الرواية التاريخية السينمائية، وعي الكتابة وانفتاح النص المشهدي
-مشهد "علي مُوتْ واقف" أنموذجا-

The cinematographic historical novel, the consciousness of writing and the opening of the scenic text.
-The scene of Ali died standing as a model-

موساوي عمار *

جامعة بلحاج بوشعيب- عين تموشنت- (الجزائر)

moussaouiomar2013@gmail.com

تاريخ الارسال: 26- 01- 2022	تاريخ التقييم: 08- 05- 2022	تاريخ القبول: 15-06- 2022

الملخص:

تحاول هذه الورقة البحثية أن تقف بالقارئ عند حدود التعالق بين الرواية والتاريخ والسينما، حين ينفلت النص الروائي التاريخي وينفتح على عالم السينما، من خلال مقاربة سيميائية لمشهد سينمائي من رواية الأفيون والعصا للأديب الجزائري مولود معمري، والتي جسدها المخرج الجزائري أحمد راشدي في ذاك العمل السينمائي الكبير الذي حاز من الشهرة ما حاز، والمعروف لدى عموم المشاهد الجزائري بفيلم "علي موت واقف."

وكذا الكشف عن دور السينما في تفعيل النصوص الروائية التاريخية الثورية من خلال إعادة بلورتها ونسجها وتركيبها وفق دهاليز السيناريوهات المناسبة، ليكون المولود الجديد لوحة سينمائية رائعة تشدُّ المتلقي، الذي يقرأ الرواية من خلال السينما، فتتراءى له محطات تاريخية مهمة كانت قابعة بمخياله الشخصي، وهو ما يتجلى لمُشاهدِ فيلم الأفيون والعصا على الشاشة مباشرة، وكأن الفيلم يعاود استرجاع محطات تاريخية للثورة بأسلوب رائع ومشوق لرواية قبعت زمنا بين دفتي كتاب.

كلمات مفتاحية: الرواية التاريخية؛ السينما، السيناريوهات؛ الأفلمة؛ الأفيون والعصا.

Abstract:

In this research, we try to show the reader the limits of attraction between the novel, the story and the cinema, due to the intervention of the text of the novel in the world of cinema, through a semiotic approach to the 'cinema scene'. From the novel "Opium and the Stick" by the Algerian writer Mouloud Maamari, who was

embodied by the Algerian director Ahmed Rachidi in the movie "Ali Died Standing."

In addition to revealing the role of cinemas in activating the texts of the historical novel and reconstructing them according to appropriate scenarios through which wonderful cinematic scènes are formed.

This is what is noticed by the scenes of the movie "Opium and the Stick", as if the movie relives the historical stages of the revolution in a wonderful and enjoyable way, for a novel that remained between the covers for a long time. from a book.

Keywords: historical novel; Cinéma; Scenarios; Filming; opium and the stick

*المؤلف المراسل:

1.مقدمة:

حين أدركت الأمم ماهية حاضرها تأجج في نفسها وازداد حب الاطلاع على تاريخها، فراحت بذلك تُسائلُ معارف كثيرة بغية الكشف عن هذا التاريخ الذي سيساعدها في فكِّ بعض مشكلات الحاضر، فحلّت الرواية جنسا أدبيا مستقطبة كل تلك الهموم، وانفتحت على أجناس أدبية كثيرة، وتبنَّت هذه المرة فكرة إعادة رصد محطات تاريخية من تاريخ الأمم تحت مسمى الرواية التاريخية، التي مزجت بين الرؤى التاريخية- التي تعتمد إعادة رصف الأحداث والوقائع، وتصويرها تصويرا فنيّا أمينا، ينطلق من فكرة الوعي بالحقيقة- وبين أفق الرواية حين تجنح للتخييل السردي في بناء الوقائع وبعثها، فتجاذب طرفان هما: الرواية والتاريخ، فأعلنا عن ميلاد الرواية التاريخية التي صنعت لنفسها موطئ قدم في الدراسات الأدبية رغم كل التناقضات المعرفية والنقدية التي فتحت الباب للقول بتوهُم الاعتقاد لإمكانية كتابة الرواية للتاريخ، ما قد يصبغ التاريخ بالخيال نفسه يصل حد اتهامه بوصف وتمثُّل وقائع لم تقع، ومن جهة أخرى يرى البعض أن التاريخ هو مادة الرواية وزادها، ولا رواية بدون تاريخ، وفي معترك هذه الآراء، تدخل السينما فنا جديد له أدواته

وأشخاصه، فتحتضن دون مشقة هذه الروايات التاريخية فتعملُ على خلق سيناريوهات تحت مسمى جديد هو الرواية التاريخية السينمائية.

وقد أبانت كثير الأعمال السينمائية عن فاعليتها عندما جعلت من الروايات التاريخية مرجعا لكتابة سيناريوهاتها، أمر يتلمسه المتلقي المُشاهد لفيلم الأفيون والعصا الذي يعاود استرجاع محطات هامة من تاريخ الثورة الجزائرية، لهول وهمجية استعمار تفنن في استعمال كل أشكال القتل، والتنكيل، والإبادة في حق شعب أبى الانحناء والرضوخ، موقف أبان عنه المشهد السينمائي المقتبس من النص الروائي، للبطل القومي سي علي الذي وقف فلم ينحَنِ لحظة إعدامه، ولخصه النص الروائي، وسناريوهات الفيلم في عبارة "علي موت واقف"، فإلى أي مدى كانت الرواية التاريخية مرجعا لكتابة سيناريوهات السينما ؟ وما وقعُ الأفلام السينمائية على المتلقي والمشاهد بعدما انكبت سيناريوهاتها تُسائلُ الرواية التاريخية؟

2. سوسيولوجيا الرواية التاريخية:

إن مقاربة الرواية التاريخية للكشف عما يكتنزها من أحداث ومحطات تاريخية، لابُد أن يلامس بالضرورة ظروفا اجتماعية وتاريخية وثقافية مهدت لميلاد هذا النوع الأدبي الذي يؤكد الدارسون أنّه عرف النور "مطلع القرن 19 زمن انهيار نابليون تقريبا إذ ظهرت رواية سكوت ويفرلي عام 1814"[1]، أمَّا زمن ظهور الروايات الجزائرية التاريخية فقد ارتبط بالحقبة الاستدمارية ما عجَّل بظهور روايات جزائرية كانت معظمها بلسان فرنسي عاودت تدوين مرحلة تاريخية في حياة الشعب الجزائري إبّان الاستعمار، على غرار محمد ديب، مولود فرعون، مولود معمري، كاتب ياسين، آسيا جبار... باعتبارهم غاصوا في معركة الأدب انطلاقا من الحياة الاجتماعية التي كانوا فيها بقرب الشعب نفسه، فعبَّروا عن ميولاتهم وتوجهاتهم، ما يعكس دور المثقف في بيئته وبين أبناء جلدته، ذاك ما حاول وصفه طه حسين بالقول:" إلام تقصد إذا عرضت لشاعر من الشعراء، وأردت أن تقرأ في شعره وتفهمه وتنقده؟ تقصدُ فيما أظن إلى أشياء، الأول: أن تصلَ إلى شخصية الشاعر فتفهمها،

وتحيط بدقائق نفسه، وتعرف كيف أحسَّ ما أحس، وكيف شعر بما شعر به، ثم كيف وصف إحساسه وأعرب عن شعوره، والثاني: أن تتخذ هذه الشخصية وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء وسيلة الى فهم العصر الذي عاش فيه الشاعر...فأنت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه وإنّما أنت تقصد إلى فهم الشاعر من حيث هو صورة الجماعة التي يعيش فيها "[2] وذاك دأب الروائي الذي عكف على دراسة وتدوين تاريخ شعب ما، فهو لا يقصد فهم الشعب لنفسه بقدر ما يقصد تصوير روح الجماعة بحس إبداعي يؤرخ ويُصوّر، في كنف الرواية التاريخية وسط كل ترددتها بين التخييل والحقيقة.

ومع وجود محاولات سابقة لكتابة الرواية التاريخية العربية فإن "جورجي زيدان يعد الرائد الحقيقي لهذا الفن بحكم ما أعلنه من رغبة صريحة في تعليم التاريخ العربي الاسلامي للقراء محدودي الثقافة بحكم ما أنتجه من روايات تاريخية وصل حد 23 رواية وفقا للإحصاء المرجح" [3] ما يعكس توجه هذه الكتابات في تلك المرحلة نحو المنحى التعليمي، الذي حاول أن يبسط دروس التاريخ للناشئين في وجه فني سهل وممتع، "لأنَّ مطالعة التاريخ كما هو فيه صعوبة تثقلُ على أفهام القراء في بلادنا وخاصة محدودي الثقافة، فكان اللجوء للرواية كحيلة فنية بارعة لنشر التاريخ واستعابه"[4] ويثبتُ الواقع أنَّ هذه التجربة حققت فاعليتها حين انكب قُراءٌ كُثُر على الرواية بعدما وجدوا فيها ملاذا لفهم التاريخ.

1.2 ترددات الكتابة بين التاريخ والرواية:

سعى الانسان جاهدا للبحث عن الحقيقة التي تسود الكون، فوجد نفسه يقف أمام حاضر يرسم يومه، وماض يؤثِّثُ لمستقبله، فأدرك أنَّ مجابهة هذا الحاضر تستدعي ترثُّيا وعودةً للوراء للبحث واستنطاق ذاك الإرث البشري الذي يقبع في الماضي، علّه يجيب عن مشكلات بقيت مبهمة في الحاضر، فحّلت الرواية جنسا أدبيا وانفتحت على أجناس أدبية كثيرة، وتبنت هذه المرة فكرة إعادة رصد محطات مهمة في تاريخ الشعوب تحت مسمى الرواية التاريخية، "التي تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق"[5] ، فتعمل على خلق الحياة في الحاضر للاعتقاد الذي يجعلنا نحن ونشتاق إلى ذاك "العالم الجميل المكتمل فنيا في بناء لغتها وشخصياتها وأزمانها وأحيازها وأحداثها، وما يَعتَورُ كل

ذلك من نصيب الخيال"[6]، فأضحت الرواية في حياتنا رافدا أدبيا مُهمّا ينهلُ منه كل حسب حاجته، حتى "باختين" حين نعتها بالجنس الأدبي الذي لازال لم يكتمل بعد، ليس لنقصٍ سادها فعابَها، بل عدم اكتمالها يعني أنها فتيَّة منفتحة على أشياء كثيرة، ما يؤكد أنَّ هذا الجنس فاق ما يمكن أن يتصوره ناقد أو أديب أو شاعر أو مسرحي أو مؤرخ أو سينيمائي ...

واعتمدت الرواية التاريخية على التاريخ كمادة أساسية للعمل الروائي، "ما مكَّنَ من التميز بين نوعين من التعريفات: الأول في التناول التقليدي للرواية التاريخية والذي يحرص على الأمانة في نقل الأحداث التاريخية وعدم تزييفها، والثاني في التناول الحداثي الجديد للتاريخ، حيث تستعمل الرواية التاريخ كمادة خام لا لنقلها أو إعادة صياغتها ولكن لتحقيق أهداف روائية لا تتحقق إلا بها"[7] ، ما يؤكّد تمايز الروائيين وانقسامهم، بين من يحرص على كتابة التاريخ حقيقة من مبدأ التأريخ لفترة أصيلة لا يعتريها الزور ولا يشوبها الشك، وبين من يجعل من التاريخ مادة لكتابة الرواية وقد أدرك أنه الجسر الوحيد الذي يستطيع أن يصله بروايته، ما جعل القارئ يحسُّ بغلط وتشوُّه في أنساق الكتابة الروائية حين تغوص موغلة في الخيال السردي، الذي لا تستدعيه الكتابة التاريخية.

ولتثبيط هذا وجدنا كثيرا من الروائيين يحرصون على تبني طريقة لن تخرج عن "وظيفة الروائي التاريخي حين تَكمُنُ في اختياره من تلك الوثائق والسجلات ما يُمثِّلُ امتدادا لواقعه وحاضره، وما له صلة بواقعه وقضايا مجتمعه الراهنة، بما يعيد ذهن القارئ إلى تلك الصلة التي تشدُّ الرواية التاريخية إلى الحاضر، على الرغم من توغُّلها في الماضي"[8] ، ولما كانت حاجة الروائي بواقعه أكثر من ماضيه فقد استدعته لأن يختار من القضايا التاريخية ما يمكن أن يخدم واقعه الحاضر فقط، هو الأمر الذي جعل الروائي في تلك المرحلة يتنازل عن حلقة تاريخية فيُغيّبُها، فيسود الاعتقاد أنَّ بعض القضايا التاريخية مبتورة الوصال في ترددات سردٍ لا يعِ غير واقع صاحبه، "ففي مرات كثيرة استدعى الروائي العربي المؤرخ وطرده لأكثر من سبب، فالمؤرخ يقول قولا سلطويا نافعا ولا يتقصى الصحيح، يهمش في تاريخ المستضعفين ويوغل في التهميش إلى توخم التزوير وإعدام الحقيقة

...ولهذا يقوم الروائي العربي بتصحيح ما جاء به المؤرخ وما امتنع عن قوله"[9] وكأنَ الروائي يعاود كتابة التاريخ لتجاوز تلك العثرات التي لم يعرها المؤرخ اهتماما حين انقاد خلف مآرب يدركها هو نفسه، غير أنَّ الواقع يثبت من جهة أخرى أن تعميم الأمر على الكل فيه من المغالات ما يقال، بل كثيرا ما تاه الروائي في دهاليز إخفاء الواقع تشبعا بذاتية لم يستطع تجاوزها فغلبته.

2.2 فنية الاقتباس بين التاريخ والرواية والسينما:

يحرص المؤرخ وهو يدوِّنُ مراحل تاريخية توخي الحذر في استقاء المعلومة من مصدرها الرئيس، وهو دأب الروائي الذي يعكف على تدوين حدث تاريخي يريد به تأريخا لا غير، وهو الأمر نفسه لكاتب السيناريو السينمائي حين يعكف أن لا يحيد عن مسار حدث تاريخي بعيدا عن كل كواليس السينما، فيكون هذا الحدث التاريخي المُوحِّد جامعا لنص واحد يتقاسمه الروائي والمؤرخ وكاتب السيناريو، فتتراءى بذلك معالم اقتباس فني جديد يرسم فصله، بوجود نص أصيل تحتضنه ثلاثية جامعة هي الرواية والتاريخ والسينما، فبينما يعكف الروائي على بلورة كل تقنيات السرد وإسقاطها على النص التاريخي، فيحيط به ما يشاء من صور فنية دون أن يمس أصله، تجد كاتب السيناريو يبحث عن صورة فنية أخرى ومشاهد تمثيلية تليق بسمعة الحدث التاريخي نفسه، إذ "تؤكد رواية الرواية التاريخية على الطبيعة البينصية من خلال المحاكاة الساخرة، أنَّ الرواية والتاريخ معا من أبرز نماذج التناص التي عرفها الجنس البشري، ليست هذه المقولة جديدة بما يتصل بالتاريخ، لقد أسرف العربي همزة التاريخ فعل السرد، وفي تجاهل العوامل الإنسانية التي يتشكل من خلالها هذا الفعل ...وهي في النهاية نصوص سردية مُحمَّلة بالدافعية والإيدولوجيا غارقة في التاريخ"[10]، فمتى حاكى نص ما نصا تاريخيا ينطلق من أي توجه أو فكر فلا بدَّ له أن يولي اهتمامه للتاريخ أولا.

ويكتسي الاقتباس فنيته في النص السينمائي حين يعاوِد تصوير تلك المشاهد التي تحيط بالنص الأساس، فيوهم مُشاهده بالحقيقة الكامنة فيه، ولا يترك له فرصة في أن يُساوره شك أو ريب، وكل ذلك مرهون بقدرة الشخصيات تقمصها دور المحرك لسيرورة

الحدث التاريخي الروائي، في حبكة منقطعة النظير تعكس في كل مرة "توجه الرواية نحو التاريخ الوطني والقومي أو العربي أو الاسلامي، لتستلهم الوجه الحضاري للمجتمع أو الأصول التاريخية له، أو الأبطال الثوريين الذين عملوا على تغيير الحياة في ماضي أيامه"[11] ، كونَ العروبة، والوطنية، والاسلام، والثورة موضوعات لها من الوزن في نفس كل امرئ عربي مسلم ما يجعلها ترقى إلى مستوى المسلمات التي لا حياد عنها، وهو شأن النص التاريخي كلّما حاور هذه الموضوعات واخترقها، لذلك "وجب أن تكون الرواية التاريخية أمينة للتاريخ، بالرغم من بطلها المبتدع وحبكتها المتخيلة"[12]، ومهما جنحت الرواية التاريخية لتصوير بطلها الافتراضي فهي خاضعة بالإلزام والقوة لتصورات هذا التاريخ، الذي لا بدَّ لها من توخي الأمانة حين تدوينه.

3. الرواية التاريخية في سيناريوهات السينما تخريج وأفلمة:

إنَّ في انفتاح الرواية على أجناس أدبية كثيرة مكَّنَها من أن تحظى بأهمية كبيرة وسط المجتمعات التي وجدت فيها متنفسا، ولا غرابة أن تتوسل السينما لهذا الرافد الجديد فتعمل على نصوصه السردية فتقرؤها وتحللُها على الرغم من تباعد تاريخ ميلادهما، إذ يؤكد الدارسون أن السينما وُلدت تسجيلية حين "قام الأخوان لوميير في 22 مارس 1895 بعرض أول أفلامهما (العمال يغادرون مصنع لوميير)"[13] ، لكن ذلك لم يمنع السينما لتقف عند حدود الرواية فتشتغل عليها، وتعيد الحياة لها فتعاود بعثها من جديد في سيناريوهات تضاهي وتفوق الخطية السردية، فتقفز بها إلى عالم الفن السابع الذي يعيد رواية الرواية بحس إبداعي يلهم في نفس القارئ والمشاهد أنه تجاوز مدلولات كثيرة حين بدأ يقرأ نصها المكتوب، لأنه الساعة مُشاهد من نوع آخر.

فتكون السينما راويا جديدا للرواية التاريخية حين تُقدِّم هذه الأخيرة "بطلها أو بطلتها بوصفه /أو بوصفها نموذجا أو نمطا، وتستوعب المعلومات التاريخية وتصوغها بما يعطي إحساسا بقدرتها على الصمود لاختبار الصدق والكذب، أمَّا رواية الرواية التاريخية فلا تُحدث تلك النمذجة والتنميط، بل نجد طرحا للتساؤلات حول مصداقية التاريخ نفسه

وكيف نتعامل معه، وكيف يصل إلينا الماضي، وما الذي يصلنا منه"[14] ، وحين تأخذ السينما على عاتقها رواية الرواية التاريخية فهي بذلك تبحث عن مصداقية مفقودة، تجعل المشاهد نفسه يتخير محطات تاريخية لزمن ماض على حساب آخر بما لا يتعارض وواقعه، ومثال ذلك أنَّ عموم من شاهد فيلم الأفيون والعصا لخَّصه في عبارة واحدة قالها أحد الأسرى لحظة إعدام سي علي بالقول: "علي مُوت واقف"، وفي تمايز المشاهدين واختلاف ثقافتهم قراءات كثيرة لمشاهد تاريخية ثورية - ربما لم تخطر على بال كُتَّاب السيناريو والرواية -كان لها وقعٌ لأن تؤكد أنَّ هذا حال تاريخ بلادي الحقيقي زمن الاحتلال.

وذاك حال المخرج الجزائري أحمد راشدي وقد أدرك أن بعض مشاهد الفيلم بقدر ما قد تتوافق مع النص الروائي قد تتعارض معه، لأنَّ النّص المكتوب غير النّص التمثيلي، "فكثيرا ما كان يتصل المخرج بالروائي ليستأذنه في تغيير واستحضار مشاهد أخرى لم ترد في الرواية"[15] ، هو الأمر الذي يؤكد أنَّ السينما نفسها تستحضر المخيال السردي، وقد توَسِّع مخيال الرواية نفسها، لكن الأمر الذي لا يجب مخالفته ولا تغييره هو سيرورة الأحداث التاريخية وتدوينها بدقة عالية، وهي مهمة مشتركة تقع على عاتق الروائي الذي وجد من قلمه سلاحا وفي هذا يقول مولود معمري:" إنَّني على ثقة كبيرة أنَّ المناضل هو الذي يطلق النار على الآخرين، وفي الإمكان أَن نُطلقَ العبارات النارية بواسطة القلم، هذا حال الكاتب"[16] ، نعم هو حال الروائي الذي لم يجد سبيلا مرةً غير قلمٍ راح يُطلقُ العنان له ليرصد الحقائق كما هي، ويعيد تصويرها، ومرة أخرى يتيهُ في الخيال ليصوِّر كل ما يمكن أن يرتسم بالنفس من حزن، وعتاب، وآهات، وقسمات وجه، من خلال لوحات ستكون للسينما بصمتها حين تفوق وتتعدى كل أفق توقعات المشاهد.

بل وفي مرات أخرى راح الروائي يستغني عن كتابات كثيرة من النص الروائي نفسه، فيحجبها أو يحذفها من وقع رقابة ذاتية وليس عن قناعة بل لتُقبلَ نشر أعماله، وقد عبّر عن هذا مولود معمري بالقول: " كنت مضطرا للتعبير عن أفكاري بأسلوب غير مباشر، واللجوء إلى الغموض أحيانا –وهذا أخطر وأعظم – إلى اختيار موقف ما كنتُ اخترته في

اطار سياسي مختلف "[17]، ما يثبت أنَّ الرواية التاريخية عجزت في مرحلة من مراحلها عن تصوير بعض الأحداث التاريخية مباشرة تحت وقع بعض القيود التي نالت من الروائيين خلال مرحلة الاستعمار، وهنا لم يجد الروائي سبيلا غير التوسل للرمز والجنوح للغموض بغية تمرير فكرة لم يسمح له المقام وقتها للافصاح عنها، لكن الأمر قد تتجاوزه السينما حينما تتحرر من قيود كانت تكبِّل الروائي، فتُعاود السيناريوهات تفكيك الرموز، واستجلاء الحقيقة وإيضاح الغموض وتلك ميزة تحسب لها، والقارئ لنص رواية الأفيون والعصا، والمُشاهد للفيلم سيكتشف أنَّ "الفيلم في مجمله نسخة طبق الأصل للرواية، حتى الحوار لم يتغير، بالإضافة إلى جهد كاتب السيناريو في ترجمة النص الروائي من الفرنسية إلى نص جديد بالعربية وبالتحديد الدارجة، وكأنَّ الفيلم أعاد للنص الروائي أصالته"[18] ، وبهذا الجهد أخذت السينما على عاتقها حق تأصيل النص الروائي، وفتح مجال التأريخ له، وبسطه على عموم المشاهدين.

1.3 "علي مُوت واقف" أيقونة التاريخ والثورة:

عندما اشتغلت الرواية على التاريخ حضرت تحت مسمى الرواية التاريخية، وعندما عكفت السينما على إعادة تمثُّلها ظهرت تحت مسمى الرواية التاريخية السينمائية، من خلال توظيفها النّص التاريخي مرجعا أساسا لكتابة سيناريوهات الأفلام السينمائية، فتجلت للعيان ثنائية جامعة للتاريخ والرواية، تفجرت بلاغة بعدما حاورها عامل ثالث هو السينما كفن جديد يجعل مادته الخام الرواية التاريخية، فتراءت بذلك ثلاثية جديدة هي: الرواية والتاريخ والسينما، تقاطعت في ثلاث مستويات لتُشكِّل هرما قاعدته الرواية والتاريخ، وقمتُهُ السينما، وبفضل تمازج التاريخ والرواية وسط إحكام السيناريوهات والتخريجات اللازمة، فأكيد أنَّ المولود الجديد سيكون لوحة سينمائية رائعة تشدُّ المتلقي الذي سيستمتعُ أكثر بهذه التجربة الفريدة التي تُعيدُ تشكيل وعيه من جديد.

وعليه سنحاول في هذا القسم أن نتناول مشهدا سينمائيا نخصه بالقراءة والتحليل من رواية الأفيون والعصا للأديب الجزائري "مولود معمري"، والتي جسدها المخرج الجزائري

"أحمد راشدي" في ذاك العمل السينمائي الكبير الذي حاز من الشهرة ما حاز، والمعروف لدى عموم المشاهد الجزائري بفيلم "علي موت واقف"، ومن خلال هذا نحاول الكشف عن دَور السينما في تفعيل النصوص الروائية التاريخية الثورية وأفلمتها من خلال إعادة بلورتها ونسجها وتركيبها، لتخرجَ للعموم فتشدَّ المتلقي، الذي يقرأ الرواية من خلال السينما وقد استحضرت سيناريوهاتها تلك الوقائع الأليمة للشعب الجزائري خلال مرحلة الاستعمار، فتُعيدُ بذلك السينما الروح لهذه الرواية لتترسَخ معها فكرة الوطنية في نفسية المشاهد أكثر من أي وقت مضى، تحت شعار: هذا ما فعله الاستعمار....حتى لا ننسى، وهو ما يتجلى لمُشاهِدِ فيلم الأفيون والعصا على الشاشة مباشرة، وكأن الفيلم يُعاوِدُ استرجاع محطات تاريخية للثورة بأسلوب رائع ومُشوِّق لرواية قبعت زمنا بين دفتي كتاب.

2.3 مشهد "علي موت واقف" تاريخ يتشكل:

في الوقت الذي اتخذت فيه السينما الروايةَ التاريخية مرجعا لها لتمثُل الأفلام السينمائية، وجدت الرواية نفسها في مواجهة "تقنيات السينما التي أعارت نفسها للكتب الأدبية التي أفادت من الأساليب السينمائية في التزامن، والمشاهد الارتجاعية، والكشف المزدوج، والتناوب واللقطات المقربة، والقطع وتراكب الصور، والخفوت التدريجي والإدماج وغيرها"[19]، ما يؤكد أنَّ الرواية نفسها استفادت من السينما في تطوير الحس الإبداعي، وهذا التجاذب يتراءى أكثر في مشهد إعدام سي علي من رواية الأفيون والعصا، للكاتب والروائي الجزائري مولود معمري، وهي من بين الروايات التي حضيت باهتمام السينمائيين على غرار المخرج الجزائري أحمد راشدي الذي استطاع أن يجسدها في ذاك العمل السينمائي والمعروف لدى عموم المشاهد الجزائري بـ: (علي موت واقف).

صورة من مشهد إعدام سي علي من فيلم الأفيون والعصا، لأحمد راشدي، 1969

يتشكل عنوان الرواية من مصطلحين اثنين هما (الأفيون والعصا)، **الأفيون** : "عصارة لبنية كثيفة تستخرج من نبات الخسخاش وتحتوي ثلاث مواد منومة إحدها المورفين"[20]، والذي يستعمل طبيا لتسكين بعض الآلام كما في الأمراض السرطانية.

"**العصا:** بفتح العين والصاد الممدودة مصدر عِصي، أي ما غلُظ من العيدان بحيث يصلح للتوكؤ عليه والضرب به، وهي مرتبطة بالخلاف والضرب و الشدة "[21] ، ويعكس المصطلحان مجتمعان عن حس الروائي مولود معمري في تخيُّر مصطلحات قوية عنوانا لروايته، فجاء العنوان قويا موحيا تجلت أهميته في المطلحات التي تشير إلى سياسة الاستعمار وهمجيته، ومحاولته إخضاع الشعب لتخذير العقول من خلال سياسته الاجتماعية والثقافية الواهية، قصد الانصياغ لرغباته وتمرير مشروعه الاستيطاني، وإلاَّ فالعصا، ومُؤداها الضرب والقهر، والتعذيب، والقمع، والتشريد، وكل أشكال الترهيب والإبادة، وذاك ما نلحظه في مجموع الصور المُكوِّنة للحظة إعدام سي علي، والمنبثقة من النص الروائي الأصلي للكاتب مولود معمري، إلاّ أنَّ قوة وبصمة كاتب السيناريو والمخرج تبدو واضحة في بسط وشاح التخييل، وهذا ما يلخصه المشهد التراجيدي وقت اعدام بطل قومي أمام أبناء عشيرته، يجعلك تتخيل كل أشكال المعانات والقهر و الغدر ... وتخيل ما تشاء ... دم، دموع ، قهر، حسرة ، ألم ، ولن تتوقف أمام هول مشهد يضم مجموع الصور التالية:

- صورة سي علي واقفا على رجليه مكبلا.
- صورة القبطان الفرنسي وهو يرمي علبة سجائر على الأرض ليطلب من سي علي التقاطها.
- صورة الأسير الثاني الذي يطلب من علي عدم التقاط علبة السجائر وهو يردد: (علي موت واقف).
- صورة الجنود الفرنسيين وهم يوجهون له وابلا من الرصاص.
- صورة القبطان الفرنسي ينظر للمشهد مفزوعا.
- صورة سكان قرية تالة وهم يحتشدون ليشهدوا لحظة إعدام سي علي.
- صورة فروجة وهي تقول للقبطان الفرنسي هذا علي خويا.
- صورة استشهاد علي وسقوط أخته فروجة عليه متزامنا مع زغاريد نسوة القرية.
- صورة الخائن الطيب وهو يشهد الواقعة مبهوتا يردد الله أكبر.
- صورة لأم علي وهي تشهد لحظة إعدام ابنها والدموع تنحدر من عينيها.

تُعبّرُ هذه الصور مجتمعة أنَّ الشعب الجزائري لم يأبَ الانحناء والرضوخ لجبروت المستعمر، وهذا ما عبَّرت عنه الصورة الرئيسية التي جسدت مقولة (علي موت واقف) والتي استعملت دلالة أنَّ ثمن الحرية غالٍ يُؤخذ ولا يُعطى، كما تعكس تضامن كل طبقات الشعب الجزائري والتفافه حول قضيته، لتُجسِدَ خطابا تواصليا بمحاوره الثلاثة(مرسل، ورسالة، ومرسل إليه) وفق التمثيل التالي: كان المرسل السينما الجزائرية، والمرسل إليه كافة الشعوب التي تبحث عن الحرية، وفحوى الرسالة : أن ثمن الحرية والاستقلال غال، كما ترسم الرسالة بشاعة الاستعمار الذي لم يُعِر الإنسانية شيئا وقد تفنَّن قتلَ الكبار والصغار، والتنكيل بالشعوب بغية تحقيق مآربه ولو عبر مروره على جثث الأبرياء.

استطاع الفيلم وخصوصا هذا المشهد أن يُلخِّصَ وقع الألم الذي تخلل نفسية المشاهد وهو يرى النهاية المأساوية لإعدام سي علي، وعموما حالة الشعب الجزائري الذي لم يركع للمستعمر الغاشم، كما يُعبّرُ عن حالة التضامن الشعبي لكل طبقات المجتمع الجزائري والتفافه حول قضيته وثورته، وتعكس صورة عدم رضوخ سي علي لِلانقياد وراء علبة السجائر من عدم إيمانه بإملاءات العدو، وفي ذلك صورة للتحدي، وتعكس الصورة الرئيسية في سقوطه على ركبتيه بعد اطلاق النار عليه دون انحناء، على تحديه المستعمر

حيا وميتا، وتعكس لحظة سقوط فروجة على أخيها متبوعا بزغاريد النسوة، عن وازع ديني مفاده أنَّ الشهادة وسام فخر وعزة.

مشهد توزعت بلاغةُ صوره بين قسمين، قسم أول كان جامعا لصور العدو وجنوده، وعتاده، وقسم ثان ضمَّ سي علي، وسكان قريته، ومعاناتهم، وفي ذلك تمثيل لثنائيات متنافرة هي: الشر والخير، القوة والضعف، الشجاعة والمهانة، الابتسامة والحيرة،...كلها ثنائيات زادت في بلاغة مشهد يعكس التفاف كل طبقات الشعب حول قضيتهم، حتى ذاك الحركي المدعو الطيب الذي لم يكن طيبا وقد ظهر يردِّدُ كلمات الله أكبر مع سكان القرية وقت استشهاد سي علي، ما يعكس عن عدم رضاه بما يصنع في أهله وأبناء جلدته، موقف تتجلى من خلاله قوة الثورة الجزائرية ورجالها، وهمجية المستعمر وأطماعه، وفي ذلك رسالة قوية لكل الشعوب المستعمَرة مفادها: أنَّ ثمن الحرية غال، لكن الصمود سيكسر حجر المستعمِر كلما كان ممزوجا بالإيمان الحق.

4. خاتمة:

عندما امتلأت ساحات النقد الأدبي بعديد الدراسات الجديدة لاستكناه أبعاد النص الأدبي الروائي لم تكن تعلم أنَّ حاجة الأجناس الأدبية ببعضها أصبح ضرورة حتمية لإثراء العمل نفسه تحت مسميات جديدة، ما قد يفتح المجال لمحاورات نقدية جادة وهامة في تاريخ الإنسانية، وذاك دأب السينمائي الذي انكب على أفلمة الرواية التاريخية، في جمع واضح بين المخيال السردي والمرجع التاريخي.

ومن خلال هذا نخلص للنتائج التالية:

- التاريخ زاد الرواية –ولا رواية بدون تاريخ.
- التخيل السردي يستدعي التاريخ ليوسع مقاصده ولا سبيل لإدراكه حين تغيب الحقيقة.
- ولدت السينما صامتة لكنها نطقت بلاغة حينما اشتغلت على النصوص التاريخية.
- استفادت الرواية من التاريخ لتجعل القارئ متشوقا لفهمه وقراءته من خلالها.
- استفاد التاريخ من الرواية التي قدمته في ثوب آخر للقارئ فأقبل على قراءته بشغف.
- استفادت الرواية من السينما التي أخذت بعض تقنياتها في كتابات جديدة راقية.

- صوَّر مشهد علي موت واقف حقيقة لامتزاج الرواية بالتاريخ، عندما بدأت الشاشة تقرأ.
- زاد تلقي الرواية التاريخية كلما انفتحت على السينما.

5. الإحالات والهوامش:

1 - جورج لوكاتش. (1976). الرواية التاريخية. (تر:صالح جواد الكاظم)،ط07، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ص52.

2 - طه حسين. (1968). حديث الأربعاء، ط07، دار المعارف، مصر، ص:52.

3- محمد القاعود. (2008). الرواية التاريخية في أدبنا الحديث- دراسة تطبيقية-. ط01، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ،مصر. ص: 19.

4 - نفسه ص 19.

5 - جورج لوكاتش. (1976). الرواية التاريخية. (تر:صالح جواد الكاظم)،ط07، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ص111-112

6 - عبد المالك مرتاض. (1998). في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد. مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد(240).ص143.

7 - محمد محمد حسن طبيل. (2012). تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي.: كلية الآداب، الجامعة الإسلامية. غزة، فلسطين، ص02

8 - مريم جبر. (2005). تجليات الملحمة في رواية الأجيال العربية.: وزارة الثقافة الأردنية، جامعة اليرموك. الأردن، ص59

9 - فيصل الدراج. (2004). الرواية وتأويل التاريخ، ط01، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب، ص32.

10- بهاء الدين محمد مزيد. (2007-2008). النزعة الانسانية في الرواية العربية وبنات جنسها ط01، العلم والايمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر.ص179-180.

11 - حامد النساج. (2007). بانوراما الرواية العربية الحديثة ط 02، دار غريب للطباعة والنشر،القاهرة، مصر، ص83.

12 - - جورج لوكاتش. (1976). الرواية التاريخية. (تر:صالح جواد الكاظم)،ط07، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ص215

13 - كوك دايفيد. (1999). تاريخ السينما الروائية (ج02). (تر: أحمد يوسف): الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر، ص 26-27.

14 - بهاء الدين محمد مزيد. (2007-2008). النزعة الانسانية في الرواية العربية وبنات جنسها (الإصدار ط01، العلم والايمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر.ص179.

15 - مولود معمري. (1989).مجلة صباح الصحراء،(LE MATIN DU SAHARA) محاورات، المغرب، العدد37 .

16 - عايدةأديب بامية. (1982). تطور الأدب القصصي الجزائري.: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.ص137

17 - المرجع نفسه ص55.

18 - بغداد أحمد بلية. (04 12, 2010). فيلم أحمد راشدي والاقتباس الحر. مجلة أصوات الشمال، الجزائر.

19 - فريد سمير. (2008). أدباء العالم والسينما ،ط01، الهيئة العامة للكتاب، مصر. ص12-13.

20 - معجم المعاني، https://www.almaany.com

21- نفسه.

06- قائمة المراجع:

1) بغداد أحمد بلية. (04 12, 2010). فيلم أحمد راشدي والاقتباس الحر. مجلة أصوات الشمال، الجزائر.
2) بهاء الدين محمد مزيد. (2007-2008). النزعة الانسانية في الرواية العربية وبنات جنسها ط01، العلم والايمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر..
3) جورج لوكاتش. (1976). الرواية التاريخية. (تر:صالح جواد الكاظم)،ط07، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق،
4) حامد النساج. (2007). بانوراما الرواية العربية الحديثة ط 02، دار غريب للطباعة والنشر،القاهرة، مصر.
5) طه حسين. (1968). حديث الأربعاء، ط07، دار المعارف، مصر.
6) عايدةأديب بامية. (1982). تطور الأدب القصصي الجزائري.: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
7) عبد المالك مرتاض. (1998). في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد. مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد(240).
8) فريد سمير. (2008). أدباء العالم والسينما ،ط01، الهيئة العامة للكتاب، مصر.
9) فيصل الدراج. (2004). الرواية وتأويل التاريخ، ط01، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب.
10) كوك دايفيد. (1999). تاريخ السينما الروائية (ج02). (تر: أحمد يوسف): الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر.
11) محمد القاعود. (2008). الرواية التاريخية في أدبنا الحديث- دراسة تطبيقية-. ط01، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ،مصر.
12) محمد محمد حسن طبيل. (2012). تحولات الرواية التاريخية في الأدب العربي.: كلية الآداب، الجامعة الإسلامية. غزة، فلسطين.
13) مريم جبر. (2005). تجليات الملحمة في رواية الأجيال العربية.: وزارة الثقافة الأردنية، جامعة اليرموك. الأردن.
14) معجم المعاني، https://www.almaany.com
15) مولود معمري. (1989).مجلة صباح الصحراء، (LE MATIN DU SAHARA)محاورات، المغرب، العدد37.