمعين حقائب الحب وتمضين فجأة لتسكني قلبا آخر.

غادرت قلبي اذن.

كما يغادر سائح مدينة جاءها في زيارة سياحية منظمة...»[1].

هذا المقطع من السرد كل كلمة تأخذنا إلى معاناة وخيبة أمل البطل وانكساره أمام محبوبته وتعجبه لكل ما حدث له من طرفها.

«كيف حدث يوما .. ان وجدت فيك شبها بأمي. كيف تصورتك تلبسين ثوبها العنابي، وتعجنين بهاتين اليدين ذواتي الاظافر المطلية الطويلة، تلك الكسرة التي افتقدت مذاقها منذ سنين؟

أي جنون كان ذلك ... وأي حماقة!»[2].

[1] احلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 15-16.

[2] المصدر السابق، ص 16.

تأثرت علاقة "خالد" و"حياة" بذكريات الماضي والتجارب السابقة، الأمر الذي أدى إلى انعدام الثقة فيما بينهم، بحيث تعرضت علاقتهما للضغوط وتدخل أفراد آخرين، كما أنهما كان ينتميان لطبقات اجتماعية وثقافية مختلفة، ضف إلى ذلك بعد المسافة، بكونهما كانا يعيشان بعيدين عن بعضهما البعض، لكن هذه الصعوبات والتحديات ساهمت في إعطاء عمق لعلاقة "خالد" و"حياة" وجعلتها تعكس تجربة الحب الحقيقية والمعقدة.

الهوية والانتماء: تتناول الرواية قضايا الهوية الشخصية والانتماء الثقافي، ومدى تأثير ذلك على تصميم مسارات الشخصيات. ولعل أكثر ما يمكن أن يدلنا عن الهوية أو الانتماء في الرواية هو تطرق الكاتبة للحديث عن بعض الشخصيات في البحث عن هوياتهم وانتماءهم في سياق التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية في الجزائر، وذلك من بعد الانتقال من الاستعمار إلى الاستقلال.

«صباح الخير قسنطينة ... كيف انت يا جسري المعلق ... يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟»

...

«البلدي يفهم من غمزة!»، وهي كانت لوحة بلدية مكابرة مثل صاحبها، عريقة مثله تفهم بنصف غمزة!»[1].

يتضح بقوة هنا الانتماء لمدينة قسنطينة هذه المدينة العريقة، هذه المدينة التاريخية التي تفوح منها رائحة الأصالة والبطولة. كما كان الصراع الثقافي في أوجه بين الهوية الجزائرية والتأثيرات الفرنسية على الثقافة والهوية الشخصية، وعلى سبيل المثال:

«ها أنت تدخلين في فستان أبيض (لماذا أبيض؟)، يسبقك عطرك إلى الطابق العاشر. يسبقك القلب إلى المصعد ويهرول أمامك.

وتتلعثم الكلمات التي ترحب بك بالفرنسية (لماذا الفرنسية؟).

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 71.

ها أنا أكاد اضع قبلة على خدك ... وإذا بي اصافحك (لماذا أصافحك؟).

أسالك هل وجدت البيت بسهولة فتاتي الكلمات بالفرنسية (لماذا الفرنسية؟).

تراني كنت أبحث عن حرية أو جرأة أكثر، داخل تلك اللغة الغربية عن تقاليدي وحواجزي النفسية؟»[1].

من خلال هذا المقطع، يتضح لنا مدى بحث البطل وسعيه تحقيق التحرر من خلال استعماله للغة الفرنسية، كونها اللغة الجريئة التي يمكن أن تعبر عن احاسيسه بحرية وسهولة، إذن النزاع القائم هنا بين البطل وهويته، إذ تعتبر اللغة الكيان الذي تبنى عليه الهوية، فإذا به يحاول التهرب من هذا الكيان واللجوء إلى لغة أخرى بإمكانه اشباع احاسيسه والتعبير عنها دون قيود.

كما يتضح الصراع أيضا في هذا المقطع:

«لقد رسمت قسنطينة ... لا شيء سوى قسنطينة.. وكثيرا من الجسور..

صحتِ وانت تسحبين كرسيا وتجلسين:

لا.. أرجوكما لا تحدثاني عن قسنطينة مرة أخرى.. إنني عائدة توا منها. إنها مدينة لا تطاق.. إنها الوصفة المثالية لكي ينتحر المرء أو يصبح مجنونا!

ثم وجهت كلامك الي:

متى تشفى وانت في هذه المدينة؟»[2].

هنا بالتحديد في هذا المقطع أو المقتطف، تنعكس العديد من المشاعر والمواضيع والعواطف مثل الهوية والانتماء والتحول الشخصي، هنا تعبر الشخصية الرئيسة عن مشاعرها السلبية تجاه مدينة قسنطينة، مشاعر الاكتئاب والضغط النفسي.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 147-148.

[2] المصدر السابق، ص 187.

الانتماء الاجتماعي: بحيث تتناول الرواية العلاقات الاجتماعية وكيف يمكن أن تشكل هذه العلاقات هويات الافراد وتؤثر على مساراتهم، كما تعرض الرواية موضوعات الهوية الجنسية والثقافية والدينية، وذلك من خلال تجربة الشخصية الرئيسية التي تعيش في فرنسا، وتواجه صعوبات في الاندماج في المجتمع الفرنسي والحفاظ على الهوية الجزائرية.

وهذه بعض المقاطع الدالة على ذلك:

«ماذا أصبح هذا "البيت؟" لست أدرى..

يقال إنهم اغلقوه وربما ظل له باب واحد فقط.. بعدما اغلقت ابوابه الأخرى، في إطار سياسة تقليص الملذات في هذه المدينة، أو احتراما لعشرات المساجد التي نبتت على صدر هذه الصخرة، والتي يرتفع صوتها مجتمعة عدة مرات في اليوم، ليذكر الناس بمزايا الإيمان والتوبة...

وكنت في تلك اللحظة، كمعظم رجال هذه المدينة، أقف في الحد الفاصل بين شهوة الجسد وعفة الروح. يتجاذبني إلى أسفل النداء السري لتلك الغرف المظلمة الشبقية.. حيث تحلو الخطايا.. ويسمو بي إلى أعلى ذلك النداء الاخر، لتلك المآذن التي افتقدت طويلا تكبيرها، ورهبة اذانها الذي كان يدعو إلى الصلاة، فيخترق بقوته دهاليز نفسي ...

هناك مدن منافقة.. واخرى أقل نفاقا فقط..

وليس هناك من مدن بوجه واحد.. ورجفة واحدة. فقسنطينة أكثر المدن وجوها.. وتناقضا.

ها هي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة، ثم تردعك بالقوة نفسها التي تستدرجك بها ...»[1].

من خلال هذه المقاطع نلتمس الصراع الثقافي والاجتماعي والتضارب بين الجانب الجسدي والروحي، حيث تمثل الشوارع والأماكن نفسها دعوة مكشوفة وصريحة للذة وللجنس، بحيث يرتبط الجانب الروحي بالأعراف والديانة والمكان الديني، ويتجلى التناقض بوضوح من خلال تصوير المدينة بألوان مختلفة متناقضة تستدرج الخيانة واللذة والحب المسروق، وفي الوقت نفسه تتوارث

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 297-298.

عادات النفاق والتقاليد الدينية، كما تعبر هذه المقاطع أيضا عن تناقضات المدينة ومجتمعها، حيث يظهر الجميع أنهم يعرفون أن وراء الواجهة الواسعة للشوارع تختبئ الرغبات المكبوتة وقصص الحب والغرام.

إذن للهوية والانتماء الاجتماعي جوانب معقدة تتحكم فيها التناقضات والتضارب بين القيم والرغبات.

أما من جانب آخر هناك فيلم "ذاكرة الجسد" أو إذا صح التعبير مسلسل "ذاكرة الجسد"، هذا المسلسل المقتبس من رواية "ذاكرة الجسد" تدور القصة حول رحلة حب وتحديات تواجهها الشخصيات الرئيسية أثناء حروب الجزائر من خلال علاقة حب بين "خالد" و"حياة"، يستكشف المسلسل مواضيع متعددة مثل الحب، الهوية، الوطنية والصراعات الاجتماعية والثقافية.

2. المقاطع الفيلمية لفيلم ذاكرة الجسد

ذاكرة الجسد هو مسلسل درامي جزائري وليد رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي"، هذه الرواية التي اعتبرت من أشهر الأعمال الأدبية في العالم العربي.

تناول المسلسل قصة حب معقدة بين الرسام الجزائري "خالد بن طوبال" الذي فقد ذراعه خلال الحرب الجزائرية و "حياة" التي تعد ابنة "سي الطاهر" صديقه الذي قتل خلال الحرب، تدور احداث هذا المسلسل حول الصراع السياسي والاجتماعي في الجزائر، وهذا ما سنتعرف عليه من خلال أهم المحطات التي توقف عندها المسلسل.

جدول 04: أهم المقاطع الفيلمية متتابعة لمسلسل ذاكرة الجسد.

رقم الحلقة	المقاطع الفيلمية
الحلقة 1	في الحلقة الأولى من فيلم "ذاكرة الجسد" تصور عودة "خالد" إلى قسنطينة بعد طول غياب إذ يتمثل المشهد الأول في: "خالد" يجلس أمام طاولة يكتب وامرأة تجلس جانبه تقدم له القهوة وهذا المشهد ترفقه موسيقى من النشيد الوطني الجزائري وصوت "خالد" الذي يصف لنا مدينة قسنطينة، وترجع به الذاكرة بعد ذلك إلى أول يوم التقى فيه مع محبوبته، وذلك في باريس إذ يصور لنا هذا المشهد دخول بنتين إلى معرض الرسم أين كان "خالد" وكانت تلك لحظة انطلاق شرارة الحب بين "خالد" و"حياة" ثم ترجع به الذاكرة إلى أيام "سي الطاهر" وأيام فقدانه لذراعه، ووصية "سي الطاهر" له عن ابنته، وإعجاب "حياة" بأحد لوحات "خالد".
الحلقة 2	لقاء "خالد" و"حياة" مرة أخرى في المعرض وتبادل أطراف الحديث وبدأ كل واحد منهم يتعرف على شخصية الآخر: وهنا بدأ "خالد" يهيم بـ "حياة" ويعشقها لا يستطيع الابتعاد عنها.
الحلقة 3	المشهد الأول من الحلقة الثالثة يصور لنا "خالد" رفقة "رشيدة" الممرضة التي حرصت على شفائه في "تونس" ما زال "خالد" يتذكر ماضيه ويرويه بالتفصيل، ثم ينتقل إلى مشهد "خالد" وآما تقدم له القهوة التي ذكرته بأيام الوطن وحنينه إليه لا يوصف. هنا كان "خالد" يروي كل الحكاية لابنته "حياة" والتي كانت بدورها تروي له حكايتها.

الحلقة 4	يعرض لنا المشهد الأول تبادل الحديث بين "خالد" و "حياة" عبر الهاتف وتفاهمها على مكان يلتقيان فيه بما أن عم "حياة" وعائلته خارج باريس ومن هنا تتطور العلاقة أكثر فأكثر بين "خالد" و"حياة"، كما يسترجعان مع بعض ذكريات مضت و "حياة" بدورها تذكرت والدها "سي الطاهر" الذي لم تعرفه وبكاء أمها بمرارة بعد موت والدها.
الحلقة 5	المشهد الأول حضور "حياة" إلى منزل "خالد" واعجابها بمنزله المتواضع الذي يعد مرسمة أيضا وانبهارها بمدى تنظيمه لمنزله خلافا عن باقي بيوت الفنانين الذي تعم بيوتهم الفوضى، تغزل "خالد" بـ "حياة" وبعينيها، وفي نهاية الحلقة الخامسة يعرض لنا مغادرة "حياة" لقسنطينة لحضور زفاف إحدى قريباتها وبعد مغادرتها ساءت حال "خالد" وافتقدها كثيرا إلى أن اتصلت به.
الحلقة 6	مغادرة "حياة" لقسنطينة، ومشهد مؤثر بينها وبين أمها مشهد وداع بين البنت وأمها، وبعد رجوع "حياة" لباريس، تلتقي مع "خالد" رفقة صديقه الفلسطيني، الذي كان يحدثها عن عدد اللوحات التي رسمها "خالد" مدة غيابها وتبادل أطراف الحديث بينهما واهتمام "حياة" بديوانه الذي نشره له "خالد" وحفظها لبعض المقاطع منه. وقوع "حياة" في حب "زياد"، وإحساس خالد بما كان يجري بينهما ولكنه لم يتأكد حينها، وتطور العلاقة بينهما أكثر فأكثر أثناء سفر "خالد" إلى إسبانيا لعشرة أيام.

الحلقة 7←10	تجاهل "حياة" لـ "خالد" بعد عودته من السفر، وذلك الشعور الذي كاد أن يقتل "خالد" ومصارحة "حياة" ويبوح لها بأنه يعرف بعلاقتهما هي و"زياد". دعوة "سي الشريف" عم "حياة" "خالد" للإفطار معه. في الحلقة التاسعة يسترجع "خالد" ذكرياته مع الـ "سي طاهر" أثناء سؤاله له عن أمه "آما"، وهنا يعود بنا خالد مجددا إلى الثورة والقتال والكفاح المسلح. انزعاج "خالد" لما جرى أثناء اجتماعه مع "سي الشريف" واقتراح مشاريع ستنفذ من طرف جهات أجنبية، هنا تساؤل "خالد" عما كان استقلالهم صحيحا أو مجرد مظهر وفقط. كما يعود بنا المخرج من هنا لما شهد من الثورة والقتال. موت "زياد" في الحلقة العاشرة وعدم تقبل "حياة" خبر وفاته.
الحلقة 11	عودة "خالد" لحقيبة "زياد" واطلاعها على جميع ذكرياته مع "حياة". لقاء "خالد" مجددا مع "سي الشريف"، في مكتبة وتبادل أطراف الحديث معه عن أشياء كثيرة مثل الثورة، وصديقه "زياد"... إلخ، ولكن "خالد" طلب من الـ "سي شريف" مساعدة لنشر كتاب لـ "زياد"، في هذه الأثناء التحق بهما "سي مصطفى"، وأخبره "سي شريف" بطلب "خالد" كونه أحد أهم المسئولين عن النظافة في الجزائر، وموافقة "سي مصطفى "على طلب "خالد" بمجرد معرفته بأنه صديق "خالد". مشادة كلامية بين "خالد" و "حياة". مأدبة عشاء بين "سي شريف" و "سي مصطفى". دعوة "سي الشريف" "خالد" لحضور زفاف ابنة أخيه "سي الطاهر" "حياة" وإقامة الحفل في "قسنطينة" واعتذار "خالد" آنذاك لشدة اندهاشه.

الحلقة 12	رفض "ناصر" أخو "حياة" هذا الزفاف وانفعاله، ولكن أمه هدأته وقالت له بأن هذا رأي "حياة" ولابد احترامه. هذا أيضا تعود بـ "خالد" الذاكرة لأيام الثورة أين فقد ذراعه وهو يحاول إنقاذ "سي مصطفى" وامتنان "سي مصطفى" له كثيرا.
الحلقة 13	عودة "خالد" إلى مدينة قسنطينة لحضور زفاف "حياة" ببالغ الحزن والأسى وكان يردد عبارة ما أحزن ليلك يا قسنطينة وما أتعس أولياؤك الصالحين خلال حفلة زفافها.
الحلقة 14	تجول "خالد" في أجواء قسنطينة ومروره بالمقبرة ليزور قبر والدته ويسترجع من خلال ذلك ذكرياته معها. مشاهد من ذاكرة "خالد" أثناء مروره بقرب السجن الذي كانت فرنسا تعذب فيه الجزائريين أبشع أنواع التعذيب هنا بعض المشاهد التي توضح قساوة الوضع آنذاك.
الحلقة 15	رغبة "فريدة" ابنة "السي شريف" الزواج من "ناصر" أخو "حياة" ورفض أهلها هذا الأمر قطعا مما أدى بهما إلى حبسها في البيت إلى غاية عودتهم إلى فرنسا.
الحلقة 16	ذهاب "ناصر" بمنزل "سي البشير" لطلب يد ابنته "فريدة" ولكن ذهابه لم يلقوا استحسان من قبل أهلها وطلب منه عمه الخروج من بيته وطرده.
الحلقة 17	تدور أحداث الحلقة السابعة عشر حول دخول "حياة" في دوامة إلى درجة أنها أصبحت يغمى عليها بسبب أعراض وهمية، السبب الذي أدى بزوجها إلى نقلها إلى المستشفى، هذا وقد حضر إليها كل أقاربها، حتى "خالد" الذي مازال يتذكر كل ما كان بينهما من حب ووعود حيث تذكر حينما اتفقا على تسمية ابنتهما وذلك عندما قالت له زوجة أخيه بأنها حامل.

الحلقة 18	لقاء "ناصر" مع زوج أخته "سي مصطفى" وعرضه عليه مشاريع وتدعيمه ماديا، ولكن "ناصر" رفض وقال له بأنه راض بما كتبه له الله. وهذا ما أدى بـ "سي مصطفى" إلى الغضب. لقاء "ناصر" مع "فريدة" وتشاجره معها.
الحلقة 19	حديث "حياة" مع "أمها" عن "فريدة" وإبداء "حياة انزعاجها من كلام أمها، بحيث أرادت أن تزرع في خاطرها فكرة أن "فريدة" ليست بالصورة التي تبديها، بل هي تمثيل فقط.
الحلقة 20	ذهاب "خالد" إلى منزل "سي الشريف" لطلب يد "فريدة" لـ "ناصر" بعد أن هربت مع "ناصر" ولكن كان لأم "فريدة" وجهة نظر أخرى في الموضوع. طلب "سي الشريف" من "خالد" أن يخبر "ناصر" وفريدة بأن يعودا لقسنطينة ليباركا زواجهما.
الحلقة 21	دخول "ناصر" للسجن بعد أن حاك له "سي مصطفى" مكيدة أوقعه فيها وذلك لرفضه بيع حصته في البيت، وهنا يتصرف "مصطفى" ويخرجه من السجن لكي ينال ثقته ويتمكن من نيل مبتغاه.
الحلقة 22	رغبة والدي "فريدة" تطليقها من "ناصر" بعد أن أرجعوها إلى البيت.
الحلقة 23	المشهد الأول من الحلقة يدور حول "فريدة" وصغيرها وتواجدها في منزل والديها. محاولة "حياة" وأمها إرجاع "الطاهر" ابن "فريدة" و"ناصر" إلى حضن أمها وحضنها هي. لقاء "حياة" مع خطيبة "زياد". حادثة هدم بيت "آما زهرة" ورفض "مصطفى" التدخل.

الحلقة 24	عودة "الطاهر" الطفل إلى حضن أبيه وجدته وعمته، بعد عودة "فريدة". وقرار "ناصر" العودة لـ "قسنطينة" للاستقرار هناك.
الحلقة 25	إصرار "حياة" على العودة إلى العمل على الرغم من الخطر الذي يحيط بها، وذلك بعد التهديد الذي تلقته بإغلاق المجلة.
الحلقة 26	زيارة أهل "فريدة" لها بعد طول غياب. ترتيب حفل وذلك بعد نهاية "حياة" من روايتها "منعطف النسيان".
الحلقة 27	انتشار الجماعات الدينية التي تحارب الفساد والفوضى.
الحلقة 28	اشتداد الصراع بين المتعصبين والجيش الذي نزل إلى الشارع وبدأ في إطلاق النار.
الحلقة 29	الحصار العسكري وحظر التجوال. موت "حسان" أخو "خالد" في أحداث أكتوبر 1988، بعدما كان فرحا بتنصبه صحفي في العاصمة، ولكن فرحته لم تكتمل قساوة المشهد أثناء سماع زوجة "حسان" خبر وفاته. إقالة "سي مصطفى" من منصبه بعد تعديل في القوانين. تلقي "خالد" خبر وفاة أخيه "حسان".

الحلقة 30	عودة "خالد" إلى الجزائر بعد أن قرر المكوث فيها نهائيا بعد سماعه لخبر وفاة أخيه "حسان". المشهد الأخير من الفيلم يدور بين "حياة" و"خالد"، هنا في هذا المشهد تظهر "أحلام مستغانمي" و"جمال سليماني" وصورة الجسور المعلقة. وافترقنا إذا وما أجمل الذي حدث بيننا وما أجمل الذي لم يحدث وما أجمل الذي لن يحدث.

يحمل المسلسل العديد من الأبعاد والجوانب، إلا أن علاقة الحب كانت هي المحور الرئيسي الذي بني عليه المسلسل، حيث ركز أكثر على العلاقات العاطفية والعلاقات الشخصية بالمقارنة مع الجوانب الثورية التي كانت جد بارزة في الرواية.

وعليه سنقوم بتقسيم المسلسل إلى ثلاث أقسام أساسية:

1- مواضيع اجتماعية: من بين المواضيع الاجتماعية التي تناولها المسلسل، موضوع الهوية الوطنية والثقافية في الجزائر، ويظهر ذلك في الحلقة الأولى من المسلسل إذ أرفق مشهد "خالد" بموسيقى من النشيد الوطني الجزائري – ينظر الجدول 05.

كما لاحظنا أيضا إبراز العلاقات العاطفية والحب، إذ يظهر أيضا من خلال الحلقة الأولى.

رجوع الذاكرة بـ "خالد" واسترجاعه صور محبوبته وانطلاق شرارة الحب بينهما. هنا أيضا يسترجع صورا من الثورة وفقدانه لذراعه من خلال ذلك. ينظر الجدول 05.

تطور علاقة الحب بين "حياة" و"خالد" إذ اصبحت تزوره في منزله وتتعرف إليه أكثر فأكثر، وبذلك تتذكر والدها "سي الطاهر" وبكاء أمها المستمر عليه.

2- العلاقات الزوجية والعائلة: يتناول المسلسل دينامية العلاقات الزوجية وكيف يمكن أن توثر على الأسرة بشكل عام، وكيف تنشا صراعات داخل الأسرة بسبب العلاقات الزوجية. ينظر الجدول 05، الحلقة 11، الحلقة 16، الحلقة 17، الحلقة 18، الحلقة 20، الحلقة 22.

3- مواضيع تاريخية: يستعرض المسلسل فترة الصراع الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، وكيف تأثرت حياة الشخصيات بتلك الفترة، وكيف كانت الحياة في الجزائر خلال فترة الاستعمار الفرنسي والتحديات التي واجهها السكان المحليون. استرجاع أحداث الثورة في الحلقة الأولى من المسلسل. ينظر الجدول 05، الحلقة 1، الحلقة 2، الحلقة 3، الحلقة 10، الحلقة 11، الحلقة 12، الحلقة 14، الحلقة 28، الحلقة 29.

4- مواضيع سياسية: يتناول المسلسل العديد من المواضيع السياسية الهامة في سياق الصراعات الجزائرية والأحداث التي شهدتها البلاد، إذ يعرض فترة الصراع الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي والمحاولات الجزائرية للحصول على الاستقلال. كما يسلط الضوء على اللحظات الحاسمة في تاريخ الجزائر خلال فترة الثورة وكيف تعود على السياسة والمجتمع.

نستنتج من خلال تحليلنا للرواية أن الكاتبة صورت لنا بشاعة الثورة من كل أنحائها حيث استعرضت لنا الثورة التحريرية من خلال المعارك التي قام بها كل من "خالد" و "سي الطاهر"، ولكن عندما نرجع للمقارنة مع الفيلم، نلاحظ طمس الجانب القاسي والبشع للثورة، واظهار الثورة بصورة شاعرية، والتغاضي عن عدة جوانب من الرواية، وهذا يتجلى بوضوح من خلال تحليلنا لكل من الفيلم والرواية.

الرواية الثالثة: رواية الربوة المنسية

تدور أحداث رواية "الربوة المنسية" لصاحبها "مولود معمري"، حول الصراع في قرية جبلية تقع في منطقة القبائل في الجزائر، وفي هذه القرية يعيش جيلان مختلفان، الجيل القديم المتمسك بالعادات والتقاليد والغيبيات، والقضاء والقدر، والجيل الجديد الذي تعلم تعلما أوروبيا ويتمرد على الماضي والحاضر معا، ثم تنشب الحرب العالمية الثانية وتمزق كل المجتمع الجزائري.

1. المقاطع السردية

من خلال اطلاعنا على رواية "الربوة المنسية" لـ "مولود معمري" توصلنا إلى تحديد أهم وأبرز الأحداث التي تدور حولها الرواية، وبالتالي قمنا بتقسيمها حسب هذه الأحداث، وقدمنا المقاطع الموافقة لها من الرواية وهذا ما يوضحه الجدول الاتي:

جدول 05: أهم المقاطع السردية لرواية الربوة المنسية

الرقم	الأحداث	المقاطع
المقطع الأول	الحديث عن أوضاع قرية "ثاسڤا"	**«الربيع، عندنا، لا يبقى طويلا. فبعد أيام الشتاء القارسة، حيث تهب الرياح بشكل عاصف على الأسقف، وتغطي الثلوج الأرض، مما يجبر الناس والحيوانات على الاختباء، عندما يعود الربيع الدافئ، بالكاد يغمر الحقول باللون الأخضر، قبل أن تبدأ أشعة الشمس في تجفيف الزهور وتحويل الحقول إلى لون أصفر...»**[1]. (ملحق1/ص371)
المقطع الثاني	انتشار مرض غريب في القرية	**«لفترة طويلة، كانت مدينتنا تعاني من مرض غامض، مفرط الانتشار، موجود في كل مكان وفي الوقت ذاته لا يمكن الإمساك به. يختفي لفترات قليلة، ثم يعود بقوة، وكأنه يسعى لتعويض الفترة القصيرة التي توقف فيها ...»**[2]. (ملحق3/ص371)

[1] Mouloud Mammeri, La colline oubliée, Gallimard édition, p 11.

[2] Ibid. p 27.

المقطع الثالث	التحاق شباب القرية بصفوف الفرنسيين	«لقد جلبت الحرب والاحتلال الألماني تقريبًا كل الشباب إلى تاسڤا، فلم تشهد الشوارع والساحات هناك هذا الضجيج والازدحام من قبل...»[1]. (ملحق5/ص372)
المقطع الرابع	تزوج مقران من عزي	«الأحداث الكبيرة بالنسبة لنا كانت زواج كو وعزي، ونجاح سهجة، ونهاية موسم حصاد التين، وافتتاح تاساست، وآخر خطبة للشيخ في الجمعية ...»[2]. (ملحق2/ص371)
المقطع الخامس	رحيل مقران من القرية لتحقيق أحلامه	«ألا تعلم؟ يجب على مقران المغادرة بعد غد. كان دافدا يعلم جيدًا أنني تعمدت ان لا أقول شيئا لأي شخص ...»[3]. (ملحق4/ص371)
المقطع السادس	حمل عزي زوجة مقران	«قال ميناش، وهو يدفع بنفسه، متجاوزا قبر مقران: "أنا ذاهب إلى أبعد من ذلك". كانت هذا وداعه الأخير: لم يتمكن من كبح دموعه. قال: "ابقى هنا، فأنت لم تكن مهزومًا تمامًا، إذ رحلت وأنت تصارع، مكرمًا بأعلى درجات الشرف في الحرب. وداعًا حتى الغد، حيث ستلتقي روحي بروحك، وبروح عزي وادير وكو، لنعيد تأسيس تاساست معًا في عالم خالٍ من الألم والعوائق. الوداع يا مقران"»[4]. (ملحق6/ص372)

[1] Mouloud Mammeri, La colline oubliée, Gallimard édition, p 61.

[2] Ibid. p 24.

[3] Ibid. p 44.

[4] Ibid. p 187.

من خلال هذا الجدول والأحداث الواردة داخل الرواية، يمكننا الانطلاق والحديث عن اهم العناصر التي تحدث عنها الكاتب وركز عليها، إذ عبرت هذه الرواية عن الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الشعب في ظل الاستعمار الفرنسي، وبالتحديد في هذه الزاوية من الوطن أو في هذه "البقعة المنسية" التي تفتقر لأدنى متطلبات الحياة، واقع مرير، واقع بائس تكتسيه حلة من الياس والنفور، وهذا ما يبرزه المقطع الأول بحيث أراد الكاتب "مولود معمري" من خلال العبارة التي استهل بها روايته حينما قال: **«الربيع عندنا لا يدوم طويلا»**[1] أن يعبر عن أحوال القرية المزرية وقساوة العيش فيها، وأن الأجواء الجميلة لا تدوم فيها طويلا، كل هذه الظروف الصعبة رافقها انتشار مرض خطير اودى بحياة الكثير من السكان وهذا ما ابرزه المقطع الثاني، بحيث كان المرض غريبا ومصحوبا بالحمى والغثيان، فيصاب صاحبه بنوبة ينام إثرها في الفراش، لكنه لا يشفى منها بل يموت وذلك لانعدام العلاج.

أما بالنسبة للأصدقاء وحديثنا عنهم، فهم مجموعة من الرفاق تجمع بينهم روابط الصداقة وكذلك العيش في منطقة واحدة، تتجسد من خلالهم الكثير من الاختلافات الفكرية الثقافية وكذلك الطبقية، بحيث إذا تحدثنا عن أدنى درجات الفقر والبؤس فإننا نتحدث عن "إبراهيم" و"سكورة"، وإذا تحدثنا عن المثقف فهو السارد "مقران"، أما الفقير العامل الاجير فهو "موح"، أما الغني فهو "ايدير". هؤلاء الأصدقاء الذي جمعت بينهم أيضا أجواء الحرب العالمية الثانية التي ذهبوا إليها مكرهين، هذه الحرب التي وقفت بينهم وبين طريقهم، وهذا ما استنتجناه من خلال المقطع الثالث، بحيث رحل معظم شباب القرية للتجنيد في صفوف الفرنسيين والمشاركة في الحرب العالمية الثانية هربا من أوضاع القرية المزرية ظنا منهم أن فرنسا ستفي بوعودها لهم لكن دون جدوى، وهنا يتضح جليا دور الحرب العالمية الثانية وفرضها على الشعب الجزائري آنذاك، دون رغبتهم وتقديم الوعود الكاذبة والخاطئة من طرف الفرنسيين.

كما تجسدت أيضا من خلال أحداث الرواية علاقة "مقران" بـ "عزي" اللذان تزوجا لكن لم يحالفهما الحظ في إنجاب الأولاد، هاتان الشخصيتان الأساسيتان في الرواية خاضتا تجارب عديدة

[1] Mouloud Mammeri, La colline oubliée, Gallimard édition, p 11.

وطرق كثيرة من أجل الانجاب، وتقيدوا بمعتقدات خاطئة هربوا بها من الواقع، هذا ما جعل حياتهما تتحول إلى جحيم وروتين ممل، وهذا ما وضحه لنا المقطع الرابع من الرواية.

كما كان في الرواية مساحة كبيرة للحديث عن مكان "الربوة المنسية" والطبيعة، وهذا ما يعكس الهوية والإنتماء، ألا أن معظم سكانها زجروا منها وارادوا الذهاب دون عودة وعلى راسهم "مناش" الشخصية التي من بداية الرواية وإلى نهايتها كانت ملازمة للقارئ. كما قرر "مقران" أيضا الرحيل من القرية والذهاب إلى الجيش، ليحاول تحقيق كل أحلامه، ويضمن العيش الجيد له ولزوجته، ولكن هذا الأمر كان مثابة الضربة القاضية لـ "عزي" التي كانت تحب "مقران" كثيرا ولا تستطيع العيش من دونه. وهذا ما أبرزه المقطع الخامس.

وجاء لنا المقطع السادس بتصوير رحيل "مقران" الذي حمل معه كل أحلامه، إلا أنه كان قد تسرع في أخذ قراره، لأن القدر كان يخبأ له أخبارا سارة، حيث اكتشفت "عزي" أنها حامل بعد رحيل زوجها، فحاولت بشتى الطرق أن تعلمه وقامت بإرسال برقية له تبشره فيها بحملها إلا أن القدر حال دون أن يجمع "مقران" بابنه من "عزي" بحيث مات في طريق عودته للقرية. أدى موت "مقران" إلى حزن "مناش" ويأسه بحيث أراد أن يترك القرية نهائيا وهذا حينما قال: **«لن أعود إلى هذه الهضبة»** وهذا أثناء مروره بقبر صديقه "مقران".

وفي الأخير نستنتج من هذه المقاطع أن "مولود معمري" أراد من خلال روايته هذه أن يصور لنا الأحداث التي مر بها سكان قرية "تاسقا"، ومعاناتهم التي تجسدت في عدة مظاهر كقساوة المعيشة وطغيان الاستعمار وانتشار الأمراض والأوبئة الفتاكة، كما ركز أيضا على عنصر "الوعي" و"التغيير" وعدم تقبل الخرافات ومحاربتها، والسير نحو وتيرة معيشية ملائمة، تليق بالسكان وتضفي عليهم الانفتاح والتطلع.

2. المقاطع الفيلمية لفيلم الربوة المنسية

فيلم "الربوة المنسية" لصاحبه "عبد الرحمن بوقرموح" مقتبس من رواية "الربوة المنسية" للروائي "مولود معمري"، يسرد لنا الفيلم أحداث من الحرب العالمية الثانية ومن الثورة التحريرية التي جرت أحداثها في الجبال القبائلية، إذ تدور الأحداث حول مجموعة من الأصدقاء منهم "مقران" و "مناش".

يبرز الفيلم عدة صراعات إلا أن المخرج "عبد الرحمن بوقرموح" استطاع أن يدمج بطريقة ذكية، فمزج بين الطبيعة والبساطة المعروفة في تلك القرية وجمال النساء الذي صنع الحدث. وهذا ما يتضح من خلال مشاهد الفيلم المتسلسلة في الجدول الاتي:

جدول 07: أهم المقاطع الفيلمية لفيلم الربوة المنسية.

المشهد	المقاطع الفيلمية لفيلم الربوة المنسية
1	المشهد الأول بصورة عربة يجرها حصان، ينزل منها رجال.
2	المشهد الثاني فهو عبارة عن حديث بين شخصين، والحديث الذي دار بينهما حول "مقران"، حيث أخبر "مناش" بأن "مقران" توفي. دهشة كبيرة لدى "مناش" ومحاولة فهمه سبب الوفاة حيث ظن أنه مات بسبب المرض "Tyfis" إلا أن "مناش" أخبره بأنه لم يمت بسبب المرض.
3	صعود "مناش" رفقة صديق "مقران" داخل العربة وتقديم "مناش" دفتر دون فيه "مقران" كل ما حصل له فكان على علم بأنه سيموت.
4	يبدأ الفيلم على لسان "مقران" الذي يروي أحداث عن قريته "ثاسڤا".
5	مشهد "محمد" مع "مقران" بعد رجوعه من "بوردو" حيث يعبر "مقران" بأن القرية أجمل بمليون مرة بأزهارها وجمال طبيعتها، أما "موح" فيخبره بقساوة المعيشة في "ثاسڤا".

6	صور "القرية" وناسها وترحيب أصحاب القرية برجوع "مقران" هنا يقول "دا شعبان" بأنهم مهما ذهبوا مصيرهم العودة إلى القرية. "مقران" رفقة "عزي" يسلم عليها.
7	دخول "مقران" منزله واسترجاع ذكرياته رفقة "ايدير"، "مناش" و "عزي"، حيث كان ينظر إلى الغرفة التي كانوا يجتمعون فيها والتي كانوا يسمونها بـ "ثاعساست". زفاف "اكلي" وسماع "مقران" الزغاريت من النافذة، تآمله في القرية واحساسه بأنها تغيرت وكأن شيئا ما قادم لها. نزول "مقران" إلى الزفاف، وبعد تناوله العشاء توجه ليرقص قليلا.
8	مشهد مجموعة من النساء يغنن ويرقصن ويصفقن مشهد رائع يبرز العادات والتقاليد منطقة القبائل وخاصة بزيهن المتميز، المتمثل في "الجبة" و "المنديل" وكذلك الرقص القبائلي. في الجهة الأخرى فهناك كذلك جماعة الرجال يحتفلون ويرقصون.
9	الحديث على "كو" وعلى تصرفاتها، حيث كانت تجيد اللغة الفرنسية، فكانت تقرأ الرسائل التي كانت تبعث من قبل الاستعمار، حيث صدر أمر بأخذ كل رجال القرية للمشاركة في الحرب.
10	يصور لنا المخرج اجتماع الجدة مع أحفادها لتروي لهم قصة معبرة، لكنها في كل مرة لا تكملها لتواصلها في الغد.
11	عودة "ايدير" إلى القرية.
12	دعوة "ايدير" للعشاء من طرف "أكلي"

13	وصول "ايدير" رفقة "مقران" إلى بيت "أكلي"، وتحضير الطعام لـ "ايدير" من طرف "عزي" ووالدتها.
14	محاولة "مناش" إرضاء "عزي" بعد أن أحرجها في بيت "أكلي" وأخبرها إن أرادت الزواج، إلا أنها رفضت رفضا قاطعا.
15	"عزي" رفقة "والدتها" يعملن في الأرض وحديثهن مع رجلين كانا يذكرانهن بالأيام الماضية.
16	"عزي" رفقة "مقران" يتحدثان عن رحيل "مقران" للمشاركة في الحرب ومحاولة "عزي" التأثير عليه من خلال كلامها عن العلاقة التي جمعتهم والأيام الجميلة التي قضوها معا.
17	حديث "عزي" و "ايدير" عن الزواج وعن "مقران".
18	وصول الرسائل لأهل القرية للمشاركة في الحرب.
19	كتب بعد عامين، ثم ينطلق المخرج في حديثه ويشتمل بالجملة التي ابتدأ بها روايته "مولود معمري" «Chez nous le printemps ne dure pas longtemps» على لسان "مقران" الذي يروي قصته، وهنا نفهم أن "مقران" تزوج بـ "عزي" ومدة زواجهما فاقت السنة، يبدوا اليأس على "مقران" ولكن "عزي" كانت تحاول أن تبعث فيه الأمل بقولها: «مهما كانت الظروف لابد لنا أن نعيش»، وهنا تخبر "عزي" "مقران" بأن والدته تريد أن ترى أحفادها، وتريد من "عزي" أن تنجب الأولاد.
20	تجمع حول أشجار الزيتون في القرية موسم جني الزيتون.
21	خروج "عزي" إلى خارج البيت وعندما رأتها والدة "مقران" افتعلت مشكلة كبيرة وخيرت ابنها بينها وبين زوجته.

22	حزن "عزي" بسبب عدم إنجابها الأولاد، حيث أخبرت "مقران" بأنه أمه تكرهها لهذا السبب.
23	قرار "مقران" أخذ "عزي" إلى سيدي عبد الرحمان، لكي تحمل وتنجب الأولاد الأمر الذي أوهم صديقه الذي قال له إنك متعلم ومحامي وتؤمن بكل هذه الأمور إلا أن "مقران" أخبره بأنه سيفعل ذلك فقط لإرضاء أمه ولكي تهدأ الأوضاع في المنزل.
24	مشادات كلامية بين "عزي" و "مقران" و "نا مالحة".
25	انتشار مرض "التيفيس" في القرية وعدم إيجاد الحل لإيقافه.
26	تجمع أهل القرية وصور للقرية في الليل.
27	مرض "كو" وتدهور حالتها الصحية.
28	مرض "محند" أيضا.
29	مرور المخرج إلى ناحية أخرى بعد مرور "سنة" 27 يناير 1943م. هنا "عزي" متخوفة من رحيل "مقران" إلى الحرب.
30	زيارة "علي" لـ "محند" الذي أنهكه المرض.
31	وفاة "موح"
32	بكاء النسوة ونحيبهن على "موح".
33	تزداد عدد الوفيات في القرية بسبب المرض.
34	مشهد القرية في عز الشتاء مغطاة بالثلوج.

35	لقاء "مقران" بـ "ايدير" وانزعاج "مقران" بسبب رحيله حيث طلب من "ايدير" أن يتركه لوحده.
36	ذهاب "عزي" وتركها لـ "مقران".
37	حديث "مقران" و "مناش" عن "عزي" ومرضها وخوفهم من أن تموت "عزي" بسبب هذا المرض.
38	ذهاب "مناش" ليتفقد "عزي" ويزورها في منزلها.
39	حديث "مناش" عن بقاء أيام قليلة عن ذهابه إلى المشاركة في الحرب.
40	محاولة صديقة "عزي" إقناع "مناش" بحبها له على الرغم من عدم إبلاغه.
41	في المقهى حديث "مناش" مع "مقران" بعد وصوله من السفر وتقديم "مناش" رسالة لـ "مقران" من "عزي".
42	عودة "مقران" سيرا على الأقدام وهذا المشهد يصحبه صوت "عزي" التي تناجيه وتخبره بأنها ستنجب ابنهما بعد خمسة أشهر، وتخبره بأنه حتى وإن لم يعد لن تتزوج أبدا وأنها ستفنى حياتها في تربية ابنهما.
43	بكاء "عزي" بعدما وجد "مقران" ميتا وقد تجمد من البرد. وهذا المشهد ترفقه موسيقى حزينة، وبعدها مباشرة جينيريك النهاية.

بعد أن قسمنا الفيلم إلى مشاهد توصلنا إلى مجموعة من العناصر مقارنة بالرواية، فقد انتقل الفيلم بين الكثير من الأحداث واعتمد على الكثير من الرموز، وأبرز نقاط عديدة منها التركيز على الثقافة الأمازيغية والعادات والتقاليد، إذ اعتمد في تصويره للفيلم على الديكور والزي القبائلي، ضف إلى ذلك، الحديث وتصوير العلاقات التي كانت ونشات بين الأصدقاء، وكذلك الحديث عن الحرب العالمية الثانية وتجنيد الأفراد.

استعمل المخرج "عبد الرحمن بوقرموح" أسلوبا شيقا في سرد الأحداث وتصويرها وإيصال عدة رسائل اجتماعية من خلالها اثر الفيلم على المتلقين بشكل كبير، كما جاء لنا المخرج "عبد الرحمن بوقرموح" في فيلمه "الربوة المنسية" بصور صمود المرأة الجزائرية والقبائلية وكفاحها، وادخل لقطات تصور لنا هذه "الربوة المنسية" والاحتفالات والمناسبات التي كانت تقام بها، كما صور لنا أيضا عادات السكان ولباسهم ومميزات المجتمع الأمازيغي والثقافة الأمازيغية وانفراده باستعمال اللغة الأمازيغية، وكذلك استعمال عادات وتقاليد تجعله مميزا عند المجتمعات الأخرى بحيث صور لنا مواسم جني الزيتون وكذلك العمل في الفلاحة والصيد ورضوخ أهل القرية إلى الخرافات والمعتقدات التي كانوا يعتبرونها جزءا من حياتهم ويؤمنون بها، وقد لاقى فيلم "الربوة المنسية" «**فالربوة المنسية الفيلم لقى هجوم من قبل بعض الساسة الجزائريين لأنه يخالف الصورة المتجانسة التي كانت القومية الناشئة تنوي ارسائها في المجتمع الجزائري، وهو يقدم وصفا واقعيا عن القبائلية في وقت تسعى فيه القومية إلى فرض صورة موحدة متجانسة للشعب الجزائري. على الصعيد الدولي والذي أفرغ من خصائصه الهوياتية لصالح الهوية العربية الإسلامية الحضارية مما سيقود بعد الاستقلال إلى انكار الهوية الأمازيغية**»[1].

يمكننا القول إذن بأن فيلم "الربوة المنسية" لـ "عبد الرحمن بوقرموح" قد ركز على الهوية الأمازيغية مما جعل العديد من النقاد ينتقدونه، ويمكننا ملاحظة الفرق بين الرواية والفيلم في تغيير المخرج "عبد الرحمن بوقرموح " بحيث أراد نقل الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية إلى اللغة الأمازيغية، فترك مضمون الرواية جانبا ليظهر للعالم بأن الأمازيغية هي هوية، ومجتمع بتقاليده، ومعتقداته، وقناعاته.

ومن زاوية أخرى، يتضح لنا مقام الثورة التحريرية في الفيلم من خلال تصوير الجهود البطولية التي بدلها الجزائريون في مواجهة الاحتلال الفرنسي في الجزائر، كما يتم تسليط الضوء على تحرير

[1] لطيفة لاريف، السينما الأمازيغيّة في الجزائر: إضفاء الطابع الإقليمي على سينما وطنية، نشر بتاريخ: 2021/11/07، شوهد بتاريخ: 2022/03/04.

الأراضي، وهنا تظهر روح الصمود والتضحية التي عاشها الشعب الجزائري في تلك الفترة التحريرية الصعبة.

أثناء الحرب العالمية الثانية (1939-1945) لم تكن الثورة الجزائرية قد اندلعت، لكن كان لتلك الفترة تأثير كبير على نمو الوعي الوطني لدى الجزائريين، بحيث لاحظنا من خلال رواية "الربوة المنسية" لـ "مولود معمري" وفيلم "الربوة المنسية" لـ "عبد الرحمن بوقرموح" مشاركة رجال قرية "ثاسقا" في الحرب العالمية الثانية بعد أن تلقوا نداء من قبل المستعمر الذي وعدهم بمنحهم الاستقلال بعد مشاركتهم في الحرب العالمية الثانية، هذا ما أدى بهم إلى الانخراط في الجيش الفرنسي وتقديم التضحيات في ساحة المعارك الأوروبية، لكن هذا الاحتكاك بالعالم الخارجي وبناء أفكار الاستقلال والتحرر من المستعمر ساهم في نمو الوعي التحرري لديهم، فكانت فترة الحرب العالمية الثانية مرحلة تحضيرية مهمة لنضال الجزائريين.

من هنا، وبعد اطلاعنا على أهم العناصر المتعلقة بالفيلم والرواية نخلص للقول أن الثورة الجزائرية قد شكلت موضوعا غنيا للإبداع الأدبي والسينمائي، كل من الرواية والفيلم لعبا دورا مهما في توثيق أحداث الثورة ونقلها للأجيال القادمة، بحيث لكل من الرواية والفيلم أسلوبا خاصا يتميز في نقل هذه الأحداث في قالب منظم ومشوق يلفت انتباه القارئ والمشاهد.

فالرواية وسيلة مهمة لتوثيق أحداث الثورة والتحولات الاجتماعية التي رافقتها، وهذا ما لاحظناه من خلال رواياتنا المختارة؛ "الأفيون والعصا" لـ "مولود معمري" – "ذاكرة الجسد" لـ "أحلام مستغانمي" – "الربوة المنسية" لـ "مولود معمري"، قد تختلف هذه الروايات في لغتها، ولكنها تبنت أسلوبا مشوّقا ومنظما راقيا نقلت به الثورة الجزائرية في جميع مظاهرها.

رواية "الأفيون والعصا" عكس من خلالها الكاتب "مولود معمري" الصراع الداخلي بين الخيانة والتضحية مسلطا الضوء على النضال الشعبي ضد الاحتلال، ورواية "الربوة المنسية" صور من خلالها مظاهر قرية في وقت الاستعمار معزولة، لا تتوفر فيها أدنى شروط المعيشة، انتشر فيها وباء قاتل أودى بحياة الكثيرين، سعى من خلالها "مولود معمري" لتصوير الواقع المرير للشعب

الجزائر أثناء الاستعمار الفرنسي. أما رواية "ذاكرة الجسد" فقط تناولت من خلالها الكاتبة "أحلام مستغانمي" موضوع الحب والحرب، وقدمتها في أسلوب راقي جدا أشاد به الكثير من الأدباء.

أما الفيلم فقد كان وسيلة قوية لنقل أحداث الثورة وحملها في متناول جمهور واسع، بحيث يتمتع بقوة بصرية وسردية تمكنه من نقل الأحداث بشكل مباشر وواقعي، كما يساهم استخدام الصور والأصوات والموسيقى في تعزيز الرسالة وجعل تجربة المشاهدة مؤثرة وملهمة.

ومن هذا المنظور، نستنتج أن كل من الرواية والفيلم لعبا دورا تكامليا في توثيق الثورة الجزائرية ونقلها للأفراد، فالرواية توفر مساحة للتأمل العميق والتفاصيل الدقيقة، والفيلم يستخدم قوة السرد البصري والتجسيد الدرامي لجعل الأحداث التاريخية حية وملهمة، كما لعبت كل من الصحافة والإعلام دورا مهما في توثيق ما جاءت به كل من الرواية والفيلم، وساهمت في وراجهما، فهل انحازت الصحافة والاعلام إلى الرواية أم الفيلم؟.

الفصل الثاني: الصحافة والإعلام بين الرواية والفيلم

تمهيد

المبحث الأول: الصحافة والاعلام

1. الإعلام
2. الصحافة
   2.1. الصحافة المكتوبة
   2.2. الصحافة الالكترونية
   2.3. مفهوم ASJP
   2.4. الصحافة الأدبية
3. الدعاية والإعلان
4. الإعلام السمعي البصري
5. الترجمة
6. الترجمة الأدبية
7. الحدث الأدبي

المبحث الثاني: دارسة المقالات الصحفية والعلمية للروايات المختارة

1. الأفيون والعصا بين الرواية والفيلم
2. ذاكرة الجسد بين الرواية والفيلم
3. الربوة المنسية بين الرواية والفيلم

تمهيد

إن الرواية الجزائرية تعبر بقوة عن ثقافة الشعب الجزائري، فهي الوعاء الذي يحوي كافة التحولات الاجتماعية والسياسية، بحيث تتميز بتنوعها وقدرتها على استخدام اللغة بشكل إبداعي لاستكشاف قضايا الهوية والتحرر، وهذا ما تطرقنا إليه في الفصل الأول، واعتمدنا في ذلك على تحليل النماذج المختارة للدراسة، وهم كالآتي رواية "الأفيون والعصا" لـ "مولود معمري" ورواية "ذاكرة الجسد" لـ "أحلام مستغانمي" ورواية "الربوة المنسية" لـ "مولود معمري"، وكذا الأفلام التي اقتبست منها.

إن الرواية الجزائرية مزجت بين جمالية السينما واتصالية الإعلام وهذا كله من خلال اللغة، بحيث كل من الروايات والأفلام تستعمل لغة مؤثرة لنقل كافة التجارب والتحولات إلى جانب الصور البصرية والوصف لتعزيز الجوانب الجمالية، كما استخدمت العناصر الإعلامية لنقل رسائلها والتواصل مع القراء بشكل أوسع، في هذا الفصل من الدراسة سنحاول معرفة كيف تناقلت كل من الصحافة والإعلام الرواية والفيلم، وهل انحازت الصحافة والاعلام إلى الرواية أكثر أم إلى الفيلم؟

تلعب الصحافة والإعلام دورا حيويا في تشكيل وجهات نظر المجتمع، بينما تتناول الرواية والفيلم نفس القضايا بطريقة أدبية أو سينمائية، يجمع الثلاثة على تسليط الضوء على قضايا اجتماعية وثقافية، لكن الفارق يكمن في الأسلوب والتقنيات المستخدمة، حيث تعتمد الرواية على اللغة والوصف، بينما يعتمد الفيلم على الصور والموسيقى، والإعلام يتسم بالسرعة والفاعلية في نقل الأحداث، بينما تأخذ الرواية في الفيلم زمنا أطول لتقديم رؤية عميقة وفحص شخصيات معقدة.

ومن هذا المنطلق سنتطرق للحديث بالتفصيل عن الإعلام والصحافة، وعن كيفية تناول هذه الروايات والأفلام الصادرة عنها.

المبحث الأول: الصحافة والاعلام

1. الإعلام

الإعلام وسيلة أو نظام يهدف إلى نقل المعلومات والأخبار للجمهور، سواء كان ذلك عبر وسائط مثل التلفزيون، الراديو، الصحف، الإنترنت ووسائل أخرى، ويتضمن مفهوم الإعلام عمليات جمع وتحرير ونشر المعلومات بطريقة منظمة لتوفير محتوى يمكن الوصول إليه على نطاق واسع.

أما بالنسبة لتحديد مفهوم الإعلام «**فمهما اختلفت الأقوال، وتباينت الآراء حول مفهوم الإعلام ومهما جاءت تقسيماته واتجاهاته فإنها في مجموعها تلتقي في أن الإعلام هو اتصال بين طريقتين بقصد إيصال معنى أو قضية، أو فكرة للعلم بها واتخاذ موقف اتجاهها، إن المفهوم العلمي للإعلام عموما –اليوم– قد اتسع حتى شمل كل أسلوب من أساليب جمع ونقل المعلومات والأفكار طالما أحدث ذلك تفاعلا ومشاركة من طرف آخر مستقبل والإعلام علم وفن في آن واحد فهو علم له أسسه ومتطلباته الفكرية لأنه يستند إلى مناهج البحث العلمي في إطاره النظري والتطبيقي وهو فن لأنه يهدف إلى التعبير عن الأفكار وتجسيدها في صورة بلاغية وفنية متنوعة بحسب المواهب ولقدرات الإبداعية لرجل الإعلام**»[1].

من هنا نستنتج بأن الإعلام هو وسيلة بالدرجة الأولى لنقل المعلومات وتبادل الخبرات وإيصال جملة أو سلسلة من الأحداث إلى المتلقي أو الجمهور غير أن الاختلاف قد يكمن في الطريقة أو الكيفية التي ينقل بها رجل الإعلام هذه السلسلة من الوقائع.

تعد لفظة الإعلام من المصطلحات التي تنطوي على تعددية دلالية، إذ تحمل معاني متقاربة وأخرى متباعدة، حيث يحمل في ثناياه معاني معاصرة تدور حول الأخبار والوقائع والحوادث، كما يحمل أيضا معاني حول الخبر والرواية، ويشير إلى التوجيه والدعاية.

[1] لؤي خليل، الإعلام الصحفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 2014، ص 05.

وبالنسبة للإعلام اصطلاحا فقد تباينت الآراء حول مصطلح الإعلام فتعددت تعريفاتها، فعرفه "أديق جروت" **«بأنه التعبير الموضوعي لعقلية الجماهير وبروحها وميولها واتجاهاتها»**[1]، ويعرفه "عبد اللطيف حمزة" **«بأنه تزويد الجمهور للمعلومات الصحيحة أو الحقائق الواضحة»**[2]، ويعرفه "سمير حسين" **«بأنه كافة أوجه النشاط الاتصالية التي تستهدف تزويد الجماهير بكافة الحقائق والأخبار الصحيحة والمعلومات السليمة عند القضايا والمشكلات ومجربات الأمور بطريقة موضوعية»**[3].

ويعرف الإعلام كذلك على أنه **«تقديم للأخبار والمعلومات الدقيقة للناس، والحقائق التي تساعدهم على إدراك ما يجري حولهم، وتكوين آراء صائبة في كل ما يهمهم من أمور، ويتم ذلك من خلال وبواسطة وسائل تحمل للناس هذه المعلومات والحقائق والأخبار يطلق عليها مصطلح وسائل الاتصال بالجماهير ومنها الصحف والراديو والتلفزيون وهي وسائل لا تقتصر على الأفلام فقط بل تقوم أيضا الإعلان والتعليم والترويج»**[4].

فالإعلام إذن هو وسيلة نقل **«عن طريق الكلام والتفكير والقراءة والكتابة والسمع والبصر، كل ذلك من أجل نقل أراء، معلومات أو إرسال خبرات وبدون عملية الإعلام أو الاتصال تنفصل العلاقات وتعيش الجماعات والمجتمعات كأجزاء منفصلة، لا تلتقي بالخبرة والفكرة فتنقطع الصلات وتنتهي الحضارات، وتتوقف الثقافات»**[5].

من خلال جملة هذه التعاريف نستنتج:

---

[1] رمزي أحمد عبد الحي، الإعلام التربوي في ظل ثورة التكنولوجيا المعلومات والاتصالات، الوراق للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 2011، ص 20.

[2] عبد اللطيف حمزة، الإعلام له تاريخه ومذاهبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 01، القاهرة، مصر، 2002، ص 20.

[3] سمير محمد حسين، الاعلام والاتصال بالجماهير والرأي العام، عالم الكتاب، ط02، القاهرة، مصر، 1997، ص 22.

[4] كرم شلبي، معجم المصطلحات الإعلامية إنكليزي – عربي، دار الشروق، ط 02، القاهرة، مصر، 1989، ص 92.

[5] قباري محمد، علم الاجتماع الجماهيري وبناء الاتصال: دراسة في الإعلام واتجاهات الراي العام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1984، ص 481.

– الإعلام وسيلة من وسائل الاتصال الأساسية حيث يمكننا من خلاله نقل الرسائل وتبليغها إلى المتلقي.

– يتميز الإعلام ببث الحقائق والأخبار عن طريق الشاشة والإذاعة والجرائد.

– للإعلام دور في تنوير المجتمعات وتزويدهما بالحقائق والمعلومات.

– يساهم الإعلام بالدرجة الأولى في تكوين مجموعة من المفاهيم والآراء الصائبة والواضحة لدى الناس أو الجمهور.

أما بالنسبة للصحافة فهي جزء من الإعلام، وهي وسيلة تواصل تهدف إلى جمع ونقل المعلومات والأخبار إلى الجمهور. تشمل عملية الصحافة جمع الحقائق وتحليلها وتقديمها بشكل موضوعي وموثوق، فيسعى الصحفيون إلى توفير تغطية شاملة للأحداث، كما تلعب الصحافة دورا حيويا في توفير المعلومات وفتح نوافذ على الأحداث العالمية والمحلية وتشجيع التفكير النقدي وتقديم تقارير دقيقة.

2. الصحافة

الصحافة هي أحد وسائل الإعلام التي تقوم بنقل الأخبار إلى المتلقي حيث تقوم بجمع الأخبار ونقلها من خلال المطبوعات والجرائد والمجلات والكتب والرسائل، غير أن الأكثر تأثيرا في المتلقي هي الجرائد.

وفي اللغة؛ جاء في المعجم الوسيط «**الصحافة بكسر الصاد مهنة من يجمع الأخبار والآراء وينشرها في صحيفة أو مجلة والصحيفة اضمامة من الصفحات تصدر يوميا أو في مواعيد منتظمة، بأخبار السياسية، والاجتماع، والاقتصاد، والثقافة وما يتصل بذلك وجمعها صحف وصحائف**»[1].

في المصباح المنير «**الصحيفة قطعة من جلد أو قرطاس كتب فيه، وإذا نسب إليها قيل رجل صحفي ومعناه: يأخذ العلم منه دون المشايخ ... والجمع صحف بضمتين، ... التصحيف تغيير**

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط 04، القاهرة، مصر، 2004، ص 508.

اللفظ، حتى يتغير المعنى، المراد من الموضوع وأصله الخطأ، يقال صحفه فتصحف أي غيره فتغير حتى التبس»[1].

من خلال هذين التعريفين نستنتج أن هناك نقاط مشركة بينهما ألا وهي أن للصحافة وظيفة جمع الأخبار ونقلها في صورة مميزة ولافتة للانتباه، ومواعيد منتظمة، تتنوع أخبارها وتختلف باختلاف المجالات فمنها السياسية، والاقتصادية.

أما اصطلاحا، عرفتها منظمات "اليونسكو" تحت عنوان الدوريات بأنها «**كل المطبوعات التي تصدر على فترات محددة أو غير محددة ولها عنوان واحد، ينتظم جميع حلقاتها أو أعدادها، ويشترك في تحرير العديد من الكتاب»**[2].

2.1. الصحافة المكتوبة

نشأت الصحافة المكتوبة في شكلها البدائي في النقش على الحجر عند قدماء المصريين، والتي تتضمن كتابات تحتوي على أخبار المجتمع، كما تمثلت في الكتابة على الجدران في عهد الرومان والتي تضمنت كتابات تحتوي على أخبار المجتمع والحكام، وإعلان الحروب، وفي القرن الرابع عشر بدأت أوروبا تستيقظ من سبات القرون الوسطى وبدأ ظهور طبقة من البورجوازيين والعائلات الفنية، وظهر تعطشها للاطلاع على أحداث العالم فظهرت الحاجة إلى الصحف المخطوطة التي يكتبها تجار الأخبار تلبية لاحتياجات ورغبات الشخصيات الفنية لمعرفة ما يدور في العالم، وكان من أثر ذلك أن تحررت العقول واتسع مجال البحث واستيقظت روح النقد وجاءت النظرية التي تقول «**أن الامبراطور لا يستمد سلطاته من الدين وليس هو ظل الله في الأرض وإنما للحكومة نظام وضعي لا ديني وما قامت إلا لصالح المحكومين فكان لابد لهذه الأفكار أن تنشر وتذاع على الناس فظهرت الحاجة إلى الصحافة وبدأت تلك الأوراق تحمل أخبار العالم الناهض**

[1] أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة بيروت، بيروت، لبنان، 2009. ص 127.

[2] ابراهيم عبد الله المسلمي، نشأة وسائل الإعلام وتطورها، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 103.

الجديد الذي يتطور بسرعة مقدسا حرية الفرد مؤمنا بالعلوم والمعارف متطلعا إلى مستقبل تسوده العدالة والمساواة»[1].

من خلال ما سبق نستنتج أن الصحافة أخذت مجرى ارتبط بحرية الفرد والتعبير عن آرائه وتقديس حريته، وبناء مستقبله على أساس المساواة، أما «**في أواخر القرن السادس عشر ظهرت الصحافة الحديثة بشكلها المنتظم في ايطاليا، النمسا وتليها كل من انجلترا وفرنسا في القرن السابع عشر، ومن هنا فإن ظهور الصحافة الحديثة في أوروبا عاصر نهضة علمية وفكرية اقتصادية بدأت تغير من الأوضاع الاجتماعية السائدة وهكذا يكون ارتباط الصحافة بتطور المجتمع بصفة عامة»**[2].

وعليه نستنتج أن الصحافة هي وليدة الحاجة حيث نشأت لتلبي احتياجات الفرد من القدم فبدأت بالنقش على الحجر ولتنتهي في شكل مطبوعات تقدم ما يلزم من معلومات للمتلقي، ومن هنا سننتقل للحديث عن أهمية الصحافة المكتوبة.

2.1.1. أهمية الصحافة المكتوبة

من المعروف منذ القدم أن الصحف والمجلات من أهم وسائل الإعلام والاتصال الجماهيري، بحيث أصبح الفرد غير قادر على الاستغناء عنها خاصة في المجتمعات الحديثة فهي تغير من مقومات الحياة الفكرية والسياسية المعاصرة، والصحافة وسيلة اتصال تقرأ لعدة أغراض منها:

– الاطلاع على ما فيها من أخبار بدافع الرغبة في الوقوف على أحوال محيطها الاجتماعي، الثقافي، الاقتصادي والسياسي على الرغم من كثرة المخاوف التي أحيطت بها على الساحة الإعلامية.

– معرفة القضايا التي يتحدث عنها الرأي العام بأول أو حتى بمجرد التسلية والاستمتاع بما فيها من طرائف وتسلية ونوادر أدبية.

---

[1] ابراهيم عبد الله المسلمي، نشأة وسائل الإعلام وتطورها، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 104-105.

[2] أمال سعد المتولي، مدخل الى الصحافة، دار مكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع، ط 01، القاهرة، مصر، 2003، ص 29.

تتميز الصحافة المكتوبة بقدرتها على تشكيل الراي العام والتأثير في مختلف مجالات الحياة، حيث تلعب دورا محوريا في المجتمع الحديث، **«فهي إذا تلبي لقرائها مختلف الخدمات والإشباع والرغبات وعلى اعتبار أنها أصبحت جزءا من نسيج الحياة اليومية للأفراد، كما أنه من الواضح أنها تلعب دورا في نظام الاتصال على الرغم مما عرف عنها في السابق أنها كانت تخدم مصالح فئة قليلة متميزة خاصة من الناحية الثقافية، وإن كانت السلطات والحكومات الرسمية في جميع بلدان العالم إلى اليوم تستعملها كسلاح قوي للدفاع عن أفكارها السياسية خاصة، وخصوصيتها الثقافية التي تميزها عن غيرها، وفي هذا الصدد ندرك أهم مشكلة تواجهها الصحافة المكتوبة وهي ما يسمى بحرية الصحافة فهي تواجه ضغوطا وممارسات تعسفية من كل لون غالبا ما تجعلها متعلقة بالمطبعة التي تمليها مراكز القرار السياسي، الاقتصادي والثقافي ... ولذلك غالبا ما نتعرض لارتجاجات في مصداقيتها. وعلى الرغم من كل هذا فان هذه الصحافة تبقى دائما هي منبرا للرأي العام، ومن أنجع وأقدر الوسائل الإعلامية على بلورته والتأثير فيه»**[1].

تكمن أهمية الصحافة في كونها تنقل الأحداث البعيدة للبشر، إذ لم تكن فكرة الصحافة موجودة في القديم، ولم يكن البشر منفتحين على بعضهم البعض فقد أتاحت الصحافة للمجتمع معرفة كل ما يحدث في الجوار والأماكن البعيدة كما تعمل على زيادة وعي الأفراد من خلال بث المعرفة والثقافة، وأيضا من خلالها تنظم حركات الأفراد داخل المجتمع وتعمل على الضبط الاجتماعي للجماعة، وتكمن أهمية الصحافة في الانفتاح على تفاصيل ومعالم الشعوب الأخرى وذلك يمنح للأفراد الشعور بالثقة.

ولا يمكننا أن ندرس تلقي الفيلم والرواية في الإعلام المكتوب دون التطرق لخصائص الصحافة المكتوبة، حيث تمثل الصحافة المكتوبة وسيلة فعالة لنقل المعلومات والأخبار من خلال الكتابة، وهي عبارة عن (صحف، مجلات، مقالات، تقارير ومواقع إلكترونية ...)، وتعتمد على التحقيق

[1] نزهة حانون، الأساليب الاقناعية في الصحافة المكتوبة الجزائرية، ميثاق السلم والمصالحة الوطنية أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجيستر في العلوم والاتصال، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة منتوري قسنطينة، 2008/2007، ص 60.

والتحليل لتقديم المعلومات بشكل دقيق وشامل مع الحرص على الجودة والموضوعية، وتشتمل الصحافة على مجموعة من الخصائص التي تجعلها مميزة عن باقي وسائل الإعلام وهي كالآتي:

للصحيفة خاصية مهمة وفعالة في كونها تحمل للقارئ فرصة أكبر للاختيار من بين عدد كبير من الرسائل والمضامين أو الموضوعات التي تقدمها سواء يوميا أو أسبوعيا أو نصف شهرية أو شهرية، فيستطيع بكل بساطة أن يتجاهلها إذا لم يجذبه الموضوع أو يتنافى مع ثقافته وحضارته.

كما تتميز أيضا بالموضوعية في تقديم الأخبار دون تحيز وبدقة ومصداقية ذلك في الاهتمام بالحدث الدقيق وتأكيد المعلومات الجذابة أيضا بحيث تستخدم لغة وأسلوبا يجذب القراء. كما تتميز الصحافة المكتوبة بمجموعة من الخصائص نذكر منها:

2.1.2. خصائص الصحافة المكتوبة

تتميز الصحافة المكتوبة بمجموعة من الخصائص التي تجعلها ترتقي بدورها عن بقية وسائل الإعلام وهي كالآتي:

– تميزت الصحافة المكتوبة بالمحافظة على حضورها داخل المجتمع الجماهيري رغم مزاحمتها من طرف وسائل الإعلام السمعية البصرية والتي في مقدمتها التلفزيون بما يقدمه من مواد ترفيهية خاصة ساعدت على انجذاب الجماهير نحوه، ومع هذا فإن للصحيفة خاصتها في كونها تتيح للقارئ فرصة أكبر للاختيار من بين عدد كبير من الرسائل والمضامين أو الموضوعات التي تقدمها يوميا أو أسبوعيا حيث أنه بإمكانه تجاهل أي مادة لا تتماشى مع معرفته أو ثقافته أو اتجاهاته الفكرية والسياسية على العكس من ذلك أمام الوسيلة السابقة فهو يتابع المواد المعروضة عليه مضطرا وإن كان ذلك يتنافى مع احتياجاته.

– تتيح الصحيفة فرصة أكبر للقارئ ومتابعها في اختيار الوقت أو الزمان والمكان المناسب له وبالطريقة التي يريدها هو.

– الصحيفة يمكن حملها والاحتفاظ بها وكذا اقتناؤها بتكاليف أقل، وإن كانت هذه الخاصية متوفرة أيضا في الوسائل الأخرى بعد التكنولوجيا الأخيرة التي مكنت من استخدام وسائل التسجيل الصوتية والفيلمية إلا أن ذلك يتطلب تكاليف باهضة.

– بما أن الصحيفة تمكن الفرد من التحكم في وتيرة القراءة وتمنحه ظرف التفرد، فهي بطبيعتها تساعد على الاستجابة وترسيخ الأفكار من خلال إمكانية تكرار القراءة. وعلى هذا الأساس، يمكن اعتبار الصحيفة الوسيلة الأنسب لتقديم المواد الطويلة والمعقدة، نظرًا لقدرة القارئ على التفاعل معها والتفرغ لاستيعاب محتواها.

– الخطاب المكتوب لا يستدعي من القارئ الكثير من الجهد أو توظيف جميع حواسه[1].

من خلال هذه الخصائص يمكننا ان نميز بوضوح أهمية الصحافة المكتوبة في عالم الإعلام على الرغم من كل التطورات التي عرفتها الوسائل السمعية والبصرية الحديثة، إلا انه لا يمكننا الاستغناء عن الصحافة المكتوبة وذلك لاعتبارها عنصرا لا غنى عنه في التركيبة الإعلامية وذلك لما تقدمه للقارئ من حرية انتقاء المواضيع وتعزز عنده تجربة القراءة كما تسمح له بالعودة للمادة الإعلامية وتكرار قراءتها وفهمها أكثر، كل هذه الخصائص وغيرها تجعل الصحافة المكتوبة وسيلة فعالة تضمن تفاعل القارئ واستفادته القصوى من المحتوى الإعلامي.

إذن يمكننا أن نخلص إلا أن الصحافة تختص بهذه المجموعة من المميزات والتي ترقيها دون غيرها من الوسائل الإعلامية، كما أن طرحنا لهذه الخصائص يقودنا لا محالة للتعرف على أنواع الصحافة المكتوبة.

[1] ينظر: محمد فريد محمود عزت، مدخل إلى الصحافة، دار نشر مكتبة الإسكندرية، القاهرة، مصر، 1993، ص 242–245.

2.2. أنواع الصحافة المكتوبة

تتنوع الصحافة المكتوبة وتختلف باختلاف المعايير، وتصنف في عدة أصناف وهي كالاتي[1]:

أ- التقسيم من حيث المحتوى الإعلامي

تتمثل في صحف الرأي وصحف الخبر أين كانت الأخبار العسكرية والدبلوماسية المادة الإعلامية لأعمدة الصحف من نهاية القرن الثامن عشر، ومع بروز مبادئ الديمقراطية الحديثة أصبحت الصحيفة أداة لنشر الأفكار ومناقشة الآراء.

ب- التقسيم حسب موعد الصدور

تتفرع الصحف حسب وقت صدورها إلى دوريات يومية، صحف أسبوعية أو شهرية، هنا تتحول من الصحيفة اليومية إلى مجلات منتظمة الصدور.

ت- التقسيم من حيث الانتشار

تتمثل في الصحف المحلية والصحف القومية. تتمثل المحلية منها في تلك الصحف التي يعطى توزيعها منطقة معينة، أما الصحف القومية، فتهتم بالأخبار العالمية والدولية، تتوزع على جميع الأفراد المهتمين بها في الدولة ما دون الانتماء لإقليم أو محافظة معينة، في العالم العربي يقتصر اسم هذه الصحف على الصحف الرسمية في الدولة التي تعبر عن رأي السلطة الرسمية في الدولة.

كما أن هناك نوع أخر من التصنيف:

ث- الصحافة بحسب المجال الجغرافي

لقد قسمت الصحافة بحسب البعد إلى:

[1] ينظر: نزهة حانون، الأساليب الاقناعية في الصحافة المكتوبة الجزائرية، ميثاق السلم والمصالحة الوطنية أنموذجا – دراسة لجردتي النصر والخبر، مذكرة لنيل شهادة الماجيستر في العلوم والاتصال، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة منتوري قسنطينة، 2008/2007، ص 63-66.

- **الصحف الإقليمية**

الصحف الإقليمية **«هي تلك الصحف التي تصل إلى جميع القراء في الدولة أو الاقليم الذي تصدر منه، يميل هذا النوع من الصحف إلى القضايا القومية عامة، كما يهتم بالأخبار الدولية»**[1].

كما أن الصحف الإقليمية تتركز على تغطية الأحداث والأخبار التي تحدث في منطقة جغرافية محددة، وتلبي احتياجات القراء المحليين. تقدم هذه الصحف تفاصيل أعمق حول القضايا المحلية والفعاليات في المنطقة، مما يجعلها مصدرا هاما لفهم الديناميات المجتمعية والثقافية على الصعيدين المحلي والإقليمي.

- **الصحف المحلية**

تعتبر الصحف المحلية من الصحف التي تختص بالمنطقة التي تصدر بها، فهي **«تمثل الصحف التي تهتم بالأخبار والموضوعات ذات الطابع المحلي، وتعمل الصحف المحلية على تركيز أعلامها في الأمور الخاصة بأحداث المنطقة التي تصدر بها»**[2].

تقدم هذه الصحف اشعارا دقيقا بالأحداث اليومية والمستجدات المحلية، بما في ذلك الفعالية المحلية وقضايا المجتمع. تعتبر مهمة لتعزيز التواصل في المجتمع وتوفير المعلومات الهامة للسكان المحليين.

ج-الصحافة بحسب القراء

وقد تنقسمت الصحافة بحسب القراء إلى:

- **الصحافة المتخصصة**

الصحافة المتخصصة هي نوع **من الصحافة** التي تهتم بموضوع معين فتختص به بشكل دقيق وتقدم من خلاله محتوى متخصص يشمل فئة من الجمهور، فـ **«الصحافة المتخصصة هي صحف**

[1] فضيل دليو، مقدمة في وسائل الاتصال الجماهيري، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1998، ص 43.

[2] حكيمة ونشان، الإسلام والديمقراطية في الصحافة الجزائرية، دراسة تحليلية لجريدتي الحقيقة والوقت، رسالة ماجستير، علم الاجتماع جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2017، ص 35.

تصدرها هيئات معينة لأعضائها أو ذوي العلاقات بها، وتشمل المواد ما يعبر عن وجهات نظر الهيئة، وهي الصحافة التي تخاطب فئة خاصة»[1].

هذه الفئة من الصحافة تركز على مجال معين أو فئة من المواضيع، مثل العلوم، التكنولوجيا، الفنون والرياضة، وتقدم هذه الصحف تغطية مفصلة وتحليلات عميقة في مجالاتها المتخصصة، مما يلبي اهتمامات الجماهير الراغبة في المعلومات الخاصة بتلك القضايا بشكل أعمق وأكثر تخصصا.

- **الصحافة العامة**

الصحف العامة صحف موجهة لكافة الناس، فـ **«هي صحافة واسعة الانتشار تتوزع على نطاق الدولة كلها، جمهورها هو الشعب ومادتها تقدم بشكل مجمل يشمل جميع جوانب الحياة الاجتماعية»**[2].

هذه من الصحف التي تهدف إلى تقديم تنوع في المواضيع وتلبية اهتمامات الجماهير بشكل عام مما يشمل التقارير الإخبارية، التحليلات والمقالات في مختلف المجالات مثل: السياسة، الاقتصاد والثقافة.

ح- الصحافة بحسب دورية الإصدار

إن الصحف تتعدد وتتنوع بحسب الصدور إلى:

- **الصحافة اليومية**

الصحافة اليومية هي الصحف التي تصدر يوميا وبشكل منتظم، بحيث **«إن سياق صدور الجرائد اليومية هو دائما متفق مع سياق الوقائع اليومية الصغيرة، الحوادث الطارئة أو العاطفية**

[1] صالح خليل الاصبع، الاتصال الجماهيري، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 1999، ص 161.

[2] فضيل دليو، مقدمة في وسائل الاتصال الجماهيري، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1998، ص 43.

أو الأنباء المحلية التي تقع كل يوم والتي يجب أن تروى يوميا، وتعتمد على تنوع مضمونها وجودة أنبائها الوطنية والعالمية»[1].

إن الصحافة اليومية تشير إلى تقديم الأخبار والمعلومات المحدثة بشكل يومي، سواء كانت عبر وسائل الإعلام المطبوعة والمرئية، وتهدف إلى نقل الأحداث الراهنة وتوفير تحليلات وتقارير حديثة حول مختلف المواضيع والأحداث التي تهم الجمهور.

- **الصحافة الدورية**

الصحافة الدورية هي صحف تتحكم فيها فترات زمنية محددة، فـ «**الصحف الدورية هي مطبوعات تصدر على فترات محدودة لها عنوان واحد مميز بهم جميع أعدادها يشترك في تحريرها العديد من الكتاب ويقصد بها أن تصدر إلى اجل غير محدد»**[2].

هذا النوع من الصحافة تنشر الأخبار والمعلومات بشكل دوري، وتتمثل غالبا في صحف ومجلات تصدر بتردد معين، مثل الصحف اليومية أو الاسبوعية، وتقدم تغطية شاملة للأحداث الجارية، وتتيح للقراء الحصول على تحليلات وتقارير مفصلة عن مختلف المجالات، سواء كانت سياسية، اقتصادية، ثقافية أو رياضية.

إلى جانب هذه الأنواع المذكورة للصحافة سنشير إلى جانب آخر أكثر رواجا في الآونة الأخيرة وهذا عائد للعصرنة والتطور التكنولوجي ألا وهو الصحافة الالكترونية، إذ تعتبر الصحافة الإلكترونية وسيلة لنقل الأخبار والمعلومات عبر وسائل الإعلام الرقمية، مثل المواقع الإلكترونية، التطبيقات الاخبارية، ومنصات التواصل الاجتماعي، بحيث تمكن هذه الصحافة القراء من الوصول السريع إلى أحداث الأخبار وتحليلاتها عبر الإنترنت، وتتيح التفاعل ومشاركة الآراء بشكل فوري.

[1] فاروق ابو زيد، مدخل الى عالم الصحافة، دار الكتب للنشر، ط 02، القاهرة، مصر، 1998، ص 38.

[2] عواطف عبد الرحمن، الصحافة العربية الجزائرية، دراسة تحليلية لصحافة الثورة الجزائرية (1954-1962)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 39.

2.3. الصحافة الالكترونية

الصحافة الالكترونية هي نوع من الصحافة التي تعتمد بشكل رئيسي على الانترنيت، وأدت نشأة الصحف الالكترونية إلى تغيير جذري في الاعلام العالمي، بحيث «**تجدر الملاحظة في المستهل إلى أن التاريخ الدقيق لانطلاق أول صحيفة إلكترونية من حيث متى وأين غير متفق عليه حيث تتباين الروايات بهذا الشأن. وعليه، ومع اتجاه المزيد من الناس نحو الإنترنت، كمورد ومصدر للمعلومات كان من الطبيعي لوسائل الإعلام أن تلتفت إلى فرصة الاستثمار هذه.**

وبحسب رأي الباحث الأمريكي "مارك ديويز" في دراسة له حول تاريخ الصحافة الإلكترونية، فإن أول صحيفة في الولايات المتحدة دشنت نسخة إلكترونية لها على الإنترنت كانت "شيكاغو تريبيون" عام 1992م مع نسختها "شيكاغو اون لاين". وتوالى بعد ذلك ظهور المواقع الإخبارية والصحفية على الإنترنت، سواء التابعة للصحف والقنوات التليفزيونية أو المواقع الإخبارية المستقلة التي تعد قناة صحفية إلكترونية مستقلة في حد ذاتها»[1].

ولعل ما يمكننا قوله بأن بداية الصحافة الالكترونية وبداية تطورها كانت مع تطور الإنترنت أي في الثمانينات وتوسع استخدام الحواسيب الشخصية وتطورت الصحافة الإلكترونية بشكل كبير مع الوقت والتكنولوجيا الحديثة وغير عادات استهلاك الأخبار واندفاع الناس أكثر إلى كل ما هو رقمي وسريع.

«**ومن المعروف أن الصحيفة الالكترونية نشأت ابتداء على الورق بالصورة التقليدية كأي صحيفة عادية لكن القائمين عليها ومجاراة لغة العصر، وضرورة وجود نسخة إلكترونية من هذه الصحيفة على الإنترنت فأنشأوا لها موقعا على الإنترنت وبالتالي في الصحيفة الإلكترونية هنا هي النسخة طبق الأصل من الصحيفة الورقية، من حيث التحديث الدوري للمواد والصور والرسوم ويقدم كفه قوالب العمل الصحفي، بالإضافة إلى قوالب أخرى تفرضها طبيعة الإنترنت، التي جاءت**

[1] فوزية عبو، الصحافة الإلكترونية، قسم العلوم الإنسانية، شعبة الاتصال، جامعة مولاي الطاهر سعيدة، 2020، ص 18.

أيضا كنتيجة للمزج بين ثورة تكنولوجيا الاتصال وثورة الحاسبات بما يعرف بالتقنية الرقمية، ورغم عمرها القصير إلا أنها حققت في نحو عقدين من الزمن ما حققته المطبوعة»[1].

بناء على ما سبق فإن الصحافة الإلكترونية تقود بشكل أساسي إلى تطوير التكنولوجيا والإنترنت والتحول الرقمي، بحيث كانت النقلة النوعية في التسعينيات، أين ظهرت المواقع الإلكترونية للأخبار كبديل للصحف التقليدية، مما سمح للقراء بالوصول إلى المعلومة بشكل فوري على مدار الساعة، وكذا تقديم الصحافة الالكترونية ميزات تفاعلية وتعليقات وهذا ما دفع القطاع الإعلامي لتكييف استراتيجية مع هذا التحول التكنولوجي، إلا أن «**البوادر الأولى للصحافة الإلكترونية كانت في الولايات المتحدة نهاية الخمسينيات نتيجة لأول المحاولات إرسال الصحف عبر موجات الراديو إلى المنازل عن طريق الفاكس، ثم نتيجة الاعتماد لأول مرة على اجهزة الإعلام الآلي في عملية إنتاج الصحف "Informatisation de la production" بعد أن كانت تعتمد على الآلات الراقنة (عملية ميكانيكية يدوية) مما أدى إلى ظهور الصحافة الالكترونية عبر التخزين هذه الصحف واعادة إنتاج الأعداد السابقة بالاعتماد على أجهزة الكمبيوتر ثم اتاحتها بداية من 1972م لجمهور مهني "public professionnel" كمؤسسات وشركات أو نصف مهني "semi-professionnel" كطلبة والجامعات ومراكز البحث، وقد أطلق على الصحافة الإلكترونية في هذه المرحلة مصطلحي "data bases" و "newspaper electronic" في الأدبيات الأنجلوسكسونية، ومصطلح "journal électronique" في الأدبيات اللاتينية والفرنسية على وجه الخصوص»**[2].

من هنا يمكننا أن نحصر نشأة الصحافة الإلكترونية في عدة نقاط وهي:

---

[1] سارة عباوي، رحماني زهرة، مقروئية الصحافة الالكترونية مقارنة بالصحافة الورقية في الجزائر، دراسة ميدانية لجريدة الشروق اليومي في شكلها الورقي والالكتروني طلبة جامعة أدرار انموذجا، الجامعة الإفريقية العقيد أحمد دراية، ادرار، 2017، ص 50.

[2] مشنوشي مبروك، ضربان وليد، مفهوم الصحافة الإلكترونية والمصطلحات الدالة عليها في القوانين الجزائرية: قراءة في القانون العضوي للإعلام 12-05، والقانون السمعي البصري 14-04، حوليات جامعة الجزائر 1 بن يوسف بن خدة، المجلد 43، العدد 01، 2020، ص 660.

- ظهور الإنترنت.
- ظهور أولى مواقع الأخبار الرقمية مثل "سالون" و "سلايت" وهي مواقع معروفة ومشهورة كانت تقدم محتوى إخباري على الإنترنت.
- تكامل وسائل التواصل الاجتماعي، بحيث اندمجت وسائل التواصل الاجتماعي في بيئة الصحافة الإلكترونية.
- التحول الرقمي، بحيث انتقلت الصحافة من الورق إلى الشاشات، بحيث يعتمد الكثيرون على الأخبار الإلكترونية للحصول على معلوماتهم.

هذه النقاط جمعت معا لتشكل كل منها اجزاء لا يتجزأ من الصحافة الإلكترونية والتي تعد جزء من التطور الرقمي في مجال وسائل الإعلام والأخبار.

أما بالنسبة لتحديد مفهوم الصحافة الإلكترونية فقط ظهرت في الأفق الكثير من التعريفات الخاصة بالإعلام الإلكتروني بحيث تعرف الصحافة الإلكترونية أنها «**الصحف التي يتم إصدارها ونشرها على شبكة الإنترنت، وتكون على شكل جرائد مطبوعة على شاشات الحاسبات الإلكترونية، تغطي صفحات الجريدة تشمل المتن والصور والرسوم، والصوت والصورة المتحركة.**

الصحافة الإلكترونية هي التي يتم إصدارها ونشرها عبر شبكة الإنترنت العالمية أو غيرها من شبكات المعلومات سواء كانت نسخة أو إصدارة إلكترونية لصحيفة مطبوعة ورقية، أو صحفية الكترونية، ليست بها إصدارة مطبوعة ورقية سواء كانت صحيفة عامة أو متخصصة، سواء كانت تسجيلا دقيقا للنسخة الورقية أو كانت ملخصات للمنشور بها طالما أنها تصدر بشكل منظم أي يتم تحديث مضمونها من يوم لآخر ومن ساعة لأخرى، أو من حين لآخر حسب إمكانية جهة الصدور»[1].

[1] رضا عبد الواجد أمين، الصحافة الالكترونية، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط 01، القاهرة، مصر، 2007، ص 93.

عليه يمكننا أن نستنتج مما سبق بأن الصحافة الإلكترونية مكنت القارئ من اختيار المربح والسريع بالنسبة له ومواكبة العصر والتوجه مباشرة لمتطلباته عبر شاشات التلفزيون أو الحاسب الإلكتروني من خلال شبكة المعلومات، مما مكن هذه الأخيرة (الصحافة الإلكترونية) من فرض نفسها ووجودها في الواقع والمساهمة في رصد الأحداث وصناعة الخبر.

1.2.3 .خصائص الصحافة الإلكترونية

تسمح الصحافة الإلكترونية للقراء بالتفاعل وذلك من خلال التعليقات والمشاركة عبر وسائل التواصل الاجتماعي، كما تتمتع بمجموعة من الخصائص يمكننا أن نحصرها فب النقاط الآتية[1]:

- الانتشار الواسع.
- التحديث المستمر.
- الإتاحة الفورية.
- التخصيص حسب الحاجة.
- السرعة في النشر.
- الاستخدام عبر الحاسوب.
- التحرير الرقمي.
- المرونة في الاستخدام.

إضافة لهذه العناصر يمكن أيضا للصحافة الإلكترونية تقديم محتواها بشكل سردي قريب من شكل الرواية أو الفيلم، فهي تدمج بين السرد الواقعي والأسلوب الشخصي. كما أنها تعطي مساحة للتعبير الذاتي وتسمح بإعادة تشكيل النصوص بما يتناسب مع اهتمامات الجمهور مما يجعلها وسيطا جديدا بين الصحفي والمتلقي. أما بالنسبة للمجلات العلمية سنتوقف عند منصة ASJP باعتبارها منصة إلكترونية تعنى بالمجال العلمي.

[1] ينظر: حاسي مليكة، سليماني شريفة، الصحافة الإلكترونية في الجزائر واقع وتحديات – دراسة نظرية، مداخلة للمشاركة في ملتقى دولي حول الإعلام المحلي في الجزائر، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي، الجزائر، 2019، ص 07-08.

2.4. مفهوم ASJP

ASJP عبارة عن منصة مختصة بنشر البحث العلمي فهي منصة تحتوي على مجموعة من المجلات العلمية وتشمل مجالات كثيرة مثل الأدب، الطب، الهندسة، التكنولوجيا والعلوم الاجتماعية وغيرها...

تعرف على أنها «**عبارة عن منصة إلكترونية للمجلات العلمية الوطنية من إشراف مركز البحث في الإعلام الآلي والتقني (CERIST) تهدف إلى تمكين الباحثين الراغبين في نشر أعمالهم وأبحاثهم ومقالاتهم العلمية مع اختيار المجلة العلمية المناسبة لاهتماماتهم العلمية والبحثية.**

تهدف هذه المنصة بالدرجة الأولى إلى القضاء على عوائق النشر التي لا طالما كان يعاني منها الباحث الأكاديمي الجزائري كمجهولية مصير المقال المرسل، تحيز في عملية النشر من قبل هيئات تحرير المجلات، ناهيك عن نقص التواصل بين الباحث وفريق عمل المجلة وغيرها من المشاكل والصعوبات»[1].

بناء على ما سبق فإن منصة ASJP تسعى لتوفير النشر والوصول إلى المعرفة العلمية في مختلف المجالات وتسهيل الوصول إليها عبر الإنترنت.

وعليه سنحاول من خلال هذا الفصل التطرق لعدة مقالات مطروحة عبر منصة ASJP وذلك لارتباطها بموضوع الفيلم والرواية.

أما بالنسبة لموضوعات الصحافة فهي متنوعة ومتعددة منها الصحافة الأدبية وهي التي تختص بنشر كل المستجدات التي تعني بالأدب وتتكفل بكافة الأخبار الثقافية والأدبية، وهذا ما سنتعرف عليه أكثر في عنصر الصحافة الأدبية.

[1] رميسة سدوس، عبد المالك بن السبتي، المنصة الجزائرية للمجلات العلمية ASJP ودورها في ترقية النشر العلمي الجامعي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 06، العدد 01، جامعة عبد الحميد مهري قسنطينة، الجزائر، 2020، ص 244.

2.5. الصحافة الأدبية

تعد الصحافة الأدبية من أحد مكونات الإعلام الثقافي في العالم، وهو الإعلام الذي يساعد في دفع حركة الثقافة والتنوير إلى الأمام من خلال معالجته للمظاهر الثقافية في المجتمع والتطورات التي تطرأ عليها، وفي الأساس يوجه الإعلام الثقافي إلى الجمهور المهتم بالمجال والصحافة الأدبية في قلب الإعلام الثقافي، ويتوجه الأدباء والقراء بمختلف توجهاتهم حيث تساهم في التوعية بالمنشورات الحديثة ومدى جودة الكتب من خلال المقالات النقدية وغيرها، وأدت إلى طفرة تكنولوجيا الاتصالات في القرن الحادي والعشرين، وتمكن حركة العولمة الثقافية من الربط بين مختلف دول العالم دون القيام بمجهود، والتعرف على ثقافات وآداب جديدة كل يوم.

«وتلاحظ "فيكشن" في كتابها «من الحقيقة إلى الخيال» "From fack to fiction" الأعداد الكبيرة من الروائيين الذين بدأوا مهنتهم في الصحافة، وتساءلت: لماذا لم تحظ هذه الظاهرة إلا بأقل الاهتمام بين الدارسين؟ وحاول "هارتسوك" أن يجيب عن هذا السؤال في تاريخه للصحافة الأدبية الأمريكية عن طريق سرد الأسباب التي من أجلها يعتبر الدارسين والنقاد أن دراسة الرواية تحتل المكانة الأسمى والأسباب التي من أجلها جرى تهميش الأدب غير الروائي في عالم دراسات الأدب»[1].

إذن كان السبب وراء اعتبار الكثير من الباحثين المعاصرين الكتابة الصحفية نوعا من الأدب هو أن الكتابة الصحفية ترتبط بالحياة اليومية ومن هذا تحول دون اعتبارها تتعامل مع الحقائق العليا التي تعالجها الرواية، أن الصحافة يحكمها المنطق والأمور الدنيوية على عكس الرواية التي تتناول الخيال والإبداع، و **«كان تأريخ "هارتسوك" في الصحافة الأدبية مؤثرا على وجه الخصوص فيما بين الصحفيين والدارسين، الذين كانوا جزءا من حركة لجلب المزيد من التقنيات السردية الإبداعية إلى مجال الصحافة. ومثل معظم الدارسين الآخرين والمدرسين للصحافة الأدبية، هو يعارض فكرة ترك تعريف الصحافة الأدبية ينزلق إلى عالم الكتابة الروائية، لكن بينما يدعوا "هارتسوك" إلى**

[1] دوج أندروود، الصحافة والرواية: الحقيقة والخيال (1700–2000)، تر: مصطفى محمود، المركز القومي للترجمة، العدد 2247، ط 01، القاهرة، مصر، 2015، ص 20.

"الحاجة للتأكيد ... على قصة ما بأنها واقعية" – قبل أن يمكن تصنيفها بوصفها صحافة أدبية، فإنه يعترف أيضا بأنها "كانت هي متميعة تماما" الحدود التي يمكن أن توجد بين الخيال والاخيال، والصراعات مع ما إذا كان يجب أو لا يجب وجود نوعيات مختلفة لما يسميه السرد والصحافة الأدبية الاستطرادية المنطقية، وتحدى طبيعة محاولة سحب هذه الفوارق على بعض الكتاب»[1].

إذن يمكننا من هنا القول بأن الصحافة كان لها جانب سلبي على الكتابة الروائية لكنها حملت أيضا جانب إيجابي، يكمن في تشجيع كبار الكتاب إزاء ما كانوا يكتبون ويختبرون فيه قدراتهم، فكانوا يصورون الحياة والأدب، فسمحت لهم باستكشاف إمكانية التعبير عن النفس وزودتهم بتقنية الكتابة وزيادة جماليتها.

كما كان أيضا للنشر دور فعال في توصيل الرواية إلى المتلقي. حيث أن صناعة النشر بالمفهوم العام هو انتاج الرسائل الفكرية للإنسان على أوعية خارجية قابل للتداول بين الناس وفي أشكال متعددة مثل الكتب والدوريات والمصغرات الفيلمية، والمواد السمعية البصرية والأقراص، وفي عالمنا العربي نعتبر صناعة النشر حديثة، فالنشر واسع جدا وقد يشمل محتويات عديدة كتابية كانت أو شفهية، كما يمكن أن يكون في شكل صورة أو فيديو.

النشر هو «**عملية إعداد وتصنيع وتسويق الكتب والمجلات أو أية مطبوعات أخرى، أما نشر الكتب فهو صناعة صغيرة نسبيا، ولكنها ذات أهمية بالغة في الحياة التعليمية والثقافية**»[2].

والنشر هو الذي يتكلف بإخراج محتويات الكتب والروايات والمجلات والمطبوعات إلى الميدان بحيث من خلاله تنقل الرسائل الفكرية وتنشر بين الناس، «**أما بالنسبة للمفهوم اللغوي للنشر فهو: الإذاعة والاشاعة أي جعل الشيء معروفا بين الناس، أما المفهوم الاصطلاحي للنشر: العملية التي يتم بمقتضاها توصيل الرسائل الفكرية التي يبدعها المؤلف إلى القراء، وتشير دائرة المعارف**

[1] دوج أندروود، الصحافة والرواية: الحقيقة والخيال (1700–2000)، تر: مصطفى محمود، المركز القومي للترجمة، العدد 2247، ط 01، القاهرة، مصر، 2015، ص 23.

[2] محمد رشاد، الناشر وأثره في صناعة النشر، اتحاد الناشرين العرب، القاهرة، مصر، 2015، ص 01.

البريطانية إلى أنه (هو ذلك النشاط الذي يتضمن اختيار وتجهيز وتسويق المواد المراد نشرها)، وعلى الرغم من إيجاز هذا التعريف إلا أنه يشير إلى الحلقات الثلاثة الأساسية في عملية النشر وهي: التأليف، التصنيع، التسويق، وهي العناصر التي تترابط معا، لتكسب النشر معناه وطبيعته، وهي حلقات متميزة بذاتها، ولا يمكن لأي حلقة من هذه الحلقات بمفردها أن تسمى نشرا، أي أن النشر مجموعة من العمليات تبدأ بالحصول على المادة العلمية من المؤلف وتنتهي بإتاحة العمل للجمهور»[1].

مما سبق نستنتج بأن النشر تكملة عناصر أساسية ومهمة ومن دونها لا يسمى نشرا حيث يمثل التأليف حلقة من حلقات النشر، وهي التي تمثل الجانب أو الناحية الفكرية التي ترتكز عليها سائر الحلقات ولكن التأليف لوحده لا يمكن أن يكون نشرا، بحيث تلعب الطباعة أيضا دورا فعالا بواسطتها تتعدد النسخ وتتداول بين الناس، وكذلك التوزيع الذي من خلاله تصل النسخ إلى القراء والمستفيدين.

أما الطباعة تعد أساسا للعلم، لأن العلم يبنى على تراسل الأفكار والمعارف، وذلك من خلال مطبوعات ورقية بحيث تعرفنا على ثقافاتنا وحضاراتنا من خلال هذه المطبوعات، و «**قد عرف الانسان فكرة الطباعة Print منذ فجر التاريخ عن طريق ضغط الاشكال المراد التعبير عنها على الصلصال Clay الطري، ويعتقد أن الصينيين هم أول من عرف فن الطباعة Print بشكله الحديث، حيث استخدموا قوالب الخشب Wood المحفور عليها أشكال مختلفة، فكانت تبلل بالأصباغ ثم تضغط على الورق. ويعد الصيني "بي تشينج" (Bi-sheng) أول من قام باختراع حرف مستقل لكل رمز من رموز اللغة عام 1045م، إلا أن تلك الفكرة لم تلاق قبولا لدى الصينيين نظرا إلى كثرة الرموز Symbols المستخدمة في اللغة الصينية.**

ولم تعرف أوروبا الطباعة Print حتى وقت قريب، ففي الوقت الذي كانت أمم المشرق تستخدم القوالب Templates الخشب Wood ية، كان الأوروبيون ما يزالون ينسخون الكتب

[1] رضا سعيد مقبل، حركة نشر الكتب في محافظة الإسكندرية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة المنوفية، 2005.

والرسائل بأيديهم، وأول ما طبع الأوروبيون باستخدام طريقة القوالب Templates هي صورة للقديس كريستوفر عام 1423م، وبعد ذلك انتشرت طباعة الكتب في أوروبا باستخدام تلك الطريقة»[1].

الطباعة إذن وجدت منذ القدم ولو بوسائل بدائية وبسيطة إلا أنها مكنت من حفظ الأفكار ونقلها. ولعل من أبرز العناصر التي لابد أن ترافق المطبوعات هي الدعاية والاعلان، بحيث يحظى كل منتج لدعاية واعلان وهذا ما سنتحدث عنه في هذا العنصر.

3. الدعاية والإعلان

بعد أن تحدثنا عن الطباعة سننتقل للحديث عن الدعاية بحيث أن الكاتب شأنه أي منتج آخر، يحتاج إلى الدعاية والإعلان عنه، ذلك بأن الكتاب لا يبيع نفسه بنفسه حتى ولو توافرت فيه كل مواصفات الجودة، فهو في حاجة إلى التعريف به في المجتمع وتهيئة السوق لاستقباله، وذلك لتحقيق الأهداف التسويقية التي يسعى إليها الناشر، وتتم الدعاية والإعلان بعد طبع الكتاب مباشرة. «**بدأ الإعلان منذ قرون عديدة ويمكن إتباعه إلى أيام قدماء المصريين والصينيين والإغريق حيث وجد دارسي التاريخ أول بداية واضحة لاستخدام الإعلان لأغراض تجارية. وفي النصف الثاني من القرن الخامس عشر تم إضافة أبعاد جديدة، (أقدم مطبوعة للإعلان لا تزال موجودة في المملكة المتحدة) ترجع إلى عام 1477م التي تهدف إلى زيادة مبيعات كتاب The pyes of Salisbury» عموما لم يعرف الإعلان كما هو في الوقت الحالي حتى وقت الثورة الصناعية»**[2].

الإعلان إذن موجود منذ القدم وكما سبقنا وذكرنا فإن الإعلان في القديم كان يستخدم كثيرا، لأغراض تسويقية، وكثيرا ما يتم الخلط بين "الدعاية" و "الإعلان" الذي هو في الجوهر مفهوم اقتصادي بالرغم من أنه و"الدعاية" كثيرا ما يتم استخدام مفاهيم الاقتصاد مثل: (السوق الاجتماعية)،

[1] محمد محمد كذلك، موسوعة اختراعات وابتكارات العالم – الكتاب الثاني (من عصر ما قبل التأريخ إلى اليوم)، 2020، ص 123-124.

[2] عمرو محمد سامي عبد الكريم، فن الدعاية والإعلان (رؤية فنية معاصرة)، جامعة حلوان كلية الفنون الجميلة، القاهرة، مصر، 1998، ص 18.

وإذا ما كان توضيح الاختلاف في المصطلح واضحا وسهلا ما بين الدعاية والإعلان فإن مثل هذا التوضيح ليس سهلا ما بين الدعاية والإعلان من حيث أن اية رسالة لها هدف محدد سلفا وأن هذه الرسالة لونت بذاتية المرسل وإرادته، فالرسالة الموضوعية الوحيدة والاتصال البشري الموضوعي هو ذلك الاتصال الذي ينطلق من موقع ذاتي والذي يحاول المرسل فيه أن يكون محايدا وأن تكون رسالته ممتلئة وكاملة بالمعلومات، فـ «**الدعاية" أو كما تلفظ في اللغات الأوروبية المعاصرة "بروباغندا" مشتقة من لفظ لاتيني يعني: التوسيع النشر الدعوة الزرع أو نشر البذور ... ومن هنا انتشرت هذه الكلمة في اللغات الأوروبية باعتبارها توازي معنى "التبشير" و "الدعوة" لعقيدة أو فكر ما رغم أنها انحصرت في مجالي السياسة والفن أكثر من غيرهما. ولكن وكما أوضحنا فإن "الدعاية" كانت موجودة كنشاط اتصالي منذ القدم...**»[1]، فهي عملية اتصالية عاملة تتوفر فيها مجموعة من الشروط التي تمكنها من نقل محتواها بطريقة سلسة ومؤثرة وهي من أهم النشاطات التي تروج لفكرة ما، أو رأى وموقف معين.

الدعاية إذن هي وسيلة للتأثير والإلحاح والترغيب في شيء، كما تنشر آراء ووجهات نظر معينة بحيث يستهدف السلوك الشخصي بالدرجة الأولى، والدعاية حتى وإن اختلفت في مضامينها إلا أنها تلتقي في نقطة واحدة وهي وسيلة لإقناع الآخرين بأن يسلكوا سلوكا معينا، كما انه «**ليس هناك تعريف واحد للدعاية يتفق عليه الخبراء والباحثون فالبعض يرى بأن الدعاية تشمل الجهود المقصودة التي يقوم بها الداعية لتوجيه أو تطويع أفعال الناس وأفكارهم على أن تتركز جهود التطويع أو التوجيه في مجالات المعتقدات والقيم غير المتفق عليها بين هؤلاء الناس وعلى أن يستخدم الداعية في ذلك الرموز بأنواعها المختلفة كالكلمات والإيماءات والإعلام والصور وغيرها .....** »[2].

[1] برهان شاوي، مفهوم الدعاية ونماذجها، المعهد الأوروبي العالي لدراسات العربية / هولندا، جامعة ابن رشد في هولندا، هولندا، 2021، ص 09.

[2] عبد الرزاق الدليمي، الدعاية والإرهاب، دار الجرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010. ص 71.

الدعاية أو ما يسمى بالـ "Propagande" تحتوي الإعلان والإشهار لكنها تتجاوزهما إلى حد كبير، بحيث يعتبر نطاق اشتغال الدعاية أوسع من نطاق اشتغال الإعلان والإشهار، والسبب في ذلك أن الدعاية قد تشمل في طياتها العنصر السياسي، أما بالنسبة للإعلان فالهدف يكون بالدرجة الأولى تجاري "Publicité"، وقد يروج للفيلم أو الرواية من خلال لائحة إشهارية، أما كل ما يكتب للترويج عن أفكار وموضوعات الفيلم سلبا كان أم إيجابا يدخل في الدعاية.

كما أن للدعاية أنواع كثيرة نذكر منها:

أ- الدعاية التجارية والدعاية السياسية

الدعاية التجارية والدعاية السياسية هما نوعان من الدعاية يستخدمان وسائل الإعلام والتواصل المختلفة لتحقيق اهداف محددة، فلقد أصبح على مر السنين وجود خبراء في التسويق المنتجات بين الجمهور بحيث يتمتعون بإمكانيات وأساليب مختلفة للدعاية، كالإعادة والاعتماد على المؤثرات البصرية، ومن جانب آخر هنالك الدعاة الأخلاقيين والسياسيين الذين ينتهجون مهمة الدعاية السياسية والأخلاقية والتي تتمثل في إقناع الناس بالتغلب على أنانيتهم وكذلك ميولاتهم الشخصية وكذلك من أجل تحقيق الرقي والسمو والنفسي، أو قد يكون من أجل هدف سياسي وتحقيق المصالح العامة للمجتمعات، كما أن الدعاية السياسية قد تقتصر على التأطير فقط على شريحة من الناس الذين لديهم اقناع جزئي ويستندون الى الحقائق التي تدعو لها الدعاية، وذلك في كون أن الدعاية الاجتماعية والسياسية تؤثر عندما يكون هنالك تبريرا للرغبات والمشاعر[1].

الدعاية التجارية وكما سبقنا وذكرنا هي دعاية تسعى للتسويق وتنتهج أساليب وطرق محددة للتأثير في الآخرين، أما الدعاية السياسية فهي أحد وسائل نشر حقائق ومعلومات أو حتى أكاذيب في قالب منظم للتأثير على الرأي العام، ونجد في جانبها نوع من أنواع التلاعب بالمشاعر والعواطف وذلك لخلق حالة من التوتر الفكري وإلى جانب هذين النوعين هنالك:

[1] ينظر: عبد الرزاق الديلمي، مدخل إلى علوم الإعلام والاتصال، دار الثقافة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2011، ص 285-288.

ب- الدعاية المكشوفة والدعاية المقنعة أو المستترة

الدعاية المكشوفة هي دعاية يكون فيها المصدر والمحتوى واضحين ويكون بطريقة مباشرة، تسمى أيضا بالدعاية البيضاء، بحيث يكون الداعية فيها معروف، أما الدعاية المقنعة فهي للتأثير على الجمهور بشكل غير مباشر، ويطلق عليها مصطلح الدعاية السوداء فلا يعرف مصدرها ولا راعيها ومطلقها[1].

إذن للدعاية أنواع وتختلف هذه الأنواع من خلال جوهرها ومحتواها فهناك من هي ذات معالم واضحة ومباشرة وهناك من تعتمد الغموض والتخفي ذات مصدر مجهول وغير مصرح به.

أما بالنسبة لوسائل الدعاية فهي تعتمد على أربعة أساسية وهي:

أ- الوسائل المطبوعة

الوسائل المطبوعة كالصحف، المجلات، الكتب، النشرات، المنشورات، إعلانات الحائط والملصقات.

ب- الوسائل المرئية

الوسائل المرئية كالتماثيل والصور الفوتوغرافية العلامات والإعلام الرموز والشعارات وغيرها.

ت- الوسائل المنطوقة المرئية

الوسائل المنطوقة المرئية هي تجمع بين الصوت والصورة مثل: السينما، التليفزيون والمسارح، كما تشمل الاستعراضات والمواكب والمشاهد، يكون التأثير أكبر إذا اجتمعت الصورة والصوت في الوسيلة الدعائية المستخدمة.

ث- الوسائل المنطوقة والصوتية

الوسائل المنطوقة والصوتية كالخطب، الأغاني، الأناشيد، والتي تستعين بالراديو، إضافة إلى الشائعات والحملات.

[1] ينظر: عبد الرزاق الديلمي، مدخل إلى علوم الإعلام والاتصال، دار الثقافة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2011، ص 284.

وإذا كانت الوسائل المذكورة قد استخدمت في أغراض التسلية والتوزيع والتعليم والدعاية التجارية والإعلان فهي أيضا يمكن أن تستخدم في أغراض الدعاية السياسية.

وينبغي الإشارة إلى أن هناك وسائل دعائية أخرى كعقد الاجتماعات والمؤتمرات الصحفية، وقد تنشئ بعض الدول مؤسسات ثقافية أو جامعات ومدارس ومكتبات أو معاهد رياضية أو خدمات مصرفية أو غيرها في دول أخرى ليكون لهذه المؤسسات أغراض دعائية مستمرة، وأخيرا لابد من اختيار الوسيلة الملائمة حتى تحقق الدعاية الغرض المطلوب[1].

إلا أنه من الصعب أن نفصل بين الدعاية والإعلان في الأدب، ويتطلب ذلك تحليل النص الأدبي موضوع الدعاية بالنظر إلى السياق السياسي والاجتماعي، فمثلا يمكن لنص أدبي أن يمنع في فترة زمنية معتبرة لتعرضه لدعاية سلبية، ويرفع عنه هذا المنع في وقت لاحق، لتغير السياقات السياسية والاجتماعية.

إذن تحدثنا في الدعاية عن وسيلة مهمة تنتهج لإيصال غرض معين ألا وهي الوسيلة المنطوقة المرتبة، أو السمعي البصري، حيث يعتبر السمعي البصري أنه جميع الوسائل التي يستخدم فيها الصوت والصورة أو الاثنين معا، وتكمن أهميتها حسب طريقة مجالات استعمالها وتنوعها وأهميتها الحقيقية في مضامينها التي تحملها، والسمعي البصري هو كل وسيلة إعلام مخالفة للإعلام الورقي.

4. الإعلام السمعي البصري

الإعلام السمعي البصري هو إعلام يهدف بالدرجة الأولى للترويج لأفكار أو منتجات أو خدمات بهدف التأثير على الجمهور، فقد يكون تجاري أو سياسي أو اجتماعي، «**يمثل الإعلام والاتصال مفهوم أساسي في الفكر الاجتماعي وفي حياتنا المعاصرة، فهو بمثابة الميكانيزم الذي يسمح باستمرار الحياة والعلاقات الاجتماعية وفق معايير لما يتميز به من مقدرة تعبيرية على**

[1] ينظر: فايز عبد الله مكيد العساف، أساليب الإدارة المتقدمة للدعاية الإعلامية الدولية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص 178.

نقل وتوصيل الأفكار واستمرارية وتجاوز عنصر الزمن وعامل المكان والسرعة والقدرة على الانتشار والوصول إلى أفراد المجتمع كافة»[1].

كما يساهم الإعلام السمعي البصري بتوصيل ونقل المعلومات بطريقة مميزة وهذا ما أدّى بالأفراد إلى الاهتمام بهذه الوسيلة بطريقة خاصة «**فالفرد يستيقظ من نومه باحثا عن المستجدات من أخبار وأحداث وطنه الصغير، في عالمه العربي والإسلامي، وفي العالم أجمع**»[2]، وهذا ما يدفعه دائما إلى السعي وراء وسائل الإعلام وخاصة السمعية والبصرية حيث من خلالها يتمكن من التوصل إلى قلب الحدث والاطلاع على المستخدم وفهم الظواهر في قالب تزيينه للصورة والصوت. كما تعد التلفزة من أبرز هذه الوسائل الناقلة للمستجدات.

فالتليفزيون أو التلفزة هو «**جهاز لنقل الصورة المتحركة مثل: السينما وعرضها، كما ينقل الراديو الأصوات، وهو يتكون من جهاز التقاط كالآلة السينمائية يصور المشاهد المراد تصويرها ثم ينقلها في الهواء بطريقة لاسلكية فتلتقطها أجهزة الاستقبال فتعكس هذه الصورة على لوح من الزجاج ويرجع الفضل في اختراع التلفزيون إلى "بيرد انجليزي"**»[3]، فالتلفزة إذن واحدة من أبرز وسائل الإعلام السمعي البصري ولها تأثير كبير على الأفراد والمجتمعات، أما الإذاعة «**فهو مصطلح يعني البث المنظم والنشر السريع للأخبار، والبرامج والأغاني، والتمثيلات والموسيقى وأي مواد إعلامية أخرى، موجهة إلى الجمهور العام، واستقبال ذلك جماهيريا بواسطة أجهزة الاستقبال الأخرى**»[4]، فالإذاعة هي وسيلة من وسائل الإعلام المسموعة وهي من أهم الوسائل الصوتية، كما

---

[1] آمال عميرات، "أبعاد الإعلام الديني داخل المجتمع المسلم" ملخصات المؤتمر للإعلام مخبر الدراسات الإعلام والاتصال في إطار قسنطينة عاصمة الثقافة العربية، ماي 2015، ص 25، 26.

[2] محمد علي القوزي، نشأة وسائل الاتصال وتطورها، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006، ص 23.

[3] محمد فريد عزت، القاموس الموسوعي للمصطلحات الإعلامية إنجليزي عربي، الغربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007، ص 566.

[4] محمد جمال الفار، أول معجم شامل لكل المصطلحات الإعلامية المتداولة في العلم وتعريفها، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014، ص 16.

تسمى أيضا بالراديو، ثبت من خلالها الأخبار والبرامج والحصص الترفيهية وتساهم مساهمة فعالة في الدعاية والإعلام.

أ- السياق التاريخي

ويعود تاريخ الإذاعة والتلفزيون في الجزائر إلى الفترة الاستعمارية. وقد استمر في التطور إلى بعد الاستقلال، فكانت انطلاقته متواضعة في زمن الاستعمار واستطاع أن يرتقي إلى شبكة اعلامية قوية تعكس التنوع والثقافي والسياسي والاجتماعي للبلد، فـ «**تعود نشأة التلفزيون في الجزائر إلى الفترة الاستعمارية وبالضبط إلى 24 ديسمبر 1956، حيث أنشأت السلطات الفرنسية محطة التلفزيون بالجزائر العاصمة وذلك دعما لمحطة الراديو التي أنشأتها لتعبئة الشعب الجزائري، لذلك لم تكن المحطة إلا مجرد محطة إرسال فرنسية تعتبر صدى لمحطات التلفزة الفرنسية هناك في باريس**»[1]، فكان التلفزيون في الجزائر مجرد محطة لنقل أصداء فرنسا ولنشر الثقافة الفرنسية في أذهان الجزائريين.

أما بالنسبة للبرامج التلفزيونية فكانت ترتكز على قاعدة تقنية بدائية، كانت أيضا تجلب في جزء كبير منها من فرنسا، وترتكز على إيجابيات المستعمر مبرزة مشاهد ثقافية، وتعمل في الوقت ذاته على إبراز علاقات الهيمنة على المجتمع الجزائري مشوهة في أغلب الأحيان نضاله السياسي ورصيده الحضاري.

ب- التلفزيون الجزائري خلال الفترة الاستعمارية

كانت الأفلام التي أنتجها التلفزيون الجزائري خلال الفترة الاستعمارية تتنوع في مضمونها وتوجهها، كانت هناك أفلام وثائقية تقدم صورة رسمية قد تكون ملونة ومحسنة للغاية في الجزائر وعلاقتها مع الاستعمار، ومن ناحية أخرى، كان هناك إنتاج يتجه نحو الترويج للرؤية الاستعمارية والتبرير للوجود الفرنسي، وعلى الجانب الآخر، بدأت الحركة السينمائية الجزائرية تنشأ تدريجيا كوسيلة للتعبير عن الهوية والمقاومة وعن واقع الجزائريين الذين صمدوا في وجه الاستعمار وكافحوا من أجل

[1] أديب خضور، الإعلام والأزمات، دار الأيام، ط 01، الجزائر، 1999، ص 36.

حريتهم. بدأت الأفلام الوثائقية والروائية تظهر لتعبر عن تحولات المجتمع والصراع الوطني، تركزت بعضها على رصد الواقع الصعب والتحديات التي واجهها الشعب الجزائري. إلا أن «**فرانز فانون يذكر بأن برامج التلفزيون في الجزائر آنذاك كانت تتضمن مشاهد تتعمد الإشارة إلى موضوعات العشق والغرام أو من التلميحات الهزلية التي ترمي إلى إثارة الضحك في البرامج المبثة، تثير في أعقابها وسط الأسرة عددا من التوترات لا يمكن احتمالها، فقط إنجازات فرنسا خلال العهد الاستعماري الزيادة من 200 فيلم تلفزيوني بالمغرب الغربي، كلها لا تتلاءم والتقاليد الاجتماعية لهذا لا يجد الجزائري إزاء هذا الإعلام المزيف سوى اللجوء إلى أسلوب الانغلاق والتقوقع على النفس متى لا يجد الاستعمار مدخلا للنيل من الشخصية الوطنية**»[1].

نستنتج مما سبق أن كثيرا ما كانت هذه الأفلام تتناول مواضيع الحب والعشق في سياق استعماري رومانسي، حيث تظهر قصص حب بين شخصيات من خلفيات ثقافية مختلفة، لكن غالبا ما كانت هذه الروايات تصور بطريقة تجميلية ولا تعكس الواقع الصعب للعلاقات بين الفرنسيين والجزائريين في ظل الاستعمار والتفاوت الاجتماعي والثقافي.

حيث تميل هذه الأفلام أحيانا إلى تجاهل التوترات السياسية والاقتصادية التي كانت تحدث في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية، وتظهر بدلا من ذلك رؤية مثالية عن التعايش والتفاهم بين الثقافات، ومع ذلك فإن هذه الصورة الرومانسية كانت تفتقر إلى تمثيل حقيقي للصعوبات والتحديات التي واجهت العلاقات البينية في ذلك الوقت.

بشكل عام كانت الأفلام التي عرضت في فرنسا عن الجزائر أثناء الاستعمار تميل إلى تجاهل الصراعات والمقاومات الوطنية في الجزائر مما يسهم في صورة غير حقيقية للحياة اليومية في هذا السياق الزمني الحساس.

[1] تيطاوني الحاج، وسائل الاعلام في الجزائر تحت الاحتلال الفرنسي ... بدايات الصحافة المكتوبة، الإذاعة والتلفزيون، مجلة الاتصال والصحافة، المجلد 06، العدد 02، المدرسة الوطنية العليا للصحافة وعلوم الإعلام، الجزائر، 2019، ص 167.

وهذا يعد من بين السياسة التي انتهجتها فرنسا لطمس ثقافة وحضارة الشعب الجزائري وترسيخ ثقافتها ونشرها في أوساط الجزائريين، أما بالنسبة للإذاعة فكان دخولها إلى الجزائر راجع إلى سنة 1929م، وكان ذلك استجابة لحاجيات الأقلية الأوروبية المتواجدة في الجزائر، حيث كانت برامجها ذات صلة وطيدة مع فرنسا، كما أن الهياكل الأساسية التي نشأت منذ البداية ظلت متواضعة جدا مقارنة مع شساعة الجزائر.

ت- السمعي البصري في الجزائر قبل الثمانينات

بعد أن استقلت الجزائر في 05 جويلية 1965م، كان على الدولة الاهتمام بالمجال السمعي البصري، باعتبارها الوسيطة الإعلامية الأكثر نجاعة على الإطلاق فقد تم استرجاع فروع الإذاعة والتلفزيون في 28 أكتوبر 1962م إلى القوات الجزائرية والهيمنة عليها «**ويجب أن نشير كذلك إلى تأسيس وزارة الإعلام التي تعتبر كلبنة أولى للتنظيم والتسيير وذلك من خلال المرسوم رقم 63-210 المؤرخ في 18 أفريل 1963 الذي يكلف الوزارة بإدارة وتسيير الإعلام الوطني، انطلاقا من هنا تدخل في عهد جديد وهو عهد البناء والتشييد وكذا بناء هياكل الدولة فنلاحظ المرسوم 263/63، المؤرخ في 14 جوان 1963م، والذي ينص على تنظيم وزارة الإعلام توضع تحت وصايتها قطاع الاتصال والإعلام**»[1]، في هذه الفترة كانت وسائل السماء البصري في الجزائر تمر بمرحلة تأسيس وتطور بعد الاستقلال، «**ولقد تم وضع الإذاعة والتلفزيون الجزائرية تحت سلطة وزارة الإعلام، فأول مرسوم إعلامي إذاعي في أول أوت 1963م، وهو المرسوم الخاص بتأسيس الإذاعة والتلفزة الجزائرية، حيث يعتبره هذا المرسوم مؤسسة عمومية تابعة للدولة لها طابع تجاري وصناعي تتمتع بصلاحية نشر الراديوغرافي والتلفزي، أما فيما يتعلق بالقطاع السمعي البصري إلى غاية سنة 1966م كان التلفزيون ينحصر تغطيته بالوسط في العاصمة وضواحيها، بحيث يتوفر على مدى مئة كم تقريبا وبالغرب والشرق في مدينتي وهران وقسنطينة وضواحيهما، بحيث**

[1] نور الدين تواتي، الصحافة المكتوبة والسمعية البصرية في الجزائر، دار الخلدونية، ط 02، الجزائر، 2009، ص 10.

يتوفران على جهازي إرسال صغيرين وكذلك بالنسبة للإذاعة (القناة الاولى الناطقة بالعربية) فكانت إلى غاية 1968م تنحصر التغطية في شمال البلاد»[1].

تميزت هذه المرحلة بإصدار مراسيم جديدة في مجال الإعلام وإلغاء معظم القوانين الفرنسية التي كانت تسير وفقها المجالات الإعلامية وتحرير الإعلام من السلطة الفرنسية حيث تحول إلى إعلام وطني يخدم الوطن والمواطن.

ث- السمعي البصري في الجزائر بعد الثمانينات

بعد الثمانينات شهدت وسائل الإعلام السمعي البصري في الجزائر تطورات كبيرة من حيث التوسع والتنوع والتحول التكنولوجي، فـ «**بموجب المرسوم 86-147 المؤرخ في 01 جويلية 1986م تأسست المؤسسة العمومية للتلفزيون وهي مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري E.P.T.C لها شخصية معنوية واستقلال مالي تحت وصاية وزارة الاتصال والثقافة وتمارس احتكار البث على البرامج التلفزيونية وفي كل التراب الوطني مهمتها إعلام المشاهد والمساهمة في تربيته، والترفيه عنه بإنتاج برامج منوعة، إضافة إلى صيانة وتطوير وسائلها والأجهزة التقنية وتسير أرشيفها السمعي البصري**»[2].

استمر التلفزيون الجزائري في توسيع برامجه لتشمل مجموعة أوسع من المحتوى، وأصبحت البرامج متنوعة منها الثقافية والترفيهية، «**والمعروف انه بداية الثمانينات تم مناقشة أول مشروع ملف السياسة الإعلامية في الجزائر منذ الاستقلال وتم تحديد في ضوء ذلك بأن مفهوم الجزائر للإعلام ينتمي إلى العالم الثالث يقوم على أساس الملكية الاجتماعية لوسائل الإعلام وأن الإعلام جزء لا يتجزأ من السلطة السياسية المتمثلة في جبهة التحرير الوطني وأداة من أدواتها في أداء مهمات التوجيه والرقابة والتنشيط**»[3].

---

[1] نور الدين تواتي، الصحافة المكتوبة والسمعية البصرية في الجزائر، دار الخلدونية، ط 02، الجزائر، 2009، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 120.

[3] المشروع التمهيدي لملف السياسة الإعلامية حزب جبهة التحرير الوطني لجنة الإعلام والثقافة، مطبوعات حزب جبهة التحرير الوطني الجزائري، لجنة الإعلام والثقافة، مطبوعات الحزب، الجزائر، 1982، ص 34.

إذن من هنا نستخلص أنه مع بداية فترة الثمانينات بدا الإعلام في الجزائر يعزز مكانته ويقوم محتواه على أساس اجتماعي تحت رعاية الحزب الواحد وكما يقولون **«مسيرة ألف تبدا بخطوة والبداية هنا بزرع الثقة في المبدعين ورجال الفكر الجزائريين وتعزيز السمعي البصري العمومي وفسحه أمام المجتمع بكل اطيافه مع تأهيله لمنافسة محتكمه مع القطاع الخاص في المستقبل والفضائيات الأجنبية وذلك تفاديا للانهيار المبرمج....»**[1]، فالمجال السمعي البصري يستمد قوته من المجتمع ليتهيأ لخوض صراع يربطه مع الخوصصة الإعلامية أو القطاع الخاص **«ومن أهم الإنجازات التي حققتها المؤسسة العمومية للتلفزيون مع بداية التسعينات انشاء قنوات الحدود وتكون آداة تواصل مع الجالية الجزائرية في الخارج ولهذا كان ميلاد قناة Canal Algérie في أكتوبر 1994م، وقد بدأت القناة ببث نشرة الأخبار على الساعة السابعة مساءا عددها اليومي ثلاث نشرات وارتفع عدد حصصها على أزيد من محطة تلفزيونية أما من الناحية التقنية فقد عرفت القناة تطورا ملحوظا وأصبح بثها يتم عبر النظام التماثلي في 28 أوت 2001م، وليتم في سنة 2003م رقمنة كل استوديوهات قناة الجزائر وما هي إلا سنوات قليلة ... لتعرف الجزائر ميلاد (القناة التلفزيونية الثالثة) عبر القمر الصناعي عربسات وهو مشروع يعود إلى نوفمبر 1998م وتم تنفيذه في ديسمبر 1999م لتعرف القناة ميلادها الفعلي والرسمي يوم 05 جويلية 2001م»**[2].

من خلال ما سبق نستنتج أن المؤسسة العمومية للتليفزيون الجزائري قد عرفت تطورا ملحوظا مع بداية التسعينات وحققت إنجازات كثيرة من بينها بروز قناة Canal Algérie وتنوع حصصها كذلك ميلاد القناة التليفزيونية الثالثة، كما اعتمدت قناة Canal Algérie اللغة الفرنسية كلغة أساسية لجميع برامجها وذلك بهدف نقل الأخبار للجالية الجزائرية المقيمة بالخارج. وانطلاقا من هذا السياق، سنسلط الضوء على عنصر مهم ولا يقل أهمية عما سبق ذكره من العناصر سواء كان ذلك في الصحافة أو الإعلام أو الأدب ألا وهو عنصر الترجمة.

[1] نور الدين تواتي، الصحافة المكتوبة والسمعية البصرية في الجزائر، دار الخلدونية، ط 02، الجزائر، 2009، ص 139.

[2] المرجع نفسه، ص 143.

5. الترجمة

تعد الترجمة إحدى العناصر الأساسية التي تساهم بقوة في عملية التواصل بين الثقافات المختلفة، ونقل المعارف والخبرات من لغة إلى لغات أخرى، وتعرف الترجمة لغة في المصباح المنير **«وترجم فلان كلامه إذا بينه وأوضحه وترجم كلام غيره إذ عبر بلغة غير لغة المتكلم، واسم الفاعل ترجمان ... فوزن الفعل ترجم – فَعْلَلَ – ... ولسان مرجم إذا كان فصيحا ... ويجمع تراجم وتراجمه»**[1]. وفي المعجم الوسيط: **«ترجم الكلام: بينه ووضحه، وكلام غيره وعنه: نقله من لغة إلى أخرى ولفلان: ذكر ترجمته»**[2].

أما اصطلاحا **«هي إعادة كتابة موضوع معين بلغة غير اللغة التي كتب بها أصلا، ومع قدم الترجمة قدم الأدب نفسه وهناك جدول مستمر بين من يرون فيها التقيد بالأصل حرفيا، ومن يرون التصرف، ومن يرون عدم الجدوى في الترجمة لمن يريد تذوق الأثر الأدبي على الوجه الصحيح»**[3].

أما في اللسانيات فالترجمة عند "**DUBOIS**" "**دي بوا**" فهي **«التعبير بلغة أخرى (أو اللغة الهدف)، عما تقصده لغة أخرى (اللغة المصدر) مع الاحتفاظ بالتكافؤ الدلالي والأسلوبي»**[4].

من خلال هذين التعريفين نتوصل إلى أن المترجم يقوم بنقل اللغة من الأصل إلى اللغة الهدف أو من لغة إلى لغة أخرى، ولكن في التعريف الأول نفهم أن على المترجم أن يتصرف في ترجمته، أما التعريف الثاني فعلى المترجم أن يحافظ على ترجمته بمراعاة التكافؤ الدلالي خاصة بين اللغة والمعنى، كما أن **«الترجمة هي فن الكشف، أو العصاة السحرية التي تزيل الحجب عن المتلقي الأجنبي لتضع ثقافات العالم بين أصابعه، والمترجم هو الفنان الذي يؤرقه ولع الكشف والتنقيب**

[1] أحمد بن محمد الفيومي المقرئ، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة بيروت، لبنان، 2009. ص 29.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط 04، القاهرة، مصر، 2004، ص 83.

[3] مجدي وهبة، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 02، بيروت، لبنان، 1984، ص 93.

[4] J. Dubois Harrips, easy Englih dictionary, ph.collin, London 12 in 1991- p487.

عن النفائس، فيبذل الجهد والوقت من أجل استكشاف عمل فنان آخر ليعيد خلقه، ثم يظهره في عباءة جديدة»[1].

الترجمة هي الوسيلة التي يمكن من خلالها تبادل المهارات والثقافات بين المجتمعات والشعوب وهذا كله من خلال اللغة.

6. الترجمة الأدبية

الترجمة الأدبية وهي نوع من أنواع الترجمة التي تهتم بالأعمال الأدبية وتتميز بصعوبتها وذلك يعود لطبيعة النصوص الأدبية التي تتناولها، فـ **«الترجمة الأدبية من ترجمة الأدب هي ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يطلق عليه الأنواع الأدبية المختلفة Literary genres – مثل الشعر والقصة والمسرح وما عليها، وهي تشترك مع الترجمة بصفة عامة أي الترجمة في شتى فروع المعرفة»**[2].

إذن تختص الترجمة الأدبية بترجمة كل ما هو أدبي وهي مثلها مثل الترجمة التي تختص بالأنواع الأخرى إلا أنها تسلط الضوء أكثر على كل القصة وغيرها من الأنواع الأدبية الأخرى.

«إن ترجمة النص الأدبي مدعوة إلى أن تكون أمينة للنص الأصلي، أي أن تكون نصا يشبهه بقدر الإمكان، بحيث يتوهم قارئ هذه الترجمة أنه أمام النص الأصلي لا أمام الترجمة»[3].

فترجمة النص الأدبي لا تكون مجرد ترجمة للنص الأصلي فحسب فهي لا بد أن تكون مقيدة بثقافة تلك اللغة وعلى دراية تامة بها وذلك لتكون الترجمة لائقة بذلك النص الأدبي.

---

[1] علي سامي مصطفى وآخرون، الترجمة والثقافة بين النظرية والتطبيق، دار الكتاب الحديث، عمان، الأردن، 2009، ص 692.

[2] محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط 02، القاهرة، مصر، 2003، ص 07.

[3] علي سامي مصطفى وآخرون، المرجع نفسه، ص 07.

كما أن «**الألفاظ في النص الأدبي عامة ليست لها معانيها الذهبية، إن لها ظلالها وإيقاعا، وعليها أن تتناسق بطل هذه الظلال والإيقاعات مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه، إذ على الأديب المنشئ أن يرد إلى هذه الألفاظ الحياة التي كانت لها ويطلقها لأول مرة ليصور حالة حية، قبل أن تصير لها المعاني الذهبية المجردة**»[1].

الترجمة الأدبية إذن هي من أرقى وأصعب أنواع التراجم، ويأتي الرقي من طبيعة تلك الترجمة، فهي تنصب على نقل تراث فني، وثقافي وقصص من اللغات الأخرى، أما بالنسبة للصعوبة فهي تتمثل في حاجة ذلك النمط من الترجمة إلى مبدع حقيقي يستطيع أن يترجم المفردات ويصوغ الجمل، وفي الوقت ذاته ينقل المشاعر والأحاسيس، ويجعل القارئ يتعايش مع الترجمة مثلما يتعايش معها أصحاب اللغة الأصلية.

من هنا سننتقل للحديث عن عنصر النقد الأدبي، بحيث يطالب الأديب بالتعبير الإبداعي ويطالب الناقد بنقد ذلك التعبير بموضوعية وحيادية، وبما أن الأدب إبداع فيفترض أن يكون النقد إبداعا هو الآخر.

7. الحدث الأدبي

يعد النقد الأدبي عملية تحليل وتفسير وتقييم الأعمال الأدبية، وتتم عملية النقد من خلال أربع مراحل وهي الملاحظة والتحليل والتفسير والتقييم، لكن «**أخطر ما يتعرض له مفهوم النقد الحديث هو الفصل بين النقد – بوصفه من العلوم الإنسانية له نظرياته وأسسه – وبين النقد من حيث التطبيق. فمن الواضح أن هذه النظريات والأسس لا تتوحد مع النتاج الأدبي بوصفه عملا فرديا، فهي لم توجد ولم تتم متجردة من الأعمال الأدبية في مجموعتها وملابساتها، ولكنها نتيجة لعمليات عقلية تركيبية مبدأها النظر الدقيق والتأهل العميق للنتاج الأدبي، وثمرتها التقويم لهذه الأعمال في ضوء أجناسها الأدبية وتطورها العالمي ... ويقوم جوهر النقد الأبي أولا على الكشف عن**

[1] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط 08، القاهرة، مصر، 2003، ص 45.

جوانب النضج الفني في النتاج الأدبي، ويميزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل، ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها»[1].

النقد الأدبي هو وسيلة متخصصة تعني بالبحث في النصوص الأدبية وتدرس جوانبها الخفية مستعملة بذلك الشرح والتقصي المنظم والتعليل لتخلص في النهاية إلى إصدار حكم نهائي عام.

«وغالبا ما يكون النقد – في مفهومه الحديث– لاحقا للنتاج الأدبي، لأنه تقويم لشيء سبق وجوده. ولكن النقد الخالق قد يدعو إلى نتاج جديد في سماته وخصائصه فيسبق بالدعوة ما يدعو إليه من أدب، بعد إفادة وتمثيل للأعمال الأدبية والتيارات الفكرية العالمية، ليوفق بدعوته بين الأدب ومطالبه الجديدة في العصر. وهذا النوع من التقيد مألوف في العصور الحديثة لدى كبار الناقدين والمجددين من الكتاب، وقد كان خاصة العباقرة الذين دعوا إلى المذاهب الأدبية في مختلف العصور...»[2].

فالناقد في العصر الحديث يدرس الأدب وفقا لمتطلباته الجديدة، أي ما يجاري عصره فيكون التقيد لديه مبنيا على دراسة دقيقة للنص. ولذلك يعد النص الأدبي مصدرا للتأمل والجدل غير المنتهين، حيث يتنافس النقاد في تقديم قراءات وتفسيرات مقنعة للنص كما يراها كل منهم من منظوره. قد تكون هذه التفسيرات مستقاة من النص نفسه أو من كل ما يحيط بالنص، هنا يمكننا أن ننوه بأن النقد الأدبي مر بتحولات عديدة أدت هذه التحولات إلى ظهور العديد من المناهج النقدية.

وفي نهاية هذا العنصر وبعد دراستنا لكل هذه الجوانب نستنتج أن كل جانب لديه ميزة خاصة به تمكنه من دراسة خبايا وحيثيات الموضوع، إلا أنهم ينصبون في مجال دراسي واحد يعنى بالصحافة والإعلام في الرواية والأدب، وهذا ما سندرسه في الجزء الثاني من البحث، وذلك عن طريق النماذج المختارة للدراسة.

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 09.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

المبحث الثاني: دراسة المقالات الصحفية والعلمية للروايات المختارة

تلعب الصحافة والإعلام دورا كبيرا في تشكيل الوعي الثقافي والاجتماعي من خلال تغطية الأعمال الأدبية والسينمائية. فقد شهد تحويل الروايات إلى أفلام تحديا في حد ذاته، وذلك بنقل الجوهر الأدبي والرسالة العميقة للنص الأصلي للروايات إلى الشاشة الكبيرة، وقد تضاربت آراء النقاد والأدباء والصحفيين وتباينت حول هذه التحولات، فهناك من يرى منهم أن الأفلام قد تنجح أحيانا في تقديم رؤية جديدة ومبتكرة للنص الأدبي، بينما قد تفشل في أحيان أخرى في الحفاظ على عمق الرواية وتعقيداتها.

وسعت الصحافة والاعلام إلى تغطية هذه الأعمال من خلال تسليط الضوء على النجاحات التي حققتها كل من الروايات والأفلام، وكذلك الحديث على النقد والتعديلات التي طالت روح النص الأصلي. ومن خلال هذا التفاعل النقدي والإعلامي، يتم تعزيز الحوار حول قيمة الأدب والسينما في المجتمع.

من المتعارف عليه أن كل عمل أدبي تتبعه دراسات تنتج عنها مقالات صحفية وعلمية تتبنى آراء وميول النقاد والأدباء، ومن هذه الزاوية سنتعرف على أهم المقالات التي تحدثت عن الروايات والأفلام الصادرة عنها، وكيف تباينت الآراء بين مؤيد لنجاح هذه الأعمال أو فشلها.

1. الأفيون والعصا بين الرواية والفيلم

تعتبر رواية "الأفيون والعصا" من بين روايات الكاتب الجزائري "مولود معمري" التي لاقت جدلا واسعا عندما قام المخرج "أحمد راشدي" بتحويلها إلى فيلم، بحيث تضاربت آراء التفاد والأدباء بين مؤيد ومعارض لمدى تطابق الفيلم والرواية، حيث لاحظ البعض أن الفيلم يتطابق مع الرواية في نقل الأحداث والشخصيات بدقة، بينما أشار الأخرون إلى عدة اختلافات اثارتها طبيعة العمل السينمائي، وتناولت الصحافة والاعلام هذا العمل بالتركيز على أهمية الفيلم في إحياء الذاكرة الجماعية للشعب الجزائري. وهذه إحدى أهم المقالات التي تناولت موضوع نقل المخرج "أحمد راشدي" رواية "الأفيون والعصا" لـ "مولود معمري" إلى الفيلم.

جدول 01: أهم المقالات لرواية وفيلم الأفيون والعصا

الرقم	مقاطع المقال	معلومات المقال	
1	هذا عنوان رواية للكاتب الجزائري الراحل مولود معمري، تصور معاناة الشعب الجزائري قبيل وأثناء الثورة التحريرية. رمزية العنوان مستمدة من واقع الجزائريين تحت نير المستدمر الفرنسي.	**الصحيفة**	صحيفة المثقف
		نوعها	رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2013/07/31 الجزائر
		عنوان المقال	الافيون والعصا
		صاحب المقال	عثمان آيت مهدي
		الصفحة في الملاحق	264
2	"مولود معمري" لم يكن راضيا عن فيلم الأفيون والعصا، عاد المخرج أحمد راشدي للحديث عن فيلمه "الأفيون والعصا" من خلال ندوة تم تخصيصها مؤخرا عن السينما الثورية وقلة الاعتماد على الرواية، حيث قال راشدي إنه من المستحيلات إرضاء الكاتب الأصلي وتغيير قناعاته بأهمية العمل السينمائي، ومدى توافقه مع النصّ المكتوب.	**الصحيفة**	مجلة بانيبال
		نوعها	مجلة رقمية متخصصة
		تاريخ صدورها والبلد	عدد صيف 2018 لندن بريطانيا
		عنوان المقال	"الأفيون والعصا" بين شعرية الرواية وطموح الفيلم
		صاحب المقال	امين الزاوي
		الصفحة في الملاحق	266
3	فحتى "الأفيون والعصا"، الذي أعجب الكثير من الجمهور وتحوّل إلى أحد أهم كلاسيكيات السينما الجزائرية، لم يقنع	**الصحيفة**	جريدة الشروق
		نوعها	ورقية / ورقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2017/06/05 الجزائر

	تماما صاحب الرواية، الكاتب مولود معمري الذي التقيته بعد إنجاز الفيلم وسألته عن رأيه فأجابني أنه فيلم عادي جدا وليس رائعا أو جميلا كما كان يتوقع!!	**عنوان المقال**	"مولود معمري" لم يكن راضيا عن فيلم الأفيون والعصا
		صاحب المقال	أحمد راشدي
		الصفحة في الملاحق	272
4	نعد رواية الأفيون والعصا "لمولود معمري"، من الروايات الجزائرية التي استلمت الثورة وتفاعلت مع احداثها ورصدت بدقة متناهية ما عاناه الشعب الجزائري من سياسات الاستعمار الغاشمة، فجاءت مرآة عاكسة للواقع المرير، بحيث يعرض معمري في هذه الرواية قصة قرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء المقاومة كما يراها الذين عاشوها وتجاوبوا معها وتحملوها.	**الصحيفة**	مجلة الخطاب/ ASJP
		نوعها	مجلة علمية محكمة
		تاريخ صدورها والبلد	2020/01/31 الجزائر
		عنوان المقال	التمثل السردي للثورة في رواية الأفيون والعصا لمولود معمري
		صاحب المقال	أوريدة عبود
		الصفحة في الملاحق	272
5	... ومن خلال مختلف تلك الأحداث التي يعالجها. يعتبر الفيلم نموذجا مهما للأفلام الروائية الثورية، التي تطرقت لأحداث الثورة في قلب المعركة ورغم أن مصدر الفيلم كان أدبيا من رواية مولود معمري، إلا أن سيناريو الفيلم لم يتقيد بالكامل بالقصة، بل تجاوز العديد من الحقائق المهمة والشخصيات المناضلة، التي تناولها الروائي مولود معمري ...	**الصحيفة**	مجلة النص
		نوعها	مجلة علمية محكمة
		تاريخ صدورها والبلد	2020/12/30 الجزائر
		عنوان المقال	تجليات الخطاب الثوري في رائعة الأفيون والعصا بين الرواية وسيناريو الفيلم
		صاحب المقال	بن عزوزي عبد الله
		الصفحة في الملاحق	273

6	... "علي موت واقف".. دور العمر ... فيلم "الأفيون والعصا" لأحمد راشدي كان فيلم العمر بالنسبة لكويرات وظل مفتخرا بالدور الذي أداه "علي موت واقف" إلى آخر عمره "والدي عندما يعيد مشاهدة الفيلم ... يقول لي «هل رأيت كم كان المشهد صادقا عندما رميت بالرصاص وكأنها الحقيقة فعلا. كان معتزا بالدور الذي صنع شعبية كويرات في كل مكان ولا تزال الأجيال تذكر هذا الفيلم التاريخي.	**الصحيفة**	جريدة الشروق
		نوعها	ورقية / ورقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2016/04/08 الجزائر
		عنوان المقال	الشروق تزور عائلة كويرات في ذكرى رحيله لهذا السبب رفض "علي مات واقف" الجنسية الفرنسية وقاطع التلفزيون
		صاحب المقال	ابنة سيد علي كويرات لصحفي الشروق
		الصفحة في الملاحق	274
7	موعد 28 ديسمبر 2020 على موعد عرض أول لفيلم "الأفيون والعصا" مدبلجا باللغة الأمازيغية، هذا التاريخ الذي يوافق ذكرى ميلاد الراحل مولود معمري. عملية ترجمة الفيلم ... استغرقت جهدا ووقتا كبيرين من طرف افراد العمل	**الصحيفة**	قناة النهار TV
		نوعها	إخبارية تلفزيونية
		تاريخ صدورها والبلد	2020/09/14 الجزائر
		عنوان المقال	العرض الأول لفيلم الافيون والعصا مدبلج للغة الأمازيغية
		صاحب المقال	برنامج 120 دقيقة أخبار – فقرة ثقافة وفن – قناة النهار
		الصفحة في الملاحق	274
8		**الصحيفة**	قناة النهار TV

	توفيت الفنانة الفرنسية ماري جوزي نات التي شاركت في فيلم "الافيون والعصا" بدور "فروجة" بباريس عن عمر ناهز 79 بعد صراع طويل مع المرض، ... بدأت مسيرتها الفنية سنة 1956 ... قبل أن تشارك في فيلم (رائعة) المخرج أحمد راشدي (الأفيون والعصا) المقتبس من رواية مولود معمري سنة 1979.	**نوعها**	إخبارية تلفزيونية وعلى Youtube
		تاريخ صدورها والبلد	2019/10/11 الجزائر
		عنوان المقال	وفاة الممثلة الفرنسية المعروفة "بفروجة" في فيلم الأفيون والعصا ماري جوزي نات
		صاحب المقال	أخبار – فقرة ثقافة وفن – قناة النهار
		الصفحة في الملاحق	275
9	توفيت بباريس، الممثلة الفرنسية، ماري جوزي نات، التي عرفت لدى الجزائريين بأدائها لدور فروجة في فيلم "الأفيون والعصا"، للمخرج الجزائري أحمد راشدي، وذلك عن عمر ناهز 79 سنة.	**الصحيفة**	جريدة الصوت الآخر
		نوعها	رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2019/10/11 الجزائر
		عنوان المقال	وفاة الممثلة الفرنسية المعروفة بـ "فروجة" في رائعة "الأفيون والعصا"
		صاحب المقال	أحمد غربي
		الصفحة في الملاحق	275
10	الفيلم اقتبس من رواية مولود معمري شكل جانب حادثة فريدة من نوعها ... جمع بين عمالقة التمثيل ... وسمي الفيلم "بالأفيون والعصا" نسبة لفرنسا	**الصحيفة**	الشروقTV
		نوعها	إخبارية تلفزيونية وعلى Youtube
		تاريخ صدورها والبلد	2019/12/07 الجزائر

	التي استعملت أولا أسلوب التخدير بأنهم لم يأتوا محتلين بل أتوا الحضارة، ... فانتقلت إلى العصا وهي استخدام سياسة القمع والترهيب والأرض المحروقة والتعذيب.	**عنوان المقال**	تعرفوا على أسباب تسمية فيلم العصا والأفيون
		صاحب المقال	حصة صباح الجمعة
		الصفحة في الملاحق	276
11	يرى أحمد راشدي أن السينما الجزائرية تعاني من الوهن لكنها لن تموت، وأن أفلامه التي تناولت الثورة ورموزها مثل "الأفيون والعصا" تعد رؤية سينمائية للتاريخ وليست تأريخا للثورة، وشدد على أهمية السينما في تعميق الذاكرة التاريخية للأجيال، داعيا إلى إعادة كتابة التاريخ الجزائري.	**الصحيفة**	الجزيرة نت
		نوعها	مرئية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2012/03/22 الدوحة قطر
		عنوان المقال	أحمد راشدي: السينما الجزائرية لن تموت
		صاحب المقال	أميمة أحمد
		الصفحة في الملاحق	276
12	استمر إبداع كويرات في السينما الثورية، فكانت رائعة "الأفيون والعصا" (1970)، وهو الفيلم الذي لا يزال خالدا في ذاكرة الجزائريين أدّى فيه دور الثائر علي، ثم يُقتل في النهاية على يد الجيش الفرنسي تحت صيحات زوجته "يا علي موت واقف".	**الصحيفة**	أصوات مغاربية / الوكالة الأميركية للإعلام الدولي USAGM
		نوعها	رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2023/12/02 امريكا
		عنوان المقال	"يا علي موت واقف" .. قصة "سيد الأفلام الثورية" في الجزائر
		صاحب المقال	صحفي أصوات مغاربية

		الصفحة في الملاحق	279
13	بالنظر إلى هامش الحرية الذي أخذه المخرج أحمد راشدي بالنسبة للرواية لا يمكننا الحديث عن اقتباس حرفي ناهيك عن التغييرات التي أحدثها من حذف وتعديل وهذا ليس بسبب محدودية الأدوات السينمائية ولغتها بل هي ناتجة وبشكل لا يدع مجال للشك عن تحديات إيديولوجية مسبقة للخطاب الفيلمي.	**الصحيفة**	مجلة لغة–الكلام / منصة ASJP
		نوعها	علمية رقمية محكمة
		تاريخ صدورها والبلد	2023/01/10 الجزائر
		عنوان المقال	الأفيون والعصا بين رواية مولود معمري وفيلم أحمد راشدي – دراسة في مشهدة الرواية
		صاحب المقال	مخناش فؤاد، بن عمر عزوز
		الصفحة في الملاحق	281
14	أظن أن حضور الثورة الجزائرية بقوّة كان في الأدب أكثر منه في السينما إذا تحدثنا عدديًا أي مُجمل الروايات والقصص والأشعار التي كُتِبت عن الثورة لكن الإِنطباع الّذي نخرج به حين نريد حوصلة الظاهرة فنجد أنّ الجزائريين يتذكرون جملة «علي موت واقف» من السينما أي من فيلم المخرج أحمد راشدي (1969) وليس من رواية «الأفيون والعصا» لمولود معمري.	**الصحيفة**	جريدة النصر
		نوعها	إلكترونية
		تاريخ صدورها والبلد	2021/11/08 الجزائر
		عنوان المقال	هل خطفت السينما الثورة من الأدب؟
		صاحب المقال	صحفي جريدة النصر
		الصفحة في الملاحق	288
15		**الصحيفة**	صحيفة العرب

	... معمري أولى اهتماما خاصا للشخصية الأساسية في رواية "الأفيون والعصا"، التي تفلت من المثالية التي تحرك الحرب ويجسد من خلالها "انفرادا في التحرير" عبر خطابه المتعدد ... مولود معمري تمكن في روايته "الأفيون والعصا" من الدمج بين الجانب التاريخي والاجتماعي والسياسي والفني مستحضرا الكثير من الرموز ...	**نوعها**	إلكترونية / ورقية
		تاريخ صدورها والبلد	2021/11/03 لندن
		عنوان المقال	الجزائري مولود معمري كان مثقفا سعيدا وروائيا محبطا
		صاحب المقال	صحفي صحيفة العرب
		الصفحة في الملاحق	297
16	ومثلت رواية "الأفيون والعصا" الثورة التحريرية التي قادها الجزائريون ضد الاحتلال الفرنسي، وتمكن معمري من الدمج بين الجانب التاريخي والاجتماعي والسياسي والفني مستحضرا الكثير من الرموز، ما جعل روايته تتموقع ضمن السياقات المعرفية المتميزة، بحيث استطاعت أن تشكل في الخطابات الأدبية مرجعية لها حضورها وآلياتها.	**الصحيفة**	صحيفة العرب
		نوعها	إلكترونية / ورقية
		تاريخ صدورها والبلد	2021/12/28 لندن
		عنوان المقال	"الأفيون والعصا" فيلم من كلاسيكيات السينما الجزائرية يعرض بالأمازيغية
		صاحب المقال	صحفي صحيفة العرب
		الصفحة في الملاحق	300

يتناول الجدول 01 تصنيف أهم المقالات التي تضمنت الحديث عن رواية "الأفيون والعصا" والصدى الكبير الذي حققته خاصة بعد تحويلها إلى فيلم من قبل المخرج الكبير "أحمد راشدي"، من خلال تصنيف المقالات التي تناولت الحديث عن نجاح الرواية والفيلم، والتي صدرت عن مجموعة من الصحفيين والأدباء والباحثين الذين أبدوا آراءهم من خلال ما ورد في مقالاتهم، إذ أن هناك من انحاز إلى الرواية أكثر من الفيلم، وهناك من أقر بأن الفيلم هو المرآة التي تعكس ذلك الجانب الخفي

الذي لم تستطع الرواية اثباته، وهناك أيضا من جمع بينهما وأقر بأن نجاح الفيلم من نجاح الرواية، هذه المقالات المختارة متنوعة من حيث مصدرها، بحيث أن هناك مقالات مأخوذة من الجرائد والصحف اليومية، كذلك مقالات أخرى مأخوذة من مجلات ومواقع إلكترونية، ومحطات تليفزيونية وموقع اليوتوب.

المقال الأول الصادر عن صحيفة المثقف الإلكترونية بقلم "عثمان آيت مهدي" الذي صور لنا معاناة الشعب الجزائري في فترة الاستعمار والثورة، ومدى صمودهم وتمسكهم بتحقيق الحرية وطرد العدو الفرنسي، حيث ركز على رمزية العنوان والتي من خلالها توصل إلى لا خيار للشعب الجزائري سوى الحرية والموت في سبيل الوطن. يرى الكاتب أن الفيلم نجح في نقل صورة حقيقية عن معاناة الشعب الجزائري خلال الثورة، وقدم رؤية عميقة للصراع بين الجزائريين والمستعمر، كما يرى أن الفيلم تميز بإخراج ممتاز وتصوير رائع.

وبالنسبة للمقال الثاني لصاحبه "أمين الزاوي" الصادر عن مجلة بانيبال تحت عنوان "الأفيون والعصا" بين شعرية الرواية وطموح الفيلم، نتوصل إلى كون "أمين الزاوي" أكد أن نجاح فيلم "الأفيون والعصا" راجع إلى مدى قوة وشاعرية الرواية حيث بنى المخرج فيلمه على أساس متين، فقد وجد في هذه الرواية حوارات جاهزة وأساليب عفوية ساهمت بدرجة كبيرة في نجاح الفيلم. كما أرجع هذا النجاح أيضا إلى الوجوه السينمائية الضاربة في وقت الستينيات، فهكذا حقق راشدي نجاحا باهرا من خلال أفلمة رواية "مولود معمري" التي كانت معروفة من قبل ومقروءة على نطاق واسع، وهكذا تحول العمل على يديه إلى فيلم ثوري بطولي مناهض للاحتلال الفرنسي.

إذن من خلال وجهة نظر "أمين الزاوي" في هذا المقال نتوصل إلى أنه أقر بأن الفيلم يعكس الرواية، ولم يتطرق إلى التفاصيل التي حذفها أو تغاضى عنها في فيلمه. وهاهنا يتضح اعتدال موقف "أمين الزاوي" عن مطابقة الفيلم للرواية، ونجاح المخرج "أحمد راشدي" في ترجمة محتواها ونقله إلى الشاشة.

من خلال المقال الثالث لجريدة الشروق الرقمية بتاريخ 05 جوان 2017، نتوصل إلى كون الكاتب غير مقتنع بالفيلم وهذا ما لمسناه من خلال تصريحه أثناء حواره مع "أحمد راشدي"، حيث

أقر الكاتب بمعنى صريح بأن الفيلم لم يكن كما توقعته، اذ لم يتمكن من اعتماده على الرواية بشكل كبير مما أدى إلى عدم توافق الفيلم مع الرواية إلى حد ما.

من خلال المقال الرابع الصادر عن مجلة الخطاب ASJP وهي مجلة علمية محكمة والتي صدرت بتاريخ 31 جانفي 2020 لـ "أوريدة عبود"، والتي من خلالها استشفينا مدى ملامسة رواية "الأفيون والعصا" للواقع المرير الذي عاشه الشعب الجزائري، بحيث استطاعت هذه الرواية أن ترصد بدقة متناهية معاناة الشعب الحقيقية حيث كانت بمثابة المرآة العاكسة وكان "مولود معمري" كاتبا ورسولا للحقيقة، فقد وقف شاهدا على حالة الاستلاب الثقافي، وقسوة المعيشة في زمن الاستعمار، وعليه، نستنتج ميول وانبهار الكاتبة بالرواية وبكاتبها، وبالطريقة التي استطاع من خلالها أن يشرك القارئ في رؤية الأحداث وتصورها.

من خلال هذا المقال الخامس الصادر عن مجلة النص العلمية المحكمة تحت عنوان تجليات الخطاب الثوري في رائعة "الأفيون والعصا" بين الرواية وسيناريو الفيلم والذي نشر بتاريخ 30 ديسمبر 2020 لـ "بن عزوزي عبد الله"، يتبين لنا من خلاله انحياز الكاتب وميوله إلى أن الفيلم لا يطابق الرواية في أحداثه وشخصياته، حيث يعاب على فيلم "الأفيون والعصا" أنه لم يحترم إطلاقا مضمون الرواية التي اقتبس منها، حيث ابتعد كاتب السيناريو فيه عن التحليل الموضوعي للحرب التحريرية في منطقة القبائل، وهو التحليل الذي لا يتم إلا بنقل الوقائع التاريخية التي جرت بين الجانبين المتحاربين، كما أن السيناريست قد همش الدور البطولي للعقيد أعميروش، قائد الولاية الثالثة، أو منطقة القبائل، ومن هنا نقول أن الفيلم لا يتوافق تماما مع أحداث الرواية وقد طمس أحداث مهمة اعتبرها "مولود معمري" أساسا في الثورة التحريرية في منطقة القبائل.

المقال السادس لصحفية الشروق اليومي الإلكترونية الذي جرى بينها وبين ابنة "سيد علي كويرات" حوار مطول، بتاريخ 08 أفريل 2016، ركز هذا الحوار على الجانب الشخصي للمرحوم وأشار فقط للفيلم، الذي اعتبر محطة مهمة في حياة المرحوم ونقلة نوعية من حيث الدور الذي تألق في تقديمه والذي سيبقى خالدا في أذهان كافة الجزائريين، أما بالنسبة للنواقص التي طالت الفيلم أو للجدل الذي دار حوله، فلم يتم التطرق إليه أو التعليق عنه.

سابعا ربورتاج صادر عن قناة النهار الإخبارية بتاريخ 14 سبتمبر 2020 يحمل عنوان العرض الأول لفيلم "الأفيون والعصا" مدبلج للغة الأمازيغية، من خلال هذه المقتطفات التلفزيونية لاحظنا أنه لم يتم الإشارة أو الحديث عن الرواية والفيلم أو المقارنة بينهما أو الحديث عن الجوانب المظلمة للفيلم، اقتصر الحديث فقط على محتوى الفيلم، والفنانين الذين شاركوا فيه، والأساليب الوحشية التي صورها المخرج من خلال الفيلم، بالإضافة إلى رسوخ دور "علي موت واقف" في أذهان كافة الجزائريين.

أما بالنسبة للمقاطع الثامن والتاسع من الجدول، بحيث أخذ المقطع الثامن من ربورتاج تم بثه في قناة النهار الجزائرية يوم 11 أكتوبر 2019 تحت عنوان وفاة الممثلة الفرنسية المعروفة بفروجة في فيلم "الأفيون والعصا" ماري جوزي نات، والتاسع المأخوذ جريدة الصوت الأخر الإلكترونية التي صدرت بتاريخ 11 أكتوبر 2019 لصاحبه أحمد غربي، فقد اقتصروا فقط الحديث عن الممثلة التي أدت دور "فروجة" في فيلم "الأفيون والعصا" لمخرجه "أحمد راشدي" والإشادة ببطولاتها في الأعمال السنيمائية التي قدمتها والتي حازت من خلالها على أفضل الجوائز، دون الإشارة أو الحديث عن الرواية ورواجها أو الفيلم والنجاح الذي حققه.

أما بالنسبة للمقال العاشر المأخوذ من قناة الشروق الإخبارية الصادر بتاريخ 07 ديسمبر 2019 بعنوان أسباب تسمية فيلم "العصا والأفيون"، بحث يتناول الحديث عن "الأفيون والعصا" ويركز على وجه الخصوص على رمزية العنوان والتي تتمثل بانتهاج فرنسا سياسة التخدير والمماطلة، هذا الأسلوب الذي لم يجدي نفعا مع الشعب الجزائري الذي ثار في وجه هذه السياسة، فانتقلت فرنسا إلى أسلوب القمع والتعذيب واستخدام الأسلحة (العصا)، كما تحدث هذا الربورتاج عن الشخصية التي جسدها سيد علي كويرات في فيلم "الأفيون والعصا" ونجاحه فيها بجدارة، من هنا لا يمكننا أن نقول بأن الصحفي ينحاز إلى الفيلم أكثر من الرواية أو العكس، لأنه ركز على جوانب أخرى.

يتناول المقال الحادي عشر لأميمة أحمد بعنوان "أحمد راشدي" السنيما الجزائرية لن تموت بتاريخ 22 مارس 2012 المنشور في موقع الجزيرة نت الإلكترونية، الحديث عن أراء "أحمد راشدي" عن السينما الجزائرية وما آلت إليه بعد أن حققت نجاحات باهرة في فترة السبعينات تراجعت إصداراتها

بعد غلق دور السينما وتوجه الكثير من السينمائيين والمخرجين إلى الخارج، ذلك بسبب العشرية السوداء والاحوال السائدة في البلاد في تلك الفترة.

المقال الثالث عشر الذي نشر في مجلة لغة الكلام في منصة ASJP العلمية الرقمية المحكمة الصادرة يوم 10 جانفي 2023 بعنوان "الأفيون والعصا" بين رواية "مولود معمري" وفيلم "أحمد راشدي"، لقد تمت الإشارة إلى أن الفيلم لم يتمكن من مجاراة الرواية في التركيز على شخصية "البشير" بشكل مستمر، حيث انسحبت من الواجهة في مرحلة متأخرة، كما يشيد المقال بإبداع المخرج في ابتكار حلول سينمائية داخل الأطر الإيديولوجية، كمشهد استشهاد البطل "علي" الذي وصفه بأنه أقوى مشاهد الفيلم. كما انتهج المخرج "أحمد راشدي" طريقة الاقتباس الحر للرواية، حيث حافظ على الجوهر والمعنى الأساسي لها، لكنه قام بعمليات حذف وتعديل على بعض التفاصيل والأحداث الفرعية.

بشكل عام، يرى المقال أن الفيلم حافظ على المعنى الجوهري للرواية مع بعض الاختلافات في التفاصيل والأحداث الفرعية، وأن المخرج نجح في نقل الروح العامة للرواية إلى العمل السينمائي رغم بعض جوانب الارتباك والضعف.

بعد تحليلنا لهذه المقالات الصحفية والعلمية والحوارات التليفزيونية نستنتج أن الآراء تتباين بين النقاد والصحفيين والأدباء حيث أن فئة منهم أشادت بالرواية لتميزها بأسلوب فريد يجمع بين السرد الأدبي وبين السرد الواقعي وكذا التأمل الفلسفي، هذا ما أضفى على الرواية طابعا خاصا متميزا جعلها محط إعجاب النقاد، كما سلطت الرواية الضوء على فترة تاريخية حساسة جدا من تاريخ الجزائر مقدمة صورة حية للنضال من أجل الاستقلال، ومن جهة أخرى هناك من اعتبر أن الفيلم بدوره قد تميز على مستوى الإخراج والتمثيل، حيث استطاع المخرج "أحمد راشدي" أن ينقل جوهر الرواية إلى الشاشة، إلا أنه قد قام بحذف بعض الشخصيات المهمة في الرواية مثل شخصية "الكولونيل عميروش" وقام بتخفيف العنصر النسوي وتنازل عن أدوار بعض الشخصيات وجمعها في شخصية واحدة، غير أنه أجاد في اختيار الممثلين الذين ساهموا في تجسيد أدوارهم بجدارة وتمييز

كبير من خلال الأداء. وفي الأخير نقول أن هناك أيضا من جمع بين الرواية والفيلم وأقر أن "الأفيون والعصا" في كلا شكليه الأدبي والسينمائي قد نجح، وحقق اسهاما مهما في الأدب والسينما الجزائرية.

2. ذاكرة الجسد بين الرواية والفيلم

تعتبر رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي" من الأعمال التي عرفت رواجا كبيرا في العالم العربي، بحيث تتناول الرواية الحديث عن قصة حب تجسدت في زمن الحرب والثورة، إلى جانب الرواية هنالك الفيلم المقتبس عنها، والذي سعى إلى نقل هذه المشاعر إلى الشاشة الكبيرة، وهذا ما أثار جدلا واسعا بين النقاد والادباء، فقد انقسموا بين من اعتبر الفيلم تجسيدا ناجحا للرواية ومن اعتبره تقليصا لعمق النص الأدبي، هذا الجدل الواسع بين الادباء والنقاد تناقلته كل من الصحافة والاعلام، فكان تركيزهما على جودة الإنتاج السنيمائي ومدى توافقه مع النص الأصلي. ومن هذا المنطلق سنقوم باستعراض مجموعة من المقالات الصحفية والعلمية التي تبنت هذا الجدل.

جدول 02: أهم المقالات لرواية ومسلسل ذاكرة الجسد

الرقم	مقاطع المقال	معلومات المقال	
1	شكّلت رواية "أحلام مستغانمي" الأولى، ذاكرة الجسد، ظاهرة لم يسبق لها مثيل في مجال الرواية العربية الحديثة ... وقد تجاوزت مبيعات هذه الرواية خمسين ألف نسخة ... فما تكاد هذه الرواية تأخذ مكانها على رفوف مكتبات البيع حتى تتخاطفها أيدي المشترين، مع العلم أن أعمالاً روائية	**الصحيفة**	مجلة الكلمة
		نوعها	مجلة أدبية ثقافية فكرية شهرية متخصصة
		تاريخ صدورها والبلد	شهر فبراير 2007 لندن بريطانيا
		عنوان المقال	ذاكرة الأدب في "ذاكرة الجسد"
		صاحب المقال	فريال جبوري غزّول

	متميزة لا تبيع في أحسن الأحوال أكثر من ثلاثة آلاف نسخة، مع أن مؤلفيها نجوم في حقل الرواية العربية.	**الصفحة في الملاحق**	302
2	رواية "ذاكرة الجسد" للروائية أحلام مستغانمي بيع منها حوالي 3 ملايين نسخة وطبعت أكثر من 19 مرة وحولت إلى مسلسل تلفزيوني من بطولة الممثل السوري (جمال سليمان، والممثلة الجزائرية أمل بوشوشة) وحصلت على جائزة نجيب محفوظ للرواية، فما السر وراء هذا النجاح، هل في القصة أو الأسلوب أو غير ذلك؟ التداخل بين الشعر والنثر في الرواية مميز جدا كقولها: "الفن هو كل ما يهزنا وليس بالضرورة كل ما نفهمه".	**الصحيفة**	صحيفة حبر مداد قلم ونبض قضية
		نوعها	رقمية اسبوعية
		تاريخ صدورها والبلد	2019/12/14 سوريا
		عنوان المقال	أسباب نجاح رواية (ذاكرة الجسد)
		صاحب المقال	عبد العزيز العباس
		الصفحة في الملاحق	304
3	أحلام مستغانمي.. أديبة جزائرية كبيرة، سرقت بجمال كلماتها قلوب الشباب والشابات، وقف كثير من الأدباء إجلالاً لتدفق المشاعر الرهيب في تراكيبها، كتب في روايتها ذاكرة الجسد نزار قباني: "روايتها دوختني وأنا نادراً ما أدوخ أمام الروايات". تعشقها	**الصحيفة**	الجزيرة نت
		نوعها	مرئية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2017/12/23 الدوحة قطر
		عنوان المقال	ذاكرة الجسد.. رواية "دوختني"
		صاحب المقال	نيرمين خليفة

	كثير من النساء بسبب محاولتها في أغلب كتاباتها التركيز على فكرة اكتفاء الأنثى بنفسها والابتعاد عن الوقوع في فخاخ الحب السامة للرجال؛ التي ستحوّل حياتها إلى جحيمٍ لا يُطاق، يحذّر الكثير من الشباب محبوباتهم من القراءة لهذه الكاتبة والغرق في بحر أفكارها ومن ثم تبنيها، بينما هناك تيارٌ آخر يصف كتاباتها بالسطحية والتجارية المبتذلة ... وكقارئة أحب الإحساس وأجده جوهر ما يُكتب، بعد الأفكار طبعاً، سأحاول تقديم رأي في أول رواية أقرأها لأحلام مستغانمي. ومن حسن حظي أنّي لم أقرأها في مراهقتي، ربما لم أكن وقتها لأشعر بجمالها ورقي أفكارها ورهافة أحاسيسها	**الصفحة في الملاحق**	306
4	أحلام مستغانمي "لم تكتب نصا حقيقيا باستثناء رواية "ذاكرة الجسد"، أما ما جاء بعدها من نصوص لا ترقى إلى مستوى العمل الروائي لكون أن معظم أعمالها الأدبية لا يوجد فيها اشتغال حقيقي" ... أحلام مستغانمي "قارئة كسولة لا تقرأ للمبدعين الآخرين.	**الصحيفة**	جريدة الشروق
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2016/01/20 الجزائر
		عنوان المقال	مستغانمي لم تكتب إلا رواية "ذاكرة الجسد" لأنها قارئة كسولة
		صاحب المقال	نصيرة محمدي للشروق
		الصفحة في الملاحق	309

5	تبدّدت الرؤية وكوّن الجمهور الذي تابع مسلسل "ذاكرة الجسد" أخيرا، رأيا حول هذا العمل، مع مرور الأسبوع الأول من بثه على قناتي "أبو ظبي" الفضائية والتلفزيون الجزائري، حيث اتضح أن المسلسل الذي طبّلت وزمّرت له وسائل الإعلام المرئية والمكتوبة على مدار الأشهر الماضية، لم يرق إلى رُبع نجاح مسلسل "باب الحارة"، الذي راهن الكثيرون أن "ذاكرة الجسد" ستخطف الأضواء منه، بينما تبقى أمال بوشوشة رغم الاجتهاد الواضح الذي قامت به، مجرد مشروع ممثلة في انتظار من يفجّر طاقاتها. فشل مسلسل "ذاكرة الجسد" الذي راهنت قناة "أبو ظبي" الفضائية على نجاحه وشده للجمهور، خاصة في ظل الزَّخم و "الدراما" القوية التي تبثها القنوات الفضائية خلال الشهر الفضيل، وبدا المسلسل الذي انتظره قراء	**الصحيفة** **نوعها** **تاريخ صدورها والبلد** **عنوان المقال** **صاحب المقال** **الصفحة في الملاحق**	جريدة النهار الجديد ورقية / رقمية 2010/09/18 الجزائر مسلسل "ذاكرة الجسد" يقع في فخ المَّطْ والتطويل وحديث حول إساءته لأهل قسنطينة رابح علاوة 310
6	لا أريد أن أشوّه عملا يحمل اسمي وأقول ما يسيء إلى هذا العمل. لكن بصراحة، النصف الأوّل من العمل،	**الصحيفة** **نوعها** **تاريخ صدورها والبلد**	جريدة الشروق ورقية / رقمية 2010/12/22 الجزائر

	أي 15 حلقة الأولى، كانت جيّدة ومطابقة للكتاب، والسيناريو كان مأخوذاً حرفيًّا من الرواية وكان "المونولوغ" جميلا لأنّه يملك حميميّة اللغة التي أحبّها القرّاء في الرواية، ثم بحكم إطالة العمل حتى يصل إلى 30 حلقة خرجوا عن النص تماماً، وأدخلوا شخصيّات أساءت للعمل.	**عنوان المقال**	آلمني مسلسل "ذاكرة الجسد" لأنه تضمّن مشاهد أهانت الدولة الجزائرية
		صاحب المقال	أحلام مستغانمي للشروق
		الصفحة في الملاحق	311
7	ولكن ما يزعجني حقا هو المقارنة بين الرواية والمسلسل مقارنةً غير منصفة، مقارنةً دون مراعاة الفارق بين الفنين، ودون الأخذ بعين الاعتبار الفوارق الأساسية بين الجنسين، الرواية والمسلسل.	**الصحيفة**	صحيفة الجزائر الجديدة
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2011/04/23 الجزائر
		عنوان المقال	ذاكرة الجسد، بين الرواية والمسلسل
		صاحب المقال	صالح عبد الله / كاتب من السعودية

	وكانت من نتيجة هذه المقارنة الغير منصفة القول بأن نص الرواية فقد الكثير من بريقه ورائحته وسحره بعد تحوله إلى عمل درامي مرئي، وأن كاتبة السيناريو ريم حنا فشلت في نقل حرارة النص وشاعريته، وهذا شيء طبيعي لا يمكن إنكاره لسبب عام هو أن النص المكتوب يقدم مجالاً واسعًا للخيال أكثر من الصورة المرئية بالعين، وأن ما كُتب ليقرأ مختلف عما كُتب ليمثل ويُشاهد، ولكلٍ تقنياته ووسائله وأدواته، وما يمكن استخدامه بتوسع وما يمكن استخدامه بحدود... أيضا تم انتقاد المسلسل واتهامه بتمطيط الأحداث مما حال دون التسارع المطلوب في الدراما التلفزيونية، وفي ذلك شيء من الصحة حيث لا يمكن أن ننكر الأثر السلبي في السعي للربح المادي في أنتاج المسلسلات، وبخاصة ما يعرض في رمضان حيث تتسابق القنوات إلى شراء أكبر عدد من المسلسلات والحصول على أكبر نسب في المشاهدة.	**الصفحة في الملاحق**	312

8	وصفها نجدت أنزور ب "مفاجأة الموسم"، ويبقى حكم الجمهور عن دورها في "ذاكرة الجسد" أهم ما يشغلها، خاصة وأن العد العكسي لعرض المسلسل بدأ، وفي هذه الدردشة مع الشروق تكشف لنا آمال عن سعادتها وكذا مخاوفها بعد عرض هذا المسلسل على المشاهد العربي.	**الصحيفة**	جريدة الشروق
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2010/07/26 الجزائر
		عنوان المقال	آمال بوشوشة للشروق: أنا محظوظة جدا وذاكرة الجسد أشبه بالحلم
		صاحب المقال	ناصر / صحفي الشروق
		الصفحة في الملاحق	314
9	وأوضحت مستغانمي أن الأحداث العاطفية لم تغلب على العمل، والرواية تحمل حادثة وقوع خالد بن طوبال في غرام فتاة جميلة وتجسد الدور أمال بوشوشة، وهي ابنة مناضل جزائري وكان صديقا لبن طوبال أثناء ثورة التحرير، ولكنه قتل في أثناء حرب التحرير الكبرى ضد الاحتلال الفرنسي. وأكدت مستغانمي أن العمل يحمل صورا لحرب التحرير الوطنية ونضال شعب وليس فقط رواية أو مسلسلا دراميا يعرض في رمضان.	**الصحيفة**	جريدة أخبار اليوم الجزائرية
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2010/08/24 الجزائر
		عنوان المقال	مسلسل ذاكرة الجسد لم يغرق في العواطف
		صاحب المقال	صحفي أخبار اليوم
		الصفحة في الملاحق	315

10	توقع الناقد السينمائي المصري الشهير، أن ينال مسلسل "ذاكرة الجسد" نجاحا كبيرا بالنظر إلى مستوى الرواية التي أبدعت فيها الكاتبة الجزائرية الكبيرة أحلام مستغانمي ... الرواية عظيمة واسم صاحبتها كبير، واسم المخرج نجدة إسماعيل أنزور كبير أيضا، وحتى كاتبة السيناريو ريم حنا، ولهذا أتمنى أن يكون العمل على قدر الترقب والانتظار الذي حاز عليه في العالم العربي من طرف المختصين في مجال السينما والتلفزيون.	**الصحيفة**	جريدة الشروق
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2010/07/29 الجزائر
		عنوان المقال	الناقد السينمائي المصري طارق الشناوي لـ جريدة الشروق: أعجبت بـ "ذاكرة الجسد" لأنها جزء من ذاكرة الجزائريين الثورية
		صاحب المقال	وردة بوجملين
		الصفحة في الملاحق	317
11	شخصيا أرى أنها برعت في تحويل رواية هي مجرد صدى لرجل يقص حكاية حبه للجزائر التي وهبها يده وامرأة حاول من خلال علاقته بها أن يستعيد ما ضاع منه إلى مسلسل طالت أحداثه وشغلتنا برغم ما وقع فيه الممثلون من عثرات لغوية كان لمراجع	**الصحيفة**	جريدة الجزائر نيوز
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2010/09/27 الجزائر
		عنوان المقال	"ذاكرة الجسد".. بين المسلسل والكتاب: بطلة الربع الساعة الأخير!
		صاحب المقال	فاطمة ابريهوم

	أن يجعلهم يتفادونها· فالحوار الداخلي للرواية لا بد قد جعل تجسيد تلك الأحداث حتى وإن كانت بطيئة ولا تتلاءم مع الروح الجزائرية وعاداتها أحيانا ولهجتها التي اختلطت باللهجة التونسية أمرا ليس سهلا وقد اتضح ذلك جليا عند الكثير من الممثلين عدا "عتيقة" التي ربما هناك من يوافقني على أنها الدور الأكثر قربا من امرأة جزائرية ماكثة بالبيت وقسنطينة تحديدا بعفويتها وخفتها وكرمها والتي لم نكن نحتاج إلى أن نعرف معها أن المرأة هي المرأة في كل الثقافات والمجتمعات.	**الصفحة في الملاحق**	318
12	... مسلسل "ذاكرة الجسد" كان عملا نخبويا ولم يحقق نجاحا جماهيريا إلا على مستوى من أسماهم بـ "النخبة"، مضيفا أنه يعتب على مخرج المسلسل إسماعيل نجدت أنزور طول الحلقات، موضحا أنه كان بإمكانه أن يصور مشاهده في 15 حلقة عوض ثلاثين ...	**الصحيفة**	جريدة البلاد أون لاين
		نوعها	رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2011/01/19 الجزائر
		عنوان المقال	السوري جمال سليمان يؤكد: ذاكرة الجسد كان فاشلا والسينما الجزائرية رائدة
		صاحب المقال	حسناء شعير
		الصفحة في الملاحق	321

13	غالبا ما نلمح ظاهرة تدخل الروائي في عمل السيناريست والمخرج، حرصاً على تثبيت منظوره ورؤاه وحماية عمله من الاختراق، كأنما يظن بأن العمل الروائي حتى بعد تحويله سينمائياً فهوما يزال رواية جاهلاً أو متجاهلاً الحدود الفنية والأجناسية بين فني الرواية والسينما مما يجعله يحرص بشدة على مواكبة أو مرافقة عمله أثناء الأداء والتنفيذ السينمائي، متتبعاً كل كبيرة وصغيرة. وبما أن الروائي ليس سينمائياً أو سيناريست، فقد يؤدي تدخله السافر في عمل غيره إلى تشويه العمل والقضاء على نجاحه سينمائياً، وهذا ما شهدناه لدى أحلام مستغانمي حينما فرضت وصايتها ومتابعتها لأطوار تحويل رواية ذاكرة الجسد إلى مسلسل ...	**الصحيفة**	مجلة التواصلية / ASJP
		نوعها	رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2016/12/01 الجزائر
		عنوان المقال	تجليات البعد الثوري في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي
		صاحب المقال	إيمان صباغ
		الصفحة في الملاحق	321
14	أعادت الكاتبة أحلام مستغامي إحياء مشروع فيلمها "ذاكرة الجسد" الذي سبق أن أعلن عنه كأحد أهم المشاريع	**الصحيفة**	جريدة الشروق
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2008/10/28 الجزائر

	الدرامية في الوطن العربي، الذي كان يتوقع أن يعرض رمضان الماضي، ولكن المشروع فشل بسبب ما سمي آنذاك تدخل أحلام في تفاصيل لا تعنيها ... إن الفيلم "سيكون أكبر عمل تلفزيوني عربي، وسيمثل فيه نخبة من الممثلين، دون أن تعطي المزيد من التفاصيل عن هذا المسلسل الذي أكدت أنه سيكون رسالة حب للجزائر وتأريخا لأفراحها وأحزانها "سيكون تمجيدًا للجزائر وقسنطينة، لأعراسنا، لأفراحنا، لكل تلك الشجون الجميلة.. فعلا أمنيتي بعد الآن أن أعمل على إخراج هذا المسلسل في أحسن صورة، لأنه من الأشياء التي ستبقى ...	**عنوان المقال**	مستغانمي تعيد الحياة لمسلسل "ذاكرة الجسد" وعدت بأن يكون أكبر عمل درامي عربي
		صاحب المقال	زهية منصر
		الصفحة في الملاحق	338
15	... أحلام تدخّلت في تفاصيل لا تعنيها وأنزور ورّطها في آخر حلقة ... تابعت ككل الذين انبهروا بالضجة الإعلامية التي صاحبت العمل، ولكني فوجئت بمستوى العمل الذي لم يكن بالمستوى الذي انتظرناه.. شاهدت بعض المشاهد من الحلقتين الأولى والثانية، ولم يعجبني العمل مطلقا ...	**الصحيفة**	جريدة الفجر
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2010/08/20 الجزائر
		عنوان المقال	مسلسل "ذاكرة الجسد" عمل فاشل وأحمد الله لأنني لم أغنّ شارته المطربة اللبنانية جاهدة وهبة لـ "الفجر"

		صاحب المقال	صحفية جريدة الفجر حياة
		الصفحة في الملاحق	339
16	انتقد هذا الأخير أحلام مستغانمي وروايتها "ذاكرة الجسد"، قائلا بأنها لم تشتغل على تيمة الجسد في روايتها سوى على مستوى العتبات، ليكون ذلك الوسم بمثابة الوشم الخارجي الذي يوهم بخطاب بليغ على السطح ... وقارئ أحلام مستغانمي على وجه الخصوص، القول بأن الروائية قامت بحركات فنية مراوغة انطلت على فئة واسعة من القراء بدهاء روائي غالط المأخوذين بصدمة العنوان والمنتشين بشعرية اللغة، لكنه لم ينطل على بعض المحققين الناظرين في مكونات الخطاب ومساراته ...	**الصحيفة**	جريدة الفجر
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2016/06/05 الجزائر
		عنوان المقال	الناقد محمد الأمين بحري يظهر مواطن الخلل في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في مقال له بعنوان "أوشام الجسد وأوهام السرد"، جريدة الفجر الجزائرية
		صاحب المقال	صحفي جريدة الفجر
		الصفحة في الملاحق	342
17	نحن الجزائريون عندما ننتج عملا دراميا أو فنيا، نخونه ببساطة، ونبحث في المقام الأول عن الأرباح المادية التي سنجنيها منه"، وهو المنطق الذي تعتقد صاحبة ذاكرة الجسد أن الجهة المنتجة للمسلسل، والمكلفة بالجزء	**الصحيفة**	جريدة الشروق
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2011/12/10 الجزائر
		عنوان المقال	أحلام مستغانمي: قلبي لايزال موجوعا من فشل ذاكرة الجسد، الجزائرية

	المخصص بتنفيذه في الجزائر، فعلته، حيث قالت: "لقد ارتكبت الجهة المنتجة للمسلسل في الجزائر، أخطاء بشعة لا يمكن أن أغفرها، كما أن فشله على مستوى التصوير ونقل التفاصيل الدقيقة من العمل ما يزال يمثل بالنسبة لي، وجعا ...	**صاحب المقال**	أحلام مستغانمي للشروق
		الصفحة في الملاحق	345
18	كان لا بد للناقدة ان تنطلق باحثةً عن الأسباب التي دفعت الروائية إلى كتابة جزء ثان وثالث لروايتها "ذاكرة الجسد" التي عرفت نجاحاً شعبياً.	**الصحيفة**	جريدة الحياة
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2014/12/17 الجزائر
		عنوان المقال	أحلام مستغانمي على مشرحة النقد الأكاديمي
		صاحب المقال	عبد وازن
		الصفحة في الملاحق	346
19	... واستشهد بحري بتجربة رواية "ذاكرة الجسد" التي حولت إلى مسلسل تلفزيوني لم يلق نجاحا كبيرا بسبب تدخل الروائية أحلام مستغانمي في كل صغيرة وكبيرة خلال مرحلة تحويل النص رافضة فكرة اختراق نصها ...	**الصحيفة**	جريدة الحوار
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2015/07/07 الجزائر
		عنوان المقال	تدخّل أحلام مستغانمي أفشل مسلسل "ذاكرة الجسد"
		صاحب المقال	صحفية جريدة الحوار خيرة
		الصفحة في الملاحق	349

20	... أما بالنسبة للمسلسل فمنتقدوه أكثر ممن أعجوا به ذلك لأنه لم يلق الرواج المنتظر منه، فالأحداث نفسها والشخصيات نفسها لكن طريقة حبكة الأحداث لم تكن ناجحة ... وهو العمل الذي جسد باللغة العربية مع إدخال بعض الكلمات من اللهجة الجزائرية، لكن ولسوء الحظ لم تكن تلك الكلمات صادقة وإنما اتسمت بنوع من التصنع ... أما بالنسبة للكاتبة أحلام مستغانمي فهي لم ترض عن هذا المسلسل بعد عرضه وصرحت في أكثر من مناسبة بأنها لم تكن تريد أن يصور بهذا الشكل.	**الصحيفة**	جريدة الأمة العربية الإخبارية الجزائرية
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2010/11/27 الجزائر
		عنوان المقال	ذاكرة الجسد بين الرواية والمسلسل
		صاحب المقال	سناء الزاوي
		الصفحة في الملاحق	352

بعد استعراضنا لهذه المقالات المختارة التي تناولت كل من الرواية والفيلم، من خلال المقال الأول المعنون بـ "ذاكرة الأدب" في "ذاكرة الجسد" لـ "فريال جبوري غزول" الصادر من مجلة الكلمة عدد 02 فبراير 2007، نستشف ميول الكاتبة لرواية "ذاكرة الجسد"، كما أن العنوان وحده يفي بالغرض "ذاكرة الأدب في ذاكرة الجسد"، فقد أشادت بأن رواية "ذاكرة الجسد" ظاهرة لم يسبق لها مثيل.

مقطع المقال الثاني المأخوذ من صحيفة حبر – مداد – قلم ونبض قضية بعنوان أسباب نجاح رواية "ذاكرة الجسد" لـ "عبد العزيز العباس"، نستنتج أن الكاتب يثني على رواية الكاتبة "أحلام مستغانمي" وذلك بذكر النجاحات التي حققتها، كما أثنى أيضا على الأسلوب المتمكن لـ "أحلام مستغانمي". ومنه نستخلص وجهة نظر الكاتب وميوله للرواية واعجابه بها.

المقطع الثالث الصادر من موقع الجزيرة نت الإلكترونية بعنوان "ذاكرة الجسد رواية "دوختني" لنيرمين خليفة بتاريخ 23 ديسمبر 2017، جاء فيه الثناء على الكاتبة "أحلام مستغانمي" وجمال أسلوبها وتألقها في رواية "ذاكرة الجسد"، وذلك لكمية المشاعر المتدفقة في تراكيبها اللغوية، وكذلك اشارت الكاتبة إلى شهادة نزار قباني واعجابه الشديد بالرواية، هذا ما يوضح لنا مدى ميولها للرواية ولـ "أحلام مستغانمي" ككل. والمقطع أعلاه يبين ذلك.

المقال الرابع الصادر عن جريدة الشروق اليومي الرقمية تحت عنوان "مستغانمي لم تكتب إلا رواية "ذاكرة الجسد" لأنها قارئة كسولة" بتاريخ 20 جانفي 2016، جاء في هذا المقال اراء "الناقد المصري محمد الغيطان" لما طاله من انتقادات في حق "أحلام مستغانمي" وبالإضافة إلى ذلك اقرت "نصيرة محمودي" أن "أحلام مستغانمي" لم تكتب إلا نصا واحدا، إلا أن سرعان ما طالت الانتقادات هذا النص أو هذه الرواية.

من خلال المقال الخامس المعنون "مسلسل "ذاكرة الجسد" يقع في فخ المط والتطويل وحديث حول إساءة لأهل قسنطينة"، الصادر عن جريدة النهار أون لاين لـ "رابح علاوة" المنشور في 18 أوت 2010، استنتجنا أن مسلسل "ذاكرة الجسد" قد فشل، وذلك بعد أن أجمع على فشله الكثيرون لانه سقط في فخ المط والتطويل.

بعد تحليل هذه المقالات المختارة واختلاف وجهات نظر الكتاب والأدباء حول رواية ذاكرة الجسد ومسلسل ذاكرة الجسد، فهناك من أشاد بالرواية ولم يذكر المسلسل، وهناك من ذكر المسلسل ولكنه تحدث عن الرواية من خلال فشل المسلسل وعدم تحقيقه النجاح الذي كان يرجوه. كما أن فشل المسلسل قد يكون ناتجا عن عدة عوامل مثل نقل عمق الرواية وتعقيدها، وعدم إيجاد التوازن المناسب بين الإبقاء على جوهر القصة وتقديمها بشكل يتوافق مع لغة السينما أو التلفزيون.

3. الربوة المنسية بين الرواية والفيلم

تعتبر رواية "الربوة المنسية" للكاتب الجزائري "مولود معمري" من الروايات التي تحكي عن الظروف المعيشية السائدة في قرية جزائرية منعزلة خلال فترة الاستعمار الفرنسي، أما فيلم "الربوة

المنسية" للمخرج "أحمد راشدي" فقد استند إلى نقل هذا الواقع من خلال صور حية، هذا النقل أدى بالنقاد والادباء إلى الانقسام لمشيدين بقدرة الفيلم على نقل روح الرواية ومنتقدين لعدم قدرة الفيلم الحفاظ على كافة تفاصيل الرواية. هذا ما أدى بكل من الصحافة والاعلام إلى تسليط الضوء على النص الادبي ذاته والفيلم المقتبس منه، فكان نتاج ذلك مجموعة من الآراء التي تلخصت في مقالات صحفية وعلمية تبنت الحديث عن هذه الآراء، وسنقوم من خلال هذا الجدول بعرض بعض النماذج من المقالات التي تتنوع بتنوع آراء نقادها.

جدول 03: أهم المقالات لرواية وفيلم الربوة المنسية

الرقم	مقاطع المقال	معلومات المقال	
1	سنكتشف أن طه حسين قرأ رواية مولود معمري، قراءة واعية ومتفحصة ودقيقة، في ضوء التفاصيل التي أسهب في سردها بعناية. في آخر النص يعترف طه حسين، بروعة الرواية وجمالها وقوّتها، ويتمنى لو أنها كتبت بالعربية. كما يعترف طه حسين أنه "لم يتلَقَّ من الجزائر كتابًا يقارب هذا الكتاب جودةً وإتقانًا وامتيازًا" كما كتب يقول.	**الصحيفة**	جريدة الجزائر
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2020/05/03 الجزائر
		عنوان المقال	مساهمة بوداوود عمييير: طه حسين ومولود معمري: معًا في الرّبوة المنسية
		صاحب المقال	بوداوود عمييير
		الصفحة في الملاحق	355
2	ذكر أدونيس أن طه حسين عاد لتقدير الكاتب الجزائري الذي كتب بالفرنسية، الراحل مولود معمري، وأبدى إعجابا	**الصحيفة**	جريدة المساء
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2020/12/05 الجزائر

	منقطع النظير بروايته "الربوة المنسية"، وكتب عنها مقالا نقديا كاملا، مبديا إعجابه بالسرد، وبالبيئة القبائلية، والعادات التي أحسن الكاتب تصويرها.	**عنوان المقال**	أدونيس يستحضر علاقة طه حسين ومولود معمري – هرمان تبادلا الإعجاب
		صاحب المقال	صحفية جريدة المساء
		الصفحة في الملاحق	356
3	ويُعد بوقرموح من رواد الفيلم الامازيغي الطويل حيث قام بإخراج أول فيلم بالأمازيغية "الربوة المنسية" سنة 1996 المقتبس عن رواية بنفس العنوان للكاتب الكبير مولود معمري. وفاز هذا الفيلم بجائزة "الزيتونة" الذهبية في الدورة ال 12 لمهرجان الفيلم الأمازيغي في 2012.	**الصحيفة**	جريدة صوت الأحرار
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2014/03/29 الجزائر
		عنوان المقال	الراحل عبد الرحمن بوقرموح يعود من "الموقار" يعرض فيلمه "الربوة المنسية" ابتداء من 28 أفريل
		صاحب المقال	سهيلة بن حامة
		الصفحة في الملاحق	357
4	معمري يكفيه فخرا أنه حينما أصدر روايته "الربوة المنسية" عام 1952، لاقى إشادة بالغة من عميد الأدب العربي طه حسين، الذي لم يصدق أن جزائريا قد كتب رواية في هذا المستوى من الإبداع والتحكم في اللغة الفرنسية، متجاوزا بذلك أقرانه اللذين هم أصحاب هذه اللغة ذاتها ... وقد أصبحت هذه الرواية فيما بعد علامة فارقة في تاريخ	**الصحيفة**	الجزيرة نت
		نوعها	مرئية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2017/07/25 الدوحة قطر
		عنوان المقال	مئوية مولود معمري.. تطواف في رحاب "الربوة المنسية"
		صاحب المقال	ياسين بودهان / بومرداس

	السينما الجزائرية والعربية على حد سواء، حينما حوّلها المخرج الجزائري الكبير أحمد راشدي إلى فيلم ترجم لأكثر من ثماني لغات عالمية كالإسبانية والفرنسية والصينية وغيره	**الصفحة في الملاحق**	358
5	... هو عمل استعجالي يبرر ويشرح حدوث بعض الثقل في الإخراج، حيث كان المخرج يعلم بأن مونتاج الفيلم يتثاقل في لحظة ما وأراد أن يصححه دون أن تكون له الفرصة لذلك لسوء الحظ ... البداية تتميز ببنية جمالية قوية جدا، حيث عرف بوقرموح كيف يبدأ بطريقة يجذب بها المشاهد بجينيريك بسيط وغير مصطنع تظهر فيه هضبة وسط الضباب، ويدخلنا في رواية الهضبة المنسية كما يتصورها. ويتثاقل الفيلم بعدها لأن "بوقرموح كان مستعجلا للتعبير عن كل ما يريد نقله حول الأمازيغية ...	**الصحيفة**	جريدة الموعد اليومي
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2018/02/26 الجزائر
		عنوان المقال	أُخرج في عجالة... "الهضبة المنسية" فيلم لإبراز الهوية الأمازيغية
		صاحب المقال	الناقدة السينمائية لطيفة العافر لجريدة الموعد
		الصفحة في الملاحق	359
6	عرف الفيلم الأمازيغي البداية بـ "الهضبة المنسية" لعبد الرحمن بوقرموح عام 1996، الذي ولد من رحم نضال مجموعة من المبدعين	**الصحيفة**	الجزيرة نت
		نوعها	مرئية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2014/02/23 الدوحة قطر

	الجزائريين، وإيمانهم بأن الأمازيغية قادرة أيضا على التعبير فنيا عن الإنسان الجزائري، وهو الهدف نفسه الذي صاحب الدراما الأمازيغية حديثة النشأة.	**عنوان المقال**	الدراما الأمازيغية بالجزائر.. مخاض البدايات، شبكة الجزيرة الإعلامية
		صاحب المقال	فرحات جلاب
		الصفحة في الملاحق	361
7	الهضبة المنسية فيلم نشاط نضالي لبوقرموح، لإبراز الثقافة الأمازيغية في عجالة، قبل أن يكون هناك أي حظر أو رأي آخر للحالة التي ميزت الإنتاج في خضم العشرية السوداء ... بوقرموح كان مستعجلا للتعبير عن كل ما يريد نقله حول الأمازيغية"، وأثناء سعيه لطرح قضية الأمازيغية، ترك الرواية جانبا مؤقتا لإظهار للعالم أن الأمازيغية هي هوية ومجتمع بتقاليده ومعتقداته وقناعاته ...	**الصحيفة**	جريدة المساء
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2018/02/27 الجزائر
		عنوان المقال	"الهضبة المنسية" الخطوة الأولى في طريق السينما الأمازيغية: إنجاز تحقق على عجل لكنه ظل المرجع
		صاحب المقال	صحفي جريدة المساء
		الصفحة في الملاحق	363
8	مولود معمري عمل كبير ... كما اختزلت الكاتبة عمق الأدب الجزائري الذي يمثله معمري كواحد من الأقلام الجزائرية البارزة الذي أخرج عمق عروس البحر الأبيض المتوسط إلى العالمية، وأرفق الكتاب عبر صفحاته	**الصحيفة**	جريدة الفجر
		نوعها	ورقية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2011/09/21 الجزائر
		عنوان المقال	جوهر أمحيس تعيد قراءة "الهضبة المنسية" لمولود معمري

	الأخير بملاحق مثلت خريطة تاوريرت ميمون، ولوحة فنية تجسد تاعساست	**صاحب المقال**	صحفي جريدة الفجر / الطاوس
		الصفحة في الملاحق	365
9	من جهته على الأسلوب الأدبي لمعمري، الذي يتميز بـ "تطويعه" للغة الفرنسية وكيف دفع بها إلى "أقصى حد" لتقول ما يريد قوله هو ... معمري "نجح" في استعمال التناص لصالح عمله الأدبي، وأن التفاعل النصي الذي سجله الدارسون بين هضبة معمري و"الهضبة الملهمة (La colline inspirée)" التي ألفها الروائي الفرنسي موريس باراس سنة 1913 ي ما هو سوى "حوار" بين نصين اشتغلا على "معنى" الأمكنة المقدسة ...	**الصحيفة**	وكالة الانباء الجزائرية
		نوعها	مرئية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2017/11/05 الجزائر
		عنوان المقال	مولود معمري: من الواقع المحلي إلى الكونية
		صاحب المقال	صحفي وكالة الانباء الجزائرية
		الصفحة في الملاحق	366
10	نطلب من الفيلم أن يكون وفيا تماما للعمل المستوحى منه في حين أن الانتقال من لغة إلى أخرى يرافق بالضرورة بتغيير وهو ثمرة لقاء في العمق بين مبدعين اثنين" ... وقد كان راشدي وفيا للرواية" مبرزا بأن "الرواية والفيلم هما لغتان مختلفتان" مع العلم	**الصحيفة**	وكالة الانباء الجزائرية
		نوعها	مرئية / رقمية
		تاريخ صدورها والبلد	2017/08/09 الجزائر
		عنوان المقال	ملتقى مولود معمري: العلاقات بين الأدب والسينما في قلب النقاش
		صاحب المقال	صحفي وكالة الانباء الجزائرية

	أنه قد أدلى بهذا التصريح للصحافة 48 ساعة قبل وفاته.	**الصفحة في الملاحق**	367
11	... يتثاقل الفيلم بعدها لأن "بوقرموح كان مستعجلا للتعبير عن كل ما يريد نقله حول الأمازيغية ... وأثناء سعيه لطرح قضية الأمازيغية ترك الرواية جانبا مؤقتا لإظهار للعالم بأسره أن الأمازيغية هي هوية ومجتمع بتقاليده ومعتقداته وقناعاته ... حاول بوقرموح إظهار الثقافة الأمازيغية ولكن اللقطات كانت طويلة جدا حتى وإن كان الحوار منسوجا جيدا.	**الصحيفة**	جريدة الموعد الجزائرية
		نوعها	إليكترونية / ورقية
		تاريخ صدورها والبلد	2018/02/26 الجزائر
		عنوان المقال	أُخرج في عجالة.. "الهضبة المنسية" فيلم لإبراز الهوية الأمازيغية
		صاحب المقال	صحفي جريدة الموعد
		الصفحة في الملاحق	369

من خلال هذه المقالات الصحفية التي تناولت كل من رواية "الربوة المنسية" لـ "مولود معمري"، وفيلم "الربوة المنسية" لـ "عبد الرحمن بوقرموح"، تبيّن أن هناك من أشاد بالرواية وبكاتبها، وأعجب بأسلوبها، يتضح ذلك من خلال المقال المأخوذ من "جريدة الجزائر' تحت عنوان: "طه حسين ومولود معمري معا في الربوة المنسية"، حيث ظهرت بوضوح وجهة نظر صاحب المقال في دعمه وتأييده لـ "مولود معمري'، وثنائه على أعماله، ومساندته لمواقفه، وذلك من خلال ذكر موقف "طه حسين" من "مولود معمري"، واعترافه بأنه لم يسبق له أن قرأ كتابا بهذه الدرجة من الإتقان والجودة والامتياز.

من هنا نستنتج وجهة نظر الكاتب وذلك بميوله لـ "مولود معمري" والحديث عن أعماله، كما تحدث أيضا عن "الأفيون والعصا" وأشاد بنجاحه. وهذا ما أكده المقال الثاني لصحفية جريدة المساء مريم تحت عنوان " أدونيس يستحضر علاقة طه حسين ومولود معمري – هرمان تبادلا الإعجاب" الذي نشر 2020/12/05 عندما تحدث عن استحضار الشاعر الكبير "أدونيس" لذكرياته مع "طه حسين" الذي عرفه ودار بينهما حوارا مطولا، وركز في العلاقة الحميدة التي تربطه مع الكاتب

الجزائري "مولود معمري" الذي حقق رواجا كبيرا من خلال أعماله المكتوبة باللغة الفرنسية خاصة روايته "الربوة المنسية" والتي نالت حصة الأسد، بحيث كانت موضوعا للمقالات النقدية التي كتبها "طه حسين" وجعلها بين صفحات كتابه "النقد والإصلاح".

المقال الثالث مأخوذ من جريدة صوت الأحرار بعنوان الراحل "عبد الرحمن بوقرموح" يعود من "الموقار" يعرض فيلمه "الربوة المنسية" ابتداء من 28 أفريل، المقال نشرته الكاتبة "سهيلة بن حامة" يوم 29 مارس 2014، واجه فيلم "الربوة المنسية" الذي أخرجه المخرج "عبد الرحمن بوقرموح" باللغة الأمازيغية، والمقتبس من رواية "الربوة المنسية" للروائي الجزائري "مولود معمري"، صعوبات كثيرة في الإنتاج لكنه لقى رواجا كبيرا بعد عرضه على شاشات السينما.

من هنا تتضح وجهه نظر الكاتب وميوله وإقراره بنجاح الفيلم، فقد لمحنا في بداية المقال الإشارة إلى الرواية وإلى أعمال "مولود معمري" والنجاحات التي حققها.

المقال الرابع مأخوذ من موقع الجزيرة نت الإلكترونية تحت عنوان مئوية "مولود معمري" – تطواف في رحاب "الربوة المنسية" للكاتب "ياسين بودهان"، بتاريخ 25 جويلية 2017، تناول هذا المقال الحديث عن الوقفة التكريمية التي أقيمت للمخرج "عبد الرحمن بوقرموح" وكذلك نجاح فيلمه "الربوة المنسية"، كما أشار المقال إلى أهمية إصدار الفيلم باللغة الأمازيغية وإبراز تاريخه الأمازيغي، كما أقر الكاتب "طه حسين" إلى عبقرية الكاتب الروائي "مولود معمري" في الكتابة باللغة الفرنسية، وبناء على الآراء المأخوذة من هذا المقال توصلنا إلى كون أن كلا من الفيلم والرواية قد نجحا.

المقال الخامس للناقدة السينمائية "لطيفة العافر" لجريدة الموعد الرقمية والورقية تحت عنوان "أُخرج في عجالة... "الهضبة المنسية" فيلم لإبراز الهوية الأمازيغية"، بحيث ترى الناقدة "لطيفة غافر" أن "عبد الرحمان بوقرموح" قد نجح من خلال فيلمه "الربوة المنسية" في إيصال وترسيخ الثقافة والهوية الأمازيغية وذلك بتصوير العادات والتقاليد وتبني المعتقدات الأمازيغية، إلا أن فيلمه قد واجه بعض الصعوبات التي ارتبطت باستعجاله في اخراج الفيلم نظرا لما كانت تعيشه الجزائر في فقترة العشرية السوداء وخوفا من أن يتم حظره، هذا ما أدى إلى ثقل في بعض أجزاء فيلمه وافتقاره إلى التسلسل السردي للنص الأصلي لـ "مولود معمري".

من خلال تحليلنا لما ورد في هذه المقالات اتضح لنا اختلاف المواقف والآراء بين الصحفيين والأدباء في تبنيهم لكل من الرواية والفيلم، فهناك من أشاد بمحتوى الرواية ورقي أسلوبها وترابط افكارها واحداثها، وهناك من مال إلى الفيلم وأقر بنجاحه وتحقيقه أغراض لم تستطع الرواية تحقيقها، ومنه نستنتج أن كل من صاحب الرواية "مولود معمري" وصاحب الفيلم "عبد الرحمان بوقرموح" قد حققا نجاحا، إلا أن نقل محتوى الرواية إلى فيلم قد طال مجموعة من النقائص وذلك من خلال عدم الأخذ الكلي بالنص الأصلي واحترام تسلسله لأغراض قد ترجع لمدة الفيلم وعدم قدرته بالإلمام بكافة التفاصيل التي وردت في الرواية، وكذلك تركيز المخرج "عبد الرحمن بوقرموح" على أحداث دون غيرها من الرواية بغية منه تحقيق هدف معين، حيث ركز فقط على توثيق الهوية واللغة الأمازيغية.

في الأخير نقول إن من جملة هذه الروايات التي تحولت إلى أفلام، استشفينا العديد من الجوانب المظلمة لكل من الفيلم والرواية، بحيث تطابق الفيلم مع الرواية يعتمد على كيفية عملية التحويل وتقديم القصة، ففي بعض الأحيان يمكن أن يكون الفيلم مشابها للرواية في القصة الأساسية والشخصيات، ولكن قد تحدث تغييرات في الأحداث الفرعية أو في تطور الشخصيات، قد تختلف بعض التفاصيل أيضا بسبب قيود الوقت في الفيلم، حيث يجب الضغط ساعات من القراءة في ساعتين من العرض، كما أن التطابق مسالة شخصية وتعتمد على تفضيلات القارئ أو المشاهد.

بناء على دراستنا السابقة للصحافة والإعلام بين الرواية والفيلم توصلنا إلى أن الصحافة والإعلام من وسائل نقل المعلومات الأساسية للمجتمع، ولكن هنالك اختلافات كبيرة فيما بينهما، وذلك يتعلق بالمواضيع التي يتناولها كل من الفيلم والرواية، فتقوم الصحافة بتقديم نقد الأفلام والروايات من خلال التقارير والمقالات التي تناقش جودة العمل الفني سواء كان ذلك في الصحف الورقية أو الإلكترونية، كما تقوم أيضا بتقديم مراجعة تفصيلية للروايات والأفلام، وتقوم أيضا الصحافة بإجراء مقابلات مع المؤلفين، المخرجين، والنجوم لتسليط الضوء على العمل الفني، وتقدم أخبارا عن الاشعارات الجديدة ومواعيد العرض وأي أحداث متعلقة بالفيلم أو الرواية.

أما الإعلام فقط يقتصر على التلفزيون والراديو والإنترنت، فيقوم بتغطية ترويجية تسعى من خلالها إلى الترويج بالأفلام والروايات من خلال البرامج الحوارية، الإعلانات والمقابلات المرئية

والمسموعة، كما يتم تسليط الضوء على الروايات والأفلام من خلال البرامج الثقافية التي تقدم تحليلات ومناقشات حول الأعمال الأدبية والفنية.

نقول أن الصحافة تعتمد على النصوص المكتوبة، بينما الإعلام يعتمد على الصوت والصورة، مما يتيح للإعلام جذب انتباه الجمهور بشكل أسرع وأكثر تأثيرا. أما الصحافة فتقدم تحليلا أعمق نظرا للمساحة المتاحة في المقالات، بينما يقدم الإعلام محتوى أكثر فاعلية وجذب، ويصل لشريحة أكثر من الجمهور لفصل تنوع وسطائه وقدرته على بث المعلومات في الوقت الفعلي.

تتعاون الصحافة والإعلام في نشر الثقافة وتعزيز الفهم من خلال رؤى نقدية وترويجية متنوعة، ولكل منهما دوره الفريد والمتكامل في تقديم الرواية والفيلم للجمهور، وهذا ما يسهم في إثراء التجربة.

إلا إذا أتينا للإجابة عن سؤالنا المطروح فإننا نقول انه من حيث التغطية الاعلامية كان الفيلم أكثر انتشارا نظرا لقدرة السينما على الوصول إلى جمهور واسع، كما أن الدولة دعمت السينما الوطنية بقوة تلك الفترة، أما من حيث التأثير الثقافي، فقد حظيت الرواية باهتمام أكبر في الاوساط الاكاديمية والادبية بينما ظل تأثير الفيلم شعبيا.

استنادًا إلى ما سبق، يمكننا القول إن الصحافة والإعلام انحازا أكثر للفن من حيث الانتشار والتغطية الجماهيرية، بينما احتفظت الرواية بمكانة قوية في الأوساط الاكاديمية والنقدية، وتميز كل من الفيلم والرواية بجمالية وسلاسة في اسلوبهما ونقل الرسالة، فأين تكمن مظاهر الجمالية في كل من الفيلم والرواية؟.

الفصل الثالث: جماليات التلقي بين الرواية والفيلم

المبحث الأول: الجمالية والتلقي

1. الجمال
2. الجمال والفن
3. التلقي
4. نظرية التلقي
5. نشأة نظرية التلقي
6. أهم المدارس التي أثرت في نظرية التلقي

المبحث الثاني: جماليات التلقي في الروايات والأفلام المختارة

1. جمالية الأفيون والعصا بين الرواية والفيلم
2. جمالية ذاكرة الجسد بين الرواية والفيلم
3. جمالية الربوة المنسية بين الرواية والفيلم

المبحث الأول: الجمالية والتلقي

بعد أن تحدثنا في الفصول السابقة عن الثورة بين الرواية والفيلم وعن الصحافة والإعلام وتأثيرهما على كل من الرواية والفيلم ومدى إسهامهما في رواجهما وذيع صيتهما في الواقع، سننتقل في الفصل الثالث للحديث عن جمالية التلقي لكل من الرواية والفيلم، ومن خلال هذا المبحث سنتحدث عن مفهوم الجمال وعلاقته بالأدب والفن، كما سنتعرف أيضا على التلقي وأسس هذه العملية وإلى أي مدى تشجع التفاعل بين القارئ والعمل الفني، هذا ما سنحاول التعرف عليه من خلال النماذج التي اخترناها للدراسة والمتمثلة في رواية "الأفيون والعصا" لـ "مولود معمري" و رواية "ذاكرة الجسد" لـ "أحلام مستغانمي" ورواية "الربوة المنسية" لـ "مولود معمري"، وفيما تكمن جماليات التلقي في كل من هذه الروايات ومن الأفلام المقتبسة منها، وهي فليم "الافيون والعصا" لـ "أحمد راشدي" ومسلسل "ذاكرة الجسد" لـ "نجدة إسماعيل أنزور" وفيلم "الربوة المنسية" لـ "عبد الرحمن بوقرموح".

تكمن جمالية التلقي في كل من الفيلم والرواية في الوسائل التعبيرية التي يعتمدها كل منها لنقل الأفكار والمشاعر، بحيث هناك عدة جوانب يمكن أن يطالها كل عنصر منها، فتعتمد الرواية على قدرة القارئ على التخيل واستحضار الصور الذهنية، بحيث يستخدم صاحب الرواية الكلمات لوصف المشاهد والشخصيات والأحداث، هذا ما يمكن القارئ من التحرر في تكوين صورته الخاصة، في المقابل يعتمد الفيلم على التصوير البصري والصوتي لنقل هذه التصورات بشكل مباشر، مما قد يحد من خيال المشاهد ولكنه يضفي واقعية على التجربة.

في هذا الفصل سنحاول الخوض في عناصر جماليات التلقي في كل من الفيلم والرواية، وقبل أن نتحدث عن الجمالية لابد منا أن نتحدث عن الجمال.

1. الجمال

قد يكون من الصعب علينا تحديد مفهوم الجمال على الرغم من أن الكلمة في حد ذاتها تبدو سهلة وبديهية، حيث يتجه الكثيرون أثناء سماعها إلى التفكير بكل ما هو طبيعي، أي كل ما يتعلق

بالجمال الطبيعي، إلا أن هنا المعنى يختلف «**فالمقصود بالجمال في الفنون هو الجانب الذي يحتويه العمل الفني ويجعله منه فنا ... يمكن القول إن الفن هو إحدى أهم الوسائل التعبيرية التي يعبر الإنسان من خلاله عن معنى ما يريد أن يحققه عبر مادة ما قابلة للتشكيل، وتلك المادة قد تكون كلمات، أو ألوان، أو آلة موسيقية .... إلخ، وبالتالي فالتعبير واحد في الفن ولكن المادة مختلفة، حيث تكون نفس الفكرة ولكن تختلف وسيلة نقلها من شخص لأخر فينقلها الصحفي في مقاله، والأدبي في روايته والسينمائي في فيلمه ... وبالتالي فجوهر الاختلاف بينها لا يتعلق بالمقصود وانما يتعلق بالشكل**»[1].

بناء على ما سبق نستنتج أن البعد الجمالي للفن هو الذي يجعل من الفن فنا، فليس المهم وسيلة نقل الفكرة وإنما المهم في حد ذاته جمالية الفكرة ومضمونها حتى وإن اختلف تداولها من شخص لآخر فجوهرها هو الذي يؤدي وظيفتها الفنية، فالبعد الجمالي هو ما يجعل الفن تجربة فريدة تستحق التأمل والتقدير وهو ما يميز الأعمال الفنية عن غيرها.

ويذهب علم الجمال الأدبي في درس الظاهرة الفنية إلى أبعد من ذلك، حيث يركز بحثه على ركيزتين أساسيتين هما «**كيفية تولد العمل الأدبي في نفس الكاتب، وهذه الدراسة تقوم على أسس المبادئ النفسية، وهي دراسة وتحليل وفهم ومعرفة إنسانية يسعى إليها لذاتها، وهذه الدراسة غذت الأدب ونقده بكثير من النظريات، فعلم الجمال الأدبي قبل أن يتناول الظاهرة الأدبية في ذاتها، يبحث أولا في كيفية تشكلها في نفس الاديب، وهذه الخطوة الاولى تقوم على أسس التحليل النفسي لفهم شخصية المبدع، وكيف تتم عملية الإبداع الأدبي، وهي دراسة معمقة ومعقدة، وقد نجح فيها في أوروبا إلى حد ما فرويد وتلاميذه (مدرسة التحليل النفسي)**»[2].

---

[1] بدر الدين مصطفى أحمد، فلسفة الفن والجمال، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط 01، عمان، الأردن، 2012، ص 12.

[2] حمادة حمزة، علم الجمال والأدب، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 01، العدد 01، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، الجزائر، 2009، ص 196.

هنا نتوصل إلى نقطة أخرى من علم الجمال حيث يتولى هذا الأخير دراسة الأدب من زوايا مختلفة وهي دراسة الأسباب والدوافع التي أدت بالكاتب أو الأديب إلى الخوض في دراسة معينة أي البحث في الدوافع النفسية لفهم زاوية من زوايا إبداعه الشخصية.

أما جون كوهن «**فيرى أن على علم الجمال الاكتفاء بالوصف دون الحكم، غير أن الواقعة في المادة الجمالية تفرض وجود قيمة، الإنتاج الفني الجميل هو وحده التي اعتبر عملا فنيا بحق، أما الإنتاج الناقص والرديء فهو واقعة تاريخية لا واقعه جمالية، وليس بوسع علم الجمال أن يرصد إلا ما نظر إليه منذ البداية**»[1].

وعليه، يرى جون كوهن أن الجمال لا يتحقق إلا في العمل المتكامل، إذ إن كل إنتاج ناقص أو رديء لا يعد موضوعا جماليا بقدر ما هو واقعة تاريخية. لذلك، فإن علم الجمال لا يعنى إلا بما يثير الاستحسان، أي بما يحمل قيمة جمالية فعلية. ومن هنا تتعمق العلاقة بين الجمال والفن، إذ يصبح الفن وسيطا يعيد تشكيل تصوراتنا عن الجمال.

وانطلاقا من هذا الفهم الذي يربط الجمال بالإبداع الفني، تبرز أهمية التفاعل بين المتلقي والعمل الفني. إذ يتداخل الجمال والفن مع تجربة التلقي، مما يبرز بعدا جديدا في العلاقة مع العمل الفني، يتمثل في البعد التفاعلي الذي يشكل أهمية موازية للعمل ذاته.

إذ يعد علم الجمال والفن وجهين لعملة واحدة حيث يكمل الواحد منهما الآخر، إلا أنه لا يمكننا القول بأنهما شيء واحد، حيث أن دراسة الفن تختلف كل الاختلاف عن دراسة الجمال، فإذا شئنا أن نعرف ما الذي يجعل الشيء جميلا فلا يمكننا أن نقتصر على دراسة الأعمال الفنية، وإنما الواجب أن نبحث أيضا فيما يعنيه الجميل في الفن.

إن فكرة الجميل موضوع يتردد كثيرا في فلسفة الفن حيث «**يضع كانط الحكم الجمالي في منزلة وسط بين الضروري منطقيا ... والذاتي المحض (والذي يجد تعبيرا منه في الذوق**

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد المعمري، دار تويقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 191.

الشخصي). وعلى الرغم من أن قضية "هذا جميل" شبيهه –في مظهرها– بالحكم المعرفي، وهو الحكم على الكيفية التي توجد بها الأشياء، فإن كانط يرى أن الحكم لا يمكن أن يكون إلا حكما ذاتيا، أي نابع من شعور بالاستحسان، ومن ناحية أخرى، فإن هذا الحكم ليس مجرد حكم ذاتي، طالما أنه كحكم يتعلق بواقعة أو ضرورة، فالشخص الذي يقوم به "ليس بوسعه أن يجد أن سبب تمتعه ينحصر في حالات شخصية تأتي من جانب ذاته فحسب.. ومنه ثم.. فهو يعتقد أن لديه سببا معقولا لأن يطلب من الأخرين أن يستمتعوا بها بنفس القدر. وبناء عليه، فإنه يتحدث عن الجميل كما لو أن الجمال صفة في الشيء، وكما لو أن الحكم منطقي.. وعلى الرغم من أنه ليس إلا حكما جماليا، يتضمن فحسب اشارة لتمثل الذاتي للشيء»[1].

من هنا نخلص للقول أن الجمال يلزم تقديره ذاتيا فهو ليس مجرد صفة للشيء قد نسجلها بالانفعال، فحين تقول عن شيء ما أنه جميل، فإننا لا نصفه بذلك فحسب، بل يكون ذلك رد فعل منا اتجاهه، ومن ناحية أخرى، فإن رد فعلنا لا يكون مجرد رد فعل شخص مثلما قد يكون الحال حين نشير إلى شيء نولع به على نحو خاص، فحين نقول عن شيء ما أنه جميل، فإن ذلك يعني أيضا القول أن هناك شيء ما بالنسبة له سيجعل الناس يصفونه بالمثل.

هذا، ومن زاوية أخرى سننتقل لربط مفهوم الجمالية بالتلقي أي "جمالية التلقي" وهي الدراسات الأدبية والفنية التي تشير إلى الطريقة التي يستقبل بها القارئ أو المشاهد العمل الأدبي وكيفية تأثير هذا الاستقبال على تجربتهم واستيعابهم للعمل، إذ تتأثر جمالية التلقي بالعوامل المختلفة مثل خلفية القارئ أو المشاهد والتجارب الشخصية، والثقافة والسياق الاجتماعي، فلا يمكن لجمالية التلقي أن تتحكم في كيفية فهم وتقدير النص الأدبي أو الفني، وتختلف من شخص لآخر وهذا ما يؤكد على الدور الفعال للقارئ أو المشاهد في اكمال وتقديم معنى للعمل الأدبي أو الفني من خلال تجربته الشخصية والتفاعل معه.

[1] جوردون جراهام، فلسفة الفن: مدخل إلى علم المجال، تر: محمد يونس، سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ط 01، القاهرة، مصر، 2013، ص 27–28.

2. التلقي

التلقي يشير إلى عملية استقبال وفهم النصوص أو الأعمال الفنية من قبل القراء والمشاهدين، هذه العملية تتضمن تفسير وتفهم النصوص والأعمال الفنية والأدبية، بناء على تجربة ومعرفة الأفراد وسياقهم الشخصي فهو في جوهره يعكس الأفكار والتفاعلات الفردية التي تحدث عندما يتفاعل الأشخاص مع النصوص أو الفنون.

التلقي لغة هو الاستقبال، فيقال «**تلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله**»[1]. أما اصطلاحا فهو «**عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص ... حيث ترد لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة**»[2]، والمتلقي خطى خطوة عملاقة بحيث استطاع أن يستحوذ على مساحات رائعة في النص الأدبي والتواصل، إذ كسر حاجز القراءة وبناء المعنى، وتعدى ذلك المشاركة الفعلية التفاعلية في صناعة النصوص، فـ «**المقصود بالتلقي هو تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته، وعندئذ فقد يختلط مفهوم التلقي ومفهوم الفعالية التي يحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيرا، حيث يرتبط التلقي بالقارئ، والفاعلية بالعمل نفسه**»[3].

إن عملية التلقي تفتح لنا بابا جديدا وتوسع افق علمنا وتمكننا من رؤية العالم في شكل مغاير ومختلف كما لو كنا نراه للمرة الأولى. وفي هذا الإطار النظري، برزت مجموعة من المقاربات التي سعت إلى بلورة التلقي في شكل رؤية منهجية دقيقة، من أبرزها ما سمِي بـ"نظرية التلقي"، التي انتقلت بالمفهوم من طابعه العام إلى بناء معرفي يتأسس على مفاهيم دقيقة وأسس تأويلية محددة، مما أضفى على التلقي بعدا علميا ونقديا جديدا.

---

[1] إبن منظور – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، مادة (لقى)، دار صادر، ط 01، بيروت، لبنان، جزء 13، 2003، ص 226.

[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي: بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط 01، القاهرة، مصر، 1996، ص 14.

[3] روبرت هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الاكاديمية، ط 01، القاهرة، مصر، 2000، ص 09.

نظرية التلقي هي نظرية تركز على دور القارئ في تفسير النصوص الأدبية على عكس النظريات التقليدية والتي كانت تهتم بالمؤلف أو النص، حيث ظهرت «**نظرية التلقي كرد احتجاجي على التيار الماركسي الذي يستمد معاييره الجمالية من الأطروحات الحزبية والنقابية والنضالية باعتبار المؤلف هو الوحيد المالك للحقيقة المطلقة، وما على المتلقي إلا النهل منه والتأثر به باعتباره ذاتا سلبية. فأصبح القارئ من منظور نظرية التلقي "ليس مجرد متلقي سلبي أو مستهلك خادع لسلطة النص، وإنما هو خالق النص وبهذا تصبح القراءة عملية إنتاجية، لا عملية تلق دون فعل (...) إن القراءة خلصت النص من اسطورة المعنى الواحد التي كانت السلطة السياسية آنذاك تؤكدها بخلاف اليوم حيث تصدعت مركزية السلطة، وافسح المجال أمام الديمقراطيات التي جاءت بالحوار والانفراد بالرأي الآخر**»[1].

تتحقق عملية التفاعل بالمشاركة الفعلية في إنتاج المعنى، كما لابد أن تقوم هذه المشاركة في تسلسل منطقي يقوم المتلقي بتوضيحه ويلبسه صيغة من الفاعلية التي تمكنه من الولوج داخل العمل الإبداعي.

وانطلاقا من هذا الفهم التفاعلي للتلقي، الذي يركز على إسهام المتلقي في بناء المعنى وتجاوز موقعه التقليدي كمتلق سلبي، برزت الحاجة إلى تأطير هذا التوجه ضمن رؤية نظرية شاملة تؤسس لحضور القارئ داخل العملية التأويلية. وقد تمثلت هذه الرؤية في ما صار يعرف بـ"نظرية التلقي"، التي نشأت على أرضية فكرية ومنهجية جديدة، متأثرة بالتحولات المعرفية التي شهدها الخطاب النقدي والفلسفي في النصف الثاني من القرن العشرين.

جاءت نظرية التلقي كرد على النظريات الأدبية التقليدية لتؤكد أهمية دور القارئ في انتاج المعنى من النص، فـ «**لقد نشأت نظرية التلقي وتطورت في سياق التغيرات التي طرأت على العلوم الإنسانية ككل في الستينات من القرن العشرين، حيث نظرت الاتجاهات الشكلانية واللسانية والبنيوية إلى النص الأدبي باعتباره كائنا لغويا بنيويا، بينما لفتت الاتجاهات السوسيولوجية**

[1] مساعدية لزهر، نظرية التلقي: المفهوم والمرجع، مجلة المداد، ط 09، العدد 01، جامعة زيان عاشور الجلفة، الجلفة، الجزائر، 2020، ص 24.

والأنتروبولوجية والسيميائية النظر إلى الأبعاد الثقافية للنص الأدبي وأحواله التلفظية، بيد أن نظرية التلقي حاولت استلهام هذه التغيرات واستيعابها وذلك من خلال إيمانها بأن اشتغال النص الأدبي لا يتم إلا بواسطة الدور الذي يلعبه القارئ فيما يخص عمليات الفهم والتحيين والتأويل ...»[1].

وعليه فإن ظهور هذه النظرية بعد تأثرها باتجاهات فلسفية مختلفة وتفاعل العديد من النظريات والمنهجيات الفكرية، حاولت الجمع بين هذه التوجهات المختلفة، وركزت على القارئ باعتباره جزء أساسيا في عملية الفهم والتأويل، كما ترى أن النص لا يكتمل معناه إلا عندما يتفاعل القارئ معه، من خلال فهم الشخصي وإعادة التأويل بحسب تجربته وثقافته.

ويعود تحديدا ظهور **«هذه النظرية أواسط الستينات مع مدرسة كونستانس الألمانية في أعقاب البنيوية، أي عام 1966؛ إذ تأسست مع الناقدين الالمانيين "هانس روبرت ياوس" و"فولفغانغ ايزر"، وهي تسعى إلى تجديد التواصل الأدبي بين النص والقارئ، والاهتمام بهما معا، فأصبحت النظرية تتداول مفاهيم خاصة عديدة مثل: الانتاج والاستهلاك، ودراسة كيفيات التلقي، التأثير من النص إلى خيال القارئ. القراءة هي التي تستدعي ذاكرة القارئ، وتنفض عنها ما يعتريها من غبار النسيان، مظهره ما يغطيه من معارف وتجارب....»**[2].

يمكن القول بأن اهتمام نظرية التلقي بالمتلقي لأنه العنصر الاهم من بين عناصر العمل الإبداعي فهو الذي يكمله ويضع محتواه في سياقه التاريخي، فتختلف أزمنة القراءة ويتنوع الإدراك وأدواته، ويستعمل القارئ أو المتلقي العمليات الذهنية والذوقية المحدودة بتاريخ القراءة.

إن النظر إلى المتلقي باعتباره فاعلا أساسيا في إنتاج المعنى، لم يكن مجرد تحول عابر في مفاهيم النقد الأدبي، بل هو انعكاس لتحولات أعمق مست سياقات القراءة والتأويل وفهم النصوص.

---

[1] سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط 01، كلية الأدب ظهر المهراز، فاس، المغرب، 2009، ص 20.

[2] فاطمة عبد الرّزّاق كرمستجي، بلقاسم الجطاري، نظرية التلقي، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية واللغات، المجلد 24، العدد 71، جامعة المنوفية، مصر، 2022، ص 05.

وقد أدت هذه التحولات إلى إعادة النظر في موقع القارئ، ليس فقط بوصفه مستهلكا للنص، بل كعنصر حيوي يشارك في تشكيل بنيته الدلالية والجمالية. هذا التحول المفاهيمي تطلب دعما نظريا ومنهجيًا يعزز حضوره، ويمنحه إطارا يسمح بفهم أدواره وآليات تفاعله مع النص. ومن هذا المنطلق، بات من الضروري التوقف عند الأسس الفكرية والخلفيات المعرفية التي أسهمت في بلورة هذا التصور الجديد للتلقي.

أ. الشكلانيون الروس

من بين أهم المدارس التي اثرت في نظرية التلقي هم الشكلانيون الروس، وهم مجموعة من اللغويين الأدبيين الذين ساهموا في دراسة الأدب من خلال التركيز على الشكل والبنية بدلا من المحتوى، إذ «**يؤسس الشكلانيون الروس بناء نظرية التلقي انطلاقا من تأكيد الخاصية الجمالية للأدب، وضرورة إيجاد تفسير أدبي قائم على تحليل النص من داخله بهدف تذوقه، فتعددت آراؤهم ومقولاتهم، وقد "ولدت المدرسة في أثناء الحرب العالمية لكن سرعان ما قطعت الديكتاتورية مسيرتها عام 1930م، ومصطلح الشكلية أطلقه خصوم تلك المدرسة عام 1924م، وكان معتقدوا هذه النظرية يتحدثون عن التحليل (الصرفي المورفولوجي)" أما أهم أعلامها فهم: ايخنباوم، وتينيانوف، وجاكوبسون، وتوماشفسكي، وشكلوفسكي ... و "إن إحدى المبادئ الأساسية للمدرسة الشكلية الروسية، يكمن في اعتبار الأدب شكلا محضا وعلاقة قائمة بين المواد". ويؤكد "ايخنباوم" أن القضية الأساسية إنما هي قضية البحث عن الأدبية في النص، بوصفها موضوعا لدراسة الأدب، أما "جاكسون" فقط ركز على الوظائف الأساسية للنص**»[1].

بناء على ما سبق، يتضح أن الشكلانيين الروس نظروا إلى العمل الأدبي باعتباره بنية شكلية تتكون من مجموع الخصائص الفنية، كما تناول 'ياوس' الحديث «**عن أهمية التصوير الشكلاني وذهب إلى أن مفهوم التطور الأدبي"l'évolution littéraire" عند "تينيانوف" على سبيل المثال، يكشف بالفعل عن تشكيل ذاتي – جدلي الأشكال الأدبية. من ثم أقر بأن الفضل في تجديد الفهم**

[1] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، مكتبة الأسد، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2013، ص 24-25.

التاريخي للأدب يرجع إلى الشكلانيين. بيد أن فهم العمل الأدبي في تاريخه من الزاوية الشكلانية لا يعني كما يقول" ياوس" ادراكه في إطار السيرورة التاريخية المتمثلة في وظيفته الاجتماعية والتأثير الذي يمارسه على القراء باستمرار، لهذا ذهب إلى أن تاريخية الأدب لا تنحصر فقط في التطور الداخلي للأشكال، بل تشمل السيرورة العامة للتاريخ»[1].

لقد قام الشكلانيين الروس بإقحام الإدراك الجمالي للمتلقي في تفسير الأشكال الأدبية كما أنهم اهتموا بالبنية الداخلية للنصوص وتقنياتها الأدبية، فركزا على الخصائص الشكلية للأدب.

إضافة إلى الشكلانيين الروس، هناك مدرسة براغ البنيوية، بحيث ترتكز هذه المدرسة على تحليل البنية الداخلية للغة والنصوص الأدبية.

ب. مدرسة براغ البنيوية

تعد مدرسة براغ البنيوية من بين المدارس التي لعبت دورا في وضع بعض الأسس في نظرية التلقي، بحيث ركزت هذه المدرسة على النص ذاته وعناصره الداخلية وكيفية تفاعله، كما اهتمت أيضا بكيفية استقبال القارئ للنص وتفسيرهم له، كما لا يمكننا اغفال قرب الطرح المنهجي والنقدي لـ "موكاروفسكي" مع الأهداف العامة التي تدعو إليها نظرية التلقي، بحيث **«يتضح إيحاء "موكاروفسكي" بنظرية التلقي أكثر مما يتضح عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا، ووفقا لهذا المفهوم، يصبح كل عمل فني مفرد ببنية، ولكنها بنية لها مرجعية غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تشكل وتتحدد من خلال أنساق متعاقبة من الزمن»**[2].

من هنا يمكننا القول أن إسهامات مدرسة براغ البنيوية في نظرية التلقي كانت غير مباشرة، ولكنها جد مهمة، فقد وضعت الأسس النظرية التي مكنت الباحثين لاحقا من تطوير نظرية التلقي

[1] سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط 01، كلية الأدب ظهر المهراز، فاس، المغرب، 2009، ص 20-21.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط 01، القاهرة، مصر، 2000، ص 71.

من خلال التركيز على التفاعل بين النص والمتلقي والسياقات المختلفة التي تؤثر على عملية التفسير والفهم.

ت. الظاهراتية

أما بالنسبة للظاهراتية، فهي «**تؤكد العلاقة بين النص والقارئ، وبمعنى فلسفي بين الذات والموضوع، ولعل أهم ما في ذلك من تشابه، هو الآلية التي يتحرك عبرها القارئ في الموضوع، لتحصيل القراءة، فنرى "رومان انجاردن" يؤسس نظرية المستويات الأدبية، فلكي نعرف بالتجربة عملا أدبيا، ينبغي أن نمس أولا مستوى الرموز والأصوات بالسمع أو القراءة، ثم ندرك معاني الكلمات المفردة، ثم وحدات الدلالة الكبرى التي تكونها وتحددها؛ ولا تلبث هذه الوحدات أن تعطينا الظواهر الموصوفة أو المحكية الموضوعات والأحداث الشيئية، هذه الموضوعات تمثل بدورها مستوى خاص يعتمد المظاهر وتقوم عليه الصفات الميتافيزيقية والمثالية الأخيرة، على أنه ينبغي ألا ننسى أن تجربة القراءة، مثلا، تلتقط الوحدات المتتابعة – أي الجمل – بما تتضمنه من جميع المستويات**»[1].

إن العمل الأدبي ليس مجرد كائن ثابت يمكن دراسته بشكل مستقل، كما يعتبر النص تجربة شخصية لكل قارئ، فكل شخص يقرأ النص يمكن أن يستفيد منه بطريقة مختلفة بناء على خلفيته وتجربته الشخصية مما يكسب القارئ وعيا أدبيا عبر التنقل بين المستويات وربطها معا، هذا الوعي يمكنه أن يساعد القارئ في فهم النص بشكل أعمق، والتعبير عن تفاعله الشخصي معه، كما أن مع مرور الزمن قد تختلف المعايير الجمالية أيضا، وتتطور إذ ما يعتبره جميلا أو مثيرا للإعجاب في الأدب يمكن أن يختلف من جيل لآخر ومن مجموعة متلقين لأخرى.

وعليه يمكننا القول بأن الظاهراتية تعني بتحليل الأعمال الأدبية وذلك بالتركيز على تجربة القراءة في تعاملهم مع النصوص بشكل شخصي ومباشر والذي يترتب عنه تشكيل الوعي والتجربة الشخصية للمعنى الأدبي، وتلتقي الظاهراتية مع نظرية التلقي في كونهما تعترفان بالدور الحيوي

[1] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، مكتبة الأسد، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2013، ص 28.

للوعي والتجربة الفردية في تشكيل المعنى، فالظاهرتية تقدم إطارا لفهم التجربة الواعية للنصوص، بينما تقوم نظرية التلقي بتوسيع هذا الإطار لتشمل السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي تؤثر على كيفية تلقي القراء للنصوص.

ث. سوسيولوجيا الأدب

تهتم سيسيولوجيا الأدب بدراسة كيفية تأثير المجتمع على الأدب من خلال التركيز على عدة جوانب، بحيث تدرس سوسيولوجيا الأدب من منظور نظرية التلقي ليس فقط كعنصر وإنما كظواهر اجتماعية وثقافية معقدة تتفاعل مع مختلف عناصر المجتمع، بحيث يلتقي الأدب السوسيولوجي مع نظرية التلقي من حيث «**اهتمامه بالمتلقي وثقافته واستدعائه لمواجهة النص الأدبي وتركيزه على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها وإلى الحد الذي يجعل من هذه المدرسة أساسا من الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي**»[1].

من هنا يمكننا القول بأن المتلقي هو الأساس، بحيث يقوم بتلقي هذا الأدب ويتأثر به مرورا بثقافته ومجتمعه والظروف المحيطة به.

كما «**وقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ أول ما برزت، واعية بمقاصدها، في نظام علم الاجتماع يعنى بالظاهرة الأدبية "Sociologie de la littérature". فلئن ركزت الدراسات في هذا الاتجاه، عنايتها على تدخل السياقات التاريخية في نشأة الآثار الأدبية، فإنها قد ذهبت، مع ذلك، إلا أن المجتمع يتدخل في الإنشاء الأدبي من حيث هو مصدر فحسب، وإنما هو يتدخل أيضا من حيث هو مستقبل يتلقاها**»[2].

[1] أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس الرباط، المغرب، 1995، ص 29.

[2] حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، 1985، ص 71.

من هنا نستنتج بأن "سوسيولوجيا الأدب" قد ساهمت بتسهيل فهم العلاقة التي تربط بين المتلقي والظروف الاجتماعية التي حدث فيها التلقي وذلك بالتركيز على فاعلية العمل القرائي وتقديم الحوافز، كما وفرت كل الظروف الضرورية لإنجاح العملية التواصلية بين النص والمتلقي.

بالإضافة إلى كل هذا قدمت أيضا إحصاء للقراءة الجماهيرية، وطبيعة القراءة والقراء والآثار التي ترتبت عنها في زمانهم وفي الزمن الذي يليه وذلك دون العلاقة الاجتماعية في توجيه العمل الأدبي الذي يخدم بالدرجة الأولى العملية التواصلية القرائية التي «**يمكن وضعها على أساس سوسيولوجي أكثر تحديدا: فالدراسة التفصيلية يمكن أن تصل إلى الربط بين العمل الأدبي وبين الجمهور الخاص الذي أدى إلى نجاحه. ويمكن جمع الشواهد من الطبعات وعدد النسخ المباعة**»[1].

إذا كل هذه التحديات ساهمت بقوة في تشكيل المسار الذي تقوم عليه نظرية التلقي، على الرغم من اختلاف وجهات النظر في التعامل مع الظاهرة الأدبية إلا أنها تلتقي كلها في نقطة واحدة ألا وهي المتلقي، بحيث يعد الراعي الأمين لهذه الأعمال الأدبية.

وبعد أن تحدثنا عن أهم المدارس التي أثرت في نظرية التلقي سننتقل للحديث عن أهم مفاهيم نظرية التلقي، ويعد أحد المفاهيم الرئيسية في هذه النظرية هي مفهوم أفق التوقع أو أفق الانتظار.

3. أفق الانتظار أو أفق التوقع

أفق الانتظار أو أفق التوقع هو مفهوم محوري في نظرية التلقي وهو مجموعة التوقعات التي يشكلها القارئ بعد قراءته للنص الأدبي استنادا إلى تجاربه السابقة في القراءة وخلفياته الثقافية والأدبية والتاريخية والاجتماعية، فـ« **في سنة 1967م أعلن "ياوس" في الدرس الافتتاحي الذي ألقاه في "جامعة كونسطانس" الألمانية، عن مشروع جديد في حقل الدراسات الأدبية، ويتمثل في تجديد التاريخ الأدبي عبر تأسيسه على جمالية التلقي "esthétique de la réception" والتأثير المنتج "produit effet". وقد احتل مفهوم "أفق الانتظار" "Horizon d'attente" مركز الصدارة في هذا المشروع عندما أوضح "ياوس" في الأطروحة الثانية من ضمن أطروحاته السبع،**

[1] رونيه ويليك، أوستن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص 140.

أن هذا الأفق يمكن إعادة بنائه عن طريق الإحاطة بنسق وصفي ينتج عن ثلاثة عوامل تخص ظهور أي عمل أدبي في لحظة تاريخية معينة وهي: – تجربة الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه العمل، – ثم إدراكه لأشكال الأعمال الأدبية السابقة وموضوعاتها، كما يعترض وجودها في العمل الجديد، – وأخيرا ادراكه للفرق الموجود بين اللغة الشعرية واللغة اليومية...»[1].

من خلال ما سبق يتضح لنا أن هذا المصطلح يحمل معناه في طياته، فهو يشير إلى مجموعة التوقعات التي يحملها القارئ معه أثناء قراءة النص، وتعتمد عليه نظرية التلقي بشكل كبير وذلك لمدى فاعليته في فهم كيفية تفاعل القارئ مع النصوص.

و **«يعد "ياوس" أحد أبرز مؤسسي نظرية التلقي من خلال وضعه مجموعة من الأسس والاجراءات التي كانت تصب في مجالها ضمن محور العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، حيث اهتم بتاريخ دراسة الأدب، كما طرح عددا من المقترحات التي أصبحت أساسا لنظرية جديدة، انتقل فيها الاهتمام من المنشئ للعمل وعملية انشائه، إلى التركيز على المستهلك من خلال الجدل بين الإنتاج والاستهلاك، وقد أطلق على نظريته اسم (جمالية الاستقبال)، حيث ذكر "ياوس" بأن المتلقي يتعامل مع النص بمعيارين هما:**

–الإدراك الجمالي لدى المتلقي.

–الخبرات الماضية التي تستدعي لحظة التلقي.

فجمالية التلقي عند "ياوس" لا تسمح فقط بإدراك معنى أو شكل العمل الأدبي في الإطار التاريخي، بل تفرض عليه إدخال العمل الفردي في العملية الأدبية، للتعرف على وضعيته التاريخية ودلالته في سياق تجربته للأدب»[2].

---

[1] سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط 01، كلية الأدب ظهر المهراز، فاس، المغرب، 2009، ص 31.

[2] فاطمة عبد الرّزّاق كرمستجي، بلقاسم الجطاري، نظرية التلقي، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية واللغات، كلية الأدب، المجلد 24، العدد 71، جامعة المنوفية، مصر، 2022، ص 12–13.

لقد برر "ياوس" بقوة في نظرية التلقي التي ترتكز عنده على دور المستهلك أو القارئ في فهم الأعمال الأدبية، بحيث يتعامل المتلقي مع العمل الأدبي بناء على تجربته الشخصية وقدراته الفهمية والادراكية، هذا ما يعني أن جمالية العمل تعتمد جزئيا على تفاعل المتلقي معه. كما يشجع "ياوس" على ضرورة إدخال تاريخ المتلقي وخلفياته الثقافية والأدبية في سياق تجربته الأدبية، هذا ما يدل على أن فهم المتلقي للنص يرتبط بتأثره بتجارب مضت وأشياء سبقت.

كما «**يستند "ياوس" في منهجه على مفهوم افق التوقع لفهم التاريخ الأدبي للمتلقي، فهو عبارة عن مجموعة من العلاقات التي تتكون لدى القارئ في أثناء القيام بقراءة نص معين، فعملية التواصل – إذن– تحدث بين النص والقارئ الذي يسعى لملئ الفجوات بما يمتلك من خبرات سابقة وخلفيته الثقافية ماكنة، فيواجه النص الجديد الذي هو عبارة عن نسيج من الفضاءات والفجوات التي يجب ملؤها، وهذا ما يؤكد حدوث عملية التفاعل بين القطبين (بنية النص المتلقي).**

وعليه فإن "الأفق وحده المعول عليه بالسماح للمتلقي بقراءة الفاعلة" دون توجس أو خوف من الغموض والابهام المفترض، كما أن أفق التوقع يختلف من قارئ إلى آخر، حسب تكوينه وميولاته ورغباته، وحسب خبرته الاجتماعية والثقافية والتاريخية التي يحملها، وكل هذا يشكل مخزونا لدى القارئ يتم تلقيه النص على أساسه، وتشكل لديه أفق التوقع حيث يعمل النص على إخراجه»[1].

يركز "ياوس" من خلال ما قدمه على التأثير الذي يحدثه المتلقي سواء كان مشاهدا أو قارئا على العمل الفني، أي أن القارئ يشكل معنى العمل الفني وفهمه بناء على خلفيته وتجاربه الشخصية.

تشجع النظرية على التفاعل بين القارئ والعمل الفني، وتعتبر أنه عملية إعادة إنتاج العمل، كما يشير "ياوس" إلى أهمية "أفق التوقع" لدى القارئ وهو الذي يمثل مجموعة السياقات والتجارب

[1] فاطمة عبد الرّزّاق كرمستجي، بلقاسم الجطاري، نظرية التلقي، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية واللغات، كلية الأدب، المجلد 24، العدد 71، جامعة المنوفية، مصر، 2022، ص 13.

التي يمتلكها القارئ والتي تؤثر في تفسيره الأعمال الفنية، كما تشجع على تفسيرها في سياقاتها التاريخية والثقافية.

بشكل عام يعتمد منهج "ياوس" على فكرة أن الأدب ليس كيانا جامدا بل هو عملية ديناميكية تتفاعل فيها النصوص مع القراء عبر الزمن، مما يؤدي إلى إثراء فهمنا للأدب وتوسيع آفاقنا الثقافية.

4. المسافة الجمالية

المسافة الجمالية مفهوم يشير إلى الانفصال أو التباعد بين المشاهد أو القارئ والعمل الفني الذي يتم النظر فيه، هذا المفهوم يسمح بتقدير العمل الفني بموضوعية ومن دون تدخل عاطفي مفرط، فـ «**إن مصطلح المسافة الجمالية (La Distance Esthétique) عند "ياوس" لم يأتي من فراغ، بل أتى مرتبطا بالتوجه التاريخي الذي تبناه، كما ارتبط ذلك بالمصطلح في نظريته، والمتمثل في "أفق التوقع"، وهو الأمر الذي يجعل مصطلح المسافة الجمالية برتبط بعلاقة مباشرة مع المتلقي.**

إن "ياوس" – وفي الظل توجهه نحو تبني التوجه الذي يعيد الاعتبار للمتلقي – وجد نفسه يؤسس لمفهوم الجمالية، على أساس أنه أراد أن يضع مقياسا حاسما ليصنف به جودة الأعمال الأدبية، إلا أن هذا المقياس كان يجب أن يبقى مرتبطا بموقف متلقي من العمل الأدبي»[1].

من هنا نقول إن مصطلح المسافة الجمالية هو الجزء من نظرية التلقي عند "ياوس"، بحيث سلط الضوء من خلاله على كيفية تغيير التفاعل مع النصوص الأدبية عبر الزمن واختلاف القراءات بناء على الأفق التوقعي للقراء.

[1] أيت عيسى عمار، نظرية التلقي، نحو تاريخ أدبي جديد، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، المجلد 02، العدد 02، جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية، الجزائر، 2021، ص 188.

«وإذا أطلقنا مفهوم الانزياح (Ecart Esthétique) الجمالي على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى "تغيير في الأفق" فإن هذا الانزياح يتم قياسه اعتمادا على سلم ردود فعل الجمهور»[1].

وعليه نستنتج بأن المسافة الجمالية أو البعد الجمالي هو ذلك الفرق بين ما ينتظره القارئ وبين حقيقة العمل الأدبي.

وتعرف المسافة الأدبية أيضا بأنها **«مفهوم يقوم على التعرض بين ما يقدمه النص، وما يتوقع القارئ، فالنص ربما يطابق أو يخيب أو ينقص ما يتوقعه القارئ، ولكن النص الذي لا يتطابق مع أفق القارئ قد يمتلك قدرة على تغيير أفق هذا القارئ، وهذا ما سماه "ياوس" بـ "تغيير الأفق"»**[2].

ومنه نستنتج أنه لابد للقارئ دائما السعي وراء بناء أفاق توقعية جديدة وتحطيم أفق توقعاته وذلك بانتقاله من مرحله لأخرى، هذا ما نسميه بالمسافة الجمالية أو البعد الجمالي الذي يمكن في كشف بنية النص وتغيير الأفاق التوقعية، هذا **«وقد عبر عنها "ياوس" بـــ "تغير الأفق" أو "بناء الأفق الجديد"، وتتحقق الجمالية بمدى حصول الخيبة لأفق انتظار المتلقي، لتلك المرضية لأفق انتظاره الملبية لرغباتهم هي آثار عادية جدا، وذلك لأنها نماذج تعود عليها المتلقي، عليه يمكن تمييز ثلاث أفعال لدى القارئ:**

– الاستجابة: يترتب عنها الرضا والارتياح، لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معاييره هي الجمالية.

[1] Hans Robert JAUSS, Pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1978, p 50.

[2] موسى سامح ربابعة، جماليات الاسلوب والتلقي: دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 2000، ص 93.

– التغييب: يترتب عنه الاصطدام، لأن العمل الأدبي خيب أفق القارئ، فاخرج المألوف إلى الجديد غير المعتاد.

– التغيير: يمثل في تعذر إيجاد قياس للخيبة الحاصلة من تصادم أفق الانتظار مع عمل ما، وهو ناتج عن النقد الموجه لمحاولة "ياوس" إبراز القيمة الجمالية المتولدة عن التعارض بين العمل والأفق بسبب المفارقة –التي يراها النقاد– في اتخاذ الجمالية من الخيبة»[1].

أهمية "المسافة الفاصلة" بين توقعات المتلقي والعمل الجديد تنبع من القدرة على توضيح كيفية تأثير توقعات القراء على استقبال العمل الأدبي وتقييمه، بحيث يأتي القراء إلى العمل الأدبي الجديد محملين بتوقعات مسبقة بناء على قراءاتهم السابقة، والثقافة الأدبية السائدة، والأعراف الاجتماعية والتاريخية، هذه التوقعات تؤثر على كيفية استقبالهم للعمل الجديد، وقد يواجه العمل صعوبة في التقدير إذا لم يتوافق مع هذه التوقعات.

وعليه، فإن المسافة الفاصلة بين توقعات المتلقي والعمل الجديد تكمن في قدرتها على تسليط الضوء على التفاعل الديناميكي بين النص والقارئ وكيفية أن العمل الأدبي يمكن أن تؤثر أو يتأثر بالسياقات التاريخية والثقافية المتغيرة. ويقصد بذلك أن النص الأدبي لا يُنتج في عزلة، بل يتشكل ضمن بيئة اجتماعية وتاريخية معينة، ويتأثر بمحدداتها الفكرية والجمالية، كما يسهم في إعادة تشكيلها أو نقدها. فالكاتب يعبر من خلال عمله عن قضايا عصره، في حين أن المتلقي يعيد تلقي النص وفقا لأفقه المعرفي والثقافي الخاص، مما يؤدي إلى تجدد معاني النص وتنوع قراءاته. وبهذا يصبح العمل الأدبي جزءا من سيرورة تفاعلية مستمرة، يتبادل فيها التأثير مع الواقع الذي ولد منه ويتطور داخله.

[1] فاطمة عبد الرّزّاق كرمستجي، بلقاسم الجطاري، نظرية التلقي، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية واللغات، كلية الأدب، المجلد 24، العدد 71، جامعة المنوفية، مصر، 2022، ص 14.

5. التلقي عند فولفغانغ إيزر

ركز "فولفغانغ إيزر" على أن النص الأدبي لا يكتمل إلا من خلال عملية القراءة، بحيث يتفاعل القارئ مع النص في انتاج المعنى، وقد اعتبر من بين أبرز منظري نظرية التلقي ، فقد كان "فولفغانغ إيزر" «**يساهم إلى جانب زميله "ياوس" في تدعيم ركائز جمالية التلقي، وذلك بالاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية والتشديد على فعل المتلقي في قضيتين أساسيتين هما: "تطور النوع الأدبي وبناء المعنى"، وكان "ايزر" يعني بقضية بناء المعنى وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده "أن النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج"، أي أن القارئ هو الذي يقوم بملء الفجوات التي وضعها المؤلف، لكي يتيح له تأويل مقاصد النص بشكل عام، وبالتالي فإن "ايزر" يريد من خلال هذا الطرح أن يعيد الشرعية لطروحات مدرسة النقد الجديد، وهو إذ يعمد إلى ذلك يعد اكثر جنوحا إلى النقد النصي في ضوء مقولة النسق المفتوح، وذلك من خلال اعتماده على المقاربات اللسانية النصية Linguistique textuelle على اختلاف مشاربها، ممثلة في نظرية الفعل الكلامي ونظرية التواصل الشعرية والأسلوبية والبنيوية ونظرية "تشومسكي" بالإضافة إلى الوجودية والظواهرية والنظريات علم النفس»**[1].

تعد استجابة القارئ من أهم الامور التي اشتغل عليها "ايزر" في نظرية التلقي، حيث السؤال المطروح يتمثل في ماذا يحدث فعلا بين النص والقارئ؟ وبما أن المعنى يخفي ذلك النص نفسه الأمر الذي يخلق فراغا فيه كان لزاما علينا محاولة ملء فجوات اللا تحديد وهو عمل متعلق بالقارئ الذي يثبت حقيقة النص من خلال مشاركته واستجابته، وأكد "ايزر" أيضا على دوري المتلقي المتميز في عملية القراءة وقمته التي لا غنى عنها في عملية التواصل.

[1] ISER Wolfgang, l'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique, Editions Mardaga, 1985, page 365-366.

6. التفاعل بين النص والقارئ

يعتبر التفاعل بين النص والقارئ في إطار نظرية التلقي جوهريا في عملية قراءة الأدب، بحيث ينظر إلى القارئ إلى أنه شريك فعال في إنتاج المعنى، والنص لا يكتمل معناه إلا بتفاعل القارئ معه من خلال خبراته وتجاربه وتوقعاته، حيث «**يربط "ايزر" التلقي بقضية الأثر، وهو يتناول الانجاز النصي، وهو بذلك يستند بنسبة اوفر على الشهادات التي تعكس الآراء وردود الأفعال بوصفها عوامل محددة وطبيعة هذا الأثر في منظوره "لا يوجد في النص ولا عند القارئ بل في نتائج التفاعل بينهما" ... »**[1].

من خلال ما سبق، نستنتج أن "ايزر" قد كرس اهتماما كبيرا للأثر باعتباره الأساس في العملية التواصلية، «**فقد اعطى "ايزر" للقارئ عناية كبيرة في عملية التلقي حيث رأى أن للقارئ دور فعال في عملية إنتاج النص، فالعلاقة بين النص والقارئ لا تسير في اتجاه واحد، من النص إلى القارئ، وانما تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص ...**»[2].

التلقي إذن من منظور "ايزر" يعد شكلا من أشكال التأويل، وقد لا يختلف عن أشكال التأويل التي سبقته، فالقارئ الذي يحيلنا إليه "ايزر" سيحيلنا إلى الدائرة التأويلية التي سبق وجودها وجوده، والقارئ عندما يقرأ فهو ثابت ولا يفكر خارج النص، بل يفكر داخل النص، لذا لابد أن كل تأويل يعطى يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه، وإذا كانت الاجزاء مكتفية بنفسها فإن الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب على مسيرات القارئ، فأنت لا تستطيع أن تملأ فراغ من دون أن يكون منسجما مع السياق الذي انتجه.

في ضوء هذه النظرية، وانطلاقا منها سنتطرق إلى الحديث عن تحقق جماليات التلقي في كل من الروايات والأفلام المدروسة، فإذا كانت الرواية تطرح قضية التاريخ والحرب والإبادتان التي عانى منها الشعب الجزائري وقت الاستعمار فما هي الجوانب الجمالية التي تحققت فيها؟ وكيف صاغ

[1] حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط 02، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 73.

[2] شريط سنوسي، النص الأدبي من منظور جمالية التلقي، مجلة التعليمية، مجلد 02، العدد 01، جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، سيدي بلعباس، 2012، ص 185.

الفيلم هذه الروايات؟ هل أضفت عليهم السينما رونقا وصورة جمالية فريدة أم العكس؟ هذا ما سنتطرق إليه من خلال الدراسة والتحليل.

المبحث الثاني: جماليات التلقي في الروايات والأفلام المختارة

إن الحديث عن جمالية الأدب هو حديث عن العمل الروائي، إذ إن الجمال والحكم النهائي ينبعان من التوافق بين قوة الفهم وملكة التخيل، واندماجهما معا عبر تجربة الحكم الجمالي، واستطاعت الروايات العربية وخصوصًا الجزائرية ذات الطابع الثوري والتاريخي أن تقدم لنا سردا للأحداث الثورية بأسلوب شاعري راقي ومميز ، بحيث وازنت بين العناصر الأدبية والجوانب التاريخية، فقدمت وصفا دقيقا للأحداث التاريخية والشخصيات بالإضافة إلى استعمال اللغة والأسلوب بطريقة جميلة ومؤثرة، فبرع الكتاب الجزائريون في تقديم مهاراتهم الأدبية لنقل الجوانب الإنسانية والجمالية لهذه الفترة الهامة لتاريخ البلاد، وحديثنا عن جماليات التلقي في الروايات والأفلام المختارة قد يقودنا إلى التطرق إلى جوانب عميقة لكل من الروايات والأفلام، ومدى إضفاء كل جانب، وكل عنصر لجاذبيته وتأثيره على الرواية أو الفيلم، وهذا ما سنتعرف عليه من خلال الرواية الأولى.

1. جمالية الأفيون والعصا بين الرواية والفيلم

1. الجمالية في رواية الأفيون والعصا

الجمالية قد تشير إلى الجوانب التجميلية والفنية في الأعمال الأدبية، بحيث تشمل اللغة المستخدمة، والأسلوب والتعبير الفني والتنظيم، والقدرة على نقل الأفكار والمشاعر بشكل الملموس وجذاب باستخدام الكلمات والترتيب الأدبي، وقد تختلف جمالية الأدب كما سبق وأشرنا إلى ذلك عندما تحدثنا عن نظرية التلقي، تختلف من نص إلى آخر وتعتمد على الأسلوب والهدف وهذا ما يجعل الأدب يتميز بالإبداع.

أ- جمالية اللغة

تظهر جمالية اللغة من حيث تصوير المشاهد وصياغة الوصف بحيث تتألق اللغة بعمق في الجوانب الفنية والثقافية للعمل، بالإضافة إلى ذلك يتميز الأسلوب اللغوي في رواية "الأفيون والعصا" بمعنى استخدام التشبيهات والرموز وهذا ما يعزز من قيمة النص الأدبي وجمالية اللغة التي تتمثل في تفاصيل الشخصيات وعمقها، مما يثري تجربة القراءة ويضيف للرواية طابعا استثنائيا.

فأخذنا على سبيل المثال العنوان الذي استخدمه "مولود معمري" لروايته ألا وهي "الأفيون والعصا"، بحيث يتكون من كلمتين "الأفيون" وكلمة "العصا"، بحيث كلمة "الأفيون" في ذاتها تعني "المخدر"، أما "العصا" فهي كل ما يدل على الشدة والصلابة والقوة والمواجهة، وهذا ما يظهر في عبارته: **«جرب معنا الفرنسيون التضليل، ولإقناعنا استعملوا كل مفاتنهم، وفي كتبهم علمونا جان دارك، نابوليون، لكنهم لم يتمكنوا من جذب أنظارنا الهاربة، لا يرون إلا طريقة الكراهية واعتقدوا باننا جاحدون ... ولم يبق لهم إلا استعمال الطريقة الاخرى، فمنذ ثلاث سنوات ونحن نسجن، ونضرب، نعذب، نقتل بمختلف الطرق ولم يبقى لهم إلا الأفيون والعصا»**[1].

من هنا تبرز جمالية اللغة التي استعملها "مولود معمري" لتوصيل الفكرة، ولتوضيح مساعي الاستعمار الفرنسي والذي انتهج سياسة الترغيب والتي لم تجدي معه نفعا، فانتهج سياسة أخرى أشد بطشا وأشد قسوة ألا وهي سياسة الترهيب.

«الاغراء أو الاخضاع، التحايل أو العقاب، وهكذا منذ وجود العالم، لم يخرج أي حكم من عراء هذا المأزق، ولم يكن أمامهم جميعا إلا الاختيار بين هذين التعبيرين البائسين »[2].

جمالية الأسلوب وتقنية استخدام الألفاظ وإضافة رونق في المعنى ونقل الأفكار بوضوح، ووضع المتلقي في الصورة تماما أي أما أن يرضخ الشعب ويرضى ويخضع للإغراءات، أما أن يتعذب ويتعاقب، وهذا ما قاله "مولود معمري" بأنه شيء وارد ومفروغ منه منذ أن وجد هذا العالم.

[1] Mouloud Mammeri, L'Opium et le Bâton, Éditions Plon, page 12

[2] ibid. p 65.

ب- جمالية الوصف

كما استخدم "مولود معمري" هذه اللغة في قالب وصفي جميل، بحيث يرد الوصف في الرواية لتأدية وظائف جمالية، بحيث في رواية "الأفيون والعصا" تتجلى جمالية الوصف في تفاصيل دقيقة ترسم لوحات فنية أمام القارئ، يبدع الكاتب في وصف المشاهد الطبيعية، وتظهر الألوان والروائح بشكل واضح، مما ينقل تجربة حسية تمكن القارئ من مشاركة الشخصيات في عوالمها، هذا الاهتمام بالتفاصيل يسهم في إبراز الجوانب البيئية والشخصيات بأسلوب يفتح الخيال، ويعزز التفاعل العاطفي مع النص، بالإضافة إلى ذلك ينقل الكاتب في هذه الرواية المشاعر، ويتقن استخدام الوصف في تصوير الحالة النفسية للشخصيات، إذ استخدم الكلمات بعناية ليعبر عن المشاعر المتناقضة والصراعات الداخلية.

« لقد اثبت "مولود معمري" تمتعه بخيال خصب في وصف مشاهد وأحداث روائية، وهو يستعيرها من بيئته ونظرته للحياة، ومن رؤيته الثاقبة لمشاكل شعبه، فقط كانت طاقته الوصفية كبيرة خاصة في تحريك الصور أمام أعين قرائه، فبدت بالغة القوة والتأثير لدرجة تفرض ذاتها على القارئ، وتلازم خياله لفترة بعد قراءة الرواية، ومن ذلك مثلا مشهد "عمر" وهو يرمى من الطائرة « ... وفجأة سمعت صرخة وحشية ولفظت الطائرة كرة صغيرة مستديرة، وكانت في بداية الأمر منطوية حول نفسها، ثم ظهرت لها أذرع وأرجل، وأخذت تتأرجح في كل اتجاه في الهواء ... وسقط عمر»[1]»[2].

كما تتضح قوة الوصف في عدة مقاطع من الرواية منها:

عندما صرخت "تسعديت" قائلة: **«عزيزي لم يمت كما يعتقد، فعزيزي نال الخلود، فسيحيى في قلبي وقلوب ملايين رجال وملايين نساء هذا الوطن»**[3].

[1] Mouloud Mammeri, L'Opium et le Bâton, Éditions Plon, page 138.

[2] أوريدة عبود، تمثل الثورة في رواية الأفيون والعصا لمولود معمري، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد 01، جامعة مولود معمري تيزي وزو، تيزي وزو، 2020، ص 158.

[3] Mouloud Mammeri, ibid. p 376-377

أيضا في كلام شخصية رمضان «**إخواني ... الرجال يمرون والثورة باقية، لقد مات عميروش، ولكن في جبالنا وفي صحرائنا أمثال وروحه الآن في ملايين الشهداء، يقف يشاهدنا مع أهل البيت وفي عرش الله سبحانه وتعالى**»[1].

ومن هذه المقاطع يمكننا أن نستشف جمالية الوصف في تقديم الواقع البشع الذي كان يعيشه الثوار آنذاك. كما كان لهذا الوصف زمن معين لعب دورا فعالا في تطور الأحداث.

ت- جمالية الزمن ودلالته

يعتبر الزمن عنصر أساسيا وفعالا في بنية النص الأدبي، إذ تتجلى جمالية الزمن من خلال استخدام الكاتب للزمن كعنصر رئيسي في تطوير القصة بين الماضي والحاضر ببراعة وبين الأحداث بشكل زمني متقن، ما أضفى طابعا دراميا وعمقا على الرواية، بحيث برع الكاتب في التنقل بين الفترات الزمنية، والشخصيات وتأثير الأحداث على مساراتهم الحياتية، بحيث يمكن رؤية تفاصيل دقيقة بوضوح لكيفية تأثير الوقت ومروره على العواطف والتطلعات الشخصية، هذا الاهتمام بجمالية الزمن يعزز قيمة الرواية كعمل أدبي يتجاوز الحبكة السطحية ويتناول قضايا أكثر عمقا في سياق الزمان.

«**والزمن الظاهر في الرواية هو زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر، لكنه أيضا زمن يرتبط ارتباطا كليا بشخصيات الرواية وخاصة الشخصية المحورية والمتمثلة في الطبيب "البشير لزرق"، الشخصية المثقفة الواعية وهي الشخصية التي يخشاها المستعمر من أن تذيع الوعي في نفوس المواطنين الذين يسيطر عليهم الجهل الذي يكرسه المستعمر بكل الوسائل، فالطبيب "بشير" عاد من الخارج إلى وطنه واستقر بالجزائر العاصمة، وتعتبر هذه المرحلة الزمنية من حياته ... وإضافة إلى شخصية الجندي الفرنسي "George Chandler" الذي كانت المرحلة الأولى من حياته**

[1] أوريدة عبود، المصدر نفسه، ص 355-356.

رؤيته للثوار والمتمثلة في تخيلهم بشر مختلف والمرحلة الثانية هي قيام الجند بالتقرب من الثوار بعد فراره مع "علي"»[1].

وعليه نستنتج بأن هذه الحقبة الزمنية ترتبط بكل شخصية من الشخصيات الروائية والتي برع "مولود معمري" في وصفها وتحديد فتراتها بطريقة جميلة ومبدعة.

وبعد أن تحدثنا عن جمالية الزمن ودلالته سنمر للحديث عن جمالية المكان، الذي حمل أحداث هذه الرواية وكل تفاصيلها.

ث- جمالية المكان

في "الأفيون والعصا"، تتجلى جمالية المكان في وصف مفصل للبيئات والمواقع التي تدور فيها الأحداث، يظهر الكاتب ببراعة روح كل مكان، سواء كان ذلك في الأماكن الطبيعية الخالية أو في البيئات الحضرية الصاخبة، ينتج هذا الوصف الفني للمكان للقارئ أن يستنشق جو الاماكن ويتخيل التفاصيل بوضوح مما يعزز تفاعله مع الرواية وينقله إلى عوالم متنوعة غنية بالتفاصيل البصرية والحسية.

وباعتبار المكان مسرحا للأحداث ووسيلة مرتبطة الهوية والكينونة والوجود، يكتسب قيمته الفنية بوصفه الوعاء الذي يحتوي كل الأزمنة والمكان في رواية "الأفيون والعصا"، **«هو المادة الجوهرية للخطاب، وأي إقصاء له إنما هو إقصاء لهوية من هويات هذا الخطاب، لقد تجسد المكان في هذه الرواية كوعي عميق بالكتابة جماليا وتكوينيا، كشكل وكمعنى، المكان فيها كذاكرة ووجود، كسؤال إشكالي مرتبط بالوعي الاجتماعي والثقافي وبالنسيج الأيديولوجي والمعرفي»**[2].

[1] كريمة ناوي، الأفيون والعصا: من الرواية الى الفيلم، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد 09، كلية الآداب – جامعة الأنبار، العراق، 2013، ص 170-171.

[2] أوريدة عبود، تمثل الثورة في رواية الأفيون والعصا لمولود معمري، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد 01، جامعة مولود معمري تيزي وزو، تيزي وزو، 2020، ص 165.

المكان إذا هو المسرح الذي يحمل احداث وزمن وشخصيات الرواية، وهذه بعض المقاطع الدالة على المكان من الرواية:

« فكانت اشد قوة وعنفا في ثورتها ضد الأعداء حانية، رحيمة بأبنائها المناضلين فإذا ثبت جميع غضبها على الأعداء لا يحتملون صبرا ويلدون بالخزي، إنما تحسن بإحساس ابنائي ثورتها الذين تحملوا الكثير من الظلم، إذا هي تؤثر لهم وتثور في وجه الطغيان »[1].

«الحياة مستمرة، ما يعني انجذابه وراء مغريات المدينة من مسكن اللاعبين، ومنصب عمل مهم وحياة هادئة»[2].

أما بالنسبة لتموقع المكان في هذه الرواية فهو ينقسم إلى عالم القرية وعالم المدينة، **«البطل ذو الأصول الريفية على الرغم من مقامه الطويل في المدينة إلا أنه لم يستطع التكيف مع طبيعة مكانها، لذلك لم يكن وجوده وحضوره في المدينة سوى انفصال مستمر عنها»**[3].

هذا حال "بشير" الذي كان يعيش في المدينة إلا أن ظروف البلد أرغمته أن يعود إلى الريف ليساند أفراد قريته في كفاحهم وثورتهم على الاستعمار.

ومن هنا نقول ان، للمكان جمالية لا تتحدث فقط بالتسمية بل تتحدد أيضا بطريقة تعامل الكاتب مع المكان نفسه، وهذا واضح جدا من خلال رواية "الأفيون والعصا" للكاتب "مولود معمري"، والذي اعتبر المكان أو قرية "ثالة" مكانا مقدسا يبرز انتمائه وانتماء كل الجزائريين الثائرين لأجل وطنهم لاسترجاع حريتهم ونيل سيادتهم.

---

[1] Mouloud Mammeri, L'Opium et le Bâton, Éditions Plon, page 141.

[2] أوريدة عبود، تمثل الثورة في رواية الأفيون والعصا لمولود معمري، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد 01، جامعة مولود معمري تيزي وزو، تيزي وزو، 2020، ص 09.

[3] المرجع نفسه، ص 166.

هنا بالضبط قد صور لنا "مولود معمري" المكان بطريقة جمالية تبرز انتمائه وميوله لكن السؤال الذي سنطرحه، هل تمكن "أحمد راشدي" تصويره هذه الجمالية وإبرازها من خلال فيلمه "الأفيون والعصا" المأخوذ من رواية "الأفيون والعصا" للكاتب "مولود معمري".

2. الجمالية في فيلم الأفيون والعصا

تجسدت الجمالية في فيلم "الأفيون والعصا" في التصوير السينمائي الذي قام به المخرج "أحمد راشدي"، إذ اعتبر الفيلم جزءا من التراث السينمائي الذي يروي أحداث من الثورة الجزائرية في أوجها، هذه الفترة الزمنية هامة في تاريخ السينما الجزائرية، فامتاز العمل بعدة عناصر أو عدة جوانب يمكننا الحديث عليها.

أ- التصوير السينمائي والصورة السينمائية

بحيث استعمل مخرج الفيلم والطاقم الفني عامة تقنيات فنية بارزة وذلك للتدقيق في التفاصيل، كذلك تصوير المشاهد بزوايا فنية لإضفاء جمالية إثارة الإعجاب لأن «**العنصر الأساس في عمل المخرج التلفزيوني أو السينمائي هو التكوين الصوري، فهو الأساس الذي يستند في التعبير والدلالة على أي فكرة أو رؤيا، ان لم تكن الرؤيا هي التكوين بحد ذاتها، فأي رؤيا إنما هي مجموعة من التكوينات التي تعبر عن موقف أو حدث، يروم الرائي التجسيد، والتكوين الصوري هو الدعامة التي تمكن في العمل الإخراجي الصوري لتحقيق الرؤية**»[1].

فالمخرج يركز دائما في عمله مع فريقه الفني على التكوين صورة راقية وجميلة يبهر بها المتلقي أو المشاهد. وهذا ما لاحظناه في فيلم "الأفيون والعصا" من خلال التلاعب بالظلال والضوء لخلق أجواء تعكس المشاعر المرتبطة بالقصة.

وكذلك التصوير الطبيعة والذي يظهر كثيرا في فيلم "الأفيون والعصا"، بحيث يصور لنا الفيلم في الدقيقة 26 و30 ثانية (صورة 01) مشهد من داخل الغابة التي كانت تأوي المجاهدين والثوار، وهذا المشهد نلاحظ حديث أحد الثوار يدعى "موسى" مع "بشير لزرق" الذي أبى أن يخضع لأوامر

[1] عبد الباسط سلمان المالك، الإخراج والسيناريو، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، 2006، ص 73.

الاستعمار بالبقاء في البيت وعدم الخروج واستنكار ما آلت إليه القرية بعد رحيله لـ "دا محند"، بحيث قال له بأن الأحوال لم تكن هكذا فلماذا رضيتم بكل هذا، كنت أعرفكم شجعان ولا ترضون الإهانة، هذا وأيضا في المشهد الذي يليه في الدقيقة 27 حديث البشير الذي قرر البقاء بجانب الثوار في الجبال (صورة 02)، هذا المشهد يصور لنا الجبال والطبيعة وصوت الحيوانات كنباح الكلاب والذي يدل على قدوم أحدهم، وزقزقة العصافير التي تدل على الصباح الباكر.

من هنا، تتوضح لنا جمالية التصوير التي تكمن في جمال الطبيعة التي تم التصوير فيها، بحيث تخلل هذا المشهد عدة عناصر تبرز هدوء وجمال الطبيعة التي كانت تأوي الثوار وتتبنى مسيرتهم وجهادهم. من خلال هذه الصورة يتحدث فيه البشير الذي انتقل إلى الريف وقرر بقاءه هناك ومرافقة الثورة. نستشف آليات التصوير السنيمائي والتي تلعب دورا كبيرا ومهما في نقل الرسالة إلى المشاهد وجذب انتباهه وشده للمتابعة.

صورة 01: تبرز مشهد من داخل الغابة التي كانت تأوي المجاهدين والثوار.

صورة 02: تبرز لنا الجبال والطبيعة والحيوانات في الصباح الباكر.

ب- الإضاءة

في الأعمال السينمائية قد يكون عنصر الإضاءة عنصرا مهما جدا، وقد يتفرع إلى قسمين إضاءة طبيعية تتمثل في ضوء الطبيعة كضوء الشمس والقمر خاصة إذا كانت تصويرا خارجا، أما القسم الثاني فهو صناعي، يتمثل في ضوء المصابيح، ويعتمد المخرج التركيز على الإضاءة كذلك لأنها «**تنتج ظلال قوية غامقة في الجانب الأيمن من الجسم، وفي الخلف مباشرة، أما في حالة التصوير المكبر للوجه فتظهر ظلال قوية في بعض المناطق اليمنى من الوجه، منطقة العين والرقبة فتزيد الإحساس بالعمق الفراغي**»[1].

إذا من خلال هذه الإضاءة والظلال يتمكن المشاهد من رصد تعبيرات الوجه وانفعالات الشخصيات ويتضح هذا جليا من خلال المشاهد التي لمحنا فيها إضاءة عالية في فيلم "الأفيون والعصا".

الإضاءة الطبيعية تتجسد في مشهد استقبال "إبراهيم" لـ "بشير لزرق" في الصباح الباكر في الدقيقة 27 (الصورة 03)، ينتقل إلى الإضاءة الاصطناعية في المشهد الموالي في الدقيقة 28

[1] عبد العزيز قاسم محمد الطائي، التصوير الفوتوغرافي – علم وفن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2017، ص 169.

(صورة 04). كذلك تظهر الإضاءة الطبيعية في ضوء الشمس الساطع في المشهد من الدقيقة 31 لحظه استقبال "إبراهيم" لزائر آخر (صورة 05).

صورة 03: تبرز الإضاءة الطبيعية.

من خلال الصورة 03 نلاحظ جمالية الطبيعة والإنارة الطبيعية، ويتم التصوير في هذا النوع من الإضاءة للتعبير عن الحالة الآنية وإيصال الواقع المعاش في الوقت الحالي للمشاهد.

صورة 04: تبرز الإضاءة الاصطناعية.

صورة 05: تبرز الإضاءة الطبيعية.

من خلال هاتين الصورتين (الصورة 04، الصورة 05) يتوضح لنا كيف انتقل المخرج من التصوير في الإضاءة الطبيعية إلى التصوير في الإضاءة الاصطناعية، بحيث يصور لنا الحديث الذي دار بينهما ولكن هذه المرة داخل المنزل والاعتماد على مصادر الإضاءة الاصطناعية، هذه المصادر التي تعطي مرونة أكثر للمشهد، وتخلق أجواء وتأثيرات مناسبة، وتبرز شكل الأشياء.

ت- الديكور

لقد ركز صناع الفيلم على عنصر الديكور وذلك باستخدام تصاميم داخلية تعكس الفنون والثقافة المرتبطة بالفترة التاريخية لقصة الفيلم واستخدام أثاث ينسجم مع الزمان والمكان واختيار لوحة ألوان تناسب الجو العام للفيلم، لكن في أغلب الأحيان يركز مسؤول الديكور في الفيلم على الديكور الداخلي لأن «**ديكور المناظر الداخلية هو الأجدر بالاهتمام، إذ أنه يعطي الحرية الكاملة للسيناريست وللمخرج في خلق الجو المناسب للأحداث وهو في نفس الوقت يساعد على بلورة رؤية كل منهما، لأن الديكور الداخلي بمثابة تجسيد للحالة النفسية للأشخاص في الفيلم**»[1].

وقد يسوقنا الديكور إلى فهم أحوال الناس وواقعهم، وكذلك رغباتهم ومستوياتهم المادية والثقافية. كما يتميز ديكور فيلم "الأفيون والعصا" بالبساطة وكذلك الفقر والحرمان وظروف الاستعمار التي

[1] تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، الجنادرية للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 2016، ص 117.

يعاني منها الشعب وسلبه كافة أملاكه وحقوقه. ويتضح هذا في المشاهد التي اقتحم فيها "الطيب" منزل "فروجة" وقام بتعذيبها وضربها لتقر له مكان "علي" والمجاهدين.

المشهد في ساعة و38 دقيقة، البيت الذي كان فيه رفقة ابنها وهو بيت يظهر فيه الفقر المدقع والحرمان (الصورة 06)، ثم ينتقل المخرج إلى مشهد يظهر فيه القادة الفرنسيين داخل مكتب مجهز واسع وجميل (الصورة 07).

صورة 06: تبرز حالة الفقر والحرمان.

صورة 07: تبرز ديكور جميل داخل مكتب مجهز للفرنسيين.

من خلال هاتين الصورتين (الصورة 6، الصورة 07) يمكننا تسجيل الاختلاف الكائن من حيث الديكور. في الصورة 06 ديكور قديم وعتيق يبرز بساطة العيش ويدل على فقر العائلات

الجزائرية إبان الثورة وانعدام أدنى متطلبات العيش لديهم، والدليل على ذلك غياب الضوء كدليل على انعدام الكهرباء واعتماده على ثياب رثة ومستلزمات بسيطة جدا، فمن خلال هذا الديكور أراد المخرج تبيانه الوضع ومعاناة الشعب الجزائري.

أما الصورة الثانية (الصورة 07)، فمن خلالها يمكننا المقارنة، بحيث يتضح لنا من خلالها الديكور المستخدم في هذا المشهد لتوضيح أسلوب العيش السائد عند القادة الفرنسيين، بحيث يصور لنا هذا المشهد قائدين فرنسيين داخل مكتب جميل ومريح يتوفر فيه كل شروط الرفاهية والراحة، هنا استخدام الإضاءة كان عالي جدا وذلك لتوضيح المشهد في قالبه الجمالي المعبر عن المستوى المعيشي والفرق بين المستعمر وطريقة عيشه وبين الشعب الجزائري ومعاناته.

ث- المؤثرات البصرية

تعتبر المؤثرات البصرية من بين التقنيات التي يستخدمها صناع الأفلام لكي يستطيعوا من خلالها خلق ما ليس حقيقي واظهار ما يستحيل وجوده، أي خدع بصرية، وهذا ما يجعل الأفلام أكثر إثارة وجاذبية بصرية للجمهور، وكان لاستخدام هذه المؤثرات البصرية نصيب في فيلم "الأفيون والعصا"، إلا أن المؤثرات في هذه الحقبة كانت محدودة مقارنة بالتكنولوجيا الحديثة، بحيث كانت في هذه المرحلة تعتمد على استخدام تقنيات القطع والتركيب وبعض التأثيرات البسيطة المستندة إلى تقنيات الطبقات، تعديل الإضاءة واللون وتركيب المشاهد، وهذا ما لاحظناه من خلال مشاهدتنا للفيلم (الصور 8-10).

صورة 08: تبرز انفجار مخزن السلاح.

صورة 09: تبرز مشهد ثاني للانفجار الناتج عن مخزن السلاح.

صورة 10: تبرز اثار تدمير مركبات وعتاد المستعمر الفرنسي.

هذه الصور (8، 9 و10) مأخوذة من مشاهد مختلفة من الفيلم، تجسدت من خلالها استخدام المؤثرات البصرية لإيصال البيئة واقعية للمشاهد وجعله يعيش اللحظة الكاملة بحذافيرها. فمن خلال هذه الصور الثلاث، أراد المخرج تصوير توازن وثبات الشعب الجزائري وسعي تدمير عتاد وسلاح المستعمر الغاشم على الرغم من قلة عدته وافتقاره للسلاح، لكن كانت شجاعة وحنكة قادة الثورة أقوى بكثير من أسلحة وبطش المستعمر. هذه المشاهد تمكنت من ترسيخ الصورة لدى الجمهور المتلقي وجذب انتباهه واستيعابه لمدى تضحية وكفاح شعبه لاسترجاع السيادة واسترجاع هذه الأرض الطيبة.

ج-الكادر السينمائي

يعد الكادر السينمائي أحد العوامل الرئيسية في التصوير السينمائية، ففي أي عمل سينمائي يتم انتاجه يجب أن يكون هناك فريق مؤهل ومتخصص في العديد من المجالات الخاصة كالتصوير السينمائي فالكادر السينمائية هو الإطار الذي تلتقطه الكاميرا ويصوره المصور، ويكون هو أساس المشهد الذي يتكون من مجموعة كادرات متلاحقة، وتأتي أهمية الكادر من خلال المشاهد **«البراعة في اختيار ملابس الممثلين التي تتماشى مع بعضها البعض، والتي تماشي مع ألوان الخلفيات والديكور، والبراعة في اختيار زوايا للكاميرا تقوم بتصوير أشياء داخل الكادر، وهذه الموجودات تكون منسجمة مع بعضها البعض في تناغم ولا تشكل تنافرا حادا ...»**[1].

بناء على هذا نقول بأن الكادر السينمائي يراعي عوامل عديدة تتدخل في اتساق وانسجام، وكذلك جمالية الصورة السينمائية، سيراعي من خلال هذه المصور تداخل الأشكال والالوان بالإضافة إلى ملائمة الكادر لمحتوى الصورة وهذا ما لاحظناه في فيلم "الأفيون والعصا" بحيث إذا جئنا للمشاهد المصورة لاحظنا انتقاء باهرا في الألوان والازياء والديكور التي يراعي من خلالها المخرج ظروف الحرب، وكذلك الطبقات المختلفة للشعب المستعمر الذي كان يسكن بيوتا بسيطة تحتوي اثاثا رتا وباليا، بالمقارنة ببيوت المستعمر ومكاتبهم التي كانت تظهر في ابها صورة، هنا نلتمس جمالية المشاهد وتنوعها، كذلك شقة الدكتور "بشير لزرق" في العاصمة والمعيشة التي انتقل إليها في الجبل رفقة المجاهدين، المشهد من الدقيقة 26 بعد ساعة، نلاحظ من خلالها شقة الدكتور "بشير" التي كانت تظهر في صورة جميلة وعصرية، هنا الكادر السينمائي اعتمد على اللباس، الألوان والأثاث والديكور وحتى طريقة التصرف الكلام (الصورة 11-16).

[1] أشرف توفيق، كتابة السيناريو: تدريبات والتطبيقات، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2016، ص 71.

صورة 11: تبرز تاجمعت وهو تنظيم اجتماعي تقليدي في منطقة القبائل.

صورة 12: تبرز ظلم واستبداد الطيب لفروجة وتهديدها.

صورة 13: تبرز الألوان والديكور الدال على أسلوب معيشي فاخر للفرنسيين.

صورة 14: تبرز لباس ضابط فرنسي.

صورة 15: تبرز اجتماع سكان القرية في ساحة القرية.

صورة 16: تبرز لباس سكان القرية.

من خلال هذه الصور المختارة من مشاهد مختلفة من الفيلم يتجسد عنصر "الكادر السينمائي"، هذا العنصر الذي حاول من خلاله المخرج تبيان العناصر الشكلية بوضوح واختلاف محتوى المشاهد لتجسيد جمالية المشاهد واختلافها من بيئة لأخرى، بحيث أراد تصوير اللباس الذي كان سكان القرية يرتدونه واعتمادهم الدائم على الشاشية والبرنس، وكذا تصويرهم داخل المسجد، وانتقاله كذلك لتصوير الزي النسائي الخاص بالمرأة القبائلية بما أن الأحداث كانت تدور بمنطقة القبائل وبالتحديد في قرية "ثالة"، كذلك الصور الاخرى أوضحت اللباس الذي كان يعتمده القادة الفرنسيين واعتمادهم على النظارات واستخدامهم لوسائل التكنولوجيا كالهاتف. هذا الاختلاف والتنوع والانتقال من مشهد إلى مشهد يبرز لنا براعة المخرج وبالتحديد تمكنه وغايته من توصيل الرسالة للمتلقي بوضوح وبصورة جميلة ومتقنة.

ح- المونتاج

المونتاج هو العملية التي من خلالها نركب ونحقق فيديو، وهو عبارة عن تقنية تقوم من خلالها بترتيب لقطات الفيلم ومعالجتها وتنسيق طريقة الانتقال من لقطة إلى أخرى والشخص الذي يقوم بهذه العملية يدعى المركب، ودوره تماما كدور المخرج وكاتب السيناريو، فهو الذي يدرس حكاية الفيلم ويدرس تسلسلها، ويقدمها في حلة مرئية معتمدا على التسلسل والإيجاز والإيقاع.

وتبدأ هذه المرحلة مباشرة بعد الانتهاء من عملية التصوير، وفيها تتم ترتيب اللقطات وتنسيقها وإزالة الاجزاء الزائدة والعمل على تطابق الصوت والصورة، **«والمونتاج في إبعاده الدلالية، يوحي بأنه ضرورة فنية تقنية، وبأنه كتابة ثانية وحاسمة في سيرورة الإبداع السينمائية»**[1].

إذن المونتاج ضروري لكل عمل سينمائي فهو يتكفل بعملية التعديل ومن خلاله يستطيع المخرج أن يربط بين عدة أحداث ويتلاعب بهذه الاحداث ليصل إلى الهدف، إنه فن لا محالة، فن مرئي.

[1] فايزة يخلف، سيمائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، ط 01، بيروت، لبنان، 2012، ص 134.

ومن المؤكد أن لفيلم "الأفيون والعصا" نصيب كبير من المونتاج وعليه سنقوم بأخذ بعض الصور من الفيلم والوقوف عند بعض المشاهد التي نلتمس من خلالها المونتاج.

هل تتنوع المشاهد في الفيلم من مشاهد داخلية ومشاهد خارجية، والمقصود بذلك بأن المشاهد الداخلية هي التي صورت في أماكن مغلقة، في شقه الدكتور "لزرق بشير" وفي بيتي العائلة في "ثالة"، كذلك في الفروع الإدارية الخاصة، إلا أن الهيمنة كانت للمشاهد الخارجية، ولعل الروعة في ذلك تكمن في الجانب الجمالي بحيث أغلب هذه المشاهد تصور لنا الاشتباكات بين الثوار والمستعمر في الجبال والوديان، وكل ذلك في ديكور طبيعي مميز، بالإضافة إلى التجمعات التي كانت تعقد في ساحة القرية، والمشاهد الأخيرة من الفيلم التي صورت بدقة عالية صورة قنبلة القرية وصورة موت البطل (الصورة 17-19).

من خلال هذه الصور المأخوذة من مشاهد إعدام البطل يظهر لنا عنصر المونتاج، الذي من خلاله استعمل المخرج تقنية الانتقال من لقطة إلى لقطة أخرى والتنسيق بينهما وربطهما واندماجها ووضعها في قالب جميل ومتناسق.

صورة 17: تبرز لحظة اعدام البطل علي.

صورة 18: تبرز سقوط البطل.

صورة 19: تبرز موت البطل.

خ- الإخراج

يعتبر المخرج قائد الفرقة الفنية فهو الذي يتحكم بكافة الأمور حيث يمتلك كل عناصر قيادة العمل الفني، وهو على دراية بما تملكه كل وسيلة من إمكانية دلالية وتعبيرية، وهو بالتالي يعين البنية العامة للفن فيوزع تلك الوسائل بتناغم وتناسق، ورؤية العمل الفني بشكل متناغم ومتكامل، **«ولابد للفنان، حتى يكون فنانا، أن يمتلك التجربة، ويتحكم فيها، ويحولها إلى ذكرى، ثم يحول**

الذكرى إلى تعبير، أو يحول المادة إلى شكل، فليس الانفعال كل شيء للفنان، بل لابد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها ...»[1].

فمخرج الفيلم لابد له أن يكون فنانا بأتم معنى الكلمة، وأن يلم بكافة الجوانب المطلوبة والتي تخدم عمله وتظهره في أبهى صورة، فاعتباره المسؤول على تنفيذه هذا العمل الفني لابد منه أن يفهم القواعد جيدا وأن يطبقها حرفيا لكي يتوج عمله بالنجاح، « **فمهمة الإخراج مهمة شاقة تتطلب جهدا وفنا، تتطلب عملا متواصلا بجمع ما بين مظهر القيادة والسياسة في الإدارة، للربط وتدعيم العلاقات بين الوحدات الفنية، والطاقات البشرية، والمعدات والآليات في وحدة وتفاهم حتى يتم التفاهم ويتم الخلق الفني، ويتحول اللفظ المكتوب إلى الفيلم المعروض، في صورة مرئية وصوت مسموع»**[2].

فالمخرج هو أساس العمل الفني لما يملكه من دور في تنسيق العناصر وتنظيمها، وكذلك ابتكار ومتابعة كل ما هو جديد ودارج.

وفي فيلم "الأفيون والعصا" يلعب المخرج "أحمد راشدي" دورا مهما وبارزا، وذلك في تحكمه بالأحداث المصورة ونقلها من جانبها الروائي الجامد إلى الجانب المصور الذي طرأت عليه تعديلات لم تكن تشمل الرواية، بحيث لاحظنا استبدال عدة أماكن بأماكن أخرى، وكذلك التخلي عن شخصيات والمحافظة على شخصيات أخرى، هنا تصرف المخرج بذكاء، بحيث لم يقم باستبدال شخصيات القادة الفرنسية على الرغم من استبدالهم في الرواية، وهذا للمحافظة على اتساق وانسجام الأدوار، فقد اختار "أحمد راشدي" الاقتباس الحر، حيث حافظ على الجوهر والأصل ولكن يظهر الاختلاف في مشهد اجتماع سكان قرية "ثالة" داخل المسجد، حيث يقوم "محمد السعيد" بتوديع السكان استعدادا

[1] إرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص 16.

[2] أحمد كامل مرسي ومجدي وهبه، معجم فن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1978، ص 54.

للرحيل، أما في الرواية انعقاد "تاجمعت" كان من قبل "بلعيد"، غير المخرج هذا المشهد بتغيير الشخصية، وهذه بعض الصور المأخوذة من الفيلم التي تبين وتوضح المشهد.

صورة 20: تبرز إمام المسجد وهو يدعي ويطلب العون من الله تعالى وأن ينصرهم على المستعمر الغاشم.

صورة 21: تبرز اجتماع السكان في المسجد.

كما لم يتمكن الفيلم في مجاراة الرواية، بحيث قام بتعديل في شخصية "البشير" الذي أصبح من ملامحه الحضارية، وغيابه ليعود بملامح شرسة، ويحتل بذلك ساحة الجهاد والقتال، وهذه بعض الصور:

صورة 22: تبرز اجتماع السكان.

صورة 23: تبرز لحظة الوداع بين أهل القرية.

من خلال هذه الصور المأخوذة من الفيلم لاحظنا درجة الاختلاف في المضمون الكائن بين الفيلم والرواية، إذ اعتمد المخرج "أحمد راشدي" في هذا المقام على تقنية الاقتباس الحر والتعديل في مضمون الرواية، وذلك من خلال تعديله للشخصيات واستبدالها بشخصيات أخرى في مشاهد وأماكن أخرى، وكذلك استغناؤه عن العنصر النسائي الذي كان حاضرا بقوة في الرواية، وهذا راجع لأغراض جمالية وكذلك خلق قالب للفيلم، لأن قراءة الرواية غير مشاهدة الفيلم.

أما بالنسبة للشخصيات فقط تخلى عن شخصية "تسعديت" ليستبدلها بشخصية "فروجة"، "تسعديت" التي كانت تبكي "علي" وتناجيه واستبدالها بأخته "فروجة".

في الفيلم، هنا قد أبرز المخرج جمالية الصورة في عاطفة الأخت والأم التي تخترق كل الحواجز وتودع اخاها "علي" بزغرودة تقشعر لها الأبدان.

صورة 24: تبرز لحظة دفعها للجندي الفرنسي والجري صوب أخيها.

صورة 25: تبرز لحظة تفقدها لأخيها وهي تبكي وتصيح يا علي يا علي.

صورة 26: تبرز لحظة تفقد فروجة أخيها "علي".

صورة 27: تبرز لحظة انطلاق زغاريد نساء القرية.

صورة 28: تبرز بكاء ونحيب فروجة على موت أخيها "علي".

صورة 29: تبرز حزن أهل القرية على إعدام "علي" البطل المكافح.

صورة 30: تبرز تفجير قرية ثالة.

هذه الصور تعبر بقوة عن حزن وتأثر سكان القرية بموت البطل "علي" وإعدامه أمامهم، كما تعبر عن كمية الالم الذي يتضح في بكاء ونحيب اخته التي سارعت إليه بعد إعدامه، غير أن على الرغم من الحزن الكبير لقطة الإعدام، إلا أن موت البطل رافقته زغاريد النسوة هذا ما أدهش الفرنسيين. وفي هذا المشهد أرادت النسوة من خلال الزغاريد مباركة استشهاد البطل. وأخيرا يختم المخرج فيلمه بمشاهد لقنبلة القرية "قرية ثالة" التي دارت فيها أحداث هذا الفيلم.

3. الأفيون والعصا بين الرواية والفيلم

في نهاية تحليلنا للرواية الأولى "الأفيون والعصا" وفيلم "الأفيون والعصا" المقتبس منها، نتوصل إلى العناصر التالية:

لكل من الفيلم والرواية عناصر أو مواطن تظهر الجمالية في كل منهما ولكن بدرجات متفاوتة بحيث:

تمتعت الرواية بلغة وأسلوب بسيط وواضح متناغم، أسلوب أدبي جميل برع فيه الكاتب "مولود معمري"، هذا الأسلوب الذي جعلها وجهة للقراء والأدباء، علما أنها تروي قصة قرية جزائرية في أوج الثورة التحريرية، هنا كان لعنصر السردي وهيكل الروايات دور فعال في جماليتها بحيث نظم "مولود معمري" القصة وشوق في أحداثها باستخدام التناوب في الأحداث. كذلك لعبت الشخصيات دورا مهما بحيث ساهمت في فهم الرواية وجعلتها جميلة.

تطرقت الرواية لموضوعات عميقة واستخدمت رموزا متنوعة دالة على عمق الثقافة الجزائرية، كما لعب السياق الثقافي دورا في إثراء النص القصصي وزيادة جاذبيته.

أما بالنسبة للفيلم:

لقد تميز الفيلم في كونه يصور لنا أحداث الثورة الجزائرية في قرية من قرى الجزائر، وفي منطقة القبائل تحديدا في قرية "ثالة".

برع المخرج في طريقة سرده للأحداث والتنسيق بينهما، إذ لو قمنا بمقارنة الفيلم والرواية سنتوصل لما يلي:

الفيلم والرواية هما وسائط فنية مختلفة، ولهذا هناك اختلافات في جماليتهما، وهذه بعض نقاط اختلافيهما:

1. اللغة والصورة

الرواية تعتمد استخدام اللغة والوصف لإيصال الأفكار والمشاعر.

الفيلم يمتد الجمال ليشتمل التصوير والإخراج حيث يمكن للمصور والمؤثرات البصرية أن تلعب دورا كبيرا.

2. الزمن والتوقيت

الرواية تتيح للقارئ التفاعل مع القصة على مدى فترة طويلة.

الفيلم يجمع بين الصور والصوت بشكل متزامن ويقدم تجربة زمنية محددة.

3. تغيير الشخصيات

الرواية يمكن للكاتب توفير تفاصيل داخلية غنية حول الشخصيات.

الفيلم يمكن للممثلين والإخراج التقديم عناصر ملموسة الشخصيات من خلال التمثيل والحركة.

4. الحيز الابداعي

الكاتب يتيح للقارئ تخيل العالم بناء على الكلمات، المخرج والمصور يبنون عالما بصريا ملموسا في الفيلم.

مع ذلك، يمكن أن تكون جمالية الفيلم والرواية مكملة لبعضهما البعض، حيث يتيح لكل وسيلة تعبير فني للقصة الفرصة للتألق بطرق فريدة، لكل منهما جماليته الخاصة.

من هنا سننتقل للرواية الثانية، وسنحاول استقصاء الجوانب التي برزت فيها الجمالية في كل من الفيلم والرواية.

2. جمالية ذاكرة الجسد بين الرواية والفيلم

يمكننا أن نتفق بأن الفنون السينمائية والأدبية تعكسان الجمالية بطرق مختلفة، حيث يتيح الفيلم استخدام الصوت والصورة، بينما تعتمد الرواية على اللغة لنقل القصة والجمال، فالفيلم يستخدم العناصر البصرية والسمعية مثل التصوير والموسيقى لنقل القصة والإحساس بالجمال بشكل فوري، حيث يعكس لنا تناغم المشاهد صورة جمالية فريدة تجذبنا لمشاهدته، بينما في الرواية التي تعتمد على الكلمات وترتيب الجمل التي تستدعي دائما مخيلتنا لنتصور المساحات واللوحات. هذا ما يبرز الفرق بينهما، ولكن كلاهما يستدعي لنقل جمال الحكاية بطرق فنية فريدة، وهذا ما سنتعرف إليه من

خلال دراستنا للرواية الثانية وهي رواية لـ "أحلام مستغانمي" وروايتها "ذاكرة الجسد" ومسلسل المقتبس من الرواية "ذاكرة الجسد" للمخرج "نجدة إسماعيل أنزور".

رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة "أحلام مستغانمي" تتميز بجمالية فنية تعبر عن الروح والعواطف بطريقة فريدة، يتجلى الجمال من خلالها في استخدام اللغة بشكل مؤثر لنقل التجارب الإنسانية والتفاصيل الحسية، كما تظهر الرواية الفنية للكاتبة في تشكيل الشخصيات وتقديمها بأبعادها المعقدة، كما يضفي عمقا إلى السرد ويعزز تجربة القارئ بالتأمل في مختلف جوانب الحياة والهوية، ومن أبرز ما ميز رواية "ذاكرة الجسد" ما يأتي:

1. لغة الرواية

تميزت لغة رواية "ذاكرة الجسد" بالعمق والفن، حيث استخدمت فيها "أحلام مستغانمي" تعبيرات ملموسة ورمزية لنقل التجارب والمشاعر، حيث جمعت من خلالها ما بين الوصف الدقيق والرمزيات الفلسفية، وهذا ما يعزز الأثر الجمالي والفهم العميق للرواية، إذ تنسجم كلماتها بشكل متفق لتحيي الشخصيات وتروي الاحداث بطريقة تثري بها تجربة القارئ وتفتح أفاقا جديدة للتأمل في الحياة والذات.

لقد استطاعت "أحلام مستغانمي" من خلال روايتها كسر الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، لترقى إلى مستوى الشعر وتحلق في اجوائه، فالكاتب أصبح يسرد لنا بلغة شعرية عالمه الروائي.

وتجمع "أحلام مستغانمي" في روايتها جملة من الخصائص المتنافرة، ولكننا سرعان ما نتوصل إلى حل مقاصدها بعد التدقيق والتمعن فيها ونأخذ مجموعة من الأمثلة من الرواية:

« ها هي ذي قسنطينة...

باردة الأطراف والأقدام، محمومة الشفاه، مجنونة الاطوار»[1].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 13.

تتحدث الكاتبة "أحلام مستغانمي" هنا عن مدينة قسنطينة وتصفها بالبرودة والارتجاف، وكذلك بالحمى والمعاناة، وما تقصده من ذلك هو حال مدينة قسنطينة إبان الحرب كونها كانت ساحة معركة متواصلة.

«كان الموت يمشي ويتنفس معنا.. وكانت الأيام تعود قاسيه دائما، لا تختلف عما سبقتها سوى بعدد شهدائها، الذين لم يكن يتوقع أحد موتهم على الغالب.. أو لم يكن يتصور لسبب أو لآخر، أن تكون نهايتهم، هم بالذات، قريبه إلى ذلك الحد.. ومفجعه إلى ذلك الحد»[1].

أما بالنسبة للمقطع الثاني فهي تقصد به كثرة الموت والاستشهاد، وعدم الاكتراث.

«لا تحزن.. يمكنك أن تكتب لي أو تطلبني هاتفياً.. سنبقى على اتصال.

كنت على حافة البكاء.

كطفل أخبرته أمه أنها ستسافر دونه. وكنت أنت تزفّين لي ذلك الخبر، بشي من السادية التي أدهشتني. وكأن عذابي يغريك بشيء ما»[2].

المقصود من هذا الكلام هو أن "حياة" لم تكن تبادل "خالد" نفس المشاعر أو كانت مشاعرها عادية اتجاهه.

وكانت لغة الرواية تمزج بين العامية والفصحى وكذلك الفرنسية، ونأخذ على سبيل المثال:

«وها أنت تدخلين إليّ, من النافذة نفسها التي سبق أن دخلت منها منذ سنوات. مع صوت المآذن نفسه، وصوت الباعة، وخطى النساء الملتحفات بالسواد، والأغاني القادمة من مذياع لا يتعب...

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 26.

[2] المصدر السابق، ص 171.

"يا التفاحة... يا التفاحة ... خبريني وعلاش الناس والعة بيك" »[1].

« **ولأن المدن كالنساء، يحدث لبعضهن أن يجعلننا نستعجل قدوم الصباح. ولكن...**

"... Soirs, Soirs. Que de soirs pour un seul matin»"[2].

هذا المزج بين لغات الرواية دل على التفاعل الفني والثقافي للكاتبة، بحيث أبرزت جمالية اللغة بكل شاعرية وتمكن وبراعة، مما أضاف عمقا لعنصر السرد.

بالنسبة الجمالية لغة المسلسل، لقد تم اختيار اللغة العربية الفصحى كلغة للمسلسل، بحيث تعتبر اللغة العربية الفصحى الوسيلة الوحيدة للوصول إلى كافة الجمهور العربي، وبخاصة أن جمال اللغة العربية مميز، ولغة "أحلام مستغانمي" لغة رائعة وسلسة ذات طابع عاطفي عالي المستوى، والتراكيب اللغوية التي استخدمتها جميلة جدا، صحيح لم تطابق لغة الرواية لغة المختارة للمسلسل، بحيث وما كما ذكرنا سابقا أن المسلسل إختار اللغة العربية الفصحى ولغة الرواية كانت مزيجا بين الفصحى والعامية والفرنسية، بالإضافة إلى بعض المقاطع الذي حذفت من المسلسل نهائيا.

إلا أن هذا الطرح والتغيير الذي عرفته الرواية من خلال المسلسل قد لاقى انتقادات كثيرة، وذلك خصوصا من خلال استعمال الممثلين للغة الفصحى وهذا اتقانهم للمقاطع التي كانت باللهجة الجزائرية، هذه اللهجة التي لاقت انتقادات ونفور الكثيرين منها وعدم فهمها، فلو كان المسلسل قد صور من قبل فريق عمل جزائري لما كان قد حقق نجاحا أكبر ولقى استحسانا كبيرا.

بالإضافة إلى الأخطاء الكثيرة التي وقع فيها الممثلين الذين كانت طريقة نطقهم في أغلب الأحيان خاطئة للكلمات والعبارات، هذا ما أدى إلى عدم راحة المشاهد وتشتيته، وكأنه يقف أمام نص أدبي عقيم ومشوه.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 11.

[2] المصدر السابق، ص 22.

2. الأحداث

تقودنا الكاتبة "أحلام مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد" ببراعة خلال رحلة الشخصيات، حيث يعكس السرد تجاوبا رائعا بين المأساة والأمل، كما يظهر عنصر التشويق والتركيز على التفاصيل الصغيرة والتميز بتوجيه القارئ إلى تجارب شخصية معينة بشكل عاطفي وعميق مما خلق تجربة قراءة غنية ومؤثرة.

تدور أحداث الرواية في دول عديدة منها الجزائر، إسبانيا، باريس، لبنان...

وتتمحور أحداث الرواية حول شخصية "خالد بن طوبال" وتروى قصة معاناته بعد اصابته في ذراعه جراء الحرب وبترها ليصبح دون يد، كما تجسدت معاناته أيضا مع الحب، إذ كان يعشق "حياة" ويحبها كثيرا، إلا أنها لم تكن تبادله نفس المشاعر، وبالإضافة إلى كل هذا، فقط تناولت الرواية أحداث الفساد التي أصابت بعض الثوار والذين كانوا بمثابة الخائنين للثورة، فقد باعوا قضيتهم ومبادئهم لترأس المناصب راقية، ونذكر منهم على سبيل المثال "مصطفى" صديق "خالد" إبان الثورة.

كما استطاعت الكاتبة "أحلام مستغانمي" بكل تمكن وذكاء وبطريقة جمالية أن تتقمص دور البطل، الذي كان يسرد الأحداث، التي تنوعت بتنوع الأساليب التي استخدمتها والمواضيع التي تحدثت عنها، وكل هذه المواضيع هي مواضيع مهمة ومميزة تجذب القارئ.

أما بالنسبة لأحداث مسلسل "ذاكرة الجسد" فهي مطابقة لأحداث الرواية، إذ تتحدث عن شخصية الرسام "خالد" الذي فقد ذراعه أثناء الحرب ويقع في حب فتاة جميلة تدعى "حياة"، وهي ابنة صديقه المقرب "سي الطاهر" الذي قتل في الحرب التحريرية الكبرى.

لكن هناك بعض النقائص وبعض الانتقادات التي عكرت صفو نجاح المسلسل ونذكر منها:

المشاهد الطويلة التي أدت بالمشاهد إلى الملل، وكذلك خلوها من تجسيد تلك الأحاسيس والمشاعر التي كانت الرواية غنية بها.

غياب التأطير عن طريق الاحداث المصورة تحس وانت تشاهده بأنه يخلو من دفئ التأثير ولمس العواطف، على الرغم من أن بعض المشاهد مثل مشهد قراءة "خالد" لنبأ وفاة أخيه في الجريدة كان مؤثرا نوعا ما، إلا أن ذلك لم يكن كافيا، وهذه الصور التي تبين لنا المشهد:

صورة 31: تبرز ملامح وجه "خالد" أثناء تلقيه لنبأ وفاة أخيه "حسان".

من خلال الصورة 31 يتضح لنا نظرة "خالد" الحزينة وفي نفس الوقت نظرة يملئها الغضب والحسرة على موت أخيه "حسان".

صورة 32: صورة لموت "حسان" في أحداث أكتوبر.

صورة 33: صورة لـ "حسان" وهو في ثلاجة الموتى.

من خلال الصور (32 و33) تحدث "خالد" عن موت "حسان" وعن أحلامه البسيطة المتمثلة في أن ينتقل إلى العاصمة وأن يصبح صحفيا، وكذلك أن يسافر إلى الحج. لكن للأسف أهداه الوطن ثلاجة، فمات "حسان" على يد الجزائريين. هنا يستذكر "خالد" كيف مات "سي طاهر" على يد الفرنسيين، وهذا ما يظهر من خلال الصورة 34، وكذلك موت الفلسطيني "زياد" على يد الإسرائيليين وهذا ما توضحه الصورة 35.

صورة 34: استشهاد "سي الطاهر" على يد الفرنسيين.

صورة 35: صورة لاستشهاد "زياد".

من كلام "خالد" المصاحب لهذه المشاهد، التي تناولت وفاة "حسان" و "السي الطاهر" و "زياد" لم نلمس ذلك التأثر الذي ينبغي أن يعيشه "خالد"، بحيث كان ينبغي أن تكون ردة فعله قوية، على عكس الرواية التي عبرت من خلالها الكاتبة "أحلام مستغانمي" عن مدى تأثر البطل بوفاة "أخيه" وكل من كان يقربه، ونقلت كل تلك المشاعر بأسلوب مميز معبر عن مرارة الفقد.

تخلت كاتبة السيناريو على بعض التفاصيل، فمن خلال الحلقات الخمسة عشر الأولى من الفيلم قد احترمت الكاتبة النص المكتوب إلى حد بعيد، إلا أنها في الحلقات المتبقية من المسلسل لم تحترم النص المكتوب، وركزت كثيرا على علاقة "فريدة" و "ناصر"، وكذلك ركزت على المشاكل التي طالت "حياة" بعد زواجها.

3. الشخصيات

الشخصيات في الرواية عديدة ومتنوعة، منها الشخصيات الأساسية أي التي تلعب دورا مهما ومحوريا في الرواية، والشخصيات الثانوية وتعتبر شخصية "خالد بن طوبال" هي شخصية "البطل" التي بنيت عليها الرواية، إذ لعب دور البطل والراوي في نفس الوقت، وكان وصف "حياة" للبطل "خالد" ذو لمسة جمالية رائعة، إذ قالت:

« فيك شيء من زوربا. شيء من قامته.. من سمرته.. وشعره الفوضوي المنسّق. ربما كنت فقط أكثر وسامة منه»[1].

« كنت فقط، رجلاً عاشقاً، أحبك بجنون رسّام؛ بتطرف وحماقة رسام، خلقك هكذا كما يخلق الجاهليون آلهتهم بيدهم، ثم يجلسون لعبادتها، وتقديم القرابين لها »[2].

وقد قام بتجسيد دور "خالد" الفنان "جمال سليمان" والذي يتقارب ملامحه مع ملامح البطل، إلا أنه يتباعد كل البعد عن شخصيتي "خالد" الروائية والتي صورتها "أحلام مستغانمي" بكل دقة وإتقان، عاشق مليء بالحب والشغف على عكس البرود الذي كان يختم على الفنان "جمال سليمان" في تقمصه للدور.

أما بالنسبة للبطلة "حياة" فهي فتاة تبلغ من العمر خمسة وعشرون سنة، وهي فتاة تعيش وسط صراعات بين الماضي والحاضر، وبين رحلة البحث عن معرفة بطولة وانجازات والدها وتعرفها على "خالد" وتعلقه بها، بحيث أحبته لكنها تزوجت غيره، كما أنها أحبت "زياد" أيضا، وكان موته صدمة كبيرة لها، "حياة" لم تكن ذات جمال باهر، كما "خالد" لكنها كانت تحمل سرا في ثنايا وجهها.

«كان شعرك الطويل الحالك، ينفرط فجأة على كتفيك شالاً غجرياً أسود، ويوقظ رغبة قديمة لإمساكك منه، بشراسة العشق الممنوع. بينما راحت شفتاي تبحثان عن طريقة تتركان بها توقيعي على شفتيك المرسومتين مسبقاً للحب.

كان لا بدّ أن يحدث هذا..

أنت التي تضعين الظلال على عينيك، والحمى على شفتيك بدل أحمر الشفاه، أكان يمكن أن أصمد طويلاً في وجه أنوثتك؟»[3].

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 121.

[2] المصدر نفسه، ص 142.

[3] المصدر نفسه، ص 172.

الغزل باد بكثرة من خلال وصف "خالد" لـ "حياة"، وصفه لها دل على حبه الكبير، وتعلقه بها، كما جاء في المسلسل اختيار البطل بصفات مطابقة لصفات الرواية، وكانت الممثلة "أمال بوشوشة" صاحبة الدور إلا أنها لم تكن تملك الخبرة الكافية لترسل الإحساس الكبير الذي وضعته الكاتبة "أحلام مستغانمي" في روايتها، وجمالية التعبير الذي تحول تضيع في المسلسل.

أما بالنسبة لشخصية "زياد" فهو أيضا شخصية محورية في الرواية، فكان "زياد" شاعرا فلسطينيا وأستاذ في الأدب

«لم يتغير زياد منذ آخر مرة رأيته فيها، منذ خمس سنوات بباريس. ربما أصبح فقط أكثر امتلاءً، أكثر رجولة مع العمر، من ذلك الوقت الذي زارني فيه لأول مرة في الجزائر سنة 1972 في مكتبي. يوم كان شاباً فارعاً بوزن أقل، وربما بهموم أقل أيضاً.

مازال شعره مرتباً بفوضوية مهذبة. وقميصه المتمرد الذي لم يتعود يوماً على ربطة عنق، مفتوحاً دائماً بزرٍ أو زرين. وصوته المميز دفئاً وحزناً، يوهمك أنه يقرأ شعراً، حتى عندما يقول أشياء عادية. فيبدو وكأنه شاعر أضاع طريقه وأنه يوجد خطأ حيث هو»[1].

وعلى غرار "زياد" نجد العديد من الشخصيات كشخصية "كاترين"، "سي الطاهر"، "سي مصطفى"، "سي الشريف"، "فريدة"، "ناصر"، "عقيلة"، "حسان"، "ليلى" والتي أدى أدوارها نخبة من الفنانين والفنانات، إلا أن هذه الأدوار غير التي رسمها القارئ في مخيلته أثناء قراءته للرواية.

4. الحوار

يبرز الحوار في "ذاكرة الجسد" من خلال استخدام اللغة بشكل دقيق ومتقن، وكذلك من خلال تفاصيل الحوارات التي تكشف عن عمق الشخصيات وتطورها، كما يعزز التواصل بين الشخصيات ويسهم في بناء التوتر والتشويق في الرواية. وعرف الحوار في رواية "ذاكرة الجسد" بالرومانسية وعبارات الحب الراقية، على الرغم من استعمال اللغة الفصيحة إلا أنها بسيطة وليست معقدة في تفاصيلها، هذه الحوارات التي رسمتها "أحلام مستغانمي" أولا في مخيلتها قبل أن تجسدها في ارضية

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 195.

مساحة روايتها، بنت "أحلام مستغانمي" حواراتها بطريقة فنية وجمالية رائعة، وهذا ما لمسناه في بعض النصوص الرواية:

« **قلت وأنت تخرجين من صمتك الطويل:**

– ولماذا لم يكتب لها؟

قلت:

– ربما لأنه كان يكره التحرش بالماضي ... وربما كان يريد أن تنساه وتتزوج بسرعة، كان يريد لها قدراً آخر غير قدره.

سألتني:

– وهل تزوجت؟

قلت:

– لا أدري ... لقد فقدت أخبارها منذ عدة سنوات، ومن الأرجح أن تكون تزوجت. لقد كانت على قدر كبير من الجمال. ولكن لا أعتقد أن تكون قد نسيته، من الصعب على امرأة عرفت رجلاً مثل زياد أن تنساه..

شعرت في تلك اللحظة، أنك ذهبت بعيداً في أفكارك.

تراك كنت قد بدأت تحلمين به؟»[1].

من خلال هذا الحوار الذي يحمل في طياته الكثير من المعاني الضمنية، التي تدل على كمية العاطفة والمشاعر التي كانت يسكن كل منهما، إذ كان "خالد" محبا وعاشقا لها، في حين أنها احبت

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 152-153.

شخصا آخرا غيره، على الرغم من حبها له أيضا، وهذا الأمر الذي أنبه له جيدا "خالد" من خلال كلامها عن "زياد".

بالإضافة إلى حوارات أخرى من الرواية تميزت بشاعريتها وجماليتها وجمال ألفاظها وحسن استعمالها مثل هذا الحوار:

« من أين جئت بتلك الرصاصة الأخيرة، لتطلقيها على تلك اللوحة؟

اعترفت لك بتلميح واضح:

- لا.. ليست مدينتي، إنها وسادتي الأخرى.. أو إذا شئت سريري الآخر فقط!

شعرت أن شيئاً من الحمرة قد علا وجنتيك، وأن عواطف وأحاسيس متناقضة قد عبرتك، وتركت آثارها على ملامحك التي تغيّرت في لحظات.

ثم تمتمت بهدوء وكأنك تتحدثين إلى نفسك:

- لا يهم! ...

قلت لك وأنا أمسكك من ذراعك:

- لا تغاري من هذه اللوحة. هنالك امرأة واحدة تستحق أن تغاري منها في هذا البيت، هي هذه..

نظرت نحو المكان الذي أشرت إليه. كان ثمّة تمثال ينتصب على الأرض في حجم امرأة.

قلت بتعجّب:

- هذه ... لماذا هذه؟»[1].

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 165-166.

هذه الحوارات التي طغت على الرواية فأضفت عليها جمالا وأسلوب مميزا فريدا من نوعه يحمل فيه تشويقا للقارئ كما قرأ مقطع أحس أنه في حاجة للمواصلة، لأن كل حوار أروع من الأخر لما فيه من شاعرية وألفاظ مميزة مستخدمة بذكاء وتمكن.

ولكن إذا ذهبنا إلى المسلسل لوجدناه قد اعتمد على كافة المقاطع الحوارية التي وجدت في الرواية فطغى عليه أسلوب الحوار وهذا ما أفقده صيغة الدرامية، إذ تعتمد اغلب الاعمال على الأحداث المكثفة والتي تتخللها حوارات من وقت لآخر، على عكس "ذاكرة الجسد" الفيلم فقد طغت عليه الحوارات وقلت الأحداث مما جعل المشاهدين يملون من كثرة الكلام، ولكن يمكننا إنكار محاولة مجاراة الرواية هذا ما أوقع فريق العمل في هذه الهفوات، النقل الحرفي للرواية لم يبرر الجانب الجمالي للصورة ولم يبين للمشاهدة تلك اللمسة الخاصة بالفيلم، فأصبح مجرد رواية مصورة هذا ما أدى إلى الضجر والملل من قبل المشاهدين.

5. السيناريو

السيناريو هو الوعاء الذي يحمل تناغم الأحداث والحوارات والشخصيات التي تتكامل فيما بينها وتخلق عملا مميزا ورائعا. يخلق السيناريو تواترا وتشويقا يحتفظ بانتباه القارئ عبر مجرى الرواية.

من هنا نقول بأن السيناريو كونه عنصر لا يقل أهمية عن العناصر الرئيسية من إخراج وتصوير وتمثيل، فعلى الرغم من تحقق كل هذه الشروط الأساسية وتوفر كل الإمكانات وكان هناك خلل في السيناريو، فإن العمل سيبوء العمل بالفشل، وهذا ما شاهدناه من خلال مسلسل "ذاكرة الجسد" الذي لا اعترضته انتقاضات كثيرة من قبل العديد من الأدباء والنقاد، وذلك يرجع لكون المسلسل اعتمد على النقل الموازي للرواية فلم تظهر البصمة الإبداعية للعمل، وكذلك التركيز على استعمال اللغة العربية الفصحى أبعدته عن الواقع الاجتماعي اللغوي الجزائري وكذلك الرواية.

كما أن الرواية تكتب بأسلوب أدبي يختار فيه الكاتب أساليب وعبارات معينة، على العكس من الكاتب السينمائي الذي يتصرف في هذا النص المكتوب ويحاول بقوة تطبيقه وتقسيمه على الأحداث بطريقة ملائمة يستخدم فيها الصورة والحركة أي يبعث الحركة في الألفاظ يحاول إخراج النص من حيزه المظلم إلى الحيز المليء بالحركة، إلا أن هذا شيء لم يتحقق في مسلسل "ذاكرة

الجسد"، بحيث حافظ الكاتب على محتوى الرواية فقط لم يظف أي شيء، هذا ما جعل المسلسل فاقدا للروح الدرامية وخاليا من أي فكرة جديدة مما قد يؤدي إلى الشعور بالملل.

6. الموسيقى التصويرية

إذا تحدثنا عن الموسيقى التصويرية أول ما يتبادر إلى اذهاننا هو المسلسل، إلا أن الاستخدام الفعلي للموسيقى قد يكون محصورا في السياقات السمعية، بحيث يمكن للقارئ تجربة التأثيرات الموسيقية المحتملة من خلال الوصفات اللغوية والتوصيفات العاطفية المستخدمة في الرواية، وهي كثيرة وعديدة، وهذا ما ذكرناه سابقا أن "أحلام مستغانمي" اعتمدت على لغة جميلة وشاعرية في روايتها.

الموسيقى التصويرية تعزز التجربة القرائية بتعميق الأجواء وتحديد المشاعر وتحفيز القارئ عاطفيا، وتأثير المشاهد واللحظات الرئيسية في الرواية. وهذه بعض الأمثلة من الرواية التي تحمل في صميمها لحنا يميزها :

« قلت:

"في 25 نيسان.. أي بعد عشرة أيام.."

صاحت:

"عظيم.. سأجد فرصة للعودة مرة أخرى..".

تنفست الصعداء.

المهم أن أراك مرة واحدة على انفراد، وبعدها سيصبح كلّ شيء أسهل.

تزودت منك بآخر نظرة، وأنت تصافحينني قبل أن تنسحبي.

كان في عينيك دعوة لشيء ما..

كان فيهما وعد غامض بقصة ما..

كان فيهما شيء من الغرق اللذيذ المحبب.. وربما نظرة اعتذار مسبقة عن كل ما سيحل بي من كوارث بعد ذلك بسببهما»[1].

أما بالنسبة للمسلسل، فقد برزت الموسيقى التصويرية في عدة مشاهد، بحيث نذكر الجينيريك، الذي كان يحمل كلمات في طياته تجعل كل من سمعها يتخيل أنها للكاتبة "أحلام مستغانمي"، وما زادها جمالا هو براعة الممثلة "أمل بوشوشة" في تأديتها، فقد أدتها بطريقة رائعة وجاءت كلماتها كالاتي:

«في العادة تبدو الحياة

الحياة صفحة في كتاب

حرفا مكتوب بحبر من سراب

جملة من أسئلة تبحث عن جواب

هل من جواب؟

هل من جواب؟

بالله لا تذهب بعيدا

في سؤال السؤال

لا تبحث عن حقيقة في خيال

في الحياة ذكريات وما تبقى إلا زوال

هي لحظة كالبرق تغمد في الغرب وتنطفئ في الشرق

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 79.

هي نهرا هي جسر تكسره الأمواج

أمواج الشرق

ها قد ان الاوان كي تجمع الأحزان

في سلة مصنوعة من قصب النسيان»[1]

كلمات عذبة كلها عاطفة وشوق، اسلوب مميز وفريد، أعطى للمسلسل جمالية جعلت كل من يسمعها ينجذب لها، كل مقطع يبدو أكثر جمالية من الأخر، وصاحب لحن الأغنية هو "شربل روحانا" الذي كان لحنه قريبا جدا من "ايديت بياف" وحوله وأضاف عليه روحا شرقية، بالإضافة إلى أغنية الشارة، نذكر بعض الموسيقى التي كانت ترافق بعض المشاهد مثل موسيقى النشيد الوطني التي رافقت مشهد خطبة "زياد" و "ليلى" والموسيقى التي رافقت اشعار "زياد".

وعليه نخلص للقول بأن الموسيقى التصويرية استخدمت بشكل مبدع لنقل الأحداث وكذا تعزيز الشعور بالتوتر والعواطف، وتشكيل ذلك القالب الجمالي للمسلسل، ولفت انتباهه وشد ميوله.

7. الإضاءة

تلعب الإضاءة دورا مهما في إيجاد الاجواء وتحديد المشاهد، إذ يتم اختيار أنواع مختلفة من الإضاءة لتعكس المشاعر في اللحظات المختلفة من القصة، في الرواية يظهر جمال الإضاءة في وصف المشاهد والأماكن، حيث استخدمت الكاتبة "أحلام مستغانمي" اللغة بشكل دقيق لنقل الأجواء وإبراز التفاصيل بطريقة تلهم القارئ وتعزز فهمه للسياق، فقد تكون الإضاءة أيضا رمزا للتناقضات في حياة الشخصيات، حيث يمكن أن تظهر ضوءا مشرقا في لحظات الأمل والسعادة بينما تظهر ضلالا في لحظات الحزن والتحديات، وقد جاءت المقاطع التالية لتبين ما سبق بوضوح:

[1] ريم حنا (كاتبة الكلمات)، شربل روحانا (ملحن)، & أمل بوشوشة (مؤدية). ذاكرة الجسد [أغنية شارة مسلسل تلفزيوني]. في مسلسل ذاكرة الجسد. إخراج نجدت أنزور. إنتاج تلفزيون أبو ظبي، 2010.
https://www.youtube.com/watch?v=ASkygAuR4nc

« جاء صوتك يوم الاثنين هكذا دون مقدمات. دون أية نبرة حزن أو فرح مميزة.. دون ارتباك ولا أي خجل واضح.

ورحت تتحدّثين إليّ، وكأنك تواصلين حديثاً بدأناه البارحة، كأن صوتك لم يعبر هذا الخط الهاتفي منذ أكثر من ستّة أشهر.

ما أغرب علاقتك بالزمن.. وما أغرب ذاكرتك!

– أهلاً خالد ... هل أيقظتك؟

كان يمكن أن أقول لا، وكان من الأصح أن أقول نعم. ولكنني قلت بصوت من يخرج من غيبوبة عشق:

– أنتِ..؟!

ضحكت.. تلك الضحكة الطفولية التي أسرتني يوماً وقلت:

– أعتقد أنني أنا.. هل نسيت صورتي؟!

ثم أضفت أمام صمتي:

– كيف أنت؟

– أحاول أن أصمد..

– تصمد في وجه من.؟

– في وجه الأيام...

قلت بعد شيء من الصمت ... وكأنك شعرت بذنبٍ ما:

– كلنا نحاول ذلك ..»[1].

من خلال هذه المقاطع نلاحظ تسليط الكاتبة "أحلام مستغانمي" الضوء على حديث معين، حديث سعيد وحزين في نفس الوقت، وهو زواج "حياة"، وتلقى "خالد" لهذا الخبر الذي كان كالصاعقة عليه كونه يحب "حياة".

أما بالنسبة للإضاءة في المسلسل فقط تميزت جمالية الاضاءة في تحقيق التوازن بين الظل والنور، مما خلق تأثيرات بصرية ألهمت الجمهور وعززت الرؤية، كما استخدمت الإضاءة للتنقل بين الزمان والمكان وكذلك بين أوقات اليوم، وكذلك حسب الأماكن الداخلية والخارجية أي تغيير درجة اللون والسطوع داخل السياق السردي.

8. الديكور

إذا تحدثنا عن الديكور في الرواية، فإن الرواية تحمل أكثر من مكان، وتدور في بيئات مختلفة، وكذلك في فترات زمنية مختلفة، والرجوع بالذاكرة إلى وقت الحرب والثورة، تحدثت "أحلام مستغانمي" عن مدينة قسنطينة في البداية، وقدمت لنا وصفا عنها وعن ديكورها المميز بالعبارات:

« يخذلني صوتي فجأة..

أجيب بإشارة من رأسي فقط.

فتنسحب لتعود بعد لحظات، بصينية قهوة نحاسيه كبيرة عليها إبريق، وفناجين، وسكرية، ومرشّ لماء الزهر، وصحن للحلويات.

في مدن أخرى تقدم القهوة جاهزة في فنجان، وضعت جواره مسبقاً معلقه وقطعة سكر.

ولكن قسنطينة مدينه تكره الإيجاز في كل شيء.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 274.

إنها تفرد ما عندها دائما. تماما كما تلبس كل ما تملك. وتقول كل ما تعرف»[1].

من خلال هذه العبارات نلاحظ أصالة وتميز مدينة قسنطينة حتى في أبسط التفاصيل، فقد كانت مميزة بديكورها وطريقة تقديمها للأشياء، هذه الصينية النحاسية الكبيرة مرتبطة بالديكور الذي كان يعتمدوه آنذاك، وهو رمز للأصالة وإبراز أن قسنطينة مدينة عريقة متمسكة دائما بالعادات والتقاليد. وهذه صور من الفيلم توضح لنا شكلها.

صورة 36: تبرز صورة لـ "خالد" في منزله في قسنطينة.

من خلال الصورة 36 نلاحظ "خالد" وهو يجلس في منزله منزل "أما" الذي وصفته "أحلام مستغانمي" في روايتها بكل حب برزت من خلاله مدى تقيد مدينة قسنطينة وسكانها بمجموعة من العادات والتقاليد التي تعد جزء منها ولا يمكنها الاستغناء عنها، كطريقة تقديم القهوة في الصينية واستخدام الأواني النحاسية العتيقة التي تدل على أصالة المنطقة وثقافتها.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 08.

صورة 37: صورة للجسور المعلقة بقسنطينة

الصورة 37 تبرز الجسور المعلقة في مدينة قسنطينة الجزائرية والتي تحمل في ثناياها مزيجا من الأصالة والتميز والتاريخ العريق للمدينة.

كما ركزت الكاتبة "أحلام مستغانمي" أيضا على وصف الديكورات الخارجية والمناظر الطبيعية والجسور القسنطينية.

أما في المسلسل فقد لاحظنا تصويرا للديكورات الداخلية والخارجية وعلى وجه الخصوص تصوير بعض المشاهد من القصبة بالعاصمة على أساس أنها قسنطينة، أما الديكورات الخارجية لمدينة قسنطينة لم تكن كثيرة، فقد اقتصر المخرج على تصوير الجسور المعلقة، والديكورات الداخلية، فقط تمثلت في بيت "أما زهرة" "خالد" و "عتيقة".

أما بالنسبة لديكور "باريس" فهو عبارة عن ديكورات داخلية لشقة "خالد" بالعاصمة، وهو ديكور جميل يوجد به لوحات لـ "خالد"، ضف إلى ذلك، غرفة "حياة" التي بدت نظيفة وجميلة.

9. اللباس

ساهم اللباس بقوة في رواية "ذاكرة الجسد" بحيث نلاحظ عدة مقاطع تتحدث فيهم الكاتبة "أحلام مستغانمي" عن اللباس:

« كان فيك شيء ما أعرفه، شيء ما يشدني إلى ملامحك المحببة إليّ مسبقاً، وكأنني أحببت يوماً امرأة تشبهك. أو كأنني كنت مستعداً منذ الأزل لأحبّ امرأة تشبهك تماماً.

كان وجهك يطاردني بين كلّ الوجوه، وثوبك الأبيض المتنقّل من لوحة إلى أخرى، يصبح لون دهشتي وفضولي..

واللون الذي يؤثّث وحده تلك القاعة الملأى.. بأكثر من زائر وأكثر من لون.

– هل يولد الحبّ أيضا من لونٍ لم نكن نحبّه بالضرورة!

وفجأة اقترب اللون الأبيض منّي، وراح يتحدث بالفرنسية مع فتاة أخرى لم ألاحظها من قبل...

ربَّما لأن الأبيض عندما يلبس شعراً طويلاً حالكاً، يكون قد غطَّى على كل الألوان..»[1].

كما اشرت "أحلام مستغانمي" إلى "اللحاف"، وهذا دال على الملابس التي كانت ترتديها النسوة في مدينة قسنطينة فجاء في كلامها:

« ها هي ذي قسنطينة.. وها هو كل شيء أنت.

وها أنت تدخلين إليّ، من النافذة نفسها التي سبق أن دخلت منها منذ سنوات. مع صوت المآذن نفسه، وصوت الباعة، وخطى النساء الملتحفات بالسواد، والأغاني القادمة من مذياع لا يتعب..»[2].

بالإضافة إلى لفظ اللحاف الذي ورد في هذه المقاطع والذي يشير إلى الأصالة التي كانت المدن الجزائرية تتميز بها، ورد أيضا لفظ "الملاية" فيما يأتي:

« ها هي ذي مدينة تلبس حداد رجل لم تعد تذكر اسمه. وها أنت ذي طفلة لا أحد يعرف قرابتها بهذه الجسور..

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 51-52.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

فانزعي "ملايتك" بعد اليوم.. وارفعي عن وجهك الخمار، ولا تطرقي الباب كل هذا الطرق..»[1].

هنا لفظة "الملاية" دال على التراث القسنطيني وجماله، وهي عبارة عن لباس ترتديه النسوة ليسترنا به أنفسهن، وكذلك الخمار والذي يعني العفة والحشمة.

كما ذكرت الكاتبة "أحلام مستغانمي" "القندورة"، وهي اللباس أو الزي التقليدي الذي ترتديه النسوة في مدينة عنابة، حيث أشارت الروائية "أحلام مستغانمي" إليه من خلال هذه المقاطع:

« أحاول أن أتذكّر ماذا يفعل الناس عادة بأشياء الموتى. بثيابهم مثلاً وحاجاتهم الخاصة. فتعود (أمّا) إلى الذاكرة ومعها تلك الأيام المؤلمة التي سبقت وتلت وفاتها.

أتذكّر ثيابها وأشياءها، أتذكر (كندورتها) العنابي التي لم تكن أجمل أثوابها، ولكنها كانت أحب أثوابها إليّ. فقد تعودت أن أراها تلبسها في كل المناسبات»[2].

« ... سألت عن تلك (الكندورة) بعد أيام من وفاة (أمّا) فقيل لي بشيء من الاستغراب إنها أعطيت مع أشياء أخرى للنساء الفقيرات، اللاتي حضرن لإعداد الطعام في ذلك اليوم »[3].

أما بالنسبة للمسلسل فقط التزم بما جاء في الرواية من ذكر لمظهر الشخصيات والألوان، إلا أن اللباس الذي ظهر به الممثلين في المسلسل يتنافى مع الفترة الزمنية التي تحكي عنها الكاتبة "أحلام مستغانمي"، فاللباس يتماشى مع عصرنا الحالي وهذه بعض الصور من المسلسل الدالة على ذلك.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 378.

[2] المصدر نفسه، ص 251.

[3] المصدر نفسه، ص 251.

صورة 38: تبرز جمالية الألوان في اللباس

صورة 39: صورة لـ "حياة" رفقة "زياد"، وتبرز جمالية اللباس.

الصورة 38 تظهر بطلة المسلسل "أمل بوشوشة" بملابس عصرية ملونة تتماشى مع عصرنا الحالي على الرغم من أن الكاتبة "أحلام مستغانمي" تتحدث عن فترة معينة من الزمن لا يمكن أن يكون اللباس فيها بهذا الشكل.

من خلال الصورة 39 نلاحظ أن طريقة لباس البطلة "أمل بوشوشة" عصري جميل، قد يساهم في جذب المتلقي من خلال الألوان وجمال الممثلة، إلا أنه يتنافى مع عادات وتقاليد منطقة قسنطينة، ولا يمثل تراثها. هنا الصورة تختلف عما ورد في الرواية. تماما كما الصورة 45 لـ "حياة" رفقة "زياد" بملابس عصرية.

ومن هنا نستنتج هذا كله أن جمالية الرواية لم تتحقق بطريقة كلية في المسلسل على الرغم من بعض الزوايا التي لمحنا فيها جهد الفريق الفني والممثلين، إلا أن رواية "ذاكرة الجسد" تحمل في طياتها أسلوبا مميزا وراقيا جميلا يجعلك تدمن على قراءتها ولا تمل منها، وهذا ما لن يتكلل بالنجاح في المسلسل، زيد عن ذلك الاختلافات التي لاحظناها بين المسلسل والرواية، حيث تنتهي رواية "ذاكرة الجسد" بموت "حسان" أخ "خالد" وعودة "خالد" إلى الجزائر بعد غياب طويل.

أما المسلسل، فقد بدى في نهايته غير واضح ومبهم، وتشكل اللغز الذي حير المشاهد بحيث ظهرت "أحلام مستغانمي" في المشهد الأخير من المسلسل، وهي تتجه نحو "خالد" "جمال سليمان" بطل مسلسل، بحيث كان ينتظرها وقدم لها ملفا بعنوان "مشروع ذاكرة الجسد"، تمثلت فيما إن كان رجلا هو السبب الذي الهم "أحلام مستغانمي" ودفعها لكتابة هذه الرواية، وهل يمكن أن يكون هذا الرجل هو "نزار قباني"، كون روايتها تحمل توقيعه، أم ذلك يعني أنها استلمت روايتها بعد أن تم تصويرها وتحويلها إلى مسلسل عادت واسترجعتها.

3. جمالية الربوة المنسية بين الرواية والفيلم

هذه الرواية التي كتبها "مولود معمري" وهي ثاني رواية اخترناها للدراسة بعد رواية "الأفيون والعصا"، بحيث كانت هذه الرواية هي أول رواية أصدرها الروائي "مولود معمري" سنة 1952م، وهذا ما اشرنا إليه سابقا، في تحليلنا بقول "أحمد منور": **«شكلت رواية "الربوة المنسية" لمولود معمري التي صدرت سنة 1952م مع رواية "الدار الكبيرة" لـ "محمد ديب" التي ظهرت بأيام قليله حدثا أدبيا مميزا في أوساط المثقفين الجزائريين باللغة الفرنسية، بما حملت من مضمون جديد، وبجدارتهما بطرح مسائل سياسية واجتماعية لم يتعود الروائيون على اطرحها من قبل ...»**[1].

تميزت رواية "الربوة المنسية" بجمالية خاصة ومميزة في سردها للأحداث وصقل التفاصيل، التفاصيل التي ميزت تلك الفترة من الزمن التي عاش فيها الشعب الجزائري معاناة كبيرة في ضوء الاستعمار الغاشم الذي حرمه أدنى متطلبات العيش والحياة الكريمة، استعمل فيها "مولود معمري"

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي: نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 01، الجزائر، 2007، ص 269-270.

أسلوبا لغويا رائعا ووصفا دقيقا يعزز تجسيد الشخصيات والمشاهد، فقد بنى الكاتب "مولود معمري" من خلالها عوالمه ببراعة، هذا ما جعل القراء ينشدون إليها ويعيشون من خلالها تجربة غنية بالمشاعر والتفاعلات الإنسانية، ولعل أهم الجوانب التي برزت من خلالها الجمالية بكل عوالمها نذكر:

1. الوصف الدقيق

وذلك باستخدام لغة مفصلة ووصف دقيق للمشاهد والشخصيات مما يساعد على توسيع مدى تخيل القارئ وجعله يشعر وكأنه يعيش الأحداث، كما يلفت "مولود معمري" وفي جل أعماله نظر القارئ إلى بعض السلوكيات التي يتبناها مجتمع معين من المجتمعات الجزائرية، وكما جاء في رواية "الربوة المنسية" المجتمع القبائلي الذي كانت تطغى عليه مجموعة من العادات والتقاليد مثل اللباس التقليدي الخاص بالمنطقة والحلي الذي تستعمل للزينة، وكذا بعض العادات التي تنفرد بها المنطقة، هذا ما تناوله "مولود معمري" بطريقة خاصة ومميزة، حيث وصف هذه القرية أو "الربوة المنسية" كما سبق وأطلق عليها هو، هذه الربوة التي تعبر عن أقصى درجات الفقر والحرمان، هذا المجتمع الذي يرتبط به هو والذي يمثله هويته وانتمائه. فاستهل روايته بعبارة: **«الربيع عندنا لا يدوم طويلا»**[1].

سنتوقف قليلا عند هذه العبارة لنحاول فهم عن أي ربيع يتحدث الكاتب. هل حقيقة يتحدث عن الربيع – فصل الربيع– أم أنه يقصد شيئا آخر؟ والذي قد يدل على مرحلة الشباب وعمر الزهور، هذه الفترة التي تمر بسرعة وكذلك "الربوة المنسية" التي بقيت راسخة في ذهن "مولود معمري".

يواصل "مولود معمري" كلامه **«لقد تركت "عزي" عندما ذهبت تلك الفتاة الصغيرة وعندما عدت وجدتها شابة مقبلة على الزواج»**[2]، بين الحين والآخر تتحول الفتاة إلى شابة، لا يمكنها التمتع بشبابها ولكنها ستصبح زوجة، وهذا ما يدل على أن الناس في "الربوة المنسية" تنتقل بهم الحياة مباشرة من الشتاء إلى الصيف، لا يوجد ربيع يعيشونه، وهذا ما يعيدنا لفهم العبارة التي استهل

[1] Mouloud Mammeri, La colline oubliée, Gallimard édition, page 01.

[2] Ibid. p 01.

بها روايته. هذا الوصف الجميل، وهذه العبارات المميزة التي تحمل في ثناياها عدة معاني توضح لنا الحس الجمالي الطاغي على الرواية والخطاب الواعي المتقن الذي استعمله "مولود معمري"، بحيث يخاطب من خلاله مراحل حياتية مختلفة تكللها الصعوبات والمحن، بحيث ما إن تسلم من زمهرير وبرد الشتاء، حتى تقع في لهيب الصيف وحره، بحيث لا ربيع يذكر ولا زهور تحيا وتعيش، حتى الطبيعة اتسمت بالصلابة، هذا ما يعيشه تماما سكان "الربوة المنسية".

وهذا ما لاحظناه أيضا من خلال فيلم "الربوة المنسية"، والذي حقق شهرة واسعة وآفاقا جديدة في السينما الجزائرية التي ألبسها ثوبا جديدا وأصبحت ناطقة بالأمازيغية، وهذه خطوة معتبرة في تاريخ السينما الجزائرية، بحيث طرح "عبد الرحمن بوقرموح" الأحداث بطريقة ذكية ومزج بين الطبيعة والمناظر الجميلة وبساطة العمراني وجمال النسوة بالتركيز على لباسهم، وهذا ما شكل الفارق.

كما تناول أيضا المخرج "عبد الرحمن بوقرموح" من خلال فيلمه وصفا دقيقا للعادات والتقاليد التي تزخر بها المنطقة، وكذا أشار وركز على جانب الايمان بالأولياء الصالحين والتضرع لهم مثل ما حصل لـ "عزي" و "مقران" الزوجان اللذان جربا كل الوسائل من أجل الإنجاب فراحا يجربان كل الوسائل التقليدية ضد العقم كالتضرع إلى الأولياء الصالحين وكلب رضاهم، كل هذه الأحداث وصفها "عبد الرحمن بوقرموح" بذكاء وحكمه في فيلمه.

2. الرمزية والمجاز

من الأمور الموجودة في رواية "الربوة المنسية" هي الرموز والمجازات التي تخضر في العناصر التراثية والثقافية والتي من خلالها تنعكس البيئة والزمان الذي نشأت فيه الرواية، بحيث تم استخدام رموز لتمثيل مفاهيم معينة أو استخدام لغة مجازية لتحفيز الخيال والتأمل.

اعتبرت الطبيعة دائما مصدرا للإبداع والإلهام، بحيث لاحظنا أن العديد من الروائيين لجأوا لاستخدام الرموز الطبيعية لتبليغ رسالة معينة، بحيث تحمل هذه الرموز في طياتها دلالات عميقة تحمل رؤية الكاتب للمجتمع والواقع. كما تحمل هذه الرموز من جهة أخرى عواطف الكاتب وانتماءاته وميوله، وهذا ما لاحظناه في رواية "الربوة المنسية"، حيث اعتمد "مولود معمري" على عدة رموز من

الطبيعة، حيث إذا عدنا إلى المقاطع الروائية نجده قد تحدث كثيرا عن المأساة التي صورها في أقسى مشاهد الفقد والعازلة، وكذلك غياب الدفء إذا ما الصقيع الشتاء أو القيظ الصيفي.

«سرعان ما ظهرت شمس ساخنة نوعا ما، وعلى الرغم من نصائح عازي، أصر مناش على الاحتفاظ بقميصه المبلل»[1]. (ملحق7/ص372)

بالإضافة إلى هذه الجبال الشاهقة التي تقع بين الربوة وبين السهول وتعزلها عن الآخرين، هذا ما يجعل أهل هذه الربوة يعيشون في عزلة ويجهلون ما وراء الجبال، يعيشون على ما تقدمه أراضيهم من محصول وثمار، هذه الأراضي هي ملك الأغنياء من القرية يعملون عندهم، تمضي حياتهم هادئة مطمئنة إلا أن القدر يفاجئهم بين حين وحين بما لا يقدرون، ولكن اجمل ما صور "مولود معمري" في كتابه هو تلك الحياة الجماعية لأولئك الشبان الذين تختلف حظوظهم بين الغني والفقير، ولكنهم رغم ذلك متقاربون اشد التقارب، إذ تجمع بينهم قبيلتهم، وكذلك سنهم، وشبابهم، يجمع بينهم الحب والوفاء، وهنا ابدع "مولود معمري" في تصوير عمق العلاقات العاطفية بحيث تحدث عن الحب بين الشاب والفتاة، الذي تعيقه الأسرة والمجتمع، إذ يفضل الوالدين عريسا غنيا لابنتهما وكذلك المحب الذي يحب فتاة ولكنه تفطن لحب شخص آخر لها، والزوجة التي لم تنجب بعد، فتلقى رفضا من والدة زوجها ومن المجتمع كله، والعزم على تزويج الولد بامرأة أخرى ولود، وكذلك اللجوء إلى الاولياء والتضرع لهم لكف عنهم غضبهم ومنحهم بركة إنجاب الأطفال.

وهذه بعض المقاطع الدالة على براعة الكاتب "مولود معمري" في تصوير هذه المظاهر، وتقديمها بطريقة مميزة.

المقاطع من الرواية :

«عزي كان يدرك تمامًا أن والدتي لا تغضب منها إلا لعدم قدرتها على الإنجاب. ولإذلالها، كانت النساء يأتين لتخبرها عن كل الولادات في تاسڤا ومناطق أخرى على بعد أربعة أميال. وفي كل فرصة تتاح، كانت تُكرر أمامها قائمة أمهات الأطفال الكثيرة. وكانت والدتي تصر دائمًا على

[1] Mouloud Mammeri, La colline oubliée, Gallimard édition, p 75.

فكرة أن الله لا يبارك سوى الأشخاص الصالحين؛ لم تعلن ذلك بوضوح، ولكن كلامها كان يشير إلى أن عدم قدرة عازي على الإنجاب كانت عقوبة لخطاياها»[1]. (ملحق8/ص373)

«أنحنى عزي بعمق شديد، ثم بقي لحظة واحدة في هذا الوضع، ثم سقط بكامل جسده على النعش وقبّله، قائلاً:

– أنقذ بيتي من الخراب، وصدري من العقم، وسأعود لأذبح عجلاً تكريماً لك، يا عبد الرحمن الرحيم»[2]. (ملحق9/ص373)

«مرَّ الصيف وجزء من الخريف على هذا النحو. وفي إحدى الليالي، وبينما كان الرجال يتجاذبون أطراف الحديث في الساحة، امتلأ الأفق بومضات متكررة من جهة الغرب؛ وكان هناك دوي بعيد يتبع كل وميض، لكنه لم يكن دوي الرعد. طُرحت فرضيات مختلفة، لكنها اتضح أنها جميعها خاطئة، لأننا سمعنا في اليوم التالي من الجزائر العاصمة عن طريق الهاتف أن الأمريكيين قد هبطوا اثناء الليل»[3]. (ملحق10/ص373)

هذه المقاطع التي تدل بطريقة أو بأخرى على القضايا الحساسة التي تتناولها الكاتب "مولود معمري"، وهي قضايا لا تمس عصره فحسب بل تتجاوز ذلك إلى قضايا إنسانية عامة، وقد نجح في طرحها طرحا صادقا وعميقا مما جعل روايته تمتد لبعد إنسان عالمي، كما نجح وبجدارة في توظيفه للرمزية بشكل عميق ودقيق، مما أضفى على روايته بعدا فلسفيا ومعنويا.

3. الجمالية التاريخية للرواية

كما سبق وذكرنا بأن "الربوة المنسية" من أهم وأجمل روايات القرن العشرين، وهي لا زالت إلى الآن تحظى باهتمام القراء والنقاد، وقد ترجمت إلى العديد من اللغات وحازت على عدة جوائز عالمية،

---

[1] Mouloud Mammeri, La colline oubliée, Gallimard édition, p 78-79.

[2] Ibid. p 38.

[3] Ibid. p 97.

إلا أنني كباحثة استوقفتني بعض العناصر الجميلة أو النقاط التي أضفت على الرواية رونقا وبهاء ألا وهي تاريخ "الربوة المنسية" والذي استشفيناه من حديث "مولود معمري" عليها:

* كانت القرية تقع في وادٍ بين الجبال، وكانت تحيط بها أشجار الزيتون والتين. كانت البيوت متواضعة، مبنية من الحجارة والطين. وكانت الشوارع ضيقة ومتعرجة، وقد غطاها الظلام.

* كانت القرية قد تأسست منذ قرون عديدة، وكانت قد شهدت العديد من الأحداث التاريخية. كانت القرية قد تعرضت للغزو من قبل الرومان والوندال والبيزنطيين والعرب والإسبان والفرنسيين.

* لعبت القرية دورًا مهمًا في مقاومة الاستعمار الفرنسي، وكان أهل القرية قد شاركوا في ثورة الأمير عبد القادر، وفي ثورة الشيخ بوعمامة، وفي ثورة المقاومات الشعبية.

بإضافة إلى كل هذا تطرق "مولود معمري" إلى تمثيل مختلف شرائح المجتمع الجزائري، بحيث تحدث عن الفلاحين وعن العمال والمثقفين وعن دورهم في مقاومة الاستعمار وبناء جزائر مستقلة حرة.

أما بالنسبة للفيلم، فقد تميز ببنية جمالية قوية جدا، حيث تفنن "عبد الرحمن بوقرموح" في كيفية بدء المشاهد بجينيريك بسيط وغير مصطنع صور فيه صورة هضبة وسط ضباب كثيف ومنه يبدأ في تصوير "الربوة المنسية" كما هي في مخيلته، لكنه ركز كثيرا على الثقافة الأمازيغية واللغة الأمازيغية، بحيث أدى ذلك إلى الابتعاد قليلا عن الرواية وعن التركيز في اللغة الأمازيغية، وفي جانب آخر ركز "عبد الرحمن بوقرموح" على بعض المشاهد التي تبين عمل سكان الربوة ومصدر رزقهم في تصوير مشاهد جني الزيتون، والعمل في الفلاحة والصيد، وهذه صور اخذناها من الفيلم تبين ذلك:

صورة 40: تبرز النشاط الفلاحي لسكان القرية

صورة 41: تبرز المعدات التقليدية التي يعتمد عليها السكان

صورة 42: تبرز بعض سكان القرية

كما نقل المخرج "عبد الرحمن بوقرموح" الواقع المؤسف والمزري بتصوير الأماكن والبيوت الريفية العتيقة التي كان يسكنها الشعب، والبيئة القاسية التي لم تكن ترحم احدا، بالإضافة إلى الضغط النفسي الذي كان يعاني منه السكان وذلك جراء الوباء الذي اجتاح القرية ألا وهو وباء "التيفيس"، هذا الوباء وبالرغم من كل الأوضاع العصيبة التي تعاني منها القرية جاء هذا الوباء واجتاح قريتهم، بحيث يصور لنا المخرج معاناة السكان من هذا المرض الخطير، ويصور لنا كيف تواسي "عزي" و "كو" وهي مستلقاة في "ثاسقة" وتحاول "عزي" التخفيف عنها ووعدها بالشفاء.

وفاة "شعبان طيطوح" وهلع "عزي" ومحاولتها تهدئة "كو" وإقناعها بأنها ليست مصابة بالوباء، وبأنه مجرد زكام وسرعان ما ستشفى منه، ومن جهة أخرى صور لنا المخرج الحزن الشديد على "موح" المصاب بالوباء، والذي يعاني من الحمى الشديدة والهذيان، وبقاء الأفراد والسكان عاجزين مكتوفي الايدي أمام هذا الوباء الخطير وحزنهم الشديد الذي يظهر في ملامح وجوههم.

موت "موح" المفاجئ الذي صوره المخرج "عبد الرحمن بوقرموح" في قالب كئيب مظهرا فيه تخييم الضباب على القرية كلها، في جو شتوي تغمره الثلوج، ويرافق المشهد موسيقى حزينة لـ "شريف خدام"، تحمل في طياتها حزنا عميقا، فهي تعد موسيقى "الموت" والحزن وصرخة النفس في "الربوة المنسية".

4. الجمالية السياسية والثقافية للرواية

طغت على رواية "الربوة المنسية" أو على روايات "مولود معمري" ككل المواضيع السياسية، أي أن روايته لمست بقوة الوضع السياسي الراهن للبلاد آنذاك، وهو الاستعمار في كل مظاهره، وهذا ما سميناه في هذا العنصر بالجمالية السياسية، أي أن "مولود معمري" ومن خلال روايته "الربوة المنسية" لامس هذا الواقع السياسي بطريقة جميلة طرح القضايا السياسية في قالب جمالي متين، بحيث سلط الضوء على تأثير الاستعمار على الحياة الاجتماعية والثقافية للسكان، هذا ما أدى بشكل مباشر إلى تلاشي العادات والتقاليد أو السير نحو زوالها، واتباع العادات والتقاليد التي يرسخها الاستعمار فيهم، وظهور ما يسمى بالصراع بين التقليد والحداثة.

توقف الكاتب عند عدة نقاط في روايته وكلها تنصب في موقف واحد، ويمكننا الإشارة أو حصر هذه النقاط فيما يأتي:

أ- الظلم والاستبداد الذي يتعرض له السكان

بحيث يصف الكاتب "مولود معمري" الوضع السائد في المنطقة وكيف يتعرض السكان كل يوم للإهانة والحرمان من أدنى حقوقهم، وسلب ونهب ممتلكاتهم وأراضيهم واستخدامهم كعبيد لخدمة سكانهم وذويهم. وهذه بعض المقاطع التي تبرز ذلك من الرواية:

«لقد عبرت بشكل غير مركز على مدى الأحد عشر شهرًا التي استمرت فيها تعليماتي. كان ذلك خلال الحرب الغريبة. يبدو أن الالتزامات اليومية للحياة العسكرية تهز الأشخاص الأكثر عنادًا»[1]. (ملحق11/ص374)

«صحيح أننا كطلبة ضباط، كنا خاضعين لنظام خاص. كنت قوي الإرادة ولم أعاني بالمعنى الحقيقي من التعب الجسدي»[2]. (ملحق12/ص374)

ب- التصوير الواقعي للحياة الاجتماعية

تميزت رواية "الربوة المنسية" بتصويرها الواقعي للحياة الاجتماعية في القرية المعزولة، وكيفية تحكم هذه العادات والتقاليد في حياتهم اليومية، كما سبق وان أشرنا إلى ذلك سابقا، بالإضافة إلى حياتهم البسيطة اليومية واعتمادهم كل الاعتماد على أبسط الطرق لجني قوت يومهم الزراعة والرعي، كما تخلل هذا التصوير للحياة الاجتماعية القيم السائدة آنذاك والقيم التي تمتع بها المجتمع القبائل كالاحترام والتقدير بين الأشخاص كذلك العلاقات بين الرجال والنساء بين الكبار والصغار.

[1] Mouloud Mammeri, La colline oubliée, Gallimard édition, p 47.

[2] Ibid. p 47.

ومن بين هذه العلاقات سلط الضوء على دور المرأة وأهميتها في المجتمع، بحيث تعتبر المرأة أساس المجتمع وعموده الفقري، وركز على المساواة بين الرجل والمرأة بالرغم من وجود بعض العادات والتقاليد التي تحد من حريتها وتميز بينها وبين الرجل في الكثير من المجالات.

وعليه فإن هذه النقاط التي اشار إليها الكاتب "مولود معمري" دليل على ثراء المجتمع القبائل وثراء ثقافته، واهمية عاداته وتقاليده، إذ كل ما يحدث في القرية مع سكانها يرتبط ارتباطا وثيقا بالعادات والتقاليد والمعتقدات.

أما بالنسبة للفيلم، فقد سعى "عبد الرحمن بوقرموح" جاهدا للحفاظ على قالب الرواية في إبراز هذه الثقافة الأصيلة التي تتمتع بها هذه القرية والتي تمثل وبشدة المجتمع القبائلي أو هذه الشريحة التي تحمل في طياتها العديد من الأصول التي بنيت عليها وتشبثت بها. وارتبط فيلم "الربوة المنسية" لـ "عبد الرحمن بوقرموح" بعدة مجالات حيث مزج وبطريقة ذكية بين الطبيعة والمناظر الجميلة وبساطة العيش وجمال النساء الذي صنع الحدث، حيث قام "عبد الرحمن بوقرموح" بوصف وتصوير الفضاء الداخلي للمنزل الذي يسكنه الأفراد في "الربوة"، بحيث يزخر بالأدوات التقليدية والكثير من الأشياء الملفتة للانتباه، وهذا ما يتضح جليا في الصور بحيث تبنى رفوف تخزن فيها المواد الغذائية لأيامي الشدة والشتاء البارد، وصور لنا كيفية تخصيص سكان القرية أماكن لذبح الأضاحي وخصوصا تلك الأضحية التي تذبح لطرد الأرواح الشريرة، إذ يعتبر الدم أساسيا لإبعاد الأرواح وحماية البيوت من الشرور، كذلك طقوس الرغبة في الإنجاب والوقاية من السحر والأرواح الشريرة.

صورة 43: تبرز رفوف تخزن فيها المواد الغذائية لأيام الشدة والشتاء البارد

صورة 43، تبرز رفوف تخزن فيها المواد الغذائية لأيام الشدة والشتاء البارد، هذه الرفوف التي لا يخلو منها أي منزل في منطقة القبائل، وهذا دليل على حرص أهل المنطقة الدائم على توفير ما يكفيهم وجمعه لأيام الشدة، وكذلك للأيام التي تشتد فيها الشتاء والثلوج ويصبح الخروج صعبا والعمل أصعب.

صورة 44: تبرز الحياة البسيطة لسكان القرية

وبقي "عبد الرحمن بوقرموح" من خلال فيلمه "الربوة المنسية" مركزا على العادات والتقاليد والثقافة الأمازيغية ككل، وتقديس الحمل وجعله ذو قيمة بارزة في المجتمع، وبالإضافة إلى ذلك، الحمل بذكر كان أفضل من الحمل بفتاة، فأبرز لنا صورا ومشاهد عن حياكة "البرنس" الذي يرمز للشجاعة الذكورة والرجولة، وهذه بعض الصور من الفيلم.

صورة 45: تبرز حديث النسوة أثناء حياكة البرنس

صورة 46: تبرز حياكة النسوة للبرنس

بالإضافة إلى هذه المشاهد، صور لنا الفيلم الموت في أبرز صوره ومعانيه، إذ فقدت القرية العديد من رجالها ونسائها بسبب مرض "التيفيس" الذي أودى بحياة الكثيرين وفقد السيطرة على محاربته زاد من هول الكارثة، بحيث تحولت الأماكن التي احتضنت الفرحة والبهجة والسرور إلى أماكن يصور فيها الاحتضار والموت، وهذه بعض الصور من الفيلم.

صورة 47: تبرز المرض الشديد بالتيفيس.

صورة 48: تبرز إصابة "كو" بالوباء ومساندة "فروجة" لها.

صورة 49: تبرز انتشار الوباء وكثرة الإصابات.

صورة 50: تبرز بكاء ونحيب النسوة على فقدان أحبائهم بسبب المرض.

صورة 51: تبرز مرض الممثل وتألمه الشديد من مرض التيفيس

صورة 52: تبرز لحظة احتضار الممثل

صورة 53: تبرز موت الممثل بسبب مرض التيفيس

قد تلتقي هذه الصور (47-53) كلها وعلى الرغم من اختلاف عناصرها في إبراز مدى معاناة السكان أثناء انتشار مرض "التيفيس" في القرية، وكذلك عدم قدرتهم على توفير الدواء ولا حتى

الوقاية منه، لأنه أصبح يفتك بالسكان الواحد تلو الآخر، وهذا ما لاحظناه من خلال هذه الصور المأخوذة من الفيلم، حيث توفى العديد من السكان كما أن هناك من تماثل منهم للشفاء.

أما العناصر التي لا يمكن أن نتخطاها في الفيلم فهي:

5. جمالية اللباس

لقد تميز فيلم "الربوة المنسية" لـ "عبد الرحمن بوقرموح" بإبراز الثقافة الأمازيغية من عدة جوانب، ومنها اللباس، بحيث تزين الفيلم بارتداء النسوة للجبة القبائلية في كافة ألوانها، ووضع "المنديل" على الرأس و"الفوطة" التي تربط فوق الجبة على الخصر، والجبة هي اللباس الخاص بمنطقة القبائل، وهو اللباس الذي تتزين به النساء في الأعراس والمناسبات مبرزا به جمالهن وثقافتهن، وقد استخدم "عبد الرحمن بوقرموح" هذه الصور والمشاهد من اللباس التقليدي لإبراز دور المرأة في المجتمع القبائلي ومدى أصالتها وعفتها وكذا انتمائها.

وعليه يمكن القول بأن الجمالية الفنية للباس يمكن أن تلعب دورا في تعزيز الهوية الثقافية وتعزيز التفاعل بين الشخصيات والجمهور مما ينتج تجربة سينمائية فنية وذات تأثير. وهذه بعض الصور الدالة على ذلك:

صورة 54: صورة لمجموعة من النسوة يرتدين الزي القبائلي بجميع ألوانه.

صورة 55: صورة تبرز لباس العروس القبائلية.

تبرز جمالية اللباس في الفيلم من خلال ما صوره المخرج "عبد الرحمن بوقرموح" في الأعراس القبائلية وارتداء النساء اللباس التقليدي الخاص بالمنطقة والذي يتميز باختلاف ألوانه وبهائ حلته وكذلك استعمالهم لما يسمى "المنديل" الذي يوضع فوق الرأس والذي ترتديه كل فتاة وامرأة، بالإضافة إلى تصوير الحلي القبائلية المميزة، والذي لابد أن ترتديه كل عروس في زفافها، فهناك من تضعه على جبهتها وهناك من تضعه في عنقها ومعصميها وكذلك قدميها.

كما تلعب عناصر أخرى أدوارا مهمة في تحقيق جمالية الفيلم مثل الديكور.

6. جمالية الديكور

مما يمكننا ملاحظته بوضوح ومنذ انطلاق الفيلم إلى نهايته هو أن الديكور المستعمل في الفيلم يبرز المجتمع القبائلي سواء كان ذلك من خلال البيوت أو الساحات أو الأفرشة، وكله يرمز إلى الثقافة الأمازيغية والمجتمع القبائلي بحيث لاحظنا بشكل مكثف استعمال الرسومات الأمازيغية على الجدران وتصوير الديكورات الداخلية للبيوت التي تشتمل على ما يدعى بالدكان، والعريشة والرفوف، كما لا تخلو بيوتهم وساحتهم من الحايك الذي يعد نوعا من الفراش الذي تحيكه النسوة ويستعمل كغطاء أو فراش يقيهم من زمهرير وقسوة الشتاء.

وصور لنا "عبد الرحمن بوقرموح" " Tassast " والتي تعني الحراسة، وكذلك بعض الديكورات والرسومات التي تعبر عن عاداتهم وتقاليدهم، وهذه بعض الصور التي تبين ذلك.

صورة 56: تبرز لباس رجال القرية

صورة 57: تبرز اللباس المتواضع لسكان القرية.

صورة 58: تبرز ارتداء ما يسمى بالمنديل فوق الرأس.

صورة 59: تبرز جمال اللباس والديكور

في هذه المشاهد المصورة 56 و57 يمكننا أن نلاحظ أن لباس رجال القرية لا يخلو هو الآخر مما يسمى بـ "الشاشية" كما يرتدون البرنس والقشابية.

هذه الزخارف المستخدمة للزينة على الحائط تحمل عدة معاني، فهذه التي زينت بها الغرفة التي ستكون لـ "مقران" عندما سيتزوج، وفي مجموعة من المشاهد أيضا نلاحظ تصوير المخرج لتحضيرات الزفاف، واللباس القبائلي والرقص الشعبي والزغاريد، وهذه صور من الفيلم:

صورة 60: صورة تبرز الرقص التقليدي لنساء القرية.

صورة 61: تبرز رقص الرجال في العرس

إذن يمكننا القول بأن جمالية الديكور تحقق توازنا بصريا وتأثيرا جماليا يتناسب مع الهدف المرغوب، سواء كان ذلك لأحداث جو هادئ أو لإبراز حيوية وديناميكية تضفي على الفيلم جمالية ميزة خاصة.

بالإضافة إلى كل هذا فقد اختص "عبد الرحمن بوقرموح" في تصوير فيلمه بإدراج مقاطع غنائية ومقاطع موسيقية أضفت على الفيلم طابعا مميزا، وتنص هذه المعزوفات والمقاطع بالدرجة الأولى على الثقافة الأمازيغية، ورافقها بالرقص والألوان التي كانت بادية من خلال ألوان الألبسة التي كانوا يرتدونها. هذه العناصر وضحت الثقافة السائدة في المجتمع القبائلي وما يتميز به عن غيره من المجتمعات، وزادت الفيلم جمالا وانجذابا من قبل المشاهد وخاصة الشريحة المتحدثة باللغة الأمازيغية، لأن الفيلم ناطق باللغة الأمازيغية.

وعليه نخلص للقول أن المخرج قد مثل الثقافة الأمازيغية عبر فضاءات كثيرة وصورها ببراعة تامة مشيرا من خلالها إلى فضل المرأة في استمرار النسل والتكاثر، وكذلك بين لنا معتقدات الأجداد وصورهم وتشبتهم بالعرف وإيمانهم بالطقوس والأولياء الذين يعدون جزءا من حياتهم، بالإضافة إلى تمثيل العلاقات الاجتماعية وتواصل الافراد فيما بينهم من خلال كل ما يحدث في حياتهم من زواج، وميلاد، ووفاة، واخيرا الصور المميزة والرائعة التي تدل على الاحترام المتبادل بين الأفراد ومعرفة كل منهم بدوره وتجسيده في المجتمع.

ما يمكننا أن نخلص إليه في نهاية هذا التحليل، أن كلا من الرواية والفيلم قد نجحا في تحقيق نقاط الجمالية أو بمعنى آخر تحققت الجمالية الإبداعية في كل من الفيلم والرواية، بحيث ابدع "مولود معمري" من خلال روايته في وصف وتجسيد المجتمع القبائلي وصفا دقيقا بطريقة فنية وإبداعية، استخدم فيها أساليب زادت لروايته متعة وانجذابا، مثل فيها المعاناة والظروف المعيشية والحياة، وكذا خطر المرض والموت وقسوة الاستعمار، وعيش الأفراد تحت تأثير الظروف والمعتقدات وتشبثهم بالعادات وانتمائهم إليها، كل هذا في قالب جمالي مميز، أما "عبد الرحمن بوقرموح" فهو الآخر قد أبدع وتفنن في فشكل قفزة نوعية في تاريخ السينما الجزائرية الناطقة بالأمازيغية، وصور لنا هذه القرية المعزولة، وعلى الرغم من اهماله لبعض جوانب الرواية وتركيزه فقط على تجسيد الثقافة الأمازيغية واللغة الأمازيغية إلا أنه لقى نجاحا مبهرا.

في خلاصة القول وفي نهاية تحليلنا للنماذج الثلاثة نستنتج بأن جمالية الروايات قد تحققت في عدة مواضع، بالإضافة إلى ذلك الأسلوب المستعمل والدقة والإتقان والسرد المتسلسل وترتيب أحداث الثورة التي اضفت على الروايات الثلاث قالبا جماليا مميزا، كما حاول من خلال ذلك صناع الأفلام نقل هذه الجمالية الروائية في قالب سينمائي جميل ومميز، وقد اشتركت هذه الروايات والأفلام في عدة نقاط هي:

- اشتركت في التجسيد الجوانب الثورية.
- سرد قضايا اجتماعية وثقافية محورية.
- التركيز على اكتشاف التحولات والثورات في المجتمعات.
- تسليط الضوء على الصراعات السياسية والتحولات الثقافية التي تؤثر في حياة الأفراد.
- تأثيرات الثورة على الهوية الفردية والجماعية.
- سرد أحداث وتفاصيل الحياة اليومية للشعب الجزائري أثناء الاستعمار.
- البحث عن الحرية والعدالة.

- الدفاع عن الهوية والانتماء.
- الصمود والتحدي كقيم أساسية خلال فترة الثورة.
- سر التجارب حياتية ذات أبعاد ثقافية وثورية عميقة.

بالإضافة إلى هذه النقاط اشتركت الروايات في مجموعة من القيم وذلك ما لاحظناه في دراستنا لهذه الروايات هو أن الكتاب قد استمدوا الهامهم من تجاربهم الاجتماعية المعاشة من واقعهم ومن أروقة منازلهم إذ لاحظنا:

سعي كل واحد منهم إبراز الثقافة التي ينتمي إليها إضافة إلى تبيان العادات والتقاليد، والحديث المكثف عن المعتقدات وتسليط الضوء على فئة الحكماء والعقلاء الذين تعود إليهم مجالس القرية وتحديد الأحكام واصدارات، والحديث عن إيمانهم القوي واتباعهم للأولياء الصالحين هذا ما لاحظناه بقوة في كل من "الربوة المنسية" و "ذاكرة الجسد" بحيث ذكر الولي الصالح "سيدي محمد العزاب" في رواية "ذاكرة الجسد"، وهذا ما يشير إلى تقديس وتبجيل الأولياء الصالحين، وذكر "سيدي عبد الرحمن" في رواية "الربوة المنسية"، وهذا كدليل قاطع على ميولهم للأولياء الصالحين، ضف إلى كل هذا، شيمة الاحترام والتقدير التي كان يتميز بها أفراد القرية والسكان.

لكن على الرغم من وجود تشابه في مواضيع الروايات إلا أن هناك اختلافات بارزة ، بحيث رواية "الربوة المنسية" تركز على العائلة والتقاليد، بينما رواية "الأفيون والعصا" تستكشف القوة والسلطة في سياق تاريخي، أما رواية "ذاكرة الجسد" تتناول قضايا الهوية الجنسية والتحول الثقافي بشكل أعمق.

إضافة على ذلك، تظهر اختلافات في أسلوب السرد واللغة المستخدمة في كل رواية، إذ أن رواية "الربوة المنسية" تتميز بالوصف الجمالي، بينما "الأفيون والعصا" تتسم بالحوارات القوية والتشويق، أما رواية "ذاكرة الجسد" فتتميز بأسلوبها الشاعري والغنى بالتفاصيل الحسية، مما يميزها بطابع فريد بالتعبير عن التجارب الإنسانية.

وتختلف هذه الروايات أيضا في رؤيتها للحياة والفلسفة الروائية، بحيث ترتكز رواية "الربوة المنسية" على فحص التقاليد والتراث بمنظور محافظ، بينما رواية "الأفيون والعصا"، أما رواية "ذاكرة الجسد" تقدم نظرة عميقة إلى التحولات الهوية وتأثيرها على تشكيل الذات.

الخـــــاتمة

وفي الأخير توصلنا إلى مجموعة من النتائج نذكر منها ما يأتي:

الرواية الجزائرية تحمل تراثا ثقافيا وتاريخيا واجتماعيا يمكن تجسيده بشكل مميز في السينما ومن خلال وسائل الإعلام.

تكمن جمالية السينما في تحويل القصص والشخصيات الجزائرية إلى تجارب سينمائية، حيث يمكن للمخرجين استخدام التصوير والموسيقى والأداء التمثيلي لإبراز جماليات الرواية الأصلية، بحيث يمكن أن تكون البيئات الجزائرية الخلابة والثقافة الفنية مصدر الهام لإنتاج أفلام سينمائية تعكس جمال وتنوع البلد.

أما الإعلام فمن خلاله يمكن نقل رسائل الروايات والتركيز على المواضيع الرئيسية للقصة، كما يمكن للمقالات والحوارات الناتجة عن الأفلام والروايات الجزائرية أن تساهم في تعزيز الفهم وتقدير الثقافة الجزائرية والتعبير عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، ويمكن للإعلام أن يساهم في تعزيز التواصل الإعلامي الثقافي بين الجزائر والعالم الخارجي من خلال تقديم الأفلام والروايات الجزائرية للجمهور الدولي، بحيث يمكن بناء جسور التواصل بين الثقافات المختلفة.

يتحقق التواصل في الإعلام والرواية ويمثل عمق الفهم والتفاعل بين القارئ والمشاهد والعمل الفني، بحيث يتحقق التواصل في الرواية عبر الكلمات والجمل والصور التي تصور الأحداث والشخصيات بحيث يمكن للقارئ التفاعل مع هذه الشخصيات وبناء صورته الخاصة للعالم والشخصيات المقدمة، ويتم التواصل أيضا من خلال الرسائل البصرية والسمعية المقدمة في الأفلام، بحيث يمكن للمشاهد استيعاب هذه الرسائل والتفاعل معها بطريقة مختلفة، مثل التأثر العاطفي أو التفكير في القضايا المطروحة، أو حتى التعبير عن آرائهم وتجاربهم.

كما يكون التواصل في الرواية أكثر عمقا وتفصيلا، حيث يتمكن القارئ من الانغماس في العوالم الخيالية والتفاعل مع الشخصيات والأحداث بشكل شخصي ومتعمق.

أما في الإعلام فقد يكون التواصل أكثر سطحية وتكون فترة التفاعل أكثر والرسائل تكون أكثر توجها وتوجيها، لكن استخدام التقنيات البصرية والسمعية المتقدمة يساهم في التأثير أكثر ونقل الرسالة بشكل أكثر قوة ووضوح.

بشكل عام، يمثل التواصل في الإعلام والرواية جزءا أساسيا من تجربة الفن حيث يتمكن الجمهور من استيعاب الرسائل والتفاعل معها بطريقة متعددة ومتنوعة.

الروايات الجزائرية امتازت بثراء ثقافي وتاريخي تم تجسيده بطريقة جميلة في السينما، بحيث تمكنت الأفلام الثلاث – الأفيون والعصا – الربوة المنسية – ذاكرة الجسد – أن تنقل الجمالية الفريدة للقصص والشخصيات الجزائرية بطريقة فريدة من نوعها، بحيث جسدت جمال الطبيعة الجزائرية باستخدام التصوير السينمائي، وأبرزت التنوع الثقافي في اللباس التقليدي والأسلوب المعيشي وديكور المنازل والنقوش والرسومات المستعملة، وكذلك الموسيقى الدالة على التراث وأسلوب العيش.

ساهمت السينما الجزائرية في تجسيد جمالية الرواية الجزائرية على الرغم من بعض الجوانب التي أهملتها ولم تتطرق إليها.

لعبت لغة الرواية دورا كبيرا في جماليتها وكذلك من خلال الأساليب الفصيحة واللغة الجميلة المستخدمة في الرواية، بحيث تمتعت رواية "ذاكرة الجسد" لـ "أحلام مستغانمي" بأسلوب "لغوي" شعري متميز يجعل كل من يقرأها ينجذب إليها وإلى جمال ألفاظها وشعريتها، ومن خلال هذه الرواية أبرزت الكاتبة "أحلام مستغانمي" بأن اللغة أساس ومقوم من مقومات الهوية، فالعلاقة بين اللغة والهوية وطيدة تحدد الخصوصيات الثقافية والإيديولوجية والإنتماء.

وبالحديث عن الهوية والانتماء فقد أبرز الكاتب الروائي "مولود معمري" في روايته شدة إنتمائه وتعلقه بوطنه وفخره بانتمائه إلى منطقة القبائل والإشادة بشجاعة رجالها وتضحياتهم.

لعبت الصحافة المكتوبة دورا مهما في الترويج للأدب الروائي وادخاله عالم الشهرة، فهي تسعى دائما إلى دعم وتعزيز الأدب والرواية من خلال تقديم مساحات وفرص للكتاب والقراء للتفاعل مع الأعمال الأدبية.

وفي الأخير نأتي للإجابة عن اشكالنا الرئيسي بحيث يمكن للفيلم أن يطابق الرواية إلى حد كبير ولكن في الوقت نفسه قد يحتاج إلى بعض التعديلات لتناسب قواعد السينما وقوالب السيناريو، هذا يمكن أن يؤدي إلى تقليص بعض الشخصيات وبعض الاحداث، أو تغيير تسلسل الأحداث لتناسب النسق السينمائي.

ومع ذلك فإن الهدف الرئيسي للفيلم هو الحفاظ على جوهر وروح الرواية الأصلية وتجسيدها بشكل مميز على الشاشة الكبيرة، وإنشاء تجربة سينمائية فريدة وجذابة للمشاهدين.

إلى هنا ينتهي بحثنا المتواضع والذي نتمنى أن نكون قد قدمنا من خلاله إضافة جديدة للدراسة التي ندرك تماما أننا مهما قدمنا لن نستطيع أن نوفيها حقها، لإنها حقا دراسة واسعة ومتشعبة من الصعب اختصارها في عدد معين من الصفحات.

الملاحـــــق

1. المقالات الواردة في متن الأطروحة

الرواية الاولى: الأفيون والعصا

1. عثمان آيت مهدي: الأفيون والعصا للكاتب عثمان آيت مهدي – صحيفة المثقف

"هذا عنوان رواية للكاتب الجزائري الراحل مولود معمري، تصور معاناة الشعب الجزائري قبيل وأثناء الثورة التحريرية. رمزية العنوان مستمدة من واقع الجزائريين تحت نير المستدمر الفرنسي.

لا خيار للطاغية في ترويض شعبه، إمّا أن يسبّح له بكرة وأصيلا، يمشي في مسيرات حاشدة، يصرخ بأعلى صوته مسمعا العالم عن منجزات وتضحيات وأعمال جليلة وهمية قام بها الحاكم الطاغية، أو يقهر بالعصا ويضرّس بأنياب ويوطأ بمنسم.

إنّنا أمام اختيار خيرهما شرّ وأحلاهما مرّ، ولا خيار آخر غيرهما، فكانت الثورات العربية والإسلامية ضد الاستدمار الفرنسي والإنجليزي والإيطالي، واستردت الشعوب العربية استقلالها وحريتها، إلا أنّ هذه الثورات سرعان ما حوّلت عن مسارها الطبيعي من محاربة الظلم والقهر والإذلال إلى محاربة العدو الأجنبي الكافر الصليبي.

من يقرأ عن الثورة التحريرية للشعب الجزائري قد يقف مشدوها أمام التضحيات الجسام التي قدمها الشعب من أجل تحرير البلاد والعباد، فكان نعم الثائر، ونعم الشجاع أمام قوّة يحسب لها ألف حساب. لكن، بعد الاستقلال لم يحقق هذا الشعب العظيم ما كان يطمح له ويرغب في تحقيقه، دولة رائدة، اقتصاد قوي، تعليم متطور، شعب واعٍ..

قد يتساءل القارئ، ويحق لأي كان أن يتساءل، عن هذا التناقض الصارخ والفجوة العميقة بين افتكاك السيادة من مخالب الوحش، ثمّ الركون إلى التخلف والانحطاط؟

الإجابة على ذلك، أن الشعب الجزائري اختلف في رؤيته لأهداف الثورة، هل هي إخراج الأجنبي من أرض الجزائر؟ أم إعلاء كلمة الله في سماء الجزائر المسلمة؟ أم النهوض ضد الظلم والضيم والمطالبة بالحرية؟

فالذين كانوا يطالبون بإخراج الأجنبي وهم الغالبية الجاهلة من الشعب الجزائري، تحركهم أيادٍ خفية من وراء الستار، تولّد عندهم بعد خروج المستدمر كراهية الأجنبي لا سيما فرنسا، ويعتقدون أنّ تخلفهم ووضعهم المزري مردّه إلى هذا المحتل الذي أقام بالبلاد قرنا ونيّفا.

أمّا الذين آمنوا بالمشروع الإسلامي الذي يعتبرونه خلاص العالم من أمراضه وأخطائه وتجاوزاته، فهم بعض الأئمة والمصلحين من جمعية العلماء الجزائريين. وقد كتب عبد اللطيف سلطاني من قادة الحركة الإسلامية بالجزائر بعد الاستقلال كتابا بعنوان "سهام الإسلام" سرعان ما صودر الكتاب وأوقف عن البيع، لطرحه إشكالية الجهاد في الجزائر، هل كان في سبيل الله أم كان في سبيل الوطن؟

أمّا المجموعة الثالثة، التي يمكن أن نعتبرها من صفوة الجزائريين من قادة الثورة أو من الطبقة المثقفة بعد الاستقلال فقد كانت الثورة عندهم محاربة الظلم والتمييز أولا والمطالبة بالحرية الكاملة ثانيا. وهذه المجموعة شعارها دولة عادلة وإن كانت كافرة.

إذا عدنا إلى سبب هذا التخلف الذي تعيشه الجزائر صاحبة الثورة الخالدة، وما تعيشه الدول العربية التي حاربت العدو المحتل، أنّ أسباب ثوراتها لم تكن من أجل إقامة دولة الحق والعدل والحرية، بل كان شعارها إمّا طرد المحتل الأجنبي الكافر الصليبي، أو إعلاء كلمة الله في بلاد الإسلام. لذلك نرى الشعوب العربية بصفة عامة مريضة بعقدة الأجنبي الذي يتربص بنا الدوائر والشرور، ومريضة بهوس إقامة دولة عمر بن الخطاب رضي الله عنه عندما زاره رسول الروم وجده نائما بالقرب من جذع النخلة فقال قولته المشهورة: حكمت فعدلت فأمنت فنمت يا عمر.

وهذا ما نلمسه بعد الربيع العربي وما تعيشه بعض الشعوب العربية، واختلافها في إقامة الدولة التي تتسع للجميع وتحضن الجميع. هل الغاية من الربيع العربي هو إسقاط النظام؟ أم إقامة الدولة

الإسلامية؟ أم إقامة دولة الحق والعدل والحرية؟ وقد شاع عن السلف الصالح: ينصر الله دولة عادلة وإن كانت كافرة، ولا ينصر الله دولة مسلمة إن كانت ظالمة.”[1]

2. أمين الزاوي: "الأفيون والعصا" بين شعرية الرواية وطموح الفيلم

“الروائي الجزائري مولود معمري (1917–1989) كان مثقفا مثيرا للجدل. جريء وصارم وصريح، ويعتبر أحد الآباء المؤسسين للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية. عاش معمري وفقًا لمبادئه وتوفي دون المساومة عليها. خلال الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، كان أحد المثقفين الذين انضموا إلى جبهة التحرير الوطني. كتب بعض الخطب دفاعا عن القضية الجزائرية في الجمعية العامة للأمم المتحدة، ألقاها محمد يزيد، وزير الإعلام آنذاك في الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية.

على الرغم من أنه اشتهر بشكل أساسي بأعماله الأدبية الكلاسيكية مثل "الهضبة المنسية" (1952) و"الأفيون والعصا" (1965)، إلا أن مساهمته في البحث لم تكن أقل أهمية. كان مولود معمري لغويًا وأنثروبولوجيًا وباحثًا متحمسًا كتب أسس قواعد اللغة الأمازيغية، واستحق لقب "سيبويه اللغة الأمازيغية". نُشرت أعماله الرئيسية حول اللغة الأمازيغية، "تاجرمت نتمازيغ" (قواعد القبائل) لأول مرة في عام 1976 (ماسبيرو).

بالإضافة إلى اهتماماته الكتابية والبحثية، انجذب معمري أيضا إلى أهمية وسائل الإعلام المرئية. كان يعتقد أن الأفلام، الوثائقية والسردية، يمكنها التقاط وتوصيل الرسائل الثقافية والسياسية والتاريخية بشكل أقوى من مجرد الكلمة المكتوبة. كتب سيناريو فيلمين وثائقيين فجر المعذبين (1965)، من إخراج أحمد رشيدي، وموت ليلة طويلة (1979)، من إخراج الغوثي بن ددوش.

بعد الاستقلال في عام 1962، بدأت النصوص الأدبية لمعمري تروق لصناعة السينما الجزائرية. تم تحويل روايتين من رواياته الرئيسية إلى أفلام، حيث كان فيلم "الأفيون والعصا" (1970) أول فيلم روائي طويل يتم إنتاجه بعد الاستقلال ويستند إلى روايته التي تحمل نفس العنوان. الفيلم من إخراج أحمد رشيدي وإنتاج المعهد الوطني الجزائري للسينما. رواية معمري الأخرى التي تم

[1] عثمان آيت مهدي، مقال صحفي بعنوان "الافيون العصا"، صحيفة المثقف، نشر بتاريخ: 31/07/2013. شوهد بتاريخ: 2020/11/02، على الساعة 10.

تحويلها إلى فيلم كانت "الهضبة المنسية"، من إخراج عبد الرحمن بوقرموح (1936–2013)، وكان أول فيلم روائي طويل جزائري باللغة الأمازيغية. تم إنتاج الفيلم بين عامي 1992 و1995.

روايات مولود معمري مشبعة بالصورة وغنية بالوصف، مكتوبة بحيوية وتحتوي على تفاصيل دقيقة عن الطبيعة والحياة البشرية، بدءًا من الملابس والتضاريس والمناظر الطبيعية إلى اللغة والعواطف. من الناحية الفنية، يقترب معمري من الطبيعية، خاصة في فهمه لطبيعة الحياة القبائلية في الجبال. يمكن وصف وصفاته للطبيعة على أنها لوحات زيتية مصنوعة من الكلمات. وتستمد صوره المورفولوجية والجسدية للشخصيات من حياة الفلاحين البسطاء في المناطق القبائلية، بما في ذلك قريته الخاصة تاوريرت ميمون، التي كانت أيضا مسقط رأس العالم المرموق محمد أركون (1928–2010).

إن تسليط معمري المستمر للضوء على الحياة اليومية في منطقة الجبل ليس تعبيرًا عن العزلة أو الإقليمية السلبية. بل كان يكتب عن حياة الناس العاديين الذين عاشوا في المنطقة التي ولد فيها، وبذلك يسلك خطى زميله الروائي محمد ديب (1920–2003) الذي وثق بدقة تقاليد العائلات المحرومة في تلمسان في ثلاثية عن الجزائر، الدار الكبيرة (1952)، الحريق (1954)، النول (1957،). تم تحويل الثلاثية إلى مسلسل تلفزيوني ناجح جدًا يحمل اسم الحريق، تم إخراجه بواسطة مصطفى بديع المخرج (1927–2001).

ضمن صفحات نصوص المعمري الأدبية، وجدت السينما الجزائرية منجمًا غنيًا من الصور السليمة بألوان حقيقية. كما وجدت حوارات ناضجة خالية من المبالغة والتجميل، بالإضافة إلى شخصيات محددة بوضوح تعكس تلقائيًا الطبيعة الأساسية للجزائريين في أحلك لحظات صراعهم التاريخي، والصراع بين أولئك الذين يكافحون من أجل الحرية والقوة الاستعمارية المكرسة للاستعباد والقمع.

استفادت روايات معمري بشكل كبير من معرفته كعالم أنثروبولوجيا أمضى حياته في تتبع التطورات التاريخية واللغوية والثقافية والرمزية.

عندما تم إصدار فيلم "الأفيون والعصا" في دور السينما الجزائرية – وكانت هناك أكثر من ستمائة دار سينما في ذلك الوقت – فإن الجماهير كانت غير مسبوقة. حقق الفيلم مشاهدات ومبيعات

قياسية، شيء لم يحدث من قبل في دور السينما الجزائرية. حتى يومنا هذا، يحافظ الفيلم على وجود قوي في الخيال السينمائي الجزائري. يتبع الفيلم مسارات الرواية، ويصور الجزائر في بعدها الأسطوري، حيث يكون حلم الحرية والعدالة شعاراً مشتركاً بين جميع الجزائريين. يسلط الفيلم الضوء على الجزائري العادي، البسيط في حياته اليومية ولكنه عظيم في أحلامه وتطلعاته. إنه فيلم عن الفرد الذي يعيش بين الواقع والخيال؛ الفرد الذي لا يمكنه أن يتوقف عن تجاوز الحواجز لتحقيق حريته الفردية والجماعية.

تعتبر رواية "الأفيون والعصا" سردًا ذكيًا يقدم الثورة الجزائرية بشكل شعري وبفهم عميق، بعيدًا عن الصور النمطية والكتابة المبالغ فيها والبطولة الخيالية. في الرواية، رمز "الأفيون" للشعارات الفارغة التي استخدمتها السلطة الاستعمارية في محاولة لإنقاذ نفسها في الربع الأخير من لعبة التاريخ. قدمت فرنسا الاستعمارية نفسها كراعٍ للعدالة والمساواة لجميع الأشخاص الذين يعيشون في المستعمرة – والتي اعتبرت مقاطعة فرنسية – لذا يجب ألا يكون هناك تفاوتات بين الأوروبيين والأمازيغ والعرب. عندما فشلت الدعاية في تخفيف التوترات، قررت فرنسا استخدام "العصا"، التي تعني القمع والتهجير والتعذيب والجوع للسكان المحليين.

تدور أحداث "الأفيون والعصا" حول عائلة مكونة من ثلاثة أشقاء: بشير لزرق، الطبيب الذي تخرج من جامعة باريس؛ بليد، مدرس اللغة الفرنسية الذي يعيش حياة انفصامية كصديق للفرنسيين ومؤيد للثورة؛ وأخوهم الأصغر علي، الذي يشارك بشكل كامل في الحرب المضادة للاستعمار كعضو في جبهة التحرير الوطني. حلمه هو رفع علم الجزائر في سماء العاصمة الجزائرية الجزائر. وبالتالي، تمثل العائلة الجزائر خلال الثورة من أجل التحرر الوطني.

استطاع الفيلم الحفاظ على ذكاء الرواية حيث يقدم رؤية موضوعية وجريئة للثورة الجزائرية؛ إذ لم تكن الحرب بين الفرنسيين والجزائريين، بل كانت بين المستعمرين والمستعمرين، حيث كان هناك بعض السكان المحليين الذين انضموا إلى المستعمرين، ومن ناحية أخرى، كان هناك بعض الفرنسيين الذين انضموا إلى ثورة الجزائر.

يدين الفيلم بنجاحه لعاملين. أولاً، اختياره لرواية "ذكية"، قوية وشاعرية – حتى وهي تتناول العنف. ثانيًا، جمعه أفضل الممثلين في صناعة السينما والمسرح الجزائرية في الستينيات الذين كانوا

جزءًا من الثورة بأنفسهم. معظم فريق التمثيل كانوا أعضاء في حركة التحرير الوطني، مثل مصطفى كاتب، سيد علي كويرات، محي الدين باشتارزي، العربي زكال، حسن الحسني، بالإضافة إلى الفنان الفرنسي العظيم جان لوي ترينتينيان.

ساهم عرض الفيلم بشكل كبير في انتشار الرواية، بينما من جهة أخرى، منحت شعبية الرواية واسم كاتبها الشهير استقبالًا فريدًا للفيلم"[1].

المقال الأصلي:

Amin Zaoui: Opium and the Stick, The novel's poetics and the film's ambition

"Algerian novelist Mouloud Mammeri (1917-1989) was a controversial intellectual. Bold, rigorous, and candid, he is considered one of the founding fathers of the Algerian novel written in French. Mammeri lived by his principles and died without compromising them. During the Algerian Revolution against French colonisation, he was one of the intellectuals who joined the National Liberation Front. He penned some of the speeches in defence of the Algerian cause at the United Nations General Assembly, delivered by Mhamed Yazid, the then Minister of Information in the provisional government of the Algerian Republic.

Although primarily celebrated for his classic literary works such as La Colline oubliée (1952, The Forgotten Hill), Le Sommeil du juste (1952, Sleep of the Righteous), and L'Opium et le bâton (1965, Opium and the Stick), his contribution to research was no less important. Mammeri was a keen linguist, anthropologist and researcher who wrote up the foundations of Amazigh grammar, and deserved the title of "Sibawayh of the Amazigh language"1. His seminal work on the Amazigh language, Tajerrumt n'tamazight (Kabyle Grammar) was first published in 1976 (Maspero).

In addition to his writing and research interests, Mammeri was also drawn to the significance of visual media. He believed that films, both documentary and narrative, could capture and communicate cultural, political, and historical messages more powerfully than just the written word. He wrote the scripts for two documentaries Dawn of the Sentenced to Death (1965), directed by Ahmed Rachedi, and Death of a Long Night (1979), directed by al-Guthi Bin Ddouch.

[1] أمين الزاوي، "الأفيون والعصا" بين شعرية الرواية وطموح الفيلم، مجلة بانيبال، بانيبال 62 – رحلة أدبية عبر السينما العربية، عدد 2018. نشر: صيف 2018. شوهد بتاريخ: 2020/11/02، على الساعة 14.

/https://www.banipal.co.uk/selections/101/342/amin-zaoui

After Independence in 1962 Mammeri's literary texts began to appeal to the Algerian movie industry. Two of his major novels were made into films, with L'Opium et le Bâton (1970), being the first feature film produced after Independence and based on his novel of the same title. The film was directed by Ahmed Rachedi and produced by the Algerian National Institute of Cinema (ONCIC). Mammeri's other novel made into a movie was La Colline oubliée (The Forgotten Hill). Directed by Abderrahmane Bouguermouh (1936–2013), it was the first Algerian feature film in the Amazigh language. The production of the movie took place between 1992 and 1995.

Mammeri's novels are thoroughly visual and rich in descriptions, vividly written with an abundance of fine details of nature and human life, ranging from costumes, topography, landscape, to language and emotions. Artistically, Mammeri is close to naturalism, especially in his understanding of the nature of tribal life in the mountains. His accounts of nature can be described as oil paintings made of words. His morphological and physical portrayals of characters are drawn from the daily lives of simple peasants from the tribal areas, including his own village of Taourirt Mimoun, which was also the birthplace of the distinguished scholar Mohammed Arkoun (1928–2010)

Mammeri's constant highlighting of daily life in the mountain region is not an expression of isolation or negative regionalism. Rather, he was writing the lives of ordinary people who lived in the area where he was born,and in doing that following in the footsteps of fellow novelist Mohammed Dib (1920–2003) who meticulously documented the traditions of disadvantaged families in Tlemcen in his trilogy on Algeria, La Grande Maison (1952, The Big House), L'Incendie (1954, The Fire) and Le Métier à Tisser (1957, The Loom). The trilogy was made into a highly successful TV series called L'Incendie (The Fire), directed by Mustapha Badie (1927-2001).

Within the pages of Mammeri's literary texts Algerian cinema found a rich mine of images that were intact, in real colours. It also found mature dialogues that were free of exaggeration and embellishment, as well as clearly defined characters who spontaneously reflected the essential nature of Algerians at the darkest moments of their historical struggle, the struggle between those striving for freedom and a colonial power dedicated to enslavement and oppression.

Mammeri's narratives benefited immensely from his knowledge as an anthropologist who spent a lifetime tracing historical, linguistic, cultural, and symbolic developments.

When the film L'Opium et le Bâton was released in Algerian cinemas – more than six hundred cinemas at the time – the audiences were unprecedented. The film achieved record viewers and box office sales, something never seen before in Algerian cinemas. To this day, the film maintains a strong presence in the Algerian cinematic imagination. Following the paths of the novel, the film portrays Algeria in its mythical

dimension, where the dream of freedom and justice is a byword shared by all Algerians. The film highlights the ordinary Algerian, simple in his daily life but grand in his dreams and aspirations. It is a film about the individual who lives between reality and fantasy; the individual who cannot stop bursting barriers to achieve both his individual and his collective freedom.

The novel L'Opium et le Bâton is viewed as a smart narrative that presents the Algerian Revolution poetically and with insight, away from stereotypes, exaggerated writing, and quixotic heroism. In the novel, opium symbolised the hollow slogans employed by the colonial power in an attempt to save itself in the last quarter of the game of history. Colonial France presented itself as the patron of justice and equality for all people living in the colony – which was considered a French province – so there should be no disparities between Europeans, Amazighs, and Arabs. When propaganda failed to ease the tensions, France decided to use the "stick", which stood for crackdown, displacement, torture, and starvation of the local population.

L'Opium et le Bâton is based around a family of three siblings: Bashir Lazrak, a physician graduated from Paris University; Beleed, a French language teacher who leads a schizophrenic life as both a friend of the French and a sympathizer with the revolution; and the youngest brother, Ali, who is fully engaged in the anticolonial war as a member of the FLN, the National Liberation Front. His dream is to raise the Algerian flag in the sky over the Algerian capital Algiers. As such, the family represents Algeria during the revolution for national liberation.

The film has indeed preserved the astuteness of the novel since it offers an objective and bold view of the Algerian Revolution; the war was not between the French and the Algerians, but rather between the colonisers and the colonised – there were some locals who aligned themselves with the colonisers, and on the other hand, some French sided with the Algerian Revolution.

The film owes its success to two factors. Firstly, it selected a novel that is "intelligent", strong, and poetic – even as it addresses violence. Secondly, it brought together the best actors in the Algerian film and theatre industry of the 1960s who were themselves part and parcel of the Revolution. Most of the cast were members of the national liberation movement, actors such as Mustapha Kateb, Sid Ali Kouiret, Mahieddine Bachtarzi, Larbi Zekkal, Hassan El-Hassani, in addition to the great French actor Jean-Louis Trintignant.

Screening of the film contributed significantly to circulation of the novel while, conversely, the popularity of the novel and the name of its celebrated writer have granted the film a unique reception"[1].

3. أحمد راشدي: "مولود معمري" لم يكن راضيا عن فيلم الأفيون والعصا

"عاد المخرج أحمد راشدي للحديث عن فيلمه "الأفيون والعصا" من خلال ندوة تم تخصيصها مؤخرا عن السينما الثورية وقلة الاعتماد على الرواية، حيث قال راشدي إنه من المستحيلات إرضاء الكاتب الأصلي وتغيير قناعاته بأهمية العمل السينمائي، ومدى توافقه مع النصّ المكتوب..

فحتى "الأفيون والعصا"، الذي أعجب الكثير من الجمهور وتحوّل إلى أحد أهم كلاسيكيات السينما الجزائرية، لم يقنع تماما صاحب الرواية، الكاتب مولود معمري الذي التقيته بعد إنجاز الفيلم وسألته عن رأيه فأجابني أنه فيلم عادي جدا وليس رائعا أو جميلا كما كان يتوقع!!"[2].

4. أوريدة عبود: التمثل السردي للثورة في رواية الأفيون والعصا لمولود معمري

"حاولت الكاتبة من خلال هذا المقال كشف الصراع الحاد الذي عاشه الشعب الجزائري ضد العدو وضلت تختلج في أخلية الكتاب الجزائريين، وتزيدهم إبداعا حتى صار العمل الأدبي يكتسب شرعية وجوده من أحداث، ولقد تم ذلك بفعل الوعي السياسي والاجتماعي لواقع تراكم تجارته، المر الذي أدى إلى تغيير القيم وإلى التحول من الوعي الفردي إلى الوعي الاجتماعي.

نعد رواية الأفيون والعصا "لمولود معمري"، من الروايا الجزائرية التي استلمت الثورة وتفاعلت مع احداثها ورصدت بدقة متناهية ما عاناه الشعب الجزائري من سياسات الاستعمار الغاشمة، فجاءت مرآة عاكسة للواقع المرير، بحيث يعرض معمري في هذه الرواية قصة ثرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء المقاومة إلى المقاومة كما يراها الذين عاشوها وتجاوبوا معها وتحملوها.

---

[1] Amin Zaoui, Opium and the Stick, The novel's poetics and the film's ambition, Banipal 62 – A Literary Journey through Arab Cinema, Issue 2018. Published: Summer 2018. Viewed on: 11/02/2020, at 14:00. https://www.banipal.co.uk/selections/101/342/amin-zaoui/

[2] أحمد راشدي، "مولود معمري" لم يكن راضيا عن فيلم الأفيون والعصا، جريدة الشروق. نشر بتاريخ: 2017/06/05، شوهد بتاريخ:2020/11/02، على الساعة 17.

من خلال هذا المقال ومن خلال الكاتبة استشفينا مدى ملامسة رواية الأفيون والعصا للواقع المرير الذي عاشه الشعب الجزائري، بحيث استطاعت هذه الرواية أن ترصد بدقة متناهية معاناة الشعب الحقيقية حيث كانت بمثابة المرآة العاكسة وكان "معمري" كاتبا ورسولا للحقيقة، حيث وقف شاهدا على حالة الاستلاب الثقافي، وقسوة المعيشة في زمن الاستعمار وعليه نستنتج ميول وانبهار الكاتبة بالرواية وبكاتبها وبطريقته التي استطاع من خلالها توصيل أو وضع القارئ في الصورة"[1].

5. بن عزوزي عبد الله: تجليات الخطاب الثوري في رائعة الأفيون والعصا بين الرواية وسيناريو الفيلم

"يعد فيلم "الأفيون والعصا" من اهم روائع السينما الثورية الجزائرية، هذا الفيلم الذي تعددت فيه مختلف تقنيات الإيداع السينمائي، وتجسدت فيه العديد من الأحداث الثورية المشوقة، التي تسردها أحداث الفيلم، منذ البداية حتى النهاية، ويعد هذا الفيلم من بين العديد من الأفلام التي اقتبست سيناريوهاتها من اعمال أدبية، حيث كان مصدر السيناريوفية، من رواية للروائي الجزائري، مولود معمري، لذلك يعد هذا الفيلم الشهير من اكبر نجاحات السينما الجزائرية، وهو استلم من رواية الكاتب مولود معمري، التي تدور أحداثها في منطقة القبائل، اثناء سنوات حرب التحرير المجيدة.

يتناول سيناريو الفيلم واقع الثورة التحريرية في منطقة القبائل الكبرى حيث يعالج أحداث الثورة في أرض المعركة وفي عمق الجبال والأرياف، وتتمحور قصته حول بطولة المناضل على رفاقه من المجاهدين، الذي يشنون معارك خاصة ويلقون العدو درسا قبل أن يعدم مستشهدا أمم أهله وسكتن قريته رميا بالرصاص لينتهي الفيلم بتدمير القرية وتفجيرها ويعالج الفيلم وقائع عديدة بأسلوب روائي، هذا فضلا عن نتناول المخرج أحمد راشدي في سيناريو الفيلم العديد من الحقائق المتعلقة بالثورة، في هذه المنطقة التي شهدت أحداثا كثيرة، إضافة إلى إبرازه للعديد من القيم والأفكار التي أعطت الفيلم مصداقية كبيرة منها نضال الأجانب والفرنسيين من هم إلى جانب الثوار الجزائريين، من خلال إبراز شخصية الجندي الفرنسي، الذي شارك الجزائريين ثورتهم، كما لم يغفل كاتب السيناريو وهزجه أحمد راشدي، عن إبراز عملاء المستعمر وخونة الثورة التحريرية في الفيلم، وتناولهم في السيناريو وذلك

[1] أوريدة عبود، التمثل السردي للثورة في رواية الأفيون والعصا لمولود معمري، مجلة الخطاب، الملد 15، العدد 01، جانفي 2020، ص 155-175. نشر بتاريخ: 2020/01/31، شوهد بتاريخ:2020/11/02، على الساعة 20.
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/109066

من خلال شخصية العميل الطيب ... ومن خلال مختلف تلك الأحداث التي يعالجها. يعتبر الفيلم نموذجا مهما للأفلام الروائية الثورية، التي تطرقت لأحداث الثورة في قلب المعركة ورغم أن مصدر الفيلم كان أدبيا من رواية مولود معمري، إلا أن سيناريو الفيلم لم يتقيد بالكامل بالقصة، بل تجاوز العديد من الحقائق المهمة والشخصيات المناضلة، التي تناولها الروائي مولود معمري ..."[1].

6. "الشروق" تزور عائلة كويرات في ذكرى رحيله لهذا السبب رفض "علي مات واقف" الجنسية الفرنسية وقاطع التلفزيون

"من منا لا يذكر فيلم "الأفيون والعصا"، ومن منا لا يستحضر مشهد الصمود وصرخة "علي موت واقف".. سيد علي كويرات الممثل الظاهرة أو أسد الشاشة الجزائرية الذي أبهر يوسف شاهين وتعلقت به ماجدة الرومي.. محبوب الجماهير ونجم حي باب الوادي الشعبي.. ظل رمزا للشجاعة والبساطة ورحل قبل أن تتحقق أمنية إنشاء مدرسة.. التقت الشروق نجلته فاطمة الزهراء لتسليط الضوء على كويرات الأب والإنسان والفنان.

... "علي موت واقف".. دور العمر ... فيلم "الأفيون والعصا" لأحمد راشدي كان فيلم العمر بالنسبة لكويرات وظل مفتخرا بالدور الذي أداه "علي موت واقف" إلى آخر عمره "والدي عندما يعيد مشاهدة الفيلم ... يقول لي «هل رأيت كم كان المشهد صادقا عندما رميت بالرصاص وكأنها الحقيقة فعلا. كان معتزا بالدور الذي صنع شعبية كويرات في كل مكان ولا تزال الأجيال تذكر هذا الفيلم التاريخي»"[2].

7. قناة النهار TV: برنامج 120 دقيقة أخبار – فقرة ثقافة وفن – العرض الأول لفيلم الافيون والعصا مدبلج للغة الأمازيغية.

الحديث عن عملية الدبلجة إلى اللغة الأمازيغية.

---

[1] بن عزوزي عبد الله، تجليات الخطاب الثوري في رائعة الأفيون والعصا بين الرواية وسيناريو الفيلم، مجلة النص، المجلد 06، العدد 02، ص 68-81. نشر بتاريخ: 2020/12/30، شوهد بتاريخ: 2021/01/26، على الساعة 23. https://www.asjp.cerist.dz/en/article/139878

[2] لقاء صحفي، "الشروق" تزور عائلة كويرات في ذكرى رحيله لهذا السبب رفض "علي مات واقف" الجنسية الفرنسية وقاطع التلفزيون، جريدة الشروق، نشر بتاريخ: 2016/04/08، شوهد بتاريخ: 2020/11/02، على الساعة 23.

"موعد 28 ديسمبر 2020 على موعد عرض أول لفيلم "الأفيون والعصا" مدبلجا باللغة الأمازيغية، هذا التاريخ الذي يوافق ذكرى ميلاد الراحل مولود معمري.

عملية ترجمة الفيلم حسب الأمين العام للمحافظة على اللغة السامية ببغلة الامازيغية "الهاشمي عصاد" استغرقت جهدا ووقتا كبيرين من طرف افراد العمل بقيادة المنتج والمخرج "سمير ايت بلقاسم" والمحافظة السامية للغة الأمازيغية قامت بمرافقة المشروع من حيث الناحية المالية والقانونية، خاصة ما تعلق بالحصول على موافقة مخرج الفيلم "أحمد راشدي""[1].

8. النهار TV : وفاة الممثلة الفرنسية المعروفة بـ "فروجة" بفيلم الأفيون والعصا ماري جوزي نات.

"توفيت الفنانة الفرنسية ماري جوزي نات التي شاركت في فيلم "الافيون والعصا" بدور "فروجة" بباريس عن عمر ناهز 79 بعد صراع طويل مع المرض، الممثلة ماري جوزي نات بن حلاسة من أب جزائري، بدأت مسيرتها الفنية سنة 1956 في فيلم للمخرج جورج لونبان في فيلم crime et chatimom قبل أن تشارك في فيلم (رائعة) المخرج أحمد راشدي (الأفيون والعصا) المقتبس من رواية مولود معمري سنة 1979"[2].

9. أحمد غربي: وفاة الممثلة الفرنسية المعروفة بـ "فروجة" في رائعة "الأفيون والعصا"

"توفيت بباريس، الممثلة الفرنسية، ماري جوزي نات، التي عرفت لدى الجزائريين بأدائها لدور فروجة في فيلم "الأفيون والعصا"، للمخرج الجزائري أحمد راشدي، وذلك عن عمر ناهز 79 سنة.

[1] ربورتاج قناة النهار TV، برنامج 120 دقيقة أخبار – فقرة ثقافة وفن – العرض الأول لفيلم الافيون والعصا مدبلج للغة الأمازيغية. عرض بتاريخ: 2020/09/14، شوهد بتاريخ: 2021/01/26، على الساعة 21.

[2] ربورتاج قناة النهار TV، أخبار – فقرة ثقافة وفن – وفاة الممثلة الفرنسية المعروفة "بفروجة" في فيلم الأفيون والعصا ماري جوزي نات. عرض بتاريخ: 2019/10/11، شوهد بتاريخ: 2021/01/26، على الساعة 22.

ماري جوزي نات من مواليد 22 أفريل 1940 بجزيرة كورسيكا الفرنسية، هي ممثلة فرنسية، حصلت على جائزة مهرجان كان السينمائي في عام 1974 لأفضل ممثلة عن أدائها في فيلم "Violins at the Ball"[1].

10. الشروقTV : حصة صباح الجمعة – تعرفوا على أسباب تسمية فيلم العصا والأفيون

"الحديث عن اسباب تسمية فيلم "الأفيون والعصا" سيد علي كويرات في تجسيده لشخصية "علي" مثل كل معاناة الشعب الجزائري وأظهر مدى فحولة ورجولة الشعب الجزائري، لم ينحني سيد علي كويرات ولم يرضخ للجنرال حتى في آخر أنفاسه وذلك من خلال مشهد رمي علبة الكبريت.

هذا الفيلم الذي اقتبس من رواية مولود معمري شكل جانب حادثة فريدة من نوعها.

أما "رويشد" فقد مثل من خلال دوره الذي أداه بكل حرفية ليجسد لنا معنى "الحركي" في وقت الثورة. هذا الفيلم يعتبر الفيلم الوحيد الذي جمع بين عمالقة التمثيل، هنا الإشارة إلى كل الطي مثلوا في الفيلم. محي الدين بشطازي، لعربي زكان، ماري جوزي نات، سيد علي كويرات ...

وسمي الفيلم "بالأفيون والعصا" نسبة لفرنسا التي استعملت أولا أسلوب التخدير بأنهم لم يأتوا محتلين بل أتوا الحضارة، هذا الأسلوب الذي لم يجد نفعا مع الشعب الجزائري، فانتقلت إلى العصا وهي استخدام سياسة القمع والترهيب والأرض المحروقة والتعذيب"[2].

11. أميمة أحمد: أحمد راشدي: السينما الجزائرية لن تموت

"يرى المخرج الجزائري أحمد راشدي أن السينما الجزائرية تعاني من الوهن لكنها لن تموت، وأن أفلامه التي تناولت الثورة ورموزها مثل "الأفيون والعصا" و"مصطفى بن بولعيد" تعد رؤية

[1] أحمد غربي، وفاة الممثلة الفرنسية المعروفة بـ "فروجة" في رائعة "الأفيون والعصا"، جريدة الصوت الآخر، نشر بتاريخ: 2019/10/11، شوهد بتاريخ: 2021/01/26، على الساعة 22.

[2] حصة صباح الجمعة الشروق TV، تعرفوا على أسباب تسمية فيلم العصا والأفيون، عرض بتاريخ: 2019/12/07، شوهد بتاريخ: 2021/01/26، على الساعة 21.

سينمائية للتاريخ وليست تأريخا للثورة، وشدد على أهمية السينما في تعميق الذاكرة التاريخية للأجيال، داعيا إلى إعادة كتابة التاريخ الجزائري.

وقال راشدي في لقاء "موعد مع الكلمة"، الذي نظمه الديوان الوطني للثقافة والإعلام بوزارة الثقافة بمناسبة الذكرى الخمسين لعيد النصر، "عار علينا أن نترك كتابة التاريخ للخصم المستعمر الفرنسي، الذي كتب التاريخ من وجهة نظره بأن العنف في الثورة كان من الطرفين، وساوى بين المقاومة الجزائرية والمستعمر الفرنسي".

وأشار صاحب فيلم "تحيا الجزائر" إلى أن السينما الجزائرية لم تتناول تاريخ الجزائر قبل الثورة في المرحلة العثمانية وما قبلها، فلا يجوز التركيز على حقبة تاريخية محددة.

أحمد راشدي: لا أستطيع قبول ثورة بطائرات فرنسية كما حصل في ليبيا، وما يحصل مخطط أميركي لتقسيم المنطقة وإلهاء الشعوب العربية عن القضية الرئيسية فلسطين.

المثقف والثورة

ويرى راشدي أن تراجع السينما الجزائرية بعدما وصلت للعالمية في السبعينيات مرده عوامل مختلفة، منها إغلاق أربع مؤسسات حكومية كانت تمول الأفلام وتوزعها بسبب ضغط صندوق النقد الدولي، ثم جاءت العشرية السوداء فهاجر الكثير من المخرجين إلى أوروبا خوفا على حياتهم، وأدى ذلك إلى توقف نحو 500 قاعة سينما عن العمل فتحولت إلى مستودعات، و"أصبح لدينا جيل عمره 25 سنة لم تطأ قدمه السينما، لكن السينما الجزائرية لن تموت، ولا تزال تقدم الأفلام رغم هذه الصعوبات".

أحمد راشدي، الذي يعد من أبرز المخرجين الجزائريين وصاحب فيلم "في زمن الصمت" الذي تناول فيه علاقة المثقف بالسلطة والذي لم يعرض في أي دولة عربية، رد على سؤال الجزيرة نت حول ما إذا كان الفيلم سيُعرض بعدما كسر الشعب العربي صمته في الثورات الشعبية قائلا "نعم الشعب العربي قتل خوفه وخرج عن صمته محتجا على الظلم، لكن المثقف غاب عن مشاركة الشعب، والمفترض أن يكون من فجّر الثورة وقائدها".

ويعتبر مخرج "الطاحونة" أن مشكلة المثقف العربي (القديمة) أنه يكون في أحد موقعين، إما مواليا للسلطة فتوفر له الحماية والحياة الكريمة لكنه يحرق نفسه لأنه قايض على حريته في الإبداع، وإما أن يكون بعيدا عن السلطة فتكبر معاناته.

وأضاف في حديث للجزيرة نت أن "الثورات الشعبية في البلدان العربية قامت ضد الظلم، لكن الخارج استغلها لمصالحه، فلا أستطيع قبول ثورة بطائرات فرنسية كما حصل في ليبيا، فهذا مخطط أميركي لتقسيم المنطقة وإلهاء الشعوب العربية عن القضية الرئيسية: قضية فلسطين".

صراع الحرية

مسيرة راشدي السينمائية كانت حافلة، فقد أنجز ابن الرابعة والسبعين عددا من الأفلام المهمة، منها "الأفيون والعصا" عام 1969، و"تحيا الجزائر" 1972، و"الطاحونة" 1986، وآخر أعماله "مصطفى بن بولعيد" 2009، وقريبا يبدأ تصوير فيلمه الجديد "الأبواب السبعة للقلعة" الذي تقدر كلفته بما يعادل أربعة ملايين دولار أميركي ساهمت وزارة الثقافة بـ 30% منها، وهو ما يصعّب إنجاز الفيلم، حسب راشدي.

ويصف الناقد السينمائي نبيل حاجي راشدي بـ "أحد رواد السينما الجزائرية" أمثال محمد الأخضر حامينة، حيث بقي راشدي "وفيا للدفاع عن الحرية سواء في صراعه مع المستعمر أو في صراعه اليومي مع الحياة ومع الآخر".

وفيما يتعلق بالسينما الجزائرية، يرى حاجي أنه رغم رصيدها الكبير وتميزها في خريطة السينما العربية، فإنها لم تؤسس لحراك فعلي ومؤسساتي يجعل من السينما إحدى أدوات الثقافة في الجزائر كبقية الفنون الأخرى.

ويضيف أن الشباب المهتمين بالسينما يجدون صعوبات جمة في غياب هياكل مؤطرة للسينما سواء حكومية كانت أو مستقلة لمرافقتهم في مشاريعهم الإبداعية، "فالشباب دخل الميدان بدون ضوابط وأطر وبدون أبعاد أكاديمية أو جمالية أو فنية"[1].

12. صحفي أصوات مغاربية: "يا علي موت واقف".. قصة "سيد الأفلام الثورية" في الجزائر

"إذا كان هناك ممثّل جزائري جسّد ببراعة صورة الثوّار خلال حرب التحرير ضد فرنسا (1954–1962)، فلن يكون سوى سيد علي كويرات، الذي نشأ في "حيّ القصبة" العتيق، معقل ما عُرف تاريخيا بـ "معركة الجزائر" العام 1957، التي تحدّى بها قادة الثورة الاحتلال.

وبسبب أدواره الثورية عشق الجزائريون ذلك الرجل القصير القامة، الذي ولد في القصبة بالعاصمة في السابع سبتمبر 1933، ولأن الاحتلال لم يكن يسمح للجزائريين بتجاوز مرحلة التعليم الابتدائي، فكان لزاما على كويرات أن يبحث عن مشوار آخر بعد نهاية مرحلته الدراسية.

بداية المشوار الأبديّ

نشأ كويرات في شبابه محبا للفن وهو ما جعله يلتحق بالمسرح سنة 1950، ليكون هذا مشواره الأبديَّ على مدى أكثر من ستين عاما إلى أن وفاته المنية عام 2015 عن عمر ناهز 82 سنة.

في خطواته الأولى بالمسرح تعرّف على مؤسس المسرح الجزائري محي الدين بشطارزي والممثل والكاتب والممثّل مصطفى كاتب، وثلّة من الممثلين بينهم حسان الحسني ومحمد التوري ورويشد وفريدة صابونجي وفضيلة الدزيرية ومريم فكأي وغيرهم.

لم تكد تمر سنوات على انضمامه للمسرح حتى انطلقت الثورة الجزائرية في فاتح نوفمبر 1954، فانضم إلى "الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني"، التي أسستها قيادة الثورة سنة 1958 لتعريف العالم بالقضية الجزائرية.

[1] أميمة أحمد، أحمد راشدي: السينما الجزائرية لن تموت، شبكة الجزيرة الإعلامية. نشر بتاريخ: 2012/03/22، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 23.

جابت الفرقة عواصم عالمية وعربية مثل؛ براغ وباريس ومصر والاتحاد السوفياتي والصين ويوغسلافيا وتونس، هذه الأخيرة التي عرضوا فيها أول مسرحية بعنوان "نحو النور" في 24 مايو 1958.

أوّل عمل ثوري

يقول الموقع الإلكتروني للمسرح الوطني الجزائري بأن سيد علي كويرات "تألق سينمائيا سنة 1963، حيث لمع في فيلم +أبناء القصبة+"، الذي يروي قصة عائلة لديها ابن ينشط سرا في الثورة ويعمل في الآن ذاته شرطيا لدى السلطات الفرنسية، وفي لحظة ما يكتشف الاحتلال أمره فيداهم البيت ثم تنطلق الأحداث.

استمر إبداع كويرات في السينما الثورية، فكانت رائعة "الأفيون والعصا" (1970)، وهو الفيلم الذي لا يزال خالدا في ذاكرة الجزائريين أدّى فيه دور الثائر علي، ثم يُقتل في النهاية على يد الجيش الفرنسي تحت صيحات زوجته "يا علي موت واقف".

صيحة "يا علي موت واقف" هذه ستبقى ملتصقة بكويرات طيلة حياته، فكان يناديه بها كل من عرفه ومن لم يعرفه، في الشارع والمقهى والمسجد، حتّى إن كويرات نفسه يروي بأن الرئيس الأسبق عبد العزيز بوتفليقة ناداه مرة في حفل تكريمي للفنانين "يا علي وين رايح.. موت واقف."

توالت أعمال كويرات الفنية على امتداد أكثر من عشرية، فأدّى أيضا فيلم "ديسمبر" (1971) ثم "هروب حسان طيرو" (1974)، وكلها تروي بطولات الثوار في مواجهة الاحتلال الفرنسي، فضلا عن سلسلة أعمال مسرحية ثورية.

"السعفة الذهبية" والبزوغ عربيّا

تُوّج مسار كويرات الفنّي بحصول فيلم "وقائع سنين الجمر" (1974) للمخرج محمد لخضر حامينة، والذي شارك فيه، على جائزة السعفة الذهبية في مهرجان "كان" السينمائي بفرنسا.

لم تكن الأعمال الثورية وحدها، التي برع فيها كويرات وإن كان سيّدها عن جدارة بالغة ومن دون منازع، فقد أدّى الرجل أدوارا كثيرة ورئيسية في أعمال اجتماعية وفكاهية.

ففي 1982 لعب في فيلم "حسان طاكسي" أعقبها فيلم "ميدالية لحسان" (1986) و"حسان النية" (1989)، وكلّها سلسلة أفلام فكاهية أضحكت الجمهور، خصوصا وأن دور البطولة فيها كان لسيد الكوميديا بالجزائر الفنان أحمد عيّاد المشهور بـ "رويشد".

عربيّا لعب كويرات في فيلم "عودة الابن الضال" (1976) للمخرج المصري الكبير يوسف شاهين، ثم أشركه شاهين مرة أخرى في فيلم "المهاجر.(1994) "

وفي التسعينيات والألفينيات شارك في عدد من الأفلام مثل؛ "صحراء بلوز" (1991) و"المشتبه بهم" (2004) و"موريتوري" (2007)، أيضا كانت له أدوار في مسلسلات منها؛ "اللاعب" (2004) و"عمارة الحاج لخضر (2009) ".

وفي الخامس أبريل 2015 رحل سيد علي كويرات عن 82 بعد مسيرة بطولية في السينما والتلفزيون والمسرح، ملك فيها قلوب الجزائريين بأدواره الثورية، ليزيد ارتباط الجزائريين بثورتهم أكثر"[1].

13. مخناش فؤاد، بن عمر عزوز: الأفيون والعصا بين رواية مولود معمري وفيلم أحمد راشدي – دراسة في مشهدة الرواية.

"ملخص: نسعى من خلال هذه الورقة البحثية إلى تمثل حيثيات الرواية الجزائرية وانصهارها ضمن الفن السينمائي كونها الأداة المغذية لتفاصيل الفيلم السينمائي بما تحمله من أحداث وتصورات فالقارئ للنص الروائي وما ينتجه من تخيلات ذهنية للأحداث والشخصيات له رغبة كبيرة في مشاهدة العمل الروائي سينمائيا بغية المقارنة بين ما آل إليه (الصورة البصرية) وما كان عليه (الصورة الذهنية) وكيف تم سجن تلك الأحداث واللحظات الروائية فيلميا. وفي مقالنا هذا سنتطرق إلى مشهدة رواية "الأفيون والعصا" للكاتب والروائي مولود معمري من أجل الوقوف على أحداثها وبنائها الفني ومدى تطابق النص روائيا مع العرض سينمائيا، وذلك من أجل معرفة إن حافظ الفيلم على روح الرواية في مجملها، ما مدى تطابق النص المكتوب على العمل المصور؟

[1] صحفي أصوات مغاربية: "يا علي موت واقف".. قصة "سيد الأفلام الثورية" في الجزائر، أصوات مغاربية / الوكالة الأميركية للإعلام الدولي USAGM. نشر بتاريخ: 2023/12/02، شوهد بتاريخ: 2023/12/12، على الساعة 20.

الكلمات المفتاحية: المتلقي، النص الروائي، الصورة السينمائية، الفيلم.

المقدمة:

من المتعارف عليه أنه عند تحويل الرواية إلى عالم سينمائي (فيلم) يكون السؤال المطروح هل فقدت هذه الرواية روحها أو رونقها بعبارة أوضح أم زادت شهرتها؟ هنا يختلف البعض في الإجابة على هذا السؤال فعشاق الكتب ومن خلالها الرواية يرون أنها تكتب لتقرأ بمعنى معالم بناء شخوصها تبقى محصورة لدى المتلقي (القارئ) ويرون أن الشاشة لن تكون منصفة للكاتب كونها تقضي على فرصة رسم الأحداث والاستعانة بالمخيلة أما المؤثرات البصرية فيرى فيها عشاق الفن السابع المتعة والتشويق ويفضلونها أكثر من القراءة فقد اختلفت الآراء حول هذا الموضوع و التاريخ الفني و السينمائي يعطينا نماذج عن روايات عربية وأجنبية حققت نجاحات خرافية بفضل الشاشة فرواية "الأب الروحي مثلا "the good father" للكاتب ماريو بوزو "Mrario Puzo" والتي كتبها عن الشخصية الخيالية لرئيس مافيا إيطاليا و تم أفلمتها ومثل دور البطولة الممثل الشهير ألباتشينو، وقد سجلت الرواية في توزيعها أكبر رقم في التاريخ من حيث التوزيع وهذا ما لم تعرفه أية رواية عالمية حتى الآن وحقق العمل السينمائي نجاحا رهيبا منقطع النظير.

وفي عالمنا العربي هناك روايات كثيرة تم أفلمتها وكان الحد الأوفر منها للكاتب العالمي نجيب محفوظ، إذ هناك ما يقارب من أربعين رواية تم تحويلها لأعمال سينمائية ودرامية وحققت نجاحات مدوية أبرزها "خان الخليلي" "ثرثرة فوق النيل" و "بداية ونهاية"، كما أضاف الكاتب إحسان عبد القدوس للشاشة العربية أعمال متميزة على غرار "في بيتنا رجل" "لا تطفئ الشمس ... الخ وأكيد في الجزائر أيضا هناك أعمال روائية سطع نجمها كأفلام لا ولن تنسى في السينما الجزائرية والامثلة عديدة على غرار "ريح الأوراس" للمخرج لخضر حامينا سنة 1966 والفيلم الاجتماعي المقتبس من رواية ربح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة والذي أخرج سينمائيا عن طريق المخرج "محمد سليم رياض" وأكيد أن العلاقة بين الرواية الجزائرية والسينما اتضحت معالمها وبرزت بشكل خاص بعد مرحلة الاستقلال فكان اقتباس الرواية في السينما الأوفر حظ ولعل رواية الأفيون و العصا" لمولود معمري أفلمتها بالعنوان نفسه خير دليل على ذلك ولا ننكر أن هناك أعمال كسرت قاعدة النجاح كأفلام

سقطت في فخ الفشل ومن أهمها رواية "الحب" في زمن الكوليرا" للكاتب "غابرييل غارسيا ماركيز" فقد حققت نجاحًا مبهرا كإصدار أدبي وأخرجت كعمل سينمائي فلم تحقق أي نجاح بل انتقصت من قيمة العمل الأدبي.

بالإضافة إلى روايات عدة كشفرة دافنتشي" ورواية "صائد" الأحلام" و"زوجة" مسافر عبر الزمن والقائمة طويلة وعربيا هناك إصدارات جديدة لم تلق النجاح على الشاشة "عمارة يعقوبيان" "لعلاء الأسواني" والتي يرى النقاد أن العمل الأدبي أقوى بكثير من الفيلم بالإضافة إلى رواية "ساق البامبو" للكاتب السعودي سعود السنوسي فقد لاقت نجاحًا روائيا إن صح التعبير بينما افتقدت لهذا النجاح سينمائيا.

ولعل القاعدة الهوليودية المتداولة بكثرة ومعناها أن كثير من الكتب السيئة تصنع أفلاما رائعة ولكن أغلب الكتب الرائعة تصنع أفلاما سيئة، وأكيد لكل قاعدة استثناء وعالم الكتب والأدب كثيرًا ما يقوم بكسر القواعد والمفاجآت.

كما أن هناك العديد من النقاط المشتركة التي تجمع بين هذين الحقلين الجديدين (الرواية. السينما) المنفتحين على مختلف الفنون فإذا كانت الرواية سردا طويلا بلغة تقدم صورا متخيلة فإن السينما سردًا أيضا ولكن بصورة متحركة تمثلها الكاميرا وكلاهما يروي حكاية أو قصة.

وجدير بالذكر أنه من أجل أفلمة نص روائي لابد من طرق للانتقال وآليات كالحذف والاختصار وتبدو نقاط الإلتقاء بينهما الرواية والسينما قليلة فالسينما يمكنها معالجة قضايا يتناولها التخيل الروائي ولكن تصويرها لهذا التخيل لا يكون بنفس السهولة كتقديم حياة مجموعة أشخاص أو فترة تاريخية فلكل موضوع خصائصه وأبعاده وتقنياته وعليه يضطر إلى التركيز على لحظات معينة "... يلاحظ على السينمائي ميله الدائم إلى الإيجاز واقتراح شذرات أو مقاطع من عمل أدبي أو تاريخي".

2 – الأفيون والعصا من الرواية إلى الفيلم

2 – 1 – ملخص الرواية:

كتب مولود معمري هذه الرواية بعد وضع الحرب أوزارها بالتحديد ثلاث سنوات بعد استقلال الجزائر يحاول من خلالها نقل وقائع الحرب وظروفها القاسية كما عاشها سكان قرية "ثالة" (وهي إحدى القرى بالمناطق الجبلية في القبائل).

تفتتح الرواية على مشهد وصفي لمدينة الجزائر العاصمة وصفا إجماليا بعيون شخصية "البشير" وقد تخرج من كلية الطب بباريس وأثناء تواجد صديقه رمضان بمنزله يبدأ الجدل بينهما مما يمكننا من الاطلاع على طباع كل منهما.

ويستمر هذا الجدل لاحقا حتى في الرسائل مع العلم أن كلاهما ينحدر من نفس القبيلة (قرية ثالة) فرمضان متأثر بالخطاب الماركسي قوي الاعتقاد جذري النزعة ومؤمن بالعنف والثورة في مواجهة الاستعمار بالرغم من امتهانه مهنة التدريس بل وتمدرسه بالمدارس الفرنسية بالعاصمة.

من جهة ثانية نجد الطبيب بشير "... دون نزعة إنسانية رغم ولائه المطلق للثورة مما جعل صديقه يتهمه بالخضوع لإغراءات الحضارة الفرنسية."

ويقع بشير في قصة حب مع الفتاة الفرنسية "كلود" والتي تعتبر عشيقته والتي لا تعجبه طريقتها في انتقاء الكلمات وقول الأشياء وبعد ترددها مرات على شقته بالعاصمة تتظاهر كلود على أنها تنتظر مولود من البشير، فيرغب البشير في التخلص من الجنين كونه سيعيش الجنين) مرفوضا من الطرفين سواء الجزائريين أو الفرنسيين وبالتالي يبقى بلا هوية. وهنا يبدأ البشير في محاولة للتملص من هذه العلاقة وخاصة بعدما وعد "كلود" بالزواج منها.

فرغم ارتباط البشير بالثقافة الفرنسية إلا أنه يرفضها ولا يتوهم إمكانية الاندماج فيها، وعندما يطلب منه مساعدة الثورة نجده متردداً ويرفض ذلك في البداية ولكن بعد إلقاء القبض على الشاب الذي طلب منه المساعدة باقتراح من صديقه رمضان يهرب من شقته متوجها لقرية "ثالة" بعد رفع حضر التجوال.

يصل بشير إلى القرية بعد أن تخلى عن عشيقته ومعيشته الميسورة في العاصمة واضعاً حدا لذلك التردد الذي صاحبه اتجاه الثورة فيلاحظ تغير القرية التي لم يزرها منذ عشر سنوات وعند

وصوله للبيت يجد أمه وأخته وأولادها يعانون الجوع والمشكلة لأن الأمر بيد الجيش الذي أوكل للطيب عميل فرنسا وزعيم القرية حاليا مهمة توزيعها، فيتعجب البشير من هذا كون الطيب كان بالأمس القريب أكثر الناس تواضعا ومساعدة و عند سؤاله على أخيه الأكبر بلعيد تجيبه أمه على أنه أصبح عميل لفرنسا والسلطات الفرنسية قد شيدت بيتًا قريبا من مقر إدارة الجيش فيصعد مباشرة إلى غرفته العلوية لينام فتوصيه أمه أن لا يتظاهر بالذكاء غدًا أمام القائد الفرنسي الذي سيحقق معه لطرح مجموعة من الأسئلة و أثناء تحاوره مع القائد "ديلا كلوز" يتذكر نصائح أمه. ويصادف بعدها أخاه بلعيد الذي يتظاهر بأنه صديق الفرنسيين وهو في حقيقة الأمر غير ذلك.

بعدها يلتحق البشير بجيش التحرير وفي ثالة ضيق الاستعمار خناقه على السكان والمجاهدين وكانت الحرب في أوجها وقد انطلقت عملية المنظار وتم استبدال القائد دولا" كلوز" بأخر يميل إلى العنف والحلول الجذرية فقطع أشجار الزيتون حتى لا يتحجج السكان بعدم رؤيتهم للفلاقة والمجاهدين.

واعتماد عملية تمشيط واسعة إضافة إلى تكثيف الدوريات العسكرية في حين عمل قادة الثورة على تنظيم الصفوف من خلال حرب العصابات وتفادي المواجهة المباشرة.

وتنتهي الرواية بغض النظر عن سرد أحداثها ومشاهدها الطويلة على لسان بشير الذي كان يحاول التخلص من الماضي لا عن طريق نكرانه بل بتذكره، فبفضل تضحيات كل الشهداء تمكن من استعادة طعم الحياة والتمكن من التخلص من الأوهام، وقد كتب الرسالتين إحداهما "كلود" يورثها الشقة بما تحتويه باستثناء الكتب التي قد تقلق راحتها وفي رسالة "إيتو" يعلن بشير .... أنه لم يجد المداوي ولكنه يستطيع على الأقل أن يأمل في إيجاده... وبأنه إن لم يجد الدواء الجيد فلن يقتله الدواء الخاطئ ويختم الرواية بقراءة الجريدة حيث يتحدثون على أشخاص يعيشون حياة عادية ما وراء الجحيم الذي يعيشه الجزائريون".

2-2- ملخص الفيلم:

يعرض الفيلم قصة قرية جزائرية أثناء فترة الاستعمار ساردا تفاصيلها كما رأوها الذين عاشوها ويهجر بطل الفيلم الدكتور بشير الحياة المترفة نحو الجبل حيث مسقط رأسه (قرية ثالة) التي دخلت في مواجهة مباشرة مع المستعمر وينظم شقيقه إلى المقاومة ويجابهان قوات الاحتلال رغم التفاوت

الكبير في موازين القوى وتتسارع الأحداث في وصف المعارك الطاحنة بين الثوار والجنود الفرنسيين مع تأييد سكان القرية. وربما الفيلم في أحداثه يشبه إلى حد كبير أحداث الرواية كون فكرته العامة تتمثل في الثورة التحريرية بمعنى أن الأحداث معلومة كما سبق، كما أن هناك بعض الأحداث التي تم حذفها من قبل السيناريست ويبقى في النهاية هذا الفيلم يؤرخ لحقبة زمنية بكل تفاصيلها، عاشها الشعب الجزائري.

وقد أنتج الفيلم عام 1969 من قبل الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية الجزائرية، يحكي عن سنوات النضال في الجزائر إبان الثورة الجزائرية، أخرجه المخرج أحمد راشدي ومثل فيه عدد من الممثلين الجزائريين والفرنسيين ربما أشهرهم سيد علي كويرات في دول البطل "علي". فجاءت أحداث الفيلم مرآة عاكسة لذلك الواقع المرير".

3- الأفيون والعصا بين الرواية والفيلم

بالنظر إلى هامش الحرية الذي أخذه المخرج أحمد راشدي بالنسبة للرواية لا يمكننا الحديث عن اقتباس حرفي ناهيك عن التغييرات التي أحدثها من حذف وتعديل وهذا ليس بسبب محدودية الأدوات السينمائية ولغتها بل هي ناتجة وبشكل لا يدع مجال للشك عن تحديات إيديولوجية مسبقة للخطاب الفيلمي.

لقد اختار المخرج أحمد راشدي طريقا وسطا باعتماده الاقتباس الحر الذي بإمكانه المحافظة على الجوهر والمعنى الأصلي للنص الروائي، وهذا الاختيار من المخرج لم يكن أسهل الخيارات المتاحة فقد كلفه بعض الغموض والارتباك والذي أثر على تلاحم الفيلم ولعل أبرز مثال على ذلك المشهد الذي يصور رجال "ثالة" وهم في اجتماع داخل المسجد حين يقدم محمد السعيد بتوديع السكان استعدادا للرحيل ففي الرواية انعقاد "تاجمعت" يكون بطلب من بلعيد والهدف منه إنقاذ ما يمكن قبل حدوث الكارثة، لكن ذلك لا يؤدي لأي نتيجة نظراً لتلاحم السكان في كيان واحد لا يقبل فكرة التجزئة فما بالك التضحية بجزء منه للإبقاء على الجزء الآخر.

وقد غير المخرج من هذا المشهد من خلال تغيير الشخصية الداعية للاجتماع داخل المسجد بالإمام الذي يدعو ببعض الأدعية والتضرعات الله سبحانه، ثم يدخل محند السعيد مودعاً الناس في

كلام غير مفهوم في سياق الفيلم، وبالتالي فالمشهد هنا فقد وظيفته بسبب تغيير شخصيته صاحب فكرة الاجتماع، فبلعيد كان يدرك ما يخفيه الاستعمار لقرية "ثالة" وذلك راجع لعمله كعميل مزدوج وقد فكر في الاجتماع الأسباب وأعراض واضحة وفي سياق الفيلم لم نجد تبريراً مقنعاً لإدراج هذا المشهد سوى الرغبة على العموم في الأمانة للنص، ولا يعد هذا المشهد المثال الوحيد على الارتباك الذي وقع فيه المخرج حين اختار الطريق الوسطى والتي كانت هي الأصعب بكل تأكيد.

وكمثال آخر عن الارتباك إن الرواية تقوم على التبشير على البشير وترصد ما يحدث له وما يحدث من خلال ذلك في كل الرواية، لكن الفيلم لا يتمكن من مجاراة الرواية في ذلك فقد قام الجزء الأول من الفيلم على التبشير على شخصية البشير لكننا تفاجأنا بانسحابه من الواجهة ولا يظهر ثانية إلا وقد تبدلت ملامحه الحضارية الناعمة وتحول إلى مقاتل شرس".

وعلى الرغم من هذا ومن زاوية أخرى نجد المخرج قد أبدع في ابتكار حلول داخل الأطر الإيديولوجية في مشهد استشهاد على إعدامه)، فالمعروف أن المخرج قد تخلى عن شخصية تسعديت والتي تناجيه وتندبه بعد مغادرة الجميع في الرواية نجده وجد معادلة وجدانية انفعالية في عاطفة الأمومة والأخوة تعلق سكان ثالة ببطلهم علي فجعل فروجة تخترق صفوف الجنود لترتمي على جثة أخيها باكية إياه مطلقة زغرودة تقشعر لها الأبدان لتليها موجة من الزغاريد والتبكير لنساء ورجال ثالة تعبيراً عن الانتفاضة وفي لقطة مضخمة لاستشهاد علي شكلت أحد عناصر التشويق والجاذبية فلقطة الكاميرا كانت ثابتة وقريبة جدا من وجه علي وملامحه وهي تكاد تكون خلاصة الأحداث الفيلم ككل والمشهد هذا بالذات يعتبر أقوى مشهد في الفيلم وأهمه "... قدرة الكاميرا على التقاط اللقطة القريبة التي تعد اكتشافا في عالم اللغة السينمائية حيث تعمل على توضيح التفاصيل الدقيقة والتشويق والتعبير الرمزي وغيرها من الوظائف".

4- خاتمة:

من المتعارف عليه أن المشتغلين بالحقل السينمائي قد تفطنوا منذ القدم لخصوصيات السرد الروائي وما قد يقدمه للفيلم السينمائي من مادة خام تخدم البناء الدرامي في ظل ما يسمى بأفلمة الرواية، لذا تم النهل من الرواية لسينما بغرض تغذيتها بمختلف ما تزخر به الرواية من أحداث

وجزئيات تبنى عليها تفاصيل الصراع في جو مشحون بالتشويق، وهذا ما نجسده مكرس في معظم الأفلام العالمية والمحلية التي اقتبست من الرواية على غرار رواية "العصا والأفيون" للكاتب مولود معمري التي تم أفلمتها للمخرج "أحمد راشدي، مع الاحتفاظ بالعنوان وبعض الأحداث التي جاءت في كنف الراوية والمعبرة عن أهات وآلام الشعب الجزائري جراء الاستعمار الفرنسي الغاشم. وذلك في تسلسل درامي يستمد بريقه من حبكة الأحداث للرواية. كما سعى المخرج إلى بث الروح في العمل الروائي من خلال الصور المشهدية التي تعبر بالحوار والصورة عن مواقف الشخصيات الروائية، إذ جاءت المشاهد واللقطات متنوعة بين القريبة والعامة لتعكس اهم مقومات وخصائص العمل الروائي"[1].

14. صحفي جريدة النصر الإلكترونية: هل خطفت السينما الثورة من الأدب؟

"مع كلّ مناسبة من مناسبات الجزائر الثورية والوطنية والتاريخية، يتم عرض العديد من الأفلام السينمائية الثورية عبر مختلف القنوات والفضائيات التلفزية الوطنية. كنوع من اِستعادة الثورة/أو الاِحتفاء بها وتمجيدها وتخليدها عبر الصورة، الصورة والمشهدية السينمائية. وهذا ما يطرح أسئلة حول هذه الثنائية «السينما والثورة»: فكيف اِشتغلت السينما على تيمة ثورة التحرير؟ كيف تمثلتها وتناولتها؟ كيف حضرت صورة هذه الثورة في السينما الجزائرية؟ أيضا هل حضرت الثورة في السينما أكثر من الأدب أم العكس. وهل وُفِقت هذه السينما في الاِقتباس من الأدب واِستثماره سينمائيا؟

حول هذا الشأن «السينما والثورة»، كان ملف هذا العدد من «كراس الثقافة»، مع مجموعة من الكُتّاب والنُقاد.

استطلاع/ نـوّارة لحـرش

ففي الوقت الّذي يظن فيه الأستاذ عبد السلام يخلف أنّ حضور الثورة الجزائرية بقوّة كان في الأدب أكثر منه في السينما –إذا تحدثنا عدديًا– أي مُجمل الروايات والقصص والأشعار التي كُتِبت عن الثورة لكن الاِنطباع الّذي نخرج به حين نريد حوصلة الظاهرة فنجد أنّ الجزائريين يتذكرون جملة

[1] مخناش فؤاد، بن عمر عزوز: الأفيون والعصا بين رواية مولود معمري وفيلم أحمد راشدي – دراسة في مشهدة الرواية. مجلة لغة–الكلام، مخبر اللغة والتواصل، المجلد 09، العدد 01، 2023، ص 25–31. نشر بتاريخ: 2023/01/10.

«علي موت واقف» من السينما أي من فيلم المخرج أحمد راشدي (1969) وليس من رواية «الأفيون والعصا» لمولود معمري. فهناك –حسب الدكتور يخلف دائماً– سبب أساسي هو أنّ الصورة تبقى راسخة بالذهن إضافةً إلى أنّ المقروئية قليلة في الجزائر وبالتالي تظهر قوّة السينما أقوى من الأدب ومن حضوره.

أمّا محمّد بن زيان، فيقول «حضرت الثورة في النصوص الأدبية، ولكن حضورها سينمائيًا تجاوز نسبيًا حضورها أدبيًا مع الأخذ بعين الإِعتبار التفاوت في الجانب الكمي بين المنجزين السردي والسينمائي».

من جهته يرى الشاعر والصحفي خالد بن صالح: أنّ السينما كما الأدب ليست مهمتهما حفظ الذاكرة كما يجب عليها أن تكون، إنّما كما هي في ما ظهر منها وما خفي، وفيما اِتفق حوله واختلف، وفي كلّ التناقضات والصراعات التي هي الأرضية الخصبة للإبداع.

كما يذهب الدكتور بورايو، إلى القول «أنّ الأفلام الجيّدة عن الثورة نجدها مستمدّة من عدد قليل جداً من الكتابات الروائيّة» .

في حين تؤكد الدكتورة جميلة مصطفى الزقاي: «مثلما اِحتفت السينما بالثورة وسايرتها، فإنّ الأدب كان منبراً مُواكبًا للثورة حتّى قبل اِندلاعها، لكن إذا وازنا بين السينما والأدب في تعاطيهما مع الثورة، سنرفع كفة السينما ليس لأنّها فعلاً أكثر اِستجابةً لها، وإنّما لكون الصورة تقوض كلّ كلام وتتربع بخلد المُتلقي الّذي يُفضل المُشاهدة على القراءة».

***عبد السلام يخلف/كاتب ومترجم وأكاديمي**

نتذكر الصورة ولا نقرأ الرواية

إنّ اِشتغال السينما الجزائرية على الثورة الجزائرية جاء من خلال التوجهات الإيديولوجية التي رسمتها الدولة آنذاك وهي النظام الإِشتراكي وبناء الدولة الوطنية التي تقوم على الشرعية الثورية وهذا يتطلب التركيز على خلق رموز للثورة وتخليد المآثر التي قام بها المجاهدون والشهداء الذين ضحوا من أجل هذا البلد والتركيز في العموم على الشعب الّذي يُعتبر البطل الحقيقي لثورة التحرير. أعتقد

أنّ فكرة «الشعب هو البطل» منحت الثورة قوّة عالمية وجعلتها مرجعًا للشعوب المُناضلة من أجل حريتها. يموت الأبطال وينتصر الشعب هو القيمة الإنسانية التي ترسخت بقوّة في السينما الجزائرية وهذه نقطة تُحتسب لها.

فالصورة النهائية للثورة والتي حضرت في السينما هي صورة الشعب الّذي عانى الويلات، وصورة السفّاحين الإِستعماريين الذين اِستعملوا كلّ أدوات القمع والتشريد والتخويف والتقتيل من أجل الحصول على الإِنتصار وذلك لم يحدث. هذه هي الصورة التي ركزت عليها السينما الجزائرية والمُتمثلة في صراع إرادتين، واحدة تعمل على القمع والإِستغلال والأخرى تُناضل من أجل تحرير أرضها ومصيرها من العبودية والذل. إنّ تفاصيل الصراع التي تظهر من خلال مُصادرة الأراضي وقمع السُكان ومُداهمة البيوت والمداشر والحواجز في كلّ مكان وتوظيف الخونة والحركي في مُحاصرة الثوّار والمُتمردين هي خصائص تُبيّن مدى المُعاناة التي تَحَمَلهَا الشعب الجزائري لأكثر من قرن وذاك يمنح شرعية للثورة التي تُصبح مقدسة وتجلب تعاطف كلّ من يُشاهد هذه الأفلام. «وقائع سنين الجمر» لمحمّد الأخضر حامينة (1974) والحائز على السعفة الذهبية في مهرجان كان الدولي كان لبنة طيبة في هذا المجال بحيث تَمَكن الفيلم من عرض البؤس والمآسي التي تعرض لها الشعب الجزائري والتي لا بدّ تقود للثورة.

أظن أنّ حضور الثورة الجزائرية بقوّة كان في الأدب أكثر منه في السينما إذا تحدثنا عدديًا أي مُجمل الروايات والقصص والأشعار التي كُتِبت عن الثورة لكن الإِنطباع الّذي نخرج به حين نريد حوصلة الظاهرة فنجد أنّ الجزائريين يتذكرون جملة «علي موت واقف» من السينما أي من فيلم المخرج أحمد راشدي (1969) وليس من رواية «الأفيون والعصا» لمولود معمري، ويتذكرون مراد بن صافي (لعب الدور عبد القادر حمدي رحمه الله) في فيلم «أبناء نوفمبر» وهو يقول: «لالا عمي العربي وصاني بالاك يطيحوا في يد البوليس» للمخرج موسى حداد (1975) أكثر من أي كِتاب، ويذكرون «دار السبيطار» وجملة «عومار يعطيك كية» من الإِستماع للالة عيني (أدت الدور شافية بودراع) وهي تقولها في الفيلم من إخراج مصطفى بديع (1974) أكثر من اِنتباههم إلى رواية محمّد ديب «الحريق». فهناك سبب أساسي هو أنّ الصورة تبقى راسخة بالذهن إضافةً إلى أنّ الأمية مُستفحلة بشكلٍ كبير وهي من مُخلفات الإِستعمار إضافةً إلى أنّ المقروئية قليلة في الجزائر وبالتالي

تظهر قوّة السينما أقوى من الأدب ومن حضوره. لو أخذنا مثلاً رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي التي تمّ عرضها كمسلسل من إخراج نجدة أنزور، ما كانت لتمثل فيلم جزائري عن الثورة لأنّ نظرتنا المُعتادة عن هذا النوع من الأفلام يرتكز على فِعل الثورة كأنّه البطل ولا يقبل للثورة أن تكون خلفية لقصة حب أو ألم.

إنّ مسألة نجاح السينما في اِستثمار الأدب مسألة مُعقدة جداً لأنّ السينما تحتاج إلى أموال كبيرة وهو الشيء الّذي تفتقده السينما الجزائرية بسبب اِحتكار الدولة للتمويل وتوجيه الأفلام بالطريقة التي تُرضي أهل السلطة وهذا ما رأيناه في الكثير من الأفلام التي توقفت بسبب الاِختلافات الإيديولوجية وكذا الفنية في عرض شخصية معينة في إطار سياسي مُحدّد لأنّ قضايا الثورة والاِختلافات بين الأشخاص ما تزال موجودة إلى اليوم وهذا ما يخلق صعوبات في اِستثمار الروايات والقصص المكتوبة. إنّ إهمال رواية «اللاز» العالمية للطاهر وطار مثلاً والتي تُعد واحدة من الإشكاليات لأنّ البطل لقيط مُتهور يلتحق بصفوف الثورة وفي الجبل يلتقي زيدان الزعيم الّذي يتم اِغتياله لأنّه لا يريد أن يتخلى عن أفكاره الشيوعية. هذا البُعد الإيديولوجي هو الّذي يقف عائقًا أمام خلق التعدّديّة في النظرة إلى الثورة من كلّ الجوانب. هناك أيضًا مشكلة أساسيّة وهي أنّ السينما الجزائرية لها نظرة مُحدّدة لأفلام الثورة وهي أفلام ترتكز على الرصاص والقتل والسرعة والأدرينالين ولا يوجد دعم للأفلام الهادئة ذات البُعد الجمالي التي تحدث في مرحلة الثورة وهذا أعتقد يُعد عائقًا أساسيًا في اِستغلال الروايات في السينما وكأنّ مرجعية السرد في الرواية ليست هي نفسها في السينما. قد يحدث مُستقبلاً حين تتغير الأجيال.

***محمّد بن زيان/ كاتب وناقد وناشط ثقافي**

حضور الثورة أدبياً كان أَعمق وأدق وأشمل

الحديث عن تَمَثُّل الأفلام السينمائية للثورة التحريرية، يقتضي اِستحضار السياق الّذي وُلِدَتْ فيه السينما الجزائرية، سينما وُلِدَتْ في جبهة القِتال وانبثقت من رحِم الثورة. وانطلاقًا من ذلك الاِعتبار كانت الثورة محورية في المنجز السينمائي، خاصةً في عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن

الماضي. عقِب اِسترجاع الاِستقلال كانت جُلّ الأفلام مُرتبطة بالثورة، وذلك أكثر من بديهي بحُكم السياق، وأيضًا نتيجة التأثير القوي للثورة في صياغة مجتمع يعيش مرحلة تحوّلات تاريخية حاسمة.

بدأت الأفلام بالتركيز على المُواجهات في ساحات القتال وعلى تصوير القمع الاِستعماري، ولكن هناك اِستثناءات قاربت الثورة من زوايا أخرى مثل الفيلم الّذي يعتبر من بدايات سينما مرحلة الاِستقلال أي فيلم «السلم الفتي» للمخرج جاك شاربي الّذي تناول التأثيرات النفسية للحرب على الأطفال ووضع يتامى الحرب عقب الاِستقلال، وفيلم «ديسمبر» للمخرج لخضر حامينة الّذي تطرق للتعذيب ولاِمتحان الضمير الفرنسي. وحضر الأثر النفسي للتعذيب في فيلم «تحيا يا ديدو» لمحمّد زينات.

ومن أروع الأفلام التي تناولت الثورة، فيلم «أولاد نوفمبر» للمخرج موسى حداد، فيلم تناول دور الأطفال في الكفاح. ويمكن أن نذكر فيلم «أبواب الصمت» للمخرج عمار العسكري الّذي تطرق لدور جزائريين اِستثمروا عملهم عند الاِستعمار لخدمة الثورة، في حين تناول فيلمه «زهرة اللوتس» العلاقة بين الثورتين الجزائرية والفيتنامية.

وكانت مُقاربة ركزت على الجوانب الإنسانية، أي حرّرت تناول التاريخ من القولبة التي تنفي الخصوصية الإنسانية، في فيلمي «حسن طيرو» للمخرج حامينة و «هروب حسن طيرو» لمصطفى بديع، وفيلم «سنوات التويست» للمخرج محمود زموري.. وتعرض فيلم رشيد بوشارب «الخارجون عن القانون» للصراع الدامي بين الأفالان والميصاليين في فرنسا.

غلبتْ صورة المعارك والمواجهات بتفاوت وهي غلبة تطبع التعاطي التاريخي الّذي لم يلتفت كما ينبغي لبقية الجوانب وركز على الجانب الحربي. وله بطبيعة الحال أهميته وفي الأفلام المُخصّصة للشهداء التي أُنجِزت مُؤخراً نمطّت السِيَّر ولم يتم التعمُق بتوليد الدلالات الرمزية الثرية والمُلهِمة.

حضرت الثورة في النصوص الأدبية، خصوصًا التي اِقترنت ببدايات تبلور الأشكال السردية القصصيّة والروائية، ولكن حضورها سينمائيًا تجاوز نسبيًا حضورها أدبيًا مع الأخذ بعين الاِعتبار التفاوت في الجانب الكمي بين المنجزين السردي والسينمائي. ولكن حضور الثورة أدبيًا كان أعمق

وأدق وأشمل من حضورها سينمائيًا. ومع ذلك لا زالت الثورة لم تُصَغْ كما يتناسب مع محوريّتها التّاريخيّة وكثافة دلالاتها. السينما في الجزائر لم تستثمر النص الأدبي وعدد الأفلام التي اِرتكزت على نصوص أدبية محدودة جداً، ولا تشذ أفلام الثورة عن ذلك ومن الأفلام التي تمّ اِقتباسها من نصوص روائية «الأفيون والعصا» للمخرج أحمد راشدي عن رواية مولود معمري، وهو الفيلم الّذي كان تلقيه كبيراً ولا زال.. وهناك اِقتباس لقصة «نوة» للطاهر وطار من طرف عبد العزيز طولبي وهي تتناول فترة تعتبر مفتاحية لِاستيعاب الثورة، كما أَنْجَزَ عبد الرحمن بوقرموح فيلم «الربوة المنسية» بالأمازيغية من رواية لمولود معمري والتي صدرت قبل الثورة. وأقتبس ألكسندر أركادي سينمائيًا رواية «فضل الليل على النهار» لياسمينة خضرة. ولقد تألقت الأفلام التي تمّ اِقتباسها من نصوص أدبية وتُعتبر من أهم ما في ريبرتوار السينما الجزائرية.

***خالد بن صالح/ شاعر وصحفي**

في الأدب كما السينما لا يكفي الوصف الأفلاطوني

بِمَا أنّنا لسنا، في اِعتقادي، بحاجة إلى فتح باب المُفاضلة بين السينما والأدب وأيّهما كان سباقاً أو أكثر اِقتراباً من «الثورة» الجزائرية وقضاياها التاريخيّة والإنسانية؛ فإنّنا في الوقت نفسه لا يمكن أن ننكر الهوّة التي تفصل بين النص الأدبي الجزائري رغم تميّز الكثير من الأعمال الروائية والقصصية، والاِقتباس إلى السينما كعملية فنية لها شروطها الخاصة ورؤى أصحابها الفنيّة. وليحضر عرضاً من قائمة قصيرة جداً فيلم «الأفيون والعصا» الّذي أخرجه إلى السينما أحمد راشدي سنة 1969 عن رواية مولود معمري، ولعلّ الإجابة عن سؤال لماذا لم تنشغل السينما بالنص الأدبي الّذي تناول ثورة التحرير؟ تضعنا أمام إشكاليات عديدة، ليس أقلّها أنّ غالبية المخرجين الجزائريين لا يتقنون اللّغة العربية، في ظل غياب جسور الترجمة، خاصةً من العربية إلى الفرنسية والعكس، بالإضافة إلى أنّ عدداً من الروايات والقصص قاربت الثورة من زوايا أخرى، بِانتصاراتها وخيباتها، مُغايرة للخطاب الرسمي والتمجيد المُطلق، وهو ما يقع تحت طائلة الرقابة والمنع طالما أنّ التمويل لا يخرج عن الدوائر الرسمية.

إشكالية أخرى، لا تقل أهمية، وهو غياب النقاش العام والمُتخصص حول مفاهيم الاِقتباس، والمُعالجة السينمائية للنصوص الأدبية، وكيفية تحويلها إلى سيناريوهات تصلح كأفلام، ويمكن للرواية الواحدة أن تعالج سينمائيا بأكثر من سيناريو ورؤية فنية مختلفة. هناك فقر في المفاهيم وأدوات الإنتاج والأفكار الخلاقة التي تتجاوز فكرة خيانة المخرج للكاتب، والفيلم للرواية، وتضعُ حداً لتدخل الكاتب في مجالٍ غير مجال إبداعه، وتُلزم المخرج بتطوير أدواتهِ لقراءة مُتفحصة للنّص الأدبي الأصلي.

لا شك أنّ الإشكالية الأكبر، تقع في دائرة الرقابة، وطالما أنّ التمويل حكومي فهو يحتكم إلى مُحددات تكرّس الخطاب الرسمي والعام على الرؤى الفنية الخاصة، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ الأعمال السينمائية التي تنجز في الخارج وتحظى بتمويل أجنبي، تخضع هي الأخرى لمسارات وتوجهات أيديولوجية تُلقي بظلالها على العمل. وأخلص إلى أنّ آليات التعاطي مع الأدب كما السينما في اِهتمامهما بثورة التحرير بوصفها أيقونة للنّضال والكفاح ضدّ الإمبريالية الاِستعمارية لدى كلّ الأحرار في العالم، لا يجب أن تقتصر على هذا الوصف الأفلاطوني، في الوقت الّذي تحفر الأعمال الخالدة الأدبية والسينمائية وما بينهما في التجربة الإنسانية ككلّ، بأخطائها ومزاياها، حتّى وإن تناولت تفصيلاً واحداً كمادة للاِشتغال.

على مستوى آخر، تبقى المُلتقيات الأكاديمية التي تهدف إلى خلق فضاء للنقاش والتفاعل بين المشتغلين في المجال الأدبي والسينمائي عقيمةً، ما لم تتحوّل إلى ورشات عمل في الميدان، وأن يتوسع النقاش ليشمل مشاريع التعاون وآليات الاِقتباس والخطاب الروائي والسينمائي وغيرها، لأنّ السينما كما الأدب –أعود وأكرّر– ليست مهمته حفظ الذاكرة كما يجب عليها أن تكون، إنّما كما هي في ما ظهر منها وما خفي، وفيما اِتفق حوله واختلف، وفي كلّ التناقضات والصراعات التي هي الأرضية الخصبة للإبداع.

***جميلة مصطفى الزقاي/ أستاذة وباحثة أكاديمية وناقدة مسرحية وسينمائية**

المتلقي يفضل المشاهدة على القراءة

كثيراً ما تداول في الشأن النقدي للسينما الجزائرية مصطلح «الأفلام الثورية» فهل هي ثورية أم ملحمية؟ والجواب عن هذا السؤال يعود بالباحث إلى معاينة ريبرتوار أفلام السينما الجزائرية التي واكبت حرب التحرير الجزائرية؛ حيث استخدمت السينما سلاحًا لتدويل الثورة التحريرية وكسب الرأي العام العالمي عن طريق عرض تلك الأفلام في تلفزيونات الدول الإشتراكية التي إحتفت بواحدة من أهم الثورات التي عرفها تاريخ البشرية. مع العِلم أنّ السينما الجزائرية تميزت بخصوصية ميلادها وانبثاقها من رحم الثورة صنوة للبندقية وكلاهما تصدى لعنجهية المُستدمر، فتبنت النضال المُستميت ضده مميطة الغطاء عن جرائمه الشنعاء، وهي بذلك سينما النضال لأنّ غايتها القصوى تمثلت في توعية أطياف الشعب الجزائري وشحذ هِممه من أجل المطالبة بحقه المشروع في الإستقلال مع مُسايرة التحولات الإقتصادية والسياسية وتقريب القِيم الإجتماعية التي ترتكز على التلاحم والوحدة بغية تعزيز الروابط بين أبناء الوطن الأم. وهذا ما جعل السينمائيين الجزائريين يلتزمون بخدمة تلك القِيم من خلال تبنيهم قضايا ووقائع حرب التحرير باِعتبارها مادة دسمة لإنتاجهم السينمائي، سواء كانوا جزائريين أو فرنسيين، فقد ترجموا تلك الأحداث في ثلة من أعمالهم السينمائية التي لا تزال الذاكرة السينمائية الجزائرية تحتفظ بها. وعليه تناولت تلك الأفلام الصراع الّذي دارت رحاه بين الجزائريين والقوّة الإستدمارية المقيتة، مع رفض سطوتها على الشعب واستغلالها لثرواته. ولتجسيد أهداف الثورة وفضح مخططات الإستدمار تمّ إنشاء فضاء للتكوين السينمائي سنة 1957. ومن أبرز الأفلام الجزائرية الأولى «بنادق الحرية، والجزائر تلتهب» التي نوّهت بالثورة وعملت على تبيان عظمتها، وهذا ما أعطى دفعًا قويًا لتكوين مصلحة السينما التابعة لجيش جبهة التحرير الوطني وقد تعهدها كلٌّ من جمال الدين شندرلي وحناش ومحمّد لخضر حمينة وبيار كليمون وأحمد راشدي...

ومثلما إحتفت السينما بالثورة وسايرتها، فإنّ الأدب كان منبراً مُواكبًا للثورة حتّى قبل إندلاعها شِعراً وروايةً وقصةً وغيرها، لكن إذا وازنا بين السينما والأدب في تعاطيهما مع الثورة، لا غرو سنرفع كفة السينما ليس لأنّها فعلاً أكثر إستجابةً لها، وإنّما لكون الصورة تقوض كلّ كلام وتتربع بخلد المُتلقي الّذي يُؤثِر ويُفضل المُشاهدة على القراءة فتأخذ بِلُبه وتتربع الصورة بِمَّا تعرضه من أحداث بذاكرته فَتُؤَثِر فيه وتؤدي الرسالة المنوطة بها. ولولا عقد الوفاق بين الأدب والسينما ما كانت الكثير من روائع الأدب عُرِفَت ولا إشتهرت، فانتقلت من الورق إلى فضاءات المُشاهدة، وبعدما كانت سجينة

دفتي كِتاب صارت جزءاً مُهِمًا في كلّ بيت وذلك بفضل الشاشة الكبيرة. مع العِلم أنّ السينما الجزائرية بدأت تسجيلية ومنها «اللاجئون» لبيير كليمون، و«الجزائر الملتهبة»، و«الهجوم على مناجم الونزة»، و«بنادق الحرية» وغيرها. أمّا الأفلام التي اِرتكزت على أفلمة الرواية أو اُستُمِدت من الإبداع الأدبي فكان لها دورها في تمجيد بطولات الشعب الجزائري بكلّ أطيافه وهي على هذا الأساس أفلامٌ ملحمية تُخلد وقائع الثورة المُظفرة على غرار فيلم «الأفيون والعصا» لأحمد راشدي الّذي اُستُمِدَ من رواية مولود معمري وغيره. وهذا لا يعني أنّ الفيلم الروائي القصير لم يكن موجوداً في السينما الجزائرية، وفي هذا الصدد تبرز السلسلة المكونة للفيلم الجماعي «لجهنم عشر سنوات» التي تحوي لما... جنيت ليوسف عقيقة، و«بالأمس شهود» لعمار العسكري؛ هذين الفلمين الذين رآهما النقد آنذاك على أنّهما متفردان بِاعتبارهما فيلمين روائيين قصيرين نظراً لإعدادهما الجيد ولأنّهما يُوظفان اِستثماراً في السينمائية الّذي لا يعثر عليه في الأفلام القصيرة، ذلك أنّه تمّ الاِهتمام فيهما بالكتابة السينمائية بكامل بناء المشهد واللقطة كعنصر يستخلص من خطاب للفيلم حول التاريخ بحسب جمال الدين مرداسي.

صفوة القول إنّ السينما الجزائرية والثورة التحريرية يرتبطان بعقد وفاق ليس فقط مع ميلاد السينما وبعتبة الاِستقلال، بل إلى غاية اليوم لا تزال الثورة التحريرية رفيقة للسينما الجزائرية وغالبًا ما تُكلل تلك الرفقة بالنجاح والفلاح.

***عبد الحميد بورايو/ كاتب وباحث أكاديمي مختص في التراث**

سلطة السينما تجاوزت كثيراً سلطة الكتاب

قد يكون عدد الأعمال الروائيّة أكبر من عدد الأفلام، بل قد نجد أنّ الأفلام الجيّدة عن الثورة مستمدّة من عدد قليل جدا من الكتابات الروائيّة، وبالتالي من منظور كميّ لا يمكن المقارنة بين عدد لا بأس به من الروايات التي عالجت الثورة وبين عدد قليل جداً من الأفلام حول الثورة. غير أنّ سلطة السينما في فترة ما بعد الاِستقلال تجاوزت كثيراً سلطة الكِتَاب، لعدة أسباب من بينها ضُعف المقروئيّة، وانتشار الأمية خاصةً في العقود الأولى من الاِستقلال، وتقديم الأفلام في التلفزيون الّذي أصبح وسيطًا جماهيريًا لا يستغني عنه أيّ منزل. كلّ ذلك جعل مشاهدة أفلام الثورة يفوق بدرجة

كبيرة قراءة الروايات، بحيث لا يمكن المقارنة بينهما. ويظل طبعًا هناك فرق بين السينما كأداة لتصوير الثورة، من حيث كونها محدودة زمنيًا أكثر من الكِتاب، واعتمادها على الصورة والصوت والديكور كإمكانيات محدودة أيضا لتجسيد الوقائع، بينما تتميز الرواية بإثارتها للتخييل وحرية بيان التفاصيل وتقنيات السرد والوصف سعة الفضاء الورقي، وإمكانية اِستعادة المعلومة وسعة المُراوحة بين الأمكنة والأزمنة اِلخ...

تجدر الإشارة إلى أنّ سينما الثورة في الجزائر اِستفادت كثيراً من عفويّة الشخصيات التي اِضطلعت بتمثيل أدوار الفاعلين في الثورة، ومعظم هؤلاء لم يكونوا ممثلين محترفين، بل كانوا أُناسًا عاديّين تم اِختيارهم للتمثيل، وكانوا قد عايشوا الثورة، فتمكنوا من القيام بالأدوار بصدق وقدرة عالية على التعبير –مثلما هو الحال في فيلم معركة الجزائر–، وقد أسهمتْ عفويتهم في إنجاح هذه الأفلام حتّى وإن كانت قد أُسنِدت لهم أدوار ثانويّة. ويمكن أيضًا رصد مثل هذه العفوية والقدرة على التمثيل عند ممثلين محترفين كانوا قد عايشوا وقائع الثورة. مثل هذه الخاصية التي ساعدت كثيراً مخرجي الأفلام على تقديم أعمال جيّدة، لا تتوفّر بالنسبة للروائيّ الّذي عليه أن يعتمد على نفسه فيكدّ ويجتهد في بناء شخصياته وعالمه الروائي الّذي يُجسّد وقائع الثورة والفاعلين فيها"[1].

15. صحفي صحيفة العرب: الجزائري مولود معمري كان مثقفا سعيدا وروائيا محبطا

"عاد المخرج أحمد راشدي

الكاتب الراحل مولود معمري تعرض إلى انتقادات عديدة من الجانب الجزائري خاصة بسبب روايته "الربوة المنسية" ما أثر فيه بشكل واضح لكن التاريخ أنصفه بتتويجها.

الجزائر– يتساءل ثلاثة جامعيين مختصين في الأدب باللغة الفرنسية في المؤلف الجماعي "مولود معمري: مثقف سعيد وروائي محبط" عن مكانة المثقف في المجتمع الجزائري من خلال أعمال ومؤلفات صاحب "الربوة المنسية."

[1] صحفي جريدة النصر الإلكترونية، هل خطفت السينما الثورة من الأدب؟، جريدة النصر الإلكترونية. نشر بتاريخ: 2021/11/08، شوهد بتاريخ:2021/11/10، على الساعة 20.

وقد أشرف محمد يفصح وهو دكتور في الآداب وأستاذ بجامعة وهران على إعداد هذا المؤلف من 144 صفحة، والذي صدر مؤخرا عن دار النشر "قرانتز–فانون."

وتقترح جمعة معزوزي الباحثة والأكاديمية في كندا في هذه الدراسة، قراءة في رواية "الأفيون والعصا" التي صدرت سنة 1965 وهو العمل الذي اعتبرته بمثابة "امتحان للتحرر"، حيث يتمحور حول القرية كفضاء زمني ومكاني (كرونوتوب) للرواية.

"معمري "المتعدد" كان في غالب الأحيان "منغلقا على نفسه" وبعيدا عن الشمولية وعن الظهور الإعلامي"

ومثلت رواية "الأفيون والعصا" الثورة التحريرية التي قادها الجزائريون ضد الاحتلال الفرنسي، وتمكن معمري من الدمج بين الجانب التاريخي والاجتماعي والسياسي والفني مستحضرا الكثير من الرموز، ما جعل روايته تتموقع ضمن السياقات المعرفية المتميزة، بحيث استطاعت أن تشكل في الخطابات الأدبية مرجعية لها حضورها وآلياتها.

تعاملت الرواية مع الثورة بشكل مختلف عن الخطابات المباشرة التي كانت موجودة حينها، وحاولت من خلال لعبة السرد الذي يظهر ويضمر كشف الصراع الحاد الذي عاشه الشعب الجزائري ضد الاحتلال لتحقيق استقلاله. وببراعة الروائي يصور هذا العمل أهمية المكان ويركز بشكل لافت على جمالياته، حيث يتجسد فيها وعي الكاتب العميق بالكتابة كفعل جمالي وتكويني لذات الإنسان، إضافة إلى أنه شكل ومعنى وذاكرة ووجود، الكتابة عند معمري كانت سؤالا إشكاليا مرتبطا بالوعي الاجتماعي والثقافي.

كما اهتمت معزوزي أيضا بالعالم الوظيفي المستعمل في كتابات معمري والشخصيات المشاركة لتشكل بذلك تعددا للأصوات.

وإن كانت الرواية الكلاسيكية أو الرواية الفنية ذات البناء التقليدي تعتبر رواية الصوت الواحد. لذا، سماها نقاد الرواية بالرواية المنولوجية. فإن التعدد سمة الرواية الحديثة، ولم تظهر الرواية البوليفونية المتعددة الأصوات إلا مع دويستفسكي، حسب المنظّر الروسي ميخائيل باختين، وتعتمد

هذه الرواية على تعدد المواقف الفكرية، واختلاف الرؤى الأيديولوجية، وترتكز كذلك على كثرة الشخصيات والرواة والساردين والمتقبلين، وقد استفاد منها معمري الذي أرسى عمله الروائي على التعدد في الأصوات دون أن يغفل الشخصية المحورية.

وتبين معزوزي أن معمري أولى اهتماما خاصا للشخصية الأساسية في رواية "الأفيون والعصا"، التي تفلت من المثالية التي تحرك الحرب ويجسد من خلالها "انفرادا في التحرير" عبر خطابه المتعدد.

هذا وشكلت صورة مولود معمري محور إسهام من الأستاذة الجامعية مليكة عصام المختصة في لغات وآداب ومجتمعات العالم بفرنسا، وقد تطرقت إلى الانتقال من صفة "عالم" إلى صفة "بطل المطالبة بالهوية الأمازيغية" في روايات معمري.

ومن خلال تحليلها أشارت عصام إلى استرجاع حياة الكاتب وأعماله ونشر صورة جديدة لمعمري تجعل منه "معلما مشتركا يعزز المطالبة بالهوية"، ويرتكز هذا التحليل على استذكار معمري من طرف شعراء ومشاهير الأغنية وعدة جمعيات ثقافية لا ككاتب فحسب، بل كمناضل وشخصية وطنية انخرطت في المسار التحرري لشعبها وكتبت بالفرنسية نصوصا جزائرية خالدة تدفع باتجاه التحرر والاستقلال وتخليد المكان الجزائري بكل جمالياته وشخصياته وتفاصيله.

من جهتها شاركت في الكتاب الأكاديمية بجامعة مولود معمري مليكة فاطمة بوخلو وهي صاحبة كتاب "مولود معمري: ذاكرة وثقافة وتاموسني" الذي صدر في سنة 2017، في هذا المؤلف الجديد تقدم بوخلو قراءة في رواية "العبور" لمعمري والتي صدرت سنة 1982، والتي اعتبرتها تكملة "للربوة المنسية" التي نشرت قبل ثلاثين سنة.

أما محمد يفصح فقد اهتم باستقبال الصحافة آنذاك لرواية "الربوة المنسية" (1952)، معتبرا أن معمري "المتعدد" كان في غالب الأحيان "منغلقا على نفسه" وبعيدا عن الشمولية وعن الظهور الإعلامي، وقد تعرض الكاتب بعد صدور روايته منتصف القرن العشرين إلى انتقادات عديدة من الجانب الجزائري خاصة، وهو ربما ما أثر فيه بشكل واضح لكن التاريخ أنصفه بتتويج روايته بعد ذلك بسنة.

"مولود معمري تمكن في روايته "الأفيون والعصا" من الدمج بين الجانب التاريخي والاجتماعي والسياسي والفني مستحضرا الكثير من الرموز"

وقد عملت الجائزة التي منحتها لجان التحكيم الأربع لرواية "الربوة المنسية" في سنة 1953 على تفاقم الحذر من معمري حسب محمد يفصح. ويقترح الكتاب حوارا أنجز سنة 2017 مع المخرج أحمد راشدي حول فيلم "الأفيون والعصا" المقتبس من رواية معمري.

وترك الكاتب والأنثروبولوجي واللساني مولود معمري (1917- 1989) إرثا كبيرا مكرسا لإعادة تأهيل وترقية الثقافة واللغة الأمازيغية، وهو أيضا مؤلف عدة أعمال روائية أشهرها "الربوة المنسية" (1952) و"غفوة العادل" (1955) و"الأفيون والعصا" (1965) و"العبور" (1982)، بالإضافة إلى مجموعات قصصية وعمل حول الترجمة والنقد الأدبي. كما أجرى معمري العديد من الأبحاث، وأدار أيضا مركز البحوث الأنثروبولوجية وما قبل التاريخ والإثنوغرافيا."[1].

16. صحفي صحيفة العرب: "الأفيون والعصا" فيلم من كلاسيكيات السينما الجزائرية يعرض بالأمازيغية

-الفيلم يعرض قصة قرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء المقاومة ساردا تفاصيلها-

"الجزائر – أعلنت المحافظة السامية للأمازيغية أنه سيتم عرض فيلم "الأفيون والعصا" مدبلجا باللغة الأمازيغية يوم الثلاثاء بقاعة السينما ابن زيدون رياض الفتح بالجزائر العاصمة، بمناسبة الذكرى الـ104 لميلاد الكاتب مولود معمري.

وجاء في البيان أن المحافظة السامية للأمازيغية ستعرض فيلم "الأفيون والعصا" الذي أخرجه أحد قامات السينما الجزائرية أحمد راشدي سنة 1971 والمقتبس عن رواية للكاتب والباحث في الأنثروبولوجيا مولود معمري "باللغة الأم للكثير من الجزائريين وهي الأمازيغية."

[1] صحفي صحيفة العرب، الجزائري مولود معمري كان مثقفا سعيدا وروائيا محبطا، صحيفة العرب. نشر بتاريخ: 2021/03/20، شوهد بتاريخ: 2021/11/03، على الساعة 18.

ومثلت رواية "الأفيون والعصا" الثورة التحريرية التي قادها الجزائريون ضد الاحتلال الفرنسي، وتمكن معمري من الدمج بين الجانب التاريخي والاجتماعي والسياسي والفني مستحضرا الكثير من الرموز، ما جعل روايته تتموقع ضمن السياقات المعرفية المتميزة، بحيث استطاعت أن تشكل في الخطابات الأدبية مرجعية لها حضورها وآلياتها.

ويعرض الفيلم قصة قرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء المقاومة ساردا تفاصيلها كما رآها الذين عاشوها وتجاوبوا معها وتحملوها. ويهجر بطل الفيلم الدكتور بشير الحياة المترفة إلى الجبل، حيث مسقط رأسه، قرية تالة التي دخلت مجال المقاومة، وفيها تدور حلقات اللعبة القاسية والحادة التي تؤدي بسكان القرية إلى مواجهات مؤلمة مع الاستعمار، وينضم شقيق بشير أيضاً إلى المقاومة، ويجابهان قوات الاحتلال، رغم التفاوت الكبير في موازين القوى.

وفي "الأفيون والعصا" يفند أحمد راشدي الفكرة الاستعمارية القائلة إنه "إذا أردت أن تحكم شعباً فاستعمل العصا، فإذا لم تنفع فاستعمل الأفيون والعصا"، من خلال ملامح القرية الجزائرية التي تتعاطف مع الثوار، وتفشل محاولات السلطات الاستعمارية في ترويضها، فتضطر إلى استعمال القوة لنشهد مسيرة أهلها نحو أعالي الجبال حيث الثوار.

وتجسد النسخة الأمازيغية لفيلم "الأفيون والعصا" التي أشرف عليها سمير آيت بلقاسم مع احترام تام للمعايير الدولية جسرا بين اللغتين الوطنيتين العربية والأمازيغية، حسب ذات البيان الذي أوضح أن "هذا العمل يفتح آفاقا جديدة للإنتاج السينمائي الوطني بفضل الدبلجة الاحترافية لمنح الجمهور العريض فرصة إعادة اكتشاف هذه الأعمال الفنية الكبيرة التي تحمل أبعادا تاريخية ولغوية وثقافية وتراثية لا يستهان بها."

وستشرف المحافظة السامية للأمازيغية على عرض الفيلم في مختلف محافظات الجزائر وللجالية الوطنية المقيمة بالخارج مع بداية السنة الجديدة 2022 بالتعاون مع الوكالة الوطنية للإشعاع الثقافي"[1].

الرواية الثانية: ذاكرة الجسد

1. فريال جبوري غزّول: ذاكرة الأدب في "ذاكرة الجسد"

"شكّلت رواية "أحلام مستغانمي" الأولى، ذاكرة الجسد، ظاهرة لم يسبق لها مثيل في مجال الرواية العربية الحديثة.

فبعد أن نشرت دار الآداب اللبنانية الطبعة الأولى منها في عام 1993، ونشرتها دار موفم للنشر الجزائرية في العام نفسه، تبعتها طبعات متتالية تقترب من خمس عشرة طبعة، وقد تجاوزت مبيعات هذه الرواية خمسين ألف نسخة، هذا على الرغم من سوء توزيع الكتاب في العالم العربي، وعزوف المواطنين العاديين عن القراءة عامةً، وعن اقتناء الكتاب الأدبي خاصةً. فما تكاد هذه الرواية تأخذ مكانها على رفوف مكتبات البيع حتى تتخاطفها أيدي المشترين، مع العلم أن أعمالاً روائية متميزة لا تبيع في أحسن الأحوال أكثر من ثلاثة آلاف نسخة، مع أن مؤلفيها نجوم في حقل الرواية العربية.

[1] صحفي صحيفة العرب، "الأفيون والعصا" فيلم من كلاسيكيات السينما الجزائرية يعرض بالأمازيغية، صحيفة العرب. نشر بتاريخ: 2021/12/28، شوهد بتاريخ:2022/01/07، على الساعة 21.

ومن اللافت إزاء جماهيرية هذه الرواية اختلاف النقاد حولها اختلافاً بيناً، فمنهم من لم يكتف بالانصراف عنها، فقرر إدانتها لاعتبارات كثيراً ما كانت خارجة عن موازين النقد ومعاييره. وهناك من فتنوا بها وأشادوا بقيمتها.

ولعبت الصحافة دوراً في الانتقاص من قيمة هذا النجاح الهائل. فزعم البعض أن "مستغانمي" انتحلت هذا العمل، ولكن اختلفوا فيمن يكون صاحبه الأصلي (وهذا الزعم في ذاته يشير إلى التفوق الأدبي الذي لا يمكن في نظر البعض أن تتميز به روائية ناشئة). فمرة يشار إلى الشاعر العراقي "سعدي يوسف"، ومرة أخرى إلى الشاعر السوري "نزار قباني"، ومرة ثالثة إلى الروائي الجزائري "واسيني الأعرج "(ربما لأنه أيضا يكتب الرواية الشعرية مثل مستغانمي)، ومرة رابعة إلى الروائي السوري "حيدر حيدر"، إلخ.

فعوضاً عن الابتهاج بعمل أدبي يقبل القراء عليه، تسابقت الأقلام في استدعاء آباء غير شرعيين لهذه الرواية، وأطلق البعض عليها «الكتابة بالجسد» عوضاً عن "ذاكرة الجسد"، مما يتجاوز التلويح بالتزييف إلى التشهير بالكاتبة نفسها. وأما "أحلام مستغانمي" فقد تعالت على هذا الاغتياب الرخيص، وأطلقت على هذه الكتابات ذات الطابع النميمي التي تدور حول "ذاكرة الجسد" تعبير "ذاكرة الجسد"، وطالبت بنقد أمين يصحح ويقيم ولا ينحدر إلى مستوى الترهات، فلا مانع عندها من أن يكون لها خصوم على شرط أن يكونوا شرفاء.

التلقي المتباين للرواية:

ومع أن هذه الإشاعات المغرضة حول رواية "ذاكرة الجسد" قد تمّ تكذيبها، فقد استمرت الصحف في التنديد بكاتبتنا مستغانمي، مستكثرين عليها النجاح والتقدير.

فقد كذّب "سعدي يوسف" ما قيل عن دوره في كتابة هذه الرواية. وذكر بالنص «الخبر غير صحيح وهو إساءة إلى أحلام وإليّ»، كما امتدح "واسيني الأعرج" "أحلام مستغانمي" باعتبارها «ظاهرة تستحق التأمل والقراءة». وقد نفى "سهيل إدريس" صاحب دار الآداب بشكل قاطع أي دور لـ "نزار قباني" في كتابة "ذاكرة الجسد" في مقالة في جريدة الحياة.

وفي شهادة أخرى له عن الموضوع، ذكر كيف أنه حدّث "نزار قباني" عن رواية "ذاكرة الجسد" وأهداه نسخة منها، بعد أن رفضت المؤلفة أن تفعل ذلك منعاً للحرج، فشغف "قباني بها، وعكف على قراءتها وكتب كلمة على غلاف طبعتها الثالثة"[1].

2. عبد العزيز العباس: اسباب نجاح رواية "ذاكرة الجسد"

"رواية "ذاكرة الجسد" للروائية أحلام مستغانمي بيع منها حوالي 3 ملايين نسخة وطبعت أكثر من 19 مرة وحولت إلى مسلسل تلفزيوني من بطولة الممثل السوري (جمال سليمان، والممثلة الجزائرية أمل بوشوشة) وحصلت على جائزة نجيب محفوظ للرواية، فما السر وراء هذا النجاح، هل في القصة أو الأسلوب أو غير ذلك؟

التداخل بين الشعر والنثر في الرواية مميز جدا كقولها: "الفن هو كل ما يهزنا وليس بالضرورة كل ما نفهمه".

ومثل: "نحن لا نشفى من ذاكرتنا، ولهذا نحن نكتب، ولهذا نجد نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا".

طريقة سرد الأحداث جاءت على شكل شريط ذكريات يقصها علينا الرسام (خالد بن طوبال) العاشق الذي فقد ذراعه اليسرى في الثورة الجزائرية ضد فرنسا، وهذا سبب الطرح الذكوري للجسد الأنثوي، وهو ميزة من ميزات الرواية قدرة انثى على الكتابة بأسلوب رجل، مثلما كان يفعل نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة في بعض قصائدهم، إذ يتحدثون عن أنفسهم بلسان الأنثى، وكذلك الكاتبة أحلام مستغانمي تحدثت عنها وعن الأحداث بلسان خالد بن طوبال.

القصة المميزة أضفت على الرواية جمالا فوق جمالها شخص يشارك في الثورة الجزائرية تحت القائد (السي طاهر) والد بطلة الرواية، وقبل موت السي طاهر يوصي خالدا بزيارة اسرته في تونس المتكونة من أم وبنت والأخيرة هي بطلة الرواية اسمها "حياة" عند خالد بن طوبال، هكذا اراد تسميتها كأنها حياته التي مضت أما اسمها الحقيقي في الرواية فهي "أحلام" على اسم الكاتبة أحلام

[1] فريال جبوري غزّول، ذاكرة الأدب في "ذاكرة الجسد"، مجلة الكلمة، العدد 02، فبراير 2007. نشر بتاريخ: شهر فبراير 2007، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 22.

http://www.alkalimah.net/Articles/Read/307

مستغانمي، فهل يعقل أن يحب رجل بنتا تصغره بـ 25 سنة وهو لا يعرف اسمها ولا يعرف شيئا عنها، فالكاتبة بالانطلاق من لحظة المستقبل تنظر إلى الماضي فتعكسه فتعلن أنه يحبها منذ كانت طفلة من خلال اللقب بالزمن وهو ما عبرت عنه الكاتبة بقولها:

"نسيت أن أقبلك نيابة عني، نيابة من الرجل الذي سأتحول إليه على يدك بعد ربع قرن".

وقد كان ارتباط الرواية بأحداث الثورة الجزائرية بنية هيكلية ليس إلا، فالرواية موضوعها رومانسي يعتمد على ذاكرة خالد بن طوبال وتفاعله مع الأحداث، لكنها في الجانب التاريخي لم تتعرض للكثير من الأحداث المهمة، مثل العشرية السوداء التي راح من ناحيتها عشرات الآلاف من الجزائريين، مع أن الكاتبة في لقاء صحفي لها قالت: "أن الرواية محملة بنصف قرن من تاريخ الجزائر".

ورغم النجاح والشهرة التي نالتها الرواية، هناك امور تؤخذ على الرواية منها:

- البنية في الرواية بنية اعتباطية ليس لها علاقة بالأحداث أو الشخصيات أو الزمان، أو قد يكون ذلك راجع إلى أسلوب السرد وهو شريط ذكريات خالد بن طوبال.
- سيطرة البعد الرومانسي عل البعد التاريخي بشكل طغى على البعد التاريخي، يعني كأن الثورة الجزائرية ليست إلا بنية هيلكية يراد منها أن هذا البطل شارك في الثورة ليس إلا، لا نعرف اسباب الثورة أو متى بدأت ومتى انتهت.
- النقد السياسي في الرواية بعد مرحلة ما بعد الاستقلال طال بقية رجال الأعمال والسياسيين دون التعرض إلى رجال الدين والسلاطة الحاكمة وقد كان الصراع بين هذين الطرفين هو سبب العشرية السوداء.
- استعمال مصطلحات أجنبية بالفرنسية ومصطلحات عامية بالجزائرية دون الشرح أسفل الصفحات أو الإشارة إلى المعنى المراد، مع العلم أن الرواية موجهة لقارئ ناطق بالعربية قد لا يعرف الفرنسية.
- وجهة نظر شخصية حياة في الأحداث، فهي لم تبد رأيها في حب خالد ولم ترفض الزواج التقليدي من شخص آخر غير خالد، رغم أنها طالبة جامعية مثقفة.
- خالد بن طوبال تحول من مناضل ضد فرناس إلى رسام مشهور في فرنسا لا تعليق.

ليس المقصود بالنقد القليل من قيمة هذا العمل الأدبي، لكن اللغة الشعرية وقصة الحب العاطفية والأسلوب هي أهم أسباب النجاح رواية ذاكرة الجسد الذي جعلها تلقى كل هذا القبول الجماهيري الواسع"[1].

3. نيرمين خليفة: ذاكرة الجسد.. رواية "دوختني"

"أحلام مستغانمي.. أديبة جزائرية كبيرة، سرقت بجمال كلماتها قلوب الشباب والشابات، وقف كثير من الأدباء إجلالاً لتدفق المشاعر الرهيب في تراكيبها، كتب في روايتها ذاكرة الجسد نزار قباني: "روايتها دوختني وأنا نادراً ما أدوخ أمام الروايات". تعشقها كثير من النساء بسبب محاولتها في أغلب كتاباتها التركيز على فكرة اكتفاء الأنثى بنفسها والابتعاد عن الوقوع في فخاخ الحب السامة للرجال؛ التي ستحوّل حياتها إلى جحيمٍ لا يُطاق، يحذّر الكثير من الشباب محبوباتهم من القراءة لهذه الكاتبة والغرق في بحر أفكارها ومن ثم تبنيها، بينما هناك تيارٌ آخر يصف كتاباتها بالسطحية والتجارية المبتذلة.

وكقارئة أحب الإحساس وأجده جوهر ما يُكتب، بعد الأفكار طبعاً، سأحاول تقديم رأي في أول رواية أقرأها لأحلام مستغانمي. ومن حسن حظي أنّي لم أقرأها في مراهقتي، ربما لم أكن وقتها لأشعر بجمالها ورقي أفكارها ورهافة أحاسيسها، لن أتكلم عن لغة الراوية أو تراكيبها فهي ساحرة كما قصّتها إضافة إلى أفكارها ومشاعرها. لكنّ أكثر ما سرق لبي وطار به هو تخليدها لكفاح شعبها الجزائري، تبنيها أفكار الثورة والدفاع عنها على لسان أبطالها، وتسليط الضوء على تجار الدماء وبائعي الأوطان الذين سرقوا عذاباتنا وأحزاننا الثمينة، كما سرقت الحبيبة قلب البطل وباعته بأبخس الأثمان.

صدرت رواية ذاكرة الجسد عام 1993م في بيروت وحازت على جائزة نجيب محفوظ للعام 1998م، تناولت الرواية قصة الشاب الجزائري خالد الذي كان بطلاً من أبطال ثورة 1945م في الجزائر على المغتصبين الفرنسيين. كان جندياً شجاعاً في كتائب السي الطاهر، فقدَ خالد يده في

[1] عبد العزيز العباس، اسباب نجاح رواية "ذاكرة الجسد"، صحيفة خبر مداد قلم ونبض قضيته. نشر بتاريخ: 2019/12/19، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 18.

آخر معاركه على أرض الجزائر أو ربما معركته قبل الأخيرة؛ لأن معركته الأخيرة والقاتلة سوف تكون بعد عشرين عاماً.

تمّ إخراجه إلى تونس وعلاجه هناك، وفي غياهب أحزان شاب عشريني فقد يده وأمله في الحياة، ينقذه صوت طبيب لينتشله من ذاك اليأس المقيت ويقنعه بأنه على موعد مع مستقبل سيرسمه أفضل من البكاء، ليناوله ورقة وقلم رصاص كانت ولادته الثانية بعد مخاض أليم، ليحمل رسالة وداع إلى أسرة السي الطاهر في تونس، ليقوم بتسجيل ميلاد ابنة السي الطاهر التي ستسجل نهايته بعد عشرين عاماً من الآن. ويطبع على جبين أحلام الصغيرة قبلة حنونة مهاجراً إلى فرنسا، هارباً من ذاكرته، من وطنه، من قسنطينة المغتصبة التي توجعه ليلاً بنداءات الاستغاثة وهو العاجز إلا عن رسمها، تمتد السنون ببطلنا ويصبح من أبرز الشخصيات الفنية في عالم الرسم في باريس لكنّه كما كان مازال بارد الأطراف، حزين المهجة فهو الغريب في مكان لم يألفه بعد.

هل ستكون الثورة قصص أسطورية تروى للأحفاد في بلاد الشتات كرابط دم يربطهم بذاك الوطن؟ هل ستكون أمجاد ثورتنا روايات حزينة على شفاه العشاق المذبوحين على أرصفة الكرامة؟

هو الأسمر في وطن البياض، هو صاحب الشعر والبؤبؤ الأسود في مدينة الألوان، هو صاحب الدم الأحمر القاني المشتعل في مدينة البرد والشتاء الطويل في باريس، هو كذلك حتى التقى بأحلام الصغيرة بعد عشرين عاماً تدرس وتسكن عند عمّها السي عبد القادر، دماء العروبة أم قسنطينة أم الأنوثة أم الغجرية هي من تدفقت في شراييه من أول لقاء، ربما هي الذاكرة فهي أصل البلاء. تشاهد أحلام معارضه وتحضر مؤتمراته، تزوره في بيته، تراسله هاتفياً وهو خارج الزمن، هي تسرق قلبه ومشاعره شيئاً فشيئاً وهو خارج الوقت ينعم بلعنة الذاكرة، ماذا ستهديني، سأرسمك وأرسم عيناك يا أحلام، كانت صدمته كبيرة عندما لم تعجبها اللوحة التي رسمها فيها، لقد رسم أحلام في مدينته قسنطينة أم أنه عشق قسنطينة في جسد أحلام.

لقد كانت جسور قسنطينة المطلّة على نهر الخلد والأساطير الجزائرية في عيني أحلام، ربما أدركت ذلك أو لم تدركه لكنّه لم يرق لها ولم تبدي أي شكر أو إعجاب للمبدع الكبير والعاشق الكبير عما رسمت يده الوحيدة، ربما عشق كل منهما في الآخر ذاكرته، هو بطل أبيها وصورته ورفيق

كفاحه، وهي مدينة أحلامه وطفولته وخبز أمه، انقطع عن الحياة وكسر اللوحات ليصله اتصال من السي عبد القادر يقدم له الدعوة لحضور زفاف أحلام على أحد تجّار الوطنية بائعي الهوية، وأين الزفاف؟ في قسنطينة .

يا للهول ما سيحدث! هل سيذبح مدينته وأنثاه في ذات الليلة؟ وهو الذي لم يزرها منذ عشرين عاماً، كيف سيمتلك الجرأة ليواجه كل تلك الذكريات، الأهل الميتون، الشوارع الغريبة، المناهج المغتصبة، الأصدقاء المتفرقون، الجسور الوحيدة، الأساطير المنسية، وأحلام العروس التي ستذبح أمامه والتي لم تتجرأ يده الوحيدة على لمسها ولو مرة واحدة.

لقد حضر العرس وواجه ذاكرته وقتلها وقتل قسنطينة في ذاك المكان مع كم هائل من الألم الذي لا يوصف، هنا بعد عشرين عاماً تقتل المدينة والحبيبة الفنان والمناضل والأمل إلى غير رجعة، يحزم أمتعته مودّعاً كل من قتلهم متوجّهاً إلى باريس حيث آخر ضحاياه فقد قرر دفن أحلام في رواية وقتل حبّها حيث سيكتبه على ورق وسينثره مع الريح.

لقد كانت ذاكرة الجسد، ذاكرة كفاح شعب، واغتصاب حق، تشرد أحلام، وضياع هوية، ذاكرة بلد المليون شهيد. أكثر منها ذاكرة تتحدث عن المحسوسات والحب المادي البحت، كانت تخليداً لمعاناة أبطال الكفاح الجزائري بلون مختلف وهو لون الحب الجميل والموجع. أو كما قال نزار قباني عنها: "هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب، ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري، والحزن الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي".

هل سيكون مصير ثوار سوريا في المستقبل القريب كان أم البعيد هو الحياة على هامش وطن ومنفى؟ هل سيقتاتون على ذاكرة بطولاتهم لتجاوز كل خيبات الواقع وصدمات الأحلام المسروقة من تجّار الدماء ومتسلقي الثورات؟ هل ستكون الثورة قصص أسطورية يرونها لأحفادهم في بلاد الشتات كرابط دم يربطهم بذاك الوطن؟ هل ستكون أمجاد ثورتنا روايات حزينة على شفاه العشاق المذبوحين على أرصفة الكرامة؟

هل ستكون أحزاننا الثمينة أغلى ما ورثناه عن الأحبة الغائبين الحاضرين آخر ما نملكه في خيم الذل؟ أم سنتمرد على كل قاتلينا كما فعل خالد، سنطلق رصاصة الثورة من جديد على من يحاول تخليصنا قنديل المبدأ الذي ينير عتمة تخبطنا حتى لو كانت الرصاصة الوحيدة في جعبتنا"[1].

4. الشاعرة والكاتبة نصيرة محمدي للشروق: مستغانمي لم تكتب إلا رواية "ذاكرة الجسد" لأنها قارئة كسولة

"لا تزال تصريحات الإعلامي والناقد المصري محمود الغيطاني تصنع الحدث في الوسط الأدبي الجزائري، بين من اعتبر أن ما كشف عنه الناقد المصري لا يجانب الحقيقة.

وبين من رأى أن ما تضمنته تصريحاته لا تخرج عن إطار "قلة الأدب"، حيث كشفت في هذا الشأن الشاعرة نصيرة محمدي أول أمس في تصريح للشروق على هامش فعاليات المعرض الوطني للكتاب المقام حاليا بقصر المعارض بتلمسان، أن أحلام مستغانمي "لم تكتب نصا حقيقيا باستثناء رواية "ذاكرة الجسد"، أما ما جاء بعدها من نصوص لا ترقى إلى مستوى العمل الروائي لكون أن معظم أعمالها الأدبية لا يوجد فيها اشتغال حقيقي"، قبل أن تضيف في السياق ذاته أن أحلام مستغانمي "قارئة كسولة لا تقرأ للمبدعين الآخرين"...

... تصريحات صاحبة الديوان الشعري "جسد الغياب" والتي تصب بشكل واضح في سياق المؤيدين لما جاء على لسان الناقد المصري محمود الغيطاني، كما هو الشأن مع كل من الروائي عبد الوهاب بن منصور والروائي سمير قسيمي وغيرهم من الكتاب الجزائريين الذين يصنفون أعمال الروائية أحلام مستغانمي ضمن "أدب المراهقين" وأنها كاتبة "خواطر" بامتياز، عكس أدباء وروائيين آخرين من يرون أن أحلام مستغانمي روائية لا يشق لها غبار، على غرار الروائي واسيني الأعرج الذي أدلى هو الآخر بدلوه في هذه المسألة على هامش الحفل التكريمي الذي حظي به مؤخرا بمناسبة

[1] نيرمين خليفة، ذاكرة الجسد.. رواية "دوختني"، مدونات، الجزيرة نت، شبكة الجزيرة الإعلامية. نشر بتاريخ: 2017/12/23، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 10. https://aja.me/mzi0xm

افتتاح فعاليات المعرض الوطني للكتاب على أن أحلام مستغانمي كاتبة روائية وأن ما تضمنته تصريحات الغيطاني لا تخرج عن إطار قلة الأدب من سبّ وشتم"[1].

5. رابح علاوة: مسلسل "ذاكرة الجسد" يقع في فخ المَطْ والتطويل وحديث حول إساءته لأهل قسنطينة

"تبدّدت الرؤية وكوّن الجمهور الذي تابع مسلسل "ذاكرة الجسد" أخيرا، رأيا حول هذا العمل، مع مرور الأسبوع الأول من بثه على قناتي "أبو ظبي" الفضائية والتلفزيون الجزائري، حيث اتضح أن المسلسل الذي طبّلت وزمّرت له وسائل الإعلام المرئية والمكتوبة على مدار الأشهر الماضية، لم يرق إلى رُبع نجاح مسلسل "باب الحارة"، الذي راهن الكثيرون أن "ذاكرة الجسد" ستخطف الأضواء منه، بينما تبقى أمال بوشوشة رغم الاجتهاد الواضح الذي قامت به، مجرد مشروع ممثلة في انتظار من يفجّر طاقاتها.

فشل مسلسل "ذاكرة الجسد" الذي راهنت قناة "أبو ظبي" الفضائية على نجاحه وشده للجمهور، خاصة في ظل الزَّخم و "الدراما" القوية التي تبثها القنوات الفضائية خلال الشهر الفضيل، وبدا المسلسل الذي انتظره قراء رواية "ذاكرة الجسد" فقيرا من حيث الصورة والحبكة، عدا سقوطه في فخ المَّط والتطويل، وعدد من المشاهد المُملة التي لا تنتهي بين البطلة "حياة" التي تجسدها أمال بوشوشة، والرسام "خالد طوبال" الذي يجسد دوره جمال سليمان!

وهكذا ومن خلال متابعة الجمهور للمسلسل وأحداثه البطيئة، يدرك قراء الرواية التي أخذت منها قصة وسيناريو "ذاكرة الجسد"، محاولة توظيف المخرج نجدت أنزور الكاملة لنص الرواية بحذافيرها بدون ترجمتها بالصورة، فكانت المُحصلة أن أنزور الذي أحدث انقلابا في "الدراما" السورية، قد خدم نص الرواية على حساب حركية أشخاص المسلسل الذي سقط في جزئيات لم تخدم المنحنى

[1] لقاء صحفي، نصيرة محمدي للشروق، مستغانمي لم تكتب إلا رواية "ذاكرة الجسد" لأنها قارئة كسولة، جريدة الشروق. نشر بتاريخ: 2016/01/20، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 11.

التصاعدي للقصة والأحداث ككل، فبدت حلقات المسلسل باردةً فاقدةً لعنصر التشويق وشدِّ المُشاهد، مما بيّنت العمل المرئي للرواية ضعيفا في الأخير ..."[1].

6. أحلام مستغانمي للشروق: آلمني مسلسل "ذاكرة الجسد" لأنه تضمّن مشاهد أهانت الدولة الجزائرية

"هي هكذا دوما.. امرأة تقف على حافة الاعتراف والمكاشفة، تقول كلماتها دون تجميل أو مواربة.. تصرّ، كعادتها، على ذرّ الملح بعمق الجرح، ليس سادية مجانية منها، ولكن لأنها تدرك، تماما، أن آخر العلاج الكي.

... نعود لذاكرة الجسد، لكن هذه المرة للمسلسل الذي عُرض في شهر رمضان.. إلى أي مدى تطابقت الرواية مع المسلسل التلفزيوني؟

لم أدل بأي تصريح بخصوص المسلسل وهذه المرة الأولى التي سأتحدث فيها عنه وأرجو نقل كلامي بأمانة.. لا أريد أن أشوّه عملا يحمل اسمي وأقول ما يسيء إلى هذا العمل. لكن بصراحة، النصف الأوّل من العمل، أي 15 حلقة الأولى، كانت جيّدة ومطابقة للكتاب، والسيناريو كان مأخوذاً حرفيًّا من الرواية وكان "المونولوغ" جميلا لأنّه يملك حميميّة اللغة التي أحبّها القرّاء في الرواية، ثم بحكم إطالة العمل حتى يصل إلى 30 حلقة خرجوا عن النص تماماً، وأدخلوا شخصيّات أساءت للعمل. فهناك نساء هستيريات بصفات غير لبقة، وخالد أصبح سكّيراً يتردّد على الحانات وهذه أشياء لم أتقبّلها ولا أظن قرّائي تقبّلوها. فهناك بُعد رمزي في العمل لم يصل، مع الأسف، إلى المشاهد. وربما لم يَعِ الأستاذ نجدت أنزور هذا البعد. فحياة هي رمز الجزائر، وروايتي حين كتبتها في الثمانينيات كنتُ أعني بحياة الجزائر التي اغتصبها العسكر، والتي تحبّ المجاهد والمثقّف الشريف في رمزيّة خالد والمناضل زياد. لكن سيعقد قرانه عليها العسكري (كما يحدث في معظم الأنظمة العربيّة) ويُدعى خالد لمباركة اغتصابها. لكن هذا البعد لم ينتبه إليه أنزور، مما جعل الكثيرين لا يفهمون منطق هذه البطلة التي ظهرت وكأنّها امرأة لعوب مذبذبة عاطفيا تحبّ رجلين وتتزوّج آخر

[1] رابح علاوة، مسلسل "ذاكرة الجسد" يقع في فخ المَطْ والتطويل وحديث حول إساءته لأهل قسنطينة، جريدة النهار الجديد. نشر بتاريخ: 2010/09/18 على الساعة 12:58، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 12.

دون سبب منطقيّ، إنّ غياب هذه الأبعاد حوّلت حياة إلى امرأة عادية على يد المخرج. يضربها زوجها حيناً ويكسوها بالألماس حيناً، وهو ما لا يشبه صفات وتصرفات الرجل الجزائري...

... أنا لم أطلع على السيناريو ولا توجد لجنة في الجزائر اطلعت على السيناريو وعلى المَشَاهِدْ، فمثلا السيارة التي كان يقودها ناصر لا يمكن أن تكون سيارة ابن شهيد..

هذه إهانة للدولة الجزائرية فهي لا تعطي سيارة عتيقة على تلك الحالة البائسة لابن أحد كبار شهداء الجزائر وأعطيتهم ملاحظات في هذا الصدد.. كما أنّ البيت الذي صوّرت فيه مشاهد قسنطينة من غير المعقول أن يجلس الناس طوال اليوم في وسط داره وحول المائدة نفسها. هذه ليست قسنطينة ولا هذه تقاليدنا ولم يسألوا أحدا عن هذا، والجانب الجزائري المسؤول على المسلسل لم يتابع هذا الموضوع ...

... ولولا تدخّلي ما كانوا ليعرضوا الثياب التقليدية القسنطينية كما بدت في المسلسل ..."[1].

7. صالح عبد الله / كاتب سعودي: ذاكرة الجسد، بين الرواية والمسلسل

"لا أحب المسلسلات العربية كثيرًا، ولكني حينما عرفت أن رواية ذاكرة الجسد للكاتبة الجزائية أحلام مستغانمي سوف تتحول إلى مسلسل من إنتاج تلفزيون أبو ظبي وإخراج المخرج السوري نجدت أنزور تحمست كثيرًا لمشاهدته، وخاصة بأني لم أقرأ الرواية من قبل رغم شهرتها الكاسحة – يقال بأنه تم بيع أكثر من مليوني نسخة منها –؛ لذلك استمعت بمشاهدة المسلسل بعيدًا عن هاجس المقارنة المزعج بين الرواية والمسلسل.

كُتب عن الرواية الكثير، ولن أضيف على ما كُتب، كما كُتب عن المسلسل كذلك، ولكن لدي بعض الملحوظات على ما كتب وأود مناقشتها، أهمها المقارنة بين المسلسل والرواية، وهو شيء طبيعي أعتدنا عليه عند كل رواية تتحول إلى فلم أو مسلسل، ولكن ما يزعجني حقا هو المقارنة بين

[1] أحلام مستغانمي للشروق: آلمني مسلسل "ذاكرة الجسد" لأنه تضمّن مشاهد أهانت الدولة الجزائرية، جريدة الشروق. نشر بتاريخ: 2010/12/22، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 13.

الرواية والمسلسل مقارنةً غير منصفة، مقارنةً دون مراعاة الفارق بين الفنين، ودون الأخذ بعين الاعتبار الفوارق الأساسية بين الجنسين، الرواية والمسلسل.

وكانت من نتيجة هذه المقارنة الغير منصفة القول بأن نص الرواية فقد الكثير من بريقه ورائحته وسحره بعد تحوله إلى عمل درامي مرئي، وأن كاتبة السيناريو ريم حنا فشلت في نقل حرارة النص وشاعريته، وهذا شيء طبيعي لا يمكن إنكاره لسبب عام هو أن النص المكتوب يقدم مجالاً واسعًا للخيال أكثر من الصورة المرئية بالعين، وأن ما كُتب ليقرأ مختلف عما كُتب ليمثل ويُشاهد، ولكلٍ تقنياته ووسائله وأدواته، وما يمكن استخدامه بتوسع وما يمكن استخدامه بحدود.

وهو طبيعي لسبب خاص هو أن لكاتبة السيناريو أسلوب مختلف عن أسلوب الروائية أحلام مستغانمي، ولكن يكفي للمخرج نجدت أنزور شرف المحاولة على ما فيها من قصور، حيث ما تزال التجارب العربية في تحويل الروايات إلى مسلسلات محدودة، ويكفي للكاتبة السيناريو اجتهادها في مقاربة أسلوب أحلام، وذكائها في الاقتباس من نص الرواية مباشرة لتقليص الفارق بين الأسلوب الذي كتبته به الرواية والأسلوب الذي كتب به المسلسل، ولا أدري حقيقة لماذا لم تحاول أحلام أن تكتب السيناريو بنفسها.

ومن أعجب ما قيل إن استخدام اللغة العربية الفصيحة كان سببًا من الأسباب التي حالت دون نجاح المسلسل، لأن المشاهد العربي اعتاد المشاهدة بالعامية وأن من يقرأ أقل بعشرات الأضعاف ممن يشاهد!! ... ولكن لنفترض جدلاً بأن ذلك صحيح، هل يعني ذلك أن نترك استخدام اللغة العربية الفصيحة؟ ومن العجيب أن يتناقض أصحاب هذا الرأي مع أنفسهم ويردوا على أنفسهم، حينما يقولون بأن هناك مبرر لاستخدام العربية الفصيحة وهو أن اللهجة الجزائرية صعبة الاستيعاب في المشرق العربي فهي ليست لغة دراما واسعة الانتشار.

أيضا تم انتقاد المسلسل واتهامه بتمطيط الأحداث مما حال دون التسارع المطلوب في الدراما التلفزيونية، وفي ذلك شيء من الصحة حيث لا يمكن أن ننكر الأثر السلبي في السعي للربح المادي في أنتاج المسلسلات، وبخاصة ما يعرض في رمضان حيث تتسابق القنوات إلى شراء أكبر عدد من المسلسلات والحصول على أكبر نسب في المشاهدة.

وهناك من ينتقد اختيار الممثلة آمال بوشوشة لدور البطولة لأنها قليلة الخبرة ...

انتهى المسلسل بمشهد فيه شيء من الغرابة التي تبعث على التفكير، حيث سلم البطل "جمال سليمان" رواية ذاكرة الجسد إلى الروائية أحلام مستغانمي!! فماذا تريد أن تقول أحلام لنا؟ أن هناك رجل كتب لها الرواية؟ أم أن رجل ألهمها كتابة هذه الرواية؟ ما رأيكم أنتم؟

بقي أن أشير إلى نقطة هامة وهي أن مسلسل ذاكرة الجسد للكبار، ولا تصلح مشاهدته مع الأطفال، وبخاصة المشاهد المصورة في باريس.

على الغلاف الخارجي الخلفي لرواية ذاكرة الجسد كتب الشاعر الشهير نزار قباني بخط يده رأيه في الرواية، صحيح أن نزار ليس ناقدا روائيًا، ولكني أعتقد أنه كان بارعًا في اختزال الرواية عندما تحدث عنها؛ لأنه شاعر، وهذه صنعته ..."[1].

8. ناصر / صحفي الشروق: آمال بوشوشة للشروق: أنا محظوظة جدا وذاكرة الجسد أشبه بالحلم

"وصفها نجدت أنزور ب "مفاجأة الموسم"، ويبقى حكم الجمهور عن دورها في "ذاكرة الجسد" أهم ما يشغلها، خاصة وأن العد العكسي لعرض المسلسل بدأ، وفي هذه الدردشة مع الشروق تكشف لنا آمال عن سعادتها وكذا مخاوفها بعد عرض هذا المسلسل على المشاهد العربي:

- إنها اللحظات الأخيرة من "ذاكرة الجسد"؟

- سعادتي لا توصف خاصة بالقندورة القسنطينية، أحسست أنني في الفضاء ... كل المعطيات تشير إلى نجاح هذا العمل من أديبة مبدعة إلى مخرج عالمي على بطل من الطراز الرفيع.

- لكن أن تبدئي بالبطولة مباشرة ... ؟

[1] صالح عبد الله / كاتب سعودي، ذاكرة الجسد، بين الرواية والمسلسل، صحيفة الجزائر الجديدة. نشر بتاريخ: 2011/04/23، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 14.

https://www.eldjazaireldjadida.dz/spip.php?page=article&id_article=143

- أنا محظوظة جدا، والله وفقني على قدر "نيتي" ودعاء الوالدين، وأحيانا لا أصدق عندما أجد نفسي وسط هؤلاء الكبار العمالقة خاصة أنهم يشجعونني باستمرار.

- ظهورك في ال "آم بي سي" خلال المونديال ربما ساهم في شهرتك ومنحك فرصة التعامل مع الكاميرا والجمهور؟

- أكيد لقد كان هدفي هو الجزائر من الظهور عبر الـ "آم بي سي"، أنا لا أسمح لنفسي بالحديث باسم كل الجزائريين، لكنني اجتهدت وأرجو أن أحقق أجر الاجتهاد والنجاح معا.

- هل صحيح أنك ستتزوجين بعد عيد الفطر المبارك؟

- من قال هذا؟ مشروع الزواج مازال بعيدا وكل اهتماماتي في الوقت الراهن منصبة على تحقيق النجاح في عالمي الجديد، ولكل مقام مقال.

- عدت إلى مدينة قسنطينة التي لك جذور فيها؟

- قسنطينة مدينة يجب على كل جزائري أن يفتخر بها، فهي فريدة من نوعها في العالم.

- أين تشاهد آمال مسلسل ذاكرة الجسد بعد عرضه في رمضان؟

- رمضان له قدسية خاص، سأقضي أيام الشهر المعظم مع عائلتي في العاصمة وسأتقبل أي انتقاد يصلني وطبعا أي نصيحة، أرجو أن يروق ظهوري في المسلسل للجزائريين، لأنني أحلم بأن أقدم إضافة للجزائر في أي خطوة أقوم بها"[1].

9. صحفي أخبار اليوم: مسلسل ذاكرة الجسد لم يغرق في العواطف

"يتابع الجمهور الجزائري باهتمام كبير مسلسل "ذاكرة الجسد" المقتبس من رواية الكاتبة الكبيرة أحلام مستغانمي، الذي يعرض حاليا على بعض القنوات الفضائية منذ بداية شهر رمضان. وراهن التلفزيون الجزائري، بقناته الأرضية، على المسلسل باعتباره يروي الوجع الجزائري خلال ثورة التحرير

[1] ناصر / صحفي الشروق، آمال بوشوشة للشروق: أنا محظوظة جدا وذاكرة الجسد أشبه بالحلم، جريدة الشروق. نشر بتاريخ: 2010/07/26، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 16.

والحزن الجزائري بعد الاستقلال، فضلا عن كون هذا الجزء من تاريخ الجزائر لم يحظَ بمثل هذا الاهتمام السينمائي العربي.

ودافعت الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي كثيرا عن العمل الدرامي، وقالت إنه يفرض أحداثا دراميا تؤرخ لمرحلة من التاريخ الجزائري.

وأضافت مستغانمي أن الرواية مبنية على السرد الداخلي للشخصيات وعواطفها وليس على زخم الأحداث وكثافتها، لذلك تبرز العمل الخط الدرامي، حسب ما نقلته عنها وكالة الأنباء الكويتية.

وأوضحت مستغانمي أن الأحداث العاطفية لم تغلب على العمل، والرواية تحمل حادثة وقوع خالد بن طوبال في غرام فتاة جميلة وتجسد الدور أمال بوشوشة، وهي ابنة مناضل جزائري وكان صديقا لبن طوبال أثناء ثورة التحرير، ولكنه قتل في أثناء حرب التحرير الكبرى ضد الاحتلال الفرنسي.

وأكدت مستغانمي أن العمل يحمل صورا لحرب التحرير الوطنية ونضال شعب وليس فقط رواية أو مسلسلا دراميا يعرض في رمضان.

وأوضحت أن الروايات التي يغلب فيها السرد العاطفي على الأحداث لا تكون مادة جيدة للدراما إلا إذا تخلص كاتب السيناريو من حدود الرواية، وأضاف لها انسياق أحداث من عنده ليسد فراغ الأحداث بسبب اتساع العاطفة، وهذا ما فعلته كاتبة السيناريو، على حد قول الروائية.

ومن جهة أخرى، قالت مستغانمي إن الممثلة الواعدة آمال بوشوشة استطاعت في المسلسل أن تبرز اللهجة الجزائرية أيضا، مشيرة إلى أن هناك تشابها بين البطلة والفتاة بوشوشة في الذاكرة، فكلاهما درسا في فرنسا ولكنهما يحتفظان بذكرى الوطن في ديار الغربة بباريس"[1].

[1] صحفي أخبار اليوم، مسلسل ذاكرة الجسد لم يغرق في العواطف، جريدة أخبار اليوم الجزائرية. نشر بتاريخ: 2010/08/24، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 17.

10. وردة بوجملين: الناقد السينمائي المصري طارق الشناوي لـ جريدة الشروق: أعجبت ب "ذاكرة الجسد" لأنها جزء من ذاكرة الجزائريين الثورية

"أتمنى أن يكون "ذاكرة الجسد" على قدر ترقب وانتظار المهتمين في العالم العربي.

توقع الناقد السينمائي المصري الشهير، أن ينال مسلسل "ذاكرة الجسد" نجاحا كبيرا بالنظر إلى مستوى الرواية التي أبدعت فيها الكاتبة الجزائرية الكبيرة أحلام مستغانمي.

أخبر الناقد السينمائي المصري طارق الشناوي، في اتصال هاتفي مع "الشروق"، بأنه يتابع باهتمام وشغف كبيرين أجواء تصوير مسلسل "ذاكرة الجسد" منذ أشهر، من خلال ما تكتبه الصحافة العربية والجزائرية، على خلفية النجاح الذي يتوقع أن يناله المسلسل.

وكشف طارق الشناوي، الذي رفض التعرض بالسوء للجزائر والجزائريين أيام الأزمة، بأنه من أشد المعجبين بأعمال الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي،

وتحديدا برواية "ذاكرة الجسد"، "التي تتطرق إلى كفاح الشعب الجزائري ضد المستعمر الفرنسي، كما أنها تشكل جزءا من الذاكرة الثورية لشعب اختار الكفاح والنضال".

وأردف طارق الشناوي قائلا: "الرواية عظيمة واسم صاحبتها كبير، واسم المخرج نجدة إسماعيل أنزور كبير أيضا، وحتى كاتبة السيناريو ريم حنا، ولهذا أتمنى أن يكون العمل على قدر الترقب والانتظار الذي حاز عليه في العالم العربي من طرف المختصين في مجال السينما والتلفزيون".

وهنأ الشناوي في حديثه لنا كلا من أحلام مستغانمي والمخرج على هذا العمل الذي يتوقع أن ينال نجاحا كبيرا في الجزائر وفي العالم العربي"[1].

[1] وردة بوجملين، الناقد السينمائي المصري طارق الشناوي لـ جريدة الشروق: أعجبت ب "ذاكرة الجسد" لأنها جزء من ذاكرة الجزائريين الثورية، جريدة الشروق. نشر بتاريخ: 2010/07/29، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 17.

11. فاطمة ابريهوم: "ذاكرة الجسد" •• بين المسلسل والكتاب: بطلة الربع الساعة الأخير!

"هل يملك الكاتب أن يتدخل في التأويلات التي تلحق بكتابه بعد أن يخرج من أدراجه وملفاته؟ وهل له أن يتأسف عن فهم الآخرين إذا لم يتفق مع توقعاته؟ فصدق من قال: "إن نشر ما نكتب كالرصاصة إذا انطلقت لا تعود".

ربما هذا ما حدث لرواية التف حولها القراء العرب وتابعوا أخبارها، وفرحوا بأنهم سيرونها على حلقات، فيكتشفون وجه الكاتبة من زاوية أخرى، ويتطلعون إلى رؤية المخرج والسيناريست وطريقتهما في تناول موضوع غلبت عليه الجملة الشعرية على حساب تفاصيل السرد المهمة التي ترصد روح الأمكنة وأغوار الشخوص.. وهي تفاصيل في رواية "ذاكرة الجسد" تحدثت عن المكان – قسنطينة – دون الخوض في خصائصه ربما استعجالا أو جهلا أو اعتمادا على مخيال رسم مدينة كما تمنى أن يراها أو كما رسمها مالك حداد؛ فالرواية نفسها – مثلا لا حصرا – تفصل في لقاء في إحدى قاعات الشأي بحي الأمير عبد القادر "فوبور لامي" في كتابات مالك حداد وهو الحي الذي سكنه الكاتب وكان حقا إبان الفترة الاستعمارية حيا راقيا. أما إبان الفترة التي تناولتها الكاتبة فهو مجرد حي شعبي – على حد علمي ومعرفتي بالمدينة بوصفي من ساكينها لا يتوفر على هذا النوع من القاعات لا في ثمانينيات القرن الماضي ولا حتى الآن بعد أن تخلص من أكواخه القصديرية – فهل لنا بعد ذلك أن نلوم "ريم حنا" أنها أسقطت معرفتها بمشاكل المجتمع الجزائري الحالية على تلك الفترة؟

شخصيا أرى أنها برعت في تحويل رواية هي مجرد صدى لرجل يقص حكاية حبه للجزائر التي وهبها يده وامرأة حاول من خلال علاقته بها أن يستعيد ما ضاع منه إلى مسلسل طالت أحداثه وشغلتنا برغم ما وقع فيه الممثلون من عثرات لغوية كان لمراجع أن يجعلهم يتفادونها· فالحوار الداخلي للرواية لا بد قد جعل تجسيد تلك الأحداث حتى وإن كانت بطيئة ولا تتلاءم مع الروح الجزائرية وعاداتها أحيانا ولهجتها التي اختلطت باللهجة التونسية أمرا ليس سهلا وقد اتضح ذلك جليا عند الكثير من الممثلين عدا "عتيقة" التي ربما هناك من يوافقني على أنها الدور الأكثر قربا

من امرأة جزائرية ماكثة بالبيت وقسنطينة تحديدا بعفويتها وخفتها وكرمها والتي لم نكن نحتاج إلى أن نعرف معها أن المرأة هي المرأة في كل الثقافات والمجتمعات.

فما هي المآخذ التي أخلّت بالسيناريو؟

بداية أشير إلى أن نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات كانت فترة انفتاح في الجزائر برغم كل التجاوزات، فقبل الأزمة الاقتصادية العالمية، وقبل اتهامه بأنه من صدر الإرهاب للمجتمع لم يكن الأستاذ مسكينا ومغلوبا على أمره بل في أعلى درجات الهرم الوظيفي والاجتماعي، أيضا فيما يخص اللهجة التي استعانت بها السيناريست لإضفاء الخصوصية الجزائرية على الحوار وللذين يعرفون تلك الفترة لم نكن نستعمل كلمة "نورمال" فهي نتاج مرحلة الفجائع وغياب القيم؛ فوقتها كان الجزائريون يعرفون ما هو صح ويفرقونه عن الخطأ فلا يتساويان أبدا، ثم "قندورة القطيفة" القسنطينية التي لبستها حياة في عرسها هي من آخر المستجدات المستحدثة على هذه "القندورة" ولم تكن في تلك الفترة أيضا ولا أغنية "قسنطينة هي غرامي" فهي من أغاني التسعينيات، وكم تمنينا لو أن المخرج فصّل في كيفية تحضير عرس جزائري وتميزه بما أن المسلسل هو في الأول والأخير تصدير لتاريخ الجزائر التي يصرّ العرب على أن لا يروا منها إلا ثورة التحرير المظفرة، تماما كما أبدع في تقديم قسنطينة المتميزة عن كل مدن العالم بتضاريسها وعراقتها التي ظلمتها السناريست وهي تجعلها مدينة صغيرة على لسان حسان المتحمس للإنتقال إلى العاصمة. فقد تكون صغيرة بمساحتها وقبل أن تريف– عمدا أو سهوا – كانت قسنطينة بجامعاتها ومعاهدها وتحضرها – ومازالت– أمنية كل الزوار. عزاؤنا أن ريم حنا لم تتعرف على تاريخ الجزائر كفاية، لا سيما قسنطينة التي هي جوهرة المسلسل؛ مدينة البايات والسلاطين والعلماء· كذلك فيما يخص مراسم الجنازة، فقد كانت قريبة إلى المشرق أكثر منها إلى تقاليدنا.

أما فيما يخص ما أراه إيجابيا وأزاح عن الرواية انحيازها إلى شخصية محورية فقد تناولت "ريم حنا" نساء غير بطلة الرواية حياة وربما هذا ما ألّب عليها أحلام مستغانمي التي أحبّت أن تحافظ على بطلتها المرأة الوحيدة – كمسلسل مصري أو مكسيكي– جميلة يحيط بها الرجال ويتقاتلون من أجل الفوز بها. فقد رأينا مثلا كيف أن "فريدة" التي حاولت "حياة" تحطيمها تحولت إلى امرأة صقلها

الحب وجعلها تحمي بصدقها علاقتها مع ابن عمها وتضحي من أجل أن تعيش خيارها وتتحدى إرادة والدها، بل وتتحول إلى امرأة تنشر الوعي الصحيح بين من عبأهم فكر ذو نظرة أحادية يتبنى العنف لفرض وجهة نظره. في حين لم نر في بطلة الرواية إلا امرأة متناقضة لا تعرف ما تريد، فهي تكتشف أنها أحبّت خالد ربما التصاقا بماض يمثل أباها لكنها لا تقدر وهي المرأة الكاتبة والمتفتحة والتي من المفترض أنها تملك فكرا حداثيا أن تتخذ موقفا من زوجها بل تحب ما يقدم لها من امتيازات وحماية.

لقد أقلب السيناريو بذكاء بنية الرواية وحينها بالتبشير بحلول جميلة ربما تكون متطرفة في بعض الأحيان لا سيما في تخلي خالد عن مخادنته وهو قطيعة واضحة مع ثقافة غريبة قد تكون ريم حنا أرادت بها أن تؤكد بعد الجزائر العربي، فمكنتنا من متابعة تفاصيل المسلسل البطيئة لا سيما فيما تعلق بشق خالد وهو أمر أراه ملائما وطبيعيا لرجل وحيد يعيش على الذكريات ليجسد هامشا جزائريا يفضح ما تعرض له بعض المجاهدين من التهميش بسبب من سرقوا من الثورة مبادئها وغاياتها، وهو هامش يمكن إسقاطه على كل الأنظمة الفاسدة، لكن ولأن الأسُود لا يمكن إلا أن تكون قوية، فإنه ببطولة ليست أخيرة يفاجئنا بخياره في الأخير بالعودة لتحرير الجزائر من الظلامية والدموية، ولعل إحباطه أيضا هو ما جعل البطء والسكون ضرورين: كيف لا وقد استطاع المخرج أن ينسينا فراغه بتلك الصور الجميلة – رغم أنها كما عاشت في ذاكرة خالد صور ثابتة – عن قسنطينة وباريس، وبموسيقى من زمن جميل من الأغاني الرائعة لإديث بياف، وجو داسان كانت بحق خلفية ذات ذائقة منسية إبتعد عنها العالم بهذا الصخب الجديد.

فلماذا لم تتحرر روائيتنا من ذاكرتها وظهرت في آخر المسلسل بطلة الربع الساعة الأخير؟"[1]

[1] فاطمة ابريهوم، "ذاكرة الجسد" •• بين المسلسل والكتاب: بطلة الربع الساعة الأخير!، جريدة الجزائر نيوز. نشر بتاريخ: 2010/09/27، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 18.

12. حسناء شعير: السوري جمال سليمان يؤكد: ذاكرة الجسد كان فاشلا والسينما الجزائرية رائدة

"اعترف الفنان السوري جمال سليمان لدى استضافته سهرة أول أمس بقناة "آم بي سي"، بأن مسلسل "ذاكرة الجسد" الذي جسد فيه دور الرسام "خالد بن طوبال"، كان عملا نخبويا ولم يحقق نجاحا جماهيريا إلا على مستوى من أسماهم بـ "النخبة"، مضيفا أنه يعتب على مخرج المسلسل إسماعيل نجدت أنزور طول الحلقات، موضحا أنه كان بإمكانه أن يصور مشاهده في 15 حلقة عوض ثلاثين، متمنيا في ذات السياق أن يحظى بدعوة للمشاركة في فيلم سينمائي جزائري بالنظر إلى أن السينما الجزائرية، حسبه، تعد "رائدة" خصوصا من خلال الجوائز المهمة التي حصدتها في مختلف المهرجانات الدولية والعربية "السينما الجزائرية لها تاريخ ويكفي أنها الوحيدة التي حصلت على السعفة الذهبية في مهرجان كان". من ناحية أخرى، أدلى الفنان السوري بدلوه في تطورات الوضع في تونس، حيث قال إنه يتمنى لو تطال يد العدالة الرئيس التونسي المخلوع زين العابدين بن علي، مطالبا الحكومات العربية باستيعاب درس تونس وثورة شعبه الذي برهن على أنه لا يوجد شئ يخاف من خسارته عندما يصل إلى مرحلة متقدمة من اليأس. وسخر سليمان من سؤال وجه له في اللقاء حول إمكانية إيوائه للرئيس التونسي الهارب "لو كنت رئيسا لا أعتقد أن بن علي كان سيفكر في اللجوء إلي لأن هذا الرجل مجرم وسأكون أول من يسلمه للعدالة". وفي السياق ذاته، عبر بطل مسلسل "أفراح إبليس" عن كرهه للرئيس العراقي الراحل صدام حسين بسبب "دكتاتوريته"، محملا إياه سوء الأوضاع التي يمر بها العراق حاليا. ورغم ذلك أكد سليمان عدم اعتراضه في المشاركة بأي عمل درامي أو سينمائي يتحدث عن سيرة الرئيس العراقي الراحل، كونه الفن "دوره التاريخ للأحداث ولا علاقة له بالمواقف السياسية"، على حد تعبيره"[1].

13. إيمان صباغ: تجليات البعد الثوري في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

"الملخص: تسعى من خلال هذه المداخلة إلى قراءة التاريخ الوطني والثوري في رواية ذاكرة الجسد" الأحلام مستغانمي باعتبارها تنتظم على مفارقات استرجاعية تتعلق بطفولة البطل "خالد بن

[1] حسناء شعير: السوري جمال سليمان يؤكد: ذاكرة الجسد كان فاشلا والسينما الجزائرية رائدة، جريدة البلاد أون لاين. نشر بتاريخ: 2011/01/19، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 18.

طوبال وكذا بذكريات الثورة واشتراكه فيها. من هنا كان البحث حول موقع الثورة الجزائرية كنص يؤسس للمشهد الإبداعي، وكذا إبراز تيماتها بدلالاتها المنفتحة على النص عبر تجلي تيمة الطفل ومشاركته فيها سواء مناضلا أو ضحية لها، كما تتتبع تشكل صورة هذا الطفل في النص السينمائي وأثر تقنيات المعالجة السينمائية على تحول شخصية الطفل خصوصا والثورة عموما من النص المقروء إلى النص المشاهد.

الكلمات المفتاحية: الثورة، الذاكرة، الرواية "ذاكرة الجسد"، السينما.

تقديم:

"**كل رواية ناجحة هي جريمة ما ترتكبها تجاه ذاكرة ما**"[1]، هكذا يحلو للروائية أحلام مستغانمي تعريفها لأنها في نظرها الجنس الروائي الوحيد الذي يستوعب الأجناس الأخرى الشعر، الرسم، الموسيقى والسينما.

لذا فإن هوس البحث عن النموذج المغاير والشكل الروائي المتفرد والمتميز قصد تحقيق النضج الفني والاكتمال الإبداعي هو ما دفع الروائية المعاصرة أحلام مستغانمي إلى التبحر في متاهات التجريب باعتباره مجموعة آفاق حداثية وآليات إبداعية مهمة في تشكل فعل الكتابة.

ولما كانت رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي بمثابة دعوة إلى قراءة التاريخ الوطني والثوري قراءة نقدية تحتكم إلى العقل حتى تفتح المجال لآفاق جديدة، تمس مستقبل الجزائر من خلال البحث في صفحات حياة البطل "خالد بن طوبال" بفعل الاستذكار الذي يأخذه عبر طفولته وشبابه وكذا ذكريات الثورة واشتراكه فيها؛ فإن السينما كذلك تعد وجهاً من وجوه الذاكرة الإنسانية الحية النابضة بالحياة والحركة والألوان والأحجام والأشكال التي تتجسد في عنف وعنفوان الدلالة والرمز. إنها ذاكرة جزئية في طرحها نابضة بالحياة رغم أنها ليست الحياة الحقيقية بل مجرد صورة لها مشحونة بحكايات تعكس الحاضر وتحاكي الماضي بكل تناقضاته، بحيث تختزل برمزية معبرة تحديات الإنسان في صراع الوجود وفي تصوير لحظات حياتية مليئة بشوق وحنين إلى الماضي وارتياب من الحاضر وخوف من المستقبل الغامض.

لذا سنسعى من خلال هذه المداخلة إلى الكشف عن طابع تيمياتي/موضوعي متجل في ثنائية الطفل والثورة من خلال تتبع شخصية الطفل في النص اللغوي رواية ذاكرة الجسد باعتباره رمزا كاشفا لموضوعات الحياة وكذا تتبع تشكل صورة هذا الطفل في النص السينمائي وأثر تقنيات المعالجة السينمائية على تحوّل شخصية الطفل خصوصا والثورة عموما من النص المقروء إلى النص المشاهد. فهل حضوره في النص كان باعتباره مشاركا في الثورة أم ضحية لها أم بشكل آخر استقته الكاتبة في نصها؟ وعلاقته بفعل التلقي على اعتبار قوة التأثر والتجاوب والرواج الشخصية الطفل البطل إبان الثورة.

- الثورة وذاكرة الطفل في الرواية:

تتعدد الذاكرة ومعانيها في نص الرواية ذاكرة الجسد الأحلام مستغانمي، إذ تسرد كلها من خلال شخص واحد هو بطل الرواية خالد بن طوبال الذي يطلعنا عليها باعتبارها جزءاً من ذاكرته، وهي ذاكرة جروح وألم، يسرد فيها تاريخ وطنه من خلال جسده.

فالذاكرة الأولى هي ذاكرة انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير الجزائرية التي شارك فيها "خالد" فشكلت جزءا من ذاكرته، وبالتالي ذاكرة وطنه، ثم ذاكرته النضالية، حيث اشترك في الثورة وحصل على رتبة ملازم منحها له سي الطاهر الرجل المناضل ساهمت في شفائه من ذاكرته الثالثة، ذاكرة الطفولة ويتمها حيت موت الأم وانشغال الوالد بعروسه الجديدة، أما الرابعة هي ذاكرة جسده، المتمثلة بفقدان ذراعه اليسرى التي بترت إثر إصابته في معركة على مشارف باتنة، الجرح الذي أعاد إليه اليتم من جديد واستبدلت الذاكرة الحاضرة باليد الغائبة وصار الجرح يسرد قصة وجوده، وذراع المعطف الفارغة تحكي تاريخ نضاله أصرح بالذاكرة"[1].

لذا فإن خطاب الذاكرة في هذه الرواية ذاكرة الجسد" هو خطاب ينبش في أعماق التاريخ، كما يغوص في أعماق النفس الإنسانية، خطاب مقنع يقتحم المحظور في صمت، ويكشف المستور بليونة، وبالتالي فالذاكرة هي هذا الجسر المتين الذي يكسر الحواجز بين الأشياء، ويطلق العنان للحديث دون قيد أو شرط تستحضر التاريخ لتفتح المجال أمام الانسياب عبر الأزمنة المتعددة

والفضاءات المختلفة، فتشكل صورة بانورامية متعددة الأبعاد، يسهل التقاط ملامحها ومكوناتها رغم تعدد أبعادها. تأتي الذاكرة لتتجاوز التقريرية المباشرة وتخلق نفساً جديداً للذات الساردة.

أثارتني هذه الذاكرة وأنا أطلع على نص الرواية ذاكرة الجسد الأحلام مستغانمي باعتبارها تحمل وظيفة خاصة تتمثل في رصد الواقع بتعدديته وتناقضاته، وتربط هذا الحاضر بثقله بالماضي سواء كان قريبا أو بعيداً، وكأنها توحي بأن الزمن في تحولاته هو بمثابة تضاريس متناسقة ومتفاعلة للوحة تشكيلية مازالت لم تكتمل بعد، لم تكتمل لان هذا الحاضر سيصبح في لحظة قادمة بمثابة الماضي الذي ينضاف إلى هذه الرسوبيات الزمانية .

والمتأمل في رواية ذاكرة الجسد" أنها تنتظم على ثلاث مفارقات استرجاعية يتعلق الأول بطفولة خالد بن طوبال والثاني بذكريات الثورة واشتراكه فيها، بهدف تقديم ماضي شخصه، ويتعلق الثالث بماضي أشخاص بهدف تقديمهم للقارئ لفهم أدوارهم في الحاضر الروائي.

- صورة الطفل وارتعاش الذاكرة في الرواية:

يقصد بـ صورة الطفل مجموعة الخصائص الجمالية والتشكيلات الدلالية والفنية التي يحققها وجود الطفل في الرواية كما بقصد بالطفل المولود البشري من مرحلة التخلق الأولى في رحم الأم حتى قبيل الدخول في مرحلة المراهقة"[1]. ذلك بناء على اعتبارات فيزيولوجية ونفسية ومعرفية تضاف في بعض الأحيان مرحلة المراهقة إلى مرحلة الطفولة، وتبدأ مرحلة المراهقة من الثانية عشر أو الثالثة عشر إلى سن الثامنة عشر. لكن هذه المرحلة كلها تدور في فترة زمنية واحدة من الولادة وحتى الثانية عشر أو الثامنة عشر إذا أضيفت إليها مرحلة المراهقة"[2].

وفي إطار هذين التحديدين، نميز بين مصطلح صورة الطفل" وبين وجود الطفل في نص روائي، فثمة فارق يتمثل في أن وجود الطفل يعني التحقق الفيزيقي فحسب، اما صورة الطفل فهي التحقق الفني والجمالي عبر مستويات ارتباط الطفل ببناء الشخصية وعلاقته بتطوّر أحداث الرواية وتأثيره في فنية اللغة الروائية والأنماط الرمزية وهذا ما سنطمح إلى التعمق فيه.

- الذاكرة الطفولية والأمومة:

ترسم لنا الروائية أحلام مستغانمي في "ذاكرة الجسد" صورة الطفل الرجل من خلال استرجاع ذاكرته الحية، فيكتفي هذا الطفل "خالد" بتأمل الحدث دون أن يغوص في أعماقه، ودون أن يتفاعل معه تفاعلا حقيقياً أو مباشراً. صحيح أن هذا التأمل يعمق من جوانب شخصية البطل الطفل، غير أن هذا التفاعل يفقد الالتحام المباشر بالأحداث، ويفتقر إلى عنصر المشاركة، وهذا النمط أقرب في تصورنا إلى منطق "الرؤية من خارج الحدث".

لذا يشكل استرجاع خالد بن طوبال لحياة أمه ووفاتها ديمومة نفسية؛ إذ يعود إلى هذه الأحداث مراراً لشدة أثرها في نفسه، ويستيقظ الطفل بنفس الرجل مرة أخرى في الفصل الثاني عند رؤيته لسوار حياة عبد المولى ابنة الشهيد السي الطاهر "إلى سوار أمه الذي لم تخلعه يوما"[1].

وهذا ما استوقفناه في الرواية ذلك السوار الذي تضعه الفتاة الجزائرية التي تزور معرض الرسم الذي يقيمه الفنان الجزائري بباريس وحين مصافحة خالد الفتاة حياة رأى السوار يزيّن معصمها، ورأت "جاكيته" الفارغة، فقد كانت ذراعه اليسرى قد بترت أثناء الثورة الجزائرية فكانت تلك بطاقة تعريفه، وكان السوار رمز هوية الفتاة فهي جزائرية من قسنطينة.

هذا السوار "المقياس" ليس مجرد زينة بل هو رمز يذكر البطل الفنان بأمه التي لا يعرفها من غير سوار حتى لكأنها ولدت به هذا السوار إذن يذكره بأمه التي توفيت، ويتساءل عن مصير سوارها تقول الكاتبة "ومقياس (أما).. ذلك السوار الذي لم يفارق معصمها يوما، كأنها ولدت به ماذا تراهم فعلوا به..... ومرة أخرى يتساءل اين مقياس أما من الأرجح أن يكون قد أصبح من نصيب إحدى الخالات أو ربما استحوذ عليه أبي مع بقية صيغها، ليقدمها هدية لعروسه الجديدة".

إذن، يستيقظ الطفل بنفس الرجل يعثر على المقياس المفقود فيرتبط به ارتباطا شديداً ويرتبط بصاحبته، ولم يكن يدري قبل اليوم أن هذا السوار يمثل رمز الأمومة في ذاكرته، ولكنه حين يكتشف هذا تنفجر بداخله الذكرى وتستيقظ الأحاسيس النائمة، لو لم تلبس الفتاة هذا السوار لما استقضت الذاكرة" وكان يمكن ألا تلبسه وتظل كل تلك الأحاسيس التي فجرها داخلي نائمة في دهاليز النسيان هل تفهمين...؟ إن الذاكرة أيضا في حاجة إلى أن نوقدها أحياناً ويعلق خالد قائلا:" لأن الذاكرة ثقيلة

دائما، لقد لبسته (أما) عدة سنوات متتالية ولم تشك من ثقله ماتت وهو في معصمها ... إنها العادة فقط ".

وبعد عودته إلى قسنطينة، يستذكر نومه إلى جوارها، كما يستحضر أمام قبرها ووقساياها ونصائحها مؤكدا أنه لم يستطع تعويضها بأية امرأة كانت غير قابلة للتقليد ولا للتزوير.

- الذاكرة الطفولية وأحداث الثورة:

بما أن رواية ذاكرة الجسد تعتمد على الذات والذاكرة ومخزونها التاريخي الدفين المغلف بالكثير من الحميمية كسرت فيها الكاتبة جدار الصمت بمساءلة العوالم الدفينة وتعريتها ومحاورتها وتجاوزها بلغة إبداعية طافحة بالشعرية وصلت بها إلى المناطق الغامضة والمظلمة في الذات الإنسانية عن طريق الحفر والنبش المستمر لاستخراج مكنون النفس حيث تنفجر طاقة الذات الداخلية مشعة معرية فإنها كذلك تعد خطابا ثوريا بامتياز. من هنا كان البحث حول موقع الثورة الجزائرية كنص يؤسس للمشهد الإبداعي وكذا إبراز تيماتها بدلالاتها المنفتحة على النص عبر تجلي تيمة الطفل ومشاركته فيها سواء كان حضوره في النص باعتباره مشاركا في الثورة أم ضحية لها جعلته يعيش الحرمان من الدراسة والعائلة الحاضنة له.

1- الطفل / الشاب المناضل:

إذا اعتبرنا الاسترجاع والتذكر بنيتان مركزيتان في رواية ذاكرة الجسد؛ فإن فالراوي السارد خالد بن طوبال يسترجع أحداثا من ماضي شبابه، لما كان مجاهدا في صفوف الثورة المباركة، ويستعيد صورة المجاهدين والشهداء، بخاصة صورة الشهيد سي الطاهر، الذي كان القائد والأب الروحي للبطل في شبابه وبفضله شفي من ذاكرته الطفولية وأصبح مناضلا في صفوف ثورة التحرير وزج في السجن وهو ابن السادسة عشرة. يقول: بدأت وقتها فقط أتحول على يد الثورة إلى رجل، وكان الرتبة التي أحملها، قد منحتني الشفاء من ذاكرتي... وطفولتي".

وهذا الاسترجاع أتى بصورة عفوية، استدعته الأحداث الروائية التي وخزت ذاكرة خالد ".... وأنا استمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف انا الذي فقدت علاقاتي بالزمن، ان غدا سيكون أوّل

نوفمبر .. غدا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير .. كل شيء يستفزني الليلة... يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. مربكا يستدرجنى إلى دهاليز الذاكرة".

وهكذا اندفع شلال الذاكرة بقوة بحيث لم يستطع أن يقاومه، لذا فالروائية تستغل المرجعية التاريخية لتشكل هذه المفارقة الدرامية بحيث تقدم "خالد" على أنه بطل من أبطال حرب التحرير، إذ تفتح وعيه الثوري مع أحداث الثامن مأي 1945 التي تعد منعطفا حاسما في تغيير مسار النضال لدى الجزائريين الذين أدركوا استحالة حصولهم على الاستقلال بالطرق السلمية، بعد المظاهرات التي هزت الشرق الجزائري في قسنطينة، وسطيف، وقالمة، وخراطة والتي خلفت عشرات الآلاف من القتلى والمعتقلين.

يبحر خالد في ذاكرته إلى أيام الثورة فيستحضر صورة سي الطاهر فيعرض ذكرياته الثورية أيام كان في سجن الكديا حيث كان موعده النضالي الأول مع سي الطاهر لينتقل إلى أهم محطة في حياته وهي اليوم الذي شارك فيه في معركة ضد الاستعمار الفرنسي والتي خرج منها مصابا برصاصتين على مستوى اليد اليسرى.. "وجاءت تلك المعركة الضارية التي دارت على مشارف باتنة لتقلب يومها كل شيء.. فقد فقدنا يومها ستة مجاهدين وكنت من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان، وإذا بمجرى حياتي يتغير فجأة.. ولم يكن العلاج بالنسبة لي سوى بتر ذراعي اليسرى".

وقد أضحت للثورة الجزائرية الكبرى وما قبلها آثار في وجدان "خالد" وذاكرته، فهو لم ينس يوما رفقاءه في سجن "الكديا" الذي مازال شاهداً على مظاهر التعذيب والتنكيل والتمثيل بجثث أبطال مخلصين منحوا حبهم كله للجزائر، ومن بينهم عبد الكريم بن وطاف الذي مازالت صرخات تعذيبه تنوي في ذاكرة خالد، مثلما كانت تخترق زنزانته وقتها، وهو يشتم بالفرنسية معذبيه، ويصفهم بالكلاب وغيرهم وبذلك أصبح سجن الكديا جزء من ذاكرة خالد الوطنية والنفسية.

وهكذا فقد ارتبطت الثورة التحريرية الكبرى بالتضحيات والآلام الجماعية الجميلة، واكتسب نوفمبر باعتباره البداية الرسمية لها الكثير من الاعتزاز والقدسية حيث كان زمن وحدة شعب عظيم

تهتز الجدران لسماع صوته، ولا تأبه الأجساد بآلامها، وهي تحت التعذيب مادام الهدف النبيل هو نيل الحرية والاستقلال .

- الطفل ضحية للثورة:

بما أن خالد كان من الذين انخرطوا في صفوف جيش التحرير الوطني وكافح ضد الاستعمار ببسالة مضحياً بدراسته، فكان في كل معركة يلقي بنفسه على الموت إلى أن فقد ذراعه اليسرى، وهو ما جعله في كثير من الأحيان يشعر بالنقص والخجل، حيث ظلت عذابات جسده الناقص تطارده باستمرار، وهي مستوحاة من عذابات وطن كامل عبر مساره المنحدر نحو التدهور مرحلة بعد أخرى وهي تشبع طفولته المبتورة.

فإن نوفمبر/الماضي يمثل رمز القضايا الكبرى، والتضحيات الجماعية الموت من أجل هدف واحد فلم يكن هناك وقت لمناقشة التفاصيل الهامشية والفردية، إذ كان المجاهدون يندفعون نحو الموت غير مبالين بأنفسهم وبمصير عائلاتهم في سبيل تحرير الجزائر من العبودية، والقهر والاستغلال.

وهنا يتذكر "خالد" تفاصيل ذلك اليوم الذي قدم فيه سي الطاهر وصيته المتمثلة في تسجيل ابنته بدار البلدية بتونس بعدما اختار لها الاسم وسلمه عنوان عائلته وبعض النقود لتسليمها إلى أمه هناك حتى تشتري هدية للمولودة الصغيرة، التي لم يكن أبوها سي الطاهر قد رأها بعد، وذلك منذ بتر ذراع خالد، نصحه الطبيب المعالج اليوغسلافي كابوشسكي"، فيقوم برسم أول لوحة سماها "حنين" وهي صورة لجسر قسنطينة، وبعد مدة من الزمن يصبح هذا المجاهد رساما، وبعد خمس وعشرين سنة يقيم معرضا بباريس، فتزوره بالصدفة فتاتان إحداهما تدعى "حياة" ابنة الشهيد سي الطاهر عبد المولى نفسها التي سجلها باسم جديد تنفيذا الوصية والدها.

ومنذ تلك الوقفة التاريخية خاطبها خالد قائلا " آه واشك.. أيتها الصغيرة التي كبرت على غفلة مني.. كيف أيتها الزائرة الغريبة التي لم تعد تعرفني يا طفلة تلبس ذاكرتي، وتحمل في معصمها سوارا كان لأمي".

أنت حياة (أحلام) ابنة المجاهد الشهيد سي طاهر عبد المولى قائد خالد في حرب التحرير ضمن صفوف جيش التحرير بالشرق الجزائري، الطفلة التي لم يقدر والدها أن تولد بعيدة عن والدها بحكم عمله الثوري، بعيدة عن مدينتها ووطنها بحكم تهريبها إلى تونس خوفا على حياة الأم والطفل.

ومن ثم تسترجع حياة ذاكرتها الطفولية المتمثلة في علاقة والدها بأمها ومن ثم استشهاده، كما تأتي على ذكر الانتفاضة الفلسطينية 1988، وعلى عثورها على صورة والدها وعبد الناصر، قبل الانتفاضة بعام وتعود لدى اقتطاعها الصورة والدها من الجريدة، والصاقها على دفترها، تعود إلى ما فعلته وهي طفلة، وعمرها خمس سنوات.

إذن، كانت حياة تحمل في داخلها جوعاً للحنان الذي أحست به منذ استشهاد والدها، فطفولتها كانت متعطشة للحنان، حيث ذاقت مرارة اليتم والحرمان من حضن الوالد، حيث يقول خالد: " كان جرحي واضحاً وجرحك خفياً في الأعماق، لقد بتروا ذراعي، و بتروا طفولتك اقتلعوا من جسدي عضواً .. وأخذوا من أحضانك أبا ... كنا أشلاء حرب.. وتماثيل محطمة داخل أثواب أنيقة لا غير".

غياب الوالد الشهيد في الطاهر أورث لحياة اسما كبيرا، الا انه أورثها مأساة في نقل اسمه وأورث أخاها الخوف الدائم من السقوط، والعيش مسكونا بهاجس الفشل، وهو الابن الوحيد بطاهر عبد المولى ليس من حقه أن يفشل في الدراسة ولا في الحياة لأنه ليس من حق الرموز أن تتحطم والنتيجة، انه تخلى عن دراسته الجامعية وهو يكتشف عبثية تكديس الشهادات، في زمن يكتس في الآخرون الملايين.

الفرق الزمني لذاكرة البطل الثوري من الملفوظ السردي إلى التمثيل المشهدي التلفزيوني:

حينما يخرج النص بمفوضاته، وبنياته، ومشاهدة السردية من ربقة كاتبه ويصير إلى يد الطاقم السينمائي الذي سيعيد بناءه وفق تقنياته وقوانينه الخاصة التي تختلف جذريا عن نظريتها الروائية "ذاكرة الجسد" سيتساءل الجميع طبعا حول طبيعة هذه المدخلات التي سيضيفها السينمائي وفريقه التقني، وما يسقطه من عناصر كانت جوهرية في البناء الروائي فصارت سقط متاع في الطبعة السينمائية للنص.

وهذا ما نسميه بالاختراقات الخارجية التي تنتظر أن تحدثها السينما على النص، حينما تنقله من طابعه المكتوب والمقروء إلى طابعه السمعي البصري المشاهد.

ومن المعلوم أن الزمن باعتباره بنية سردية انشطارية بين زمن القصة الحكي بمرجعه التاريخي والوقائعي)، وزمن الخطاب الذي يعيد هيكلة زمن القصة ويتصرف في صياغته وحكيه، واعادة بنائه بصورة تخيلية متفردة، هوما يؤكد حضور الزمن كوعي مهيمن يعد من أبرز المهيمنات السردية في النصوص بصفة عامة وذاكرة الجسد بصفة خاصة من حيث كون الوجود البشري بكل وقائعه ومحكياته لا يمكن أن يتكرس إلا من خلال آلية زمنية يتمظهر بها ويحيا فيها، وما على الكاتب في نصه سوى إعادة تشكيل ذلك التفاعل الكوني بين الزمن وكائناته بما فيها الإنسان بصورة سردية "وبالتالي سيكون الزمن وعاء للحدث، ولن يكون السرد سوى الوجه – – المشخص للزمن"، وهذا ما تلمحه في الرواية إذ يقع زمن القصة بين 1945 و 1988، اما زمن الخطاب فيبدأ عكس ذلك أي من حاضر المتكلم ومع نهاية زمن القصة 1988 ليعود بعد ذلك إلى نهايتها سنة 1945 إلى غاية أحداث أكتوبر 1988، إذن فالزمن الاستذكاري في الرواية يحمل دلالات الأمل والمعاناة، فذاكرة البطل خالد مرتبطة بماضيه الطفولي والثوري وحاضره المنفي، لذلك تمثل نسيج مركب بين الماضي والحاضر.

"وبالتالي سيكون الزمن وعاء للحدث، ولن يكون السرد سوى الوجه المشخص للزمن"، وهذا ما نلمحه في الرواية إذ يقع زمن القصة بين 1945 و1988، اما زمن الخطاب فيبدأ عكس ذلك أي من حاضر المتكلم ومع نهاية زمن القصة 1988 ليعود بعد ذلك إلى نهايتها سنة 1945 إلى غاية أحداث أكتوبر 1988 إذن فالزمن الاستذكاري في الرواية يحمل دلالات الأمل والمعاناة، فذاكرة البطل خالد مرتبطة بماضيه الطفولي والثوري وحاضره المنفي، لذلك تمثل نسيج مركب بين الماضي والحاضر.

لذا أضحى تسطيح الزمن البنيوي من بين أهم سمات السرد المعاصر، حتى فيما يخص معالجته لخطاب التاريخ ومادته، سواء تعلق ذلك التسطيح بزمن قصة أو زمن خطاب من أجل أن يتسنى له في خطوة لاحقة تبتئر فاعلية الحدث التي تنشط حركية المشاهد الحدثية، والسماح بتقديم

صور تخيلية، وقصص درامية داخل الحدث ذاته، ليجعل من القصة بكل ما تحفل به من بنيات وكينونات (قصة حدث) محولاً إحداثيات البناء السردي القائم على فكرة (الزمن الإطار) الذي يشمل منظومة الشخصيات والأحداث والأفعال، فيحيلها إلى فكرة (الحدث الإطار)، محدثاً بهذا التحوير التقني تحولاً نوعياً يمس بشكل مباشر مستوى التمثيل السردي للمشاهد التي ستغدو بهذا الإجراء، رهاناً للنص والناص والمتلقي سواء أكان هذا الأخير قارئاً أم مشاهداً.

كما يذهب إلى ذلك رولان بارث، أن "السرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة 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 تجاوزها المعنى الكلي للعمل الروائي المتواجدة فيه، فإنه في الفيلم السينمائي يتحقق عن 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، وكما أن اللغة ليست بريئة كما يذهب إلى ذلك رولان بارث نفسه، إذ أنها تحمل معها ذاتية كاتبها وثقافتها، "فإن الصورة هي الأخرى، بما أنها كلام حد تعبير كريستيان ميتر" تحل محل الكلام الذي نعرفه في الرواية (نفسه) فإنها تتجاوز كونها مجرد التقاط لواقع عيني مقررا سلفا ذلك أن زاوية التقاط هذه الصورة تنقذها من طابعها الميكانيكي المحض وتسمو بها نحو الفن.

فإذا كانت رواية ذاكرة الجسد الأحلام مستغانمي في خطها العام مجموعة أحداث تصورها الكاتبة بدقة فان العمل التلفزيوني أيضا هو حدث ينقله السينمائي بواسطة تقنيات متعددة تحتل فيها الصورة الصدارة بدلا من اللغة الواصفة في الرواية. فالصورة السينمائية عنصر جوهري في المسلسل التلفزيون المقتبس من رواية ذاكرة الجسد للمخرج "نجدة اسماعيل أنزور 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".

- ذاكرة الطفل والثورة بين المكتوب والصورة:

غالبا ما نلمح ظاهرة تدخل الروائي في عمل السيناريست والمخرج، حرصاً على تثبيت منظوره ورؤاه وحماية عمله من الاختراق، كأنما يظن بأن العمل الروائي حتى بعد تحويله سينمائياً فهوما يزال رواية جاهلاً أو متجاهلاً الحدود الفنية والأجناسية بين فني الرواية والسينما مما يجعله يحرص بشدة على مواكبة أو مرافقة عمله أثناء الأداء والتنفيذ السينمائي، متتبعاً كل كبيرة وصغيرة. وبما أن الروائي ليس سينمائياً أو سيناريست، فقد يؤدي تدخله السافر في عمل غيره إلى تشويه العمل والقضاء على نجاحه سينمائياً، وهذا ما شهدناه لدى أحلام مستغانمي حينما فرضت وصايتها ومتابعتها لأطوار تحويل رواية ذاكرة الجسد إلى مسلسل وهذا ما يعكسه الجدول الآتي المتضمن بعض من المقاطع أو الصور الفوتوغرافية المتعلقة بذاكرة البطل / خالد بن طوبال من خلال استرجاع لذاكرته الطفولية ونضاله في الثورة كما عكسه المسلسل التلفزيوني عبر حلقاته الثلاثين من إخراج نجدة اسماعيل أنزور باعتبار أن الصورة تكتسي رهانات كبيرة في عرض الوقائع التاريخية خاصة الأحداث التي تتسم بالحساسية والصراع والنضال في سبيل الوطن.

الصورة الفوتوغرافية في المسلسل	توظيف الصورة السردية في الرواية
 لقطة من الحلقة الأولى 7:37:00	هي لقطة تمثلت في لحظة استذكار البطل/ خالد بن طوبال السوار منذ أكثر من ثلاثين سنة "الطفولة المبتورة قائلا: "معصم أمّا الذي لم تفارقه هذا السوار أبداً" الرواية ص:61

 لقطة من الحلقة الأولى 11:13:00	توحي الصورة إلى مشاركة "خالد" في المعركة الضارية التي دارت على مشارف باتنة "وكنت أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان" الرواية ص: 40
	لقطة توحي بوفاء "خالد بوعده وتسجيل ابنة سي الطاهر بدار البلدية "لقد اخترت لها هذا الاسم.. سجلها متى استطعت وقبلها عني وسلم كثيرا على أما". الرواية ص: 42.
 لقطة من الحلقة الثانية 25:26:00	تشير هذه الصورة إلى تأمل "خالد ملامح قائده الطاهر" في الغابة "كان يعرف متى يبتسم، ومتى يغضب، ويعرف كيف يتكلم، يعرف أيضا كيف يصمت، وكانت الهيبة لا تفارق وجهه..). الرواية ص: 35
 لقطة من الحلقة الرابعة 9:38:00	صورة استرجعت من خلالها حياة عبد المولى وعمرها لا يناهز خمس سنوات لحظة استشهاد والدها "سي الطاهر نلمح جدتها واقفة وسط الدار وهي تشهق بالبكاء وتنتفض عارية الرأس مرددة "يأو خيتي.." الرواية، ص:124

 لقطة من الحلقة الثامنة 30:49:00	توضح هذه الصورة طفولة وهو جالس على حصير مع أمه ويردد آيات "خالد" قرآنية لا يفهمها" الرواية، ص: 240
 لقطة من الحلقة التاسعة 26:37:00	الصورة تبين سجن الكديا" موعد "خالد" النضالي الأول مع سي الطاهر كان موعدا مشحونا بالمشاعر والأحاسيس المتطرقة، وجهشة الاعتقال الأول بعنفوانه وخوفه" الرواية، ص: 35
 لقطة من الحلقة الثالثة عشر 54:00	نلمح في هذه الصورة /حضور "سي الطاهر" إلى بيته ليشهد حدث في حياته، ليتعرف على مولوده الثاني ناصر.. وكانت الفرحة بادية على وجهه مع سعادته المسروقة" الرواية، ص: 53

من خلال تفكيك بنية المسلسل التلفزيوني وقراءة في مضمون رواية ذاكرة الجسد تلمح أن المخرج نجدة اسماعيل أنزور عالج قضية جوهرية في تاريخ الجزائر متمثلة في صورة الثورة التحريرية، مردا الاعتبار للشخصيات التي ناضلت بالصورة والصوت في ثورة التحرير وذلك من خلال استرجاع البطل لطفولته وكيف أسهمت في دفعه إلى المشاركة في النضال الثوري بطلا مجاهدا في سبيل والوطن.

وما نلمحه في ذاكرة الجسد المسلسل وعبر حلقاته الثلاثين لم يبتعد المخرج عن جو الرواية بل التزم بها وإلى حد بعيد بما وصفته الكاتبة في الرواية فكان يجسده كديكور تجري أمامه أحداث القصة.

لذا نجد أن بناء المسلسل عموما والسرد خاصة يتجه نحو الاعتماد الكلي على السيناريو كمرجع يرتكز عليه فنرى الاهتمام الفائق بأشكال السرد الذي اعتمد عليها السيناريو في تشكيله لحبكته القصصية التي تتشكل بدورها جراء الأحداث المتتابعة والالتفاتات التي تفرضها تطورات القصة والدقة في كيفية بناء الشخصيات بناء عميقا ودقيقا يتناسب مع محتوى المضمون. "فمتى تلاقت أفكار كل من كاتب النص الأدبي وكاتب النص السينمائي والمخرج كانت النتيجة والمحصلة الإبداعية للعمل ككل عالية".

وإذا كانت الروائية أحلام مستغانمي ترسم ملامح شخصياتها بالحروف والكلمات والوصف الداخلي والخارجي، والنمذجة الحيوية للحركات والأفعال... فإن على السينمائي أن يبحث لها النموذج عن هيئة وصورة يكون قد رسم ملامحها تخطيطيا، واستعان برسامين وفنانين قرأوا النص عديد المرات ليتمثلوا صور شخصياته البشرية، فإن انتهت مرحلة التخطيط والتصميم النموذجي لرسم الشخصية، ستكون المرحلة القادمة هي البحث عن ممثلها والأقرب من حيث الملامح وذلك لاعتبارات لأن يخلق الكاتب تجاوب عاطفي بين المشاهد والشخصية واستعاد النقل والابتذال في خلق الشخصيات.

لذا أمكننا القول بأن المقتبس المخرج أو كاتب السيناريو ملزم بإعادة رسم الشخصيات كما جاءت بها الرواية، وبما أن هوية الشخصية السينمائية تتحقق أولا بفضل القسمات البدنية والمظاهر الجسدية، أي من خلال شكلها المورفولوجي وهذا ما سنتتبعه في شخصيات المسلسل المتعلقة باسترجاع البطل ذكرياته الطفولية والثورية ونقدم أهم الملامح والأبعاد التي قدمها المخرج لها مع الإشارة إلى الجانب المشترك بين شخصيات الرواية والمسلسل ذلك لأن الشخصيات "عبارة عن مرآة عاكسة للمجتمع والعصر كما تعكس قيم الإنسان وطموحاته وآلامه وآماله" فالشاشة تظهر الشخصيات

الممثلين" في أبعاد وملامح واقعية تكون قريبة من واقع المتلقي / المشاهد مما يسمح بزيادة تأثيرها ولعل من أبرزها نذكر ما يلي :

خالد بن طويال: ظهر خالد بشخصيتين الأولى كانت خالد الشاب والثانية خالد الخمسيني من العمر بفضل تقنية الاسترجاع للأحداث تبرز ذاكرته الطفولية واستذكاره لأمه من خلال السوار وعند ترديده آيات قرآنية ثم تظهر على خالد الشاب ملامح الفتوة والوطنية والشجاعة أثناء تمثيله لدوره كمجاهد في ثورة التحرير وكيف كلفه ذلك بتر ذراعه اليسرى. إلى جانب تمثيله لدوره في المستشفى بتونس أثناء علاجه ليتم تصوير البدايات الأولى له في فن الرسم وهذا ما عكسته العديد من حلقات المسلسل (الحلقة 1، 03، 04، 10، 24..)

كما أكد المسلسل على زيارة خالد الشاب لبيت قائده في الطاهر" لأجل تنفيذ الوصية التي كلفه بها شأن أبنائه أثناء وقوفهما في النضال جنبا إلى جنب. وقد أبان خالد الشاب على قدرات كبيرة في التمثيل بحكم تمكنه من الدور الذي كلف به مما زاد العمل فنية والصورة الفوتوغرافية التي توحي تسجيل ابنة سي الطاهر بالبلدية وتقبيلها بدل أبيها توحي بتفاعل المشاهد معها.

حياة عبد المولى: تلمح من خلال الصور الفوتوغرافية حياة وهي صغيرة مع أخيها ناصر الطفل الأصغر لا تتجاوز العاشرة من العمر تشهد واقعة استشهاد والدها المجاهد التي رسخت في ذاكرتها كلام جدتها وهي تهتف قائلة: "يا وخيدي.. يا سوادي... الطاهر أحناني لمن خليتني.. نروح عليك أطراف".

سي الطاهر: يعتبر شخصية وطنية رمزا من رموز التضحية في سبيل الوطن التحق بصفوف الثوار فكان قائدا كبيرا بحيث بين المسلسل مجموعة من المجاهدين تعمل تحت إمرته كما نلمح هيأته وملامحه الخارجية المتمثلة في اللباس التقليدي للمجاهدين القشابية والعمامة مع بنية جسمية كبيرة وملامحه التي تعكس نبرة الصرامة والإخلاص لهذا الوطن وكذا نظرة أبوة لابنه الطفل.

لذا فإن العلاقة بين المكان والشخصية هي علاقة تأثير وتأثر بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي نطرأ عليها".

وتأسيسا على ذلك "فإن المكان بكل أشكاله طبيعي، واقعي، درامي يظل جزء من بنية الخطاب الفيلمي ويخضع هذا الجزء لانتقائية تستدعي مواءمة مع مفردات أخرى في إطار علاقات إنشائية تعطي أقضي ما لديها من طاقة ا تعبيرية".

ولعل من خصائص المكان أنه يميز العمل التلفزيوني ويعطي له خصوبة وذلك بفعل التأثير القوي الذي يتركه في ذهن المتلقي/المشاهد فيتجاوز مرحلة الإدراك البسيط العفوي للمكان إلى مرحلة إدراك معقد له ناتج عن التزاوج بين النظرة الحقيقية للواقع والنظرة الفنية له. كما أنه يساهم في إدماج المتلقي/المشاهد في المسلسل ذاكرة الجسد عبر حلقاته ويجعله يتفاعل معه إلى درجة أنه يعيش مع أحداثه.

وإذا عدنا إلى الأماكن الواردة في المسلسل المتعلقة بالثورة وذاكرة الطفل / الشاب تلمح أن المخرج "تجدة أنزور وظف المكان توظيفا حقيقيا حيث أولى له اهتماما كبيرا في المسلسل باعتباره المحور الذي يتحرك حوله الشخصيات والأحداث والصور بحيث حاول المخرج أن يجعل شخصياته متناغمة مع المكان ومعبرة عنه، ولعل أبرز الأماكن التي استرجع من خلالها أحداث الثورة ونضال البطل وعمره يناهز السادسة عشر من عمره نذكر ما يلي:

سجن الكنيا: ظهر في العديد من حلقات المسلسل بعد عملية الاسترجاع التي قام بها خالد من ذلك الحلقة 09، 14، 16، فهو يقع في مدينة قسنطينة مظلم مكتظ بالرجال الذين اعتقلهم الاستعمار الفرنسي وما يميز كثرة السجناء علبة اللمسة الوطنية عليهم وتوحدهم ووقوفهم لوجه أمام الجنود مع تبيين مشاهد للتعذيب. وعليه فإن المتلقي يدرك أن السجن كان مدرسة الرجال الثورة ومكاناً لنشر الوعي السياسي والنضالي.

كما تم تصوير المعارك التي وقفت بين المجاهدين والمستعمر وتم التركيز على فضاء الغابة فهي ساحة المعركة والنضال مثلما ظهر في الحلقة 09 مثلا إلا أن الغابة التي صورت فيها تبدو وكأنها حديقة عامة؛ حيث كانت منظمة ثم أنواع أشجارها تعكس بعدها عن ملامح الغابة الجزائرية والأكثر من ذلك طريقة المواجهة والتي كانت تعكس قرب الجيشين في الصراع.

الخاصة:

من خلال تتبعنا للمسلسل وقراءتنا الواعية للرواية بغرض تتبع شخصية الطفل ونضاله في أحداث الثورة التحريرية تستنتج أن أحلام مستغانمي "فرضت وصايتها ومتابعتها لأطوار تحويل رواية ذاكرة الجسد إلى مسلسل بحيث أن النصف الأول من العمل أي 15 حلقة الأولى كانت جيدة ومطابقة للكتاب والسيناريو كان ماخوذا حرفيا من الرواية خاصة فيما تعلق بنضال البطل واسترجاع ذاكرته الطفولية والثورية".

لذا فإننا تعتبر السينما عمل يتميز بتقنياته المختلفة عن تقنيات السرد. وإن انتقل العمل النص إلى الصورة فيجب أن تنتهي وصاية الكاتب حالما يلقي عمله للقراء. وما السيناريست والمخرج سوى من هؤلاء القراء لهما الحرية في التغيير حتى يضفي على النص قراءة جديدة ورؤية مغايرة لتحديد ملامح الطفل والثورة بين ذاكرة الرواية وذاكرة السينما"[1].

14. زهية منصر: مستغانمي تعيد الحياة لمسلسل "ذاكرة الجسد" وعدت بأن يكون أكبر عمل درامي عربي

"أعادت الكاتبة أحلام مستغامي إحياء مشروع فيلمها "ذاكرة الجسد" الذي سبق أن أعلن عنه كأحد أهم المشاريع الدرامية في الوطن العربي، الذي كان يتوقع أن يعرض رمضان الماضي، ولكن المشروع فشل بسبب ما سمي آنذاك تدخل أحلام في تفاصيل لا تعنيها.

لكن أحلام أعادت مؤخرا إحياء المشروع، حيث أفادت في حوار لجريدة "العرب الدولية" أنها جاءت إلى أبو ظبي "في إطار مشروع أقوم بإعداده، وهو تحويل ذاكرة الجسد إلى مسلسل تلفزيوني ستعده قناة أبو ظبي الفضائية لرمضان المقبل في بيروت". وأضافت مستغانمي أن طاقم العمل بصدد الإعداد للتفاصيل "والآن نحن بصدد اختيار الممثلين".

وأكدت المتحدثة أن المخرج منحها حرية الاختيار والإشراف على السيناريو "وتم منحي حرية المساهمة في الإعداد والتفكير والإشراف على السيناريو والإشراف على مختلف المراحل". وقالت إنها تراهن كثيرا على هذا العمل لتقول تلفزيونيا ما لم تستطع قوله كتابة، وقالت إن الفيلم "سيكون أكبر

[1] إيمان صباغ: تجليات البعد الثوري في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة التواصلية، المجلد 02، العدد 05، 2016، ص 212-235. نشر بتاريخ: 2016/12/1.

عمل تلفزيوني عربي، وسيمثل فيه نخبة من الممثلين، دون أن تعطي المزيد من التفاصيل عن هذا المسلسل الذي أكدت أنه سيكون رسالة حب للجزائر وتأريخا لأفراحها وأحزانها "سيكون تمجيدًا للجزائر وقسنطينة، لأعراسنا، لأفراحنا، لكل تلك الشجون الجميلة.. فعلا أمنيتي بعد الآن أن أعمل على إخراج هذا المسلسل في أحسن صورة، لأنه من الأشياء التي ستبقى. الآن بإمكانك أن تؤثر على المشاهد العربي بالصورة أكثر من الكتاب".

يذكر أن هذا المشروع الذي تحدثت عنه أحلام كثيرا في الإعلام العربي، سبق أن تنقل بين الراحل يوسف شاهين ونور الشريف والمركز العربي في الأردن، حيث كان متوقعا أن تنتج الرواية في شكل مسلسل ثم فيلم، ثم سقط المشروع في الماء نهائيا بسبب حديث الإعلام آنذاك عن وجود خلاف بين الكاتبة وبين المشرفين على العمل حول تفاصيل المشروع"[1].

15. صحفية جريدة الفجر حياة: مسلسل "ذاكرة الجسد" عمل فاشل وأحمد الله لأنني لم أغنّ شارته المطربة اللبنانية جاهدة وهبة لـ "الفجر"

"بعد استغناء طاقم عمل مسلسل "ذاكرة الجسد"، المأخوذ عن الرواية التي تحمل ذات الإسم للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي، والذي يعرض حاليا على أكثر من قناة فضائية عربية، عن المطربة اللبنانية جاهدة وهبة في تقديم شارة المسلسل، حسبما تم الإعلان عنه قبل أشهر

أحلام تدخّلت في تفاصيل لا تعنيها وأنزور ورّطها في آخر حلقة

حاولت "الفجر" أن تتصل بالفنانة الملتزمة جاهدة وهبة لتعرف الأسباب الحقيقية التي دفعت للتخلي عنها، فكانت هذه الدردشة..

إلى وقت قريب كنا ننتظر أن تطل علينا جاهدة وهبة، من خلال شارة مسلسل "ذاكرة الجسد"، لكن مع بداية عرض المسلسل استمعنا إلى صوت أمل بوشوشة بدل جاهدة.. لماذا؟

[1] زهية منصر، مستغانمي تعيد الحياة لمسلسل "ذاكرة الجسد" وعدت بأن يكون أكبر عمل درامي عربي، جريدة الشروق. نشر بتاريخ: 2008/10/28، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 19.

أولا رمضان كريم عليكم وعلى كل الشعب الجزائري الذي أحبه.. حقيقة يفترض أن يوجه هذا السؤال لأشخاص غيري، لأنني كنت مثلكم أنتظر أن تكون أغنية "يا ولدي" التي كتبت كلماتها أحلام مستغانمي، ولحنها الموسيقي اللبناني شربل روحانا، هي شارة مسلسل "ذاكرة الجسد"، لكن مع مرور الوقت، وبعد سفر طاقم عمل المسلسل إلى الجزائر لإتمام تصوير المشاهد الخاصة هنا، تم ترتيب كل شيء، وسجلت أغنية جديدة للمسلسل دون أن أخذ أدنى فكرة عن الموضوع، خاصة أن الأمر يعنيني بالدرجة الأولى.

كيف يعنيك..؟

أنت حضرت المؤتمر الصحفي الذي أقيم في العاصمة اللبنانية بيروت، للكشف عن طاقم عمل المسلسل، وهناك تم الإفصاح عن الفنان الذي سيقوم بغناء شارة الفيلم؛ حيث كشفت مستغانمي أنني من ستغني في المسلسل، وكنت قد صرحت لكم بعد ذلك أن الأغنية التي تم الإتفاق عليها هي أغنية "يا ولدي"، التي صدرت في الألبوم الأول لي، حيث تم اختيار الموسيقي شربل روحانا ليعيد تلحينها، وكنا بالفعل قد دخلنا للأستوديو في بيروت للشروع في التحضير للأغنية، وفي الأخير اكتشفت أن طاقم العمل قد اختار في اللحظة الأخيرة أمل بوشوشة لتقدم شارة المسلسل، وقامت السيناريست ريم حنا بكتابة كلمات الشارة وتم تلحينها من قبل الموسيقي شربل، وتم تسجيلها في الفترة التي حط فيها طاقم العمل بالجزائر لتصوير المشاهد الخاصة بالجزائر هناك.. فكيف لا يعنيني الأمر برأيك؟

طيب، ماذا حدث بالتحديد ولماذا تم الإستغناء عنك في آخر لحظة؟

صدقيني لا أعلم لحد الساعة، فقد كان الأولى أن يقوموا بإشعاري على الأقل أو يعتذروا عن ذلك.

هل تتابعين الآن مسلسل"ذاكرة الجسد"، وما رأيك فيه؟

تابعت ككل الذين انبهروا بالضجة الإعلامية التي صاحبت العمل، ولكني فوجئت بمستوى العمل الذي لم يكن بالمستوى الذي انتظرناه.. شاهدت بعض المشاهد من الحلقتين الأولى والثانية، ولم يعجبني العمل مطلقا..

ما الذي لم يعجبك بالتحديد فيه؟

لا يخفى عليكم أن هناك أمورا كثيرة حدثت في الكواليس بين كاتبة الرواية والمخرج والسيناريست، وهذه الأمور أثرت سلبا على العمل. أحلام ظلت تطالب في كل فترة بمراجعة هذه النقطة من العمل وتلك، والأمر لا يعنيها، فهي كاتبة الرواية ولم تشترط عليهم في العقد كما أعلم أن تتدخل في كل كبيرة وصغيرة، ولكنها فعلت ذلك طوال الأشهر التي تم فيها تصوير العمل..

وكيف هي الأصداء هناك في لبنان حول هذا العمل، وما رأي الوسط المثقف فيه؟

لازلت لم أصادف شخصا قال لي إنه شاهد كل حلقات المسلسل، فالكل لم يتحمسوا للعمل بعد متابعتهم للمشاهد الأولى منه.. كنت أتمنى أن يحقق العمل التلفزيوني 1 بالمائة مما حققته الرواية.. ولكن للأسف لا أعتقد أن هذا الأمر سيحدث.

هل تتحدثين من منطلق المشاهدة للعمل أو من منطلق أحد أفراد العمل الذي تم التخلي عنه؟

... تضحك – أنا أشكر الله كوني لم أكن ضمن طاقم العمل.. تدرين، حين أفكر في الموضوع أقول لعل تخليهم عني في تقديم شارة المسلسل كان في صالحي.

كيف هي علاقتك الآن بأحلام مستغانمي؟

عادية.. أحلام تبقى صديقة أنا أحدثها بين الفينة والأخرى، لست عاتبة عليها ولكني كنت آمل أن يتم إعلامي بقرار التخلي عن صوتي في شارة المسلسل..

ثم أنا أعلم أن أحلام مستغانمي لا دخل لها في الموضوع، فالمخرج نجدت أنزور ورط أحلام مستغانمي حتى آخر اللحظات.. الله يستر.

كيف ورّطها؟

بالإضافة إلى الظهور الشاحب للمسلسل عبر شاشات التلفزيون، ستظهر أحلام مستغانمي في آخر مشاهد المسلسل، حيث ستقوم بتسليم مخطوط ذاكرة الجسد لبطل العمل، وبذلك يكون نجدت أنزور قد جعل أحلام تمثل في هذا العمل دون رغبة منها"[1].

16. صحفي جريدة الفجر: الناقد محمد الأمين بحري يظهر مواطن الخلل في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في مقال له بعنوان "أوشام الجسد وأوهام السرد"

"الناقد محمد الأمين بحري: "مستغانمي غالطت القراء المنتشين بصدمة العنوان وشعرية اللغة"

نشرت مجلة الكلمة اللندنية في عددها 110، لشهر جوان 2016، مقالا نقديا حول أحلام مستغانمي بعنوان "أوشام الجسد وأوهام السرد" للناقد الجزائري محمد الأمين بحري، حيث انتقد هذا الأخير أحلام مستغانمي وروايتها "ذاكرة الجسد"، قائلا بأنها لم تشتغل على تيمة الجسد في روايتها سوى على مستوى العتبات، ليكون ذلك الوسم بمثابة الوشم الخارجي الذي يوهم بخطاب بليغ على السطح.

وقال الدكتور بحري في مقاله أنه بشيء من النظر الموضوعي في محتوى الخطاب المستغانمي، لن يكون من المفاجئ للقارئ العربي، وقارئ أحلام مستغانمي على وجه الخصوص، القول بأن الروائية قامت بحركات فنية مراوغة انطلت على فئة واسعة من القراء بدهاء روائي غالط المأخوذين بصدمة العنوان والمنتشين بشعرية اللغة، لكنه لم ينطل على بعض المحققين الناظرين في مكونات الخطاب ومساراته، مضيفا أن مترجم رواية ذاكرة الجسد إلى الإيطالية "فرانشيسكو لوجيو" أخبره على هامش أحد الملتقيات العربية للرواية، بأنه تعرض للإحراج بسبب ترجمة رواية تحمل في عنوانها لفظة جسد لكنها لا تشتغل عليه في متناها كرهان أولوي، كما أنها لم تشتغل على الدين إلا بشكل مظهري فضفاض، ولم تتحدث عن السياسة إلا بالأقنعة وفي زوايا قليلة ومعتمة، ما جعل ثالوثها المحرم "الدين والسياسة والجنس" الذي ذكرته في الصفحة 400 من ذاكرة الجسد، ثالوثاً ثانوياً، بل وهمياً مقارنة بثالوث "ذاكرة التاريخ، الهوية والوطن" الذي بدا أكثر بلاغة ومركزية.

[1] صحفية جريدة الفجر حياة: مسلسل "ذاكرة الجسد" عمل فاشل وأحمد الله لأنني لم أغنّ شارته المطربة اللبنانية جاهدة وهبة لـ "الفجر"، جريدة الفجر الجزائرية. نشر بتاريخ: 2010/08/20، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 19.

وقسم بحري مقاله إلى أربعة محاور، جاء الأول بعنوان "الثالوث الفعلي والثالوث الوهمي"، وأوضح فيه أن أحلام مستغانمي في تأثيث معمارها السردي اشتغلت على ثالوثين متوازيين من التيمات السردية تم حبكهما على نحو متفاوت التركيز: الثالوث الأول وهو ثالوث مركزي "الذاكرة، الرمز التاريخي والوطن" وقد حظي بهذه المكانة المركزية نظراً لما أحاطته به الذات الكاتبة من تقديس مفرط لا حياد فيه، والثالوث الثاني هو ثالوث وهمي "الدين، السياسة والجنس"، حيث يقول بحري أن الروائية أوهمت قراءها بأنه ديدنها في الثلاثية بداية من العنوان وانتهاءً بالفقرة الشعرية: "سلاماً أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم (الدين، الجنس والسياسة)".

وأضاف الناقد أن الاشتغال السردي لم يكن يرتكز إلا على الثالوث الأول الذي تم الاشتغال عليه بتركيز مضاعف في كل جزء من الثلاثية، دون الثالوث الثاني الذي ربما أدركت الروائية هشاشته وقلة شأنه، فآثرت أن تخصه بهذه الإشارات في العتبة الأولى (العنوان) وفي الأنفاس الأخيرة لرواية "ذاكرة الجسد"، حيث تذكره بصورة مباشرة، موضحا أن هذا ما أوهم الكثير من القراء بأنه مكرس وما هو بالمكرس إلا وهماً، قائلا في ذات السياق: "بقدر ما يعتبر هذا عيباً في تكريس ما ليس مكرساً، بقدر ما يحسب للروائية مكراً مبدعاً بترشيحه اللفظي دون توظيفه البنائي".

وفي المحور الثاني تحدث محمد الأمين بحري عن معيار خطاب الجسد عند مستغانمي، معتبرا أن المسافة تبدو باهظة إذا ما قيست فاعلية تيمة الجسد عند أحلام مع مواطنيها بوجدرة أو أمين الزاوي أو حتى فضيلة الفاروق، أو عربياً لدى سلوى النعيمي من سوريا أو مسعودة بوبكر من تونس أو لينة كريدية من لبنان، ويذهب المتحدث لأكثر من هذا حين يقول أن المقارنة تبدو باطلة بينها وبين هؤلاء، نظراً لضمور الجسد المستغانمي في حضرة بروزه الطاغي وتعدد أصوات خطابه المتمرد في نصوص من ذكر من روائيين جزائريين وعرب. ويقول بحري أنه غير خفي تميز الجسد المستغانمي بالعفة والطهر والأصالة، أكثر منه بالدنس والشهوانية الجسدية التي تسم الروايات الإحساسية التي تخاطب قارئها بتيمة الجسد، عبر مختلف أشكال انفلاتاتها عن أطواق الحظر الاجتماعي والعقدي، وهو مسار عريق في الرواية العالمية والعربية، مضيفا أنه قد تكشف مقارنة غير متكافئة كهذه عن عدم مراهنة الكاتبة على هذه التيمة التي على الرغم من هامشيتها وضآلتها عملياً، إلا أن الكثير ما زال يلصقها بأعمالها جزافاً، مأخوذين ببلاغة العتبات النصية لرواياتها.

وعنون بحري المحور الثالث بـ "البديل الأهوائي للوهن البنائي"، قائلا: "عمدت الروائية إلى فكرة الترميز بالجسد كوشم خارجي لرواياتها، إيهاما بالشهوانية الغائبة، فوقعت على بديل أخف وطئا حين نزعت إلى بلورة مشاهد (محتشمة) للحب (مع تبئير كلمة حب في رواياتها بمعدل تكراري شاهق قد يعوض الخصاص الشبقي للجسد المضمر)، غير أنها لم تصنع ذواتاً تمثيلية قادرة على أداء لعبة الحب في غياب فاعلية الجسد، لذلك فإن الخطاب بكل فواعله وعناصره قد آل إلى مستوى ثالث أقل قيمة إحساسية من الشهوانية، وجنون الحب".

ويذهب بحري في انتقاده لذاكرة الجسد بعيدا في المحور الثالث الذي حمل عنوان "استلاب الجسد / استلاب البطل"، حيث يقول: "لعل ما فاقم من ضمور خطاب الجسد عند أحلام مستغانمي هو طريقة بنائها للشخصيات، وأقصد هنا البناء الداخلي. ويتضح ذلك مع أول أبطالها خالد بن طوبال الذي (وبالنظر إلى خطاب أهوائه) لم يحمل أي من سمات الرجولة المفترضة، في الفكر والرأي والجسد، والحزم في الرأي والقوة في العلاقة العاطفية التي لا شذوذ فيها ولا ثورة ولا تمرد، بل على العكس تماماً لم يبد رجلاً إلا في شكله ولباسه، بينما كان في تركيبته الذهنية والنفسية والعاطفية امرأة بأنوثة جلية، إذ تميز ذوقه الفني بالسلاسة والخنوع، ووظيفته السردية بالسلبية والاستكانة، وعلاقاته العاطفية بالنكوص والتردد الأنثوي، إذ بدا في كل حركاته وحواراته كثير التردد والتوجس، وغزير التساؤلات الباطنية وجس النبض قبل مخاطبة أو مكالمة محبوبته بكلمة ما فتئ يحسب لها ألف حساب، ويضع لها عالي الهواجس والاحتمالات. وحين يفشل تراه يركن مستسلماً إلى قارورة الشراب أو المرسم الوديع؟ دون أن يظهر جنونه أو ثورته أو تطفح بلواه الرجالية على امتداد كل روايات أحلام. ولا أعتقد من وجهة نظر سيكولوجية بأن باطن خالد بن طوبال الأنثوي لم يكن نموذجاً لأي شخصية أخرى سوى أحلام مستغانمي نفسها".

ويضيف بحري: "مع أن الشخصية السلبية هي بنية سردية قائمة بذاتها وتفرض وجودها الفني على نطاق واسع في مختلف الروايات العربية والعالمية إلا أن سمات كهذه لا يمكن أن تبني نموذجاً للجولة، وبالأخص (الرجل العربي، مهما بلغت ضآلة رجولته) وهو الوصف الذي تطلقه الروائية

(بكل مفارقة) على شخصياتها الرجالية التي لا أثر لمفهوم الرجولة فيها، وقد تكون هذه رؤية مشروعة للعالم من طرف الكاتبة، بإنزالها لمؤشر الرجل قيمة وفكراً في استراتيجيتها السردية"[1]".

17. أحلام مستغانمي للشروق: أحلام مستغانمي: قلبي لايزال موجوعا من فشل ذاكرة الجسد

"عادت الروائية الجزائرية البارزة أحلام مستغانمي لتفتح مرة أخرى، ملف المسلسل المثير للجدل "ذاكرة الجسد" والمأخوذ عن نص روايتها الأولى في الثلاثية الشهيرة، لكن الفرق بين حديث مستغانمي عن فشل العمل جماهيريا في السابق والآن، هو أنّ كلامها هذه المرة، جاء من منبر التلفزيون الوطني، أين حذرت أصحاب البرنامج من حذف حديثها، وكأنها جهزت نفسها لحرب استباقية، أو تعودت على خيانة التلفزيون الرسمي لها في كثير من المرات.

"أرجو أن لا تحذفوا كلمة واحدة مما سأقوله" نبهت أحلام مستغانمي منشط السهرة التلفزيونية الذي استضافها عبر الجزائرية الثالثة أول أمس، قبل أن تضيف: "نحن الجزائريون عندما ننتج عملا دراميا أو فنيا، نخونه ببساطة، ونبحث في المقام الأول عن الأرباح المادية التي سنجنيها منه"، وهو المنطق الذي تعتقد صاحبة ذاكرة الجسد أن الجهة المنتجة للمسلسل، والمكلفة بالجزء المخصص بتنفيذه في الجزائر، فعلته، حيث قالت: "لقد ارتكبت الجهة المنتجة للمسلسل في الجزائر، أخطاء بشعة لا يمكن أن أغفرها، كما أن فشله على مستوى التصوير ونقل التفاصيل الدقيقة من العمل ما يزال يمثل بالنسبة لي، وجعا".

أحلام مستغانمي دافعت عن نجاح العمل تجاريا بالقول: "المسلسل تم عرضه في 9 فضائيات مختلفة، بمعنى أنه شاهده حوالي 50 أو60 مليون عربي، لكنني لم أكن أحبذ أن تكون صورة الجزائر المنقولة للعرب، وللمرة الأولى على هذا النطاق الواسع، بكل تلك الأخطاء البشعة، والتي أغفلت

[1] صحفي جريدة الفجر: الناقد محمد الأمين بحري يظهر مواطن الخلل في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في مقال له بعنوان "أوشام الجسد وأوهام السرد"، جريدة الفجر الجزائرية. نشر بتاريخ: 2016/06/05، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 19.

جميع التفاصيل، حتى في لباس الممثلين وطريقة جلوسهم في البيوت، بل تصوّروا أنهم لم يستعينوا بالجمهور المحلي، ونشروا إعلانا في جريدة يبحثون من خلاله عن وجوه للتصوير، كما أنهم لم يرسموا جسور قسنطينة على حقيقتها، وظهرت مشوّهة وكأن راسمها قادم من الصين"!!

مستغانمي قالت أيضا "صحيح أنني لم أكن لأرضى على العمل كليا، سوى أني كنت مخرجته، لكنني في الوقت ذاته، أعتقد أن المخرج أنزور ارتكب أخطاء كبيرة، والجهة المنتجة أيضا، ووصلت بهم الأمور لحدّ الملابس، حيث أنقذت البطلة أمال بوشوشة من الظهور بملابس غير لائقة تراثية، حين قام مصمم أزياء بالصدفة، اعرفه، بوضع ازيد من 50 قندورة محلية تحت تصرفنا، وإلا لكانت الكارثة أكبر"[1].

18. عبد وازن: أحلام مستغانمي على مشرحة النقد الأكاديمي

"ليس من السهل مقاربة «ثلاثية» الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي مقاربة نقدية أكاديمية بعد ما أحاط بها، انطلاقا من روايتها الأولى ذاكرة جسد، من إشاعات وتهم روّجها الإعلام وكاد أن يسبغها عليها. ومازال الكثيرون يتداولون على سبيل المثل التهمة التي جعلت نزار قباني هو كاتب ذاكرة الجسد أو التهمة الأخرى ومفادها بأن سعدي يوسف هو من عاود كتابتها... كل هذه الشائعات الملتبسة التي نُسجت حول الرواية وصاحبتها، تخطتها الناقدة منى تيّم و وضعتها جانباً في بحثها الأكاديمي "الجسد في مرايا الذاكرة: الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي" (دار ضفاف – بيروت، مكتبة كل شيء – فلسطين، دار الأمان –الرباط) وانصرفت إلى قراءة "الثلاثية" كنصوص بذاتها، تحليلاً وتشريحاً واستكهاناً لأبعادها كافة، بغية تبيان حقيقة هذه التجربة الروائية وحجمها، وتقويمها على ضوء النقد المنهجي. ولعل النتائج التي خرجت بها هي من أهمّ ما يمكن أن تخرج به دراسة تتناول ظاهرة روائية هي الأكثر شعبية وانتشاراً، لا سيما على مستوى التناص الذي سعت الروائية إلى أن تواريه أو تخفيه عن أعين قرائها. و"التناص" يعني من ضمن ما يعني السرقة الأدبية كما كان يقول النقد العربي قديماً، عطفاً على ما يضمر من معاودة إنتاج الروائي لنفسه حتى التكرار

[1] أحلام مستغانمي للشروق: أحلام مستغانمي: قلبي لايزال موجوعا من فشل ذاكرة الجسد، جريدة الشروق الجزائرية. نشر بتاريخ: 2011/12/10، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 19.

أحياناً. وكشفت الناقدة تيّم أن هذا التناص ينسحب على روايات "الثلاثية" نفسها وليس فقط على إعمال روائيين آخرين اتكأت مستغانمي عليها.

حوافز "الثلاثية"

كان لا بد للناقدة ان تنطلق باحثةً عن الأسباب التي دفعت الروائية إلى كتابة جزء ثان وثالث لروايتها "ذاكرة الجسد" التي عرفت نجاحاً شعبياً (وليس نقدياً)، مركّزةً على حوافزها الظاهرة والخفية، وعلى مدى إفادتها من التناص، وكيفية بنائها الثلاثية وعلاقة الأجزاء الثلاثة بعضها ببعض وتطور هذه الأجزاء على مستويات عدة: الموضوع، الحدث، الشخصيات والبناء الروائي... وغاصت الناقدة في الأبعاد التي يفترض ان تحملها الثلاثية، إنسانياً ونفسياً واجتماعياً وسياسياً، لتكشف مدى انفتاح الروائية على آفاق الحداثة الروائية والعلوم الإنسانية التي تشكل احد المرتكزات الرئيسة للحداثة. ولم تغفل الباحثة التنوّع الذي اعتمدته الروائية في اختيار رواة أعمالها الثلاثة بين الذكورة والأنوثة: ماذا يعني أن يكون الروأي هنا ذكراً وهناك أنثى؟ ولعل بحثها في التقنيات السردية والأساليب التي اعتمدتها مستغانمي في بناء ثلاثيتها كان أحد الدعائم التي اعتمدتها لاستخلاص ما استخلصته بجرأة وموضوعية، من خصائص ايجابية (قليلة) وسلبية تقع في صلب "الثلاثية". وبدت الناقدة في بحثها هذا دقيقة كل الدقة، لا تطلق الأحكام جزافاً، بل هي ترسخها انطلاقاً من الشواهد، معتمدة أكثر من منهج وفق ما تفترض المقاربة الأكاديمية، كالمقارنة والمقابلة والإحصاء والتحليل السوسيولوجي والنفسي والنقد الأسلوبي والبنائي.

أما الخلاصات التي انتهت إليها تيّم بعد دراستها المستفيضة والمتأنية (أكثر من 400 صفحة) لـ "الثلاثية"، فهي اشبه بالمرتكزات الثابتة التي تضع الروايات الثلاث على المحك النقدي وتحت الضوء المجهري الذي يعرّي عالم مستغانمي بحسناته ومثالبه وهنّاته في آن واحد. وفي شأن التناص ترى الناقدة ان مستغانمي استفاضت واسترسلت في الإفادة من هذه الظاهرة على مستويات عدة. فهي اولاً عاودت انتاج رواية «ذاكرة الجسد» في الروايتين اللتين اعقبتاها وهما "فوضى الحواس" و "عابر سرير"، وكأنها – برأيي الشخصي هنا – سعت إلى اغراء قرائها الكثر وإيقاعهم في شركها. ولجأت مستغانمي إلى خلط نصوصها بعضها ببعض، متكئة على ابطال سابقين وبعض الوقائع

السابقة، ولكن من غير ان تموّه فعل التناص هذا أو تركّز التفاعل النصّي بين الروايات، فاختلطت الأصوات وتاهت بين الروايات الثلاث ووقعت في حال من الفوضى والتشرذم. وبدا واضحاً انّ مستغانمي راحت تقلّد، بل تستنسخ نفسها في الروايتين اللاحقتين، فهي لم تستطع تقديم جديد في الأحداث ام في الحبكة.

"التناص" المعلن

اما التناص مع نصوص اخرى فلم تتمكن مستغانمي من اخفائه أو توريته ففضحت نفسها وفي ظنها ان قراءها الشعبيين (والعاطفيين) لم يقرأوا الكتب التي اتكأت عليها وأخذت منها. وأولى الروايات التي "تناصصتها" هي 'رصيف الأزهار' للكاتب الجزائري مالك حداد. يرد اسم هذا الكاتب مرات عدة في "ذاكرة جسد" وترد أيضا اسماء رواياته في "الثلاثية" كثيراً، عطفاً على ان مستغانمي سمّت بطلها الرئيس على اسم بطل رواية حداد وهو خالد بن طوبال وأنها حاولت استغلال شهرة بطل مالك حداد وشهرته هو نفسه بصفته واحداً من الروائيين الرواد الكبار. وبرزت حال من التداخل بين فضاء السرد في "الثلاثية" وفضاء "رصيف الأزهار" وكذلك على مستوى الزمن والشخصيات. ورصدت الناقدة وجود "تناص" بين رواية "ذاكرة الجسد" ورواية "وليمة لأعشاب البحر" للروائي السوري حيدر حيدر من جهة، ورواية مالك حداد التي شكلت النص الثالث الذي تقاطع خلاله نص مستغانمي ونص حيدر من ناحية المضمون والفكر والمنحى... وتكشف الناقدة "تناصاً" آخر بين «ذاكرة الجسد» ورواية الكاتب البريطاني غراهام غرين "حفلة القنبلة" في موضوعات عدة وتقنيات، وبدت مستغانمي كأنها استلهمت الفكرة العريضة للرواية منها، وراحت تبني انطلاقاً منها. ومما كشفته تيّم أيضا "تناصاً" بين "عابر سرير" ورواية الكاتب الجزائري الكبير كاتب ياسين «توأما نجمة» من خلال سيرة الفنان الجزائري محمد اسياخم. اما "التناص" اللافت فهو مع اشعار نزار قباني وهو "تناص" واسع الأفق وتبدّى عبر الجمل والعبارات التي استقتها الروائية من الشاعر الذي كتب كلمة عن "ذاكرة جسد" كانت أحد أسباب رواجها الكبير ومنطلق تهم وثرثرات.

لم تدع الناقدة منى تيّم قضية أو موضوعة أو ظاهرة لم تتناولها في دراستها الأكاديمية هذه. سلطت الضوء على الإيجابيات وعلى السلبيات أو المآخذ التي سجلتها على "الثلاثية" في نواحٍ عدة.

وفي ما يخص الأبعاد الإنسانية والنفسية والاجتماعية التي تحفل بها الثلاثية تناولت تيّم قضايا عدة ومنها: صورة الجسد، صورة الأنثى، صورة الذكر، الذاكرة، الحب، الخيانة، نقد المجتمع والسياسة، الحياة، الموت. وفي حقل البناء الروائي تناولت: السرد، الحدث، الحوار، الشخصيات، المكان. وتوقفت الناقدة طويلاً عند الظاهرة اللغوية والبلاغية في "الثلاثية". ومن الخلاصات التي استنتجتها في حقول النقد هذه أن روايات مستغانمي لا تخرج عن كونها لعبة لغوية وتقنية، وهذا رأي سديد حقاً، وقد "حظيت اللغة باهتمام مستغانمي فاحتلّت الصدارة وطغت على عناصر الرواية فأدّت اللغة في الروايات الثلاث كل الأدوار". وعمدت الروائية إلى "استخدام التكرار بشدة فكرّرت العبارات نفسها والكلمات نفسها وكذلك الأفكار والمعاني نفسها، على ان هذا التكرار لم يأت في شكل جديد أو من خلال تراكيب أو معانٍ جديدة". وفي رأيها المصيب نقدياً ان التكرار بدا وكأنه «حشو لغوي مفرط غايته التعبئة وزيادة عدد الصفحات". ومن ملاحظاتها حول البناء انّ الثلاثية "لم تحتوِ على حبكة روائية فعلية تشتد باشتداد الصراع ما بين البطل ومحيطه وظروفه، لأن الأحداث فيها لم تتجاوز كونها سلسلة من اللحظات المتناثرة".

كل هذه الخلاصات النقديّة بنتها الناقدة على شواهد كثيرة أتت بها من متون "الثلاثية" وأوردتها بوضوح ودقّة في دراستها الأكاديمية الرصينة. ولم تطلق أي حكم من دون ان ترفقه بما يؤكده ويثبته. واللافت ان تيم كتبت دراستها وكأنها نص أدبي يجد القارئ فيه الكثيرة من المتعة، مبتعدة عن الجفاف على رغم موضوعيتها وعلميتها في كون الدراسة هذه، أطروحة نالت لها درجة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة بيروت العربية"[1].

19. صحفية جريدة الحوار خيرة: تدخّل أحلام مستغانمي أفشل مسلسل "ذاكرة الجسد"

"طرحت أشغال ملتقى "السينما والرواية.. من القلم إلى الشاشة"، الذي اختتمت فعالياته مساء أول أمس، عددا من الأسئلة، التي صبّها المشاركون من نقاد وروائيون في اتجاه البحث عن حدود العلاقة بين الرواية والسينما.

[1] عبد وازن: أحلام مستغانمي على مشرحة النقد الأكاديمي، جريدة الحياة. نشر بتاريخ: 2014/12/17، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 19.

هل يصنع نجاح الفيلم السينمائي نجاح الرواية؟ إلى أي مدى يحق للروائي الاحتفاظ بملكية النص؟ وهل تجاوز السينما للنص في مصلحة الرواية، أم العكس؟ أسئلة تناولتها جلسات الملتقى المندرج ضمن برنامج مهرجان وهران، بالبحث والنقاش الذي ركز بشكل كبير على مسألة مشهدة النص الروائي الذي اعتبره الدكتور محمد الأمين بحري القضية المفصلية في علاقة النص مع الصورة، وهو ما يتيح للسينمائي حق اختراق الرواية في مرحلة تحويلها من نص سردي إلى فيلم سينمائي، عن طريق إخراج بعض الأدوات من النص وإدخال أخرى على غرار الديكور والبيئة الحسية والمؤثرات السمعية، واستشهد بحري بتجربة رواية "ذاكرة الجسد" التي حولت إلى مسلسل تلفزيوني لم يلق نجاحا كبيرا بسبب تدخل الروائية أحلام مستغانمي في كل صغيرة وكبيرة خلال مرحلة تحويل النص رافضة فكرة اختراق نصها.

من جهته، استعرض الباحث صديق حاج أحمد تجربة رواية "كادرات بشرية" للروائي والناقد المصري "محمود الغيطاني" التي قال إنها متأثرة بتقنيات السينما ومشهديتها التي انعكست على عناوين الرواية وفصولها، وهو ما يعكس تأثره بالسينما ليتحول إلى الكتابة للصورة.

قراءة لم ينكرها محمود الغيطاني في ورقته التي برّر فيها تأثّر كتاباته بالصورة من خلال تقديم دراسة مسحية عن تاريخ الصورة، ووعي الإنسان بأولويتها على الكلمة، التي كانت دائما محلا للتزييف والإتلاف، مستشهدا بالحضارات القديمة التي استطاعت أن تخلّد عن طريق الصورة على غرار الحضارة الفرعونية واليونانية والفينيقية لاعتمادها، فيما لم تنقل الحضارة العربية بهذا الشكل، بسبب اعتمادها على الكلمة لا غير، وهو ما أدى إلى التشكيك في العديد من الحقائق التاريخية والعقائدية، وفق قوله.

صحفيون يناقشون واقع الإعلام العربي

"الإعلام الرسمي رائد في تزييف الحقائق"

أربعون بالمائة من الأخبار العاجلة مجهولة المصدر

ربط وزير الإعلام الفلسطيني، رياض الحسن، التغيرات السياسية والاضطرابات الأمنية التي يعيشها أكثر من بلد عربي على ضوء ما يعرف بالربيع العربي، بالانتقال السريع للخبر عبر الإعلام الإلكتروني الذي قال إنه يتميز باللامزكزية، إضافة إلى كون المتحكم فيه مجهول الموقع، مما يصعب التحكم في خيوط المعلومة.

واستشهد الدكتور رياض الحسن، خلال مشاركته ضمن أشغال ندوات الصالون العربي للسينما والتلفزيون، المنعقد ضمن برنامج مهرجان وهران الدولي للفيلم العربي بقصر المعارض في وهران، بطريقة تناول الإعلام الإلكتروني، لقضية المصالحة في العراق ولبنان، والتي تستند على الثنائية المذهبية السنية أو الشيعية فيما اختفى دور الحركات السياسية العلمانية والتقدمية وبرز الأئمة ورجال الدين بدل النخبة السياسية العربية.

وأكد الوزير على "خطورة وسائط الإعلام الإلكترونية في صنع النزاعات الإقليمية، حيث قال إنها تعتبر أكبر محرّك لعملية التحريض، على العنصرية والتطرف، نظرا لقدرتها الكبيرة على تحويل الرأي العام وتحريكه". كما أشار إلى قدرة الإعلام الإلكتروني على التزييف والتشويه والفبركة، وهي نفس القوة التي يملكها الإعلام الرسمي الذي بات رائدا في تركيب الصور وتزييف الحقائق، حيث مازال الإعلام الرسمي مركزيا، في حين الإعلام الإلكتروني منفلتًا.

من جهته، أكد الإعلامي الجزائري مراد شبين، ممثل قناة "سكأي نيوز عربية" بالصالون، أن أربعين بالمائة من الأخبار العاجلة التي تبثها القنوات التلفزيونية مصدرها الإعلام الإلكتروني والوسائط الاجتماعية الجديدة، التي تجاوزت على الصعيد التجاري سنة 2012 مداخيل القنوات التلفزيونية بخمسين بالمائة بالمئة.

ودعا شبين إلى التمييز بين الإعلام المهني المحترف المضبوط والإعلام الذي يعتمد على الشائعات والأخبار غير معروفة المصدر، مستعرضا تجربته في قناة "سكأي نيوز عربية"، وقدم نموذجا بخبر مقتل زعيم القاعدة أسامة بن لادن يوم 2 مأي 2011 الذي انطلق من تغريدة على "تويتر" لمواطن من باكستان ليتصادف الإعلان عن خطاب للرئيس أوباما في ذات اليوم عن ذات الخبر.

أما الإعلامي زكريا درياس، من قناة "فرانس 24"، فقد استعرض تجربة برنامج "مراقبون" الذي يفتح المجال لصحافة المواطن وفق ما يبثه على شبكات التواصل الاجتماعي المختلفة التي يتخذ منها مصدرا للمعلومة ولا يقتصر الأمر، ومن الأخبار الحصرية التي انفردت بها القناة خبر انتحار البوعزيزي حرقا، والذي أشعل فتيل الثورة بتونس. كما استشهد بوقوع القناة في شباك المعلومة الإلكترونية، فيما يخص بث خبر انشقاق السفيرة السورية بباريس عن قيادة بشار الأسد والتي كانت مجرد خبر كاذب بث على موقع السفارة بعد اختراقها في باريس"[1].

20. سناء الزاوي: ذاكرة الجسد بين الرواية والمسلسل

"من منا لا يعرف ذاكرة الجسد فمن لم يعرفها رواية، قد عرفها مسلسلا في شهر رمضان المنصرم بالتأكيد وهي راوية لأحلام مستغانمي صاحبة الثلاثية الشهيرة ذاكرة الجسد، فوضى حواس وعابر سرير، متحصلة على دكتوراه في علم الإجتماع من جامعة باريس بدرجة ممتاز وتحت إشراف المستشرق جاك بيرك.

تدور أحداث كل من الرواية وكذا المسلسل بين قسنطينة وباريس وقصة حياة فتاة في مقتبل العمر والتي تذهب إلى باريس لمتابعة دراستها وتتعرف بالصدفة على خالد بن طوال في معرض للو حات وهو رسام بارع لا يرسم سوى جسور قسنطينة، كان مجاهدا وبتر ذراعه إثر انفجار قنبلة على يده في أحد الإشباكات التي جمعت الجيش الفرنسي بالمجاهدين الجزائريين أيام الثورة المجيدة، فتقدم حياة نفسها على أنها ابنة السي الطاهر وهو قائد خالد إبان الثورة التحريرية الجزائرية والذي استشهد سنوات قليلة قبل الإستقلال وعندما أصيب خالد ونقل للعلاج في تونس أوصاه السي الطاهر بتسجيل

[1] صحفية جريدة الحوار خيرة، تدخّل أحلام مستغانمي أفشل مسلسل "ذاكرة الجسد"، جريدة الحوار. نشر بتاريخ: 2015/07/07، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 19.

حياة التي كانت حديثة الولادة في سجلات البلدية فروى خالد كل هذا لحياة وقال لها بأنه هو من سجلها في دار البلدية باسم حياة الذي اختارته لها جدتها لأبيها الما الزهرة.

فتطورت العلاقة بينهما ليقع في حبها ويغرم بها حد الجنون ولكنها لم تكن تبادله نفس المشاعر، هي كانت منبهرة لعظمة ما قام به إبان الثورة ولأنه يعرف الكثير عن السي الطاهر ذلك الأب الذي لم تعرف هي عنه الكثير، لأنها وجدت فيه صورة الأب وعاطفته التي فقدتها مبكرا.

وتتوالى الأحداث والوقائع وتتعرف حياة عن طريق خالد بصديقه زياد وهو شاب فلسطيني عاش فترة من حياته في الجزائر وكان يدرس هناك، وبعدها تخلى عن مهنته وخطيبته ليلتحق بالمقاومة الفلسطينية ويستشهد في الأخير.

تتمازج كل المشاعر من غيرة، إلى حب إلى كره إلى انتقام في حياة ذلك الرجل خالد.

فيدخل سي الشريف عم حياة في أحداث القصة ويقنعها بالزواج بالسي مصطفى وهو صديق له ورجل دولة استغل تاريخه في الجهاد في صفوف الثوار الجزائريين ليصير صاحب النفود والعلاقات الواسعة، فتزوج حياة من ذلك الشخص الغريب ويصبح خالد ضائعا من دونها ويعود إلى الجزائر ليمكث فيها إلى الأبد، أما لوحاته فيهديها لصديقته الفرنسية كاترين وهكذا كانت النهاية، فيما يخص الرواية.

أما بالنسبة للمسلسل فمنتقدوه أكثر ممن أعجوا به ذلك لأنه لم يلق الرواج المنتظر منه، فالأحداث نفسها والشخصيات نفسها لكن طريقة حبكة الأحداث لم تكن ناجحة.

يجسد شخصية خالد بن طوبال الفنان السوري جمال سليمان ولقد أدى دوره ببراعة مذهلة، ومثلت شخصية حياة الفنانة أمل بوشوشة جزائرية الأصل متخرجة من برنامج ستار أكاديمي اللبناني، وهو العمل الذي جسد باللغة العربية مع إدخال بعض الكلمات من اللهجة الجزائرية، لكن ولسوء الحظ لم تكن تلك الكلمات صادقة وإنما اتسمت بنوع من التصنع نظرا لأن البطل سوري الأصل وكذا الشخصيات الأخرى كحسان وعتيقة وزياد فمنهم السوري والتونسي، أما بالنسبة للجزائريين فقامت بهية راشدي بدور أما الزهرة وهو دور ثانوي وقام عبد النور شلوش بدور سي الشريف عم حياة، تم

إخراج المسلسل من قبل نجدة اسماعيل أنزور وهو مخرج سوري تم التصوير بين الجزائر وفرنسا، أما بالنسبة للكاتبة أحلام مستغانمي فهي لم ترض عن هذا المسلسل بعد عرضه وصرحت في أكثر من مناسبة بأنها لم تكن تريد أن يصور بهذا الشكل.

وعند تحليل نقدي للمسلسل يمكن استنتاج أنه لم يتم استغلال الأحداث بشكل ممتع، فالقصة في حقيقة الأمر تنتهي عندما تتزوج حياة من السي مصطفى الذي يرشحه لها عمها، لكن المسلسل وضف هذا الحدث في الحلقة الخامسة عشر أي نصف المسلسل وبعدها أصبح المخرج يتماطل في الأحداث فلقد وقع نجدة اسماعيل أنزور في فخ المط والتطويل واختار نهاية فوق جسر قسنطينة، حيث ظهرت أحلام مستغانمي وهي ترتدي اللباس التقليدي القسنطيني، وتسلم ذاكرة خالد بن طوال منه شخصيا، ففي حقيقة الأمر لم تكن النهاية مرضية للمتفرج العربي الذي يحمل صفة النقد بطبيعته، حيث أن هذه النهاية كانت مفبركة ومصطنعة إلى درجة كبيرة.

فمع كل ذلك التسوق لمتابعة عمل بتلك الضخامة، إلا أن النهاية حسمت في الحلقة الخامسة عشر ولم تكن للحلقات الأخرى أية أهمية، بل وصفها البعض بأنها تافهة فحسان أخو خالد توفي وحياة تزوجت وزياد استشهد ولم يبقى سوى خالد حاملا لذاكرته ويتجول بها في جسور قسنطينة ليصفها بين أيدي أحلام مستغانمي في الأخير.

وبين من أحب المسلسل وبين من لم يحبه، أجمع الكل على أن الرواية أكبر بكثير من المسلسل من كل الجوانب سواء البساطة أو من حيث تسلسل الأفكار والأحداث وكذا من حيث علاقة الشخصيات ببعضها البعض.

وستبقى رواية ذاكرة الجسد رائعة بكل المقاييس سواء صورت كمسلسل أو لم تصور فهي من الروائع الراسخة في الأدب الجزائري، فمن يعرف أحلام مستغانمي يعرف بالضرورة ذاكرة الجسد،

إنها مزج تاريخي بين فترة الثورة التحريرية وفترة الاستقلال وكذا العشرية المظلمة التي عاشتها الجزائر في فترة التسعينات"[1].

الرواية الثالثة الربوة المنسية

1. بوداوود عمير: مساهمة بوداوود عمير: طه حسين ومولود معمري: معًا في الرّبوة المنسية

"تفاجأت وأنا أطالع كتاب طه حسين الموسوم "نقد وإصلاح" بعد أن اشتريته، أذكر من الشيخ بائع الكتب في السوق الشعبي لمدينتي، مطلع التسعينيات. كان الشيخ صديقنا وصديق الكتاب، يحب كتب طه حسين، ويتيحها بوفرة لمشتري كتبه؛ وكنت أحدهم. من المفارقة أنه لم يكن يقرأها، وعندما سألته ذات يوم عن سر تعلقه به، أجابني أنه يتعاطف معه لأنه كان كفيف البصر، وأنه تحدّى الإعاقة، بفضل إرادته، لذلك يستاهل كما قال.

وأنا أقرأ يومها الكتاب (دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السادسة، نوفمبر 1977)، تفاجأت بنص جميل (الصفحة 46)، يحتفي فيه عميد الأدب العربي برائعة الكاتب الجزائري الكبير مولود معمري: الربوة المنسية، بين صفحات هذا الكتاب الذي يضم مجموعة من مقالات، كان يكتبها طه حسين للصحف والمجلات المصرية، عن جديد الكتب في الغرب والبلدان العربية.

من خلال هذا النص، سنكتشف أن طه حسين قرأ رواية مولود معمري، قراءة واعية ومتفحصة ودقيقة، في ضوء التفاصيل التي أسهب في سردها بعناية. في آخر النص يعترف طه حسين، بروعة الرواية وجمالها وقوّتها، ويتمنى لو أنها كتبت بالعربية. كما يعترف طه حسين أنه "لم يتلَقَّ من الجزائر كتابًا يقارب هذا الكتاب جودةً وإتقانًا وامتيازًا" كما كتب يقول.

[1] سناء الزاوي، ذاكرة الجسد بين الرواية والمسلسل، جريدة الأمة العربية الإخبارية الجزائرية. نشر بتاريخ: 2010/11/27، شوهد بتاريخ: 2020/08/22، على الساعة 20.

أسعدني كثيرا نص طه حسين، وهذا الاحتفاء الجميل منه بأديب جزائري، اكتشفناه خاصة من خلال الفيلم التاريخي الناجح "الأفيون والعصا" لأحمد راشدي، المقتبس من إحدى رواياته بنفس العنوان. هكذا كتبت مقالا أرسلته إلى جريدة الخبر تحت عنوان: "ماذا قال طه حسين عن الربوة المنسية؟" نشره مشكورا الكاتب والإعلامي الصديق حميد عبد القادر؛ وقد أشرت في بدايته إلى مناسبة تاريخية، وهي الانطلاق في تصوير هذه الرواية الجميلة، لتحويلها إلى فيلم سينمائي ناطق باللغة الأمازيغية، لأول مرة في تاريخ السينما الجزائرية، من إخراج عبد المالك بوقرموح..."[1].

2. ن. مريم: أدونيس يستحضر علاقة طه حسين ومولود معمري – هرمان تبادلا الإعجاب

"استحضر الشاعر الكبير أدونيس، مؤخرا عبر صفحته الإلكترونية، ذكرياته مع طه حسين الذي عرفه وأجرى معه حوارا مطولا في بداية ستينيات القرن الماضي، متوقفا عند علاقة عميد الأدب العربي بالراحل مولود معمري.

ذكر أدونيس أن طه حسين عاد لتقدير الكاتب الجزائري الذي كتب بالفرنسية، الراحل مولود معمري، وأبدى إعجابا منقطع النظير بروايته "الربوة المنسية"، وكتب عنها مقالا نقديا كاملا، مبديا إعجابه بالسرد، وبالبيئة القبائلية، والعادات التي أحسن الكاتب تصويرها.

وتوثقت الصلة بين مولود معمري وطه حسين حتى إن الأخير زاره في فيلا "رامتان" بمعيته (أدونيس)، كما ذكر ذلك أدونيس في كتابه "النظام والكلام". لقد احتفى عميد الأدب العربي برائعة الكاتب الجزائري الكبير مولود معمري "الربوة المنسية"، بين صفحات كتابه "النقد والإصلاح" ...

ونوّه طه حسين بالأخوة بينه وبين مولود معمري. وتساءل مستغربًا عن السبب الذي جعل فرنسا تحرم معمري من جائزة أدبية مرموقة رغم أن "الربوة المنسية" – حسبه – كانت أهم وأجمل رواية تصدر باللغة الفرنسية في تلك الآونة، وكان مولود معمري، بدوره، يصف انبهاره وإعجابه بشخصية طه حسين وقدراته اللغوية الهائلة، وذكائه المتقد، وهدوء شخصيته، ورفعة أخلاقه. وأدلى

[1] بوداوود عمير، مساهمة بوداوود عمير: طه حسين ومولود معمري: معًا في الرّبوة المنسية، جريدة الجزائر. نشر بتاريخ: 2020/05/03، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 16.

بشهادته هذه في أحد الحوارات الذي نشرته جريدة "الهلال" عام 1967. للإشارة، أصدر معمري روايته "الربوة المنسية" عام 1952.

ولاقى إشادة بالغة من عميد الأدب العربي طه حسين، الذي لم يصدق أن جزائريا قد كتب رواية في هذا المستوى من الإبداع والتحكم في اللغة الفرنسية، متجاوزا بذلك أقرانه، الذين هم أصحاب هذه اللغة عينها..."[1].

3. سهيلة بن حامة: الراحل عبد الرحمان بوقرموح يعود من"الموقار" يعرض فيلمه "الربوة المنسية" ابتداء من 28 أفريل

"خصص الديوان الوطني للثقافة والإعلام ضمن برنامجه السينمائي للشهر المقبل وقفة تكريمية للراحل عبد الرحمان بوقرموح من خلال عرض فيلمه السينمائي "الربوة المنسية" ابتداء من 28 أفريل بقاعة "الموقار" بمعدل ثلاث حصص في اليوم، وذلك بالتنسيق مع المركز الوطني للسينما الجزائرية.

ويعد بوقرموح رائد الفيلم الأمازيغي الطويل حيث قام بإخراج أول فيلم بالأمازيغية "الربوة المنسية" سنة 1996 المقتبس عن رواية بنفس العنوان للكاتب الكبير مولود معمري. سيكون الحظ لجمهور قاعة "الموقار" الشهر المقبل من متابعة أحداث هذا الفيلم الذي سيعرض بقاعة "الموقار" بمعدل ثلاث حصص في اليوم ابتداء من الساعة الثانية زوالا.

المسيرة الفنية المشرفة التي قضاها المخرج المبدع عبد الرحمان بوقرموح مدافعا عن فنه وثقافته ولغته تشهد له بمهنيته وتحكمه العالي في تقنيات السينما» كما أضفت الروح الشعرية للفقيد على أعماله نكهة خاصة ضمن ريبرتوار السينما الجزائرية. مغامراته مع مشروع الفيلم الروائي "الربوة المنسية". عرفت معاناة بوقرموح في عملية انجاز هذا العمل الجميل (بسبب نقص الإمكانيات والعراقيل البيروقراطية). كما كانت للرجل مكانة هامة في مسار السينما الجزائرية منذ بدايتها.

[1] ن. مريم، أدونيس يستحضر علاقة طه حسين ومولود معمري – هرمان تبادلا الإعجاب، جريدة المساء. نشر بتاريخ: 2020/12/05، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 16.

والجدير بالذكر أن بوقرموح الذي يُعد من مؤسسي المركز الجزائري للسينما في 1963 بدأ حياته الفنية في مطلع الستينيات كمساعد مخرج بعد دراسات بمعهد السينما "إيداك"، بباريس.

ويُعد بوقرموح من رواد الفيلم الامازيغي الطويل حيث قام بإخراج أول فيلم بالأمازيغية "الربوة المنسية" سنة 1996 المقتبس عن رواية بنفس العنوان للكاتب الكبير مولود معمري. وفاز هذا الفيلم بجائزة "الزيتونة" الذهبية في الدورة ال 12 لمهرجان الفيلم الأمازيغي في 2012 ..."[1].

4. ياسين بودهان: مئوية مولود معمري.. تطواف في رحاب "الربوة المنسية"

"بعد شهور من التطواف في أنحاء الجزائر إختتمت الإثنين بولاية بومرداس الجزائرية، فعاليات القافلة الأدبيةّ "مولود معمري" صاحب رواية الربوة المنسية، بعد أن جابت عدة ولايات جزائرية إحتفاءا بمرور مائة عام على ميلاد الشاعر والروائي الجزائري الأمازيغي "مولود معمري"

ومولود معمري أو لمولوذ آث معمّر، كما يطلق عليه باللغة الأمازيغية، هو روائي وشاعر وباحث أمازيغي ... يوصف معمري بمجدد الهوية الأمازيغية، واشتهر بمؤلفاته المكتوبة باللغة الفرنسية، وكتب العديد من الروايات، منها: "الربوة المنسية" الصادرة عام 1952 و"غفوة العادل" (1955) و"الأفيون والعصا" (1965).

ويشير الكاتب ومدير الثقافة بولاية بومرداس جمال فوغالي إلى أن "مولود معمري هو الذي أسس لما ينبغي أن تكون عليه اللغة الأمازيغية، دفاعا عن التراث، وعن التاريخ، وعن هذه الأنثروبولوجيا" التي تعتبر –حسب حديثه– "جزءا من التراث الثقافي للجزائريين وللأفارقة عموما".

وعن مكانته في المشهد الأدبي الجزائري والعربي، يقول للجزيرة نت إن "معمري يكفيه فخرا أنه حينما أصدر روايته "الربوة المنسية" عام 1952، لاقى إشادة بالغة من عميد الأدب العربي طه

[1] سهيلة بن حامة، الراحل عبد الرحمان بوقرموح يعود من"الموقار" يعرض فيلمه "الربوة المنسية" ابتداء من 28 أفريل، جريدة صوت الأحرار. نشر بتاريخ: 2014/03/29، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 17.

http://www.sawt-alahrar.net/ara/permalink/16506.html

حسين، الذي لم يصدق أن جزائريا قد كتب رواية في هذا المستوى من الإبداع والتحكم في اللغة الفرنسية، متجاوزا بذلك أقرانه اللذين هم أصحاب هذه اللغة ذاتها".

وهو ما يعني برأيه أن "الناقد الكبير طه حسين أكد أن لمولود معمري حضوره القوي غربا وشرقا، وهو الحضور الذي ازداد توهجا بعد إصدار روايته الأفيون والعصا ذائعة الصيت، والتي تحدث فيها بعمق أدبي رفيع المستوى عن الثورة التحريرية إبداعا خلاقا، وإنسانا جزائريا متأصلا مؤمنا بهذه الصورة".

وقد أصبحت هذه الرواية فيما بعد علامة فارقة في تاريخ السينما الجزائرية والعربية على حد سواء، حينما حوّلها المخرج الجزائري الكبير أحمد راشدي إلى فيلم ترجم لأكثر من ثماني لغات عالمية كالإسبانية والفرنسية والصينية وغيرها..."[1]

5. الناقدة السينمائية لطيفة العافر لجريدة الموعد: أُخرج في عجالة... "الهضبة المنسية" فيلم لإبراز الهوية الأمازيغية

"أخرج فيلم "الهضبة المنسية" لصاحبه عبد الرحمان بوقرموح (1997) واقتبس للسينما من الرواية التي تحمل نفس الاسم للكاتب مولود معمري (1952) "في عجالة" لإبراز الهوية الأمازيغية للعالم، حسب ما ذكرت بتيزي وزو الناقدة السينمائية لطيفة العافر.

وأوضحت الدكتورة في السوسيولوجيا والمختصة في السينما خلال محاضرة حول "الهضبة المنسية" المنظمة في إطار الطبعة السادسة عشر للمهرجان الثقافي السنوي للفيلم الأمازيغي بدار الثقافة، أن "هذا الفيلم هو نشاط نضالي لبوقرموح لإبراز الثقافة الأمازيغية في عجالة قبل أن يكون هناك أي حظر أو رأي آخر للحالة التي ميزت الإنتاج في خضم العشرية السوداء".

[1] ياسين بودهان، مئوية مولود معمري.. تطواف في رحاب "الربوة المنسية"، شبكة الجزيرة الإعلامية. نشر بتاريخ: 2017/07/25، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 17. https://aja.me/x2zl0c

وأضافت السيدة العافر "هو عمل استعجالي يبرر ويشرح حدوث بعض الثقل في الإخراج، حيث كان المخرج يعلم بأن مونتاج الفيلم يتثاقل في لحظة ما وأراد أن يصححه دون أن تكون له الفرصة لذلك لسوء الحظ".

ولدى تناولها لأحداث أول فيلم طويل بالأمازيغية، أشارت السيدة العافر إلى أن البداية تتميز ببنية جمالية قوية جدا، حيث عرف بوقرموح كيف يبدأ بطريقة يجذب بها المشاهد بجينيريك بسيط وغير مصطنع تظهر فيه هضبة وسط الضباب، ويدخلنا في رواية الهضبة المنسية كما يتصورها. ويتثاقل الفيلم بعدها لأن "بوقرموح كان مستعجلا للتعبير عن كل ما يريد نقله حول الأمازيغية".

"وأثناء سعيه لطرح قضية الأمازيغية ترك الرواية جانبا مؤقتا لإظهار للعالم بأسره أن الأمازيغية هي هوية ومجتمع بتقاليده ومعتقداته وقناعاته"، حسب ما قالت السيدة العافر.

وعرضت السيدة العافر لقطات طويلة من "الهضبة المنسية" كتلك التي تظهر الصعود إلى القرية التي تدوم 10 دقائق أو تلك التي تبين الاحتفال بعرس تدوم 12 دقيقة.

كما أن هناك لقطات أخرى أدخلها المخرج لإظهار الثقافة الأمازيغية كجني الزيتون والعمل في الفلاحة في الأرض والصيد والحكاية.

"حاول بوقرموح إظهار الثقافة الأمازيغية ولكن اللقطات كانت طويلة جدا حتى وإن كان الحوار منسوجا جيدا"، كما أضافت نفس المختصة.

ونتج عن هذه الإرادة –تضيف– التأكيد في أقصر مدة ممكنة وجود مجتمع قبائلي منظم ولغة أمازيغية، موضحة "عدم وجود تسلسل في الرواية وذلك لأن بوقرموح أراد بناء مجموعة من التقاليد والعادات الاجتماعية مما دفع به لوضع لوحات دون أن يكون له الوقت لخلق تسلسل في السرد يقترب من رواية معمري"، كما ذكرت"[1].

[1] الناقدة السينمائية لطيفة العافر لجريدة الموعد: أُخرج في عجالة... "الهضبة المنسية" فيلم لإبراز الهوية الأمازيغية، جريدة الموعد اليومي. نشر بتاريخ: 2018/02/26، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 17.

6. فرحات جلاب: الدراما الأمازيغية بالجزائر.. مخاض البدايات

"عرف الفيلم الأمازيغي البداية بـ "الهضبة المنسية" لعبد الرحمن بوقرموح عام 1996، الذي ولد من رحم نضال مجموعة من المبدعين الجزائريين، وإيمانهم بأن الأمازيغية قادرة أيضا على التعبير فنيا عن الإنسان الجزائري، وهو الهدف نفسه الذي صاحب الدراما الأمازيغية حديثة النشأة.

وكان الظهور لأول للدراما التلفزيونية الأمازيغية في الجزائر بمسلسل "شجرة اللوز" عام 2011 للمخرج عمار تريباش باللهجة القبائلية –التي هي جزء من اللغة الأمازيغية– وذلك بعد ظهور القناة الرابعة الناطقة بالأمازيغية التابعة للحكومة عام 2009 التي كانت حافزا لكثير من الأعمال الدرامية التي موّلها التلفزيون الجزائري.

ولقي المسلسل صدى كبيرا لدى المشاهدين، وخلال فترة قصيرة استطاعت بعض المسلسلات التلفزيونية ترسيخ وجودها لدى الجمهور، كالمسلسل الهزلي "أخام ندا مزيان" أو "بيت عمي مزيان" للمخرج محفوظ عكاشة وكاتب السيناريو سليمان بوبكر والذي ينتظر المشاهدون جزءا رابعا منه.

دراما حديثة

ويقول الممثل والسيناريست سليمان بوبكر للجزيرة نت إنه بدأ يخاف من تقديم جزء رابع يكون أقل من مستوى الأجزاء الثلاثة السابقة، وبخاصة وأنه عرض على الجمهور الجزائري مدبلجا إلى العامية الجزائرية، وهي المرة الأولى التي يدبلج فيها مسلسل تلفزيوني أمازيغي إلى العامية.

ولقي مسلسل المخرج حميد حرحار وكاتب السيناريو سيد علي نايت قاسي نجاحا لافتا من خلال عملهما "تينيفيفث" أو "الدوامة" إضافة إلى بعض الأعمال الدرامية القليلة الأخرى الناجحة كمسلسل "حريروش" لمحيي الدين نبيل.

يتصدى لكتابة السيناريو عصاميون يطوّرون أدواتهم الفنية بأنفسهم، كما هو حال بقية كتاب السيناريو بالجزائر. أما المواضيع المتناولة فهي اجتماعية في أغلبها إضافة إلى بعض الأعمال التاريخية.

ويقول السيناريست قاسي للجزيرة نت إنه يكتب في كل المواضيع التي تهم الإنسان الجزائري وإنه ينتقل من الدراما إلى الكوميديا من غير أن يكون عنده اختصاص معين، وهو حال كاتب السيناريو بوبكر، وإن كان يرى أن الإنتاج الدرامي مازال بعيدا عن المأمول ويتحدث عن العدد القليل من كتاب السيناريو العارفين بهذا الفن، وضرورة وجود منافسة ترتقي بالدراما الأمازيغية.

ويلاحظ المتتبع للدراما الأمازيغية الكمّ الهزيل لها، واقتصارها على منطقة من الجزائر دون غيرها، هي تلك الناطقة باللهجة القبائلية (القبائل الكبرى) ويقول قاسي إن هذا شأن البداية وسيأتي في القريب إنتاج درامي بالميزابية والشاوية وغيرهما، ويعطي مثلا من تجربته السابقة بالإذاعة الوطنية كممثل فيها بالعربية والقبائلية، التجربة التي سهّلت عليه الوجود بالدراما القبائلية في السنوات الأخيرة.

رؤية ناقدة

ولكن الباحث في التراث الأمازيغي حميد بوحبيب يرى أن هناك تكريسا للهجة دون أخرى، ويبدي تخوفه من هذه الحال للجزيرة نت بقوله "إذا استمرت الأمور على هذه الوتيرة، فإننا سنشهد تنميطا مؤسفا يلغي كل الفوارق اللهجية، وينتج لغة لا رأس لها ولا ذيل كما يقال".

ويرى أن اللغة المستعملة بالسيناريو حائرة ومرتبكة، وأحيانا يسيطر عليها الطابع الفكاهي، فتأتي هجينة بين العامية والفرنسية، ولا تراعي إطلاقا الجانب الأدبي خاصة وأن الأمازيغية تعيش مرحلة انتقالية حرجة من تاريخها، كما يقول.

أما عن مضامين الدراما الأمازيغية، فيقول بوحبيب إن الفيلم الأمازيغي بعيد عن واقعه، ولا يتطرق إلى القضايا التي تهم الإنسان الأمازيغي، بحيث تكثر التناقضات ويعم التسطيح في معالجة القضايا، ويختفي السيناريو الهش وراء الفكاهة والتهريج باسم التراث، والنهل من التراث الشعبي الأمازيغي. وهو ما يقدم القرية الأمازيغية في صور كاريكاتيرية فجّة لا علاقة لها بالواقع الذي نعيشه.

ويقدم معظم هذا الإنتاج وفق بوحبيب "قصصا نمطية مثل صراعات الكنة والحماة، الغيرة، النزاعات حول الميراث، البطالة، الانحراف.. في صيغ أقل ما يقال عنها إنها ساذجة، تفتقر إلى

رؤية عميقة، وتحليل سوسيولوجي يدرك التغيرات الطارئة على الفضاء الاجتماعي، إذ عادة ما تقدم القرية والعلاقات القرابية وكأنها مازالت في نهاية القرن التاسع عشر".

وتبقى الدراما الأمازيغية جزءا من الدراما الجزائرية ككل، وهي تعاني الصعوبات نفسها كما يرى عدد من النقاد، والنهوض بالإنتاج الدرامي الجزائري وكذلك الفيلم من شأنه أن يعود بالفائدة الكبيرة على الدراما الأمازيغية"[1].

7. صحفي جريدة المساء: "الهضبة المنسية" الخطوة الأولى في طريق السينما الأمازيغية: إنجاز تحقق على عجل لكنه ظل المرجع

"أخرج ف سنة 1997 فيلم "الهضبة المنسية" المقتبس من رواية الكاتب مولود معمري (1952)، وذكرت الناقدة السينمائية لطيفة العافر أول أمس، في إطار الطبعة السادسة عشر للمهرجان الثقافي السنوي للفيلم الأمازيغي بدار الثقافة في تيزي وزو، أن هذا الفيلم أنجز في "عجالة" لإبراز الهوية الأمازيغية .

أوضحت الدكتورة في السوسيولوجيا والمختصة في السينما خلال محاضرة حول "الهضبة المنسية"، أن "هذا الفيلم نشاط نضالي لبوقرموح، لإبراز الثقافة الأمازيغية في عجالة، قبل أن يكون هناك أي حظر أو رأي آخر للحالة التي ميزت الإنتاج في خضم العشرية السوداء". أضافت "هو عمل استعجالي يبرر ويشرح حدوث بعض الثقل في الإخراج، حيث كان المخرج يعلم أن مونتاج الفيلم يتثاقل في لحظة ما، وأراد أن يصحّحه دون أن تكون له فرصة لذلك بسبب سوء الحظ".

لدى تناولها لأحداث أول فيلم طويل بالأمازيغية، أشارت السيدة العافر إلى أن البداية تتميز ببنية جمالية قوية جدا، "حيث عرف بوقرموح كيف يبدأ بطريقة يجذب بها المشاهد بـ "جينيريك" بسيط وغير مصطنع، تظهر فيه هضبة وسط الضباب ويدخلنا في رواية الهضبة المنسية، كما يتصورها".

[1] فرحات جلاب: الدراما الأمازيغية بالجزائر.. مخاض البدايات، شبكة الجزيرة الإعلامية. نشر بتاريخ: 2014/02/23، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 17.

يتثاقل الفيلم بعدها لأن "بوقرموح كان مستعجلا للتعبير عن كل ما يريد نقله حول الأمازيغية"، وأثناء سعيه لطرح قضية الأمازيغية، ترك الرواية جانبا مؤقتا لإظهار للعالم أن الأمازيغية هي هوية ومجتمع بتقاليده ومعتقداته وقناعاته.

عرضت السيدة العافر لقطات طويلة من "الهضبة المنسية" كتلك التي تظهر الصعود إلى القرية التي تدوم 10 دقائق، أو تلك التي تبين الاحتفال بعرس تدوم 12 دقيقة، كما أن هناك لقطات أخرى أدخلها المخرج لإظهار الثقافة الأمازيغية، كجني الزيتون والعمل في فلاحة الأرض والصيد والحكاية. كما حاول بوقرموح إظهار الثقافة الأمازيغية، لكن اللقطات كانت طويلة جدا، حتى وإن كان الحوار منسوجا بشكل جيد.

نتج عن هذه الإرادة، التأكيد في أقصر مدة ممكنة، على وجود مجتمع قبائلي منظم ولغة أمازيغية موضحة "عدم وجود تسلسل في الرواية، لأن بوقرموح أراد بناء مجموعة من التقاليد والعادات الاجتماعية، مما دفع به إلى وضع لوحات دون أن يكون له الوقت لخلق تسلسل في السرد يقترب من رواية معمري.

فيلم "الهضبة المنسية" لبوقرموح، الذي رغم كل ما لقاه من عراقيل، فإنه عرف النور ومهد الطريق للسينما الأمازيغية، فتلته بعد ذلك العديد من الأعمال السينمائية الناطقة باللغة الأمازيغية من جهة أخرى. اشتهر معمري بمؤلفاته، منها روايته الأولى "الهضبة المنسية" الصادرة عام 1952، ولقيت اهتماما بالغا من طرف النقاد والأدباء، وكتب عن تلك الرواية عميد الأدب العربي طه حسين، في دراسة نقدية ضمن كتابه "نقد وإصلاح"، جاء فيها كتاب "الربوة المنسية" دراسة اجتماعية عميقة دقيقة تصور أهل هذه الربوة في عزلتهم، وقد تفرغوا لأنفسهم واعتمدوا عليها، فلم يكادوا يذكرون أحدا غيرهم من الناس، وهم يجهلون ما وراء الجبال التي تقوم دونهم، لا يعرفون إلا حين يضطرون إلى ذلك، اضطرارا، وما أقل ما يضطرون إليه، وهم لا يشعرون بالحكومة إلا حين تجبي منهم الضرائب على ما تثمر لهم الأرض وما يكسبون من المال".»[1]

[1] صحفي جريدة المساء م. ن، "الهضبة المنسية" الخطوة الأولى في طريق السينما الأمازيغية: إنجاز تحقق على عجل لكنه ظل المرجع، جريدة المساء. نشر بتاريخ: 2018/02/27، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 18.

8. صحفي جريدة الفجر / الطاوس: جوهر أمحيس تعيد قراءة "الهضبة المنسية" لمولود معمري

"صدر، مؤخرا عن دار القصبة، كتاب لـ "جوهر أمحيس أوكسال" استعرضت فيه أهم المحاور التي تطرق لها الكاتب في مؤلفه "الهضبة المنسية"، وتدعو الكاتبة من خلال إصدارها الجديد القراء إلى قراءة تأملية وذكية لمجتمع منظم في إطار التحكم الآلي الذي لا يستثني عمق المجتمع الجزائري.

الكتاب الذي عنون بـ "تاعساست" ويقع في 94 صفحة غاصت من خلاله الكاتبة في رواية مولود معمري وحاولت تقديم قراءتها الخاصة البعيدة عن النقد والقريبة إلى حد بعيد من التحليل، حيث عمدت الكاتبة إلى الوقوف عند أهم النقاط التي عالجها الكاتب في مؤلفه مركزة على "تاعساست"، أو الحراسة، كما جاءت في رواية معمري الذي عاد عبره إلى مسقط رأسه "تاوريرت ميمون"، حيث استلهمت الكاتبة عنوان مؤلفها من عملية الحراسة التي كان يقوم بها مجموعة من الشباب من على أعلى التلة المهجورة من بينهم مقران، إيدير، آكلي وغيرهم في مواجهة عصابة أوالي التي تكيد لهم المكائد. وجاء المؤلف في مجموعات متفرقة أخذت عدة عناوين منها: "موسم الحياة موسم الموت"، "تاجمعت"، "وجود التتويج"، "تيمشرت"، "تاسغا"، "أعزي والآخرون"، "مولود معمري عمل كبير" وغيرها، توقفت خلاله أمسيح عند أهم الذكريات والأحداث التي ميزت منطقة القبائل في الفترة الاستعمارية واستعرضت أهم مميزات الحياة في منطقة من مناطق القبائل التي تختزل نماذج الحياة الأخرى المشتركة في باقي نقاط القبائل الأخرى. كما اختزلت الكاتبة عمق الأدب الجزائري الذي يمثله معمري كواحد من الأقلام الجزائرية البارزة الذي أخرج عمق عروس البحر الأبيض المتوسط إلى العالمية، وأرفق الكتاب عبر صفحاته الأخير بملاحق مثلت خريطة تاوريرت ميمون، ولوحة فنية تجسد تاعساست""[1].

[1] صحفي جريدة الفجر / الطاوس، جوهر أمحيس تعيد قراءة "الهضبة المنسية" لمولود معمري، جريدة الفجر الجزائرية. نشر بتاريخ: 2011/09/21، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 18.

9. صحفي وكالة الانباء الجزائرية: مولود معمري: من الواقع المحلي إلى الكونية

"الجزائر – أكد باحثون جزائريون وأجانب، خلال الملتقى الدولي حول مولود معمري، يوم السبت بالعاصمة، أن هذا المبدع كان "يحرص" على أن تتناول كتاباته واقع الأفراد في مختلف وضعياتهم الإنسانية وتفتح إمكانية قراءات تتجاوز عامل الزمان والمكان لتأخذ بعدا كونيا.

وتطرق المشاركون في برنامج محاضرات ثاني يوم من الملتقى الدولي بقصر المعارض الصنوبر البحري إلى الكتابات الأدبية والمسرحية التي عكست "خياراته" الفكرية واللغوية، ومكنت من "تشريح واقعي" للحياة وفهم نظرته للهوية الثقافية.

ويظهر العمل الروائي لمعمري، تقول الناقدة الفرنسية دونيس براهيمي، "مقاومة" سكان منطقة القبائل الذين عايشوا تدمير قراهم على مراحل متتالية من العنف والدمار، في إشارة منها إلى ما رواه المؤلف في مختلف نصوصه عما حل بالقرية القبائلية في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

واستعمل الروائي، تضيف، "الاسطورة القبائلية" للحديث عن أشياء كان "يريد" أن يتحقق كما هو الحال في "تعسست" (الغرفة العليا) التي تناولها بشكل "مكثف" ووصفها جيدا في "الربوة المنسية" (1952)، وتبقى بالنسبة للقارئ "رمزا" يثير مخيلته ويحفز لديه أسئلة أيضا.

ونوهت المتحدثة بشخصية الكاتب، فقالت إنه لم يكن "يتباكى" في نصوصه على الأطلال، بل كان "يبحث" عن صفحات جديدة لـ "يعيد بناء ما هدم". وهو ما حققه عندما ترأس مركز البحث الأنثروبولوجي ما قبل التاريخ والاثنولوجيا بالجزائر في الفترة ما بين 1969 و1980.

ترى المختصة في اللغة والآداب الفرنسية، عفيفة برارحي، من جهتها أن معمري تناول الواقع المعاش من زاوية "تراجيديا"ي لهذا كان يفسر ما يحدث حوله بـ "نزعة وجودية"، فانشغل بتصوير العالم من حوله مستندا إلى النظريات الفلسفية الوجودية التي ساعدته على فهم التغيرات السريعة، فكانت أعماله –تقول– "مبنية على حقيقتين غير متصالحتين".

وركز أستاذ اللغة الفرنسية بجامعة الجزائر، اسماعيل عبدون، من جهته على الأسلوب الأدبي لمعمري، الذي يتميز بـ "تطويعه" للغة الفرنسية وكيف دفع بها إلى "أقصى حد" لتقول ما يريد قوله

هو. وعن علاقة معمري بنصه الشهير "الربوة المنسية", أوضح البروفيسور أحمد لنصاري من جامعة الفرنسية شارل ديغول 3، أن معمري "نجح" في استعمال التناص لصالح عمله الأدبي، وأن التفاعل النصي الذي سجله الدارسون بين هضبة معمري و"الهضبة الملهمة (La colline inspirée)" التي ألفها الروائي الفرنسي موريس باراس سنة 1913 ي ما هو سوى "حوار" بين نصين اشتغلا على "معنى" الأمكنة المقدسة.

وأردف أن "الربوة المنسية" هي بمثابة "رد" على هضبة باراسي تحدث فيها معمري عن "اللاعدل" والقمع الذي تعرض له سكان قرية "تزقا" والهجرة التي اضطر إليها شباب القرية ليخلص إلى القول إن مجمل أعمال هذا الكاتب "تشتغل على الإنسان أينما كان في الزمان والمكان".

وفي الوقت الذي سجلت فيه أشغال الفترة المسائية تغيب بعض الأسماء المبرمجة في الملتقى، تدخلت المختصة في الأدب الإفريقي امينة عزة بقاطي لتقول إنه على ضوء النصوص "المعمرية" التي قراتها يمكن استخلاص "البعد الإنساني" الكبير للمفكر والمؤلف ومواقفه. وقد عبر عنها في حوارات تعكس قناعاته بخصوص مهنته كمعلم واستعماله للغة الفرنسية التي "لم تفصله" عن جذوره الأمازيغية.

تتواصل أشغال الملتقى الدولي حول مولود معمري المنظم من قبل المحافظة السامية للأمازيغية، إلى يوم غد الأحد"[1].

10. صحفي وكالة الانباء الجزائرية: ملتقى مولود معمري: العلاقات بين الأدب والسينما في قلب النقاش

"وهران – شكلت العلاقات بين الأدب والسينما موضوع للنقاش يوم الأحد خلال اليوم الثاني من الملتقى المخصص لمولود معمري بعنوان "أعمال معمري المستحضرة في مدى الفن السابع" المنتظم بوهران في إطار إحياء الذكرى المئوية لميلاد هذا المؤلف.

[1] صحفي وكالة الانباء الجزائرية، مولود معمري: من الواقع المحلي إلى الكونية، وكالة الانباء الجزائرية. نشر بتاريخ: 2017/11/05، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 18.

وأبرز السينمائي والأستاذ بكلية اللغات الأجنبية بجامعة وهران 2 محمد بن صالح أن العلاقات بين الأدب والسينما هي قصة طويلة من النزاعات وسوء الفهم.

"إننا نطلب من الفيلم أن يكون وفيا تماما للعمل المستوحى منه في حين أن الانتقال من لغة إلى أخرى يرافق بالضرورة بتغيير وهو ثمرة لقاء في العمق بين مبدعين اثنين" وفق ذات الجامعي.

وذكر في هذا الصدد بأن مولود معمري الذي سئل بشأن روايته "الأفيون والعصا" التي تم اقتباسها في الشاشة من قبل أحمد راشدي قال آنذاك "إنني لا أنتظر نقل وفي تماما ففي السينما يتم التعبير عن الأمور بشكل مختلف. وقد كان راشدي وفيا للرواية" مبرزا بأن "الرواية والفيلم هما لغتان مختلفتان" مع العلم أنه قد أدلى بهذا التصريح للصحافة 48 ساعة قبل وفاته.

ويعتبر السيد بن صالح بأن "النص عندما ينقل إلى الشاشة يصبح غير منتمي إلى الأداب لأن الكلمات المرددة من قبل الممثل تدخل في علاقة مع مكونات أخرى من التعبير الفيلمي (الديكور وإلتقاط الصورة وغيرها...).

وبخصوص اقتباس النصوص الأدبية الجزائرية في السينما أشار محمد بن صالح إلى أنها نادرة.

وأبرز أن أعمال صنعت استثناء مثلما هو الشأن بالنسبة لـ "الحريق" المسلسل التلفزيوني لمصطفى بديع المقتبس من ثلاثية محمد ديب و"ريح الجنوب" لبن هدوقة المقتبس من قبل سليم رياض و"الأفيون والعصا" و"الربوة المنسية" لمعمري المقتبس في الشاشة من طرف أحمد راشدي وعبد الرحمان بوقرموح على التوالي و"فضل الليل على النهار" لياسمينة خضرة المقتبس من قبل تويتة عكاشة وألكسندر أركادي.

وحسب نفس السينمائي فإن "الوقت قد حان للتخلص من الصور النمطية فيما يخص العلاقات بين الأدب والسينما ومحو الحدود بين الفنون".

ومن جهته اعتبر أمين شرفي من جامعة "عبد الحميد ابن باديس" لمستغانم بأنه "في زمن الإعلام المتعدد الوسائط أضحى تعليم الأدب صعبا كون الطلبة يتجهون إلى الأدب من خلال وسائل

إعلام أخرى عوض الكتاب" منتقدا الفصل بين الأدب والسينما "المختلفين ولكنهما ينتميان إلى نفس العالم".

وأشار إلى أن هذه المسائل تطرح مشكل تكوين الطلبة مبرزا أنه يجب على "الوسط الجامعي أن يتكيف مع المستجدات".

أما الناقد السينمائي أحمد بجاوي فقد ذكر من جهته بأن الاقتباس "لا يقف فقط عند الفيلم والعمل الادبي بل عند الجمهور والنص المكتوب والعلاقة القائمة بين الجمهور والفيلم"[1].

11. صحفي جريدة الموعد: أُخرج في عجالة... "الهضبة المنسية" فيلم لإبراز الهوية الأمازيغية

"أخرج فيلم "الهضبة المنسية" لصاحبه عبد الرحمان بوقرموح (1997) واقتبس للسينما من الرواية التي تحمل نفس الاسم للكاتب مولود معمري (1952) "في عجالة" لإبراز الهوية الأمازيغية للعالم، حسب ما ذكرت بتيزي وزو الناقدة السينمائية لطيفة العافر.

وأوضحت الدكتورة في السوسيولوجيا والمختصة في السينما خلال محاضرة حول "الهضبة المنسية" المنظمة في إطار الطبعة السادسة عشر للمهرجان الثقافي السنوي للفيلم الأمازيغي بدار الثقافة، أن "هذا الفيلم هو نشاط نضالي لبوقرموح لإبراز الثقافة الأمازيغية في عجالة قبل أن يكون هناك أي حظر أو رأي آخر للحالة التي ميزت الإنتاج في خضم العشرية السوداء".

وأضافت السيدة العافر "هو عمل استعجالي يبرر ويشرح حدوث بعض الثقل في الإخراج، حيث كان المخرج يعلم بأن مونتاج الفيلم يتثاقل في لحظة ما وأراد أن يصححه دون أن تكون له الفرصة لذلك لسوء الحظ".

ولدى تناولها لأحداث أول فيلم طويل بالأمازيغية، أشارت السيدة العافر إلى أن البداية تتميز ببنية جمالية قوية جدا، حيث عرف بوقرموح كيف يبدأ بطريقة يجذب بها المشاهد بجينيريك بسيط

[1] صحفي وكالة الانباء الجزائرية، ملتقى مولود معمري: العلاقات بين الأدب والسينما في قلب النقاش، وكالة الانباء الجزائرية. نشر بتاريخ: 2017/05/15، شوهد بتاريخ: 2021/11/02، على الساعة 18.

وغير مصطنع تظهر فيه هضبة وسط الضباب، ويدخلنا في رواية الهضبة المنسية كما يتصورها. ويتثاقل الفيلم بعدها لأن "بوقرموح كان مستعجلا للتعبير عن كل ما يريد نقله حول الأمازيغية".

"وأثناء سعيه لطرح قضية الأمازيغية ترك الرواية جانبا مؤقتا لإظهار للعالم بأسره أن الأمازيغية هي هوية ومجتمع بتقاليده ومعتقداته وقناعاته، حسب ما قالت السيدة العافر.

وعرضت السيدة العافر لقطات طويلة من "الهضبة المنسية" كتلك التي تظهر الصعود إلى القرية التي تدوم 10 دقائق أو تلك التي تبين الاحتفال بعرس تدوم 12 دقيقة.

كما أن هناك لقطات أخرى أدخلها المخرج لإظهار الثقافة الأمازيغية كجني الزيتون والعمل في الفلاحة في الأرض والصيد والحكاية.

"حاول بوقرموح إظهار الثقافة الأمازيغية ولكن اللقطات كانت طويلة جدا حتى وإن كان الحوار منسوجا جيدا"، كما أضافت نفس المختصة.

ونتج عن هذه الإرادة –تضيف– التأكيد في أقصر مدة ممكنة وجود مجتمع قبائلي منظم ولغة أمازيغية، موضحة "عدم وجود تسلسل في الرواية وذلك لأن بوقرموح أراد بناء مجموعة من التقاليد والعادات الاجتماعية مما دفع به لوضع لوحات دون أن يكون له الوقت لخلق تسلسل في السرد يقترب من رواية معمري"، كما ذكرت""[1].

[1] صحفي جريدة الموعد، أُخرج في عجالة... "الهضبة المنسية" فيلم لإبراز الهوية الأمازيغية، جريدة الموعد الجزائرية. نشر بتاريخ: 2018/02/26، شوهد بتاريخ: 2021/01/16، على الساعة 18.

2. مقاطع الرواية

1. مقطع 01

« Le printemps, chez nous, ne dure pas. Au sortir des jours froids de l'hiver où il a venté rageusement sur les tuiles, où la neige a fait se terrer les hommes et les bêtes, quand le tiède printemps revient, il a à peine le temps de barbouiller de vert les champs que déjà le soleil fait se faner les fleurs, puis jaunir les moissons… »[1].

2. مقطع 02

« Les grands événements, pour nous, c'était le mariage de Kou, d'Aazi, une sehja réussie, la fin de la récolte de figues, l'ouverture de Taasast, le dernier discours du cheikh à l'assemblée… »[2].

3. مقطع 03

« Depuis longtemps en effet, notre cité souffrait d'une maladie étrange, insaisissable. Elle était par- tout et nulle part ; elle semblait disparaître quelques mois, puis fondait brusquement, terriblement, comme pour rattraper le court moment de répit qu'elle nous avait laissé… »[3].

4. مقطع 04

« Tu ne sais donc pas ? Mokrane doit partir après-demain.

---

[1] Mouloud Mammeri, Le colline oublier page, 11.

[2] Mouloud Mammeri, Le colline oublier page, 24.

[3] Mouloud Mammeri, Le colline oublier page, 27.

Davda savait très bien que j'avais fait exprès de ne rien dire à personne… »[1].

5. مقطع 05

« La guerre et l'occupation allemande avaient ramené presque tous les jeunes gens à Tasga. Les rues, les places n'avaient jamais été si bruyantes et si pleines… »[2].

6. مقطع 06

« –Je vais plus loin, dit Menach et il poussa jusque devant la tombe de Mokrane.

C'était son dernier adieu : il ne put retenir ses larmes.

–Reste, toi, dit–il, tu n'es pas tout à fait le vaincu puisque tu es parti en combattant, avec les honneurs de la guerre….

Adieu jusqu'au jour prochain où à coup sûr, mon âme retrouvera la tienne et celle d'Aazi, d'Idir, de Kou pour refaire ensemble Taasast dans un monde où la souffrance ni l'obstacle ne seront plus. Adieu, Mokrane. »[3].

7. مقطع 07

« Un soleil assez chaud ne tarda pas à paraître et Menach malgré les conseils d'Aazi, garda sur lui sa chemise mouillée »[4].

---

[1] Mouloud Mammeri, Le colline oublier page, 44.

[2] Mouloud Mammeri, Le colline oublier, page 61.

[3] Mouloud Mammeri, Le colline oublier, page 187.

[4] Mouloud Mammeri, la colline oubliée, page 75.

8. مقطع 08

« Aazi savait bien que ma mère ne lui en voulait que parce qu'elle n'avait pas d'enfant. Pour la mortifier, les femmes venaient lui rapporter toutes les naissances de Tasga et de quatre lieues à la ronde. Chaque fois que l'occasion s'en offrait, elles répétaient devant elle le catalogue des mères de nombreux enfants. Ma mère surtout insistait sur ce que Dieu ne bénissait que les vertueux ; elle ne le disait pas, mais chaque fois ses mots laissaient entendre que la stérilité d'Aazi était une punition de ses péchés »[1].

9. مقطع 09

« Aazi se prosterna très bas, resta un instant ainsi, puis, se laissant tomber entièrement sur le catafalque, l'embrassa :

– Sauve ma maison de la désolation et mon sein de la stérilité et je reviendrai égorger un bœuf en ton honneur, compatissant Abderrahman »[2].

10. مقطع 10

« L'été, une partie de l'automne passèrent ainsi. Un soir que les hommes devisaient sur la place, des éclairs répétés emplirent l'horizon du côté de l'ouest ; un grondement sourd suivait d'assez loin chacun d'eux, mais ce n'était pas celui du tonnerre. On émit diverses hypothèses qui toutes s'avérèrent fausses, puisque, le

[1] Mouloud Mammeri, la colline oubliée, page 78-79.

[2] Mouloud Mammeri, la colline oubliée, page 81.

lendemain, on apprit d'Alger par téléphone que les Américains avaient débarqué dans la nuit »[1].

11. مقطع 11

« J'ai traversé distrait les onze mois que dura mon instruction. C'était pendant la drôle de guerre. Il paraît que les obligations quotidiennes de la vie militaire secouent les plus obstinés »[2].

12. مقطع 12

« Il est vrai qu'en tant qu'élèves officiers nous étions soumis à un régime spécial. J'étais très résistant et n'ai jamais à proprement parler souffert de la fatigue physique »[3].

[1] Mouloud Mammeri, la colline oubliée, page 97.

[2] Mouloud Mammeri, la colline oubliée, page 47

[3] Mouloud Mammeri, la colline oubliée, page 48

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1. الروايات

1.1. الروايات باللغة العربية

1) **مستغانمي (أحلام)**، رواية ذاكرة الجسد.

2) **معمري (مولود)**، رواية الأفيون والعصا.

1.2. الروايات باللغة الفرنسية

1) **MAMMERI (Mouloud)**, Le colline oublier.

2. المصادر والمراجع

2.1. المصادر والمراجع باللغة العربية

1) **أبو زيد (فاروق)**، مدخل إلى عالم الصحافة، دار الكتب للنشر، ط 02، القاهرة، 1998.

2) **أحمد (منور)**، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي: نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 01، الجزائر، 2007.

3) **الأسود (فاضل)**، السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1992.

4) **الأصبع (صالح خليل)**، الاتصال الجماهيري، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 1999.

5) **أيت عيسى (عمار)**، نظرية التلقي، نحو تاريخ أدبي جديد، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، المجلد 02، العدد 02، جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية، الجزائر، 2021.

6) **بامية (عايدة أديب)**، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925–1967)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

7) **بلية (بغداد أحمد)**، الترجمة بين السيمائيات الرواية – الفيلم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2008.

8) **بن قينة (عمر)**، في الأدب الجزائري الحديث: تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلامه، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 02، بن عكنون الجزائر، 2009.

9) **بن يشو (جيلالي)**، الوضع اللغوي في الجزائر بين الازدواج والتعدد، مجلة المعيار، مجلد 03، العدد 05، الجزائر، 2012.

10) **بوحسن (أحمد)**، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس الرباط، المغرب، 1995.

11) **تحسين (محمد صالح)**، ادب الفن السينمائي، الجنادرية للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الاردن، 2016.

12) **تزفيتان (تودوروف)**، مقدمة في الأدب الخيالي (1980) طبعة سوي، سلسلة بوان، 1987.

13) **تواتي (نور الدين)**، الصحافة المكتوبة والسمعية البصرية في الجزائر، دار الخلدونية، ط 02، الجزائر، 2009.

14) **توفيق (أشرف)**، كتابة السيناريو: تدريبات والتطبيقات، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2016.

15) **تيطاوني (الحاج)**، وسائل الاعلام في الجزائر تحت الاحتلال الفرنسي ... بدايات الصحافة المكتوبة، الاذاعة والتلفزيون، مجلة الاتصال والصحافة، المجلد 06، العدد 02، المدرسة الوطنية العليا للصحافة وعلوم الإعلام، الجزائر، 2019.

16) **جان (الكسان)**، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للفنون والأدب، عدد 51، الكويت، 1982.

17) **جبور (أم الخير)**، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية – دراسة سوسيونقدية، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013.

18) **جلاوي (محمد)**، الرواية الأمازيغية في منطقة القبائل – من ارهاصات التأسيس إلى مستويات النضج الفني، مجلة معارف، مجلد 10، العدد 19، الجزائر، 2015.

19) **الجندي (أحمد)**، العلاقة بين الأدب والسينما – هل السيناريو جنس أدبي جديد؟!، مجلة ضفاف الإبداع، العدد 03-04، .2006.

20) **حسن فطوم (مراد)**، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، مكتبة الأسد، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2013.

21) **حسين (سمير محمد)**، الإعلام والاتصال بالجماهير، عالم الكتاب، القاهرة، 1997.

22) **حمادة (حمزة)**، علم الجمال والأدب، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 01، العدد 01، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، الجزائر، 2009.

23) **حمداوي (جميل)**، التواصل اللساني والسيميائي والتربوي، الألوكة، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 2015.

24) **حنون (عبد المجيد)**، صورة الفرنسي والفرنسية في الرواية المغاربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

25) **خضور (أديب)**، الإعلام والأزمات، دار الأيام، ط 01، الجزائر، 1999.

26) **خليل (لؤي)**، الإعلام الصحفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 2014.

27) **دلدار غفور (حمد أمين)**، نشأت على محمود، نظرية التواصل وأبعادها في الدرس اللغوي العربي، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 18، العدد 01، 2014.

28) **الدليمي (عبد الرزاق)**، الدعاية والإرهاب، دار الجرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010.

29) **دليو (فضيل)**، مقدمة في وسائل الاتصال الجماهيري، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1998.

30) **الديلمي (عبد الرزاق)**، مدخل إلى علوم الإعلام والاتصال، دار الثقافة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، 2011.

31) **رزق (خليل)**، تحولات الحبكة – مقدمة لدراسة الرواية العربية، مؤسّسة الشرق للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، لبنان، 1998.

32) **رشاد (محمد)**، الناشر وأثره في صناعة النشر، اتحاد الناشرين العرب، القاهرة، مصر، 2015.

33) **رضا عبد الواجد (أمين)**، الصحافة الالكترونية، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط 01، القاهرة، مصر، 2007.

34) **الركيك (محند)**، نظرية التواصل في ضوء اللسانيات الحديثة – التواصل واللسانيات، مجلة علامات، عدد 24، 2005.

35) **رمزي (أحمد عبد الحي)**، الإعلام التربوي في ظل ثورة التكنولوجيا المعلومات والاتصالات، الوراق للنشر والتوزيع، ط 01، عمان الأردن، 2011.

36) **رواق (عثمان)**، محطات رئيسة في مسيرة الرواية العربية الجزائرية، مجلة المقال، مجلة 05، عدد 01، الجزائر، 2020.

37) **روبرت (هولب)**، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط 01، القاهرة، مصر، 2000.

38) **الساري (فؤاد أحمد)**، وسائل الإعلام – النشأة والتطور، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 2011.

39) **سامح ربابعة (موسى)**، جماليات الاسلوب والتلقي: دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، ط 01، عمان، الأردن، 2000.

40) **سدوس (رميسة)، بن السبتي (عبد المالك)**، المنصة الجزائرية للمجلات العلمية ASJP ودورها في ترقية النشر العلمي الجامعي، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 06، العدد 01، الجزائر، 2020.

41) **سلمان المالك (عبد الباسط)**، الإخراج والسيناريو، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، 2018.

42) **سنوسي (شريط)**، النص الادبي من منظور جمالية التلقي، مجلة التعليمية، مجلد 02، العدد 01، جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، سيدي بلعباس، 2012.

43) **سي أحمد (محمود)**، اللغة وخصوصيتها في الرواية، الاكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، قسم الآداب واللغات، العدد 19، جانفي 2018.

44) **سيد قطب (إبراهيم حسين)**، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط 08، القاهرة، مصر، 2003.

45) **شاوي (برهان)**، مفهوم الدعاية ونماذجها، المعهد الأوروبي العالي لدراسات العربية \ هولندا، جامعة ابن رشد في هولندا، هولندا، 2021.

46) **شتوح (زهور)**، ريح الجنوب: بين رواية "عبد الحميد بن هدوقة" وفيلم "محمد سليم رياض" دراسة في أفلمة الرواية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 08، العدد 03، جامعة تامنغست، الجزائر، 2019.

47) **عامر (مخلوف)**، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، بحث الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2005.

48) **عباوي (سارة)، رحماني (زهرة)**، مقروئية الصحافة الالكترونية مقارنة بالصحافة الورقية في الجزائر، دراسة ميدانية لجريدة الشروق اليومي في شكلها الورقي والالكتروني طلبة جامعة ادرار انموذجا، الجامعة الإفريقية العقيد أحمد دراية، ادرار، 2017.

49) **عبد الرّزّاق كرمستجي (فاطمة)، الجطاري (بلقاسم)**، نظرية التلقي، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية واللغات، كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، 2022.

50) **عبد العزيز قاسم (محمد الطائي)**، التصوير الفوتوغرافي – علم وفن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2017.

51) **عبد الفتاح (كيليطو)**، الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، ط 03، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

52) **عبد القادر (التلمساني)**، فنون السينما، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2001.

53) **عبد اللطيف (حمزة)**، الإعلام له تاريخه ومذاهبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 01، القاهرة، مصر، 2002.

54) **عبد المالك (مرتاض)**، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للفنون والأدب، عدد 240، الكويت، 1998.

55) **عبد الواحد (محمود عباس)**، قراءة النص وجماليات التلقي: بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط 01، القاهرة، مصر، 1996.

56) **عبو (فوزية)**، الصحافة الإلكترونية، قسم العلوم الإنسانية، شعبة الاتصال، جامعة مولأي الطاهر سعيدة، 2020.

57) **عبود (أوريدة)**، تمثل الثورة في رواية الأفيون والعصا لمولود معمري، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد 01، جامعة مولود معمري تيزي وزو، تيزي وزو، 2020.

58) **علي سامي (مصطفى)، وآخرون**، الترجمة والثقافة بين النظرية والتطبيق، دار الكتاب الحديث، عمان، الأردن، 2009.

59) **عمرو (محمد سامي عبد الكريم)**، فن الدعاية والإعلان (رؤية فنية معاصرة)، جامعة حلوان كلية الفنون الجميلة، القاهرة، مصر، 1998.

60) **عمري (سعيد)**، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط 01، كلية الأدب ظهر المهراز، فاس، المغرب، 2009.

61) **عناني (محمد)**، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط 02، القاهرة، مصر، 2003.

62) **عواطف (عبد الرحمن)**، الصحافة العربية الجزائرية، دراسة تحليلية لصحافة الثورة الجزائرية (1954–1962)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

63) **غنيمي (محمد هلال)**، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1998.

64) **فلاح القضاة (محمد)**، التلفزيون والفيلم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1994.

65) **قباري (محمد)**، علم الاجتماع الجماهيري وبناء الاتصال: دراسة في الاعلام واتجاهات الرأي العام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1984.

66) **القوزي (محمد علي)**، نشأة وسائل الاتصال وتطورها، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006.

67) **الكردي (عبد الرحيم)**، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 03، مارس 2005.

68) **لحمداني (حميد)**، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط 02، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

69) **لهويمل (باديس)**، نور الهدى حسني، نظرية التعدد اللغوي في الجزائر وانعكاساته على تعليمية اللغة العربية، الممارسات اللغوية، مجلد 05، العدد 05، الجزائر، 2014.

70) **المتولي (أمال سعد)**، مدخل إلى الصحافة، دار مكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع، ط 01، القاهرة، مصر، 2003.

71) **محمد كذلك (محمد)**، موسوعة اختراعات وابتكارات العالم – الكتاب الثاني (من عصر ما قبل التأريخ إلى اليوم)، 2020.

72) **مساعدية (لزهر)**، نظرية التلقي: المفهوم والمرجع، مجلة المداد، ط 09، العدد 01، جامعة الجلفة، الجلفة، الجزائر، 2020.

73) **المسلمي (إبراهيم عبد الله)**، نشأة وسائل الإعلام وتطورها، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

74) المشروع التمهيدي لملف السياسة الإعلامية حزب جبهة التحرير الوطني لجنة الإعلام والثقافة، مطبوعات حزب جبهة التحرير الوطني الجزائري، لجنة الإعلام والثقافة، مطبوعات الحزب، الجزائر، 1982.

75) **مشنوشي (مبروك)، ضربان (وليد)**، مفهوم الصحافة الإلكترونية والمصطلحات الدالة عليها في القوانين الجزائرية: قراءة في القانون العضوي للإعلام 12-05، والقانون السمعي البصري 14-04، حوليات جامعة الجزائر 1 بن يوسف بن خدة، المجلد 43، العدد 01، 2020.

76) **مصايف (محمد)**، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، دار العربية للكتاب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1983.

77) **مصطفى أحمد (بدر الدين)**، فلسفة الفن والجمال، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط 01، عمان، الاردن، 2012.

78) **مظلوم (محمد)**، ريح الجنوب، رواية عبد الحميد بن هدوقة، كتاب في جريدة اصدرته منظمة اليونيسكو سنة 1996، عدد 115، 2008.

79) **معتوق (محمد لمين)**، الوضع اللغوي في الجزائر بين تنوع الاستعمال وطرح الاشكال، مجلة المقري للدراسات اللغوية والنظرية والتطبيقية، مجلد 03، العدد 06، الجزائر، 2020.

80) **معمري (أحلام)**، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، مجلد 13، عدد 20، الجزائر، 2014.

81) **مفقودة (صالح)**، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث اللغة والأدب الجزائري، مطبعة دار الهدى، ط 01، عين أمليلة، الجزائر، 2008.

82) **مكيد العساف (فايز عبد الله)**، أساليب الإدارة المتقدمة للدعاية الإعلامية الدولية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، المغرب، 2012.

83) **ناوي (كريمة)**، الأفيون والعصا: من الرواية إلى الفيلم، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد 09، كلية الآداب – جامعة الأنبار، العراق، 2013.

84) **الواد (حسين)**، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، 1985.

85) **واسيني (الأعرج)**، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر: بحث في الاصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

86) **واسيني يخلف (فايزة)**، سيمائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، ط 01، بيروت، لبنان، 2012.

87) **ين يحيى (شادية)**، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، ديوان العرب، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 2013.

2.2. المصادر والمراجع باللغة الأجنبية

1) **COOLEY (Charles)** : (social organisation), cite, in Lohisse. La communication anonyme, E, D, universitaire 1949.

2) Harrips easy Englih dictionary, ph.collin, London 12 in 1991.

3) **JAUSS (Hans Robert)**, Pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1978.

4) **MEGHERBI (Abdelghani)**, Les Algériens au miroir du cinéma colonial : (contribution à une sociologie de la décolonisation), édition S.N.E.D, Alger, 1982.

5) **WOLFGANG (ISER)**, l'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique, Editions Mardaga, 1985.

2.3. المراجع المترجمة

1) **أندروود (دوج)**، الصحافة والرواية: الحقيقة والخيال (1700-2000)، تر: مصطفى محمود، المركز القومي للترجمة، العدد 2247، ط 01، القاهرة، مصر، 2015.

2) **برنارد (ف. دبك)**، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحى، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسنيما، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 2013.

3) **جوردون (جراهام)**، فلسفة الفن: مدخل إلى علم المجال، تر: محمد يونس، سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الامل للطباعة والنشر، ط 01، القاهرة، مصر، 2013.

4) **جورنو (ماري تيريز)**، معجم المصطلحات السينمائية، تحت ادارة ميشال ماري، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 2007.

5) **دي بوجراند (روبرت)**، النص والخطاب والإجراء، دار عالم الكتب، تر: تمام حسان، ط 02، القاهرة، مصر، 2008.

6) **دي جانيتي (لوي)**، فهم السينما (السينما والأدب)، تر: جعفر علي، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993.

7) **رونيه (ويليك)، وارن (أوستن)**، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992.

8) **رينيه (ويليك)**، مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للفنون والأدب، عدد 110، الكويت، 1987.

9) **غلوينسكي**، الأجناس الأدبية، تر: محمد مشبال، مجلة الصورة، السنة الرابعة، العدد 04، 2002.

10) **فورستر**، أركان القصة، تر: كمال عباد، دار الكرنك، القاهرة، مصر، 1965.

11) **كامل مرسي (أحمد)، مجدي (وهبة)**، معجم فن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1978.

12) **كوهن (جون)**، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد المعمري، دار تويقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

13) **مالكموس (اليزبيث)**، آرمز (روي)، السينما العربية والافريقية، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى **هلبش (جرهارد)**، تطور علم اللغة منذ 1970، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، ط 01، القاهرة، مصر 2007.

14) **مالكموس (اليزبيث)**، آرمز (روي)، السينما العربية والافريقية، تر: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المركز القومي للترجمة، ط 01، القاهرة، مصر، 2003.

15) **هولب (روبرت)**، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الاكاديمية، ط 01، القاهرة، مصر، 2000.

16) **ياكبسون (رومان)**، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

2.4. المعاجم والقواميس

1) **إبن منظور – بن مكرم الأنصاري (أبو الفضل جمال الدين محمد)**، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 2003.

2) **إبن منظور – بن مكرم الأنصاري (أبو الفضل جمال الدين محمد)**، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، 2016.

3) **الفار (محمد جمال)**، أول معجم شامل لكل المصطلحات الاعلامية المتداولة في العلم وتعريفها، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014.

4) **الفيروز آبادي مجد الدين (محمد بن يعقوب)**، قاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008.

5) **الفيومي المقرئ (أحمد بن محمد بن علي)**، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة بيروت، بيروت، لبنان، 2009.

6) **برنارد (ف. دبك)**، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحى، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسنيما، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 2013.

7) **تيريز جورنو (ماري)**، معجم المصطلحات السينمائية، تحت ادارة ميشال ماري، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، الجمهورية العربية السورية، 2007.

8) **شلبي (كرم)**، معجم المصطلحات الإعلامية إنكليزي – عربي، دار الشروق، ط 02، القاهرة، مصر، 1989.

9) **عزت (محمد فريد)**، القاموس الموسوعي للمصطلحات الإعلامية إنجليزي عربي، الغربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2007.

10) **فيشر (إرنست)**، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، مكتبة الأسرة، 1998.

11) **مجمع اللغة العربية**، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط 04، القاهرة، مصر، 2004.

12) **وهبة (مجدي)**، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 02، بيروت، لبنان، 1984.

2.5. ملتقيات – مداخلات – مقالات إلكترونية

1) **الزاوي (أمين)**، ولي الجيل أول رواية باللغة الأمازيغية – رواية فلسفية في شكل حكاية يؤسس بلعيد آيث أعلي من خلالها للخرافة لمناهضتها، لتفكيك الوعي الشعبي الزائف ونقده، جريدة العرب. نشر بتاريخ: 2019/07/01.

2) **جاسم الموسوي (إسراء)**، خصائص ومهمات الصحافة، الجامعة المستنصرية، ص 02. uomustansiriyah.edu.iq

3) **حاسي (مليكة)**، سليماني شريفة، الصحافة الالكترونية في الجزائر واقع وتحديات – دراسة نظرية، مداخلة للمشاركة في ملتقى دولي حول الإعلام المحلي في الجزائر، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي، الجزائر، 2019.

4) **عميرات (آمال)**، "أبعاد الإعلام الديني داخل المجتمع المسلم" ملخصات المؤتمر للإعلام مخبر الدراسات الإعلام والاتصال في إطار قسنطينة عاصمة الثقافة العربية، مأي 2015.

5) **لاريف (لطيفة)**، السينما الأمازيغيّة في الجزائر: إضفاء الطابع الإقليمي على سينما وطنية، جزء من مقال يحمل عنوان: السينما الأمازيغيّة في الجزائر: إضفاء الطابع الإقليمي على سينما وطنية. نشر بتاريخ: 2022/11/07.

2.6. الرسائل والأطروحات

1) **حانون (نزهة)**، الأساليب الاقناعية في الصحافة المكتوبة الجزائرية، ميثاق السلم والمصالحة الوطنية نموذجا – دراسة لجردتي النصر والخبر، مذكرة لنيل شهادة الماجيستر في العلوم والاتصال، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2008.

2) **الزاوي (أمين)**، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية – بحث في تطور علاقة الانتاج والروائي بالأيدولوجية من 1830 إلى 1982م، أطروحة ماجستير، 1983.

3) ونشان (حكيمة)، الإسلام والديمقراطية في الصحافة الجزائرية، دراسة تحليلية لجريدتي الحقيقة والوقت، رسالة ماجستير، علم الاجتماع، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2017.

فهرس الموضوعات

الإهـــداء

كلمة شــكر

مقدمـــة 1

مدخــل: تحديد المصطلحات

1. مفهوم الأدب الجزائري 9

2. مفهوم الفيلم 10

3. العلاقة بين الأدب والفيلم..... 12

4. مفهوم التواصل 13

5. عناصر الاتصال..... 16

6. الوظائف الستة لدى "جاكبسون" 17

1. الوظيفة التعبيرية..... 17

2. الوظيفة الافهامية 17

3. الوظيفة المرجعية..... 18

4. الوظيفة الانتباهية..... 18

5. الوظيفة الشعرية 19

6. وظيفة اللغة الواصفة..... 19

الفصل الأول: تمثل الثورة الجزائرية بين الرواية والفيلم

تمهيد 22

المبحث الأول: الرواية وعلاقتها باللغة والسينما 23

1. الجنس الأدبي 23

2. نشأة الرواية الجزائرية 27

3. علاقة الرواية باللغة..... 30

4. الوضع اللغوي في الجزائر والكتابة الروائية..... 31

1.4 الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية..... 34

2.4 الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية 38

3.4 الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الأمازيغية..... 41

5. السينما 44

6. السينما في الجزائر 44

1.6. السينما أثناء الثورة 47

7. أفلمة الرواية..... 47

المبحث الثاني: تحليل النماذج المختارة للدراسة: الأفيون والعصا، ذاكرة الجسد، الربوة المنسية 49

الرواية الأولى: رواية الأفيون والعصا 49

1. المقاطع الفيلمية لفيلم الأفيون والعصا 53

2. الأفيون والعصا من الرواية إلى الفيلم 57

الرواية الثانية: رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي 60

1. المقاطع السردية 61

2. المقاطع الفيلمية لفيلم ذاكرة الجسد 73

الرواية الثالثة: رواية الربوة المنسية 82

1. المقاطع السردية 82

2. المقاطع الفيلمية لفيلم الربوة المنسية 86

الفصل الثاني: الصحافة والإعلام بين الرواية والفيلم

تمهيد 95

المبحث الأول: الصحافة والاعلام 96

1. الإعلام 96

2. الصحافة 98

1.2. الصحافة المكتوبة 100

1.1.2. أهمية الصحافة المكتوبة 100

2.1.2. خصائص الصحافة المكتوبة 102

2.2. أنواع الصحافة المكتوبة..... 104

2.3. الصحافة الالكترونية 108

1.2.3. خصائص الصحافة الإلكترونية 111

2.4. مفهوم ASJP 113

2.5. الصحافة الأدبية 114

3. الدعاية والإعلان 116

4. الإعلام السمعي البصري..... 120

5. الترجمة 127

6. الترجمة الأدبية 128

7. الحدث الأدبي 129

المبحث الثاني: دراسة المقالات الصحفية والعلمية للروايات المختارة 131

1. **الأفيون والعصا بين الرواية والفيلم**..... 131

2. **ذاكرة الجسد بين الرواية والفيلم**..... 143

3. **الربوة المنسية بين الرواية والفيلم**..... 157

الفصل الثالث: جماليات التلقي بين الرواية والفيلم

المبحث الأول: الجمالية والتلقي..... 168

1. الجمال..... 168

2. التلقي..... 172

أ. الشكلانيون الروس..... 175

ب. مدرسة براغ البنيوية..... 176

ت. الظاهراتية 177

ث. سوسيولوجيا الأدب 178

3. أفق الانتظار أو أفق التوقع 179

4. المسافة الجمالية..... 182

5. التلقي عند فولفغانغ إيزر 185

6. التفاعل بين النص والقارئ 186

المبحث الثاني: جماليات التلقي في الروايات والأفلام المختارة 187

1. جمالية الأفيون والعصا بين الرواية والفيلم 187

1. الجمالية في رواية الأفيون والعصا 187

2. الجمالية في فيلم الأفيون والعصا 193

3. الأفيون والعصا بين الرواية والفيلم 213

1. اللغة والصورة 213

2. الزمن والتوقيت 214

3. تغيير الشخصيات 214

4. الحيز الابداعي 214

2. جمالية ذاكرة الجسد بين الرواية والفيلم 214

1. لغة الرواية 215

2. الأحداث 218

3. الشخصيات 221

4. الحوار 223

5. السيناريو 226

6. الموسيقى التصويرية 227

7. الإضاءة 229

8. الديكور 231

9. اللباس 233

3. جمالية الربوة المنسية بين الرواية والفيلم 237

1. الوصف الدقيق 238

2. الرمزية والمجاز..... 239

3. الجمالية التاريخية للرواية..... 241

4. الجمالية السياسية والثقافية للرواية 244

5. جمالية اللباس 251

6. جمالية الديكور 252

الخـــاتمة..... 259

الملاحـــق 263

1. المقالات الواردة في متن الأطروحة 264

الرواية الاولى: الأفيون والعصا..... 264

1. عثمان آيت مهدي: الأفيون والعصا للكاتب عثمان آيت مهدي – صحيفة المثقف..... 264

2. أمين الزاوي: "الأفيون والعصا" بين شعرية الرواية وطموح الفيلم 266

3. أحمد راشدي: "مولود معمري" لم يكن راضيا عن فيلم الأفيون والعصا 272

4. أوريدة عبود: التمثل السردي للثورة في رواية الأفيون والعصا لمولود معمري..... 272

5. بن عزوزي عبد الله: تجليات الخطاب الثوري في رائعة الأفيون والعصا بين الرواية وسيناريو الفيلم 273

6. "الشروق" تزور عائلة كويرات في ذكرى رحيله لهذا السبب رفض "علي مات واقف" الجنسية الفرنسية وقاطع التلفزيون 274

7. قناة النهار TV: برنامج 120 دقيقة أخبار – فقرة ثقافة وفن – العرض الأول لفيلم الافيون والعصا مدبلج للغة الأمازيغية..... 274

8. النهار TV: وفاة الممثلة الفرنسية المعروفة بـ "فروجة" بفيلم الأفيون والعصا ماري جوزي نات. 275

9. أحمد غربي: وفاة الممثلة الفرنسية المعروفة بـ "فروجة" في رائعة "الأفيون والعصا" 275

10. الشروق TV: حصة صباح الجمعة – تعرفوا على أسباب تسمية فيلم العصا والأفيون . 276

11. أميمة أحمد: أحمد راشدي: السينما الجزائرية لن تموت 276

12. صحفي أصوات مغاربية: "يا علي موت واقف".. قصة "سيد الأفلام الثورية" في الجزائر 279

13. مخناش فؤاد، بن عمر عزوز: الأفيون والعصا بين رواية مولود معمري وفيلم أحمد راشدي – دراسة في مشهدة الرواية..... 281

14. صحفي جريدة النصر الإلكترونية: هل خطفت السينما الثورة من الأدب؟ 288

15. صحفي صحيفة العرب: الجزائري مولود معمري كان مثقفا سعيدا وروائيا محبطا..... 297

16. صحفي صحيفة العرب: "الأفيون والعصا" فيلم من كلاسيكيات السينما الجزائرية يعرض بالأمازيغية..... 300

الرواية الثانية: ذاكرة الجسد..... 302

1. فريال جبوري غزّول: ذاكرة الأدب في "ذاكرة الجسد"..... 302

2. عبد العزيز العباس: اسباب نجاح رواية "ذاكرة الجسد"..... 304

3. نيرمين خليفة: ذاكرة الجسد.. رواية "دوختني"..... 306

4. الشاعرة والكاتبة نصيرة محمدي للشروق: مستغانمي لم تكتب إلا رواية "ذاكرة الجسد" لأنها قارئة كسولة 309

5. رابح علاوة: مسلسل "ذاكرة الجسد" يقع في فخ المَطْ والتطويل وحديث حول إساءته لأهل قسنطينة 310

6. أحلام مستغانمي للشروق: آلمني مسلسل "ذاكرة الجسد" لأنه تضمّن مشاهد أهانت الدولة الجزائرية 311

7. صالح عبد الله / كاتب سعودي: ذاكرة الجسد، بين الرواية والمسلسل 312

8. ناصر / صحفي الشروق: آمال بوشوشة للشروق: أنا محظوظة جدا وذاكرة الجسد أشبه بالحلم 314

9. صحفي أخبار اليوم: مسلسل ذاكرة الجسد لم يغرق في العواطف 315

10. وردة بوجملين: الناقد السينمائي المصري طارق الشناوي لـ جريدة الشروق: أعجبت ب "ذاكرة الجسد" لأنها جزء من ذاكرة الجزائريين الثورية..... 317

11. فاطمة ابريهوم: "ذاكرة الجسد" •• بين المسلسل والكتاب: بطلة الربع الساعة الأخير!.. 318

12. حسناء شعير: السوري جمال سليمان يؤكد: ذاكرة الجسد كان فاشلا والسينما الجزائرية رائدة 321

13. إيمان صباغ: تجليات البعد الثوري في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي..... 321

14. زهية منصر: مستغانمي تعيد الحياة لمسلسل "ذاكرة الجسد" وعدت بأن يكون أكبر عمل درامي عربي..... 338

15. صحفية جريدة الفجر حياة: مسلسل "ذاكرة الجسد" عمل فاشل وأحمد الله لأنني لم أغنّ شارته المطربة اللبنانية جاهدة وهبة لـ "الفجر"..... 339

16. صحفي جريدة الفجر: الناقد محمد الأمين بحري يظهر مواطن الخلل في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي في مقال له بعنوان "أوشام الجسد وأوهام السرد".....342

17. أحلام مستغانمي للشروق: أحلام مستغانمي: قلبي لايزال موجوعا من فشل ذاكرة الجسد345

18. عبد وازن: أحلام مستغانمي على مشرحة النقد الأكاديمي 346

19. صحفية جريدة الحوار خيرة: تدخّل أحلام مستغانمي أفشل مسلسل "ذاكرة الجسد" 349

20. سناء الزاوي: ذاكرة الجسد بين الرواية والمسلسل 352

الرواية الثالثة الربوة المنسية 355

1. بوداوود عمييرر: مساهمة بوداوود عمييرر: طه حسين ومولود معمري: معًا في الرّبوة المنسية 355

2. ن. مريم: أدونيس يستحضر علاقة طه حسين ومولود معمري – هرمان تبادلا الإعجاب 356

3. سهيلة بن حامة: الراحل عبد الرحمان بوقرموح يعود من"الموقار" يعرض فيلمه "الربوة المنسية" ابتداء من 28 أفريل.....357

4. ياسين بودهان: مئوية مولود معمري.. تطواف في رحاب "الربوة المنسية" 358

5. الناقدة السينمائية لطيفة العافر لجريدة الموعد: أُخرج في عجالة... "الهضبة المنسية" فيلم لإبراز الهوية الأمازيغية.....359

6. فرحات جلاب: الدراما الأمازيغية بالجزائر.. مخاض البدايات 361

7. صحفي جريدة المساء: "الهضبة المنسية" الخطوة الأولى في طريق السينما الأمازيغية: إنجاز تحقق على عجل لكنه ظل المرجع 363

8. صحفي جريدة الفجر / الطاوس: جوهر أمحيس تعيد قراءة "الهضبة المنسية" لمولود معمري 365

9. صحفي وكالة الانباء الجزائرية: مولود معمري: من الواقع المحلي إلى الكونية..... 366

10. صحفي وكالة الانباء الجزائرية: ملتقى مولود معمري: العلاقات بين الأدب والسينما في قلب النقاش..... 367

11. صحفي جريدة الموعد: أُخرج في عجالة... "الهضبة المنسية" فيلم لإبراز الهوية الأمازيغية 369

2. مقاطع الرواية 371

1. مقطع 01..... 371

2. مقطع 02..... 371

3. مقطع 03..... 371

4. مقطع 04..... 371

5. مقطع 05..... 372

6. مقطع 06..... 372

7.مقطع 07..... 372

8. مقطع 08..... 373

9. مقطع 09..... 373

10. مقطع 10 373

11. مقطع 11 374

12. مقطع 12 374

قائمة المصادر والمراجع 375

فهرس الموضوعات 390

ملخص 403

Résumé 404

ملخص

تعتبر الرواية الجزائرية جسرا بين جمالية السينما واتصالية الإعلام، حيث تتميز بتصوير واقعها الاجتماعي والثقافي بأسلوب سردي يجمع بين عمق الفكر وجاذبية السرد السينمائي.

تستخدم الرواية تقنيات الإعلام لتوصيل رسائلها وتأثيرها على القراء، مما يجعلها وسيلة فعالة لنقل رؤى الكاتب إلى الجمهور بطريقة مثيرة للاهتمام.

كما تتداخل الجمالية والاتصال بين الرواية والفيلم في السرد الجزائري من خلال استخدام التقنيات السينما في الوصف وتطوير الشخصيات وكذلك في بناء الأحداث بشكل مثير ومميز.

يعتمد الروائيون الجزائريون على الصور البصرية وتركيب المشاهد لنقل القصة بطريقة تشبه لغة السينما، مما يعزز الاتصال بين العملين الفنيين ويثري تجربة القارئ أو المشاهد.

وقد حاولنا من خلال هذا العمل تبيان مدى التوافق بين الرواية والسينما، وهل تمكنت السنيما فعلا من نقل متطلبات الرواية؟ وهل حافظت على جوهرها؟

الكلمات المفتاحية: الرواية الجزائرية، الجمالية، الاعلام، السينما.

Résumé

Le roman algérien joue un rôle crucial dans la liaison entre l'esthétique du cinéma et la communication des médias. Il se caractérise par la représentation de sa réalité sociale et culturelle dans un style narratif qui combine la profondeur de la pensée avec l'attrait du récit cinématographique.

Le roman utilise des techniques médiatiques pour communiquer ses messages et influencer les lecteurs, ce qui en fait un moyen efficace de transmettre les idées de l'écrivain au public d'une manière intéressante.

L'esthétique et le lien entre le roman et le film se chevauchent également dans le récit algérien à travers l'utilisation de techniques de cinéma dans la description et le développement des personnages ainsi que dans la construction d'événements passionnants et distinctifs.

Les romanciers algériens s'appuient sur des images visuelles et l'installation de scènes pour transmettre l'histoire d'une manière qui ressemble au langage du cinéma, améliorant la communication entre les deux œuvres et enrichissant l'expérience du lecteur ou du spectateur.

Ce travail a permis de démontrer la compatibilité entre le roman et le film. Cinéma a-t-il réussi à transmettre les exigences du roman ? A-t-il conservé son essence?

Les mots-clés : **r**oman algerien, esthétique, communication, media, cinéma.