ذاكرة الطفل والثورة بين الرواية والسينما
ذاكرة الجسد أنموذجا

أ. إيمان صباغ
جامعة الجزائر02

تقديم:

"**كل رواية ناجحة هي جريمة ما نرتكبها 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 المتفرّد والمتميّز 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 تشكّل فعل الكتابة.

ولمّا كانت رواية "**ذاكرة الجسد**"*لأحلام مستغانمي بمثابة دعوة إلى قراءة التاريخ الوطني والثوري قراءة نقدية تحتكم إلى العقل حتى تفتح المجال لآفاق جديدة، تمسّ مستقبل الجزائر من خلال البحث في صفحات حياة البطل "**خالد بن طوبال**" بفعل الاستذكار الذي يأخذه **عبر طفولته وشبابه وكذا ذكريات الثورة** واشتراكه فيها؛ فإنّ السينما كذلك تُعدُّ وجهاً من وجوه الذاكرة الإنسانية الحيّة النابضة بالحياة والحركة والألوان والأحجام والأشكال التي تتجسّد في عنف وعنفوان الدلالة والرمز.إنّها ذاكرة جزئية في طرحها نابضة بالحياة رغم أنها ليست الحياة الحقيقية بل مجرد صورة لها مشحونة بحكايات تعكس الحاضروتحاكي الماضي بكل تناقضاته، بحيث تختزل برمزية معبّرة تحديّات 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 متجلٍ 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 لشخصية الطفل البطل إبان الثورة.

✓ **الثورة وذاكرة الطفل في الرواية:**

تتعدّد الذاكرة ومعانيها في نص الرواية/ ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، إذ تسرد كلّها 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" فشكلّت 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"[2].

لذا فإنّ 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 المتعدّدة والفضاءات المختلفة، فتشكّل صورة بانورامية متعدّدة الأبعاد، يسهل التقاط ملامحها ومكوناتها رغم تعدّد أبعادها. تأتي الذاكرة لتتجاوز التقريرية المباشرة وتخلق نفساً جديداً للذات الساردة.

أثارتني هذه الذاكرة وأنا أطلّع على نص الرواية /**ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي** باعتبارها تحمل وظيفة خاصة تتمثّل في رصد الواقع بتعدديته وتناقضاته، وتربط هذا الحاضر بثقله بالماضي سواء كان قريبا أو بعيداً، وكأنّها توحي بأنّ 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، يتعلّق الأول **بطفولة** "خالد بن طوبال" والثاني **بذكريات الثورة واشتراكه** فيها، بهدف تقديم ماضي شخصه، ويتعلّق الثالث بماضي أشخاص بهدف تقديمهم للقارئ لفهم أدوارهم في الحاضر الروائي.

أ. صورة الطفل وارتعاش الذاكرة في الرواية:

يقصد بـ "صورة الطفل" مجموعة الخصائص الجمالية والتشكيلات الدلالية والفنية التي يحقّقها وجود الطفل في الرواية كما يقصد بالطفل: المولود البشري من مرحلة التخلق الأولى في رحم الأم حتى قبيل الدخول في مرحلة المراهقة"[3]. ذلك بناءً على اعتبارات فيزيولوجية ونفسية ومعرفية تضاف في بعض الأحيان مرحلة المراهقة إلى مرحلة الطفولة، وتبدأ مرحلة المراهقة من الثانية عشر أو الثالثة عشر إلى سنّ الثامنة عشر.لكن هذه المرحلة كلها تدور في فترة زمنية واحدة من الولادة وحتى الثانية عشر أو الثامنة عشر إذا أضيفت إليها مرحلة المراهقة"[4].

وفي إطار هذين التحديدين، نميّز بين مصطلح "صورة الطفل" وبين وجود الطفل في نص روائي، فثمة فارق يتمثل في أن وجود الطفل يعني التحقّق الفيزيقي فحسب، أما صورة الطفل فهي التحقق الفني والجمالي عبر مستويات: ارتباط الطفل ببناء الشخصية وعلاقته بتطوّر أحداث الرواية وتأثيره في فنيّة اللغة الروائية والأنماط الرمزية وهذا ما سنطمح إلى التعمّق فيه.

1- **<u>الذاكرة الطفولية والأمومة</u>**:

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 يعمّق 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 يشكّل استرجاع "خالد بن طوبال" لحياة أمه ووفاتها ديمومة نفسية؛ إذ يعود إلى هذه الأحداث مراراً لشدّة 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"[5].

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 يذكّر البطل الفنان بأمّه التي لا يعرفها من غير سوار حتى لكأنها ولدت به، هذا السوار إذاً يذكّره بأمه التي توفيت، ويتساءل عن مصير سوارها تقول الكاتبة: "**ومقياس (أمّا).. ذلك السوار الذي لم يفارق معصمها يوما، كأنها ولدت به، ماذا تراهم فعلوا به؟... ومرة أخرى يتساءل، أين مقياس أما؟ من الأرجح أن يكون قد أصبح من نصيب إحدى الخالات أو ربما استحوذ عليه أبي مع بقية صيغها، ليقدمها هدية لعروسه الجديدة**" [6].

إذن، يستيقظ الطفل بنفس الرجل، يعثر على المقياس المفقود فيرتبط به ارتباطا شديداً ويرتبط بصاحبته، ولم يكن يدري قبل اليوم أنّ هذا السوار يمثّل 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 ألاّ تلبسه وتظل كل تلك الأحاسيس التي فجّرها داخلي نائمة في دهاليز النسيان هل تفهمين...؟ إنّ الذاكرة أيضا في حاجة إلى أن نوقدها أحياناً" ويعلّق خالد قائلا:" **لأنّ الذاكرة ثقيلة دائما، لقد لبسته (أمّا) عدّة سنوات متتالية ولم تشك من ثقله ماتت وهو في معصمها... إنّها العادة فقط**" [7].

وبعد عودته إلى قسنطينة، يستذكر نومه إلى جوارها، كما يستحضر أمام قبرها ووصاياها ونصائحها[8] مؤكدا أنه لم يستطع تعويضها بأية امرأة كانت غير قابلة للتقليد ولا للتزوير.

ب. الذاكرة الطفولية وأحداث الثورة:

بما أن رواية "ذاكرة الجسد" تعتمد على الذات والذاكرة ومخزونها التاريخي الدفين المغلّف بالكثير من الحميمية، كسّرت 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 مشعّة معريّة فإنها كذلك تعد خطابا ثوريا بامتياز. من هنا كان البحث

حول موقع الثورة الجزائرية كنص يؤسّس 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؛ فإنّ فالراوي/ السارد «**خالد بن طوبال**" يسترجع أحداثا من ماضي شبابه، لمّا كان مجاهدا في صفوف الثورة المباركة، ويستعيد صورة المجاهدين والشهداء، بخاصة صورة الشهيد "سي الطاهر"، الذي كان القائد و"الأب الروحي «للبطل في شبابه وبفضله شفيّ من ذاكرته الطفولية وأصبح مناضلا في صفوف ثورة التحرير وزج في السجن وهو ابن السادسة عشرة. **يقول: "بدأت وقتها فقط أتحوّل على يد الثورة إلى رجل، وكأنّ الرتبة التي أحملها، قد منحتني الشفاء من ذاكرتي.. وطفولتي**"[9].

وهذا الاسترجاع أتى بصورة عفوية، استدعته الأحداث الروائية التي وخزت ذاكرة خالد: «... **وأنا استمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف، أنا الذي فقدت علاقاتي بالزمن، أنّ غدا سيكون أوّل نوفمبر.. غدا ستكون قد مرّت 34سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير.. كل شيء يستفزني الليلة.. يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. مربكا يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة**"[10].

وهكذا اندفع شلال الذاكرة بقوة بحيث لم يستطع أن يقاومه، لذا فالروائية تستغل المرجعية التاريخية لتشكّل هذه المفارقة الدرامية بحيث تقدّم "خالد" على أنه بطل من أبطال حرب التحرير، إذ تفتّح وعيه الثوري مع أحداث الثامن ماي 1945 التي تعدّ منعطفا حاسما في تغيير مسار النضال لدى الجزائريين الذين أدركوا استحالة حصولهم على الاستقلال بالطرق السلمية، بعد المظاهرات التي هزّت الشرق الجزائري في قسنطينة، وسطيف، وقالمة، وخراطة والتي خلّفت 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"[11].

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 كلّه للجزائر، ومن بينهم "عبد الكريم بن وطاف" الذي مازالت صرخات تعذيبه تدوّي 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.

2. **الطفل ضحية للثورة:**

بما أن خالد كان من الذين انخرطوا في صفوف جيش التحرير الوطني، وكافح ضد الاستعمار ببسالة مضحيّاً 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 ظلّت 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 قدّم 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 رآها 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 رسّاما، 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 لوصية 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**"[12].

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 ثمّ 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 لصورة والدها من الجريدة، وإلصاقها على دفترها، تعود إلى ما فعلته وهي طفلة، وعمرها خمس سنوات[13].

إذن، كانت حياة تحمل في داخلها جوعاً للحنان الذي أحست به منذ استشهاد والدها، فطفولتها كانت متعطّشة للحنان، حيث ذاقت مرارة اليتم والحرمان من حضن الوالد، حيث يقول خالد: " **كان جرحي واضحاً وجرحك خفياً في الأعماق، لقد بتروا ذراعي، وبتروا طفولتك، اقتلعوا من جسدي عضواً.. وأخذوا من أحضانك أبا... كنا أشلاء حرب.. وتماثيل محطمة داخل أثواب أنيقة لا غير**"[14].

غياب الوالد الشهيد "سي الطاهر" أورث لحياة اسما كبيرا، إلا انه أورثها مأساة في ثقل 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 يكدّس في الآخرون الملايين.

الخرق الزمني لذاكرة البطل الثوري من الملفوظ السردي إلى التمثيل المشهدي التلفزيوني: حينما يخرج النص (بملفوظاته، وبنياته، ومشاهده 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، وإعادة بنائه بصورة تخيلية متفردة، هو ما 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، وإعادة تشكيل ذلك التفاعل الكوني بين الزمن وكائناته بما فيها الإنسان بصورة سردية .وبمن تم" سيكون الزمن وعاءً للحدث، ولن يكون السرد سوى الوجه- - المشخص للزمن"[15]، وهذا ما نلمحه في الرواية إذ يقع زمن القصة بين 1945 و1988، أما زمن الخطاب فيبدأ عكس ذلك أي من حاضر المتكلم ومع نهاية زمن القصة 1988 ليعود بعد ذلك إلى نهايتها سنة 1945الى 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 أضحت سطيح 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 تبئير فاعلية الحدث التي تنشط حركية المشاهد الحدثية، والسماح بتقديم صور تخيلية، وقصص درامية داخل الحدث ذاته، ليجعل من القصة بكلمات حفل 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 مستويات

مثيل 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"[1]. لكن هذا السرد إذا كانت عملية تحقّقه 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 يتحقّق عن طريق الصوّر ؛ 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 تتصّل بباقي الصور المكونة له، وكما أن اللغة ليست بريئة كما يذهب إلى ذلك "رولان يارث" نفسه، إذ أنها تحمل معها ذاتية كاتبها وثقافتها، فإن الصورة هي الأخرى، بما أنها كلام حد تعبير كريستيان ميتر[2] تحل محل الكلام الذي نعرفه في الرواية (نفسه) فإنها تتجاوز كونها مجرد التقاط لواقع عيني مقررا سلفا، ذلك أنّ زاوية التقاط هذه الصورة تنقذها من طابعها الميكانيكي المحض وتسمو بها نحو الفن.

فإذا كانت رواية "**ذاكرة الجسد**" لأحلام 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 يتميّز 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 المحدّد والمرغوب فيه من قبل المخرج على حد تعبير جيل دولوز"[3].

✓ **ذاكرة الطفل والثورة بين المكتوب والصورة:**

غالبا ما نلمح ظاهرة تدخل الروائي في عمل السيناريست والمخرج، حرصاً على تثبيت منظور هو رؤاه وحماية عمله من الاختراق، كأن ما يظن بأن العمل الروائي حتى بعد تحويله سينمائياً فهو ما يزال رواية جاهلاً أو متجاهلاً الحدود الفنية والأجناسية بين فني الرواية والسينما. ممّا يجعله يحرص بشدة على مواكبة أو مرافقة عمله أثناء الأداء والتنفيذ السينمائي، متتبعا ً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 من 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 الى 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 وسلّم كثيرا على أمّا"الرواية، ص:42
لقطة من الحلقة الثانية 25.26:00	تشير هذه الصورة الى تأمل "خالد ملامح قائده "سي 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 الداروهي تشهق بالبكاء وتنتفض عارية الرأس مرددة "ياوخيتي.." الرواية، ص:124
لقطة من الحلقة الثامنة 30.49:00	توضّح هذه الصورة طفوبة "خالد" وهو جالس على حصير مع أمه ويردّد آيات قرآنية لا يفهمها" الرواية، ص: 240

 لقطة من الحلقة التاسعة 26.37:00	الصورة تبين سجن الكديا" موعد "خالد" النضالي الاول مع سي الطاهر كان موعدا مشحونا بالمشاعر والأحاسيس المتطرقة، وجهشة الاعتقال الأول بعنفوانه وخوفه" الرواية، ص: 35
 لقطة من الحلقة الثالثة عشر 00.54	نلمح في هذه الصورة /حضور "سي الطاهر" الى بيته ليشهد أهم حدث في حياته، ليتعرّف 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**" نلمح 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 جوّ الرواية بل التزم بها والى حدّ 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"[19].

وإذا كانت الروائية "أحلام مستغانمي" ترسم ملامح شخصياتها بالحروف والكلمات والوصف الداخلي والخارجي، والنمذجة الحيوية للحركات والأفعال..، فإنّ 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 لـ " أن يخلق الكاتب تجاوب عاطفي بين المشاهد والشخصية واستعاد الثقل والابتذال في خلق الشخصيات"[20].

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[21] وهذا ما سنتتبعه في شخصيات المسلسل المتعلقة باسترجاع البطل ذكرياته الطفولية والثورية ونقدّم أهم الملامح والأبعاد التي قدّمها المخرج لها مع الإشارة إلى الجانب المشترك بين شخصيات الرواية والمسلسل[22]؛ ذلك أنّ الشخصيات "عبارة عن مرآة عاكسة للمجتمع والعصر كما تعكس قيم الإنسان وطموحاته وآلامه وآماله[23] " 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 طوبال: ظهر خالد بشخصيتين الأولى كانت خالد الشاب والثانية خالد الخمسيني من العمر بفضل تقنية الاسترجاع للأحداث تبرز ذاكرته الطفولية واستذكاره لأمه من خلال السّوار 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 أكّد المسلسل على زيارة خالد/ الشاب لبيت قائده "سي الطاهر" لأجل تنفيذ الوصية التي كلّفه بها شأن أبنائه أثناء وقوفهما في النضال جنبا إلى جنب. وقد أبان خالد الشاب على قدرات كبيرة في التمثيل بحكم تمكنه من الدور الذي كلّف به مما زاد العمل فنية والصورة الفوتوغرافية التي توحي تسجيل ابنة سي الطاهر بالبلدية وتقبيلها بدل أبيها توحي بتفاعل المشاهد معها.

حياة عبد المولى: نلمح 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..آ الطاهر أحنّاني لمن خليتني.. نروح عليك أطراف"[24].

سي الطاهر: يعتبر شخصية وطنية رمزا من رموز التضحية في سبيل الوطن، التحق بصفوف الثوار فكان قائدا كبيرا بحيث بيّن 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 فإنّ 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"[25].

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 أقصى ما لديها من طاقة تعبيرية"[26].

ولعلّ من خصائص المكان أنّه يميّز 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 المتعلّقة بالثورة وذاكرة الطفل / الشاب نلمح أن المخرج "نجدة أنزور" وظّف المكان توظيفا حقيقيا حيث أولى له اهتماما كبيرا في المسلسل باعتباره المحور الذي يتحرّك حوله الشخصيات والأحداث والصوّر 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 الكديا: 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 يميّز كثرة السجناء غلبة اللمسة الوطنية عليهم وتوحّدهم ووقوفهم لوجه أمام الجنود مع تبيين مشاهد للتعذيب. وعليه فإنّ المتلقي يدرك أن السجن كان مدرسة لرجال الثورة ومكاناً لنشر الوعي السياسي والنضالي.

كما تمّ تصوير المعارك التي وقفت بين المجاهدين والمستعمر وتمّ التركيز على فضاء الغابة فهي ساحة المعركة والنضال مثلما ظهر في الحلقة 09 مثلا إلاّ أن الغابة التي صوّرت 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.

الخلاصة:

من خلال تتبعنا للمسلسل وقراءتنا الواعية للرواية بغرض تتبع شخصية الطفل ونضاله في أحداث الثورة التحريرية؛ نستنتج 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 مأخوذا حرفيا من الرواية خاصة فيما تعلّق 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.

الإحالات:

* ذاكرة الجسد هي الرواية الأولى لأحلام مستغانمي بعد ديواني شعرهما "على مرفأ الأيام" و"كتابة في لحظة عمري" نالت عنها جائزة "نجيب محفوظ" للرواية من الجامعة الأمريكية في القاهرة
تضمنت ست فصول غير معنونة. فالفصل الأول منها هو سرد لأحداث متعلّقة بالذاكرة الثورية للبطل أو عبارة عن بداية من نهاية مستخدمة تقنية فلاش باك flash back أما الفصل الثاني فهو حديث عن قصة غرامية مع المرأة الوطن الرمز أحلام التي هي المحرك الأول لأحداث الرواية، لأنها تمثل هذا الوطن بثورته وأبنائه وذكرياته، بعد ذلك تتفاعل الأحداث في باقي الفصول تتجه نحو البداية في شكل واضح وخصوصا في الفصل السادس متمثلة في انتفاضة أكتوبر 1988

1. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط1. (موفم للنشر، 1993)، ص:23
2. الرواية، ص404
3. في المعاجم اللغوية تطلق كلمة "الطفل" على "الصغير من كلّ شيء"، ففي الصِّحاح تعني كلمة الطفل (المولود، وولد كلِّ وحشية أيضا طفل، والجمع أطفال، وقد يكون الطفل واحدا وجمعاً) أما في لسان العرب فالطفل "الصغير من أولاد الناس والدواب، وأطفلت المرأة والظبية والنعم إذا كان معها ولد"
الجوهري، الصحاح، تح أحمد عبد الغفار عطار. ط3. (بيروت، دار العلم للملايين،1984)، ص: 1751
ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله علي الكبير وآخرين. (القاهرة، دار المعارف. المجلد الرابع، دت)، ص: 2682-2681
4. مصطفى فهمي، التكيّف النفسي، دط، (القاهرة، الدار الحديثة للطباعة)، ص: 50
5. الرواية، ص53
6. الرواية، ص: 294
7. الرواية، ص: 135
8. الرواية، ص: 329
9. الرواية، ص:40
10. الرواية، ص24-25
11. الرواية، ص:40
12. الرواية، ص: 77
13. الرواية ص: 304
14. الرواية، ص:119
15. سعيد بنكراد :الحقيقة الوضعية والمحتمل السردي السرد والشرعية، مجلة عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت، المجلد41 ، ع3،2013)، ص: 274
16. رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر (حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار)، في كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1. (الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992)، ص: 09
17. CHRISTIAN METS, essai sur la signification du camera, éd klinckseieck paris, 1968, p : 72
18. JULES DELEUZE, limage. Mouvement, éd, minuit paris, 19983, p97
**المخرج نجدة اسماعيل أنزور، مسلسل" ذاكرة الجسد" (انتاج تلفزيون أبو ظبي، رمضان2010)، الحلقة من 1-13
19. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ط1، (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1990)، ص: 69
20. الرواية، ص: 124
21. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء. الزمن. الشخصية، ط1. (المغرب، المركز الثقافي العربي، 1990)، ص: 30
22. كاظم مؤنس، دراسات نقدية في جماليات لغة الخطاب البصري، ط. (الأردن، عالم الكتب الحديث، 2006)، ص: 129