الثورة التحريرية الجزائرية: من السرد الروائي إلى التصوير السينمائي. "العفيون والعصا" لـ "مولود معمري" و"ذاكرة الجسد" لـ "أحلام مستغانمي" أنموذجا.

The Algerian revolution from narration to cinematographic adaptation: the case of opium and the stick of Mouloud Mammeri and dhakirat el jassad of Ahlam Mostghenemi

مرابطي مهدية*

جامعة مولود معمري، تيزي وزو –الجزائر mahdiamerabti2019@gmail.com

عشي نصيرة

جامعة مولود معمري، تيزي وزو –الجزائر achinacira@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2022-04-23	2023-01-09	2023-06-11

ملخّص: لقد عرفت الثورة التحريرية الجزائرية أحداثا بقيت راسخة في ذاكرة كل الجزائريين، ويتجلى ذلك بوضوح من خلال النصوص الروائية والأعمال السينمائية التي قدمها الكتاب والسينمائيون، فقد أصبحت السينما صورة للرواية تؤدي وظيفة جمالية واتصالية وجاء الاقتباس السينمائي ليكرس تميز النصوص الروائية في نقلها لموضع الثورة التحريرية وهو يمثل عملا يعزز الذاكرة الجماعية فالأدب والفن يقدمان نسخة عن الثورة في كل أبعادها من خلال سرد البطولات وقسوة الحرب التحريرية ونبل التضحية من أجل الوطن ولكن هذا التقديم يمارس وظيفة جمالية ويسجل بذلك مشاركة الفن والأدب في تبجيل ثورة مميزة.

إلا أنّ هذا النقل من الرواية إلى السينما يستدعي التطرق لآليات نقل الروايات وتجسيدها في الأفلام السينمائية وكشف مجموع المفارقات التي تترتب عن التداخل بين الرواية والفيلم. وهذا ما

* المؤلف المرسل

سنتطرق إليه بالتفصيل من خلال هذه الدراسة معتمدين فيها على نموذجين هما رواية الأفيون والعصا لمولود معمري، ورواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي والأفلام المقتبسة منهما.

كلمات مفتاحيّة: الاقتباس؛ الصورة؛ السرد؛ الثورة؛ البطولة.

Abstract: The Algerian liberation revolution has known events that remain firmly in the memory of all Algerians and this is clearly manifested in the narrative texts and cinematographic works presented by writers and filmmakers. cinema has become an image of the novel which fulfills an aesthetic and communicative function and the cinematographic.

Quotation has come to perpetuate the distinction of narrative texts in its transmission from the place of the revolution represents an act which improves collective memory, literature and art provide a copy of the revolution in all its dimensions, whether by listing the acts of bravery and the cruelty of the war of liberation as well as the nobility of the sacrifice for the good of the fatherland, but this adaptation has an aesthetic function and records the participation of art and literature in a distinctive glorification of the revolution. however, this transfer from the novel to the cinema requires touching the mechanisms of transmission of stories and embodying them in cinematographic films and revealing the paradoxes that result from the interaction between the novel and the film. and this is what we will approach in detail through this study, based on two models which are the novel of opium of Mouloud Mammeri, and the novel "memory of the body" by Ahlam Mostaghanemi and, their cinema adaptation.

Keywords: adaptation; narration; image; heroism; revolution.

1- المقدمة: لقد كان الاقتباس السينمائي من بين الآليّات التي تسمح بتكريس شهرة الأعمال الأدبية، إذ غالبا ما يكون الانتقال من الكتاب إلى الشاشة شهادة على جودة عمل فني ما، ويفتح فضاء التألق.

إنّ العلاقة بين الأدب والسينما علاقة وطيدة، وانطلق مجد السينما الأول باعتمادها على النّصوص الأدبية القديمة خاصة الملحمية منها، يمثل الجانب السردي للنّصوص الأدبية ضرورة اعتمدت عليها السينما لوجود نص جاهز للتمثيل "**فالسينما حسب نموذجها التقليدي تفترض وجود نص مكتوب ويجب تمثيله على أنّه سمح لبعض كتاب السيناريو بارتجال نسبي ومحكم**"[1]. تكون العودة إلى النّصوص المنتقاة

والتّي ستتحول إلى أفلام بناءً على معايير الشّهرة أساسا، فنادرًا ما يتم اقتباس نص روائي لم يحظ بمقروئية كبيرة.

نلاحظ أنّ الدّاعي التّجاري هو المؤسس لظاهرة الاقتباس السّينمائي، غير أنّ ذلك لا يغنيه عن قلب عملية التّلقي من القراءة إلى المشاهدة، وحتى تغيير طبيعة الجمهور، فليس كل قارئ سيشاهد بالضرورة الفيلم، وقد لا يقرأ المشاهد الرّواية.

يعتبر "**ظهور السينما في المجتمعات الحديثة أول شكل من أشكال** و**أول وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري** و**هو مؤشر على دخول الثقافة الجماهيرية عموما والفن الحديث خصوصا، عصرا جديدا هو عصر الاتصال أو عصر الميديا، الذي مهد الطريق لإنتاج ثقافي وفني من نوع جديد**"[2] ستمارس السينما، بالتالي وظيفة الأدب على نطاق واسع وستخلق متلقيا من نوع يجمع بين قارئ الأدب ومشاهد المسرحية، وبتجاوزهما أيضا.

يبدو تتبع واقع السّينما، لصيقًا بتاريخ ظهورها في كل مجتمع، لذا فلكل مجتمع ثقافته التّاريخية في هذا المجال، فالسّينما في أمريكا تختلف عن السّينما في دول أخرى مثلا، إذ غالبا ما تقترن بمهام إيديولوجية خاصة في البلدان المتخلفة.

لقد التصقت ممارسة السّينما في الجزائر بواقعها التّاريخي خاصة فترة الاحتلال الفرنسي" و**كان ذلك في 1957 إذ عمد "عبان رمضان" مع زعماء جبهة التّحرير الوطني إلى تأسيس أول مدارس للسينما في الجزائر** و**التي كانت تحمل اسم مدرسة سينما الجبال Ecole du cinéma du maquis وكان هدفها هو إيصال صوت ومعاناة الجزائريين في الداخل إلى الرأي العام الدولي ومختلف الهيئات والمنظمات العالمية**"[3]. نلاحظ هنا أنّ نشأة السينما في الجزائر مرتبط بحتمية تاريخية، ولا ينطلق من ترف فني وستمارس بالتالي وظيفة الفن الملتزم الذي يسعى لتحقيق هدف نضالي.

ستتحدد التّجربة السينمائية في الجزائر أكثر بعد الاستقلال وفي هذا المقام يرد الأدب كطرف ضروري في هذه التجربة ولعل فيلم "الحريق"، و"ريح الجنوب" و "العفيون والعصا" من الأفلام التي كرّست هذه العلاقة وسمحت بتواجد القصة على مستويين، مستوى النص ومستوى الصورة والتركيز على النّصوص الرّوائية التّي تتخذ من الثّورة التّحريرية تيمة لها تستجيب لمتطلبات التّلقي الاجتماعي الذّي لم يستوعب بعد أبعاد هذه الثّورة وإسقاطاتها الفنية ويجب هنا أن نتطرق إلى هذا الانتقال الضّروري من التّاريخ إلى الفن.

2- الثورة بين نص الرواية وصورة الفيلم: لقد كانت الثورة التحريرية الجزائرية حدثًا وجوديًا فارقًا بالنسبة للذاكرة الجماعية للشعب الجزائري، وكانت امتحانا تطبيقيا للهوية الوطنية، "**وذلك أنّ الثورة تاريخ وذاكرة، وللتاريخ تجاذباته الهوياتية التي تشكل ربطات علاقية مع الوعي المضمر أو وعي الذات بجوهرانيتها ومن ثم كان الاشتغال عليها فنيا بمثابة إعلان عن هوية مكبوتة تحاول الانبعاث من واقع كامن لتتحقق فيوضاتها عبر سراديب النّص وتفرعاته**"[4].

يعدّ حضور موضوع الثورة في الأدب ضرورة تاريخية، عبر عنها الكتاب الجزائريون باللغة الفرنسية لكون الفترة آنذاك كرست اللغة الفرنسية كلغة كتابة مع تأثير الحركة الوطنية في توجيه كتاباتهم، "**فنضج الحركة الوطنية واقتراب ساعة الحسم في المواقف أدّت إلى ظهور مجموعة من الكتاب الكبار كمحمد ديب، وكاتب ياسين ومولود معمري، وأسيا جبار وبشير حاج علي لذين لم يكتفوا برسم ملامح المجتمع الجديد بل طوّعوا لغة المستعمر ليبدعوا بواستطها أعمالا نشهد لها بالتفوق الفني**"[5].

وإن كانت البداية مع اللغة الفرنسية في مجال الرواية فإنّ الفيلم الذي اعتمد على الرواية في هذا الموضوع بالذات تبنى منذ البداية الاشتغال باللغة العربية الدارجة ولعل

أكبر مثال على ذلك هو فيلم "العفيون والعصا" لمخرجه أحمد راشدي والمقتبس من رواية "مولود معمري" بالعنوان نفسه.

سنجد أنّ هذا التموضع سيتغير مع الأفلام اللاحقة التي تقتبس من الرّواية والنّموذج الذّي عدنا إليه يبين ذلك وهو فيلم "ذاكرة الجسد" المقتبس من رواية "أحلام مستغانمي" بالعنوان نفسه إذ تتطور الرؤية وتمارس شبه مقاربة لغوية بين النص الروائي والفيلم الشيء الذّي أبعده عن الجمهور الواسع مكرّسا بذلك نجاح الرّواية على الفيلم.

ولأنّ الثورة مرتبطة بالذاكرة كما قلنا، فتم تحديد فضاءات تجليها بشكل مضاعف على مستوى الكتابة وعلى مستوى "**صورة قلبت الذاكرة، إذ جعلتها متعددة وفي متناول الجميع، وقدمتها تحديدا وحقيقة في الذاكرة البصرية لم تبلغ من قبل، وهي تسمح بالحفاظ عل ذاكرة الزمن وعلى التطور الكرونولوجي**"[6] وإنتقال الذاكرة من النّص إلى الفيلم يتطلب بالضرورة آليات تحويلية وتقنية، وما تقترحه الصورة عبارة عن أثر للذاكرة من خلال محاكاة ما ورد في الكتابة الروائية فنجد في هذا المقام تقابلا بين الدليل اللساني والدليل البصري، واشتراكهما في بنية الإحالة إلى مرجع خارجي قابل للتخييل، غير أنّه في الدليل البصري تكون عملية التلقي مباشرة "**فالصورة تحاول إقناعنا بأن ملكيتها تعود إلى الجميع، إلينا نحن وإليك أنت، فليس هناك من واسطة بينها وبينك**"[7]، وسنبيّن كيف حاولت الصورة في الفيلم أن تغطي المقطع السردي الذي تحيل إليه في الرواية.

إنّ المشاهد لفيلم "العفيون والعصا" وفيلم "ذاكرة الجسد" يلاحظ هذه المفارقة في مستوى الصورة، إذ لا تأتي لتكرر المقاطع السردية وإنّما تشتغل بشكل انتقائي وتتم مقاربة الثورة التحريرية بالتركيز على البعد الانفعالي العاطفي فشخصية خالد بن طوبال ليس مجرد بطلا ثوريا، وإنما هو أيضا عاشق لحياة أي أحلام في حين نجد تركيز السرد على الملمح الثوري دون غيره في شخصيات رواية العفيون والعصا.

3- سرد البطولة وتصويرها: تعدّدت التعاريف التي قدّمت حول البطل، ويبقى مفهومه واسعا، إلاّ أنّ أغلبية المعاجم اتّفقت على تقديم تعريف واحد وشامل للبطل " فهو عموما شخص له ملامح جسدية ونفسية تميزه عن غيره من النّاس، وخصائصه تلك شديدة الصلة بالشجاعة والفروسية وهذا تقريبا ما اتفق عليه كل من الزبيدي والزمخشري والفيروز بادي، وابن المنظور وكذلك معجم الوسيط، ومثلها اتفقت المعاجم والقواميس الغربية في وضع معنى المصطلح ففي معجم"لون غمان" وكذلك معجم ويستر Westarثم معجم"Oxford" **نجد مصطلح (البطل) وهو ما يسمى في لغة هذه المعاجم (héro) هو الشخص المشهور بالشجاعة والنبل وهو الشخصية الرئيسية في القصيدة الشعرية أو القصة أو المسرحية وهو الرجل القوي العظيم الشجاع الذي تسنده الآلهة الخرافية، ثم هو الشخصية المحورية في أي حدث في أي زمان ومكان**" [8]يؤدّي البطولة بمعناها الحقيقي، والتّي قد يخترقها إلى عالم الخرافة حسب النّص الأدبي المحكي.

ويمكن أن نقول أنّ كل هذه الصفات موجودة في شخصية البطل في رواية ذاكرة الجسد أي شخصية "خالد" كهذا المقطع السردي الذي يدل على ذلك من الرواية : "**ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق واخترت أن تكون الجبال بيتي ومدرستي السرية التي أتعلم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس، وكنت أدري أنّه ليس من بين خريجيها من دفعة ثالثة، وأنّ قدري مختصرا في المساحة الفاصلة بين الحرية ...والموت، ذلك الموت الذي اخترنا له اسما أكثر إغراء، لنذهب إليه دون خوف، وربما بشهوة سرية، وكأنّنا نذهب لشيء آخر غير حتفنا**"[9]، ونفهم من خلال هذا المقطع أنّ البطل "خالد" راض بقدره، وبالتّالي هو مستعدّ للتّضحية في سبيل الوطن وإن كان حقّها موته.

نلاحظ أيضا أنّ تصوير البطل مرتبط بمواجهة الموت بشيء من الشهوة، وعليه ينتفي الخوف في وصف البطل، لكن دون إغفال الشعور بالحزن، فالبطل يسجل قسوة الثورة، كما يتضح في هذا المقطع السردي التالي: "**وكانت الأيام قاسية دائما لا تختلف عما سبقتها سوى بعدد من شهاداتها، الذين لم يكن يتوقع أحد موتهم على الغالب...**"[10]، نعم هذه هي قساوة الثورة التّي تتطلب سفك دماء كلّ يوم، وتقديم أرواح لاتعدّ ولا تحصى من أجل نيل الحرّية.

يأتي سرد واقعة فقدان ذراع البطل بطريقة وصفية يتعالى فيها وصف ألمه، أو التحسر على حالته، كما يظهر في المقطع السردي التالي: "**وجاءت تلك المعركة الضارية التي جاءت على مشارف باتنة لتثقب يوما كل شيء ...فقد فقدنا فيها ستة مجاهدين وكنت أنا فيها من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان وإذا بمجرى حياتي يتغيّر فجأة وأنا أجد نفسي من بين الجرحى الذين يجب أن ينقلوا على وجه السرعة إلى الحدود التونسية للعلاج**" [11].

إنّ الشاشة L'écran مصطلح جوهري في السينما وهي بمثابة البساط السحري، يقول جورج سادول Georges SADOUL: "**لا وجود للبساط السحري "الطائر" إلاّ في خيال الرواة العرب لألف ليلة وليلة وهو الذي ينقل الأبطال إلى أيّ بلد كان، لكن الشاشة المستطيلة تنوب عن البساط السحري، فهي تنقل المشاهدين إلى كل القارات، تجعلهم يزرون وسط إفريقيا، اليابان، الهند وتاييتي، تجعلنا السينما "ترى" بلدانا متنوعة، وتدخلنا جيدا في حياة هذه البلدان**"[12].

نلاحظ من خلال هذا التعريف المبسط للسينما أنّها مرتبطة بعنصر جوهري هو الصورة، ومن خاصية هذه الصورة أنّها متحركة وتنقل حكيا معينا أي ترتبط بالسرد الذي يعدّ مفهوما لصيقا بالأدب "**فحركة الصورة يعني انتقال الموضوع المعروض من حالة (أ) إلى حالة (ب)، وهذا الانتقال يحقق خاصيتين:**

-الزمنية أي أنّه يأخذ مدة زمنية، والزمنية مكون سردي أساسي والتحول حيث يأخذ الشيء المعروض تشكلات جديدة تنمو وتتطور أثناء عملية الانتقال من هاتين الخاصيتين يكون السرد طبيعة خالصة للفعل السينمائي الذي يعرض شيئا متحركا"[13].

ونلاحظ في الفلمين المقتبسين موضوع تحليلنا التركيز على صورة متحركة ترتبط بمقاطع سردية في الرواية، أي محاولة ترجمة الحدث السردي إلى مشهد متحرك كما هو الحال في الأمثلة.

إنّ ما تم سرده سيصور بطريقة مركّزة في الفيلم كما يظهر في الصّورة التي تبرز فقدان البطل خالد لذراعه ونلاحظ أن الإصابة مخصصة للذراع كما سرد في الرواية في حين تعرض الإصابة في اليد على مستوى الفيلم.

الصورة من فيلم ذاكرة الجسد التي تبرز فقدان البطل لذراعه: التصوير يركز على اليد.

4- الاقتباس والمفارقات بين السرد والتصوير: تتواصل عملية السرد بشكل مكثف، وهذا ما جعل من موضوع الثورة ديكورا عاما لقصة الحب التي تجمع بين خالد وأحلام وحين تنتقل إلى الفيلم نجد حضور الثورة بالصور حضورا محتشما ومهشما إذ تدرج هذه المقاطع الفيلمية قي باب الذاكرة انطلاقا من تصويرها بالأبيض والأسود "**إذ يسمح ذلك بالتركيز على الموضوع وتسجيله أيضا وتذكره ويبيّن اللجوء إلى هذا الخيار الرغبة في وضع بصمة على العمل"[14].**

صورة من فيلم ذاكرة الجسد بالأبيض والأسود

إنّ الصورة المعروضة هنا تسجل الديكور العام لمدينة قسنطينة قبل الثورة التحريرية وهي واردة بالأبيض والأسود لتأكيد تسجيلها في خانة الماضي.

لقد كان الفيلم الروائي"ذاكرة الجسد" فيلما رومانسيا حتى وإن تعرض لموضوع تاريخي مهم كالثورة التّحريرية، إذ أنّه اكتفى بتصوير فضاء المعركة دون التفصيل في الأحداث، ولم يكن الهدف إعادة تسجيل الحدث التاريخي الثوري، إنّما جعل الصورة تساهم في مضاعفة الشعور الجمالي الذي صاحب الحب المستحيل بين"خالد" و"أحلام".

حتى بطولة وشجاعة سي طاهر وصفت بطريقة انفعالية كما يظهر في المقطع السّردي التالي: "**كان سي الطاهر استثنائيا في كل شي، وكأنّه يعد نفسه منذ البدء ليكون أكثر من رجل. لقد خلق ليكون قائدا. كان فيه شيء من سلالة طارق بن زياد والأمير عبد القادر، وأولئك الذين يمكنهم أن يغيروا التاريخ بخطبة واحدة، وكان الفرنسيون الذين عذّبوه وسجنوه لمدّة ثلاثة سنوات يعرفون ذلك جيّدا**"[15].

ينتهي السّرد إلى تأسيس البطولة كرمز غير مادي بحيث أنّ صورة البطل "سي الطاهر" مجردة من كل الممتلكات المادية كما يتضح في المقطع السردي التالي: "**مات سي الطاهر طاهرا على عتبات الاستقلال، لا شيء في يده غير سلاحه لا شيء في جيوبه غير أوراق لا قيمة لها.. لا شيء غير وسام الشهادة**"[16]، أما في الفيلم فتم

التركيز على ملامح شخصية سي الطاهر وذلك من خلال صفات كعمق النظرة وشموخ الجسد كما يتضح في الصورة أدناه:

صورة لشخصية سي الطاهر في فيلم ذاكرة الجسد.

تهدف الصورة إلى إثارة إعجاب المشاهد، وإلى جعله يشعر بأحاسيس معينة، وهذا "**ما يفيده علم الجمال في بداياته على الأقل ولم ننتظر علم الجمال لنعلم أنّ الصورة تؤثر في حواسنا ونفوسنا، وخيالنا وأحاسيسنا وذوقنا**"[17] في نفس المقام وردت صور، ركّز فيها الكاتب على إبراز الجانب الفيزيائي للشخصيات الرئيسية في الرواية، كوصف خالد لحياة/أحلام: "**كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه، وثوبك الأبيض المنتقل من لوحة لأخرى، يصبح لون دهشتي وفضولي.. .**

فجأة اقترب اللون الأبيض مني وراح يتحدّث بالفرنسية مع فتاة أخرى لم ألاحظها من قبل .... ربما لانّ الأبيض عندما يلبس شعرا طويلا حالكا يكون قد غطى على كل الألوان..[18]".

نجد استفاضة في وصف الملامح لتمرير المشاعر، كما يتضح في المقطع السردي التالي: "**رفعت عيني نحوك لأول مرة. تقاطعت نظراتنا في نصف نظرة، كنت تتأملين ذراعي الناقصة وأتأمل سوارا بيدك كان كلانا يحمل ذاكراته فوقه..**"[19]. في هذا

المقطع نلمس معاناة خالد أكثر بعد فقدانه ذراعه، ومحاولة تعويض هذا النقص في وصف مستفيض لكمال جسد أحلام وجمالها، كما يظهر في المقطع السردي التالي: **"كنت فتاة عادّية ولكن بتفاصيل غير عاديّة، بسرّ ما يكمن في مكان ما من وجهك ....ربّما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعيّة وربّما في ابتسامتك الغامضة، وشفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح كدعوة سرّية لقبلة أو ربّما في عينيك الواسعتين ولونهما العسليّ المتقلب"**[20]، ونجد أنّ الفيلم حاول إعادة الوصف الوارد في الرواية من خلال تركيز التصوير على ملامح شخصية أحلام، خاصة وجهها لتظهر التفاصيل المسرودة بدقة مصورة بشكل مكبّر.

صورة لأحلام تظهر ملامح وجهها من فيلم ذاكرة الجسد

أما بالنسبة لرواية "العفيون والعصا" فالأحداث هي التي كانت موضوع تركيز، وذلك بالنظر إلى تصوير قسوة الحرب التحريرية من خلال مشاهد فيلمية تؤثر في المشاهد، ونجد تفصيلا لهذا التصوير، وتدرجا فيه كمشهد قنبلة القرية، والاشتباكات المسلحة، ومشاهد التعذيب والصور الدالة على ذلك، وهي كالآتي:

صورة ضرب الخائن لزوجة علي المجاهد/الشهيد من فيلم العفيون والعصا.

إنّ فيلم "العفيون والعصا" من أفلام الحرب، وبالتالي يكون موضوع الموت مرتبطا لا محالة بمفهوم البطولة، وهو مفهوم غير قابل للنقد "**ففيلم العفيون والعصا يندرج في مجموع أفلام لا تنتظر منها أية وظيفة نقدية، وهو ما يجعل المخرج يلجأ إلى إعادة تركيب مشاهد وصفية بحتة**"[21].

ومن المشاهد الناقلة للبطولة في الفيلم، تصوير المخرج لمشهد قتل علي رميا بالرصاص وسط القرية يوافق ما ورد في الرواية: "**تقدم علي نحو الناصية، أجال بصره نحو الأكتاف المرخية حوله، ابتسم للمقدم وللجندي الحامل لرشاشته وببطء تقدم نحو مخرج الساحة: سقط علي بطوله على التراب وذراعيه ممدودتين**"[22]، والصور التالية من الفيلم تعيد ما تم ذكره في الرواية.

صورة علي وهو يرمى بالرصاص والتركيز على نظرته الشجاعة من فيلم العفيون والعصا.

صورة لعلي وهو يرمى بالرصاص أمام أهل القرية من فيلم العفيون والعصا.

صورة لقنبلة قرية ثالة من فيلم العفيون والعصا.

من المفارقات الأساسية بين الفيلم والرواية هو إغفال ذكر شخصية تاريخية في الثورة التحريرية الجزائرية وهي شخصية الشهيد "عميروش ايت حمودة" والذي تم ذكره من خلال رسالة وجهها للطبيب بشير لزرق: "**انّ الطبيب بشير لزرق من الولاية الثالثة بعد أن قام بنجاح بمهمة إعادة تنظيم القطاع الصحي الذي أسند له، جرح أمام العدو...ويجب بالتالي تسهيل عملية إتمام مهمته في الأرض الجزائرية. قائد الولاية الثالثة. توقيع: عميروش**"[23].

نشير هنا أنّ فيلم "العفيون والعصا" يندرج في فترة تاريخية أساسية للسينما الجزائرية "**فبعد الاستقلال كان إنتاج أفلام الحرب زاخرا حوالي خمسين خاصة أنّها حظيت بدعم تام من الدولة التي أهملت تماما الإنتاج السينمائي ولقد استغلت هذا الدعم كوصاية عليها في جانبها الإيجابي والسّلبي على السواء**"[24].

وإن كانت الدولة تمارس الوصاية على الإنتاج السينمائي في فترة السبعينات، لم يعد الأمر كذلك بعد إفلاس المؤسسات الوطنية في فترة التسعينات، لهذا نجد انتقالا في الإنتاج من الفضاء الوطني الجزائري إلى فضاء أجنبي، وهو ما وقع بالنسبة لفيلم ذاكرة الجسد، إذ اكتفت الجزائر بعملية نشره وبثه على التلفزيون الجزائري، في حين أنّ الإخراج كان من قبل المخرج السوري "نجده إسماعيل أنزور"، ويمكن أن نبرر بذلك قلة حضور المشاهد الثورية في هذا الفيلم مقارنة مع فيلم "العفيون و العصا"، وفي هذا المستوى المفارق جاءت الثورة التحريرية الجزائرية على الهامش في فيلم" ذاكرة الجسد"، رغم أنّها كانت حاضرة بشكل مكثّف على مستوى السرد، وذلك من خلال شخصية "خالد بن طوبال" البطل المعطوب، ولأنّ كل ما سرد عن أحداث لاحقة للثورة كانت عبارة عن تساؤلات تاريخية تنصب حول مصير هذه الثورة ونتائجها على الجزائر كما يتضح في هذا المقطع السردي: "**على يد الفرنسيين مات سي الطاهر ... وعلى يد الإسرائيليين مات زياد وها هو حسّان يموت على يد الجزائريين اليوم .فهل هناك درجات في الاستشهاد؟ وماذا لو كان الوطن هو القاتل والشهيد معا؟**

فكم من مدينة عربية دخلت التاريخ بمذابحها الجماعية ومازالت مغلقة على مقابرها السرّية.

كم من مدينة عربية أصبح سكّانها شهداء ...قبل أن يصبحوا مواطنين.

فأين نضع كل هؤلاء ... في خانة ضحايا التاريخ أم في خانة الشهداء؟

وما اسم الموت عندما يكون بخنجر عربيّ[25]"

ومنه يمكن القول، إنّ الثورة كسرد وصورة تم نقلها بشكل مختلف بالنظر إلى فترة الكتابة وسياقاتها، وكذا ظروف الإخراج السينمائي.

5- خاتمة: لقد كانت الثورة التحريرية الجزائرية موضوع إلهام كبير للإبداع الروائي، واستمر الأمر لمدة طويلة بعد الاستقلال، وما يلاحظ هنا أنّ حدة التصوير تقلّ بمرور الزمن، وتنحو إلى وصف وتمثيل شاعريّ، وعاطفي كلما ابتعدت عن لحظتها التاريخية، والأمر ينطبق أيضا على السرد الروائي، فمقاربة موضوع الثورة سرديا يتغير بتغير أجيال الكتّاب، فمولود معمري كان معاصرا للثورة التحريرية الجزائرية، لذا كان سرده قريبا منها باعتباره أحداثا تاريخية. في حين انطلقت أحلام مستغانمي من زاوية المشاعر لسرد الموضوع بالنظر إلى بعدها التاريخي عنه فهي من جيل الاستقلال، والاقتباس السينمائي يتبع هذه الوضعية التاريخية، لذا نجد أنّ أفلام الثورة التحريرية الجزائرية المقتبسة من الرواية تتجاذبها ضرورة الوفاء للنص الروائي، وإغراءات التركيب، والتخييل الذي قد يبعد الفيلم عن الحقيقة، والتاريخ، ويدخل في إطار التمثيل الفني الجمالي الذي يجعل من المتعة الهدف الأساسي للعملية الإنتاجية.

6- قائمة المصادر والمراجع:

*** المصادر**

- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط1، (بيروت: دار نوفل، 2013).

- Mouloud Mammeri, L'opium et le Bâton, (Paris : librairie Plon, 1965).

*** الكتب باللّغة العربية:**

- جاك أمون، الصورة، تر: ريتا الخوري، ط1، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2013).

- عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، (إفريقيا الشرق، 2014).

– مخلوف عامر، مراجعات في الأدب الجزائري، ط1، (الجزائر: دار التنوير، 2012).

*** الكتب باللّغة الفرنسية:**

- Alain Joannés, Communiquer par l'image. (Paris, Dunod, 2005).
- Denise Brahimi, 50 ans de Cinéma Maghrébin, (Alger : Chihab édition) 2010.
- Jaques le Goff, histoire et mémoire, (Paris : éditions Gallimard, 1986).
- Michel Marie et Francis Vanoye : comment parler la bouche pleine ? in Communication : Enonciation et cinéma, (Paris : éditions seuil, 1983).
- Georges Sadoul, de l'autre côté des caméras, (Paris, Éditions la Farandole, 1962).

*** المجلات:**

– عبد القادر لصهيب، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، قراءة في بانوراما المدونة السينما الجزائرية، مجلة آفاق سينمائية، ع4 ،2017.

– رحموني لبنى، واقع السينما بعد الاستقلال قراءة في تحولات المضمون والممارسة، مجلة دراسات وأبحاث، المجلد 8، ع22، جامعة الجلفة، 2016.

– نسيمة زمالى، البطل في الآداب العالمية من الأسطورة إلى الحداثة، مجلة الذاكرة، العدد05.

*** الملتقيات:**

–محمد بن بوب، آلية قراءة الصورة، الملتقى الدولي التاسع للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2006.

الهوامش والإحالات.

[1] – Michel Marie et Francis Vanoye : comment parler la bouche pleine ? in Communication : Enonciation et cinéma, (Paris : éditions seuil, 1983) p 52.

[2]– عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل، (إفريقيا الشرق، 2014) ص208.

[3] – رحموني لبنى، واقع السينما بعد الاستقلال قراءة في تحولات المضمون والممارسة، مجلة دراسات وأبحاث، المجلد 8، ع22، جامعة الجلفة، 2016، ص123.

[4] – عبد القادر لصهيب، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، قراءة في بانوراما المدونة السينما الجزائرية، مجلة آفاق سينمائية، ع4 ،2017، ص123.

[5]– مخلوف عامر، مراجعات في الأدب الجزائري، ط1، (الجزائر: دار التنوير، 2012)، ص65.

[6] – Jaques le Goff, Histoire et mémoire, (Paris: éditions Gallimard, 1986)، p161.

[7] – محمد بن بوب، آلية قراءة الصورة، الملتقى الدولي التاسع للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2006، ص81.

[8]– نسيمة زمالى، البطل في الآداب العالمية من الأسطورة إلى الحداثة، مجلة الذاكرة، العدد05، ص 356-357.

[9]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط1، (بيروت: دار نوفل، 2013) ص24.

[10]– المصدر نفسه، ص26.

[11]– المصدر نفسه، ص32.

[12] – Georges SADOUL, de l'autre côté des caméras, (Paris, Éditions la Farandole, 1962)، page 63.

[13]– عبد الرزاق الزهير، السرد الفيلمي – قراءة سينمائية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1994، ص22.

[14] – Alain Joannés, Communiquer par l'image. (Paris, Dunod, 2005) p89.

[15] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص26.

[16] – المصدر نفسه، ص40.

[17] – جاك أمون، الصورة، تر: ريتا الخوري، ط1، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2013)، ص2019.

[18]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص46.

[19] – المصدر نفسه، ص47.

[20] – المصدر نفسه، ص48.

[21] - Denise Brahimi, 50 ans de Cinéma Maghrébin, (Alger : Chihab édition) 2010, p25.

[22] - Mouloud Mammeri, L'opium et le Bâton, (Paris: librairie Plon, 1965). p365.

[23] - Ibid, p146.

[24] - Denise Brahimi, 50 ans de Cinéma Maghrébin, (Alger : Chihab édition, 2010), p24.

[25] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص375.