الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية

- قراءة في المضامين الفنية والتصوير الجمالي لنماذج إبداعية جزائرية -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب الحديث

إعداد الطالب الباحث:
عبد الله أوغرب

إشراف الأستاذ الدكتور :
أ .د شريف بموسى عبد القادر

لجنة المناقشة :

أ.د عبد العالي بشير	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. شريف بموسى عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د. ملياني مُحَمَّد	أستاذا محاضر أ	جامعة تلمسان	مناقشا
أ.د. هواري بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	مناقشا
أ.د. موساوي أحمد	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي النعامة	مناقشا
أ.د. بن مالك سيدي مُحَمَّد	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي مغنية	مناقشا

السنة الجامعية: 2017م/ 2018م-1438هـ/1439هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وامتنان

أقدّم كبير شكري وامتناني

إلى سعادة الأستاذ الدكتور شريف بموسى عبد القادر

نظير ما قدّمه في سبيل إخراج هذا العمل البحثي

..

إلى السادة الأساتذة أصحاب العلم والمقام

أعضاء لجنة المناقشة،لتجشمهم عناء قراءة وتقويم البحث

..

إهداء

إلى روح والدي ..رحمه الله .

إلى من حملتني وهنا على وهن

أمّي الكريمة حفظها الله ورعاها .

إلى كلّ من أحبّـني بصدق..

أهدي هذا البحث

المتواضع .

مقدمـــة

مقدمة

أبانت الرّواية عن مستويات نوعية في الانتقال بالقارئ من الواقع إلى المتخيّل، فشكّلت مساحة تتعدّد فيها أبجديات التعبير والتلقّي والتّأويل ؛ كما جسّدت ملجأ تعبيريا للمتأوهين من حرارة الأحداث وسخونة المواجهة ، التي يتسم بها الواقع المعيش، بما يحمله من مسرات وكدمات، وذلك بالتواري وراء حروف الأدب وألغازه .

ساهمت الرواية في مواكبة المتغيرات الحضارية والفكرية التي طبعت المجتمع الإنساني من خلال مبدعين عالميين من أمثال"ويليام شكسبير" و"فيكتور هيجو" وآخرون نقلوا الفنّ الروائي إلى مصافّ العالمية .

أما عن الثقافة العربية فقد تفطنت لمكانة الرواية فكريا وحضاريا من خلال أعمال إبداعية سارت في فلك تحليل القضايا الإنسانية والوطنية والقومية والحضارية؛ إذ أصدر "توفيق الحكيم" عام 1938 روايته "عصفور من الشرق"،كما جاء "سهيل إدريس" سنة 1954 برواية "الحيّ اللاّتيني" ، وقدّم "الطيب صالح" روايته الموسومة "موسم الهجرة إلى الشّمال "1966 ، وإصدارات روائية أخرى لأدباء من طينة إبراهيم الكوني ومحمود المسعدي تحفل بها المكتبة العربية إلى اليوم؛ أمّا عن الرواية الجزائرية ، فقد كانت الجزائر تحت وطأة استدمار ثقافي إحتلالي فرنسي سخّر كل الوسائل في خدمة فكر استئصالي، استهدف الهوية الجزائرية على مدى قرن من الزمان وأكثر؛ إلا أنّ وطنا مثل "الجزائر " قد أنجب توأما روائيا ناطقا باللّغتين: عربي/فرنسي ، حيث أنّه ومثلما عملت فرنسا على طمس الشخصية الجزائرية،عملت المقاومة الثقافية ممثّلة في "جمعية العلماء المسلمين على حفظها وصيانتها بفكر وروايات عربية على غرار العلامة "محمد البشير الإبراهيمي" برواية "الثّلاثة" عام 1941، و"أحمد رضا حوحو" في"غادة أم القرى"1947، وعبدالمجيد الشافعي في "الطالب المنكوب" عام 1951 .

أما عن الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية فقد انقلب فيها السّحر على السّاحر؛ إذ استطاع الروائيون الجزائريون أن يوصلوا صوت الجزائر إلى مسامع العالم أجمع من خلال أسماء وازنة على شاكلة: مولود فرعون في "ابن الفقير1950،الأرض والدّم1953"، محمد ديب في"الدّارالكبيرة1952 الحريق1954" ،

"كاتب ياسين في نجمة1956"،" آسيا جبّار في العطش"1957 وغيرهم.. ممّن لقّنوا فرنسا ، بلغة موليير ، ما لم يقله غيرهم من الرّوائيين .

تواترت الأعمال الروائية الجزائرية العربية عبر بوّابات التّاريخ بتسلسلاته الزّمنية في تناغم وتواصل مع ما كانت تعرفه الجزائر من أحداث؛ فانسابت رفيقة للزّمان والمكان ، وللفنّان الذي وعى الرّواية واكتوى بنارها ؛ فمن " ريح الجنوب 1970 لعبد الحميد بن هدوقة" إلى"اللاّز1978 و"العشق و الموت في الزمن الحراشي1980" للطّاهر وطّار، إلى" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية1993" لواسيني الأعرج ، إلى روايات الألفية الجديدة..كلّها روايات جزائرية يوحّدها الوطن و تفرّقها الأحداث الدرامو-أيديولوجية الّتي عاشتها الجزائر طيلة خمسة عقود من الزّمان بعد الاستقلال،كما دعت الرّواية بكثرة أحداثها وشواهدها وجمالياتها لضرورة التّوثيق والتجسيد الذي تعدّى الكتابة على الورق، ليصبح صناعة درامية تصويرية/تمثيلية تحتفي بالحرف لتأسر المتلقّي بامتياز.

تروم الرسالة البحثية دراسة العلاقة التي جمعت الرواية الجزائرية بالمسرح والسينما والتلفزيون من خلال أعمال إبداعية كتبت و مُثّلت وأسّست لعهد فنّي يجمع الكلمة بالدراما على غرار : رواية"قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور " كنموذج تطبيقي في تجربة مسرحية بعنوان :" منين جاي..ووين رايح؟"2001 .

الرواية الثانية المعروضة للبحث و الدراسة هي" ريح الجنوب1970 لعبد الحميد بن هدّوقة"، والّتي شكّلت محطّة إبداعية متميّزة أهّلتها للتّحول الدّرامي ، بجعلها فيلما سينمائيّا ، بعد أن كانت مجرّد حروف تتوسّط دفتّي كتاب، يسرد فصولا من العذاب المادي و المعنوي والفكري ، الّذي اكتوت بناره الجزائر إبان الاحتلال وبعيد استرجاع السيادة الوطنية .

أمّا الرّواية الثّالثة الّتي كان لها نصيب في التّجربة الدرامية فهي " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي حيث جاءت هذه الرواية لتبوح بأهمّ ما ميّز محطّات "الجسد" العمرية ، بفصولها المرحلية فكانت المناسبة للاعتراف والاغتراف من أعماق الذّاكرة الجسدية لرجل ووطن..

شكّلت الرّوايات الثّلاث: "قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور ،"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة" و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي أعمالا درامية زاوجت بين ثنائيات جمعت "الرواية" بعالم "المسرح" كما "الرواية" بعوالم "السينما" و"التلفزيون" .

ف ***ماهي أهمّ المضامين الفنية التي احتوتها الأعمال الروائية المعنية بالبحث؟ وما هو موقعها في التّجربة الدرامية لكلّ منها؟ وما مدى الالتزام بالمضامين الفنّية لهاته الرّوايات في المشهد التمثيلي/ الدرامي ؟ وهل ساهمت التّجربة الدرامية في تصوير الرّواية بجماليّاتها السّردية والتّصويريّة ؟ أم أنّها فضّلت ميولات أخرى رأتها عيون"المخرج الدرامي" وأغفلتها أحداث" النص الروائي"؟.***

تعتبر هذه الدراسة محاولة لفك شيفرات ودلالات كان للرّواية فيها كلام يهوى المكوث الأزلي ويمقُت النّسيان والنّكران..فجاءت التّجربة الدرامية لتحاول صياغة الإرث الروائي بطريقتها المشهديّة والفنّية ؛ فهل وُفّقت في ذلك ؟ هذه بعض الإشكاليّات الّتي يطرحها هذا البحث .

جاءت المحاولة البحثية بالاعتماد على بعض المراجع التي اهتمت بشأن الرواية كحال عبد الملك مرتاض في مؤلفه:"في نظرية الرواية"،وسعيد يقطين: "قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود"،كما تمّ التعرض لموقع السرد وما أشار إليه عبد الله إبراهيم في"السردية العربية الحديثة"،وعلي بن تميم في "السرد والظاهرة الدرامية"،واستفاد البحث أيضا ممّا جاءت به صبحة أحمد علقم في "تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية ، الرواية الدرامية أنموذجا"،أما في الجانب المتعلق بدراسة علاقة الرواية بالمسرح فيظهر فرحان بلبل في"النص المسرحي الكلمة الفعل"،ودراسة أسماء ليلى الطاهر"مسرحة الرواية"،وفي علاقة الرواية بالصورة السينمائية والتلفزيونية تجد بغداد أحمد بلية في "الترجمة بين سيميائية الرواية – الفيلم"،كما استفاد البحث من الدراسات الأكاديمية التي اهتمت بالشأن الأدبي والدرامي على شاكلة بحث سيدي محمّد بن مالك الموسوم بـ"رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة مقاربة سوسيوشعرية" وأطروحة الدكتوراه الموسومة بـ"الحبكة بين النص الدرامي والروائي دراسة تحليلية تباينية"، لحجوي غوتي،

وأطروحة سوالمي الحبيب،الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف ودراسة رائدة عبد اللطيف حسن ياسين،"تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجا،ليتراءى الاهتمام النقدي والأكاديمي بعوالم الرواية وعلاقتها بالظاهرة الدرامية ، والتي نقلت درامية الحرف من الذاتية التخييلية إلى دراما العولمة .

تعدّدت الأسباب الّتي دفعت الباحث لاختيار هذا الموضوع كمثار بحثي فمنها ما هو ذاتي ، ومنها ما هو موضوعي، من أهمّها :

المكانة التي تُحظى بها الأعمال الإبداعية الجزائرية" في باحة الفكر والأدب الإنساني ، وأيضا محاولة التعرف على المستوى الفنيّ والدّلالي الّذي يطبع أعمال الروائيين الجزائريين، واكتشاف مدى حرارة اللغّة المستعملة ، والرغبة في إبراز هذا الجهد الإبداعي .

وكذا تسليطُ الضّوء على مثلّث روائي جزائري :"قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور"،"ريحُ الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة"، ولأحلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد "، بهدف إبراز ما هو مميّز ومرمّز في دواليب هاته الروايات ، إضافة إلى حساسيّة مسألة "الذّاكرة الوطنية " باعتبارها قضية جوهرية في تاريخ الشعوب والأوطان، تناولتها الأعمال الإبداعية المعنية بالبحث بتمثلات متمايزة تعبيرا وتجسيدا دراميا ، وهو ما دفع إلى التّذكير بخطورة"قضايا التّاريخ" لكونه محطّة من محطّات إثبات الذّات ، وإبراز كيفية تعامل الفن مع ذلك .

كما يتوخى هذا البحث دعم الدّراسات المهتمّة بالتلاقح الفكري والإبداعي الذي يجمع الرواية بفنون العرض الدرامي ، واعتبار علاقة الرواية بالتجربة الدرامية (مسرح، سينما،تلفزيون) من وسائل التحديث المتاحة.

وأيضا ضرورة استثمار الإيجابيات التي تتيحها الأعمال الدرامية باعتبارها تجمع الأسرة والفرد بالفكرة والصورة وجها لوجه، وتجمع أصحاب المال بالمادة الفنية الخام.

وكأي بحث نقدي فقد واجه سير إنجاز هذا العمل البحثي بعض الصعوبات لعلّ أهمّها :

- تشعّب منافذ الرواية وتباين طرق التعامل معها قراءة ونقدا وتحليلا .

- صعوبة الوصول إلى نصوص السيناريو المجرّب في السينما والتلفزيون، بعكس المسرحية الروائية التي تفضّل بتوفيرها للباحث كاتبها عبد الوهاب بن منصور مشكورا .

تعدّد المواضيع المعالجة في البحث استلزم استثمار جميع المناهج العلمية التي من شأنها أن تسهّل توضيح بعض الرؤى و المفاهيم؛ عساها تفي بحلّ الألغاز القابعة بين جنبات الحرف والفعل الدرامي حتى تتراءى وتبرز مكامن القصد والتأسيس، فكان من الضروري الاستعانة بالمنهج التاريخي الّذي تمّ توظيفه في إبراز الإرهاصات الأولى لبدايات تشكّل النصّ الروائي الجزائري ، وكذا معرفة المعالم الفنيّة التي جسّدت اعتماد فنون العرض من مسرح وسينما وتلفزيون على المنتوج الروائي .

حاولت الدراسة البحثية توظيف المنهج النسقي في قراءة الحروف الدرامية التي تضمنتها الأعمال التطبيقية الثلاث، والمجسّدة لتلاقح الرواية بفنون العرض، إضافة إلى بعض النصوص الروائية التي تمّت الإشارة إليها في سياق البحث .

كما تمّ الاعتماد على المنهج المقارن في الانتقال بين الروايات الثلاث : "قضاة الشرف"،"ريح الجنوب" و"ذاكرة الجسد" من جهة، والتجارب الدرامية من جهة ثانية عبر نوافذ الركح المسرحي والسينما والتلفزيون ، حتى تتمظهر بعض الدلالات الرمزية ، وتتضح ملامح الانتقال من عمل إبداعي إلى آخر عبر هذه الثلاثية، وصولا إلى استعراض نصيب الرواية الجزائرية في الاستفادة من رحلة التحول الدرامي الحافل بالعلامات السيميائية ،والتي استدعت المساءلة النقدية وفق المنهج السيميائي الموظّف لدخول واستيعاب مقاصد العتبات النصية، والمرور إلى عوالم المشاهدة البصرية؛ وقد تمّ إعمال هذه المناهج الإجرائية توسّلا بالآلية التحليلية التي تحكم سير البحث العلمي، وتتوخاه .

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يتمّ تقسيم هذا البحث على حسب خطة من مدخل وثلاثة فصول، يتضمن كلّ فصل مبحثين إلى ثلاث مباحث، مع مقدمة وخاتمة .

حاول المدخل أن يتّطرّق إلى "الرواية الجزائرية وتجلّيات البوح "،من خلال استعراض سيرة ومسيرة تشكل وتحوّل الرواية الجزائرية، وأيضا محاولة النظر في بعض مضامين الرواية العربية في الجزائر حديثها ومعاصرها ،وصورة الرواية الجزائرية عموما في رحلة صراعها بين الكينونة والمكنون؛ أما الفصل الأول الموسوم الرواية الجزائرية والدراما المسرحية ، فقد رام التعبير عن أبجديات رواية قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور ، بكشف مواطن الجمال وعتبات التسآل من جهة، ومن جهة ثانية عرض تجليات مسرحتها على مستوى الكتابة الدرامية ومواطن الخطاب في المسرحية الموسومة بـ : "منين جاي.. ووين رايح؟ !.

عني الفصل الثاني بعرض أهمّ الروايات التي اشتغلت عليها السينما العالمية والعربية فالجزائرية،كما تمّ التطرق إلى المضمون الفني والجمالي لرواية"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، ومحاولة إبراز المواطن الروائية التي استدعت الانتقال من الرواية إلى السينما،حيث يكون النص السينمائي محلّا للمقارنة البينية في حين أنّ الفصل الثالث من هذا البحث فيتوسم البحث في علاقة الرواية بالدراما التلفزيونية.

انتقلت الرواية من حدود الورق إلى شاشات التلفزيون، فتسنح الفرصة في الفصل الثالث لعرض سفرة الحروف الروائية في عوالم التلفزيون العربي، والتعرف على مستوى استثمار النص الروائي في الدراما التلفزيونية الجزائرية، مع اتخاذ رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي نموذجا تطبيقيا للمساءلة التعبيرية بين النص الروائي ونص السيناريو ؛ لينتهي العمل بخاتمة تشتمل على خلاصة ما خرج به هذا البحث من نتائج .

ترتسم عناوينُ بحث يتوسّم فيها الباحث إبراز العلاقة التي تجمع الرواية بالتجارب الدرامية، حينما يتحوّل العمل السردي إلى عمل أدائي وفق نظرة إخراجيّة مختلفة ، تتّفق في تحقيق الفرجة والإمتاع حيناً، وأحياناً كثيرة لتصوير وقائع وفواجع ببصمات ظاهرها الفنّ ، وباطنها غايات متعددة ؛ فكانت للتّجربة الدرامية أن تنتبه للموروث السردي جاعلة من المتن الروائي حجرا للزّاوية في الإنتاج الإبداعي.

تجتمع حروف النص الروائي مع عوالم تعبيرية أخرى تحتضنها الصورة المشاهدة ، لترتسم درامية الحرف الروائي وحيويته وقدرته على القفز بين متاحات

التعبير الفنّي، حيث نهل المسرح والسينما والتلفزيون ولا يزال ينهل من مورد النص الروائي الحامل بين ثناياه معالم الجمال الفني والموضوعي .

تبقى الدراسة المعروضة للمساءلة العلمية محاولة للتنويه بالرواية ، وبمدى فعاليتها في صناعة الفكر بالفنّ ، حين يصير المتلقّي مأسوراً بالأحداث، لتتعدّى امتيازات الإنتاج الفنّي عوالم المال والاقتصاد إلى عوالم تجسيد الأفكار وصنع القرار.

وختاما فإني أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور عبد القادر شريف بموسى الذي أسبل رعايته على هذا البحث وتكرم بالإشراف عليه مذ كان مخاضا على مستوى الفكرة إلى أن انبثق على الشكل الذي هو عليه ، كما لا يفوتني أن أوجه عبارات شكري وامتناني لأساتذتي أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة البحث وتقييمه وتقويمه .

عبد الله أوغرب

مغنية في : 17 أبريل2018 الموافق ل01 شعبان 1439 هـ

مدخل :

الروايــة الجــزائرية وتجليـات البوح

شكّل التّواصل بين البشر وسيلة حتمية وضرورية لممارسة الحياة وتطويرها وفق مستوى الرغبات الإنسانية وتطلّعاتها، فكان الإنسان على موعد مع الفكر ومع الإبداع لإثبات ذاته؛ وأيضا لترسيخ ما وصل إليه من نضج يراه أهلا لتوثيقه، بعد أن عرف أن الكلام صيت وأنّ الكتابة قيد، وبعد أن أدرك أن الزمن ينقضي وأن الأثر باق لا يزول ، ولا تمحيه السّنين.

تنوّعت أساليب التّواصل الإنساني وتقاطعت بين الثقافات والحضارات، بيد أنها توحدت في الغاية التي تنتج المعرفة والإدراك بين البينيات : بين الذات والآخر وبين الماضي والحاضر، وبين المعلوم والمجهول، فمن التعبير الإيمائي المشترك بين الخليقة إلى التعبير الحركي (الرقص،المسرح،الجسد) إلى الأداء التعبيري التشكيلي (الرسم،النحت، العمران) إلى التواصل الصوتي (الكلام والمرويات السردية الشعر،الموسيقى) إلى التعبير الكتابي (الروايات والقصص) إلى مستوى التعبير التصويري/الرقمي.

سافر القطار التواصلي بين محطات تاريخية إبداعية متنوعة اقتضتها المسيرة الإنسانية في تجاذباتها مع سلطة الزمن ، بعد أن تحركت آلة العقل البشري برغبة جامحة في تقرير تغيير المصير، وتوثيقه للآخر/ المستقبِل.

تمثّلت اللّغة بقيمتها ومقامها عنوانا للحضور والفرادة، فمن امتلك أبجديات اللّغة وتفنّن في تطويعها نال أمن جعفر بن أبي طالب، كما يمكن لها أيضا أن تكون تأشيرة هلاك لصاحبها كما كان الحال مع أبو الطيب المتنبي وطرفة بن العبد وكثير ممن حلّت بهم لعنة اللّغة، فتتراءى ازدواجية الإمتلاك لناصية اللّغة التي تمنح لصاحبها قدرا من العلم والعزّة، كما اللّعنة والعدم .

1 - الرواية الجزائرية..سيرة تشكل ومسيرة تحول :

عرفت رحلة تبلور الفن الروائي محطات تاريخية على مستوى التأسيس الهيكلي المكوّن للشكل الروائي، ولجوامع السؤال عن الماهية وعن المضمون الفكري والفنّي النّاشئ عن اللّغة ، وعن الوعي بها، ليتولّد ويتطوّر الحرف الروائي تدريجيا مع ظهور التجارب الروائية في مختلف الأصقاع من العالم؛ فما هي معالم الرواية؟ وأين يكمن سرّ تفرّدها عن بقية الأجناس الأدبية ؟ وما موقع الجزائر من ذبذباتها ؟ .

تعنى الدراسة البحثية بمحاولة تعقب سيرة التشكّل ومسيرة التحوّل التي ميّزت الرواية الجزائرية بالتعرّض إلى بواكير نشأتها الأولى والبحث عن قسمات ملامحها البنيانية والموضوعاتية :

فمنذ متى سجّلت الرواية ، باعتبارها موروثا سرديا مدوّنا ، تواجدها في النتاج الأدبي الجزائري؟ وهل تعرّفت الجزائرعلى جنس الرواية حرفا وجوفا؟، وكيف تتجلّى التّجربة الروائية الجزائرية في المشهد الثقافي العربي والعالمي ؟

يعدّ الأدب ترجمة لوعي الإنسان ومقياسا تظهر فيه ومن خلاله سماته الحياتية والحضارية التي يعيش فيها،وقد عُرف المعمار الروائي في الجزائر من خلال أول رواية في تاريخ الإنسانية وصلت كاملة إلينا حسب د.أبو العيد دودو، وهي رواية الجزائري **لوكيوس أبوليوس*** [1] الموسومة ب" **الحمارالذّهبي** أو **التّحوّلات**"؛وهي عمل يؤسس للعمران الروائي لغويا وفنيا ودلاليا؛فمن حيث اللّغة استنفرت الرواية أبجديتها التي تستدعي الحروف كما الوجدان لاستمالة القارئ/المتلقّي والتأثير فيه،أما من حيث الجوانب الفنية فقد رسمت كيف تشيّد الرواية؛ وكيف يتم تسقيف أفكارها،وكيف يتم بناء المساحات التخييلية باستعمال مواد بناء ذهنية،أما الجانب الدلالي فقصة الرواية مجمع قصص، حالها حال الحياة..مجمع حيوا ت، فيصادف القارئ من خلال الرواية مجموعة التحولات التي يمر بها الإنسان عبر مسيرته المعيشة،والتي يعدّ الفضول أحد أهمّ منغّصاتها؛ فبسبب الفضول والرغبة في معرفة المريب والعجيب أضحى لوكيوس حمارا أو إنسانا في هيأة حمار لم يسعفنا بعد حظ معرفة سرّ ذهبيته؛"وليس هناك في الحقيقة ما يمنعنا من أن نعتبر روايته "الحمار الذهبي" ثاني رواية ظهرت في العالم،إن صحّ حقّا أنّ رواية غايوس بيترونيوس أربيتر Gaius Petronius Arbiter(ت 66 ب.م)،وهي رواية "ستيريكون Satyricon" الساخرة،التي وصلتنا ناقصة واشتهر منها القسم المعروف تحت إسم"مأدبة تريمالخيو Cena Trimalchio – إن صحّ أنها كانت الأولى فعلا.غير أنّ رواية أبوليوس تعتبر على أية حال أول رواية قديمة وصلت إلينا كاملة،وشكلت نوعا أدبيا جديدا،هو النّوع الذي يعرف اليوم بالرواية الإطارية،التي تضم

[1]* لوكيوس أبوليوس: أحد أشهر كتاب القرن الثاني ومفكّريه، ولد بمادورة-سوق أهراس-شرق الجزائر في124م-125م وتوفي عام180م ، له عدة كتب فلسفية : أفلاطون ومذهبه، في إله سقراط، في الكون؛ أحد عشر كتابا في التّحوّل أو التحوّلات أو الحمار الذهبي.

مجموعة من القصص من جهة،وبالرواية الأنوية أو الرواية،التي يرويها المؤلف نفسه بضمير المتكلّم من جهة أخرى.." [1]؛ مما بوّأ العمل الذي قدّمه أبوليوس لأن يكون أساسا للكثير من الأعمال الأدبية التي جعلت من الحمار الذهبي ينبوع فيضها وعنوان هدايتها المنهجية رغم أن هناك من ينفي عن العمل الروائي صبغته المعمارية ومسحته الجمالية،لأنه حتّى ولو كان العمل غير أصيل الفكرة إلاّ أنّ أصالته تتجلّى في إعادة صياغته من جديد وعلى طريقة أبوليوس النوميدي؛لكنّه ليس الأول بالتأكيد" ولكن هناك من بين أعمال لقيانوس السميساطي(القرن الثاني بعد الميلاد) كتابا يحمل عنوان Lukios e Onos أو لوكيوس والحمار.ويتضمن هذا الكتاب القصة نفسها التي يتضمنها كتاب التحوّلات،والبطل نفسه-وهو لوكيوس- والمغامرات نفسها،لكنهما يختلفان في أن الحدث يسير عند لوقيانوس في خط مستقيم،بينما يتباطأ سير الحدث في رواية أبوليوس بسبب القصص المتناثرة في أماكن مختلفة منها،كما يختلفان في أنّ النهاية في كتاب لوقيانوس تختلف عنها في الحمار الذهبي."[2]

تُستشفّ من رواية الحمار الذهبي أهم السمات المنهجية التي رسمت خطّ سير الرواية بالمفهوم البنائي والفني؛وهذا يتوافق حسب أبو العيد دودو" مع ما خصّها به بعض الكتّاب والأدباء في عصر النّهضة من عناية واهتمام،حيث ابتدأ طبعها منذ النصف الثاني من القرن الخامس عشر وكان تأثيرها قد امتدّ قبل ذلك إلى أكثر من قرن.وعلى هذا فإنّه ليس من السهل التقليل من أثرها،خاصة إذا أخذنا بعين الإعتبار الطريقين اللذين انطلقا منها،إذ أحدها يقودنا إلى روايات المغامرات كما نجدها عند ميغيل سرفنثيس Miguel Cervantes (1547.1616) في رواية دون كيخوته Don Quijote،وهانس ياكوب غريملسهاوزن Hans Gakob Grimmelshausen(1622.1676) في رواية سيبليتسسموس المغامر Der abentheurliche Simplicissimus، وألان رينه لوساج Alain ren Lesage (1668.1747) في قصة جيل بلاص السنتياني Histoire de Gil Blas de Santillane ،ولويس كوبيروس Louis Kouperus (1863.1923) في رواية الحمار العاشق Der verliebte Esel (الترجمة الألمانية) وغيرها من الروايات الحديثة.أما الطريق الثاني فيقودنا إلى ذلك النّوع من القصص، الذي يقوم على أحداث غريبة،

[1] لوكيوس أبوليوس،"الحمار الذهبي"ترجمة: د.أبو العيد دودو،منشورات الإختلاف،الجزائر،ط 1،2001،ص 06

[2] المصدر نفسه ،ص 19

تتمثل هنا في الغدر والخيانة الزوجية والغيرة والغدر والقتل والفضول والحب والجريمة،.."[1]؛ ممّا يجعل العمل الروائي المشار إليه أصلا أدبيا وفنيا للجنس الروائي عالميا،قد ساهم في ترشيد الصّانعين الروائيين، وهدايتهم سبل البوح والكتابة .

ينبغي التنويه أيضا إلى أن رواية "التحوّلات أو الحمار الذهبي" الصادرة باللاتينية كلغة الأصل (L.S) قد وصلت إلى المدوّنة السردية العربية عن طريق فنّ الترجمة،فتجد علي فهمي خشيم قد ترجم العمل من الإنجليزية إلى العربية،وتجد أيضا ترجمة أبو العيد دودو للرواية من الفرنسية إلى العربية بمعنى أن كلاهما ترجما ترجمة العمل الروائي لا العمل ذاته،ليكون عمار الجلاّصي صاحب أول ترجمة لمتن أبوليوس الروائي في حلّته الأصلية من اللاّتينية إلى العربية [2] ، ممّا يتيح للقارئ العربي فرصة إعادة القراءة، واكتشاف النص من جديد اكتشافا يليق بقيمة النص وبقيمة الترجمة كذلك باعتبارهما من فنون القول المتجدّدة .

إذا كانت مداوروش نوميديا مكانا سجلت فيه الرواية حضورها الوجودي "لاتينيا" فإنّ الجزائر العاصمة قد أنجبت في عزّ خنقتها الاستضرارية الفرنسية عملا روائيا عربيا موسوما " حكاية العشاق في الحبّ والإشتياق " لصاحبه محمد بن ابراهيم بن مصطفى باشا(1806.1886)"[3] الذي خالف فكره زمانه، فبرغم حياة الحرب والاستعمار التي كانت تحياها الجزائر، وبرغم استفراد الشعر بلمعان تواجده ولدت روايته متخمة بالحبّ والوجدانيات؛ فاستدعى الشخصيات الروائية ونسي الزمان والمكان وكلّ ضوضاء الحياة ليميل بقصته حيث يوجد السكون وحيث ترقد اللّهفة،لتكون حكاية العشاق في الحبّ والاشتياق وما جرى لابن الملك الشائع مع زهرة الأنس بنت التاجر [4] عربون كرم أدبي

[1] لوكيوس أبوليوس،"الحمار الذهبي"،ترجمة د أبو العيد دودو،ص 22.21

[2] لوكيوس أبوليوس،"الحمار الذهبي (أو التحولات)،ترجمة عمّار الجلاصي،موحمد ؤمادي للنشر،دط،دون بلد،دون سنة،ص 03

[3] من مواليد الجزائر1806،وقد كان جدّه(مصطفى باشا) دايا على الجزائر (1805.1795) وهلك اغتيالا،كما كان أبوه(إبراهيم بن مصطفى)من أعيان الجزائر وعلمائها المشهورين؛والذي كان في صف حمدان خوجة في حركة المقاومة ضدّ الفرنسيين؛إلاّ أنّه سجن واضطهد،أما مؤلف الرواية فقد تدرج في مستويات الحياة من الغنى إلى البساطة،ينظر أبو القاسم سعدالله،"حكاية العشاق في الحبّ والإشتياق لمحمد بن ابراهيم بن مصطفى باشا"،الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر،2007

[4] أبو القاسم سعدالله،"حكاية العشاق في الحبّ والإشتياق لمحمد بن ابراهيم بن مصطفى باشا"،الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر،2007، ص05

جزائري تمّ توثيقه تأكيدا على أهمية الكتابة الروائية وقدرتها العجيبة في الفصل بين الإنسان والزمن،وبين الإنسان والعالم الخارجي،وبين الواقع والخيال.

يرسم محمد ابن إبراهيم لوحته الأدبية مبرزا وفاقا بين رجل وامرأة يتخلله شقاق ناجم عن الغيرة من الشريك(الماضي/الحاضر)،وعن غريزة حبّ الامتلاك لينهيها ببقاء ابن الملك مع زهرة الأنس وتواؤمهما معا؛لتكون حكاية العشاق في الحبّ والاشتياق أوّل محاولة إبداعية تؤسس لحضور الرواية وتشكّلها بالجزائر،"وكان يمكن اعتبارها رواية فنية لطولها ومسارها القصصي،ونموّ الأحداث فيها،لولا ضعف التقنية القصصية،وضعف الحبكة، وترهّل الصياغة،وقد شاعت فيها العامية الجزائرية،وهي من العناصر التي أخلّت بالعمل،وحرمته من أن يحمل اسم(رواية) في فترة متقدّمة،حين كتابته(سنة 1849م) مع ذلك يمكن اعتبار العمل مرحلة أولى في ميلاد الرواية العربية الحديثة..."[1] .

دخلت الرواية بلاد الجزائر من بوابة اللّغة اللاتينية بعمل لوكيوس أبوليوس "الحمار الذهبي" المؤسس لعوالم الجنس الروائي عالميا بما احتواه –المتن- شكلا ومضمونا من بنى فنية وجمالية،وكتب محمد بن إبراهيم بن مصطفى باشا حكاية ابن التاجر مع زهرة الأنس، وهو في ذلك يُصبغ الرواية باللّون العربي ويُدخلها إلى السّاحة الأدبية الجزائرية، كبادرة أولية تنتظر التقديم والتقييم للعمل الفني المنتج وإحاطته بالدراسة الواصفة، وتقويم الشّكل الروائي ككلّ باعتباره جنسا أدبيا فريدا ومتميّزا لغة وتقنية .

قلب الحضور الروائي في الجزائر موازين المعقول والشائع؛فإذا كانت الرواية عملا أدبيا يجمع الواقع بالمجهول ويخاطب العقول والأجيال بواسطة سلطة اللغة، فلقد خرجت الرواية الجزائرية من رحم خيال بعيد عن عالمه ويومياته؛ فرغم أنّ الكلام في الحبّ زمن الحرب يبقى همسا إبداعيا يتوق للحياة ويشدو بحلاوتها ويدعو إليها، إلاّ أنّ الظروف التاريخية التي كانت تحياها الجزائر كانت ترنو وتحنّ لأعمال أدبية تفكّ شيفرة صمت القلب والشعب معا؛ وهو ما فعلته الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية،

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث {تأريخا..وأنواعا، وقضايا..وأعلاما}،د م ج،الجزائر،ط 1995،ص 36

ولم تفعله الرواية العربية التي كانت هاربة من الزمن ومن التيار ..فكيف تشكّل مسار الرواية الجزائرية ؟ .

أولا: النقيض مضمونا..عشق في زمن الحرب

الملمح الأول من تناقضات التشكّل والبناء الروائي في الجزائر هو ميلاد نص يصبّ في وادي العشق الإنساني.."حكاية العشاق في الحب والاشتياق"،والمجتمع الجزائري آنذاك ملتهب بحرائق الفرنسيين يئنّ في واد آخر،لتكون الهوة فسيحة بين العمل الأدبي والمجتمع الذي ينتمي إليه وهو المراد بالأدب : خدش الضمير ونبش وعي الشعب،ليكون العمل الروائي العشقي بعيدا عن مستوى إيقاض الضمير الجمعي؛ولو أنّ موضوع العشق هو مِلح العمل الفنّي ولبّ كينونته غير أنّه ليس بقادر وحده على أن يحيي الموتى..موتى القلوب من الشعوب؛ ولو زاد العشق وتعدّى حدود الإنسان إلى حدّ عشق الوطن لشكّل العمل الروائي أبلغ الأثر وأعقله خصوصا وأنّ الثورة ضدّ فرنسا لم تخمد ولو فترة من الزمن، إلاّ أنّ الرواية اكتفت بالعاشقين وأغلقت بابها على كلّ ضيف.

الملمح الثاني يتجلّى في رواية"غادة أم القرى"للشهيد أحمد رضا حوحو 1947 التي عزفت سنفونية عشق مكّي بلحن جزائري على إيقاع اللّغة العربية، حين غضّ الروائي الحرف عن الواقع المعيش وعن الواجب والمأمول من الأدب ومن الأدباء وراح يغوص في قصة حبّ وصراع بين عائلتين حجازيتين قاطنتين بأراضي الحجاز؛فهل عشق المكان المقدس هو الملجأ المناسب للاحتماء به،وهو الملاذ للاستكانة؟ أم أنّ الحب الذي أشار له الأديب الشهيد رضا حوحو هو الحبّ الداخلي الذي ينبغي أن يكون ساريا بين أفراد المجتمع الواحد؟ .

ليس المقام مقام محاكمة أعمال روائية بقدر ماهو استعراض لتناقض فكري/أدبي مغاير للواقع ومجانب لقضاياه الجوهرية على طول الخط الروائي التوعوي البعيد أيضا عمّا كان يجول في الجزائر من أجواء جنائزية في الثامن ماي 1945؛ وقد كان واسيني الأعرج في كتابه "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"قد أشار باستفاضة لهذا النفور الصارخ بين مضامين المتن الروائي العربي مع الواقع السياسي الجزائري قبل الثورة بحكم تنوع الحركة الوطنية وتعدد مناحيها؛ فالمفترض ظرفا أنّهما -الرواية والواقع- وجهان لعملة واحدة إلا أنّ دخول السياسة في عوالم الأدب لم يتمّ له الحلول إلاّ بعد أن ضاق الشعب الجزائري ذرعا وانتفض؛" فالانتفاضة التي دفعت بالجزائريين

إلى الخروج لدفن 45 ألف شهيد،في الوقت الذي كان فيه العالم يحتفل باندحار النازية، لم تكن لتمرّ بدون أن تخلّف وراءها واقعا جديدا،أنزل الأدباء من أبراجهم العاجية إلى أرضية الواقع القاسي "[1] .

ساهمت تلك الهزّة الشعبية في محاولة تصويب مسار قاطرتي الأدب والأديب/المفكر الجزائري وإعادتهما إلى جادّة الحرف والمضمون، حيث المسؤولية الأخلاقية تستلزم تواؤم نتاج الأدب مع تطلّعات الشّعب وغاياته لا التناقض معه والسير بعكس التيار؛لينطق الجزائري بلسان لغة المستدمر، ويدخل بالرواية في صلب المكان والزمان والإنسان.

ثانيا : النقيض لغة

لم تف الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية بالطموحات التي كانت تنتظر تجسيدها؛ لتشكّل الرواية الجزائرية ذات اللّسان الفرنسي ثورة على اللّسان الفرنسي نفسه، حيث اندمج الكتاب الجزائريون مع الأعمال الأدبية العالمية، ووعوا أهمية الأدب عامة والجنس الروائي بالتحديد في بلورة الفكر، وترجمة الوعي وتشكيله، كما ثارت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية على المضامين الفكرية والفنية التي كانت هي السائدة،والخارجة عن كلّ دوائر مدارسة يوميات الجزائريين ومآسيهم ؛ إذ بتبنّيها لهذا النهج العامل بأبجديات الحرب الحرفية قد قامت بالردّ على عشاق فرنسا أدبا وقلبا، فثارت على اللّسان الفرنسي وثارت حتّى على اللّسان العربي مانحة لنفسها شرف تسيّد المشهد الروائي في الجزائر وإعلان المقاومة الأدبية؛ بعدما عجز المعرّبون عن فعل ذلك،والتعبير عنه ومكاشفته في أعمالهم الأدبية.

ثورة اللّسان على اللّسان : تمثلت الثّورة اللّسانية الجزائرية في بعدين اثنين :

أ* ثورة اللّسان الفرنسي على اللّسان الفرنسي في الجزائر: أدرك الجزائريون ممن ملكوا ناصية اللّغة الفرنسية أن الأدب بإمكانه أن يعبّر ، ويعبر من الحدود الضيقة والمعزولة إلى مساحات أوسع للأفق،كما أيقنوا وبيّنوا أن الحب ينطق بكلّ اللّغات،إذ لا يملك سلطة اللّغة سوى العاشق الولهان،المنتشي بلهيب الحقيقة، وبحرقتها؛ "هذا

[1] واسيني الأعرج،"اتجاهات الرواية العربية في الجزائر؛بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية"،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،ط 1986 ،ص 67.66

بالإضافة،إلى أن اللغة ليست ملك أحد،أو كما يقول الأديب الجزائري مراد بوربون إنّ اللغة الفرنسية ليست ملكا خاصا للفرنسيين،وليس سبيلها سبيل الملكية الخاصة،بل إنّ أية لغة إنما تكون ملكا لمن يسيطر عليها ويطوعها للخلق الأدبي أو يعبر بها عن حقيقة ذاته القومية "[1] .

ظهرت ثورة اللّسان الفرنسي على اللّسان الفرنسي نفسه حين بدأ استعمال الجزائريين للغة الفرنسية وتمكنهم من أدواتها التعبيرية،فتجلت بواكير ثورة لغوية متماشية مع السياق العام حيث اتخذت منحى تصاعديا متدرجا عبر مستويات الأدب الفنية،فسلكت بدءا سبيل القصّة الأدبية،فالرواية القصيرة مرورا بالرواية في شكلها الناضج الخائن،ووصولا إلى الرواية المكتملة الملامح فنيا ووطنيا، بدليل أنّه "حينما يؤرخ لأول قصة قصيرة كتبها جزائري،يحدد ذلك بسنة 1891 والقاص هو محمد بن رحال Mhamed Ben Rahhal (1928.1856) تحت عنوان انتقام الشيخ La vengeance du cheikh " وقد نشرت هذه القصة في المجلة الجزائرية التونسية،الأدبية والفنية،في العدد الثالث يوم(26سبتمبر-03أكتوبر 1891).أما أول سلسلة من القصص والتي يمكن أن تشكل رواية قصيرة ولكنها لم تجمع في كتاب،فكانت سنة 1912 في صحيفة الحقّ، من توقيع أحمد بوري تحت عنوان "مسلمون ومسيحيون" "[2] .

دخلت الكتابة الجزائرية إلى عوالم الرواية بداية باللّغة العربية منذ 1849 بنص محمد بن براهيم،" أما أول رواية كتبت باللغة الفرنسية فكانت سنة(1920) للقايد بن شريف (1879-1921) تحت عنوان "أحمد بن مصطفى قومي" ثم تبعت بروايات أخرى ففي سنة(1925) أصدر عبد القادر حاج حمو (1891-1955) رواية تحت عنوان "زهرة زوجة المنجمي" وقد عدت هذه الرواية لفترة طويلة هي الأولى في تاريخ الأدب الجزائري "[3] .

كما سجّلت بعض الأسماء الجزائرية التي صبغت رواياتها بألوان فرنسا حضورها في المشهد الروائي الجزائري المسبّح بحمد فرنسا والمقدّس لها؛على شاكلة محمد ولد الشيخ

---

[1] المرجع السابق ،ص 71.70

[2] جبور أم الخير،"الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقدية"،أطروحة دكتوراه ؛إشراف: أ.د المخزومي عز الدين، جامعة وهران، الجزائر، 2011.2010،ص 21

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

في (مريم بين النخيل) 1936 ورابح زناتي(بولنوار الفتى الجزائري) [1]..إلى أن انتهت الرواية الجزائرية إلى ثورة أفكار وواقع، فعديد المتون الروائية المكتوبة باللسان الفرنسي أبدت تماشيها مع العصر ومع ما يكابده الشعب من قهر ومن أزمة هوياتية؛وهنا يجدر التنويه بمؤلف أحمد منور* "الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي: نشأته وتطوره وقضاياه " الّذي يعدّ مساهمة نقدية عرّفت بجزائرية الأدب وبهويته ومضامينه،كما فضحت بعض الالتفافات الفرنسية المغالطة والتي قال بشأنها:" ورجعت من الناحية التاريخية إلى محاولات احتواء المستوطنين حتى لاسم الجزائر نفسه،حيث كان الكتّاب الأوائل منهم يطلقون على أنفسهم اسم" الجزائريانيين " (Les algérienistes)،كما كانت "مدرسة الجزائر" بزعامة ألبير كامو"تدعي لنفسها هذا الشرف،كما يدلّ اسمها، وتعرضت للاستفتاء الذي أجرته مجلّة"الأخبار الأدبية الفرنسية" في مطلع الستينيات حول موضوع: من هو الكاتب الجزائري؟وشارك فيه العديد من الكتاب المستوطنين والجزائريين، وتميّز على الخصوص بتدخل مالك حداد في النقاش بمقاله المطول الشهير "الأصفار تدور في فراغ" ."[2]

تكتمل صور استغلال الجزائر وخيراتها باستغلال اسمها أيضا بدحرجته، وإخراجه من ملكية شعب إلى ملكية ناد أو إلى اتجاه أدبي فقط ،كتصغير لبلد بحجم الجزائر،وكتعبير صريح عن مدى الحقد الفرنسي،وكذا ترجمة الرغبة في الامتلاك بتزييف الحقائق وطمسها من لدن فرنسا كموقف لها منذ أن وطأت أرض الجزائر؛"أما موقف الطبقة المثقفة الفرنسية من الاستعمار فكان موقفا مخزيا تراوح بين الترحيب والتزام الصمت إذ لم يحرك أي واحد منهم أطراف أنامله للتنديد أو التعبير عن الرفض للعبودية وللاستعباد ولم يسمع أي واحد منهم لآهات هذا الشعب.ف"فكتور هيكو" مؤلف البؤساء انشغل بقضايا محلية واكتفى بالتصريح بشجاعة أن احتلال الجزائر وصمة عار لفرنسا،أما "لامارتين" الذي كان من رجال السياسة حينذاك،فقد أيد الاستعمار في حين أن "بلزاك" وكان يأمل أن تجلب هذه الأراضي خيرا كثيرا كما في روايته

---

[1] المرجع السابق ، ص 22.21

* أحمد منور أستاذ الأدب بجامعة الجزائر،كاتب للقصة والمسرحية وناقد ومترجم .

[2] أحمد منور،"الأدب الجزائري باللسان الفرنسي : نشأته وتطوره وقضاياه "،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،2007، ص 08

"ابنة العم بيت" « La cousine Bette »، وكذلك "جورج صاند" لم يكن يهمها في الجزائر إلاّ الفوائد المادية والخيرات التي تغرق فيها فرنسا.ومن الأقلام الاستثنائية نجد "ألفونس دوديه" الذي صوّر البؤس الجزائري و"موباسان" الذي رأى في الجزائر كلّ شيء جميل إلاّ الوجود الفرنسي " [1]، ومثلما كانت العين بالعين والسن بالسن،أيضا في الجزائر كانت الرواية بالرواية؛ حيث شكّلت المساهمات الأدبية لكتاب فرنسا المبجِّلة لوطنهم والمتغنّية بوطنيتهم تلك القطرة التي أفاضت كأس الكتّاب الجزائريين أي أنّ الفعل الروائي نجم عنه رد فعل روائي مباشر في تحليله وتوجهاته؛ ذلك " وعلى الرغم من الاتهامات التي تلحق بمدرسة الجزائر ككتابتهم بإحساس الفرنسي المقيم بالجزائر وليس بإحساس الجزائري الذي يكتب بالفرنسية.تؤكد العديد من الدراسات أن آفاق الكتابة عند الأدباء الجزائريين تشكلت زاويتها عن طريق هذا التيار،فمولود فرعون يشيد بدور كتاب أمثال"كامو" و"روبليس" (تشاركوا الدراسة في مدرسة بوزريعة)،ففي رسالة إلى روبليس يقول مولود فرعون: كنتم الأوائل في تقديم أنفسكم والتعريف بمجموعتكم، وأسرعنا نحن بالردّ وقدّمنا أنفسنا بدورنا وبذلك بدأ الحوار"[2].

يكفل ردّ الروائي مولود فرعون(1962.1913)دحض كلّ الكلام الذي قيل حول هوية الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ويبرز أن الجزائريين الكتّاب باللّغة الفرنسية مجموعة مختلفة، لها مسارها الابداعي، وطريقتها المبنية على اللّغة التحاورية، التي لا تحيد عن الطريق العقلاني، ولا تتغافل عن تصوير واقع الشعب الفقير بكلّ ألوان حسرته وضياعه ؛ لتتساقط فزّاعات التخوين الإيديولوجي التي جعلت من استعمال اللّغة الفرنسية روائيا صورة من صور الولاء لفرنسا أمام اصطفاف قامات روائية على غرار كلّ من مولود معمري (1989.1917) وكاتب يس(1989.1920) ومحمّد ديب (2003.1920) ومالك حداد (1978.1927) وآسيا جبار(2015.1936)..وغيرهم ممن كتب عن الجزائر بلغة موليير، ومرّ في طابور العاشقين معلنا انتماءه الوجداني للوطن وللشعب؛ فغدت الرواية بذلك عربون محبة وعنوان وفاء .

[1] جبور أم الخير،"الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقدية"، ص17.16

[2] المرجع نفسه ، ص 25

ب* ثورة اللّسان الفرنسي على اللّسان العربي :

لم تندلع ثورة اللّسان الجزائري المتقن للغة الفرنسية إلاّ نتيجة عوامل أهمّها الحرب العالمية الثانية التي آلمت الجزائريين وعلّمتهم معنى البحث عن البوصلة وكيفية استخدامها بواسطة سحر اللغة . كان أيضا للاحتكاك بجيل الأدباء الفرنسيين المولودين بالجزائر من أمثال ألبير كامو* (1913.1960) بالغ الأثر في تكوّن وعي مستقبِل لأفكار ينجم عنها ترجمة للوعي الجزائري وباللّسان الفرنسي؛ " وسمّي هذا الجيل الذي عاصر الحرب في الجزائر من الفرنسيين بالجيل الاستعماري الثالث،ومن أبرز أبنائه"إيمانويل روبليس" صاحب مسرحية "ثمن الحرية".وقد شكّل هذا الجيل مدرسة الجزائر،والذي ظهر إبداعه في مجلاّت مهمّة مثل مجلّة فونتان" Fontaine" و"لارش"L'arche"،و"لانف" La nef وما لبثت هذه المجلاّت أن انتقلت إلى باريس عقب انتهاء الحرب "[1] ؛ وقد ولّد ذلك التلاقح الفكري والتراشق الأدبي بين جزائريي المولد الفرنسيين وجزائريي الدم والأرض المفرنسين سيلا من الأفكار الإنسانية التي أخرجتها الظروف المحيطة إلى ساحة التدارس ، فانكشفت للعيان لغة فرنسية الشكل والملامح،بيد أنها جزائرية القلب والجوارح، تدقّ طبول الحروف لتُفيق النّيام من سكرة الغرام .

أثبتت الأصوات الروائية الجزائرية ذات اللسان الفرنسي استيعابها للجنس الروائي شكلا ومضمونا ثائرة بذلك على الروايات العربية الغائبة في متاهة البحث عن الخلاص الأدبي فلا "غادة أم القرى" لرضا حوحو 1947،ولا الطالب المنكوب"لعبد المجيد الشافعي1951،ولا رواية "الحريق" لنور الدين بوجدرة استطاعت التغريد خارج دائرة "صوت الغرام"لمحمد المنيع" 1967 [2]،وهي روايات سارت بعكس ما ترتجيه الكتابة الروائية من حركية ووعي آني واستشرافي يلعب على حبل اللغة آخر أوراق نجاته،مثلما يلمسه المتمعن في "الدار الكبيرة 1952" و"الحريق 1954" و"النول 1957 " لمحمد ديب مثلا ؛ حيث شكّلت الثلاثية لوحة حرفية عن جزائر الحرب وحرب الجزائر،فمن لا شيء حرفا وظرفا إلى كلّ شيء حربا: " لقد قامت الحرب يامّا. - ألأن الحرب قامت لا نأكل ؟ لم

* من أهمّ أعماله : الطاعون، السقطة، الموت السعيد، الغريب، الانسان المتمرّد، المقصلة، كاليجولا، أسطورة سيزيف، أعراس..

[1] محمود قاسم،الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط 1996 ،ص 104

[2] ينظر واسيني الأعرج،اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 152

يكن يريد أن يقول هذا. إنّ أمّه لم تفهم. ولم يتوصّل إلى التعبير عمّا بذهنه :الحرب.. الحرب..لم يستطع أن ينطق بأية كلمة أخرى . أتراك أصبحت معتوها ؟ مفهوم إنّها حرب."[1]

يضع "محمد ديب" حرفه على الداء والدواء، فيجعل من مصطلح الحرب هدفا،ومن وجه الحرب وجوها متعددة ومتجددة ؛لتصير الرواية مستودعا للعلامات الرمزية الهادفة إلى تنوير الزوايا المظلمة فكرا ومعايشة؛بعد أن استدعى واجب المقام والمقال فعل ذلك؛فلكلّ مقام مقال،ولكلّ زمان رجال: " لقد ساعدوهم دائما على أن لا يفكّروا. والآن تنبجس أمامهم مغامرتهم مليئة بالوعيد، غامضة عنيدة،ويظلّ جميع هؤلاء الرجال وجميع هؤلاء النساء عراة أمام أنفسهم. كانوا قد تركوا قلوبهم متهيئة، في راحة .ولكنّ الشقاء يلمسهم الآن بقبضته،فيستيقظون. ما عدد الذين كانوا يحسّون عندئذ أنهم أحياء ؟ هاهم أولاء يضحكون من هذا اللقاء،رغم أنّ مرارة لا تزال في أفواههم." [2].

مرارة انتظار اللّحظة وانتظار رجال اللّحظة هي القاسم المشترك المستلذّ من ثلاثية البلزاك الجزائري [3] وعديد الكتابات التي تجرّعت من كأس الخيبة الشعبية، لتترجمها وبحمولاتها النفسية والاجتماعية إلى القالب المغامر بوعيد حروفه،وغموض مسالكه وعناد مواقفه.

تستدعي اليقظة الجماهيرية كما النخبوية وعيا بالرّاهن ويقينا في الغد المأمول؛ فإذا كانت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية قد أعلنت الحرب حرفا وجوفا وتعبيرا على السكوت والجبروت، فإن البداية الفعلية للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، والناضجة فنّيا قد توارت إلى ما بعد استعادة الجزائر لسيادتها، فانسابت الأعمال الروائية تبعا لما فرضته حيثيات اللّحظة السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية فالأمنية، لتستيقظ الرواية العربية من غفوتها،وتعايش مراحل تطوّرها وفقا لتطوّر المجتمع وتماشيا مع يومياته ومستجدّاته، فما هو سبب تأخر ظهور الفنّ الروائي العربي في الجزائر؟ وهل جاءت الرواية العربية كضرورة معرفية ؟ أم أنها توقيعات ترف حرفي

---

[1] محمد ديب، رواية الدار الكبيرة ،ترجمة: فارس غصوب ،منشورات ANEP،الجزائر ،ط 2007 ، ص 172

[2] المصدر نفسه ، ص 169

[3] بلزاك الجزائر : لقب وسم به واسيني الأعرج محمد ديب في كتابه "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية"،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،ط 1986

وظرفي فقط؟ وإلى أي مدى تقوقعت الرواية العربية في الجزائر أيديولوجيا ؟ وكيف عايشت الرواية وكيف رسمت ملامح عقد الجزائر التراجيدي ؟ وهل وقعت الرواية الجزائرية بين مخالب التاريخ ؟ أم أن سلطة التاريخ لها من النفوذ على الفنون ما توثّق به الصّانع والصّنيع ؟ .

تتوالد أسئلة الحفر في مسارات الرواية الجزائرية التي نضجت في المطبخ الأدبي الفرنسي واستقلّت بذوقها وفرادة حمولتها النفسية والدلالية باللّغة الفرنسية عينها، فهل استطاعت الرواية العربية في الجزائر مجاراة الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بإثبات ذاتها حرفيا وفنيا وجماليا؟ وكيف أصبحت عوالم اللّغة والرواية والأديب محطات حِرفية لصناعة الدّهشة الوجدانية والفكرية الممنهجة ، تسير جنبا إلى جنب نحو فضاءات لا تسعها حدود الورقات ولا القارات ؟ ..

2 - الرواية العربية في الجزائر :

شكّل الإبداع الفني والكتابة الروائية بالتحديد أحد معاول المقاومة الهويّاتية والوجودية للثورة الجزائرية، التي كانت بحاجة لمن يترجم عنها ويعبّر عن حقيقة شعب ثائر في وجه احتلال حاول بكلّ الطرق صناعة نماذج بشرية مبرمجة على الطاعة والولاء، لكنه فشل حيث نجحت الرّواية الجزائرية ذات اللسان الفرنسي في التوثيق لمراحل مفصلية في تاريخ الجزائر الحديث ،في عالم أصبح يتلقف الكلمات ويعي حمولاتها الدلالية/الرمزية ؛عالم استفاق مجبرا لا مخيّرا من غفوة الحضور/الغياب.

غياب الرواية العربية عن باحة الأثر في عزّ الرصاص والقهر لم يكن مقصودا، لكنّه غياب أملته عوامل تاريخية وسياسات فرنسية أوغلت في تجهيل الجزائريين وعزلهم عن دوائر الفكر والفهم فإذا كانت الجزائر حاضرة علم وعلماء قبل 1830،فإنّ نوره قد خفت، "وبدأت تشيع الأمية بعدما كان التعليم سائدا قبلا حتى قال أحد الرحالين الألمان:(فيلهلم شيمبر 1878.1804)حين مرّ بالجزائر سنة(1831) : لقد بحثت قصدا عن عربي واحد في الجزائر يجهل القراءة والكتابة،غير أنّي لم أعثر عليه،في حين وجدت ذلك في جنوب أوروبا " [1]، شهادة تكذّب ادّعاءات الآخر المستعمر المغالطة للتاريخ الانساني والرامية للجزائري بالجهالة،إلاّ أن بصمات حقد وجاهلية الاحتلال الفرنسي

[1] عمر بن قينة،" في الأدب الجزائري"، ص 11.10

تفسرها بشاعة الجرائم المرتكبة في حقّ بلد كان منارة علم؛ فصار حقلا لمختلف التجارب التشويهية التي لم يسلم منها لا الإنسان ولا الأرض ولا الكائنات الحية؛ وشتان بين علم للحياة وعلم للدمار.

تظهر الرواية العربية كبصمة وجود/حياة، وعنوان تحدّ مزدوج للزّمن ولمن رام طمس الهوية الجزائرية واندثارها، فتجلّى ذلك في أعمال قليلة كمّاً سرعان ما تكاثرت بعد الاستقلال ،حيث نضجت في السبعينيات،ووعت ذاتها ومحيطها في الثمانينيات، وتجرعت الرعب في التسعينيات، لتدخل الرواية العربية في الجزائر الألفية الثالثة وهي مثقلة بالتاريخ والحب والايديولوجيا ؛ تحتفي بالحرف وتشكو به وله أهمّ القلاع الموضوعاتية التي أضحى الفرد العربي يعيشها مع ذاته ومع محيطه الواقعي والافتراضي على السواء .

تحركت رغبة استكناه ما تخفيه الرواية بين ثناياها وتجسدت في حركية النقد الأدبي العالمي الباحث عن دقائق الحرف الروائي المتخم دلاليا ورمزيا،بتمفصلات حيويته الحكائية والسردية والشخوصية والزمنية والمكانية،المجسدة بواسطة المباني اللغوية التي تحمل بين ظهرانيها صورا للمناحي الجسدية، النفسية، والاجتماعية لسيرة الإنسان ولمسيرة المجتمع، في رموز تستجدي فكّ مستغلقاتها "ولعل من أهم التنظيرات التي حركت اهتمام النقد العربي تنظيرات كل من جورج لوكاتش وميخائيل باختين ، لأنهما أبرزا الأهمية الفلسفية واللغوية للرواية وربطاها بمجال انساني أوسع من التصنيفات الطبقية الضيقة. كذلك،فإن النظريات السيميائية والبنيوية والسردية أثرت في طرائق تلقي النص الروائي،وعملت على تذويب الكثير من المفاهيم والمصطلحات الدوجمائية المختزلة لمكونات النص وتجلياته السردية " [1]؛ فيغدو النص الروائي ترسانة من المفاعيل الحرفية الابستمولوجية التي تشكل النص وفق قوالب أيديولوجية يظهرها المتن الروائي تصريحا أو تلميحا، بموجبها تتبين الخيوط الفكرية التي ينشد الكاتب بزوغها ترجمة لما يؤمن به،من ضوابط/عقائد مأدلجة ، يروم بثها عبر أثير الحروف،لتقوم نظريات التحليل والتفكيك والتفسير بأدواتها الإجرائية التي تسبر بها أغوار الأعمال الروائية،فتشرّح توجهاتها الفكرية بين نظيراتها المتنوعة تنوع الطروحات

[1] محمد برادة،"الرواية العربية..ممكنات السرد"ج1 ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،2008، ص 19.18

المتبناة؛ فكرا وتعبيرا والتي تمشي منفردة ظاهرا، جنبا إلى جنب باطنا، تتوق عبور الطريق الواحد؛المفضي إلى السلطة المأدلجة؛ " فما يوصف ،هنا ،على أنه ايديولوجية هو المنظومة المتفاوتة التلاحم لصور وأفكار ومبادئ أخلاقية وتصورات كلية وحركات جماعية وطقوس دينية وبنى قرابة وتقنية بناء (ونمو) وتعبيرات نسميها،الآن، فنية وخطابات أسطورية أو فلسفية وتنظيم سلطات ومؤسسات ونصوص وقوى تضعها هذه الأخيرة موضع العمل،منظومة غرضها أن تضبط،داخل جماعة أو شعب أو أمة أو دولة،العلاقات التي يقيمها الأفراد مع ذويهم،ومع الأشخاص الغرباء والطبيعة والخيالي والرمزي والآلهة والآمال والحياة والموت" [1] .

تتبدى خيوط الأيديولوجية متشابكة العلاقات، متوحدة الغايات،وكأنها منابع شتى تخرج من عين واحدة،تمنح خيرها للجميع،فالسلطة؛تلك الخالقة للقوى،تستلزم التعدد والتجدد والتنوع الطروحاتي للقضايا شكلا ومقالا؛ لتتوضح الفرق السائدة وتنجلي أفكارهم للعيان/ المتلقّي/ الآخر، فتكون مهندسة المعلم التعبيري، والخالقة للهوى أيضا ودوما.

لم تخرج المتون الروائية الجزائرية عن تبني ما يوافق المقال الأيديولوجي كبصمة وفاء مأدلج تبرز من خلالها وعيها بما تعرف، ووفاءها لمن تعرف، وسعيها بما أتيح لها من متاح لترجمة الطرح/ المشرب الذي نهلت منه، بلغة الحرف الروائي المُؤسلب ؛ "فالكاتب حين يتخذ طريقة أو أسلوبا ما في كتابة الرواية، فإنه لا يفعل ذلك بناء على اختيار عفوي يتم بمقتضاه التمييز بين التقنيات تبعا لبساطة بعضها أو تعقيد بعضها الآخر،أو أن بعضها يحقق جمالية من نوع وبعضها الآخر يقدم جمالية مخالفة. إن ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبير عن رؤية جمالية وفكرية واجتماعية معا."[2]

تزاوجت الرؤى بالرواية، فتشكّلت قفزات الفكر واعتقادات الروح وما تمليه جوارح القلب في حضرة الرواية تعبيرات مباشرة ورمزية عن المراد ومأمول الفؤاد،كما تنوعت الاتجاهات/ التقسيمات الايديولوجية للرواية العربية في الجزائر التي استطاعت

[1] فرانسوا شاتليه،تاريخ الأيديولوجيات العوالم الإلهية حتي القرن الثامن ميلادي،ج1 ،ترجمة د أنطون حمصي،دراسات فكرية،العدد 28 منشورات وزارة الثقافة،دمشق ،1997، ص 06

[2] سعيد يقطين،قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود،منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1 ،2012 ، ص94

أن تستعرض مختلف الأيديولوجيات السائدة وهي تتصارع داخل الرواية نفسها؛وشتان بين الأيديولوجيا في الرواية والرواية كإيديولوجيا؛حيث" ان الايديولوجيا في الرواية إذا تكون عادة متصلة بصراع الأبطال بينما تبقى الرواية كإيديولوجيا تعبيرا عن تصور الكاتب بواسطة تلك الأيديولوجيات المتصارعة نفسها"[1].

تغدو شخوص الرواية بطاقات تعريفية أيديولوجية موثّقة تقريرا، بينما يكون موقف الكاتب فيها متراوحا بين الجهر والسرّ،وقد سعت عديد الدراسات النقدية لتتبع مسارات الأيديولوجيا ومسار الكاتب أيضا في خطوات حفرية للحرف تستنشد معر فة المباح على قدر المتاح من بينها ما وثّقه واسيني الأعرج في بحثه عن المتن الروائي العربي في الجزائر ورصده لأهمّ الروايات التي تبنّت مشارب أيديولوجية متنوعة تنوع التركيبة الشخصية والفكرية والحركة الوطنية الجزائرية .

في مقام الأيديولوجيا الاصلاحية، تجد أعمالا سلكت سبيل الجنس الروائي تعبيرا،وطرحت أفكارا كانت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين مهدها ووعاءها النابض،ولم تخرج مواضيعها عن دائرة المرأة وحدود المحدود، حيث مثّلها الشهيد رضا حوحو وعبد المجيد الشافعي ومحمد المنيع؛ كما ظهرت الروايات الرومانتيكية مجسدة في"مالاتذروه الرياح" 1972 عرعار محمد العالي ،و"نهاية الأمس 1975"لعبد الحميد بن هدوقة و"دماء ودموع 1978" لعبدالملك مرتاض، و"حب أم شرف" 1978 لشريف شناتلية، و"الشمس تشرق على الجميع" 1978،و"الأجساد المحمومة" 1979 لاسماعيل غموقات [2].

بين سرايا الرومانتيكية تجولت مختلف الأيديولوجيات التي أظهرت المصلح(الديني) والأحمر (الشيوعي) والوطني(الديمقراطي) والخائن(الحركي) والفلاح (الأصالة) والطالب (المعاصرة) ،كما عنيت بماهية الذات العربية بتمفصلاتها التاريخية والآنية، ورصدت الآخر الغربي بألوانه وأطيافه اللّغوية والدينية والحضارية، فصارت

[1]- ينظر شادية بن يحيى،الأيديولوجيا في الرواية،موقع ديوان العربwww.diwanalarab.com.
،25آب(أغسطس)2013 ،تاريخ التصفح:2017.01.20، H 23:00 .

[2]- ينظر أكثر ؛ واسيني الأعرج ،إتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية"،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،ط 1986

الرواية بذلك مصوّرة وموثّقة لأهمّ العلاقات في رحلة تصارعها لإثبات الهوية والوزن الأيديولوجي في ميدان الرواية ، حيث تصبح اللّغة لعبة الكاتب ووسيلته في مراوغة الآخر(القارئ) وتمريره للفكرة في الصورة التي يراها مناسبة دلاليا وجماليا وأيديولوجيا .

كانت الجزائر ترسم معالم أولى خطواتها في طريق الحرية والتأسيس لمستقبل الحكم في الجزائر؛ وهي المرحلة التي وجدت فيها الرواية نفسها مسايرة تارة؛ مجافية تارة أخرى، في علاقاتها التلازمية مع السلطة القارئة والمالكة لنمط الحكم والكلم،فبرزت أيديولوجيا الواقعية الإشتراكية في متون واسيني الأعرج كرواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر) 1981،"وقع الأحذية الخشنة" 1981،"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"1982،وهي الأعمال التي توثق سرديا للجزائر الماسكة بحبل الثورة من عدّة جبهات فنية وفكرية وأيديولوجية ؛كما تتجلّى أيضا أعمال محمد مفلاح المجسّدة روائيا: "الانفجار" 1983،"هموم الزمن الفلاقي" 1984 و"زمن العشق والأخطار" 1986،"بيت الحمراء" 1986،"خيرة والجبال" 1988.، وقد حاولت هذه المتون تصوير الجزائر بثوراتها الثلاث حتى تكون الحروف شهود عيان على البشر وعلى العصر لتكون الرواية كشّافة لما تضمّه الساحة الفكرية من أطياف، ومن عناوين للاختلاف بين الغني والفقير وبين الجاهل والمتعلّم وبين المتديّن والملحد وبين البسيط والفنان :" ستكون فنّان الشّعب الكادح..الفنّان الملتزم بقضايا الجماهير والمبّشر بالغد السعيد..وقاطعه عبد الله بن موسى البقّال قائلا بحدّة : - نحن لا نريد الغد الأحمر فالأمة المجاهدة لا تقبل أن يتفشّى الانحلال بين أبنائها..الاشتراكية خطر على الأمّة..احتدم النقاش الحاد حول الفنّ ورسالته..وقاطعت جماعة عبد الله الحفل .انقسم الحاضرون بين مؤيّد لكلام السعداوي ومعارض له..وشرح السعداوي معنى الالتزام قائلا: - الالتزام أن يهتمّ الفنان بهموم الشّعب وأن يغنّي عن قضيّة المحرومين ويناضل ضدّ الظّلم والاستغلال. وقال له علي العنكبوت مازحا: - ولكنني أطمح أن أهرب من هؤلاء المحرومين والكادحين..إنني أريد أن أتمتّع بالحياة.."[1] .

بين الحِدّة المقاطعة والاشتراكية المتضامنة وحرية الفن تبرز خيوط أمل تتشوّق لتذوق طعم الحياة بعيدا عن صور البؤس والحرمان، وليصدح الفنان علي العنكبوت رغم عنكبوتيته بالمستقبل ولو بلغة المزاح الحامل لجميع دلالات الجدّ والمصداقية بعد

[1] محمد مفلاح،"رواية بيت الحمراء"، الأعمال غير الكاملة،دار الحكمة،الجزائر، ط2007، ص 145

أن تعبت جميع الشخوص الروائية والحياتية من الثورات ومن الحروب فتنوعت ملامح التعامل الأيديولوجي مع الراهن المعيش،فمنهم من جهر بالرّفض وفضّل المقاطعة والتزام الحياد، ومنهم من فضّل تبنّي النّهج والتطبيل له، وهناك من فضّل الهروب على أمل أن يعيش ويرتاح؛غير أنّ الرواية والروائي والجزائر كانوا جميعهم على موعد آخر مع مأساة زادت من حجم التّعب وأوقدت نيران اللّهب في قلوب الأفراد،وفي البلاد،يوم تلقّت الجموع صدمة التعددية وحرية الفكر والتعبير؛بحماس مراهق يجري وراء أول احتراق للشوق المكبوت .

بانت الجزائر أرضا فسيفسائية الفكر، منشرحة الصدر للذّات الآنّة وللآخر المغاربي والعربي والغربي برهة؛ لكنّها سرعان ما دفعت ثمن الانشراح غاليا، وتلوّنت بألوان الدم والخراب، بعد أن جرى سمّ التعصّب في مجرى النخبة والعوام، لتسقط الجزائر في تيه آخر وطريق آخر لا قِبل لها بهما، وتوشّحت صورتها بالسّواد لأكثر من عقد من الزمان ودّعت فيه الألفية الثانية بكثير من الحسرة والألم والدموع.

حيث تحتلّ التراجيديا موقعها التعيس في ثنايا الحضور الوجداني للمجتمع الجزائري، وفي المشهد الروائي الجزائري الذي كان يرى في تاريخ الحقبة الاستدمارية مواطن جروح لا تندمل؛ فإذا برياح الإرهاب تهبّ عليها من جديد بكثير من القتل والوحشية والتنكيل؛ لتتجرّع الرواية الجزائرية من كأس الأحداث المأساوية التي لم تستطع السنون أن تستوعب دقائق حلقاتها المرعبة قولا وفعلا وتقريرا، فلم يكن العالِم أو الروائي أو المثقف بشكل عام بمنأى عن زلزال التكفير والتصفيات الجسدية باسم الله وباسم السلطة الدينية الإسلاموية لتخسر الجزائر عقولا نضجت بين أنوارها، وأرواحا باحت بحبّها علما وفنّا وإخلاصا.

تتعاظم الهمّة بعظمة المهمّة المنشود أدا ؤها،رغم الالتحاف بزفرات الخوف من الموت المباغت جرّاء النّزيف التكفيري ؛إلاّ أنّ ذلك قد عُدّ حجر زاوية اهتمامات الروائي الجزائري الذي لامس عمق الأزمة وأيقن أن الدّين المتأسلم وفق ما يصوّره مترجموه في العلن يعدّ الموجة الأعنف من بين موجات وأيديولوجيات الوصول لامتلاك السلطة؛ وهي الخطر القادم إلى الجزائر على أكتاف أدلجة الدّين : "أتعرف؟ لاشيء أضعف من الإنسان. من القادر على ضمان حياته في الغد حين يرقد في فراشه؟ من السهل أن يقع لك أيّ حادث-قد يلتفّ إزار حول رأسك فيخنق أنفاسك، وعلى الدنيا السلام. مشروعي

ليس سهل التحقيق، لكن ما يخيفني ليس قساوة تحقيقه وإنّما التفكير في أن يعترض سبيلي أحد هذه الحوادث فيضع حدّا لحياتي هكذا بتفاهة وبغير عدل "[1] .

عاش الروائي/المثقف مسابقا لرياح الزمن، ولقنّاصي العمر في متاهة "انتظار النهاية" أو "نهاية الانتظار"، نتيجة معرفته المسبقة أن نتاجه من الحرف لا يناسب تماما دواليب الظرف التراجيدي فقال جاووت* قولته المشهورة التي لخّصت الوطن والزمن: " إذا تكلّمت تموت، وإذا سكتّ تموت، إذن تكلّم ومُت " [2]؛ فغدى الموت نطقا وتعبيرا من أسمى صور الموت في جزائر التسعينيات من القرن الآفل، بعد أن نضحت الحقيقة المؤكدة أو الجزاء الأوحد سواء بارتكاب جرم الكلام أو بممارسة فعل السكوت، فكلاهما يستوجبان فعل إنهاء سيرورة حياة/لغة/ خطاب/أمل لتصير تراجيديا المأساة في الجزائر نبض حياة لا خيال .

وقد تعددت التسميات واختلطت حول أعنف أزمة أيديولوجية تراجيدية تعرّضت لها الجزائر المستقلّة منذ تسعينيات القرن الماضي، ضحاياها أرواح وجُناتها أشباح؛اصطادوا فرائسهم وتراهم خلدوا للسّبات، وهاهو الفعل "الإرهابي" يعيد الحلول بالجزائر الحديثة بعد ثلاثة عقود من استرجاعها سيادتها،بوجه خبائثي مؤامراتي؛ يبعث كثيرا من الحرقة ومزيدا من الدمار بين أبناء الوطن الواحد،وطن لم يشف بعد من جراحاته الأمسية زمن الاحتلال.

حصدت آلة الإرهاب رقاب الشعب والنخب ولم تستثن في الموت أحدا؛غير أن هنالك من الأرواح من جابهت الموت الراديكالي بصدور عارية؛ملوّحة بالحياة،ففي معترك مشاهد الدّم وأزيز النّار تمّ تأسيس رابطة كتّاب الإختلاف عام 1997 ، التي ضمّت العديد من الأقلام الإبداعية على غرار: آسيا موساي، بشير مفتي، ياسمينة صالح، كمال بركاني، نصيرة محمدي، الخير شوار، أبو بكر زمال ونجيب أنزار..وغيرهم من الساعين إلى نفض الغبار عن المشهد الثقافي في الجزائر،محاولين نزع صنوف احتكار الإبداع عن

[1] الطاهر جاووت : البحث عن العظام ، ترجمة جيلالي خلاص ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2007 ، ص66-67.

* الطاهر جاووت،(1954.1993)،روائي وقاص وشاعر وصحفي،من بين أعماله "البحث عن العظام1984" اختراع الصحراء1987"، "الحراس أو العسس1991"،الصيف الأخير للعقل"1999

[2] ينظر موسوعة ويكيبيديا الالكترونية ،الطاهر جاووت،المقولة المشهورة ،تاريخ التصفح :2017.08.07، H16:00

أسماء مؤلهة إعلاميا، تعيش في دواليب التاريخ، لتمجّد الماضي، وتأبى الخروج منه، مهابة سلك معارج الحداثة .

على هذا الأساس" حين تأسست "رابطة كتاب الاختلاف" كان هدفها الاختلاف عن اتحاد الكتاب الذي كان وقتذاك يمثل صوت السلطة وعن"الجاحظية" التي كانت تمثّل صوت الطاهر وطار وصراعاته السياسية مع الدولة وبعض الأحزاب.لكن هؤلاء الكتاب أبدعوا نصا حداثيا جديدا متنكرين لكلّ ما هو قديم كممارسة ورافضين أية وصاية ثقافية.وهنا عصب المشكلة،إذ جاء أعضاؤها من هنا وهناك هروبا من سلطة الأب" الخانقة. لكن ما حدث أنّ العناصر الجديدة المنضمة والأسماء المتهافتة على الرابطة تنوعت في توجهاته السياسية. وهنا برزت الاختلافات، وتراجعت المجموعة الصغيرة المؤسسة إلى الخلف، وبسرعة تحولت تصورات الرابطة1997 لتصبح جديدة ومتناقضة في رابطة 2002"[1] .

شكّلت السّلطة موطن التّيه سواء بالنسبة لمبدعي الاختلاف أو لغيرهم ممن اختاروا حرفة الكتابة،والّذين تشتّتوا بين مطرقة إبداء الوفاء وسندان إعلان الجفاء؛ فكان الخط السياسي عنوان الضّياع وسجن الاغتراب،حيث تعثرت الخطوات واختلفت على وقع ضبابية العلاقة التي تحكم المثقف الجزائري بالسّلطة الحاكمة ،والتي يتصوّرها الروائي أمين الزاوي؛علاقة تجعل من السلطة نارا؛ ينبغي فيها للمثقف ألاّ يبتعد كثيرا عنها -السلطة/النّار- حتّى لا يبرد،وألاّ يقترب كثيرا منها حتّى لا يحترق" [2]؛ لتتجلى معالم علاقة تودي بالمثقف من النقيض إلى النقيض،وتتراءى أبجدية تعامل طقوسية ومزاجية متقلّبة تسترعي حذر المثقف من جهة وتستوجب حضوره الواعي/الساعي من جهة أخرى.

بالرّغم من أنّنا " لم نكن نصدق أنّ"اللاّز"،ابن الشعب العظيم،الذي كان صوته يردد: ما في الوادي إلاّ الحجارة،كان يدفع ثمن التصفيات الخاطئة.وأنّ عمر،ولد"الدار

[1] ينظر فضيلة الفاروق،"أصدروا مجلة جديدة ما بعد حداثية.كتّاب الاختلاف في الجزائر تطاردهم الاشاعات،جريدة الحياة اللبنانية،تاريخ النشر 2002.09.05 ،العدد 14413،الصفحة 18،آداب وفنون ،تاريخ التصفح : 2017.04.10، H 22:30

[2] ينظر برنامج المحكمة،مع أمين الزاوي ،تلفزيون الشروق ،الجزائر،شبكة اليوتيوب،2015.04.30 ،تاريخ المعاينة 2017.05.20، H 15:00؛

الكبيرة"،والطفل الذي كان وعيه يتكون بحلم التحرر من العبودية وسطوة الجوع،سيجد رقبته مقطوعة،بعد انتصار الثورة، بسكين الخلاف بين جزائر جزائرية،وجزائر عربية إسلامية،وجزائر إسلامية أصولية.." [1]، فتظهر مرافقة الجنس الروائي لجميع المحطات التراجيدية التي مرّت بها الجزائر،وتناوله لمختلف الهزّات السياسية والاجتماعية والنفسية التي تَخبَّط المجتمع وسطها،حيث أنّ الأصوات الروائية الجزائرية جهرت ولا زالت تنادي برفض كلّ أشكال التعصب والطائفية والتمييز عبر نتاجات الحرف الروائي الثائر على العنف بالحرف ؛ "فالعنف،هو أقدم المظاهر التي ظهرت مع ظهور الإنسان.تطور مع تطور تاريخه في إطار جدلي،مرتقيا عبر الزمن إلى ما هو أشدّ وأخطر،هذا من جهة.ومن جهة أخرى،كونه يدخل ضمن مفاهيم سياسية معقّدة متقاربة الدلالة والارتباط،وهو ما يميّز العالم المعاصر،الذي شهد ميلاد تيارات فكرية تبرز العنف ودوره في تطور التاريخ الإنساني،كالسريالية والوجودية،وتيارات تطرفية ممارسة للعنف بكلّ أساليبه،كالنازية والفاشية والتيارات الدينية المتعصّبة".[2]

من بين الأعمال التي وثّقت لتراجيديا الإرهاب في الجزائر روائيا كصورة من صور الحرب ضدّ النسيان وضدّ المجرمين الأعداء والإخوة، وكتفريغ لمكبوتات سنوات مرعبة عصية على التصديق وعلى المعايشة تظهر متون سردية على شاكلة :

- " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة 1992.
- " تيميمون " لرشيد بوجدرة 1994 .
- "ذاكرة الجسد"1993 و" فوضى الحواس"1997 لأحلام مستغانمي
- "الرعشة"1999 لأمين الزاوي و"فتاوى زمن الموت"1999 لإبراهيم سعدي
- "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" 2000 للطاهر وطار،و"الورم" 2002 لمحمد ساري
- "مرايا متشظية"2001 و"وادي الظلام"2005 لعبدالملك مرتاض.
- "كراف الخطايا" في جزأين: ج1 2002،ج2 سنة 2010 لعيسى لحيلح.

[1] يمنى العيد،"من أجل إحلال الفكر مكان السيف"،مجلة الاختلاف،العدد03، ماي/أيار2003،الجزائر، ص 66

[2] مونيس بخضرة،"عنف خطابات العشرية السوداء في الجزائر"،في : مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية ،النشر الجديد الجامعي،تلمسان، الجزائر، ط2016، ص 28

- "سادة المصير"2002 لسفيان زدادقة و"هوس" 2007 لاحميدة عياشي.

- "خرفان المولى"2009 لياسمينة خضرا و"القلاع المتآكلة"2013 لمحمد ساري

- "غرفة الذكريات" 2014 لبشير مفتي، وناصر سالمي في "الألسنة الزرقاء"الفائزة بجائزة كتارا 2016 ؛ وفيروز رشام في متنها "تشرفت برحيلك" 2017، وكثير من التأملات البوحية التي شرّحت أعماق المجتمع الجزائري في رحلة تغيراته النفسية والاجتماعية بعد صدمة الإرهاب ووهم التعددية ؛كما رسمت معالم العنف والأزمة القطبية الناشئة من رحم ولادة قيصرية لديمقراطية استنشدها الجزائري نهجا بعد أن خفت نجم الحزب الواحد FLN فتوالدت الأحزاب السياسية في المشهد السياسي الجزائري بموجب دستور1989 ،إلاّ أنّ "الفيس" كان أقوى كتلة شعبية وأيديولوجية اكتسحت الساحات والاستحقاقات بحزب أسّس قواعده باسم الإسلام لغرض الوصول إلى امتلاك السلطة/الحكم؛ وقد رسم سفيان زدادقة في روايته"سادة المصير" لوحة حزب: " يضم عناصر متمرّدة بطبيعتها حالمة بمجتمع ينشأ من صلب كتاب، يقضون جلّ أوقاتهم في الشوارع بألبستهم المميّزة يحاولون استمالة الشباب إليهم،وكان هؤلاء يستمعون إليهم باحترام،وكأنهم يستمعون إلى خطبة الجمعة،لما أنشئوا عليه من تبجيل الدين وتبجيل كلّ ما يتعلّق به، كانوا لا يملّون الحديث عن السلف الصالح أو المجتمع الذهبي الذي عرفه الإسلام في بداياته الأولى "[1].

تتبعت الباحثة سعاد العنزي مسارات العنف في الجزائر عبر الكتابات الروائية الجزائرية المكتوبة باللسان العربي التي لم تفوّت فرصة أرشفة تراجيديا الواقع المعيش، فاعتبرت أن الايديولوجيا الدينية واحدة من محفزات العنف واستدلّت بمتن سفيان زدادقة "سادة المصير"ص19 الذي لخّص لبّ الأزمة في جوامع الكلمة التي تتيحها الرواية باعتبارها شاهدة على العصر؛ فتقول بعد أن تفحّصت كنه التيارات الحزبية الثلاث المكونة للمشهد السياسي الجزائري: " وكان حزب الإسلاميين هو الحزب المسيطر المستحوذ على إعجاب الجمهور والشعب،والخطاب التالي يمثل أصدق تعبير عن الخطاب السائد في الجزائر في فترة التسعينيات،وهو خطاب لزعيم الإسلاميين عمار بن مسعود:"النظام الحاكم فاشل أيها الإخوة فاشل لأنه لا يعتمد على الكتاب

[1] سفيان زدادقة، "سادة المصير"،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط 1 ،2002 ،ص 13

والسنة،الدولة كافرة والديمقراطية لعبة شياطين.نحن معنا الحلّ،الحلّ أنزله الله إلينا فلماذا نمرّ على تجارب الآخرين،كلّ ما في هذا البلد غرّبوه وخرّبوه،اللّباس والتعليم والإعلام والألسنة والمعاملات،حتى الأعياد والمناسبات.والشعب يرفض التغريب والكفر واللعب بالمقدسات العظيمة،حزبنا هو الذي سينتصر بفضل الله وبفضل القلوب المؤمنة،يجب ألاّ تناموا إلاّ قليلا وأن تسهروا على تحطيم كلّ المؤامرات التي يحيكها أعداء الله ضدّ إقامة دولة اللحى الطويلة "[1].

تصف الرواية الجزائرية أبطال المشهد،كما تشرّح موقفهم حول مصير السلطة، فتقول بلسان هرم السلطة العسكرية آنذاك : " الجنرال خالد نزار:"ومهما كانت الفكرة التي يمكن أن نكوّنها عن النظرة السياسية لرئيس الجمهورية فإنه في نظر كثير من الضباط الواعين بخطورة الوضع الذي كان يهدد البلاد أن الاستقالة التي قررها الرئيس الشاذلي بن جديد كانت موقفا سياسيا ذا بعد كبير مكّن من تجنّب طريق المغامرة"[2] .

توقّف المسار الديمقراطي في الجزائر عقب فوز الإسلاميين في انتخابات النوّاب1991 ، والتي سبقها فوزهم في انتخابات المجالس المحلّية 1990؛فتوقّف بذلك قلب البلد بأكمله بعد أن عبّر الفائزون عن تذمّرهم مما آل إليه المصير؛ فكانت مظاهر الفوضى والدّمار توقيعات سخط وغضب شعبي دفعت بالرئيس"الشاذلي بن جديد" إلى حلّ البرلمان ثمّ إعلان تنحّيه عن سدّة الحكم؛ بيد أنّ تراجيديا العنف في الجزائر قد جهرت للعيان فلا يسمع غير: "طاخ..طاخ..طاخ..وأيضا طاخ..طاخ.. طاخ.."جريمة نفذها إرهابيون ولاذوا بالفرار.." الإمام علي بن حاج: "أخي المسلم الكريم: كذب من قال أنّ دولة الإسلام الخالدة سهلة القيام والحقّ،الحقّ أقول إنّ دولة الإسلام لا تقوم إلاّ على صبر المتاعب والتضحيات الجسام التي تثقل الكاهل وتنوء لحملها العصبة أولي القوّة .." [3] لترسم رواية "هوس" قطبي الصّراع {خالد نزار/المؤسسة العسكرية} و {علي بن حاج/حزب الإسلاميين}،كلّ متشبّث بحقّه في السّلطة والحكم؛ فكان التطرّف سيّد المشهد السياسي وعنوانه الشّامل ، حيث يشرّح عيسى لحيلح في متنه الروائي

[1] سعاد عبد الله العنزي،"صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة "،أطروحة ماجستير،إشراف: أ.د مرسل فالح العجمي،جامعة الكويت،أبريل 2008،ص 21

[2] احميدة عياشي، "هوس"،منشورات الشهاب،الجزائر،ط 2007 ، ص 72

[3] المصدر نفسه ، ص 71

"كراف*الخطايا" خارطته التعصّبية على لسان البطل منصور قائلا: " التطرف المتشنّج الّذي سنّته"جبهة التحرير"،لما جعلت الناس يعتقدون أنّ كلّ من خالفها خائن للقضية الوطنية ليقتدي بها اليساريون والإشتراكيون، حين رأوا أنّ كلّ من خالفهم في نظرتهم لثورة البناء والتشييد رجعيّ وبورجوازيّ عميل .ليتمّ هذا التطرّف والتّشنّج بأصحاب اللّحية الّذين أشاعوا في السّواد أنّ كلّ ما خالف نظرتهم وفهمهم للدّين مارق زنديق "[1].

يشير الكاتب/المثقّف أيضا إلى إشكاليات تمّ طرحها زمن العشرية السوداء سواد أحداثها القابعة في سراديب المجهول، سوادٌ يعكس محدودية النّظر والاستيعاب، ويترجم العجز الصّارخ في القدرة على معرفة الآخر/الذات؛ تحت ظلال أزمات للثّقة وأزمات مواقف.. ومواطنٌ يحمل سؤاله معه مغلّفا بأغطية الخوف والفزع من السّائل:" أهو منهم أم منهم؟" انعدمت الرؤية تماما ،وضاقت معالم الأفق؛ فالجرائم في كلّ مكان والجاني مجهول؛ فمن يا تراه؟ أهو المختبئ تحت الأرض في الخنادق؟ أم من فوقها ممن يحملون البنادق؟ .

تتبلور المقولة التشكيكية:"من يقتل من؟" في الجزائر؛ يصيغها الكاتب بحروف أخرى يهرب بها من رتابة/رقابة المباشرة والتصريح، لأن نور الحقيقة ودليلها المادي مفقود؛ محجوب عن الرؤية،غير أنّ شهرزاد لم تشهر سكوتها عن الكلام المباح رغم انبلاج الصباح، فراحت تسرد تفاصيل ازدواجية العنف الممارس،الصادر عن قطبي المواجهة: (السلطة/الإسلاميين) والّذي أجّج من تراجيديا الأوضاع وجعلها على صفيح ساخن؛ ليدفع فاتورتها الجميع؛ حين تكشف الكاتبة أحلام مستغانمي حرارة المشهد؛وتعرّي بؤس المكان والإنسان فتقول عن زمن الضّغط: " كانت معتقلات الصحراء تضمّ عشرات الآلاف من المشتبه فيهم، يقبع بينهم الكثير من الأبرياء،فلا وقت للدولة للتدقيق في قضاياهم،أو محاكمتهم، لانشغالها بمن احتلّوا الغابات والجبال،وأعلنوا الجهاد على العباد والبلاد."[2]

طالت أيادي الموت كلّ أطياف المجتمع رغم أن الجميع يدين بالإسلام،إلاّ أن نبضات السّلام والأمن قد غادرت تلافيف النفوس والقواميس، وأصبحت حلما

---

* كراف : تعني مطهر أو مزيل .

[1] عيسى لحيلح، كراف الخطايا،دار القصبة،الجزائر، ط1 ،2002،ص 208

[2] أحلام مسغانمي، الأسود يليق بك،دار نوفل للنشر، ط 7 ، 2012 ، ص 69

تستنشده أيام الجزائريين؛ " ففي تلك الأيّام،كان المهمّ أن تحفظ رأسك لا أن تحفظ درسك،مذ درج الإرهابيون على قتل كلّ من يحمل محفظة مدرسية،مدرّساً كان أو تلميذاً."[1]

استطاعت الرواية الجزائرية تصوير يوميات الوجع ورعشات الرعب عبر وصف الواقع كما بدا بإحساسه ومذاقه وألوانه الباهتة : "في الخارج تحتنا المدينة كئيبة والناس يحملون رؤوسهم فوق أعناقهم غير متأكدين أنها ستظلّ إلى آخر الطريق لاصقة في مكانها هناك.يتفقد الناس رؤوسهم المدورة قليلا كما يُتفقد الشيء،أي شيء قد يسقط في هذا المنعطف أو ذاك.وقت حنظلي، ما عاد للنهار بهاء المتوسطي،فقد البشر لون بشرتهم البرونزي،وإذا هم بسحنات صفر صفرة قشرة البطيخ."[2]

يرسم الزاوي مدى الفظاعة في القتل والتنكيل الذي رفع من سقف وحشيته حدود ذبح الإنسان على طريقة ذبح الشاة، ونزع الرقاب والأعناق بكلّ برودة دم ، لتفرّ الألوان عن وجوه الخلائق؛ويفقد أجمل لون يسرّ النّاظرين سرّ بهجته ليصبح علامة على قشعريرة الموت ، وعنوانا للتّرقب المخيف من شكل الموت أيضا : " اليوم الواحد منّا لا يختار حتّى شكل موته،يطلب الواحد موتا بالرصاص فيجيبه الأمير، لا تضيع رصاصة من ذخيرتنا في كافر،الذبح بالخنجر أو بالمنشار اقتصادي ! من اختطف زوج زهرة؟؟" [3]؛ فتتراءى الجزائر من خلال متونها الروائية شاهدة على ما بلغه العنف في نهاية الألفية الثانية من ذروة ، ومن مشاهد تفضح المأساة الجزائرية وتعرّيها من مختلف مناحيها الجسدية (اختطاف، تعذيب،قتل،تنكيل) والجنسية (اغتصاب،سبي،استغلال) واللّفظية (تكفير، تحريض، تهديد) والمعنوية (رعب،قلق،جنون)؛ تجلّيات تراجيدية أنهكت الجزائر والجزائريين؛ باسم سلطة الدّين ولأجل ديدن السّلطة،بيد أن مفاتيح السلطة تمنّعت عن الوصول لأصحاب اللّحى ووصلِهم، مفضّلة بقاء دار لقمان على حالها، رغم العيوب ورغم كثرة الأهوال والثقوب : " يقولون إنّ ثقبا أصاب السفينة،أقالوا القائد محمّلينه سبب خرقها..وغيّروه بقائد آخر كان على متن سفينة

[1] المصدر السابق ، ص 80

[2] أمين الزاوي،"الرعشة امرأة وسط الريح..وحكاية أطراف الريح،منشورات الاختلاف،الجزائر، ط2 ،2005 ، ص115

[3] المصدر نفسه ، ص 116

أخرى..أقنعوه ! ولمّا وضع يده على الثّقب،اكتشف ما اكتشف فقتلوه بما اكتشف !! والسفينة أوشكت على الغرق، صراخ الأطفال،عويل،أشياء وأشلاء،وملك الموت يطوف في جميع أنحاء السفينة ويقبض الأرواح لتصعد إلى بارئها.قلق وخوف وجزع وفزع وهلع..يخيم على أهل السفينة،هناك من هجر،ومنهم من انتحر،ومنهم من ينتظر.."[1].

وإذ تسارع الرواية الجزائرية ذات البعد التراجيدي إلى كشف آل السفينة ومآلها وأحوال أهلها وسط الثقوب التي تنخر العمر والوطن والجيوب وتقزّم الأحلام، فإنّها بذلك تتعدّى الرواية بإسرائها الفنّي لتعرّج إلى ماهو أبعد وأعقد طرحا وبوحا وتأويلا؛ كسلطة حرف قارّ. "إنّ تعدّد الأحداث التي عرفت بها العشرية الحمراء، جعلت من الروائيين يتعددون في كتابة نصوصهم وتقديمها وفق أذواقهم المختلفة والمتعددة في ظلّ تعدد الأسماء والنعوت التي وصفت بها هذه الروايات،فتارة نجدها تسمّى ب: "رواية المحنة"أو"رواية العنف" أو "الرواية الاستعجالية". وتارة أخرى ب:"محكيات الإرهاب" أو"الرواية التسعينية" أو"الرواية السوداء"،يحدث ربط ذهني منطقي بينها وبين تسعينيات الجزائر أو العشرية السوداء أو عشرية الدّم " [2]؛ وكلّ التّوصيفات والطرق تؤدّي إلى رائحة الموت، وطنين الرّعشة من الآتي اللّا معقول واللّا متصوّر، فانسكبت لحظات عصيبة أمسكت بخيوطها حروف جلّ المتون الجزائرية التي فكّكت أركان الواقع الجزائري زمن الرّعب بأساليب متنوعة، وبأدوات إجرائية وفنية وفلسفية متلوّنة؛ تشرّح الصّور وتحاكيها وصفا وكشفا وتحكي حكايات العربي الأول والأخير؛مع الذّات ومع الآخر ومع الإرهاب، لتجعل من النصّ الرّوائي فضاء يشعّ نبضا بالدّلالة ،وبالبوح والإيحاء؛ حتى لا يجرف وادي النّسيان ما انهمر من أحداث، وما مرّ من محطّات، وما قُبر من أبطال قزّمهم الذِّكر والتّاريخ باعتبار الأخير فنّا يروى،وعلماً يدرّس، وفلسفة تؤوّل وتفحص وتستنتج عبر العَبَرَات والعِبارات قبسات من نور الحقيقة لمعادن الزمن والإنسان.

وإضافة إلى تجربة العشرية الدموية فقد حاولت المدونة الروائية في الجزائر أن تستثمر في معطيات التّاريخ بسلطته الرمزية والضّبابية، والخوض في أهمّ القلاع المتآكلة زمنيا وحدثيا، حتّى يتسنّى تعريف الجاهل وتذكير الغافل بأهمّ المعطيات والمحطّات

[1] احميدة عياشي ، "هوس"، ص 63

[2] مونيس بخضرة،"عنف خطابات العشرية السوداء في الجزائر" ، ص 14

والشخصيات التي تستحق العلم بها ، والتّنويه إليها؛ ولئن مرّ الزّمن على ملامح وحقبات المجد الحضارية كما معالم الخيبات والوكزات فإن مسؤولية العلم وواجب المعرفة يمليان بوادر الخوض والمغامرة؛ تحت أسقف الإبداع المتنوعة والمبدعين؛ ممن خلّدوا صور التّاريخ بأساليبهم التعبيرية فكان أن خلّد التاريخ ذكرهم، وحتماً "في التّاريخ العلمي، تتّسع القمم دوما لغير قدم،ولغير عالِم،والمشكلة لم تكن يوما في وجود القمم الحضارية،بل كانت دائما وأبدا في وجود من يتحدّاها ويرتقيها قمّة قمّة".[1]

رواية التّاريخ في المتن الروائي الجزائري لم يكن بالطاغي سرديا على سبيل التخصيص إلاّ أن ذلك لا يعني خلوّه من الإشارة إلى أحداث تاريخية مفصلية تتبدّى من بين صفحات الرواية الجزائرية التي اقتصرت على تصوير بعض ملامح الحربين العالميتين الأولى والثانية بتبيان مشاركة الجزائريين فيها ماديا ووجدانيا،كما صوّرت الحرب الجزائرية الفرنسية ووثّقت أيضا لمرحلة الإرهاب في الجزائر، باعتبار أن الكتابة عن مرحلة تاريخية يعني نهاية فصولها الزمنية المأساوية؛ إلاّ أنّ ذلك التّوجه الروائي الّذي ينهل من موسوعة التّاريخ يظلّ ضئيلا مقارنة بحجم الأحداث التي وقعت وكثير السير الحياتية لجزائريين وجزائريات يستحقّون شرف الوسم والتّخليد في القلوب والعقول والزمن؛ ولتبقى النصوص الروائية الجزائرية المؤرخة لحيثيات الزمن، وللسير وللمسارات ، نقطة في بحر تتعاظم فيه أمواج التّاريخ، وتتّسع أعماقه ومفاهيمه ووجوهه باتّساع الأزمنة ، وبإقناع الرواة في شهاداتهم الواردة وفق النسق الروائي؛"فقد كان للتاريخ، لكلّ تاريخ شهوده. وبين الشاهد الواحد والتاريخ فارق كبير، هو كالفارق بين ما تراه العين وتسمعه الأذن ويحلّله العقل ويكتشفه، وما لا تراه العين، وهو الأكثر مساحة،وما لا تسمعه الأذن، وهو الأكثر وجودا، ومالا ولم يحلله ويكتشفه العقل، وهو الأكثر غيابا وأهمية.."[2] ، فروقات تاريخية ومضامينية تنزع عنها ثوب القداسة والتقديس وتدعو لإعمال سلطة العقل المغيّب ، وجعله فاحصا لما ورد بعين التؤدة والسؤال كحقّ معرفي مشروع في البحث عن ما وراء المروي والراوي وتفادي تقديس ملفوظات التاريخ

[1] أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية،ترجمة خليل أحمد خليل،المجلّدA-G،منشورات عويدات،بيروت، ط 2 ، 2001 ، ص 18

[2] إبراهيم محمود،أئمة وسحرة ؛البحث عن مسيلمة الكذاب وعبدالله بن سبأ في التاريخ،رياض الريس للكتب والنشر،ط1996،1،ص 14

وجعلها حقيقة مطلقة ؛ "نعم،لقد علّمنا التاريخ من خلال مدوناته الكبرى، وما يُكتشف فيه بالتدريج،أن ليس هناك تاريخ واحد. فكل تاريخ يتحدد من خلال مَن يحمله،أو من يمثله.وهذا يعني الحضور النسبي للتاريخ كحقيقة ."[1]

على عصب نسبية التاريخ استقت الروايات منابعها التعبيرية والمدوّنة بتهافت شديد لتأريخ ما يناسب الحامل والمحمول،"..فالمؤرخ المتهافت لسبب أو لآخر،هو في الحقيقة روائي بكلّ المقاييس، وإذا كانت البنية الابتدائية هي كتابة التاريخ، فإن الشكل النهائي : هو رواية لا شك ولا امتراء في روائيتها،.." [2]، لتصير الرواية تاريخا ويصبح التاريخ رواية، وتنعدم خيوط الفصل وعناوين الحقيقة بين الحدث الحقيقي والمزيّف والواقعي والمتوقّع والتّخييلي؛ فيتمرأى المتن الروائي الجزائري في تعاملاته الفنية والفلسفية والجمالية مع المادة التاريخية متنوّعاً بين زوايا :

- التّاريخ الاستذكاري لما حدث في الزمن الماضي، يروي تفاصيلا تتمايل بين الذاكرة والنسيان مثلما يلمسه المطّلع على روايات: "كتاب الأمير"الجزائري 2005 و"سراب الشرق" العربي و"سوناتا لأشباح القدس" 2009 للروائي "واسيني الأعرج ؛ المنفرد في ساحة البوح بعزفه لسنفونية الرواية التاريخية المؤصلة بحثيا وجماليا، ابتغاء صون الذاكرة المحلّية والعربية والعالمية من التلف والإتلاف، ولترسيم وتوثيق حقائق غابت وغُيّبت لتحلّ محلّها أخرى ولّدتها الضغائن، وتكفّلت بتربيتها الشائعات .

يستشهد واسيني الأعرج بقول للأمير عبدالقادر أراد أن يستهلّ به روايته "كتاب الأمير":

*« Si tous les trésors du monde était à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté » [3].

اختيار الكاتب لعتبة نصية ألّفها الأمير عبدالقادر بلغة موليير فعل أدبي يبتغي بتوظيفه ترجمة تصويرية لوعي الأمير المؤمن بقدرة اللّغة على التّواصل الإنساني ،

---

[1] المرجع السابق ، ص 13

[2] فيصل الأحمر، من سلطة التدليل إلى سلطة التخييل بين السرد والتاريخ ،ص11

*" لو أنّ جميع كنوز العالم بين أرجلي وأعطوني الاختيار بينها وبين حريتي ،سأختار الحرّية "

[3] واسيني الأعرج،" كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد،كتاب في جريدة،منظمة اليونسكو،العدد80، الأربعاء06 نيسان / أبريل2005، ص 05

وتوظيفه لها تأكيد منه على إبراز حال الذات الأميرية وتوصيفها للآخر وفق قالبه الأبجدي المباشر وبكلمات تختزل وجع القيد وترسم لهفة الأمير إلى ملامسة عبق الحرية (الشخصية) .

حاولت الرواية أن تعيد الحياة وتردّ الاعتبار لشخصية الأمير التي مسّها الكثير من الضرّ والتّشويه والجحود؛ رغم كلّ ما قدّمه فعلا وقولا وأدبا، فيصير الكاتب /الرّاوي / الرّائي في أعلى هرم البوح - فوق الجميع - شارحا للوضع ،مشرّحا للموضوع ؛ويستدعي أيضا لشخوص نطاق الأمير حيث تحضر الحرب العسكرية ضدّ بيجو وعسكريه ، ويتجلّى حوار الأديان مع نابليون الثالث وقس الجزائر الكبير مونسينيور ديبوش[1] .

يصف الرّاوي لمعالم حال الأمير عبد القادر السجين بلسان الكولونيل أوجين دوما الذي عرف الأمير وعرّفه في حواره مع القسّ ديبوش قائلا : "أملا أن تجد بلادنا حلاّ يرضي الجميع، الأمير يعرف أنّه انتهى عسكريا ولكنه يريد أن يظلّ عمله شاهدا على فعله المقاوم الجدير بالرجال العظماء، كان بإمكانه أن يترك كلّ شيء وينجو بجلده، ولكنّه لم يفعل. تحمل مضايقات سلطان المغرب وحصار القبائل والوديان المتدفقة قبل أن يحصل على الضمانات التي طلبها والتي لم نحترمها.يجب أن نملك الجرأة لقول كلّ هذا. شعر مونسينيور ديبوش بامتعاض كبير قبل أن يدخل إلى الدهليز الضيق المؤدي إلى الحجرات التي يحتجز فيها الأمير وعائلته،المليئة برائحة الرطوبة والعفن الذي يشبه الرائحة التي تخلّفها الفئران عندما تعبر مكانا تاركة وراءها شعرها ورائحة بولها القوية التي تجرح خياشيم الأنف بحدة."[2]

إذا كانت الرواية قد استعارت من الزمن شخصية الأمير عبد القادر، ورسمته في فضاء معاناته وهو في منتهى ضيقه وانكساراته؛ فهي بذلك تروم الوفاء لأحد صانعي التّاريخ الجزائري والإنساني،وتسعى إلى تعداد ضحايا الزمن المنسيين،في غياهب النسيان والتناسي الواعي واللاواعي، مما يجعل من التجربة الروائية دعوة فنية للالتفات إلى صفوة من هندس واندس بين ركامات الزمن وحطامات الجحود وإشارة أيضاً؛ لمن كان ضحية لتجاذبات التعصّب وفواجع الهمجية المتأسلمة والمتوارثة عبر محطّات التاريخ الإسلامي في أشكال متعددة وبمأساة واحدة،حيث يستعرض عز الدين جلاوجي كابوس

[1] ينظر المصدر السابق ، ص 03

[2] المصدر نفسه ، ص 11

رحلته في "العشق المقدنس"؛ فيقول : "..رحت أقتحم الحرم المكي وأقف بجوار الكعبة،كانت الاستغاثة تأتيني من عمق العمق ، كنت أطوف بالكعبة، أجري ألهث، لكنّي لم أعثر على مصدر الاستغاثة،لم أكن أرى إلاّ جثّة معلّقة هامدة، كانت الشمس حارقة ، والغربان تملأ الجوّ تنعق بشراسة،كانت الجثة لعبد الله بن الزبير، وقد مزّقت السيوف والحراب كلّ جسده،مددت أصابعي المرتعشة إلى الأعلى،أمسكت بخصره أهمّ بإنزاله، كان موثّقا جيداً كأنّما يُخشى فراره، جلست مسندا ظهري إلى جدار الكعبة،تحت الجثّة تماما،كانت قدماه تلامسان رأسي،أيّ ذنب اقترفه هذا الشيخ المسكين ليفعل به هذا؟ أيّة قلوب خلت من الرّحمة تصنع بالإنسان هذا؟ "[1] .

يقرّ الكاتب بأن العالم الإسلامي يئن جسديا، ويستغيث روحيا، مبرزاً أنّ عمق الدّين وجوهره بريء ممّا يحصل من اقتتال ما بين فرق شتّى كلّها تنشد الوصل للإسلام وهو منهم بعيد؛ حيث شكّلت السّلطة بسحرها الغامض نبض الانقسامات ، فرسمت للوصول إليها خرائط للغدر والفرقة، كما تقدّم بين دروبها قرابين من موتى في أفضع صور للتنكيل بأبلغ لغات الرّدع والتحذير: "وأجهشت بالبكاء،وصلني صوت خلته صوت أسماء،وفّر دموعك ولدي،إنّها بداية الطريق،ستقتتلون كثيرا،وتبكون كثيرا،إنّها بداية الطريق، تلفتّ أبحث عن صاحبة الصوت، طفت بالكعبة، عدوت، لا شيء غير الصّوت، ستقتتلون كثيرا..كثيرا..كثيرا..."[2] .

يظهر طريق البداية لتشكّل المجتمع الإسلامي مليئا بصور الدم والبكاء جرّاء ما حدث من انقلابات وصراعات لم يسلم منها حتّى خلفاء وصحابة الرّسول الكريم ؛ ولغاية اليوم تستمرّ ممارسات القتل باسم الإسلام وضدّه ، في تجنّ صارخ على أبجديات الدّين وتعاليمه التي حوّرت، ليصير المتن الروائي شاهداً على العصور؛ بسرده لبعض الفواجع ، وطرحه لنقاط استفهامية تستنشد وتستعصي عليها مواطن الإجابة بفعل صمت الفاعلين تاريخيا، واعتبار الخائضين في دواليب التاريخ من المغضوب عليهم، ومن الضالّين عن سواء العقل والصواب؛ "ورحت أعيد عليها الكابوس،وأنا ألعن التاريخ الّذي لم يركم على عقولنا إلاّ المآسي. هل يمكن أن يبقى فيها مكان للحلم، وكلّ أفراحنا وأقراحنا، وكلّ آمالنا وخيباتنا دم؟ هل يمكن أن تبتسم في أعماقنا الزهور،وقد تغشّاها

[1] عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، ط 2 ،2016 ، ص 103

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

موج الصقيع القاتل؟ ماهذه العواصف الآتية من أعماق التّاريخ،المحمّلة غبارا وعفونة،المتراكمة على جنون العقل؟ وكدت أصرخ، وأنا أحسّ بالاختناق، كدت أشتم حرّاس التّاريخ الملاعين، الّذين لم يفعلوا شيئا سوى أنّهم أوغلوا في استغبائنا."[1]

تتواصل الأسئلة الملغومة والمغلّفة بالإجابات في بوتقة الكتابة الروائية التي تبقى المتنفّس الأوحد لقول الحقيقة والتشكيك فيها في آن، ولأن الحرف الروائي وحده كفيل بالتلوّن الدلالي ،والهروب من سهام التخوين الإيديولوجي ، والمجازفة الجهرية بفضح لصوص التاريخ ومزيّفيه ممّن صنعوه وقدّسوه ولقّنوه.

- **التّاريخ المعيش** : ذلك المؤرشف ليوميات الواقع/الحاضر بضحاياه وأبطاله ومجرميه ، حيث يتجلّى في العديد من الأعمال الروائية التي وثقت للتّاريخ من منظورات مختلفة حسب الخطّ الأيديولوجي والرؤية المتبناة بالتّوظيف والمكاشفة الصريحة والرمزية .

من أهمّ الروايات تجد غالبية مخلّفات الطاهر وطّار الروائية (اللّاز،عرس بغل،الحوات والقصر..) التي تشير إلى ما وقع من أحداث وطنية وفردية في قالب سردي يرنو إلى تدوين الحقيقة من منظور الروائي الخاص،ويظهر أيضا ما وثّقته أحلام مستغانمي في رباعيتها (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير،الأسود يليق بكِ)، والتي لم تخرج عن تأريخ أحداث مرّت على الجزائر، وتمرّ بها إلى الآن ، كما سجّلت آثار العثرات العربية على واقع الشعوب والأوطان ، وصوّرت أبطال المحنة ممن خلّدهم الزمن وخذلهم؛ فتتنقّل الكاتبة بحروفها متألّمة بين السطور كما تتنقّل المفجوعة بين القبور،مؤرخة لأيّام الوجع العربي الغارق بين الموت والحياة :" قالت : - ذات يوم..ساق الإسرائيليون سهى بشارة بطلة المقاومة اللبنانية إلى ساحة الإعدام.. أوهموها أنهم سيعدمونها، قيّدوا يديها ورجليها وصوّبوا فوهة المسدّس إلى رأسها وسألوها عن أمنيتها الأخيرة في الحياة؛ ردّت"أريد أن أغنّي" وراح صوتها يترنّم بموّال من العتابا الجبلية: "هيهات يا بو الزلف عيني يا موليَ محلا الهوى والهنا والعيشة بحرية" أشبعوها ضرباً وعادوا بها إلى الزنزانة. وواصلت سهى بشارة الغناء " [2]؛ كرمز تحدّ للموت ولعرّابيه ممن أرادوا إسكات صوت الحياة بلغة الرصاص، وحاولوا محو كلّ اللّاءات من خارطة

[1] المصدر السابق ،ص 104.103

[2] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بكِ، دار نوفل،لبنان،ط 07،2013 ،ص 76

التداول والتلقّي ولو بالمصادفة كتكريس أوحد للرأي وللطريق، فغدت الرواية صورة لائية تصارع عناوين السّخط والخيبات وتستدعي سحب الأفق الحالمة .

يبدو بحر الرواية شاسعا لا شاطئ له يسعها ويسع شخوصها وأحداثها وأمكنتها اللاّ محدودة ، ولا أن يستوعب آلامها وآمالها القاحلة الموثّقة لتاريخ معيش يرسم عصر الذلّ العربي وهوانه، فمن كأس الجراح تتجرع الدول العربية واحدة بعد أخرى مرارة بؤسها، فتصور المتون الروائية تاريخ المرحلة توازيا مع المتاح دمعا وفجيعة وخيانة ، فتصف أحلام بطلتها "هالة الوافي" كرمز حياة مكلومة أبت أن تيأس وفضّلت أن تعيش مغرّدة : "حيث تحلّ يقلّدها الموت وسامه. هي ابنة القتيل وأخت القتيل.لها قرابة بمئتي ألف جزائري ما عادوا هنا.قتلهم الإرهابيون،واختلف في تسميتهم الفقهاء: أهم قتلى؟ أم "ضحايا"؟ أم "شهداء"؟فكيف يفوزون بشرف الشهادة،وهم لم يموتوا على يد "النصارى" بل على يد من يعتبرون أنفسهم يد الله، وبيده يقتلون من شاؤوا من عباده؟"[1] .

- التّاريخ **الاستشرافي**: القافز على عتبات الزمن وحدود المعاين والمعلوم؛ لتحقيق المأمول كما لتفادي الصدمات/الأزمات، فتجد مثلا رواية " 2084 حكاية العربي الأخير" لواسيني الأعرج تشهر حرفها في وجه الإرهاب وتفضح متاهاته الظلامية أمام العربي والغربي ،كما تصادف القارئ أعمال على شاكلة "اعترافات تام سيتي 2039 تين أمود" لعز الدين ميهوبي التي تلاعب أوتار الزمن ، وتسافر بواسطة الحرف إلى مجهولات العالم التارقي الصحراوي، بسرّه وسحره وعظمته التي توازي جبال الأهقار الجزائرية فترسم لها معالم مستقبلية منشودة ولو فنيا ، على وقع حبّ ممرّضة تارقية يعشقها الجميع اسمها "تين أمود"،كما يشير الكاتب إلى عديد الكوارث الممكنة الحدوث ، والتي تنوعت بين الحوادث الطبيعية "فيضان جانت 2027" وترقب سقوط "نيزك XF11" ، والحروب النووية بين الباكستان والهند 2019 والتسرّبات المخابراتية الأمريكية حول السياسة والإرهاب ، ليجعل الروائي من "تام سيتي" أرض النجاة، في عالم تحيط به النكبات ؛" كانت تام سيتي مدينة مفتوحة أمام كلّ الناس منذ أن شاع في العالم أنّ هذه المدينة تتوفّر على شروط الحياة الخالية من الإشعاعات السامة بفعل النشاط الزلزالي وارتطام

[1] المصدر السابق ، ص 77

النيازك بالأرض" [1]؛ كما يصوّب الكاتب حلمه الإستراتيجي نحو الصحراء آملا تكريمها بما تستحقّه من عناية واعتبار فيصرّح : "في ربيع 2037 اختار رجل أعمال ألماني يدعى أدولف هوسمان بناء فندق قريب من قمة أسكرام الجبلية وأطلق عليه اسم"أسكرام بالاس" واختار له هندسة معمارية مشابهة لقمة الجبل الأسطوري،فرأى فيه الناس تحفة معمارية منحت الأهقار بعدا سياحيا آخر"[2] .

التاريخ المستقبلي نبض يلعب على عقارب العقل والزمن،وتسمّى كذلك رواية الخيال العلمي؛ حيث أنّ " الخيال العلمي (كما نشأ مصطلحا) أو الخيال الإفتراضي (كما ارتقى مفهوما) هما قراءتان ممكنتان للبادئة المختصرة الشهيرة SF التي تفكك كلاسيكيا (Science Fiction). وتقرأ حديثا- منذ ستينات القرن العشرين - (Speculative Fiction).. خيال علمي لأنّ نشأة هذا النوع من الكتابات كانت شديدة الإرتباط بوصف جديد العلم وما يجره من جديد الحياة،أو وصف أثر التطور العلمي على الحياة في مناحيها العديدة..إلاّ أنّ تطوّر الكتابة وللظروف العسيرة التي مرّ بها العلم حينما اتهم بالوقوف خلف الحربين العالميتين،جعلا المادة العلمية تتقلص في هذه الرواية التي يحدث أن تسمّى"مستقبلية" أو"استشرافية "وهذه الكلمة الأخيرة واسعة الاستعمال في الميدان إلى درجة تسمية الفرانكوفونيين لهذا الجنس بأدب الاستشراف Littérature d'anticipation"[3].

يشكّل التطور العلمي حجر زاوية أدب الخيال الافتراضي الذي يجعل من مستجدّات التقنية ومن متغيرات الحياة عناوين استلهام روائي وفني وفق عصب حالم، قائم على القدرة الواسعة على الافتراض،ويعبر عن مدى ومستويات الأفق ،وحدود الممكن عند المشتغلين بهذا الحقل الروائي الذي تجاوز مساحة الورق وارتقى إلى متاحات الشاشة الذهبية حيث يصير تجسيد الخيال ضربا من الحقيقة ونافذة للترقب والإيمان.

وتجد من المتون الجزائرية السابحة في التيار الاستشرافي الموغل فيما يمكن حدوثه في المستقبل وما يُتوقّع من مطبّات تراجيحدسية :نصوص "إسلاميا" 1997،

---

[1] عز الدين ميهوبي، اعترافات تام سيتي2039 تين أمود،منشورات ثالة،الجزائر، ط1، 2008 ،ص 19

[2] المصدر نفسه ،ص 46

[3] فيصل الأحمر، تلقّي الخيال العلمي في الجزائر،كتاب أعمال المؤتمر الدولي:الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي،22.21 أغسطس 2016، مركز جيل للبحث العلمي،لبنان،ص 45 .

و"أمين العلواني" 2008، و:"يوم تأتي السّماء" للكاتب فيصل الأحمر، كما يتجلّى العمل الموسوم "جلالته الأب الأعظم" لحبيب مونسي 2002، الذي يجعل الزمان والمكان والشخوص في قبضته القلمية ليخطّ رسائل المنتحرين يفضح فيها أسرار الحياة على ألسن الأموات، ممن ضاقوا ذرعا منها ومن ذواتهم .

يسجل الكاتب اعترافاتهم الأخيرة، حيث تكون الحقيقة شهادة ناطقة ساعة استقبال الموت :"أنا الدكتور باركلي. مدير المخبر السرّي للأسلحة الاستراتيجية،أكتب هذه السطور قبل أن أنهي علاقتي بالحياة، مستعملا الأقراص الموضوعة على مكتبي.."[1] .

تبوأت التكنولوجيا لبّ الاهتمامات التي جعلت من الآلة عنوان الطفرة والتفوق العلمي،وهذا ما سجّله الكاتب بوسمه درجة البروفيسورة لشخصيته الروائية كرمز للذات العالمة،وللتطور العلمي/ التقني الذي وصلته البشرية من جهة،بيد أنّه من الجهة المقابلة يبرز أنّ ما تمّ إنتاجه آليا كان سببا رئيسا في تيه الإنسان نفسيا واجتماعيا وسقوطه في فخاخ التقنية والحداثة المتوحشة التي صنعها الإنسان لتصنعه بدورها وترديه كائنا آليا .

فيتجلّى جلالته – في المتن الروائي - سائلا ومستمعا لصوت الحكماء وتظهر دولته قائمة على سلطات أربع تسيّر الشّأن العام بأعين الحكماء(السلطة السياسية) وتبريكات الكهنة(السلطة الدينية) وأوامر العسكريين (السلطة العسكرية) واجتهادات المربين (السلطة العلمية) على أن تتلقّى هذه السلطات أجر الخدمة العامة ولو كلّ شهر في قاعة ملء(الطاقة) حتّى يستمرّ النشاط والحيوية في القلوب مادام جلالته الأب الأعظم راضيا عنهم ومُرضِياً لهم؛لغاية ظهور موسى وقلبه للأحداث وانقلابها على نموذج السلطة المطلقة ، فتمّ تصوير المتوقع/الممكن بتقنية سردية خيالية حفل بها النص فنيا وجماليا ودلاليا،تحاول أن تسترئي الكثير من التوقعات الممكنة والمؤسسة توازيا والمعاينات الحياتية المفعمة بالتطور وردت بعيون المتن الروائي من بين أعمال تحاكي/توازي تطور البحث العلمي وتترجم أفق خيال المبدعين.

[1] حبيب مونسي، "جلالته الأب الأعظم الخطر الآتي من المستقبل"،دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،2002 ،ص04

- التّاريخ **التّخييلي**: المستعين بالملكات والأدوات التّخييلية الواسعة ، كما حدث مع "كليلة ودمنة" وحكايات"ألف ليلة وليلة" قديما، والحاضرة في المتن الجزائري من خلال نموذجي الأعرج واسيني وعز الدين جلاوجي على سبيل التمثيل لا الحصر؛ الأوّل جعل اللّيالي تتوالى حكيا وبوحا في روايته: "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "حيث استدعى "دنيا زاد" أخت "شهرزاد وأحضر معها طقوس الهبل والجمال: "فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الّذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة والأصداف.كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار.فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيّجة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية."[1]

عاد الأعرج بروايته أدراج الزمن وأوغل في نبش المحفور التراثي الإنساني الذي قدّس العلم وعشق الجمال؛ فكانت المرأة دوماً بطلة المشهد الإنساني بحضورها وعنفوانها في مواجهة استبداد الرجل وغباوته؛ فيبرز الأعرج جهل الحاكم/الرجل وعجزه عن المعرفة التي تحفل بها"حواء" : "قال لها : فسّري يا ابنة الناس وإلاّ سحبت رأسك بيدي : حاء ميم.لام ألف ياء.ألف عين. حروف قيل يملكها الغير ولا يملكها الملوك والسلاطين وذوو الشّأن الكبير"[2].

يلفت الكاتب الانتباه إلى دور الرموز وأثرها في المعرفة النخبوية/الخاصة بخاصة الخاصة ، حيث تكون الحروف والأرقام والألوان والإشارات نابضة بالحمولات الدلالية المبطنة رمزا، فتكون الشفرات بحاجة لمن يتلقّفها بعين الأناة وحسن التفكيك، ويعرف كيف يستنطق سرّها المكبوت :" كانت دنيا زاد تعرف الإجابة، لكنها صمتت طويلا قبل أن تعضّ على شفتها السّفلى وتقول : تلك سيدي حروف الابتهاج. نحسّها ولا نلمسها. مثل النّور تأتي وكالنار تأكل الأخضر واليابس. حاء ميم=حب مكين.لام ألف ياء=لا يعلمه. ألف عين=إلاّ العشاق."[3]

---

[1] واسيني الأعرج،" رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،دار كنعان للدراسات والنشر،دمشق ، ط1 ،1993، ص 07

[2] المصدر نفسه ، ص 09

[3] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

لم يكن توظيف التاريخ في الأدب الروائي الجزائري مجرّد عمل جامد أو اعتباطي؛ بل كان مدروسا بعناية الرمز الفني والدلالي ، ومبنيا على دقّ مسامير جديدة لأسئلة متجدّدة في صندوق الرواية التعبيري المتخم بعوالم السلطة بتمظهراتها الحاكمة والجنسانية والشهوانية وبمعالم التّاريخ بمحطاته الزمنية الماضية/التاريخ والحاضرة /الراهن والغيبية/المستقبل لتغدو الرواية يمّاً مدّه تاريخ سلطة، وجزره سلطة تاريخ ،ويكون فيها الزمن عنوان بقاء" السلطة وتاريخها" جنباً إلى جنب يمارسان سطوتهما السرمدية ؛ حيث يتراءى جلاوجي عز الدين بين أمله وألمه يروي سرادق الحلم والفجيعة ويتلو حروفا تعبق بأحداث التاريخ الإنساني والآني بمكائده الأسطورية ومهازله التخريبية .

بين الهروب واللّعن والاختفاء يمارس المثقف/الناقد هواية الحياة بعد أن أبعدته الثعالب البشرية عن المشهد المجتمعي باعتباره خطرا على المدينة والساكنة؛فيكون التعبير الاستيائي ممّا آلت إليه الأمور ترجمة وجعية للواعين بفساد المدينة وهول خراب المفسدين؛ فيغدو الخطاب صريحاً ملحّاً : "أيتها المدينة المومس.. إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء..؟؟ إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء..؟؟ إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء..؟ إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب..الفئران.. والخنافس ..تعلي قصورا..؟؟يـا..أيتها المدينة المومس..!! إلى متى تطاردني الثعالب المشردة..تعدو خلفي عند كلّ منعطف..عند كلّ زاوية..عند كلّ موقف.."[1] .

3 - الرواية الجزائرية..صراع الكينونة والمكنون :

مرّت مسيرة المتن الروائي الجزائري بصراع الكينونة والحضور، كما صراع المكنون ، فلم تكن الظروف التاريخية ولا السياسية مع ثورة الحرف ضدّ التعجرف؛ بل كانت هنالك كلّ المحبطات التي تحول دون وصول الإنسان الجزائري إلى خطّ التثقّف والفهم والإستفهام .

تصارعت الرواية الجزائرية مع الجهل الممنهج من لدنّ المحتلّ الذي عمل بجحافل مخابره وعسكرييه على بثّ الأمية والجهل عبر ربوع قارّة الجزائر؛ لئلاّ يكون هنالك خطر

[1] عز الدين جلاوجي،سرادق الحلم والفجيعة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، ط4 ، 2015 ص11.

على مصالحه - مما يؤكد أنّ نور العلم كفيل بإزاحة ظلام الحال والمآل- ، كما قام بإنشاء مدارس فرنسية تلقّن زيف الحقائق وترنو لتكوين نخبة تعشق فرنسا أكثر من أبنائها الفرنسيين؛ إلاّ أن التّلميذ الجزائري لم يحفظ الدّرس، بل على العكس قام بتوظيف اللّسان الفرنسي وفق ما أملاه عليه عقله وواقعه المعيش؛ فكانت الولادة كما قد سلف بعملية قيصرية، لكنّها أنجبت أطفالا يصرخون عاليا حتى بلغت أصواتهم سماء العالمية كقامات: محمد ديب وآسيا جبّار بداية ،وأمين الزاوي والأعرج واسيني وأحلام مستغانمي وكمال داود وياسمينة خضرا على سبيل المعاصرة ، لتتأكّد قوّة خصوبة الإبداع الروائي الجزائري وتتجلّى عبقرية الإنسان الثّائر بالفكر والحرف تعبيرا سرديا متعدد الدلالات .

وبرغم ما مرّت به الرواية في الجزائر استعمارا ومعمارا ؛ إلاّ أنّها أثبتت سلطتها في ساحة البوح الأدبي، بأعمالها المكتوبة بالفرنسية والمكتوبة بالعربية؛ كما أنّها لا تزال تتوق لاكتشاف مساحات الكتابة فيها، مستنشدة مزيد القراءات النقدية والحفريات التي تستطيع وحدها أن تنبش في مقبور السطور لتبثّ فيه دبيب الرّوح معلنة ساعة السؤال؛ و" لا شكّ في أنّ الرواية، أيّة رواية، لا تحتاج إلى مقدّمة، لأنّها تقدّم نفسها بنفسها للقارئ، فتضعه في مجتمعها وتستطيع التأثير فيه من خلال قدرتها على إمتاعه وإقناعه"[1]، بيد أنّ الرواية تجعل من الفعل الروائي ومن القراءة الروائية ومن اللّغة الواصفة عناوين انفراد وتفاوت حضور في الأداء والتلقّي والمساءلة الفاحصة،هذه الأخيرة تراها قد اهتمّت بالمتون الروائية غير أنّها لم تتوان في طرح أسئلة تعدّت حدود النصّ لتصل إلى صاحبه فهل هو إنتاج الرّجل الراوي يفوح بذكورته ؟ أم أنّها الأنثى الرّاوية تبوح بحروفها؟ لتسقط الرواية في شِبَاك الجسد وجنسه.

كما عرفت مسيرة الكتابة الروائية محطات تاريخية واءمت مستويات تطور الفكر والتعبير الإنساني في كل مرحلة؛ إلاّ أنّ حجر أساس أيّ متن يكمن في المادة الحكائية المتضمنة،كما وعاها وحفظها التاريخ؛ والتي ترسم معالم العلاقة بين الرجل والمرأة في تجاذباتها العشقية والتنافرية .

"إنّ تاريخية الحكي البشري تمتدّ ربّما إلى شخصية "حواء" التي استطاعت إغراء"آدم" بالإنصات إليها،وذلك عندما استدرجته بلغتها السحرية لتلبية رغبتها..ثمّ كان

[1] سمير روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص59

الهبوط ! "[1]؛ لتبقى العلاقة بين المرأة والرّجل من ساعة الهبوط عرضة للمفاضلة والتمييز الّذي لا يخرج عن عباءة الجسد/ الآخر المختلف، الّذي يتيح للرّجل بسط سلطته وممارستها على الأنثى مستعيناً بما يحوز عليه من مظاهر للفحولة، وبما وفّرته له المنظومة المجتمعية والدّينية من مبرّرات يقدّس بعضها ويتغاضى عن غيرها ف"لقد ظلّ الحقل الديني المؤسساتي مجالا لاحتكار الرجل للسّلطة والوظائف الدينية وإعادة إنتاج هيمنة الرجل على المرأة، بتأويل للنصّ الديني بما يخدم هذه الهيمنة وبهذا اعتبر الدّين ركنا لتكريس السيطرة الذكورية والأبوية."[2] وكأن بالرّجل ينتقم لما حلّ به لمّا ساير"حواء" وسمع لرأيها .

يبدو استغلال الدّين لأغراض تمييزية -توسّع الفوارق وتقلّص مساحات القرب والتواؤم –عملا يعاكس مضامين الدّين وينحو إلى اتجاهات تنحرف عن ماهيّة الدّين بواسطة النّص الدّيني نفسه،نتيجة الفهم القاصر/المحدود أو البراغماتي المصلحي، حيث تجلّت آراء و"تأويلات اعتبرت النساء جنسا ضعيفا وناقصا دينا وعقلاً مؤسسة بذلك لتراتبية مبنية على مبدأ الجنس،تعود فيها الأفضلية للرجل على المرأة بتوظيفهم لآيات من القرآن يتمّ تأويلها،عمدا،في غير صالح النساء:{وَلِلرِّجَالِ عَلَيْهِنَّ دَرَجَة }(سورة البقرة228) " [3].

بروز مثل هذه التقسيمات العنصرية (رجل/امرأة) في ساحة التفاعل الأدبي لا تمثّل إلاّ أضغاث أسئلة لم تعثر بعد على إجابات مبرّرة لها، تهتدي بها؛ و" لا يزال مصطلح"الأدب النسوي" وما دار في فلكه مثل"أدب المرأة" أو"الأدب النسائي" أو"الأدب الأنثوي" غامضا أو مبهماً بالأحرى،نظرا إلى طابعه المطلق ومعاييره غير الثابتة، ومقاييسه العصيّة على الوصف أو التحديد. فما هو هذا الأدب الّذي لا يعرف عنه سوى ارتباطه بالمرأة، كاتبة وقضية؟ هل هو الأدب الذي تكتبه المرأة نفسها؟ أو أنّه الأدب الّذي يتناول شؤون المرأة وشجونها، سواء كتبه رجل أم امرأة؟"[4].

---

[1] جميلة زنير، أنطولوجيا القصة النسوية في الجزائر،الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر، ط2007 ،ص 05

[2] رحال بوبريك، بركة النساء الدّين بصيغة المؤنّث ،افريقيا الشرق،المغرب ،ط 2010 ،ص 11

[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

[4] تجليات الرواية والشعر، التقرير العربي الثالث للتنمية الثقافية، مؤسسة الفكر العربي،لبنان ط1، 2010، ص429

تبقى مثل هذه الإشكاليات حبيسة القاعات المغلقة، عقيمة عن إيجاد مبررات وجيهة تحاجج بها وهي تعطي للإبداع الروائي نوعه الجنسي، وللأديب لونه وأسلوبه المختلف؛ فهل يمكن للجنس البيولوجي أن يحدّد معالم الفكر وشكل الكتابة الروائية؟ .

يشكل مصطلح الأدب النسوي إشكالية نقدية لدى الدارسين بين القبول والرفض، إذ "تعتبر الباحثة"زهور كرام" أنّ "الإبداع النسائي"كمصطلح وانشغال نقدي في الساحة الأدبية العربية، قد بدأ الاهتمام به-تقريبا-منذ الخمسينات من القرن الماضي، ومعظم الدراسات تعتبر أن رواية "ليلى بعلبكي" "أنا أحيا"الصادرة سنة 1958 الانطلاقة الأولى للكتابة النسائية، بفعل العنوان الذي جاء مثيرا لاستخدام ضمير المتكلّم"أنا" "[1]؛ في حين أن نساء الجزائر كنّ قد وقّعن أعمالا روائية تسبق زمنيّا وتغاير لغويا منتوج بعلبكي السّاعي لإبراز صوت الأنا الأنثوي المنتفض ضدّ الذكورة المتسلّطة وضدّ الصّمت مستعيناً بمفاتن اللّغة؛ بيد أنّ الجزائريات كنّ روائيّات قبل ذلك التّاريخ؛"فإذا التفتنا للكتابة النسائية نجد"ماري لويس عمروش" Marie-Louise Amrouche كأوّل روائية جزائرية بإصدارها "الياقوتة السوداء Jacinthe noire "سنة(1947) وهي من إصدار "دار شارلو charlot"، كتبت طاووس عمروش هذه الرواية بين سنتي (1935 و 1937) لكنها لم تنشرها إلاّ بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ.." [2]؛ لتسجّل الكاتبة* (1976.1913) عنوان السّبق النسوي الجزائري المقتحم لغمار العالم الروائي،من زاوية مختلفة تعاكس التّيّار اللّغوي والدّيني القائم،كما تعكس ملامح الثقّافة الأمازيغية المميّزة؛"وتعتبر روايتها –الياقوتة السوداء –و-شارع الطبول- نقل للحياة في البيئة القبائلية وتقاليدها المعروفة" [3] ، كما تحضر حروف الصّحفيّة "جميلة دباش Djamila Debéche التي أصدرت في نفس السّنة رواية : "ليلى الشابة الجزائرية

---

[1] خديجة حامي،"السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات فضيلة الفاروق أنموذجا"،مذكرة ماجستير،إشراف:أ.د آمنة بلعلى،جامعة مولود معمري، تيزي وزو،،الجزائر،2013،ص 16

[2] - جبور أم الخير،"الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقدية"، ص20

* لماري لويس طاوس عمروش رباعية روائية سيرذاتية تتمثل في :الياقوتة السوداء1947،شارع تامبوران1960،العشيق الخيالي1975،عزلة يا أمّي1995 ولقيت المتون الروائية نفس مصير الروائية على مستوى شح التناول النقدي والمدارسة الترجمية .

[3] - كريمة ناوي،"أدب المرأة من الرواية إلى السينما،رسالة دكتوراه،إشراف: د.أمين الزاوي،جامعة الجزائر،2010.2009، ص 154

Leila, jeune fille"[1]، وفي سنة 1955 كانت روايتها الموسومة "عزيزة" تأكيدا منها على الوعي بالأنا العزيزة وبأهمية الرواية الابداعية، لتكون المرأة الجزائرية قد جعلت لنفسها مكانا تسرد فيه حيثيات تواجدها المجتمعي والثقافي يضاف إلى الكاتبتين اسم "إيليان فاطمة الزهراء"المعروفة أدبيا ب"آسيا جبار" التي طرقت باب الرواية محاولة بأعمالها ترجمة حالة "العطش 1957" للعتق الفكري والحضاري، وتصويرا أيضا لواقع "القلقون1958" .

تستمر منابع الحروف النسوية الجزائرية المفرنسة بالتدفّق مع زهرة ظريف التي "ساهمت في الكتابة الروائية الجزائرية خلال فترة الستينات، ولم تبتعد عن مشاكل المرأة،ومن أهم أعمالها: La mort de mes fréres الصادرة عام 1960 بفرنسا" [2]، وتعكس الرواية من خلال عنوانها التراجيدي"موت إخوتي" سوداوية الظروف المعيشة وتنوعها بين صور الموت ومواطن الوجع الذي أحاط بالمرأة من كلّ الجهات، كما يحضر طيف زبيدة بيطاري التي "كتبت أيضا باللّغة الفرنسية ونشرت بعض أعمالها التي تناولت كذلك موضوعات تتعلّق بالمرأة.ومن أعمالها: O mes sœurs musulmanes pleurez.وقد صدر عملها عن دار -غاليمار- عام 1964"[3] .

تتجلّى معالم الفرادة والسّبق الروائي للمرأة الجزائرية الكاتبة باللّسان الفرنسي التي وجدت في متاحات اللّغة الفرنسية ذلك المتنفّس الّذي سمح لها بالتحرّر الفكري من مطبّات القهر والأدلجة اللّغوية؛ وعلى سبيل التمثيل لا الحصر،"فعندما تشير آسيا جبار في عملها"الحبّ، الفنتازيا"إلى ماهية اللّغة فإنّنا وجدناها تمنح لها بعدها الاستعاري الفائق في الشعرية: (للرّجل الحقّ في أربع زوجات شرعيّات ولنا نحن الصّبايا الرّاشدات أربع لغات للتّعبير عن رغباتنا غير الحقّ في التّأوّه والأنين. اللّغة الفرنسية من أجل المكاتبات السرّية، واللّغة العربية من أجل رغباتنا المخنوقة في الوصول إلى الرب صاحب الكتاب،واللغة البربرية الليبية التي تردنا إلى الآلهة الوثنية والأمهات الإلهات في مكة قبل الإسلام، أما اللّغة الرابعة الخاصة بجميع الجنس المؤنث،بالصبايا والعجائز المحجور

[1] ينظر المرجع السابق ، ص 20

[2] - المرجع نفسه ، ص 157

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

عليهن وأنصاف المتحررات،فهي لغة الجسد،ذلك الجسد الّذي يريد أبناء العم وأعين الجيران الذكور أن يكون أصم وأعمى) "[1].

تتراءى صورة المرأة الجزائرية غارقة في بحر الفحولة الذكورية، والتي جعلت من الأنثى محصورة بين آه اللّذة وأنين الألم، فتبيّن آسيا جبار أنّ سلطة الرّجل الشّرعية محصورة في حقّ الزّواج المتعدّد كتعبير منه على تفضيله أبجدية اللّغة الغريزية حقّاً أو خرقاً؛ وهي صورة تعكس حدود التفكير والتعبير الرجولي تجاه الكيان الأنثوي الّذي فضّل بدوره مغادرة حرفي القهر تجاه حروف أخرى تهتمّ بالوجد السّرّي والتواصل الروحي والاجتماعي إضافة إلى حروف الجسد وفضائحه البوحية؛ لتصير المرأة عنوانا للتحرّر من القيد الرجولي الذي كان في زمن ما لا يعير لها بالا ولا سمعاً إلاّ بعد أن كفرت بأغلال الذكورة من خلال ما جسّدته اللّغة المتاحة من شعرية وإبداع؛ وأيضا "باعتبار أن التّجربة الشعرية تحمل القدرة على القفز بين النصوص، الفلسفة المسافرة، بتعبير نيتشه،والرحالة بتعبير دولوز،لهذا نكتشف وبفضل ما تمنحه لنا تجربة العبور إلى حيث النواحي passage au parageالأدبية والشعرية والفنية وحتى الفلسفية من إمكانات فهم متعدد للنص المكتوب داخل لغة مختلفة من قبل آسيا جبار التي حاصرها النقاد وجعلوا من مضامين نصها مجرّد سير ذاتية وذاكرة تاريخية غافلين عن ما تحمله من حمولة ميتافيزيقية حينما يطرح نفسه كمخترق ومحوّل للعديد من التيمات الأدبية والتي قرئت بصورة نسقية كتيمة الجسد الهوية الصوت والكتابة."[2]

تعدّدت التّيمات التي جعلت منها اللّغة مكشوفة أمام الآخر/المتلقّي، حيث لم يعد الحرف الروائي مجرّد رسم ، بل تعدّاه إلى التّصوير الذّاتي والجمعي لمختلف التّجارب الحسّية والإدراكية التي تستدعي ذلك التّأمل الفلسفي في القضايا الفكرية المطروحة للبوح والمساءلة فهماً ومقاماً بين مآلات الرّاهن والمأمول؛ولعلّ صورة المرأة الجزائرية واحدة من أهمّ الأعمدة التّي هزّت أفكار ولغة الروائيين .

ثارت أحرف النساء ضدّ كلّ الممارسات التي رأين أنّها إجحاف في حقّهن، وتقضّ من راحتهن؛ فاتخذن من الثّورة العلمية عنوان توهّج لمقاومة سياسية وردية ، بوسائل

[1] عبد القادر بودومة،آسيا جبار الوفاء لأكثر من لغة، في : مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية،النشر الجامعي الجديد،ط2016،ص 123

[2] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

ثقافية ولأغراض اجتماعية فكان لهن أن اكتسبن التأييد العالمي لحقّ المرأة في إثبات ذاتها في كلّ المجالات ودونما استثناء .

أصبح للمرأة اليوم حيّزا أكبر من الحرية والتحرّر بفضل ترسانة القوانين الوضعية والإجراءات التنظيمية الخاصة بحماية المرأة من أشكال المضايقات والتعسّف ، والّذي تجسّد في حروف الروائيات الجزائريات المنتفضات ضدّ السّلطة الذّكورية الزائفة، وضدّ كلّ أشكال المضايقات و الإقصاءات ؛ فلم يجرأ كاتب على أن يخصّ المرأة بعمل روائي يصوّرها حصرياً إلى غاية أن نفضت زهور ونيسي عن قلمها غبار الأحداث وراحت تسرد في متنها "من يوميات مدرّسة حرّة " 1979،تفاصيل مشاركتها في ثورة الجزائر القبلية والبعدية هي وزميلاتها بعد أن بدأن بالتدريس ..وانتهين بالمشاركة في حرب متعددة الأوجه معقّدة التصريف؛ محكومة بالسرّية والطّاعة وسرعة التنفيذ [1]، وهي الأمور التي تساوت فيها المرأة مع الرجل في قصة عشق وطن بحجم الجزائر، حيث يغدو الوفاء موطن الحياة الحالمة رغم ضنكها .

انسابت الأقلام الوردية معبّرة بطرائق مختلفة تتماوج بين الجرأة المغلّفة بالحياء والجرأة الفاضحة لكلّ مستور أعدمته أحرف الرّجال؛ فيستعرض الناقد المغربي د الكبير الداديسي كرونولوجيا الرواية الجزائرية النسائية حتى سنة 2010 موثّقاً وعاشقاً وداعيا لتخليد الأسماء النسوية المشتغلة بحقل الرواية في الجزائر بحثاً وعناية؛فوصل إلى أنّه" في سنة2000 صدرت ثلاث روايات هي: أوشام بربرية لجميلة زنير، بين فكي وطن لزهرة، بيت من الجماجم لشهرزاد زاغر، في سنة 2001 تمّ إصدار أربع روايات هي: بحر الصمت لياسمينة صالح الحريات والقيد لسعيدة بوشلال تداعيات امرأة قلبها غيمة لجميلة زنير، الشمس في علبة لسميرة هوارة؛ خلال سنة 2002 صدرت ثلاث أعمال روائية هي: في الجبة لا أحد لزهرة ديك،أحزان امرأة من برج الميزان لياسمينة صالح،تاء الخجل لفضيلة الفاروق وفي سنة 2003 خرج إلى الوجود 3 إصدارات هي النغم الشارد ربيعة مراح عابر سرير أحلام مستغانمي،قدم الحكمة رشيدة خوازم ،ولم تشهد سنة 2004 إلاّ ميلاد روايتين هما السمك لا يبال لإنعام بيوض و"زنادقة" لسارة حيدر وهو

[1] - شكلت حساسية الحرب العصبية ومشاركة المرأة في دواليب الثورة العسكرية والفكرية ينبوع الكتابة لدى الروائية، ينظر زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرّة الرواية -2-،الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر،ط2007 ، ص17

نفس العدد الذي صدر سنة 2005 وكانت الروايتان لكاتبة واحدة يتعلق الأمر بذاكرة الدم الأبيض ج1 الدموع رفيقتي لخديجة نمري وذاكرة الدم الأبيض ج2 سطور لا تمحى لنفس الكاتبة"[1]. تنفّست المرأة الكاتبة قليلا بعدما استتب حولها دفء الأمن من مواطن الجرح والرعب،"ليرتفع العدد إلى أربع روايات2006 هي ذاكرة الدم الأبيض ج3 الذكريات لخديجة نمري،لعاب المحبرة لسارة حيدر،وطن من زجاج لياسمينة صالح وأخيرا اكتشاف الشهوة فضيلة الفاروق،وتحطم سنة 2007 الأرقام بسبع روايات هي:جسر للبوح وآخر للحنين لزهور ونيسي،شهقة الفرس لسارة حيدر،اعترافات امرأة لعائشة بنور،"بنت المعمورة" "فراش من قتاد" لعتيقة سماتي،إلى أن نلتقي لإيميليا فريحة،"أجراس الشتاء ج 1 عائشة نمري،أجراس الشتاءج 2 لنفس المؤلفة" [2]؛ فيتبدّى إنتاج الحرف الروائي المرسوم نسويا يشق طريقه في مسار حافل بما استعصى على الكتمان وكان نصيبه الجهر بوحا وشهقة واعترافات تدقّ أجراس أنوثة أعيتها براثن الصمت وأثقلتها كدمات الزمن وعثرات الوطن،"وشهدت سنة 2008 ثلاث روايات هي مفترق الطرق لعبير شهرزاد،نقش على جدائل امرأة لكريمة معمري ورواية بعد أن صمت الرصاص لسميرة قبلي،ويتراجع العدد إلى روايتين في سنة 2009 هما : الهجالة لفتيحة أحمد بوروينة ورواية قليل من العيب يكفي لزهرة ديك،وأخيرا كانت أربع روايات سنة2010 هي أعشاب القلب ليست سوداء لنعيمة معمري،لخضر لياسمينة صالح،لن نبيع العمر لزهرة مبارك وأخيرا أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق"[3].

تتواصل معالم الكتابة المؤنّثة المؤثّثة بمغدقات الخيال، فتتراءى الرواية والمرأة والوطن مواطن لكشف المستور والبوح بما فعلته الجراح فكرا وجسداً كوسيلة منها لفضح الآخر المتلوّن والمتخفّي، وجعل المتون الروائية إحدى الشواهد الفنية النّابضة بالحياة والألم والجرأة ، وبتجلّيات التّاريخ المعلوم والمجهول.

من مشهدية الكتابة إلى كتابة المشهد سارت الرواية الجزائري على الدرب التطوري الذي صاحب مسيرة تواجدها من بدايتها الشعرية التخييلية إلى نهايتها الواقعية بين فكي

---

[1]- ينظر ؛ الكبير الداديسي،في الرواية الجزائرية النسائية (ج1)،مجلة أنهارالأدبية/الأدب الفصيح ،تاريخ النشر: 17 أبريل 2016، تاريخ التصفح : 09 جوان 2016، 18:00 H.

[2]- ينظر المرجع نفسه .

[3] ينظر المرجع نفسه .

التكنولوجيا والعولمة ،حيث استفادت الفنون البصرية من الزاد الروائي عن طريق المعالجة النصية الدرامية، والبحث عن الأرضية الفنية التي تسمح بتواؤم المضمون الروائي مع العمل الدرامي ، سواء كان العمل الفني المؤسس على أبجديات المتن الروائي موجها للعرض المسرحي أو السينمائي أو التلفزيوني .

إذا كانت التجربة الدرامية عبارة عن عمل فني ناتج عن اختبار تدريبي منهجي ومنظّم، يقوم بإعداده المجرِّب الدرامي/المخرج ، ويسعى من خلاله إلى تحقيق فعالية التلاقح بين مضامين الكتابة الدرامية/النص الدرامي ووسائل العملية الإخراجية المكوِّنة للعرض؛ بهدف الوصول لتحقيق الغرض الفنّي وتجسيد الرؤية الدرامية ، فما هي تجلّيات الرواية الجزائرية وموقعها في التجربة الدرامية ؟

الفصل الأول

الرواية الجزائرية والدراما المسرحية

"قضاة الشرف"لعبد الوهاب بن منصور نموذجا

1 . أبجديات رواية "قضاة الشرف" فنيا وجماليا

أ . مواطن الجمال وعشق التساؤل"العتبات النصية"

ب. مضامين رواية "قضاة الشرف"

ج . الرواية بين الدين والسلطة

1. الدين من العبادة إلى القيادة

2. الدّين ومزايا السلطة

3. بين سلطة الرواية ورواية السلطة

2 . تجلّيات الدراما المسرحية في مسرحية منين جاي..ووين رايح؟!

مقتبسة من رواية قضاة الشرف لعبدالوهاب بن منصور

أ . الروايات الجزائرية الممسرحة

ب. قراءة في مضامين مسرحية"منين جاي..ووين رايح"

ج . معالم الكتابة الدرامية في مسرحية عبد الوهاب بن منصور

أولا : العناصر القاعدية للتأليف الدرامي

ثانيا : العناصر البنائية للتأليف الدرامي

ثالثا . جماليات التحوّل الخطابي

1 . السرد بين الرواية والمسرحية

2 . الحوار (المونولوج والديالوج)

3 . الفضاء الروائي والفضاء المسرحي

4 . أداءات الشخوص

1- أبجديات رواية "قضاة الشرف" فنيا وجماليا :

تعدّ رواية"قضاة الشرف" لعبدالوهاب بن منصور إحدى المساهمات الروائية الجزائرية التي طرحت موضوعا قديما متجدّدا عبر تتالي الحقبات الزمنية،ألا وهو"السلطةالدينية في الجزائر".

طرحت الرواية مجموعة تساؤلات حول السلطة المتغذية بالدّين ، وموقعها وسط السلطات النّافذة في الحكم؟ ومن هم القائمون عليها؟ أسئلة لا تجيب عنها الرواية مباشرة بقدر ما تصوّر جانبا عصيا على المعايشة المباشرة لحيثياتها، فترى الكاتب في متنه الروائي يوثّق وينقل أهمّ "الطقوس" التي تتمّ بها وفيها وبواسطتها امتلاك سلطة تتيح لصاحبها حقّ تملّك الأشياء والأهواء والنساء؛ بعد الحصول على منحة الحكمة المانحة والمرسّمة لاعتلاء عرش الطريقة؛ فتتبدّى نفحات للصوفية في عشق مغشوش، يصوّرها الكاتب موضّحا أنّه رام رؤية رجال الدّين هم قضاة الشرف،وهم عدالة السماء تمشي على الأرض إلاّ أنّ سحر الأرض قد سحر القضاة، فغدى الشّرف جريحا بسيف القضاة.

يعتبر موضوع السلطة والحصول عليها،ومكابدة هوس الإبقاء على ظلال امتيازاتها أهمّ ما تمّ رصده في إنتاج الكاتب الروائي والمسرحي لعمل إبداعي ولد رواية وكبر ليصبح عملا مسرحيا: الأول ورد في العمل الروائي"قضاة الشرف"،أمّا الثّاني فعني بتحويل العمل من أدبيّته السردية إلى سيرورته المشهدية وتمظهره في مسرحية"منين جاي..ووين رايح" رغبة في تسليط الضوء على ما تعتّم مشاهدته، واعتبر من المسكوت عنه،مع التأكيد على خطورة الاستمرار في ذلك،" فبوسعنا أن نعتبر الدراما لكونها إجمالا مظهرا أعنف من الرواية،امتدادا لكلامنا عن الفضائح.كلا النوعين شاهد على حبّ الإنسان سماع أخبار الآخرين،وبخاصة تلك التي من عادة النّاس أن يتكتّموا بها.."[1].

تكون الغاية من هذا الفصل محاولة تتبع أهمّ المحطّات الفضائحية التي أدار لها الكثيرون ظهور اهتماماتهم ورغب بن منصور في معالجتها، بطريقة زاوجت بين الكتابة الروائية والكتابة المسرحية، في تجربة درامية طرقت أبواب السلطة الدينية في

[1]- س،و.داوسن،"الدراما والدرامية"،ترجمة: صادق الخليلي،منشورات عويدات،بيروت،ط 2 ، 1989، ص 07

الجزائر،بما يحيط بها من غموض يسترعي البحث عمّا خفي عن التجلّي،وهو ما تحفل به سطور الرواية وأيضا مشاهد العرض المسرحي،ليكون المراد استخلاص أهم المضامين الفنية والقيم الجمالية التي حوتها"قضاة الشرف" في رحلتها من البوح إلى الركح.

ساهمت المنظومة الروائية بشكل واسع في تتبّع مواطن التطورات المادية والمعنوية التي عرفتها المجتمعات الإنسانية ، بإبرازها لأهمّ محطّات التغيير الذي مسّ الأفراد ومختلف الكيانات الجمعية، والذي انعكس في الرواية نفسها؛ممّا جعلها مقياسا لاستشعار درجات الوعي الّذي يميّز الشعوب؛ ولأنها تختصّ بمكاشفة العيوب وتوثيقها باعتبار شساعة مساحات الوجع والبؤس والخديعة تصير الرواية بذلك شاهدة على الحاضر ومؤرشفة للتاريخ وراسمة لخيوط المستقبل؛ إذ "تكبر قضايا المجتمع العربي مع التطوّر،وتحتلّ على رأسها قضايا التخلّف والتبعية والقمع.تختزل كلّ هذه القضايا في إشكالية السلطة السياسية(الحاكم) والسلطة الاجتماعية (الطائفة والقبيلة والأعراف والتقاليد). تطرح الشورى إلى جانب الديمقراطية لحلّ مشكلات السلطة.وتمتزج الطائفة بالحزب وتختلط القبيلة بالقوى الاجتماعية، فإذا بالزعيم إمام، وبرئيس مجلس الشعب أو البرلمان شيخ قبيلة.صورة مركبة لا وجود فيها للوطن أو المواطن."[1]

على هذه الخيوط المغلّفة بالتوجّس والغموض؛ قامت رواية قضاة الشرف التي جعلت من شيخ الزاوية رمزا للسلطة الحاكمة؛وجعلت من قرية صغيرة من قرى تلمسان تسمّى "جبالة" موطنا لتصوير معالم السلطة الاجتماعية التي تتخذ من الأعراف والتقاليد عروقا حياتية تنبض بها الروح العربية الهاوية في فخاخ التناقض بين العقل الراجح والهوى الجامح،بين العلم وعلم العلم،بين الشرق وروحانيته والغرب بماديته؛" النقيضان يجتمعان.وكانت الازدواجية السمة المهيمنة: التعايش والتساكن،والتنابذ والتنافر في آن.جسد موزع بين وجودين متعارضين ومركب من مادتين متنافرتين : على الرأس قبعة ملفوفة بعمامة.وعلى الجسم قميص وربطة عنق تعلوها لحية مسترسلة وبذلة عليها دشداشة. وفي الرجلين جوارب عليها خفّ عربي،أو

[1]- سعيد يقطين،"قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود"،منشورات الإختلاف، ط 1، 2012 ،ص 10

حذاء رياضي بلا جوارب.أو سروال دجينس وقميص قصير الكمين يغطيهما حجاب أسود من قنة الرأس إلى أخمص القدمين.الجبّة للصلاة يوم الجمعة،والبذلة،والسبحة في اليد،للبار يوم السبت؟خليط عجيب من العناصر والمكونات والرؤى والتصورات والأوهام والأحلام."[1]

بين الكثير من المتناقضات والبينيات تسافر الرواية عبر متاحاتها السردية وعوالمها التخييلية كما الواقعية لترسم بعضا من مشاهد وطن يمقت الماضي ويعيش فيه ؛ويمقت الحاكم ويعيش به ومعه .

"ويقرر رولان بارت حالات درامية يمرّ بها القارئ إزاء فعل النص، فكما أن الدراما فعل، فالنص فعل تكوين،لا يتحقق إلاّ حينما ينظر إليه كفعل تمّ واكتمل وتبلور في مادة نصية، فمثلما تكره الدراما الرتابة يكره النص السكونية لأنه صيرورة وتحويل وزعزعة وصعق وتحدّ للواقع والجمود "[2] .

لمحة عن الرواية:

تعدّ رواية"قضاة الشرف" لعبدالوهاب بن منصور منتوجا روائيا جزائريا صادرا مطلع الألفية الثالثة2001 عن منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،وهي أول عمل روائي يستهلّ به الكاتب مشوار كتابته الروائية بعد أن طرق أبواب القصة بمجموعته القصصية "في ضيافة إبليس"1994،إلاّ أنّ توجهه للرواية تكلل بثلاثية:قضاة الشرف2001،فصوص التيه2006،الحي السفلي2016،إضافة إلى خوضه لغمار الترجمة الدرامية من الرواية إلى المسرح من خلال مسرحية"منين جاي ووين رايح"المقتبسة من روايته قضاة الشرف،وله أيضا عمل تاريخي آخر يعنى بتتبع سيرة الشاعر قدور بن عاشور، ومسيرته .

ورد المتن الروائي"قضاة الشرف" في تسع وسبعين صفحة أراد الكاتب من خلالها تصوير معالم البؤس والشقاء السياسي بتناوله للسلطة المضمرة؛هي السلطة الدينية وجعلها محور المضمون الروائي وعصب السلطات في المجتمع،فيتجلّى من بين ثنايا

[1]- المرجع السابق ، ص 10.09

[2]- علي بن تميم،"السرد والظاهرة الدرامية دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط 1، 2003،ص14

الرواية معالم الثالوث المحرّم،أو مواطن ممنوعات التداول الثّلاث: الدّين والسّلطة والشّهوة .

تثير مواضيع الدّين واستخداماتها في المجال الروائي نوعا من الحساسية المفرطة بين رجالات الدّين، ومريدي الرواية،وكثيرا ما انتهت هذه العلاقة الموضوعاتية المتشابكة إلى أروقة المحاكم،باتهام الروائيين بمختلف الصّفات التي تصل أقصاها في أحيان كثيرة إلى إهدار دم الكاتب؛كما حدث مع متن"وليمة لأعشاب البحر"لحيدر حيدر وما صاحبها من تشنجات وتراشقات بالضلال والخروج عن الملّة،ممّا يجعل مسألة استخدام الدّين في المجال الروائي ضربا من المجازفة؛فلا سلطة تعلو على سلطة الدّين، ولا أحد له القدرة على انتقاد السلطة الدّينية ولا رجالاتها المتديّنين؛مما يوجب على المغامر بكتابة رواية تتضمن "الدّين" أن يكون ذكيا في اختياراته اللّغوية والأسلوبية والمضامينية في تعرّضه لموضوعاتها وتمظهراتها المختلفة بين نماذج تصوّر الوقار ومعالم الرجاحة، وأخرى تشخّص النّفاق والبجاحة، لتكون الحروف الروائية متأرجحة بين لغات الترميز وموجبات المباشرة زمن عرض صور الواقع الحياتية : "جدّي يحتضر..أبي عند رأسه ينتظر موته ليرث عمامته البيضاء وبرنوسه المصنوع من الوبر وسبحة خضراء مكّية،ويعتلي عرش الحضرة.أبي يستهويه الجلوس على عرش الطريقة،هو الوريث الوحيد لزاوية سيدي أحمد الجبلي ".[1]

يسافر الكاتب بقرّائه إلى عالم الزّاوية الدينية وشيخ الحضرة الذي يعتبر زعيم السلطة ومالكها، وقد تمّ اختيار" الزاوية" كفضاء مكاني حامل لرمزية القدسية القائمة على الدّين وأوليائه،ليشار إلى أنّ الدّين أهمّ بوصلة للحياة، وبه ومنه وفيه تلتقي الذّوات والأفراد والمجتمعات؛كما أنّ "شيخ الزّاوية" يعدّ رمزا من الرّموز الدّالّة على الحاكم العربي المستولي على جميع الصلاحيات،وهو الواحد في تدبيره للشؤون الخاصة والعامة،وسلطته تدوم لغاية احتضاره، وهو ما حاول الكاتب إيفاده بتصويره للحظات توديع شيخ يقابله استقبال شيخ آخر؛فالكاتب يضع القارئ أمام مشهد سردي تفوح منه رائحة الموت والحياة؛فعندما يحتضر الجدّ فذلك معناه انتهاء فترة حكم/سلطة رمزية وبوادر قيام أخرى تتخذ من الدّين وسيلة لاعتلاء عرش الحضرة

[1]- عبدالوهاب بن منصور، قضاة الشرف، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط 1 ،2001 ، ص 15

واكتساب سلطة باسم الدّين؛ فتظهر شخصية الأب الموسومة بمميّزات لعلّ أهمّها : التعطّش لمعانقة السلطة طمعا في التّمتع بنعيم دفئها السالب للعقول والقلوب .

تلاقح الدّين بالسلطة يؤدي إلى ما يعرف بالسلطة الدينية؛ومؤدّاه :"إنّ السلطة الدّينية تعني -في كلمات بسيطة ودقيقة- أن يدّعي إنسان ما لنفسه صفة الحديث باسم الله وحقّ الانفراد بمعرفة رأي السّماء وتفسيره،وذلك فيما يتعلّق بشؤون الدّين أو بأمور الدنيا..وسواء في ذلك أن يكون هذا الإدّعاء من قبل فرد،يتولّى منصبا دينيا أو منصبا سياسيا،وسيان كذلك أصدرت هذه الدعوى من فرد أو من مؤسسة فكرية أو سياسية."[1]

تسجّل جميع الأجيال الزمنية حضورها في رواية بن منصور؛ فالماضي/التاريخ يمثّله : الجدّ والحاضر/الرّاهن يمثّله : الأب، أمّا المستقبل/الغد فيجسده الحفيد/الكاتب .

يرسم لنا الروائي مراسيم انتقال السلطة في صورتها الرمزية؛فيعوّض الأوطان بالزاوية ويعوّض الحاكم بالشيخ،ويمنح القارئ فرصة التعرف على كيفية الدّخول إلى سلطة خفية حافلة بعالم من الأسرار المعقولة والمذهلة،سلطة الزّاوية الدينية وسلطة الشيخ الحائز على مباركة المريدين؛وقد وظّفت زاوية سيدي أحمد الجبلي كصورة تخييلية مصغّرة لمجتمع كبير يقدّم ولاءه للزاوية، على اعتبار أن سلطة الزاوية من سلطة الدّين والدّين يعلو ولا يعلى عليه .

أمّا عن الجنس والشهوة وتوظيفاتهما في عوالم الرواية فذلك لأن الرواية حياة والحياة شهوة؛ فالتعطش للسلطة شهوة، وحبّ المال شهوة، واشتهاء النساء شهوة؛ وهي الشهوات التي تجعل المرتمين فيها في أسفل سافلين إذا لم يكن امتلاكها وفق الضوابط الشرعية والقانونية ، والتي تمّ استغلالها هي نفسها وتكييفها مع الأهواء الظرفية التي تساير النزوات اللّامتناهية .

تتراءى الكثير من الأعمال الروائية التي تفرط في استخدام اللغة الشهوانية المترجمة للعقد المكبوتة؛ أمّا ذلك التوظيف الفنّي الملمحي؛فمردّه وعي يخدش الغريزة

[1]- محمد عمارة، الدولة الإسلامية بين العلمانية والسلطة الدينية،دار الشروق،القاهرة، ط 1 ،1988 ،ص 14

الفطرية التي تشترك الإنسانية جميعها في استنشادها شرعا أو طمعا،فكانت السلطة والمال والنساء عناوين الولع في "قضاة الشرف".

صوّرت الرواية "الجدّ" وهو يودّع الدنيا كما صورت"الأب"وهو يستقبل الدنيا ويستقبل "الحكمة" بشغف شديد بالرّغم من وحدته ، وبالرّغم من عدم وجود ندّ له ينافسه على عرش الزاوية؛ إلاّ أنّ قلق انتظار بلوغ السلطة أشدّ مرارة من بلوغها .

تصوّر الرواية"الحاج محمد" منتظرا أن ينتقل إليه إرث شرف في الزاوية من الزاوية وإلى الزاوية؛ ليصبح صاحب الحضرة والطريقة؛إلاّ أنّ الرّياح جاءت بما لم تشتهِ سفينة"الحاج محمد"،فالحكمة قد ضلّت طريقها وحوّلت مسارها من الجدّ إلى الحفيد،والأب لم يعد صاحب الحضرة في ثوان معدودة .

بلوغ السلطة أمر يستعصي على من لا طاقة له،ولا قوة،ولا حيلة؛ وهي أمور توفرت في شخصية الأب الذي لم يرض بحكم أبيه المتوفّى،حيث أنّ صاحب الحضرة الهالك قد مات وقد سلّم حكمته لحفيده؛حكمة سافرت بين الأجيال وحملت أمانة الأمس/التاريخ إلى جيل الغد/المستقبل وقفزت على الحاضر/ الآني وفي هذا السفر دلالات عديدة : فإمّا أنّ جيل المستقبل خير جيل يتوسّم فيه حمل الأمانة،وإمّا أنّ جيل اليوم/الحاضر لم ينل الرضى،أو بالأحرى لم يكن في مستوى نيلها ممّا أحدث صدمة للأب/الحاضر الذي ارتسمت خيبته الثائرة في وجه الجميع .

يظهر أنّ خيبة الإقصاء عوّضها الأب بثورة على الآباء وعلى الأبناء؛ ثورة على الأمس وثورة على الغد،فكيف للحكمة أن تقفز على من يحترق شوقا لامتلاكها؟ .

استعمل الكاتب أسلوب اللعب في أوتار الزمان وقواعد المكان وفي الأسلوب عبر تقنية الفلاش باك التي تتيح الذهاب بالقارئ من لحظة لأخرى مغايرة، ومن مكان لآخر، وهو الأسلوب الذي يختصر المسافات والكلمات؛فمن القرية"جبالة" إلى المدينة"وهران" يسافر الكاتب، ومن العلم والثقافة والقناعة التي مثّلها"الخال مولود" إلى أشباه العلم ومتحيّني الفرص"رابح ولد البغدادي"نموذجا، ومن الرضى إلى التمرّد،ومن الصحو إلى السكر ومن الحقيقة إلى الخيال..

عوالم تؤكد ثنائية "الخير والشرّ"، واستمرار صور الصراع بين مريدي الحقّ وقوى الباطل، يحاول بن منصور إسدال الستار عنها وفضح المطامع المتخفية تحت

عباءات الدّين؛ فتكون شخصية الأب/شيخ الزاوية هي الشخصية المحورية التي دارت حولها محطات الرواية ، فصوّرتها في انتظار تسلّمها للسلطة،كما صوّرت كيفية حصولها عليها،وأيضا طريقة ممارستها للسلطة والحفاظ عليها؛أي قبل وأثناء وبعد ، حتّى تكون الرؤية مكشوفة زمنيا وحدثيا،فما هي تمظهرات السلطة الدينية في الرواية؟ وما هي طرق انتقالها؟ وبعد بروز ثقافة الامتلاك والتملك لدى الشيخ/الحاكم كيف صورت الرواية محلّ البحث عناوين الامتلاك والتملك؟ .

تتزاحم الأسئلة أمام حروف "قضاة الشرف"، لكن أسئلة أخرى تعلن عن نفسها قبل البدء وبعد البدء وأثناءه، هي عناوين بوح مستتر .

أ- مواطن الجمال وعشق التساؤل"العتبات النصية"

يحتوي النصّ مجموعة من الدّلالات والإيحاءات التي تحملها الوحدات اللّسانية الواردة في الشكل السّردي أو الشعري على السّواء بين ثناياه؛و" لقد انخرط" جينيت" كباقي السيميائيين والشعريين في مساءلة النصّ ومكوناته السردية،وكيفية بنيته،منطلقا من تعاريفه اللّسانية والسيميائية من كونه مجموعة من الملفوظات اللّسانية الدّالة،وكمنطقة قابلة للحفر التأويل.إلاّ أنّه أراد أن يوسّع من منطقة هذا الحفر والتّأويل إلى مناطق حافة ومتاخمة للنصّ.."[1] ؛ فيتراءى توسع اهتمام النقاد والدّارسين لمضامين النصّ الأدبي وتجاوزهم لمستوى النظر لطريقة تلقّي النصّ وفهمه وتحليله ؛ومن اعتباره مجرّد وحدات سردية متراصّة تقفز بين مساحات المباشرة والرمزية إلى جوانب أخرى محيطة بالنصّ تكشفه وتعرّيه؛ليكون جيرار جينيت أحد الدّاعين إلى فسح المجال لكلّ ما يصنع النصّ ويعكس فرادته؛و"لأنّه رأى بأن النصّ/الكتاب قلّما يظهر عاريا من مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالته،كاسم الكاتب والعناوين والإهداء..،وبمساءلته لهذه المنطقة المحيطة بالنصّ والدّائرة بفلكه،استطاع أن يضع مصطلح المناص،أي ذلك النصّ الموازي لنصّه الأصلي.."[2] ؛ أي أنّ النصّ يتعدى ما هو مكتوب إلى ما هو مغيّب بين الكتابة؛حيث ظلّ النصّ لزمن محصوراً في متنه، لتكون دعوة جينيت إلى ردّ الاعتبار

[1]- عبد الحق بلعابد،"عتبات..جيرار جينيت من النصّ إلى المناص"،منشورات الإختلاف،الجزائر، ط1 ،2008 ، ص 27

[2]- المرجع نفسه ، ص 28.27

لكلّ ما هو متضمن في الكتاب سواء كان جنسا(رواية،شعر،مسرحية) أو حرفا(اسم الكاتب،عنوان الكتاب،التمهيد، الإهداء،كلمة الناشر) ،أو شكلا(حجم وشكل الطباعة) ،أو لونا(رمزية الألوان المستعملة في الواجهة) لكونهم مقاصد معرفية ينشدها الطّارق؛ولتكون العتبات النصية موطن أخبار وإخبارحيث يشرحها سعيد يقطين بقوله: "أخبار الدّار على باب الدّار".يقول المثل المغربي.ولا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة. تسلّمنا العتبة إلى البيت،لأنّه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت."[1]

1. **العنوان**: جاءت أول عتبة نصية موسومة ب"قضاة الشرف" كعنوان اختاره الكاتب ليلخّص به ومن خلاله ما سعى لتبيانه في متنه الرّوائي،حيث أوجز وترجم الهدف الّذي لم يخرج عن نطاق الحقل الديني السوسيولوجي،فورد العنوان في كلمتين: قضاة/الشرف لا القضاة الشرفاء،ونفي التّعريف عن القضاة وجعلهم نكرة دلالة عن السّخط وعدم الرّضى بما آلت إليه المنظومة العدلية وآثار ذلك على المجتمع؛إذ لا قضاة بلا شرف،ولا شرف بلا قضاة،على اعتبار أنّ الرّوائي كائن يترجم القلق بوحاً ونطقاً يروم الأمن ويدعو له،بإشارته إلى القضاة كعصب للآل والمآل المجتمعي، والقضاة جمع "قاضي: وهو من عيّن من قبل السلطات للفصل في الدعاوى والخصومات إذ السلطان لا يستطيع أن يقوم بكلّ هذا "[2] . يفوّض الحاكم/السلطان/الشيخ أو الدّولة بالمفهوم الحديث من يتولى البتّ في أمور تسيير شؤون الرّعية،حيث تكون له وظيفة القضاء، وقد " جاء لفظ القضاء في اللغة بمعنى الحكم،والقضاء على وجوه مرجعها إلى انقطاع الشيء وتمامه وكلّ ما أُحكم عمله أو أُتمّ أو خُتم أو أُدى أداء أو أُوجب أو أُعلم أو أُنفذ أو أُمضي فقد قضي. والحكم يأتي بمعنى العلم والفقه والقضاء بالعدل وهو مصدر حكم يحكم.والقضاء يفتقر إلى هذه المعاني الواردة في الحكم من علم وفقه وعدل،فهما إذا متقاربان وكلّ منهما مفسّر للآخر"[3] حيث أنّ القاضي بحكم أهليّته المعرفيّة يمتلك ما يسمّى بالسّلطة التّقديرية الّتي بموجبها يُصدِرُ حكمه بعد أن محّص وقدّر حيثيات الأمور والوقائع،فتتجلّى بذلك معالم التّقارب بين حركية القَدَر وثبات القضاء؛حيث " قال بعض العلماء : القدَرُ هو

[1]- المرجع السابق ، ص 13

[2]- عبد الرحمن إبراهيم عبد العزيز الحميضي،"القضاء ونظامه في الكتاب والسنة"،جامعة أم القرى،ط1، 1989، ص 44

[3]- المرجع نفسه ، ص 23

الكتاب الّذي يمحو الله منه ما يشاء ويُثبِتُ،وهو "أمُّ الكِتابِ"،كما سمّاه الله عزّ وجلّ، وأمُّ كلِّ شيء هو قصده ومرجعه،فكأنّ القَدَرَ هو التّقدير الأوّل،والقضاءَ هو فصل الشيء بعد التّقدير. ومن أجل ذلك قال رسول الله صلّى الله عليه وآله"أفرّ من قضاء اللهِ إلى قدره"،أي أفرّ من الشّيء قبل أن يقع،فيصير قضاء فصلاً،إلى ما قُدِّرَ ولم يُفصل،فإنّ الله يزيله عنّي ويُغيّرُهُ ويمحوه.."[1]. يتبيّن ممّا سبق أنّ القدر والتقدير لا يمتلكان عنواناً للاستقرار بحكم المعطيات المتأرجحة بين المعلوم والمخفي،بعكس القضاء الذي يترجم ما وصل إليه التقدير وقدّر بقضائه فصلا وتقريرا قاطعا؛ "وروى بعض أصحاب جعفر بن محمد عليه السلام،قال : كنت عنده فقلت في كلامي: ما شاء اللهُ وأراد وقضى وقدّر. فقال: أخطأت، إنّما هو ما أراد الله وشاء وقدّر وقضى،إنّ الله تبارك وتعالى إذا أراد شيئاً شاءهُ، فإذا شاءه قدّرهُ، وإذا قدّره قضاهُ، فإذا قضاه أمضاهُ."[2]

يتجلّى القضاء صورة الحكم النّهائية ،ونتيجته الفاصلة/القطعية،حيث لا مفر ممّا حكم به القضاء؛ فيظهر الشقّ الأول من عنوان المتن "**قضاة**"كتأكيد على أنّ الكاتب بتطرّقه لمجال القضاء فهو يروم بذلك جوهر العدل وينشده غاية للوجود الإنساني والترسيخ المجتمعي،وهذا ما يفضي إليه اقتران **الشّرف**ب**قضاة** الّتي توسم وتتوسّم في القاضي معاني النّبل وأبجديات الشّرف كعُدّة أخلاقية تضاف إلى العُدّة المعرفية اللاّزم توفّرها في شخصه ؛ "وتفيد قواميس اللغة العربية أنّ كلمة شرف تدلّ على عدّة معان هي:

1 . الحسب بالآباء،يقال شرف يشرف شرفاً،فهو شريف والجمع أشراف،والشرف والمجد لا يكونان إلاّ بالآباء،ويقال رجل شريف،ورجل ماجد،أي له آباء متقدّمون في الشرف،والشرف مصدرالشريف من النّاس،وشريف وأشراف مثل نصير وأنصار،والجمع شرفاء،وأشراف،وقد شرف بالضمّ فهو شريف"[3]؛ كما يدلّ الشّرف أيضاً على:

---

[1]- أبو حاتم الرّازي،كتاب الزّينة معجم اشتقاقي في المصطلحات الدّينية والثقافية،ج 1 ، منشورات الجمل،بيروت، ط 1 ،2015، ص 265

[2]- المرجع نفسه ، ص 262

[3]- علي أبو البصل،"جرائم الشرف،دراسة فقهية مقارنة"،شبكة الألوكة،دط،2013 ، ص 10

"2.العلوّ والرفعة، فالشين والرّاء والفاء أصل يدلّ على علوّ،وارتفاع،فالشرف العلوّ،والشريف الرجل العالي، ورجل شريف من قوم أشراف "[1] ؛ فتتبدّى من خلال العتبة النصية الأولى للرواية طبيعة قضاة الشرف المعنيين بالمدارسة والكشف،وهم أبطال الرواية الرئيسيين من (جدّ- أب - حفيد) شيوخ الزّاوية الجَبْلِيَّة، وأصحاب الحكمة الذين يعتبرون قضاة المجتمع الدّيني، وحولهم كان موضوع الرّواية التي لم تُوظّف رمزية "الزاوية" إلا للتّأكيد على دورها في المجتمع العربي عموما والمجتمع الجزائري على وجه التحديد.[2]

2. **الإهداء**: بعد ملامسة إيحاءات العنوان الذي وسم به الكاتب روايته يبرز الإهداء بمضمونه ووجهته؛وبقيمة المهدى إليه كعتبة نصية أخرى بحمولة رمزية ودلالية تنتظر من ينظر إليها بعيون الفضول والمساءلة؛ فيقول"بن منصور"لمن يهدي،ولمن قرأ الإهداء أن الوفاء للإنسان جدير بتوثيقه للتاريخ كعربون محبّة خالدة تجمع بين صديقين مثقفين اجتمعا على الحرف وافترقا زمن سنوات الكهف :

" كما حضرتَ ولادة هذه الرواية،

كنت أتمنّى أن تحضر نهايتها، لكن...

إلى روح صديقي بختي بن عودة "[3] .

بين معالم الحضور وسراديب الغياب، وبين عشق الحياة وخيبة الموت، وبين صور الوفاء ونقاط الجفاء... يحمل الكاتب حروفه مهديا إيّاها إلى روح صديق قُبر عن الحياة هو بختي بن عودة* الّذي شكّل اغتياله فراغا في عين الكاتب الذي صرّح بالرّفقة والحضور لحظة مخاض المتن الروائي موضع الدراسة،وتمنّي بن منصور

---

[1]- المرجع السابق ، ص 11

[2]- ينظر للباحث،"تجلّيات السلطة الدينية في الرواية الجزائرية قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور أنموذجا،كتاب أعمال المؤتمرات: الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي ،22.21 أغسطس 2016،مركز جيل البحث العلمي،لبنان،ص 126

[3]- عبدالوهاب بن منصور، قضاة الشرف، ص 03

* بختي بن عودة،مثقف جزائري من مواليد28أوت1961 بوهران،حاصل على شهادة الدكتوراه في النقد الحديث من جامعة وهران ببحث موسوم"ظاهرة الكتابة في النقد الجديد،مقاربة تأويلية،الخطيبي نموذجا"،توفي مغدورا في 22 ماي 1995 متأثرا بجراحه البليغة،وقد جمعت مقالاته الصحفية في كتاب بعنوان"رنين الحداثة"سنة1999 عن منشورات الاختلاف .

حضور بن عودة للحظة التمام والبلوغ لكن... نقاط ثلاث تسلّم بقضاء الله وتكفر بالظلام وصانعيه، وتشتاق لعقلية بن عودة المتمرّدةعلى الخوف الأعمى والجهل المدروس، والتي جعلت من عمره قصيراً حيث"..لم يكن بختي بن عودة مجرّد أكاديمي،كان أكاديميا،كان صحفيا لامعا وناقدا أدبيا وفيلسوفا من جيلنا،جيل عزالدين ميهوبي وبوزيد حرزالله وبوزيد بومدين وعادل صياد وعبدالله عبداللاّوي ومحمد بوزيان وفوق كل هذا كان طفلا يحمل في رأسه يوتوبيا فاضلة وفي قلبه شعلة قدسية من عالم الجنة..كان لا يخشى الموت،ولا يخشى السلطة ولا رجال اللحظة الزائلين.كان يقدس القراءة ويهيم عشقا بالكتابة،وكان يحب وحبه كان شراهة"[1] ؛ فترتسم الرواية هدية عبد الوهاب بن منصور لروح صديقه المغدور كإشارة منه إلى أنّ النسيان جريمة في حقّ العلماء والأوفياء والأبرياء، لتكون الرواية عنوان خلود للذِّكر وللفكر وللبشر؛ ممّن غيّبتهم لعنة مأساة وطنية امتدت لسنوات من الرعب والرّهبة والدّم لا تزال جراحاتها لم تندمل بعد .

3. المدخل: يعدّ المدخل عتبة نصيّة محورية يمكن بفضلها أن تُختزل الحروف وتَكتنز عديد الرسائل المبطنة/المشفّرة، حيث تكون اللّحظات الأولى للقاء القارئ بالكتاب من أهمّ المواقف الاستكشافية لوطن الكاتب وموطنه التعبيري، وعليه فقد اختار الكاتب أن يبدأ روايته بمدخل مكوّن من عشر كلمات هي :" ليس مهمّا من أين أجيء..المهم هو إلى أين أذهب.."[2] .

بين"ليس مهمّا" و"المهمّ" يتوارى طيف "الأهمّ"، وبين"من أين؟" و"إلى أين؟" تتخفىّ جغرافيا المآسي ومواطن الألم الّذي يعيشه المثقّف/المفكّر ،وبين "أجيء"و"أذهب" تتجلّى آمال العبور إلى عوالم الحياة ومعالم الفرح بالجزائر واعتبار النّظر إلى الوراء أمراً ليس بمهمّ لأنّه وقع وحصل،بل المهمّ حسب الكاتب هو الاستفادة ممّا حصل للذّهاب إيجابيا نحو عدم السقوط مجدّدا في متاهات التّفرقة والتّمييز بين أبناء الوطن الواحد،وألوان المزايدة بالدين لبلوغ المآرب النفعية؛ممّا يشكّل دعوة صريحة للأمل في غد مشرق بأفكار نيّرة وبسواعد الخيّرين، والعمل على

[1]- احميدة عياشي،،"باريكاد بختي بن عودة..حرام أن نتنكر له ياناس"،يومية الحياة الجزائرية،العدد453،السنة الثانية،ص21

[2]- عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف، ص 05

تغيير ملامح الوطن الحزين، وهو ما حاول الكاتب الدرامي تجسيده واقعا فنيا من خلال استثماره هذه الجملة المفتاحية وتحويلها إلى عنوان مرور وعبور من مساحات الورق إلى ساحات الألق الدرامي، إذ جاءت مسرحيته موسومة ب"منين جاي..ووين رايح؟" كحلقة ثانية من حلقات البوح التعبيري القافز بين الأجناس والحواس .

4. لوحة الغلاف: تتوزّع اللّوحة الفنية للغلاف الخاص بالرواية بينالأشكال والألوان والخطوط،فتتجلّى ملامحها في الآتي :

أ.عوالم الأشكال : تظهر مجموعة أعمدة تتراوح بين الاستقامة والتماوج، وهو حال الانسان والمآل النفسي والمجتمعي الذي حاولت الرواية تصويره بين العتمة التي تحيط بالمكان ورمادية الموقف الروائي وزرقة الأحداث المجسّدة لونيّا،والموحية بالراهن المأزوم نتيجة تشويه صورة الدّين الإسلامي، سواء بالأفعال القصدية لبعض سماسرة الدّين أو بارتكاب فعل السّكوت؛ فظهرت اللّوحة وكأنها تبعث برسائل للقلق وللضياع تجوب جغرافيا اليمين وتاريخ اليسار وفلسفة الوسط الحداثي المستوعب لكلّ القوالب الايديولوجية والفكرية ، والغير مستوعب في آن .

ب. عوالم الألوان : تنطق الألوان بلغتها المتنوعة حسب المقام والمقال، وأيضا حسب الحالة النّفسية للإنسان المتعثّر بين الأمزجة حاله في ذلك حال الألوان في بحثها عن عنوان،"والواقع أنّ الإدراك الحسّي للّون ناجم عن ظواهر ثلاث: ظاهرة فيزيائية، وظاهرة فيزيولوجية، وظاهرة نفسية، فاللّون هو مانراه عندما تقوم الملوّنات يتعديل الضّوء فيزيائيا بحيث تراه العين البشرية (عملية الإستجابة) ويترجم في الدماغ (عملية الإدراك) التي يدرسها علم النفس."[1]

إذا كان الفرد الواحد يحيا بحالات شعورية متغيّرة فكذلك اللّون الواحد له من الدّلالات والإيحاءات ما يصنع بها تغيّره وتجدّد معانيه القابعة بين التصريح والتلميح، بين اللّون الكثيف والخفيف وحسب تدرّج اللّون بسخونته وبرودته، فتتجلّى ألوان لوحة الغلاف الخاص برواية "قضاة الشرف" عارية أمام المهتمّين بمدار الجمال كاشفة بوحها اللّوني الّذي يضاف إلى بوحها اللّغوي، وتظهر مجموعة الألوان المستخدمة في :

[1]- كلود عبيد،الألوان (دورها،تصنيفها،مصادرها،رمزيتها،ودلالتها)،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان،ط1،2013،ص14.15

- الأزرق الغامق : بالنّسبة للخلفية والأزرق الفاتح الخاص بالعمود؛ فيقف اللّون الأزرق ليترجم حال الناس وحالة الإحساس، إذ يتبيّن أنّ درجة اللّون الأزرق كفيل بتلخيص مراد العمل الفنّي وجوهر الفكرة بدليل أنّ مغزى الأزرق"القاتم منه لارتباطه بالظّلام واللّيل يدلّ على الخمول والكسل والهدوء والراحة. وهو في التّراث مرتبط بالطّاعة والولاء، وبالتضرّع والابتهال، وبالتّأمّل والتفكير. والأزرق الفاتح يعكس الثقة والبراءة والشباب ويوحي بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل.أمّا الأزرق العميق فيدل على التميّز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها"[1]؛فتكون معاني التّأمّل التراثي والحداثي أهمّ ما يمكن استجلاؤه من عتبة اللّون الأزرق، حيث أن الجهد الروائي ينفي صفات الأريحية عن الكاتب ويصبغه بألوان القلق المعرفي المشتهي لعوالم السؤال المنتهي إلى محيط اللاّإجابة .

- البنّي الغامق والبنّي الفاتح : بالنسبة للعمود؛ و اللّون البنّي من أبرز ما يلاحظ فيه أنّه لون خفيف الكثافة اللّونية "يقلّ فيه النّشاط الضاغط في الأحمر،ويتّجه إلى أن يكون أكثر هدوءا.فهو إذن يفقد الدّفع الخلاّق الواسع،والقوّة الفعّالة المؤثرة للأحمر. نشاطه ليس إيجابيا ولكن استجابيا متعلّقا بالحواس"[2].

- بني فاتح وأزرق فاتح : عمود ملتوي يفصل بين العمودين الأسودين .

- رمادي غامق وفاتح : عمود، ويعدّ هذا اللّون المستخدم "خال من أيّ إثارة أو اتّجاه نفسي،فهو لون محايد.إنّه منطقة ليست آهلة ولكنّها على الحدود، أشبه بمنطقة منزوعة السلاح أو أرض خلاء لا صاحب لها"[3].

- أسود : يلوّن عمودين، يشكّلان ثنائيات ترمز لجناحي اللّون الأسود المتأرجح بين روحانية الشّرق ومادية الغرب، وبين تطوّر الشّمال وتخلّف الجنوب، وبين عناوين السلطة ولغات الموت، وبين استنشاد الانطلاق وغايات الوصول، وبين غدق غيوم السّماء وتلهّف الأرض الخصبة؛ هو لون يصبغ السّلطة ويترجم السياسة، كما أنّه لون يستخدمه الدّين شكلا واستيعابا، فيتمرأى"الأسود أغمق الألوان، وهو في

[1]- أحمد مختار عمر،اللّغة واللّون،عالم الكتب للنشر،القاهرة،ط2 ،1997 ، ص183

[2]- المرجع نفسه ، ص186

[3]- المرجع نفسه، ص184

الحقيقة سلب اللّون نفسه.الأسود هو"لا" المضادّة ل"نعم"الأبيض"[1]؛دلالات تشي بقدرة هذا اللّون على التعدّد والتّجدّد فيظهر بمعنى الرفض للآخر بتمثلاته، وأحيانا يحمل "رمز الحزن والألم والموت.كما أنّه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتّم."[2]

تعدّ عوالم المتصوّفة أحد مواطن الكتمان والأسرار، تبقى تلفّ نفسها ومريديها وتدعو للبحث في خباياها التي لا تخلو من أبجدية اللغة اللّونية؛"فهذا جلال الدّين الرومي،الّذي يشبه المراحل المتدرجة الداخلية عند المتصوف لبلوغ السعادة القصوى بالسلم اللّوني،يرى أنّ نقطة الانطلاق تبدأ من الأبيض-الذي يمثل كتاب الشريعة القرآنية-لبلوغ الأسود عن طريق الأحمر : هذا الأسود،بحسب جلال الدين، لون مطلق، نهاية كلّ الألوان الأخرى،يصل معه المتصوّف إلى مرحلة رفيعة من النشوة، حيث تظهر الألوهية للمتصوف وتبهره"[3] ، فيكون اللّون الأسود بذلك تاج الألوان بالنسبة للمتصوّفة والمتدرّجين في مسالكها الروحانية، ويكون توظيف العتبة اللونية بالسواد متماشيا ومرامي الراوي والرؤية الروائية المحددة المقصد.

"وإذا كان الأسود صورة للموت، فالأرض، والمقبرة والعبور اللّيلي للمتصوّف، إلاّ أنّه يرتبط أيضا بالوعد بحياة متجدّدة كاللّيل الّذي يحتوي على وعد بالفجر، والشتاء الّذي يعد بالرّبيع .."[4]؛ ولعلّ هذا ما يفسّر استخدام بن منصور عبارة"هذا اللّيل الحوشي بارد..بارد جدّا"أربعة وعشرين24 مرّة كوعد بوحي منه على دنو الفجر القريب، وعلى اعتدال الجوّ/الأرض بعد بردها موتا وضياعا، وعلى وعد استرجاع الوطن.

- الأصفر: استخدم بالنسبة للعنوان الذي وسم به المتن، واللّون الأصفر"لصلته بالبياض وضوء النّهار ارتبط بالتحفّز والتهيّؤ للنّشاط. وأهمّ خصائصه اللّمعان والإشعاع وإثارة الانشراح. ولأنّه أخفّ من الأحمر وأقلّ كثافة منه فهو أميل إلى الإيحاء منه إلى إثارة الانفعال. والنشاط الّذي يثيره أقلّ تأكدا، ويفقد التماسك

[1]- المرجع السابق ، ص195

[2]- المرجع نفسه ، ص186

[3]- كلود عبيد،الألوان، ص67

[4]- المرجع نفسه ، ص71

والتخطيط.والأصفر المخضر من أكثر الألوان كراهية، وهو بدرجاته المتعددة يرتبط بالمرض والسقم والجبن والغدر والبذاءة والخيانة والغيرة."[1]

تتراوح دلالات اللّون الأصفر حسب كثافته ؛ "وتميز العديد من الحضارات بين رمزية اللون في حالتي الكمود أو اللّمعان، ففي الموروث العربي الإسلامي، قد يمثل الأصفر الذهبي العقل والحكمة والنصيحة الجيدة،أما الأصفر الباهت فدليل خيانة وخيبة أمل. وقد ورد الأصفر في آيات قرآنية للدلالة على المرض والموت والفناء، وكما استخدم في وصف جهنّم، استخدم أيضا للدلالة على البهجة والسرور"[2].

ج. رمزية الخطوط الكتابية:تشير طريقة كتابة الخط وموقعه في حيّز الرؤية إلى إيحاءات رمزية تظهر في:

اسم المؤلف : يعتلي ويتوسط واجهة المتن الروائي بخط متوسط الحجم ينمّ عن رغبة الكاتب أو الناشر في ترجمة معاني الوسطية والإعتدال بعيدا عن التفخيم والانا المبدعة؛ حيث جاء شكل الخط المعتدل كرمز للبساطة .

خطّ العنوان : يتوسط واجهة الكتاب بحجم كبير لكبر مقامي القضاة والشرف، فالقاضي كبير بعلمه وباجتهاده في تيسير الأمور وحلّ المعسرات، بما يملكه من سلطة نافذة على مكوّنات المجتمع، والشرف كبير بنسيجه الفسيفسائي الملوّن بألوان الطهر والعفة، ليكون شكل الخط علامة الناشر وتوقيعه.

النّاشر : يوقّع إتحاد الكتاب الجزائريين في أسفل الواجهة الأمامية للمتن الروائي، وبخط واضح، اسمه بغرض إبداء جنسية الإنتماء، وفي صدر الواجهة الخلفية تتراءى شهادة حبّ واعتزاز بنص روائي جزائري لكاتب جزائري يقول فيهما الناشر:"متعة هذه الرواية لا تنتهي أبدا..فهي تزداد كلّما قاربت صفحاتها النهاية..أو هكذا يتراءى لقارئها،أو هكذا يريد عبدالوهاب بن منصور.تكشف رواية"قضاة الشرف"عن موهبة عبد الوهاب وعن قدرته في تطويع اللغة وتوظيفها بذكاء، وعن علاقته الواعية بالتراث وهو أمر ينمّ عن ارتباط وثيق بالماضي وتجلّياته.. اتحاد الكتّاب

[1]- المرجع السابق، ص184

[2]- المرجع نفسه، ص114

الجزائريين يقدّم"قضاة الشرف"بمحبة واعتزاز"[1]؛فتبدو لغة الخطوط لغة لها إيحاءاتها ودلالاتها الحاملة بين ماهيتها عناوين تصريح مكبوتة .

5. توقيع الرواية : قام الروائي بتوقيع روايته بين مدينتين : "وهران" و"ندرومة"،أي بين فضاء البدء الروائي"وهران" ، ونهايته"ندرومة"، في زمن كانت الجزائر تعيش فيه أحلك الظروف الظلامية وأقساها 10 أبريل1996 ، ليكون الكاتب بهذا الوسم قد قدّم عربون وفاء للصديق المغدور"بختي بن عودة"، وعربون إبداع أيضا لجلالة اللغة العربية بتقديم رواية تنشد الحرية وتؤصل للفكر والانعتاق .

ب- مضامين رواية "قضاة الشرف"

يشكّل مفهوم السلطة واقترانها بالدّين دوائر استفهامية عديدة في ظلّ التغير الذي عرفته المجتمعات والتركيبات الذهنية والعرقية والحضارية وتداخلها فيما بينها، كما تغيّرت طرق التعامل مع الدين وتعدّدت بتعدّد المشارب رغم أنّ الدّين الإسلامي محدّد ومحفوظ، إلاّ أنّ توظيف النصوص الدينية وفق الأهواء والمطامع الدنيوية قد أدّى إلى ظهور السلطة الدينية المجانبة للجوهر، المؤمنة ببعض الكتاب والمتغاضية عن بعضه الآخر ممّا لا يناسب التوجهات التسلطية والأيديولوجية التي يعملون على تكريسها واقعا. جاءت الرواية لتكشف الأسس والمقومات التي تبنى على قواعدها"السلطة الدينية"علما بأنّ السّلطة مثلما هي قوة ظاهرة تعدّ قوّة باطنة ، تكوّنت بعد أن استجمعت قواعد بنائها وتشكّلها .

بغية تسلّم مقاليد العرش/السلطة الدينية كان لابدّ من شروط واقفة تتجلّى وفق النمط الروائي الذي جاء به بن منصور في ما يلي :

أولا:" الحكمة"..تأشيرة الحكم وعنوان الزعامة :

تدور أحداث الرواية بين ثنايا"الزاوية"؛هذا المكان الذي يختزل عوالم القداسة والكرامات المعقولة والخارقة، فيشهد القارئ مراسيم تسليم السلطة وانتقالها من صاحب الحضرة الهالك إلى مستقبِلها المالك؛حيث يعدّ شرط الحصول على الحكمة أول مقوّمات السلطة الدينية وأهمّها،إذ لا سبيل لسلطة دونها،فهي الإذن والإيذان

[1]- عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،2001، ط 1، ص82 (ظهر الغلاف)

بالرضى والقبول،وهي أول إجراء من إجراءات امتلاك السلطة والحكم،فما هي الحكمة؟ وما هو شكلها؟ وكيف يمكن الحصول عليها؟ .. أسئلة عديدة تجيبنا عنها صفحات الرواية السابحة في بحر الصوفية وعوالمها المتشعّبة، فيصور الكاتب قلق السلطة وقلق الحصول عليها قائلا :

" جدّي لم يسلّم بعد الحكمة إلى أبي، أخي محمد الأكبر الذي كان إلى جواره خرج يدعوني للوقوف أمامه،استغربت الأمر،وأمّي طلبت منّي ألاّ أدخل،لكنّ أخي ألحّ عليّ أن أدخل عليه،لأنّه يحتضر.لمّا دخلت،وجدت أبي يهمس كلاما في أذن جدّي لم أتبيّنه.حين رآني جدّي،أبعد أبي بيده اليمنى،ثمّ سلّمها لي لأقترب منه.لم يكن يلزمني كثير من الوقت لأفهم الذي يحدث.أبي لم يعجبه الأمر فخرج غاضبا يلعن الذرية والزمن.جدّتي خرجت وراءه مسرعة،وأعادته إلى الغرفة ليشهد على تسليم الحكمة لابنه (أنا) ."[1]

يحوز صاحب الحضرة/شيخ الزاوية على"الحكمة" كقيمة سيادية تصنع له منها مرتبته وهيبته القدسية،فتظهر شخوص الرواية في مدّ وجزر حول"الجدّ" الّذي يحتضر،وتتجلّى صور القلق والتضوّر في شخصية "الأب" الذي طالب أباه بالحكمة همساً؛ وهو مالم يتبيّنه الحفيد/الكاتب، إلاّ أنّ قيام الجدّ بإبعاد يمينه عن ابنه وتقديمها لحفيده تترجم سخطه عن الأول ورضاه عن الأخير الّذي نال الحكمة وسط مشهد دراماتيكي يجمع الموت بالحياة،والسخط بالرضى والدّهشة بالمعرفة؛فالجدّ يحتضر والأب ينتظر،والابن محمد الأكبر قد أدرك ما يجري حوله،موقنا أنّ الجدّ بامتناعه عن تسليم الحكمة له أو لأبيه معناه عدم رضاه عنهم لتبوّأ عرش الحضرة،فكان له أن قام بإدخال الأخ الأصغر/الكاتب الذي سرد معالم حضوره الفجائي لمراسيم التّسليم لأنا كانت جاهلة ولم يلزمها وقت كبير لتصبح"أنا" عارفة،هذه الأنا التي اجتمعت مع كلّ من : الجدّ والجدّة والأمّ والأخ الأكبر؛فقط العائلة الحاكمة كانت حاضرة زمن قفز الحكمة من الماضي إلى المستقبل لأنّ الحاضر لم ينل شرف توريث الحكمة التي ترجم عبدالوهاب بن منصور شكلها قائلا:" جدّي

[1]- عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،2001، ط 1،ص 16

بصق في فمي،وقرأ بعضا من التمائم والأوراد،ثمّ علّق السبحة الخضراء المكية على عنقي"[1] ،فتتجلّى ماهية "الحكمة" في ثلاث صور :

أولها: البصق في الفم كإجراء مادي/عملي.

ثانيها : قراءة بعض التمائم والأوراد كإجراء لغوي/رمزي.

ثالثها : تعليق السبحة الخضراء المكية على عنق صاحب الحكمة المختار كإجراء شكلي ترسيمي يتمّ بمقتضاه تنصيب المرضي على رأس عرش الزاوية/الحكم واعتباره الوريث .

تتوشّح"الحكمة" بالشكل المادي واللغوي والشّكلي لانتقالها من الواهب للموهوب،والحصول عليها يستلزم تحقق شرط الرضى لنيل شرف تسيّد الحضرة،وهو ما قام بترجمته"الجدّ"(صاحب الزاوية) ببصق لعابه في فم حفيده إيمانا منه باحتواء اللعاب الممنوح على منحة البركة/الحكمة حيث عُدّ الحفيد عنوانها المختار كدلالة على أن السلطة لا تخرج عن بوتقة/محيط السلطة، ودلالة أيضا على أنّ السلطة هي من تختار فارسها وليس العكس .

تحفل مجتمعاتنا العربية بالكثير من المشاهد التراثية التي ترسخت في ثقافتنا الشعبية المؤمنة بكلّ ماهو أسطوري/خارق، فتجد من الاحتفاليات مايتغنّى ويستنشد البركة والحكمة لبلوغ مآرب شتّى؛ولكلٍّ طريقة هو متبنّيها حتّى ولو عن طريق الرقص :"..وكان سيد الحفل أبي،يرقص حتّى الصباح لا يعرف الرّاحة حين يسمع المزمار أو القصبة"[2]؛ ولكن الأب فقد راحته بتحوّل مسار البصقة البركاتية عنه واتخاذها سبيلا آخر غيره،فما هي دلالة البصق؟ ولماذا يقترن منح البركة بالبصق أو بالنفخ كما العملية المصاحبة للنفس؟ .

تهون الإجابة وتبرز ساطعة طالما"يجد النفخ الطقوسي استمرارية داخل المتخيل الديني،الكتابي فيسوع كان يعالج العمى بلعابه ورجل أبو بكر الصديق التي لدغتها إحدى الزواحف بغار حراء شفيت بفضل بصق النبي"[3]،مما يضفي صبغة القداسة والفعالية على عملية البصق خصوصا أن من استخدمها من طينة الأنبياء والرسل

[1]- المصدر السابق ، ص 16

[2]- المصدر نفسه ، ،ص 11

[3]- نور الدين الزاهي،"المقدس الإسلامي،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1،2005،ص 73

عليهم السلام،أمّا إذا تفحّصنا الموروث المجتمعي فيتراءى تواتر واستمرار حضور البصق فيها محافظا على قيمته القدسية ويتجلّى ذلك في طقوس المواسم والحضرات الملتفّة في حلقات"الزاوية"وحول فضاءاتها المتأرجحة بين المعقول والأسطوري،وتتعاظم أسئلة التعجّب وعلامات الحيرة تجاه تلك الحشود التي تجعل من بقاع الزوايا مقاصد تحجّ إليها أملاً في أمور التيسير والتعجيل بذلك،وهم في ذلك مؤمنين متضرعين،فتتعدّد متطلبات الناس بتعدد حاجاتهم ورغباتهم في تعويض النقص الموجود لديهم تحت مسمّى الحصول على البركة أو المنحة الإلهية.

تتأثّر النفس البشرية بهزّات الحياة الارتدادية المجهولة الأسباب والعواقب فتكون بذلك مواجهة مباشرة بين الذات الإنسانية وألوان الصدمات والمحن الإبتلائية، والتي بمجرّد أن تتعاظم وتشتدّ حتّى يخرّ الإنسان ضعفاً وخيفةً،فيترجّى أبواب الحلّ السماوي على عتبات"الزاوية" باعتبار كينونتها الرمزية ذات الحمولة الدينية المقدّسة ابتغاء الحصول على البركة مما يطرح جملة من الاستفهامات لعلّ أهمّها : هل"الزاوية" هي أرض البركة والمنح الإلهية؟ ومن أعطى للمبتلى بوصلة التوجه نحو الزاوية بدل سؤال صاحب الشأن؟ .

تتناقض النفس الإنسانية وتتقلّب تقلّب اللّيل والنّهار، خصوصا وأنّ هذه النّفس المتضمنة لفجورها وتقواها تحمل وجهين دلالين:"فالنفس في العربية تدلّ على النفخ والنفس مثلما تدلّ على النفس AME،وتحيل إلى إلهام inspiration الشاعر،حيث يقال نفس الشاعر والنفس الشعري souffle poétique"[1]؛إلاّ أنّ ما يهمّ البحث ليس مسألة الروح التي تشكّلها النفس الملهمة أو الشعرية بقدر شكل هذه النفس المتمثلة في النفخ ودلالاتها الرمزية والتأويلية ، خصوصا وأنّ البصق يتجلّى صورة من صور النفخ الوجودي الإنشائي، حيث يقول إدمون"دوتي بهذا الخصوص إن النفخ والبصق Souffle حياتيين. لذلك يتمكن البصق من نقل البركة "[2].

مبدأين

إذا كان النفخ والبصق عنوانا حياة فذلك معناه القدرة على ترجمة القدرة القدسية ونقل البركة الإلهية إلى الشخص المراد بواسطتهما، فكيف لبصقة أن يكون

[1]- المرجع السابق ، ص 68

[2]- المرجع نفسه ، ص 71

لها سلطة المنح والإخبار لتأتي تحاليل دي.أن.إي المجهرية كعربون دهشة تحمل أسرارها بصقة واحدة لها من السّحر والتّاريخ ما تمتلكه لتخبر به عن الإنسان وعن أصله وفرعه القريب والبعيد.

يشترك النفخ والبصق في الطبيعة الغامضة التي تلفّهما،فإذا كان البصق قد اكتسب صبغته المقدّسة بفعل الرّسل والصالحين،فإنّ النّفخ يشكّل أيضا آية من آياته عزّوجل،حيث يتمظهر شكلا واحدا وبوظائف شتّى؛إذ " يحضر النفخ داخل النص القرآني على امتداد خمسة عشر سورة وستة عشرة آية تتوزّع إلى ثلاث فئات.تشير الفئة الأولى إلى ارتباط فعل النفخ بنهاية الحياة الدنيا وبداية اليوم الآخر﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ ذَلِكَ يَوْمُ الْوَعِيدِ﴾ (سورة الحاقة) ﴿وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعًا ﴾(سورة الكهف) أمّا الفئة الثانية فتتعلّق بنفخ الروح في آدم ﴿ثُمَّ سَوَّاهُ وَنَفَخَ فِيهِ مِنْ رُوحِهِ ﴾ (سورة السجدة) ﴿ فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ﴾(سورة الحجر) "[1]، فتكون أولى الوظائف التي يظهر بها النفخ في صورة الإعلان عن نهاية الحياة وبداية يوم القيامة، فبالنفخ تبدأ المرحلة الانتقالية لحساب بني آدم بعد نفخة الخلق الإلهي المستوجب للسجود الملائكي؛"ثمّ الفئة الثالثة والتي تخصّ مريم العذراء وولادة عيسى﴿وَالَّتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَا فَنَفَخْنَا فِيهَا مِنْ رُوحِنَا ﴾ (سورة الأنبياء)، ﴿وَمَرْيَمَ ابْنَةَ عِمْرَانَ الَّتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَا فَنَفَخْنَا فِيهِ مِنْ رُوحِنَا ﴾(سورة التحريم) "[2]؛ فتكون السمة الإعجازية مرتبطة بالنفخ،حيث تصير نفخة الصور دليل موعد النهاية،ونفخة الخلق الآدمي مظهر البداية وكذلك ولادة عيسى عليه السلام كمعجزة تجلّت نفخة مقدّسة، لتتجلّى البداية والنهاية رمزا متواشجا يجسّده النّفخ ويبوح به.

أمّا الإجراء الثّاني الخاص بماهية الحكمة وصور تشكّلها في رواية قضاة الشرف، والّذي يلي ما قام به الجدّ من بصق/نفخ هو قراءة بعض التمائم والأوراد تمهيدا لميلاد شيخ حضرة آخر يقوم بإعداده شيخ حضرة مسافر من نهاية البداية إلى بداية

[1] - نورالدين الزاهي،"المقدس الإسلامي،"،ص 73

[2] - المرجع نفسه ، ص 73

النهاية كتأكيد على العلاقة الجوهرية بين النفخ والكلمة؛إذ" لا يخرج فعل النفخ في مجموع الآيات التي تذكره عن وضعه المزدوج،فهو إمّا نفخ للريح المدمّرة أو نفخ للبذرة الخالقة،وفي حالته الأخيرة هاته يعرف النفخ نوعا من الازدواج الخاص:إنه نفخ للروح وهو كلمة ألقى بها الله ﴿وَإِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِندَ اللهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُونُ ﴾(سورة آل عمران).﴿يَا أَهْلَ الكِتَابِ لاَ تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ وَلاَ تَقُولُوا عَلَى اللهِ إِلاَّ الحَقَّ.إِنَّمَا المَسِيحُ عِيسَى بْنُ مَرْيَمَ رَسُولُ اللهِ وَكَلِمَتُهُ أَلْقَاهَا إِلَى مَرْيَمَ وَرُوحٌ مِنْهُ فَآمِنُوا بِاللهِ وَرُسُلِهِ ﴾(سورة النساء).يثير هذا الإزدواج بين الكلمة ونفخ الروح توترا رمزيا عرفه المتخيل الأسطوري والدّيني على السواء بين الولادة من الفم والولادة من الفرج"[1].

تتبوّأ النفخة مهمّة الإخصاب والإنجاب والبداية وهي صور رمزية تحفل بها الآيات القرآنية الثابتة، مبدية علامات الإعجاز الربّاني،لتبقى الذات البشرية التي اجتهدت ولا تزال باحثة عن الحكمة بمعناها الظاهري والباطني متوشّحة أمل المعرفة المفضية عقلا وروحا ووجدانا إلى القرب من الله، وتحقيق وإدراك ماهية الإستخلاف في الأرض،وما توجّه الروائي لفضاءات الزّاوية إلاّ إشارة دلالية على أن معرفة الذات تبدأ بمعرفة الله،ومعرفة الله تبدأ بمعرفة آياته الكونية،فاستجلاء العظمة الإلهية يتيح إدراك الماهية والضآلة الإنسانية؛" والصوفية فرسان هذا الميدان وأبطاله بلا منازع،فالصوفي الحقيقي هو الذي يهتمّ بتصفية نفسه،وتزكيتها، ومجاهدتها للانتقال من النفس الأمارة إلى اللوّامة فالمطمئنة فالراضية فالمرضيّة،وهو الذي يحارب هواه،ويلجم شهوته المنحرفة،ويتخلّى عن عاداته السيّئة،وهو الّذي يتبرّأ من حوله وقوّته،ويفوّض أموره لخالقه،متشوّقا لمحبّته سبحانه ومحبّة حبيبه صلى الله عليه وسلم ،ومحبّة الصّالحين من عباد الله،وهمّه الوحيد الفوز برضا الله تعالى،إذ هدفه الأسمى:"إلهي أنت مقصودي ورضاك مطلوبي "[2].

تطرّق الكاتب عوالم الصّوفية العرفاني، وطرقه لأبواب الحكمة المنشودة والممنوحة، بتصويره للعلاقة المنحية{مانح/ممنوح} من المنحة البركاتية التي لا تكون إلاّ بتوفّر شرط الرّضترميز آخر على أنّالإنسان لا يمكن له أن يصل إلاّ إذا اتّصل،فإن

[1]- المرجع السابق ، ص 74.73

[2]- محمد أحمد درنيقة،صفحات من جهاد الصوفية والزهاد،جروس برس،لبنان، ط1 ،1994 ،ص 10

غاب الوصل حلّ محلّه الفصل والسخط؛"مات جدّي..أبي يقف عند الباب يمنع خروجنا من الغرفة قبل تسوية الوضع، فهمت ما يقصد : الحكمة ."[1]

تتعاقب الأجيال والأزمان لكنّ الحكمة واحدة تتعدّد وجوهها وتتفاوت غاياتها الإدراكية الخالصة في المعرفة الربّانية التي يخصّ بها الله عباده المختارين،أمّا ما رام الكاتب تصويره في"قضاة الشرف" هو الفهم الخاطئ للوصل والإتصال، يمثّله تطاول وتعدّي السلطة الأبوية/ الأب على السّلطة الشرعية/الإبن الّذي نال شرف حمل الحكمة من الجدّ؛إلاّ أنّ هذا التصرّف لم يعجب أباً في صورة الحاضر الّذي كان قد أعدّ عدّته لبهرج الزعامة وممارسة فنون التسيّد،فتراه تحت وطأة صدمة قفزت به من علياء أحلامه إلى أحلكها ؛ فكيف لأبيه أن يمنح الحكمة لحفيده ويجرّده منها؟ وكيف له ولزمنه الحاضر أن يعيش بلا سلطة ولا سيادة ؟ .

وقوف الأب ساعة موت الجدّ،ومنعه للجميع من الخروج حتّى يسوّى الوضع معناه أنّ هنالك أزمة لابدّ من ضرورة الإسراع في تسويتها؛فيصوّر الكاتب/الحفيد فهمه للصراع الدّائر مدركا أنّ الإرادة التي منحت تواجه إرادة أخرى ترى في مرور الحكمة عليها مرور الكرام مرور جيل بكامله وزمنا بكامله على هامش الأحداث،وهو ما حرّك غريزة السلطة في الأب الّذي رفض الامتثال لرغبة أبيه المتوفّى وقام باغتصاب السلطة عنوة ليصبح شيخا للزاوية.

ثورة الأب على أبيه وابنه تحمل من نبضات العشق للحياة والتّوق لممارسة السّلطة ما تؤجج به مداها على الزمان والمكان والإنسان،فلهيبها قد أتى على الماضي والمستقبل،ونار العشق السلطوي قد أعمت العاشق للحياة :"أبي كان يعشق وهران،لأنّ الشيخة الريميتي تحبّ وهران ولم يرض أبداً بأغنية سعيدة بعيدة،لأنّ الشيخة الجنّيّة غنّتها افتخارا بمدينتها،وهو ما اعتبره أبي عملا عنصريا"[2] .

ثانيا : الولاء بالمبايعة..جواز مرور للسلطة :

يتنقل الكاتب بين الأزمنة والأمكنة بواسطة لغة تسافر بالقارئ إلى عوالم السؤال،فتتراءى "المبايعة" صورة من صور اكتساب السلطة قديما وحديثا؛ والدول

[1] - عبدالوهاب بن منصور، قضاة الشرف، ص 16

[2] - المصدر نفسه ، ص 11

الحديثة لا تزال مخلصة لهذا المبدأ ملتزمة بتقديم البيعة/الولاء للحاكم ولو تغيّرت المسمّيات والأمكنة.

إذا كانت "المبايعة" ركنا من أركان امتلاك السلطة فذلك لأن الحاكم لا يعتبر كذلك إلاّ إذا بايعته الجموع وباركته النخبة؛والتاريخ الإنساني عموما والإسلامي على وجه التحديد قد جعل من مفهوم البيعة وعاء تصبّ فيه الولاءات،وتتجلّى فيه كلّ معاني العهود والمواثيق بكلّ ما تتضمّنه من بنود والتزامات مادية ومعنوية ملزمة للمبايعين سواء بالنسبة للأنبياء أو الخلفاء أو الحكّام؛حيث"أنّ الأنبياء لا يكافحون بمرتزقة يحملون السيف بأيديهم،وإنّما يحاربون برجال يستبطنون الإيمان والشرف في قلوبهم وسلوكهم.وهذا ما تنضح به الكلمات والوصايا والخطب التي وعاها التاريخ في بيعتي العقبة الصغرى والكبرى"[1].

أبرزت الرواية قدرتها على المزج بين الأفكار للدلالة على الأسرار،فبين الماضي والحاضر والمستقبل مسافات زمنية متباعدة توحدها الذات الإنسانية الواحدة،وبين الإسلام والإحجام مسافات روحية متوازية تفرق بين العارف بنفسه والخائف منها وعليها، ليكون الروائي الجزائري بن منصور داعياً للإخلاص والتحلّي بأبجديات الشرف مستشهدا بمفهوم البيعة، ومغتنما للحمولة الرمزية التي تحملها واضعا بذلك القارئ في أجواء تتمازج بين قداسة العهد ودونية نكثه .

ترتسم أيضا تجلّيات الحصول على الولاء وتصوير شكل المبايعة تحت ظلال الرمز القرآني،فيقول الكاتب: " شجرة الخروب العظيمة تشهد مبايعة أهل جبالة لأبي الغوث"سيدي محمد"،لم أكن أعرف أنّ المبايعة تتمّ بتقبيل الجبهة والكتف،أبي كان يبتسم،دائم الابتسام وكثير الالتفات نحوي،كنت أقف جواره،وعلى يمينه،ينظر إليّ،ثمّ يمرّر كفّيه على عينيه،عرفت أنّه يمسح دموعا،أنا أعرف أبي داخله،بنظراته تلك كان يقول لي:"ولد الكلبة أراد أن يحرمني منها.."وأقول بداخلي:"لايهمّك أنّك صرت غوتا،بل المهمّ أنّك صرت مهمّاً وصاحب الحضرة،وإليك ترجع الأمور وتفعل ما تشاء "[2]؛ ليسجّل تحوّل في النظرة إلى المبايعة توازيا والطريقة التي تمّت بها عملية الحصول على

[1]- محمد الغزالي،مقلات الشيخ محمد الغزالي في مجلّة الوعي الإسلامي،وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية،الكويت،الإصدار 12 ،2010، ص31

[2]- عبدالوهاب بن منصور،رواية قضاة الشرف،ص 19

السلطة،فحتّى وإن تحصّل الغوث على المبايعة الشكلية من لدنّ جميع أهل جبالة أي (المجتمع) والتي صوّر حيثياتها الكاتب إلاّ أنّه أراد الإشارة إلى عدم حصول الغوث على المبايعة الجوهرية ، فكان المونولوج الداخلي لكلّ من الأب وابنه ترجمة لحقيقة العلاقة بين الحاكم والمحكوم فالأول عارف بتعدّيه على السلطة،أمّا الثّاني فعالم بأنّ هوى السلطة جامح وسيفها جارح،فتنحّى عن الطريق،وتركها لقطّاعها،كما تتضح من الرواية أنّ رجاحة العقول كفيلة بحفظ الأمن والدعة،فبطل الرواية فضّل أن يخلع عن نفسه رداء المشيخة ويعطيها لمن سعى لامتلاكها وتوفرت فيه جميع شروط الإستحواذ على السلطة/الزاوية .

عرف الكاتب أن شيخ الحضرة يبكي جوعا على السلطة،فصوّر دموعه التمساحية وهي تنتظر الوقت المناسب لاصطياد الفريسة،وبمجرّد حصوله على السّلطة بدأت تصفية الحسابات : "وتحت هذه الشجرة تمّت محاكمتي،كما تمّت محاكمة المسيردية وأحمد ولد المقدم بوستة.."[1] ؛فالسلطة لا تقبل المعارضة، فهي تمارس حكمها وتعشق تأليف وتلقّي عزفها المنفرد ، كما يشكّل المكان المفتوح/الشجرة المباركة فضاء رمزياً لموقع القوّة التي تحفّ بالسلطة، ففي هذا الفضاء يلتقي من يمتلك القوّة بفاقدها،بين من يمتلك سلطة الأمر وبين من وجب عليه السمع والطاعة،بين من له حقّ التصرّف ومن عليه واجب الخضوع .

بين رجولة السلطة وأنوثة الرعية يرسم الروائي لوحة سردية عليها طرفي المعادلة{القويّ/الضعيف} فيقول: "شجرة الخروب العظيمة منتصبة دائماً،تزورها العوانس ليتزوجن،يتعرّين،ثمّ يغتسلن بترابها المبارك ويشعلن سبع شمعات عند جذعها الضخم "[2]؛ فتبدو السلطة عظيمة كشجرة الخروب ، وتبقى الرعية عوانس بلا رجل ولا معيل، تفعل أيّ شيء(أصحاب الحاجة) يسمح بقضاء المصلحة، والتمتع بخصوبة السلطة وبركاتها،أمّا الشموع السبع المشتعلة فهي دلالة على أن العوانس/الرعية تعيش مرحلة يأس وحاجة ملحّة تستدعي تدخّل بركة السلطان بقوّة لتغيير الوضع القائم؛ فتتجلّى "المبايعة" عبر الرواية كإجراء شكلي وعملي بترميزات متعددة أهمها :

---

[1]- المصدر السابق ، ص 71.70

[2]- المصدر نفسه، ص 09

-أنها ترجمة للرضى والتواؤم بين علاقة الحاكم بالمحكوم في صورة "الثواب" .

- أنها رمز للقوة ولتصفية الحسابات والمحاكمات في صورة "العقاب" .

- أنها رمز جنساني يتضمن الإخصاب والولادة ؛ فيجعل للسلطة فحولة وللشعب عذرية .

يشير استخدام الكاتب للشجرة(المباركة) كرمز حياتي جليّ ومبطن؛"فالشجرة، على اعتبار أنها "شيء طبيعي" لا يمكن أن توحي بجملة (الحياة) الكونية : وأن طراز وجودها لا يمكن أن يغطي،في مستوى التجربة غير المقدسة، طراز وجود الكون بتعقده الشديد كله.إن الحياة النباتية، في مستوى التجربة العادية، لا تنم إلاّ عن سلسلة من أحوال"الولادة" و"الموت". وأنّ النظرة الدينية إلى(الحياة)هي التي تتيح "فك لغز"دلالات أخرى في الإيقاع النباتي،ولا سيما لغز أفكار التجدد، والشباب الدائم، والصحة، والخلود،.. "[1]، وهي إشارات صورتها حروف الرواية من خلال تجديد السلطة، واستنشاد الصحة والخصوبة التي يمكن بفضلها تخليد الذكر كأثر على الوجود وكعنوان للبقاء.

"إن صورة الشجرة لا ترمز إلى(الكون) وحسب بل إنها تعرب أيضا عن الحياة والشباب والخلود والعلم.وإن تاريخ الأديان يعرف إلى جانب(الأشجار) الكونية مثل(ريكدرازيل)Yggdrasil في الأسطورة الجرمانية،يعرف(شجرة الحياة) (ومثلا في بلاد الرافدين) و(شجرة الحكمة)(في العهد القديم)،و(شجرة الشباب)(في بلاد الرافدين،والهند،وإيران).."[2]، ليكون استعمال رمزية الشجرة المباركة كرمز تقديسي حافل بعوالم الأسطورة واللاّ متخيّل .

ورغم امتلاك الحكمة والحصول على الولاء والمبايعة إلاّ أنّ زواج السلطة المرصودة في الرواية بشعبها لا يكون إلاّ إذا توفّرت في حامل السلطة شرف الأصل وطهارة النسب .

ثالثا : السلطة والدم الشريف

---

[1]- مرسيا إلياد،المقدس والعادي ،ترجمة:عادل العوا،دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،ط 2009،ص177

[2]- المرجع نفسه ، ص177

يستلزم طريق الوصول إلى السلطة شروط عديدة من بينها عراقة الأصل ونقاء النسب،فلا سلطة ولا زوجة بدون التمتّع بالدّم الشريف،والإنتماء لعائلة تنتسب إلى الأشراف؛فكيف يكون امتلاك السلطة مرتبطاً بالشرف؟ وبطهارة الدّم والمنبت؟ .

تشير الرواية إلى أنّ شيخ الزاوية لابدّ له أن ينتمي بدمه وبعروق أصله وفصله إلى بيت الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم كأحد الشروط الواقفة،حاله في ذلك حال البصق،يقود صاحبه إلى الزعامة والتفرّد بالحكم وبالرّأي :" عدت إلى الزاوية،كان أبي يروي حكاية أجداده الأشراف بصوت المبحوح،يتحدّث، يسأل، يبتسم،ثمّ يجيب على أسئلته المختلفة،يهزّ "أحمد التراري" رأسه موافقا على كلامه كالعادة،لا يجرؤ على مخالفته،يخاف أن يروي على مسامع الحاضرين حكاية أصله،كثيرا ما هدّده أبي بحكيها للناس،ولا أحد في عرش جبالة يعرف سرّ الحكاية،ولهذا ظلّ خادما مطيعا لأبي ."[1]

يظهر شيخ الزاوية بمظهر الملمّ بكلّ شيء،فهو السّائل والمجيب والمبتسم والمتحدّث رغم صوته المبحوح إلاّ أنّه يمتلك شعبه،بحكايات يرويها لهم يسافر بهم من عالم الحقيقة إلى عالمه هو فقط،لأنّه يظنّ أنّ الحقيقة في حوزته هو فقط، ولا أحد يمتلكها غيره بقوّة العرق والنسب،وبقوّة السّلب،ولأنّه يرغب ويعمل على أن يبقى المتحدّث الواحد والأوحد، وألاّ يكون يوما ما مستمعاً؛إذ أنّ علاقة الشيخ بالسّماع علاقة نفورية تجعل منه شخصاً لا يهوى سماع أيّ جديد ،ولا أيّ جديد في قديم يعكّر صفو سمائه الصّافية لأنّ سحب الأسئلة الملوّنة والمتجدّدة تجعله يغضب ؛ليتّضح من الرواية أنّ سلطة العرق وأصالة الدّم تكمّم أفواه الجميع وتجعلهم مستقبلين/مستمعين لشيخ الزاوية الّذي يصير محورا يدور في فلكه الجميع باعتباره وليّا صالحاً؛"حيث يعرّف الوليّ بأنّه العارف بالله وصفاته بحسب ما يمكن المواظب على الطّاعات، المتجنّب عن المعاصي، المعرض عن الإنهماك في اللّذّات والشّهوات"[2].

طهارة الشرف لا يرتبط بالأب والأجداد فقط لكنّه يتّصل أيضاً بالأمّهات،لتكون العائلة الحاكمة معروفة الإنتماء والنسب للجميع؛" حليمة

[1]- عبد الوهاب بن منصور،" قضاة الشرف" ،ص 26.25

[2]- نور الدين الزاهي ،بركة السلطان،دفاتروجهة نظر،العدد 12 ،المغرب، دط،دت،ص 08.07

السّاحلية،الشريفة،تزوّجها جدّي لأنّها شريفة، سليلة الأنبياء والأولياء الصّالحين.في كلّ جبالة ينادونها"الفقيرة الساحلية".هي صاحبة الحضرة،تعرف البحر وتعشقه،.."[1].

تتجلّى رئاسة الحضرة تاجاً على رؤوس الشرفاء فقط،ولا تكون الحضرة حكرا على صنف الرجال،بل للنّساء حضرتهنّ أيضاً،لتظهر"الفقيرة الساحلية" صاحبة الشأن والرفعة في منطقتها"جبالة" بقوّة النّسب، وسلطة الشّرف الحائزة عليه، والّذي جعل الجدّ يتزوّجها فيغدو الشرف شرطاً وجوبياً للحصول على السّلطة وعلى الزوج كذلك.

رغم إشارة الكاتب إلى مسألة "الشّرف" وطهارة الانتماء البيولوجي؛إلاّ أنّ صاحب الحضرة المرصود في الرواية لم يتحصل على سلطته تلك إلاّ بعد أن جرّد المالك الحقيقي لها منها، فأين هو الشرف في ذلك؟ وكيف يمكن للشريف أن يجرّد صاحب الحقّ من حقّه؟ وماذا كان بالإمكان أن يفعل لو لم يكن شريفا؟. تتراكم أبجديات "الشّرف" في واد ويظهر نموذج شيخ الزاوية في واد آخر مفرغاً المصطلح من كنهه وجوهره، جاعلا من الشّرف شمّاعة يعلّق عليها سلطة نفوذه على الآخرين ليتحوّل "الشّرف" من معيار أخلاقي مترجم للنبل إلى معيار مادّي يقدّس الأصل ويمارس الفصل.

يشير الكاتب إلى نموذج سلطوي ينتمي لدائرة السلطة الدينية"الزاوية"، يصوّره يدوس على صاحب الحقّ والحقيقة-صاحب الحضرة الحقيقي- بيد أنّه يستخدم بريق الشّرف لتلميع صورته أمام الآخرين لتكون إشارات التحذير من مغبّة استخدام الدّين في متاهات/ممارسات السلطة،فتأثير الدّين في الأفراد والمجتمع فعّال، باعتبار أنّ رحلة الفرد في الحياة وثباتها متوازية مع ثباته الدّيني والروحي، وأيّ تخلخل أو تغييب أو تخريب للمؤسسة الدينية فذلك معناه التوجّه نحو السقوط الحرّ للمنظومة المجتمعية وللإنسان.

رابعا : الرؤيا الصالحة..إشارة السماء ويقين الأداء

تجوب رواية"قضاة الشرف" عوالم المعقول واللامعقول،فهي حتّى وإن كان مضمونها الأسمى الكشف عن العلاقة الحميمية التي تجمع صاحب الحضرة/السلطة

[1]- عبدالوهاب بن منصور ،قضاة الشرف، ص 19

بمزاياها،فهي تسعى أيضا لتصوير الجوانب الخفية في الحياة الدينية؛ والتي كانت "الزّاوية" محورا لها حتّى يتأتّى للمعاين ذلك الفرق بين ما هو جوهر وما هو مظهر،فليس من الدّين القشور ولا البهرج والرواية بتوظيفها لرمزية "الزاوية"الدلالي تبتغي الإشارة إلى جوهر المكان والإنسان،وتحيل إلى كنه الدّين الإسلامي،وقدرته على السموّ بالفرد من عالم الأرض إلى عالم السماء حيث يكون باستطاعة الإنسان أن يصبح ملائكيّ الفعل والتفكير أو العكس، والرواية بإشارتها لنموذج الشيخ/الحاكم الملتوي على السّلطة فهي تومئ إلى الشيخ الغارق في شهواته الدنيوية/ المصلحية،بخلاف الشيخ العاشق للذّات الإلهية،وما يحيط به من أمور معقولة وخارقة تدعو للتساؤل حول مدى وحقيقة تلك الخوارق والرؤى التي تسافر بالإنسان من زمان إلى زمان آخر ومن مكان إلى مكان آخر،ولقاؤه بأناس آخرين،وبمعرفة لا تتجلّى لغيره : " أخذ أبي يقصّ رؤياه على المريدين والفقراء،وقال،فيما قال،أنّ رسول الله جاءه ومعه جمع من الأولياء والصّالحين،وعرف كثيرا منهم..وقد عزّوه في أبيه..وباركوا حضرتهم..كان الفقراء يستمعون في صمت،على وجوههم تظهر علامات الفرح، ينهي أبي حديث رؤياه بالصّلاة على النبي والتّسليم لأجداده الأولياء الصّالحين"[1] .

يؤكّد استخدام الأسلوب القصصي نجاعته في إيصال الفكرة والوصول للوجدان،وقد جاء القرآن الكريم ليثبت أنّ الرّؤيا ممكنة الحدوث والتحقّق والتأويل في عديد القصص لأنبياء الله ورؤاهمالمختلفة والتي اعتبرت رسائل من السماء قد اختصتهم بالمشاهدة واختصوها بالتصديق واليقين؛ وبما أنّ الفنّ الروائي مستوعب لكلّ ألوان العلم والاستفهام،فقد استخدم الكاتب رمزية القصّ؛"قصّ الرّؤيا" في جلسة حضرة صوفية تجمع الشيخ بالمريدين والفقراء بمناسبة توديع شيخ حضرة هالك،واستقبال شيخ مترشّح يحتاج تأشيرة من السّماء تكون له علامة قبول لتسيّد الحضرة، وليصبح صاحب السلطة،والتأشيرة هي رؤيته للرّسول الكريم الّتي تعدّ جواز المرور إلى تسيّد الحضرة وعلامة بلوغه سدّة الحكم :" وهو من ثمّة يتّخذ صورة نمطية لا تتغيّر،رغم تغيّر العصور والأشكال الّتي يتجسّد من خلالها:إنّه لم يأت إلى

[1]- عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف،ص 24

السّلطة لا عبر انتخاب،ولا إجماع "[1] ؛ولا عبر الرضى ولا التعيين،فتكون الرواية من خلال مسكها بعصب السّلطة منوّهة إلى القاسم المشترك الأوحد بين الأقطار العربية المتمثّل في"صاحب السلطة الحاكمة" الّذي تغيّرت حوله الأزمنة،أمّا هو ففريد في طريقة حصوله على السّلطة،حيث لم تتغيّر،وبقيت محافظة على أسباب الوصول؛فتتجلّى صورة الحاكم العربي وعلاقته بالسّلطة؛"وحين يتولّى أمور الشّعب يغدو متعالياً على الزّمان لا يتزحزح عن العرش أو الكرسيّ إلاّ بالموت أو القتل أو الإنقلاب.كما أنّه،على وجه الإجمال،وهو يمارس الحكم،يمسك كلّ شيء بيد من حديد.فهو المتعالي على كلّ شيء،يجسّد كلّ السّلط،ويتمتّع بكلّ الصلاحيات الّتي تعطيه إمكانية التصرّف الفردي وقتما يشاء،وأحيانا وفق المزاج الشخصي الخاصّ الّذي لا يعطي الاعتبار لأيّ شيء"[2].

تتراءى غاية توظيف"السلطة الدينية" الّتي ترمز لكلّ سلطة حاكمة،كما تظهر ملامح التصوّف الدّيني الّذي يشكّل الفقراء والمريدون أهله وشعبه الوفيّ؛"بعد صلاة العصر،ولمّا كان أهل جبالة والمعزّون يتأهبون لدفن جدّي،وقف أبي على منبر الجامع،وأبلغهم أنّه قرّر تأجيل الدّفن إلى ظهر الغد.تساءل بعض الحاضرين..لكنّ أبي قال أنّه فعل ذلك بطلب من أجداده الأولياء الّذين جاؤوه لتقديم التّعازي،ولم يكتف بذلك بل أضاف أنّ أجداده أمروه أن يدفن أباه في يوم الغد عند الظهر وسيكونون في استقبال روحه."[3]

تبرز من الرواية قدرة الرؤيا على مخاطبة الآخر(المخاطب) في أموره الحياتية، وكيف أنّ التسليم هو المردّ الوحيد المطبّق من شعب الزّاوية، رغم تساؤل البعض ممن يجهلون ماهية التّسليم واللاجدال، لتصطفّ أمام هذا الموقف مجموعة من الأسئلة التي تبحث حول كيفية مجيء الأولياء إلى شيخ الزّاوية؟ هل يقظة أم مناما؟ وماهي الخصوصيات التي أهّلته لرؤية الرسول الكريم وأولياء الله الصّالحين؟هل صحيح أنّه رأى ما رأى؟أم أنّها أوهام/أضغاث أحلام؟أم أنّها واحدة من بين طقوس

[1]- سعيد يقطين،قضايا الرواية العربية الجديدة.الوجود والحدود،منشورات الإختلاف،الجزائر، ط1 ،2012 ،ص 174.173

[2]- المرجع نفسه ، ص 174

[3]- عبد الوهاب بن منصور،قضاة الشرف ، ص23.22

الحصول على الحضرة والطريقة والحكم؟وهل صحيح أنّ الأرواح تتنقّل وتعيش وتأمر أيضاً؟أم أنّ الرّؤيا رسائل مشفّرة من وحي وتمام القصد والمقصود ؟ .

يسافر القارئ عبر عوالم روحية تجوب أعماق العقيدة الإسلامية التي تتضمن بعض الإشارات المؤكدة على إمكانية حدوث الرؤيا،"فعن مالك،عن إسحاق بن عبدالله بن أبي طلحة،عن زفر بن صعصعة،عن أبيه،عن أبي هريرة: أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم،كان إذا انصرف من صلاة الغداة يقول:" هل رأى أحد منكم الليلة رؤيا؟"ويقول:"ليس يبقى بعدي من النبوّة إلاّ الرّؤيا الصّالحة "[1]، أي أن الرّسول الكريم كان يبحث بين أصحابه عن الرؤيا باعتبارها رسائل تعبيرية مزدوجة المصدر،تتراوح بين الخير والشرّ،"فعن مالك،عن يحيى ين سعيد،عن أبي سلمة بن عبد الرحمن،أنّه قال:سمعت أبا قَتَادَةَ بن رِبعي يقول:سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول:"الرّؤيا الصّالحة من الله،والحلم من الشيطان.."[2]، وبحث الرسول الكريم عمّن رأى رؤيا صالحة دليل تأكيد على شرف الرسالة ،وعلى شرف المرسل إليهم ممّن رزقوا تباشير سماوية؛فعن مالك،عن زيد بن أسلم،عن عطاء بن يسار:أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : "لن يبقى بعدي من النبوّة إلاّ المبشّرات"،فقالوا : وما المبشّرات يا رسول الله؟ قال :"الرّؤيا الصّالحة يراها الرجل الصّالح،أو تُرى له جزءٌ من ستّة وأربعين جزءاً من النبوّة".[3]

يسجّل تاريخ المسيرة الإسلامية حصول رؤىً ومكاشفات لمن حباهم الله بحبّه،وحفّهم بأسرار علمه،سواء من الأنبياء أو الأولياء؛"ثمّ نجد ابن تيمية يطلق على هذه الخوارق العلمية الواقعة للأولياء اسم المعجزات متأسّياً في ذلك بالإمام أحمد بن حنبل رضي الله عنه ويعتدّ منها ما وقع في قصّة سيّدنا موسى والخضر عليهما السلام فيقول (وأمّا المعجزات التي لغير الأنبياء(من باب الكشف والعلم) :فمثل قول عمر في قصّة سارية،وإخبار أبي بكر يأنّ ببطن زوجته أنثى،وإخبار عمر بمن يخرج من ولده عادلا وقصّة صاحب موسى في علمه بحال الغلام"[4]؛ فمما سبق يظهر أن الرؤيا

---

[1] مالك بن أنس،"الموطّأ"،رواية يحيى بن يحيى المصمودي، دار الكتاب العربي،لبنان، ط2005، ص 407

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3] المرجع نفسه ، ص 407

[4] جودة محمد أبو اليزيد المهدي،المعالم الصوفية في قصّة سيدنا موسى والخضر عليهما السلام،سلسلة كتب التصوف الإسلامي،الكتاب 24 ،دط، دتا ،د بلد،ص 25

غير محدودة لا بالزمان ولا بالمكان ولا بالإنسان ، فهنالك من الكرامات الإلهية ما تجعل من اللامعقول و العجيب أن يصير ممكنا بقدرة سموّ المرسِل وشرف المرسل إليه، لتتوقّف عجلات التفكير مندهشة أمام عظمة التدبير التواصلي ومنطقية التفاسير التي تحاول فك أسرار الرّائين .

توظيف الروائي للزّاوية كشيفرة دلالية يحيل إلى الدّين الإسلامي الّذي بدأ منزويا وانتهى عاما يشمل البشرية، والإشارة إلى الرؤيا يتعالق مع ما ترسّب من أحداث تاريخية وقرآنية تنزع عن الرؤى كلّ دحض أو استصغار،فسيدنا يوسف عليه السلام قد رأى أحد عشر كوكبا والشمس والقمر وصدّق هو وأبوه بالرؤيا،وسيدنا إبراهيم رأى أنّه يذبح ولده إسماعيل عليه السلام وصدّق بالرؤيا واللّه عز وجلّ قال:"ألم تر كيف فعل ربّك بأصحاب الفيل" رغم أن لا أحد رأى أبرهة ولا الطير الأبابيل إلاّ أنّ معنى الآية المقدّسة يشير إلى اليقين في قدرة الخالق،أمّا تصديق الأنبياء لرؤاهم يقين بالإشارة السماوية"[1].

أثار "عبد الوهاب بن منصور" استفهامات عديدة حواها متنه المزاوج بين الفن الروائي وفنّ المساءلات الفكرية والدلالية والجمالية الصريحة كما الملمّحة،خصوصا عندما وظّف السلطة الدينية كعنوان للطرورحات التساؤلية في ظلّ التنامي المفجع للانحراف الديني المجانب لوسطية الإسلام ؛والقائم على أساس استغلال وهج الدّين لامتلاك الحكم والسّيطرة المستبدّة، ولترسيخ النظرة الأحادية السّلطوية التي طغت للعيان؛ والّتي جهرت بانحرافها وتبنّت قطاف الزهور المتفتّحة في الوطن؛ لتقبرها عن الحياة .

خامسا.بين الظاهر والباطن :

تتواشج الرواية المعنية بالمكاشفة بين أقانيم متفرعة تجعل منها مفتوحة على تأويلات شتّى تتلوّن حسب فصول الفكر والنقد المستخدم في آلية الفحص القرائي ، واعتماد الكاتب على العصب الديني بتناوله للزاوية انزواء عن المألوف والمعلوم والمعاين والملموس نحو عوالم الخوارق المحجوب عن العامة،ونحو ماهيّة العلم وسبيل الوصول إليه .

[1] ينظر محمد راتب النابلسي،"الثقة في الله "،محاضرة مصورة ،شبكة اليوتيوب،تاريخ المعاينة،2017.08.31، 15:20.

يومئ حضور الزّاوية في فضاء الرواية عن عزلتها وسكونها الموشح بقدسية الدّين وجوهر العلم، إذ"قد يحتاج المرء إلى العزلة كي يحتفظ بقلبه مشرقاً وفكره ثاقباً. وعلماء النّفس يقولون : إنّ مستوى التفكير العالي يهبط عندما يخالط الإنسان الجموع. وهذا صحيح بالنسبة إلى عظماء البشر العاديين . أمّا رسل الله فإنّهم يرتفعون بالجماهير، ولا تهبط بهم الجماهير."[1]

يحاول"بن منصور" وفق تصوّر الثائيات القطبية : الخير والشرّ،الظاهر والباطن،الدين والدنيا وضع المتلقّين وجها لوجه مع اللّامتاح من علم العلم الّذي يبقى مفعما بالغموض، وسرّاً إلهيّاً يهبه لمن يشاء من عباده، أمّا العبيد فلا شيء لهم إلاّ القشور وجلبة الحضور،يقتاتون به زهو لحظة في محطة زائفة .

تتمظهر مكانة العلم ومجالات استخداماته من لدن السلطة الدّينية في الرواية على مظهرين :

- أمّا المظهر الأوّل : فيوضّح الروائي من خلاله خطورة العلم السلبي المجانب لكنه الحقائق والغايات فيدقّ ناقوس المخاطر النّاجمة عن الفهم الخاطئ للدّين سواء من خلال الاعتماد على بعض نصوص الكتاب الموافقة للأهواء وغضّ الطرف عن الباقي،أو بجعل الدّين نصوصا حرفية خالية من إعمال العقل والتفكّر، فتتكوّن تلك الصّورة النمطية لحياة رتيبة تجعل من الدّين شمّاعة تعلّق عليه وقارها وتستلذّ به أهواءها : "جدّي، الّذي بلغ عدد نسائه تسعا،يؤكّد أنّ فعل ذلك اقتداء برسول الله، وأنّ له في كلّ جماع حسنة. وأنا طفل،كنت أتخيّل الملائكة وهي تكتب حسنات جدّي وهو ينكح نساءه. حتّى فقيه الجامع، سيدي حمزة، وافق على كلام جدّي، وأكّده في خطبه وحلقاته، فقط لأنّه كان يحلم بإحدى عمّاتي."[2]

تتبدّى في الرواية ملامح علم واقتداء بمنهج المصطفى عليه الصلاة والسلام،بيد أنّ الحقيقة تتوارى خلف الستار القدسي الّذي يغطّي المعادن البشرية،فشتّان بين العلم بالدّين السماوي وبين العلم بالدّين الدّنيوي الذّي يجد له أتباعاً مصلحيين يوافقون خروقاته،ويؤكّدون على مشروعيتها حبّاً وطمعاً في شراء الدّنيا بالدّين،مخالفين بذلك جوهر العلم بالعلم كمظهر ثان يستدعي التفعيل .

[1] محمد الغزالي،فن الذكر عند خاتم الأنبياء،شركة الشهاب،الجزائر،دط،دت،ص 35

[2] عبد الوهاب بن منصور،قضاة الشرف،ص 10

يعرض الكاتب تلك الهوّة بين حقيقة العلم الذي يجعل من روح القرآن شرعة ونبراسا وبين علم يحصر الدّين في أمور الحياة والملذّات،فتتراءى المرأة كأهمّ أقطاب الالتفاف الشهواني في الرواية من خلال الإشارة إلى تعدّد النساء والولع بهنّ كعنوان فحولي/ذكوري،كما يظهر ذلك الحيّز الّذي يولي الاهتمام بمدارسة حيثيات العلاقة الزوجية بجعل المرأة موطنا للحرث ووطن للعشق،"حين نفاني الربّ إلى هذه الدّنيا عاريا استقبلني حكيم رومي بين يديه،وضعني في قماط أبيض ناصع.خلصتني أمّي من بين يديه بسملت،ولعنت إبليس الذي كان خلف الباب ينتظرني. جدّتي الّتي كانت تساوي سبع نساء وشمت جبهتي بموس حلاقة جديدة، سلّمته لفقيه الجامع، فقرأ عليه بعضا من تمائمه. ودمي كتب به حرزا اغتسلت به يوم ختاني.فقيه الجامع أكّد لجدّتي أنّي أساوي سبع رجال وأنّ كلّ امرأة تنظر في عيني ستعشقني."[1]

يرسم الكاتب إرهاصات ولادته الوجودية وكيف تمثّلت في طقوس المستقبلين له بدءا بالطبيب الأجنبي،فالأم ثمّ الفقيه صاحب التمائم والحروز راعي الرجولة/الفحولة المنشودة،التي تبدأ من يوم الختان؛وتكون النّظرات عناوين الاشتهاء واللّقاء مع كلّ امرأة تصادف الطّفل الرضيع بعد أن يكبر،ليكون الفقيه داريا عالما بما سيكون عليه حال الأطفال قبل أن يكونوا من الرجال.

يظهر ذلك النّهم الشهواني للذكورة المفرطة بتناول الموضوع العام في النطاق الخاص، فالمجتمعات العربية تبقى أسيرة نظرة ضيقة للمرأة، تجعلها الرواية هدفا لتصوير واقع أنثوي محصور في زاوية، يضيق بضيق الفهم والأفق، ويتّسع ليصبح موضوع صفقة مربحة : "إيه يا سيدي حمزة؟ يا فقيه جبالة، هل تعرف أنّ زواجك من عمّتي فتيحة باطل،إنّك لم توف مهر زواجك منها..ألم يكن اتّفاقك مع جدّي أن أكمل حفظ القرآن كمهر لعمتي؟حتّى جدّي لم يكن همّه أن أحفظ القرآن، لأنّ عينه كانت على خالتك"خيرة" الهجالة، وقد تزوّجها بعد شهرين من زواجك من ابنته"[2] ؛ لتصير المرأة عناوين لذّة مشروعة باسم الدّين، وعلى حسابه المقدّس.

يشير الكاتب أيضا إلى زواجين : زواج الفقيه بالعمّة، وزواج الجدّ بخالة الفقيه، ممّا يعني أنّ ثقافة الزواج مكرّسة كمتعة أبدية لا، كشريكة حياتية في زاوية الرّاوي

[1] المصدر السابق ،ص09

[2] عبد الوهاب بن مصور ،قضاة الشرف،ص11

الّذي تحوّل بدوره إلى فقيه ليصدر حكمه ببطلان الزواج المترتب عن إخلال الفقيه لركن من أركان زواج كان المهر فيه تحفيظه للرّاوي/ الحفيد للقرآن الكريم، غير أنّ ذلك لم يتمّ، ولا نجد للجدّ فتحة فم،فلا هو رعى مشروعية زواج ابنته،ولا هو حرص على تحفيظ حفيده لرسالة القرآن،ممّا يعني تيهه وتضييعه للعنوان،كما يؤكّد استغلال عباءة الدّين ببراغماتية مفرطة يجسّدها الفقيه سيدي حمزة،حيث استغلّ القرآن للقِران،أمّا الجدّ فغايته الشهيّة "خيرة"، ووسيلته السّريعة لنيلها مصاهرته الفقيه ستّين يوما،تعدّ كافية لتجعل منه عريسا مكيافيليا بجدارة،لتكون صور الرواية تصويرا لواقع عربي مأزوم اهتمّ بالشكل وخرّب اللّبّ،كما نقض العهد فأضاع المجد؛فحاول الكاتب بما تتيحه الرواية من تزحلق على الحروف أن يرسم الدّاء العربي والإسلامي ويقدّم الدّواء الروحاني لعلاج ما حلّ بالعقل العربي المسلم، وبالسلطة الدينية باعتباره هرم السلطات المعنوية، فأبدا لم يكن الإسلام عائقا أمام التطوّر،فتتراءى صور التطرف في نموذجي الجدّ المهووس باللّذة والفقيه الساعي إليها،ويظهر رمز التخلّف عن الرّكب في شخصية الحفيد المحروم من التعليم/العلم . تحفل الرواية بعديد الصّور الّتي ترسم معالم التّشوهات الناجمة عن تعطيل العقول،وعن مشاهد السّقوط في وحول الشّهوة لتكون الصّورة المقصدية في الرواية عبارة عن ترجمة للعلم ولباطن العلم،والدّعوة لتحرّيه والعلم به.

استلهمت بداية المتن البنياني والدلالي لرواية قضاة الشرف من نشأة الخلق الإنساني أهم ّ رمزيّاته،فيدعو الكاتب إلى التفكير الإيجابي بعيدا عن براثن الجمود والخمول الذي أصاب وعي الإنسان العربي، فيقول بن منصور: "حكاية لم تنته بعد..قال الفقيه،فيما قال،إنّ إبليس خدع أمّنا حواء فأكلت التفاحة المحرّمة خطأ فعاقبها الله، فأخرجها من الجنّة،فسألت الفقيه:-ألم تقل لنا أنّ الله لا يعاقب إلاّ من تعمّد الخطأ،فلماذا يعاقبها إن أكلت التفاحة من غير عمد؟بصق الفقيه على وجهي وضرب مؤخّرتي بعود من الزبّوج حتّى احمرّت. فلم أعد إلى الجامع، وكنت يومها قد ختمت جزء"يس""[1].

يرسم الكاتب معالم الغضب الذي يعتري من يتلقى أمواج أسئلة تروم اصطياد الحقيقة والبحث فيها بأساليب متجدّدة تجدّد الحياة الإنسانية،حيث يتبدّى أنّ

[1] عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف،ص10

التفكير والسؤال جزاؤه البصق، لكنّه ليس بصق/بصمة الحكمة والوقار الّتي أشارت إليها الرواية لحظة تسليمها، بل هو رمز للاحتقار الموجب للضّرب،فلا مكان للأسئلة ولا للتساؤل في قواميس الفقيه/الحاكم،ولا اشتغال للعقل ولا للوعي إلاّ بما يتيحه صاحب السّلطة من مساحة للتعبير والتّفكير لتكون سورة"يس" هي آخر سورة قرآنية قد ختم بها البطل مشواره القرآني،وهي سورة حياة للأحياء ورسالة رحمة للأموات،لتحمل في الرواية حمولة رمزية للموت/نهاية حياة الأسئلة في ريعان نشأة تشكلّاتها المعرفية الحالمة بمعرفة الذّات لبواطن الحقيقة بتلك الصّور الّتي ترسم مشاهد التعامل التّاريخي مع من يهوى مداعبة الأحداث بعقل التساؤل .

إذا كان البطل المحروم من التّسمية في رواية بن منصور قد تعرّض للإهانة والضرب بعد تجرّئه على طلب العلم والمعرفة،فإنّ المعلّم الأوّل للأمّة الإسلامية قد سبقه بحقبات تغيّرت أزمنتها التّاريخية لكنّ ترسّباتها تبقى راسخة في حيثيات الواقع الثّابت في حربه على التّفكير بالتّفكير المضاد، لدرجة الاضطهاد؛وهو ما أتمّه الكاتب في رحلته البوحية بتعرّضه لشخصيّة الخال "مولود"،"الّذي كان رفيق أبي أيّام الثّورة وقائده والّذي اعتصم بغار تامزرت وحيدا بعد سنوات قليلة من الاستقلال احتجاجا-أو هروبا-على بعض ممارسات رجال السّلطة،خاصة التّصفيات الجسدية الّتي صارت تهدّد كلّ من خالفهم الرأي،فخالي لا يخرج من غاره إلاّ يوما واحدا من كلّ سنة،.."[1] ؛فيحضر"الغار"برمزيته السّكونية والتّأمّليّة الموغلة في عبق التّاريخ الإسلامي،حيث يشكّل الغار ذلك الفضاء المقدّس حيث التقى خير الأنام بخير سفير للسّلام،أين تجدّدت دورة الحياة التساؤلية بعد أن كان الانزواء عن الغير مثارا لاشتعال نار معرفة الذات بذاتها ولحظة ولادة/بداية التّحرّي عن هدفها الأساس في الحياة،حيث يظهر الأثر فيما تجسّد من توظيف سلطة الغار الرّمزية حيث تمثّل الغار مدرسة خالدة للوحي والإلهام، ووطنا للّجوء لم تتغيّر وظيفته ولا قداسته ولم تغيّرها السّنين،ليبقى الغار وطن الهاربين من صور التسلّط.

لجأت شخصية"مولود" إلى اعتزال الظهور بعد تعفّن الأوضاع التي رسمها الروائي مؤرخا لفترة عصيبة في حياة الدولة الجزائرية الحديثة بإشارته إلى ذلك المخاض العسير الذي حصل عقب الاستقلال،فكان للهروب عناوين متعددة؛ فأول

[1] المصدر السابق ،ص61.60

الهروب هروب الذّات من ملذّات الحياة، وثاني الهروب هروب معارض من سلطة تروم رميه تحت إحدى المبررات، أمّا ثالث الهروب هروب العقل من وُحول الرّداءات . يوثّق الكاتب بشخصيته الثورية المثقّفة لنماذج مسّها طيف من الإقصاء والنفي والتغريب غير أنّها لم تتغيّر ولم تتحول عن عشق وطن باسم الجزائر،فبالرّغم ممّا حلّ بتلك النماذج التاريخية إلاّ أنّ معرفتها وخبرتها أهّلتاها للصّمت الأبدي أو للكتابة،"..حتّى أنا زرته مرّتين،وفوجئت بكيفية ترتيبه لأثاثه القليل،لكن ما أدهشني وأعجبني في نفس الوقت كثرة الكتب التي كان يملكها ويقرأها،إضافة إلى كراسات وأوراق مصطفة في أناقة،كان يدوّن فيها أفكاره وشهادته،كما قال لي."[1]

تتراءى صورة المثقف معزولا منفيا في غار موحش كتعبير عن العزل والعزلة، والتي تجلت ماديتها في غيابه عن العيون والأسماع ، بيد أنّه قد اختار الخلود الأبدي باتّخاذه الكتابة كوطن جديد يعيد فيه أنفاسه، ويرسم معالم رؤيته ليتركها أمانة في أعناق القارئين، خصوصا وأنّ شخصية الخال مولود لم تلجأ إلى فضاء غار مظلم إلاّ بعد أن عرفت أنّ الرّاهن أظلم وظالم وظلامي، وعجزت عن استيعاب مريدي الفكر وعاشقي التفكير.

يقول الراوي عن خاله :"وقد أنسى حديثه ذاك الفقيه سيدي حمزة أن يؤذّن لصلاة العشاء،فلم يتفطّن لها إلاّ بعد فوات وقتها،فقام للمحراب يلعن إبليس ويخزي الشيطان بصوت مرتفع،حتّى أن الحضور اتبعوه في ذلك وأخذوا ينظرون إلى خالي نظرة ازدراء،كأنّه هو المسؤول عن ارتكابهم هذه المعصية الجماعية،لكنّ خالي الّذي تحقّن الدّم في وجهه قام للفقيه وسأله عن أوّل أمر أنزله الله في القرآن،فأجابه سيدي حمزة بأنّ الله أول ما أمرنا أمرنا بالعلم،وسكت.فابتسم خالي وتفحّص وجوه الحاضرين وقال لهم: - أرأيتهم ؟ هذا فقيهكم يعرف أنّ العلم أسبق من أمر الصلاة، ومع ذلك قام بلعن إبليس ويخزي الشيطان، كأنّه اقترف ذنبا، إنّ إبليس نفسه لا يريدكم أن تتعلّموا، ويفضّل جمودكم في العبادات فقط..وخرج غاضبا يبتسم. فهو حين يغضب يبتسم، فقط"[2] .

[1] - عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف ، ص61

[2] - عبد الوهاب بن منصور،رواية قضاة الشرف ،ص68.67

يشير الكاتب هنا إلى جوهر العلم بالرسالة الربّانية،حيث يكون العلم حجر أساس أي بناء فكري وحضاري،ففي مشهد سردي ترسم صورته الرواية تتشكّل صورة النظرة النسبية لإدراك ماهية العلم؛فبالرغم من أولويته وضرورة الوعي بكنهه، يبقى عصيا على العموم كما الخاصة أيضا، بتصوير شخصية الفقيه سيدي حمزة غير متفقّه فيه،ممّا يزيد من مساحات البعد عن حدائق العلم،ويبقى الطّارق في عتمات السّؤال يمشي وحيدا يجرّ استفهاماته معه بابتسامات للغضب،فلا جدوى من الشّكل في غياب المضمون،ولا مطر يُرتجى من السّراب، فما فائدة الصّلاة/التواصل إذا كان المتّصل لا يعرف الوصل ولا أبجديات الوصال ولا أساليب الاتصال ولا عناوين المستقبِل؛ ليكون خروج الخال مولود من المسجد وامتناعه عن تأدية صلاة العشاء جماعة صورة من صور الرّفض والقطيعة مع كلّ أشكال الجمود والتّرسّب،ورمزا لعصر اكتفي فيه بالهرج/القالب ونسي القلب.

يعدّ القلب مستودع العلم والعشق ونبض الحياة،فكيف يكون حاله وقت الزيغ في متاهات التديّن المغلّف حال النموذج الفقيه حمزة؟ وكيف يكون حاله بعد المعرفة للحقّ ولتجلّيات الحقيقة؟ وما أخبار العشق والهوى الذي تذوّقه أمثال الغوث أبي مدين شعيب التلمساني وكثير من العارفين إلاّ برهان هوى للهوى بالهوى،حيث تلفاه قد شرح وشرّح العلاقة التلازمية بين المحبّ والمحبوب "فقال:

وحقّ الهوى إنّ الهوى سبب الهوى ولولا الهوى في القلب ما عُبِد الهوى"[1] .

يظهر من اتّخاذ موضوع المعرفة بالله في رواية بن منصور حجر زاوية الفكر الإسلامي الصوفي، وغاية المعرفة الإنسانية التي تزاوج بين الشّكل والمضمون، وبين الظاهر والمستتر،حيث أنّ الآيات الكونية المصحوبة بالآيات القرآنية والنماذج والسير البرهانية تجعل من معرفة عظمة الله شرطا لإدراك ضآلة حجم الإنسان وعلمه، وداعياً من دواعي التلهّف والعشق الإلهي .

ج- الرواية بين الدين والسلطة

[1] ينظر، يوسف زيدان،"برنامج الأولياء"22،الشيخ أبو مدين الغوث،شبكة يوتيوب،تاريخ النشر:2016.06.20 ،تاريخ المعاينة:2016.06.26

تشكّل رواية بن منصور صورة أدبية تعكس الحال والمآل المتردّي لانفلات الشيخ/الحاكم أخلاقيا وسياسيا، وكيف أنّ الدّين أصبح وسيلة تبرّر الغاية، فبعد أن كانت صور التديّن محصورة في العبادة انتقلت إلى مواضع أخرى أرادت من خلالها تبوّأ القيادة كحلم دفين ينتظر استجابة القدر؛ فهل الفهم الصحيح للدّين يدفع إلى استجلاب السلطة أينما كانت؟ أم أنّ الوعي الأصح بالدّين يستدعي ترك السّلطة/الحكم لأولي الحكم والاكتفاء بدور الموجّه الأخلاقي والديني لتفاعلات الحياة المجتمعية؟ .

تحاول حروف المتن الروائي أن تبيّن صورة رجل الدّين بين عوالمه المرئية والمخفية، فالمؤكّد أنّ نماذج الصّادقين من أولي العلم والفهم الرّصين قد تمّت الإشارة إليهم باستدعاء أبجدية التجربة الصّوفية التي ترمز إلى وجود فئة العارفين والمخلصين لله وللرّسول صلى الله عليه وسلم وللعباد،ووجود فئة أخرى تتاجر بالدين لأغراض دنيوية؛كما تتجلّى من بين ثنايا الرواية مكامن العلاقة بين الدّين ومزايا السلطة،حيث تتمظهر متاحات الحكم والأرض وبنات حواء كمغانم نفعية يُفعل من أجل الإنتفاع بها الأفاعيل لتكون "سلطة الرواية" كفيلة بأن تكشف عن رواية السلطة المتقوقعة بين حدّي الثورة عليها والموت بها،فتبدو رواية"قضاة الشرف"مستعرضة لجذور أزمة السّلطتين : الدّينية والسياسية، وتداعيات ذلك على مجتمع الأمس والحاضر والمستقبل الجزائري .

1.الدين من العبادة إلى القيادة : تتعرض رواية"قضاة الشرف" إلى أزمة السلطتين الدينية والسياسية، وتشير إلى معالم التحولات الجوهرية التي مسّت كنههما باعتبار أنّ السلطة الأولى تشكّل بوصلة الوجهة وعصب الروحانيات، وباعتبار الثانية نبض الماديات، إلاّ أنّ أهمّ ما يمكن رصده هو إبراز زواج الدّين بالسلطة، وجعل الدّين وسيلة تبدأ من دور العبادة لتنتهي إلى زوايا القيادة، بدليل التجليات الروائية التالية :

أ.السلطة الدينية ..مواطن العبادة والمنتهى : تتراءى في رواية بن منصور مجموعة من الصور السردية التي ترسم ملامح الدين والمتدينين من خلال مجموعة من النقاط ، لعلّ أبرزها :

- تصوير"الزاوية"ليس كفضاء دلالي تفوح منه نسائم العبادة والتأمل والعشق الإلهي فقط ، بل في صورة أخرى مغايرة تكشف ذلك العشق المقدنس ، كأيقونة إيحائية دالة على انحراف المسار الديني القويم ، واستغلال الدين لأغراض دنيوية ضيقة ؛ يقول الكاتب:"ألم يقل جدّي وصهره الفقيه : لكم في النكاح أجر"[1]، ليكون التلذذ بمتع الشهوات عنوان رجل الدّين السياسي المستفيد من حمولات الدّين وسلطته الاعتبارية، يضاف إلى ذلك مفعول السياسة بحججها ومراوغاتها،ممّا يجعل منه خبيرا بالزّادين لأجل الحصول على ما يريده ويخطط له؛ ويتأكد ذلك في قول بن منصور مقررا :"لكن أباك يحبها، ثمّ، هل تظنّ أنّه يتنازل هكذا عنها وهو العنيد الذي لا ينسى أبدا؟ كلّ ما حدث كان أبوك قد درسه ووضع له خطة. والحقيقة أنه وصل إلى ما كان يريد ."[2]

- تصوير شيخ الزاوية كعبد للوجاهة،متعطش لامتلاك السلطة وساعٍ إليها بشتّى الطرق،كنموذج سلبي للاختلال الحاصل في مواقع المسؤوليات وطينة العاشقين لها؛ "أبي يقف عند الباب يمنع خروجنا من الغرفة قبل تسوية الوضع.."[3]، مما يومئ بأنّ ودّ السلطة يخطبه عبيدها، وتصوير الكاتب لشيخ زاوية مريد للسلطة يعني توثيق معالم وعوالم الانتقال الرمزي من سلطة القرآن إلى قرآن السلطة .

- تصوير المسجد كمؤسسة دينية تهدف إلى جمع الصف والحرف، وتوجيه شؤون المسلمين على الصراط القويم، حيث يشكّل حضور الصّلوات الخمس في الرواية عمق معاني الانضباط الذي يسعى ويجسده الإسلام، فالإلتزام بالمواقيت الندائية والحضّ عليها من موجبات المسجد، كما أن تسيير الشأن العام وتصريفها تدخل ضمن إطار الجماعة والمشورة التي يقرّها الإسلام؛ "وهذا ما جعل صلاة الفجر تتحول إلى لقاء للتشاور والتفاهم عن خليفة صاحب الحضرة.."[4] تارة، حيث يكون المسجد مكان اجتماع ومدارسة، وتارة يكون المسجد فضاء تعبير ورأي ومكاشفة :

[1] عبدالوهاب بن منصور، قضاة الشرف،ص11

[2] المصدر نفسه ، ص36

[3] المصدر نفسه ،ص16

[4] المصدر نفسه ،ص32.31

"..فأرسلت الجيلالي الموسخ إلى سيدي حمزة فقيه الجامع،ليخبره أني سألقي خطبتي الجمعة."[1]

يكون المسجد أيضا آخر محطات المسلمين المكانية بالصلاة عليهم قبل دفنهم وانتقالهم الوجودي؛ فيقول بن منصور:"بعد صلاة العصر، ولما كان أهل جبالة والمعزون يتأهبون لدفن جدي، وقف أبي على منبر الجامع، وأبلغهم أنه قرر تأجيل الدفن إلى ظهر الغد.تساءل بعض الحاضرين..لكن أبي قال أنه فعل ذلك بطلب من أجداده الأولياء الذين جاؤوه لتقديم التعازي،ولم يكتف بذلك،بل أضاف أن أجداده أمروه أن يدفن أباه في يوم الغد عند الظهر،وسيكونون في استقبال روحه."[2]

تتجلّى مظاهر التعجيز عن السؤال والمساءلة من خلال إقدام الأب على الاستعانة بالخفي واللاّمرئي وتوظيفه في مخاطبة الآخر، وإقناعه من على منبر المسجد مستعينا برمزية الدين القدسية، كما يظهر المسجد أيضاً كأحد الفضاءات التوعوية الهامة القادرة على توضيح الرؤى وكشف الملابسات التي تحيط بالحكم والحكام: "في المساء أخبرت فقيه الجامع أني سألقي خطبة بعد صلاة المغرب، بعد أن استشرت الجيلالي الموسخ وعرفت منه آخر الأخبار عن تحركات ولد البغدادي،.."[3]، ليكون المسجد أحد الركائز الإعلامية والوقائية من كيد الآخر/المختلف في الطرح والتفكير والتكفير؛ كما يمكنه أيضا أن يجسد موطن الصلح والإخاء بين المتخاصمين؛ إذ"بعد صلاة العشاء، دعا فقيه الجامع أخوالي وإخوة المسيردية وأعمامها للعشاء عنده، وكان يقصد بذلك عقد صلح بينهما، وتمّ ذلك بكلّ سهولة."[4]

تنوعت وظائف المسجد وتجلّت ملازمته للإنسان في رحلته من الحياة إلى الممات، ولكن إشارة الكاتب إلى ذلك النوع من الدّين القائم على ادعاء احتكار الغيب والرؤى(المباركة) فيه من عظيم الاستفهامات ما تبددها عوالم الصوفيين، بيد أن هناك من يشكك في صحة المعرفة الغيبية واختصاص الله بها.

---

[1] المصدر السابق ، ص43

[2] المصدر نفسه، ص23.22

[3] المصدر نفسه ، ص65

[4] المصدر نفسه ، ص54

يبقى القارئ حائرا ينشد همّ الحقيقة الظاهرة والمستترة وهو يصادف شيخ الزاوية كبطل روائي يمثل النموذج السلبي الغارق في شهوانيته ، فهل يستحق الشيخ/رجل الدّين اللاهث وراء السلطة والجاه والمال والنساء أن ينال رضى الأولياء والصالحين؟ وأن يتلقى منافذ التصديق وتوقيعات الولاء؟ .

يبدو ذلك مستحيل الوقوع، وتبدو أهلية"الحاج محمد" ناقصة لتبوأ الحكم ، إلاّ أنّ الرواية جعلت الصورة الخاصة بالزاوية(فضاء التدين الصوفي)جزءا من الكل الديني؛ "وكثيرا ما نظن أن التديّن هو العكوف على الغيبيات وعالم الأسرار، والمعجزات والكراسات، ونهز رؤوسنا إعجابا وطربا، وشوقا وعجبا، والحقيقة أن هذا ليس من الدين في شيء بل ما تصوره الرأسمالية لنا على أنه دين، مقالات منها في التدين من أجل التستر على ما يدور في نظامها من استغلال واحتكار، وتصريفا لطاقات العامة ونشاطها فيما لا يقوض دعائم النظام بل العكس فهو يدعمه، ويقوي أركانه بالتفات الناس إلى ماهو أبقى وأروع،وطلبها السعادة في معرفة الله والاتحاد به، وفي الانفصال عن العالم وإسقاطه من الحساب، ولذلك تكثر النظم الرأسمالية من بناء المساجد،وإقامة الشعائر،وتدعيم الطرق الصوفية،والاحتفال بالموالد،والتأليف في الغيبيات وإدارة النقاش والمناظرة حولها"[1].

يصبح التدين بهذا النمط صورة ممنهجة ومستغلة بشكل مدروس لتقويض الدّين وحصره في طقوس محددة، غايتها تصريف انتباه الشعوب نحو عوالم الروحانيات كتعويض نقص وطلب العون والعوض من الله لتحمّل ضنك الحال السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفكري المعيش، واعتبار ذلك اختبارا إلهيا لا فشلا ذريعا لأنظمة الحكامة .

ب. الدين السياسي..مواطن القيادة والمشتهى: أبدى شيخ "زاوية جبالة" ولعا بالسلطة بداية بأجواء الحصول عليها، ووصولا إلى طريقته بالمحافظة عليها، ورغم أنّ الدّين هو المطية التي استعان بها لخلافة أبيه الهالك؛ إلاّ أنّ سياسته القائمة على القوة من جهة والمهادنة من جهة أخرى هي من صنعت له زعامته على رأس الحكم،يقول الكاتب : "..أبي، الذي كان يقول أن الله أكرمنا بالعقل، لكن العقل وحده لاينفع، علينا-يضيف- أن نملك العقل والدهاء، عقل الإمام علي بن أبي طالب

[1] حسن حنفي،"اليمين واليسار في الفكر الديني"،منشورات دار علاء الدين للنشر،دمشق،ط 1996، ص36

ودهاء معاوية، لأن الدّين وحده لم يعد ينفع المسلمين. ويرى أن معاوية أخذ الخلافة من علي فقط لأنّه رجل سياسي، حتى خالي مولود كان يوافقه في ذلك ويقولك"علينا أن نبعد الدين عن السياسة"، لكنّ أبي كان يلجأ للدّين ويعطيه صبغة سياسية، فقط، من أجل بقائه على العرش، الذي أخذه مني، ثمّ طردني من جبالة لألجأ إلى وهران.."[1] .

تتوضّح من خلال الرواية معالم العلاقة بين الدين والسلطة حيث يتمّ الاستشهاد بالتاريخ الاسلامي من خلال الإشارة إلى ما حدث بين الصحابيين علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان من صراع على السلطة الدينية، وإن كان صوت العقل في الرواية يمثّله الخال مولود حيث نبّه إلى وجوب فصل الدّين عن السياسة، إلاّ أنّ صوت السياسة قد مثّله شيخ الزاوية من خلال ما قام به تجاه ولده من تجريد للسلطة بالقوة وإبعاده عنها وعن الزاوية نفياً، كما يظهر دهاء رجل الدّين السياسي في الطريقة التي استطاع بها احتواء الثورة الداخلية على الزاوية ، وعلى نظام الحكم والتي كان يسبّح بها ولد البغدادي ويمهّد لها، بيد أن خبرة"الحاج محمد"جعلت من طموح الشباب مجرّد حلم أو سراب،حيث تمّ شراء ذمّة ولد البغدادي وإخراسه للأبد باعتباره كان معارضا ليصبح بقدرة رجل الدّين السياسي بوقاً من أبواق التأييد وواحدا من المنتفعين : "وأبي خرج يعلن زواج ولد الطاهر البغدادي من نوارة لينقذ شرفها، والزاوية هي التي تبارك هذا الزواج، وسيكون على نفقتها، أما مهر نوارة قطعة الأرض التي عادت للزاوية بعد موت قدور الكابران.."[2] .

تتجلّى سلطة المال تبسط ظلالها على المشهد الديني السياسي، ويظهر سحرها مؤثراً على جبهة الجماهير وجبهة المعارضين على السواء باستغلال الدّين/المقدّس في الاستحواذ على الحكم والمحافظة عليه، ممّا يعني أنّ صورة رجل الدين/السياسي ما هي إلاّ واجهة تخفي خلفها مواطن للطمع والجشع؛ حيث"تحرص النظم الرأسمالية على أن تجعل الله خارج الطبيعة،فيما وراء العالم،خارج الزمان والمكان،يستحيل تصوره أو إدراكه، ولا يمكن رؤيته أو التفكير فيه ولكن يمكن الابتهال إليه ومناجاته،وطلب العون منه عند الحاجة.وبالتالي يتوجه شعور الجماهير إلى خارج

[1] عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف،ص70

[2] المصدر نفسه ،ص78

العالم، مبتعدا عن هذا العالم،تاركا إياه في قبضة صاحب رأس المال بعد أن خلا له الجو من المنافسة، وسيطر عليه واحتكره."[1]

تترجم أحداث الرواية الخائضة في عوالم الدين والسياسة تلك المسافات الجوهرية والصورية بين كنه الدّين وأوجه التديّن، وبين وسائل السياسي وغايات المتسيّس، حيث تعدّ شمولية الدّين الإسلامي وإيجابيته خطراً على أنصار التديّن الضيّق الحدود والمعالم؛ حيث تعدّ محاولات النقد والتفكير من مثيرات التكفير ، كما أنّ عقل السياسي بتحليلاته الواقعية والاستشرافية وتوجّهاته الإيديولوجية يشكّل خطراً على مستقبل المتسيّس الراغب في جعل نبع السياسة يصبّ دوما في وعائه ولمصلحته .

2. الدّين ومزايا السلطة :

أ.الحكم/السلطة:أبرزت رواية الحال أن الهدف من السلطة هو التمتع بمزاياها المتعددة،حيث تتاح فقط لمن يتقن أبجديّات المعرفة بعوالم السلطة؛يضاف إليها توفّر عامل الثّراء(سلطة المال)،حيث"يرى بيير بورديو أن المعرفة سلطة،وأنها جالبة للسلطة الأخرى المتعلقة بالثروة المادية،بورديو يرى أن ثمة مصدرين للسلطة المعرفة والثروة.وغالبا ما تتصلان وتتعالقان فيما بينهما فتتيح المعرفة ثروة، وتنتج الثروة معرفة، ولو كان ذلك يحتاج إلى بضعة أجيال ليتحقق ."[2]

تتوضح هذه الازدواجية الشرطية في نموذج الشيخ الحاكم المتمتع بمعرفته لطريقة امتلاك السلطة والمتمتع بالثراء المادي الذي أتاحته له الزاوية/المنصب، لتبدو الرواية وكأنها تشرّح جزئيات تكوّن السلطة عموما والسلطة الدينية على وجه التخصيص لحظة اندماجها في تيار السياسة، كما تتمظهر الأحداث الدرامية التي أحاطت بالحاكم (شيخ الزاوية) لتوحي كيف أن السلطة لا تمنح على طبق من ذهب لمن هو أحقّ بها أو يسعى إليها؛ ولكنّها تُسرق عنوة للظفر بها وبمتاحاتها؛ ويتراءى أيضا من حيثيات المتن الروائي تلك القدرة التي يحوزها الجنس الروائي في ملامسة الواقع

[1] حسن حنفي،"اليمين واليسار في الفكر الديني"، ص 34

[2] ينظر جون ريتش،"عن التعب الذي يلد الأمم والحماسة التي تميتها"،مجلة الجديد،العدد06،يوليو/تموز2015،ص117
www.aljadeedmagazine.com

ومكاشفته فنيا وفكريا، حيث تعكس طريقة صياغة مضامين رواية"قضاة الشرف" والنماذج الروائية الموظفة كيف يكون التعامل مع الدوائر القريبة من الحكم سواء بالتقريب (أحمد التراري)، أو النفي(البطل/الابن) أو القتل(الخال/ولد قدور الكابران) أو شراء الذمّة(رابح ولد الطاهر البغدادي)، لترسم الرواية وطن السّلطة وموطنها الّذي يعدّ" من أساليب الصراع السياسي،كما يعرضها Duverger : القوة، الطاقة، الحيلة، الجرأة، والخدعة في كثير من الأحيان."[1]

يخرق"الحاج محمد"إرادة والده التي أعطت شرعية الخلافة للحفيد(الابن)، كما أن قفزة السلطة لم تكن لتمرّ بردا وسلاما على أفراد العائلة الحاكمة نفسها، حيث التفّ"الشيخ"على الأحياء والأموات في خطوة تصور اختزالا للزمن وهدوء تجسيد الفعل التسلطي : "صبر أبي لم يدم طويلا،اقترب مني..هادئا، ولم يبتسم كعادته، مدّ يده إلى السبحة التي في عنقي، أخذها، بقيت جامدا أنظر إليه.."[2] ممّا يعكس شكل وطبيعة افتراس مقاليد السلطة لا انتظارها، وبعد الحصول عليها تأتي حروب التقويض والترويض فيتراءى تعامل"الحاج محمد" مع المفترَس(الابن)بدءا بالاستخلاف وانتهاءا بالطرد من الزاوية،كما تشكّل طريقة التعامل مع قدور ولد الكابران والخال مولود ردعية من خلال توقيعات الوفيات المقررة سلفاً،وأخيرا تعامل شيخ الزاوية مع رأس الفتنة، حيث يجسّد ولد الطاهر البغدادي دور المشوّش المحتاج إلى رعاية السلطة وحضانتها، في هذه الشأن يوضّح صلاح بوسريف قائلا : "التّشويش الّذي يحدثه المتديّن، وأقصد به، وفق ما كنت أشرت إليه في كتاب"الإسلام المتشظّي"، مدّعي الدّين أو المنتسب إليه من باب المصلحة والمنفعة، لا من باب الإيمان والاعتقاد، هو تشويش على الحاضر في مقابل الماضي، وتشويش على الدّين، في مقابل التّديّن، وهو أيضاً تشويش على الحداثة، وعلى حرّية الفكر والاجتهاد والنّظر. إذا كانت الحداثة هي قلب مستمرّ للتّرب، وهي صيرورة وقلق دائمان، فهي حتماً، ستكون

---

[1] ينظر صلاح بوسريف،العنف السياسي بين السيف والميزان،القدس العربي،القدس العربي،العدد05،7453يونيو2013،ص10

http://www.alquds.uk/?p=50829

[2] عبد الوهاب بن منصور،رواية قضاة الشرف"،ص 17

تشويشاً على الفكر الماضوي، بما هو فكر يحيا في ماء قديم، رسا واستقرّ في زمن ومكان محدّدين." [1]

يعدّ نموذج ولد البغدادي واحدا من المتاجرين باسم الدّين للوصول إلى تحقيق براغمائيته المتديّنة شكلا الانتهازية ممارسة، حيث تقمّص جلّ الأدوار بغية تجسيد مآربه الشخصية لا أكثر؛ كما رسمت الرواية معالم الصراع بين أصحاب الرّأي والرّجاحة وبين صانع القرار، حيث بينت طريقة الحاكم في الاستحواذ على السلطة مستعينا بالثروة الرمزية والمعرفية والمادية والمعنوية لتجسيد سلطته واقعا مفروضا، متقبلا من الجميع طوعاً أو كرهاً، فتتجلّى السّلطة في عزّ اكتمالها التسلّطي حيث لا صوت يسمع إلاّ صوتها .

ب.الأرض: يشكّل امتلاك الأرض نوعاً من الثراء المادي الّذي يصنع مكانة المالك ويحيطه بالشعور بالأمان الاقتصادي، ورواية بن منصور تصبّ في خانة إبراز نقاط القوة المؤسساتية للسلطة الدينية،حيث يعدّ الشقّ الإقتصادي نبض حيويتها المبطن، أمّا الظّاهر منها فمقتصر دوماً على تصوير معالم الورع ومدارسة عوالم الغيب،"وكلما اتجه شعور الجماهير خارج العالم ازداد إحكام سيطرة صاحب المال عليه. وفي ذلك يقول فلاح سوداني: كنت سعيدا في أرضي أزرع حقلي،وأرى ماشيتي،وفي يوم ما، أتاني إنسان متشح بالسواد وفي يده كتاب، وبعد مدة رحل، فوجدت الكتاب في يدي والأرض في يده !" [2] ، لتنثر الحكاية معاني عديدة غايتها الفصل بين الظاهر والباطن، حين تغدو خيبة الجهل مهلكة وتصير ثمار العلم نتيجة لجهل الآخر بما لديه، وتكون دعوة الفلاح إلى الاكتفاء بسعادة الراهن المشاهد أفضل من الوثوق بسلطة متخفية وراء عتمة الغيب والقداسة .

يشير الكاتب إلى ما فعلته الثورة الزراعية في الجزائر1971من قلب لموازين الثروات ولمحاولة معادلة الطبقات الاجتماعية بعد حصول الاستقلال بقليل،"لكن بعد سنوات قليلة سيفاجأ بقرارات تأميم أراضيه رغم تدخلات أبي وقدور الكابران،فكاد جدّي يجنّ لذلك،ولم يجد أمامه سوى أبي ليسبّه قائلا له أن من أجل

[1] ينظر ؛ صلاح بوسريف،تحكّم الدّين."تحكّم"والدّولة،جريدة القدس العربي،تاريخ النشر:17أكتوبر2016،تاريخ التصفح:01:46،2017.11.18 H

[2] حسن حنفي،"اليمين واليسار في الفكر الديني"،ص34

هذا حاربتم وكافحتم؟ ثمّ يضيف متسائلا : كيف تأخذون أرضي وتعطونها غيري؟ ولمن؟ للحركى وأبنائهم؟ وكان قد استفاد من أراضي جدّي الكثير من الفلاحين،فيهم حركي وابن أخيه أحمد التراري، وهذا ما جعل أبي يعيد تدخلاته أمام السلطات، إلى أن استرجعها بعد أربع سنوات"[1].

يوضّح الكاتب ردود الفعلية المتذمرة من هذا القانون الذي حدّد الأملاك الفردية وجعلها على مستوى واحد ومحدود، ممّا لا يخدم أصحاب الثروة(الأراضي) وشيخ الزاوية واحد منهم،حيث تراه قد جنّد الماضي الثوري ووظّف ملامح القداسة المحيطة بالزاوية طيلة أربع سنوات في مسعاه،والتي كانت كفيلة لإنهاء عدّة الدّولة وبالتالي استرجاع الأرض المقدّسة؛ "..حينها كتب جدّي يحرم فيها بناته من ميراث الأراضي عدا جدّتي،التي تستفيد عند وفاته من ثمن الفوائد،وكانت حجته أنّ أبي هو الذي استرجعها فهي ملك له، وكان قد أطلق عليها اسم "أراضي الزاوية المقدسة،فهي أراضي يخدمها أهل جبالة وفلاوسن بالمجان قبل أراضيهم، إضافة إلى منح الزاوية نسبة العشر من الأرباح كضريبة، لكن الزاوية كانت تعفي بعضهم من هذه الضريبة.."[2].

يبرز الاختلال الحاصل في كيفية تطبيق الدّين من خلال ما قام به الجدّ من تمييز وإقصاء لحقوق المرأة في الميراث وهو الحقّ المكفول إلهيا، وهنا تتجلّى مظاهر تقمّص دور النيابة الإلهية في ما قام به الجدّ من استخدام سلطته في توزيع الميراث وفي فرضه الضريبة على من يشاء وإعفائه عمّن يشاء، لتتأكّد شساعة المساحة بين العبد لله والعبد الحاكم باسم الله، المخالف لتعاليمه، فنموذج شيخ الزاوية المرصود في الرواية يؤشر على وصول الفساد لغاية حدود الدّين، ووجود طبقة متديّنة على الطراز قيد التدارس دليل إفلاس ديني يستوجب المكاشفة بالحجّة والدّليل،فالإسلام فيه من الحفاوة التأملية ما يسع الجميع.

يبدو للمتصفّح في تُرب الأمس المحمّدي بأجوائه السياسية والاجتماعية والاقتصادية معالم الزّهد والقناعة والايثار ، ولو قلّبنا صفحات التراث الصوفي لتجلّت ملامح الغنى عن الدّنيا وتطليقها بالثلاث: "هاهنا بالضبط يبرز التعريف الذي

[1] عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف"،ص58

[2] المصدر نفسه ، ص59.58

قدمه سمنون المحب،حين سئل عن التصوّف،وكان قد توفّي قبل عام297هـ،فقال:إنّ التصوّف هو* أن لا تملك شيئا،وأن لا يملكك شيء*.أما أبو الحسن النوري (توفي295هـ) فقد لامس مسألة الملك والتملّك بصيغة تقترب من تلك.وتلتقي في بنيتها الحاسمة. والنوري هو ابن المرحلة ذاتها،التي عاشها سمنون؛وهذا ما يشي به موقفه،الذي يفصح عن نفسه بأنّ الصوفية*لما تركوا كلّ ما سوى الحقّ،صاروا لا مالكين ولا مملوكين"[1]، بمعنى أن لا مُلك يأسر الصوفي، ولا يُأسر الصّوفي بملك، لأنّ همّه أكبر من حصره في حدود الأرض أو المتاع،وبأن اهتمامات المتصوّف العارف بعيدة عن كلّ أشكال الملك أو التملّك لأنها مشغولة بما هو أرقى مستبطنة عوالم الوجد والتعلّق بوجه الحقّ .

ج.المرأة: تحفل رواية"قضاة الشرف" بوجود المرأة في قالبها المعماري شكلا وجوهرا في سبيل تعرية الواقع ولو بصورة فنية، حيث أنّ بنيان الرواية يوظّف عنصر المرأة لما تمثّله من دلالات وإيحاءات تتنوّع حسب الرؤية التي يريدها الكاتب لحظة بعثه لرسالته التعبيرية.

رواية الحال رسمت شخوصا نسوية مبتهجة بتاج الشرف والسلالة الصالحة على شاكلة : الجدّة(حليمة الساحلية)؛"حليمة الساحلية، الشريفة، تزوجها جدّي لأنها شريفة، سليلة الأنبياء والأولياء الصالحين."[2]

يعدّ الاقتران بمن هم في مصاف الأشراف بمثابة جرعة زائدة من السلطة المعنوية وسط المجتمع، تتيح لهم استغلال المتاحات المباشرة وغير المباشرة لعلاقات المصاهرات التي تعبق بالنرجسية والافتخار؛ وهو ما بدت حريصة عليه الأم البربرية (زوجة صاحب الحضرة)؛ حيث أنها تعيش وسط السلطة ومعها وأبرزت الرواية استحالة خروج المرأة/الزوجة عنها : "..وأنت يا أمي، هكذا ببساطة تتنازلين وتوافقين على الخداع والخيانة، فقط من أجل أن تظلي أم ورثة العرش وزوجة صاحب الحضرة.."[3] .

---

[1] طيب تيزيني،"التصوف العربي الإسلامي،فرادة في الحضور الوجداني والإستحقاق القيمي"،منشورات الهئية العامة السورية للكتاب،دمشق،ط1، 2011، ص 105

[2] عبدالوهاب بن منصور، قضاة الشرف ،ص19

[3] المصدر نفسه ،ص 37

تجعل الرواية أيضا من أخت البطل (زليخة) متوشّحة بوشاح السلطة باعتبارها ابنة للسلطتين المادية والمعنوية، وتظهر العمّة فتيحة لقمة سائغة تسيل لعاب من يهوى القرب من وجاهة السلطة، فتصبح هي أيضا(زوجة الفقيه) في صفقة (رابح-رابح) بين صاحب الحضرة المولع بخالة الفقيه (خيرة الهجّالة).

تظهر المرأة في الرواية أيضا وهي بين النجدين؛ تدافع عن شرفها متى تشاء وتمنحه لمن تشاء في نموذج"المسيردية": "هذه الطفلة المسيردية كانت تعرف كيف تجعل أبي يلهث حين يراها، وهو يعترف أنها المرأة الوحيدة التي لم ينلها في جبالة. ربيعة لم تقل لأبي:"هيت لك"، وقالت ذلك لأخي محمد."[1]

حاولت الرواية أن تشير للمرأة من مختلف الزوايا التي يمكن أن تركن إليها،فتمّ إبرازها متناغمة مع السلطة في النماذج السالفة عدا المسيردية السابحة بحريتها خارج فلك الهوى السلطوي الممثل في شيخ الزاوية.

أما "نوارة" فهي رمز الحبّ المسلوب والمقموع، وهي مطمح الروائي وشغله وشاغله باعتبار أن دلالة النوار عنوان للحياة وللأمل بالغد الأجمل : "ونوارة..آه..يا نوارة..لو تعلمين كم أحبك..لكن عين صاحب الزاوية عليك، وأحمد ولد الطاهر أرادك انتقاما مني، وكان له ما أراد، أنت يا نوارة..جبالة."[2]

يوضّح الكاتب أنّ المصلحة والانتقام وعوالم السلطة هي من جعلت من نوارة تضيع من بين يديه وهو في ذلك قاصر ، مجرّد من الحول والقوة التي يستطيع بهما مجابهة رموز السلطة الغاصبة .

3. بين سلطة الرواية ورواية السلطة: تتمتع الرواية بسلطة التلاعب بالحروف متوسّمة إيصال رسائلها التعبيرية السردية بالشكل التلميحي لا التصريحي ، كنوع من الهروب عن التقرير اللّفظي لمجريات الأحداث، وكوسيلة جمالية تبتغي بلاغة القول المجسد في توظيف لغة الإيحاءات الدلالية المتداولة والموجزة .

يتراءى أيضا حضور موضوع السلطة كمحور أساسي في بنيان الرواية ؛ فتناول السلطة بالبحث والمكاشفة الروائية دليل على عدم تغريد الروائيين خارج السرب ،

[1] المصدر السابق ، ص13

[2] المصدر نفسه ، ص37

بل هو دليل الغيرة والحرص والانتماء للشعب الناطق والمتحرك، بيد أن الحديث عن السلطة وانتقادها عادة ما يفسّر على أنه شكل من أشكال الثورة عليها، وهذا ما يجعل السلطة تفكر في حلول استباقية لاحتواء كلّ ظرف طارئ .

أ . الثورة : أشار كاتب النص الروائي إلى أسرار الثورة الجزائرية التي لم تخرج عن فلكها المحدود وبقيت حبيسة السّتر والكتمان،كما بيّن ملامح اختلال الموازين غداة انتهاء الثورة من خلال تعرضه لنموذج الخال مولود كأحد صانعي الثورة وأحد ضحايا سلطة الاستقلال،يقول ين منصور:"فحكاية أحمد التراري لا يعرفها في جبالة إلاّ أبي وصديقه قدور الكابران،حتى أمي اطلعت عليها عن طريق أخيها مولود،الّذي كان رفيق أبي أيام الثورة وقائده،والّذي اعتصم بغار تامزرت وحيدا بعد سنوات قليلة من الاستقلال احتجاجا-أو هروبا- على بعض ممارسات رجال السلطة،خاصة التصفيات الجسدية الّتي صارت تهدد كلّ من خالفهم الرأي،فخالي لا يخرج من غاره إلاّ يوما واحدا من كلّ سنة،.."[1].

يدلّ استخدام "غار تامزرت" على مكان الاعتصام من البطش والجهل الأعمى،ولطالما كان للغار رمزيته الوقائية من الجهل لمّا كان غار حراء موطن لجوء الرسول المختار ومقصده استنشادا للوعي والإدراك المؤهل لتلقي المعرفة الربانية،وكان للغار رمزيته الوقائية من البطش لما احتضن الصاحبين زمن ملاحقتهما لاجتثات ثورة الاسلام والمسلمين .

تعدّ الرواية حقلا ودودا بالحرف ، ولودا لمعان تختزل الظرف لتؤكّد على أن كلّ همسة إبداعية هي دعوة للاكتشاف، فاستخدام الكاتب لرمزية الغار التأملية والاحتمائية تشبع بتاريخ نشأة الدولة الإسلامية بإرهاصاتها المكدومة بالجهل والظلم.

يجد القارئ أطياف فتية سورة الكهف متجلّية في توظيف رمزية الكهف الأكبر من الغار حجماً واحتواء فإذا كان الغار يأوي شخصاً أو شخصين، فإنّ الكهف أفسح سعة لاحتواء مجموعة أشخاص يلتقطون فيه أنفاسهم ؛ ليستريحوا استراحة محاربين يطمعون في العودة لا في الهروب .

[1] عبد الوهاب بن منصور،قضاة الشرف،ص61

كهف أغبالو: يصوّر الكاتب أحد الأساليب الناجعة للقرب من السلطة والتفاوض بشأنها، وهي معارضة السلطة؛حيث تبرز شخصية المعارض لنظام الزاوية"ولد البغدادي" وهو يعدّ العدّة للثورة على الوضع القائم والمريض :"توالت الأيام عل جبالة،والأخبار التي كانت تصلنا من وهران عن حالة أخي الصحية انقطعت منذ أسبوعين.أمي تطلب مني أن أبعث أحدا إلى وهران لمعرفة ما حدث، فكرت في بعث الجيلالي،لكن عدلت عن ذلك،لأنّ التقارير التي كان يقدمها لي يوميا، خاصة الأيام الثلاثة الأخيرة،تشير إلى أنّ ولد البغدادي يجتمع بأصحابه الذين يتزايدون بفضل الإشاعات في كهف"أغبالو".كما أشارت أيضا إلى أنّ أغلب الذين اتبعوه من الشباب الّذين همّشتهم الزاوية "[1].

يظهر من خلال ما قام به البطل من ترتيب للأولويات أي الانتقال من الأهمّ فالمهمّ أنّ أمور الزاوية/الحكم أهمّ شأناً من مرض الأخ الذي يعتبر واحدا من الأسرة الحاكمة، والّذي يرمز إلى عدم اكتراث السلطة بالمعلول إلى درجة الانقطاع عنه، ويعني من بين ما يعني أنّ الاهتمام ببقاء النظام وحمايته أهمّ من مداواة الأحوال وبحث سبل الشّفاء حسب ما صرّحت به حروف المتن.

يشرّح الكاتب مرض السلطة على لسان شخوصه الروائية : "فالمقدم بوستة حين عرضت عليه مشكل جبالة،خاصة خطر ولد البغدادي،الذي صار يهدد أمن واستقلال الزاوية،لم يطل تفكيره،فقال لي أن ذلك نتيجة أخطاء أبي،الّذي أبعد الحكماء بعد وفاة جدي وقرّب إليه أشخاصا لم يملكوا لا الحكمة ولا العلم،وحتى تاريخهم مشتبه فيه،باستثناء قدور الكابران.ليتمكن من السيطرة عليهم والانفراد بالقرارات والامتيازات،لكنه نسي أن أهل جبالة تغيروا وصاروا ينظرون لكلّ كبيرة وصغيرة "[2].

تسمح الرواية باللعب على أوتار الحروف، من خلال الابتعاد عن التصريح الساذج والاكتفاء بأسرار التلميح؛حيث تتجلّى سمات الوعي بالحاضر المأزوم بأسبابه وتداعياته، كما يتبدّى فيها جزاء المخالفين .

[1] المصدر السابق ، ص 64

[2] عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف ، ص 65.64

ب. **الموت:** يشكّل الموت في رواية بن منصور أحد الصور الدلالية التي رامت ملامسة وقائع الحياة والتعبير عنها وسط الصراع الأزلي بين الخير والشرّ، ، فعلى قدر فجيعة الموت وبغتته أتت حروف الرواية لتنشر تفاصيل تحيط بالموت وبالحياة معا.

يمكن من خلال الرواية رصد أهمّ تجليّات الموت في النقاط التالية :

- **موت الجد:** يعدّ موت شيخ الزاوية (صاحب الحضرة) نقطة مفصلية في الرواية، حيث تراءت حقيقة النهايات وحقيقة البدايات أيضا؛ فصاحب الحضرة عبّر أثناء لحظات احتضاره عن رغبته في بقاء حكمه وحكمته حيّة ؛ ولو بعد موته الوشيك.

أبدى شيخ الحضرة الهالك عدم رضاه عن ابنه لكنّه رضي عن حفيده، الأمر الّذي جعل من الانقلاب ذلك الحلّ الأوحد بالنسبة "للحاج محمد" للوصل بالسلطة :"مات جدّي..أبي يقف عند الباب يمنع خروجنا من الغرفة قبل تسوية الوضع،.."[1].

موت الجدّ لا يعني موت السلطة بل موت شاغلها فقط، وانتقالها عملية حتمية طوعا أو كرهاً إلى من يسعى لها أو تسعى له .

- **موت الأخ:** ظهر الأخ"محمد" بصورة العاشق للحياة، حيث جعل من وهران قبلة عشقه المكانية،ومن المسيردية وطنه الحميمي، بيد أنّ المرض قد استبدّ به كقوّة قاهرة تدعوه للرحيل: "لم يدم غياب أبي طويلا في وهران، فقد رجع بعد يومين فقط ومعه جثة أخي هامدة، وقد صادف ذلك يوم الناير، ومن عادات أهل جبالة أن موت أحد في هذا اليوم هو نذير شؤم، وتنبأت جدّتي بسنة جديدة مأساوية لآل الزاوية، وقالت أنّ الدم سيسيل في جبالة، وأن عائلات ستشتت "[2].

أبرز الكاتب أن الأخ محمد لم يكن طامعا في السلطة ولا مرشّحا لها ولكنّه كان من العائلة الحاكمة، تستهويه أمواج الحرية والمتعة لا غير، إلاّ أنّ موته في يوم الناير* بالذات إشارة من الكاتب على البعد الأمازيغي للمجتمع الجزائري من جهة الاحتفال بهذا العيد الأمازيغي، والإحاطة بمكونات الهوية الجزائرية .

---

[1] المصدر السابق ،ص16

[2] المصدر نفسه ، ص67

* يوم الناير : يوم كان يحتفل به الجزائريون باعتباره بداية للسنة الأمازيغية،وقد تمّ ترسيم هذا العيد والاحتفال به رسميا عام2018 أي بعد 17 سنة من صدور الرواية.

من جهة ثانية أراد الكاتب بإشارته للناير(معلم احتفالي أمازيغي) وربطه لموت الأخ محمد بالموت الكثير الّذي سيشتت عائلات كثر بما حصل سنة2001 من أحداث تراجيدية بمنطقة القبائل بالتحديد.

وضع عبد الوهاب بن منصور حرفه على جراح الأحداث من خلال توضيحه أن الموت لا يمثّل إلاّ بداية حياة أخرى تتوسّم فهم الذات واستيعابها، بعيدا عن لغات العنف والإقصاء، وهذا ما جسّدته الإرادة السياسية الجزائرية ولو بعد حين .

- **موت النبي يوشع:** يشكّل حضور البعد الدّيني في الرواية أحد الروافد الجمالية والدلالية التي تعكس ذلك التشبث بالدّين، وتقديسه في المجتمع الجزائري، والّذي كانت "الزاوية" رمزه الفني والدلالي الموظّف والدائم التوظيف:"والنبي يوشع بقي هنا إلى أن مات، ودفن بقمة "لالا ستي" في مواجهة البحر."[1]

- **موت الخال مولود:** تعدّ شخصية الخال مولود تلك الشخصية المثقفة والمضغوطة جبرا واختيارا، فلم يشفع له انزواؤه في الغار واعتزاله لمواطن صنع القرار عن مجابهة حتفه، لا لشيء سوى لكونه مالكا ومتمكنا من أبجديات الحجج والأسرار، ليشكّل بمواقفه حجرة عثرة في وجه المتلعثمين الهامشيين :"كنت أتخيل خالي وهو يقاوم حبل المشنقة الموضوع على رقبته عند مدخل الغار، قرأت كلّ الآيات والسور القرآنية التي أحفظها، لكن دون جدوى. فصورة خالي لازالت عالقة بناظري، رأيت ولد البغدادي يصدر حكمه بالموت على خالي لأنه زنديق "[2].

صوّر الكاتب طريقة تصفية خاله ومكانها وأسبابها وانعكاساتها كذلك، فيقول :"في الغد تمت جنازة خالي في هدوء تام ،وعلق أبي أن الموت بيد الله ، وأمي لم تحزن لموت أخيها ، حتى أخوالي لم يحضروا إلاّ بعد يومين من اغتياله،وحاولوا معرفة الجاني،لكن أبي أقنعهم أنه انتحر."[3]

يجعل بن منصور من الانتحار تلك الشماعة التي يعلّق عليها المجرمون ضحاياهم، فكان الخال مولود أول منتحر من الحياة بثقافته الموسوعية وأسلوب حياته الواضح والمعارض لكلّ أشكال التسلّط والتزمّت.

---

[1] عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف ، ص 20

[2] المصدر نفسه ، ص 72.71

[3] المصدر نفسه ،ص 72

- **موت الجيلالي الموسخ :** يتواصل مسلسل الموت في "قضاة الشرف"، وتتواصل نتائج المحاكمات لأفراد الزاوية الميؤوس من انصياعهم؛فهذا " الجيلالي الموسخ الّذي حاضرا معهم يحتجّ ويطلب العفو لخالي،لكن أحمد التراري هدده بالموت هو الآخر ."[1]

يبرز من خلال الرواية أنّ مجرّد التعاطف مع المغضوب عليه من السلطة يسبب عدوى الغضب لدى السلطة،فهي لا تقبل الجدال ولا الاحتجاج ولا تمنح العفو بعد السخط، ليكون الجيلالي رغم وفائه للجدّ الهالك على موعد مع الفناء ؛ يقول الكاتب : "لكن اختفاء الجيلالي الموسخ عن الدشرة أثار بعض الشكوك،وحاول أحمد التراري وولد البغدادي البحث عنه،لكن دون جدوى،فاختفاؤه بقي لغزا،وصار أحمد التراري الّذي يقوم بمهمة الجيلالي ."[2]

تتبدّى الألغاز وتحوم حول كلّ من سوّلت له نفسه أن يناقش أو يجادل قرارات الزاوية الفوقية، فهي فوق مستوى النقد، ولا يحقّ لأحد أن يطعن في قراراتها وأحكامها النهائية والنافذة حسب حروف المتن.

- **موت قدور الكابران:** نشب جدال صريح بين قدور الكابران وشيخ الزاوية؛أدرك بموجبه هذا الأخير أنّ سرّ الزاوية والحقيقة الكاملة لقفزة الحكم والحكمة هي بحوزة (صديقه)،خصوصا بعد أن تواجها : " – لا أظنّ أنّك لم تفهمني، لكن فقط أريد أن تعلم أني على علم بما حدث، ورغم ذلك بقيت وفيا للزاوية ولك، باعتبارك صديقي، لكن أن يصير أحمد التراري هو الّذي يدير شؤون الدشرة وولد البغدادي مفتيا لها يصدر أحكاما كيفما شاء،فلن أقبل بذلك..(وقام واقفا) .

- هذا كلّ ما عندك؟ قال أبي وهو يهمّ بالخروج، ثم توقف عند الباب واستدار على صوت قدور الكابران :- أشكرك على زيارتك ."[3]

بين صمت شيخ الزاوية وعزوفه عن الردّ أن الجواب الّذي يشفي غليله لن يكون قولا بل فعلا، وهو ما تجسّد واقعا بعيد أيام معدودة فقط من حادثة الجدال والمصارحة، حيث يقول البطل بعد أن التقى بعمته"فتيحة": "أخبرتني أن قدور

[1] المصدر السابق ، ص 72

[2] المصدر نفسه ، ص72

[3] المصدر نفسه ،ص74

الكابران وجد مشنوقا في داره.لم أستطع تصديق الخبر،فأخذت أسألها عن عمّا حدث، فأعادت عليّ الخبر وأضافت أن أبي يقول إنّه انتحر."[1]

توالي فواجع الموت أعجزت البطل عن التصديق؛ فهل يعقل أن كلّ من رأى بخلاف ما تراه الزاوية قد أصبح في عداد المفقودين؟! ؛ وهل يعدّ الانتحار بصمة للجاني و عنوانه المختار ؟!.

جاءت حروف "قضاة الشرف" متوسمة عرض طابوهات عصية عن المكاشفة، فالكلام عن السلطة بقوتها وجبروتها وكيفيات الحصول عليها والتمسّك بها ليس بالشيء الهين ولا اليسير، والأصعب تناول السلطة الدينية من جانب آخر مظلم وضبابي يجعل المتمعّن فيها في منتهى الحذر، فالتناول الفني والفكري لهذا الموضوع في ثنايا الرواية رغبة جانحة من الكاتب إلى ضرورة المعرفة الجادة والعميقة بالدّين الإسلامي لا الاكتفاء بما يتيحه الهامش من اجترار للأقوال والفتاوى التي لا تمتّ بصلة للعقل الّذي هو نبض الاسلام وموطن حيويته الأسمى .

حاولت الرواية أيضا أن تعرّي الواقع السياسي والمجتمعي للوطن العربي عموما والجزائر على وجه التحديد ممثلة في الرواية ب"جبالة"، كمكان حافل برمزيات متعددة، تصور الجزء لتُعرِّف بالكلّ، فتسعى للمكاشفة الروائية بعرض نقاط الدّاء الّذي يتربّص بالوطن العربي والإسلامي عموما .

يتّضح في الرواية أيضا شجب لاستغلال الدّين الإسلامي بصورة براغماتية وتعصبية بعيدة عن جوهره،كما تتجلّى في المتن قلاع الزوايا المستترة لدواليب السلطة تكشف بعض حقائقها ومكوّناتها وأركانها،وتظهر صراعاتها رمزيا مؤكدة أنّ الخلل والفساد وصل حدّ استغلال الدّين تحت مظلّة التديّن .

2- تجلّيات الدراما المسرحية في مسرحية منين جاي..وين رايح؟!

مقتبسة من رواية قضاة الشرف لعبدالوهاب بن منصور

في البدء : تأطير مدخلي

عرفت مسيرة الرواية الجزائرية تطورات عديدة على مستويات التناول المضاميني لأهم القضايا المجتمعية والإنسانية المعيشة، إضافة إلى اتّسامها بألوان من

[1] المصدر السابق ، ص 76

المسحات الجمالية المتمظهرة لغة ودلالة وترميزا، ممّا أهّلها للقفز على الأطر الصياغية للرسم الإبداعي/الفنّي بانتقالها من أبجدية البوح إلى أبجدية الرّكح لتتراءى بعض الأعمال الدرامية الّتي تجسّدت وفق إطار "القالب المسروائي"، وهو ذلك النوع الفنّي المستلهم من متن الرواية شهادة للميلاد ، والجاعل من ركح المسرح بيتا للزوجية .

تجلّى ظهور المسرحية أو الرواية سواء بالشّكل الأدائي/الممارساتي أو بالاهتمام النقدي بداية عند الغرب وكذلك "ظهرت "المسرواية" بشكل أو بآخر في الغرب، في نهاية القرن التاسع عشر،عند هاردي، وفلوبير ،ثم جويس في القرن العشرين،وإن كانت لها إرهاصات سابقة، عند ديدرو في القرن الثامن عشر مثلا. وأصبح من المتعارف عليه أن المسرواية شكل أدبي، تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان،باخراجهما الطباعي المميّز."[1]

تعدّ ولادة الجنس المسروائي تطويرا لمساحات الأدب والإبداع، ويكون تجديد نبضها توازيا وتطوّر الوعي الفني، كما أنّ امتلاك ناصية الرواية والتحكم في أبجديات الدراما المسرحية يسمحان بجعل التجربة المسروائية قابلة لتجسيد السّرد والمتخيّل؛ بيد أنّ ملامح الوجود المسروائي يبقى محدودا،ف"لايكاد الأدب العربي يعرف هذا النوع إلاّ نادرا. ولقد رصدنا حالات تعدّ على أصابع اليد الواحدة في مصر أشهرها (محاكمة إزيس)للويس عوض و(بنك القلق) لتوفيق الحكيم و(نيويورك80) ليوسف إدريس"[2]،أمّا في الجزائر فتبقى التّجربة الدرامية (الرواية/المسرح) محلّا بحثيا في هذا المقام لقياس درجات الوعي بهما.

يرجع حضور الرواية في الجزائر تاريخيا -كما سبق ذكره- إلى متن لوكيوس أبوليوس الموسوم بـ"الحمار الذهبي" في القرن الثاني للميلاد، وتعود نشأة الرواية العربية في الجزائر أيضاً إلى متن حكاية العشاق في الحبّ والاشتياق عام 1849 لمحمد بن ابراهيم؛ كما أنّ مظاهر الفرجة ما قبل المسرحية أصيلة النشأة في الجزائر، "حيث تقول الكاتبة "آرليت روث" في كتابها المسرح الجزائري : إن بعض الباحثين شاهد خيال الظّل في الجزائر عام1835 كما ذكر بوكلير موسكو أن هذا النوع من

[1] وليد خشاب، دراسات في تعدي النص،الكتاب الأول دراسة،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،مصر ط1994، ص 69

[2] المرجع نفسه ،ص 70

التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الإحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية وكان ذلك عام1843 لكون أن هذا الشكل من المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم."[1].

يترجم الخوف الفرنسي وقرار الحظر المسرحي أمرين أساسيين؛ أما الأول فهو اعتراف بنجاح الشكل المسرحي في الجزائر في تلك الفترة الزمنية، وتمكّنه من امتلاك ناصيتي الشّكل الفرجوي والمضمون الفنيّ على أساس تعرّضه لقضيّة الرّاهن الواقع بين كفّي المستعمر، بشكل يؤكد وعي الجزائريين، ويبرهن على مقاومتهم الأدبية كذلك، بدليل نجاح المشتغلين بالمسرح في استقطاب جمهور المتلقّين، أمّا الأمر الثّاني فيتمثّل في رمزية إقرار الحكم الفرنسي بخطر أي حراك فكري أو ثقافي على الوجود الاحتلالي في الجزائر.

"ويذكر الرحالة الألماني"مالستان" أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام1862، وأنّ "دوشين"هو الآخر قد شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القراقوز،وذلك في عام1847 كما كان هناك مسرح الحلقة الّذي كان ينشطه المداح في الأسواق والساحات العامة بينما يذكر الدكتور البريطاني"فيليب سادجروف"- المحاضر بقسم الدراسات العربية بجامعة اندنبر باسكتلندا والمتخصص في الأدب العربي- أنه عثر على مخطوط لمسرحية يقول أنها الأولى في هذا الفنّ في الأدب العربي وهذا بمدرسة اللّغات الشرقية."[2]

توفّرت تاريخيا جميع الأشكال ما قبل المسرحية في الجزائر من خيال الظلّ إلى عرائس القراقوز إلى الحلقة ، وليتأكّد أكثر حجم الوعي الجزائري بالمسرح ويتجلّى، يبرز المكتشف المسرحي الموسوم ب"نزاهة المشتاق وغُصّة العشّاق في مدينة طرياق في العراق" لصاحبه ابراهام دانينوس كتوثيق فنيّ آخر على الفرادة ؛ "ومن هنا تشكّل مسرحية دنينوس حدثا هاما باعتبارها تعدّ أول مسرحية عربية مطبوعة. وهي موجودة بمكتبة المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية بباريس تحت رقم:2482 بإهداء من المؤلف ابراهام دانينوس* وبتوقيعه "إلى السيد...عضو الجمعية الأسيوية،تحية من المؤلف ابراهام دانينوس . كتبت هذه المسرحية باليد وبخط مغربي

[1] أحمد بيوض،المسرح الجزائري نشأته وتطوره1926-1989،منشورات التبيين/الجاحظية، الجزائر، ط1998،ص12

[2] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

جزائري،وطبعت على الطباعة الحجرية في عام 1847، وعلى شكل كراسة من الحجم الصغير، تقع في اثنين وستين صفحة ."[1]

يتبيّن من خلال ماقام به ابراهام دانينوس من إبداع نص مسرحي جزائري أصيل، وطبعه وإهدائه لأحد أفراد الجمعية الأسيوية ترجمة لمستوى التحضّر وبُعد النّظرة الانسانية لديه، من خلال توثيق عمله المسرحي وجعله بأيدٍ واعية بقيمة الفنون، حريصة على إبقائه شاهدا مادّيّا حيّا ينبض بملامح الإنسان والزمان ، حيث أشار ابراهام دانينوس في عمله الدرامي أن ثنائية الصّراع بين الخير والشرّ ثنائية أبدية تحكم سير البشرية، وتجعل من عوالم الحضور والغياب ميزة الانسان/النسيان، المبتهج أحيانا بالحضور والمنغّص أحيانا أخرى بالغياب؛ فيقول دانينوس ساعة النّزاهة الاشتياقية المداوية لوجع الغصّة العشقيّة وارتداداتها :

رَوْضٌ بِهِ الــرَّاحُ وَالرَّيْحَانُ قَدْ جُمِعَا وَحَضْـرَةٌ مَالَهَا فِي حُسْنِهَا ثَــانِي
مِـنْ أَبْيَـضٍ يَـقَّـقٍ أَوْ أَصْـفَرٍ فَقِــعٍ أَوْ أَخْضَـرٍ رَقَّـقٍ أَوْ أَحْمَـرٍ قَــانِي
وَالنَّهْـرُ وَالزَّهْـرُ وَالاَغْصَـانُ تَرْقُـصُ فِي مَيْدَانِ عِشْقِي عَلَى أَوْتَارِ عِيدَانِي
وَالوَصْلُ دَانٍ وَشَمْلُ الوَصْلِ مُجْتَمِعٌ هَـذَا هُــوَ العَـيْشُ إلاَّ أَنَّـهُ فَانِي[2] .

تتجلّى في النّص المسرحي ملامح الجمال لغة وتصويرا وإيماناً بأزلية اللّه وأبديته، بعكس حياة الإنسان الفانية، حيث لا تتبيّن خطوط المؤلّف اليهودي الفكرية العارفة بالحياة وبالله، والجاهلة عنه في آن ، إذ تجده يقول ما يحيل إلى عوالم التصوّف :"فعلمت أن لا فرحة تدوم ولا نزهة ، وأنّه كلّ شي هالك إلاّ وجهُ، فعرفت من هو وما عرفت ما هو، وحيث كنت فلا أرى إلاّ هو، فإذا نطقت فلا أقول إلاّ هو"[3].

* (1872.1798) ولد ابراهام دانينوس بالجزائر وتوفي فيها،اشتغل مترجما في محكمة التجارة في باريس وبالمحكمة الأهلية حوالي1847،ينظر ابراهام دنينوس،نص مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة= = طرياق في العراق"،تحقيق وتقديم : مخلوف بوكروح،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر،ط2003 ص48

[1] ابراهام دنينوس،نص مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق"،الصفحة 48

[2] المصدر نفسه ،ص154

[3] المصدر نفسه ، ص 155

يعدّ النصّ المسرحي"نزاهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة طرياق في العراق" أول نصّ عربي جزائري مطبوع، عاكس لمشاهد درامية تصور معالم الصّراع الوجداني الّذي يحفّ بالذّات المتماوجة بين النفور والسرور، والبسط والقبض، والمدّ والجزر، وهو سبق فنّي تاريخي يحسب للمسرح الجزائري تأصيلا وتأسيساً؛ "ويعتقد سادجروف أنّ هذه المسرحية تحمل نفس الأهمية من حيث الرّيادة، إن لم تكن هي الأولى في العالم العربي وهذا بالنظر إلى مسرحية"البخيل"التي اقتبسها مارون النقاش والتي عرضت في بيروت عام1848" [1] عن عمل يحمل نفس الاسم لموليير.

إذا كانت الرواية فنّا يرتبط بقدرة الكاتب على المخاطبة اللّغوية التّصريحية والباطنية وفق الأطر الفنية والجمالية التي تضبط مسارها نحو قارئ وحيد تختلف مستوياته القرائية والتأويلية، فإن عالم الركح يخاطب الجميع ، وله من السّلطة ما يسمح له بتعدّي حدود القارئ الواحد والمشاهد الواحد .

يمثّل المسرح فنّ الجمع بين الجماليات والمتناقضات السابحة بين الشعر والنثر ، والكلام والصمت،والممكن والمتخيّل، والجدّ والهزل ، ممّا جعل منه فنّاً مركّب التّكوين والتأويل؛ إذ" ليس عبثاً أن يكون المسرح، وهو أبو الفنون تاريخياً، نمطاً يتسع لاحتواء بقية الفنون الأخرى. فهو الحد الفاصل والجامع أيضاً، بين الحقيقة والتخييل. حتى ولو كانت المسرحية عملياً تخييلاً فالذين يؤدونها عملياً بشر حقيقيون، يشبهوننا في كل شيء ويتحدثون معنا بصوت عال. يتلونون بحسب الأدوار الموكولة إليهم، لكنهم في النهاية أناس من لحم ودم.لهذا، كثيراً ما اعتبر المسرح، في لعبة تماهيه مع الإنسان، فناً خطيراً، فيتعرض للبتر أو المنع."[2]

يتراءى المسرح كبعبع يخيف الآخر المتسلّط المحتفي بالغباوة والمكرّس لها؛ في حين يتجلّى المسرح مدرسة للحياة وفضحا لواقع ووقائع يراها أولوا المسرح من دواعي الحياة ومن موجبات مسؤوليتهم الأخلاقية استنشادا لترميم الذوات والأزمات؛"جدير بالذكر في هذا المقام،بأننا حين نعود إلى المسرح العالمي والعربي تستوقفنا أعمال مسرحية هي من الروائع التي ألفها أصحابها مثل نصوص شكسبير،موليير، راسين،

---

[1] ينظر أحمد بيوض،المسرح الجزائري،ص.12

[2] ينظر واسيني الأعرج،"زواج إشكالي بين المسرح والرواية والحياة"،موقع: http://www.alquds.co.uk،تاريخ النشر: 2016.12.07،تاريخ التصفّح: 2016.12.16 ، H 16:00

كورناي،وبالنسبة للعرب نذكر على سبيل المثال سعدالله ونوس/عزالدين المدني،عبدالكريم برشيد،علولة،كاكي وغيرهم."[1]

أما عن التجارب الدرامية التي جعلت من دراما الأحداث الروائية المكتوبة نبضاً لتشكّل فنّ الدراما المسرحية فقد قامت"على أعمال أشهر الروائيين في ذلك الوقت، نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وعبد الرحمن الشرقاوي، لما لأعمالهم من شهرة تستقطب جمهور التلفزيون ولسهولة وسرعة الحصول على نصوص تفي بحاجة السوق حيث الحبكات والشخصيات والأحداث جاهزة ما عليهم إلاّ تحويلها إلى حوار مسرحي لتكون جاهزة للتصوير والعرض."[2]

ترتسم بوضوح معالم صناعة الرواية الممسرحة في مصر، وتتجلّى سلاسة الدّمج بين الفنّين : الروائي والمسرحي في المنجزات الفنية الدرامية التي قام بها ناصر عبد المنعم* ، إذ أنّ"المخرج ناصر عبد المنعم حقق شهرته في المسرح من خلال عالم الرواية حيث قدم ما يقرب من تسع مسرحيات مأخوذة وهي"اليوم السابع عن رواية للكاتب الجزائري الطاهر وطار باسم"الحوات والقصر من إعداد طارق يوسف و"طفل الرمال"عن رواية بنفس الاسم للكاتب المغربي الطاهر بن جلون و"الطوق والاسورة"عن رواية بنفس الإسم ليحيى الطاهر عبدالله و"أيام الإنسان السبعة" عن رواية عبدالحكيم قاسم والثلاثة إعداد سامح مهران و"زهرة الصحارى"عن رواية تونسية للكاتب الهادي بوراوي إعداد د.فاطمة يوسف و"ناس النهر" عن أعمال الكاتب النوبي حجاج أدول أعدّها الدراماتورج حازم شحاته وتلاها"نوبة دوت كوم"إنتاج الهناجر إعداد حازم شحاته أيضا، و"خالتي صفية والدير"إعداد سعيد

[1] ميراث العيد،اللغة والتعبير الدرامي،فضاءلت المسرح،منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران،الجزائر،العدد الخامس،ماي2015،ص 13

[2] أسماء يحي الطاهر ،مسرحة الرواية،دراسة في المسرح المصري،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1 ،2010 ، ص 16

* المخرج المصري ناصر عبد المنعم من مواليد (13يناير1958) اشتغل على مسرحة الرواية،وتولى إدارة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بمصر،كما ترأس المهرجان القومي للمسرح القومي من2014 إلى2016 ،له عديد الأعمال المسرحية "أولاد الغضب والحب"،"بلاد أضيق من الحب"،سيد الوقت" ...

حجاج"[1]، وهي رواية للكاتب المصري بهاء طاهر في تجربة درامية تعدّ الثانية لعمل روائي واحد حيث كانت التجربة الأولى من اقتباس حمدي زيدان،وإخراج محمد مرسي[2] ؛ ممّا يعني أنّ التوأمة الفنية بين الرواية والمسرح متعددة الأوجه،متجددة الرؤى والتمثّلات ، ومفتوحة لا حدود جغرافية لها و لا لغوية .

تعدّ تجربة التحوّل الدرامي من الرواية إلى المسرح في الجزائر تقنية فنية لا تزال تمشي على استحياء رغم كمّ الموروث الروائي الجزائري وكيفه، ورغم توفر الطاقات التمثيلية المخضرمة والفتيّة .

أ- الروايات الجزائرية الممسرحة

يمكن تحديد أهمّ الرّوايات الجزائرية التي كان لها شرف الانتقال والتحوّل إلى الدراما المسرحية في الآتي :

أولا: من رواية "نجمة" لكاتب ياسين 1956- إلى مسرحية"الجثة المطوقة*" 1958/1968/1994/2000/ 2012/2014 – إلى "مسرحية نجمة" 2013

شكّلت رواية "نجمة"أحد الأعمال التي أوقدت شرارات الابداع الفني، ونقلت الأدب من مساحات الورق إلى عوالم الركح والمشاهدة برؤى إخراجية متعددة، خصوصا أنّ الزمن الّذي ورد فيه نص الرواية(نجمة) ونص المسرحية(الجثة المطوقة) هو زمن الثورة على الراهن الفرنسي المستعمر، فكان على كاتب ياسين ومن ساروا معه أن يوائموا الأوضاع التحررية، ويجهروا بها للعيان العالمي بلغات الفن والجمال والرمز المشفر.

تتراءى في تجربة مسرحة رواية نجمة أن جلّ المشتغلين عليها سواء في مسرحية"الجثة المطوقة"، أو مسرحية "نجمة" قد حاولوا استيعاب القضية الرمزية

---

[1] ينظر منى شديد،"مسرحة الرواية وفقر الإبداع"،الموقع الإلكتروني صاحبة الجلالة http://sa7betelgalala.blogspot.com ،تاريخ النشر:الجمعة21مايو2010،تاريخ المعاينة:2017.09.03 ،03:30 pm

[2] ينظر المرجع نفسه

* ورد نص المسرحية إلى جانب مسرحية الأجداد يزدادون ضراوة ومسحوق الذكاء و قصيدة الختم ضمن مؤلف طوق الاضطهاد Le cercle des représailles عام 1959 ينظر احسن ثليلاني،المسرح الجزائري والثورة التحريرية،وزارة الثقافة الجزائرية،2007 ،ص102

التي حوتها الرواية وسعوا لابرازها بشتى اللغات؛حيث تنوعت لغات العرض الخاص بالعمل الممسرح محلّ الإشارة مابين الفرنسية والعامية والعربية الفصحى.

"لقد نشط المسرح الجزائري الناطق بالفرنسية بصفة خاصة في بروكسل(بلجيكا)وباريس(فرنسا) وكان من أوائل الّذين كتبوا هذا النوع الأديب الجزائري المعروف المرحوم كاتب ياسين الّذي نشر مسرحيته(الجثة المطوقة: Le cadavre encercle) أول مرة في مجلة(إسبريEsprit)الفرنسية في ديسمبر1954 وجانفي1955 والتي عرضت بمسرح موليير في بروكسل يومي25 و26 نوفمبر1958 ثم بباريس في أفريل1959 وهذا من طرف فرقة(جام ماري سيرو Jean Mari Serrou) هذا الفنان الذي لعب دور لخضر "[1].

يجد المتمعّن في كاتب ياسين المسرحي أنّه يشترك ويكمّل ما أراد إبرازه كاتب ياسين الروائي من خلال وعيه بقدرة المسرح وشساعته التأثيرية على المتلقّين أكثر مما تعنيه الرواية وتهدف له؛ "فالشخصيات المفتاحية في مسرحية "الجثة المطوقة" مثل(نجمة) و(الأخضر) و(مارغريت) و(طاهر) نجدها-من قبل-بذات الأبعاد والمحمولات في رواية"نجمة".فالهاجس المركزي عند"كاتب ياسين"واحد هو صراع الجزائر ضدّ الاستعمار"[2]،فكانت رواية نجمة ذلك الوطن الإبداعي الذي استقى منه الكاتب شعره ومسرحه باعتبارها شغله وشاغله الأوحد .

يعدّ نص مسرحية"الجثة المطوقة" أحد الأعمال الثورية والممجّدة للثورة بتصويرها لجزائر تتقاذفها المصالح والنزاعات مع مستعمر ومندوبي مستعمر يدورون بمداره؛ "وتدور أحداث المسرحية حول البطل لخضر الذي يحاصره الاستغلال الاستعماري يحاول أن يستعيد ماضي نفسه وماضي بلاده اللذين أخفاهما المستعمر. وهو في غمرة ذلك الصراع-وهو يدور في تلك الدائرة الضيقة-يكتشف أن الانتفاضة الثورية وحدها هي التي ستحطم تلك الدائرة".[3]

[1] احسن ثليلاني،المسرح الجزائري والثورة التحريرية،وزارة الثقافة،الجزائر،ط 2007،ص102،103

[2] المرجع نفسه ،ص139

[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

تواصلت مسيرة عرض مسرحية الجثة المطوقة بعد الاستقلال عام 1968 ، حيث قام المخرج مصطفى كاتب[1] بعرضها بلغة الشعب الجزائري (العامية)، وليكون عام 1994 موعدا لعرض المسرحية باللغة العربية الفصحى مع المخرج التونسي رضا دريرة، الذي استعان بترجمة محمد إدريس وبكلّ من الممثلين: هشام مصباح(لخضر) وريحانة الطاهر(نجمة) [2]، حيث أقيمت المسرحية بالمسرح الوطني التونسي وفاء للكاتب ، وللجزائر التي كانت جثة مطوقة تنزف في تلك الفترة من جديد دما ودمارا .

يبرز عرض درامي آخر عام 2000 قام بإخراجه للمسرح الجزائري إدريس شقروني[3] في ذكرى ترميم المسرح الوطني "محي الدين بشطارزي" وبترجمة النص الأصلي للفصحى على يد سليمان العيسى .

تعود مسرحية الجثة المطوقة للركح عام 2012 مع المخرج الفرنسي رومانو غارنييه Romano Garnier

تمثيل : بوشباح وليد (لخضر)، يوسف واعلي قاسي(الطاهر)، بنجامين تورنييه (مصطفى)

إنتاج مشترك بين : فرقة الربوة من المسرح الجهوي لتيزي وزو وفرقة "كريارك" الفرنسية

مكان العرض : قاعة الموقار العاصمة الجزائرية 2012

مناسبة العرض : عرض خارج المنافسة بمناسبة الطبعة السابعة للمهرجان الوطني للمسرح المحترف[4].

جاءت سنة 2013 لتنبش من جديد في مصدر كاتب ياسين الملهم رواية "نجمة"،لتخرج للعلن الفني وباللغة العامية مسرحية "نجمة" لأحمد بن عيسى

---

[1] ينظر حساني أمينة، مصادر الكتابة في مسرح كاتب ياسين، مذكرة ماجستير،إشراف: أ.د فرقاني جازية، قسم الفنون الدرامية، وهران، الجزائر، 2013.2012، ص25

[2] ينظر عبد الكريم سكار،الجثة المطوقة في المسرح الوطني التونسي،هل نجح دريرة في ولوج نص ياسين،جريدة الحياة الالكترونية،تاريخ النشر: 1994.01.24،تاريخ المعاينة :2016.06.06، H 13:30

[3] ينظر www.essalamonline.com ،تاريخ النشر: 2013.01.21 ،تاريخ التصفح:2016.06.06، H 15:30

[4] ينظر www.alraeed.com،تاريخ النشر: 2012.09.29 ،تاريخ المعاينة :2016.06.16، H 18:00

[1]،حيث شكّلت التجربة الدرامية عودة للعصب الّذي يجمع شمل الجزائريين وهي "نجمة" الجزائر بعشاقها وأعدائها، وضرورة الالتفاف حولها لا عليها .

تظهر آخر المحاولات الممسرحة لرواية "نجمة" باعتبارها الأصل لنص"الجثة المطوقة" باعتباره فرعا منها عام 2014،حيث قام مسرح بجاية الجهوي بتقديم عرض لمسرحية "الجثة المطوقة " من إخراج جمال عبد اللي، ومن بطولة جوهرة درغالة في دور "نجمة" وبلقاسم كعوان في دور لخضر[2] .

تومئ عديد التجارب الممسرحة لعمل كاتب ياسين أن الأدب خزان لا ينضب،وأنه قادر على أن يتعدد ويتجدد ولا يتبدد، وتظهر أيضا قدرة الرواية على أن تتحول إلى عمل مسرحي يسع جميع المستويات شرط توفر المعدّ الواعي بخصوصية الرواية وبعمومية المسرح،والمدرك لحجم القضية المتناولة للطرح.

"توضح"العيسى،ملكة الأبيض"ملامح مدلولات شخصيات مسرحية"الجثة المطوقة" انطلاقا من العودة إلى رواية"نجمة"واستخلاص قبيلة"بني قبلوت"التي ينتمي إليها"كاتب ياسين" كما أكّد ذلك في أكثر من تصريح فتذكر أن"الأخضر" رمز الثورة فوالده"سي أحمد" قتل مع بغي فرنسية في حادث سيارة بعد أن انتزع منه الفرنسيون أرضه،فترك زوجته"زهرة"وطفلين أحدهما"الأخضر"الذي كان مايزال رضيعا،وبعد عودة زهرة مع ابنها إلى جبل القبلوتيين زوجوها مع تاجر اسمه"طاهر"يمثل أعوان الاستعمار."[3]

تواصل المترجمة ملكة الأبيض تشفير دلالات الشخوص، فتقول: "أما" مصطفى"صديق" الأخضر" الحميم ورفيقه في الكفاح، فإنّ والده "سي محمد" محام يتعامل مع الفرنسيين ويحضر مجالس سكرهم ولهوهم، يموت مسلولا تاركا زوجته القبلوتية "وردة" في مصحة للأمراض العقلية، وابنه "مصطفى" ضحية للظلم والتشرد.وترمز شخصية "نجمة" إلى الوطن،فهي فتاة من أب قبلوتي،اغتصب والدتها الفرنسية بعد أن قتل رفيقه في مغارة،فقضت"نجمة"حياتها موزعة بين أمها الفرنسية وأبيها الجزائري،وامرأة جزائرية عاقر تبنتها وزوج جزائري خامل تمقته إلى أن

---

[1] ينظر www.kawalisse.com ،تاريخ النشر: 2013.01.09 ،تاريخ المعاينة H 2017.01.27،03:03

[2] ينظر www.mahradjan.com ، تاريخ المعاينة :2017.01.27، H 03:09

[3] احسن ثليلاني،المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص 139

عاد الصواب إلى أبيها الكهل فاختطفها من زوجها وارتقى بها إلى جبل الأجداد حيث أعادها قبل أن يموت إلى أحضان القبلوتيين."[1]

تتعدّد صور ضحايا الاستعمار المشتتين بين الموت والمرض والضياع والولاء،حيث رسمتهم الرواية وصورتهم المسرحية لتشهد على الماضي وعلى الحاضر والمستقبل .

ثانيا : من رواية "الحوّات والقصر" للطاهر وطار1975 – إلى مسرحية "الحوات والقصر" 2007

البطاقة الفنية لمسرحية "الحوات والقصر"

النصّ: عمر فطموش عن رواية الطاهر وطار

الإخراج : عزّ الدّين عبار

تمثيل : كمال فراد(علي الصياد)،نجلاء ترلي(الحوتة)،علاوة زرماني

أسماء خريف، الزهير تركي،أحسن بن عزيز،محمد الطيّب الدهيمي،عتيقة بلازمة

شهيناز نقاش،ناصر بوحفص،مدني بوعلام،أزام الزبير

حياة خديري،محمّد العايب،سيف الإسلام بوكرو

سينوغرافيا : عبدالحليم رحموني

تصميم الرقصات: أدامي مسعودة

موسيقى : سليم سوهالي

إنتاج : المسرح الجهوي قسنطينة 2007

مناسبة العرض : الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007

مكان العرض : المسرح الوطني محي الدّين بشطارزي 2007

شكّل العمل الفنّي الموسوم ب"الحوات والقصر"أول عمل توأمي بين الرواية الجزائري والمسرح من خلال نص الطّاهر وطّار الرّوائي والحافل بدرامية الأحداث التي

[1] المرجع السابق ، ص140.139

جعلت منه مؤهّلا لاجتياز حدود القارئ الواحد والمتلقّي الواحد،والارتقاء إلى مستويات أوسع جماهيريا وأبلغ تعبيريا وأعقد تقنيا وفنيا.

بين بساطة الحوات وهيبة القصر مسافات دلالية بعيدة تبرز حجم الفجوة بين السلطة والشعب،والتي لخّصها وطّار في كلمتين أراد بواسطتهما أن يؤكد على أنّ الحوات(من يعيش ببيع الحوت) على الرغم من بساطته وبساطة نمط معيشته المعتمدة على التماس أبواب الرزق على ضفاف البحر لا على أبواب القصر إلاّ أنّ (علي الحوات) ساعة علمه بتدهور مآلات الأمور داخل القصر الملكي لم يقف مكتوف الأيدي، ولم يبحث عن أسباب الشقاق الحاصل ، وإنّما اختار جناح الملك كتيّار يواليه،وينصح له .

يعمل الحوات ما بوسعه صونا للقصر،ولأجل ذلك خطرت له فكرة جمع هدايا من شعب المملكة الوطارية ،يقدمها كعربون محبة وولاء نيابة عن شعب المدن السبع المشكّلة للمملكة إلى صاحب القصر؛بيد أن "علي الحوات" قد تعرّف على حقيقة العلاقة بين الحاكم والمحكوم من خلال ردود فعل الشعب التي تراوحت بين السخط والتذمر والرفض والغضب وبين التهديد والوعيد مما يحلّ به إن هو واصل مسيرة وفائه تجاه الحكام،فيكون "علي الحوات"أمام خيار المواصلة والبحث عن الهدية التي تليق بالملك وبين الوقوف والتوقف عن كلّ أشكال المساندة للسلطة الحاكمة.

تتيح الرواية لمن يقود قاطرتها أن يسافر بالقارئ بين الحقيقة والخيال ولعلّ في استخدام سحر العجائبية من القدرة ما يجلب المفقود ويحضره جبراً أو اختيارا،حيث رمت الصّدفة بهديتها للحوّات ممثّلة في عروس البحر كتأشيرة لمواصلة المسيرة المواطناتية،لتكون المدينة السابعة من مدن المملكة مغمد السيف وموطن الحتف بالنسبة لعلي الحوات، وعنوان الاختفاء بالنسبة لعروس البحر؛حيث تخفت أنوار الحياة المشتهاة عن العروس والحوات والقصر، ولتبقى أزمة القصر ولغط المدائن يغطّي ربوع المملكة.

يعدّ التعامل مع النصّ الروائي قراءة تحاكي التعارف،فالحميمية؛ ويكون الناقد الروائي في تأمّله فيه وسط قصة عشق،في حين أن الاقتباس من النّص الروائي يعدّ قصة خلق جديد؛ولون تعبيري متجدد يجعل من الحرف الروائي مداد تكوّنه الحديث والمتجلّي مسرحاً .

حاول السيناريت عمر فطموش في هذا العمل اختزال الرواية لا الأحداث بمحافظته على أهم معالم البناء الفني والدرامي التي صنعها وطّار في روايته بدءاً بالعنوان ومروراً بصورة الشعب والمملكة ووصولاً إلى النهاية التي لم تخالف لا أبجدية النصّ ولا هوى المؤلّف،حيث "أكّد الطّاهر وطّار على هامش العرض أن الإقتباس والإخراج لا غبار عليهما بل أعطيا روحا جديدة للرواية ولكنّه أعاب على الممثلين عدم تدريب أصواتهم على النطق السليم قائلا"أصواتهم جاءت من حبالهم الصوتية لا من صدورهم.يحتاجون إلى تدريب"[1]، وهو في ذلك يؤكّد على رضاه عن المعالجة النصية والمشهدية الّتي طبعت روايته وشكّلت محلاّ لترجمتها مسرحيا،إلاّ أنّه أشار إلى أن النص الروائي والنص المسرحي ونص العرض جميعهم في كفّة والممثّل في كفّة أخرى،حيث دعا إلى ضرورة إعداد الممثّل التي نظّر لها ستانسلافسكي وقال بوجوب توفر التّذوّق اللّغوي المستدعي لأحاسيس الوجدان،وأن يكون الممثل واعيا بالحرف وبسلطته البوحية في سلّم التفاعل التعبيري والجمالي .

ثالثا : من رواية" L'attentat الإعتداء" 2006 لياسمينة خضرة – إلى مسرحية "الصدمة "2009

البطاقة الفنية للعمل الفني

النص : مراد سنوسي عن رواية محمد مولسهول(ياسمينة خضرة)

الإخراج : أحمد خودي

سينوغرافيا : مراد بوشهير

تمثيل : محمد حيمور ،بشير حمودة،عبدالقادر بلقايد

بشير حمودة ،فضيلة حشماوي

إنتاج : المسرح الجهوي عبدالقادر علولة وهران

مناسبة العرض :القدس عاصمة الثقافة العربية

سنة العرض : 2009

[1] ينظر ؛ آسيا شلابي،موقع الشروق أون لاين،"الطاهر وطّار يقدّم "علي الحوات"قربانا للإرهاب السياسي والإجتماعي"،تاريخ النشر:2007.09.18 ،تاريخ المعاينة:2014-09-16 ،18:30 H

يمكن للرواية أن تؤسس لنفسها صدى في الأوساط الثقافية والنخبوية لكنه صدى نسبي وباهت مقارنة بنجاح عمل مسرحي تستقبله جماهير المجتمع وتتذوقه؛إلاّ أنّ عديد الأعمال الفنية سرعان ما تصطدم بأهوال سوء الفهم في الكثير من الأحيان،مما يجبر المشتغل في حقل مسرحة الرواية أن يكون محيطاً بحيثيات الكاتب الروائي وآرائه ومدى مطابقتها لذهنية المجتمع الممسرح له،فلا يعقل أن يكون العمل المقدم في واد والمتلقّين في واد آخر أيديولوجيا وفكريا،ليكون الفشل نصيب العرض وحتف المخرج فنيا.

"يقول مخرج العمل أحمد خودي أنه كان أمينا لروح النص"،ماعدا بعض التعديلات التي يتطلبها تحويل السرد الروائي إلى نص مسرحي بصري.وهذه الأمانة هي التي تضعنا إزاء قراءة مغايرة للصراع العربي-الإسرائيلي.وهذه القراءة تقوض النظرية القائلة إن الإرهاب العربي يولد من رحم الفقر والمعاناة ذلك أن منفّذ التفجير،في هذا العرض،هو امرأة عربية تعيش حياة مستقرة،سعيدة كما يفترض مع زوجها الطبيب في مدينة تل أبيب"[1].

يحاجج المخرج على عمله مستدلاّ بأمانة نصه الإخراجي توازيا ونص رواية مولسهول " L′attentat" الإعتداء والّذي ترجمته نهلة بيضون ب"الصدمة"Le choc وحافظ عليه –بأمانة- أحمد خودي؛ وشتان بين نسبية الصدمة وهول الإعتداء، وهو ما يدفع للتساؤل عن جدوى التوجه إلى الرواية إذا كانت الأمانة تجاه المؤلِّف والمؤلَّف تقضّ كلّ إمكانيات التغيير في المعنى أو المبنى الّذي يمكن أن يقدّمه الدراماتورج أو مخرج النص المسرحي كبصمة فنية تشير إليه .

يفترض في الأعمال التي تمسرح أن تعي بأن المجتمع قوة واعية لها ما تميّز به بين الحقيقة والسراب ومسرحة رواية تنظر للكيان الصهيوني وتصوره مذهولا على وقع انفجار لا يعني شيئاً لمجتمع ،ولنظام جزائري لا يعترف أصلا به،كما أن تشويه النموذج الإسلامي في الرواية وأرهبته أضرّ بالرواية وحكم على المسرحية بالفشل .

رابعا : من رواية"الحراس"للطاهر جاووت 1991 – إلى مسرحية "الحراس" 2009

[1] ينظر؛ إبراهيم حاج عبدي،"مقتبسة عن رواية"الإعتداء"للجزائري ياسمية خضرة.القضية الفلسطينية ملتبسة في مسرحية الصدمة،جريدة الحياة،العدد16875،الباب/الصفحة17،آداب وفنون ،تاريخ النشر،2009.06.17،ط الجزائر

في إطار المهرجان الوطني للمسرح المحترف؛"طبعة القدس"2009 ،تمّ ترجمة النص الروائي الموسوم بـ "الحراس" للطاهر جاووت إلى الدراما المسرحية.

الورقة التقنية للعمل المسرحي :

المكان : المسرح الوطني محيي الدين باشطارزي .الجزائر العاصمة

اقتباس وإخراج : مدير المسرح الجهوي لبجاية "عمر فطموش "

المعالجة الأدبية : حميد واعمر؛مدير مسرح مرسيليا"جون شارل "

سينوغرافيا : عبد الرحمن زعيوني

تمثيل : بلقاسم كعوان،شامك كمال،فريد شرشالي،جوهرة ،آيت مدور مونية،معمرية رشيد،موهدي نسيم،أحسن عزازني،ورداني مليسة،بوكموش سفيان ،خلفاوي الطاهر

مدة العرض : 90 دقيقة

جاء موضوع العمل المسرحي لإظهار الهوة الحاصلة بين المجتمع والحكام،وإبراز الدوائر الضيقة التي يوجد فيها المثقف،وما يعانيه من تهميش جسدته شخصية"محفوظ" الشاب الأستاذ الجامعي الذي اخترع آلة نسيج تساهم في إنعاش دوائر الاقتصاد فإذا به وجها لوجه مع إرادة بيروقراطية تقوّضه،وتدفع به إلى الهجرة،فتصوره المسرحية قد رحل إلى "ألمانيا"(رمز صناعي واقتصادي متميز) أين لقي الرعاية والاعتراف بمجهوده [1].

خامسا : من رواية"أنثى السراب"لواسيني الأعرج2010 –إلى مسرحية"إمرأة من ورق"2012

" البطاقة الفنية لمسرحية "امرأة من ورق"

النص : مراد سنوسي،عن رواية أنثى السراب لواسيني الأعرج

الإخراج : صونيا

[1] ينظر؛ وهيبة منداس،مسرحية"الحراس"تعيد الحياة للمبدع المغتال الطاهر جاووت،جريدة صوت الأحرار،تاريخ النشر: 2009.06.01

مساعد الإخراج : ليندة سلام

التمثيل : ليديا لعريني :زوجة الكاتب يمينة ،رجاء هوّاري: مريم-ليلى

السينوغرافيا : يحيى بن عمّار

الموسيقى : صالح سامعي

مكان العرض : المسرح الوطني(قاعة مصطفى كاتب)

تصوير : عبدالعزيز لشلح

مؤسسة الإنتاج : عمل مشترك بين المسرح الوطني محي الدين بشطارزي

والمسرح الجهوي عزالدين مجوبي .

سنة الإنتاج : 2012 "[1]

تكفّل مراد سنوسي بخوض تجربة الكتابة الدرامية،وتحويل حروف المتن الروائي"أنثى السراب" إلى مشاهد مسرحية ووسمها بعنوان"إمرأة من ورق"كان للفنانة صونيا ساحل[2] مهمة إخراجها للكينونة المسرحية سنة2012،أمّا الجانب السينوغرافي فجسّد ملامحه يحيى بن عمار واقعا مشاهدا على الركح .

صرّح السيناريست المسروائي"كاشفا عن سبب اختياره لهذا العمل الّذي يتميّز بكثير من السرد والوصف بعيدا تماما عن المسرح،لكون رواية واسيني الأعرج تتطرق إلى فترة العشرية السوداء التي مرّت بها الجزائر، مؤكّدا أنّ ذلك يعود لتخوّفه من اضمحلال الذّاكرة الجماعية ونسيان أبرز الأحداث الأليمة بعد الثورة، معتبرا أنّ

[1] لعريبي نجية،الكتابة الدرامية في نتاجات المسرح الوطني الجزائري،مذكرة ماجستير،إشراف:د.أنوال طامر،جامعة وهران،الجزائر،2014.2013،ص233

[2] هي"مكيو سكينة" المعروفة ب"صونيا ساحل"،ممثلة مسرحية من مواليد1956 بقسنطينة،بدأت مشوارها الفني وهي في سن ال16،ضمن مسرح عنابة الجهوي ثم انتقلت إلى مسرح قسنطينة لتلتحق بعد ذلك بمعهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان قصد تعميق معارفها في ميدان المسرح.وبعد تخرجها عام1976 التحقت بالمسرح الوطني الجزائري حيث مثّلت العديد من المسرحيات منها"الدهاليز"،"قالوا العرب قالوا" و"الشهداء يعودون هذا الأسبوع".خاضت تجربة تلفزيونية قصيرة تمثلت في مشاركتها في مسلسل"آسيا"لمصطفى كاتب ثمّ في"فيلم الطّاحونة" لأحمد راشدي.شكّلت مع الثنائي عزالدّين مجوبي ومحمد بن قطّاف مسرح "القلعة" حيث قدموا بعض الأعمال منها"العيطة" و"فاطمة" المونولوج الّذي سمح لها بتفجير مواهبها الفنية،توفيت في: 2018.05.13 ؛ينظر أكثر أحمد بيوض،المسرح الجزائري نشأته وتطوره،منشورات التبيين/الجاحظية،الجزائر، 1998ص188

.

"أنثى السراب"توثّق حسبه للذاكرة الجماعية للأحداث الإرهابية الّتي مرّت بها الجزائر فترة التسعينات، معتبرا أنّ الفعل الإقتباسي يمنح للنصّ الروائي حياة أخرى واستمرارية غير القراءة المعتادة"[1] ، ممّا يعني أن الوعي بالعمل الروائي ومعالجته دراميا أمر إبداعي تذوّقي يستلزم ذكاء مسك الخيوط الأصلية وترجمتها مسرحيّاً،على اعتبار أنّ الإنطلاق من ضفّة الرواية إلى ضفّة المسرح فيه من خطورة الإبحار ما يجعل المقتبس من نور الرواية مواجها لأمواج المضامين والصياغة بما يملكه من أدوات اقتباسية تفي بتجدّد روح العمل الفنّي وتعدّد القراءات حوله،وأيّ نزول في مستوى الأكسجين التعاملي مع النص يعني هلاك الجميع؛أي سقوط سفينة المتن في أعين القراء والنّظراء،وتشويه صورة ومكانة ربّانها الروائي بما فعله الغطّاس حامل مسؤولية الاقتباس من فعل مغامر.

يشكّل الجمال دعوة صارخة للوقوف أمامه والتّلذذ بماهيته مادّيّة كانت أو حسّيّة،كما أنّ القيمة الفنّيّة والجمالية والدلالية لأيّ عمل إبداعي يعدّ معيار النّفوذ إلى المتلقّي والاستحواذ على اهتماماته،وهذا ما فعلته مسرحية" إمرأة من ورق" إلى درجة أن "تبنّتها 3مسارح وطنية عمومية في آن واحد،كي تسجّل في ريبرتوار المسرح الجزائري،فكانت أول عمل ينتج بصفة مشتركة بين مسرحين عموميين،المسرح الوطني بالجزائر العاصمة بإدارة المرحوم بن قطاف آنذاك،والمسرح الجهوي لمدينة عنابة بإدارة صونيا الّتي تكفّلت بإخراج العرض في صيغته العربية،فيما تكفّل مسرح بجاية بترجمة العرض إلى اللغة الأمازيغية وأنتجه سنة بعد النسخة العربية، باخراج المسرحي عمر فطموش. وقد نال العمل جائزة أحسن عرض متكامل في مهرجان باتنة سنة2012، وجائزة التمثيل في المهرجان الوطني عن نسخته العربية،فيما مثلت المسرحية الجزائر في مهرجان المسرح العربي بالدوحة عام 2013 "[2].

حاولت التجربة المسرحية" إمرأة من ورق"أن تترجم حروف "أنثى السراب"بداية بالعنوان،فمن خلال عتبة الوسم التعريفي بالعمل الفني تتمرأى تطورات

---

[1] ينظر نجيبة صيودة،"مراد سنوسي :الفعل الإقتباسي يمنح الرواية حياة أخرى"، http://elmihwar.com،تاريخ النشر:2017.01.18،تاريخ المعاينة :2017.06.06، H 21:00

[2] المرجع نفسه.

النضج/الوعي في ذلك الانتقال بالأنثى إلى مصاف امرأة،فشتان بين الأنوثة الغضة رمز البراءة والمرأة اليافعة عنوان الجرأة والنضج .

تتجلّى ثنائية (السّراب/الورق) كملمح رمزي يحمل تأوّهاته كلّ من له علاقة بعوالم نابضة بالفكر والثقافة والإبداع الّذي يشكّل الورق قرينة وجوده،ويمثّل السراب حقيقة إحساس معتنقيه في بلد بحجم الجزائر. حاول العمل الفنّي الممسرح تصوير معالم الوطن وهو يكابد سنين الجمر من خلال لوحة نسوية جمعت الزّوجة بالمعشوقة،وأحالت الكاتب/رمز الرجولة على الغيبوبة الفكرية والتواجدية،"وفي أجواء حزينة صنعها العمل السينوغرافي الّذي اختار اللّونين الأبيض الملائكي ل"مريم"(هواري رجاء) والأسود للزّوجة النّاحبة (لعريني ليديا)تقاسمت الممثلتان الوحيدتان في هذا العمل وفي حوارية نسوية تصادماتهما أحيانا وتوافقاتهما أحيانا أخرى وهما ترويان جانبا من مسيرة حياة حبيبهما الكاتب.وإذا كان منطلق المسرحية قصّة حبّ مخفيّة بين الكاتب و"مريم" ومعاناة تحوم حولها الزوجة فإنها لا تخلو من "التّحيّة" و"الإلتفافات التكريمية" لرجالات الفكر والفن والأدب الّذين تركوا بصماتهم في تاريخ الجزائر المعاصرة وفي حياة الكاتب نفسه على غرار كاتب ياسين وإسياخم وعلولة ومجوبي.كما اختار هذا العمل الدرامي أن يستحضر الذّاكرة ويتوقّف ليحكي آلام الجزائر خلال التسعينيات والجراح الّتي خلفتها الاغتيالات التي استهدفت كثيرا من المبدعين."[1]

تضاف التجربة الدرامية"امرأة من ورق" إلى قائمة الأعمال الإبداعية التي تؤرخ وتوثّق لآخر عقد من الألفية الثانية،وما وقع فيه بالجزائر،وبشعبها من مآسي جرفت وراءها الكثير من الدم والضياع والدموع .

سادسا : من رواية "الأرض والدم" لمولود فرعون1953 –إلى مسرحية "الأرض والدم"2013

المسرح الجهوي كاتب ياسين لولاية تيزي وزو

المخرج : حمّة ملياني

[1] ينظر موقع http://www.elmassar-ar.comيومية المسار العربي،عرض مسرحية"إمرأة من ورق"للمسرح الجهوي لعنابة،تاريخ النشر:2012.09.19 ،تاريخ المعاينة :2017.06.06، H 23:00

مساعد المخرج : رضا عمراني

اقتباس : محمد زمّيش

ديكور : عبد الكريم أعراب

إضاءة : مهني عودية وخليفة تمزي

الصوت : بوعكلين محند وقادر كايبي

ثمثيل : أونار كريمة ،وزواوي محمد [1]

استطاع الركح المسرحي أن ينقل بعض النقاط التي حاول مولود فرعون ترجمتها في روايته،حيث يشكل المنفى أحد روافد العمل الفني بتأثيراته النفسية والاجتماعية على المنفي،إضافة إلى مشكلة الهوية ومسائل التعلق بالأرض والشرف،"ويروي هذا العرض المسرحي قصة عامر(الشخصية الرئيسية في هذهالمسرحية) وهو شاب من قرية متواجدة بمنطقة القبائل، يهاجر إلى فرنسا خلال النصف الأول من القرن الماضي لسد احتياجات عائلته المعوزة.وبعد اتهامه بقتل أحد أقاربه داخل منجم للفحم، حيث كانا يعملان معا، قرر عامر الذي تزوج من ابنة هذا الأخير (ماري) العودة إلى أرض الوطن، إذ كانت تنتظره مأساة أخرى تعكس جانبا حيا من العادات السائدة بمنطقة القبائل التي تؤكد مدى أهمية الإنجاب من طرف الأزواج، للطموح في الحصول على ميراث العائلة والحفاظ على استمراريتها، فكان الاعتقاد السائديقول إنه لا توجد مصيبة أشد من الموت دون ترك ورثة."[2]

يشير المخرج إلى مسألة العادات التي تمسك بزمام الحياة المجتمعية،والتي تجعل من الزواج عنوان بحث عن الإستخلاف الذي ينشده الجميع لئلا يتم الحرمان من الميراث؛حيث وجد"عامر" نفسه" في مأزق. "وللتخلص من هذا المصير الذي لا يحسد عليه، فإن النساء العاقرات على غرار شخصية "حمامة" في المسرحية، يلجأن إلى تزويج أزواجهن ثانية بغرض إنجاب طفل يضمن استمرار تواجد العائلة، فعقب عودته إلى القرية، قام "عامر" بشراء الأراضي التي باعها والده، لكنه لم يفلح في تجنب

[1] ينظر دليلة مالك،رواية الأرض والدم لمولود فرعون تتحول إلى مسرحية، يومية المساء،تاريخ النشر : 2013.03.12 ،تاريخ المعاينة:2018.28.03 ، H 02:30

[2] ينظر؛ دليلة مالك،رواية الأرض والدم لمولود فرعون تتحول إلى مسرحية، يومية المساء،تاريخ النشر : 2013.03.12 ،تاريخ المعاينة: 2018.28.03، H 02:30

الوقوع في "الفخ" الذي نصبته له والدته وحماة ابن عمه سليمان (العاقر)، حتى تكون له علاقة حميمية مع شابحة (زوجة هذا الأخير)، بهدف إنجاب طفل يرث العائلة.وسرعان ما يكتشف سليمان هذه العلاقة ويقدم على قتل ابن عمه عامر، وفي اليوم الموالي، ولدى نقل جثمان هذين الأخيرين (عامر وسليمان)، تقوم ماري بإلقاء حزامها على الصندوق لتطلع سكان القرية بأنها حامل وأن خلافة عامر مضمونة."[1]

تستحيل مطابقة العمل المسرحي لما جاء في الرواية مطابقة نسخية ،ولكن العمل الممسرح قد استلهم أهم النقاط التي وثقها فرعون في روايته حيث الهجرة العكسية لماري الباريسية،واكتشافها لوجه آخر تخفيه أعالي جبال القبائل الكبرى،حيث تبدو الحياة في منتهى القسوة،وتتراءى أولوية الإنجاب كأحد العناوين الهامة لمواصلة الحياة .

سابعا : من رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطّاهر وطار1999/مسرحية"عودة الوليّ2015

البطاقة الفنية للعمل المسروائي"عودة الولي"

النص الدرامي : محمد بورحلة عن رواية الطاهر وطار

الإخراج : عمر فطموش

سينوغرافيا : عبد الرحمن زعبوبي

موسيقى: سليم سوهالي

كوريغرافيا: رياض بروال

التمثيل : سمير أوجيت(الولي الطاهر)،صالح بوبير(شيخ الشيوخ)،جمال طيار(المداح)،لحسن شيبة(شيخ الشباب)،فؤاد لبوخ(الرفيق)؛ حليمة بن براهيم،جوهرة درافلة،ماجد كويتان،عزالدين بن عمر،عبدالناصر أعراب،محمد لمين نيّة،عبدالسلام شيليا وجنان زايد

مكان العرض: قسنطينة عاصمة الثقافة العربية2015

[1] المرجع السابق

مؤسسة الإنتاج: مسرح باتنة الجهوي

سنة الإنتاج: 2015

حاول المخرج عمر فطموش في هذا العمل أن يسافر بالمتلقّي نحو عوالم العزلة والإنزواء كحل إيماني نتيجة خيبة الراهن وفراغه من محتواه،حيث تتراءى أنوار المقامات والمقالات كما تتجلّى قفزات المواقف من النقيض إلى النقيض.

"وتتلخص قصة المسرحية،بحسب مقتبسها"محمد بورحلة"أنه في مكان مجهول،على رأس جبل،يوجد المقام،الذي أصبح ملاذا لأصحابه،يتحصنون به عن الوباء الّذي أفسد البشر ويعيشون طقوسهم على الإيمان بحتمية العودة إلى عصر الآباء المؤسسين للطريقة..وعلى رأس هذه الطريقة يوجد شخص غريب الأطوار،لافتا للنظر هو"الوليّ"،هذا الرّجل يغيب في رحلات يجوب خلالها الأزمنة والأمكنة مبشّرا بمعتقده أو مقاتلا لآجله،يعود بعدها إلى مقامه ليجد السكينة وعطف مريديه وعبق الماضي المنير،لكن المقام يعرف أزمة سببها"مرجانة"،الطالبة الجميلة المقربة إلى قلب الوليّ لسببها يدبّ القلق بين المريدين وينسى "الولي"رباطة الجأش،فيأمر بأمر ويندم على فعلته لكن آلة الجنون تحركت ولا سبيل لمن يوقفها"[1] .

يبقى العمل المسرحي"عودة الولي" لمسرح باتنة الجهوي محاولة فنية سعت للاستفادة من النسيج النصي الذي تضمنه متن الطاهر وطار،وصبّه في القالب الركحي،حيث تصير اللغات متعددة ومتجددة التأويل والاستيعاب؛خصوصا إذا كانت الفكرة الأساسية فهم الدّين السليم الخالي من شوائب التدين.

ثامنا : من رواية "اللاّز" للطّاهر وطّار1974 –إلى مسرحية "اللاّز" 2016 .

البطاقة الفنية للمسرحية:

المؤلف الدرامي: محمد بورحلة

إخراج وسينوغرافيا : يحي ين عمار

إنتاج: المسرح الجهوي لسوق أهراس

[1] ينظر؛ أحمد دبيلي،"مسرحية عودة الوليّ"طيف من إبداع الطاهر وطّار،موقع جريدة الشعب،عدد يوم الأحد22نوفمبر2015 http://www.ech-chaab.com،تاريخ المعاينة:2017.10.20،الساعة H23:00

السنة : 2016

تمّثلت أوّل محاولة لترجمة "اللّاز" مشهديا من الرواية إلى المسرح سنة2016 أين تمّ العرض الشرفي للمسرحية الّتي حافظت على نفس عنوان المتن الروائي يوم السبت02جانفي2016 على 18:00 H،على ركح المسرح الوطني محيي الدّين بشطارزي بالعاصمة الجزائرية،حيث كانت بادرة التّجربة "المسرحية من إنتاج المسرح الجهوي لسوق هراس،ومن اقتباس الكاتب محمد بورحلة،وإخراج وسينوغرافيا يحيى بن عمار،حيث ظهرت المسرحية في قالب تراجيدي تحاكي فيه موضوع الثورة الجزائرية"[1] .

شكّلت المسرحية محاولة لملامسة الوجع والمآسي التي طبعت تفاصيل الثورة الجزائرية من خلال التوأمة الفنية بين الرواية والمسرح،حيث تسمح مثل هذه المحاولات ببعث مشاريع درامية جديدة تقوم على نبضات المتاح الروائي،وتسعى بواسطة تجسيدها إلى إبراز وتخليد أعمال وأسماء أدبية تركت بصماتها راسخة في سجلّ التّاريخ؛إذ "تعدّ رواية الطاهر وطار اللّاز من بين الروايات العالمية لبعدها الإنساني حيث درست لسنوات بالاتحاد السوفياتي سابقا،وترجمت أكثر من لغة غرار اللّغة الفرنسية،الانجليزية، الروسية وحتّى الألمانية"[2] ؛ممّا يصبغ العمل المترجم لغويا ودراميا بالجدّيّة المضامينية وبألوان السؤال المتعدّد والمتجدّد وفق عتبات الجمال والتفكّر .

يعود العمل الممسرح إلى فصول الثورة الجزائرية وحيثيات وقائعها المسكوت عنها،حيث"يتناول العمل، الذي اقتبسه الكاتب المسرحي محمد بورحلة، الصراع بين مناضلي الثورة التحريرية؛ مسلّطاً الضوء على التصفيات الجسدية التي طالت مناضلين ومثقّفين شيوعيين بسبب توجّهاتهم الفكرية، من خلال قصّة مجموعة من المناضلين الذين تُلقي قوّات الاحتلال الفرنسي القبضعليهم في كمين نصبته

[1] ينظر؛ موقع جريدة المحور الجزائرية،http://elmihwar.com؛ رواية اللاّز للطّاهر وطّار لأول مرّة على الركح،تاريخ النشر:،2015.12.31،تاريخ المعاينة:2016.01.03 ،الساعة H18:00

[2] ينظر ،المرجع نفسه.

لهم،فتراودهم الشكوك في وجود خائن بينهم، وسرعان ما يوجّهون التهمة إلى واحد منهم يختلف معهم أيديولوجياً، ويخيّرونه بين تغيير توجّهاته أو القتل."[1]

يقوم الكاتب الروائي بوظيفته الفنّية اعتمادا على سلطته التّخييلية وأدواته اللّغوية والمعرفية،وهو عمل يجعل تعامل المخرج/المجرّب الدرامي مع المتن الروائي في غاية الحساسية،"ويعتقد بن عمار أن أحسن تكريم لروائي كبير من طراز الطّاهر وطّار، هو تقديم نصوصه الروائية على الرّكح. معتبرا أنه ليس كل النصوص الأدبية صالحة للاقتباس المسرحي. وقال: "اقتبسنا رواية "اللاّز" على شاكلة المسرح الإغريقي الذي يتميز بمقومات وأدوات دراما جعلته يعبر العصور"، وأضاف أن الصبغة التراجيدية التي تضمنتها رواية وطار جعل انتقالها للركح سهلا من زاوية التعامل التراجيدي بالخصوص. وحسب المخرج،فإن من سيشاهد المسرحية "يجد فيها سبعة شخوص يشبهون شخوص الدراما الإغريقية، حيث نجدهم على حق وعلى باطل، لكن التعنت هو الذي يؤدي بهم إلى الكارثة أو لمأساة لا يمكن تجنبها".[2]

استخدام المخرج يحيى بن عمار للدراما التراجيدية في تجربته المسرحية يتواءم مع الوقائع التراجيدية الّتي حفلت بها الثّورة الجزائرية ويتمم سيرة المآسي الّتي بدأ التّوثيق لها منذ عصور الإغريق وبدء الخليقة وصراع الخير والشرّ كمعادلتين حياتيين تحكمان مسيرة البشرية وتشكّلان عنوانها الدائم .

"ومن جهته، اعتبر محمد بورحلة، الذي سبق له وأن اقتبس رواية "الوليّ الطاهر يعود لمقامه الزكي"، أنه صاحب رؤية فيما يتعلق بالاقتباس، وقال: "لا يأتي الاقتباس من فراغ، بل هو عمل إبداعي نعثر فيه على مجموعة من التحويرات التي تعود لرؤية وفلسفة الكاتب"[3].

يبرز مما سبق أنّ كلّا من الرّواية والمسرحية والسيناريو فنّ مستقلّ بذاته،ولكلّ خصائصه ومميّزاته الّتي تشي بالعمل وبأسلوب صاحب العمل،وكلام السيناريست

---

[1] اللاّز:الطاهر وطار يعود هذا الأسبوع،صحيفة الزمن العربي الجديد،تاريخ النشر:2016.01.01 ؛تاريخ المعاينة:2017.10.20،22:30 H

[2] ينظر؛ حميد عبدالقادر،الطاهر وطّار يعود للركح برواية اللاّز،جريدة الخبر اليومية،ثقافة،ص22،تاريخ النشر: 2015.12.30 ،تاريخ المعاينة:2016.02.10،16:00 H

[3] المرجع نفسه.

تأكيد على أنّ النّص الدرامي موضع إشكال فلسفي/فكري يمكنه أن يجسّد الاتفاق كما يمكنه أن يثير الشّقاق بين المثلّث التجريبي : الروائي-السيناريست-المخرج،بيد أنّ الجليّ من هذا الثالوث الإبداعي هو ولادة الجنس المسروائي الّذي يجعل من الرواية أساسا ومن المسرح معمارا يُرسم من خلاله لوحة فنيّة مشهدية على قدر عال من الإنتقاء اللّغوي والفنّي الكفيل بنقل المتلقّي وتسفيره إلى عوالم مرئية وتخيّليّة هي من صناعة الكاتب الروائي والكاتب الدرامي والمخرج/المجرّب الدرامي بغرض إيصال مختلف الرسائل التعبيرية وتحقيق المتعة والفرجة الجماهيرية .

تاسعا : من رواية"من دون حجاب،من دون ندم"2012 ليلى عسلاوي- إلى مسرحية"بهيجة"2017

الورقة التقنية للمسرحية

نص الرواية : Sans voile ,sans remords من دون حجاب،من دون ندم لليلى عسلاوي

الترجمة : نور الدين سعودي

النص المسرحي : أرزقي ملال

تمثيل : نضال الجزائري ،مراد أوجيت،نسرين بلحاج،إسلام محمد عباس

سينوغرافيا : أرزقي العربي

إضاءة : مختار موفق

كوريغرافيا : الهادي شريفة

مقاطع موسيقية ل: التركي عمر فاروق تاكبيلاك،الألماني فيليكس مندلسون

الإسباني إسحاق ألبينز،إيدير،مليكة دمران

إخراج : زياني شريف عياد

إنتاج : المسرح الوطني محيي الدين بشطارزي وتعاونية القوسطو

ماي 2017

يعدّ العمل الممسرح "بهيجة" عودة إلى مخلّفات عشرية توديع الألفية الثانية،وتقليب لأحداث ومواجع عقد عاشته الجزائر مخضب بالدّم والدّمار؛فإذا

كانت" البهجة" اسما للجزائر المحروسة فإن المخرج المسرحي عمد إلى تصغير الاسم كرمز لما حلّ بالوطن من تصغير للبهجة وتعظيم للخراب .

"في أحد المشاهد تقول بهيجة (على لسان الفنانة نضال):"سقطت مدينتي ورجعت إلى العصور الوسطى"،وفي هذه العبارة دلالة على التقهقر والتراجع الذي عرفته البلاد بسبب أحداث الرعب التي شنّها الظلاميون في العشرية الحمراء وكادت تأكل الأخضر واليابس وتعصف بالدولة قاطبة."[1]

تتعاظم أهوال السقوط وتتجلّى آثاره الارتدادية على المجتمع والفرد معاً،لتتشكّل صورة لظلمة تكتسح المشهد العام للمدينة/الظلام،والمواطن/الظلام،فلا المدينة تقوم ولا المواطن قادر على القيام لأن ما حدث فعلاً سعى لطرد كلّ قبس من نور وطمس كلّ طيف لمتنوّر.

"ولأن المرأة هي الضحية الأولى في مثل هذه الأزمات،ولأن البطلة امرأة،وكاتبة النص الأصلي امرأة،فإن الجزائرية حاضرة بقوة في جنبات النص المسرحي،وبشكل خاص النظرة الدونية التي يرمقها بها الرجل في محيطها،وقد نسمع محمود أخ بهيجة (على لسان الفنان محمد إسلام عباس) يقول:"التحكم في بهيجة يكون بالخوف..ما ينفع غير هذا الشيء..الحكم بالخوف"..كما يقول في مقطع آخر:"وين يكونو النسا يكونو المشاكل"..وقد تكون هذه المقاطع أكثر قوة حينما ترددها بهيجة نفسها :"حتى لو كانت أختا وحتى لو كانت زوجة وحتى لو كانت أما،تبقى"حاشاكم...مرا " [2].

تتجلّى في المسرحية قاعدة حكم مفادها أن لا حكم إلاّ بالخوف، فإذا كانت "بهيجة" تشكّل رمزا للوطن ، فهل الوطن بحاجة للخوف حتى يستتب الحكم؟ أم أنّ مقال الأخ المتشدّد يعود عليه وعلى أتباعه ممن جعلوا من الخوف وقود حكمهم وعنوان سيرتهم ومسيرتهم.

أمّا القول بأن المرأة والمشاكل وجهان لعملة واحدة حسب رأي"محمود" فإنّه يسير مع تيار ذكوري جارف لا يرى في المرأة إلاّ ما يرغب في رؤيته دون أن يعرفها حتى ودون أن يستوعب أنها من ضمن الحلول أيضا باعتبارها الأم والزوجة والأخت .

---

[1] ينظر؛ أسامة إفراح ،http://www.ech-chaab.com،تاريخ النشر : 2017.04.25 ،تاريخ المعاينة : H 2017.06.26،18:33

[2] ينظر المرجع نفسه

تسمع من خلال المتن الروائي"من دون حجاب، من دون ندم"للوزيرة السابقة والبرلمانية السابقة ليلى عسلاوي صرخة في وجه التأسلم والتطرف الّذي شوّه الدّين أكثر مما خدمه،فالكاتبة بهذا العمل الروائي الممسرح تسعى إلى توسيع الدائرة البوحية بعدم الاكتفاء بزوايا الحروف والسعي بالرسالة التعبيرية نحو أعين المشاهدة الركحية،للتذكير بالأمس المفجع نتيجة التزمت والتعنت والإمعان في إقصاء الآخر المختلف بل واجتثاثه من الحياة .

بالعودة إلى المسرحية فإنّ"بهيجة(نضال) تروي قصة أم وزوجة خلال العشرية السوداء،ألبست قهرا الرداء الأسود الذي أتاح لها فقط ما يمكنها من الإبصار،هذه الأخيرة تنقلت إلى فرنسا للقاء ابنتها نورية التي تزوجت بالفرنسي توما،سيرا على درب عمتها المجاهدة (تحمل ذات الاسم-نورية) التي هي الأخرى تزوجت بباتريك،وفي شوارع باريس تصلها رسالة من ابنها الذي انقطعت أخباره في أوربا، يعلمها أنه اهتدى إلى سبيل محاربة ما سماهم بالكفار في الأرض،وأعداء الله "[1] .

تحاول الرواية الممسرحة أن تجعل من المسرح همزة وصل مقصدية بين الأمس القريب والحاضر المعاين باستدعاء الأحداث التراجيدية التي مرّت بالجزائر، وبالفرد الجزائري، وبالمرأة الجزائرية على وجه التحديد لتصوير أهم معالم القلاع التي كادت أن تُنسف،فما حصل إرث موجع من الموت والألم والحسرة يوجب يقظة المجتمع ووعيه بكلّ ما يحيط به من عثرات ومن منغصات للبهجة ..

عاشرا : من رواية "مملكة الفراشة"لواسيني الأعرج 2013 –إلى مسرحية"الحرب الصامتة"2017

البطاقة الفنية للمسرحية :

المؤلف الدرامي : طالب الدوس عن رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج

إخراج وسينوغرافيا : ناصر عبد الرضا

الموسيقى : طلال الصديقي

[1] ينظر؛ أوراري محمد ،

رابط الموضوع: http://elmassar-ar.com/ara/permalink/45139.html#ixzz4yS8nVOay

تاريخ المعاينة 2017.11.26، H 18:00

إدارة الإنتاج : حمد عبد الرضا

الإشراف الفني : سامر جبر

الإشراف العام : خالد عبد الرحيم السيد

طاقم التمثيل:

فالح فايز،ومحمد أنور،وأمينة الوكيلي،وناتاشا،وعبدالله البكري،وهبة لطفي

السنة : 2017

إنتاج : المؤسسة العامة للحي الثقافي كتارا 2017 للرواية العربية-الدورة الثالثة-الدوحة. قطر

تحولت "رواية مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج إلى عمل مسرحي حاول أن يستوعب تلك الحمولات الدلالية والرمزية المتضمنة في الرواية بإعادة بعث الروح فيها مشهديا تحت سلطة الدراما التي لفّت أحداث وشخوص وحبكة الرواية الدرامية محلّ الإشارة؛"ويرى أدوين موير أن الرواية الدرامية هي شكل روائي تختفي فيه المسافات بين الشخصيات والحبكة.فالشخصيات لم تعد فيها جزءا من آلية الحبكة -إشارة إلى رواية الحدث-ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات،بل تلتحم كلتاهما معا في نسيج لا ينفصم،فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث،والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا إياها، وهكذا يسير كلّ شيء في الرواية بحسب قول موير إلى النهاية ."[1]

تبدي الرواية الدرامية حركية متلازمة بين الأحداث المحبوكة والشخوص التمثيلية،ونزول الفراشة من علياء مملكتها يومئ أنّ أمرا جللا قد حلّ بها وبالمملكة أيضا؛"والحرب الصامتة" هي تلك الفترة التي تلت عشرية الحرب الأهلية بالجزائر،وتعالج الأزمة الوجودية الناجمة عن سنوات الدم في بلد"المليون

[1] صبحة أحمد علقم،تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،الأردن،ط1 ،2006 ،ص46.45

شهيد"،وتتبدى هذه الحرب في مظاهر متعدّدة،أغلبها مرتبط باستثمار السلطة حالة الخوف والفوضى من أجل مصالح شخصية واقتصادية معينة."[1]

سعى واسيني الأعرج إلى إبراز نقاط تبدو جزئية،بيد أنها تكوّن تفاصيل التراجيديا الواقعية،حيث"تحكي الرواية/المسرحية عن فتاة صيدلانية مثقفة،مدمنة على قراءة الروايات،لكنها أصيبت بإدمان العالم الافتراضي،ومواقع التواصل الاجتماعي،وتحديدا فيسبوك،الذي تحول إلى ما يشبه المَخرج أو المخبأ لجيل وشريحة اجتماعية واسعة من الشباب،المحاصر بالظروف السياسية والاقتصادية السيئة. وتنتقل المسرحية من فضاءات فردية مرتبطة ببطلة الرواية إلى فضاء الأسرة،وما حدث لهذه الأسرة بسبب الحربين الأهلية والصامتة،من تدمير أخلاقي ونفسي ممنهج،وتتطرق إلى الفضاءات السياسية والاجتماعية أيضاً،والعديد من الظواهر الخطيرة التي انتشرت حينها".[2]

تبقى عملية تحويل نص أدبي إلى نص مسرحي مغامرة إبداعية تجعل القائم بالفعل الممسرح أمام مسؤولية المتن الروائي وطريقة التعامل معه،وأمام مسؤولية النص الركحي الذي يتطلب تقنيات لابدّ من توظيفها؛"وفي هذا الصدد،يقول المؤلف المسرحي طالب الدوس الّذي أعدّ رواية"مملكة الفراشة"للمسرح،"إنّ تحويل رواية طويلة إلى عمل درامي - لا تتجاوز مدته ساعة من الزمن- حالة تشبه ولادة الأمّ مولوداً جديداً يحمل صفات جينية ووراثية.ويؤكّد الدوس أن الجنس الأدبي الواحد له حالات يكون فيها قادرا على التعبير،وحالات يعجز فيها عن ذلك،ولا يؤدي الغرض المطلوب.لكن واسيني الأعرج عمل في روايته التجريدية على تطويع الشخصيات ممّا خلق نوعا من التفاعل وحالة من التماهي؛جعلا"مملكة الفراشة"قادرة على أن تحوّل نفسها إلى أجناس أدبية أخرى،وهو عمل يمكن أن يعتمد عليه ليؤرّخ مسرحيًّا لتلك الحقبة"[3].

تعدّ التجارب الروائية الممسرحة في الجزائر والمقدر عددها بالتسع تجارب لعناوين روائية نالت العناية بالقراءة والاستيعاب ومحاولة القيام بتلك النقلة من

---

[1] ينظر؛ موقع الجزيرة الالكتروني،كتارا تحوّل"مملكة الفراشة"إلى "الحرب الصامتة"،تاريخ النشر:2017.10.09 ،تاريخ المعاينة:2017.10.16، H 23:30

[2] ينظر المرجع نفسه

[3] ينظر المرجع نفسه

الحرف التخييلي إلى الركح التمثيلي حيث تكون الكلمات على مرأى ومسمع الجمهور المتفرج،وهنا بيت القصيد؛حيث تكون التجربة الدرامية الممسرحة تحت محكات النص الأصلي والجمهور الأصلي في مواجهة النص المتجدد والجمهور الوافد.

إذا كان الإبداع هو تلك القدرة على القيام بفعل عادي بطريقة غير عادية،فمن المجحف اعتبار كلّ محاولة مسرحية تستقي من الرواية نبضا لأحداثها، ابناً شرعياً لها، لا يجوز مخالفتها، وإدراج كلّ رؤية جديدة يقدمها المؤلف المسرحي أو المخرج في خانة خيانة الأمانة .

ينبغي فتح آفاق التواشج بين الجنس الروائي والفن المسرحي، بتدعيم كلّ محاولات الاستفادة الواعية من الموروث الروائي بما يخدم رسالة المسرح ويطور الفعل الثقافي ويجسده .

ب- **قراءة في مضامين مسرحية"منين جاي..ووين رايح"**

البطاقة الفنية للمسرحية :

مسرحية "منين جاي..ووين رايح..؟"

من رواية "قضاة الشرف "

اقتباس وتأليف : عبدالوهاب بن منصور سينوغرافيا : كريم حمزاوي

التأليف الموسيقي : أمين شعيب دراع اكسيسوار: ليلى خربوش

تمثيل :

* سمير ميزوري : في دور البطل/الصافي * كريم حمزاوي : في دور الأب الحاج محمد

* عبدالقادر مصطفاوي* رشيد بلقايد * عبدالعزيز بوصالح* أحمد طاهري

* رجاء مزيان : في دوري الأم والمحبوبة نوّارة

إخراج : سمير ميزوري

مناسبة العرض: تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية 2011

ملخص عام للمسرحية :

يتراءى الظلام يلفّ المكان على وقع أغنية مشفوعة بلحن عود حزين،ثمّ يتبدّى النّور في وسط الرّكح ليظهر البطل(الصافي) جالسا على كرسي بسيط وهو يمسك بزجاجة خمر؛حيث كان رأسه مغطّى بطربوش أحمر،مرتديا لجابادور يبين معالم بيئته الاجتماعية والعربية ،وهو يتمايل سكراً وضياعا؛"بعد كلّ سكرة فكرة.. *(لحظة صمت، ثم يتابع مبتسما)* والفكرة وين تجي؟ *(يبتسم أكثر بعد لحظة صمت)* كاين ليعبي معه الجرنان والقارو، يريّح ويقرا. *(يتفحص الجمهور دون ابتسام ثم يضيف جادا)* نعم إيه.. يريّح. ماشي يسموه بيت الراحة."[1]

إن البطل ومن ورائه الكاتب بصدد رسم ركحي لمدى الإحتقان الذي وصل إليه الفرد العربي المأزوم فكريا ومجتمعيا،إلى درجة أنّ سبل الخلاص ومواطن الأفكار أصبحت مشوشة، بل أحيانا منعدمة ومفتقدة، وإن وجدت فهي أفكار سلبية يكون بيت الرّاحة مكانا لدبيبها .

يظهر "الصافي" قد أضاع عقله ووجهته أيضاً،ففي غمرة احتقانه وسعيه لإيجاد فكرة تريح جسده المنهوك يعجز عن إيجاد مكان الباب وسط الظلام فيشعل عود ثقاب/بصيص نور علّه يجد الباب بين زوايا الغرفة المربعة والتي أصبحت ستة زوايا بعد أن طفح الخمر بعقل "الصافي"،ليرسم البطل مشهد تضييعه لبوصلة الإتجاهات الجغرافية/التاريخية/الهوياتية .

يعلّل"البطل" سبب الضياع الّذي حلّ به،حيث يشير إلى أمّه الّتي نصحته بالهرب والاستغناء عن "نوارة"لانتفاء الشرف عن دمها،وهم العائلة الشريفة والحاكمة للقبيلة؛بيد أنّ شرف الدّم لا يعني شرف المواقف،حيث يفضح "الصّافي"فعلة أبيه السّارق للحكمة،إذ لا أحد يملك سلطة وشجاعة الاعتراض لأن شهادة الجدّة غير كافية وحدها للاعتداد بها،ولأن أهمّ معارض لما حدث"الشيخ بوستة" قد لقي حتفه الغامض: "ربنا يعلم قالوا انتحر..كلّ من يخالفهم ينتحر ولاّ يموت بالسكتة القلبية"[2] .

[1] عبدالوهاب بن منصور،النص المسرحي منين جاي..وين رايح، ص 03

[2] المصدر المسرحي نفسه، ص 04

تظهر كواليس امتلاك السلطة على لسان بطل منزوع منه السلطان،فأمسى ضائعاً وسكران،باحثاً عن منفذ يصل من خلاله إلى برّ الرّاحة، فيعرب عن امتعاضه ممّا حدث من انقلاب على شرعية الحكمة/ السلطة، ويشير بحروف الشكّ المريب إلى ما حدث للشيخ بوستة من تصفية جسدية،وهو الشّاهد الأساس على مراسيم انتقال الحكمة للصّافي" الّذي واصل بحثه عن الباب :

"باش تعرف المخرج لازمك تعرف منين وكيفاش جيت.. *(يتساءل)* منين جيت؟..منين جيت؟ وكيفاش جيت؟.. *(يدور داخل الغرفة ويضرب براحة يده جبينه)* منين جيت؟.. ووين رايح؟.."[1] ؛وهو عنوان المسرحية الّذي يبدو جغرافي الرصّ بيد أنّه يختزل تاريخية الصراع الأزلي بين الخير والشرّ،وبين الموجود والمفقود،وبين المتاح والمشتهى فمن أين جاء البطل؟ وإلى أين يذهب؟ومن أين جاء شيخ القبيلة "الحاج محمد"وإلى أين يذهب؟ فينتهي المشهد الأول محموما بأسئلته المغلقة مظهرا والمفتوحة جوهرا على التاريخ والبيولوجيا والسياسة والدّين .

يصور المشهد الثاني سقوط شيخ القبيلة طريح الاحتضار وابنه أمامه يستجدي الوصل بالحكمة،غير أنّ إرادة الشيخ الحكيم أرادت للحكمة أن يحملها "الحفيد":" (يخرج الجيلالي. فتدخل الجدة –زوجة الشيخ- تتابع ما يحدث في صمت وحزن. يواصل الشيخ تسليم الحكمة للصافي، فينزع عمامته ويضعها على رأس الصافي وكذلك السبحة على عنقه. يبسمل ثم ينظر للجميع كأنه يشهدهم. يتمتم بكلام غير مفهوم ويبصق في فم الصافي. ثم يعود لسريره فيتمدد عليه. تقترب منه الجدة –زوجته- تضرب كفيها وتخرج. يدخل الشيخ بوستة. يتأمل الجميع يقترب من صديقه. يغمض له عينيه ويغطيه بإزار أبيض. يتأمل الجميع)."[2]

أسفر هذا الفعل الذي قام به الشيخ الهالك عن صدمة لابنه "الحاج محمد" الذي لم يتقبل فكرة هروب الزعامة منه، ما جعله في مواجهة الشيخين:القديم(الأب) والجديد(الابن)،والمجتمع بأسره،حيث قرر الاستيلاء على الحكم والحكمة،ولم يكن من"الصافي"إلاّ الامتثال لرغبة الأب وسلطته الجامحة.

[1] المصدر السابق ، ص 05

[2] المصدر نفسه ، ص09.08

جاء المشهد الثالث ليبرز الحاكم الجديد على منصة الحكم ،وعن طريق لوحات أربع يقينية صورت المسرحية حجم القوة وطبيعتها التي ينبغي لمن أراد السلطة أن يمتلكها،فالسلطة حسب الرواية الممسرحة تؤخذ ولا تعطى،وكلّ صوت يغرّد خارج السرب مآله التقزيم حدّ الفناء؛حيث تظهر روح"الميلود" وهي تسأل بأي ذنب شنقت،وتبقى الأسئلة مفتوحة وبلا مجيب .

تظهر المسرحية أيضا أنّ لغة التهديد وامتلاك ما من شأنه تقويض الآخر وجعله تابعاً مأمورا على الدوام أحد أسلحة السلطة ضدّ الآخر المتلاعب أو الراغب في اللّعب مع السلطة؛وهو ما مثّله"ولد الكردي".

أصبح"ولد الكردي"العين التي لا تنام رصدا وخدمة للشيخ الجديد الذي آرقه ما يفعله"ولد البغدادي" مع طائفة لا تضم : "غير الصغار..المقطعين والشومارة."[1]

تبرز مسرحية"منين جاي..ووين رايح" أن تعامل السلطة يكون أيضا باتباع أسلوب الاستمالة والتقريب وهو الأمر الّذي نجح فيه الشيخ الجديد بجعل " ولد البغدادي" ينقلب على عقبيه ، وعلى أتباعه المستضعفين، ويسبح في فلك سلطة أغدقت عليه بما لم يحتسب :" ونوارة ما عندها وين تروح.. ما عندها وين تروح.. زوجها شيخ القبيلة لعدوه ولد البغدادي واعطاه معها أراضي الشيخ بوستة والميلود، ودارو من الأعيان.. "[2].

يعود المشهد الرابع والأخير إلى نقطة البداية،ليظهر "الصافي" في ثوب ضحية مسلوبة الحكم والحكمة والعشق؛ بيد أنّ الملاحظ أنه لم يجرأ على تأزيم الأمور أوالإصرار على المواجهة، فيبدو وكأنه مفطور على العزل والنفي والتهجير، فلا السلطة ولا المرأة استطاعتا أن تجعلا منه ثائرا ومحاربا، بل على العكس يتراءى محبطا وحيدا يجرّ زجاجة خمر يستجدي النسيان ويبحث عن الوجهة"ووين رايح؟؟" بعدما أضاع بوصلته أو ربما أضاعته البوصلة !!سؤال عميق عمقالوجهة التي ينبغي على المرء أن ينحو نحوها،ليكون العمل المسرحي "منين جاي..ووين رايح؟؟" أحد المواطن المتجددة لعوالم السؤال المعرفي الباحث عن جواهر الذات ومكامن الأزمات .

[1] عبد الوهاب بن منصور،نص مسرحية منين جاي..ووين رايح،ص12

[2] المصدر نفسه ،ص 26

ج- معالم الكتابة الدرامية في مسرحية عبد الوهاب بن منصور

تتميّز الكتابة الدرامية بخصوصيات تصنع لها خطّا يناسبها ويناسب العناصر الّتي تتكوّن منها في رحلتها التعبيرية المتنقّلة من قوقعة النصّ السرّدي إلى فساحة العرض الدرامي مستعينة بدءاً :

بحظوة المؤلف/الصّانع للحرف المسرحي بقواعده المنهجية تقعيدا، ومرورا برؤية المخرج الفنّية بناءً وبالاعتماد على موهبة الممثّل الأدائية ، وحضور عناصر أخرى تصنع فرجة العرض المسرحي وتتيحه للمتفرّج/المتلقّي،ممّا يدلّ على أنّ نهاية وتجسيد أي عمل مسرحي يتمخض بالضرورة عن بدايته الكتابية،حيث "يعتبر التأليف الدرامي شكلا من أشكال التعبير يقوم على مجموعة من العناصر تميّزه عن باقي الأجناس الأخرى،ومن خلال هذه العناصر يستمدّ النصّ المسرحي شرعيته الفنية،بطريقة تجعله يختلف عن المتون الأخرى المعروفة كالرواية والقصيدة وغيرهما. لذلك تنبني المسرحية على قواعد فنية تسهم في تثبيت النص وتقويته"[1].

يغدو التعبير الدرامي مميّزا عن بقية التعابير الفنية بما يملكه من معالم للتّميّز وللخصوصية الدرامية المعتمدة،فتتجلّى أقانيم الكتابة الدرامية متوزّعة بين عناصر قاعدية وعناصر بنائية تكوّن النصّ الدرامي وتؤصّل له منهجيا وفنّيا وجماليا؛فماهي تجلّيات الكتابة الدرامية في مسرحية "منين جاي..ووين رايح؟!"،وكيف تعامل المؤلّف الدرامي مع أبجديات التحوّل من عالم الكتابة الروائية إلى الكتابة الدرامية؟ وأين تتلخّص معالم الوفاق والتمايز بين النص الروائي والنص المسرحي؟

أولا : العناصر القاعدية للتأليف الدرامي :

أ.الفكرة: تعدّ عصب المبنى والمعنى في كلّ عمل فنّي مهما تفاوت شكله ليتوحّد باسم الجمال، فيترجم ما يختلج في سرائر السائرين في فلك العلم والفكر والفنّ؛ فعوالم االموسيقى والرقص والشعر والعمران والنحت والرّسم والدراما بألوانها تعلن جميعها ميلاد فكرة ما، وتستبطن أفكاراً تنتظر التوليد،وتروّج لأخرى كما تندّد وتشجب بواسطة الفكرة دوما وأبدا،وفي الحقل الدرامي "يرى بعض المنظرين أنّ

[1] سوالمي الحبيب،الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهوية والاحتراف،أطروحة دكتوراه،إشراف: د.أميمون بن براهيم،قسم الفنون، جامعة وهران، 2017.2016، ص 22

الفكرة هي الهدف العام والجانب الفكري للمسرحية،وهي تلك الآراء ووجهات النظر والأحاسيس المعبر عنها من قبل الشخصيات بأفعالها وأقوالها، ويرى آخرون أنها الحس الكوني الشمولي الذي يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا وحتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم"[1].

يستشف ممّا سبق أن أفكار العمل الدرامي تتجلّى على ضوء ما يقوله ويفعله شخوص العمل ،أي أنّ الممثل أضحى مترجم الفكرة المشهدي بما أتيح له من مضمون قولي أسّسته الكتابة الدرامية ومضمون فعلي/آدائي أطّرته العملية الإخراجية التي تضبط أسلوب الفكرة ومدى حجمها وكيفية بعثها في الحياة الدرامية التي تحاكي الحياة الإنسانية الواقعية بل وتوجّهها نحو العوالم المراد بلوغها بواسطة سحر الفكرة ولغة التجربة الدرامية،"وما ذلك إلاّ لأن الدرامية هي الحيوية والحركة قبل كلّ شيء،"[2]

تتأكّد قيمة الفكرة وقدرتها على الإقناع والإمتاع إذا ما استوفت شروط نضجها ووعته،ولا مشاحة في أنّ الفنّ المسرحي منذ إرهاصات نشأته الغنائية الديثرامبية* إلى المسرح الاغريقي والمآثر المسرحية لكلّ من " إسخيلوس وصوفوكليس ويوربيدس وأرسطو فانيس مرورا بالعصر الحديث وصولا إلى المسرح المعاصر.."[3]يضم بين ثناياه أصل فكرة وحب فكرة وحرب فكرة؛فإذا كان المؤلف زارع الفكرة والمخرج ساقيها والممثّل حاصدها فإن المتلقّي/المستهلك هو المنشود بالمنتوج الفكري والمستهلك ؛وليكون الناقد المسرحي واحدا من متذوّقي الجودة ومتتبّعي اللّذّة .

[1] صالح بوشعور محمد الأمين،الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية،أطروحة دكتوراه،إشراف:د.نقاش غالم،قسم الفنون، جامعة وهران، الجزائر،2018.2017،ص 35

[2] علي بن تميم ،السرد والظاهرة الدرامية دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1،2003،ص 15

* الديثرامب DITHYRAMBE: عبارة يونانية قديمة،تعني قصيدة ترتيل غنائية،(ذات إيقاع معين) مرفوعة لتمجيد الإله ديونيزوس،يؤديها ويرقص على أنغامها أعضاء الجوقة(الكروس) بقيادة رئيسها،ينظر باتريس بافي،معجم المسرح، ص 188

[3] ميراث العيد،اللغة والتعبير الدرامي،،ص13

تظهر فكرة الرواية الممسرحة محلّ الدراسة لتضع يدها على ما يمكن أن تفعله السلطة بمالكها،وماذا يمكن أن يفعل طالب السلطة لأجل بلوغها والاغتراف من سحر هيبتها حدّ الاستبداد بها ولأجلها :

"الحاج محمد:(غاضبا) - نفهم من كلامك بلي ما اختارونيش..نقدر نعرف اعلاش؟..على الأقلّ نصلّح نفسي..

الشيخ: (متأملا ثم يهزّ رأسه مستنتجا) – كلّ الأعيان شهدو بلي أنت راجل،فحل،صاحب خير وأفضال على الناس..

الحاج محمد:(مقاطعا) – هاذ عيوب ولا محاسن؟.

الشيخ : (متأنيا) – محاسن..يبقى عيبك الكبير لسانك اللي ترد به الحق باطل والباطل حق، زيادة على أنك تحبّ الدنيا..

الحاج محمد : (مستفهما) – ليه حب الدنيا صار عيب؟؟"[1]؛ فتتبين الفروقات الفكرية والوجدانية بين شيخ يرى بعين الآخرة،وشيخ يرى بعين الدنيا،مما جعل الفكرة الأساسية للحكم محلّ موازنة ومساءلة .

تبرز أيضا فكرة السلطة كأحد القلاع محلّ الصراع المباشر والمتخفي،فلا يظهر من الحرب غير الأوزار التي تشهد على فظاعة السلطة والمتسلطين بها؛ وهو ما حاول نص المسرحية تبيانه : "حتى الصافي كان مع الأعيان في دار الميلود،واطلب منهم باش مايسكتوش حتى تبان الحقيقة.

الشيخ الجديد (غاضبا) – واش أدّا الصافي لدار الميلود؟

الجيلالي : - الصافي هو اللي خبر الناس باغتيال الميلود..ولوكان ما خبر حتى لواحد كنا نديرولها حلّ..أزمة قلبية ."[2]

ب.الموضوع : يشكل موضوع المسرحية ذلك الإطار الفكري الذي يسمح بطرق بوابات التساؤل توسلا بالمتاحات الفنية والجمالية التي يقتضيها العمل المسرحي،ويؤسس لها،حيث كان المسرح ولا يزال مهتماً بمختلف المواضيع التي تهمّ الواقع الراهن للإنسان والإنسانية على السواء.

[1] نص المسرحية المصدر، ص07

[2] المصدر نفسه ، ص23

تتراءى عقلانية التناول الموضوعاتي للمسرح منذ بواكيره،فقد"انحصرت مواضيع التراجيديا الإغريقية في معالجة القضايا الإنسانية بطريقة جدّية،فهي تتطرق إلى معالجة أمور إنسانية تبين كنهها من خلال الصراع بين الإنسان وما يحيط به،فقد تصارع الإنسان مع الآلهة والإنسان مع الإنسان،بل تعدّت المواضيع إلى صراع الإنسان مع نفسه،.."[1]،أي أنّ المسرح قد تعدّى حدود الجمال إلى ميتافيزيقا السؤال.

يتخذ المسرح موضوعاته وفق المنهل الفكري والإيديولوجي للمؤلف المتأثر بمدرسة واحدة أو مختلف المدارس الأدبية التي تتجلّى بصمتها من خلال الكتابة المسرحية؛"ولم تكن أساليب الكتابة في كلّ عصر-والتي تسمى مدارس أدبية-إلاّ معادلا فنيا للموضوعات الإجتماعية والنفسية والفكرية التي عالجها الأدباء.فكأن الشكل الفني هو الوعاء الذي أعان الكتاب على صب أفكارهم فيه."[2]

تتجلّى زئبقية الكتابة المسرحية القادرة على أن تسبح في بحار موضوعات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية متعددة بما لها من خصوصية دلالية سواء على مستوى التعبير ،أو على مستوى الجاهزية للعرض الذي يجعل من كلّ موضوع متطرق إليه،مادة للنقد ،وللمساءلة الفنية المتأرجحة بين جدّية الموضوع وتمثيلية الفعل الناقد.

تظهر مسرحية"منين جاي..ووين رايح؟؟"لعبد الوهاب بن منصور موضوع الحكم السياسي كأعلى هرم للتناول،وهو بذلك يستدعي الماضي والراهن والمستقبل،على اعتبار أن أزمة الحكم السياسي العربي ممتدة تداعياتها منذ أربعة عشر قرنا،ولا يزال العربي مأزوما سياسيا واجتماعيا ونفسيا إلى اللّحظة .

ج.**الحبكة** :تتميز الحبكة المسرحية باحتوائها على كلّ ما من شأنه استفزاز الآخر وتشويقه لمعرفة التالي من الأحداث،وفي العادة الصياغية والجمالية لأي عمل درامي"تتألّف الحبكة من مراحل ثلاث هي: (التمهيد-الوسط-النهاية).ففي التمهيد يقدّم الكاتب شخصياته ويرمي الخيوط الأولى للحكاية.وفي الوسط يزجّ بالشخصيات في لحظة تأزّم الصراع.وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية الّتي يمسك فيها الكاتب

[1] سوالمي الحبيب،الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف، ص 24

[2] فرحان بلبل،النص المسرحي الكلمة الفعل دراسة،منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003،ص24

بأنفاس المتفرّج ويجعله يتساءل بلهفة: ماذا سيحدث بعد ذلك؟.وفي النهاية تنحلّ الأزمات وينتهي الصّراع وتُختتم الحكاية."[1]

تسير الحبكة أحيانا وفق هذا النمط الأرسطي القائل بوحدة العقدة،"فأرسطو يعتقد أن الحبكة هي ميكانزمات حدث موحد في هيكل ذي فعل كامل ومتكامل له بداية،وسط ونهاية،ضمن أحداث مترابطة وموصولة يمكن أن توضّح وتبرّر ما يحدث للبطل"[2].

عكست عديد الأعمال الدرامية قابلية على تعدد العقد والحبكات،وبالتالي دحض ما جاء به أرسطو من قالب،"ففي نظره فإن أي تراجيديا يجب أن تحتوي على حدث أو عقدة واحدة،وله جملة مشهورة تصف التراجيديا:حدث واحد في مكان وزمان واحد ولكن شكسبير خرق هذا المبدأ فهناك في تراجيديا الملك لير عقدتان،الأولى خاصة بالملك لير والثانية خاصة بدوق جلوشتر."[3]

تسير الحبكة وتتعدد إذن جنبا إلى جنب مع حركية الأحداث وتداعياتها الهادفة إلى أسر المتلقّي وإمتاعه.

تتكشّف بداية الحبكة المسرحية في "منين جاي..ووين رايح؟؟" مع موت الشيخ ووسطها أجواء الانقلاب على إرادته،ونهايتها هوس بالسلطة وولع بها،يقول بن منصور: " *يدخل الشيخ بوستة. يتأمل الجميع يقترب من صديقه. يغمض له عينيه ويغطيه بإزار أبيض. يتأمل الجميع).* **الشيخ بوستة:***(بحزن)* الله يرحمه.. عظم الله أجر الجميع.

(يفيق الصافي من غفوته. يقترب من جده. يرفع عنه الإزار ويبكي عند رأسه. يضمه الشيخ بوستة إليه بعد أن يعيد الإزار على جسد الشيخ).

الشيخ بوستة: *(بهدوء موجها كلامه للصافي)*شوف آوليدي الدنيا فانية..ولوكان دامت للي قبلك ما وصلت ليك دورك راك شيخ القبيلة وحاكمها.. لازمك تفكر في مراسيم الدفن وبعدها تطلب من الناس يبايعوك..

الحاج محمد:*(يتدخل الحاج محمد مقاطعا بغضب)*

---

[1] سوالمي الحبيب،الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف، ص 30

[2] حجوي غوتي،الحبكة بين النص الدرامي والروائي دراسة تحليلية تباينية،أطروحة دكتوراه،إشراف: أ.د.محمد سعيدي،قسم الثقافة الشعبية،جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان،2007.2008،،ص05

[3] المرجع نفسه ، ص06.05

- واش من البيعة هاذ.. راهي الحالة سايبة..*(ثم موجها كلامه للشيخ بوستة)*

- أنت من بكري نقدرك ونحترمك بصح الشي اللي شوفت اليوم أنساه.. والزم بيتك..

الشيخ بوستة : *(مقاطعا)* - واش باغيني نسكت على الحق ونكون شيطان أخرص..

الحاج محمد:*(متجاهلا)*كون واش تحب.."[1]

ترتسم عقدة الموت وماخلفه قرار الشيخ الهالك من تداعيات على "الحاج محمد"،وتظهر عقدة الانقلاب على الشيخ الميت وعلى الشيخ الحي،وتبرز عقدة وجود معارضة المثقفين النزهاء على شاكلة (الميلود) والبراغماتيين المتلونين على نحو (ولد البغدادي)،فتظهر العقد الثلاث(الفراغ السياسي-الانقلاب على الحكم- الاستبداد بالحكم) بمثابة تلويحات بعمق أزمات تاريخية وراهنة ومستقبلية تستدعي التبصر.

د.الزمن :يحتفي أي نص أدبي بما يتيحه الزمن من إمكانيات بوحية ودلالية،والنصوص الدرامية تحفل بإيماءات الزمن الذي كان واحدا في عصر المسرح القديم،"أما في العصر الحديث فلم يعد الزمن مجرد زمن الوحدات في الدراما الاغريقية والكلاسيكية الجديدة،إذ أصبح الزمن نسبيا وقد بين الكتاب المحدثون أن قيمة الحدث لا تكمن في كونه حدثا في منظومة الزمن الذي تحدده ساعة الحائط،بل استجابة شعورية داخلية خارجة عن إطار الزمن المألوف،قد تمتد وتتعمّق داخل إحساس الفرد لتلغي في النهاية وحدة الزمن المعروفة المتسلسلة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل"[2].

تغيرت النظرة المقدسة للزمن الأرسطي وأضحت النصوص المسرحية المستجدة أوفر زمنا وأكثر إيحاءا نتيجة التمتع بالأساليب النصية والمرئية المساعدة على تقليب الأزمان،وتوفيرها تحت الطلب على غرار مستلزمات الإضاءة والديكور والملابس والإكسسوارات التي تحيل إلى الزمن المنشود بغية تحقيق الإيهام.

[1] عبد الوهاب بن منصور،نص مسرحية منين جاي ووين رايح،ص 09

[2] سوالمي الحبيب،الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهوية والاحتراف، ص38

يمكن لأبجديات العمل السينوغرافي أن يساهم في ترجمة الزمن الموظّف،ويمكن اختزال الأحداث العديدة في زمن محدد،بيد أن الزمن البيولوجي المتغير حسب المقام والمقال يجعل المسرح على حافة الفشل،فكل إحساس بالرتابة والملل يصيب المتفرج هو بمثابة إعلان صريح على الفشل الدرامي،مما يجعل من المسرح حاملا لمسؤوليات فرجوية وفكرية تسم طريقه بالصعوبة والتعقيد،وتبنّي إعمال العقل بكلّ رويّة لبلوغ المقصد الرمزي؛"*(الجدّ –شيخ القبيلة- ممدّد على سرير يحتضر. إبنه –الحاج محمد- ينتظر أن يسلمه الحكمة فيمنحه برنوسه الأبيض وسبحة وعمامة بيضاء. الجد لا ينظر للإبن الذي يفقد قليلا من صبره فيقترب منه ويهمس في أذنه. يقوم الجد من سريره مرهقا، ينظر إليه مليا)*

الشيخ: أنت ولدي.. منّي..من دمي.. ما كانش اللي يعرفك خير مني.. الحكمة ما شي ليك.."[1] .

يصور الكاتب للزمن البيولوجي- زمن الاحتضار- بين آخر مشوار وبداية آخر،كما يصور بواطن الزمن النفسي الممثّل في شخصية"الحاج محمد"الملهوف على السلطة وهو في انتظار الحكمة/الحلم،فتبرز مطاطية الزمن عند الانتظار،وتتجلّى سرعته وقت الرحيل والاحتضار.

تترجم اللغة المسرحية تحولات الزمن الدلالية عبر تحول المواقف الانسانية المعبر عنها دراميا،حيث يصير الزمن متأرجحا حسب الموضوع والغاية،"وهو في ذلك يلعب دورا يشبه كثيرا ذلك الذي يلعبه اللون في اللوحة الزيتية فهو يعطي للحدث صيغة خاصة تشير للحين الذي وقع فيه،وتضفي على الجو العام له ظلالا،توحي بأبعاد دلالية تسمح لها حدود التأويل"[2] .

"منين جاي..ووين رايح" عنوان مسرحي يلفه الزمن الماضي ويلقي به إلى عوالم الزمن المستقبل،فيبدو العمل مقاربة زمنية لأحداث متشابهة الفصول والأبطال .

---

[1] عبد الوهاب بن منصور، نص مسرحية "منين جاي..ووين رايح؟؟"، ص 06

[2] ملاّس مختار،تجربة الزمن في الرواية العربية رجال في الشمس نموذجا،موفم للنشر،الجزائر،ط2007، ص21

هـ.المكان:يظلّ مصطلح المكان غنيا بالبحث في ماهيته المفتوحة،"وما تركته لنا المعاجم اللغوية في تناول لفظة المكان ومرادفاتها الكثير،فالمكان عند اللغويين يعني الموضع وجمعه أمكنة وأماكن".[1]

يبقى المكان سلطة رمزية تنبض بالدلالات المراد الكشف عنها زمن استخدامه،سواء في المجال الروائي،أو في نطاق الركح المسرحي،بيد أن مجال التوظيف المكاني يختلف بينهما لخصوصية كلّ جنس . يمكن للروائي أن يسافر بالقارئ إلى عديد الأمكنة مستعينا بسلطة اللغة وعظمة الخيال،غير أنّ المؤلف المسرحي مجبر على تحديد المكان تماشيا ومتاحات العرض وإطار الموضوع،فمثلا؛ولأجل التعبير عن احتقان الوضع النفسي وسوداوية الرّاهن المتأزّم يكفي توفير"غرفة مظلمة يتوسطها الصافي-البطل-".[2]

تومئ الظلمة المكانية التي استخدمها الكاتب المسرحي بمآل المجتمع عموما والإنسان/البطل على وجه التحديد،الذي يجد نفسه يتوسط حيزا محدودا وضيقا (غرفة+ظلام)،كتعبير على الوحدة والضياع .

يحاول البطل أن يجد لنفسه متاحا للخروج من حالة الوهن والتمزق،فيسعى للبحث عن مصدر الأزمة وكيف وصلت،فيقول الصافي: " باش تعرف المخرج لازمك تعرف منين وكيفاش جيت.. (يتساءل) منين جيت؟..منين جيت؟ وكيفاش جيت؟.. (يدور داخل الغرفة ويضرب براحة يده جبينه) منين جيت؟.. ووين رايح؟.."[3]،مثارات استفهامية يرميها الكاتب صوب من يتلقفها علها تجد من يعيها .

تستوطن أمور الحكم في سائر الدول العربية نبض العديد من الأعمال الفنية التي أرّخت ووثّقت لتلك العلاقة الحميمية التي تجمع السلطة بعاشقها،والمسرحية محلّ الدراسة صورت الحاكم قبل وأثناء وبعد توليه مقاليد الحكم :"(على منصة الحكم يقف الحاج محمد يلبس البرنوس ويعلق السبحة على رقبته ويضع على رأسه عمامة الحكم مبتسما وعن يمينه يقف الصافي يتسلمان البيعة بتقبيل يد الشيخ

[1] إبراهيم جنداري،الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا،تموز للطباعة والنشر،دمشق،ط 1،2013،ص 195

[2] نص المسرحية،"منين جاي..ووين رايح؟؟"، ص03

[3] عبدالوهاب بن منصور،نص مسرحية"منين جاي..ووين رايح" ، ص 05

الجديد ورأسه، وتقبيل يد الصافي. يمر أهل القبيلة واحدا ثم آخر ينحنون انحناءة خفيفة ثم يقدمون البيعة والولاء للشيخ..).[1]

توحي ابتسامة الشيخ الجديد بسعادته لبلوغ مرامه السلطوي الماسك بأنفاس المستقبل،وتبرز صورته واقفا على منصة الحكم/المكان السامي كتعبير منه على أنه أعلى السلطات ولا أحد له سلطة عليه،بل الجميع مفروض عليهم تقديم واجب البيعة وتكريس الولاء،مما يؤكد على قيمة/سلطة المكان في النبض الدلالي المسرحي وتوازي أي فكرة مطروحة مع ما تمليه عتبة المكان .

ثانيا : العناصر البنائية للتأليف الدرامي :

1.الشخصيات التمثيلية :تشكّل الشخصية التمثيلية أحد ركائز العمل المسرحي،فوصول الشخصية بالمتفرج حدود الاستمتاع دليل ألق الممثل وتوفيقه،والعكس صحيح،كما "تعدّ الشخصية المسرحية مرآة للشخصية البشرية، ومنه وجب القول أن إبداع الشخصية المسرحية من أصعب وظائف المؤلف المسرحي،لأنها تتطلب خبرة وموهبة وتجربة حياتية كبيرة يتمتع بها الكاتب لتكون شخصياته مقنعة لدى المتلقّي."[2]

يستلزم طريق الوصول إلى درجة الإقناع توفر وتوفيق عديد الجهود بدءا بالمؤلف المسرحي ثم المخرج فالممثل،وإذا كان المؤلف محدودا بلغته والمخرج محاطا بتوجيهاته،فإن الممثل الذي نادى ستانسلافسكي بإعداده تتعاظم مسؤوليته تجاه النص وتجاه المخرج وتجاه الجمهور،وكلّ خطأ منه يهوي بالجميع صوب الفشل.

قدّم المؤلف المسروائي عبد الوهاب بن منصور شخوصه التمثيلية على النحو التالي :

- **الجدّ:** شيخ الحضرة والقبيلة،رسم صورة الحاكم الآيل للزوال،بين رغبته الاستشرافية والمحيط المتربص.

[1] المصدر السابق، ص11

[2] سوالمي الحبيب،"طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر،مذكرة ماجستير،إشراف:د.ميراث العيد،قسم الفنون الدرامية،جامعة وهران،الجزائر،2011.2010،ص 33

- **الحاج محمد**: شيخ الحضرة الجديد،جسّد دور العاشق الولهان بالسلطة،الفاعل لكلّ شيء من أجلها .

- **الصافي**: ابن الحاج محمد ووريث الحكمة الحقيقي،الممتنع عن الثورة والمستقبل للسعات السلطة المتجددة.

- **الزوجة**: زوجة الحاج محمد(الشيخ الجديد) وأمّ الصافي،مثّلت دور امرأة زوجة وأمّ ولاشيء غير ذلك .

- **الشيخ بوستة**: صديق شيخ الحضرة وأحد الأعيان،أظهرته المسرحية كنموذج لصداقة الفضيلة ،حيث مارس الجهر بحقائق الأمور والدعوة لإصلاحها،بيد أنّ فعل النصح للسلطة ينجر عنه سكوت أبدي.

- **الجيلالي**: المعروف بالجيلالي الموسخ وخادم الحضرة،جسّد نموذج القائم بأعمال الشيخ الجديد.

- **ولد الكردي**: صديق الحاج محمد وأحد الأعيان والتابعين .

- **نوّارة**: بنت ولد الكردي أحد الأعيان وصديق شيخ الحضرة الجديد،ومعشوقة "الصافي".

تضاف إلى هذه الشخوص بعض الشخوص الثانوية التي يستدعى طيفها تارة ويبعد أحيانا أخرى كشخصية "الخال الميلود" الذي حضر طيفه المعارض وانتهى للأبد،وأيضا شخصية "ولد البغدادي"التي لم تتكلّم قطّ ولكنها كانت محلاّ لإثارة الكلام حولها بما فعلته من محاولة لزرع البلبلة والفوضى بين الساكنة .

تحاول كلّ شخصية أن تستوعب الدور المسرحي المنوط لها مرام تقمصه،بيد أنّ تحقيق عمل توافقي بين نسيج صوت المؤلف ونسيج رؤية المخرج يتوقف على مدى قدرة الممثل وحنكته الابداعية.

2. الفعل الدرامي: يحقق الفعل الدرامي فعالية العمل الفني عن طريق تجسيد الأداء دراميا،كما يمكن القول أن"الفعل في المسرح ليس عملية بسيطة للتحركات والإثارة المسرحية يمكن إدراكها بسهولة،إنما هو يقع أيضا،وخصوصا،بالنسبة إلى المأساة الكلاسيكية،في عمق الشخصية المسرحية بتطورها وقراراتها وفي

حديثها،.."[1]،أي أن تطور الحدث الذي تؤديه الشخصية نتيجة حتمية لتطور الفعل الدرامي المتروح بين البساطة والتركيب حسب التقسيم الأرسطي؛فعلى قدر أهمية الفعل يتحقق التناغم الدرامي المتدرج .

"إذن الفعل هو العنصر المحول والحيوي،الذي يسمح بالانتقال من حالةsituation إلى أخرى.إنه نتيجة التسلسل المنطقي الزمني لمختلف الحالات"[2]،حيث يكون المسرح مضطلعا بواجب إظهار الحالات في عزّ تغيراتها وتقلباتها المحسوبة سلفاً،إذ "إن الانتقال من مرحلة إلى أخرى،من حالة انطلاق إلى حالة وصول،يصف بدقة مسلك كلّ فعل."[3]

تقوم عملية البناء الدرامي على تظافر مجموعة من الطاقات لتجسيد رؤية فنية على الركح،تكون الكلمة فيها والحركة في أوجّ مقامات التعبير الدلالي،بيد أن كلّ فعل صوتي أو جسدي مضبوط بمنهجية محددة،حيث"يكون للفعل بداية ووسط ونهاية،فالخط الدرامي يبدأ بمقدمة ثم فعل ينمو ويتصاعد إلى ذروة ثم الحلّ،والفعل الفني لا يعني تلك النشاطات الحسية للإنسان،وإنما الكوامن الموجودة خلف تلك الأفعال التي لها طول معين.."[4].

جاءت مسرحية"منين جاي..ووين رايح؟؟" بفعل"السكر"كبداية توحي بضياع البوصلة وتعطل استخدام العقل،وكدلالة على اليأس والاحباط الذي يعيشه البطل"الصافي"الذي لوثته السلطة باستدعائها له زمن"موت" الشيخ الهالك كفعل قاهر لا يقبل الرفض،ثم يتصاعد الفعل إلى الذروة زمن الانقلاب ثم الحلّ بنفي "الصافي" وجعله بين مخالب الغربة والتهجير.

3. الصراع : يشكل الصراع عصب المتابعة الدرامية،فبلا صراع تبدو الحياة مملة حدّ الضجر،لتكون العقد والصراعات وقود الحياة الإنسانية والحياة الدرامية على السواء على اعتبار محاكاة الثانية للأولى؛"إذن الصراع يولد الحركة الدرامية،وهي

[1] باتريس بافي،معجم المسرح،ترجمة ميشال ف. خطّار،المنظمة العربية للترجمة،بيروت،ط1،2015 ص68

[2] المرجع نفسه، ص 64

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[4] سوالمي الحبيب، الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهوية والاحتراف، ص 55

إما أن تكون ذهنية أو عضوية جسمية.ومن طبيعة الصراع أن يثير انفعال المشاهد أو القارئ ويحرك عواطفه."[1]

يبرز اقتدار المؤلف المسرحي في مدى استطاعته أن يتحكم في خيوط الأحداث زمن تصارعها،حيث يحيط المتفرج بالكمّ الكيفي لعديد المثيرات الحسية والجسدية التي تجعله حبيس المشاهدة وفي أوجّ الانصهار.

في هذا المقام؛يجدر التنويه بما تحقق من تجارب تؤكد إمكانية معرفة حجم التجاوب بين المادة المعروضة والمتلقّي،حيث"قام الدكتور إدوارد أج.هيس بإبلاغ المؤتمر المنعقد قبل فترة ليست بالبعيدة،في كلية التنويم المغناطيسي الطبي الأمريكية،عن اكتشاف جديد يخصّ الإشارة الكينيزكسية،الخاصة بالتوسع غير الواعي لبؤبؤ العين أثناء مشاهدة العين لشيء مبهج."[2]

يعني ما سبق أن المؤلف المسرحي وكل عارض لمادة فنية أو فكرية أو اقتصادية أصبح مدعما بما من شأنه أن يضمن له تحقيق فعالية المنتوج،حيث تصير لغة الانتقاء والعناية بمبهجات الآخر هي اللغة السائدة،فتغدو المعرفة أحد الوسائل الجالبة للمنفعة الاقتصادية،ويصبح المسرح مجبورا على ملامسة أعصاب الصراع السياسي والاجتماعي والنفسي،حتى لا يكون المشاهد في واد والمادة المشاهدة في واد آخر،فلا بدّ للشخوص التمثيلية أن تحاكي صراع الواقع،بل وتكشف مستوره أيضاً،"ولذلك تتبع الدراما أيا كان لونها الشخصيات وهي تتصارع،عندما تتأزم المشكلة في وقت معين ويحتدّ الصراع في مكان معين.ومن هنا جاءت أهمية نقطة البدء.فكاتب المسرحية لا يستطيع أن يحكي الحكاية من أولها كما يستطيع القصصي أن يفعل،وإنما هو يبدأ مسرحيته حين تبدأ الأمور في التأزم."[3]

بدأ"بن منصور"بدوره مشهد مسرحيته الأول بما ختم به روايته"قضاة الشرف"؛حيث الغرفة والوحدة والظلام سادة الموقف المتأزم،ليترجم بذلك حجم الصراع النفسي/صراع الذات مع ذاتها،و الناتج عن تداخل صراعات سياسية اقتصادية فكرية تصبّ كلّها في مصب الإنسان المستقبل لكلّ ملفوظات هذا الصراع .

---

[1] حجوي غوتي،الحبكة بين النص الدرامي والروائي دراسة تحليلية تباينية، ص62

[2] يوليوس فاست،لغة الجسد،ترجمة عادل كوكيس،دار نوافذ للدراسات والنشر،دمشق،ط2010 ،ص 10

[3] رشاد رشدي،"فن كتابة المسرحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1998،ص 42

4.الحوار :يعبّر الحوار عن ازدواجية في الفعل الكلامي حيث هناك(متحدث/مرسل) و(مستمع/متلقّي)

" كما Dialogue منحوتة من اليونانية "diالتي تعني إثنين و" Logos" الّتي تعني أنّ كلمة الكلام،.."[1]؛أي أن الحوار هو الكلام الثنائي الجانب بالمفهوم اليوناني .

يقوم الحوار المسرحي بوظائف ظاهرها نسيج كلامي ،أما باطنها فأبعد من ذلك،بدليل"إنّ سياقات الكلام أي الحوار في المسرح،له دوافعه ومسبّباته،كما له وظيفة يقوم عليه وهي أساسية بامتياز نلخّصها فيما يلي : تقدّم الفكرة الأساسية،تكشف عن موضوع المسرحية،تقدم الصراع وطبيعته،تقدّم الشخصيات وترسم أبعادها،تكشف عن الزمن والمكان،تكشف عن رؤية المؤلف"[2].

تتكشف مما سبق مواطن أهمية الحوار المسرحي ودوره في بناء العمل المسرحي بأكمله،أي أنّه وسيلة كشف عامة للمؤلف وللشخوص الدرامية وللقصة المعالجة عبر ثنايا الحوار،ووسط تقلباته الزمنية ؛كما يبدو "الحوار الدرامي ليس مجرد محادثة ولكنه يرتبط بحدث متطور له معنى،والحوار يكشف عن الشخصيات في الحاضر،وقد يعطينا جانبا من الماضي ولكنه يتجه أساسا إلى المستقبل،فالحوار لابد وأن يؤدي دائما إلى مزيد من التطور في الحدث."[3]

وظفت مسرحية "منين جاي..ووين رايح؟؟" لأسلوب الحوار سعياً لإبراز مكنون الأفكار المراد تبليغها والاستفادة من متاحات الحوار المسرحي لطرق المواضيع المطروحة للتناول المشهدي،والتي تعكس عوالم الصراع البادية والمستترة .

يتزاوج الحوار أحيانا،وأحيانا يتعدد،وأحيانا أخرى يكون الحوار على شكل عزف منفرد،يقوم به شخص واحد،منه الكلام والسؤال،وعليه السمع والإجابة،وهذا ما يصطلح عليه بالمونولوج الذي يستلزم وجود شخص واحد فقط على الركح،وهو ما

---

[1] بغالية أحمد،أشكال الخطاب الدرامي،مجلة فضاءات المسرح،منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران،العدد08 ،أفريل2017، ص 109

[2] ميراث العيد،اللغة والتعبير الدرامي،مجلة فضاءات المسرح،منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران،العدد05 ،ماي 2015 ،ص 12 .13

[3] رشاد رشدي،"فن كتابة المسرحية،ص50

توفّر في مسرحية الحال،حيث تعددت الخطابات الفردانية "للصافي"،زاوج بها بين فاعلية المونولوج وأثره وفعالية الحوار المسرحي .

5. اللغة :تستطيع اللغة أن تجعل من المتلقّي مقبلا أو مدبرا،ولكلّ تخصص لغته الخاصة به وبمن يسيرون في فلكه؛"فاللغة المسرحية هي لغة خاصة بحكم طبيعة المسرحية وتكوينها،كما يعرفها الدكتور زكي العشماوي"اللغة هي الصورة التي تتشكّل بواسطتها فنون الأدب باعتبار أن اللّغة مستودع عواطفنا وأفكارنا،وإنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي"[1] .

تدفع خصوصية المسرح إلى استنشاد لغة خاصة بالمؤدى الركحي،حيث تكون لغة جامعة ومختزلة حاول بعض الباحثين سبر أغوارها،متوسّلين الوصول إلى أقرب زاوية لفهمها،"أما شكري عبدالوهاب فيعرّفها بأنها مجموعة من المفردات المرئية والمسموعة ويشترك في خلقها كلّ من المؤلف والمخرج ومصمم الديكور"[2] أي أنها نتاج نظرة إبداعية شمولية تحاكي وتستوعب الجزء كما الكلّ ،ممّا يلفّها بوشاح السهل الممتنع .

"يقول إيريك بينتلي:إنّ للكلمة مكانة هامة في التعبير الدرامي،فهي حين تتّخذ موضعها المناسب في الجملة المسرحية تصير صوتا وإيقاعا وموسيقى،كما يؤكّد على أن للكلمة ظلال وإيحاءات إذا أحسن الفنان المسرحي توظيفها في سياقها الصحيح"[3]،وهذا يعني أن كلمة المؤلف وحدها لا تستطيع أن تصير فعالّة ومؤثرة دراميا إلاّ بشرط توفّر الأهلية والكفاءة الفنّية للفنّان المسرحي المتمكّن من التّوغل في جوهر الكلمة وتجسيد روحها عرضا،حيث تكون له فرصة الترجمة الجمالية لصوت الكلمة بنبرة صوته وضحكته وغنائه ومختلف الأحايين التي تحيط بالجوف،لتصير الكلمة صوتا يتماوج حسب الموضوع وحسب السياق.

يكتب المؤلف المسرحي معلّقا :"*(تخرج الأم ويتبعها الصافي، يبقى الشيخ الجديد وحده وسط الخشبة).*

---

[1] العلجة حرايز،مقاربة سيميائية للخطاب المسرحي في"ما ينفع غير الصح"لمحي الدين باشطارزي،مجلة فضاءات المسرح،منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران،العدد 07 ،سبتمبر2016،ص129

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

[3] ميراث العيد،اللغة والتعبير الدرامي"،ص 12

أولاد اليوم.. إيه على أولاد اليوم الأرض مزلزلة تحتهم، وهما يفكروا في أنفسهم.. تعلموا شي حروف ظنوا بلي بها يبنيوا حياتهم.. حروفهم تقول بلي كل الناس كيف كيف.. حتى على هذا (يشير إلى السيف المعلق).. قالوا بلي ما ابقالو دور وما عاد يلزم أحد.. وهذيك (يشير إلى السبحة) حتى هي دورها صغروه، وقالوا هي ما يربط العبد وخالقه ما عندها دخْل بين العباد.. واللي ابغى يقطع تسبيحه اطلبلو العفو ولا تعاندو.. (صمت، ثم يبتسم ويهز رأسه). أولاد اليوم ملاح في حاجة.. بكلامهم تسيرهم.."[1] .

استعمال الكاتب للغة الثالثة (اللغة العامية) مرده التماشي مع ذلك التيار الذي يحاول أن يجد تلك اللّغة الهاربة، التي يستطيع من خلالها أن يلج إلى نفسية المتلقي ويسائل عقله أيضا،بأبسط الكلمات الممكنة،وهو ما يجعل من اللغة المسرحية أحد الروافد التي يتوسم بها تحقيق المراد الفني والفرجوي .

ثالثا. جماليات التحوّل الخطابي :

1 . السرد بين الرواية والمسرحية : تتعدّد فضاءات التواجد السردي في الرواية والمسرح،حيث يشكّل السرد أحد المظاهر الحيوية لأي عمل فنّي من خلال المستويات والعناصر السردية التي تنبض بها الأحداث وتسعى لإبرازها وفق عاملي الزمان والمكان .

عناصر السرد الروائي :

أ . السرد وتعدد الزمن : تبرز الرواية كأحد الساحات المستفزة للبحث،فتظهر بتقاسيم ومقاطع ومواقع تبتغي جلّها التعرّف على ماهيتها،"وإن تقسيم بناء الرواية إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية كما تقول سيزا قاسم،هو تقسيم يساعد على تحديد مواقع الحركة والسكون في بنية الرواية فإن هناك ولاشك نوع من التوتر بين الوصف الّذي يتميز بالسكون والسرد الّذي يجسد الحركة.فإن النص الروائي يتذبذب بين هذين القطبين."[2]

تتجلّى حركية السّرد في الرواية،ويظهر نبضه في مختلف التغيرات التي تحيط بالأحداث الروائية تحت مظلات الزمن المقصود والمكان المنشود .

---

[1] عبد الوهاب بن منصور،نص مسرحية منين جاي ووين رايح،ص21

[2] أسماء يحي الطاهر، مسرحة الرواية (دراسة في المسرح المصري)،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1،2010 ، ص26

السرد الروائي فعل للحكي،وهو العمود الأساس لتأطير الأحداث والشخصيات في الزمان والمكان عن طريق اللغة،كما أنّ السرد غير مرتبط باضطراد زمني كرونولوجي سمته الانضباط والتسلسل،فهو واقع نفسي قبل أن يكون حدثا في الزمان؛"والأصل في بناء أي زمن سردي أن ينهض امتداده على الطولية المألوفة بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر،ثم من الحاضر إلى المستقبل.."[1] .

يظهر جليا ذلك التواشج بين السرد والزمن في عالم الرواية،"حيث تلعب الأزمنة دورا بالغ الأهمية في تشكيل البنية السردية للعملية الحكائية وكشفها،لأن كشفها يتطلب الوقوف على توالي وقائعها في الزمن،فالزمن هو العنصر الذي يضبط نظام توالي الوقائع والوسيلة التي بواسطتها،يمكن الكشف عن بنية الوحدة الحكائية،التي تكون مسارا سرديا يتخذ منطق التسلسل أو الاختلال الزمني "[2].

يستثمر بن منصور في قدرة اللغة على القفز على حدود الزمن وترميز المكان فيقول:"ألم يقل أبي أن هذه الشجرة هي شجرة مباركة،لأن تحتها تمت مبايعة عبد المؤمن بن علي أميرا على الدولة الموحدية،وتحتها جلد الخارجين عليه،وكادوا يغتالوه،لولا رفيقه البجائي الذي جاء معه من مدينة بجاية،فنام مكانه تلك الليلة فقتلوه.وتحت هذه الشجرة تمت محاكمتي،كما تمت محاكمة المسيردية وأحمد ولد المقدم بوستة،الّذي خرج هاربا إلى وهران،وهاهو الآن يقف أمامي يطلب مني أن أتبعه إلى الداخل.."[3] .

تومئ الرواية بأنّ التاريخ يعيد نفسه،وبأن عوالم الأمس والحاضر والمستقبل ستبقى متدحرجة بين تقديم الولاء وبين التعرض لصور الجفاء .

ب . السرد بالضمير (الهو) : يتنوع السرد في الزمان وفي المكان وفي استخدام ضمير السارد ووظيفته،حيث أنّ استعمال ضمير الغائب في السرد الروائي لا يتجلّى إلاّ "بجعله مجرّد حاك يحكي،لا مؤلف يؤلف،أو مبدع يبدع. ويتولد عن هذا الاعتبار

---

[1] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ،ص 190

[2] خيرة بغاديد،بنية السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة"قضاة الشرف"لعبد الوهاب بن منصور أنموذجا،مذكرة ماجستير،إشراف أ.د.حسن بن مالك،جامعة وهران،قسم اللغة العربية وآدابها،2016.2017،ص 38

[3] عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف ،ص 71

انفصال النصّ عن ناصّه؛بحكم أنّه مجرّد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو علمه من غيره.فهو ببعض هذا السلوك ينتقل من وضع السارد الكاتب،إلى وضع السارد الشفوي ."[1]

يتراوح السرد في رواية "قضاة الشرف" بين وصف المحيطين بالبطل الإشكالي وبين سرد الرؤية الذاتية،فيتراءى الغائب كما يريد له السارد/الكاتب أن يكون: "كان يحب المسيردية إلى حدّ الخروج عن الطريق المستقيم.."[2]،أو كقوله :"هو لا يعرف الملل أو السأم،لا ينسى أبدا،حتى أحمد التراري الّذي تخاصم معه وكسر إحدى نواجذه،وهما طفلان لم يحفظا سورة"الجن"،لم ينس له ذلك،وثأر منه بعد عشرين عاما.."[3] .

ج. **السرد بالضمير (المتكلم)** :يبدو السارد وهو في معرض سرده الروائي مالكا لمجريات الأحداث،فهو البطل/المتكلم/الشاهد على الزمان والمكان والإنسان؛"ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا؛إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسُه،في هذه الحال،إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية."[4]

تتجلى مركزية البطل السارد من خلال إشرافه العام على الأحداث وفق سلطة السرد؛ إذ "في هذه الرواية ينكشف سارد يمارس بؤرة داخلية تتحكم بالمسار السردي ولعبة السرد أكثر،حيث تضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات،والراوي هنا أحد شخوص الرواية،يقدّم ما يشاهده من أحداث تربط به ويكون شاهدا عليها،وكأنها سيرة ذاتية في ظلّ العلاقات التي تربط أفراد المجتمع الواحد وتظهر قبحه وحقيقته ."[5]

---

[1] عبد الملك مرتاض،"في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،الجزائر،ط2005 ،ص 235

[2] عبد الوهاب بن منصور ،قضاة الشرف ،ص 13

[3] المصدر نفسه، ص 19

[4] عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية ،في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،سلسلة عالم المعرفة ،ص159

[5] خيرة بغاديد،بنية السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة"قضاة الشرف أنموذجا"،ص 66

جسد السارد في رواية الحال دور الواصف والعارف والمتصرف في مقاليد الأحداث،يسردها بلا فرامل ولا مساحيق؛حيث تكون اللغة وحدها كفيلة بتحقيق صحوة الفكر والواقع بعد طول إغفاءة وغياب : "أحمل كأسي،أصطنع ابتسامة،أقول له : - لنشرب على نخب جبالة.

تحقن الدم في وجه صديقي،اختفت ابتسامته، ولم يقل شيئا.شعرت بالندم لأني ذكرت جبالة ،أو ربما ذكّرته بشيء عزيز عليه.أعرف جيدا أنه لا يستطيع العودة،مثلي،هكذا صرنا كعصفورين غريبين."[1]

يظلّ السارد الروائي عارفا جيدا بخبايا الآخر،حيث يواصل البطل سرد غربته القصرية مع صديقه(جيل الحكمة المسلوبة)،حيث يختفيان وراء كؤوس الحسرة والأسف،لتبرز الرواية فساحة المتاح السردي،ورحابة جنس الرواية بالسرد .

عناصر السرد المسرحي : يعدّ السرد المسرحي فعلا للتشخيص،حيث يكون الممثل على موعد مع تجسيد السرد لغة وجسدا،"فيقول حازم شحاتة أنه لا يجب أن نشك في الطبيعة السردية للمسرح،ذلك لأن المسرحية تعيد بناء الأحداث في مبنى حكائي.."[2] .

يترجم المسرح كلّ محظور طرحه و كلّ مباح بما هو متاح من أدوات السرد المسرحي الذي يستهدف المشاهد فكرا وحضورا؛ و"مما لاشك فيه،أن الممثل في الأداء المسرحي يبث رسالة خاصة إلى المتلقّي عبر شفرة بواسطة قناة الصوت وفنون الإلقاء،وان انعدمت فيه القصدية فإننا نفهم أشياء كثيرة من خلال ما يقوله دون أن يصرح بأنه قصدها،وبتعدد السرود تتعدد المشاعر مولدة أنماطا عديدة من العلامات الحركية،لذا فالسرد المسرحي خطاب ذو بنية حوارية تقوم على تعدد صوتي ودلالي وتحمل آثار خطابات عديدة سابقة عليها أو متزامنة معها أو متوالدة منها ."[3]

وظف نص مسرحية "منين جاي..ووين رايح" لتلك السرود الذي تصبّ في مصبّات الدلالة والترميز،فتلفي السارد/البطل متحسّرا على الماضي والراهن والمستقبل قائلا :" ابا شيخ القبيلة. حاكمها. حتى واحد ما يأمّني بلي سرق منّي

[1] عبد الوهاب بن منصور ، قضاة الشرف ،ص 33

[2] أسماء يحي الطاهر ، مسرحة الرواية ،ص 27

[3] صالح بوشعور، الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية،أطروحة دكتوراه، ص 34.33

الحكمة.. اداها منّي بالسيف..جدتي وحدها ما قدرت تعمل والو وشهادتها ما تفوتش لخاطر امراة.. والشيخ بوستة مات.. كيفاش مات؟.. ربنا يعلم قالوا انتحر.. كل من يخالفهم ينتحر ولاّ يموت بالسكتة القلبية.. "[1]، لتظهر حروف التصريح في السرد المسرحي مخفية وراءها حروف التلميح والإيحاء الّذي يجعل من المشاهد طرفا حيويا في العلاقة بين وظيفة المسرح المجتمعية ودوره في تطعيم الوعي الجماهيري بالرسالة التعبيرية المراد تبليغها سرداً وتشخيصاً،توازياً مع مختلف الأزمنة والأمكنة والأحداث المستفزة للإبداع .

معالم الاتفاق بين السرد الروائي والمسرحي :

تظهر معالم الاتفاق بين السردين الروائي والمسرحي في اتخاذ الشكل التصاعدي بالانطلاق من الحدث أ الذي يشكل البداية إلى الحدث ب الذي يمثل النهاية،كما قد يتخذ منحى تنازليا وذلك عن طريق العودة إلى الخلف في شكل استرجاع في الذاكرة الزمنية للأحداث .

تتجلى أيضا ملامح الوفاق بين السرد الروائي والمسرحي في تنوع ضمير السارد بين المتكلم والغائب وعليه ؛ فـ"إن المعالجة المسرحية للعمل السردي ينبغي أن تنطلق من المعرفة الكلية الدقيقة لتفاصيل العمل ككل-ليس عبثا شيوع ذلك الأسلوب الإخراجي الذي يتم فيه نقل الذروة أو نهاية الرواية إلى المقدمة في العرض المسرحي "[2] ،وهو ما جسدته مسرحية بن منصور .

2 . **الحوار (المونولوج والديالوج)** : يتضمن الحوار المسرحي لنوعين مختلفين من الأشكال التواصلية،يكون فيها كل من المونولوج والديالوج في مهمة التعبير،لكنّ كلّ نوع له من الخصوصيات ما يصنع منه فرادته وقوته التأثيرية على المتلقّي .

المونولوج : يشكّل مصطلح المونولوج أحد الأسئلة التي اشتغل على بلورتها عديد النقاد لما يجسّده هذا النوع الحواري من بصمة فنية ودلالية لافتة ،"ولقد أشارت"فرانسواز هيولو بوتي" إلى هذه النقطة قائلة:"في حقيقة الأمر،يعتبر المونولوج نوعا مسرحيا متعدد الأشكال يغطي حقيقة أدبية معقدة.وعادة ما يستخدم هذا

[1] نص مسرحية "منين جاي..ووين رايح"،ص04

[2] مجموعة مؤلفين، ترجمة أشرف الصباغ،السرد والمسرح،المجلس الأعلى للثقافة،ط 2000 ،ص 10

المصطلح العام للإشارة إلى تشكيلة برمتها تمتد من اسكاتشات الفكاهيين إلى مسرحيات أين تبدو الشخصية منعزلة مع نفسها كليا.ويبقى العامل المشترك بين هذه الأشكال هو وجود شخصية لوحدها على الركح "[1].

يستخدم المونولوج في أغلب الأعمال المسرحية،بيد أنّه يحمل بين جنباته ما يصبغه بألوان التعقيد والخصوصية،حيث"يصنف"إيريك مارتيني"العديد من الأنواع المسرحية التي تندرج تحت طيات "المونولوج" فيقول:"قد يكون للمونولوج مظاهر مختلفة:فقد يكون مناجاة أي ممثل يتحدث لوحده على الركح،وقد يكون باراباسيس أين يخاطب الممثل الجمهور،وقد يكون تشخيصا وهو خطاب لشخص أو لكيان وهمي،وقد يكون كذلك مونودراما حيث تأتي القوة الدافعة للخطاب من العواطف بدلا من الفعل،وأخيرا نجد المونولوج الدرامي،حيث يمكن للمرء أن يميز نوعا جزئيا وهو المونوبوليلوج ونقصد بها مسرحية تتكون من أكثر من شخصية يلعب ممثل واحد جميع الأدوار فيها والمقصود بها حرفيا عرض الرجل الواحد"[2].

ينماز المونولوج بهذه التصنيفات المتنوعة؛ ويمكن له أيضا أن يتناغم مع مختلف الأشكال الحوارية للمسرح،كما في مسرحية الحال،حيث يوظف المؤلف بدوره متاح المونولوج كوسيلة لإدماج المتلقّي مباشرة في صلب الموضوع وتيسير عوالم الاندماج بين الممثل والجمهور.

يكتب بن منصور:"(غرفة مظلمة. يقف الصافي في وسطها، ضاغطا على رأسه براحتي يديه. ثم يرفع رأسه ويواصل). **الصافي:** - نوارة.. اسمحيلي يا نوارة.. الدم سال.. سال دم الميلود والشيخ بوستة و..و.. وأنا ما افهمتش..الدم لازمو يسيل.. في الفرح ولاّ في القرح.. كي تزاد لازم الدم يسيل وكي تتختن ولاتتزوج ولا تموت.. الدم.. الدم.. (يضغط أكثر على رأسه ويقرفص على ركبتيه، ثم يرفع رأسه ببطء، ويواصل). اسمحيلي .. راني مستعرف بلي كنت انسان خواف وأناني.. خممت على روحي برك

[1] بن عمارة أمال فاطمة الزهراء،إشراف أ.د فرقاني جازية،"إشكالية ترجمة المونولوج المسرحي"،فضاءات المسرح،العدد السابع،سبتمبر2016،منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران، ص 212

[2] المرجع نفسه، ص213

وخليت شيخ القبيلة يعقد بك الصفقة مع ولد البغدادي..قالو الصلح خير، بصح على حساب منْ؟.. "[1] .

تبرز اعترافات البطل للجمهور المتلقّي بالعجز والخوف والأنانية،حيث لا يملك إلاّ المونولوج تلك القدرة الدلالية المؤثرة والمتأثرة،فيبدو "الصافي" في حسرة من أمره جارّا لأذيال هزيمة الذات من ذاتها ومن الآخر.

يوفّر المونولوج مساحة أكبر للتعبير وللإيحاء الدرامي،حيث تعلو درجات الانتباه والاصغاء وتعلو معها درجات الحقيقة المتلونة،يقول المؤلف على لسان البطل : " يمّ .. يمّ (يهز رأسه متحسرا) الأم اللي تحب الخير لولدها.. قاتلي اهرب.. روح، أرض الله واسعة.. الفضيحة ودم الميلود، وين تروح منهم.. دبروها.. اللعبة صعيبة ودوروها عليك، وأنت مازالك صغير.. انسى الحكاية يمات.. ينساو الفضيحة ودم الميلود.. ونوارة ما عندها وين تروح.. ما عندها وين تروح.. زوجها شيخ القبيلة لعدوه ولد البغدادي واعطاه معها أراضي الشيخ بوستة والميلود، ودارو من الأعيان..الصلح خير.. (يعود للبحث عن الباب). "[2]

سمح المونولوج للمؤلف المسرحي بأن يمنح للبطل امتياز امتلاك المتلقي وغوايته بواسطة سحر اللغة الصوتية المتضاعفة البيان،وحسب البراعة التي يبديها الممثل في احتواء النص والموقف والجمهور.

استدعت الرواية الأصلية للعمل الممسرح بدورها لتقنية المونولوج كأحد الحوارات الداخلية التي لا يمكن الاستغناء عنها حياتيا أو إبداعيا يقول بن منصور: "أنا أعرف أبي في داخله،بنظراته تلك كان يقول لي : "ولد الكلبة،أراد أن يحرمني منها"..وأقول بداخلي:"لا يهمك أنك صرت غوثا،بل المهمّ أنك صرت مهمّا وصاحب الحضرة،وإليك ترجع الأمور،وتفعل ما تشاء "[3] .

حضر"المونولوج" كنوع حواري يستخدم في الرواية كما يستخدم في المسرح بغية تقريب مسافة الفعل الفني بالواقع،ولأن أوجه الحقيقة الموجعة تبقى دوما بين أنفاس الانسان،يتضور بها حرقة وحسرة.

---

[1] عبد الوهاب بن منصور، نص مسرحية منين جاي..ووين رايح،ص26.25

[2] المصدر نفسه ، ص26

[3] عبد الوهاب بن منصور،قضاة الشرف،ص19

الحوار: يسهم الحوار في ترجمة حركية الفعل التواصلي عبر مسارات الأحداث ووفق محطاتها "والحوار يقوم بمهمتين يؤديان إلى تطور الحدث،فهو أولا يؤدي إلى تطور الموقف الذي يعالجه منظر ما،وهو ثانيا يشير إلى التطور في المنظر اللاحق ويوحي به.وإن لم يفعل توقفت المسرحية وجمدت وشعر المتفرج بالملل."[1]

تتضاعف مسؤولية الكتابة المسرحية ويتضاعف حجم الضغط على الممثلين الذين يحملون على عاتقهم سلطة النص وسلطة الركح وسلطة الجماهير،فتسعى كلّ مسرحية أن تضمّن مشاهدها بحوارات تروم معرفة الجديد والمتجدد،هذا ما يظهر في حوارالشيخ/الحاكم مع الخادم :

" **الشيخ الجديد**: - واش أخبار الناس؟

الجيلالي: (بصوت خافت) - واش انقولك؟!.. الميلود قاع الناس تحبوا.. ومازال ما مأمنينش بالخبر ويتساءلوا اشكون اللي ورا هده الجريمة؟..

الشيخ الجديد: - هده مشكلة.. لازمنا نعرفو اشكون اللي دارها.

الجيلالي: - كيما قتلك.. هو اللي دارها.. بصح كيفاش نبينو للناس الحقيقة.. ونزيدلك بلي بزاف اللي راهم يتهمونا؟

الشيخ الجديد: (غاضبا) : - واش راك تقول؟. يتهمونا أحنا!. "[2]

تبقى اللغة الحوارية قادرة على شحن المواقف الدرامية بالمزيد من الطاقة،ويكون على عاتق المؤلف انتقاء المواضيع التي من شأنها صناعة حوارات مؤسسة وذات رمزيات متعددة القراءات،وأيضا السعي إلى إبقاء القارئ والمتفرج على السواء في قمة التواشج حيث حيثيات الحب والحرب تصنع فتيل الأحداث وتغذّيها .

3 . **الفضاء الروائي والفضاء المسرحي :** تحاول الدراسة أن تتمعن في كنه العلاقة التي تجمع بين الرواية والمسرح،فكلاهما من نتاج الفن ومنتجيه،بيد أنهما ينمازان عن بعضهما شكلا وبناءاً ،والفضاء أحد الفواصل المبرزة لحجم هذا الاختلاف .

[1] رشاد رشدي،"فن كتابة المسرحية،ص51.50

[2] عبد الوهاب بن منصور، مسرحية " منين جاي ووين رايح؟؟"، ص22

يجدر البدء أولا؛ بإبراز ماهية الفضاء كأحد مفاتيح الدخول لمعترك الدلالات، ولمختلف التوظيفات التي يحفل بها هذا المصطلح ؛"ويعدّ (لسان العرب) نموذجا لغويا لتحقيق ذلك.فعند بحثنا عن مادة(فضا) في هذا المعجم نجد تحتها"الفضاء : المكان الواسع من الأرض...والفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض... والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض".كما نجد قولا آخر وهو: "الفضاء ما استوى من الأرض واتسع، قال: والصحراء فضاء ".[1]

تتقارب المصطلحات تارة وتتباين في مواضع أخرى لتجعل لكلّ مقامٍ ما يليق به من الوصف والكشف، فالمتمعن في ما ورد من معنى لغوي لمصطلح"فضاء"يدرك فساحته وتنوعاته المكانية،وأن مصطلح "المكان"جزء من كلّ"الفضاء"،وأن محدودية المكان تحتويها سعة الفضاء .

تبرز أيضا مرونة الفضاء وأهميته في كلّ المجالات التي تعنى بالفن والإبداع،من هذه الفضاءات؛ الفضاء الروائي والفضاء المسرحي باعتبار التقارب والتباعد الّذي يحكم حجم العلاقة بينهما .

أ - **الفضاء الروائي** : يبرز الفضاء الروائي كسلطة تقنية وتعبيرية ودلالية واسعة تسمح له باعتماد جلّ المتاحات التخييلية والواقعية وبلورتها كتابة،حيث تصير الرواية قطار سفر مفتوح ،يجوب القارئ من خلاله عواصم المعقول ويصادف فيه ما ظهر وما استبطن من عتبات للأمكنة .

وردت عديد الدراسات التي رامت الغوص في الحدود الفاصلة والمتصلة بين "الفضاء" و"المكان"؛"وتأتي محاولة الناقد حميد لحمداني لوضع حدود فاصلة بين الفضاء والمكان محاولة جادة في التأسيس لمفهوم المصطلحين،والتمييز بينهما،يخلص من خلالها إلى القول بأنّ الفضاء في الرواية هو أوسع،وأشمل من المكان،إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي،سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر،أم تلك التي تدرك بالضرورة،وبطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكائية."[2]

---

[1] بلسم محمد الشيباني،الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني (نموذجا)،منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي،الجماهيرية،ط1،2004 ،ص17

[2] المرجع نفسه ، ص25

يتوشح فضاء رواية"قضاة الشرف" بالتلوّن،وسعى فيها الكاتب إلى جعل نسيجه اللغوي مضاهيا للوحة يترجم نورها صداها؛فعند ملامسة الفضاء المكاني في الرواية تتجلّى"جبالة"رمزا للوطن،وتبدو"وهران تتلون بلون الدنيا،سوداء كجمرات الجحيم"[1].

يصبح الفضاء الروائي وسيلة فيض تعبيري يتخذ من الخيال والمآل والمقام عناوين كشف ومواجهة بالسؤال،فلماذا "جبالة" القرية المعزولة عن العالم بالذات؟ولماذا حدث ما حدث فيها وما من أحد استطاع إعادة القاطرة لسكتها؟وكيف تبدو"وهران"بدون ورودها المقطوفة؟ وهل تبقى الكهوف دوما فضاءات للثورة والتمرد (كهف أغبالو)؟وإلى متى تبقى"حانة فلاوسن" تستقبل ضحاياها من المأزومين والضائعين والمفجوعين ؟؟

حاول كاتب الرواية أن يستثمر في مساحة الفضاء الروائي،فجعل لكلّ مقام مقال،وجاب عوالم الفضاء المنغمس في الحقيقة وفي المتخيل،مزاوجا بين البينين،فتجده يصرّح :" أرى المدينة امرأة تمارس طقوس العشق نهارا،ثمّ تفترس عشيقها ليلا. قال أخي وهو ينفض غبار سيجارة كنا نتداولها : - في وهران .تنسى نفسك.."[2] .

يتراءى الفضاء الروائي وهو يحمل بين مداراته عديد الأمكنة المختلفة والمتباينة،والتي ترصد كلّ منها حدثا بعينه،تتكفّل بوصفه وصبغه بما يكافئه من إيحاء لغوي؛"فالمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة المعالجة،والحدث لا يكون في لا مكان،بل إنّه في مكان محدّد."[3]

يتبيّن مما سبق أن كلّ مكان مسخّر في الرواية هو جزء لا يتجزأ من "الفضاء الروائي" المتسم بالعمومية والتجريد والخيال،حيث يجدر بصانع الرواية أن يكون ماسكاً بخيوط الأحداث،متحكما في صخب الشخوص والصراعات كما في صمت المواقف والأزمات،وأن يجعل من الفضاء ترجمة لسخاء الابداع .

ب- **الفضاء المسرحي** : يتميز مصطلح الفضاء بمفاهيم متلونة تسعى كلّها لاستيعابه من نواحي الوظيفة الآدائية والإيحاء الدلالي،ممّا يبيّن تطور

[1] عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف،ص07

[2] المصدر نفسه، ص08.07

[3] إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا،ص200

استخدامات"الفضاء" في الابداع والنقد، واستمرار زئبقيته ،إذ "إن مفهوم الحيّز أو الفضاء في النظرية المسرحية كما في العلوم الإنسانية يشكل اليوم شيئا مذهلا،ويستعمل بعدة أوجه،سواء لناحية النص أو لناحية العرض"[1].

يتراءى أنّ الفضاء المسرحي يجمع بين الجهتين اللّتين تحكمان نبض العمل المسرحي وتؤسسان له وهما"النص"و"العرض"،فمن خلال النص؛يحضر الفضاء بحلة الركح المسرحي،محاولا نشر فكرته،وعرض موضوعه،وإبراز شخوصه وإحاطتهم بألوان الزمان والمكان،بين جهات صراع متحكّم في بثّه وتأجيجه وحلّه من لدنّ المؤلف المسرحي الذي يسعى لجعل اللّغة فضاء للتعبير اللغوي والدرامي والزمني والمكاني المغلّف رمزيا .

يتوافق الفضاء المسرحي مع الفضاء الروائي في استخدامات عوالم النسيج النصي المحكم بقوانين اللغة وأسلوب الكتابة،رغم أنّ لكلّ منهما مسافاته،فمسافة الفضاء النصي للمسرح محكوم بالمشهدية المرئية،أي أنّه مجبول على التجسيد والأداء أمام الجمهور،ممّا يفرض على النص أن يكون متوازيا وخصوصية الركح،في حين أن الفضاء النصي الروائي يطلق العنان للروائي ،فليس له غير القارئ يسافر به بين جوامع الحرف والخيال.

الفضاء الدرامي يشكّل حلقة مشتركة بين الرواية والمسرح،فالدراما الناشئة عن سيرورة الأحداث وتصاعد حدّتها،وعن تنامي عنصر التشويق والإيهام، تجعل من فضاء الرواية ساحة عرض تخييلية يعايشها القارئ مفرداً،ومن فضاء المسرحية مشاهدة عينية يستقبلها الجمهور علنا وعلى المباشر؛لتكون التجربة المسرحية على المحك تجابه نجاحها أو فشلها توازيا وقيمة الصناعة الدرامية المؤداة .

يشي النص المسرحي عن الفضاءات الزمنية والمكانية التي تكوّن الفضاء المسرحي برمّته،حيث تبدأ اللغة بفعل الكشف والوصف،في انتظار التجسيد المؤطر على الركح.

يعدّ العرض المسرحي لغة ثانية ينطقها ويمارسها فريق العمل المسرحي الّذي ينتقل من النص إلى الاستيعاب،فالترجمة الأدائية،والتي يشترك فيها المؤلف بكتابته النصية الموجهة للعرض المسرحي،والمخرج المكلّف بإعداد الممثّلين وتوجيههم نفسيا

[1] باتريس بافي، معجم المسرح ، ص213.212

وفنيا،إضافة إلى مهندسي الديكور والصّوت والإضاءة، والموسيقيين؛أي ما يعرف بالجانب السينوغرافي المتضمّن في الفضاء المسرحي،والمكوّن له .

"وإذا كان الديكور يقع في فضاء ذي بعدين،ومتمثّلا في الستارة المرسومة،فالسينوغرافيا تعتبر كتابة في فضاء ثلاثي الأبعاد،كما لو كنّا ننتقل من الرسم إلى النحت فالهندسة.إن هذه التحولية المشهدية في الوظيفة السينوغرافية،ترتبط بتطور الدراماتورجيا؛وهي تتوافق مع التطور المستقل في مجال الجماليات،بقدر ما تتطابق مع التحوّل في عمق فهم النص وبطريقة تقديمه في عرض مشهدي."[1]

تتجلّى عوالم اللقاء بين مختلف الفنون اللغوية والأدائية عبر الفضاء المسرحي الحافل بالحركية والتجدد، والقائم على نسيج نصي ونسيج مرئي يكونانه،ويجعلان منه مواطن للتوليد الدلالي المفتوح .

يتبين ممّا سلف ذكره،أن الفضاء الروائي صناعة ذاتية تخييلية،يوظفها الكاتب الروائي كتقنية صياغية وأسلوبية وجمالية،تتجلّى عبر ظاهر النص الروائي وكوامنه،في حين يبدو الفضاء المسرحي صناعة جماعية،لا يستطيع عنصر واحد أن يستغني عن البقية،فالنص المسرحي بحاجة لمخرج ،والإخراج يتطلب ممثلين،والتمثيل يستلزم إعدادا،والإعداد يستوجب تأهيلا واستعدادا،والاستعداد يستوجب وسائلا،والوسائل تحتاج مختصين في مجالات عدّة حتى تتجسد فعالية الأداء الفني، وتتحقق الفرجة المسرحية .

4 . أداءات الشخوص : تتفاوت أداءات الشخوص من الرواية إلى المسرحية،ويرجع هذا التفاوت إلى خصوصية الرواية وقدرتها على توظيف واستدعاء أكبر عدد من الشخوص الروائية،بحكم أنها من صنيع كاتب واحد له من فنون الكتابة التخييلية ما يسمح له بذلك،غير أن المسرح له من الجرأة المشهدية ما يجعله يمارس فنّ اختزال الأفكار والشخوص والزمكان .

[1] المرجع السايق ، ص 477

أوردت رواية"قضاة الشرف" واحدا وعشرين(21)شخصية روائية صنعت وقائعها إلى جانب البطل المحروم من سلطة الاسم !،فتظهر كلّ شخصية في دورها المحوري أو الهامشي حسب رؤية الكاتب وغايته المقصدية، فتجده قد وظّف :

1 . الأخ الأكبر محمد : حيث مثّل دور الأخ والرفيق والعاشق للحياة،فكانت نهايته مرضا مفضيا للموت

2 . الأب "الحاج محمد" : عاشق وهران المدينة و"فنّ الراي"، والمتيّم بامتلاك السلطة

3 . الأم : حرمت بدورها من سلطة الاسم،واقتصر تصويرها على أنها محلّ للزواج والإنجاب ليس إلاّ

4 . الجدّة "حليمة الساحلية": مثّلت دور المرأة المستلهمة من جاه العرق والنسب نبض قوتها المعنوية

5 . الجدّ : صاحب السلطة ومتسيّد الحضرة ،وصاحب الزوجات التسعة

6 . جيلالي الموسخ : راعي الجدّ والقائم على شؤون خدمته

7 . الحكيم الرومي : المقتصر دوره على توليد النساء

8 . فقيه الجامع "سيدي حمزة" : القائم بأمور الإمامة وكتابة الحروز زمن المولد ووقت الختان

9 . العمة فتيحة : زوجة الفقيه ومراده

10 . خالة الفقيه :"خيرة" الهجالة التي امتلكها شيخ الحضرة كزوجة

11 . قدور الكابران : العارف بحقيقة أمور الزاوية،صوّر مغدورا في شرفه،ووجد مشنوقا في داره

12 . زليخة : أخت البطل التي لم تنطق ببنت شفة

13 . نوارة : حبيبة البطل وعشقه الذي صيّره شيخ الحضرة صفقة قسمت ظهر البعير

14 . أحمد التراري : والد نوارة، القائم بأعمال الزاوية،وخادم الجدّ المطيع

15 . عمارة بنت المجذوب : زوجة أحمد التراري

16 . المقدم بوستة : المعارض لاغتصاب الحكمة

17 . أحمد ولد المقدم بوستة : الصديق القديم للبطل ،والتائه في وهران برتبة نادل

18 . ربيعة المسيردية : الخائنة لزوجها والموقظة لشهوانية شيخ الزاوية

19 . خديجة عشيقة البطل

20 . رابح ولد الطاهر البغدادي : قائد الحملة ضدّ عرش الزاوية

21 . الخال مولود : المجاهد المغدور بعد الاستقلال

تعكس الرواية قدرتها على احتواء شخوص عديدة تساهم في تنشيط حركية الفعل الروائي،وتوجهه وتضفي عليه مزيدا من الرمزية والدلالة ؛كما حدث في رواية الحال مع استدعاء شخوص دينية على غرار إحالة الرواية إلى سفرة النبي موسى عليه السلام ويوشع الغلام وسيدنا الخضر عليه السلام ،وما في تلك الرحلة من محمولات رمزية قد تمّ رصدها سلفا .

ينضح التاريخ الجزائري أيضا بشخوصه عبر صفحات الرواية بتوظيف شخوص من طينة زعيم الحركة الوطنية في الجزائر ميصالي الحاج(ص57)،والرئيس المنقلب عليه "بن بلة" والرئيس الراحل"بومدين" (ص58)،وقد وردت هذه التوظيفات الشخوصية في الرواية لغاية بعيدة عن منطق الاعتباط،حيث تتكشّف اسقاطات الكاتب عبر نقاط التلاقي والتضاد بين شخوص الرواية .

"إن الشخصية باعتبارها مورفيما فارغا في البداية (لا معنى للشخصية،ولا مرجعية لها إلا من خلال السياق) لا تمتلئ إلاّ في آخر صفحة من النص،حيث تتمّ مجمل التحولات المتنوعة التي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها وسندا لها "[1].

تبرز أصول اللّغة التلاعبية الجامعة بين جدّية الفكرة المعالجة ورمزية الطريقة المنتهجة في رسم الخارطة البنائية لعالم الرواية السابح في بحور السؤال على متن عتبات الجمال .

[1] فيليب هامون،سيميولوجية الشخصيات الروائية،ترجمة سعيد بن كراد،دار كرم الله للنشر والتوزيع،الجزائر،ط2012، ص40

تتعاظم الدهشة زمن الوصول إلى مرتبة فكّ الشفرات المغلقة والمغلّفة وراء الشخوص الروائية والتي تجعل على سبيل التمثيل لا الحصر من" الجدّ والابن والحفيد" في كفة ، و"ميصالي الحاج" و"بن بلة" و"بومدين" في كفة أخرى يشكّلان قطبي مسرح الأحداث التي تتشارك معا في صور الموت (الجد/ميصالي الحاج)،والانقلاب(الابن/بومدين) والانسحاب (الحفيد /بن بلة)،فتصير الرواية مرآة لوقائع حقيقية مرسومة وفق النسق الروائي المتخيّل وعبر شخوصه .

جعلت مسرحية"منين جاي..ووين رايح؟!"المقتبسة من رواية "قضاة الشرف" من كثرة الشخوص الروائية ثلّة في المسرحية،حيث تمّ اختزال الأحداث بالتقاط أهم النبضات المؤثرة،واختزال عدد الشخصيات ،والاقتصار على النماذج الأهمّ التي باستطاعتها تجسيد الغرض من العمل الفني الممسرح .

استخدم المؤلف المسرحي ثمانية شخوص مسرحية (08)،أبقى فيها على : الجدّ،الحاج محمد،الصافي(البطل) زوجة الشيخ الجديد،الشيخ بوستة(الصديق)،الجيلالي(الخادم)،ولد الكردي(أحد الأعيان)، ونوارة .

يعتصر النص المسرحي ما وعاه النص الروائي،فيجعل من الشخوص أهمّها وأقدرها على توصيل الغاية التعبيرية في مدة زمنية محدودة،وبطريقة منشودة تستدعي الموهبة لتخدش انتباه المتلقّين .

جسّد البطل المسرحي(الصافي) دور الشخصية الصافية من المكر والضغينة،حيث لم تلوّثه مطامع السلطة،فلم يتشبث بها،ولم يصارع لأجلها رغم كونه محلّ اختيار شيخ الحضرة المتوفي الّذي عيّنه لخلافته،بيد أن الانقلاب على إرادة الشيخ أردته منفيا عن بلدته مكرها لا بطل .

تعدّ رواية قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور إحدى المتون الروائية المكثفة،رغم إيجازها(79صفحة) إلاّ أنها احتوت على عديد النقاط التي أشير إليها سلفا،حيث حضرت السياسة وأمور الحكم،وتجلّت عوالم استخدامات الدّين لأغراض دنيوية،وهي المواضيع التي حافظت عليها المسرحية بعد الاقتباس .

يعتبر الكثير من النقاد أن المساس بالرواية واختزالها حسب الرؤية المسرحية هو ضرب من الخيانة للنص الروائي، وللكاتب، إلاّ أن مثل هذه الآراء تحبط من همة كلّ مقترب من المسعى المسروائي.

يفترض أن الكاتب الروائي قد أنهى عمله الفني بمجرد طرح مؤلفه للتداول،وعليه فإن أي استعمال للرواية في الدرب المسرحي هو عملية إبداعية جديدة تنسب الفعل الكتابي لمصدره أخلاقيا،بيد أنّ الصياغة والطريقة والأداء من توقيع الطاقم الجماعي العامل على المسرحة،وهم المسؤولون أمام الجمهور وأمام المهتمين على قيمة المنتوج الدرامي ، بتبيان أهليته للترجمة الدرامية ، وإبراز مواطن الجمال .

يمكن القول في ختام الفصل الثاني من هاته الدراسة البحثية أن عوالم اللقاء بين الرواية والدراما المسرحية في الجزائر لا يزال خجلا عن الظهور اللافت (11 عمل ممسرح إلى الآن)،مما يدعو إلى ضرورة الاستثمار الواعي في الموروث الروائي الجزائري وتكييفه مع متطلبات الركح المسرحي .

الفصل الثاني :
الرواية الجزائرية والدراما السينمائية
"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجا

1 . **الرواية السينمائية..سيرة البدء والمنتهى**

أ . الرواية السينمائية في العالم الغربي

ب . الرواية السينمائية في العالم العربي

ج . الرواية السينمائية في الجزائر

2 . **معالم رواية "ريح الجنوب"لعبد الحميد بن هدوقة**

أ . ملخص الرواية

ب. المضامين الفنية والصور الجمالية

ج . الكتابة الروائية ورحلة التحول إلى الكتابة السينمائية

3 . **فيلم "ريح الجنوب" من السرد إلى المشاهد**

أ . الورقة التقنية للدراما السينمائية"ريح الجنوب"

ب. مواطن اللقاء والجفاء بين الرواية والفيلم

1 - الرواية السينمائية..سيرة البدء والمنتهى

تتفتّح الرواية على قارئها،لتدخله عوالمها وتعرّفه على أحداثها وشخصياتها وأزماتها،وتنشرح معه على انفراجات الخلاص؛ فتبدو الكتابة تأشيرة سفر لا محدودة، تجعل من الحروف عناوين سفر وعبور نحو المأمول والمجهول،تستنشد بها ملامسة الوجع ،واعتصار السؤال تحت مظلات الواقع والمتخيّل، وبين متاحات جمال عصيّ عن الأفول .

وعت السينما أهمية الحرف الروائي وعملت على تجسيده فنيا بما لها من وسائل التحقيق؛ فكيف بدأت معالم الوفاق بين الرواية والسينما عالميا وعربيا وجزائريا؟ وكيف انتهت؟ وما هي آفاق الرواية السينمائية في خضم راهن العولمة وفلسفته ؟ .

يبقى نجاح العمل الروائي مرهون بقدرة الروائي على استثارة القارئ،والطواف به بين معالم الواقع وهواجس المتخيل، وبين فضاءات الزمن والمكان بواسطة متاحات اللّغة وإمكانياتها الجمالية ؛حيث "أن نجاحه في التصوير والإخبار يبقى دائما مرتبطا بحسن انتقاء الكلمات-الحروف وبراعته في ترصيفها وتنسيقها،لتصير الكلمة المكتوبة في بصر القارئ ألوانا وأصواتا،روعي فيها النغم الحلو واللون الجميل في انسجام تام بين ما يقتضيه النغم من مقاطع صمت،وما يستلزمه اللون من ظلال وأضواء."[1]

تتجاوز الرواية مقامات التزيين والصنعة اللفظية إلى مقامات أوسع تجمع بين عوالم الجمال والسؤال؛حيث يتجلّى" الأدب مادة حية ،إشكالية/تساؤلية،توظف مصطلحات فنية في غاية الصلابة" [2] ؛ تنتظر من ينزع عنها اللّبس،ليبرز ما تخفيه الكلمات خلف أسوار الرمز والتصوير الدرامي .

تبدو الكلمة الروائية جامدة المقام/كتاب،متحركة المقال/دراما وفق وعي القارئ ومستويات قراءته لها في حين أنّ" الكلمة في العمل السينمائي منذ وضعها الأول تولد بصيرورتها وتحولها.فهي كتبت لتصير ألوانا مرئية .حية في إطارها الزماني وفي مجالها المكاني.كتبت لتصير أصواتا مسموعة.كتبت لتنسلخ عن الفردية وتلتحق

[1] خلفة بن عيسى ،الرواية والرواية السينمائية،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،ط1988 ، ص 10

[2] Fabien GRIS,"Images et Imaginaires cinématographiques dans le récit Français contemporain(de la fin des années 1970 A nos jours),Thèse de doctorat en Littérature Française ,Université Jean Monnet- Saint-Etienne,2012,p.47

بالجماعية.كتبت لتستقطب المضامين والجماليات التي يمنحها إياها المخرج والمصور ومهندس الصوت وصانع الديكور ومركب الشريط.انها تتقمص كل براعات ومهارات أعضاء الفريق السينمائي الأساسيين والثانويين."[1]

تتراءى فردانية العمل الروائي القائم على وحدة القارئ ووحدة الكاتب،بعكس العمل السينمائي القائم على تظافر جهود مجموعة من الطاقات لإخراج عمل إبداعي بما يليق به فنيا،ووفق هذا الطرح يرى عبد الحميد بن هدوقة ب:" أن ما يتوفر لدى السينما من وسائل تعبيرية متكاملة يجعل عباراتها جدّ غنية وجدّ مؤثرة، تغزو كلّ الفئات والطبقات،أميين ومثقفين. الكلمة المكتوبة ينشئها فرد ويقرأها فرد. الكلمة السينمائية تؤلفها جماعة ويقرأها الجميع ."[2]

تتبيّن بواطن العلم والتعامل مع السينما والرواية،وتتجلّى خصوصيات كلّ منهما في معالم النشأة ومساحات التعبير، وكذلك في أسلوب الخطاب وسط تباين مستويات المتلقّي الثقافية،وقدرته على استيعاب العمل الفني وإدراكه؛"والحقيقة إن الرواية الأدبية تختلف جوهريا عن العمل السينمائي،فالأولى تعتمد على اللغة والأسلوب أما الثانية فتحول اللّغة البشرية برموزها المكتوبة إلى نظام جديد تكون فيه الصورة هي الوسيلة الناقلة للرموز اللغوية،وفي هذا النقل والتحويل يضطر كاتب السيناريو إلى الحذف أو الإبدال بما يوافق الطرح السينمائي للحدث ."[3]

مرّت الرواية بمحطات تشكّل تكوينية أدّت إلى انبجاسها حديثا إلى عديد العيون الفنية (الرواية الكلاسيكية، الرواية الرومانسية،الرواية البوليسية، رواية الخيال العلمي،الرواية السينمائية..)، حتّى يلقى كلّ أناس مبتغاهم ؛ كما تدرّجت السينما في سلّم التطوّر والتطوير من الصورة المتحركة إلى الصوت واللون فالكاميرا المتحركة والمونتاج التركيبي ؛"وهكذا بدأت السينما عن طريق عرض صور متحركة في نهاية عام(1895) بباريس.وكان العرض الأول عبارة عن شريط سينمائي قام به الأخوان لوميير

[1] خلفة بن عيسى ،الرواية والرواية السينمائية، ص 11

[2] المرجع نفسه، ص 11

[3] بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية –الفيلم ، ص24

(Lumière)"[1]، لتنتهي اليوم إلى عروض تجنّد أضخم الوسائل المادية والتقنية وأكبر الصالونات والمهرجانات معلنة عن نفسها في الشكل الحداثي المعاصر،ولتنتقل السينما من حيّز الفنّ المتخيّل إلى الفضاءات الحقيقية للفكر والسياسة والاقتصاد،حيث عوالم الصورة الحاملة لسلطة البوح والتعبير، "فهي تملك من الجاذبية ما يجعل أثرها يفوق أحيانا الكلام،وذلك بتعدد دلالاتها وانغراسها في المتخيل الرمزي والاجتماعي للكائن."[2]

تبرز سلطة الصورة من خلال فعاليتها في الآخر المتلقّي،حيث أنّ استخدامات الفنّ للصورة ميّزه التأرجح بين الواقع والخيال،وبين الصدق والكذب؛إلاّ أنّ"الصورة الحقيقية تستطيع أن تقدم كصورة نقدية : صورة مأزومة،صورة ناقدة "[3]،ممّا يعني أن الصورة الحافلة بالدلالة تصوّر معالم أزمة (فردية،جماعية،كونية)،تنتقد بها الواقع وتفضحه على حقيقته، وهذا يبرز أنّ الصورة قادرة على البوح الصريح مثلما هي قادرة على التستّر والتوجيه ؛لتكون" الصورة البليغة إذن ذات أثر وفعالية نظرية وفي الآن نفسه صورة ناقدة تعكس طريقتنا لرؤيتها متى رأيناها، إنّها تجبرنا على رؤيتها بحقّ."[4]

تستوجب عملية استيعاب الصورة رمزيا ودلاليا التوقف عند عتباتها المفتاحية المستغلقة،ومحاولة التمعّن في مختلف التفاصيل التي تشكّل الإطار العام للصورة،ويبقى التأكيد على أنّ كلّ صورة تحمل من البوح ما يمكّن من فكّ شفرات الاستفهام؛ إذ أنّ "سؤال الصورة لا يمكن فصله عن الأسئلة المتعلّقة باستيعاب الواقع."[5]

---

[1] رضوان بلخيري،سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي،جسور للنشر والتوزيع،الجزائر،ط 1، 2016 ،ص 41

[2] وافية بن مسعود،تقنيات السرد بين الرواية والسينما دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم،دار الوسام العربي،الجزائر،ط1
2011، ص 44

[3] Jean – François Coté : "La profondeur et L'éclatement de l'image .Réflexion critique sur l'image et les technologies. Thèse de doctorat sur mesure en arts visuels et en histoire de l'art ; Faculté des études supérieures, Université Laval, Québec; 2007,p 89

[4] Ibid ,p.90

[5] Liane Sousa De Aroujo , Esthétique du cinéma : Montage,eisenstein ;Université du QUEBEC ,mai 1992,p90

أ - الرواية السينمائية في العالم الغربي :

تنبّه المشتغلون على الصناعة السينمائية غداة نشأتها إلى دور النص الروائي في توفير المادة التصويرية والتعبيرية للعمل السينمائي،على الرغم من اختلاف الشكلين، فالشكل الأدبي يحمل صورته في كلماته،بينما الشكل السينمائي يحمل كلماته في صوره؛أي أنّ كاتب الرواية مصور بالكتابة،ومخرج الفيلم كاتب بالصور،"مثلما أشار ج.سادول (G.Sadoul 1949)، وماتز(C.Metz 1975) وج. ميتراي (J.Mitry 1963) وبريمون(C .Brémond 1973) مع آخرين،بأن تاريخ بدايات السينما انطلق لحظة التقائه مع الأدب. لهذا، فإنّ التحليل السينمائي قد استفاد من الموروث النقدي ومن نظرية الأدب. غير أنّ التحليل الأدبي والتحليل السينمائي يختلفان في الصيغة الخاصة بالقراءة: الكتاب يقرأ ، الفيلم يشاهد."[1]

تختلف طرائق الإبداع والتلقي بين الرواية والسينما،بيد أنّهما يشكّلان معاً إنتاجاً يزاوج بين متاحات الأدب ومزايا الصورة؛ "ومع هذا،قد يفيد بأن نذكر هنا أن واحدا من أول وأهمّ الأفلام الروائية في تاريخ الفن السابع،كان فيلما خياليا-علميا،وهو بالطبع،تحفة جورج ميلياس"الرحلة إلى القمر،الذي حقق عام 1902.بل سيكون أكثر فائدة بالنسبة إلى موضوعنا هنا أن نذكر أن فيلم ميلياس هذا،كان مقتبسا من نص أدبي،هو رواية جول فيرن المعروفة بالاسم نفسه.ويقينا أن هذا الواقع المبكر سجّل البداية القصوى للعلاقة،ليس بين السينما وأدب الخيال العلمي،بل بين السينما والأدب بشكل عام،حتى وإن كان الفيلم صامتا،.." [2]؛ إلاّ أن وحدة التعبير تراها قد تجسدت بين الصورة السينمائية والحروف الروائية بينما كانت السينما لا تزال في ريعان التشكّل،حيث لا صوت* كان لها ولا لون**،فتراها بدءاً قد اكتفت بترجمة الجمل

---

[1]Dominique Bonnet, Transferts de terminologie entre deux systémes d'expression : de langage à l'image, Anales de Filologia Frencesa,n :18 ,2010,p.58

[2] إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة: تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته،منشورات المؤسسة العامة للسينما،دمشق، ط 1 ،2010، ص 37

* "الصوت : سنة 1927 أمكن تسجيل الصوت ونقله على فيلم إلى جانب الصور، أصبحت السينما عند ذلك ناطقة.

** اللّون : ظهر اللون سنة 1932 " ؛ينظر أكثر د.رضوان بلخيري،"سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي،ص 40

والكلمات في صور تفتتح بها أبواب العالم المجهول الذي يسعى الجميع إلى استراق معرفته،والّذي أضحى عالما ناطقا وملونا "بعد محاولات عديدة لصناعة الفيلم السينمائي،بدأت في منتصف القرن التاسع عشرفي اوربا وأمريكا، استطاعت الولايات المتحدة الوصول إلى الفيلم الناطق الأوّل،مغني الجاز،الذي ظهر عام 1927،من إخراج آلان كروسلاند وإنتاج استوديو"وارنر بروذرز".[1]

تجسّدت عدّة أعمال سينمائية عالمية اتسمت بالنجاح الجماهيري،كانت قد جعلت من الرواية مهدها ومصدرها النصي، كوعي منها بقيمة النص الروائي وقدرته على خدمة الصناعة السينماتوغرافية، على غرار :

- رواية"كوخ العم توم" لهارييت بيتشر-ستو Harriet Beecher- Stow عام1852 ، وأفلمها سينمائيا إدوين بورتر Edwin Porter عام 1903 [2] ،حيث ساهمت الرواية في وضع اليد على الجرح الأمريكي، وإبراز مآسي العبودية التي كان يعيشها السود في صمت تتأجج وراءه نيران حرب أهلية؛وقد "ظهرت رواية كوخ العم توم ل:بيتشر ستو مؤفلمة بقوة في الإنطلاقة الأولى للسينما بالولايات المتحدة،معلنة بذلك عن توشيح السينما بخاصية هوياتية أمريكية تنطلق مما يعتبره الأمريكان عظمة الحرب الأهلية التي أوجدت الأمة الأمريكية،وأسطورة الجنوب الذي بفعل تحرر عبيده،وسم الفرد الأمريكي بخاصية الإنسانية والعدالة."[3]

تبدو الرواية عملا فنيا يظهر مواكبة الفن للحياة الإنسانية، ويساهم في توثيق مرحلة تاريخية حساسة من تاريخ الشعب الأمريكي،حيث دقت من خلالها الكاتبة ناقوس الخطر الداهم مبرزة معالم الصراع الصامت،وفوارق الطبقية المتوحشة بين البيض والسود، الذي سرعان ما انفجر ثورة أهلية سبقت مسيرة التكوّن النسيجي المجتمعي للولايات المتحدة الأمريكية .

---

[1] غسان فايز القبسي،سينما العرب: ماذا يعيق نحو العالمية؟،الموقع الإلكتروني : https://www.arab48.com
تاريخ النشر:2017.06.12،تاريخ المعاينة: 2018.04.13 ، H 04:44

[2] بومسلوك خديجة، أفلمة الرواية في السينما الأمريكية، أطروحة دكتوراه،إشراف: د.جدي قدور،قسم الفنون الدرامية،جامعة وهران
الجزائر 2016.2015 ،ص 203

[3] المرجع نفسه ، ص203

- رواية"دراكولا Dracula"للإيرلندي برام ستوكر Bram Stoker عام1897،والتي حققها بداية الألماني فريديريك ميرنو Freidrich Murnau في فيلم"نوسفيراتو"Nosferatu[1]عام1922 ثمّ المخرج الأمريكي فرانسيس فورد كوبولا في فيلم "دراكولا"عام 1992 .

شكل الفيلم الروائي"دراكولا" أحد الأعمال التي غاصت بالمتفرج في أرجاء الخيال والرعب وعوالم مصاصي الدماء،فمثّل العمل الفني أحد العلامات الفارقة والنموذجية والمتجددة لعوالم دراكولا السينمائية .

"إن فيلم نوسفيراتو-سيمفونية الرعب يعد حجر الأساس في المخبر الفيلمي لمصاصي الدماء،حيث أطلق دراكولا التعبيري سلسلة من الاقتباسات السينمائية لرواية برام ستوكر،ولكن هذا الانتقال بين الرواية والفيلم خرج من منطق نوسفيراتو ورمزيته إلى فنتازيا فمبيرية- Vampirisme يلفها عالم من الرعب،وتقف بين البشر والحيوانية،والأنسنة والإفتراس في غرائبية جلبت إليها جماهير هذا النوع السينمائي في كلّ الحقب السينمائية ."[2]

شدّت الأعمال الغرائبية انتباه المتفرجين،وتفطن صنّاع سينما الرعب إلى ذلك،فظهرت على التوالي عديد الأفلام المقتبسة عن الرواية؛على غرار: "دراكولا ل: تود برونينغ عام 1931،وعلامة مصاص الدماء لنفس المخرج عام 1935،ودراكولا وزوجاته مصاصات الدماء ل: دان كورتيس عام 1973،و دراكولا ل:جون بادهام عام1974،ودراكولا لكوبولا عام 1992،ومقابلة مع مصاص دماء ل: نيل جوردان عام1994، ودراكولا 2000..."[3]

- رواية "الأم"لـ: مكسيم غوركي 1908 والتي حققها فسيفولد بودوفكين عام1926 :

ساهمت الرواية في إبراز دور الفكر في إيقاظ الوعي الجمعي السوفياتي –سابقا- من سبات الجمود،"والحال أن رواية"الأم" هي رواية وعي وفعل في الوقت نفسه،وهذا،بالتحديد،ما أعطاها قيمتها.ولكن هذا في الوقت نفسه،ما جعلها تستخدم

[1] المرجع السابق ، ص 262

[2] بومسلوك خديجة، أفلمة الرواية في السينما الأمريكية ،ص 265

[3] المرجع نفسه ،ص 267

أكثر من أي عمل أدبي روسي آخر،في مجال الدعاوة السياسية.ولعل خير شاهد على هذا الفيلم الذي حققه فسيفولد بودوفكين،أحد كبار مؤسسي السينما السوفياتية،انطلاقا من هذه الرواية،محولا إياها من عمل أدبي كبير إلى عمل سينمائي-لا شك في روعته على الصعيد البصري-يخدم قضية الثورة ودولتها،أكثر مما يخدم قضية الفن ."[1]

- رواية"ذهب مع الريح"ل: مارقريت ميتشل * Margaret Mitchell 1936،وحققها فيكتور فليمنغ Victor Fleming** عام1939 .

يعدّ العمل تكملة لما صوره كوخ العم توم سلفا؛حيث "تبرز رواية "ذهب مع الريح" المأساة الإنسانية التي حلّت بالجنوب الأمريكي،نتيجة الحرب بين الشمال والجنوب ،وهذا بسبب التمييز العنصري حيث دارت الحرب بين الولايات التي كانت تريد الإحتفاظ بالعبيد والولايات التي تريد تحريرهم.وقد استمرت الحرب من عام 1861 حتى عام1865 وسقط فيها آلاف الضحايا.."[2]

- رواية"هل تحلم الروبوتات بخروف كهربائي؟ Do Androids dream of Electric Sheep ?" للكاتب الأمريكي فيليب كيندريد ديك Philip Kindred Dick 1968 ،والتي تم تحقيقها سينمائيا تحت عنوان Blade Runnerأو الهارب من الشفرة الحادة للمخرج Ridley Scottعام 1982[3] .

يتراءى من البداية حرية العمل السينمائي في تغيير العنوان،واختزاله في كلمتين:"Blade Runner"، "فكلمة Blade تعني شفرة حادة، وفي الرواية تعني شخص يخاطر بحياته وكأنه على حافة شفرة حادة،إذا تمّ القبض عليه سيكون كأن حافة

[1] إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة: تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته، ص77.76

* مارقريت ميتشل:(1900.1949)،روائية أمريكية توفيت إثر حادث مرور،ولم تخلف غير روايتها"ذهب مع الريح"

** فيكتور فليمنغ Victor Fleming : (1883.1949)،أحد أعلام الإخراج السينمائي بالولايات المتحدة الأمريكية

[2] بومسلوك خديجة، أفلمة الرواية في السينما الأمريكية ، ص220

[3] ينظر: الموقع الالكتروني : Blade Runner (film) ،www.fr.m.wikipedia.org ،تاريخ المعاينة : 2018.03.27 H 22:55،

الشفرة أصابته،فهو يخاطر بحياته في منطقة حادة أو خطيرة،وبالنسبة ل Runner فتعني الهارب أو المهرّب."[1]

شكّل العمل الفنّي الهوليودي محلّ الإشارة أحد نماذج صناعة أفلام الرعب والخيال العلمي،التي يتاح فيها للمتفرج استشراف عوالم مجهولة تتغذى من الماضي وعلى المستقبل،وتترك للخيال فرصة توقع النهايات. يطرح الفيلم أحد المظاهر اللامتوقعة في التعامل بين الإنسان والآلة،حيث تصور ثورة المخلوق(الآلة) على الخالق(الإنسان)،ووجود هذا الأخير بين بينية أن يفرض سيطرته أو أن يلقى حتفه،"وقد حقق الجزء الثاني من الفيلم عام 2017 بعنوان: Blade Runner 2049 على يد المخرج الكندي DenisVilleneuve."[2]

- رواية الغريب L'étranger" لألبير كامو Albert Camus"سنة1943 والتي أخرجها الإيطالي لوتشيانو فيسكونتي Luchino Visconti* عام 1967،حيث صوّرت الأحداث السينمائية بالجزائر،"وقد ورد الفيلم من بين ما قدّمه الإنتاج السينمائي الجزائري حيث يرد التعريف به: الاقتباس من كتاب آلبير كامو يحمل نفس العنوان.اغتال مارصو جزائريا بسبب-الشمس-ويقف أمام المحكمة متهما على الخصوص بسلوكه المنافي للنظام الاجتماعي أثناء دفن والدته.المحلفون يقررون -إقصاءه عن المجتمع- ويطالبون بتوقيع عقوبة الإعدام عليه.يستسلم مارصو وهو داخل زنزانته في انتظار تنفيذ الحكم إلى أفكار فلسفية حول الوجود."[3]

حاول المخرج أن يستبقي على شكل الرواية وروحها،فلم يخرج عن دوائر تصوير العاصمة الجزائرية وطبيعتها التي حاول كامو رسم لوحتها في روايته،كما جاءت الصورة السينمائية لتعكس النزعة الفلسفية للكاتب، حيث "يقوم فكر -كامي- على نقطتين

---

[1] ينظر؛ شرح وتفسير قصة فيلم Blade Runner 1982، www.aflamtalk.com،تاريخ النشر: H 2017.10.24،18:04

[2] ينظر؛ الموقع الالكتروني : Blade Runner (film)، www.fr.m.wikipedia.org ،تاريخ المعاينة : 2018.03.27 H 23:33،

* Luchino Visconti : مخرج سينمائي إيطالي (1906.1976)

[3] كريمة ناوي،"رواية الغريب لألبير كامي من الرواية إلى الفيلم"،مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة مولود معمري،تيزي وزو العدد السادس، جانفي2010 ، ص 160

أساسيتين هما : العبث L'absurde والتمرد La révolte. وقد تأخذ إحداهما مكان الأخرى ."[1]

شكّل الفنّ بمظهريه الأدبي والسينمائي فرصة لتجديد عوالم السؤال الفلسفي الذي كان"آلبير كامو"قد وثّقها في روايته، ولإعادة تصويرها للسينما تعيد أجواء مناقشته من جديد،والبحث عن أجوبة لاستفهاماته الوجودية، ولرصد نوع الروابط التي تحكم علاقاته مع ذاته،ومع الآخر/ الإنسان،ومع الحياة ومع الله .

- رواية"اسم الوردة" لأمبرتو إيكو Umberto Eco Le Nom de la rose"1980، والتي تمّت أفلمتها على يد"جان - جاك إينو[2]"1986؛ وقد شكّل أمبرتو إيكو أحد الأساليب اللافتة في الكتابة الروائية حيث أنه يعتبر كتابة الرواية صناعة إيروسية تستدعي الإعداد وحبّ الاكتشاف،ويقول عن ظروف تصميم عمله الفنّي :"قضيت سنة في تشييد عالم الدّير ،والمتاهة والمكتبة.هذه المملكة مملوءة بالكتب الموجودة فعلا. فقد عثرت على كتاب للمدعو تومسون. ودليل"المكتبة الوسيطة" الذي كان يتضمن كلّ ما يوجد في مكتبات العصر الوسيط، وعندما أشير إلى مؤلف ما فهو موجود فعلا. وهكذا أنجزت دفاتر تتضمن الشخصيات والرسوم البيانية والتخطيطية وبطاقات عن الشخصيات التاريخية ووافق السرد منطقا خاصا به. أقنعني هذا العمل أنّ الرواية ليست لغة فقط، ولكنها قضية بناء كوسمولوجي ."[3]

تتجلى النظرة الكونية التي يحفّ بها"إيكو" فضاءات روايته،فتتراءى بداية مصداقية العوالم المطروقة وحقيقة الشخصيات التي يستعملها والبيانات والمخطوطات التي يحيل إليها في بناء مرسوم ، مما يجعل القارئ أمام عالم جديد ينفتح عليه بمجاميع معارف علمية وتاريخية موثقة يقدّمها له الروائي في قالب من أدب مسافر بين الأزمان يجعل من سبعة أيام مدة رحلة كونية لراهب بين متاهة دير ومكتبة وكتاب مسموم .

[1] المرجع السابق ، ص 148

[2] إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة: تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته، ص52

[3] أمبرتو إيكو ،"حرائق السؤال "،ترجمة سعيد بوكرامي،أزمنة للنشر والتوزيع،الأردن، ط1 ،2006 ،ص 14

يعتبر كلّ نص روائي حافل بالجدّة الموضوعاتية والمثير لاستفزازات التشويق والمغامرة دعوة صريحة لمخرجي السينما،وقد تمّت أفلمة الرواية لما تضمنته من جماليات سرّية وبصرية حفلت بها حروف الرواية.

تزاوج الرواية بعوالم الفنون الأخرى منح لها مرونة الانسياب في أشكال فنية تجسد على الركح أو على شاشات السينما والتلفزيون،ومن الروايات ما ألهمت استدعاء العوالم الموسيقية لتجسيدها نغما،كما كان الحال مع رواية"البؤساء Les misérables "لفيكتور هيجو Victor Hugoالصادرة عام 1862 ،والتي حوّلت إلى "فيلم موسيقي درامي بريطاني من إخراج توم هوبر عام 2012 ،وهو مقتبس عن المسرحية الموسيقية التي تحمل نفس الاسم للكتاب آلان بوبليل وكلود ميشيل شونبيرج وهوربرت كريتزمر ."[1]

تعامل السينما مع نصوص"فيكتور هيجو" تجدد مع روايته"الرجل الذي يضحكL'homme qui rit" الصادرة عام 1869،والمخرج بول ليني Paul Leni عام 1928[2]،أي في عهد السينما الصامتة، أو الصور الناطقة التي رسمت مشاهد تمّ تطويرها لاحقا في عمل سينمائي فرنسي عام 2012 للمخرج جون بيير أميري Jean-Pierre Améris،عكس فيه مشاهد طفلين يمثلان براءة مهددة تحتاج ألوان العطف والرعاية حتى تستطيع إثبات الذات والنجاح[3] .

- رواية" آنا كارينين Anna Karenineلليون تولستوي Léon Tolstoï الصادرة عام1877.

خاضت الرواية عديد التجارب الدرامية،حيث تمّ تحويلها بداية إلى فيلم سينمائي موسيقي عام 1975من إخراج مارغريتا بيليخينا Margarita Pilikhina،وقام سيمون لونقتونSimon Longton سنة1985 إلى ترجمتها فيلما سينمائيا،وفي 1997 أعاد المخرج برنار روز Bernard Rose التجربة السينمائية للرواية الروسية،والتي جدّدها جو

[1] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.ar.m.wikipedia.org،البؤساء (فيلم 2012)،تاريخ المعاينة : H 2017.06.13،21:33

[2] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.senscritique.com، L'homme qui rit،تاريخ المعاينة:2017.06.16، H 18:33

[3] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.telerama.fr،L'homme qui rit،تاريخ المعاينة : H 2017.06.16،19:13

ورايث Joe Wright في 2012 مثبتاً أن العمل الروائي الحامل لمعاني الانسانية يتوالد ويتجدد رمزيا وجماليا [1].

- تجسدت أيضا رواية"الحرب والسلم" لتولستوي في فيلمين سينمائيين؛الأول سنة1956 للمخرج الأمريكي كينغ واليس فيدور King Wallis Vidor،والثانية عام 1966 للمخرج السوفياتي سيرجي بوندارتشوك Serge Bondartchouk،كما يمكن الاشارة إلى التجارب الإخراجية العديدة التي نهلت من رواية الجريمة والعقاب لفيدور دوستوفيسكيFiodor Dostoïevski الصادرة سنة 1866،حيث كان لها فرص التعدد الفيلمي والتجدد سنوات 2002،1998،1970،1935،ممّا يفضح جمالية الصور التعبيرية التي تتضمنها الأحداث الروائية المتأرجحة بين ثنائيتي الخير والشر .

- رواية"(A&Q) سؤال وجواب"لفيكاس سوراب" 2005،وفيلم المليونير المتشرد Slumdog Millionaire2008،للمخرج (داني بويل Danny Boyle*)؛"حيث اقتبس الفيلم من رواية للكاتب الهندي (فيكاس سوراب)،التي صدرت عام 2005 في نسختها الإنجليزية والموسومة ب (كيو آند آي) (A&Q) أي سؤال وجواب،وقد حازت على جائزة الكومنولث قبل تحويلها للفيلم."[2]

تجدر الإشارة إلى أنّ التمكّن من أبجديات التصوير الروائي يمثل مدعاة استفزاز الصورة السينمائية التي تبحث عن الإثارة والتشويق اللّذان يمثلان عصب الفيلم السينمائي،ومن الكتّاب من وعى الطلب فكان منهم العرض المادي وتقديمهم لسلاسل إبداعية تواكب مستلزمات الفرجة والذيوع؛على غرار :

- الروايات العجائبية الموسومة ب"هاري بوتر Harry Potter" للبريطانية Joanne Rowling،والتي قدّمت عديد الأعمال التي تمّت أفلمتها من 2001 إلى 2011(سبعة أفلام سينمائية)؛تجسّدت في التالي :

---

[1] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.ar.m.wikipedia.org ،تاريخ المعاينة : 2018.03.26،00:29 H

* داني بويل Danny Boyle: هو مخرج وكاتب ومنتج إنجليزي،حاز عن فيلمه المليونير المتشرد على ثمان جوائز أوسكار من بينها أحسن مخرج2008 ،من أعماله الإخراجية الشاطئ La plage 2000،بعد 28 يوم jours plus tard 28 عام2002 .127 ساعة "127 HEURES"في عام 2010 ..

[2] ينظر؛ زويريق فؤاد،" العلاقة التكاملية بين الرواية والصورة السينمائية في فيلم المليونير المتشرد"،جريدة العرب الثقافي،تاريخ النشر:
الخميس2009/10/01 ،ص 07

- 1997 صدرت رواية :"هاري بوتر في مدرسة السحرة " Harry Potter à l'école des sorciers" وأعدّها للسينما المخرج الأمريكي : Chris Columbus سنة 2001 .

- 1998 تم أفلمة رواية"هاري بوتر وغرفة الأسرار " Harry Potter et la chambre des secrets" لنفس المخرج عام 2002 .

- 1999 تمّ صدور رواية "هاري بوتر وسجين "Azkaban" Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban"؛ وأخرجها المكسيكي Alfonso Cuaron Orozco سنة 2004 .

- 2000 إنتاج رواية "هاري بوتر وقطعة النار "Harry Potter et la Coupe de feu" للمخرج البريطاني Michael Cormac Newell عام2005 .

- 2003 رواية "هاري بوتر و أمر طائر العنقاء Harry potter et l'Ordre du phénix" وأخرجها سينمائيا البريطاني دافيد يات David Yates عام 2007 .

- 2005 رواية "هاري بوتر والأمير من دم مختلط Harry Potter et le prince de san-mêlé" للمخرج دافيد يات في 2009 .

- 2007 رواية "هاري بوتر وآثار الموت، Harry potter et les Reliques de la Mort" وهو عمل قدمه سينمائيا دافيد يات في جزأين؛الأول صدر عام 2010 ،والثاني في 2011 .[1]

تبرز الرواية قدرتها الفائقة على الانتقال من حدود الورق إلى آفاق المشاهدة التفاعلية،وسط تباين الآراء حول مدى وفاء العمل للسينمائي للنص الروائي، وموقف صاحب الرواية من تجربة الأفلمة،حيث تبرز تجربة "هاري بوتر"السينمائية مثلا حجم القبول الخاص والعام للعمل في صبغته المصورة؛ "كما أن الروائي إرنست هيمنغواي الذي اقتبست جلّ أعماله الروائية إلى أفلام سينمائية منها لمن تقرع الأجراس والشيخ والبحر ووداعا للسلاح وثلوج كيليمنجارو والشمس تشرق ثانية،كان يصاب كل مرة يعرض فيها فيلم مقتبس من إحدى رواياته بخيبة أمل شديدة.فيغادر قاعة العرض بعد دقائق معدودة."[2]

[1] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.fr.m.wikipedia.org،Harry Potter،تاريخ المعاينة :2018.03.28، 06:28

[2] بغداد أحمد بلية،الترجمة بين سيميائية الرواية-الفيلم،ص24

وجب على كتّاب الرواية الوعي بخصوصية الفعل السينمائي، وتميّزه، واستحالة المطابقة النسخية بين النص الروائي والفيلم السينمائي،والابتعاد عن أشكال التعصب للرواية والبقاء في عالمها،والاقتناع بأن النص السينمائي هو نصّ جديد بمعالم وتقنيات وأساليب تفرض نفسها فنيا وتقنيا وجماليا .

تتموضع التجربة الدرامية القائمة بين الرواية والسينما في موقع المستفيد من الإبداع اللغوي القابل للتطور والتطوير، فكل نص روائي يحمل في طياته مجموعة صور واقعية وتخييلية منها القابلة للتجسيد،ومنها القابلة للتغيير تماشيا ورؤية المخرج السينمائية، وكلّ محاولة لاقتباس العمل الأدبي،وتطويعه سينمائيا هي مغامرة فنية جديدة تقوم على اشتغال فريق متعدد المهام على عمل واحد ونص واحد، وهو ما يجعل من المقارنة النسخية بين الرواية والسينما ضربا من تقويض الخلق الفنّي،وحصرا لنبضاته المتجددة الروح والسمات .

ب -الرواية السينمائية في العالم العربي :

أبانت السينما العربية عن وعيها بما تتيحه الصورة السينمائية من منافذ تعبيرية،"ولم يتأخر الفيلم العربي في الظهور؛ إذ بعد محاولات بدأت منذ عام 1917 لصناعة السينما في مصر،استطاع الأخوان لاما أو الأعمى، اللّذان هاجرا من فلسطين إلى تشيلي بداية القرن العشرين،لتحطّ رحالهما في الإسكندرية وهما عائدان إلى وطنهم عام1927،صناعة أول فيلم عربي غير ناطق،وهو"قبلة في الصحراء"(1927)،كما تمكنّا من إنتاج فيلم"ليلى"(1927)، والذي يعدّ نقلة نوعية في السينما،إذ سجّل ظهور أول امرأة عربية في فيلم سينمائي، وهي عزيزة أمير."[1]

تشكّل السينما المصرية أهمّ المدارس العربية وأوّلها في تصوير علاقة السينما بالأدب ، فقد "كانت أهم تجربة في السينما المصرية في مرحلتها الصامتة هي فيلم (زينب) الذي أخرجه محمد كريم وعرض في سينما ميتروبول بالقاهرة في 12 آذار1930،وكانت هذه هي أول مرة يظهر فيلم فيها على الشاشة،فيلم مأخوذ من عمل أدبي.فقصة زينب كانت أول قصة مصرية تنشر،كتبها مؤلفها الدكتور محمد حسين هيكل عندما كان يدرس

[1] ينظر؛ الموقع الإلكتروني : https://www.arab48.com، غسان فايز القبسي،سينما العرب: ماذا يعيق نحو العالمية؟، تاريخ النشر:2017.06.12، تاريخ المعاينة: 2018.04.13 ، H 05:01

القانون في فرنسا في سنة 1910.ونشرها في كتاب في سنة 1914 ولكنه لم ينشرها باسمه وإنما سجل على الغلاف أنها(مناظر وأخلاق ريفية..بقلم مصري فلاح)."[1]

تمكّن المخرج محمد كريم "عام 1932 من إنتاج أوّل فيلم عربي ناطق،"أولاد الذوات"،من بطولة يوسف وهبي،وأمينة رزق،وقد لاقى نجاحا باهرا آنذاك. تبعه في العام ذاته فيلم"أنشودة الفؤاد"للمخرج الإيطالي ماريو فولبي،والذي ظهرت فيه أوّل مغنية عربية على الشاشة،نادرة،ليظهر بعدها الفنان محمد عبد الوهاب،ويكون أوّل مطرب عربي يظهر على الشاشة في فيلم"الوردة البيضاء"،للمخرج محمد كريم،أيضا"[2].

إضافة إلى رواية زينب المؤفلمة،" كذلك كتب الأديب فكري أباظة قصة فيلم "الضحايا"، الذي أخرجه إبراهيم لاما، وكانت تلك الروايتان هما باكورة الروايات العربية، التي تحولت إلى افلام سينمائية ثم توالت بعدهما روايات الأخرى التي تحولت إلى أفلام سينمائية، مثل رواية "اليد السوداء" عام 1936 للكاتب أمين صدقي و"يوم سعيد"، للأديب محمود تيمور عام 1940، بطولة محمد عبد الوهاب وسميحة سميح وأخرجه محمد كريم، جاء بعد ذلك الفيلم الذائع الصيت "رصاصة في القلب"، بطولة محمد عبد الوهاب وراقية إبراهيم للأديب الكبير "توفيق الحكيم"، وكان الدور عام 1958 على يوسف السباعي الذي قدم أهم رواية له سينمائياً عام 1958 ألا وهي "رد قلبي"، التي لعبت فيه الممثلة مريم فخر الدين أهم أدوارها الرئيسية، حيث قدمتها السينما المصرية كوجه جديد.[3]

يبرز أيضا الوعي بالتاريخ من خلال التأسيس لميلاد التوأمة بين الرواية التاريخية والسينما،وذلك سنة 1935 حيث "قام أحمد جلال بمحاولة أخرى جريئة وهي إخراج أول فيلم تاريخي مصري،وهو (شجرة الدرّ)" [4]لمؤلفها جرجي زيدان، وهو ما فتح المجال أمام استخدام رواية التاريخ في السينما والتلفزيون .

---

[1] جان الكسان ،السينما في الوطن العربي،سلسلة عالم المعرفة،العدد 51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،مارس1982،ص24

[2] ينظر؛ الموقع الإلكتروني : https://www.arab48.com، غسان فايز القبسي،سينما العرب: ماذا يعيق نحو العالمية؟، تاريخ النشر:2017.06.12، تاريخ المعاينة: 2018.04.13، H 05:01

[3] ينظر؛ موقع ميدل إيست أونلاين،"الكنز الروائي للسينما العربية..من "زينب" إلى "الظامئون"، تاريخ النشر : 2013.06.05 ،تاريخ المعاينة : 2016.06.19، H19:00

[4] جان الكسان ،السينما في الوطن العربي ، ص28

تظهر السينما العربية مطلعة على الأدب العالمي ومحتفية به،حيث تجسّدت رواية"البؤساء" مؤفلمة في السينما المصرية في مناسبتين: للمرة الأولى عام 1944 على يد المخرج كمال سليم،ثمّ أعاد المخرج عاطف سالم التجربة الدرامية عام1978،حيث رسم مشاهد"الرجل الفقير الذي يدخل السجن نتيجة سرقته لرغيف خبز،ليهرب بعدها ويكون ثروة ويصبح من الأغنياء،لكن ذلك لا يحميه من ازدراء الناس له ومعايرته بأصله."[1]

تجارب الاستثمار السينمائي العربي في الرواية الغربية تكررت أيضا مع رواية دوستوفسكي "الجريمة والعقاب" 1866،والتي أخرجها إبراهيم عمارة 1957 في فيلم بنفس العنوان،من بطولة شكري سرحان،زهرة العلي وماجدة [2] .

يعكس التوجّه السينمائي نحو الموروث الروائي الغربي رغبة في التعرف على الشكل والمضمون والأدوات والقصدية التي تتضمنها المتون الروائية ؛كما أنّ التصوير السينمائي الغربي النشأة يحرّض على اكتشاف الحضارة المتخفية خلف ستائر اللغة والمعاني؛إذ "تعد الرواية والفيلم شكلان للون واحد من ألوان الفنون،وهو فن السرد،سواء عن طريق اللغة المكتوبة،أو عن طريق الصور المرئية،إلاّ أنّ كليهما يقدم السرد لمجموعة من الأحداث من خلال الشخصيات"[3].

يشكّل"نجيب محفوظ"نموذج الروائي السينمائي،حيث استطاع أن يعرف أبجديات الكتابة الروائية ويطوّعها وفق خصوصية التصوير السينمائي بجمالياته الموجبة الإظهار،كما مثّلت أعماله الروائية أحد المنابع الأكثر تدفقا على السينما والتلفزيون،منها تمثيلا لا حصرا :

- رواية بين القصرين 1956 : حيث قام المخرج حسن الإمام بتجسيدها 1964 ،وجاء الفيلم كبداية لأفلمة ثلاثية نجيب محفوظ التي رصدت المجتمع المصري مذ كان تحت الاحتلال من خلال أسرة مصرية صورها الروائي عبر ثلاثة أجيال تمثلت عبر ثلاثة أفلام ،وجاء العمل الأول من تمثيل يحي شاهين(السيد أحمد عبد الجواد)،آمال

[1] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.elcinema.com،فيلم البؤساء ،تاريخ المعاينة : 2017.06.13،23:13 H

[2] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.elcinema.com،فيلم البؤساء ،تاريخ المعاينة : 2017.06.14،00:33 H

[3] عدي عطا ،"أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفلم السينمائي،دار البداية ناشرون موزعون،عمان،الأردن ط1 ، 2011، ص 127

زايد(الزوجة أمينة)،صلاح قابيل(فهمي عبد الجواد)،عبد المنعم إبراهيم(ياسين عبد الجواد)،وجدي العربي(كمال عبد الجواد)،ميمي شكيب(جليلة العالمة)، وسجلت الرواية تجربة إخراجية أخرى في 1987 ليوسف مرزوق بطولة هدى سلطان وصلاح السعدني ومحمود مرسي .

- رواية قصر الشوق 1957وأخرجها حسن الإمام 1966 من بطولة نادية لطفي ويحي شاهين وعبد المنعم إبراهيم، ورواية السكرية 1957 وأخرجها حسن الإمام 1973،وجاءت من بطولة يحي شاهين ،ميرفت أمين،نور الشريف،مها صبري [1]، كما تتراءى أعمال روائية أخرى ساهم بها محفوظ في الساحة السينمائية مثل : خان الخليلي ، اللص والكلاب ، القاهرة 30 ، بداية ونهاية ،و درب المهابيل..

يظهر أيضاً طه حسين في تعامل السينما مع مؤلفاته الأدبية،حيث تمت أفلمة روايته "دعاء الكروان"عام 1959 على يد هنري بركات [2] ، كما يعدّ إحسان عبد القدوس أحد الأدباء السينمائيين الذين استفادت السينما المصرية من نتاجاتهم الروائية،حيث استطاعت الصورة السينمائية أن تترجم بواطن رواياته المتغلغلة في دواليب الواقع والمصورة له، فظهرت أعمال فنية لاقت صدى النجاح الجماهيري والنقدي على غرار : أنا حرة، لا أنام، بئر الحرمان، الطريق المسدود، النظارة السوداء، في بيتنا رجل، الرصاصة لا تزال في جيبي ..

تتراءى العديد من الأعمال السينمائية العربية المستوحاة من الرواية،والتي تبرز الوعي السينمائي بإمكانيات الرواية والاستثمار في مضامينها، حيث يمكن رصد بعض النماذج على سبيل التمثيل لا الحصر، فتجد :

-رواية "شباب امرأة" لأمين يوسف غراب 1952، و"أفلمها المخرج صلاح أبو يوسف 1956 بطولة شكري سرحان(إمام) وشادية(سلوى) وتحية كاريوكا (شفاعات)"[3] .

- رواية "الحرام" ليوسف إدريس 1959،الذي أفلمه المخرج هنري بركات1965 ،من بطولة فاتن حمامة(عزيزة)، زكي رستم(الناظر) وعبد الله غيث(عبد الله) [4] .

---

[1] ينظر أكثر موقع السينما العربية

[2] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.elcinema.com،فيلم دعاء الكروان،تاريخ المعاينة، H2018.03.26،19:00

[3] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.elcinema.com،فيلم الحرام ،تاريخ المعاينة :H 2018.03.29،05:50

[4] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.elcinema.com،فيلم الأرض ،تاريخ المعاينة :H 2018.03.29،05:13

- رواية "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي 1954 وتحويلها للسينما على يد المخرج يوسف شاهين 1970 بطولة محمود المليجي(محمد أبو سويلم)،يحي شاهين(الشيخ حسونة) عزت العلايلي(عبد الهادي)،نجوى إبراهيم(وصيفة) [1] .

- رواية "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني 2002 ،وأخرجه فيلما سينمائيا مروان حامد 2006 .

- رواية "الفيل الأزرق"لأحمد مراد*2012 ،من إخراج مروان حامد 2014 .

وفي السودان تبرز رواية"عرس الزين"للطيب صالح 1962 ،والتي أخرجها للسينما خالد الصديق 1977 ، "أما في سوريا فيعتبر الكاتب حنا منا الأكثر حظا في اقتباس رواياته بداية برواية الدقل وبقايا صور التي أخرجها نبيل المالح،ورواية الشمس في يوم غائم إخراج محمد شاهين ورواية على الأكياس التي أخرجها قيس الزبيدي. وفيلم السكين عن رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني،ورواية الفهد لحيدر حيدر، والقلعة الخامسة لفاضل العزاري."[2]

تظهر التجربة السينمائية اللبنانية المستفيدة من الرواية في ما حقق في الألفية السالفة "في سنوات الستين عن رواية"الأجنحة المنكسرة"لجبران خليل جبران (الراحل يوسف المعلوف وهو مصري من أصول لبنانية) والثاني،تجربة بهيج حجيج في أفلمة رواية مميزة لرشيد الضعيف هي"المستبد"تحت إسم"زنار النار" [3]، كما يظهر إلياس خوري من خلال رواية"باب الشمس"،والتي أفلمها المخرج يسري نصر الله 2004 في جزأين: "حيث تدور أحداث الرواية في المستشفى،حيث يروي خليل الّذي يقوم بدوره الممثل السوري باسل خياط للمناضل الفلسطيني يونس الذي لعب دوره الممثل السوري عروة النيربية،الراقد في غيبوبة، قصة حبه قبل الاجتياح الاسرائيلي لبيروت وبعده. فكان طوال حقبتي الخمسينات والستينات يتسلل خلسة من لبنان إلى الجليل

[1] ينظر الموقع السابق ،2018.03.29 ، H 05:41

* الروائي أحمد مراد : له من الروايات : فيرتيجو ،تراب الماس ،1919

[2] مونة بن الشيخ ،"الرواية والخطاب السينمائي دراسة في الرواية السينمائية بالجزائر،أطروحة دكتوراه،إشراف: د.عبد الحميد بورايو،جامعة الجزائر 2،قسم اللغة العربية وآدابها،2012.2011 ، ص 24

[3] إبراهيم العريس ، من الرواية إلى الشاشة تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته، المؤسسة العامة للسينما،دمشق، ط2010، ص 61

ليقابل زوجته في مغارة باب الشمس، فتحمل منه، ثم يعود لينضم إلى زملائه في تنظيم المقاومة في لبنان. وقد عرض الجزآن بشكل متزامن، وتم اختيار الفيلم من قبل مجلة Time في قائمة أفضل عشرة أفلام عرضت عام 2004 .[1]

تباينت مظاهر استفادة السينما العربية من الموروث الروائي،"وفي تونس نجد بعض الأعمال التي كانت الرواية محورا لموضوعها من ذلك :

- فيلم بعنوان"وغداً " عن رواية (ونصيبي من الأفق) لعبد القادر الشيخ.

-"السنوات العشر" عن رواية صالح الجابري بنفس العنوان .

- "برق الليل" عن رواية الكاتب التونسي البشير خريف بنفس الإسم ."[2]

تتراءى السينما المغربية متفتحة هي الأخرى على عوالم الرواية،حيث يتراءى الكاتب المغربي محمد شكري(1935-2003) وروايته الموسومة الخبز الحافي ،والتي أخرجها للسينما رشيد بن حاج 2004 .

تميز الفيلم الذي صور السيرة الذاتية للكاتب بالكثير من الإثارة الموضوعاتية والفنية والنقدية،"حيث تتعرض السيرة لعالم الجريمة والدعارة والسلوك الجنسي المثلي بكثير من الخشونة اللفظية."[3]

يجدر التنويه بمواطن الاستفادة السينمائية من النص الروائي المغربي،والّتي تجلّت في رواية "صلاة الغائب"للطاهر بن جلون 1981، وأخرجها حميد بناني1996،ويقوم المخرج إدريس المريني باقتباس رواية "بامو" لأحمد زياد [4] الصادرة عام 1974،وأفلمتها عام 1983،"والمخرج حسن بنجلون الذي اشتغل في فيلمه"الغرفة السوداء"على رواية "الغرفة السوداء" لجواد مديدش،والمخرج عبد الحي العراقي الذي

---

[1] ينظر؛ موقع : رصيف 22 https://raseef22.com/culture/2015/09/18/arab-movies-and-series-adapted-from-novels/ ، تاريخ المعاينة : 2017.06.03،19:30 H

[2] جمال زيان، الرواية والسينما دراسة في آليات تحويل الأعمال الروائية إلى أعمال سينمائية "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي أنموذجا، مذكرة ماجستير،إشراف : د لخضر قريشي،قسم اللغة والأدب العربي،المدرسة العليا للأساتذة،الجزائر،2012.2011 ، ص 41

[3] ينظر؛ موقع www.aljazeera.net،ثقافة وفن،شكري في فيلم الخبز الحافي فاته أن يكون ملاكا،تاريخ النشر:2005.12.02،تاريخ المعاينة: 2018.03.03 ، 00:23 H

[4] بغداد أحمد بلية،الترجمة بين سيميائية الرواية-الفيلم ، ص58

اشتغل في فيلمه"جناح الهوى" على رواية"قطع مختارة"لمحمد نضالي،والمخرج محمد عبد الرحمن التازي الذي اشتغل في فيلمه"جارات أبي موسى" على رواية جارات أبي موسى" لأحمد التوفيق،والمخرج حميد الزوغي الذي اشتغل في فيلمه"بولنوار" على رواية "بولنوار" لعثمان أشقرا،والمخرج نبيل عيوش الذي اشتغل في فيلمه"يا خيل الله"على رواية "نجوم سيدي مومن" للماحي بينبين،والمخرج الجيلالي فرحاتي الذي تفاعل في فيلمه"سرير الأسرار" مع رواية"سرير الأسرار" للبشير الدامون."[1]

يبرز حجم استفادة الفنّ السينمائي من النص الروائي متفاوتاً عبر الأقطار العربية،فبخلاف السينما المصرية التي تعتلي هرم الاستثمار في الرواية من خلال الأعمال السينمائية الحديثة والمعاصرة المنتجة،يظهر تعامل سينما بقية الدول العربية محدوداً لأسباب متعلّقة بواقع الصناعة السينمائية من جهة،حيث يحتاج الإنتاج السينمائي لإمكانيات ووسائل مادية ضخمة ،فبخلاف مصر والمغرب اللّتان تملكان مدن الإنتاج السينمائي تفتقر العديد من الدول العربية إلى ذلك .

من جهة ثانية؛ يفرض التوجه إلى الرواية بغرض تكييفها من واقعها السردي إلى واقع آخر مشاهد خبرة في التعامل مع النصوص الأدبية ، وذكاء في كيفية اختزال الأحداث وتصويرها للمشاهد،ممّا يجعل القائم على ترجمة الرواية سينمائيا أمام مطرقة الروائي وسندان المتفرّج .

ج- الرواية السينمائية في الجزائر

تعاملت السينما الجزائرية مع النص الروائي بكثير من التوجس والحيطة التي ترجمتها الكمّ الزهيد من الأفلام السينمائية المؤسسة على الرواية الجزائرية ،فمنذ 1966 تاريخ إنتاج أول فيلم سينمائي مستوحى من رواية وردت في شكل سيرة ذاتية ل"ياسف سعدي"إلى غاية 2013 والفيلم الروائي"الاعتداء لياسمينة خضرا تتراءى تلك العلاقة التنافرية بين الرواية الجزائرية والفيلم،من خلال عدم الاستثمار في النصوص الكمية والكيفية التي تعرفها مساحات التعبير الروائي في الجزائر باللغات الثلاث : العربية، الأمازيغية والفرنسية .

[1] عبد الكبير الميناوي،من الرواية إلى الفيلم..أي تفاعل بين الأدب والسينما في المغرب؟،جريدة الشرق الأوسط،الاثنين08 يونيو 2015

يمكن حصر الروايات الجزائرية التي كانت لها فرصة الترجمة التصويرية إلى السينما في الأعمال الفنية التالية :

- 1- مذكرات سعدي ياسف الموسومة ب "ذكريات معركة الجزائر Souvenirs de La Batail d'Alger"الصادرة عام 1962 ،والتي أفلمها المخرج الإيطالي جيلو بونتيكورفو في "معركة الجزائر" 1966

شكّلت السيرة الذاتية "ذكريات معركة الجزائر" عملا أدبيا نهل من أحداث تاريخ الجزائر الثائرة فجاء تصويرها بالشكل السينمائي ليعكس ما حملته الثورة الجزائرية من إرادة في التحرر،ويفضح المستعمر بأساليبه المنتهجة أمام الرأي العام العالمي؛ وقد "شارك في التمثيل: عبد النبي المغربي،جان مارتن،ياسف سعدي، فوزية القادر، إبراهيم حجاج،توما سونيري،محمد قاسم،.."[1] .

وفي عام 2015 "دخل فيلم"معركة الجزائر"لأول مرة قائمة أفضل خمسين فيلما سينمائيا في العالم،حسب تصنيف المجلة البريطانية" Sight & Sound" التي تصدر عن المعهد البريطاني للأفلام،"[2] ممّا يصبغ الفيلم بلون الخلود بما تضمّنه من رسائل صريحة وضمنية تعرّف بالجزائر وبشعبها .

- 2- رواية "الأفيون والعصا"1965 لمولود معمري والمخرج أحمد راشدي 1969 .

- 3- رواية "امرأة لابني" لعلي غالم 1979 وأفلمتها عام 1982 : تمثيل: كلثوم،شافية بوذراع،رحيم لعلوي

-4- رواية"شرف القبيلة" لرشيد ميموني1989،وأخرجها محمود زموري 1992 [3] .

-5- الرواية المأفلمة "الربوة المنسية La colline oubliée" لمولود معمري 1952 ،والتي أخرجها عبد الرحمن قرموح 1997 [4] ؛والعمل السينمائي المقدّم باللّغة الأمازيغية من

---

[1] ينظر؛ الموقع الالكتروني: www.elcinema.com، فيلم معركة الجزائر، تاريخ المعاينة : 04:39،2018.03.29 H

[2] ينظر؛ الموقع الالكتروني: www.nafhamag.com، معركة الجزائر،فيلم لا يتنازل عن العرش، تاريخ التصفح : 2018.03.29، 04:46 H

[3] بغداد أحمد بلية،الترجمة بين سيميائية الرواية-الفيلم، ص59

[4] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.nafhamag.com، بوداود عمير،"طه حسين ومولود معمري..معا في"الربوة المنسية"، تاريخ النشر : 2016.02.29 ،تاريخ المعاينة : 2017.08.03 ، 00:30 H

تمثيل : جميلة أمزال،عبد الرحمن كامل،وسميرة عبطوط،حيث حاول الفيلم صوّر البيئة القبائلية جغرافيا وأنثروبولوجيا .

- 6- رواية "العسس"أو"الحراس" للطاهر جاووت 1991، والتي حولت إلى فيلم سينمائي على يد المخرج كمال دهان عام 2004 بعنوان "المشتبه بهم"،ويحكي الفيلم عن "قصة حب بين سامية الأخصائية النفسية الجزائرية التي عادت إلى الوطن من أجل استكمال رسالتها عن الصدمات النفسية الناتجة عن حرب الجزائر،ومحفوظ المخترع الشاب الباحث عمن يعترف باختراعاته "[1] .

- 7- رواية"إغفاءة الميموزا Sommeil du mimosa"لأمين زاوي1998،وتحويلها إلى فيلم سينمائي بعنوان "شاي آنيا Le Thé d'Ania " للمخرج سعيد ولد خليفة 2009 [2] .

- 8- رواية "فضل الليل على النهار Ce Que Le Jour Doit A La Nuit" لياسمينة خضرة(محمد مولسهول) 2008 وتحويلها إلى فيلم للمخرج الفرنسي Alexandre Arcady عام 2012"[3].

- 9 - رواية الاعتداء " L'Attentat"لياسمينة خضرا 2005 وتحويلها لفيلم سينمائي على يد المخرج اللبناني زياد دويري Ziad Doueiri 2013[4]،ويحكي قصة طبيب عربي الأصل إسرائيلي الجنسية "أمين" يداوي المصابين جراء الانفجار الانتحاري الذي حصل في مطعم بتل أبيب إلاّ أنّه يفاجأ بأنّ من قام بالفعل الانتحاري هي زوجته ،ممّا يدفعه للتوجه إلى فلسطين ليعرف من حرّضها على فعل ذلك،وقد أثارت الرواية والفيلم والمسرحية –كما قد سلف ذكرها- عظيم الجدل النقدي حول طبيعة الضحية ومن هو الجلاّد يا ترى؟ وما هي معايير التفريق بين فعل المقاومة وفعل الإرهاب ! .

2- معالم رواية "ريح الجنوب"لعبد الحميد بن هدوقة

---

[1] ينظر الموقع www.elcinema.com،المشتبه فيهم،فيلم (2004) ،تاريخ المعاينة : 2018.03.03، H 19:00 الالكتروني :

[2] ينظر؛ الموقع الالكتروني : www.lexpressiondz.com، تاريخ النشر : 2014.11.08،تاريخ المعاينة : 2016.09.03 H 15:00،

[3] ينظر؛ الموقع الالكتروني: www.allocine.com،تاريخ المعاينة : 2018.03.29، H 01:35

[4] ينظر؛ الموقع الالكتروني: www.allocine.com،تاريخ المعاينة : 2018.03.29، H 02:00

انبنت رواية" ريح الجنوب" على مجموعة من الدعائم اللغوية والفنية والجمالية التي كوّنت فيما بينها نسيجا دلاليا عكس ملامح المجتمع الجزائري عموما، والمجتمع القروي على وجه التحديد،حيث قام بتصوير ظروف حياة مختلف الشرائح العمرية والفئات الاجتماعية، بإبراز معيشة الشباب والشيوخ والعجائز،وإظهار مآل الفلاح والمعلّم والمسؤول السياسي إبان الفترة التاريخية التي تلت حصول الجزائر على استقلالها : "- قرية...في...أوت.. 1964 " [1]، فما هي أهم المضامين التي سعت الرواية لتصويرها ؟ وما هي إمكانات اللغة الروائية،وقدرتها في التطويع والتصوير والإبداع المتجدّد ؟ .

أ - ملخص الرواية :

تدور أحداث الرواية التي جعلها كاتبها في سبعة فصول حول جزائر ما بعد الاستقلال،وشعب ما بعد الاستقلال،من خلال توظيف رمزية المكان وتوظيف شخصيات نموذجية ترسم مشهد مجتمع بكامله . شكّلت"قرية" جزائرية تلفحها ريح الجنوب نموذج بلدية فقيرة تنتظر وشعبها الماكث في المقاهي صدور قرارات الإصلاح الزراعي كأمل ووسيلة للخلاص، وقد شكّلت الشخصيات الروائية مختلف الأطياف المجتمعية من المجاهد/مالك(شيخ البلدية) إلى المعلم/الطاهر، ومن الإقطاعي/عابد ابن القاضي إلى الرّاعي/ رابح ،ومن القهوجي /الحاج قويدر إلى الفنانة/العجوز رحمة صانعة الفخار،ومن المرأة البسيطة"خيرة" إلى الطّالبة الجامعية "نفيسة" الفتاة ذات الثامنة عشر؛ والتي تدرس في جامعة الجزائر العاصمة تخصصا لم يشر إليه الكاتب ؛حيث تركها مجهولة الهوية العلمية،في حين صوّرها قد رجعت إلى القرية لأجل قضاء عطلتها الصيفية،والتي أصبحت فجأة عطلة دائمة بعد أن قرّر أبوها توقيفها عن الدّراسة -؟- وتزويجها من "مالك"شيخ البلدية،الأمر الّذي جعلها تثور في وجه أمّها/خيرة،وتسقط طريحة للمرض النفسي (الصدمة)،والتي رأت فيها الأم حالة صرع تستوجب حضور الشيخ حمودة حتى يطرد الجن المزعوم لتقوم "نفيسة" بعد الشفاء الوهمي بترتيب محاولة هروب كاد أن يودي بحياتها بعد أن تعرضت في طريقها للسعة ثعبان أفقدها

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب،،دار النشر "الفضاء الحر"الجزائر،ط أكتوبر2007، ص 62

وعيها الّذي أعاده رابح/ الحطّاب ،حيث أنقذها كما أنقذ العجوز رحمة من قبل بعد أن سقطت هي وحمل التراب .

رابح/الحطّاب لم يستوعب سرّ "نفيسة"الّذي دفعها للهرب ولم يدفعه الفضول لأن يعرف،حيث صوّره الكاتب سعيدا بدور المنقذ؛حيث استجاب لرغبتها في الانتقال لبيته ريثما تتعافى،لتواصل رحلة هروبها؛ إلاّ أنّ أمرها سرعان ما انكشف ليبلغ مسمع"ابن القاضي"الّذي هبّ لذبح رابح لولا"الأم البكماء"التي لم تستطع رؤية ذبح ولدها،حيث ضربت"ابن القاضي" بضربة فأس للرأس أوقعته أرضاً لتنصرف لإسعاف وحيدها، وتنصرف "نفيسة"إلى إسعاف أبيها،إلى أن قامت الأم البكماء بإخراجها من بيتها وأطلقت العنان لدويّ الصّراخ ، لتجد "نفيسة" نفسها عائدة لبيتها بعد أن خرجت منه هاربة من جبروت سلطة أبوية ، ليترك القارئ وسط نهاية مفتوحة تناقض ما انتظره من تحرر للمرأة ورغبتها في الانطلاق نحو عوالم أخرى، إلاّ أنّ بن هدوقة فضّل لغة التريث ،ودعوة المرأة إلى عدم الخروج عن فلك الأسرة .

ب -المضامين الفنية والصور الجمالية :

شكّل العمل الروائي"ريح الجنوب" أحد الأعمال الأدبية التي اتسمت حروفها بالدرامية ،عاكسا لصورة وطن نال استقلاله الحديث،وهو بصدد البحث عن البوصلة،"وبينما تتّسع الدراما الاجتماعية بين سطوة العاصمة وألفة القرية،فإن الدراما الداخلية لهذا العمل الروائي تتخذ منحى متعدد المستويات في علاقات الفلاح بالراعي،الرجل بالمرأة،الأجيال الجديدة بأسلافها الإقطاعي بالموظف،الطقوس والعادات المتوارثة،والنظم الدينية ."[1]

أثّث الكاتب نصه بعديد العلاقات التي نسجها من خلال توظيفه الفني للشخصيات الروائية تسمية وتجسيداً رمزياً، واستغلاله أيضاً لما توحي به فضاءات الأمكنة والأشياء،والتي حاول بواسطتها أن يرسم تمثلات الواقع ، بلمسة فنية تتوخّى تقديم رؤيته الآنية والاستشرافية حول الوطن والسياسة والاقتصاد،وحول المرأة ،كما تطرّق أيضاً لأوجه العلاقات الجليّة والمضمرة بين الرجل والمرأة في المجتمع الجزائري

[1] محمد مظلوم،"كتاب في جريدة،ريح الجنوب "رواية"عبد الحميد بن هدوقة، عدد115 ،الأربعاء 5آذار2008،ص 03

بشكل ملفت يعكس ويعاكس مختلف الانتقادات التي طالت العمل الروائي محلّ البحث .

تراوحت الرؤى النقدية حول"ريح الجنوب" بين التصنيف الايديولوجي المتأرجح بين الواقعية النقدية والواقعية السطحية ،وبين منقص من قيمة اللّغة التي كتبت بها الرواية ومنوّه بها، وبحمولتها الدلالية والرمزية [1] ؛"غافلين أنّها مدماك العمل الأدبي من حيث إنّها تسند البنية السردية الّتي تحدّد إطار النصّ وموجوداته والعلاقات بين شخصياته،لتؤدي هذه العناصر كلّها إلى تشكيل البنية العميقة التي يعتمد الباحث في سبر أغوارها على الاستبطان والتأويل ." [2] حاولت رواية"ريح الجنوب" أن ترصد واقع المجتمع الجزائري بعيد الاستقلال من خلال توظيف :

أ . الشخصيات الروائية :

رسم الكاتب ملامح شخصياته الروائية حسب مقاساته الفنية والرمزية،كما زاوج بين شخصيات رئيسة تدور حولها الأحداث (نفيسة/عابد بن القاضي/الأم خيرة/العجوز رحمة/مالك بن حضرة) وأخرى ثانوية

عابد بن القاضي : مثّل نموذج العابد للجاه والثروة،"ولعلّ أبلغ مميزات عابد بن القاضي سعة باله،وقدرته على السكوت. فهو سواء كان راضيا أم ساخطا فلن يدع سخطه ولا رضاه يمس هدوءه واتزانه ."[3]

الإبن عبد القادر : مثّل شخصية ثانوية،لم تفعل الكثير سوى كونها رمز للقدرة على الفعل وعلى الأفضلية الذكورية ،إذ شكّل موطناً لغيرة أخته"نفيسة منه،"لأنه يستطيع الذهاب إلى السوق أو الخروج إلى حيث أراد. أما أنا منذ جئت من الجزائر وأنا سجينة !"[4] تقول نفيسة؛كما ظهر عبد القادر وهو منصاع للأسرة،ملبّ لطلباتها،حيث

---

[1] ينظر في الانتقادات والنقاد : د. سيدي محمّد بن مالك،"رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة مقاربة سوسيوشعرية،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 ،2015 ، ص 49

[2] سيدي محمّد بن مالك،"رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة مقاربة سوسيوشعرية،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،2015 ، ص 50

[3] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب،،دار النشر "الفضاء الحر"الجزائر،ط أكتوبر2007، ص 70

[4] المرجع نفسه ، ص 37

يتفقد العجوز رحمة بعد أن انقطعت أخبارها بطلب من الأم،ويهرول بأمر منها كذلك لإخبار الأب بمرضها،ممّا أظهره خدوما لا متمرّدا .

الطفل الحسين : جاء ذكره في الرواية كرمز للطفولة المهدورة زمن الحرب،وكتلويح من الكاتب على سياسة المستدمر الإجرامية،التي لم تفرّق في تفريق بشاعتها بين كبير أو صغير،وأتت على الأخضر واليابس،"ولما جاءت الطائرات في ذلك الصباح كان مالك في دار ابن القاضي هو وحماته والطفل الحسين الذي كان حينئذ في سن الثانية عشر" [1]،حيث يصوّر بن هدوقة القصف بعماه ،لترتسم أهوال المستدمر: "شهدت القرية في ذلك اليوم قيام قيامتها..وهكذا قتل الطفل حسين ودمرت دار ابن القاضي.."[2].

"خيرة" الزوجة : جسّدت صورة المرأة الجزائرية الخيّرة والبسيطة،القائمة بشؤون أسرتها،والوفية للزوج والولد والأحباب الأحياء منهم(العجوز رحمة) والأموات(الأم،البنت)،كانت قد عايشت ظلم المستعمر بيد أنّها لم تتوقّع أن تتلقّى صدمة الظلم من ابنتها"نفيسة " .

نفيسة : الفتاة ذات الثمانية عشر عاما التي صوّرت المرأة وهي بين الجدران/الضيق،وترغب في البديل والمتنفس/الحرية،بيد أنّ الكاتب قد صوّرها فتاة جامعية لم يفصح عن توجهها العلمي،ولم تتجسد في أفعالها ما يقوّي من قيمة العلم ويحثّ عليه ،فتراها قد ثارت في وجه أمّها،وفرّت من بيت أسرتها غير أنّها أضاعت الطريق نحو قطار الهروب،فهي لم تفلح في بلوغ وجهتها من جهة،ومن جهة أخرى فقد تسبّبت في وقوع صدام دموي بين الأب ومن تكفّل بإنقاذها وإيوائها،وأحدثت في القرية ما كسر سكونها وصمتها المدقع،فكانت رمزا للبحث عن الذات/المرأة .

زليخة : هي الابنة البكر لعابد بن القاضي،"وكانت بنته زليخة حينئذ بلغت سنّ الزواج،فتاة جميلة لونها يشبه القمح ! كانت تقرأ وعادت إلى القرية لقضاء العطلة الصيفية،مثل نفيسة.."[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 45

[2] المرجع نفسه ، ص 45

[3] المرجع نفسه ، ص43

جعل الكاتب شخصية زليخة مشابهة لنفيسة جمالا وعلما ووسيلة تقضي بها السلطة الأبوية حوائجها،فقد " كانت زليخة كالوردة، ذهبت حياتها وهي في مقتبل الحياة، ذهبت ضحية بريئة...وغلبت الدموع خيرة وهي تتحدث عن هذه الذكرى الأليمة التي ذهبت فيها ابنتها زليخة ضحية تقدير خاطئ أثناء الثورة، كما ذهب الآلاف من الجزائريين.."[1]، والكاتب في هذا المقام يشير إلى أنّ أيّ ثورة مهما كان شكلها لا تخلو من خسائر وأخطاء، وزليخة عينة من حجم المآسي .

تتوحّد معالم الصفات الجمالية والعلمية بين زليخة ونفيسة،فكلاهما جميلتان،ومتعلمتان،وفي الجزائر العاصمة

إلى درجة أنّ مالك بن حضرة (خطيب زليخة) قد اندهش من وجه التطابق الشكلي بينهما : "فبهت لما يرى..إنها زليخة التي وقف منذ ساعات أمام قبرها أثناء التدشين تقف أمامه حية !"[2] .

زيادة على التقارب الشكلي بين الأختين؛ يحضر التشابه أيضا في حجب نوع التعليم الّذي تلقته الفتاتان في العاصمة الجزائرية، بيد أنّ الاختلاف بين الشخصيتين الروائيتين يتراءى في أن نفيسة المتعلّمة بعد الإستقلال لم ينفعها علمها ولا تفكيرها في الانصياع للسلطة العائلية وقبول الذوبان وسطها، بعكس"زليخة" التي رضيت بما أراده له أبوها،وقبلت بأن تكون زوجة لرجل ثائر، سائلة خطيبها بكلّ توجّس :" الناس يتزوجون في السلم ونحن تزوجنا في الحرب. ترى أي مصير ينتظرنا؟"[3].

صبغ الكاتب نهاية "زليخة" بكثير من الدرامية،حين جعل من خطيبها هو المشرف الأول على تفجير القطار القادم ؛ والذي كان يحمل خطيبته عوض الهدف المرصود من رجالات الثورة فعكست"زليخة" رمز الضحية التي ضحّى بها أبوها حين زوجها لاستمالة ثقة الثوار فيه ،ورمزاً للمستقبل المحفوف بالأخطاء والأخطار .

العجوز رحمة : شكّلت أحد الشخوص المحورية في الرواية حيث رصدها الكاتب في ستة فصول من سبعة ،فتراها حاضرة في المقبرة ترافق خيرة ونفيسة، وحاضرة في البيت

[1] المرجع السابق ، ص 33

[2] المرجع نفسه ، ص 47

[3] المرجع نفسه ،ص 45

معهما،وحاضرة في الثورة وما بعدها تتأبط الأحداث لترويها رسومات تؤثث أوانيها الفخارية في قصة عشق خالد مع التراب .

تظهر على الكاتب وعيه بسلطة الإسم، فتوظيفه لاسم"رحمة" دليل على الرحمة المنشودة بين أفراد الوطن الواحد،والعائلة الواحدة ، والتي جسّدتها العجوز مع مالك لما جرح، ومع زوجها لما توفي، ومع أهل القرية لمّا توفيت،حيث حزنوا عليها وبذلوا لتشييعها كلّ متاح، لتبقى أوانيها تشهد على وفائها للتراب وللشعب(أهل القرية) من خلال ما وفرته لهم من وسائل فخارية .

رابح الراعي : تتراءى فنية اللّغة وجمالياتها لمّا تتلاعب بالقارئ وتأخذه من النقيض إلى النقيض،وكما قال العرب قديماً:"تعرف الأشياء بأضدادها"،فشخصية "رابح" الروائية بالرغم من أنّها لم تربح في رواية عبد الحميد بن هدوقة غير الصدمات :

- صدمة معرفية لما اعتقد أن ابتسامة نفيسة التي وزعتها عليه بعد إرساله رسالتها هي دعوة له وإغراء.

- صدمة نفسية لمّا لقي من نفيسة ذلك النفور والتقزز الذي نبّهه إلى واقع وتفاصيل حياته البائسة،والتي لم يواجه بمعرفتها إلاّ بعد أن صرخت في وجهه"نفيسة" : " أخرج من هنا أيها المجرم ! أيها القذر ، أيها الراعي القذر !"[1]

- صدمة اجتماعية،حيث كان راعياً يسوق الأغنام،لينقلب ويصير حطابا .

- صدمة وجودية، حيث تركته نهاية الرواية سابحا في دمائه بين الحياة والموت بعد أن اعتدى عابد بن القاضي عليه ؛ إلاّ أن"رابح" ظهر في دور المنقذ مرتين : مرّة لمّا أنقذ العجوز رحمة بعد سقوطها في الغابة ومرّة لمّا وجد"نفيسة"مغشيا عليها بعد أن تعرضت للذغة ثعبان، ليقوم بإنقاذها وإيوائها عنده تسعة أيام .

برز"رابح" أيضا فنانا وعازفا للناي يكسر صمت القرية ورتابتها ،حيث كان الوحيد القادر على البوح بمختلف الألحان العاكسة لحياة الريف؛ ".. أنغام ناي حزينة، متقطعة آتية من بعيد، أفرغ فيها صاحبها كلّ ما يفيض به قلبه من حنان ووحدة وشوق،أنغاما صافية كأشعة القمر !"[2].

---

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب،، ص 69

[2] المرجع نفسه ، ص 26

يترجم الفنان إحساساته المتأرجحة بين تقلبات فصول الحياة،فإذا كانت ألحان الشوق تكتسي بالدعة والرقة،فإن"رابح"كان على موعد مع لحن الانكسار؛"وشعر لأول مرة وهو يعزف أن الثورة لم تنتهي !"[1].

يشير الكاتب إلى أن رابح لم تنته ثورته مثله مثل الوطن،فثورة التحرير تستوجب ثورة أخرى للبناء والتشييد،"ورابح" يستنشد بناء نفسه من جديد،متطلعا لمستقبل أفضل .

"أم رابح " البكماء : وقد صورتها الرواية في حكي العجوز رحمة/ رمز التاريخ المجهول، للابن الجاهل : "كانت أمك جميلة يا رابح،لا كما أنت تراها الآن،كانت بين أترابها تعدّ أجمل فتاة. لم تولد بكماء إنما"ريح التركة"؛التيفوس،هو سببها ."[2]

ظهرت "أم رابح" بجمال أنهكه الزمن وأبكمه المرض،وفية لزوجها المتوفي ،وللعجوز رحمة في تشييعها الأخير،كما برزت عطوفة لما استقبلت"نفيسة"في بيتها،وهو الأمر الّذي كان سبباً في ذيوع الخبر وتوجه عابد ابن القاضي لبيتها قصد ذبح الجميع دفاعا عن شرفه المنكس؛"ولكن الأم البكماء لما رأته سدد الموسى إلى عنق ابنها قفزت إلى إحدى زوايا القاعة فأخذت فأسا وضربت بها الرجل على رأسه فخرّ صريعا. وأخذت في الصراخ والنواح بأعلى ما استطاعت..."[3] .

أشار الكاتب إلى تحرّك فيض الأمومة ،فلم تستطع الأم رؤية ابنها يذبح أمام عينيها لتنتفض مدافعة عنه بيد أنها لم تستطع أن تمنع حدوث المأساة،لتطلق العنان لصرخات الوجع والاستنجاد والألم رغم البكم .

مالك بن حضرة / شيخ البلدية : استعان الكاتب بشخصية"مالك" حتى يرسم من خلاله معالم رجل الثورة المثقف،حيث صوره مجاهداً ضد المستعمر،وشيخاً للبلدية في مرحلة الاستقلال.

شكّل تعامل "مالك" مع"عابد بن القاضي"إبان الثورة فرصة لهذا الأخير لأن يستفيد من الحصانة الثورية وكسب الرضى بفعل ما من شأنه تزويج ابنته زليخة لمالك،وكان له ذلك؛ لكن "لم تكن ظروف الثورة في ذلك الحين تسمح لمالك بإمضاء

---

[1] المرجع السابق، ص 69

[2] المرجع نفسه، ص 78

[3] المرجع نفسه ، ص 140

العقد، ولا مكّنته من الاتصال المتعاقب بخطيبته. لكن المرات القليلة التي تلاقيا فيها كانت كافية لأن تضمن لكليهما حبّ الآخر وإخلاصه. "[1]

ارتسمت ملامح حبّ قنبله القدر بين مالك وزليخة، ممّا جعل من "مالك"وفيّاً لوجع الذاكرة وتأنيب الضمير؛فـ"كلّ ما شاهد مالك أثناء الثورة لم يكن شيئا بالنسبة لتلك اللحظة المريعة التي رأى فيها الحديد والبشر تتطاير إلى حتف رهيب !ووقعت المأساة التي أزالت منذ ذلك اليوم بسمة السرور عن شفتيّ مالك، ومحت من عينيه ذلك النور الحالم إلى الأبد."[2]

تجلّت علامات الصدمة على مالك من خلال عجزه عن نسيان خطأ فجر حبّه، وعجزه أيضا على أن يكون في مستوى تطلّعات وآمال الأحياء والشهداء :" أنا..نعم، شيخ بلدية، يدشن المقابر بدل المعامل ! هذا هو أنا الحقيقي !"[3] ،فتظهر حروف اليأس والقنوط من واقع مقفر،حيث تكون مساءلة الضمير عنوان كلّ شريف وباحث عمّا قدّمه لهذا الوطن،فيرى"مالك"نفسه في وادي التاريخ،محتفيا بالموت، وقابعاً بين قبوره مهملا تلال الحياة وربوعها،فهو يعترف بفشله في تدشين المعامل الحاملة لبذور مستقبل مزهر واكتفائه بتدشين المقابر،وأكثر من ذلك فإن مكان المقبرة المدشنة كانت مشروعا لبناء مدرسة بيد أنّها تحولت لمقبرة يومئ بها الكاتب لتعاظم حجم المأساة الغارقة في استثمار الماضي وتأليهه .

المعلم الطاهر: جعل الكاتب من هذه الشخصية الروائية صورة مصغرة لمختلف الصراعات التي تخوضها الذات مع ذواتها ،فقدّم من خلاله عدّة تصورات حول الحياة ومغزى الجهاد ومعنى الحرية،كما رسمه بين الحب المضمر والتعصب الملقي به في غياهب التناقض،فكيف لمن جاهد لأن يحيا الشعب أن يرى في الموسيقى علامة موت لا أملا وحياة،فتراه يقول : "إنهم موتى قدامى أولئك الذين دفناهم ! أما الموتى الذين يحزن حالهم هم هؤلاء الذين يملؤون البيت نواحا بمزمارهم وطبلهم."[4]

يمكن أن يصدر مثل هذا الرأي من محدودي الثقافة والتعليم،بيد أنّ صدوره عن المعلّم الطاهر يدفع للتساؤل حول الحاجز الّذي حجب عنه شعاع الفنّ، ودوره في

---

[1] المرجع السابق ، ص 44

[2] المرجع نفسه ، ص 44

[3] المرجع نفسه ، ص49

[4] المرجع نفسه ، ص 46

مخاطبة وجدان الآخر،وما نشيد قسماً إلاّ قطرة من فيض فنّي زمّر وطبّل لأن تحيا الجزائر، والمفروض أن المجاهد المعلم الطاهر يعي ويتذوق ذلك فقد"التحق الطاهر بالمجاهدين في ظروف لم تكن فيها فكرة الجهاد واضحة الأبعاد في ذهنه،حيث كان معلما في مدرسة القرية،ولم تكن سنه تتجاوز خمسا وعشرين سنة . كانت الحرية في نظره شيء جميل جدا لا يمكن الحصول عليه بالسلاح ولكن بإعداد المجتمع نفسيا وخلقيا وثقافيا ليكون في مستوى الحرية."[1]

إذا كان المعلّم لم يستوعب بعد فكرة الجهاد فكيف كان حال الفلاح وما هو مستوى الوعي الذي تميّز به مفجّروا الثورة ومهندسوها،فالطّاهر لا يرى في السلاح وسيلة للتحرر ويرى في إعداد المجتمع معرفيا وسيلة لتحصيل الحرية متناسيا أنّ ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلاّ بالقوة،وأنّ قرنا ونيف من الزمان كفيل بإدراك دور السلاح في تحرير الأوطان،وما الثقافة والأخلاق والتعليم إلاّ أصوات مكمّلة توازي صوت الرصاص؛ "لكن الشيء الهام الذي لم يخطر ببال الطاهر وهو تلميذ ثمّ وهو معلّم ليس هل التعليم هو الطريق إلى الحرية أم لا، بل كيف السبيل إلى التعليم نفسه؟ ثمّ أي تعليم؟"[2] .

يشرّح الكاتب جغرافيا التعليم،مؤكّدا أن التعليم طريق إلى الحرية،لكن السبيل إلى التعليم الحقيقي لا الممنهج لا يكون إلاّ بامتلاك الحرية،مما يعني أن افتقاد الحرية هو افتقاد للتعليم وهو ما حدث بأرض الجزائر، حيث كانت سياسات المستدمر تستهدف التجهيل وتقويض الجهود الناهضة بالعلم مثلما كان الحال مع جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وعلمائها الأجلاّء التي غابت الإشارة إليهم في الرواية رغم ما فعلوه لخدمة التعليم واللغة العربية،خصوصا أن المعلم الطاهر قد صوّره الكاتب نموذجا للمعلّم المعرّب حيث "كان من دعاة التعريب ،ومن دعاة تعميم التعليم، ومن أنصار القومية بمعناها العصبي. ثمّ أن مهنته كمعلم تجعله أقرب إلى فهم ما ذكر أكثر من فهمه للمسائل الاقتصادية وملابساتها الكثيرة المعقدة، ومن ناحية أخرى فهو كمعظم زملائه الّذين تشبّعوا من مثاليات كتاب النهضة في العصر الحديث وكتاب عهود الازدهار الماضية يؤمن بأن العربية هي أفضل اللغات وأن الإسلام هو أفضل الأديان وأن الأمم لا

[1] المرجع السابق، ص 53

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

تحصل على الأمجاد بشعوبها ولكن بفضل عبقريات أفذاذها وقادتها،وأن الفردية في النهاية هي محور كلّ عناية ورعاية. لأن الجماعة لا تصلح إلاّ بصلاح أفرادها..."[1] .

تظهر في المعلم الطاهر معالم التعصب للغة العربية رغم ما في ذلك من كبح لجماح المعارف الإنسانية،كما تتضح نظرته الداعية للتعليم الإجباري العمومي،وإيمانه بشعارات القومية وجهله بكنهها وكنه عوالم الاقتصاد وانحصاره بين تقديس الدين وتمجيد العربية وتقديم الولاء للقادة والزعماء .

بدى المعلم الطاهر بعيدا عن العلم وجوهره،فهو لم يفعل بعلمه ما من شأنه الرفع بالانسان وبالوطن،وظهر غير قادر حتى على أن يعرف ذاته وسط سقطاته المتعددة،فتلفاه "قال متمتما : أبحث عن نفسي بين رجلي..كم أنا تافه !أحببت أن أسخر من مالك فسخر بي ولم أنتبه. أليس من الغباء أن أسأل عن فتاة رجلا خطبها أو سيخطبها؟ أسأله كيف هي ؟..أليس من الطيش أن أحبّ فتاة بدون أن أراها ولو مرّة؟ فتاة لا تعرفني ولا أعرفها، أحببتها لمجرّد ما سمعت عنها ولمجرّد ما أوحت به إليّ سيماء أخيها.من يدري قد أحبّ كلّ فتيات القرى اللائي لهن إخوة صغار يقرؤون بالمدرسة ! كم أنا تافه !.."[2].

يستعرض المعلم تفاصيل عثراته اللغوية مع مالك، والوجدانية مع نفيسة، والنفسية مع التلاميذ؛ ويشرّح جغرافيا السقوط الذي هوى بالتعليم والمعلم إلى مستويات خطيرة تعصف بالجميع ،فلا يمكن أن يصنع معلم مثل "المعلم الطاهر" محصور معرفيا ومهزوز نفسيا ومحروم جنسيا ومعزول اجتماعيا يصف نفسه بالتافه مشروع مجتمع سويّ ومتعلّم .

الحاج قويدر"صاحب المقهى" : ظهر من مضمون الرواية أن شخصية "الحاج قويدر" لم تحجّ إلى بيت الله الحرام،ولكن طول عمر الشخص في الجزائر يكسبه لقب الحاج أو"عمّي قويدر"،ومنح الكاتب لشخصية اسم"قويدر"وهي اسم تصغير لـ"عبد القادر" فيه من الرمزية ما يشي بعدم امتلاكه للقدرة التامة على الفعل،وهو ما تجلّى عبر الرواية؛"فهو الوحيد من جيله الذي شارك في الحرب العالمية الأولى. وكاد أن يضيع

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 121

[2] المرجع نفسه ، ص 54

فيها حياته لولا الأقدار. فقد أصيب في رأسه بإحدى شظايا قنبلة مدفعية،وكان حينئذ مرابطا في خط"درب دام"الشهير..وهكذا عندما انتهت الحرب نال رخصة فتح مقهى جزاء عن إصابته. ففتح المقهى في أواسط سنة1920 ومنذ ذلك اليوم وهو قهواجي ."[1]

تعدّ رخصة فتح المقهى مكافأة نهاية الحرب، وتعويضا عن الضرر الجسدي الذي تعرّض له،ممّا يعني استفادته من ثقة المستعمر وتقديرهم لخدمته،كما يتضح من خلال الرواية أنّ "الطريقة التي يعتمّ بها الحاج قويدر تزيد من وقاره،والطريقة التي يعدّ بها القهوة جعلته في أعين معارفه شيخ القهوجية،وأخيراً الطريقة التي يتكلّم بها تضعه في مقدمة الفصحاء الخبيرين بمواطن الكلم.أضف إلى ذلك محافظته على أداء الصلوات في أوقاتها التي أكسبته هيبة لدى الناس وأكسبت قهوته لذّة.لأن القهوة كما يقولون في هذه الناحية طاهرة تحب الطهارة !"[2]

تبرز معالم حبّ"الحاج قويدر" لعمله،وإخلاصه فيه،كما يتبيّن أسلوب خطابه الواعي،وانضباطه المتمظهر في التزامه بمواقيت الصّلاة،ممّا يجعله طاهر القول والعمل في أعين الناس، "وفي أيام الثورة عندما كان مالك يزور القرية في بعض الأحيان كان يزور"عمي الحاج" ويتناول معه قهوة الصباح"الفجر"ويستخبر عن كلّ ما يجري في الناحية وينصرف قبل أن يأتي أي شخص من سكان القرية إلى المقهى. وكان"عمي الحاج"كتوما للأسرار وكتمانه الشديد أنجاه من عديد الكوارث التي أصابت غيره لا لسبب إلاّ للثرثرة ."[3]

تتجلّى من خلال شخصية الحاج قويدر ملامح فئة من المجتمع،تعمل في صمت وتخلص في ما تعمل،فقد شكّلت الشخصية محورا للتاريخ وللجغرافيا،فبالأمس كان بين نيران حرب عالمية لا تمتّ له بصلة،واليوم هو في قرية معزولة تختزل عالما في "مقهى" .

شخصيات هامشية : أثث الكاتب نصه ببعض الشخوص الثانوية،إلاّ أنّ الرمزية الفنية لا تخلو من أيّ رواية تتأبط بين ثناياها بذور الإبداع؛فمن هذه الشخصيات تجد :

الخالة / المنقذة التي لم تظهر: حرم الكاتب"الخالة"من الاسم دلالة على استنكار ما أقدمت عليه،فهي لم تظهر في الرواية إلاّ عبر الرسالة التي كتبتها"نفيسة" تستنجد بها

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 92

[2] المرجع نفسه ، ص55

[3] المرجع نفسه ، ص 93

عساها تنقذها من بطش سلطة أبوية غاصبة : "خالتي العزيزة أرجوك ،أرجوك أن تقدمي. إني أنتظرك."[1]

طال انتظار"نفيسة" لخالتها التي لم تظهر كتأكيد من الكاتب على أن لا نفيسة ولا خالة نفيسة بإمكانه كسر شوكة السلطة الأبوية-في ذلك الحين-،وكتصوير منه لمحدودية دور المرأة ومكانتها في المجتمع الجزائري مدنيا كان أو قروي .

رضا / الطالب الخجول : يظهر في عين "نفيسة" متميّزا عن البقيّة؛"أصدقائي من الطلبة؟ هم يودون من الفتاة كلّ شيء ما عدا الزواج.رضا أجملهم وأشدهم حياء. لم ينجح في الامتحان بيد أنه لا يتخلف عن دروسه !..لكن الامتحان"كعصا الأعمى"كما يقولون..لو قضيت هذه العطلة في الجزائر لاستطعت أن ألقاه. لكن ما الفائدة؟ هو شديد الحياء،إذا قال لي(صباح الخير) يحمر وجهه بينما رفاقه الآخرون هم والخجل في اتجاه معاكس.."[2] .

أشار الكاتب إلى شخصية "رضا" مرّة واحدة، وصوّره بمظهر الطالب الراسب في الامتحانين : امتحان الجامعة العلمي وامتحان "نفيسة" الغرامي، فقد تبدّى محمراً عند كلامه معها؛ عاجزا عن تلبية رغباتها قبل أن تستطيع لقاءه،ممّا يعني أّن"رضا" حتى ولو نال الرضى الشكلي"الجمال"،فإنّه لم يكن أهلا للرّضى الجوهري، فما هو بالطالب الناجح ولا هو ذلك العاشق الجريء، ومما يعني كذلك أنّ كلّا من العلم والجرأة عاملان أساسيان من عوامل تحقيق الرضى المادي والمعنوي .

يظهر هذا الاسم مجددا: "رضا" باحثا عن الثبات في الرأي والتدبير في المكالمة الهاتفية التي جرت بين مالك ورضا المشتغل كإطار بوزارة الفلاحة، ومناقشته مشروع نجاح قانون الاصلاح الزراعي من عدمه، مما يبرز حالات التخبط التي كانت تحيط بالموضوع وعدم استيعاب الاطارات لخلفياته فما بالك بالمواطن البسيط! .

ابن الأطرش / صاحب الغنم : جاء كتلميح لصور التكافل بين أصحاب المال فيما بينهم،فالشخصية الروائية على الرغم من هامشيتها إلاّ أنّها تؤكّد على أن أرباب العمل يتضامنون فيما بينهم زمن الأزمات .

[1] المرجع السابق ، ص 63

[2] المرجع نفسه ، ص 24

حدث ذلك مع"عابد ابن القاضي" الذي "قام من مصلاه واتجه إلى الدار فأمر زوجه أن توقظ ابنه عبد القادر ليذهب إلى دار ابن الأطرش ويطلب منهم أن يأخذ راعيهم غنمه مع غنمهم للرعي في ذلك اليوم.."، [1] لأن الراعي رابح كان قد قرر التوقف عن العمل بعد حادثتي الإغراء والقهر اللّتان لقيهما .

الشيخ حمودة : أراد الكاتب بتوظيفه لشخصية "الشيخ حمودة" تصوير جهل سكان القرية بحقيقة العلم وإيمان المجتمع القروي بالسحر والشعوذة،والاعتقاد بنشوب الصراع بين الجنّ والإنس؛حيث كان التوجه إلى الطّالب/المشعوذ ملاذ العائلة الأول: "فتح الشيخ حمودة مخطوطا ضخما والتفت إلى ابن القاضي سائلا : - ما اسمها ؟ فأجاب : - نفيسة . وأمّها ؟ - خيرة . تلفظ ابن القاضي باسم زوجته بشيء من الحرج . وأخذ الشيخ حمودة يكتب حروفا و أرقاما متتالية ثمّ ينزلها في جدول مخمس ، وهو يتمتم..وأخيرا يلتفت إلى ابن القاضي ويقول له : - إنّ جنيا من سلالة ابن الأحمر أصابها عندما تخطت مكانا به ماء."[2]

يظهر اسم"حمودة" كاسم تصغير لاسم"محمد"،ووسم الشيخ بهذا الوسم رمز إلى تصغير الكاتب لهذا النموذج، واحتقاره لحلول السحر والشعوذة والتمائم محل الطبّ وأولي العلم،حيث أنّ الظروف الاجتماعية التي تمثّل القرية عزلتها وانكفاءها قد ساهمت في انتشار الجهل والمشعوذين .

تضمن النص الروائي "ريح الجنوب" لعدة مواضيع تمّ التطرّق إليها توسّلا بالأدوات الفنية والصور الجمالية التي تتيحها عوالم الرواية،فكانت صورة المرأة إحدى المواضيع البارزة في هذا العمل الفنّي .

المرأة بين ريح الجنوب : حاولت الرواية أن ترسم ملامح المرأة الجزائرية من خلال أجيال متعاقبة تحاول أن تصوّر ما فعله الزمن بجيل أوّل من النساء عايشن الحروب والجوع فكان منهن الصبر،وجيل ثان عايشن الظلم والإجحاف، فكان منهن الاصطبار، وجيل ثالث عايشن الحريّة وضللن فهمها فكان منهنّ التمرّد .

---

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 70

[2] المرجع نفسه ، ص 115

نموذج الجيل الأول" العجوز رحمة" : صوّر الكاتب "العجوز رحمة" كنموذج للجيل الأول من الجزائريات اللواتي عايشن ظروف الحرب ، وساهمن فيها بما ملكن من إمكانيات ترجمت وفاء للوطن،وللرجال حيث أنّها بقيت على عهد الزوج المتوفّي، تحبّه وتتواصل معه ولو كان تحت التراب :"ها أنا كما ترى مازلت أدرج...جئتك بهذا الكوب الصغير الّذي صنعته في الأيام الماضية. هذا ما أستطيع أن أفعل في سبيلك. أضع آنية فوق قبرك لعلّ روحك تشرب مما يتجمع فيها من ماء المطر. ليس عندي ما أتصدّق به عن روحك إلاّ الأواني التي أضعها ."[1]

إذا كانت العجوز رحمة قد عرفت حبّ الزوج وأدركت عشق الوطن فهذا يعني أنّ لها من التبصّر ما أكسبها ذائقة الفنّ لتترجم به استيعابها للحياة والموت، فكانت صناعة الفخار وسيلتها في ترجمة الوعي الذاتي والتأريخ لحوادث الزمن؛حيث صوّر الكاتب"العجوز رحمة" فنانة تشكيلية تجعل من التراب تحفا من فخار،فحملت هذه الشخصية الروائية ما يفوح برمزية الوفاء للأرض والوطن،إلى درجة أنّها هوت على الأرض وهي تحمل قفة التراب استعدادا منها لعمل جديد توثق فيه ما علق في ذهنها من أحداث عملت على تصويرها بلغة الرموز : "انظر...هذا الرسم هو السنة القاحلة.أرأيت؟ إنها سوق الزرع بلا سنابل. وهذا الشكل هو "ريح التركة" أرأيت هذه الشمس المظلمة التي لها مخالب؟ هي المرض يا بني وهي الموت الذي خرّب بيوتنا.."[2] .

تمثّل العجوز رحمة تلك المرأة التي جعل منها الروائي لذاكرة الشعب وللثورة،حيث صورها متضامنة مع الثورة تداوي جراحات مالك طيلة ثلاثة أشهر،مؤمنة بغد اسمه الحرية،كما صورها بعد الاستقلال صانعة للفخار،وهي المهنة التي اكتسبتها وأكسبتها شخصية هامة من خلال إنتاجها الذي يغطي حاجيات سكان القرية من أواني وتحف فخارية نالت أهلية الخلود في معرض الصناعات التقليدية الجزائرية.

نموذج الجيل الثاني" خيرة الأم": جسّدت الشخصية الروائية صورة المرأة الجزائرية بين صدمة الاستعمار وصدمة الاستقلال،كما صوّرت ذلك البون بين المرأة البسيطة والمرأة المركّبة من تفاعلات المدنية، وعبّر الكاتب عن وعي"خير" لهذا الفارق

---

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب،،دار النشر "الفضاء الحر"الجزائر،ط أكتوبر2007، ص 29

[2] المرجع نفسه ، ص 79

الذي أدّى بها إلى إدراك استحالة التواؤم بينهما؛إذ "فكرت خيرة اثناء نوبة من الغضب أن تقول لزوجها بمجرّد رجوعه للدار : إنّ هذه الفتاة العاقة يجب أن تعزر وتسجن،أو تنفى، لكنها بمرور الساعات تحول سخطها وغضبها وبكاؤها إلى يأس هادئ صامت."[1]

يعرض الكاتب لدراما اجتماعية تحمل من السخط والغضب والدموع ما يترجم حجم المأساة الناجمة عن تحوّل المرأة من ذلك الكيان الودود والمتضامن إلى آخر أناني ومتمرّد؛"ثم أخذت الدموع تسيل على خديها دموع أمومة فقدت في لحظة كل مضمون. دموع على عمر رأته فجأة يقصر، وقد كانت تتوهم امتداده فيما تلد من أولاد ."[2]

إن وسم"نفيسة" بالأنانية والتمرّد يضمحل عندما تدرك الصورة الحقيقية لواقع المرأة الجزائرية بعيد الاستقلال،حيث كانت مجرّد وعاء للإنجاب ولتصريف الكبت:"لقد كانت الصدمة عنيفة تحولت بعد دقائق إلى غضب عارم ضدّ الزوجة المسكينة التي نالت من اللكم ما أشرف بها على ملازمة الفراش. وفي وسط ذلك الجحيم كان الطفل عبد القادر يرى كيف تحوّل أبوه ذلك الرجل الطيّب معه إلى وحش مفترس مع أمه !"[3].

حاولت"نفيسة" أن تنتقل من متلقية للصدمة إلى مثيرة لها، فكان تأثير فعلتها وبالا على الأم خيرة التي جنت من التعنيف ما لا تطيق،رغم أنها لا علاقة لها ولا علم بمخطط ابنتها .

نموذج الجيل الثالث/ نفيسة : تمثل نموذج الفتاة المتعلّمة،بيد أن تجليات العلم لم تظهر في تصرفاتها،سواء قبل أو أثناء عقدة الرواية المتمثلة في تزويجها قصرا،فتقول أمها عنها وقد" انتصف النهار وهي ماتزال منبطحة في الفراش ! من يرضى بالزواج من امرأة نؤوم،أبوها يجهد نفسه ويبذل أمواله لكي يخطبها منه"شيخ البلدية"..يظن أن ابنته لا تجاريها فتاة..ما فائدة قراءتها بالنسبة لزوجها إذا لم تكن تحسن كلّ ما يتعلّق بالمنزل؟.." [4].

---

[1] المرجع السابق ، ص 61

[2] المرجع نفسه ، ص 60

[3] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 136

[4] المرجع نفسه ، ص 25

مثلت شخصية نفيسة لصورة المرأة المثقفة والحالمة،تلك الفتاة الخارجة من أسوار الريف وعزلته إلى متاهات المدينة،فيرسم الكاتب من خلالها ما تفعله الثقافة من خلخلة تستوجب إعادة ترتيب الذات : "فكرت نفيسة قليلا في كلام العجوز،وحاولت أن تتصور جدواه من خلال ما تحلم به حياة لها في المستقبل،فلن تجد نقطة للمقارنة بين هذه الحياة الساذجة البسيطة التي يحياها أهلها وكلّ سكان البلدية، وبين الحياة الحضرية المعقدة التي عاشت منها قليلا لدى خالتها بالجزائر ورأت عنها الكثير في الكتب والقصص السينمائية..أين هذه الحياة من حياة"سيسي الإمبراطورة"و"الأميرة ثريا"و"اليزابيت تايلور"أو"الأميرة قراس"وغيرهن من الأسماء اللامعة التي تكاد تكون حروفها قدّت من نور؟"[1].

حاولت الرواية أن تضع نفيسة/المرأة في مفترق الطرق،فهي بين العزلة الريفية والتسلط الأبوي من جهة والتحول الحضاري من جهة ثانية، على الرغم من أن الرواية تخلو من أي نشاط حضاري لها بالجزائر العاصمة يترجم وعيها واستيعابها لمعنى التحضر والتحرر كزيارة متحف مثلا أو معرض فني أو حضور ملتقى أدبي أو فكري أو حضور عرض لمسرحية أو فيلم، ممّا يجعلها قابعة في غياهب المتخيل عاجزة عن استيعاب الحضارة وتجسيدها قولا وعملا .

تبدو الحياة المتحضرة عند نفيسة في كثرة الزحام وتعقيد تصاريف يوميات الواقع،وحرية التنقل دون وصي أو رقيب،خصوصا وأنّ المكان الوحيد الّذي خرجت فيه القرية كان برفقة أمها والعجوز رحمة إلى المقبرة ،"ولهذا فلا غرابة إذا رأينا نفيسة تعتبر هذه الحياة موتا . وما الفرق بين حياة تقضيها الفتاة بين البيت والمقبرة، وموت يجعلها تلازم اللّحد؟ فالّذي يهمّها هو حريّة الحركة، وهذه معدومة سواء أكانت في المنزل أم في المقبرة، وسواء أكانت حيّة في بيت لا تعدوه، أم ميتة يحويها قبر ."[2]

بداية التفكّك : حاول الكاتب أن يصوّر تاريخ المرأة الجزائرية وحاضرها ومستقبلها أيضاً،فالعجوز رحمة والأم خيرة ونفيسة هي نماذج روائية أريد بها تشخيص الواقع والآفاق التي ستكون المرأة بطلة فيها، فظهرت"نفيسة" بمظهر الفتاة القروية التي تتلقى

[1] المرجع السابق ، ص 35

[2] محمّد مصايف ، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،ط 1988، ص 178

تعليماً بالجامعة الجزائرية،بيد أن تعليمها لم يتح لها غير اتخاذ غرفة منعزلة موطناً لأحلامها المتأرجحة بين خيال الكتب وتخيلات اليقظة .

يجدر بالمتعلّم أن تصدّق أفعاله ما يعيه وما يستوعبه من أفكار تبني الفرد والمجتمعات، والتي تجعل منه مثالا للشخصية المتعلمة القادرة على تكييف ما تعلّمته في سبيل تطوير ذاتها ومحيطها،وتظهر"نفيسة" في "ريح الجنوب" غير مستفيدة ولا مستوعبة من ثراء الكتب والأفكار ولا بتنوع الثقافات واختلاف خصوصياتها بين الأمصار،بعكس العجوز رحمة والأمّ خيرة اللتان ظهرتا خبيرتين بالحياة وبحيثيات معالمها رغم جهلهما بالكتابة والقراءة،ويظهر ذلك في أفعالهما الايجابية تجاه الذات/العمل،وتجاه الآخر/التضامن، وتبرزان أكثر في استعمالهما للموروث الشعبي من أمثال وحكم أعانتاهما على فهم الإنسان وإدراك المجتمع .

تعليم "نفيسة" لا يبدو مجديا في نظر أمّها، فتقول عنها : "إن الفرنسية التي تعلمتها ستحيد بها لا محالة عن الطريق السوي" [1]،وفي هذا التعبير رمزية على تلك النظرة الايديولوجية التصادمية التي كانت ولا تزال بين مستعملي اللسان الفرنسي والمتعصبين للحرف العربي، فيجعل الكاتب من "نفيسة" نموذج مثقفة مفرنسة لم تتح لها ثقافتها غير الانطواء والخمول : "إنها تكره العمل،تكره أن تكون مثل أي بنت، تعين أمها في شؤون المنزل. والقراءة التي تكرّه في العمل لا خير فيها."[2]

صوّر الروائي"نفيسة" بمسحة تنمّ عن الاختلاف الفكري والذهني والنفسي بينها وبين غيرها من النساء،حيث تتراءى نفيسة وهي تتطلّع إلى اكتشاف ما فوق الأرض من أحداث تحفل بالغريزة والشهوانية لخّص رمزيتها كلاّ من الحمار والأتان: "وشغلت نفيسة عن أمها وعن الموتى بما شاهدته. واسترسلت مع أفكارها المتضاربة المتسابقة حول أشياء يصعب تصويرها.أما أمها فلم تكن ترى ما يجري فوق المقبرة، كان بصرها ينتقل وئيدا في المساحة الضيقة التي يشكلها قبر أمها...وكانت أفكارها تتداعى نحو الماضي البعيد حيث كانت فتاة ولا كفتيات هذه الجيل..حيث كانت ترى الحياة والأشياء

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 25

[2] المرجع نفسه ، ص 33

من خلال زاوية نظر أمها...تحبّ من تحب هذه وتكره من تكره، وتفرح لفرحها وتبكي لبكائها . وقالت في نفسها :

- هاهي ذي ابنتي إلى جانبي،لا تحرك ساكنا، ولا تأبه لدموعي أو أحزاني.."[1] .

يبرز الكاتب بداية تغير ذهنية المرأة الجزائرية الحديثة وانفصالها عن حبل الود الأسري،ويتجلّى ذلك في علاقة نفيسة بأمها خيرة،والتي جعلت الأخيرة تعود إلى ذكريات نشأتها وتعاملها مع أمّها لتقوم بعملية إسقاط على الواقع مكتشفة وكاشفة للفرق بين بنت الأمس وبنت اليوم، حيث صار التوافق الوجداني بين الأم وبنتها في خبر كان :"قولي له لن أتزوج، ولن أنقطع عن دراستي. سأعود إلى الجزائر مهما كان الحال ! ذعرت الأم وهي ترى ابنتها في هذه الحالة العصبية ! واقتربت منها تحاول تهدئتها،ولكن هذه دفعتها بقوة وقالت : - الذل الذي عشت فيه أنت لن أعيشه ! كوني أمّا لغيري إن شئت. وليكن أبا لمن أراد، أما أنا فلن أدع اللعنة تبلغ مني ما بلغت من غيري. لست امرأة، أفهمت؟ لست امرأة !"[2].

جرّ إخبار"الأمّ خيرة" لابنتها برغبة الأب في تزويجها إلى نهاية صادمة انتهت بتعنيف"نفيسة" لأمّها ودفعها،ووصلت بها الأمور إلى حدّ إعلان التمرّد والتبرّأ من الوالدين، مشيرة إلى أنّ الدراسة عندها أهمّ من لعنات الزواج والوالدين؛ والكاتب بهذا التصوير يؤشر على عمق التغيّر الّذي حلّ بالمرأة في الجزائر.

شكّلت رواية"ريح الجنوب" فرصة للكاتب للتلويح بالفضاء الجغرافي"الجنوب" المستنشد لمرور ريح التغيير،فقد حملت الرواية من صور الفضاء القروي وعزلته ما يدعو للتكفّل به، واحتواء ساكنته الذين انحصرت معيشتهم في دوائر ضيقة عكستها صورة تحويل مشروع مدرسة إلى مقبرة للشهداء "على أن الحقيقة هي أن القرية فقيرة سواء اتّفق السّكان أو اختلفوا،وأنّها منعزلة عن كلّ شيء سواء تفرقت بيوتها هنا وهناك أو اجتمعت. ثمّ هناك ميزة أخرى لها وهي أن معظم شبابها يعملون في فرنسا.أما مثقفوها فلا يكادون يعدون أصابع اليد ."[3]

---

[1] المرجع السابق ، ص 30

[2] المرجع نفسه ، ص 60

[3] المرجع نفسه ، ص 39

تصوير الكاتب لمعالم القرية والمجتمع القروي فيه من الإشارات ما يعكس ذلك التناغم مع الخط السياسي الّذي كان مسطرا في تلك الفترة من تاريخ الدولة الجزائرية الفتية،والسائر في فلك الاهتمام بالأرض والفلاح والقرى باسم النهج الاشتراكي ،فما هي ملامح التكييف الروائي للأحداث السياسية والاقتصادية ؟

السياسة والاقتصاد الجزائري : أنتج المؤلف روايته "في 05 نوفمبر 1970 تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته،و رفع الضيم عن الفلاح،و دفع كل أشكال الإستغلال للإنسان، وسرعان ما تكرس ذلك الخطاب الطويل –الذي هلل له الإعلام كثيرا –في قانون الثورة الزراعية الصادر رسميا في 08نوفمبر1971 .ثم دخل التطبيق الفعلي ، فدشن الرئيس(هواري بومدين) في (17جوان1972) أول تعاونية للثورة الزراعية في قرية (خميس الخشنة) قرب مدينة الجزائر،ثم شرع في بناء القرى الإشتراكية (برمجت ألف قرية)، فكانت أول قرية يدشنها (بومدين) القرية الإشتراكية في (عين نحالة) بتاريخ (17جوان1975) "[1] .

حاولت"ريح الجنوب" أن تساير الأحداث السياسية من خلال رصدها لمشروع قانون الثورة الزراعية وإبراز مزاياه بصورة قبلية،وذلك بتصوير الواقع المزري للقرى الجزائرية وسط عزلتها عن الحياة وعن العالم،كما حاولت التنبيه إلى عدم استيعاب غالبية النخبة والشعب على السواء لماهية النهج الاشتراكي ولا كيفية جزأرته اقتصاديا، ويظهر ذلك من خلال تصوير الكاتب لمعالم الحيرة والسؤال عن حقيقة هذا الطرح :"ما هي الاشتراكية يا الشيخ الصادق؟"فدهش شيوخ القرآن لهذا السؤال الغريب، ولكن الشيخ الصادق أجاب على الفور قائلا :"الاشتراكية":مصدر.اشترك يشترك اشتراكية.لم يفهم أحد شيئا من قوله طبعا ولكنهم كلهم أبدوا اقتناعهم وإعجابهم بهذا العلم الذي يعرفه صاحبهم:"علم النحو !"وأعاد أحدهم متمتما "اشترك يشترك اشتراكية سبحان الله العظيم ! الاشتراكية مصدر ! كل الناس يتحدثون عنها ولكنهم لا يفهمونها بينما هي مصدر.."[2].

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري تأريخا و أنواعا و قضايا و أعلاما ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،1995، ص 198

[2] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب، ص 103

يبرز بن هدوقة من خلال تصوير مشهده السردي أن عالم النحو في القرية يضطلع بمهمة شرح المفاهيم السياسية والاقتصادية وهي عنه بعيدة،فلا هو أقرّ بجهله فحواها ، ولا هو استطاع أن يوصل كنهها ففاقد الشيء لا يعطيه،لكن الرمزية تكمن هنا في أنّ نظام الإشتراكية التي تبنتها الدولة الجزائرية بعيد الاستقلال لم يجد غير الارتجالية الكاذبة والمتسرعة، ف"الشيخ الصادق" لم يصدق في كلامه،لأن إجابته الفورية المكتفية بالشكل(المصدر) والمغفلة للجوهر تجعل منه نموذج مثقف ارتجالي يهوى الكلام لأجل الكلام فقط،فتنتهز الرواية للفرصة التبليغية من خلال شخصية مالك"شيخ البلدية"المجاهد السابق والمسؤول الحالي لتشرح لأمثال عابد ولمن تاه عن إدراك حقيقة الإجراءات القانونية التي تقضي بمنح الأرض لمن يخدمها بالقول :"إن الناس لا يحبون خدمة أرض الغير، لا يحبون أن يبقوا عبيدا إلى الأبد."[1]

عزم الدولة على تطبيق القوانين التي تصبّ في صالح الفلاح البسيط لم تعجب شريحة هامة من الملاك ممّا حتّم عليهم التفكير في حلول إستباقية تقيهم رياح التجريد من الثروة، وقد جسّد "عابد بن القاضي" نموذج الرّجل الإقطاعي المهموم بما تخفيه له ولمثله قادم الأيّام ،وجعله يخطط لإبقاء وضعه الاقتصادي على ما هو عليه : "وتنهد تنهدا حزينا وهو يرى الغنم أمامه، ذلك أن الإشاعات التي كانت بدأت تروج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي، حول الإصلاح الزراعي قضت مضجعه وصارت منشأ هموم ومحلّ تفكيره الدائم."[2]

فما هو السبيل الّذي اهتدى إليه النموذج الإقطاعي "عابد بن القاضي"في سبيل تحقيق أمنه الاقتصادي والاجتماعي ؟ وهل الغاية تبقى دوما تبرّر الوسيلة عند أرباب المال والأعمال وأصحاب المصالح ؟ .

صناعة الإشاعات : تبرز من خلال الرواية كأحد الصناعات الفعالة القادرة على تحقيق الغايات التي نسجت من أجلها، كما تبرز الجهة المصنّعة لها ، وتتراءى تنوّع تخريجاتها حسب الزمان والظروف .

---

[1] المرجع السابق ، ص 102

[2] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص23

في زمن الحرب : قامت الثورة التحريرية على أسس التضامن بين مختلف فئات الشعب،"وذات يوم قرر مسؤولو الناحية العسكريون والسياسيون فرض غرامات على بعض السكان الذين بقي أمرهم غامضا بالنسبة للثورة،من بينهم عابد بن القاضي وكلّف مالك بتنفيذ القرار."[1]

بقاء صورة"عابد بن القاضي" غامضة في نظر رجالات الثورة يعني أنّه لم يكن من طينة الثوّار ولا الأنصار،ممّا جعله تحت الأعين،وقد أدرك خطورة اهتزاز صورته والتباسها،الأمر الّذي جعله يفكّر في أقصر الطرق المؤدية لكسب ثقة الثّورة ظاهراً والمحافظة على أملاكه وثرواته باطناً،"وهكذا أشاع ابن القاضي في ذلك الحين بين الناس أن ابنته زليخة مخطوبة من طرف مالك. وذات يوم وجد مالك نفسه في دار ابن القاضي مع بعض رفاقه المجاهدين طالبا يد زليخة !.."[2].

استطاعت الرواية أن تصوّر ملامح الانتهازية في أبشع صورها،فـ"عابد" قد جعل من ابنته"زليخة" وسيلة مكيافيلية نفخ لأجلها نيران الإشاعات التي مكّنته من تحقيق أهدافه(الثّقة ودفع الريبة/ الحفاظ على الثروة) .

في زمن الاستقلال : فرضت الظروف الاقتصادية المنهارة التي خلّفها المستدمر ضرورة التفكير في الحلول التي من شأنها تكوين قوة اقتصادية منتجة للثروة،وشكّلت الفلاحة أحد أقطاب الاهتمام .

توجّه السياسة الاقتصادية نحو القطاع الزراعي أربك أرباب هذا المجال،وجعلهم يفعلون ما بوسعهم لئلا تمسّ أملاكهم بسياط القانون،" وخطرت بباله فكرة قديمة، وهو يرى نافذة نفيسة ما تزال مغلّة ، فكرة بعثت في نفسه سرورا غامضا. وكان مضمونها يتلخّص في تزويج ابنته نفيسة بمالك شيخ البلدية ."[3]

تتشابه الظروف والوسائل رغم اختلاف الزمن، فالزواج الناتج عن ذيوع الشائعات وشيوعها هو الحلّ السحري بالنسبة إلى عابد : "إنما مرادي في الحقيقة هو أن أعرف متى ينوي إعلان الخطبة رسميا بين الناس. أنت تعرف أن السكان عندنا أضيق ما يضايقهم رؤية فتاة في الثامنة عشرة من العمر تقيم بدار أهلها . إنني من جهة أواجه

[1] المرجع السابق ، ص 42

[2] المرجع نفسه ، ص 44

[3] المرجع نفسه ، ص 23

يوميا طلبات الراغبين في خطبة البنت،ومن جهة ثانية فإن أمر هذا الزواج شاع بين الناس لدرجة أنه لم يعد من الممكن عدم وقوعه ."[1]

يظهر"عابد بن القاضي"يخطب لبناته من يرى فيه المنقذ والحامي في نفس الوقت، ليكون الزواج بين المال والسلطة عنوانا دلاليا يومئ إليه بن هدوقة، ويحذّر منه بدليل عدم وقوع المصاهرة من جديد .

القـرية : عمد الكاتب إلى عدم التصريح بالقرية التي أشار إلى عزلتها وخلوّها من الحركة وابتعادها عن أسباب الحياة ، لكنّه قرّبها إلى المتلقّي عبر إشارة بعث بها وسط حوار بين مالك وصديقه الطاهر؛ فـ"مالك يعرف أن المعلّم لا يشرب الخمر ولكن أحبّ أن يمازحه فقال :

- أتريد أن نذهب إلى البرج ؟ - لماذا ؟ - لنشرب ما لا وجود له هنا !

فردّ المعلّم هازئا : ميزانية التعليم لم تدخل في حسابها هذا التدريب بالنسبة للمعلّمين "[2].

يظهر امتناع"شرب الخمر" عند المعلم الطاهر ناجماً عن محدودية ميزانيته وليس لأنّه محرّم شرعاً، ليظهر ذلك التلميح بالنزعة الغربية التي مسّت شريحة هامة من المجتمع الجزائري بعد الاستقلال،ولكن المراد بالحوار تبيان موقع القرية القريبة من ولاية برج بوعريريج، والتي عزف بن هدوقة عن تسميتها ليمنح عمله الفني غطاء أفسح ليمسّ كلّ القرى الجزائرية ،حيث يعدّ الكاتب واحدا من الأبناء الأوفياء الّذين خصّوا فضاء القرية بعظيم الإشارة؛ والاغتنام بما وعته الذّاكرة والثقافة الشعبية الأصيلة .

إن الالتفات إلى موقع القرية الأصلي والدقيق لم يكن لتتأتى معرفته لولا التنبه إلى استثمار الكاتب في القيم الفنية والجمالية والرمزية التي تحفل بها مواطن"الأمثال"، حيث جعل بن هدوقة من رواية "ريح الجنوب" وسيلة أدبية سعى من خلالها إلى حفظ التّراث الشفوي الّذي تحفل به الذّاكرة الجمعية لسكان القرية/الجزائر من خلال تضمين متنه بمجموعة من الأمثال الشعبية التي تشرح وتشرّح الأحوال الإنسانية بصور دلالية وجمالية متعددة؛حيث تبيّن اعتماد الكاتب في نصّه "على الأمثال المتداولة في

[1] المرجع السابق ، ص 122

[2] المرجع نفسه ، ص 52

قرية"**الحمراء**" التابعة لدائرة المنصورة،ولاية برج بوعريريج.." [1]،وهي القرية التي تعدّ مسقط رأسه،ومستودع علاماته .

"إن هذه القرية الجبلية،من الناحية الجغرافية،تقع في القبائل الصغرى،على بعد حوالي 40 كم، غربي برج بوعريريج. وتقع على بعد حوالي 40 كم كذلك، شمال مدينة المسيلة،فحدودها الشرقية المنصورة والشمالية مزيتة وجزء من بلدية المهير والغربية : جزء من بلدية المهير (أولاد علي) ثم قرية أولاد عباس التابعة لمنصورة، وجنوبا : تحدّها قرية اولاد سيدي عمر-حمام الضلعة (بوّابة الحضنة)،وقرية الدريعات.وهما تابعتان لولاية المسيلة . ومن الناحية الإثنية تعتبر قرية الحمراء همزة وصل بين الجنوب والشمال. فأراضيها تحمل أسماء بربرية لكن سكانها عرب خلص، على الأقل من الناحية اللغوية ."[2]

يظهر موقع القرية كاشفا لسرّ العنوان الذي وسم به الكاتب روايته،فالقرية بين عالمين جغرافيين ولغويين بيد أنّ وحدة الهويّة تتجسّد عبر المظاهر الأنثروبولوجية الثقافية ، والتي سعى الكاتب لتبيانها عبر الموروث الشعبي الّذي وعاه بقريته الصغيرة"**الحمراء**" ،وترسيخه له من خلال توظيف قيمة الأمثال ودلالاتها في كتابة رواية توسّم بها ربط التاريخ بالحاضر والمستقبل، تحت عوالم المتخيّل .

إن التنوع الثقافي واللّغوي لسكان القرية لم يمنع وجود انصهار فكري وروحي بين الجزء والكلّ تترجمه الأقوال والأمثال المأثورة المؤصلة في الرواية، والتي تعكس البعد العربي والإسلامي والأمازيغي .

الأمثال الشعبية : تحفل الأمثال باختزال العديد من الإيحاءات في كلمات تشي بالدقّة والبلاغة والإقناع حيث تتراوح مضامين الأمثال المستشهد بها في الرواية بين الإخبار بالشيء ، أو التعريف به ، أو التحذير منه ، ويظهر استخدام الكاتب للبعض منها على شاكلة :

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، الأمثال الشعبية ، ص 07

[2] المرجع نفسه ، ص 07

- " **ما يدري بالمزود غير اللّي ضرب بيه والا انضرب به** .."[1]؛هذا المثل وغيره من الأمثال،قد وظّفها عبد الحميد بن هدوقة في الرواية،كاعتراف منه بسلطة الموروث الشعبي الحكائي ، وقيمه المعرفية والدلالية .

والمثل المشار إليه؛ "يقال فيمن أصابته مصيبة تبدو للناس هينة، وهي ثقيلة على صاحبها ."[2]

يتراءى أيضاً المثل التي قالت به العجوز رحمة": " **ناكلو في القوت ونستنو الموت** "[3]،كتعبير منها على روتينية الأيام وتشابهها، كما"يقوله الرجل كجواب عمن سأله عن حاله. أي أنه في حالة عادية طبيعية."[4]

يظهر استعمال المثل القائل: " **جرح الكبد لا يضر إلاّ صاحبه** "[5]،حيث يوظف هذا المثل للدلالة على أن جرح الذات لا تضر الآخر ولا يحس به أصلاً إلاّ من عرف ماهية نوع الجرح، وتأثيره ،كما " يقال فيمن أصابته مصيبة استخفها الناس ولم يقدروا حجمها الحقيقي. وغالبا ما يأتي هذا المثل على لسان المصاب، أو من يتعاطف معه ."[6]

يبرز أيضا في الرواية استخدام المثل التعليمي الذي ينصح بالقول : " **لا تكن حلوا فتبلع ولا مرّاً فتدفع** "[7] في إشارة إلى ضرورة تغليب القسط والاتزان في القول والفعل؛ حيث يظهر أنّ الكاتب قد نقل المثل من صيغته العامية إلى اللّغة العربية بغرض إعطائه جمالية أرقى من المثل المتداول في المجتمع الجزائري : **"ما تكون بنين يبلعوك ،ما تكون**

---

[1] واسيني الأعرج، "مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي، رواية ريح الجنوب ، ص 27

[2] عبد الحميد بن هدوقة ، أمثال جزائرية أمثال متداولة في قرية الحمراء ولاية برج بوعريريج، دار القصبة للنشر،الجزائر،الجزائر، ط2007 ، ص 207

[3] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 27

[4] عبد الحميد بن هدوقة،أمثال جزائرية ، ص 32

[5] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 32

[6] عبد الحميد بن هدوقة ،أمثال جزائرية ، ص 54

[7] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 33

مرّيلوحوك. يقال في الاعتدال في السلوك مع الناس في معاملتهم، لا تصادق كثيرا ولا تعاد كثيرا. كن بين بين .وهو نفس المثل العربي تقريبا: لا تكن حلوا فتسترط،ولا مرّا فتعقى * "[1].

تزيد قيمة الأمثال من دلالات التعبير الروائي، وتزداد الرسائل الايجابية نحو القارئ باكتشافه أقوالا وحكماً تلخّص عليه مسافات الزمن والتجريب، فيظهر الكاتب موظفاً في روايته "ريح الجنوب" للمثل القائل: " **تعلّم صنعة واخفيها** "[2]، وشارحاً له في مؤلّفه الموسوم**"أمثال جزائرية"**بالاشارة إلى أنّ التعلّم الجدّي لا يتوّج إلاّ بمعرفة صنعة، ولو تطلّب ذلك إخفاؤها عن الذكر والنظر،فالمثل "يقال في الحثّ على تعلّم أيّ حرفة مهما كانت متواضعة، فقد يحتاج إليها المرء في حياته والعلم بالشيء أولى من الجهل به.وصاحب المثل يريد بقوله : واخفها، أي أن الحرفة إذا بدا لك أنها لا تناسب مقامك. فلا ينبغي أن يحول ذلك دون تعلّمها . فتعلّمها ولا تزاولها ، حتى تحتاج إليها ."[3]

حذى الكاتب إلى استخدام المثل المشيد بالتعلّم المستور، وإبرازه لدور العلم بالصنعة والحرفة فيه من الرمزية ما يعلي من قيمة العلم والعمل والعامل، ويدعو إليه؛ "وقد قال الإمام علي كرّم الله وجهه :" قيمة كلّ امرئ ما يحسنه".وهناك مثل عربي يقول : "الصناعة في الكفّ ، فيها للفقر كف ".[4]

يبرز بُعد نظر القائلين بمثل هذه الأمثال ،والتي ترمز إلى وعي مستفيض بحقيقة الحياة، ونوائب الدهر المتلوّن، فالأيام دول ليس لها من قرار كما يكشف عن ذلك المثل القائل :

"**اليوم عندي وغدوة عندك**" [5]، أي أنّ المستقبل غير مضمون العواقب ،والكلّ معني بلفحات الزمن الآن أو غداً.

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، أمثال جزائرية ، ص 211

* الاعقاء : المرارة الشديدة، ينظر أكثر؛عبد الحميد بن هدوقة،الأمثال الشعبية، ص 211

[2] واسيني الأعرج، "مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 35

[3] عبد الحميد بن هدوقة ، أمثال جزائرية ، ص 133

[4] المرجع نفسه ، ص 133

[5] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 139

تتعدّد اهتمامات التناول الروائي ،فتتأرجح بين تصوير الحياة الجامدة في قرية بائسة،وتصوير أطياف من المجتمع يتميّز بعضهم بالجدية(رحمة) والصرامة(عابد بن القاضي) والمسؤولية(مالك) والثورة (نفيسة) والتضامن (رابح)، في حين أنّ الأغلبية يعتريهم اليأس والخمول والثرثرة، حيث يشكّل الفراغ فرصة لأصحاب الألسن لإطلاقها في كلّ صوب وحدب،وهو الأمر الّذي صوّره بن هدوقة بإشاعة زواج مالك شيخ البلدية بـ"نفيسة"،والّذي رأى فيه البعض استحضار المثل المطرز حسب مقاس الظرف والمقام إذ يقال:**"عرس وخياطة بيت** ؛ "[1] أي ضرب عصفورين بحجر واحد، والمقصود به أنّ مالك سيستفيد بزواجه بنفيسة من وجهين : المال والجمال ،ويظهر بن هدوقة أوفى للحقيقة المجتمعية في غير الرواية بتوثيقه لأمثال توافق الواقع وتصدقه،حين يُبرز المثل الشّعبي المعبّر عن هذا التوصيف تشبيها ودلالة ويشير إلى أنّ المثل الشعبي القائل : " **خبز وطيز** . يقال فيمن تزوج بامرأة غنية، وجميلة."[2]

تظهر اللّغة منسابة في يد الصائغين لها ، كلّ حسب رؤاه وتوجهاته الفكرية، ففي الرواية تظهر اللّغة لتعكس صورة الذّات وتعرّف بها، إذ" قال أحد الحفظة : فإذا طعمتم فانتشروا فأكّد الّذي بجانبه قائلا: "صدق الله العظيم " [3] ؛ ليرسم الكاتب معالم لغة خاصة بشيوخ القرآن والطلبة ، ممّن يحسنون إسقاط الثروة المصطلحاتية القرآنية في سياقات آنية صرفة تلخّص فائض الكلام،ممّا يجعل لغتهم مقتصرة على أولي العلم بها منهم دون أدنى اهتمام بالآخر السابح في جهله :"- لست أدري يا ولدي ،تبدلت الأرطال ! قال الرجل : -"أتريد أن أقول أنا ؟ يقول المثل عندنا : **"إذا شبعت الكرش تقول للرّأس غنّي لي !**"[4].

تُبرز لغة كلّ طرف متحدّث مستواه الفكري ونمط حياته، فالفقهاء على سبيل التمثيل الروائي قد أنهوا أكلهم وسعوا إلى الانصراف،أمّا العامّة فقد جعلتهم التخمة تحت تأثير أنغام الطبل والمزمار،فهم في الظاهر قد اجتمعوا للاحتفال بتدشين مقبرة

---

[1] المرجع السابق ، ص 41

[2] عبد الحميد بن هدوقة ، أمثال جزائرية ، ص 69

[3] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 46

[4] المرجع نفسه ، ص 46

للشهداء !،ويرون فيمن دعاهم للمأدبة ما استدعى توظيف المثل،إذ" يقال في المبذّر،كما يقال في الرجل يحصل على ثروة مالية بصورة مفاجئة فيأخذ في الإنفاق واشتراء ما لا يتلاءم مع مستواه الاجتماعي."[1]

تختلف رؤية"عابد بن القاضي" الإقطاعي عن رؤية العامة، فتكفّله بالاحتفالية يظهره عند البعض في صورة المبذّر، ولكنّه يرى في صنيعه"مأدبة عمل" يستطيع بها أن يصل إلى شيخ البلدية ، وأن يتقرّب منه من جديد، لغاية في نفسه، يرجو تجسيدها فعلا حتى تتاح له فرصة حماية ثروته وممتلكاته .

تتراءى المرأة في رواية"ريح الجنوب" ذلك الكائن المثير للشهوة وللعشق والألم، كما تمثّل نموذجا للإعجاب ومثارا للشفقة، فصورة المرأة المكافحة والفنانة جسّدتها"العجوز رحمة"، وصورة المرأة المكبوتة والمهدور حقّها رسمتها"خيرة"، وصورة المرأة الخرساء جسدتها"أم رابح" .

عكست"نفيسة" صورة المرأة في بداية نضجها الفكري والجسدي، فأثارت في نفس رابح ما دفعه لاقتحام غرفتها، وأثارت في قلب"المعلم الطاهر" ما جعله يحبها بطريقته، مستحضرا حروف حبّه وملامحه : "حواجبنا تقضي الحوائج بيننا ونحن سكوت والهوى يتكلّم "[2].

بدى المعلم الطاهر مبتور القول والفعل، فلا هو صرّح بحبّ نفيسة ولا هو سعى لذلك وجسّده،وحتّى "مالك" لم يستطع إيقاف وجع الذاكرة الّذي اشتدّ برؤية نفيسة شبيهة أختها زليخة،حيث بقي هو أيضا عاجزا عن تبيان موقفه من المرأة والزواج كرمز لانعدام الثقة وربما غيابها عن النفس وعن الآخر/المرأة . حاولت الرواية بأمثالها أن ترصد صورة المرأة في عيون الرّجال،فوجدتها بين التخوين والتخويف،"أو إذا مازح شخصا آخر أوصاه ضاربا له المثل الشائع: **اضرب امرأتك دائما فإن لم تكن أنت تعرف لماذا فهي تعرف** ...،أو أنشده بيتين من الشعر الملحون عن المرأة للشيخ عبد الرحمن المجدوب :

سُوقْ النّْسَا سُوقْ غَرَّارْ يَا دَاخْـلُو رَدّْ بَـالَـكْ

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، أمثال جزائرية ، ص28

[2] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 51

يْوَرُّولَكْ مْنَ الرَّبْحْ قَنْطَارْ وَيْخَسَّرُوكْ فِي رَاسْ مَالَكْ "[1] .

يظهر النص الروائي"ريح الجنوب"ينبض بالدلالات وسط عوالم اللّغة المتراوحة بين حقائق الواقع المجتمعي ومنافي المتخيل الروائي، فكان لحضور العلم والسياسة والدّين والتاريخ والأسطورة والفنّ والثقافة الشعبية في العمل الروائي فرصة ترجمة للوعي الفردي والجمعي والنخبوي ؛ و"ممّا هو معلوم أنّ اللّغة ليست فقط أداة للتواصل الإجتماعي وتحقيق المقاصد للإنسان داخل مجتمعه ومع بني جنسه، بل اللّغة هي الوعاء المشكّل من طباع البشر وفيها تتلخّص ثقافتهم وتجاربهم المتراكمة عبر الزمن،ومن هنا تغدو اللّغة هي ذاكرة الأمة عبر تعاقب أجيالها،ومن خلالها تحافظ على ذلك المخزون الثقافي والإرث الحضاري،وبذلك تحقق اللّغة شرط التواصل بين الأجيال من أجل المحافظة على البقاء والديمومة بفعل ما تملكه أي اللّغة في ذاتها من طاقات تعبيرية وجدانية تفجّر المكبوتات النفسية في أرقى أشكالها وصورها البلاغية"[2].

شكّل المتن الروائي المحتفي بالصور الواقعية والفنية استفزازا للمشتغلين في عالم السينما،حيث أظهرت التجربة الدرامية تلك القدرة على الاستفادة من الرصيد اللّغوي والجمالي في الرواية، وبلورته من جديد في قالب الصورة السينمائية، فهل الرواية هي من تستدعي السينما؟ أمّ أنّ السينما هي من تُطوّع الرواية وتختزلها إبداعاً جديدا ؟ .

ج- الكتابة الروائية ورحلة التحول إلى الكتابة السينمائية :

تتميز عوالم الكتابة بين السينما والرواية نظرا لخصوصيات كلّ من الفنين،فتنساب الكتابة حسب البوح التعبيري المراد، و"أول عنصر يفرق بين العمل السينمائي والكتابة الروائية يتمثل بكون السينما،في صياغتها لحكايتها،تستند إلى الصورة وإلى اللقطة والعناصر الأخرى المكوّنة لصنع الفيلم،في حين أن الرواية تنسج

[1] واسيني الأعرج، "مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ،ص 112.111

[2] جعفر يايوش ، الأدب الجزائري الجديد،التجربة والمآل،المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية،مطبعة AGP، وهران -الجزائر ،ط2007 ، ص213

باللّغة ومن خلال اللغة. فالسينمائي يحول الصور إلى صور من خلال الصور، أما الروائي فإنه يقدم الصور بواسطة اللّغة فقط."[1]

تتباين طريقة عمل المخرج السينمائي عن الكاتب الروائي ، فالأول يصنع الفرجة المشاهدة، والثاني يصوغ عباراته ضمن نسق محدود تحدده طبيعة المتلقّي، ومستويات تحليقاته التخييلية التي يجسّد فيها صور الكاتب اللّغوية ، حيث تتكرّس فردانية العمل الروائي، بعكس جماعية العمل السينمائي التي يكون فيها المخرج على موعد مع أصحاب التخصص في مجال السينما، حيث تكون اللّغة السينمائية أو النص السينمائي من إعداد كاتب ملمّ بعوالم الجمع بين الصور التخييلية والواقعية.

يضطلع السيناريست السينمائي بمهمة الكتابة بالصور،حيث يحوي كلّ جزئيات المشهد لغة ومشاهدة، كما أنّ رؤية المخرج وبصمته ستتجلّى ؛ "وهكذا فإن اللّغة، في حالة الرواية، تفتح المتخيل من خلال عملية إدراك بصرية للكلمة أو الجملة المقروءة،والتي غالبا ما تتم صياغتها بطريقة غير محددة ولا محدودة ولا مؤطرة، في حين أن مجال الإدراك البصري في السينما ،يتحدد نتيجة ما يريد المخرج أن يقدمه لنا ."[2]

تمايز الكتابة الروائية عن السينمائية يؤكّد عن ميلاد النوع الإبداعي الثالث؛ وهو "السيناريو" حيث يظهر كجنس أدبي جامع بين الصور الروائية التي لها من القدرة على القفز من سياجات الذات الواحدة القارئة إلى فضاءات العولمة،"في هذا السياق يعتبر"جون كلود كاريير"-وهو أحد كبار من حوّلوا أعمالا روائية إلى سيناريوهات- بأنه لا يمكن ترجمة أو تحويل شكل أو نمط آخر بدقة، لأن فعل الإقتباس، هو في العمق،فعل إبداع ما دام يعمل على إعادة كتابة النص الأدبي بالاستناد إلى وسائل السينما. والظاهر أن اقتباس رواية يفترض نسيان النص المكتوب للانخراط، كلية، في مسلسل تصور وبناء وإنجاز العمل السينمائي ضمن الشروط المطلوبة للكتابة السينمائية؛ بل من الممكن المغامرة بالقول إن علاقات الرواية والفيلم هي علاقات تباعد أكثر مما هي علاقات تقارب، وهي علاقات وهمية أكثر مما هي علاقات حقيقية."[3]

---

[1] محمد نور الدين أفاية،الاتصال والانفصال فيما بين الروائي والسينمائي،مجلة السينما العربية،العددان 3و4،صيف-خريف2015،ص 125

[2] المرجع نفسه ، ص 125

[3] المرجع نفسه ، ص 128

إن مثل هذا الرأي يؤكّد على حساسية التعامل مع الرواية في رحلتها نحو السينما،حيث أن نوع الرواية ومضمونها اللغوي والفني والجمالي سيكيّف حسب المناخ السينمائي الّذي يفرض أسلوبا جديدا من الكتابة الوسيطة القادرة على ترجمة المتخيل الروائي إلى المتخيل السينمائي .

"قد تحصل الاستفادة المتبادلة على أصعدة كثيرة (وتجربة نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف على هذا الصعيد) ولكن التخيل الروائي مغاير،في كليته،عن التخيل السينمائي، لأن الاقتباس،في واقع الأمر،هو صياغة درامية للنص الروائي،على أساس أن هذه الصياغة تتمّ في مواجهة مشكلتين محددتين : التعبير اعتمادا على الحركة، وجمع هذه الحركة ضمن زمن مكثف."[1]

تراعي الكتابة السينمائية/السيناريو البحث عن توليفة تمكنها من تحويل المتخيل الروائي إلى مشاهد ترصد تفاصيل التعبير الحركي/الدرامي بمختلف ألوانه (إيماء،حركة، قفز، رقص،..) ،مع مراعاة خصوصية الزمن السينمائي المحدد،والذي يفرض تكثيف الصور واختزالها وفق متاحات الصورة والصناعة السينمائية .

تُظهر الكتابة السينمائية المستفيدة من النص الروائي تلك القدرة على التجديد الإبداعي والاستثمار فيه وفي ما يمنحه المتخيل الفني للمبدع من إمكانية على التعبير والكشف المقنع خلف كواليس الرمزية .

تروم النصوص الروائية والسينمائية امتلاك أبجديات اللّغة القادرة على أسر المتلقّي الفضولي للمعرفة المتجددة ؛ وبواسطة الفن الروائي والسينمائي يمكن للقارئ أو المتفرج على السواء أن يسافر من خلال العمل بين عوالم متعددة تستدعي المخيال وتذكيه،حين تحتفي التجارب الفنية بالعديد من الصور الظاهرة والباطنة،التي توائم بين المعلوم والمجهول وبين الواقع والمتخيل، إذ يظهر أنّ "للتخيل دور لا متحدد في خلق الألغاز. وقيمة العمل الابداعي في الرواية والسينما، تتمثل، من بين ما تتمثل به، بالتستر على الألغاز والمعاني. وهنا تكمن أصالة العمل الابداعي كما القدرة على اكتناه أفكاره وتأويلها."[2]

---

[1] المرجع السابق ، ص 128

[2] محمد نور الدين أفاية،الاتصال والانفصال فيما بين الروائي والسينمائي ، ص 129

2 - فيلم "ريح الجنوب" من السرد إلى المشاهد :

تحوّلت رواية "ريح الجنوب" إلى دراما سينمائية توسمت نقل المضمون الفني والجمالي الّذي جادت به الرواية سرديا إلى المجال البصري، وفق ما تتيحه السينما من متاحات لغوية وفنية وتقنية وأيضا وفق رؤية المخرج حول الفكرة أو الأفكار المعالجة ، وطرق التطرق إليها .

المطلب الأول: الورقة التقنية للدراما السينمائية"ريح الجنوب" :

1 . السيرة السينمائية :

- "ريح الجنوب" فيلم جزائري من بطولة : نوال زعتر، بوعلام بنابي،العربي زكّار،عبد الحليم رايس، كلثوم، دوجة الشاشي، الحاج شريف، أحمد حمّودي، فاطمة بورياحي، قاسي أوشان، عمر زيدي، رزقي نابتي..

2 . الطاقم الفني :

رواية : عبد الحميد بن هدوقة

اقتباس وسيناريو : محمد سليم رياض

حوار : عبد الحميد بن هدوقة

إخراج : محمد سليم رياض

- إنتاج : الديوان القومي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية

- مدير التصوير : دحّو بوكرش

- مديرالإضاءة : عبد الرحمن عبدلي

- مونتاج : رابح دعبوز

-مدير الإنتاج : عبد الحليم ناصف

- مسؤول الصوت : رشيد بوعافية

- التأليف الموسيقي : الشريف قرطبي ومقدم غبريني

3 . عرض ملخص الفيلم : حاول المخرج سليم رياض أفلمة رواية عبد الحميد بن هدوقة الموسومة بـ"ريح الجنوب"،فجاءت الدراما السينمائية لتجعل من المشاهد

السردية مشاهد مرئية استغرقت ثمان وتسعين دقيقة (98 دقيقة)، تمكّن فيها المخرج من تصوير بيئة المجتمع الريفي، من خلال عرض صور الساكنة والفلاحين وأصحاب الحرف، تحيط بهم أسراب الغنم والرعاة،كما أمكن له تصوير الاكتظاظ الذي تعرفه المدن من خلال تصويره للعاصمة ولجامعة الجزائر، على اعتبار أنّ الفيلم قد جعل من"نفيسة"البطلة المحورية لأحداث الفيلم.

يحكي الفيلم قصة فتاة ريفية تدرس بالعاصمة،يصورها المخرج في غرفتها الضيقة تشكو عزلتها مترقبة نهاية العطلة للعودة إلى الجامعة،حيث ترى في القرية مجرّد مقبرة للأحياء كما الشهداء،حيث صوّر المخرج تدشين مقبرة الشهداء- عوض تدشين المشاريع الحياتية والحيوية- بحضور المسؤولين على القرية ،كما صوّر تلبية مالك(رئيس البلدية) لدعوة"عابد بن القاضي" له،ورغبة"العجوز رحمة"في رؤيته، إلاّ أنّ مجرّد دخول "مالك" إلى بيت "بن القاضي" فتح أبواق إشاعة خبر تزويج"نفيسة" بمالك التي قلبت تفكير الفتاة وجعلها تكتب رسالة إلى عمتها بالجزائر تطلب نجدتها،مستعينة برابح الراعي لأجل إرسال الرسالة. طلب"نفيسة"جعل رابح يظنّ بالبنت الظنون،ويقتحم عليها غرفتها ليلا، إلاّ أنّها طردته ناعتة إياه بـ"الراعي الكلب"؛الأمر الّذي جعل رابح يتوقف عن الرّعي ويتجه إلى مقهى القرية أين يلتقي مجتمع العاطلين عن العمل،حيث اللعب بالورق والحجر والثرثرة تشكّل يومياتهم المجترّة،ويصطدم بوابل الأسئلة عن سرّ توقّفه عن العمل، وعن مصير مستقبله المنشود؛ليخرج من محيط المقهى فتتراءى له"العجوز رحمة"صانعة الفخار ساقطة على الأرض ليحملها إلى بيتها في صورة تعكس تاريخا متعباً وحاضراً يبحث عن البوصلة،وتظهر"رحمة" كأحد الشخصيات المحبوبة في القرية،حيث أثار مرضها حيرة خيرة ونفيسة اللّتان قامتا بالاهتمام بها وهي تهذي وتحتضر،ليشكّل موتها فرصة لالتفاف سكان القرية فيما بينهم وتجدد أسئلتهم حول الموت وحول الجنة والنار في صورة ترمز لبقاء الفكر الغيبي مسيطراً على اهتمامات الفضول الجمعي، وبتصوير الأجواء الجنائزية وطقوسها ينتقل المخرج إلى تصوير"نفيسة" وهي مغمى عليها بعد سماعها خبر تزويجها،الأمر الّذي دفع بأبويها إلى الاستنجاد بـ"الشيخ حمودة" العارف بخبايا أولاد بلحمر وهواجس الجنّ في تصوير يراد به كشف استفادة المشعوذين من سذاجة الشعب وجهلهم .

تقرّر"نفيسة"الفرار نحو العاصمة تحمل حقيبتها وأحلامها معها دون مرشد يدلّها أو خبرة بالطريق تعينها لتعجز عن مواصلة السير،ويجدها"رابح"الذي صار بسببها حطابا،فينقلها إلى بيته أين تكفّلت أمّه بمعالجتها إلى غاية تماثلها للشفاء،حيث عزمت"نفيسة" على المغادرة،فينزع"رابح"عن رأسه عمامة البدوي ويرتدي ملابس المدنية ويعزم على مرافقة"نفيسة"نحو طريق المغادرة،إلاّ أنّ خبر مغادرة الشابين للقرية قد وصل إلى علم"عابد بن القاضي"الّذي امتطى جواده وتسلّح ببندقيته عساه يلحق بهما،فيصوّر المخرج الشابين يستقلاّن الحافلة حيث اختارت"نفيسة"وجهة العاصمة،في حين اختار"رابح"وجهة العليق، ويتراءى"بن القاضي"من فوق حصانه عاجزا عن اللّحاق بابنته التي اختارت وجهة أخرى تخرج بها عن سلطة الأبوية.

4 . الشخصيات : حافظ الفيلم السينمائي على أغلب الشخصيات التي تطرقت إليها الرواية، والتي كان حضورها تجسيدا لرغبة الرواية في تصوير المرأة والفلاح والعامل والمسؤول وسط معالم الحياة في المجتمع القروي .

قام المخرج سليم رياض بتصوير المرأة المثقفة(نفيسة) والمعنفة(خيرة) والمصدومة(أم رابح)،كما رسم وحدتها (رحمة)،وصوّر باقتضاب قبرها كضحية (زليخة) ،كماصوّر الفيلم الفلاح عاطلا في المقهى والمعلّم مهموما محروما،والمسؤول يدشن المقابر عوض المصانع،فجاءت الشخصيات السينمائية مترجمة ومصوّرة لما رسمه الكاتب بواسطة شخوصه الروائية .

5 . التحليل الفني للفيلم : حصر الفيلم السينمائي عالمه بين القرية والمدينة/العاصمة ولم يستطع المخرج أن ينقل المشاهد إلى العوالم الثورية التي رسمها الروائي في متنه،حيث بدت مشاهد الثوار وهم يخطبون "زليخة"ل"مالك"،وأيضا وهم يتأهبون لعملية تفجير القطار غائبة عن الفيلم،مثلما غاب طيف "زليخة"عن الفيلم بعكس الرواية التي منحتها حيزا دراميا صوّرها كواحدة من ضحايا أخطاء الثورة .

استعان المخرج بالتقنية السينمائية المتلاعبة بالزمن والأحداث المصوّرة عبر تقنية الاسترجاع Flash-back في مرّتين ؛ الأولى : تصوّر مالك لحظة احتضار رحمة ،تعود به ذاكرته إلى الزمن الماضي(52:00 د)،حيث يتذكر رعاية رحمة له أثناء تعرّضه لإصابة بليغة أيام حرب التحرير .

تحضر تقنية الفلاش باك في المرة الثانية (01:25:00) لتستذكر نفيسة الأحداث السابقة التي جرّتها للهروب،والتي تصوّرها ضحية سلطة أبوية أرادت إرغامها على الخضوع إلاّ أنّها قرّرت المضي في طريقها المفتوح على عوالم أوسع عكستها الوجهة التي استقلتها : العاصمة الجزائرية .

كان يمكن للمخرج أن يوظّف إمكانات السينما التقنية والتصويرية في ترجمة المزيد من المشاهد السردية التي حفلت بها الرواية،خصوصا وأنّ عبد الحميد بن هدوقة قد استدعى الاجتهاد السينمائي في روايته من خلال الحديث النفسي لمالك : " لو أنّ الزمان كالفيلم وأيامه كالمشاهد وأجريت عملية تركيب جديد،فأزيل اللغم من الجسر،وأزيل انقلاب القطار،وأزيلت قنبلة القرية وما تبعها من قنابل،وأزيلت كلّ السنوات التي مرّت بعد ذلك حتى اللّحظة التي دخلت فيها هذه الحجرة،لكانت هذه الآن زليخة بدل أن تكون نفيسة ولكنت أنا الآن خطيبها الجندي الذي سمع بقدومها فجاء لرؤيتها..عملية"مونتاج"سينمائي تكفي لجعل الخيال واقعا ! لكن الواقع ليس فيلما.."[1]،فلم يكن الفيلم ليجسّد مثل هذا التحدّي التصويري الّذي يتطلّب من المخرج ميزانية ضخمة وتقنية أوسع تسمح له بترجمة المشهد الروائي صورة سينمائية تفي بغايات الكاتب،ورسالته التعبيرية، بيد أن الملاحظ أنّ الدراما السينمائية قد اكتفت بإبراز الجوانب الإثنوغرافية ممثلة في العادات والتقاليد وطقوس الموت وأساليب الحياة المصورة في الرواية والمجسدة صورة سينمائية [2]،ليكون الفيلم مقتصرا على تصوير الجوانب الأنثروبولوجية العاكسة للذات/المجتمع [3] .

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب، ص 48

[2] ينظر أكثر، مونة بن الشيخ ،"الرواية والخطاب السينمائي دراسة في الرواية السينمائية بالجزائر، ص188

[3] ينظر أكثر للباحث :عبد الله أوغرب ، قيم الهوية الجزائرية في الدراما السينمائية؛ريح الجنوب نموذجا، مجلة آفاق سينمائية ، العدد 03، ، 2015 منشورات مختبر فهرس الأفلام الثورية،جامعة وهران 1 أحمد بن بلة،الجزائر ، ص 87

ب . مواطن اللقاء والجفاء بين الرواية والفيلم .

1 . مواطن اللقـاء :

- العنوان : شكّل العنوان عتبة فنية وحّدت بين العملين الروائي والسينمائي،فقد لخّص"ريح الجنوب"أفكار التغيير المرتقب والمنشود، والّذي حاول كلا المبدعان رسمه على طريقتهما الانفرادية .

- الأحداث المصوّرة في العملين : يتراءى سيناريو الفيلم مستفيدا من النص الروائي حيث حاولت الصورة السينمائية أن تجعل من الحرف المكتوب منظرا مشاهدا/لقطة سينمائية ،فشكّلت أغلبية اللّوحات السردية التي كتبها بن هدوقة مشاهد يستعرضها المخرج بطريقته الموظّفة لفنون العرض السينمائي من سينوغرافيا ومونتاج، حيث يمكن تلمّس نقاط التوافق بين الرواية والفيلم في المشاهد الفنية التالية :

- يظهر الفيلم نفيسة في غرفتها تعدّ الألواح التي تحكم السقف(02:20 د) توازيا وما جاءت به الرواية : "بقيت مضطجعة في سريرها الصغير، وعيناها تجولان في سقف الحجرة تعدان ألواحه :

- 7، 14، 21 لوحة ...كم عددت هذه الألواح ! عددتها وأعدّها بالرغم منّي ما دمت أحيا هنا.."[1].

يرسم المخرج صورة لـ"نفيسة" وهي تتقلّب بين الملل والقيد،فترى نفسها ميتة بلا حراك ولا نشاط يدبّ فيها ما دامت موجودة في القرية ،لتكون رمزية الذهاب إلى المقبرة دليلا على انقطاع الأمل والعمل (08:50 د)، كما يمكن أن يشكّل ذهاب النسوة للمقبرة دوريا رمزا للحزن والوفاء : "أنذهب يا خالة إلى المقبرة؟ - نعم ،ولذلك جئت. إن اليوم جمعة، لابدّ من زيارة موتانا ."[2]

- توافق الدراما السينمائية مع النص الروائي يرصد أيضا في تصوير مونولوج خالتي رحمة أمام قبر زوجها المتوفي (10:00د) حيث تبثّ له وجعها وفقرها ويأسها من الحياة:"وجلست العجوز أمام قبر مغطى بأواني فخارية،وقالت مخاطبة زوجها الذي

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 24

[2] المرجع نفسه ، ص 28

مضى على وفاته أكثر من عشرين سنة: ها أنا كما ترى ما زلت أدرج..جئتك بهذا الكوب الصغير الذي صنعته في الأيام الماضية.هذا ما أستطيع أن أفعل في سبيلك. أضع آنية فوق قبرك لعلّ روحك تشرب مما يتجمّع فيها من ماء المطر " [1] ،حيث تصوّر المرأة في قمّة وفائها للزوج رغم الموت ورغم الكبر ورغم الفقر، كما تحضر في الفيلم توازيا والرواية نغمات الراعي رابح وهو يعزف الناي تستوقف النسوة الثلاث"رحمة،خيرة،نفيسة" (12:44د)،"وكنّ وهنّ عائدات يستمعن إلى أنغام ناي آتية من سفح الجبل المشرف على القرية. أنغام تتحدى الحرّ والغيوم،فتوقفت العجوز قليلا وقالت : - لولا هذا الناي لظننا القرية خلت من سكانها منذ سنين،وقالت خيرة : هذا رابح الراعي الّذي يعزف.."[2] .

- تتوحد الأحداث أيضا عبر تصوير إشاعة خطبة مالك لنفيسة ،والأم خيرة لا تملك خبر اليقين:"وخطر للعجوز أن تتأكد من قضية زواج نفيسة فقالت: -"قولي يا خيرة، هل صحيح أنّ مالكا خطب نفيسة؟" فأجابت خيرة بلهجة تنمّ عن صدق: - لا أستطيع أن أكذب ولا أن أصدق..سمعت أنا أيضا ذلك. لكن أباها لحدّ الآن لم يذكر لي شيئا في هذا الموضوع." [3] حيث تتراءى بلا رأي ولا صوت(13:17د)،بعكس ابنتها التي جعلتها كلّ من الرواية والفيلم لسان حال المرأة الحديثة،حيث تظهر مطالبة نفيسة بحقّ المرأة في الحرية (14:50د) قائلة :"ألسنة السوء..إن الدنيا تبدلت يا خالة،تبدلت. إن جهل الرجل هو الّذي أطلق ألسنتهم بالسوء فينا. وإن جهل المرأة هو الّذي يجعلها تحيا بين عبودية الآباء والأزواج.."[4] .

تصوّر نفيسة المرأة كائناً ضعيفاً وجب عليه العلم بالمستجدات الحداثية للعالم الانساني،فتجعل نفيسة من السلطة الأسرية ومن العلاقة الزوجية قيوداً وأسوارا تقضّ من راحة المرأة وحرّيتها .

- تتواصل رمزية العمل الفني الّذي انتقد راهن الحال القائم على تمجيد الماضي ممثّلا في تدشين مقبرة الشهداء (16:40د)،والبقاء فيه،عوض الالتفاف حول الحاضر وتدشين جسور الحياة؛ليكون مجرّد حضور المسؤولين للقرية في حدّ ذاته حدثاً في عين سكانها،إذ "أصبحت القرية نشيطة حافلة،بالرغم من الحرّ،تستعدّ لتحيا يوما قلّما

[1] المرجع السابق ، ص 29

[2] المرجع نفسه ، ص 32

[3] المرجع نفسه ، ص 33

[4] المرجع نفسه، ص 37

شهدت مثله. فستستقبل بعد قليل مالكا شيخ البلدية،ومسؤول الحزب للناحية وبعض الشخصيات المدعوة من القرى المجاورة،لحضور تدشين مقبرة لأبنائها الشهداء الذين سقطوا أيام حرب التحرير."[1]

تتفق التجربة الدرامية محلّ الإشارة أيضا في تصوير مشهد حوار مالك والمعلم الطاهر حول عوالم عذراء القرية (21:50د) ،حيث سعى المخرج إلى عزف أوتار الرومانسية المفتقدة والمنشودة؛ والتي وعاها النص الروائي بالقول : "وسأل المعلم مالكا فقال: - هل رأيتها ؟" فابتسم مالك قائلا : - من ؟ "فقال المعلم : - من ؟ عذراء القرية ! " فقال مالك مستغربا كأن لم يدرك شيئا مما يعنيه رفيقه :

- "عذراء القرية ! كنت أظنّ أنّك هجرت الشعر !..."[2] .

- توحّدت أيضا مشاهد تصوير مأساة الزواج القصري، حيث رسم الفيلم في(24:32 د) مشهد الرواية في فصلها الثالث، حيث تظهر نفيسة وسط الأزمة/التزويج: "- في الخريف لن تعودي إلى الجزائر..."[3]

كما تظهر الأم خيرة مجرّد وسيط ينقل الخبر:" أبوك يعتزم تزويجك" [4] ، واهتداء نفيسة إلى كتابة رسالة استغاثة وطلب تغيير للمصير ، حيث استنجدت الفتاة برابح لارسالها (27:24د)، قائلة :

"هاهي الرسالة، احتفظ بها. ضعها بيدك في البريد، إن الطابع ملصق عليها.

- كوني هنيئة، سأضعها بيدي..ولن يعلم بها أحد" [5]، إلاّ أنّ هذا الطلب قد حرّك في رابح أهوال الشهوة،والتي جعلته يقدم على اقتحام منزلها في جنح الظلام،"وبمجرد أن وقعت رجلاه على الأرض أسرع إلى الباب الخارجي فأزال العمود المسند عليه ليتمكّن من الخروج بسرعة إن حدث ما يدعو للسرعة. ثمّ عاد إلى باب غرفة نفيسة الذي كان

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 39

[2] المرجع نفسه ، ص 51.50

[3] المرجع نفسه ، ص 59

[4] المرجع نفسه ،ص 59

[5] المرجع نفسه ، ص 63

مغلقا. ولحسن حظه أن الباب لم يكن مغلقا بقفل فحالما دفعه قليلا انفتح. فدخل فاتجه إلى النافذة ففتحها،فعاد إلى الباب فأغلقه. "[1]

فجسدت الصورة السينمائية معالم التعبير الروائي من خلال رصد المشهد السردي الواصف لطريقة تسلل الراعي إلى غرفة نفيسة : (28:50د) .

- توافقت الرواية مع الفيلم حول موقف "نفيسة"من "رابح الراعي "وتعاملها معه،حيث اتّفقتا على طردها له (31:31د):"اخرج يا مجرم !"[2] ،وهو الأمر الّذي أدّى إلى توقف رابح عن الرّعي (32:40د).

يظهر رابح في أول يوم له مع الحياة العادية وسط المجتمع ،يتلقى وابلا من الأسئلة والمحبطات من رواد المقهى ومن صانع الحلفاء،ممّا دفعه إلى مغادرة ذلك المحيط المتشائم ؛ "وخطا خطوات وئيدة متعثرة ، تصور عدم القصد وفقدان الغاية. وانتهت به خطواته تلك المتعثرة إلى مكان مرتفع يشرف على معظم الجهات المنخفضة. وإذا به يشاهد بعيدا في مكان يشبه الخندق العجوز رحمة مرتمية على الأرض فخفق قلبه وبدون أن تفكر انحدر كالسهم .." [3] لترسم الصورة السينمائية ملامح إنقاذ رابح للحاجة رحمة ، وحملها لبيتها (41:35د) .

تتوحّد المشاهد التي أفلمت الرواية وتظهر في قصّ العجوز رحمة لرابح قصة زواج والديه (45:00د)،حيث عبّرت عن ذلك بالقول:"كانت تحبّه وكان يحبّها،ومازالت إلى الآن تحيا على ذكراه.أرأيتها يوما تضحك؟ إنها مخلصة لأبيك،وهي لذلك حزينة أبدت على فقده. كانت أمك جميلة يا رابح،لا كما أنت تراها الآن،كانت بين أترابها تعدّ أجمل فتاة."[4]

يظهر أيضا ذهاب عبد القادر عند رحمة وعودته من عندها بخبر مرضها الشديد (47:00د):"- وجدتها مريضة في الفراش؟"أجاب عبد القادر في تأكيد: - مريضة مرضا كبيرا .هي وحدها مسكينة لا تجد حتى من يناولها شربة ماء !"[5]، الأمر الّذي دفع إلى اهتمام خيرة ونفيسة برحمة بعد مرضها : "وقالت لابنتها :

---

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 68

[2] المرجع نفسه، ص 69

[3] المرجع نفسه ، ص 74

[4] المرجع نفسه ، ص 78

[5] المرجع نفسه ، ص 82

- عاونيني..فنقلتا العجوز إلى الفراش الجديد.." [1]،ليرسم المخرج ذلك في فيلمه (48:00د) ،فتبرز ملامح تصوير احتضار العجوز رحمة وهذيانها (50:00د) في الفيلم والرواية على السواء أين يظهر حضور مالك إلى بيت رحمة بعد علمه باحتضارها (51:00د)، وعودة مالك إلى الزمن الماضي عبر تقنية الفلاش باك وتذكره لحاله بعد إصابته بجروح أثناء الحرب التحريرية،ورعاية"رحمة" له (52:00د) ؛"كان مالك ساهما واجما غائصا في ذكريات الماضي وإذا بالعجوز تقول هاذية : آنية لا تصنع آنية! .." [2] .

صوّرت الدراما السينمائية "ريح الجنوب"موت رحمة (53:50د)، وأظهرت عائلة "بن القاضي" جميعهم في بيت العجوز رحمة رفقة مالك(رئيس البلدية)، في غياب رجل العائلة: "عابد بن القاضي" وهو سلوك يعكس فردانيته، وعدم اكتراثه بالآخر،وهو ما صوّرته الرواية قبلا؛ إذ "لم يعبّر مالك عن تلك النهاية إلاّ بدمعة، هي الدمعة الأولى التي يتذكر أن عينيه لفظتاها في حياته ! أما نفيسة فأذعرها المشهد فبدل أن ترتمي على العجوز باكية ارتمت على الأرض.وأخذت الأم تبكي بأعلى صوتها بكاء مرّا.أمّا الطفل عبد القادر فقد كان حائرا مشدوها ينظر إلى الساعة المربوطة بزند مالك والتي رسم عقرباها منتصف اللّيل." [3]

ترتسم مشاهد التوحد بين الرواية والفيلم أيضا في توجّه مالك عند عمّي الحاج (المقهى) (55:30د)

"- هذه بكرة مبروكة يا سي مالك !" [4]،لتتوافق المشاهد في أجواء تحضير جنازة"رحمة"، وتكفل "مالك بالفدوة (59:00د) بقوله لابن القاضي:"إنكم قمتم بأكثر من الواجب.ووجودكم هنا أحد الأدلّة.لكنّ الفدوة" وكلّ ما يتعلّق بالتجهيز والدّفن هي من الواجبات التي لا يمكن أن يقوم بها غيري.عندما تفتح الدكاكين سآتي بكلّ اللّوازم." [5] ، اللّوازم." [5] ، فتتراءى طقوس الجنازة والتشييع على أصوات ترديد الطلبة سورة يس وسورة الأعلى (01:00د:03:00)، وما تلا الفدوة من أحاديث الشيوخ حول الجنة

---

[1] المرجع نفسه ، ص 85

[2] المرجع نفسه ، ص89

[3] المرجع نفسه ، ص 91.90

[4] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 93

[5] المرجع نفسه ، ص 96

والنّار(01:06:00) حيث يعرض المخرج سليم رياض تفاصيلها توافقا والرواية :"فقال الإمام: إنّ الجسر الّذي يمرّ به الموتى يوم الحساب والعقاب أحدّ من السيف وأرقّ من الشعرة."[1]

تبرز أيضا أحاديث النسوة (01:08:50) حيث لم يشكّل الموت أي كابح لهن أمام حجم اللّغط المكبوت عندهن، وهوّ ما سبب لنفيسة حالة ضيق،"بيد أنّ أسباب ضيق نفسها هي أحاديث النساء المختلفة التي سمعتها تلك الليلة،والتي كانت في جملتها تدور حول موضوع الزواج "[2].

تفكير نفيسة وترديدها أن الأوقات الشديدة تمنحنا حرية اختيار مواقفنا (01:13:00) عبّر عنها الروائي بقوله على لسان فرويد(الطبيب النفساني النمساوي الذي أحجم الكاتب عن ذكره) : "إنّ المرء ولو وصل به الأمر إلى أقسى محنة في حياته فإنه مع ذلك تبقى له حرية اختيار موقفه."[3]

يرسم العملان الروائي والسينمائي مشهد سماع نفيسة بخبر تزويجها وإغماؤها بعد ذلك (01:14:00) حيث سعى المخرج لتصوير ما هو مكتوب:"ووقفت حائرة مترددة: هل تعود إلى حجرتها أم تدخل لتحية أبيها؟ ثمّ بدون أن تشعر اقتربت قليلا نحو دار أمّها وإذا بها تسمع كلام أبيها واضحا وهو يقول : - موت العجوز لم يمنعه من استئناف عمله قبل مرور ثلاثة أيام فضلا عن الزواج.وزيادة على ذلك،مهما كان حبه لها فهي ليست أمّه.يجب أن تعدّي ما يلزم لابنتك من الآن."[4]

تصوّر الرواية السينمائية كذلك مشهد الاستنجاد بالشيخ حمودة الخبير بأمور الجان الأزرق والأحمر (01:14:40) فتأتي الدراما السينمائية كانتقاد لوضعية المجتمع ،وفضح إيمان الشعب بالخرافات والأساطير (01:19:00) :"سأعود إلى القرية لأستقدم الطالب. فقالت زوجته متسائلة ومؤكدة في نفس الوقت : - ذلك هو الصواب، لكن من الطالب الّذي تدعوه ؟ فأجاب : - الشيخ حمودة طبعا،هل هناك أحسن منه ؟ فقالت الزوجة موافقة : - الشيخ حمودة يكتب جيّدا قلّ من لا يجد الشفاء على يديه."[5]

---

[1] المرجع نفسه ، ص 100

[2] المرجع نفسه ، ص 104

[3] المرجع نفسه، ص 111

[4] المرجع نفسه ، ص 112

[5] المرجع نفسه ، ص 115

ينتقد العمل الفني سلبية الوضع الفكري حين تتمظهر جليّة تلك الصورة الساذجة لمجتمع يتفنّن الدجّالون ومحترفي الاحتيال في تنويمه وتسفيهه .

تصور الدراما السينمائية توافقا والنص الروائي كذلك حوار "عابد بن القاضي" مع المعلم "الطاهر" (01:22:00)،حيث تجد الحوار الروائي مجسّدا في الفيلم :"قال ابن القاضي للمعلم الطاهر وقد التمسا مكانا لهما في ظلّ إحدى الشجرات المحاذية للطريق :

- الموضوع الذي وددت استشارتك فيه إذا سمحت هو بسيط ومعقّد في نفس الوقت."[1]

تبرز استفادة الفيلم من لغة الرواية وأحداثها البارزة خصوصا مواطن الحوارات،تماما مثل حوار المعلم الطاهر مع مالك حول فكرة الزواج من نفيسة وتهرب الأخير عن الإجابة (01:23:30)؛كما يتوحّد العملان الروائي والسينمائي في تصوير حادثة فرار نفيسة،حيث أوجدت الرواية الحلّ لنفيسة باهتدائها إلى أن"الفرار هو الحلّ وهو الطريق وهو الاختيار."[2]

أمّا الفيلم فقد سار مع نفس طرح الرواية وصوّر نفيسة في رحلة الهروب نحو العاصمة (01:24:25) . رسمت الرواية والفيلم السينمائي أيضا مشاهد تعرّض نفيسة لاصابة أعجزتها عن المشي، وعثور رابح عليها وهي تتضوّر ألما :"..فإذا هي نفيسة..الفتاة التي قالت له ذات يوم أيها الراعي القذر..إنها لدغت،وصار ساقها أسود، واسودّ جسمها ووجهها."[3]

اتفق العملان الروائي والسينمائي على تصوير إنقاذ رابح لنفيسة بعد إصابتها ،ونقله لها إلى بيته حتّى تتكفّل "أم رابح" بمعالجتها (01:31:00) ،لكن"رابح"رغم أن عمله يظهر بمنتهى الانسانية إلاّ أنّ الروائي حاول أن يبرز أنّ عبارة"الراعي القذر"هي ما حزّ في نفسه،وجعلها تدفعه لترك مهنة الرّعي؛إلاّ أن القذارة والوسخ المقصود هنا هو الباطن والجوهر،فهو لم يندم لا على اقتحامه دار الغير،ولا على غرفة الغير،ولم ير في صدّ نفيسة وطردها له أي مبعث على التفكّر الأخلاقي ،فيظهر"رابح" معميّاً بشهوته، حيث كلّ

[1] المرجع السابق ، ص 122

[2] المرجع نفسه ، ص 118

[3] المرجع نفسه ، ص 131

همسة أو قرب من نفيسة/المرأة هي دعوة له للهيجان:"حملها رابح بذراعيه ووضعها فوق ظهر الأتان. وأحسّ لأول مرة في اتصال جسمها بجسمه كأنّ تيارا كهربائيا هزّ كلّ كيانه ولكن لا في عنف وإيلام بل في لذّة حارة عنيفة. ولو لم يضبط نفسه ويراع حالة المريضة لوقف كذلك وقتا لا يدري نهايته !"[1] .

تتجلّى حيوانية الجهلة في أصعب المواقف الانسانية، فنفيسة المتأرجحة بين الحياة والموت والعاجزة عن الحركة بمجرّد أن حملها "رابح" قد أشعلت تياره الكهربائي، ليظهر نموذج"رابح" الجاهل بقواعد الحياة وضوابطها، حيث لا وازع يحكمه ولا توازن نفسي أو فكري أو ديني يسير على نهجه .

ظهرت بين الرواية والفيلم السينمائي عدّة مشاهد توافقت في المضمون وفي التصوير،فما هي المشاهد التي شكّلت نقاط فرقة واختلاف بين العملين ؟ .

2 . مواطن الاختلاف :

- تتيح الرواية لكاتبها حرية أوسع في السّرد بعكس السرد السينمائي الخاضع للاختزال، مع شرط احترام الذوق العام والآداب على اعتبار أن الفيلم السينمائي موجّه لفئة أوسع من المتلقّين، بعكس القارئ الوحيد للرواية؛ فالكاتب الروائي مثلا وهو يرصد تطلّع نفيسة للحياة واكتشافها لحرارات الشهوة ، يصوّر مشهد الحمار والأتان في غمرة الغريزية بالمقبرة[2]،وقد صورهما المخرج بدوره(09:13 د) إلاّ أنّه أحجم عن نسخ المشهد الروائي سينمائيا احتراما للمشاهد،بين أن القارئ يدرك أن تصوير الكاتب غايته إمكانية خروج الإنسان عن انسانيته متّى أطلق الجماح للغريزة الراكدة والعمياء .

- ترسم الرواية نفيسة ثائرة في وجه أمها إلى درجة التعنيف:"وقامت في انفعال وعادت مسرعة إلى أمها قائلة في عنف: قولي له لن أتزوج، ولن أنقطع عن دراستي .سأعود إلى الجزائر مهما كان الحال ! ذعرت الأم وهي ترى ابنتها في هذه الحالة العصبية ! واقتربت منها تحاول تهدئتها،ولكن هذه دفعتها بقوة.." [3]، بيد أنّ الفيلم يخلو من أي دفع أو اعتداء من البنت على أمّها .

---

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 134

[2] ينظر المرجع نفسه ، ص 30

[3] المرجع نفسه ، ص 60

- تصوّر الرواية نفيسة وهي تكتب رسالة تستنجد فيها بخالتها ، بيد أنّ الفيلم صوّرها تكتب الرسالة إلى عمّتها .

- تصور الرواية المعلم الطاهر عاشقا ولهانا بنفيسة من خلال حواره الداخلي ، وأسئلته التي يطوّق بها صديقه مالك، بينما لا يظهر الفيلم للعلاقة الغرامية الوحيدة الطرف بين المعلم والفتاة أي التفات .

- طردت نفيسة رابح من غرفتها ناعتة إياه بالراعي القذر في الرواية ، وبالراعي الكلب في الفيلم .

- يظهر رابح في الرواية لحظة إحضاره الماء للعجوز رحمة يصادف ثعبانا فيقوم بقتله، أمّا في الفيلم فلا وجود لأثر الثعبان .

- صوّرت الرواية"عابد بن القاضي"عميلا وواشيا بالثوّار حيث كان السبب في يوم كارثي على القرية وساكنيها:"إن المحن مهما كانت قاسية، هناك من لا يتعلمون منها أيّ درس.وعابد ابن القاضي من هذا النوع.فلم يتسبب في جعل القرية التي ينتمي إليها خرابا فقط بل حتى القرى المجاورة.ولكن تعاونه مع الاحتلال وخيانته للثورة لم تقي بيته من قنابل طائرات الخراب ."[1]

أمّا مخرج الفيلم فقد تغاضى عن تصوير ذلك،واكتفى بإبراز الشخصية كأحد أصحاب المال الاقطاعيين .

- تظهر"أم رابح" في الرواية تحت وصف"البكماء"، بينما تنعت في الفيلم بالعقونة/المجنونة .

- تبدو نفيسة في الرواية منتفضة في وجه مالك لحظة مصارعة العجوز متاعب المرض والاحتضار: "التفتت نفيسة إلى مالك وقالت : - أندعها هكذا ؟ فأجاب مالك : - وماذا نستطيع أن نفعل. إنها تحتضر. فقالت بسخط : - يا للمأساة ! إننا نعيش في القرون الوسطى !"[2]؛بينما لم يحصل شيء من هذا القبيل في الفيلم(51:00 د)،والتزمت أمامه سوى الخجل المشفوع بالصمت .

[1] واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي،رواية ريح الجنوب ، ص 44

[2] المرجع نفسه ، ص 90

- رغم توحد الرواية والفيلم في رسم مشاهد موت وتشييع"العجوز رحمة"، إلاّ أنّهما اختلفتا في ما أنشده المشيعون أثناء الجنازة، حيث"كان مالك يمشي وراء الجنازة سابحا في أفكاره المضطربة وفلسفته العابثة، وكان بعض حفظة القرآن من سكان القرية أخذوا ينشدون قصيدة البردة للبصيري في لحن أندلسي محرّف حزين:

أَمِنْ تَذَكُّـرِ جِيـرَانٍ بِذِي سَـلَمٍ مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِــنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

أَمْ هَبّتِ الرِّيحُ مِنْ تِلْقَاءِ كَاظِمَةٍ وَأَوْمَضَ البَرْقُ فِي الظَّلْمَاءِ مِنْ إِضَمِ

فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ اكْفُفَا هَمَتَا وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفِقْ يَهِمِ "[1].

يرسم الكاتب مشهد التشييع بشيء من التفصيل، حيث يضيف: "كانوا يعيدون كلّ بيت مرّتين، وكان الباقي ممّن لا يحفظون القرآن ولا القصيدة يردّون عليهم ببيت من الشعر من قصيدة في مدح النبي لا يعرفها أحد، قارئا أم غير قارئ. لم يكتب لهذه القصيدة أن يخلّد منها إلاّ مطلعها :

مولاي صلّ وسلّم دائما أبدا على حبيبك خير الخلق كلّهم"[2] .

عمد الكاتب إلى توثيق ما يقوله المشيعون وهم يحملون ميتهم إلى مثواه الأخير بالقول :"وكانوا يختمون إنشادهم عند الوصول إلى المقبرة ببيت يمجد الرسول يأتي في النصف الأخير من القصيدة :

- محمد سيّد الكونين والثقلين والفريقين من عرب ومن عجم.." [3]، إلاّ أنّ هذا الرصيد الإنشادي لم يتمّ استعماله من المخرج سليم رياض، معوّضا الأبيات الشعرية التي وظّفها بن هدوقة في الجنازة بتهاليل تنشد : "يا الله يا رحمن يا رحيم يالله كن لنا ولها بفضلك يا كريم يالله "(01:02:40) .

- وفاة العجوز رحمة لم يمنع نسوة القرية عن الثرثرة والخوض في قصص الغير،وبعد أن قمن بمختلف التخمينات حول"نفيسة" تبرزها الرواية صامتة غير مكترثة بالردّ عليهنّ، في حين جعلها الفيلم منتفضة في وجوههن،مبرزة لهنّ أنّهن يعشن في الظلام،وأنّ للمرأة دور في نهضة المجتمع (01:09:00) .

---

[1] المرجع السابق ، ص 99

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3] المرجع نفسه ، ص 99

- بعد أن تمّ إحضار الشيخ حمودة لغرض علاج نفيسة،وطلبه منها التزام الصمت،فلم تتكلّم معه في الرواية :"ولمّا وجد الشيخ نفسه على انفراد خاطب نفيسة : - يجب ألاّ تتلفظي بكلمة أو حركة إلى أن آمرك بذلك،وإلاّ تفسد "العزيمة" [1]، غير أنّ الفيلم جعلها تصفه بعدوّ الله وبالكاذب (01:16:00) .

- صوّرت الرواية نفيسة مغمى عليها بعد تعرضها للدغة ثعبان : "إن الرجل المرمي على الأرض امرأة متنكرة بين الحياة والموت ! فاقترب منها وقلبها على ظهرها ليتمكن من معرفتها ومعرفة ما بها.." [2]،بينما يصوّرها الفيلم جالسة تكابد الألم (01:25:50)، ليعثر عليها رابح(01:27:00)، وينقلها إلى بيته .

- لم تستطع نفيسة في الرواية أن تتمّ خطة هروبها:"وقفت نفيسة أمام الباب الخارجي لحظات تفكّر فيما يجب أن تقوم به، وقرّرت مغادرة بيت الراعي والرجوع إلى دار أبيها،لأن تطور الأحداث قلب مشروعها رأسا على عقب.فهي كانت تعتزم السفر إلى الجزائر في هاته الليلة،ولكن بعد كلّ ما وقع لم يعد ممكنا هذا السّفر" [3]؛أمّا الفيلم فصوّر تهريب "رابح" لنفيسة من القرية وإخبار عابد بن القاضي بذلك (01:33:00) .

- صوّرت الرواية نهاية أحداثها نهاية درامية عاكسة لمآسي فردية وجماعية،حيث يصل خبر تواجد نفيسة في بيت رابح الراعي إلى "ابن القاضي"، ليتجه إليهم عازما على ذبح جميع من فيه،غير أنّ"أم رابح" لم تسمح له بذبح ابنها أمامها؛ "فأخذت فأسا وضربت بها الرجل على رأسه فخرّ صريعا ."[4]

أخذت نهاية الفيلم صورة مغايرة لنهاية الرواية حيث كانت للمخرج رؤية أخرى جعلته يصوّر"عابد بن القاضي" ممتطيا جواده مسارعا الزمن لعلّه يلحق بابنته التي امتطت الحافلة مقرّرة شق طريقها وحدها .

أعاد الكاتب"نفيسة" إلى منزلها بعد حدوث التصادم الدموي ،وبعد أن قدّمت الاسعافات الأولية لأبيها كدلالة على بقائه حيّا وبقاء نهاية الرواية مفتوحة أيضا :

---

[1] المرجع السابق ، ص 116

[2] المرجع نفسه ، ص 131.130

[3] المرجع نفسه ، ص 140

[4] المرجع نفسه ، ص 140

"وواصلت سيرها إلى الدار التي منذ ساعات قليلة كانت لا تفكر أن ستطأها قدماها في يوم من الأيام."[1]

- رصدت الرواية اختيار نفيسة للقطار المتوجه للعاصمة كوسيلة هروب تعذّر تحقيقه: (محطة مزيتة،الساعة الثانية بعد الظهر) [2]، بينما جعل المخرج من الحافلة وسيلة البطلة للسفر كدلالة على أن سرعة التغيير الّذي سيطرأ على المرأة ضعيفة نسبيا لكنّها فعالة،وهو ما تجسّد على أرض الواقع .

" في جميع الأحوال صورة الشابين وهما في الحافلة يترقبّان ملامح مستقبلهما بمسحة حزن تشبه عن كثب الصورة الختامية لفيلم آخر: المتخرج(The Graduate/Le Lauréat) 1967 من إخراج ميك نيكولزMike Nickols،وتمثيل دوستان هوفمان Dustin Hoffman .هذا الفيلم مقتبس أيضا عن رواية The Graduate 1963 لشارل ويب Chares Webb"[3].

اعتمد المخرج سليم رياض بشكل كبير على المشاهد السردية التي حوتها رواية بن هدوقة ، حيث صوّر فضاءها وشخوصها وأحداثها إلاّ أنّ النهايات تعدّدت بينهما تعدّد الرؤى والأماني، فالكاتب لم يشأ أن يدفع بنفيسة/المرأة إلى تجسيد الفرار من طوق الأبوية، بينما رأى المخرج أنّ الزمن والمستقبل/الشباب كفيلان بأن يرسما واقعا آخر يختلف عن الماضي ، ويتجاوزه ،كما رأى المخرج في المرأة صانعة ومحرّكة لعجلة التغيير ومهندسته المحورية .

أبرزت التجربة الدرامية بين الرواية والسينما قدرة كبيرة في التلاقح بينهما، من خلال الاستفادة من تقنية الكتابة الروائية في تطوير الكتابة السينمائية والصناعة الفيلمية بشكل عام أوالعكس،حيث يمكن للروائيين الولوج إلى عوالم السينما والكتابة السينمائية لمعرفة خصوصياتها والعمل على الكتابة وفق نمطها المميّز .

تتفق غاية الكاتب الروائي والمخرج السينمائي في السعي بالعمل إلى :

---

[1] المرجع السابق ، ص 140

[2] المرجع نفسه ، ص 127

[3] Jolanda Guardi, Rih al-ganub : entre écriture littéraire et écriture cinématographique ;Universitat Rovira i Virgili, مجلة آفاق سينمائية ، العدد 03، ، 2015 ،منشورات مختبر فهرس الأفلام الثورية،جامعة وهران 1 أحمد بن بلة،الجزائر ، ص 07.06

إرضاء السوق : حيث أنّ الصناعة السينمائية في الجزائر كانت ولا تزال تطمح إلى الوصول بالفعل الثقافي إلى مصافّ القطاع الاقتصادي المنتج، والمدرّ للقيمة المادية والمعنوية،حيث يتعالق الفن بالمال والأعمال والتجارة والسياحة والسياسة،فتظهر الرواية الجزائرية على القاطرة الاقتصادية التي يجسدها كلّ عام معرض الجزائر الدولي للكتاب،حيث تترجم أعداد الزائرين والمقتنين لكتب المعرض حركية الفعل الثقافي المتناغم مع قانون العرض والطلب،لتبقى السينما الجزائرية منتظرة تجسيد إرادات النهوض وتشييد مدن سينمائية تفتح للمشتغلين آفاق الابداع وصناعته .

إرضاء القراء/المتفرجين : حيث أن الكاتب والمخرج السينمائي على السواء ينتظران ويترقبان ردود فعل المتلقّي للعمل،وهو في حدّ ذاته امتحان إبداعي يمكن النجاح فيه كما من الممكن التعثّر .

مواصلة الحوار حول أسئلة الراهن والمتوقع : تتفق الرواية والسينما في نبش الواقع وتعريته بالطرق والأساليب التي تتيحها عوالم الفنّ، حيث تتكشّف القضايا المثارة وتتجدّد وتتعدّد بين مختلف أساليب السرود الفنية، ممّا يفتح أبواب التساؤل النقدي توازيا والأعمال الابداعية المنتجة .

تتراءى السينما بمظهر الفنّ المستفيد من جميع صنوف الابداع والمبدعين،والمترجم لعوالم وطاقات متجدّدة، إذ "أنّ تطورها الحديث يبرهن على أنها ستصبح، وبشكل أكثر كمالا، فن الغد الأصيل ، للجميع وكذلك بالجميع بعد وقت قريب. فالسينما لما تزل لم تتجاوز فجر واجبها."[1]

سجل هذا الفصل فرصة لعرض نموذج روائي جزائري"ريح الجنوب"، الذي كان له حظ الانتقال إلى العالم السينمائي، حيث تراءت خصوصيات كلّ عمل فنيّ منهما، كما تجلّت إمكانيات الاستفادة من الموروث الروائي وإمكانية بعثه من جديد، وفق أساليب ورؤى متعددة .

تبقى أبواب السينما الجزائرية منتظرة من يبعث فيها من الحيوية والدراما ما سعت الرواية الجزائرية لتكريسه ونسجه في مختلف الأعمال الأدبية الصادرة، والتي تحتاج إلى من يتعامل معها بعين الدراسة والتوليف الدرامي .

[1] جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم، ترجمة : د.إبراهيم الكيلاني و فايز كم نقش ، منشورات عويدات،بيروت، ط1968، ص 588

تجلّت الاستفادة من الرواية الجزائرية في المسرح وفي السينما، وستكون الغاية إتمام مسار تطور الرواية الجزائرية بين عوالم التجارب الدرامية المختلفة ، من خلال محاولة التعرف على التجربة الدرامية الجامعة بين الرواية والتلفزيون، عبر العمل الفني الموسوم بـ"ذاكرة الجسد" .

الفصل الثالث

الرواية الجزائرية والدراما التلفزيونية

"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي أنموذجا

1 . عوالم الرواية والتلفزيون

أ . الرواية التلفزيونية وسفرة الحروف

ب . فن كتابة السيناريو في الدراما التلفزيونية

2 . مواطن السؤال وعناوين الجمال في رواية ذاكرة الجسد

أولا . الأصداف الفنية للرواية..غوص في المحيط الحرفي

ثانيا . السؤال..مدعاة إعادة التسآ ل

ثالثا . موجبات الإنتقال من السرد الروائي إلى السرد التلفزيوني

3 . ملامح الكتابة الدرامية في ذاكرة الجسد

أولا . قراءة في الدراما التلفزيونية ذاكرة الجسد

ثانيا . قراءة في المضامين الفنية والقيم الجمالية

ثالثا . ذاكرة الجسد وغايات التجربة الدرامية

1 - عوالم الرواية والتلفزيون

تطلّعت الطاقات الإبداعية منذ القدم إلى توثيق وعيها، وترجمته في الأشكال الفنية التي تمثّلت وسيلة لعرض أساليب سرد الحياةالشخصية والمجتمعية، وبثّ تفاصيل تطوراتها،حيث ساهمت- الكتابة/الشعر والموسيقى والرقص والرسم والنحت وفنّ العمارة- في نقل وإيصال عديد الصور الدلالية المعبّرة عن إدراك معنى الإتصال بالآخر، كتوقيع يخلّد الحياة ، ويحتفي بمغزى التواصل الإنساني.

"فالاتصال إذن ليس حديث العهد،ولكن أدواته تطورت بشكل لم يسبق له مثيل منذ اختراع المطبعة التي كانت أداة لتطور أهم وأول وسيلة اتصال،ألا وهي الصحافة. ومن ثمّ تبعتها الوسائل الأخرى منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى نهاية القرن العشرين، فجاءت السينما لتؤمن الاتصال عبر الصورة،ثم الصورة والصوت معا،وتبعتها وسيلة الراديو الذي نقل الأنباء إلى كلّ منزل .أمّا التلفزيون الذي أخذ يعمّم منذ أواسط القرن العشرين،فقد أحدث ما يشبه الثورة،إذ نقل إلى المنازل الأخبار والمشاهد والاحتفالات بالصوت والصورة."[1]

تتراءى تطورات الفعل الاتصالي الهادف إلى تعزيز ثنائية (المرسل/المتلقي)، في تعدد وتجدّد طرائق الاتصال من بداياتها التقليدية إلى الحديثة، فالشكل العنكبوتي المعاصر؛ الذي جعل من التلفزيون والسينما والكتاب الروائي على هامش التداول مقارنة به، بل واختزلها في مصلحته .

إذا كانت الرواية محصورة على قارئ واحد،يستقبل منتوج الكاتب عن طريق فعل القراءة المتباين درجاته من متلقٍّ لآخر،فإن التلفزيون قد فتح أعين المشاهدين على ما يعرضه صناع الصورة - العارفين بالذوق الاستهلاكي،والموجهين له - من عوالم تتنفس من السياسة،وتعيش على عصب الاقتصاد توظف اللّغتين البصرية والكتابية لاستمالة الآخر/المشاهد، والتأثير فيه حسيا ووجدانيا وفكريا .

وجد التلفزيون - وقبله المسرح والسينما- في الرواية ما يؤثث به مضامين النصوص الدرامية المعالجة ويعزز به استمرارية تواجده،حيث شكل التنوع الذي طبع سيرة الرواية - المسافرة بين جبهات الحقيقة والخيال- استفزازا لعديد المخرجين الذين وجدوا

[1] فرنسيس بال،"الميديا"،ترجمة:د فؤاد شاهين،دار الكتاب الجديد المتحدة،لبنان، ط1، 2008 ،ص05

في الأعمال المكتوبة مادة دسمة لتحويلها إلى أعمال درامية تلفزيونية تجعل القارئ في رحلة أخرى مع العمل الروائي حيث تتجلى الحروف فعلا دراميا مشاهدا .

أ . الرواية التلفزيونية وسفرة الحروف..

يتطلب النص الروائي المنتقل إلى عالم التلفزيون معالجة درامية مبتكرة،تحاول اختزال أهم الصور السردية والمضامينية في مشاهد تعنى بسلطة الزمن،وتقدس له، فالدراما التلفزيونية شكل تصويري لمسلسل تفوق مساحته الزمنيةمساحة زمن الفيلم السينمائي ،وزمن العمل المسرحي أيضاً،ممّا يعني أن المعالجة الدرامية للنصوص الدرامية تتفاوت وتتجاوب مع خصوصية كل فنّ من فنون الدراما المستلهمة حيثيات تكونها الفنّي من نص الرواية .

"عرّفت الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا النّص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي –ونقصد المعلومات المباشرة-في علاقة مع ملفوظات مختلفة،سايقة أو متزامنة"، والنص في مفهومه العام لا يقتصر على النص المكتوب،بل كل نص يسعى إلى توصيل خطاب ثقافي أو معرفي،سواء كان الخطاب واضحا أو مضمرا،له جهازه المفاهيمي يعتبر نصا،وبهذا التوسع في استخدام دلالة"النص" يمكن أن نعتبر المسلسل نصاً يعتمد على الصورة والموسيقى واللغة والتجسيد عبر الممثلين" [1] ؛ فيستشف مما سبق أن النص التلفزيوني خطاب رمزي متضمن لعناصر بنائية تستثمر في سحر الصورة وتأثير الموسيقى وبيان اللّغة وأداء الممثلين،بهدف ترجمة أفكار محددة للمتلقّي/ المشاهد،حيث يكون الأخير على مرمى الاستيعاب الواعي واللاواعي للعمل الدرامي .

عرفت رحلة الرواية العربية صوب الترجمة الدرامية التلفزيونية تثاقلا غير مبرر،حيث تبقى الأعمال المحوّلة من الرواية إلى التلفزيون تمشي على استحياء،تنتظر من ينزع عنها وشاحات التردد والريبة في التعامل .

- تتراءى بعض الروايات العربية التي انتقلت إلى عالم الشاشة الفضية،كمسلسلات درامية على غرار :

[1] هويدا صالح،استلهام التاريخ في الدراما التلفزيونية،مجلة ذوات،العدد32 ،2017 ،مؤسسة مؤمنون بلا حدود،الرباط، ص12

1 . رواية"الأيام The days" لطه حسين 1929 ،والتي ترجمها تلفزيونيا المخرج يحي العلمي عام1979[1] .

ورد المسلسل التلفزيوني"الأيام" في ثلاثة عشرة حلقة تكفّلت فيه "أمينة الصاوي" بإعداد نص السيناريو،حيث عكست الأحداث الدرامية قصة السيرة الذاتية للأديب المصري طه حسين ، وحاول العمل الفني أن يلخص الأجزاء الثلاثة للرواية؛ويختزل أحداثها من مرحلة الطفولة إلى حياته في القاهرة ودراسته بجامع الأزهر،إلى بداية فترة الجامعة وتنقله ضمن بعثة علمية من مصر إلى فرنسا .

ساهم المسلسل من ناحية في إبراز صورة طفل مصري كفيف،من جوانب نفسية واجتماعية ومعرفية فمعالم الحزن والحرقة التي كان"الصبي"وطنا لها،جعلت منه قادرا على تحدي الذّات والآخر،ومن ناحية أخرى فقد لعبت الدراما التلفزيونية على وتر العاطفة الإنسانية لاستمالة المشاهد،واستثارة الشفقة لديه. قام بأداء دور البطولة "أحمد زكي" في دور"طه حسين"،يحي شاهين في دور"الشيخ حسن"،أمينة رزق في دور"أم طه حسين"،إضافة إلى أسماء أخرى على غرار حمدي غيث ومحمود المليجي..،ويمكن اعتبار مسلسل"الأيام" أحد المساهمات الأصيلة والمؤرّخة للمشهد التواصلي بين الرواية والتلفزيون والمواطن /المتفرج العربي .

2 . رواية" كنت جاسوسا في اسرائيل رأفت الهجان"للكاتب صالح مرسي 1986، والتي أخرجها للدراما التلفزيونية"يحي العلمي عام1988 .

صنع العمل الدرامي"رأفت الهجان" ولا يزال يصنع فرجة جماهيرية تتلذذ بالتعرف على خبايا الأحداث المقبورة في دهاليز التاريخ،وغياهب الكبت والسرية،حيث يتم التطرق إلى أحد الشخصيات التي صنعت مجد الاستخبارات المصرية"رفعت الجمال"، والتي استطاعت أن تنفذ إلى الكيان الصهيوني وتتغلغل في نسج علاقات ظاهرها المال والأعمال؛ وباطنها سر المعلومة وسحرها .

قامت مجموعة من الممثلين المصريين بتجسيد العمل الدرامي المحول من الرواية إلى التلفزيون على غرار محمود عبد العزيز،يسرا،يوسف شعبان،تيسير فهمي،محمد

[1] ينظر؛مسلسل الأيام،الموقع الالكتروني:www.elcinema.com،تاريخ المعاينة :2016.06.03، 18:39 H

وفيق[1] وغيرهم من الأسماء التي تتبعت سيرة ومسيرة مواطن مصري بسيط لم يعتقد يوما ما أن القدر والوطن يخبئان له هدية اليقين المغلّف بالتيه .

أزاحت الرواية التلفزيونية المصرية "رأفت الهجان" الستار قليلا عن وجه من وجوه الحقيقة التي تلفّ حياة وعمل رجال المخابرات الموغلة في السرية، كما صوّرت بعضاً من حروب العواصف والعواطف التي كان"ديفيد" أو "رأفت" أو"رفعت" بطلها الأوحد ،يتجرع سرّه مواصلا عزفه للحن الوفاء .

3 . رواية حنا مينه"نهاية رجل شجاع" 1989،والتي قام بإخراجها للتلفزيون نجدة إسماعيل أنزور 1993 "وفي سورية مثلا كتب حنا مينه رواية"نهاية رجل شجاع"،ثم جاء الكاتب(حسن.م.يوسف) وكتب لها السيناريو،" [2]وتكفلت شركة الشام الدولية للإنتاج السينمائي والتلفزيوني بإنتاج الدراما التلفزيونية "نهاية رجل شجاع"، حيث تشجع مخرج العمل الروائي وحاول تقريب المسافة اللغوية بالبصرية،فاستعان بأسماء تمثيلية سورية من قيمة أيمن زيدان ومنى واصف وسوزان نجم الدين لعرض العمل في خلقه الجديد .

تتلخص أحداث 27 سبع وعشرين حلقة تلفزيونية في نقل صورة المجتمع السوري المأزوم والباحث عن ذاته،وعن الخلاص،وتدور الأحداث حول البطل المحوري:"مفيد الوحش..ابن القرية الريفي البسيط والقبضاي والذي شحذته الحياة البسيطة والقاسية وجعلت منه شخصا قاسي الملامح حاد النظرة،تتطور شخصيته باتجاه تصاعدي ضمن المقاومة الوطنية للاستعمار الفرنسي وفي سجون الاحتلال لتجعل منه وطنيا يحلم بالحرية والحياة فتتعاظم قوة الوحش بداخله ويتعاظم معها إيمانه بالمقاومة كسبيل وحيد للتحرر،عندها يتحول الفتى إلى أسطورة ليتغنى الجميع بقوته وشجاعته"[3] .

4 . رواية"لن أعيش في جلباب أبي"لإحسان عبد القدوس1995،وأخرجها للتلفزيون أحمد توفيق1996 .

---

[1] ينظر؛ الموقع الإلكتروني www.elcinema.com ،تاريخ المعاينة :2018.03.06، H 19:00

[2] عادل الفريجات،النقد الأدبي والصورة الفنية المرئية،كتاب المؤتمر 12 "ثقافة الصورة"،منشورات جامعة فيلادلفيا،عمان،ط 2008، ص 142

[3] ينظر الموقع الالكتروني:https://www.awaan.ae/show/208513 ،تاريخ المعاينة: 2018.03.09،05:40 H

تكفّل السيناريست مصطفى محرم بتحويل الرواية إلى مسلسل تلفزيوني إجتماعي يحكي قصة صعود عامل مصري بسيط في درجات الثراء،حيث صور البطل"نور الشريف شخصية الطامحين للتغيير الإيجابي،وما يمكن للإرادة والإصرار أن تصنع بالإنسان،كما جاء المسلسل بصور الرومانسية والعواطف المتأرجحة بين الوفاء والخيانة والثورة أحيانا،من خلال عائلة "نور الشريف/الحاج عبد الغفور البرعي"،حيث جسدت"عبلة كامل"دور "فاطمة"الزوجة ورفيقة الكفاح،عبد الرحمن أبو زهرة في دور"الحاج إبراهيم سردينة"،محمدرياض في دور"عبد الوهاب"نجل الحاج،وفاء صادق في دور"بهيرة"نجلة الحاج،ناهد رشدي في دور"سنية"نجلة الحاج،منال سلامة في دور"نفيسة"نجلة الحاج، وحنان ترك في دور"نظيرة" الإبنة الصغرى للحاج البرعي،وحاولت الشخصيات الدرامية أن ترسم بعضا من صور ما تفعله الثروة بأصحابها،حين تشبّ الصراعات وتغلق أبواب السعادة في وجوههم،ليتراءى المال سبب شقاء لا رخاء .

5 . رواية"عمارة يعقوبيان"لعلاء الأسواني 2002،حيث تكفل بإخراجها للتلفزيون أحمد صقر عام2007.

شكلت أحداث الرواية مادة فنية استثمرتها الدراما التصويرية المصرية بأن تمّ تحويلها إلى فيلم سينمائي عام 2006 على يد المخرج مروان حامد،وتمّ نقلها أيضا إلى الدراما التلفزيونية في ثلاثين30 حلقة .

رسمت الرواية ملامح"مصر"المتغيرة عبر حقبات التاريخ الحديث من نظام الملكية إلى عصر الثورة وما بعدها، حيث جسدت العمارة بساكنيها محلاّ مكانيا يوازي تغير "مصر"، ويترجمه إنسانيا ومجتمعيا .

قام"عاطف بشاي" بالمعالجة الدرامية التلفزيونية للنص الروائي،كما تمّ توظيف أسماء تمثيلية على غرار صلاح السعدني،عزت أبو عوف،لبنى عبد العزيز، روجينا..[1] وغيرهم ممن حاولوا ترجمة وقائع وأحداث تراوحت بين حنين الماضي بجماليته ، وضنك الحاضر بقسوته .

رصد العمل الدرامي أعصاب الأزمة التي لفّت المجتمع المصري من ظلم وفقر أدّيا إلى تفشي أمراض اجتماعية في شاكلة التحرش والشذوذ الجنسي،وظهور التأسلم

[1] ينظر الموقع الإلكتروني www.elcinema.com ،تاريخ المعاينة :2018.03.06، H 21:00

المسيّس،وما نتج عنه من وبال التطرف غير أن طريقة التصوير الدرامي في السينما والتلفزيون تبقى متفاوتة،وخاضعة لخصوصيات كلّ فنّ تعبيري.

6 . رواية"المصابيح الزرق" لحنا مينه2002،والتي أخرجها للتلفزيون فهد ميري عام 2012

حاولت هذه التجربة الدرامية أن تنقل بلغة الصورة بعضا مما سعى إلى إبرازه حنا مينه في متنه الروائي الذي جعل من"المصابيح الزرق"لون الحرب القاتم، ينثر ارتداداته على الشعب السوري البسيط.

سعى كاتب الرواية إلى عرض تداعيات فصول الحرب العالمية الثانية (1945.1939) عبر شخصيات تعكس شرائح المجتمع السوري لحظة مجابهته للاحتلال الفرنسي، فيقول حنا مينه عن ساعة الحرب وأجوائها المعتمة : "عاد فارس إلى البيت ،يحمل إلى أهله الخبر المشؤوم،فوجده قد سبقه،وألفى والدته تطلي زجاجة المصابيح بالأزرق،ووالده يروي للجيران أخبارا سيئة جدا عن حالة السوق:الأسعار ارتفعت،المواد الغذائية اختفت،نظام التعتيم فرض،جميع المتقاعدين استدعوا إلى الخدمة،أسرعت لشراء كيس من الطحين فلم أجد ."[1]

وظف المخرج في مسلسله التلفزيوني ممثلين على غرار : أسعد فضة وغسّان مسعود ومحمد الأحمد وسلاف فواخرجي [2] ؛ لتجسيد صورة الأمس السوري المأزوم بلغة الحاضر الغارق في الأزمة .

تحتم لغة التلفزيون خيانة النص الروائي الأصلي لاستحالة الوفاء المطلق للغة، ولبعض المضامين ، بيد أن الدراما التلفزيونية "المصابيح الزرق" واحدة من الأعمال التي رسمت لوحاتها المشهدية بروح وفية للنص كانت فيها الصورة انعكاسا لأثير الحروف والظروف .

7 . رواية"توق" للأمير السعودي بدر بن عبد المحسن 2008 ،والتي تم تحويلها عام 2013 إلى جنس الدراما التلفزيونية؛وكانت قناة أبو ظبي دراما موطناً للعرض،حيث تجسّد العمل الفني الذي قام التونسي شوقي الماجري بإخراجه ،والكاتب عدنان عودة

[1] حنا مينه ،المصابيح الزرق،الهيئة العامة لقصور الثقافة،آفاق عربية(49)،يناير2002 ،ص21

[2] ينظر الموقع الإلكتروني www.elcinema.com ،تاريخ المعاينة :2018.03.06، H 14:00

بصياغته في "مسلسل درامي تاريخي فنتازي من جنس الواقعية السحرية مقتبس عن رواية توق التي تمزج بين العوالم الأسطورية وعجائب الواقع.تدور أحداث المسلسل حول هيلين روز عالمة الآثار الأسكتلندية التي عاشت طفولة غريبة حيث تعلمت في أحلامها لغة غريبة هي الآرامية التي لا تجيدها إلاّ قبيلة تعيش في ريف دمشق ويقال أنها لغة السيد المسيح، وتأتي الفرصة لهيلين أخيرا لزيارة الشرق وتحقيق حلمها بالانضمام إلى بعثة آثار تقوم بالتنقيب عن الآثار في مدينة القدس."[1]

حاول المخرج على مدار ثلاثين حلقة أن يستبقي المشاهد بكلّ المتاحات الفكرية والتصويرية التي توفرها الصناعة التلفزيونية،حيث سعى إلى نقل المتخيل الروائي إلى مرأى الحقيقة المشاهدة المتغذية بأسرار الألغاز التي وفرتها حروف الرواية .

8 . رواية"أفراح القبة"للأديب نجيب محفوظ 1981،والتي تمّ نقلها إلى دراما للتلفزيون عام 2016 على يد المخرج محمد ياسين،بالاستعانة بوجوه تمثيلية في صورة جمال سليمان،إياد نصار،منى زكي،صبا مبارك.. وغيرهم ممن ساهم في تجسيد الرواية إلى مسلسل تلفزيوني يحكي عن فرقة مسرحية تعمل على مسرحية يجدون أنفسهم فيها وجها لوجه،فيكونون أبطال الحقيقة والمتخيل،وتتجلى في العمل الدرامي رعب الحقائق ورحمة المتخيل،وعطف الكذب .[2]

مثّل" نجيب محفوظ"أحد الأسماء الأدبية التي صنعت رواياته أمجاد السينما العربية،"كما أن بعض الروايات حولت إلى مسلسلات تلفزيونية منها حضرة المحترم (1975) وملحمة الحرافيش(1977) والباقي من الزمن ساعة(1982) وحديث الصباح والمساء(1987) وقشتمر(1988) ."[3]

تعكس الاستفادة الدرامية من المنتوج الروائي لمحفوظ عن لمسة تقنية تحفل بها نصوصه،وتجعل لها من الأهلية الموضوعاتية والفنية والجمالية ما تؤسس به للانتقال إلى اللغة التصويرية .

---

[1] ينظر الموقع الالكتروني: http://www.addrama.ae/towq/%D8%AA%D9%88%D9%82 ،تاريخ المعاينة:2018.03.06، H 15:00

[2] ينظر الموقع الإلكتروني www.elcinema.com ،تاريخ المعاينة :2018.03.07، H 23:00

[3] بغداد أحمد بلية،الترجمة بين سيميائية الرواية-الفيلم ،دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،ط2008،ص 49

9 . رواية"ساق البامبو" للروائي سعد السنعوسي 2012؛والتي صارت مسلسلا تلفزيونيا عام 2016 للمخرج محمد القفاص.

تستطيع الرواية أن تنطق كتابة وجنونا بما تعجز الصورة عن تجسيده،وتستطيع الصورة أيضا فضح الحرف والظرف القابلين للتجسيد الدرامي،مما يستدعي شبح القلق في العلاقة بين الابداع والسلطة .

يعد الابداع تعبيرا يوازي السكوت عن المسكوت،ليكون التلفزيون وطن الرواية ووسيلته للكشف والمجابهة، "وذلك من خلال تحويل رواية "ساق البامبو" للروائي الكويتي سعد السنعوسي إلى مسلسل، هذه الرواية الحائزة على البوكر العربية عام 2013 أتعبت الرقابة الكويتية التي تواصل ملاحقتها بقرار منع عرض المسلسل، وذلك بعد أن قامت الكويت بمصادرة الرواية باعتبارها لا تخدم المجتمع لتناولها قصة خادمة فليبينية تعمل لدى أسرة كويتية أنجبت من ابنها طفلاً وتتحول الحكاية إلى دراما قاسية في قضية تعتبر "طابو في الكويت"، غير أن قناة "دبي" لا تبدو مكترثة بضجيج الرقابة الكويتية وهي تواصل الرهان على رواية سعد السنعوسي، ومن إخراج محمد القفاص رفقة نجوم الدراما الكويتية على رأسهم الفنانة سعاد عبد الله وعبد المحسن النمر."[1]

تبقى الأعمال الفنية وسائل تعبيرية لتعرية الحقائق بلغات الفن وأبجدياته المتلونة،وهروبا تمرديا يعكس جنون اللغة ،ويبرز قدرتها على التنقل بين مقامات المواقف وأهوالها ، ومقامات التجسيد التعبيري .

- أما عن الرواية الجزائرية وعلاقتها بالدراما التلفزيونية ؛ فتبقى الأعمال الروائية الجزائرية المنتقلة إلى عوالم الدراما التلفزيونية شحيحة جدا،حيث يجد الباحث أن ثلاثة أعمال درامية تلفزيونية فقط هي رصيد التعامل التلفزيوني مع المتن الروائي؛وتتمثل في :

-1- مسلسل"الحريق"المقتبس من روايتي: "الدار الكبيرة 1952والحريق1954 " لكاتبهما "محمد ديب"والذي قام بإخراجه للتلفزيون"مصطفى بديع "1974 .

[1] محمد علال،"5 روايات عربية هامة على الشاشة خلال رومضان"،جريدة الخبر اليومي،تاريخ النشر الالكتروني:03 يونيو2016 ،تاريخ المعاينة:06 أوت2017 ،18:00 H

جاءت تجربة التلاقح بين الرواية الجزائرية وعالم التلفزيون لتؤكّد بأن النص الروائي المتميز فنيا وجماليا، له من الأهلية التصويرية ما يجعله قابلا للتجسيد مسلسلا يجمع الأسر،ويغويهم إلى التعرف على صدفاته .

جمع العمل التلفزيوني"الحريق" معالم حرقة الجزائر وشعبها إبان الزمن الاستعماري،في حلقاته الثلاث عشر؛حيث اختزلت المشاهد معاناة لا يعتريها النسيان، فرأت الجموع الجماهيرية نفسها في أحداث المسلسل، ولامست من خلاله اشتراك الجميع في الألم والجوع والضياع الّذي صنعت ملامحه"فرنسا".

عكس العمل الدرامي"صورة طفل الثورة"عمر،ساعة تشكلّ وعي ناضج وحتمي بالتغيير فظهر"حميد سراج" كنموذج للمثقف الثوري،وظهر عمر وهو يلتقط تناقضات مجتمع يعيش تحت إذن المستعمر،بين مدرسة تزيد في حجم مفارقاته الإدراكية،وأسرة هشّة ينخرها اليتم والمرض والحرمان فكانت"لالا عيني/شافية بوذراع" شخصية درامية استطاعت أن تترجم حجم الضغط،وحجم الغضب،وحجم المأساة .

يروم كل إبداع تصويري أن يترجم البوح المضمر في الرواية بكلّ الوسائل التقنية والفنية واللغوية والجمالية التي يملكها،استنشادا لصناعة دراما تلفزيونية ناجحة جماهيريا .

"إن اللقاء بين محمد ديب ومصطفى بديع* أنتج تزاوجا فنيا بديعا بين الأدب والفن التلفزيوني وذلك باستعمال أسلوب متميز يدعى الفيلم السردي،إذ تمكن المخرج من الحفاظ على الطابع السردي للرواية المشهورة."[1]

زاد حضور السارد في العمل التلفزيوني من مصداقية الوفاء للعمل الروائي،حرصا من المخرج على استثمار جميع المتاحات الأسلوبية في تجسيد الصور الفنية،"ولهذا يمكننا أن نستنتج أن الترجمة بين سيميائية من الرواية الأدبية المكتوبة إلى الفيلم السينمائي والتلفزيوني أو المسلسلات التلفزيونية تفرض على كاتب السيناريو والمخرج

* مصطفى بديع: "واسمه الحقيقي : ارزقي برقوق، ممثل مسرحي ومخرج جزائري (1927-2003)،اشتغل بالتلفزيون الجزائري ،من أعماله: السحار، أمهاتنا،الليل يخاف من الشمس،هروب حسان طيرو"، كنزة..ينظر أكثر:عبد القادر مالفي،تفاعل الصورة مع النص،دراسة فينومونولوجية لمسلسل الحريق،منشورات مخبر الاتصال الجماهيري وسيميولوجيا الانظمة البصرية،جامعة وهران ط1،2015 ،ص132.133

[1] بغداد أحمد بلية،الترجمة بين سيميائية الرواية-الفيلم، ص112

الاستعانة بالسارد" voix off" كي يستطيع المترجم نقل جميع مضامين الرواية إلى الصورة."[1]

-2- مسلسل تلفزيوني بعنوان"الانتحار" 1977 للمخرج مصطفى بديع ،والمستلهم من رواية "النول" 1957 لمحمد ديب [2].

يعد العمل التلفزيوني "الانتحار" عنوان وفاء لثلاثية الجزائر المعبر عنها روائيا،والتي استعرضت فصول مأساة الجزائر،إذ "بعد الحريق صور مصطفى بديع "الانتحار" بطولة مدني نعمون الذي اعترف شخصيا بعبقرية المخرج الذي جعل منه ضابطا فرنسيا وقدم أداء مذهلا لدرجة جعلته يقول "أي مخرج جزائري في زماننا يحاول أن يقارن نفسه بمصطفى بديع يكون قد كفر."[3]

تترجم شهادة الممثل ملامح العمل الذي يقوم به المخرج التلفزيوني،فهو القائم بتجميع كلّ القوى الفنية وإعدادها وفق الإطار الذي يراه مستوعبا لمضامين الرواية المترجمة تلفزيونيا .

واصل العمل الدرامي تصوير الظروف الاجتماعية القاسية التي كابدها الشعب الجزائري،كما رسم ملامح الخيوط التي حركت الوعي الجمعي، واستدعت لذلك الشعور بالمسؤولية تجاه الوطن .

-3- الدراما التلفزيونية "ذاكرة الجسد" للكاتبة أحلام مستغانمي 1993،والمخرج نجدة إسماعيل أنزور2010

يعدّ العمل الدرامي "ذاكرة الجسد" أحد التجارب الفنية التي راهن عليها تلفزيون أبوظبي دراما،توثيقا منه للعلاقة القائمة بين الرواية والدراما التلفزيونية من جهة،وتأكيدا من جهة أخرى على أهلية التلفزيون وقدرته على النهل من فصوص الرواية،بصرف النظر عن مدى التوافق أوالتعارض بين الجنسين الفنيين. شكّل المؤتمر الصحفي لإطلاق مسلسل"ذاكرة الجسد"،ببيروت،فرصة لأحلام مستغانمي لأن تقول :

---

[1] المرجع السابق ،ص 113

[2] ينظر بغداد أحمد بلية،الترجمة بين سيميائية،ص112

[3] ينظر موقع : https://www.echoroukonline.com/ara/mobile/articles/520220.html ،زهية منصر،"مصطفى بديع.استقال بسبب"أبو سفيان"و"بوعمامة"سبب انهياره العصبي،تاريخ النشر:2017.04.15 ،تاريخ المعاينة :2018.03.08 ؛ H 20:53

"ما الرواية سوى رفع الكذب إلى مستوى الأدب يبقى على الشاشة أن تقنعنا أن كلّ نص أدبي هو حقيقة بصرية بحيواة ومصائر وشخصيات ونسيج درامي يستحوذ على قلوبنا."[1]

يستشف من هذا الرأي أن الكاتبة تنأى بالفن عن مواجهة الحقيقة ،فتجعل من الكذب نبض الرواية وجوهرها التخييلي،لتعيد الجميع إلى نقطة البدء،ساحبة نفسها وحروفها عن لعنات الصراحة، باعتبارها الرواية مرادفا للكذب، وعزفا على أوتار الأدب.

تبرز "مستغانمي"أيضا أنّ تزاوج العالمين الروائي والتلفزيوني يمنح للمتفرج فرص التنقل بين كذب الرواية وحقيقة الشاشة الفضية؛في عوالم تبتغي تصوير الثورة الجزائرية بملائكتها وشياطينها،وترسم خالد بن طوبال بتاريخه المحمول على الجسد،وتنعي زياد وحلمه المغيب،ذلك الذي ينتظر التجسيد .

تظهر"حياة"أيضا في حيواة متعددة تتنقل بين قسنطينة الجزائر وباريس،وبين خالد وزياد وسي الطاهر.."ذاكرة الجسد" رواية ترتسم الحكاية فيها حروفا تتدثر بأثواب الكذب ،فتغدو حلقات المسلسل صورة تعريفية للذات وللآخر ،كما يحضر سحر الصوت ليفضح ما هو قابع وعنه مسكوت .

يتوخى الجانب التطبيقي من هذا الفصل رصد الظاهر الفني والباطن الجمالي ل"ذاكرة الجسد" أنموذجا .

ب . فن كتابة السيناريو في الدراما التلفزيونية :

لعبت الرواية دورا أساسيا في فعل المثاقفة،بيد أنها بقيت قاصرة على فئة المتعلمين والنخبة إلى أن برز التلفزيون كأحد الحوامل الرئيسة لنشر الثقافة ، وبثّ بذور الوعي عبر الباقة البرامجية التي يتضمنها .

جاء"فن السيناريو" كترجمة فنية تقتضي تكييف النص المكتوب وفق متاحات العمل الدرامي التلفزيوني.

" لقد ظهرت الدراما التلفزيونية كنوع من الأنواع الفنية التي واكبت ظهور التلفزيون لتحكي رواية أو قصة ما،عبر تشخيصها على الشاشة،فالكتابة للتلفزيون هي

[1] ينظر؛ شبكة اليوتوب، من المؤتمر الصحفي لإطلاق مسلسل"ذاكرة الجسد"تاريخ النشر :2010.03.31 ،تاريخ المعاينة :2016.06.06 H19:13

قبل كلّ شيء عمل أدبي(Litrary work) وشكلها الأمثل هو السيناريو..ومخطط السيناريو..ويعتبر السيناريو هو التعبير الكامل والشامل –إلى الحد الذي يكون ذلك ممكنا- عن فكرة المؤلف ."[1]

تتجدّد ينابيع الابداع على قدر استنشاده، ليبدو" السيناريو" نصا أدبيا جديدا وخلاقا، يلامس اللّغة ويعيها ، فيحييها صورة تلفزيونية ،"وهو يحتوي على الحركة ومضمون الصورة والحوار،الذي تحددهم القصة التلفزيونية. وكتابة السيناريو أضحت تخصصا،بغض النظر عما إذا كانت فكرة النص هي لكاتب السيناريو، أو لكاتب روائي ،أو غيره."[2]

تعددت عوالم الدراما التلفزيونية التي جعلت من التلفزيون وسيلة لوجودها ، فكان لزاما على الكتابة الدرامية أن توائم الوسيلة والغاية،فتوسعت مساحات التأليف الخاص بالصناعة الدرامية وفق المعالجة التلفزيونية "كتابة السيناريو"؛ على ضوء وجود العوالم التالية :

- الفيلم الروائي : يعرّف بأنه "شكل من أشكال الدراما يعرض قصة ذات أحداث متصاعدة،تروى بالصور المتحركة،على نحو درامي-بغض النظر عن نوع هذه القصة- ولابدّ أن تتمتع بمواصفات القصة الأدبية والفنية ، وتقوم على أفكار معينة."[3]

يتّحد الفيلم الروائي التلفزيوني والسينمائي في استخدام اللغة التصويرية؛ إلاّ أنّ الفيلم الروائي المنتج تلفزيونيا يتميز بموضوعه المحدد المعالم،والذي لا يخرج فيه" نص السيناريو" عن الإطار الأيديولوجي للقناة التلفزيونية، بخلاف الحرية التي تميز صناعة السينما في تناولها للقضايا والمضامين،حيث يكون فيها السيناريو السينمائي مفتوحا على كل الاحتمالات،وتكون المنفعة الاقتصادية في الغالب الأعمّ عنوان الوجهة والتناول الفنّي،مما يجعل من كتابة السيناريو فنا للمتغير بأرض الثبات .

- التمثيلية أو"السهرة الدرامية" : تعد نوعا من الدراما التلفزيونية،تقترب من المسرحية،إلاّ أنّها تجمع فنون القصة والمسرح والتلفزيون على مصبّها ؛ف"هي عبارة عن مجموعة مشاهد متتابعة،تعكس فكرة رئيسية تمثل محور العمل الدرامي بمختلف

[1] عز الدين عطية المصري،"الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية،مذكرة ماجستير،إشراف:أ.د. نبيل خالد أبو علي،قسم اللغة العربية،الجامعة الإسلامية غزة ،2010، ص 99

[2] المرجع نفسه ، ص 105

[3] - المرجع نفسه ، ص 110

عناصره التكوينية على شكل قصة،تتناول مواضيع مختلفة،وتقدم من خلال شخصيات شبيهة بشخصيات الحياة،يوفر لها الكاتب ما يجعلها مثيرة للاهتمام ويجري على ألسنتها حوار واضح فيه سمات الحقيقة،وعادة ما تقدم التمثيلية على مرة واحدة كتمثيلية السهرة،غير أنها قد تقدم في جزأين أو ثلاثة إذا زاد طولها عن الساعة والنصف،باعتباره متوسط مدة عرض التمثيلية.."[1].

- المسلسل التلفزيوني :يمتاز بأنه "عبارة عن تمثيلية مطولة تقدم على عدة حلقات متسلسلة، ترتبط أحداث كلّ منها بالأخرى،مما يؤدي بها إلى التركيز على عناصر التشويق التي تجذب المشاهد وتتركه مشدودا لمتابعة كل حلقات المسلسل."[2]

- السلسلة التلفزيونية : تتميز بالتجدد الموضوعاتي ،وبوجوه تمثيلية نفسها،فكل سلسلة تلفزيونية "هي عبارة عن مجموعة من الحلقات،تنفصل أحداث كل حلقة منها عن الأخرى،بحيث يستطيع المشاهد من خلالها أن يكتفي بمشاهدة بعض الحلقات دون الأخرى،والذي يربط بين هذه الحلقات،إما شخصية بطولية واحدة،أو عدة شخصيات،حسب فكرة العمل،بينما تختلف المواقف التي تتعرض لها من حلقة إلى أخرى،أو فكرة عامة واحدة تندرج ضمنها موضوعات مختلفة، وبشخصيات مختلفة من حلقة إلى أخرى."[3]

- المسرحية التلفزيونية : أو مسرح التلفزيون؛"ونقصد بها هنا المسرحية التي تكتب خصيصا للتلفزيون،والتي تعتمد في إخراجها على بناء ديكورات خاصة داخل الأستوديو تناسب عمل الإخراج الفني لها."[4]

تتضمن الدراما التلفزيونية أيضا لأنواع أخرى تجعل من الكتابة فنّا يحاول استيعاب مستجدات الراهن التقني والفني والانساني، بمحاولة ترجمته تعبيريا؛وبطرائق

[1] زينب سعيدي،النقد الصحفي للدراما التلفزيونية العربية في مجلة الإذاعات العربية ،دراسة وصفية تحليلية،مذكرة ماجستير،إشراف : د جمال العيفة، قسم علوم الإعلام والاتصال،جامعة محمد خيضر،بسكرة،2012.2011، ص 81

[2] المرجع نفسه ، ص 82

[3] المرجع نفسه ، ص 81

[4] عز الدين عطية المصري،"الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية"، ص118

مغايرة على غرار: الدراما التسجيلية/فيلم الحقيقة،ودراما البرامج ودراما الصور المتحركة والعرائس،إضافة إلى دراما الأغاني،ودراما الإعلانات"[1] .

يظهر السيناريو على ضوء الأصناف التي تضمنتها دراما التلفزيون كنص شمولي يحتفي بعوالم اللغة المكتوبة، يجس نبضها،ويضبط حركاتها على إيقاعات الصورة الإخراجية،مما يجعل من السيناريست أو المؤلف الدرامي مترجما ومقتبسا، ف"أن تقتبس معناه أن تترجم وسطا – Medium- إلى وسط آخر، ويعرف(الاقتباس) بأنه القدرة على خلق المناسب أو الملائم عن طريق التغيير أو التعديل،تحوير شيء لخلق تغيير في البناء والوظيفة والشكل،مما ينتج عنه تعديلا أفضل "[2] .

تبرز كتابة السيناريو كأحد الركائز الأساسية لقيام الأعمال الدرامية التلفزيونية، وتتجلّى فيه عبقرية الترجمة الفنية من النص الأصلي أو الفكرة، إلى النص الهدف(السيناريو)،حيث تصير الكتابة تصويرية قصدية مختزلة ؛ وعليه "يمكننا القول أن السيناريو هو فيلم على الورق،فهو نصّ وصفي موجه ليترجم كفيلم يصف فيه السيناريست(من يكتب السيناريو) الأحداث وصفا دقيقا مشهدا مشهدا،من كتابة الحوارات والتعابير الجسدية إلى المكان والزمان."[3]

يستشفّ من تعدد ألوان الدراما التلفزيونية أنّ"فن كتابة السيناريو" بدوره يتلون حسب صنوف الدراما المراد ترجمتها تلفزيونيا،وما يهمّ سؤال البحث هو طريقة تعامل كاتب السيناريو التلفزيوني مع جنس الرواية ، والأعمدة التي يؤسس عليها بنيانه الفني والجمالي ؟!

تملك كلّ رواية بين ظهرانيها ما يجعل المتلقي مأسورا بها أو نافرا منها ومما تضمنته من موضوع معالج . "إنّ الموضوع هو قاعدة العمل الفني وهو الفكرة المركزية والحكاية التي يستنبطها السيناريست/المقتبس من الرواية،إنه المادة الخام الأولى المتضمنة للعقدة الرئيسية والأفكار الأساسية للقصة ."[4]

---

[1] ينظر أكثر؛ المرجع السابق ، ص 129.108

[2] المرجع نفسه،ص 105

[3] مولاي أحمد بن نكاع،"ملامح الهوية في السينما الجزائرية،رسالة دكتوراه،إشراف:أ.د. بن ذهيبة،قسم الفنون الدرامية،جامعة وهران،الجزائر 2013.2012،ص318

[4] منيرة بن نصيب،"كتابة سيناريو الفيلم المقتبس عن الرواية في السينما العربية،رسالة دكتوراه،إشراف: د.أحمد بن مرسلي،قسم علوم الاعلام والاتصال،جامعة الجزائر 3 ،سبتمبر2011،ص 90

يتجلّى الموضوع المتطرق إليه روائيا كأحد الحوافز التي تستفز المشتغلين في مواطن الترجمة التصويرية (مسرح،سينما،تلفزيون) ، وتدفع بهم إلى إعطائه –الموضوع- مآل التجسيد الدرامي؛بيد أن المؤلف الدرامي مجبر على النظر إلى الموضوع من زوايا متعددة تتيح له أن يهندس اللّغة في معمارها المشاهد .

"موضوع كل سيناريو هما الحدث الدرامي(action) والشخصية الرئيسية ((personnage dramatique/charactrer التي تقوم بالفعل الدرامي" [1]، أي أن في صلب كلّ سيناريو يوجد حدث درامي تقوم بتأديته الشخصية الدرامية،وأن كلاّ من الحدث والشخصية يصنعان موضوع العمل الدرامي ويطوّران سريانه التدريجي من النمو إلى النضج فالاكتمال .

يبني السيناريست نصه على أساس الموضوع ، ويؤثثه بالأحداث الدرامية التي تصنع نسيجها شخصيات رئيسة،وأخرى مساعدة، تعيش الصراع، وتغذي الحبكة،يمسك بخيوطها السيناريست من خلال الحوار.

يشكل الملخص أولى مراحل كتابة السيناريو،وبرغم تنوع ساحات النهل التي يغترف منها "فن كتابة السيناريو"؛إلاّ أنّ الرواية تفرض على المصوغ الدرامي تعاملا خاصا معها تفرضه عوالمها النصية،ومساحاتها التخييلية، فيكون لزاما عليه استيعاب الفكرة وتلخيصها بالقدر الذي يناسب ترجمتها إلى الدراما التلفزيونية، وعلى هذا الأساس؛ تمر كتابة السيناريو الدرامي التلفزيوني بمراحل تبدأ من الملخص،إلى المعالجة؛ فالسيناريو في حلته النهائية .

1.الملخص : يعدّ موطن الأفكار، والفكرة الرئيسية؛"وهو يتكون من عدة صفحات،وينقسم إلى الموقف،أو المشكلة التي تنطلق منها الأحداث، وتحدد فيها الشخصيات، ثم التطوير بحيث يتم فيه بحث الاحتمالات للحدث الأساسي في الوصول للذروة التي تمهد للعمل . ثم الختام أو الحلّ المنطقي ، وتحديد النهاية."[2]

تتجلّى خطوات العمل الدرامي في ما تتضمنه المخطوطة الأولى لملخص الترجمة الدرامية،والتي ترسم مسار العمل الفني،من أوله إلى آخره كمخطط عام للفكرة .

[1] المرجع السابق ، ص 99

[2] عز الدين عطية المصري،"الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية"، ص203.202

" 2.المعالجة : وهي السرد الموسع للنص بشكل أدبي يتضمن جميع العناصر المؤثرة دون أن يكتب نص الحوار،وإنما يتمّ التطرق إلى معناه فقط ."[1]

تتّسم هذه المرحلة بإخراج الأفكار من شكلها الهندسي إلى شكلها الأدبي، حيث يتمّ تناول حيثيات العمل الفني ، ومعالجته بصورة عامة تستنشد المعنى دون الخوض في تفصيلات الحوار وبنيته .

"3.السيناريو : هو عبارة عن تفصيل وتحسين للفكرة الأصلية التي مرت بمرحلة المعالجة،بشكل قابل للتنفيذ من طرف المخرج، من خلال الإلمام بكل عناصر العمل الدرامي،وترتيب مختلف اللقطات والمشاهد ترتيبا منطقيا ."[2]

يتدرج السيناريو في تشكله،ويتطور من الإطار العام الذي يلخص المضمون إلى الإطار الخاص الذي يحدد أدقّ الجزئيات التي تكون العمل الدرامي تماشيا مع متطلبات العرض التلفزيوني وخصوصيته،مما يجعل منه فنا قائما بذاته،لاتساع مساحات العمل فيه، وتعددها .

"لابد أن يدرك السيناريست التلفزيوني أن النص الذي يكتبه سيقوم بقراءته كل من المخرج، الرقيب،مصمم المناظر،مهندس الاضاءة،أخصائي الماكياج،أخصائي الأكسسوار،مدير الأستوديو،الممثلون والممثلات،ومساعدي الإخراج.إلخ. كل منهم يقرأ النص ليستخلص منه المعلومات التي تخصه بأقل جهد ممكن."[3]

تتجلّى العوالم التقنية والفنية والجمالية والبشرية التي يطوف بها فكر السيناريست،محاولا ملامسة العمل الدرامي من جميع جوانبه ،بغية إيجاد صيغة توافقية تجمع بين مقتضيات الفكرة،وضرورات الصورة التلفزيونية ،حتى يتسنى للفريق العامل،استيعاب النص والقيام بترجمة الدور المشار إليه في السيناريو .

تبدو كتابة سيناريو الدراما التلفزيونية كأسلوب آخر من أساليب الكتابة،حيث يكون فيها القفز على جغرافيا اللغة واختزال مسافاتها سمعيا وبصريا، مهمة السيناريست التلفزيوني وغايته المنشودة؛ كما تبدو الرواية أحد المتاحات التعبيرية التي

---

[1] المرجع السابق ،ص 203

[2] زينب سعيدي،النقد الصحفي للدراما التلفزيونية العربية في مجلة الإذاعات العربية ،دراسة وصفية تحليلية، ص109

[3] عادل النادي، مدخل إلى فنّ كتابة الدراما، مؤسسات ع.الكريم بن عبدالله ، تونس، ط1 ،1987، ص 240

بإمكانها الانتقال من عالم الورق إلى عالم المشاهدة،إلاّ أن هذه السفرة مقيدة بأهلية السيناريست التلفزيوني،وعبقريته الإبداعية .

2 - مواطن السؤال وعناوين الجمال في رواية ذاكرة الجسد

أبان الفن الروائي عن قدرته في استيعاب قفزات الحروف الفنية والوجدانية كما لحظات الجنون الفكري التي تصيب المثقف/الكاتب في صميم وعيه ووجدانه،وتدفعه دفعا إلى البوح عن معالم الجرح،بعد أن يكون قد طفح كيل الصبر والانتظار،في خطوة جريئة لمخاطبة الآخر عن طريق سلطة اللّغة وبواسطة سحرها الزئبقي؛فتغدو الرواية سفرة زمنية ومكانية وفكرية وجمالية تتيح لمريديها إمكانيّات التّعرف على كلّ ألوان التّعبيرات المعروضة في تمازج عجيب يجمع بين الوعي والحقّ/الواقع،والمتخيّل المسؤول/المأمول لتجعل من الروائي سائقا لقطار الواقع،ومن الرواية محطّة للأسئلة،بمساحات واسعة للتّأمل المستبطن بأصداف الأجوبة الملغومة كما المفتوحة على كلّ عتبات التّأويل والاستنطاق الرمزي؛ وعلى ضفاف جماليات النّص الإبداعي ،فتكون الفرصة في مبحث الحال سبيلا لإلقاء الضوء على أهمّ المعالم الدلالية التي حفلت بها رواية "ذاكرة الجسد"،ومحاولة التقاط عبقها التعبيري الوارد على شكل توأم فنّي: (رواية/دراما تلفزيونية) في جسد يحمل ذاكرة متأوّهة،وشهوة تكتشف ذاتها وتكتشف الآخر وتكشفه. يبوح الغوص في محيط الحرف المستغانمي السردي بازدواجية مكنونه القابع بين الموت والحياة، فاهتمّ المطلب الأول بتبيان حروب الكاتبة وصراعاتها الموثّقة في ذاكرتها الجسديّة؛ أمّا المطلب الثاني فاستنشد معاينة دروب الحبّ وتجلّياته التسع فتتكشّف أهمّ معالم المبحث المتأبّط بين مطلبيه كلاّ من الصراع/الحرب،وتمثّلات الحبّ كجناحي حفر تحليلي يبتغي بحمولاتهما الدّلالية،وبواسطة ما يتيحه الفنّ الروائي من فساحة تعبير لرصد صور الواقع الجزائري بآماله وجراحاته ومآسيه على أنقاض ما خلّفه التّاريخ من رواسب ومكاسب،في انتظار مستقبل أفضل لقادم الأجيال العاشقة للحروف وللأوطان .

أولا . الأصداف الفنية للرواية..غوص في المحيط الحرفي :

تُعدّ الرواية المعنية بالمكاشفة في هذا الفصل "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي من المتون الروائية العربية التي لم تسعها حدود الورق،فكان لها شرف الانتقال من الرواية إلى الدراما التلفزيونية.

لم تحقق الرواية قفزتها التّعبيرية تلك لولا أنّها قد وعت قيمة الحرف الذي أنبتته على عبثية اللغة،وسط اعتباطية الأحداث وتقلّباتها المهولة،لتجعل من الروائي كاذبا محترفا وعازفا على أوتار الأفكار،فبواسطته تتجلّى احترافية الكذب المقنّع عبر نسائم التّعبير الروائي،ذلك المتموقع بين التّصريح والتّلميح،بين الحقيقة الموجعة والحلم الصعب التّحقيق،في وريقات منسية لها احتمالات أن تصل أو تضلّ أو تكون عرضة للتّمزيق؛ فتتجلّى غيوم الرواية حكاية كاذبة بطلها كلّ عاشق لفنّ السّؤال والتّساؤل خصوصا وأنّ " الكاتب إنسان يعيش على حافة الحقيقة، ولكنه لا يحترفها بالضرورة. ذلك اختصاص المؤرخين لا غير...إنه في الحقيقة يحترف الحلم..أي يحترف نوعا من الكذب المهذب. و الروائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش،أو هو كاذب يقول أشياء حقيقية"[1].

تحيل الرواية إلى عوالم تجمع بين الكثير من رؤوس الأقلام المصيرية؛الّتي تعدّ عناوين وجع تهزّ كيان الإنسان المنهك من رواسب الماضي الاستعماري بمعيقاته التخلّفية ،المفجوع من هول صدمة الحاضر بتمظهراته الكارثية،فيلفي القارئ نفسه وجها لوجه مع الوطن الجريح والحلم الذبيح،في رحلة سردية تتمازج فيها الأزمنة والأمكنة والشخوص والاستفهامات بشكل يبعث على نفض غبار الأحداث،وقياسها بعيون النّاقد المتحسّر على المصير،الآمل في التّغيير الايجابي بدء بالإنسان وانتهاء بالأوطان.

ملخّص رواية " ذاكرة الجسد" :

تقدّم أحلام روايتها بلسان المجاهد"خالد"،معطوب حرب الجزائر ضدّ فرنسا، وبطل الأحداث في"ذاكرة الجسد"،الّذي اهتدى بواسطة إرشادات الجرّاح اليوغسلافي إلى وسيلة إفراغ شحنات تمزّقاته الوجدانية واشتباكاته الفكرية؛باتّخاذه عالم الرّسم عنوان لجوء اختياري،يفرّ به من ذاته نحو فنّ جمالي ممارساتي يبقيه بين الألوان واللّوحات، بعد أن ضاقت به الحياة؛ ولتكون إحدى المعارض الفنية التي أقامها بباريس موعد حبّ عابث بالعمر وبالقدَر مع فتاة تتوشّح البياض، فتعيده إلى زمن الثّورة المجيدة والصّداقة الوطيدة بالسّي الطّاهر،باعتبارها ثمرة الحياة لذاكرة عايشت صراع الفناء مع البقاء بلسان يردّد"أحلام" كتعويذة أمل وطوق للنّجاة، فمثّل"خالد"بطل ذلك

[1] أحلام مستغانمي،رواية ذاكرة الجسد،منشورات ANEP،الجزائر،ط2004،ص128

الموقف الثّوري مثلما صار بعد ذلك ضحيّةً لعشق فوري جعله بين مطرقة المبادئ وسندان الفضيحة المغلّفة بالعار؛كما يحضر الطّيف الفلسطيني كبصيص حياة في شخصية "زياد الخليل" الشّاعر المقاوم الذي جعل من الجزائر بلده الثاني،حيث قضى فيه فترة أحبّ فيها جزائرية كان على وشك الزّواج بها لكنّه اختفى كعادة المختفين،ليحطّ الرّحال من جديد بباريس حيث كان بانتظاره عشق ثلاثي الأبعاد يجمع رساما وشاعرا بكاتبة جزائرية،فارتدت الحروف أثواب العشق والغيرة بعد أن خطفت غرناطة بمعرضها الفنّي رسّام جسور قسنطينة مبعدة إيّاه عن بحيرة الحبّ الباريسي،ليعود بعد ذلك عليلا متحسّرا على ضياع حبّ أندلسي كان هو نفسه عود ثقابٍ لحرائقه؛ وبموت زياد تفتح أبواب وقائع بفواجع،حيث يكون"خالد"على موعد مع وجع متعدد الأوجه والمخالب فتتمرأى أمانة الشّهيد"زياد"؛حقيبة مثقلة بالتّاريخ والذّاكرة والتحدّي،كما هي مؤشر عودة واسترداد مكان هو"القدس"حتما،وتصوّر ابنة الشّهيد وهي تُزفّ إلى(السّي...)كرمز لزواج المثقف بالسّلطة في زمن التّحول والانتفاع البراغماتي، وتبدو بلد الشّهداء في زحمة حياة بائسة في مواجهة موت صريح وطائش .

أ. أبجديات الحرب في رواية "ذاكرة الجسد" :

"ذاكرة الجسد"ترجمة إبداعية لقضايا تهمّ لا الجزائر فقط،بل هي المشترك الأوحد لكلّ بلاد عربية عانت من متاهات الاستعمار ، ولا تزال قابعة تحت تأثيرات/ارتدادات ذلك على الفرد والمجتمع.

يكشف المقام ويرصد أبجديات الصراع /الحرب في الرواية إيماناً من الباحث بأنّ نجاح أيّ حرب مرتبط بارتفاع مستوى الحبّ في القلب؛لتكون الحرب بألمها ولظاها وحرقتها ورجالاتها وبشاعة حيثيّاتها أوّل رؤوس الأقلام المعنية بالإشارة،فرواية"ذاكرة الجسد" وطن شاسع لصراعات متعددة الأبعاد،ولها من الوجوه الكثير؛ فهي الحرب ضدّ النّسيان كأول تحدّ تعيش من أجله الذّاكرة،وهي الحرب العالمية الجبرية المصحوبة بوعود الإستقلال الوردية،وهي الحرب ضدّ المستعمر الفرنسي ناهب الأرض وسارق الزمن. تتراءى في الرواية أيضا إعلانات الحرب على المجرمين الإخوة من الانتهازيين والمتلوّنين والصيّادين في بحور الفساد،كما تبرز الحرب النفسية المبرزة لعلاقة الذّات بذاتها وسيكولوجيّتها تجاه الآخر،أما الحرب الفكرية فقد تمّ رصدها في الرواية كأمل لكلّ غد أفضل؛وتظهر الحرب الحياتية العصيّة للمواطن الجزائري الغارق في مشاكله

الاجتماعية،حيث رفعت أحلام سيف حرفها في وجه الرداءة معلنة أن الجزائر وطن أكبر من أن يباع أو يشترى أو يختزل في ثروة مكدّسة أو مناصب مقدّسة، ولتكون آخر حروب الرواية وأمرّها تلك الحرب العربية الإسرائيلية،وموقف الجزائر منها ومن القضيّة الفلسطينيّة.. حروب وعتها ذاكرة أبت أن تجرفها هوامش الأيام،فعاشت حياتها بين الألم والأمل والأحلام.

1- الحرب ضدّ النّسيان : تعدّ الذّاكرة مستودعا لكلّ العلامات الحسّية والإدراكية والوجدانية الّتي عايشها الإنسان في غمرة حياة متلوّنة وجوهها تلوّن السّماء في عزّ الخريف،لتنطبع الأحداث الممطرة بوقائع الصّدق والنّفاق،والمتغيّرة المذاق في ثنايا النّفس البشريّة،فتغدو الذّاكرة معراجا للزّمن، وتحدّ للنّسيان بلغة حروف الرواية، "فتاريخ الرواية إنّما هو دفع متصل لمقاومة طمس الإنسان،وهو ينتهي حينما لا يكون هناك ما يمكن كشفه" [1] ؛مما يؤكّد توازي العلاقة بين الرواية والحرب الّتي يخوضها الإنسان ضدّ النّسيان، فهي تمتلك سلطات الكشف الصّريح كما الرّمزي عن منغّصات الذّاكرة الفردية والجمعية والقومية التي تجتمع في حضرة الرواية،عدوّة الصّمت والنّسيان، فتقول أحلام:"ما أتعس أن يعيش الانسان بثياب مبللة..خارجا لتوه من مستنقع..وألا يصمت قليلا في انتظار أن يجفّ"[2] .

إذا كان الصّمت رمز حكمة ورفعة مقام،يبني به الإنسان ذاته وتبني به الدّول مواقفها،فكلام الخارج لتوّه من مستنقع الحرب بثياب مبلّلة هو مدعاة للبرد، وعنوان للقلق وللحمّى؛إلاّ أن تعاسة المثقف/الروائي تعاسة ناطقة،فهو كائن فوضوي بطبع قلقه المقابل وجها لوجه مع حروب متعدّدة تحيط بالإنسان والوطن والعالم،تجعله مفطورا على ترجمة الواقع الذي أبكم العميان وأنهك الأوطان؛أمّا أحلام بروايتها فقد دقّت مجموعة من المسامير على لوحتها الأدبيّة لتعلّق عليها ما اعتبرته أهلا للتّعليق،فبين الرّجل الثائر بالحبّ، والمرأة العاشقة للسّؤال،علّقت جدارية أبديّة ضدّ النّسيان:"فقد كنّا معطوبي حرب،وضعتنا الأقدار في رحاها التي لا ترحم،فخرجنا كلّ بجرحه.كان جرحي واضحا وجرحك خفيا في الأعماق.لقد بتروا ذراعي وبتروا طفولتك.اقتلعوا من جسدي

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النّشأة،المركز الثقافي العربي،،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 2003،ص 73

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد،ص 29

عضوا..وأخذوا من أحضانك أبا..كنّا أشلاء حرب..وتمثالين محطمين داخل أثواب أنيقة لا غير"[1].

تسترعي مهمّة الحرب ضدّ النّسيان والتّناسي استدعاء القلب للضّمير،وإجباره على التّحرك وإثارة الضوضاء التّعبيري لإظهار ما يبدو على ما يبدو ، بكلّ حبّ وبلا سوء نيّة، بيد أنّ ما فعلته بلاد نابليون ببلاد الأمير عبد القادر من المستحيل التّغاضي عنه أو نسيان فظائعه الموقّعة على الأجساد بترا وقهرا ودمارا مدروسا،بأساليب أكّدت وجه الاستعمار؛ وما زادت الجزائريين إلا حبّا على حبّ للجزائر.

سال قلم أحلام بحبر جزائريّ النّخاع لينزف حروفا تنعي دم الشّهداء،وتتذكّر الرّجال والمواقف،وتذكّر بصرخات الأرامل والثّكالى ومعطوبي الأحلام،إيمانا ووعيا بشرف الاستشهاد في سبيل الله، ووفاء لجيل ثائر وجيل يلتقط بشراهة كلّ آت: "يوم الاستقلال بكت جدتي كما لم تبك يوما.سألتها:"أما..لماذا تبكين وقد استقلت الجزائر؟"قالت:"كنت في الماضي أنتظر الاستقلال ليعود لي الطاهر،اليوم أدركت أنني لم أعد أنتظر شيئا".يوم مات أبي لم تزغرد جدتي كما في قصص الثورة الخيالية التي قرأتها فيما بعد. وقفت في وسط الدار وهي تشهق بالبكاء وتنتفض عارية الرأس مرددة بحزن بدائي:"يا وخيدتي..يا سوادي..أه الطاهر آحناني لمن خلّيتني..نروح عليك أطراف"[2] .

ترسم الروائية مشهدا سرديّا تبيّن فيه حرقة جمر الفراق وتلك الفرحة النّاقصة من رجالات ألهبوا نار الثّورة وذابوا تحت رمادها ليتركوا أمانات الأهل الذّبيح والولد الجريح والبلد الفسيح،وهي بذلك تؤكد تمسك الشّعب الجزائري بثوابته الهويّاتية رغم طول الدّمار والاستدمار، ورغم الخراب والضّباب الكثيف الّذي لفّ سماءها بثورات لم تنضب،ولم تخنع طيلة قرن واثنان وثلاثون سنة،بأحرار عشقوا الله فوهبهم شرف الخلود ؛ أمّا مهمّة التّذكير وحفر الأحداث في دواليب الوعي الجمعي فلا تقتصر على فئة معينة أو تخصّص معيّن أو شكل بذاته،بل تعدّ مفتوحة أمام كلّ الأوفياء والعارفين بعظمة الجهاد في سبيل الله والواعين بطينة الثّوّار الجزائريين،وقيمة ثورة بحجم ثورة الجزائر، وهو ما تمّ تسجيله في متن"ذاكرة الجسد" الّتي لم تنس كذلك تذكير الجميع بالجزائريّين الشّهداء والمقاومين الذين أخرجوا من ديارهم قصرا،ليجدوا أنفسهم دروعا

[1] المصدر السابق، ص102

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ،ص 107

بشرية في حرب عالمية يحاربون النازية وجها لوجه،وهم لا ناقة لهم في هذه الحرب ولا جمل.

2 - الحرب العالمية الجبرية : شكّل الجزائريون إبّان الحربين العالميتين دروعا بشرية احتمت بهم فرنسا ووارت ما بقي لها من شجاعة حرب،فقد أخرجت شباب الجزائر عنوة من بلدهم إلى بلاد الحرب،وطعّمت عقولهم بوعود وردية تقضي بمنح الاستقلال للجزائر بمجرد انتهاء الحرب؛فغدا الجزائريّ محاربا بعقلين: عقل للمعركة وعقل للتركة (الاستقلال)،لتنتهي الحرب بكسر شوكة النّازية،وليخرج الشّعب الجزائري مؤذّنا بالحرّية وبحقّه في استرداد سيادته واستقلاله؛إلّا أنّ فرنسا أخلفت العهد مؤكّدة خساسة الموقف والشّرف بقتلها ل 45 ألف شهيد في يوم دموي واحد،والزّجّ بالآلاف في المعتقلات والسجون : "وكان سجن (الكديا) وقتها،ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة،إثر مظاهرات 08ماي1945 التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيهما أول عربون للثورة،متمثلا في دفعة أولى من عدة آلاف من الشهداء سقطوا في مظاهرة واحدة وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات،مما جعل الفرنسيين يرتكبون أكبر حماقاتهم،وهم يجمعون لعدة أشهر بين السجناء السياسيين، وسجناء الحق العام،في زنزانات يجاوز أحيانا عدد نزلائها العشرين معتقلا"[1] .

كانت للرواية فرصة تصوير ملامح العدل المتغنّى به من لدنّ الفرنسيين،وإبراز أنّ الاستعمار والاحتقار عملة واحدة تهدف إلى طمس الآخر وإلغائه من حيّز الوجود؛إلاّ أنّ الجزائريين كان لهم رأي آخر: "سلوا عقلاء الأرض الذين لم يصابوا في عقولهم بمرض الاستعمار، وسلوا علماءها الذين لم يفسد علمهم الاستعمار، سلوهم جميعا أو أشتاتا: هل يلتقي الاستعمار والعدل في طريق؟وهل يتحقق العدل مع الاحتقار والبغض بين حاكم ومحكوم؟"[2].

أثبت الطّلبة مزدوجي الثّقافة أنّهم ليسوا مزدوجي القلوب،فالقلب واحد والحب للجزائر متعدّد، وطرق التّعبير عنه تختلف ونمط الفكر والوعي والتّصديق،فأضحى من الصّعب على فرنسا أو غيرها أن تتلاعب به أو تدركه حتّى-قلب الجزائري-، " فهل عجب أن يكون بين الذين سجنوا وعذبوا بعد تلك المظاهرات، الكثير منهم،هم الذين كانوا

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص30

[2] البشير الابراهيمي،الاسلام في الجزائر في العهد الاستعماري،عالم الأفكار،الجزائر،ط2007،ص238

بحكم ثقافتهم الغربية يتمتعون بوعي سياسي مبكر،وبفائض وطنية..وفائض أحلام.والذين أدركوا والحرب العالمية تنتهي لصالح فرنسا والحلفاء،أن فرنسا استعملت الجزائريين ليخوضوا حربا لم تكن حربهم،وأنهم دفعوا آلاف الموتى في معارك لا تعنيهم،ليعودوا بعد ذلك إلى عبوديتهم."[1]

3- الحرب ضدّ المجرمين الأعداء : جعلت أحلام من مساحة روايتها قواعد حربية شنّت من خلالها جملة حروب شرسة على فرنسا بما قدّمت يداها من تدمير، وعلى من كانوا سببا في صناعة الجراح الفردية والمآسي الوطنية،فأشارت بما جادت عليها سلطة اللّغة عن مواطن الوجع معلنة ثورتها المتجدّدة، ونفاذ قدرتها على مواصلة تحمّل الجوّ السقيم، سقم يوجب ثورة؛ " ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق، واخترت أن تكون تلك الجبال بيتي ومدرستي السرية التي أتعلم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس.وكنت أدري أنه ليس من بين خريجيها من دفعة ثالثة،وأن قدري سيكون مختصرا بين المساحة الفاصلة بين الحرية..والموت "[2]، ليبدأ عرض شرخ الذّاكرة بنموذج يحيل إلى مستودع الرّمزية الوطنية وإرهاصات تطور الوعي السياسي الجزائري؛ حيث تجد: "هنالك إسماعيل شعلال. كان مجرد عامل في البناء. وكانت له مهمة حفظ وثائق"حزب الشعب"وأرشيفه السري.وكان أول من تلقى زيارة الإستخبارات العامة الذين دقوا باب غرفته الصغيرة الشاهقة صارخين" البوليس.. افتح".وبدل أن يفتح إسماعيل شعلال الباب..فتح نافذته الوحيدة.ورمى بنفسه على وادي الرمال،ليموت هو وسره في وديان قسنطينة العميقة."[3]

تعتصر الذّاكرة نزيف جراحاتها فيسيل منها ما حفظته سنين العهد من محن التّأسيس السّياسي والفكري التي كانت تشرق وتغيب إلى غاية أن نبتت بذور التّغيير على شاكلة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين 1931والحزب الشيوعي، كما"ظهر حزب الشعب، كبديل للنجمة، أكثر تطورا، وأكثر وعيا بمتطلبات المرحلة وضروراتها التي

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 32

[2] المصدر نفسه ، ص 25

[3] المصدر نفسه، ص 320

كانت تقتضي -تاريخيا- تلاحم كافة القوى الوطنية والديمقراطية لمواجهة الاستعمار من موقف القوة لا الضعف."[1]

حرب الوجود وإلغاء سلالة الآخر من بين ممارسات أبناء نابليون ممّن تفنّنوا في إبادة الشّعب الجزائري المسلم وتعذيبه وحرمانه من الخلَف،فتغدو"ذاكرة الجسد"ذاكرة يُسمع تأوّه كلّ الأعضاء من ثنايا حروفها الوفية لأمثال الشهيد بلال حسين الّذي "مات بائسا وأعمى،ومحروما من المال والبنين.اعترف قبل موته ببضعة أشهر لصديقه الوحيد،أنهم عندما عذّبوه تعمّدوا تشويه رجولته،وقضوا عليها إلى الأبد.وأنه في الواقع مات منذ أربعين سنة.." [2] ؛يداري فيها مأساته ومأساة جيل تعمّدت فرنسا إلغاءه من ولوج الوجود ، لئلاّ يكونوا أشرس عليها من رجالات ذلك الزّمن،ممّن أسالوا لها وللفيفها العرق البارد ومرّغوا أنفها في التّراب وطردوها طردا مبرحا بعد أن سلبتهم من العمر قرنا ونيف،وأسهمت بحلول الخراب على شعب أمازيغيّ عربي مسلم،عايش المقصلة وهي تنتظر بينما كانت العقول تفكّر و الأيادي تحفر:

"وكان شرع مع رفاقه منذ عدة أيام،في حفر ممر سري تحت الأرض،أوصلهم في المرة الأولى إلى ساحة مغلقة داخل السجن.فأعادوا الحفر من جديد،ليصلوا بعد ذلك إلى خارج السجن. يوم10نوفمبر1955 ،بعد صلاة المغرب،وبين الساعة السابعة والثامنة مساء بالتحديد،كان مصطفى بن بوالعيد ومعه عشرة آخرون من رفاقه،قد هربوا من(الكديا)، وقاموا بأغرب عملية هروب من زنزانة لم يغادرها أحد ذلك اليوم..سوى للمقصلة."[3]

لتُظهر الرواية مقاومة المحارب الجزائري حتّى آخر نفس يحياه؛ وهو يحلم باسترجاع حريته المغتصبة.

4 - الحرب ضدّ المجرمين الإخوة : تبيّن الكاتبة أن حربها اللّغوية والفكرية لم تستثن من أجرم في حقّ إخوته باختلافات الجرم وأشكاله،من المنتفعين بغنائم الحروب وفرائسها،فتراها تلامس واقعا أنهكه الغدر، خادشة بذلك سبات وعي جمعي عساها

[1] واسيني الأعرج،اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، ط1986 ،ص49

[2] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص 322

[3] المصدر نفسه ، ص 323

توقظ مياهه الرّاكدة الّتي تجمّدت بفعل أفاعيل عقارب الزّمن الّذين جعلوا من الشّعب مغرّدا خارج السّرب، وحده يداري وجهه الشاحب، فتقول فيهم: "أصحاب كل عهد وكل زمن..أصحاب الحقائب الديبلوماسية،أصحاب المهمات المشبوهة،أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة،وأصحاب الماضي المجهول" [1]،فتشير بحروفها مباشرة إلى شريحة نخبوية تغيّرت حولها الأزمنة والبرامج والأنظمة لكنّها نفسها بقيت،ثابتة متجذّرة؛ وتجعل واحدا من نزهاء الثّورة ممّن يحملون ذاكرتهم على أجسادهم ضيف شرف وسارد موقف يقدّم فيه وصفا مشهديا لمرتادي المآدب المميّزة وأولياءها باعتبارها–المآدب-تعدّ المكان الوحيد الذي يجمع سماسرة الكلام بسماسرة الأحلام :

"هاهم هنا..وزراء سابقون..ومشاريع وزراء.سراق سابقون..ومشاريع سراق.مديرون وصوليون.. ووصوليون يبحثون عن إدارة.مخبرون سابقون..وعسكر متنكرون في ثياب وزارية.هاهم هنا..أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع.أصحاب العقول الفارغة،والفيلات الشاهقة،والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع.هاهم هنا.. مجتمعون دائما كأسماك القرش.ملتفون دائما حول الولائم المشبوهة."[2]

يتجلّى التّنديد بفراغ وتفريغ العقول البشرية،والنّهب الممنهج واللّامسؤول للخيرات الوطنية عناوين حرب حرفية ضدّ عصبة "نحن"؛ففي استخدام الكاتبة لفضاء عرس قسنطيني فخم يجمع مفترسي الأحلام باللّذة الآنية فيه إحالة لرمزية المأدبة كفضاء إيروسي فخم الدّلالة ينقل الأحداث من مجالها المعاين إلى مجال رمزي آخر يستدعي التّاريخ والحرب والحبّ والجمال للاجتماع في حضرة المأدبة الأفلاطونية المتعدّدة المذاقات والنتائج؛ إلاّ"إنّ النتيجة الأولى والأكثر بديهة من"مأدبة" أفلاطون-هي تأكيد الصلة بين الحبّ والمعرفة.فالحبّ عند أفلاطون هو صيرورة المعرفة المتحرّكة،المنتقلة من مرتبة إلى أخرى.ولهذا فإنّ ديالكتيك الحبّ عند أفلاطون هو عبارة عن ديالكتيك المعرفة، وإيروس(حبّ)أفلاطون هو الإيروس(الحبّ)المعرفي" [3] ؛فلولا الحبّ ما عرفت الحرب، ولا من تحارب؟ولا لأجل ماذا تحارب؟فتصير الحرب نار اشتعال الحبّ ونور

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد ، ص 354

[2] المصدر نفسه ، ص 355.354

[3] فياتشيسلاف شستاكوف،الإيروس والثقافة فلسفة الحبّ والفنّ الأوروبي،ترجمة نزار عيون السود،دار المدى للثقافة والنشر،سوريا،ط 1 ،2010،ص35

انفعال تذكيه المعرفة،الّتي بغيابها وتغييبها تشوّش الأفكار وتصبح مأوى للتطرّف والانحراف، وهو ما تمّ توثيقه في الرواية،بشنّ أحلام حربا أخرى على المتاجرين بالدّين، من الّذين جعلوا قشور الإيمان تأشيرة الجنّة الحياتية، فوحدهم يملكون-بواسطة ورعهم الفجائي وبموجبه-سلطة تقديم صكوك الغفران،كما الرمي في جهنم قتلا وتنكيلا: "آه ناصر.كف عن الصلاة يا ابني. لقد أصبحوا يصلون أيضا ويلبسون ثياب التقوى.كف عن الصلاة..وتعال نفكر قليلا.فأثناء ذلك هاهو ذا الذباب يحط على كل شيء، والجراد يلتهم هذه الوليمة."[1]

فساد العباد وخراب البلاد هو ما خرجت به الكاتبة وهي تحاور أخاها الّذي لم ينتصر، موضّحة له أنّ شعيرة الصّلاة لم تصبح معيارا للصّلاح ولا للتّقوى بعد أن جعلها البعض موضة حكم بغير علم ولا فهم، ووسيلة معراج نحو سماوات السّلطة والتّمكين،داعية الجميع للتّفكير القليل الواعي عوض اللّا تفكير الجامد المنتج لمظاهر التّزمّت والتّكفير،وهي ويلات تجرّ الأمة إلى الوراء بسرعات رهيبة؛ والجزائر شعبا ودولة كانت قد تجرّعت ويلات إرهاب نشأ على ضوء حرية فكر تهديمي/تخويني،ودين صوري مصلحي يعاكس المعرفة الشّاملة بالحرية والفكر والدّين التي ترسّخها مبادئ شرعتنا الإسلامية وتتبنّاها مقالا ومقاما،لتبدو الروائية في حربها القلمية ضدّ المجرمين الإخوة لا تسامح أحدا ممّن صنعوا حرقة الأفراد وحريق البلاد، مؤكّدة عشقها الفطري المجنون لهذا الوطن وأبنائه على لسان"خالد"بطل الرواية،العاشق المتحدّي في الحبّ، عندما ينفجر في وجه الإخوة في الدّم ممّن أضاعوا العهد وباعوا القضية : "أتحدى أصحاب البطون المنتفخة..وذلك صاحب اللّحية..وذلك صاحب الصّلعة..وأولئك أصحاب النجوم التي لا تعد..وكل الذين منحتهم الكثير..واغتصبوها في حضرتي اليوم.أتحداهم بنقصي فقط.بالذراع التي لم تعد ذراعي، بالذاكرة التي سرقوها مني، بكل ما أخذوه منا.أتحداهم أن يحبوها مثلي، لأنني وحدي أحبها دون مقابل"[2] ؛ فحبّ خالد للجزائر دون مقابل مادّي يراد من خلاله فضح من يتغنّون بحبّها طمعا في المقابل والمزايا،لكنّ تحدّيه لهم في الحبّ نابع من الذّراع المنسيّة في المعارك قربانا وتقرّبا للجزائر.

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد،ص359.358

[2] المصدر نفسه ،ص 362

تبعث الكاتبة نبضات حرب ضدّ عرّابي الموت الطائش في الجزائر الذي بدأ بمظاهرات أكتوبر 1988 وانتهى بعد أكثر من عشرية دموية تجمّدت فيها كلّ الأحلام، وألغيت كل مساحات الفكر كما قُبِر الكلام: " بين فلان وفلان مات حسان.خطأ برصاصة خاطئة،على رصيف الحلم.فالحلم ليس في متناول الجميع أخي..كان عليك ألاّ تحلم"[1] .

يرثي البطل أخاه حسّان الذي لم يكن ليدرك في ذلك الزمن أنّ كلّ من كان في قلبه مثقال حبّة من حلم، قد يتحوّل لمستحقٍّ للترحّم.

5- الحرب النفسية : تتمظهر الحرب النفسية التي تعيشها الذّات مع ذاتها في شخصية "خالد"، معطوب حرب التّحرير الجزائرية الّذي صوّرته الرواية كمرآة لذاتٍ تُعاني التمزّق النّفسي غداة فقدانها للذّراع،رمز القدرة والقوّة والأهليّة للفعل،وما صاحب ذلك التحوّل الجسدي من تحوّل في منظومة التّفكير والإحساس،حيث مفترق الطّرق بين تاريخ جسد ثائر،وبين جسد بتاريخ معفى من الثّورة؛ أشارت به ومن خلاله الكاتبة إلى تأثير الطبّ النّفسي في استعادة التوازن السيكولوجي للأفراد من خلال الإشادة بدعم وخبرة السوفيات في حرب الجزائر،بمساهماتهم في تفعيل علاج الذّات لذاتها بذاتها لا بالاعتماد على الآخر: "إن العملية التي أجريتها عليك،أجريت مثلها عشرات المرات على جرحى كثيرين فقدوا في الحرب ساقا أو ذراعا،وإذا كانت العملية لا تختلف، فإن تأثيرها النفسي يختلف من شخص إلى آخر،حسب عمر المريض ووظيفته وحياته الاجتماعية..وخاصة حسب مستواه الثقافي فوحده المثقف يعيد النظر في نفسه كل يوم،ويعيد النظر في علاقته مع العالم ومع الأشياء كلما تغير شيء في حياته"[2].

ترسم الحرب المعاينة واجهة تداري حرب ذوات تتصارع فيما بينها وتتعاظم كلّما كان الوعي وكانت الثقافة،ليأتي بطل الرواية الخارج من الثّورة بيد واحدة وهموم شتّى يحملها معه في غربته الضّدّية، ويتّخذ من الرّسم وطنا للحنين وللصّراع النّفسي والحضاري،كما يجعل من"حياة"كعبة يحجّ إليها العشّاق على اختلاف أفئدتهم وطرائق عشقهم؛وهو أوّلهم الذي اتّصل بأبواب أسرارها وانفصل،ولم يصل لنيل الرّضى والقبول؛مما يدلّ على حجم العلاقات الضّدّية التي تحيط بمثقّف بذاكرة تأبى النّسيان، وتتوق لخلخلته بين الأمنيات المستلبة بموانع صعبة:"لقد عرفتها طفلة..لا يا

[1] المصدر السابق ، ص 389

[2] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد ، ص60

صديقي.عرفتها أنثى أيضا وهذه هي المشكلة."إنها ابنتك أيضا.."لا لم تكن ابنتي،كان يمكن فقط أن تكون كذلك ولكن..كان يمكن أيضا أن تكون حبيبتي.. كان يمكن أن تكون زوجتي..كان يمكن أن تكون لي"[1] .

يتأكّد اليقين في الحبّ بالرغم من عناوينه المختلفة،ودرجات انفعالاته المتوهّجة حسب الشّخوص والطّقوس؛ فالكاتبة قد تركت بطلها في قارعة طريق العشق والمعشوقة واحدة والعشّاق كثير،فهي الطّفلة اليتيمة، والأنثى الوليمة والزّوجة الكريمة بجميع لغات العشق الّتي تليق بهذه المرأة/الوطن؛إلّا أنّها اختارت وجهة أخرى لا تعترف لا بمواويل الحب الوردية ولا بالمصادفات لأنها ببساطة قواعد"حياة".

يفعل الحرف الروائي فعلته الرّمزية عندما تصبح إدانة التّجارب النّووية الّتي تعرّضت لها صحراء الجزائر فعلا توثيقيّا لتفجير الذّات من لدنّ الآخر المستدمِر:"كنت كعالم فيزيائي مجنون،يريد أن يجمع بين صيغتين متفجرتين في الوقت نفسه : أنت.. وقسنطينة، صيغتين صنعتهما بنفسي في نوبة شوق وعشق وجنون،قست قدرتهما التدميرية كلّا على انفراد،وأردت أن أجربهما معا كما تجرب قنبلة ذرية في صحراء. أردت أن أعيشهما معا في انفجار داخلي واحد..يهزني وحدي..يدمرني وحدي..وأخرج بعده من وسط الحرائق والدمار،إما رجلا آخر أو أشلاء رجل "[2]؛ رجل يحمل دماره معه،ودمار يحمل بقايا رجل وبقايا تاريخ مستحيل النّسيان بشواهد كثيرة تضمر كما تبدي معاناة تذروها الرّياح،نتائجها تشوّهات خلقيّة وإعاقات عصيّة على التّصديق،لكنّها واحدة من توقيعات حرب فرنسا في الجزائر لملايين السّنين،تحاول الكاتبة أن تعرّي فواجعها الاستدمارية .

6- الحرب الفكرية : تخوض الكاتبة حروبا متعدّدة الجبهات على مساحة ذاكرة واحدة بأعداء كُثُر؛"على من أعلن الحرب ولاشيء حولي سوى الحدود الإقليمية للذاكرة"[3] ؛ فترتسم حدود جغرافية للذّاكرة إيمانا منها أنّ أيّ تعدّ على الذّاكرة هو تعدّ على إقليم/وطن بأكمله،على اعتبار أنّ الذّكرى الفردانية جزء من كلّ يضمّ مثلّث حياة، الرّوح تاجها والقلب نبضها والعقل نسبها وتاريخها الثّابت؛"والذكرى ليست مجرد ظاهرة

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 269

[2] المصدر نفسه ،ص 273

[3] المصدر نفسه ، ص402

محض روحية.كما أنّ ذاكرة الفرد هي ثمرة تاريخه وفيزيولوجيّته، ذاكرة شعب يرتكز على مؤسساته ."[1]

تعلن أحلام الحرب على تاريخ منسيّ وعلى نسيان تاريخيّ وعلى تاريخ النّسيان الّذي تحارب تفعيله لمعرفتها بجبهتي التّاريخ العدمية والمستنيرة،"والتاريخ وحده هو الذي في استطاعته أن يخلّصنا من التّاريخ" [2]، استدعاء وتوثيقا للثّورة الفكرية،المحتاجة للحبّ وما يكفي من عشق لخوض عوالمها،وللحرف وما يفي من لهب ليشعل نار التعبير عن مسببات حرائقها بكلّ جرأة و بلا مداهنة: "مرّت عدة سنوات،قبل أن ألتقي بكاتب ياسين في منفاي الإجباري الآخر بتونس. اكتشفت بفرح لا يخلو من الدهشة أنه لم يتغير.مازال يتحدث بذلك الحماس نفسه،وبلغته الهجومية نفسها،معلنا الحرب على كلّ من يشتمّ فيهم رائحة الخضوع لفرنسا أو لغيرها.لقد كانت له حساسية ضد الإهانات المهذبة،وضد قابلية البعض للإنحناء..الفطري" [3] ؛كما تتأكّد الرّقعة الجغرافية العربية لأحلام من حيث إشارتها إلى همّ القضيّة الفلسطينية الذي يجعل من الفكر محاربا على الدوام"في الواقع،لم يكن ذلك الرجل يكتب.كان فقط يفرغ رشاشه المحشو غضبا وثورة في وجه الكلمات.كان يطلق الرصاص على كلّ شيء حوله..بعدما لم يعد يثق في شيء.آخ..كم كان زياد مدهشا" [4]، فنور الفكر بناري الحرب والحرف هم حطب الدهشة ووقودها الدّائم للاشتعال،وليس للإنسان العادي سوى السّمع والطّاعة والمشاهدة،لأن الدّهشة صنعة تعجيزية بامتياز؛ولا مندوحة في أن من صنعوا الثورات قد كانوا أناسا مميّزي الفكر والتّفكير حتّى تأتّى لهم شرف الذّكر وعقبى المصير،حيث"كان(سي الطاهر)استثنائيا في كلّ شيء،وكأنه كان يعدّ 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" [5].

---

[1] ألبير مامّي،صورة المستعمر،ترجمة ميشال سطوف،المؤسسة الوطنية للطبع والإشهار،الجزائر،2007 ،ص107

[2] بيير بورديو،الرمز والسلطة،ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي،دار توبقال للنشر،المغرب،ط 3 ،2007 ،ص 08

[3] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد،ص325

[4] المصدر نفسه ،ص 153

[5] المصدر نفسه ، ص 32

جعلت الروائية من بطلها يبدأ تحدّي الكتابة في الفاتح من نوفمبر،الحامل لكلّ معاني الثّورة والوفاء تأسّيا بالعهد وصونا للوعد،وهي في ذلك تؤكّد أنّ الحرب الفكرية هي قلب الحروب،المحدّدة للسّير والمطوّرة لقدرات البقاء والقوّة كما مقاومة الصّراعات، في ظلّ تعدّد أشكال المحبطات الّتي تتلوّن تحت سماءات شتّى،تتّخذ من الفكر بعتباته التّأويلية سلّم ارتقاء مصلحي وظرفي يجافي جوهر الوعي بالقضية الوطنية،ويجانب روح المسؤولية؛"بين أول رصاصة وآخر رصاصة،تغيرت الصدور،تغيرت الأهداف.. وتغير الوطن.ولذا سيكون الغد يوما للحزن مدفوع الأجر مسبقا" [1]،حزن تذرفه الكلمات على كثير من الأموات الأحياء وكثير من الأحياء الأموات،فصعب على الحرف ألاّ يلبّي دعوة عاشق حزين خذله الرّاهن بعدما سُرق منه أمسه وحُجب عنه غده.

7.الحرب الحياتية : تصوّر الكاتبة بحروف الغبن مشاهد نشء جزائري مخذول في حاضره ومسؤوليه،فلا الرّاهن قد حظي بالشّروق،واستجاب لوصايا الشّيخ عبد الحميد بن باديس،ولا الغد بقادر على أن يستجيب لمتطلّبات جيل يريد عيش عوالم الحياة الكريمة،ممّا أجبر الشّباب اليائس والبائس على أن يولّوا وجوههم شطر البحر الأبيض المتوسط علّهم يظفرون بحلاوة حياة تتفجّر فيها بواطنهم المدفونة قهرا وفقرا وروتينا، " لا أحد توقع لنا الموت يأسا.كيف يموت شعب يتضاعف كلّ عام؟

يَانَشْءُ أَنْتَ رَجَاؤُنَا وَبِكَ الصَّبَاحُ قَدِ اقْتَرَبْ

ذلك النشء الذي تغنيت به..لم يعد يترقب الصباح،مذ حجز الجالسون فوقنا..الشمس أيضا.إنه يترقب البواخر والطائرات..ولا يفكر سوى بالهرب.أمام القنصليات الأجنبية تقف طوابير موتانا،تطالب بتأشيرة حياة خارج الوطن "[2] .

تصرّ الروائية على تعرية فصول الحياة المعيشة في الجزائر بعد أن رمت ذلك الغربال الذي يخفي شمس الواقع، وراحت تُصرّح وتصرخ كمثقّفة أعيتها المآسي الحياتية، وحطّمتها مشاهدٌ للحرمان من أشياء تبدو بسيطة إلاّ في الجزائر فتقول "نحن متعبون..أهلكتنا هموم الحياة اليومية المعقدة التي تحتاج دائما إلى وساطة لحلّ تفاصيلها العادية.فكيف تريد أن نفكر في أشياء أخرى،عن أي حياة ثقافية

[1] المصدر السابق ، ص24

[2] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد ،ص 318

تتحدث؟نحن همنا الحياة لا غير..وما عدا هذا ترف..لقد تحولنا إلى أمة من النمل،تبحث عن قوتها وجحر تختبىء فيه مع أولادها لا أكثر.." [1] ؛ لتتمرأى فصول حياة بسيطة تختصر في مأكل ومأوى وصمت عام يغلّف الجوّ المكهرب بعيدا عن الثقافة بمناسباتها ومهرجاناتها الملونة والصاخبة فالشعب صوّرته أحلام في وضعية سالبة،مما جعلها تكتب روايتها وعيا بأن إدراك سبل السعادة فعل عطائي إيجادي يستلزم بذل جهد خالص لإيجاد طريق السعادة وملاقاة أوليائها الغائبين كما المستقيلين من المواجهة التي لم تستثن أحدا في حرب حياتية شلت كلّ بوادر الفرح والفرج :"إن المشكل الحقيقي هو في هذا الجو الذي يعيشه الناس،وهذا الإحباط العام لشعب بأكمله.إنه يفقدك شهية المبادرة والحلم والتخطيط لأي مشروع.فلا المثقفون سعداء..ولا الجاهلون ولا البسطاء ولا الأغنياء."[2] ؛فالبحث عن السعادة عنوان لجميع أطياف المجتمع وهمّ يستدعي الحرب ضدّ صنّاع التعاسة.

8- الحرب ضدّ الرّداءة : تتكفل أحلام بمواصلة تدشين قصر صراحتها التعبيرية متوسمة تعليم أبجديات الوفاء تجاه الوطن المسقي بدماء الشهداء، لجيل أعيته نماذج سوداوية أطفأت الأنوار في وجهه؛ باعتبار الكاتبة تدرك أنّ المبادئ الجزائرية الراسخة لها من بلاغة القيمة وعظيم الصبر ما يجعله عاشقا لها سواء كان بين الحرير أو تحت الحصير؛ "أنت وطن بأكمله..هل تعين هذا؟ ليس من حق الرموز أن تتهشم..هذا زمن حقير،إذا لم ننحز فيه إلى القيم سنجد أنفسنا في خانة القاذورات والمزابل.لا تنحازي لشيء سوى المبادئ..لا تجاملي أحدا سوى ضميرك..لأنك في النهاية لا تعيشين مع سواه"[3]؛بلا المحذرة يكون المرء قد تسلح بالنصيحة المسداة للراغبين في التلذذ براحة الضمير الذي يبقى رفيق المرء ومؤنس مسيرته المعيشية،فمواقف الرجولة والشرف لا تصدر إلا من أثرياء الضمير؛ومثلما كان لزمن الاستعمار والثورة رجالاتها المخلصين ستبقى الأرض ودودة ولودة للأوفياء والرموز ؛"وحدها أسماء الشهداء غير قابلة للتزوير،لأن من حقهم علينا أن نذكرهم بأسمائهم كاملة. كما من حقّ هذا الوطن علينا

[1] المصدر السابق ، ص 302

[2] المصدر نفسه، ص 305

[3] المصدر نفسه ، ص 381

أن نفضح من خانوه، وبنوا مجدهم على دماره، وثروتهم على بؤسه، مادام لا يوجد هناك من يحاسبهم "[1].

بين الحقّ والواجب تتبين مسؤولية الجيل الحالي وتتوزّع بين حقوق الشهداء على الأحياء بدوام الوفاء،وبين الواجب الذي يمليه علينا الوطن بضرورة فضح ومحاربة كلّ الخونة والانتهازيين ومصاصي الأحلام،بكلّ الوسائل المتاحة للمساءلة الوطنية،فالطبيعة لا تقبل الفراغ،ودامت كلّ القوى الحية في المجتمع تعيش وسط الملهيات والمطبات،مطبقة لصمت الجناة،راضية بقاءها في هامش الأحداث فإن ذلك قد شجع جيوش الرداءة على اقتحام الساحة،ونهب أكبر قدر ممكن من الزمن ومن الوطن.

تعدّ الحرب ضدّ الرداءة مهمّة لا تليق بالطّامعين في الحياة العادية/البسيطة،لأن معركتهم ليست معركة ظرفية إلى زوال،لكنّها معركة صراع وجودي منذ بدء الخليقة بين الخير والشرّ،يستدعي استبطان عشق بأولياء صدق لإدراك حقّ؛فتصرّح"لم يبق من العمر الكثير أخي لم يبق من العمر الكثير،لأطأطئ رأسي قبل الموت.أريد أن أبقى هكذا أمامهم،مغروسا كشوكة في ضميرهم.أريد أن يخجلوا عندما يلتقون بي،أن يطأطئوا هم رؤوسهم ويسألوني عن أخباري،وهم يعرفون أنني أعرف كلّ أخبارهم،وأنني شاهد على حقارتهم"[2].

9 - الحرب العربية الإسرائيلية : تعود الكاتبة بذاكرة البطل وذاكرة العرب إلى شهر حزيران وما يحويه من ذكريات للخيبة؛حيث ذكرى هزيمة 1967 بين سجنين،سجن الكدية بمناسبة 08ماي1945،وسجن 1971بلا مناسبة أو قضية؛فتتعثر الكاتبة بين حفر السؤال والمآل:"أيّ حزيران كان الأكثر ظلما،وأية تجربة كانت الأكثر ألما؟"[3]، ولتتكاثر أسئلة بلا إجابة تبحث عن رمزيات الشهور،فهل العرب قد ظلموا حزيران بهزيمتهم في نطاق لحظاته؟،وهل حزيران هو شهر عالمي للسجن وللخيبات؟أم أنّ الأزمة لا تخرج عن نطاق صراع الذات بذاتها واستفادة الآخر الصهيوني من فراغات الوحدة والتخطيط العربي،لتحمل سنة 1982 في رواية أحلام مزيدا من الإنكسار العربي؛ "كان قدري يتربص بي هذه المرة من طريق آخر.فقد جاء اجتياح إسرائيل المفاجئ لبيروت في

[1] المصدر السابق ، ص 386

[2] المصدر نفسه، ص370.369

[3] المصدر نفسه، ص 243

ذلك الصيف، وإقامتها في عاصمة عربية لعدة أسابيع..على مرأى من أكثر من حاكم..وأكثر من مليون عربي..جاء ينزل بي عدة طوابق في سلم اليأس."[1]

السقوط في هاوية اليأس العربي يترجمه المتن بشكل تدريجي ومتصاعد من الذات المستعمرة إلى الثائرة إلى المعطوبة إلى العاشقة فالمخدوعة ببهرج الأوهام؛لتكون لبنان توقيع دمار وجداني آخر قد ألمّ بالعرب؛بعد أن تعدّدت المواجع والابتلاءات،حيث تبوأت القضية الفلسطينية موطنا رمزيا في"ذاكرة الجسد"من خلال جعلها ذلك الحدّ الفاصل بين الشجاعة والخوف،والحياة والموت، فلا عروبة مجزّأة ولا حبّ بالتقسيط،والكاتبة تصبغ موقفها بموقف الجزائر الرسمي تجاه القضية الفلسطينية بدعمها سواء كانت ظالمة لنفسها أو مظلومة،لتبرز شخصية المثقف"زياد الخليل" العاشق والثائر،الذي عاش بالجزائر،فأحب أنثاها واستلهم من قبس ثورتها التحريرية نارها وأنوارها:"قال لي معتذرا فقط: ألا يزعجك أن أترك هذه الحقيبة عندك..أنت تدري أنّ مضايقات المطارات كثيرة هذه الأيام،ولا أريد أن أنقل أشيائي مرة أخرى من مطار إلى آخر.."[2] ؛فيلخص زياد حياة النفي والترحال والتشريد الذي يحياه الفلسطينيون من بلد إلى آخر؛كما تومئ أحلام به وبمصرعه على ما حدث ويحدث من فتنة داخلية بين الإخوة الفرقاء تنهك قواهم،وتجعل عدوّهم المفترض يشاهد تمزقّهم وتهاويهم وكلّه أمل في أن ينقضّ:"وما أدراني على يد من مات زياد؟على يد المجرمين "الإخوة"..أم على يد المجرمين"الأعداء"؟أما كان يقول:"لقد حولوا القضية إلى قضايا..حتى يمكنهم قتلنا تحت تسمية أخرى غير الجريمة.. " [3]؛لتكون نهاية زياد نهاية رمز ثوري ووصية شاعر لكلّ عاشق للوطن وللحرية بديوان يستشرق الحياة اسمه؛"مشاريع للحبّ القادم.

ب . معارج الحبّ في ذاكرة الجسد :

تأتي مسيرة الهوى في مساحة المتن الروائي لتؤكد حضور ثقافة الحبّ لدى الفرد والمجتمع الجزائري،فيتجلّى في أرقى مراتبه بحبّ الله والتعلّق بأوليائه الصالحين،مرورا إلى حبّ الوطن/الجزائر، والمدينة/قسنطينة، والرباط الأسري/العائلة،كما تظهر عواطف حبّ الصّديق وسط أزمنة تتنوع بين عصر الثورة وعصر المرحلية؛ومن حروف البوح

[1] المصدر السابق ،ص 243

[2] المصدر نفسه ، ص 248

[3] المصدر نفسه ، ص 254

يتبدّى اشتياق الثّورة والثوّار لذلك الشعور بالأبوة؛ يتلوّن حبّ المرأة ويتّخذ أشكالا علائقية تتراوح بين المرأة/المدينة،المرأة/الوطن،المرأة/المنفى،لتختم مشاهد الوجد عند أحلام بتصاريح الحب للغة العربية وللفنّ كتوقيع جمالي للوجود الإنساني والإبداعي.

1.حبّ الله وأوليائه الصّالحين : تؤكد الكاتبة الحاجة الفطرية للإنسان لتلك الراحة الاستثائية التي يوفرها الايمان لسائر معتنقيه ومريديه؛فتقول: "الإيمان كالحب عاطفة سرية نعيشها وحدنا في خلوتنا الدائمة إلى أنفسنا.إنها طمأنينتنا السرية،درعنا السرية..وهروبنا السري إلى العمق لتجديد بطرياتنا عند الحاجة" [1]؛ فالانسان في أوجّ دوامته الحياتية على موعد مع غيوم القلق وهموم الحروب التي تنهك قواه،وتؤرق عيشه فتدخله في متاهات لا تخرجه منها إلا بوصلة الايمان،باللجوء إلى الله والذّود به أمام الظلم وأربابه،لتجعل أحلام من قارئها شاهدا ومشاهدا لأمس كان فيه المجرم العدوّ راعيا للظّلم في أرجاء مستعمرته ومؤسسا له،وحاضر بإجرام بلا مجرم معلوم ولا مسؤول يتحمل التّبعات،لتكون هجرة الذات إلى ربّها سيبل نجاة ومقاومة؛ذات تفرّ وهي تتساءل: "كيف يمكن أن تصمد أمام كلّ هذا المنكر وهذا الظلم دون إيمان؟وحدها التّقوى تعطيك القدرة على الصمود.." [2].

تعدّ الجزائر أرضا وشعبا آية تسبيح وحمد رباني؛ فهي موطن للجمال والإبداع السماوي؛بشعب شِرعته التوحيد كان قد تكفل بعض العارفين والعلماء بتعليمه سبيل دينهم وسبل دنياهم على غرار الشيخ عبد الرحمن الثعالبي والشيخ محمد البكري التمنطيطي،والشيخ بوعمامة وعبد القادر بن محي الدّين مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة؛حيث شكّل التعالق الروحي بين الشعب الجزائري ودين الإسلام برموزه من العلماء همزة وصل روحانية/وجدانية تعكسها أضرحتهم المتناثرة في قمم الجبال وفي فيافي الصحراء، والمحتفظة بقداسة العشق الإلهي،توثقه مستغانمي بمبانيها الحرفية،إذ تلجأ إلى الرموز الدينية لتستفيد من ثقل دلالات الحضور في عرضها لثقل المحنة المحتاجة لمنحة ؛"..ولكن ما أحزن الليلة..قسنطينة.ما أتعس أولياءها الصالحين.. وحدهم جلسوا إلى طاولتي دون سبب واضح..وحجزوا لذاكرتي الأخرى كرسيا أماميا..وإذا بي أقضي سهرتي في السلام عليهم واحدا واحدا..سلاما يا سيدي راشد..سلاما يا سيدي

[1] المصدر السابق ، ص 240

[2] المصدر نفسه، ص 306

مبروك..يا سيدي محمد الغراب..يا سيدي سليمان..ياسيدي بوعنابة..يا سيدي عبد المؤمن..يا سيدي مسيد..يا سيدي بومعزة..يا سيدي جليس..سلاما يا من تحكمون شوارع هذه المدينة..أزقتها وذاكرتها. قفوا معي يا أولياء الله..متعب أنا الليلة..فلا تتخلوا عنّي" [1]، رجاءات "ذات" منهكة،في مدينة يعتريها الظلام ويطوقها الحزن،تستجدي وقوف رجالاتها التسعة من الصالحين الموصولين بالله معها في مسيرة حياة تجعل الوطن والذاكرة والأولياء بين كفّتي التّعب والتّعاسة.

2.حبّ الوطن/الجزائر: يتعرف القارئ عبر ثنايا الرواية على عوالم تكشف طقوس العشق بصوره المتعددة ،حيث تتغذى الثورة بغضب الحبّ وبصحبة الربّ في مواجهة قوة عتية تقنية؛فمثّل التسلّح بحبل الله الإيماني وحب الوطن تلك القوّة التي اعترت كلّ محارب في سبيل الله والوطن، لا يرى غير غد مشرق لأجيال تحفظ العهود وتصون الوديعة وتتذكّر التضحيات وترعى المواقف؛حيث يؤكد بطل المتن عمق معاني الثورة الجزائرية ، وغموض وُجدِها كما سرّ التوحّد في الوطن الأمّ، فيقول: "كانت الثورة تدخل عامها الثاني ويتمي يدخل شهره الثالث،ولم أعد أذكر بالتحديد،في أية لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة،وأعطاني ما لم أتوقعه من الحنان الغامض، والإنتماء المتطرف له"[2].

تتغير أبجديات الحبّ في الجزائر وتتعثر الحروف بحثا عن طريق العدل والعدالة فالكاتب/المثقف يعي أن كلّ فعل يستلزم ردّ فعل يواكب سيرورته، فإذا كان حبّ الوطن بالأمس قد ترجمه استشهاد الملايين من الجزائر وعجز مئات الآلاف من المعطوبين ممن أحبّوا ودفعوا ثمن الحبّ روحاً وجرحاً، فتعلن مستغانمي براءتها من خيانة الأمانة بلغة الحرف الروائي ،وتنتفض ضدّ سارقي الوطن وسماسرة الزمن،وتقرّ بأنّ الوطن يبقى عرضة لمهندسي الاستنزاف ممن كانت لهم طريقتهم الخاصة في الحب:"أحبّك السراق والقراصنة..وقاطعوا الطريق.ولم تقطع أيديهم.ووحدهم الذين أحبّوك دون مقابل، أصبحوا ذوي عاهات.لهم كلّ شيء،ولا شيء غيرك لي" [3] ،وإذ تشكو أحلام حبّها للمحبّين علّها تجد فيهم من يحبها بصدق ووفاء لا بنفاق وجفاء إلاّ أنّها تقرّ بأن من يحبّ الجزائر

[1] المصدر السابق ،ص 361.360

[2] المصدر نفسه ، ص 27

[3] المصدر نفسه،ص 184

حبّا خالصا جزاؤه عاهة عشقية مستدامة تجعله محروما مذموما له سوى الحب وما عداه مسلوبا.

3. حبّ المدينة/قسنطينة : تعدّ المدينة/قسنطينة فضاء مكانيا ودلاليا رحبا تجعل منه الكاتبة مستودعا لمجموع علامات رمزية تستعين بها بغية استدعاء موروث التاريخ واستجلاء لسخريته؛حيث تتبدى معالم قسنطينة الحضارية والشكلية فالمزاجية،ابتداء من ازدواجية الأسماء(سيرتا/قسنطينة) إلى ازدواجية البلاء (الحب/الحرب) لتنتهي عند ازدواجية الجزاء(الحياة/الموت)،فتقول عنها"ككل الغزاة.. أخطأ قسطنطين.المدن كالنساء..نحن لا نمتلكها لمجرد أننا منحناها اسمنا.لقد كانت "سيرتا: "مدينة نذرت للحب والحروب،تمارس إغراء التاريخ،وتتربص بكل فاتح سبق أن ابتسمت له يوما من علوّ صخرتها.كنسائها كانت تغري بالفتوحات الوهمية.. ولكن لم يعتبر من مقابرها أحد.هنا أضرحة الرومان..والوندال..والبيزنطيين..والفطميين والحفصيين والعثمانيين وواحد وأربعون بايا تناوبوا عليها قبل أن تسقط في يد الفرنسيين"[1]، والذين بدورهم سقطوا لتبقى قسنطينة واقفة على جبل من الكبرياء، موثّقة لسيرة من الصّمود والتحدّي. تستمرّ مستغانمي في كشف وجوه التلون التي تحفل بها رمزية المدن،فيلفيها المتلقّي تتنوع بين قسنطينة/المدينة، قسنطينة/الوطن، قسنطينة/المرأة، قسنطينة/الذات،ومن جسور تكفيها خطوة واحدة تفصل بين الحياة والموت تتراءى سطوة المقام وهيبة تنسج من خيوط اللامبالاة ثوبا لوقارها المتوارث والمشترك: "أنا وأنت وهذه المدينة.مدينة تواطأت معنا في التطرف والجنون. مدينة "سادية" تتلذذ بتعذيب أولادها.حبلت بنا دون جهد.ووضعتنا كما تضع سلحفاة بحريّة أولادها عند شاطئ وتمضي دون اكتراث،لتسلمهم لرحمة الأمواج والطيور البحريّة..:"[2] .

يوحي ما رسمته الكاتبة أنّ التخلّي عن روح المسؤولية سمة تميزّ السلحفاة البحرية كما المدينة السادية، حيث يضحى الأبناء في مواجهة أقدارهم بلا حضن يحميهم، ولا حصن يأويهم، وهو التشبيه التام الذي يختزل معاني استقالة المدينة/السلحفاة عن دورها الطبيعي والمفترض؛حيث أنّ واقع السلحفاة/المدينة المجسّد بمشاريع التخلّي عن الآخر الضعيف مردّه وجود للآخر القويّ كعنوان ثابت لمواصلة الحياة السلحفاتية في

[1] المصدر السابق ، ص 291

[2] المصدر نفسه ، ص 344

مدينة كثيرة الأبواب: "هذه المدينة الوطن،التي تُدخل المخبرين وأصحاب الأكتاف العريضة والأيدي القذرة من أبوابها الشرفية..وتدخلني مع طوابير الغرباء وتجار الشنطة..والبؤساء."[1]

4. حبّ الرّباط الأسري : توثّق الكاتبة عمق الرّباط المقدس الذي يجمع الأسرة الجزائرية ببعضها؛باعتبارها رمز الكينونة الصغرى للمجتمع الجزائري،فتشير بواسطة الرواية على زوايا تاريخ منسي،تقف من خلاله على باب الوفاء للسلف،معلنة شرف التشبث بعرق الأصول،كما يتعرف القارئ على عِقد العائلة وما يحمله من ذاكرة تجرعت بثورتها من كأس الفناء؛فيحضر طيف **الجدّ** المخطّط للانقلاب على الحكم المفضوح أمره،والرّافض لذّل الوقوف أمام سلطة يحارب جورها،مفضلا سبيل الانتحار"كان جدّي جثّة في هوّة سحيقة كهذه،أسفل وادي الرّمال.فقد رفض أن يمنح الباي شرف قتله"[2] .

تتداعى جدران الأزمنة في حضرة ذاكرة تكفيها لدغة موقف على حين غرة لتسافر فورا مستدعية تلك المكتنزات الوجدانية المخفية في أدراج العتمة والكتمان،والتي آثرت"أحلام"أن تشير إليها ببنان الحروف مؤكدة أنّ ثورة الفرع في الجزائر امتداد لثورة الأصل النّاطق كفرا بالاستبداد مستعينا في ذلك بدفتي الصّبر الإيماني المتمظهر في سيرة **الأب** الصّوفي بتجلّيات عشقه الخرافي"..وليعذرني أبي الذي لم أشاركه يوما في طقوس"عيساوة".في حفل جذبه ورقصه الجنوني،وغرسه ذلك السفود في جسده من طرف إلى آخر..بنشوة الألم الذي يجاور اللذة. للحزن أكثر من طقس،وليس للألم وطن على التحديد. فليعذرني الأنبياء والأولياء الصالحون"[3].

يبيّن التماس العذر أنّ البطل قد جانب الطريقة المازوشية، مبديا تقصيره ومخالفته لطريقة الإتباع العشقي الأبوي،لاختلاف ترجمة طقوس الحزن العابر للأوطان،ولتواصل الكاتبة سرد منابع الحب بتعرّضها لحنان الأمّهات الجزائريات ذو الطبيعة الواحدة؛والشّكل الواحد،والعشق الواحد لوطن بحجم الجزائر،تلك المرأة التي أنجبت الثّوّار واحتضنت الثّورة وأحاطتها ببركاتها؛فتتبدّى شخصيّة"أمّا الزّهرة"في المتن

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 287

[2] المصدر نفسه ، ص 293

[3] المصدر نفسه ، ص 392

كنموذج **للأمّ** بجنان حضورها وسدرة الغياب:"كان موتها شوكة أخرى انغرست في قلبي يومها.فقد كان فيها شيء من(أمّا) ،من عطرها السري،من طريقتها في تعصيب رأسها على جنب بالمحارم الحريرية،وإخفاء علبة "النفّة"الفضية في صدرها الممتلئ.وكانت لها تلك الحرارة التلقائية التي تفيض بها الأمهات عندنا،تلك الكلمات التي تعطيك في جملة واحدة ما يكفيك من الحنان لعمر بأكمله."[1]

يتراءى ذلك الألم المصاحب للفرقة المؤقّتة(الثّورة)،والفراق الأبدي(الموت)،فتكون المشاهد الحرفية كافية لتنقل يوميات وجع المرأة والوطن زمن حرب القلب؛حيث يظهر"خالد" وهو يقف على قبر أمّه آملا قبر أحزان امرأة أخرى قد تملّكته بنفس الحنان،بيد أنّها ودّعته على طريقة العصر الحديث وداع زواج براغماتي،مفضّلة وجهة منعطف النّسيان ككتاب فصيح،وكجواب حياتيّ صريح.

"(أمّا)..لماذا قادتني قدماي إليها ذلك اليوم بالذات،في ليلة عرسك بالذات؟أرحت أزورها فقط..أم رحت أدفن جوارها امرأة أخرى توهّمتها يوما أمّي؟" [2]؛ لنكون أمام حبّ امرأة يلفظ أنفاسه الأخيرة في مقبرة الذّاكرة،ويكون إعلان زواج المحبوبة إعلانا بوفاة حبّ.

حاولت الكاتبة ألاّ تستثني أحدا من شرف الذّكر الوجداني في ذاكرة جسد أحبّ الكثير وحارب الكثير،فمن خلال رابطة الحبّ الأسري عبّرت الرواية عن ما تعنيه الأسرة للفرد،حيث تجدها على لسان البطل تبرز عمق العلاقة الأخوية المتجلّية في تصويره **للأخ** وفق ما رآه منه من مبادرات ومقام وما سمعه عنه من آمال وأحلام؛"فقد عشت في الواقع دائما بعيدا عن حسّان،حسّان الذي كنت أدرك جوعه للحنان ويتمه المبكّر.. وتعلقه العاطفيّ بي"[3]،غير أنّ خالد كان مع إدراك آخر تأكّد بموجبه من الحضور الملفت لذلك الموت المصاحب للألم في شجرة العائلة،وبفقدان الأخ الوحيد في الوطن الواحد أصبح البطل ميّتاً فوق العادة.

5. حبّ الصّديق : تظهر مكانة الصّداقة بكلّ ما تحمله من دلالة معنوية /رمزية ؛ وبأوجهها الثلاث، في ثنايا الرواية عاكسة لتمثلات وجوهها المتراوحة بين الصّدق الأبدي

[1] المصدر السابق ، ص 89

[2] المصدر نفسه ، ص 329

[3] المصدر نفسه،ص 286

والمنفعة المصلحية والنّفاق المؤقت،فلا محبّة ولا صداقة إلاّ وتكون في إطارها الموضعي،من ضمن المواضع المطروحة سلفاً، والتي تحكم مستوى الصّداقة وعربون الحبّ المحمول؛ "ويميّز أرسطو بين ثلاثة أسس للمحبّة،وهي المنفعة واللّذّة والفضيلة، ويضيف أنّ صداقة المنفعة صداقة عرضية تنقطع بانقطاع الفائدة،أمّا صداقة اللّذة فتنعقد بسهولة وتنحلّ بسهولة،بعد إشباع اللّذة أو تغيّر طبيعتها.وأمّا صداقة الفضيلة فهي أفضل صداقة،وتقوم على تشابه الفضيلة وهي أكثر دواما"[1].

أمّا عن **صداقة الفضيلة** فقد مثّلها في المتن صديق الثورة الطاهر عبد المولى، الّذي يقول عنه البطل: "كان في مصادفة وجودي مع(سي الطاهر) في الزنزانة نفسها شيء أسطوري بحدّ ذاته،وتجربة نضالية ظلّت تلاحقني لسنوات بكلّ تفاصيلها،وربما كان لها بعد ذلك أثر في تغيّر قدري.فهناك رجال عندما تلتقي بهم تكون قد التقيت بقدرك."[2]

جسّدت الزنزانة مهدا للثّورة،وغرفة لاستقبال الثائرين،فيصف الحرف الروائي خصال صديق جعلت منه الثورة الجزائرية مشرفا على ميلاد بعض رجالاتها،كما يعرض طينته : "كان والدك رفيقا فوق العادة.. وقائدا فوق العادة.كان استثنائيا في حياته وفي موته. فهل أنسى ذلك؟لم يكن من المجاهدين الذين ركبوا الموجة الأخيرة،ليضمنوا مستقبلهم،مجاهدي(62)وأبطال المعارك الأخيرة.ولا كان من شهداء المصادفة الذين فاجأهم الموت في قصف عشوائي،أو في رصاصة خاطئة.كان من طينة ديدوش مراد،ومن عجينة العربي بن مهيدي،ومصطفى بن بولعيد،الذين يذهبون إلى الموت ولا ينتظرون أن يأتيهم."[3]

تجعل الكاتبة من روايتها مسرحا سرديا تعرض في ركحه حربا فوق العادة، وحبا فوق العادة ،ورجالا فوق العادة صادقوا فصدقوا لتكون أبدية ذكرهم إقرارا إلهياّ بفضيلتهم المميّزة، كما يبرز نموذج ثان لصداقة الفضيلة المزاوجة بين الأدب والمقاومة، والممثلة بشخصية زياد الخليل :"هاهو زياد.باعدتنا الأيام وباعدتنا القارات. ووحدها

[1] أسامة سعد أبو سريع،الصداقة من منظور علم النفس،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، عالم المعرفة،العدد179 ،نوفمبر 1993،ص 15

[2] المصدر نفسه، ص32

[3] المصدر نفسه ، ص 44

قناعاتنا القديمة ظلت تجمعنا.ولذلك لم تزل في القلب مكانته الأولى" [1]؛ ليتضح أنّ مسافات البعد بين الأصدقاء لا تمنع القلوب من ذكرها واستحضار معالمها وإلغاء كلّ الحدود .

أمّا عن **صديق اللّذة** فتظهره أحلام ممثّلا بشخصية كاترين الباريسية في علاقتها بخالد،وتجسيدها لذلك الضدّ المختلف بطبعه وطباعه،"فلا أجمل من أن تلتقي بضدّك،فذلك وحده قادر على أن يجعلك تكتشف نفسك.وأعترف أنّني مدين لكاترين بكثير من اكتشافاتي، فلا شيء يجمعني بهذه المرأة في النهاية،سوى شهوتنا المشتركة وحبّنا المشترك للفنّ"[2] ؛ ولتكون **صداقة المنفعة** ثالث أنواع الصداقة المشرّحة أرسطيا حاضرة في التوثيق الروائي، ومجسّدة في الصّديق المخضرم "سي الشريف"رجل المرحلة ورجل كلّ المراحل: "كان الجواب أمامي ولم أنتبه في تلك السهرة،أن سي الشريف قد اختار بحيرته العكرة وانتهى الأمر "[3]؛ فقد اختارت له الكاتبة اسما يعرف بضدّه،ويفضح سيرة جانبت الشرف وهوت حياة الاصطياد المدرّ للثروة.

6. حبّ الأبوّة : يشكّل الشعور بالأبوة حلما يهواه الآباء؛ بيد أنّ الحرب قوّضت من فرص تحقق هذا الهوى وجعله ممكنا،فلا الظروف ولا المشاعر في أهبة الاستقرار والتوازن ليُسمح برؤية الخلف،مما جعل أبناء الجزائر زمن حرب التحرير يتزوّجون خلسة على وقع الفجأة والمفاجأة، أملا في ذريّة معشوقة قبل أن تكون،لتتضاعف مستويات الحبّ بعد كينونتها؛ وتنقلب القلوب من الحرب إلى الحبّ،فتصير الأبوّة عنوانا يدعو للحياة، يجابه بها الموت، ومصدرا للثبات.

جهل البطل بحيثيات الأبوة مبرر بعدم زواجه،غير أنّ عطبه الحربي لقّنه أبجديات الشعور بحبّ يوازي حبّ الذات،بل ويفوقها بكثير "بين الابتسام والحزن،يحدث اليوم أن أستعيد تلك الوصية:"قبّلها عنّي.."وأضحك من القدر،وأضحك من نفسي،ومن غرابة المصادفات. ثم أعود وأخجل من وقار صوته، ومن مسحة الضعف النادرة التي غلّفت

[1] المصدر السابق، ص 196

[2] المصدر نفسه ، ص 77

[3] المصدر نفسه ، ص 233

جملته تلك، هو الذي كان يريد أن يبدو أمامنا دائما،رجلا مهيبا لا هموم له سوى هموم الوطن،ولا أهل له غير رجاله.."[1] .

يعود فضل إدراك الشعور بالأبوّة لوصيّة مودعة بين ثنايا ثائر يصارع الموت كرمز للتّحدّي ودعوة للتّشبّث بالحياة،وهو ما وقع مع البطل/خالد الذي تخطّاه الموت،ومنحه القدر نصيبا أوفر من معرفة طرق تفكير رجال الثورة الجزائرية ،"أدري فقط،كما علمت فيما بعد،أنّه حاول أن يتحايل على القدر وأن يترك قبل سفره اسما احتياطيا لصبي،متجاهلا احتمال مجيء الأنثى.وربما فعل ذلك بعقلية عسكرية،وبهاجس وطني دون أن يدري..فقد كانت أحاديثه وخططه العسكرية تبدأ غالبا بتلك الجملة التي كثيرا ما سمعته يرددها"لازمنا رجال يا جماعة.." [2] ؛ليكون حبّ الأبوّة مرادفا لحبّ الرجال، برغبة مضمرة وصريحة تستنشد الاستقلال،ولو أنّ النساء قد ساهمن بدورهنّ الساطع في ثورة الجزائر بقامات على شاكلة الجميلات الثلاث:بوحيرد،بوباشا وبوعزة،ووريدة مداد ولويزة إغيل أحريز وحسيبة بن بوعلي وغيرهنّ كثيرات أبين إلاّ أن يصنعن لأنفسهن إسما في تاريخ الجزائر الثائرة كما الحرّة؛وليُسقِطن كلّ الصّور التي تضع المرأة دون الرجل ويثبتن أنّ المرأة والرجل في الجزائر رصاصة واحدة في قلب كلّ عدوّ؛وليدرك سي الطّاهر بعد أن جاءته ابنته بجرعات أحلام للحياة أنّ الثّورة التحريرية تجمع ولا تفرّق في الحبّ ولا في الحرب، "لقد غيرته الأبوة المتأخرة،التي جاءت رمزا جاهزا لمستقبل أجمل..معجزة صغيرة للأمل..كانت أنت."[3]

7. حبّ المرأة : تغنّى أدب العرب منذ القدم بحبّ المرأة مصوّرا إيّاها موطنا للجمال وعنوانا للّوعة والاشتياق،موظّفا لكلّ سلطات اللّغة الإيحائية والتخييلية،آملا إيصال تداعيات زلازل الحبّ وبراكينه القلبية للمحبوب علّه يداوي الحال ويرضى بالوصال،كما أنّ أدب العرب في العصر المعاصر قد شكّل امتدادا لتلك المسيرة العشقية وتطويرا لها،رغم اختلافاته من حيث القوالب والمشارب.

سعت رواية ذاكرة الجسد إلى رسم معالم متعددة لحبّ المرأة فهي تجعل من المرأة تلك الأنثى الفاتنة،وتلك المدينة الموغلة في التعقيد؛ ولتتّخذ المرأة أيضا شكل وطن

[1] المصدر السابق ،ص 37

[2] المصدر نفسه ، ص 38

[3] المصدر نفسه ، ص 39

بأكمله ينتظر الإعمار،كما أمكن لها أن تكون منفى اختياريّاً ورداءاً يقي من برد الغربة الموحشة.

تصوّر الكاتبة مشهد حبّ أرادته مبهرا كالقدر:"كنت تتقدمين نحوي،وكان الزمن يتوقف انبهارا بك.وكان الحب الذي تجاهلني كثيرا قبل ذلك اليوم..قد قرر أخيرا أن يهبني أكثر قصصه جنونا.." [1]؛جنون علاقات انسانية متشابكة فيما بينها،ومخالفة لكل القواعد الاحصائية والتحفظية،بعيدا عن أيّ حساب في الحبّ أو تخطيط،أمّا الأكيد أنّ عيون العاشق ترى بعين الوصل والهبل ؛ فتغدو المرأة والمدينة عند الروائية أحلام وجهان لحبّ واحد بتقاسيم مشتركة:"ربما لم تكوني أنت،ولكن هكذا أراك،فيك شيء من تعاريج هذه المدينة؛من استدارة جسورها،من شموخها،من مخاطرها،من مغاراتها ووديانها، من هذا النهر الزبدي الذي يشطر جسدها،من أنوثتها وإغرائها السرّي ودوارها"[2]؛ فتبدو المرأة الملهمة مدينة بتضاريس عشق ملبس،ظاهرها اللّذة وباطنها العذاب .

تظهر رمزية المرأة/الوطن في صورة أحلام تنتظر التجسيد،ووطن يجعل من الحبّ خطّ سير لأفق يروم الفرح ويؤسس له؛لأنّ واقع الحال ينفي بلوغ العاشق لسدرة الحبّ، ومنتهى الآمال،فتؤكّد الروائية على أنّ الزّمن كفيل بالوصول رغم نكبات الهجر والتنكّر: " لست حبيبتي..أنت مشروع حبي للزمن القادم. أنت مشروع قصتي القادمة وفرحي القادم..أنت مشروع عمري الآخر."[3]

تتراءى أيضا على ضوء الرواية صورة أخرى تكون فيها المرأة أرضا للمنفى وحبّا صوريا بأبعاد حضارية متناقضة تمثّل فيه كاترين نظرة الغرب للحبّ،باعتباره زمنا للّذة الظرفية،بعيدا عن لغات الوجد والأشواق،إذ لا همّ لها غير صهيل الأحصنة العربية غداة الافتتان والشهوة،حيث"كانت تحب أن تلتقي بي،ولكن دائما في بيتي أو بيتها بعيدا عن الأضواء،وبعيدا عن العيون،هنالك فقط كانت تبدو تلقائية في مرحها وتصرفاتها معي.ويكفي أن ننزل معا لنتناول وجبة غداء في المطعم المجاور ليبدو عليها شيء من

[1] المصدر السابق ، ص 84

[2] المصدر نفسه ، ص 167

[3] المصدر نفسه ، ص 280

الارتباك والتصنع،ويصبح همها الوحيد أن نعود إلى البيت" [1]،أمّا خالد فقد ترجم صورة ذلك العربي الهارب من التاريخ والساكن فيه في الوقت ذاته،الّذي يرى في الحبّ وطنا يستحقّ عيشه ومعايشته في سفرة عشق أزلية،لم يجدها عند سفيرة الحبّ الفرنسي، فتجده يقول: "لقد كانت علاقتنا دائما ضحية سوء فهم وقصر نظر.فافترقنا كما التقينا منذ أكثر من قرن،دون أن نعرف بعضنا حقا..دون أن نحبّ بعضنا تماما..ولكن دائما بتلك الجاذبية الغامضة "[2].

قامت الكاتبة بعملية إسقاط لعلاقة الجزائر بفرنسا من خلال ما وثّقته حروف الرواية بين خالد وكاترين،حيث أن طول المدّة التي قضتها فرنسا بالجزائر لم تشفع لها لتنال قلب الجزائر والجزائريين بدليل أنّ الهوّة الحضارية بين الضفتين أثبتت خصوصية كلّ منهما،واستحالة بلوغ مرتبة الحبّ بين البلدين رغم سياسات الاستمالة الفرنسية قد اصطدمت بجبال هويّة أمازيغية عرّبها الإسلام .

8. حبّ اللّغة العربية : أرادت حروف الرواية أن تثبت لكلّ مشكّك في عروبة الجزائر والجزائريين أنّ عشق اللّغة العربية يسري في دماء الأجيال السابقة كما اللاّحقة، وما التمكّن من تطويع اللّغة الفرنسية إلاّ غنيمة حرب على حدّ قول صاحب رواية نجمة الراحل كاتب يس؛أمّا اللّغة العربية فقد وصفت الكاتبة حضورها الكياني في المدينة/ الوطن قائلة "تمشي العروبة معي من حيّ إلى آخر.ويملؤني فجأة شعور غامض بالغرور.لا يمكن أن تنتمي لهذه المدينة،دون أن تحمل عروبتها.العروبة هنا..زهو ووجاهة وقرون من التّحدّي والعنفوان"[3]،حيث تستمدّ اللّغة بريقها من سموّ الفكر وعلوّ المقام المستوحى من نور القرآن وسيرة محمد عليه الصّلاة والسّلام،والتّابعين من العلماء والصّالحين،حيث أشارت الرواية بأصبع البنان لدور العلم الشّرعي في استتباب العروبة والإسلام بأرض الجزائر عامة؛وقسنطينة على وجه التخصيص،بحضور طيف الشّيخ عبد الحميد ابن باديس، صاحب " النشيد غير الرسمي الوحيد..الّذي نحفظه جميعا..

شَعْبُ الجَزَائِرِ مُسْلِمٌ وَإِلَى العُــرُوبَةِ يَنْتَسِبْ
مَنْ قَالَ حَادَ عَنْ أَصْلِهِ أَوْ قَالَ مَاتَ فَقَدْ كَذَبْ

[1] المصدر السابق ، ص 71
[2] المصدر نفسه ، ص 403.402
[3] المصدر نفسه ، ص318.317

أَوْ رَامَ إِدْمَـاجًا لَـــــهُ رَامَ المُحَـالَ مِنَ الطَّلَبْ "[1]،

لتكون رمزية الوفاء والامتنان لعلماء الجزائر ممّن جعلوا من أواصر الحبّ الربّاني، الموصول بلغته السماوية سبيلا لهداية عقول الجزائريين وتملّك قلوبهم وألسنتهم،فكان لها من السّر ما طردت به غول الإستعمار.

تشير رواية"ذاكرة الجسد"إلى مزايا التّمكّن من الحرف العربي وامتلاك ناصيته، حيث يتيح ذلك"..لرجل كان يجمع إلى جانب الفصاحة التي كان يتميز بها كلّ من اختلط بجمعية العلماء،ودرس في قسنطينة فصاحة أخرى..هي فصاحة الحضور.كان (سي الطاهر) يعرف متى يبتسم،ومتى يغضب.ويعرف كيف يتكلّم،ويعرف أيضا كيف يصمت. وكانت الهيبة لا تفارق وجهه ولا تلك الابتسامة الغامضة التي كانت تعطي تفسيرا مختلفا لملامحه كلّ مرة"[2].

تسير حروف المتن الروائي بالقارئ من فصاحة اللسان إلى فصاحة الحضور في حلقة من حلقات اعتراف بالحبّ، حيث تصرّح الكاتبة :"معك رحت أكتشف العربية من جديد. أتحايل على هيبتها أستسلم لإغرائها السرّي،لتعاريجها،لإيحاءاتها"[3]، لتكون ترجمة الأحاسيس بصيغة قلبية عربية هدفا لكتّاب الحبّ والحرب والحرف،جاعلين من اللّغة العربية أنثى تهوي بقلوبهم في غياهب السؤال والمآل؛"هل اللّغة أنثى أيضا؟امرأة ننحاز إليها دون غيرها، نتعلم البكاء والضحك..والحب على طريقتها.وعندما تهجرنا نشعر بالبرد وباليتم دونها ؟"[4].

يظهر حبّ اللّغة العربية عبر الرواية في كثير من المواقع الحرفية التي عكست عمق العلاقة الوجدانية التي تربط الكاتبة بالحرف العربي كدلالة ورمز للوحدة العربية والإسلامية والإنسانية المنشودة،والمعبّرة أيضا عن الوعي بعتبات جمال كوني تحمله العربية باعتبارها لغة بأسرار معجزة تجعل منها جديرة بأن تُعشق .

9. حب الفن : يبقى الفن ذلك المؤشر على يضفي لمسته الجمالية على كل ما يحيط به من متفرّقات الحياة ،و"خالد" بطل الرواية فضّل اقتحام عالم الفن أوّل وهلة

[1] المصدر السابق ، ص 318

[2] المصدر نفسه ، ص 30.29

[3] المصدر نفسه ، ص 219.218

[4] المصدر نفسه ، ص 219

كوسيلة للهروب،جاعلا منه طوق نجاة للذّات وللذّاكرة وللجسد أيضا من مخالب الموت الأكيد الذي ينتظر فريسته البائسة،فكان فنّ الرّسم وسيلته البدائية للعروج إلى اللاّمتاح الجمالي الذي يمنح الفنّان القدرة والقابلية لأن يعيش خارج أسوار الأزمنة والأمكنة، وأيضا خارج دوائر السّيطرة،باعتباره ناقدا ومقارنا للأشياء وفق منطقه النوراني/المظلم المؤول : "إنّ للوحات مزاجها وعواطفها أيضا..إنّها تماما مثل الأشخاص.إنهم يتغيرون أوّل ما تضعينهم في قاعة تحت الأضواء "[1].

تجعل الكاتبة من الفنّ وفلسفة الجمال وجهان يكمّلان بعضهما أملا في توضيح الأمور للغريب عن لغة الرموز و البينيات محلّ الاستنطاق؛كتلك الموازنة بين المرأة واللّوحة الفنّية،حيث تغدو "اللّوحة أنثى كذلك..تحبّ الأضواء وتتجمّل لها،تحبّ أن ندلّلها ونمسح الغبار عنها،أن نرفعها عن الأرض ونرفع عنها اللّحاف الّذي نغطّيها به... تحبّ أن نعلّقها في قاعة لتتقاسمها الأعين حتّى ولو لم تكن معجبة بها..إنها تكره في الواقع أن تعامل بتجاهل لا غير.." [2] ، ليكون الجاهل بالمرأة واللّوحة على بينة من أمره حول القواسم المشتركة لكلّ منهما،فالجمال والدلال والاهتمام والاحترام تأشيرات سفر لمريدي الحب، فتكون جمالية تعليق امرأة كلوحة على جدران القلب من مشاهد التّصوير الفنّي والإيحائي في العلاقة(الأنثى/اللّوحة) الموغلة في التواؤم على إيقاعات الموسيقى التي سايرت الرّواية،وسارت فيها بالمتلقّي إلى عوالم روحية/وجدانية تتنوع بين عوالم متباينة الشّكل، متجانسة الهدف ،تجمع بين كلاسيكية ميكيس تيودوراكيس،ومالوف الحاج الطّاهر الفرقاني وسيمون تمار،الممزوجان بجذب العيساوة وسط طقوس حضرتهم، لتظهر في الرواية فنون الرّسم والكتابة والموسيقى والرّقص كرموز تواصلية مختارة بعناية العاشقين المهزوزين بالحبّ والحرب، والمتجنّدين بالفنّ لغاية إدراك الجمال والتلذّذ به، وُجداً وفكراً ملبّداً بالغيوم لتصرح الكاتبة بأنّ : "الفنّ هو كلّ ما يهزّنا..وليس بالضرورة كلّ ما نفهمه ."[3]

[1] المصدر السابق ، ص 74

[2] المصدر نفسه ، ص 75.74

[3] المصدر نفسه ، ص52

حاولت"ذاكرة الجسد" أن تفضح الماضي والراهن الجزائري والعربي من خلال عرض عناوين الأزمات التاريخية والسياسية والاجتماعية، كما سعت إلى إبراز الجوانب التي يستطيع بها الحب إطفاء نير الحرب.

ثانيا : السؤال..مدعاة إعادة التسآ ل :

تفوح من السؤال رائحة عشق وجداني ومعرفي،تأسر السائل وترديه صريع الظرف والموقف، ليتوالد لديه همّ معرفة الحقيقة، والرواية ساحة فكر بحديقة ورد تعبق بعطور الجمال المثير للوعة السؤال .

تختلف معايير العشق وعناوين اللهفة باختلاف العاشق والمعشوق،وكذلك الحال بالنسبة للمؤلِف والمؤَلَّف،حيث يشكّل النص عنوان ضياع فنيّ يجهر بتيهه في شوارع السؤال المعتمة ،ليقول رولان بارت عن طلاسم الحالة العشقية أنّ "النص،في أصله، حرز . وإن هذا الحرز ليرغبني . والنص يختارني،أداته في ذلك ترتيب كامل لشاشات خفية، وتدبير منظم لمماحكات انتقائية : فثمة المفردات، والمراجع، وقابلية المقروء للقراءة ، إلى آخره . ويوجد الآخر دائما،إنه المؤلف . وإنه ليوجد ضائعا في وسط النص (وليس خلفه كما تكون آلهة الآليات)."[1]

يجعل السائل/المؤلف من نصه موطنا للأسئلة التي يتلقفها القارئ/الناقد بعين الرغبة ،أو أنها تسقطه بسهام التأويل بعد أن رتبت وتدبرت وسائل الفتك بعاشقي السؤال والجمال ؛فتصفه أحلام نائحا في ذاكرة الجسد يقول :"كنت أحبك أنت. وما ذنبي إن جاءني حبك في شكل خطيئة ؟"[2] .

- **من قال ؟ :** إذا كانت الرواية هي التطرق إلى ما لا يعرفه الناس، وهي قول مالا يستطيعون قوله على حد تعبير"أمين الزاوي"*،أي أنها مواصلة السير حيث يتوقف كلّ الناس،فهذا يعني أن الروائي يصنع فرادته من جرأته ،ومن ذائقة اختياره لطبيعة الموضوع المعالج،حيث تسمح له فضاءات الرواية بممارسة "الحرية" المتوارية وراء حروف الأدب ، وخلف ستائر الحقيقة .

---

[1] رولان بارت،"لذة النص"،ترجمة د.منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري للنشر،سوريا،دط،دون سنة،ص55

[2] أحلام مستغانمي،"ذاكرة الجسد"، ص12

* محاضرة ألقيت بقصر الثقافة"عبد الكريم دالي"بتلمسان بمناسبة تقديم الكاتب لروايته الموسومة" الملكة" الصادرة عام2014

قالت "أحلام مستغانمي"/امرأة بلسان"خالد بن طوبال"/ رجل ما فضحت به دواخل الرجل،حيث أنها غاصت في كيان الآخر لتجعله يتساءل: كيف لامرأة أن تُقلّب الرجل واللّغة؛ وتنقلب عليهما؟.

تخرج الروائية من قانون المعقول إلى قانون آخر؛"إنه قانون الحماقات،أليس كذلك؟ أن أشتري مصادفة مجلة لم أتعود على شرائها،فقط لأقلب حياتي رأسا على عقب ! وأين العجب؟ألم تكوني امرأة من ورق. تحب وتكره على ورق.وتهجر وتعود على ورق . وتقتل وتحيي بجرة قلم ."[1]

توفر الرواية لمن يروي امتيازات من بينها الحصانة الأدبية،حيث أن المنتوج الروائي برغم وخزه لمواطن الوجع والولع إلاّ أنه يتوارى عن دائرة الضوء/الحقيقة مستعينا بطلاسم السؤال القابع في النص الروائي .

تضيق أحيانا مساحات البوح التعبيري،فتكون الدعوة للكلام الصريح والمباشر بمثابة دعوة أفعى إلى وليمة سم؛ وعلى وقع مآزق الكبت،" يمكن استعمال الرواية إذا أراد المنظِّر أن يقول شيئا إضافيا وعندما لا يستطيع أن يقوله بدقة ووضوح. ذلك الوضوح الذي لا يحتمل في الخطاب النظري."[2]

يصبح الفن عنوان لجوء تعبيري متسائل لا مساءل،ناج من المساءلة المباشرة لاحترافه سبل الهروب إلى عوالم متعددة تنبجس بالمعنى،"نفهم إذن لماذا كانت وظيفة الفنان أن يقيم دعائم الوجود في هذا الوسط الإنساني الكبير،وأن يتجاوز الوجود الخام ليكشف لنا عن تلك الكينونة السامية التي هي المعنى.كأن الكينونة تخترع الإنسان لتتجلى عن طريقه أو تتحقق من خلاله ."[3]

تتناثر الأسئلة على ألسن شخصيات ورقية تتصارع في رواية الحياة،يلقي بها الكاتب وهو يرسم ابتسامة مهزوم هزمه الصمت ،ومنتصر انتصر على الكبت تحت مظلة اللغة،وبرعايتها الرمزية .

تتجلى أيضا في حروف من قال ملامح الحزن والحرقة والألم، والتي تكشف عن حال المثقف، وعن ضآلة الدور الذي يلعبه كناقد،كما تشير أيضا إلى وعي المثقف بمآلات

[1] أحلام مستغانمي " ذاكرة الجسد" ، ص16

[2] أمبرتو إيكو،"حرائق السؤال "، ترجمة سعيد بوكرامي،أزمنة للنشر والتوزيع،الأردن، ط2006،1، ص 11

[3] موريس ميرلو بونتي،"العين والعقل"،ترجمة: د حبيب الشاروني،منشأة المعارف بالاسكندرية للنشر، ط1989 ، ص13.12

الحروف العارية من الكذب ووبالها عليه،مما جعل الرواية موطنا للجوء التعبيري،حيث تغدو الرموز أجنة تنتظر ساعة خروجها للحياة .

- **ماذا قيل ؟ :** توفر الرواية لمريديها كلّ عناوين البوح،فهي زيادة على زئبقية اللغة التي تميز حيويتها مفتوحة على كلّ جهات القول،مما يدلّ على شموليتها وأهليتها للخوض في جميع المواضيع والأحداث فنيا .

يمكن للقارئ أن يقرأ رواية للوهلة الأولى دون أن تتحرك لديه أي شعلة من حرائق السؤال ،بيد أن رولان بارت يشرح عملية استيعاب الكتاب قائلا: "إن كلّ أثر مكتوب يترسب ترسب العنصر الكيمياوي: فيكون في البداية شفافا،بريئا ومحايدا ثم تظهر ديمومته البسيطة كلّ ماضيه المؤجل،وتبرز كلّ" شيفراته" التي تتكثف بالتدريج."[1]

تتبين محطات الانكشاف الرمزي لعوالم الرواية،حيث تبدو بلون البراءة والحياد في بداية ظهورها ثم تتكشف أسرارها بعد حين، لتغدو لائحة اتهام وعنوان التزام،يدلي به الكاتب، يفضحه الزمن وتترجمته حروف الظروف .

يساير الروائي راهنه ويحاول أن يصوره بعيدا عن جفاف التاريخ وصلابته ،لأن" التاريخ رواية واقع،والرواية تاريخ متوقع على رأي أدريه جيد"[2] .

يتجاوز الكاتب بواسطة بيان اللغة عتبات التاريخ والجغرافيا والسياسة والجمال ، ليوثق لتاريخ متأرجح في الزمن،عابث بحدود الجغرافيا،منتقد للسياسة ومتغن بالجمال،حتى تتراءى الرواية وكأنها موطن لقول كلّ شيء بمنتهى الأدب، مهما تعاظمت مسببات القلق ؛فتصدح أحلام مستغانمي في هذا الصدد قائلة : "لن أعتب عليك،نحن ننتمي لأوطان لا تلبس ذاكرتها إلاّ في المناسبات.بين نشرة أخبار وأخرى.وسرعان ما تخلعها عندما تطفأ الأضواء،وينسحب المصورون،كما تخلع امرأة أثواب زينتها."[3]

أنهت الكاتبة علاقتها بالعتب بعد أن بلغت بها مستويات اللهب والعجب درجات عالية في سلم اللامعقول،مما يومئ بتجنب الكاتبة لنزع لباس الذاكرة عن حروفها وفاء للوطن وللتاريخ،وتفضيلها لغة البوح الروائي الذي أتاح لها تخليد الحقيقة المضمرة بين جنبات النص، وفيه .

---

[1] رولان بارت،"الكتابة في درجة الصفر"،ترجمة: د.محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري للنشر،سوريا، ط 1،2002 ،ص 25

[2] عبد الله العروي،الغربة واليتيم،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1986،4 ، ص05

[3] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص118

تتجلى قوة الرواية وديمومتها في كفاءتها القولية،ونوع المسائل التي تطرحها للتداول المعرفي القار والثابت من جهة الكتاب الروائي، والمتغير من جهة الأسئلة التي تتغير وتتجدد بواسطة القارئ المتمعن .

- **كيف قيل ؟ :** تبقى طريقة القول الروائي أسلوبا خاصا يميز كلّ محترف لغواية"الرواية"،مجيد لفنّ اختزال المآل في إثارة السؤال،و " عندما نقول/رواية/فهذا يعني بأننا أمام/حكاية/نتخذ منها عبرة لأن أي رواية في العالم تحمل في جوهرها رسالة،حتى تلك القصص التي ترويها الجدات لأحفادهن،فإنها تحمل مغزى وعبرة وغاية . هذا أمر هام بالنسبة لتقويم أي عمل روائي،بيد أنه لا يكفي،إذ لابد من لغة بيانية معبرة،ولابد من حبكة،ولابد من فنية،ولا بد من تقنيات سردية جمالية حتى تتجمل،وتتزين بها تلك الفكرة وتتشكل لبنة لبنة في درجات معمارية العمل الروائي،ثم تتقدم إلى أفئدة المتلقي بحلتها الجمالية على طبق من ذهب القص ."[1]

تتراوح مستويات نجاح الرواية حسب كيفية القول المستخدم من الروائي،حيث تكون اللغة طيعة عند من امتلك مفاتيح سلب القارئ من بداية أصل الحكاية إلى نهاية فصل الخطاب وطريقته،كما تتراءى اللغة عصية عند من أضاع بوصلة الجمال والسؤال.

تأتي الرواية لتنبش في مختلف الأحداث التي تحيط بالذات(الفرد-الوطن-الأمة) ، وتتصارع معها بجرأة اللغة، مستغلة في ذلك عوالم التخييل الفني التي تبعث في الرواية روح اللعب بالكلمات، بغية مكاشفة الحقيقة ضمنيا .

تعكس طرائق الكتابة الروائية عن أهلية كاتبها؛و"في الحقيقة كل رواية ناجحة ، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما. وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت.ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه. والروايات الفاشلة، ليست سوى جرائم فاشلة،لابد أن تسحب من أصحابها رخصة حمل القلم، بحجة أنهم لا يحسنون استعمال الكلمات،وقد يقتلون خطأ بها أي أحد..بمن في ذلك أنفسهم ،بعدما يكونون قد قتلوا القراء ..ضجرا."[2]

---

[1] عبد الباقي يوسف، حساسية الروائي وذائقة المتلقي، وزارة الثقافة والإعلام السعودية،الرياض، ط2012 ، ص15.14

[2] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد،ص18

يهدف قارئ الرواية إلى التعرف على مالا يعرفه من أسرار لم تكشف له بعد، ولم يجد لها تفسيرا في صفحات الجرائد،ولا عبر الشاشات،فيروم إلى مطالعتها أملا في إطفاء حرائق السؤال،وهنا يكون فعل القراءة لقاء تعارفيا بين صاحب النص والنص والقارئ، حيث تكون الحروف سفيرة للكاتب،يبدي من خلالها ما يحوز عليه من أبجديات احترام للمتلقي معرفيا وجماليا وفنيا .

قدّمت "ذاكرة الجسد"مجاميع أسئلة تتوخى الانتقال باللغة المكتوبة من حزم نثرها إلى حلم شعرها وأضغاثه ؛"والكتابة في الأدبيات الحديثة كما يراها Barthes بارت هي عمل الجسد الذي تستحوذ عليه اللغة فتتجلّى في تشبيه أو استعارة لا تكون مجرد وسيلة للتعبير فقط بقدر ما تكون أداة فعالة في بناء المعنى عند القارئ فتنقله من الإدراك الجاف للمعنى إلى مجال الحس العامر بالحياة."[1]

جاءت الرواية بلغة تجعل من الشكل الواحد عنوانا لتعدد المعاني وتغيرها،ليتجلى الوطن بين كفي عفريت ،وتتراءى قسنطينة بين الحياة والموت ويظهر خالد بين البطولة والخيانة ،وتصوّر فلسطين بين الوفاء والغدر،وتبدو حياة مجسِّدة لمنتهى اعتباطية الحياة بتقلباتها المجنونة؛ "ليس هذا يعني أن الرواية تريد أن تنحل في أدب اللّانوع ومسميات الحداثية باسم تداخل الأجناس أو الانفتاح النصي وتعدد الأساليب وحوارية الرواية ولكنها طريقة أحلام في قراءة التاريخ وفهم الواقع وقد يقال إنها ليست سوى طريقة امرأة في فهم الواقع والمرأة تفهم الواقع شعرا لكنها استطاعت أن تقدم معرفة."[2]

تفعل المرأة بالحروف ما تنفعل بها إلى مستويات الصراحة الموجعة والكذب الرحيم لتبرز أنها قادرة على تجاوز النظرة الدونية لها ، ولملكاتها السابحة في عوالم الحداثة، فرسمت أحلام ذاكرتها بألوان من نور وعتمة ووسمتها بشهادة لنزار قباني كاعتراف منه بجنون لغتها الشعرية المنقلبة على نمطية المألوف .

لماذا قيل ؟ : يمكن تبرير ذلك في منحيين : منحى الكاتب الذي يطرح أسئلته وسط عوالم يصنعها بلغته،حتى يثبت بها حضوره التوثيقي،ويعرض رأيه المتلون بتلون آليات القراءة ؛أما المنحى الثاني وهو الخاص بالمستهدف/القارئ حتى يحاط بالفهم القابع بين المعلوم/الظاهر والمتواري عن العلم/الباطن . "نحن لا نحتاج أن نقرأ رواية لمجرد أننا

[1] آمنة بلعلى،قيل في أحلام وقد يقال عنها،مجلة الإختلاف،العدد 3،الجزائر،ماي/أيار 2003،ص32

[2] المرجع نفسه ، ص32

نرغب في قراءة رواية،إننا نحتاج إلى رؤية عالم لم نره،ولم نقرأ عنه من قبل لدى شروعنا في قراءة رواية جديدة، ذلك لأن الرواية معنية بفتح عالم جديد أمام قارئها ."[1]

يعني ذلك أنه من بين وظائف الرواية أن تبرز بطريقتها بعضا من العوالم المجهولة لدى القارئ،حين تنفتح القراءة على الجديد من المعرفة،وتلج دواليب الحروف محاولةفتح مغاليق الأسئلة التي تمّ طرحها في النص،إذ "يعد الانفتاح،بالنسبة لامبرتو إيكو،شرط المتعة الجمالية وشرط تشييد المعنى.إنه وحده ما يسمح لقصيد، للوحة رسم،لرواية بخرق الكتابة الاصطلاحية،الصور السائدة،التعلمية،لكي ينتج أنساق علامات تستطيع إعادة الإحساسات."[2]

يعد الفن عالما يستوعب الجمال ويغذي تفرعاته المختلفة لجعلها مواطن لإنتاج المعاني، وتوليد الأحاسيس التي تترجم حال الفنان/المثقف، وأحواله بين عالمي الصدق والكذب؛ فتصير العلامات بأشكالها المتنوعة لغة تستنطق كل حين .

يتيح عالم الأدب مساحات للتعبير،تأخذ الرواية فيها حصة الأسد-راهنا- ؛لكونها استوعبت لكلّ القلق المعرفي بين حروفها الطامحة إلى تحقيق غايات عديدة، حيث "تتشكل خيوط الرواية لتؤرخ إنسانا في موقف،تؤرخ موقفا في إنسان،تؤرخ المجد وكذلك تؤرخ الفشل،كل هذه الصيحات الروائية المدوية في عالم الإبداع الأدبي هي دموع تنهمر من ضمير الإنسان ومن روحه،تحاول أن تلفت النظر إلى رؤية هذا الإنسان،إلى اللحظات القصيرة التي تحمل أحداثا لا يلتفت إليها أحد،أجل فإن وظيفة الرواية تكمن في مقدرتها على أن تجعلك تلتفت لوقائع مرت وفاتك أن تتأملها،وهي بذلك تمنحك هذه الفرصة الذهبية مجددا ."[3]

يستشف مما سبق أن المغزى من فن الرواية رصد لتاريخ الإنسان،ولمواقفه،في رحلة التقلبات الذاتية والكونية،كما تسمح الرواية بالعودة إلى الوراء،حيث مواطن الإهمال واللامبالاة،لشخصيات مرّت وأحداث وقعت،بيد أن الجحود والنسيان ساهما في بقاء المجهول غائبا عن التعريف .

---

[1] عبد الباقي يوسف، حساسية الروائي وذائقة المتلقي ،ص 08

[2] رشيدة التريكي،"الجماليات وسؤال المعنى"،الدار المتوسطية للنشر، تونس،ط1 ،2009 ،ص 60

[3] عبد الباقي يوسف، حساسية الروائي وذائقة المتلقي ، ص 14

متى قيل ؟ : تسمح الرواية بأن تلفظ أسئلتها دون استئذان على القارئ،مادامت أحجام الغيظ والدهشة قد بلغت من الكاتب مستويات رهيبة،فهو لم يقل روايته/أسئلته إلاّ بعد أن حاصرته عظائم الخيبات لتكون الرواية أحيانا عصارة للألم وعصيره .

تكتب الرواية أيضا من فرط الحب ومن فرط النسيان،فلا تحضر الكلمات إلاّ وفيها من نبضات العشق ما يوشي بالحريق،لتكون عوالم الأسئلة التي يتضمنها النص وزمنها المفتوح شموع احتفال وأسى بعيد البوح : "جاء عيد الحب إذن..فيا عيدي وفجيعتي ،وحبي وكراهيتي،ونسياني وذاكرتي،كل عيد وأنت كلّ هذا.. للحب عيد إذن.. يحتفل به المحبون والعشاق، ويتبادلون فيه البطاقات والأشواق،فأين عيد النسيان سيدتي ؟."[1]

أين قيل ؟ : تعد الرواية من بين الفنون التي تحتفي بالقول التساؤلي الباحث على معرفة اليقين ،بيد أنها لا تخرج عن نطاق الأدب،أي أن أسئلتها تطرق أبواب العجب بكلّ استحياء مرتدية جلابيب الرمزية، فتتجلى الرواية وطنا للاجئين والمتألمين والضائعين في اللامكان ،حيث يكون السائل عرضة للنهش.

تبرز أحلام فروقاتها البينية في الرواية جاعلة من خالد بن طوبال نموذج المثقف التائه بين المعروف واللامتوقع،تصوره في مفترق الطرق،وحيدا بلا بوصلة : "هاهو 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 ."[2]

إذا كانت الجبال أمكنة للتواري عن الأنظار،فالحروف بدورها تتوارى منتظرة الوقت المناسب والشخص المناسب للظهور؛ممّا يجعل من الرواية فنّا نخبويا لا يحصد ثمار فهمه المتسرعون : "أليس أحد آثار الفن أن يهيء لفهم غير –المتوقع ؟"[3].

تعنى الرواية إذن بالصناعة التخييلية التي يوفرها الفنّ،وهذا يعني أنه زيادة على قدرة الرواية على تصوير الأحداث الماضية والراهنة بطريقة فنية ملتوية،فإن لها القدرة

[1] أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد، ص236

[2] المصدر نفسه ،ص35

[3] رشيدة التريكي،"الجماليات وسؤال المعنى"، ص114

على تهيئة الآخر المتلقي على عوالم مستقبلية يكتنفها الغموض،وهو ما يثير الفضول الجمعي الخائف من الغد والمتوجس من المستقبل .

تبقى الحقائق منتظرة عشاق البحث عنها ممن لا يقنعون بالرأي الواحد،والقول الواحد،والرواية الواحدة لتكون الروايات - رغم تدثر أصحابها بالأدب على أنه كذب- من بين مواطن قول الحقيقة التي تتكشف عبر متاحات اللغة، وعبر جماليتها السردية والشعرية والرمزية والتخييلية .

" إن ما يميز الرواية هو تكونها أساسا من النثر،إلاّ أنّ هذا النثر يمتلك تنوعا واتساعا لم تعرفهما مع الأنواع الأدبية الأخرى التي سادت لدى القدماء..ففي الرواية نعثر على أجزاء تاريخية وبلاغية وأخرى حوارية إلخ ولكن هذه الأساليب تتداخل وتتشابك على نحو اصطناعي ماهر لتجعل من الرواية أحدث الأنواع الأدبية وأكثرها راهنية .."[1].

تشكل الأسئلة عناوين العبور من فخاخ المجهول إلى ضفاف الأمن المعرفي،وتغدو الرواية فنا متوائما مع مستجدات التغير الحضاري،فتراها تمشي مع المسرح وتؤسس للسينما وتغذي التلفزيون وتصاحب القارئ في رحلات تختزل الأزمان والأماكن والشخصيات،لترسم أحداثا ظاهرها إبداع وباطنها إقناع وغايتها إمتاع .

ثالثا : موجبات الانتقال من السرد الروائي إلى السرد التلفزيوني

تحكم عملية الانتقال من السرد الروائي إلى السرد التلفزيوني مجموعة من الموجبات التي تشكّل نداء وحدة وتجانس بين الجنسين؛فالرواية بما تملكه من أدوات فنية وفكرية وجمالية لها من القابلية للتجسيد التلفزيوني ما يؤهلها لتكون أحد الموارد النصية التي لا تنضب .

يستحيل تحويل جميع الروايات إلى عالم التلفزيون نظرا للتفاوت الأسلوبي والمضاميني والجمالي بينها، ممآ يجعل عملية الإنتقال من السرد الروائي إلى السرد التلفزيوني محكومة بعوامل أهمها :

أ . **نجاح العمل الروائي** : وتشكل فيه نسبة المبيعات مؤشرا لقياس حجم مقروئية العمل،ونجاحه فنيا،إضافة إلى أن حرارة التناول النقدي والإعلامي للرواية يكشف عن تفاصيل جمالياتها ويغذيه، مما يجعل العمل المكتوب وليمة لصناع الدراما المصورة .

[1] حسن بحراوي،"بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن،الشخصية)"،المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1 ،1990 ، ص10.09

ب . **أهمية الموضوع** : يشكل نبض الرواية ومسارها مع القارئ،حيث تكون الرواية مدعوة للتطرق إلى ما يروم المتلقي استقباله،فيكون على عاتق الكاتب الروائي مهمة الرسم الفني لملابسات الواقع العام والخاص، وامتلاك جرأة طرح المواضيع المسكوت عنها مجتمعيا،كما يمكن للمواضيع التي يكتنفها الغموض وتحيط بها السرية أن تكون وقودا لتحريك الفضول الجماهيري،والتواصل معه .

ج . **اللغة السردية** : وهي لبّ الموضوع، حيث تتجلى فيها المادة الحكائية بحيوية أحداثها،ويتفاعل السرد ضمن درجات اللغة المتلونة نثرا وشعرا وتصويرا .

استطاعت "الرواية" أن تكون عنوان تواصل ثابت ومتغير،تتنقل بين بحور السرد، لتترجم في قوالب فنية متعددة (مسرح، سينما،تلفزيون)،ويشكّل" **الحكي**" أحد أعصاب السرد؛حيث"يفترض الحكي وجود ثلاثة عناصر :القصة والسارد(الراوي) والمسرود له(المروي له).

السّارد : من يحكي القصة. وهو شخصية متخيلة . المسرود له : من يتلقى الحكاية أو يستمع لها .

في كل سرد هناك تواصل بين مرسل للسرد (السارد) ومستقبل له (المسرود له)."[1]

تشكّل القصة بأحداثها وشخصياتها جوهر اشتغال "السارد"،حيث تكمن مهمته في إيجاد الطريقة الملائمة لحكي القصة للمسرود له الذي هو المستقبل/المتلقي بغية تجسيد التواصل،وهو ما يجعل السارد يتموقع ضمن مدار دائرة الرؤية السردية للعمل الفني بأشكال متباينة،تبعا لأسلوب الكاتب وطريقته السردية .

"يميز تودوروف* بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية :

1 . الرؤية من الخلف (vision par derriére) : في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية (السارد}الشخصية).إنه يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه.فليس لشخصياته الروائية أسرار."[2]

---

[1] محمد بوعزة،تحليل النص السردي،تقنيات ومفاهيم،منشورات الإختلاف،الجزائر، ط1 ،2010، ص72

* تزفيتان تودوروف: فيلسوف فرنسي-بلغاري(1939-2017)،اهتم بتاريخ الفكر،والثقافة ونظرية الأدب،من آثاره:نظرية الأدب:نصوص الشكلانيين الروس،مقدمة في الشعرية، شعرية النثر، نحن والآخرون؛ ينظر أكثر:www.alhayat.com ،تزفيتان تودوروف الناقد الرائد..انتهى مؤرخا للأفكار،فخري صالح،تاريخ النشر:2017.02.08، تاريخ المعاينة:2017.03.18 ،01:29 pm.

[2] محمد بوعزة،تحليل النص السردي،تقنيات ومفاهيم، ص77.76

يتواصل السارد مع المتلقي بصفته العالم بكلّ شيء، أي أنه يجسد السلطة المطلقة للمعرفة الظاهرية والباطنية بالأحداث والشخصيات،ويكون المستقبِل محاطا بحضور السارد ومرافقته أثناء رحلة المستغلقات التي تكتنف سرايا العمل الفني .

تتلون الرؤية السردية التي تحيط بعلاقة العمل الفني بالمستقبِل،فإذا كان السارد متحكما في زمامي العمل والمتلقّي في حالة"الرؤية من الخلف"،فإن تلك السلطة التي يظهر بها السارد تتضاءل في الحالة الثانية .

"2 . الرؤية مع (vision avec) : في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف به الشخصية الروائية(السارد=الشخصية)،فلا يقدم للمروي أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها،أي أن معرفته مساوية لمعرفة الشخصية."[1]

يظهر الشكل الثاني من أشكال تعامل السارد مع المتلقي ليقيم توازنا بين السلطات،حيث أن معرفة السارد توازي معرفة الشخصية،فتكون الشخصية الروائية بمنأى عن الكشف الصريح،ويبقى القارئ مترقبا لما ستدلي به قادم الأحداث،ما دام السارد لم يبح بأسرار الشخصيات،وترك لها فرص التعبير .

"3 . الرؤية من خارج (vision dehors): في هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية الروائية(السارد{الشخصية).إنه يصف مايراه ويسمعه..لا أكثر،بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج،ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر ."[2]

تنم هذه الطريقة عن ضآلة تدخل السارد في العمل الفني،واقتصاره على لغة الوصف الخارجي،فيصبح السارد واصفا للشخصيات في هذه الحالة بعد أن كان عارفا بها في الحالة الثانية(الرؤية مع)،وكاشفا عنها في الحالة الأولى(الرؤية من الخلف) .

حضور السارد في الرواية وفق الطرائق المشار إليها سلفا هامش مميز لاكتشاف أهلية الرواية للتجربة الدرامية التلفزيونية،وفي الدراما التلفزيونية"ذاكرة الجسد" يجسد خالد"دور السارد العارف ببداية حياة حياة(الرؤية من الخلف)،ويلعب أيضا دور السارد العاشق لحياة والمتساوي معها في المعرفة(الرؤية مع) كما يظهر في صورة السارد

[1] المرجع السابق ، ص79

[2] محمد بوعزة،تحليل النص السردي،تقنيات ومفاهيم، ص82

الجاهل بحياة لحظة دخول زياد على الخط(الرؤية من الخارج) [1]؛ ليتجسد السرد الروائي حوارا داخليا يعيشه (السارد/خالد) يتراوح بين بيان اللغة وسحر الصورة وتأثير الصوت .

"إضافة إلى صوته،نستمع إلى صوت بعض الشخصيات،التي تراوح الكاتبة في رسمها بين الطريقة التحليلية والتمثيلية،فتترك المجال مثلا ل"حياة"كي تروي عن ذاتها،كذلك"زياد"،و"سي شريف"..وذلك في حوار لا يرتقي إلى مستوى السرد،تعبر به الشخصيات عن داخلها،ولهذا دلالته،إذ تصور "مستغانمي" السارد مثقفا،عانى من القمع السياسي والثقافي،فضل الغربة على قيود الوطن،فلا عجب من بطل كهذا أن يترك للآخر فرصة التعبير عن رأيه،ومحاورته حتى لو اختلف معه ."[2]

انتقلت الحروف من جمودها الورقي إلى سحر السمعي البصري؛فأصبحت اللّغة لغتان : لغة روائية ولغة تلفزيونية/بصرية اجتمعتا في مشاهد توأمية، على غرار الحلقة الاستهلالية للمسلسل؛ففي أول ظهور"للبطل خالد بن طوبال"(03:00 د) تتجلّى سلطة السرد والسارد؛ فتجده يقول :

"قبل اليوم،كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلاّ عندما نشفى منها.عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم،دون أن نتألم مرة أخرى.عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين،دون جنون،ودون حقد أيضا. أيمكن هذا حقا ؟ نحن لا نشفى من ذاكرتنا.ولهذا نحن نكتب،ولهذا نحن نرسم،ولهذا يموت بعضنا أيضا.(ص07).في مدن أخرى تقدم القهوة جاهزة في فنجان،وضعت جواره مسبقا ملعقة وقطعة سكر.ولكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كل شيء.إنها تفرد ما عندها دائما .تماما كما تلبس كلّ ما تملك.وتقول كل ما تعرف.ولهذا كان حتى الحزن وليمة في هذه المدينة.(ص08).هل الورق مطفأة للذاكرة؟ نترك فوقه كلّ مرة رماد سيجارة الحنين الأخيرة،وبقايا الخيبة الأخيرة..من منّا يطفئ أو يشعل الآخر؟ لا أدري..فقبلك لم أكتب

[1] ينظر أكثر حول السارد؛ رائدة عبد اللطيف حسن ياسين،"تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجا،مذكرة ماجستير،إشراف: د عادل الأسطة،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة النجاح الوطنية نابلس،فلسطين ،2005، ص60.59

[2] رائدة عبد اللطيف حسن ياسين،"تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجا،مذكرة ماجستير،إشراف: د عادل الأسطة،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة النجاح الوطنية نابلس،فلسطين ،2005، ص 53

شيئا يستحق الذكر..معك فقط سأبدأ الكتابة(ص 09).(س)أكتب إليك من مدينة مازالت تشبهك،وأصبحت أشبهها.مازالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل،وأنا أصبحت جسرا آخر معلقا هنا(ص 10).عندما أبحث في حياتي اليوم،أجد أن لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة حقا.الشيء الوحيد الذي لم أكن لأتنبأ به،أو أتوقع عواقبه عليّ .لأنني كنت أجهل وقتها أنّ الأشياء غير العادية،قد تجرّ معها أيضا كثيرا من الأشياء العادية./أكنتِ زلة قدم..أم زلة قدر؟.(ص 14)./كان يوم لقائنا يوما للدهشة..لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني،كان منذ البدء الطرف الأول.أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى،من زمن آخر وذاكرة أخرى،ليجمعنا في قاعة بباريس،في حفل افتتاح معرض للرسم؟/كنت رجلا تستوقفه الوجوه،لأن وجوهنا وحدها تشبهنا،وحدها تفضحنا،ولذا كنت قادرا على أن أحب أو أكره بسبب وجه//كان يوم لقائنا يوما للدهشة../لم تكوني فتاة تعشق الرسم على وجه التحديد.ولا كنت أنا رجلا يشعر بضعف تجاه الفتيات اللائي يصغرنه عمرا./وبرغم ذلك،لست من الحماقة لأقول إنني أحببتك من النظرة الأولى.يمكنني أن أقول إنني أحببتك،ما قبل النظرة الأولى(ص51) ."[1]

تتراءى عوالم الانتقال من السرد الروائي إلى التلفزيوني في هذه الافتتاحية التي رصعت بها كاتبة السيناريو"ريم حنا" نصها التلفزيوني على سبيل التمثيل، فيظهر للوهلة الأولى أن السرد التلفزيوني يغترف من حروف الرواية كيفما يشاء،فتراه يتنقل بين الصفحات(51.14.10.09.08.07)،بل وداخل الصفحة الواحدة(51.14)،مما يعني أن السرد التلفزيوني يختار ما يناسبه من سرد روائي يتوافق وعوالم تدفق الصورة .

استطاع المخرج في مدة زمنية تقدر بأربع دقائق وستة عشر ثانية(ثا16:04 دقائق)، أن يصور أحد المصابين باستفزازات الذاكرة-البطل خالد- وهو يتأوه بين الورق،في فناء بيت قسنطيني يختلس النور ليختزل معالم الحضور والغياب من نقطة البدء (قسنطينة) إلى نقطة الانتهاء(المنفى/ باريس) .

جاءت حروف الرواية كمحاولة لرسم تقاسيم الذاكرة الجماعية والفردية لأحد عشاق الوطن المغيبين في دهاليز النسيان؛فالبطل نموذج لجموع المجاهدين الجزائريين الذين انسحبوا من المشهد مجبرين أو مكرهين .

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ،ص51.14.10. 09.08.07

جسدت البداية الدرامية في المسلسل التلفزيوني"ذاكرة الجسد" معالم نهاية الرواية،وذلك بعودة"خالد" إلى قسنطينة بعد اغتيال أخيه"حسان"،فيتراءى جالسا في فناء الدار على زربية،وأمامه مائدة عليها صينية بلوازم القهوة،تحضرها له زوجة أخيه المكلومة ،مما يعني أن انتقال السرد الروائي إلى السرد التلفزيوني لا يخضع للترتيب الحرفي بل إلى ترتيب المشاهد الموظِّفة لتقنيات الكاميرا في ترجمة اللغة بتجلياتها السردية والدرامية .

في هذا المقام يجدر التنويه إلى أحد أهم موجبات الانتقال من الرواية إلى التلفزيون ، وهو توفر الميزانية اللازمة لإعداد العمل الفني،فبعكس الرواية التي لا تتطلب سوى الطباعة،تحتاج الدراما التلفزيونية لتغطية مادية تسمح لها بالطواف في بقاع الرواية حتى يتسنى لها ملامسة العوالم الروائية،وتجسيدها تصويرا؛ ففي افتتاحية المسلسل مثلا تختزل صفحات الرواية وتتجلى عناوين لأمكنة عديدة،يتراءى فيها منزل قسنطيني يتوسط فناءه البطل،ويظهر جسر قسنطينة معلّقا في الهواء،كما يصور البطل جالسا وحيدا يناجي الغروب،وتكشف عن باريس بعلامتها Tour Eiffel ، ليكون معرض الرسم عند "البطل خالد" موعدا للقاء والضياع .

ضاع البطل بين دروب الدهشة قبل اللقاء وأثناء اللقاء وبعد اللقاء..فجاء السرد التلفزيوني المستعين بحضور البطل السارد ليرسم ملامح ذاكرة معطوبة لم يكن ينقصها إلاّ وخزة حب،لتعود أدراجها حيث ساحات الحرب، ولتستفيق بعد حين على صدمة تكهرب ، بعد ربع قرن من العطب.

توفر الرواية إمكانية أن تعزف "الحكاية مقطوعة زمنية مرتين..:فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية(زمن المدلول وزمن الدال)،وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها-التي من المبتذل بيانها في الحكايات-ممكنة فحسب(ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية،أو في بضع لقطات من صورة مركبة سينمائية "تواترية"إلخ)،بل الأهمّ أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر."[1]

[1] جيرار جنيت،خطاب الحكاية بحث في المنهج،ترجمة:محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي،عمر حلى،المشروع القومي للترجمة،ط2 ،1997 ،ص45

تتداخل الأزمنة السردية في "ذاكرة الجسد" لتجسد الحكاية وظيفتها الإدماجية المتأرجحة بين زمنين: زمن لقاء(الحاضر)،وزمن عودة إلى الوراء(الماضي)؛تختزل الأيام والأحلام في بضع حروف وبضع صور .

يبرز التلاعب بأوتار الزمن السردي كأسلوب فني يسمح للرواية أو للدراما التلفزيونية بالانتقال في الزمن لغايات تعبيرية وجمالية منشودة،تكون فيها تقنية "الفلاش باك" جواز السفر للعديد من الرحلات .

شكّلت لحظة اللقاء والتعارف بين"خالد" وفتاتي عائلة عبد المولى قفزة في السرد الزمني،حيث يتراءى البطل في هالة من "الاسترجاع: ويتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا إلى أحداث تخرج عن حاضر لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد،أي استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى،ورواية هذا الحدث في لحظة لاحقة لحدوثه ."[1]

تصوير السيناريست لحدث الثورة الجزائرية عبر تقنية الاسترجاع أثناء حديث اللقاء مع الآنسة عبد المولى وابنة عمها تجعل المتلقي بين عالمين ماض وحاضر،ظاهر وباطن،حقيقي ومتخيل ،مما يزيد في درجات التواصل ، ويبرز قدرة السرد الروائي على الانتقال من المكتوب إلى المشاهد بالرغم من الاختلاف بين السرد الروائي القائم على الكتابة والسرد التلفزيوني الجامع بين متاحات الكتابة ومتاحات التصوير. مادامت الكتابة الروائية تستوطن عوالم المتخيل فإن ذلك يعني احتواءها على لغة تصويرية تستدعي خيال المتلقّي وتدفع به إلى نسج الخيوط الحكائية ذاتيا،ممّا يجعل من شكل الكتابة وإيحاءاتها أحد أسباب الانتقال من السرد الروائي الذاتي إلى السرد التلفزيوني الجمعي .

"لقد انتقلت مصداقية العمل السردي،من مواقع استجابته للمثل والقيم المجردة،إلى مواقع الإستجابة لهموم الواقع ومشكلاته وقضاياه.وبالتوافق مع هذا الإنتقال،فرض جمهور السرد الجديد ذائقته الجديدة،ليس على موضوع السرد فحسب بل على شكله أيضا.كان لابد من المواجهة مع التقليد الأدبي الموروث وجملة قيمه الجمالية : بلاغته المتثاقلة،لغته الجميلة المنمقة،تصعيداته الميلودرامية الطاغية..الخ،

[1] إبراهيم جنداري،الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا،ص117

باتجاه بلاغة مختلفة وجمال مختلف يتحددان بالصيغة البسيطة التالية: دقة الدلالة والقدرة على الإيصال ."[1]

تتوخى الأعمال السردية رسم الدلالات وإيصالها للمتلقي بأساليب متنوعة،وفي قوالب شتى،تظهر منها ما يستنشد الانتقال من السرد الروائي إلى السرد التلفزيوني، حيث يمكن اعتبار الرواية الممتلكة لمقومات الجمال الأدبي والفني والنقدي دعوة صريحة لترجمتها تلفزيونيا بناء على الموضوع المقدم، وعلى مواطن اللغة السردية العابرة لحواجز المألوف ؛بيد أن لغة الصورة لها من الخصوصيات ما يجعلها تفوق عالم الكاتب الواحد إلى عوالم فريق متكامل،فيه من يعمل على تكييف نص الرواية تلفزيونيا فيختزل"ذاكرة الجسد" مثلا من 404 صفحة في 30 حلقة مصورة،وفيه من يبحث عن إيجاد الشخصيات المؤهلة لتجسيد الأدوار ،ومن يصمم الأمكنة والديكور والملابس،ومن يشتغل على عتبات الصورة والصوت، وفيه من يعمل على صياغة التوليفة الموسيقية التي تصاحب الصور متوسمين كلهم غاية الترجمة الدرامية البليغة .

3 . ملامح الكتابة الدرامية في ذاكرة الجسد :

تشكّل الكتابة الدرامية مجمعا للتوافق بين اللّغة الحرفية واللّغة التصويرية،حيث تعمل على تلخيص مضامين اللّغة الروائية في مشاهد درامية/حركية تختزل الجمل والكلمات وتتنقل بين فضاءات الأزمنة والأمكنة،ويتجلّى فيها الحوار كحبل سرّي يجمع بين اللّغتين .

تميزت الكتابة الدرامية في"ذاكرة الجسد"بحضور الرواية فيها كزاد لغوي أثثت به مسيرتها،والتي طعمتها بما أتاحته إمكانات العرض التلفزيوني من ممثلين وديكور وملابس وماكياج وإكسسوارات ،ومن دعائم تقنية تهتم بالصوت والصورة والإضاءة والموسيقى التصويرية ،تماشيا ورؤية المخرج الدرامية .

إذا كانت الرواية كتابة حرفية تستجلب المتخيل فإن الكتابة الدرامية أو "السيناريو" كتابة تصويرية تستجلب المشاهد، فكيف بدت ملامح الكتابة الدرامية في العمل الفني محلّ الدراسة ؟

[1] جهاد عطا نعيسة ،"في مشكلات السرد الروائي قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية،والعربية السورية المعاصرة"،منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط 2001 ، ص15

أولا . قراءة في الدراما التلفزيونية ذاكرة الجسد :

رصد المسلسل التلفزيوني المقتبس من رواية أحلام مستغانمي"ذاكرة الجسد" على مدار ثلاثين حلقة أهم الأحداث التي شكلت عصب الرواية ونبضها الحيوي؛حيث لخص"الجسد" ذاكرة رجل ووطن تعرضا للبتر،وراحت الصورة تكشف عن بقايا رجل ترك ذراعه في ساحة حرب،ليجد نفسه في ساحات حروب أخرى مع الذات،ومع الآخرين من القراصنة والمجرمين ورعاة الرداءة وصانعيها،ومع الأخرى/المرأة كما كشف الصورة أيضا عن بقايا وطن ينهشه الموت والخراب،وتستوطنه الأحزان .

حاولت الدراما التلفزيونية أن تترجم أهمّ الصور والأحداث التي حوتها الرواية؛" ذلك لأن طبيعة فن الدراما التلفزيونية هو تلك الحميمية أو القدرة المذهلة على التواصل مع الآخر من خلال تقديم واقع للحياة والمجتمع، ولكن بصورة فنية ودراما يكون الصراع فيها متعدد الجوانب،وتكون الشخصيات متفرعة كل له حياته الخاصة وعالمه وأحداثه وطموحاته وعذاباته " [1]، أي أن كلّ العمل الدرامي هو تصوير لمجموع ذوات تتصارع فيما بينها تمثيليا، وتتعاون فيما بينها فنيا،بغرض تقديم لوحة فنية تحاكي الواقع وتعكس نبضاته.

يتمّ التعبير التلفزيوني عن " كل هذا عبر عدة حلقات تمتد في الزمان والمكان لتشمل ساعات إرسال وعرض يكون فيها المشاهد مرتخيا في بيته أمام شاشة صغيرة، فتقترب المسافات،ويتلاشى الخيال،بل-في بعض الأحيان-تتوارى أسوار الخيال،ويدخل المشاهد عوالم المسلسل،فيحيا مع أحداثه وأبطاله،فتمتزج المشاعر، وتظهر أهم تقنية درامية،وهي "تقنية"التعارف بين المتفرج والشخصية الدرامية؛أي أن المتفرج يبدأ في التعرف على بعض من ذاته وأجزاء من جوانب شخصيته الذاتية من خلال تلك الشخصية أو الشخصيات الدرامية التي تعرض أمامه على الشاشة،وهذا ما يُسهم في نجاح أعمال درامية بعينها دونما أعمال أخرى."[2]

توفّر شروط الأريحية للمشاهد ذلك الاستعداد النفسي لأن يتلقف أحداث المسلسل الدرامي ويتجاوب معها، بعد لقاء التعارف الحميمي بين الذات المتفرجة والذات المرآة ؛لتتجلّى"ذاكرة الجسد"مرآة لمجتمع؛ فكلّ مجاهد ومثقف وعاشق ومنفي

[1] عزة أحمد هيكل،الدراما التلفزيونية رحلة نقدية،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، ط1 ،2016 ، ص 19

[2] المرجع نفسه ، ص20.19

في مدن الحزن يرى نفسه في شخصية"خالد"،وكلّ ثائر وشاعر وطائر مهاجر منشد للحرية يرى نفسه في شخصية"زياد"،وكلّ أستاذ محدود الأحلام يرى نفسه في شخصية "حسّان"، وكلّ أمّ مكلومة على ولدها الشهيد ترى نفسها في "أمّا الزهرة"، وكلّ أنثى مثقفة ترى نفسها في شخصية "حياة"أو"أحلام"، وكلّ امرأة متحررة عاشقة للسندويتشات ترى نفسها في شخصية "كاترين"، وكلّ سارق ومنافق ومرتزق يرى نفسه في شخصية"سي مصطفى"،وكلّ معطوب حرب أو حبّ يرى نفسه بين الأحداث،وفيها،من خلال الشخصيات الدرامية التي عرّفته بمكنوناته الذاتية وعرفها أيضا؛ ليبقى المشاهد مختلسا للزمن عساه يظفر بجرعة أخرى من جرعات الأحداث الدرامية التي تصطنع صورا ظاهرها تمثيل بيد أنها تعرية لوقائع وفواجع ذاتية وجمعية سمحت لها الدراما التلفزيونية بالمكاشفة .

- من حيث الشخصيات الدرامية : أظهرت الدراما التلفزيونية"ذاكرة الجسد" بعضا من صور الوفاء للنص الروائي،حيث يتراءى سعي المسلسل إلى محاولة ترجمة الشخصيات الروائية بما يكافئهم دراميا. يظهر أنّ البطل"خالد بن طوبال/جمال سليمان"مثلا قد احتاج لثلاث ممثلين لتأدية الدور تلفزيونيا عبر فوارقه الزمنية،وكذلك صورته الرواية،طفلا وشابا فشيخ في منتصف العمر؛ وكتمثيل على ذلك فقد تطرقت الرواية إلى إشارات العودة إلى مرحلة الطفولة،بقوله سارداً : "مازلت أذكر ملامح تلك العجوز الطيبة التي أحبتني بقدر ما أحببتها والتي قضيت طفولتي وصباي متنقلا بين بيتها وبيتنا . كان لتلك المرأة طريقة واحدة في الحبّ،اكتشفت بعدها أنها طريقة مشتركة لكلّ الأمهات عندنا.إنها تحبك بالأكل،فتعدّ من أجلك طبقك المفضل وتلاحقك بالأطعمة، وتحملك بالحلويات وبالكسرة والرخسيس الذي انتهت لتوّها من إعداده."[1]

جاءت (الحلقة الرابعة – 04:35 د) من المسلسل لتصوير مشاهد لقاء خالد بحياة/أمل بوشوشة،المرأة التي جعلت الحاضر والأمس يجتمعان عند البطل خالد،حين يعود بذاكرته إلى سن الطفولة ليسرد ما ترسخ منها عن نموذج المرأة الجزائرية: "أمّا الزهرة/بهية راشدي"، وعن كيفية تعاملها مع الصغير والكبير (الحلقة الرابعة- 10:37 د)؛فجسدت الصورة لتلك المقدرة على الجمع بين فضاءين زمنين (الحاضر/الماضي)

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص107

ومكانين (باريس/ قسنطينة) وبراءتين: براءة رسام يستعرض تفاصيل ذاكرته،وبراءة طفل ينعم وأهله بخير امرأة بسيطة تحبّ الجميع بلغات الأكل والصّبر المكبوت .

أبرزت الدراما التلفزيونية أمارات شباب وعنفوان"خالد بن طوبال" وفق انسياب الرواية ؛فتجده ساردا يقول: "خمس وعشرون سنة،عمر اللوحة التي أسميتها دون كثير من التفكير"حنين".لوحة لشاب في السابعة والعشرين من عمره،كان أنا بغربته وبحزنه وبقهره.وها أنا ذا اليوم،في غربة أخرى وبحزن وبقهر آخر..ولكن بربع قرن إضافي،كان لي فيه كثير من الخيبات والهزائم الذاتية..وقليل من الانتصارات الاستثنائية ."[1]

استطاعت (الحلقة الثالثة – 10:25 د) من المسلسل وفي سياق الحوار الدائر بين "خالد" و"حياة" أن ترصد تلاعب الصورة دوما بأدراج الزمن والمكان؛ فيتراءى الشاب خالد مبتور الذراع خارجا من المستشفى وقد جعل له الدكتور كابوتسكي مشجب الرّسم يعلّق فيه أحزانه،ويتخذه موطنا لحنينه،كما يظهر البطل وقد أصبح ظاهرة فنية يعبرّ عنها ساردا قوله :"ها أنا"ظاهرة فنية،كيف لا وقدر ذي العاهة أن يكون "ظاهرة" وأن يكون جبّارا ولو بفنّه؟ها أنا ذا..فأين ذلك الطبيب الذي نصحني بالرسم ذات مرة؟ والذي صدقت نبوءته ولم أعد أحتاج إليه بعد ذلك اليوم؟إنه الغائب الوحيد في هذه القاعة الشاسعة التي لم يسبق لعربي أن عرض فيها لوحاته قبلي.."[2] .

تجدر الإشارة في هذا المقام إلى ملاحظة على جانب من الأهمية ،وهي أنّه يستحيل أن يبقى وفاء الصورة التلفزيونية للرواية ثابتا، فيمكن للصورة أن تتغاضى عن تصوير أحداث مرصودة في الرواية لأن رؤية المخرج رأت تفويت ذلك، وآثرت عرض الأهمّ فالمهمّ؛ ومن بين الصور التي تعذّر تصويرها تلفزيونيا على سبيل التمثيل لا الحصر قصة خلاف الجدّ مع باي قسنطينة ومشهد انتحاره : "قصة جدك البعيد الذي رمى بنفسه يوما من جسر ربّما كان هذا..بعدما توعّده أحد البايات بالقتل.. "[3] ؛ وأيضا قصص الجالية اليهودية العاشقة لقسنطينة من شاكلة الناقد الفني روجي نقاش،ومطربة المالوف "سيمون تمار" وما حلّ بهما من تهجير وقتل،حيث تغاضى المسلسل عن الخوض في الحنين المحظور .

---

[1] المصدر السابق ، ص63

[2] المصدر نفسه ،ص64.63

[3] المصدر نفسه ، ص293

استعصت بعض المشاهد على التصوير التلفزيوني المطابق لما ورد في الرواية،كمشهد حبو الطفلة"حياة" باتجاه البطل،وعجزه عن احتوائها،بما يحمله هذا المشهد من معاني الراهن المبتور/العاجز؛ فصور المسلسل "حياة"وهي محمولة بين ذراعي أمّها(الحلقة الثالثة- 12:20 د)،في حين صورتها الرواية بمنتهى البراءة تستجدي جسدا حُرّم عنه الاحتضان :"وعندها حبوت نحوي في خطوتين مترددتين،ويداك الصغيرتان أمامك تستنجدان بي . لحظتها شعرت بهول ما حلّ بي، وأنا أمدّ نحوك يدي الفريدة في محاولة للإمساك بك. لقد كنت عاجزا عن التقاطك بيدي الوحيدة المرتبكة، ووضعك في حجري لملاعبتك دون أن تفلتي مني."[1]

تبقى للصورة التلفزيونية ما يميزها عن الرواية على اعتبار أنها موجهة للعرض لجمهور واسع،وفي زمن أطول،مما يجعل المخرج يبحث عن منافذ يعبر من خلالها من عتبات الكتابة إلى عتبات المشاهدة،يحاول بها استبقاء المتفرج ودفعه للمتابعة .

أعطت الدراما التلفزيونية"ذاكرة الجسد" هامشا أوسع لبعض الشخصيات الدرامية التي بدا حضورها في الرواية نسبيا،كما أوجدت بعض الشخصيات الجديدة التي لم تحضر بين صفحات الرواية.

من بين هذه الشخصيات الدرامية التلفزيونية تتراءى :

- فريدة ابنة العم/ألاء عفاش : غيبتها الرواية من التسمية وحصرتها في"ابنة عمي"،إلاّ أن المسلسل منح لها اسما "فريدة عبد المولى"،وهامشا أكبر مما منحتها إياه الرواية،حيث تتراءى خجولة حتى عن الكلام في الرواية، في حين أن المسلسل جعلها هي من تتكلّم مع"خالد/الرسام"وتعرّف بنفسها وبابنة عمّها "حياة" .

جعلت الدراما التلفزيونية أيضا من"فريدة عبد المولى" نموذج المرأة التي تختار طريق الهروب مع الحبيب(ناصر)-ابن العم-؛في (الحلقة التاسعة عشر- 23:10 د)، لترتسم مشاهد الوقوف في وجه العائلة والمجتمع في سبيل حبّ لم يوجد له أثرا ضمن تفاصيل الرواية بيد أن المسلسل قد جعلها تلد أيضا(الحلقة23 - 04:34 د) .

- رشيدة (الممرضة) : أضافت الدراما التلفزيونية شخصية "رشيدة"الممرضة التي لم يرد لها ذكر في الرواية إلاّ أن المسلسل جعلها ترافق"خالد"في رحلته العلاجية في مستشفى "الحبيب ثامر"بتونس،حيث تكفلت بتمريض "البطل"،ورعاية شؤونه بعد

[1] المصدر السابق ،ص113

خروجه من المستشفى، حتى أنها عرضت عليه أن تبقى معه؛ بيد أن ردّه كان:"أستطيع أن أتابع حياتي وحدي وبذراع واحدة"(الحلقة الثالثة- 09:00 د) فحضرت"الممرضة رشيدة" لترشد"خالد"إلى حياة الاستقرار إلاّ أنّه أبى وفضّل مواصلة المسير.

تعكس هذه الأحداث قدرة الصورة التلفزيونية على توليد شخصيات أخرى تحتاجها ضمن دائرة السير الدرامي،فلا يمكن تصوير مستشفى بطبيب ومريض بلا ممرضة تداوي الجراح،ليتراءى البطل بين مخالب العطب: عطب جسدي تمثل في بتر الذراع،وعطب نفسي تمثل في خروجه من ساحات الحرب إلى ساحات العجز،وعطب اجتماعي تمثل في ما سيكون عليه مستقبلا،ممّا حتّم استدعاء"ممرضة" مشهديا.

- نسيمة (خليلة الواقفين/المسؤولين) : ترسم هذه الشخصية الدرامية التي لم يوجد لها أثر في رواية أحلام تلك الأنثى اللعوب التي تّتخذ من الرجال الواقفين جسورا تعبر من خلالها نحو عوالم الثراء،حيث تتراءى نسيمة في دور حبيبة سي مصطفى/ الواقف تنسج به شبكة علاقاتها،وتسهل بواسطته أمور صفقاتها (الحلقة الثامنة عشر- 36:26 د) ؛ ووفق قاعدة" دوام الحال من المحال"، فما إن زحزح"سي مصطفى"عن مكانه حتى تزحزحت عنه "نسيمة"، مواصلة رحلة اصطيادها للواقفين العاشقين (الحلقة الثلاثين- 14:14 د) .

- مي (مصممة الأزياء) : ظهرتين في الحلقتين(22- 21:21 د) و(23 – 19:15 د)،حيث جسّدت شخصية طالبة الرسم المعجبة بشخصية"خالد"،الذي نصحها بأن تتجه لتصميم الأزياء عوض الرسم، فعملت بنصيحته إلى أن صارت ذات صيت،لتبحث عن هاتفه وتبث فيه رياح شوق من مجهولة سرعان ما كشفت عن نفسها وعشقها لخالد وغيرتها عليه إلى درجة محاولة الاشتباك مع كاترين(الحلقة 23 – 36:30 د)،لتختفي بعدها عن الظهور،وهذه الشخصية بالأحداث التي مثلتها لا تجد له تصويرا في الرواية .

تبرز قدرة الدراما التلفزيونية على ابتكار شخصيات جديدة تدور في فلك الأحداث دون التأثير عليها،كما يدعو الحجم الساعي للمسلسل إلى البحث عن الحلول التي من شأنها تمطيط الرواية زمنيا وفنيا، دونما تشويه، لتتجلّى حرية الدراما التلفزيونية في التنقل بين حروف الرواية واختيار ما يناسب توجهاتها الدرامية والجمالية والتسويقية، بل وتنقيح الأحداث دون الإخلال بالنص الأصلي أو تشويهه .

- من حيث اللغة الدرامية : حاول العمل الدرامي أن يستبقي حضور جلالة اللغة العربية،فكان وهج اللغة العربية ذلك الخيط السحري الذي جمع شعرية الرواية بالصورة الدرامية،كما حاولت لغة المسلسل أن توظف بعض الجمل الفرنسية البسيطة التي تضمنتها الرواية، وأن تسمع اللّكنة القسنطينية الجزائرية في أرجاء شاشات الوطن العربي،وعليه يمكن القول أن الاستخدام الثلاثي للغات في الرواية جاء ليقرّ بأن :

اللغة العربية : هي قلب العمل الدرامي النابض سواء في الرواية أو المسلسل؛ وجسّدت صورة توثيقية للعلاقة العشقية بين أحلام واللّغة العربية ؛فتجلّت جواب قسم ووفاء مشفوع بإهداء لمبدع من طينة مالك حداد:"إلى مالك حداد..ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته..فاغتالته الصفحة البيضاء..ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية،وأول كاتب قرّر أن يموت صمتا وقهرا وعشقا لها."[1]

اللغة الفرنسية : استعملت في بعض الجمل فقط؛باعتبار الفضاء الباريسي الذي احتضن معرض الرسم،وأيضا لامتلاك الجزائريين لناصيتها باعتبارها من غنائم الحرب اللغوية بعد الغنائم السياسية والاعلامية والتكوينية .

اللغة العامية (اللهجة القسنطينية) : وردت حتى تتبدى أسرار العفوية وتترجم التلقائية في أبسط لغاتها .

أراد المخرج أن يجعل من نهاية أحداث المسلسل جوابا لما بدأ به "جمال سليمان/ خالد بن طوبال" سرده الاستهلالي،فكان أن جعل صوت السرد الختامي بصوت صاحبة العمل الروائي نفسها؛ "أحلام مستغانمي،حيث شكّل حضور صوتها وحضورها إلى جانب الممثل في المشهد الختامي دليل رضى وقبول منها على ما لمسته في المسلسل التلفزيوني من وفاء فني للنص لغة ومضمونا،فقالت :

"التقينا إذن..الذين قالوا "الجبال وحدها لا تلتقي"..أخطأوا. والذين بنوا بينهما جسورا،لتتصافح دون أن تنحني أو تتنازل عن شموخها..لا يفهمون شيئا في قوانين الطبيعة. الجبال لا تلتقي إلاّ في الزلازل والهزّات الأرضية الكبرى،وعندها لاتتصافح،وإنما تتحول إلى تراب واحد.(ص 97).لست حبيبتي..أنت مشروع حبي للزمن القادم.أنت

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 05

مشروع قصتي القادمة وفرحي القادم..أنت مشروع عمري الآخر. (ص 280). افترقنا إذن.(ص379). فما أجمل الذي حدث بيننا..ما أجمل الذي لم يحدث..ما أجمل الذي لن يحدث."[1]

أبرز المخرج قدرة الفن التصويري على اختيار الحروف الساخنة في الرواية أينما كانت،واستثمارها وفق المتاحات البصرية للدراما التلفزيونية،فكان العمل صورة مرئية لعملية قرائية منهجية تجعل من الصورة تنطق بما تعجز عنه الحروف من تصوير للحرب والعطب والوفاء والخيانة،ليبقى المسلسل التلفزيوني "ذاكرة الجسد"أحد التجارب الدرامية التي اعترفت بالمتن الروائي الجزائري فنيا وجماليا،وجسّدته تصويرا.

ثانيا : قراءة في المضامين الفنية والقيم الجمالية :

يتراءى العمل الدرامي المصور "ذاكرة الجسد"معتمدا على أرضية المتن الروائي التعبيرية بنسبة كبيرة،فكان على رأس المضامين الفنية المعالجة حضور"الجسد" كمفهوم فلسفي يعكس النظرة الما بعد الحداثية،حيث يحلّ الجسد خارج مركز الذات كحامل رئيسي للدلالات التي تدور بمداره،وتجعله محورا لتقاطبات تمسك بخيوط النقيض،فتتجلى الذّاكرة كفكرة مؤسسة تعنى بالجسد وتصوره رمزيا من جهة،ويحضر النسيان على الطرف الآخر مترجما لمعاني الجسد الهارب من لفحات الزمن والمحو .

- **الجسد :** يشكّل أحد المثارات الحاملة لفصول الدلالة،"والمراد بالجسد هو ذلك الكائن الحي بما هو منبع الوعي والفكر والحركة،إنه أصل ينبع منه كلّ شكل غامض لأشكال الفكر وأشكال الوعي التي اتخذتها الفلسفات المحددة لها بما أنها تمثل نهاية ما يسميه نيتشه على لسان زرادشت في قوله « الجسد عقلك الكبير وهذا العقل الصغير الذي نسميه وعيا ليس سوى أداة صغيرة ولعبة في يد عقلك الكبير يمكن خلق أفكارك وأحاسيسك كائن أكثر نفوذا حكيم مجهول يسكنك إنّه جسدك » ."[2]

يتعدى الجسد حدود المعاين الملموس إلى ما هو أبعد، أي أن الجسد باعتباره الحامل للرمزية النافذة يتجاوز ذلك الخطاب الجسدي الذي تتيحه عتبات المورفولوجيا إلى ما وضحته الدراسات الفلسفية، ورصدته أبجديات الخطاب القرآني وترجمه فنيا وتعبيريا الخطاب الشعري .

---

[1] المصدر السابق ، ص07.97.280.379

[2] سمية بيدوح، فلسفة الجسد ،دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع،تونس ،ط2009 ، ص 12

شكل مفهوم الجسد مثار السؤال الفلسفي الذي تطور بفعل تطور الحس النقدي، وتوسع آفاق التفكير منذ عهد الإغريق ورؤيتهم الدونية للجسد،والتي تنزع عنه كلّ أهمية،حيث"تمثل محاورة فيدون الأفلاطونية في تاريخ الميتافيزيقا الغربية،بيانا نظريا يؤسس لمشروعية إقصاء الجسد من فعل التفلسف وإبعاده عن الشغل الذهني عموما.مادامت الفلسفة أو محبة الحكمة كما يقدمها أفلاطون على لسان سقراط تخليا عن إرادة الحياة وإقبالا على الموت،وتوقا دائما إلى الانعتاق من سجن الجسد،من أجل الالتحاق بعالم روحاني خالص."[1]

يمكن اختزال الطروحات التي أثيرت حول"الجسد" بين منتقص من قيمة الجسد، وجاعله موطنا للغرائز والفتن،وبين من ينظر إلى الجسد من بوابتي الشعور واللا شعور، وبين من يخرج الجسد تماما من مركزية الذات، لتتجسد معالم الرؤية الفلسفية المعاصرة للجسد في البينيات الثلاث؛حيث "يتراوح التصور الفلسفي للجسد بين النزعة العقلانية والظاهراتية والمادية بجميع مشاربها،أو لنقل بين التصور الثنائي لعلاقة الجسد بالفكر(ديكارت)؛والنظر إلى الجسد من جهة ما يقدر على فعله وما لا يقدر عليه (سبينوزا،شوبنهاور، نيتشه،فرويد)،ثم التفكير في الجسد فيما وراء ثنائية الفكر والجسد (إدموند هوسرل وميرلوبونتي وميشال هنري)."[2]

يظهر التطور التاريخي في التعامل الفلسفي مع "الجسد"،فتتراءى طرق استيعاب حدود الجسد وحجم علاقاتها التماسية مع الروح والفكر،كما تبرز الآراء التي حصرت"الجسد"في الخط الديونيزيسي وتهدمت بدورها بانتقال آخر في التفكير،يهدف إلى جعل "الجسد"علامة تستدعي الوعي والتأمل الإدراكي من خلال ما نادى به ميرلوبونتي بقوله : "فأنا لست أمام جسدي،بل أنا داخل جسدي،أو بالأحرى أنا جسدي.لذا فالجسد هو الذي يضفي المعنى على الموجودات مما يجعله عقلا في حالة نشاط بيولوجي، وبالتالي أضحى الجسد هو قوام الوجود ضمن كوجيطو جديد هو:"أنا

[1] هشام العلوي، الجسد بين الشرق والغرب،منشورات الزمن،الكتاب44 ،الدار البيضاء، المغرب، ط 2004، ص45

[2] يوسف تيبس،تطور مفهوم الجسد : من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي،عالم الفكر،العدد4،المجلد37، أبريل-يونيو،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، ص34

جسد،إذن أنا موجود".إن امتلاك الجسد وعيش تجاربه وعلى رأسه الإدراك والوعي هما شرط الوجود ."[1]

يؤشر التطور الفلسفي في التعامل مع"الجسد"على إمكانية الوصول من خلال عتبة "الجسد"الظاهرية والباطنية إلى استشفاف كنه الجسد الانساني الذي يبقى دوما حاملا لأسرار،يبحث عن مفاتيحها .

يشكل "الجسد" عنوان تساؤل معرفي يستنشد جميع المواطن طمعا في الايضاح، فتتراءى ثنائية القصد والدلالة في تعامل الخطاب القرآني مع"الجسد"؛حيث يصور النص القرآني من جهة الجسد خاليا من روح الحياة،حيث "ترد لفظة جسد في القرآن الكريم بمعنى الصورة أو الجسم الذي لا حياة فيه.وتأتي بهذا المعنى إما بدلا عن عجل "فأخرج لهم عجلا جسدا له خوار"(88.20)،أو صفة من صفات الخلق الميت"وما جعلناهم جسدا لا يأكلون الطعام وما كانوا خالدين"(8:21).وقد تأتي بمعنى بمعنى الجسم الذي ليس فيه حياة وموضوعه التجربة،كما هي الحال بالنسبة لسليمان الذي جرّبه الله بوضع جسد على عرشه فعاد إلى أبنائه"ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثمّ أناب (34.38)."[2]

تأتي الدلالات القرآنية لتمنح الجسد معنى الصورة الخارجية(الشكلية) أو الهيكل المفتقد للروح والحياة،كما تتراءى النصوص التي تدعو إلى التأمل في ماهية الجسد بتمفصلاته الظاهرة والباطنة،ممّا يجعل الجسد من مواطن التدبّر والسؤال المفضي إلى مرفأ اليقين، "وقد ورد في القرآن الكريم إشارات إلى اعتبار الجسد الإنساني آية،تدلّ، بطبيعتها وخصائصها،على وحدانية الله عز وجلّ وعظمته،وإذا كانت الآية علامة،فإن الجسد،بهذا المعنى يتحول إلى علامة تندمج في وظائفية تواصلية مبلغة لرسالة من مصدر القرآن إلى البشرية حول جسدها وذاتها وطبيعتها ،دافعة المتلقّي/الانسانية إلى خرق مألوفاته وتصوراته التقليدية حول ذاته،والتهيؤ لاستيعاب دلالات وتصورات جديدة تحوله من كائن بلا غاية إلى كائن/آية."[3]

---

[1] المرجع السابق ، ص 66

[2] فؤاد إسحاق الخوري ، ايديولوجيا الجسد رموزية الطهارة والنجاسة ،دار الساقي ،لبنان ، ط1 ، 1997 ، ص11.10

[3] محمد إقبال عروي، مستويات حضور الجسد في الخطاب القرآني (دراسة نصية)،مجلة عالم الفكر،العدد4، المجلد 37 ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، أبريل-يونيو 2009، ص 14.13

يتجلّى توظيف " الجسد" في العمل الفني"ذاكرة الجسد" كعتبة نصية،وكعلامة إيحائية تحمل عبق المقدّس، وتحفل به مثلما حفل المقدّس بالجسد وصوّره في البدء والمنتهى؛ فتجعل الكاتبة من الجسد موطنا لرصد حاله وأحواله لحظة حدوث الزلازل الذاتية ، والتي من بينها زلزال بتر الذراع والبحث عن موطن لجوء للألم،فلم يجد البطل إلا مشجب الرسم يعلق عليه أحزانه،ويجعله أيضا من أصحاب الرسالة في الحياة : "فتعبر قشعريرة غامضة جسدي وأنا أتذكر في غفوتي أول سورة للقرآن.يوم نزل جبرائيل عليه السلام على محمّد لأوّل مرة فقال له"اقرأ" فسأله النبي مرتعدا من الرهبة.. "ماذا أقرأ؟" فقال جبريل"اقرأ باسم ربك الّذي خلق"،وراح يقرأ عليه أول سورة للقرآن. وعندما انتهى عاد النبي إلى زوجته وجسده يرتعد من هول ما سمع."[1]

يشكل شعور البطل بقشعريرة الجسد عنوان إحساس بالمسؤولية،وهي مسؤولية كلّ مثقف حامل لهمّ السؤال والمآل،بعيدا عن تضييق تصوير الجسد وحصره في صور الغواية، ليتخذ صورة عكسية لمنظومة ثقافية تجعل من الجسد عنوان رسالة للإنسانية،وقد جسّد الخطاب القرآني صور التعبير الجسدي قصصيا،حيث"يقدم القرآن في قصصه نموذجين لجسد المرأة،لا يتقاطعان إلاّ في جسديتهما،ثمّ يسلك كلّ نموذج طريقته وفق المنظور الثقافي الذي يحكمه.فأما النموذج الأول،فهو جسد امرأة العزيز،جسد لا يكتفي بامتلاك جسده،بل يتحول إلى لغة وإيقاع يخاطبان في يوسف عليه السلام الجانب الجسدي،ويتواصلان معه عبر لغة الفتنة والإغواء"[2] .

يظهر الجسد في صورته الفاضحة حيث يصير عنوانا للمشتهى ومثارا للتشهّي، حيث كان"النبي"يوسف وجهة إيروسية أعدت لها زوجة العزيز عدّتها وأثيرها،بيد أنّ التواصل الجسدي اصطدم بالبرهان الربّاني الّذي حال دون ذلك،ممّا يبرز خطورة أبجدية اللغة الجسدية القائمة على الإثارة والغواية في الفتك بالآخر.

أمّا النموذج الثاني الّذي سعى النص القرآني إلى تصوير جسديته،وملامح اختلافاته، فكانت ابنة سيدنا شعيب بطلة التصوير القرآني الذي يعكس القول والفعل "ومع أنّها أسرّت بجمالية قوّة موسى وأمانته، لم توظف لغة جسدها في اتجاه تلوين الموقف بالبعد الجسدي الفاتن، وإنما اختارت لغة جسدية أخرى،لغة تنتمي إلى ثقافة

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص62

[2] محمد إقبال عروي، مستويات حضور الجسد في الخطاب القرآني (دراسة نصية) ، ص22.21

مغايرة،ثقافة تملك من التوازن بحيث لا تسلك سبيل الفتنة والإغواء،وإنما تسلك سبيلا أكثر فتكا،إنها ثقافة الحياء. يقول الخطاب القرآني عن هذا المشهد {فجاءته إحداهما تمشي على استحياء قالت إن أبي يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا} (القصص:25)."[1]

استطاع الخطاب القرآني أن يبرز غواية الجسد في أعقد درجاتها ،كما استطاع أيضا أن يترجم قدرة الجسد على التحلّي بالإتزان، فتتراءى ازدواجية الخطاب الجسدي، وتتبيّن قدرة الجسد على بعث رسائل التصريح والتلميح بالمبتغى،حيث يكون التعبير بين جناحي العفة أو الغواية؛حسب المنهل التربوي والثقافي للجسد المحموم .

"إن موقف ابنة شعيب يخرق،في بنية الخطاب القرآني وقيمه،مألوف الناس في أنّ جسد المرأة لا يصدر عنه إلاّ ما هو شبقي،" [2] مما يكشف الوجه الآخر للجسد،وقدرته على كبح جماح الرغبة متى كان أهلا لذلك،لتتميز خطوط التوظيف الفني لجسد يحمل بين معانيه ذاكرة تتفتح في وجه مريديها، فهل يعني ذلك أن المتلقّي أمام عمل فنّي كاشف لأسرار الجسد في رحلته بين الملائكية والشيطنة ؟

يرسم العمل الدرامي بطله في قسنطينة ثم في بلاد الجنّ والملائكة "باريس" ثم غرناطة(الحلقة 07- 05:00 د)،في مشاهد تعكس البراءة (وفاؤه لوصية سي الطاهر) والشيطنة(عشقه لابنة صديقه)،فهل هي ذاكرة للجسد؟ أم أنها ذاكرة للرجل؟ أم أنها ذاكرة للوطن ؟ .

تتكفل اللغة الشعرية باللعب على أوتار الخيال لتنسكب الرموز متوشحة بحروف مغلقة ،تضمر عناوين حبلى بكلّ ما يحيط بالجسد،وتعرّيه ؛ "فالجسد في الخطاب الشعري لا يكون قادرا فقط على الفعل والخلق والاشتباك والتعالق والاندماج والرؤيا والإبداع،عندما تكون اللغة والمخيلة هما الحاضن الوحيد لرغبة التفتح الجسدي على الحرية والتأمل والحلم،وإنما يضاف إلى ذلك بالتساوق مع اللغة والمخيلة،قدرته على اكتشاف أسرار الجسد عبر علاقته بالآخر،سواء كان هذا الآخر المكان في بعده الفيزيقي،أو الثقافة في بعدها التاريخي،أو الإنسان في بعده الجسدي،" [3] فيتجلّى الجسد

[1] المرجع السابق ، ص 22

[2] المرجع نفسه ، ص 22

[3] محمد الحرز ،شعرية الكتابة والجسد ،مؤسسة الإنتشار العربي،لبنان، ط 1،2005 ، ص 24

* (ينظر : شرق وغرب رجولة وأنوثة لجورج طرابيشي)

عبر متاحات الخطاب الشعري مترجما لعوالم اللقاءات المكانية والثقافية والإنسانية بين نماذج الذات والآخر،ليتراءى الجسد بلهفته وشهوانيته وساديته تحت مظلات التجربة الروائية،حيث تكون اللغة والمخيال وشعرية الخطاب أدوات رصد وتعبير لمشاهد الفعل ورد الفعل بين الجسدين اللذين فاقا حيزهما الواقعي إلى ماهو ترميزي* ويصير الشرق والغرب والرجولة والأنوثة والحضارة والتخلف في صفة الجسد المعروض للكشف بالمنظور الروائي؛إذ أنّ " الجسد في الفعل الشعري تكون حركته باتجاه ارتياد المجهول والمغامرة داخل اللغة،حيث نجد أن هذه الحركة تأخذ مسارين،الأول تكون الحركة فيه غاية في حدّ ذاتها،أما الثاني فتكون فيه بمثابة استنطاق لمكبوتات الجسد في جميع الاتجاهات وعلى جميع المستويات."[1]

يشكّل تعرض المجاهد"خالد بن طوبال"لإصابة كلّفته ذراعه صورة مصغّرة لأجساد مبتورة وذاكرات في منتهى التعبير؛رسمتها الدراما التلفزيونية بشيء من تأثير الصورة وقدرتها على تبليغ رسالات الاهتمام والرعاية لمن هم مواطن لها؛ ذلك التحول الجسدي قابله احتواء نفسي قام به الجراح اليوغسلافي "كابوتسكي" لما نصحه بالرسم أو الكتابة ؛فاختار البطل الانتقال من حياة الجبال والمعارك الليلية إلى أحلام ورقة للرسم جعلت منه يقول بعد ربع قرن من الزمان:"ها أنا"ظاهرة فنية"،كيف لا وقدر ذي العاهة أن يكون"ظاهرة"وأن يكون جبارا ولو بفنّه ؟"[2] .

يتجلّى في العمل الفني تجسيد الانتقال من صورة الكمال الجسدي إلى صورة الافتقاد لذراع؛ وما صاحبها من وجع الهزة النفسية التي جعلت من الرسم وسيلة للاحتماء والبوح،ليكون معرض الرسم بباريس موطنين: موطن للقاء الفنان بفنه،وموطن للقاء الأمس(خالد المجاهد) بالحاضر (خالد الرسام) لما التقى بـ"حياة/أحلام"ابنة سي الطاهر رفيق الجهاد والحامل لوصيته،فكانت تقنية الفلاش باك وسيلة المسلسل الأساسية في السرد والسفر بالمتفرج من الأمس إلى اللحظة أو العكس .

يظهر البطل بمسحة الرجل الشرقي المحصور ضمن ترسبات الكبت والسكوت، حيث استطاع المخرج أن يرسم مشهد"كاترين" في ورشة رسم الموديل النسائي العاري (الحلقة02 – 04:26 د)،حيث يقول عن نفسه مدافعا عن عجزه عن فعل الرسم أمامها:

[1] محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد ، ص 25

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 63

"لقد ألهمتني كثيرا من الدهشة،ولكنّي أنا أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه.أنت أوّل امرأة أشاهدها عارية هكذا تحت الضوء،رغم أنني رجل يحترف الرسم..فاعذريني.إن فرشاتي تشبهني،إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية..حتى في جلسة رسم !"[1] .

يظهر"خالد"بريئاً مستحييا أمام جرأة الغرب في اقتحام أسوار الجسد الموصودة أمام أعين الرجل الشرقي ليجده بانتظاره في قمة العري،معروضا تحت الأضواء،لرسم تفاصيله التي حصرها في الرأس كأقصى حدّ منه لترجمة الدهشة .

استطاعت "كاترين/تينا جروس"أن تفكّ عقدة الرسّام الخجول،وتدخله في عوالم الحميمية، واستطاعت "مي"مصممة الأزياء أن توفر له أجواء الغيرة وحب الامتلاك (الحلقة23-35:00 د)،لكنّ قدوم حياة إلى مرسمه (الحلقة 05 – 05:25 د) جعلت كلّا من المخرج والسيناريست يتعاملان مع نص أحلام برمزية "الصورة المقطعة" لما باحت به الحروف توازيا وضرورات الدراما التلفزيونية المحافظة ،حيث تلخص الصورة الشعرية زمام الحرف والظرف؛ قالت:"كنت أريد أن أقول شيئا لم أعد أذكره.ولكن قبل أن أقول أية كلمة،كانت شفتاي قد سبقتاني وراحتا تلتهمان شفتيك في قبلة محمومة مفاجئة. وكانت ذراعي الوحيدة تحيط بك كحزام،وتحولك في ضمّة واحدة إلى قطعة مني.انتفضت قليلا بين يديّ كسمكة خرجت لتوّها من البحر،ثمّ استسلمت إليّ ."[2]

ينمّ استخدام الجسد في الخطاب الشعري عن حركية الفعل الروائي،وحيوية اللّغة التي تجعل من الجسد مساحة تعبيرية تسائل به وبواسطته الآخر/القارئ، وتدفعه للتساؤل،خصوصا وأن جرأة الحرف الروائي لا حدود لها في استثمار اللغة وعوالم التخييل في فضح معالم الجسد الظاهرة والباطنة،وتصوير تفاصيلها الدقيقة،وكشف كلّ المتلاعبين بالجسد، وبالذاكرة الجسدية .

إذا كانت الجهود الفلسفية قد احتاجت زمنا لتجديد الرؤى ومحاججتها بغية استكناه جوهر"الجسد"، وإذا كان الخطاب القرآني قد جعل "الجسد" بين الصورة الفارغة من الروح والمحتوى وبين العلامة المتوجبة للتأمل،فإنّ الخطاب الشعري قد

[1] المصدر السابق ، ص 95

[2] المصدر نفسه ، ص172

جعل من الجسد وسيلة وغاية يعبر بها وبواسطتها إلى متاحات التعبير والبوح في الكلام المباح واللا مباح .

- **الذاكرة :** تشكل أحد المفاهيم المحورية التي تشتغل عليها فلسفة ما بعد الحداثة إلى جانب الجسد والنسيان والموت والأحلام وغيرها من الأسئلة الفلسفية التي تنظر في المفاهيم بعين التأمّل،فتقلّبها وتنقلب عليها،وتتبقى مفتوحة على عوالم الانقلاب الفكري المتجدّد؛كما هو الشأن بالنسبة للذاكرة، "التي يرى علماء النفس أنها القدرة على اكتساب وحفظ واستعادة المعلومات،ومن أقسامها الذاكرة الحدثية وتعني معلومات تدور حول أحداث مموضعة في الزمان والمكان،أحداث ذات طابع شخصي،تملك قيمة عاطفية كبرى ،والذاكرة الدلالية التي تتعلق بوقائع أو معارف ،أو قواعد عامة،مكتسبة خلال الحياة."[1]

جعلت أحلام متنها الموسوم ب"ذاكرة الجسد" فضاء رمزيا يعبق بالدلالات المحمولة أحياناً على مشجبي : الذاكرة والجسد، فهل للجسد ذاكرة؟ وأي جسد قادر على البوح بذاكرته؟ .

يتبيّن أنّ الجسد قد اختزل الوطن في رجل يقلّب دفتر ذاكرته لتتجلى ذاكرة الجسد مكشوفة للعيان،كما أنّ ظاهر الذاكرة ذاكرة جسد/رجل،بيد أن باطنها مواطن للذاكرة؛ فـ"تتعدد الذاكرات،وتتنوع حتى لتصل إلى 27 ذاكرة تقريبا،"[2] تروم كلّها سبيل البوح/ السرد كطقس من طقوس الاستشفاء، وكطريق لاستنشاد النسيان،ينطق العمل بلسان السارد "خالد" منذ الوهلة الأولى في الرواية والمسلسل(الحلقة الأولى -03:40 د) :

" نحن لا نشفى من ذاكرتنا.ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا."[3]

تميّز"الذاكرة" المستغانمية بالتلوّن والتعدّد راجع إلى التلونات التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية والنفسية التي يعيشها الجسد/الوطن في معترك "الحياة" ؛" فعمّ تراك ستتحدّثين؟ عن أي رجل منّا تراك كتبت ؟ من منّا أحببت؟

[1] رائدة عبد اللطيف حسن ياسين،"تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجا، ص 19

[2] المرجع نفسه، ص 18

[3] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 07

ومن..منّا ستقتلين؟ ولمن تراك أخلصت،أنت التي تستبدلين حبّا بحبّ، وذاكرة بأخرى، ومستحيلا بمستحيل ؟"[1] .

تتراءى عبثية الحياة وعدم استقرارها على حال مثلها مثل الجسد المتغير بفعل الزمن وتفاعلاته وتظهر مجموعة من الذاكرات المتأرجحة بين الذاكرة الذاتية (طفولة، يتم،جهاد،بتر،رسم،معاشرة، صداقة،..) والذاكرة الجماعية حيث يصوّر حال الجسد/ الوطن والتاريخ العربي من خيبة ضياع الأندلس إلى خيبة 1967 وتظهر قسنطينة في رحلة عبورها الحضاري والاسمي والثوري لتتذكر سيرة المحبين والهالكين بحبها :

"كنت أشعر أنك جزء من تلك المدينة أيضا..فهل كلّ المدن العربية أنت..وكلّ ذاكرة عربية أنت؟"[2].

تجسّدت الذّاكرة جسدا وامرأة ومدينة ووطنا عصي على النسيان،وبين ذاكرة الجسد المرئي/المعاين وجسد الذاكرة الخفيّ يجد القارئ والمشاهد في الآن نفسه في لحظات لتصوير الحروف،وتجسيدها واقعا دراميا يستوطن الشاشة،حتى يتعرّف على تناقضات "حياة"مجسّدة لحقبة "حياة" في ذاكرة العرب .

تتبين معالم الوجوه والوجود الدلالي لمضمون العمل"ذاكرة الجسد"، والمختزل في عتبة العنوان الذي برز في مواطن أربع[3]،ترجمتها الكاتبة في التصويرات التالية :

- **الجسد المشوه/الذاكرة المشوهة** : تقول أحلام؛"بذاكرة تسكنها لأنها جسدك، جسدك المشوه لا غير" [4] فيتراءى من جهة أن الساكن في جسد الذاكرة حبيس لتشوهات ارتداداتها، وانعكاس لما يمكنه أن تفعله من فعل انفجار ذاتي،كما يستشف أيضا أن الذاكرة المهمومة بالجسد/الوطن هي كذلك نتيجة التشوه الّذي لحق به من لدن المجرمين الإخوة كما المجرمين الأعداء ،وفعل تشويه الجسد/ الوطن هو الحامل على فعل الكتابة والمستفز لها ؛وذلك باستدعاء الذاكرة كردّ فعل وجودي لإثبات الذات المثقفة الحائرة بين دوائر الألم والقلم .

---

[1] المصدر السابق ، ص 48

[2] المصدر نفسه ، ص 216

[3] ينظر أكثر في دلالات العنوان، رائدة عبد اللطيف حسن ياسين،"تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجا،ص 24.23

[4] أحلام مستغانمي، الرواية المصدر ، ص24

- **الجسد الحامل لثقل الذاكرة** : "كنت تحمل ذاكرتك على جسدك،" [1] أي أن الجسد أصبح بطاقة تعريفية لصاحبها،حيث يفضح الجسد ماديا ما وعته وما تحتفظ به الذاكرة من حمل معنوي .

- **الجسد المعطوب** : "وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها " [2]،حيث يتراءى الوجهان(الذاكرة-الجسد) كوجهان لعملة واحدة تسمى العطب ،فإذا كانت أسباب عطب الجسد معروفة،فما هي دواعي عطب الذاكرة؟وهل لعطب الجسد تأثير على عطب الذاكرة ؟ .

تبرز تجليات تأثير عطب الجسد على الذاكرة، فبمجرد حدوث العطب الجسدي وتحوّل الجسد عن مهمّته الجهادية تحوّلت مسارات الذاكرة من عوالم الصناعة التاريخية إلى خطوط الهامش والتقاط نبضات الأحداث عن بعد .

- **الجسد التمثال** : إذا كان خالد بن طوبال قد عجز عن التعبير لحظة انتصاب جسد"كاترين"أمامه بغرض الرسم،بسبب الدّهشة وفوارق الزمن والمكان الحضاريين، فإن الجهل بإمكانه أن يقضّ القدرة على قراءة الجسد،بل ويتجاوز ذلك أحيانا إلى الإمعان في التجاهل، فوثّقت الكاتبة معالم العجز عن قراءة الآخر بالكتابة،وجسّد المخرج ذلك بالصورة لحظة تصريح"خالد" في المطار ب"الذّاكرة" (الحلقة 30- 16:36 د): "كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه..ولكنه لم يقرأني. يحدث للوطن أن يصبح أميّا."[3]

يتراءى الجسد المبتور والزمن المهدور أبكما أمام قارئي الأجساد،كما يظهر الوطن عاجزا عن امتلاك أبجدية العلم بثقافة الإعتراف ،إذ تتغير بوصلة العلم بتغير سلم القيم،ليصبح العالم مجهولا والجاهل مسؤولا، فالمجاهد المبتور أضحى محلّ السؤال،أما نماذج"سي مصطفى" والأجساد الكاملة،فيلقون من الرعاية ما يكفيهم حتى انتهاء الصلاحية المسؤولياتية .

" ومن اللافت للانتباه أنّ جدلية المحو/الإثبات تمارس نشاطها في ذاكرتنا الثقافية،لا وفقا لقوانين التطور الثقافي الطبيعية،حيث ينبثق الجديد من القديم

[1] المصدر السابق ، ص72

[2] المصدر نفسه ، ص 73

[3] المصدر نفسه ، ص404

ويتجاوزه تجاوزا جدليا،بل يتمّ ذلك بفعل تدخل سلطة ذات طابع أيديولوجي تحاول محو السابق بوصفه نقيضا،وإثبات ذاتها بوصفها بديلا."[1]

يمثل "سي مصطفى/جهاد الأندري"أحد نماذج السلطة الثورية النافذة،والذي صورته الرواية والمسلسل التلفزيوني كأحد المنتفعين بالماضي الثوري ،والمتبوّئين لمواقع المسؤولية،حيث بيّنتا شراهته للسلطة وللكسب غير المشروع،وأبرزتا أيضا قدرته لأن يكون زيادة على البديل السلطوي؛البديل الزوجي كذلك-"زوج حياة"- رغم أنه متزوج وبأولاد ،إلاّ أنّ سلطته المادية والمعنوية تمنع عنه مصادفة خطابات الرفض والممانعة؛ تقول عنه أحلام :"أعرف أنا أكثر من رجل طيّب كان يمكن إذن أن يصبح زوجها.ولكن (سي...)كان أكثر من ذلك.كان رجل الصفقات السرية والواجهات الأمامية.كان رجل العملة الصعبة والمهمّات الصعبة. كان رجل العسكر..ورجل المستقبل. فهل مهمّ بعد هذا أن يكون طيبا أو لا يكون؟" [2] ،لتكون صور الماضي والحاضر والمستقبل مجتمعة في نموذج (سي...)كجسد كامل،وكرؤية استشرافية من الروائية للحال والأحوال المستقبلية لرجل المراحل المقبلة من تاريخ الجزائر .

رغم تصوير المخرج التلفزيوني لشخصية"سي مصطفى" كما رسم روائيا، إلاّ أنّه قد أصدر حكمه الفنّي على هذا"النموذج"بأن جعله في(الحلقة 30- 14:30 د) مبعداً عن دائرة الحصانة ،ومعرّضاً لخطر المتابعة،يصوّره مستجدياً لرعاية"غانية /نسيمة"،وهي المشاهد الغائبة في صفحات الرواية،حيث تتراءى إمكانيات التنقيح الفنية للعمل الروائي ،حيث يبصم المخرج توقيعاته الفنّية ،ورؤيته المتممة لمسار ومسيرة حروف روائية متجددة بتجدّد القراءات وتعدّدها،أين يكون التمعّن في الجسد،والنبش في الذاكرة المؤثثة بالنسيان عنوان النظر .

- **النسيان :** تعاملت الدراما التلفزيونية "ذاكرة الجسد" مع المفاهيم اللّغوية التي كوّنت فيما بينها نسيجاً لغويا وفلسفيا يوحي بأنّ الرواية أكبر من أن تكون لغة متراصة فحسب؛ بل هي خطوط توازٍ مع الفكر والمجتمع والإنسان،تفكّكه وتحلّله لتصل لفهمه .

إذا كانت الروائية والمخرج من بعدها قد صبغا عملهما بألوان الذاكرة،فلماذا حضر"النسيان" بعدها كوجه آخر لعملة الذّاكرة ؟ تتبيّن في تقاسيمه-وجه النسيان-

[1] نصر حامد أبو زيد ،الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي ،ط 2 ، 2005 ، ص 134

[2] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص 270

ملامح الوهن الراغب بالبوح والموغل في التطرّف يسترغب الانتقال إلى المحطّة الموالية بأقصى سرعة علّه يتجاوز وخزات ذاكرة أمسية.

"إنّ النسيان نعيشه أولا وبكلّ ما أوتينا كطعن في وثوقنا بالذاكرة. طعن، ضعف ، نقص. إنّ الذاكرة،بهذا الصدد تحدد نفسها ،على الأقل في الفترة الأولى،على أنها صراع ضدّ النسيان."[1]

يتراءى بداية أنّ الذّاكرة تعيش صراعاً ضدّ النسيان،وأنّ النسيان يحيط بالذاكرة من جميع جوانب الزمن الجسدي والنفسي والاجتماعي لحياة الإنسان .

يشرح بول ريكور Paul Ricœur أحداث نهاية الذّاكرة،وعوالم التقائها بالنسيان بالقول :"من ناحية،نحن نمرّ يوميا بتجربة تآكل الذاكرة ونحن نربط هذه التجربة بتجربة الشيخوخة،الإقتراب من الموت.هذا التآكل يساهم في هذا الحزن الّذي دعوته في الماضي "حزن التناهي". وأفقه الفقدان النهائي للذاكرة، الموت المعلن للذكريات. من ناحية أخرى ،نحن نعرف السعادة الصغيرة التي نعيشها للعودة غير المتوقعة أحيانا لذكريات كنّا نعتقدها قد فقدت إلى الأبد."[2]

يتبيّن ممّا سبق أنّ التقدّم في العمر أحد مسبّبات"حزن التناهي" بالنسبة للذاكرة وللوجود الإنساني حيث كلّما تقدّم عمر الإنسان تضاءلت ذاكرته* ، بفعل ارتدادات الزمن وبفعل المرض الّذي يتجسّد فيه فقدان الذاكرة كإعلان على موت الجهاز التذكري، لكنّ ريكور يجعلنا أمام موقف آخر هو عودة الأمس الّذي شيّعناه ،وهو ما يبرز أننا أمام وجهين للنسيان في التعامل مع الذاكرة، حيث يدقّق ريكور بالقول : "هناك قراءتان للظواهر الذاكرية نتركهما تتنافسان.الأولى،تميل نحو فكرة النسيان النهائي: وهذا هو النسيان عن طريق محو الآثار،أما الثانية،فتميل نحو النسيان الّذي يستعاد réversible بل حتى فكرة الّذي لا ينسى ،إنّه نسيان الإحتياط . "[3]

---

[1] بول ريكور،"الذاكرة ،التاريخ،النسيان"،ترجمة: د. جورج زيناتي،دار الكتاب الجديد المتحدة،لبنان، ط1، 2009 ، ص603

[2] المرجع نفسه ، ص 638

* هناك من تبقى ذاكرته في أوجّ عنفوانها التذكري رغم التقدّم في العمر،حيث يسرد عليك من التفاصيل الموغلة في تاريخه البعيد ما يجعل من القول شرحا لرأي بول ريكور الّذي نظر للغالب الأعمّ من النّاسين،أمّا المتذكرين فيبقون إستثناءات تسترعي السؤال عن سرّ الإحتفاظ بدقائق الذاكرة .

[3] بول ريكور،"الذاكرة ،التاريخ،النسيان" ، ص 608

تتراءى ثنائية تعامل "النسيان" أمام مواطن الذّاكرة،حيث يظهر"النسيان" أولا بمظهر اللّامتاح أو المفقود محواً،وهو ما اصطلح عليه ب"النسيان النهائي"،حيث يجسّد الخلوّ من الذكريات،ويتمثّل في مختلف الحالات المرضية لفقدان الذاكرة الخالية من أثر للماضي ،ويتراءى الوجه الثاني للنسيان كأحد المقامات الخفية عن التحديد،وهو ماعبّر عنه ب"نسيان الإحتياط"،حيث تبرز منطقة من مساحة "النسيان"لتمنح كرمها التذكّري ،باستدعاء لحظات سابقة في لحظة حاضرة نتيجة مثير معيّن خادش .

تجدر الإشارة في هذا المقام إلى توقيت خدوش الذاكرة والرجوع إلى مساحة "النسيان"،حيث زمن الإستعادات التذكرية يفعل فعلته تأسيسا على "ماعمله برغسون في كتابه المادة والذاكرة في مسلّمته الإستعادية كلّيا حول ولادة الذكرى منذ لحظة الإنطباع ،وحول "إحياء الصورة"في لحظة التعرف. علينا عندها أن نفترض وجودا "لا واعيا"للذكرى بطريقة تسمح لنا بأن ننسب هذا الوجود إلى اللاوعي هذا."[1]

تظهر المفارقة بين اللحظة/الحاضر والأمس/الذكرى حيث يتوحدان في استعادة الذكرى القادمة من ميناء "النسيان"،ممّا يجعل الوجود بوعيه ولاوعيه محفوفا بعوالم الكمون ،حيث تنهال عليك الذكرى بلا موعد وتستدعيها أحيانا فتلبّي الموعد،حتّى يمكن حسب بول ريكور"أن تعتبر فيها هذا الكمون صورة إيجابية من النسيان الذي أدعوه النسيان الإحتياطي. بالفعل،فمن كنز النسيان هذا أنهل حين يطيب لي أن أتذكّر ما كنت ذات مرّة ،قد رأيته أو سمعته أو أحسست به أو تعلّمته أو اكتسبته."[2]

تنتهي "الذاكرة" من الصراع مع "النسيان" إلى الوئام والتبادل الذكرياتي، فتبدو العلاقة بين الذاكرة والنسيان علاقة درامية بوجهيها (مأساة وملهاة)،حيث "من ناحية، النسيان يخيفنا .أوَ لسنا محكومين بأن ننسى كلّ شيء؟ ومن ناحية أخرى، فإننا نحيي كسعادة مرحب بها عودة جزء من الماضي منتزع كما يقال من النسيان.هاتان القراءتان ترافقاننا طيلة حياتنا-مع الإذن من الدماغ."[3]

[1] المرجع السابق ، ص 607

[2] المرجع نفسه ، ص 607

[3] المرجع نفسه، ص 608

يسير العمل الفني"ذاكرة الجسد"في مضمونه الفني والجمالي مستوعبا لحدود العلاقة بين "الذاكرة" و"النسيان" ،حيث جلس "خالد"-أخيراً التّي هي بدءاً –ليكتب، بعد أن وقف ليرسم ف"هل الورق مطفأة للذاكرة ؟"[1].

مثّل فنّ الرّسم موطنا أول لعلاقة "خالد"بعوالم الورق والألق،حين جعل منه مطفأته الأولى للذاكرة الكبيرة التي لم تسعها مساحة ورق الرّسم،لتستنجد بمطفأة ثانية،ولكن بمساحات أفسح للبوح؛"كلمات فقط،أجتاز بها الصمت إلى الكلام،والذاكرة إلى النسيان ،ولكن.."[2].

يلجأ"البطل"إلى كنز النسيان ليسترجع ما ترسّب من الذاكرة،مستعينا هذه المرّة بالكلمات عوض الفرشاة كأسلوب آخر للتعبير؛إلاّ أنّ الاستدراك ينبئ بأنّ العودة إلى الماضي لاسترجاع لحظاته له من اللّذة وله من الألم ما يجعل الكتابة فيه وعنه أمراً يستوجب الوقوف على أنامل التأمّل،حيث كلّ لحظة ذكرى مستعادة مشهد توثيقي لما مضى،وعلى الكاتب مأمورية التعبير.

يتراءى أيضاً أنّ الكتابة يمكن لها أن تصبح شكلا من أشكال الحرب الباردة، بين أطراف تعرف أنّها المعنية بالمبنى والمعنى،واقتحام"خالد"لعالم الكتابة هو ردّه على طريقة الكاتبة(حياة)،بعد أن أدرك أخيراً أنّ للحياة أقنعة تتغير حسب الفصول والهوى؛ "أم تراك لبست هذا القناع، فقط لتروّجي لبضاعة في شكل كتاب،أسميتها"منعطف النسيان" بضاعة قد تكون قصتي معك.. وذاكرة جرحي ؟ "[3].

تظهر بدايةً رؤية "البطل" إلى المرأة/القناع : حيث تظهر معرفة السارد/البطل بأقنعة الكاتبة حيث رآها بقناع جديد جعلها المرأة/المروّجة لبضاعة في شكل : كتاب أو قصة أو ذاكرة جرح،هي تخمينات لا نهاية لها،خصوصا وأنّ كتاب حياة موسوم في الرواية ب"منعطف النسيان"، أي تلك اللّحظة الفارقة بين الحضور والغياب،بين المحو والبقاء في دكّة النّسيان الإحتياطي، ممّا حرّك دوائر الاستفهام عند البطل.

اتّخذ عنوان كتاب حياة في المسلسل عنوانا مغايرا لما ورد في الرواية، هو"الخراب الجميل" حياة الطاهر عبد المولى " (الحلقة 11- 27:15 د)،حيث شكّل الكتاب/الهديّة

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 09

[2] المصدر نفسه ، ص 08

[3] المصدر نفسه، ص 17

وثيقة إثبات الخيانة العشقية التي اكتشفها خالد في حقيبة "زياد"(الحلقة 10- 09:03 د) فكان الخراب جميلا عند"حياة"،وكان الجميل خرابا عند"خالد"،فهو العاشق حدّ التطرف لامرأة كان يوما ما يحمل وصيتها فإذا به اليوم يحمل عشقها : "دعيني أسلك إليك الطرق المشعبة الألف، وأعشقك بالعواطف المتناقضة الألف، وأنساك وأذكرك، بتطرّف النسيان والذاكرة ."[1]

شكّلت الكتابة وسيلة أبرز من خلالها"بن طوبال"صورة عشق محبك التعقيد(حبّ ثلاثي الأبعاد) متلوّن المعالم،تراجيدي النهاية،حيث خيّم الموت على الحبّ وعلى الأخ والصديق .

يتجلّى البطل راغبا في استنشاد الدروب الصعبة لقصة عشق تكتب بحبر النسيان، وتحت سلطة اللغة يسافر إلى ما مضى في مطارات ذهابها حنين وإيّابها أنين : "ها أنذا..بحقيبة يد صغيرة،هنا في اللامكان. في هذه النقطة المعلّقة بين الأرض والسماء. والهاربة بي من ذاكرة إلى أخرى.أجلس على مقعد في الدرجة الثانية للنسيان. أحلّق على تضاريس حبّك . على ارتفاع تصعب معه الرؤية،ويصعب معه النسيان."[2]

تبرز الكاتبة وفق هذا المشهد الروائي تفاصيل فلسفة"النسيان" بواجهة من حبّ، حيث يظهر التوافق حول الدرجة الثانية من النسيان الذي أشار إليه "بول ريكور"، وهو النسيان الاحتياطي المخالف لنسيان الدرجة الأولى الماحي للآثار،ذلك النسيان المعلّق بين الحاضر والماضي ، وبين الحضور والغياب .

يترجم جسد"خالد"المبتور مساحة "النسيان"حيث الذراع المفقود هو ماتمّ محوه بفعل الحرب(مآل نهاية وفقد/نسيان درجة أولى)،وما تبقى من الجسد(احتياط/نسيان درجة ثانية) تحضر منه الذكريات طوعاً أو كرهاً ،فما الّذي يصنع لها سرّ الحضور؟ سؤال تجد إجابته في مقاربة ريكور للمفارقة التي لاحظها هيديغر،"وهي أن النسيان هو الّذي يجعل الذاكرة ممكنة : كما أنّ الانتظار غير ممكن من دون واحد ينتظر،كذلك فإن الذّكرى غير ممكنة إلاّ على أساس النسيان وليس العكس؛" [3] أي أنّ الذاكرة في هذه الحالة مجموعة من الأحداث/الذكريات التي وقعت في الزمن الماضي،والمودعة في بنك

[1] المصدر السابق ، ص 237

[2] المصدر نفسه ، ص 283

[3] بول ريكور،الذاكرة التاريخ النسيان ، ص 640

النسيان ،ولو لم تكن الذكريات محفوظة لما أمكن استدعاءها من زمنها السابق ، واسترجاعها في كامل تفاصيلها .

قام العمل الفنّي"ذاكرة الجسد" بتصوير بطله يطرق موطن النسيان لاستجلاء ذكرياته التي لم يمسسها بتر الزمن،أين انصرفت الأحداث إلى رواية ما فات من حرب، ومن حبّ،موغل في تشابك علاقاته اللصيقة بما مضى من الزمان،تماما كالنسيان؛ حيث الماضي لا يمكن تغييره،أو نفيه،إلاّ بالمحو/البتر؛ فـ" لا يستطيع أي شخص أن يجعل ما لم يعد ألاّ يكون قد كان. وإلى هذا الماضي بما هو قد كان،يضمّ هذا النسيان الذي يقول لنا هيديغر عنه إنه يتحكّم في كلّ شروط الذكرى."[1]

تظهر رحابة النسيان في احتواء عديد الذكريات، وتخزين آثارها لإعادتها سواء تحت الطلب الذاتي أو بسبب استفزاز المثير الذي يجعل من شريط الذكرى حاضرا للمشاهدة ،حيث تنجلي عن النسيان غيوم الزمن؛ ووحده "ما سبق فكان يجعل من النسيان المورد السحيق المقدم لعمل الذكرى"[2] .

صوّرت أحداث الدراما التلفزيونية"ذاكرة الجسد" مجموعة من الذكريات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والعشقية،فبدت الذاكرة متدفّقة على"البطل/الكاتب"،تمنحه من الصّور ما فقد حضوره الزمني، ليجزم ريكور بالقول : " إننا ننسى أقلّ مما نعتقد أو نخشى ."[3]

تتراءى التداخلات الدلالية بين العمل الفنّي وفلسفة النسيان، حيث يوحي توجّه البطل إلى الكتابة عن ذاكرة الجسد بالتأكيد على أنّ ما بقي له من الجسد/النسيان كفيل بألاّ ينسى .

تبقى تجربة الجمع بين الرواية والتلفزيون أحد الاجتهادات الفنية الساعية لتصوير مواضيع وأحداث بدأتها الرواية كلمة لينتهي بها المطاف صورة، فتختلف البداية والنهاية وسيلة،وتختلف معهما ملامح التعبير والقصد الدلالي المفتوح على عوالم التأويل، لتحلّ الرؤية التصويرية التجسيدية محلّ الرؤية الروائية التخييلية .

---

[1] المرجع السابق ، ص642

[2] المرجع نفسه ، ص 642

[3] المرجع نفسه ، ص638

إذا كانت الرواية فضاءاً مفتوح الحدود، يستثمر من سلطة اللغة ما يغذّي حروفا تنتظر القارئ،فإن التلفزيون مضبوط على عقارب الزمن،وعلى استمالة ذوق المشاهدين في ساعات الذروة؛ ممّا يقتضي على الدراما التلفزيونية قدراً عالياً من الإحترافية في تعامل الفريق الفنّي مع النص والرؤية الإخراجية استيعابا وتقمّصا وأداء يستنشد أبسط التفاصيل التي تستبقي المشاهد،وتدفعه للمتابعة بشغف السؤال النّاجم عن عنصر التشويق وصدى الدراما المعالجة في المسلسل .

مثّلت"ذاكرة الجسد" نسياناً لحاضر سيأتي من يكتب عنه ويصوّره، واكتفت بتحديد الماضي من أحداث 08ماي1945إلى عتبة " 25 أكتوبر1988 عناوين كبرى..كثير من الحبر الأسود.كثير من الدم. وقليل من الحياء ."[1]

تباينت الرؤى وتلوّنت تمثّلات الأفكار بين العملين في مواطن،كما توحّدت في مواطن أخرى ،لتتجلّى في الأخير نسبية مطابقة الصورة والحقيقة التي صرّح بشأنها بول ريكور بالقول : "إنّ رؤية شيء تمنع من رؤية شيء آخر، سرد دراما معيّنة، يعني نسيان دراما أخرى."[2]

تظهر الدراما التلفزيونية بسلطة جماهيرية أوسع من سلطة الكلمة الفردية، لتصطف المواضيع والصور بين مدار الذاكرة والنسيان، وينتقى منها ما يناسب الغايات المأمولة ممّا يصنع سلطتها التأثيرية .

ثالثا : ذاكرة الجسد وغايات التجربة الدرامية :

يبقى العمل الفني"ذاكرة الجسد"إحدى التجارب الدرامية المجسدة لعلاقات التلاقح بين الرواية والدراما التلفزيونية،لتتراءى بعض الغايات التي تصبّ في المناحي التالية :

- **الغاية الأدبية :** يخفي كلّ نص أدبي بين ثناياه عديد الغايات المتجلية والمستبطنة بوعي/قصد من الكاتب،أو دون ذلك،حيث يؤكد روبير إيسكاربيت* R.ESCARPIT على هذا التعدد بالقول : "إنّ النص الغني أدبيا هو النص الذي يستطيع أن يتلقى ويفهم

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص15

[2] بول ريكور،الذاكرة التاريخ النسيان ، ص 653

* Robert Escarpit: (1918.2000)،عمل أستاذا ثم باحثا فصحفيا ثم أديبا روائيا، اشتغل كرئيس لجامعة بوردو بفرنسا ومديرا لمعهد الآداب وتقنيات الجماعة الفنية،من مؤلفاته : الطفل الذي أتى من الفضاء،قصص وأساطير مكسيكية،سوسيولوجيا الأدب،الأدبية،الكتابة والتواصل،رسالة مفتوحة إلى الله

ويحسّ به بطريقة تختلف عن تلك التي أرادها الكاتب بوعي،والتي يمكن أن يلاحظها موضوعيا ناقد ما ،وهذا يقتضي تلاعبا معقدا ودقيقا للمحتوى والشكل ،للكتابة والدلالة ،التي يكمن فيها الطابع الأدبي الخاص لنص ما ."[1]

انفتاح النص الأدبي على عوالم التعدد القرائي يدلّ على أنّ ترمومتر الجمال الأدبي يتفاوت من رؤية لأخرى ،حسب المعطى المعرفي والتذوقي للمادة الأدبية ،وهذا يعني بأنّ الغاية الأدبية لا موطن ثابت لها ولا حدود نهائية من شأنها أن تطوّق المبنى والمعنى.

تُشكِّل الدراما التلفزيونية المعتمدة على البنيان الروائي أحد التصويرات الحيّة لتفاعلات الأدب،سواء من الناحية اللغوية أو الأسلوبية أو الدلالية، فتتبدى الفروقات شاسعة بين الأعمال المصورة تلفزيونيا القائمة على النص الروائي-الأدبي- ، وبين غيرها من الأعمال المنفردة بالعزف التعبيري الحرّ؛"ذلك أن النص الأدبي ليس نظاما مكتملا، مكتفيا بعناصره وأدواته،بحيث يؤلف بنية مغلقة،بل هو طاقة متجددة،لا يوجد إلاّ في تفجّره وانفتاحه على تعدد في المعاني والدلالات والإيحاءات،فهو يتوالد باستمرار.." [2]

ليتراءى النص الأدبي مكتنزا لبواطن من الأسرار، مفتوحا على الآخر المتلقّي،كدعوة للاكتشاف،فتكون من غايات اللقاء محاولة استجماع الحروف في سكتها التأويلية ولو تخمينا؛ لأن غاية الأديب أن يلعب بالأدب على الأدب، ليمنح ذلك المنتوج الأدبي الخارج عن دوائر الحقيقة الصريحة والمباشرة والموغل في دروب المراوغة،وما دام الأديب يستخدم الأدب للخوض في متاهات معرفية "فإن الأدب وهو ينتج أشكالا وصوراً وأنماطا تعبيرية وصفية وسردية وحوارية،ينتج في الآن ذاته "أفكاراً" ويطلق "رسائل" ولكنها ليست أفكار مجردة كما هي المفاهيم الفلسفية،وليست رسائل مباشرة،كما هي الرسائل في التوجيهات الأخلاقية والمبادئ التعليمية،وكونها كذلك لا ينتقص من قيمتها كتجارب فكرية ،بل يكسبها صفة خاصة ويمنحها بعدا آخر.إنها نسيج ضمن نسيج متشابك الخيوط كثير التشعب،متعدد الألوان، على الباحث أن يحسن تمييزها وملاحقة

[1] نخبة من الأساتذة ، الأدب والأنواع الأدبية،ترجمة : الطاهر حجار،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،دمشق، ط1 ،1985 ، ص 24

[2] بيار ماشيري، بم يفكر الأدب ؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية،ترجمة : جوزيف شريم،المنظمة العربية للترجمة،بيروت،لبنان، ط 1 ،2009 ، ص14.13

تعرجاتها والتفافاتها من دون أن ينقلها إلى نطاق آخر،ومن دون أن يجردها من طبيعتها الأدبية."[1]

أبان العمل الفنّي "ذاكرة الجسد" عن حسّ التعامل مع النصّ الأدبي ،من خلال استثمار مكنون الرواية وإتمام مسار توظيفه تلفزيونيا،لغاية إيصال الكثير من الرسائل الصريحة والضمنية التي تقدّس الحقّ والعشق،كما تلعن الفساد والمفسدين والخيانة والمتطرفين،حتّى تبدو الحروف منفعلة يذروها اليأس من الحال والمآل، وتتكشف عديد الأفكار التي دخلت من بوابة الأدب (الرواية) لتعبر دروب التاريخ (الجزائر بين الأمس الثوري والحاضر المأزوم) ، وتمرّ على الفلسفة (الذاكرة-الجسد-النسيان -الموت-الصداقة-العيادة-السجن..)، لتحتفي بالفن(رسم،موسيقى،رقص،عمران،كتابة)، فتقفز على عتبات الجغرافيا (قسنطينة - باريس- فلسطين- لبنان- غرناطة) لتلعن عوالم السياسة والاقتصاد الصوري .

من أهمّ المعالم التي تصنع الاختلاف في استقبال العملين(الروائي/غير الروائي) تلفزيونيا، أنّ العمل الروائي المصور يمتلك أسبقية التعامل مع المتلقين: القارئ، الناقد، الإعلام؛ بعكس العمل الحرّ/غير الروائي الذي يلتقي بالمتلقي من دون موعد سابق، فتكون شهرة العمل الروائي أحد العوامل المحفزة على مشاهدته،خصوصا إذا كانت الساحة الأدبية قد احتفت بالعمل قراءة وبحثا ومدارسة .

تجسّد مسلسل "ذاكرة الجسد" محتفيا بجلالة اللغة العربية،وهو ما شكّل أحد أقواس الجمال الأدبي،حيث تجلّت شعرية اللغة التي شهد لها نزار بجنون انسيابها ،في احتفاظها بنفس النمط اللغوي المتمظهر في السرد،والحوار،ليبقى الأدب متنفسا للبوح تحت أقنعة اللغة،حيث يحاول الأديب أن يجد لنفسه مكانا بين الضدين والعالمين : الحقيقة / الخيال،الصدق /الكذب،الخضوع /التمرد .

الغاية التوثيقية: يوثّق العمل الروائي المصوّر لأحداث تطوف في فلك التاريخ والسياسة والاقتصاد والدّين والتعليم والفن،فتمّ تصوير مسار ومسيرة رجل ثائر كنموذج للعطب الداخلي للرجل/الوطن، فيظهر"ذاكرة الجسد" ككتاب مفتوح على الماضي بمرآة صورة تلفزيونية تمثّل الحاضر .

[1] المرجع السابق ، ص 14

يدخل العمل أيضا في إطار توثيق الأدب في مرحلة زمنية محددة،حيث حققّ العمل الروائي محلّ الدراسة من الاحتفاء والصخب ما جعل الكاتبة الجزائرية من أعلام الأدب؛ ولأن الأدب يبقى أدبا حتّى، ولو خاض في مسالك الكلام المباح واللامباح .

يمكن للرواية أن تستعين بحوادث التاريخ وبشخصياته المؤثرة ،فتنهل منه ما يوائم سيرورتها الفنية، ولكن دون محو للحقيقة أو تدليسها تحت جنح الإبداع، وإلاّ فما فائدة التاريخ وعلمائه إذا تعدّى الأدب حدود أدبيته وتطفل على هيبة التاريخ وموضوعيته؟

يحضر في هذا المقام الروائي المؤرخ واسيني الأعرج الّذي يحاول بنوع من الأدبية الممنهجة تجسيد أوجه الوفاء للتاريخ ولشخصياته وللقارئ، بأعماله الروائية المبنية على البحث الميداني،والمعنية تحديدا بتصوير حياة الأمير عبد القادر مثلا في رواية "الأمير"، وحياة "مي زيادة" في عمله الموسوم "ليالي إيزيس كوبيا..ثلاث مئة ليلة وليلة في جحيم العصفورية "، كما فعل أمبرتو إيكو الشيء نفسه مع روايته "اسم الوردة"، أين تبرز الرواية قدرتها على توثيق الحقائق بأسلوب الكتابة الأدبية،و تأتي الدراما التلفزيونية كوسيلة لعرضها بالصورة المرئية،فالثورة الجزائرية لم تطلّ على المشاهد العربي في مسلسل تلفزيوني قبل "ذاكرة الجسد" من خلال شخصية "خالد بن طوبال"،وما ساد من سرد حول الثورة والثائرين ،حيث كان التوثيق أيضا لضحايا الحرب الهامشيين من أمهات وزوجات وأبناء عايشوا سنوات ضياع وحرمان متدثّر بالأمل .

الغاية الاقتصادية :

- اقتناء الرواية : يفيد تصوير الروايات تلفزيونيا وسينمائيا في دفع المتلقّي إلى اقتناء الرواية محلّ التجربة الدرامية،والتعرف عليها في شكلها الأدبي البكر،حيث تستطيع الصورة أن تستفزّ المشاهد بملامستها لعناوين الفتنة الممهدة للمعرفة،بعكس الأعمال التي تؤسس على نص أدبي غير روائي،مما يبرز أن التعاون بين المجالين التصويري والأدبي،كفيل بإظهار مواطن الجمال الروائي .

- نجاح المسلسل جماهيريا : يمكن لنجاح الرواية وذيوعها أن تساهم في بلورة تجربة تلفزيونية تحوّل العمل من صبغته الأدبية إلى صبغة مرئية،لغاية الاستثمار في العمل وتجسيد مواطن الجمال الذي احتواه،كما يمكن لعوالم الاقتصاد والمال أن تستفيد من تصوير الدراما التلفزيونية من خلال تفعيل دور الاشهار في تسويق الخدمات

والمنتوجات العديدة التي يتلقفها المشاهد، بوعي منه أو بدون وعي،حيث تظهر في العمل على شكل مطاعم وفنادق وأماكن خدماتية وسياحية يصوّر فيها العمل الفنّي،وتنقل منها خصوصيات العلامات التجارية والاقتصادية بغرض التعريف بها، وتسويق صورتها إلى عين المشاهد .

يمتدّ الجانب الاقتصادي المتغلغل في العمل الفنّي إلى الاشهار لعديد المنتجات المطروحة على المشاهد لغايات الاستهلاك على غرار السيارات والملابس والاكسسوارات وغيرها..ف"ذاكرة الجسد" مثلا قد صوّر اللّباس التقليدي للمرأة الجزائرية،والمرأة القسنطينية على وجه التحديد،حيث يراه المشاهد(الحلقة 03- 27:18 د) مرّة زمن المعرض الّذي أقامه"خالد"بباريس،وقدوم "حياة" إليه مرتدية "الزيّ التقليدي القسنطيني" وهي تمشي وتتغنّى بأغنية المالوف"قسنطينة"للراحل الطاهر الفرقاني ويظهر أيضاً يوم زفافها (الحلقة 13 – 30:30د) ولآخر مرةّ (الحلقة 30- 23:55 د)؛ أين تظهر أحلام مستغانمي نفسها وهي ترتدي اللّباس القسنطيني، وتتأمّل الجسر القسنطيني المعلّق كرمز دلالي يوقّع تعلّقها واعتزازها بالموروث الثقافي والتقليدي للجزائر، وتسويقها له تلفزيونيا بعد أن أشارت إليه كتابة .

تجدر الإشارة في الأخير إلى استثمار الجانب الغنائي في العمل الفنّي "ذاكرة الجسد" وذلك بجعله تحت مجهر الانتقاء الجمالي والوجداني،واستغلاله لما يليق بالترجمة الفنية من فنّ الرواية إلى فنّ الغناء،حيث "أقام ديوان الثقافة والإعلام الجزائري التابع لوزارة الثقافة نشاطا ثقافيا وفنّيا مميّزا في الأوّل من أيّار2006، استضاف فيه الفنانة اللبنانية الملتزمة جاهدة وهبة، الّتي خصّصت الأمسية لتقديم أغنيات،جديدة مقتبسة من رواية "ذاكرة الجسد". ربّما هذه التجربة هي أوّل تجربة،عربيا،فيها يحوّل نص روائي إلى عمل غنائي."[1]

تنفتح آفاق التجربة الدرامية"ذاكرة الجسد" وغيرها من الأعمال التلفزيونية على عوالم المال والأعمال من خلال استغلال الصورة التلفزيونية في تسويق مختلف العلامات التجارية والمنتجات الاقتصادية وصولا إلى حدود استغلال الكلمات الروائية، وتحويلها إلى سوق الأغاني .

[1] كلارا سروجي –شجراوي،"نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة دراسة تطبيقية في ثلاثيتي نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي"، مجمّع القاسمي للغة العربية وآدابها،باقة الغربية،ط 1،2011، ص 342

رامت المحاولة البحثية في هذا الفصل أن تبرز بلاغة الصورة زمن اقترانها بالحرف الروائي ،من خلال الإشارة إلى التجارب الدرامية التي تمّ تصويرها بالاعتماد على النصوص الروائية ،وما تقتضيه عملية التحويل النصي من متن الرواية إلى سيناريو المسلسل التلفزيوني من تدرّج مرحلي يراعي مضمون الرواية، وخصوصية العمل التلفزيوني، كما شكّل المقام فرصة لعرض مكنون الرواية،بالتطرق إلى أهم المضامين الفنية والصور الجمالية المتضمنة بين دفتي الرواية،ومستويات الانتقال السردي من الشكل الروائي إلى الشكل المرئي، وحاول الفصل أيضاً أن يستنطق ملامح الكتابة الدرامية في مسلسل"ذاكرة الجسد"، وذلك بإبراز مواطن المعالجة التلفزيونية لمضامين الرواية، ليختم الفصل بالإشارة إلى مختلف الغايات الظاهرة والخفية للعمل الدرامي المصوّر،حيث يكون واجهة فنيّة تعرض من خلالها ما يغري المشاهد،وتدفعه للاستهلاك .

خاتمة

حاولت الدراسة البحثية أن تبرز سيرة ومسيرة الرواية الجزائرية من بدايات تأسيسها إلى راهنها الكمي والكيفي المستوجب للبحث والمساءلة حول هذا التدفق الروائي المتنوع المضامين والأساليب،كما توسم عرض محطات انتقالات الرواية من فضائها الورقي إلى فضاءات المشاهدة الركحية والسينمائية فالتلفزيونية من خلال تجسيد اللّحظات الدرامية التي حوتها الحروف إلى الواقع .

أشار البحث إلى أمس وراهن علاقة الرواية الجزائرية بالدراما المسرحية،وذلك بالتنويه بالأعمال الإحدى عشر(11 رواية) الممسرحة إلى الآن،مع اتّخاذ رواية "قضاة الشرف"أنموذجا روائيا كان له تجربة التحويل إلى المسرح تحت عنوان:"منين جاي..ووين رايح ؟ "،حيث تمّ التعرض إلى المضامين الفنية ومعالم التصوير الجمالي ،كما تمّ التعرّف إلى طرق التحول النصي من الرواية إلى نصّ المسرحية المراعي لخصوصيات العمل الدرامي المشاهد على الركح .

يمكن القول بأن استثمار النص الروائي في المسرح الجزائري يبقى ضعيفاً مقارنة بحجم النصوص الروائية العديدة الحافلة بدرامية الأحداث؛والقابلة للتجسيد على الركح،ممّا يجعل من الرواية ثروة نائمة تنتظر من يستثمر خيراتها .

حاول الروائي والكاتب المسرحي"عبد الوهاب بن منصور"أن يرسم معالم روايته على نص المسرحية حيث قام بعديد الاختزالات التي حافظت على المضامين الأساسية التي سعت الرواية لإبرازها وسعى النص المسرحي إلى تجسيده على الخشبة ،حيث كانت السلطة الدينية واستغلال الدّين وتوظيفه لأغراض الدنيا أهم النقاط التي صوّرها العمل الفنّي .

شكّل البحث أيضا فرصة لتصوير التجربة الدرامية التي جمعت الرواية بالسينما ،حيث ظهرت استفادة السينما العالمية والعربية من المتون الروائية المشهورة منها والمغمورة في العديد من الأعمال السينمائية وقد تراءت للسينما الجزائرية بعض الأعمال التي جسّدت التعامل مع الرواية لكنّها بدت معدودة على أصابع اليدين: (10 أعمال تأفلمت فقط)،وهو ما يعني الكثير من التساؤلات حول هذا التنكر للفعل الثقافي .

جعلت الدراسة من"نص ريح الجنوب"لعبد الحميد بن هدوقة مجالا تطبيقيا لمقارنة طريقة تعامل النص السينمائي (السيناريو) مع المضامين التي جاءت بها الرواية، حيث سعى العمل لتصوير الدراما الاجتماعية بين المدينة والقرية،والدراما التي مثلتها الشخصيات عبر مختلف البينيات(الفلاح/الراعي)، (الرجل/المرأة)، (الإقطاعي/الموظف) (العلم/السحر..) .

يقال نفس الشيء بالنسبة لدرجة تعامل الدراما التلفزيونية الجزائرية مع الرواية حيث لا يتجاوز العدد ثلاثة أعمال فقط ، هي من تحوّلت من عوالم الرواية إلى عوالم التلفزيون،وهو عدد ضئيل مقارنة بحجم استفادة الدراما التلفزيونية المصرية من الرواية على سبيل التمثيل لا الحصر،التي استفادت من التجارب الروائية لعديد الروائيين على غرار نجيب محفوظ وطه حسين وإحسان عبد القدوس وغيرهم..

تتميّز الدراما التلفزيونية بخصوصيات فنية ومضامينية تتوحد مع الرواية في درامية الأحداث وتختلف معها في طريقة التجسيد،حيث تأتي الرؤية الإخراجية لتمنح الرواية فرصة التمظهر في حدود ما تسمح به الصورة التلفزيونية .

خلصت الدراسة البحثية لمجموعة من النقاط التي تستوجب التنويه؛على غرار :

- التأكيد على أهمية الموروث السردي الذي تحفل به الرواية الجزائرية الحديثة والمعاصرة .

- توفر الرواية الجزائرية كمّيا ونوعيا،مما يعدّ دعوة صريحة لاستثارة المساءلات النقدية،وتجديدها .

- حيوية الرواية ودرامية الأحداث المحرّكة لها تجعل لها القابلية على التجربة الدرامية المشاهدة .

- إمكانية الرواية أن تقفز من حدود الورق إلى فضاءات التجسيد المسرحي والسينمائي والتلفزيوني.

- بقاء المسرح الجزائري عازف عن الاستثمار الفعّال في النصّ الروائي وتجسيده على الركح .

- استفادة السينما الجزائرية من الرواية يبقى ضئيلا مقارنة بالمتاحات الأدبية الجزائرية .

- استمرار حالة النفور بين الرواية الجزائرية والتلفزيون،والمتجلّي في الأعمال الدرامية التلفزيونية الشحيحة.

- غياب تدابير ثقافية واعية بدور الفن والأدب في صناعة فكر وجيل جديد .

- محدودية اهتمام رجال المسرح والسينما والتلفزيون بالرواية الجزائرية،ممّا ساهم في ترسيخ الرداءة التعبيرية.

- ضرورة إنشاء تخصص كتابة السيناريو كأحد الورشات الواعدة لتأسيس وتعزيز الاستفادة من الرواية ،مع تفعيل وتنشيط ثقافة المقروئية بغية النهوض بالثقافة الذّاتية والمجتمعية .

- التنبيه إلى قدرة الرواية والصناعة الدرامية في إنعاش وتطوير الفعل الاقتصادي،ممّا يفتح الأبواب أمام عوالم المقاولاتية الفنية .

- تبقى المحاولة البحثية الموسومة ب"الرواية الجزائرية والتجربة الدرامية قراءة في المضامين الفنية والتصوير الجمالي لنماذج إبداعية جزائرية – إحدى المساهمات التي رامت وتدعو إلى إلقاء الضوء على علاقة التلاقح بين الجنس الروائي الجزائري وفنون العرض مسرحيا كان أو سينمائيا أو تلفزيونيا .

وفي الأخير أرجو من الله التوفيق والسداد.

بيبليوغرافيا البحث

بيبليوغرافيا البحث

القرآن الكريم : (برواية ورش)

أولا : المصادروالمعاجم

1. أبو القاسم سعدالله،"حكاية العشاق في الحبّ والإشتياق لمحمد بن ابراهيم بن مصطفى باشا"، الطباعة الشعبية للجيش،الجزائر،2007
2. أبو حاتم الرّازي،كتاب الزّينة معجم اشتقاقي في المصطلحات الدّينية والثقافية،ج 1 ، منشورات الجمل،بيروت، ط 1 ،2015
3. أحلام مستغانمي،رواية ذاكرة الجسد،منشورات ANEP،الجزائر،ط2004
4. أحلام مسغانمي، الأسود يليق بك،دار نوفل للنشر، ط 7 ، 2012
5. احميدة عياشي، "هوس"،منشورات الشهاب،الجزائر،ط 2007
6. أمين الزاوي،"الرعشة امرأة وسط الريح..وحكاية أطراف الريح،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2 ،2005
7. أندريه لالاند ،موسوعة لالاند الفلسفية ،المجلّد الأوّل A-G ،منشورات عويدات، بيروت ، ط 2 ،2001
8. باتريس بافي،معجم المسرح،ترجمة ميشال ف. خطّار،المنظمة العربية للترجمة،بيروت، ط1، 2015
9. حبيب مونسي، "جلالته الأب الأعظم الخطر الآتي من المستقبل"،دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،2002
10. حنا مينه ،المصابيح الزرق،الهيئة العامة لقصور الثقافة،آفاق عربية(49)،يناير2002
11. زهور ونيسي،من يوميات مدرسة حرّة الرواية - 2-،الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،ط2007
12. سفيان زدادقة، "سادة المصير"،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط 1 ،2002
13. الطاهر جاووت، "البحث عن العظام ،ترجمة: جيلالي خلاص ،دار القصبة للنشر، الجزائر، ط 2007
14. عبد الله العروي،الغربة واليتيم،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط4 ،1986

15. عبد الوهاب بن منصور، قضاة الشرف، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط 1 ،2001
16. عز الدين ميهوبي، اعترافات تام سيتي 2039 تين أمود،منشورات ثالة،الجزائر، ط 1، 2008
17. عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس،دار المنتهى للطباعة والنثر والتوزيع،الجزائر، ط 2 ،2016
18. عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر، ط 4 ،2015
19. عيسى لحيلح، كراف الخطايا،دار القصبة،الجزائر، ط1 ،2002
20. لوكيوس أبوليوس،"الحمار الذهبي (أو التحولات)،ترجمة عمّار الجلاصي،موحمد ؤمادي للنشر،دط،دون بلد،دون سنة
21. لوكيوس أبوليوس،"الحمار الذهبي"ترجمة: د.أبو العيد دودو،منشورات الإختلاف، الجزائر،ط 1 ،2001
22. مالك بن أنس،"الموطّأ"،رواية يحيى بن يحيى المصمودي، دار الكتاب العربي،لبنان، ط2005
23. محمد ديب، رواية الدار الكبيرة ،ترجمة: فارس غصوب ،منشورات ANEP،الجزائر ،ط 2007
24. محمد مفلاح،" بيت الحمراء"، الأعمال غير الكاملة،دار الحكمة،الجزائر، ط 2007
25. واسيني الأعرج،" رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق ط 1 ،1993
26. واسيني الأعرج،" كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد،كتاب في جريدة،منظمة اليونسكو، العدد80، الأربعاء06نيسان/أبريل2005
27. واسيني الأعرج،"مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية 2- التأصيل الروائي، عبد الحميد بن هدوقة ريح الجنوب ، دار النشر" الفضاء الحر"، الجزائر، ط 2007 .

ثانيا : المراجع العربية

1. إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة: تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته،منشورات المؤسسة العامة للسينما،دمشق، ط 1 ،2010
2. إبراهيم جنداري،الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا،تموز للطباعة والنشر، دمشق،ط 1، 2013
3. إبراهيم محمود، أئمة وسحرة ؛البحث عن مسيلمة الكذاب وعبدالله بن سبأ في التاريخ،رياض الريس للكتب والنشر،ط1، 1996
4. احسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية،وزارة الثقافة الجزائرية، ط2007
5. أحمد بيوض،المسرح الجزائري نشأته وتطوره1926-1989،منشورات التبيين/ الجاحظية ، الجزائر، ط1998
6. أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر،القاهرة،ط2، 1997
7. أحمد منور،"الأدب الجزائري باللسان الفرنسي : نشأته وتطوره وقضاياه "،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،2007
8. أسماء يحيى الطاهر ، مسرحة الرواية،دراسة في المسرح المصري،المجلس الأعلى للثقافة القاهرة،ط1 ،2010
9. البشير الابراهيمي ،الاسلام في الجزائر في العهد الاستعماري،عالم الأفكار،الجزائر، ط2007
10. بغداد أحمد بلية،الترجمة بين سيميائية الرواية-الفيلم ،دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، ط2008
11. بلسم محمد الشيباني،الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني (نموذجا)،منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي،الجماهيرية،ط1 ، 2004
12. تجلّيات الرواية والشعر ،التقرير العربي الثالث للتنمية الثقافية، مؤسسة الفكر العربي ،لبنان، ط 1 ،2010
13. جبور أم الخير،"الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقدية"،أطروحة دكتوراه ؛إشراف: أ.د المخزومي عز الدين، جامعة وهران، الجزائر، 2011.2010

14. جميلة زنير، أنطولوجيا القصة النسوية في الجزائر،الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، ط2007
15. جهاد عطا نعيسة ،"في مشكلات السرد الروائي قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية،والعربية السورية المعاصرة"،منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط 2001
16. جودة محمد أبو اليزيد المهدي،المعالم الصوفية في قصّة سيدنا موسى والخضر عليهما السلام، سلسلة كتب التصوف الإسلامي،الكتاب 24 ،دط، دتا ،د بلد 1997
17. حسن بحراوي،"بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن،الشخصية)"،المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1 ،1990
18. حسن حنفي،"اليمين واليسار في الفكر الديني"،منشورات دار علاء الدين للنشر، دمشق،ط 1996
19. خلفة بن عيسى ،الرواية والرواية السينمائية،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ، ط1988
20. رحال بوبريك،بركة النساء الدّين بصيغة المؤنّث ،افريقيا الشرق،المغرب ،ط2010
21. رشاد رشدي ،"فن كتابة المسرحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1998
22. رشيدة التريكي،"الجماليات وسؤال المعنى"،الدار المتوسطية للنشر، تونس،ط1 ، 2009
23. رضوان بلخيري،سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي،جسور للنشر والتوزيع،الجزائر،ط 1 ،2016
24. سعيد يقطين،"قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود"،منشورات الإختلاف ط 1، 2012
25. سمية بيدوح، فلسفة الجسد ،دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع،تونس ،ط2009
26. سمير روحي الفيصل،"الرواية العربية..البناء والرؤيا"،منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،ط 2003
27. سيدي محمّد بن مالك،"رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة مقاربة سوسيوشعرية ، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،2015

28. صبحة أحمد علقم،تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،الأردن،ط1 ،2006
29. طيب تيزيني،"التصوف العربي الإسلامي،فرادة في الحضور الوجداني والإستحقاق القيمي"،منشورات الهئية العامة السورية للكتاب،دمشق،ط1، 2011
30. عادل النادي،مدخل إلى فنّ كتابة الدراما،مؤسسات ع.الكريم بن عبدالله ، تونس، ط1 ،1987
31. عبد الباقي يوسف، حساسية الروائي وذائقة المتلقي، وزارة الثقافة والإعلام السعودية،الرياض، ط2012
32. عبد الحميد بن هدوقة ، أمثال جزائرية أمثال متداولة في قرية الحمراء ولاية برج بوعريريج، دار القصبة للنشر،الجزائر،الجزائر، ط2007
33. عبد الحميد عقار،"طرائق تحليل السرد"،منشورات اتحاد كتاب المغرب،ط1 ، 1992
34. عبد القادر مالفي،تفاعل الصورة مع النص،دراسة فينومونولوجية لمسلسل الحريق، منشورات مخبر الاتصال الجماهيري وسيميولوجيا الانظمة البصرية،جامعة وهران ط1 ،2015
35. عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية ،في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،العدد 240 ، ديسمبر 1998
36. عبد الملك مرتاض،"في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،الجزائر،ط2005
37. عبد الحق بلعابد،"عتبات..جيرار جينيت من النصّ إلى المناص"، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1 ،2008
38. عبد الرحمن إبراهيم عبد العزيز الحميضي،"القضاء ونظامه في الكتاب والسنة"،جامعة أم القرى،ط1 ،1989
39. عبد القادر بودومة، آسيا جبار الوفاء لأكثر من لغة، في : "مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية"،النشر الجامعي الجديد،الجزائر،ط2016
40. عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة ، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 2003

41. عدي عطا ،"أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفلم السينمائي،دار البداية ناشرون موزعون،عمان،الأردن ط1 ، 2011
42. عزة أحمد هيكل،الدراما التلفزيونية رحلة نقدية،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، ط1 ،2016
43. علي أبو البصل،"جرائم الشرف،دراسة فقهية مقارنة"،شبكة الألوكة،دط،2013
44. علي بن تميم ،السرد والظاهرة الدرامية دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1، 2003
45.عمر بن قينة، في الأدب الجزائري تأريخا و أنواعا و قضايا و أعلاما ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،1995
46. فرحان بلبل،النص المسرحي الكلمة الفعل دراسة،منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003
47. فؤاد إسحاق الخوري ، ايديولوجيا الجسد رموزية الطهارة والنجاسة ،دار الساقي ، لبنان ، ط1 ، 1997
48. كلارا سروجي –شجراوي،"نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة دراسة تطبيقية في ثلاثيتي نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي"، مجمّع القاسمي للغة العربية وآدابها،باقة الغربية، ط1، 2011
49. كلود عبيد،الألوان(دورها،تصنيفها،مصادرها،رمزيتها،ودلالتها)،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان، ط1، 2013
50. محمد أحمد درنيقة،صفحات من جهاد الصوفية والزهاد،جروس برس،لبنان، ط1 ، 1994
51. محمد الحرز ،شعرية الكتابة والجسد ،مؤسسة الإنتشار العربي،لبنان، ط 1 ،2005
52. محمد الغزالي ،فن الذكر عند خاتم الأنبياء ،شركة الشهاب ،الجزائر ،دط،دت
53. محمد الغزالي،مقالات الشيخ محمد الغزالي في مجلّة الوعي الإسلامي،وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية،الكويت،الإصدار 12 ،2010
54. محمد برادة،"الرواية العربية..ممكنات السرد"ج1 ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2008

55. محمد بوعزة،تحليل النص السردي،تقنيات ومفاهيم،منشورات الإختلاف،الجزائر، ط1 2010
56. محمد عمارة، الدولة الإسلامية بين العلمانية والسلطة الدينية،دار الشروق،القاهرة، ط1 ،1988
57. محمّد مصايف ، دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،ط 1988
58. محمود قاسم،الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط 1996
59. ملاّس مختار،تجربة الزمن في الرواية العربية رجال في الشمس نموذجا،موفم للنشر، الجزائر،ط2007
60. مونيس بخضرة،"عنف خطابات العشرية السوداء في الجزائر،في : "مقاربات فلسفية للنصوص الروائية الجزائرية" ،النشر الجديد الجامعي،الجزائر، ط2016
61. نصر حامد أبو زيد ،الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي،بيروت ،ط 2 ، 2005
62. نور الدين الزاهي،"المقدس الإسلامي،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1 ،2005
63. نور الدين الزاهي ،بركة السلطان،دفاتر وجهة نظر،العدد 12 ،المغرب، دط،دت
64. هشام العلوي، الجسد بين الشرق والغرب،منشورات الزمن،الكتاب 44 ،الدار البيضاء، المغرب، ط 2004
65. واسيني الأعرج،"اتجاهات الرواية العربية في الجزائر؛بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية" ، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،ط1986
66. وافية بن مسعود،تقنيات السرد بين الرواية والسينما دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم،دار الوسام العربي،الجزائر،ط1 ،2011
67. وليد خشاب،دراسات في تعدي النص،الكتاب الأول دراسة،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،مصر ط1994

ثالثا : المراجع المترجمة

1. ألبير مامّي،صورة المستعمر،ترجمة ميشال سطوف،المؤسسة الوطنية للطبع والإشهار الجزائر،ط 2007
2. ألبيير بورديو،الرمز والسلطة،ترجمة عبد السلام بنعبد العالي،دار توبقال للنشر، المغرب،ط 3 ،2007
3. أمبرتو إيكو،"حرائق السؤال "، ترجمة سعيد بوكرامي، أزمنة للنشر والتوزيع،الأردن، ط2006،1
4. بول ريكور،"الذاكرة ،التاريخ،النسيان"،ترجمة: د. جورج زيناتي،دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط 1، 2009
5. بيار ماشيري، بم يفكر الأدب ؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية،ترجمة : جوزيف شريم،المنظمة العربية للترجمة، بيروت،لبنان، ط 1 ،2009
6. جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم، ترجمة : د.إبراهيم الكيلاني و فايز كم نقش ، منشورات عويدات،بيروت، ط1968
7. جيرار جنيت،خطاب الحكاية بحث في المنهج،ترجمة:محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المشروع القومي للترجمة،ط2 ،1997
8. رولان بارت،"الكتابة في درجة الصفر"،ترجمة: د.محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري للنشر،سوريا، ط 1، 2002
9. رولان بارت،"لذة النص"، ترجمة د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للنشر، سوريا ، دط، دون سنة
10. س، و.داوسن،"الدراما والدرامية"،ترجمة: صادق الخليلي،منشورات عويدات، بيروت،ط 2 ، 1989
11. فرنسيس بال،"الميديا"،ترجمة:د فؤاد شاهين،دار الكتاب الجديد المتحدة،لبنان، ط1، 2008
12. فياتشيسلاف شستاكوف،الإيروس والثقافة فلسفة الحبّ والفنّ الأوروبي،ترجمة نزار عيون السود،دار المدى للثقافة والنشر،سوريا،ط 1 ،2010
13. فيليب هامون،سيميولوجية الشخصيات الروائية،ترجمة سعيد بن كراد،دار كرم الله للنشر والتوزيع،الجزائر،ط2012،

14. مجموعة مؤلفين، ترجمة أشرف الصباغ،السرد والمسرح،المجلس الأعلى للثقافة،ط 2000
15. مرسيا إلياد،المقدس والعادي ،ترجمة:عادل العوا،دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ط 2009
16. موريس ميرلو بونتي،"العين والعقل"، ترجمة: د حبيب الشاروني، منشأة المعارف بالاسكندرية للنشر، ط1989
17. نخبة من الأساتذة ، الأدب والأنواع الأدبية،ترجمة :الطاهر حجار،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،دمشق، ط1، 1985
18. يوليوس فاست، لغة الجسد،ترجمة عادل كوكيس،دار نوافذ للدراسات والنشر، دمشق، ط2010

رابعا : المراجع باللغة الأجنبية:

[1] Dominique Bonnet, Transferts de terminologie entre deux systémes d'expression : de langage à l'image, Anales de Filologia Frencesa,n :18 ,2010

[2] Fabien GRIS,"Images et Imaginaires cinématographiques dans le récit Français contemporain (de la fin des années 1970 A nos jours) ,Thèse de doctorat en Littérature Française ,Université Jean Monnet- Saint-Etienne,2012

[3] Jean – François Coté : "La profondeur et L'éclatement de l'image .Réflexion critique sur l'image et les technologies. Thèse de doctorat sur mesure en arts visuels et en histoire de l'art ; Faculté des études supérieures, Université Laval, Québec; 2007

[4] Liane Sousa De Aroujo , Esthétique du cinéma : Montage,eisenstein ;Université du QUEBEC ,mai 1992

خامسا : الرسائل الجامعية

1. بومسلوك خديجة، أفلمة الرواية في السينما الأمريكية، أطروحة دكتوراه،إشراف: د.جدي قدور،قسم الفنون الدرامية،جامعة وهران،الجزائر 2016.2015
2. جبور أم الخير،"الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية دراسة سوسيونقدية"،أطروحة دكتوراه ؛إشراف: أ.د المخزومي عز الدين، جامعة وهران، الجزائر، 2011.2010.
3. جمال زيان، الرواية والسينما دراسة في آليات تحويل الأعمال الروائية إلى أعمال سينمائية "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي أنموذجا،مذكرة ماجستير،إشراف : د لخضر قريشي،قسم اللغة والأدب العربي،المدرسة العليا للأساتذة،الجزائر،2012.2011
4. جمال قالم ،النص الأدبي من الورقية إلى الرقمية (آليات التشكيل والتلقي)،مذكرة ماجستير،إشراف : أ.د أحمد حيدوش ،المركز الجامعي العقيد أكلي محند أولحاج بالبويرة ،الجزائر ،2009.2008
5. حجوي غوتي،الحبكة بين النص الدرامي والروائي دراسة تحليلية تباينية،أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د.محمد سعيدي،قسم الثقافة الشعبية،جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان،2008.2007
6. حساني أمينة،مصادر الكتابة في مسرح كاتب ياسين ،مذكرة ماجستير،إشراف :أ .د فرقاني جازية،قسم الفنون الدرامية،وهران،الجزائر،2013.2012
7. خديجة حامي،"السرد النسائي العربي بين القضية والتشكيل روايات فضيلة الفاروق أنموذجا"،مذكرة ماجستير،إشراف:أ.د آمنة بلعلى،جامعة مولود معمري،تيزي وزو، الجزائر،2013
8. خيرة بغاديد،بنية السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة"قضاة الشرف"لعبد الوهاب بن منصور أنموذجا،مذكرة ماجستير،إشراف أ.د.حسن بن مالك،جامعة وهران،قسم اللغة العربية وآدابها،2017.2016
9. رائدة عبد اللطيف حسن ياسين،"تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجا،مذكرة ماجستير،إشراف: د عادل الأسطة،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة النجاح الوطنية نابلس،فلسطين ،2005،

10. زينب سعيدي،النقد الصحفي للدراما التلفزيونية العربية في مجلة الإذاعات العربية ،دراسة وصفية تحليلية،مذكرة ماجستير،إشراف : د جمال العيفة، قسم علوم الإعلام والاتصال،جامعة محمد خيضر،بسكرة،2012.2011.

11. سعاد عبد الله العنزي،"صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة "، أطروحة ماجستير،إشراف : أ.د مرسل فالح العجمي،جامعة الكويت،أبريل 2008
12. سوالمي الحبيب،"طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، مذكرة ماجستير،إشراف : د.ميراث العيد،قسم الفنون الدرامية،جامعة وهران، الجزائر،2011.2010
13. سوالمي الحبيب،الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهوية والاحتراف، أطروحة دكتوراه،إشراف : د.أميمون بن براهيم،جامعة وهران،2017.2016
14. صالح بوشعور محمد الأمين،الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية، أطروحة دكتوراه،إشراف : د. نقاش غالم،جامعة وهران، الجزائر،2018.2017
15. عز الدين عطية المصري،"الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية،مذكرة ماجستير، إشراف : أ.د. نبيل خالد أبو علي،قسم اللغة العربية،الجامعة الإسلامية غزة 2010.

16. كريمة ناوي،"أدب المرأة من الرواية إلى السينما،رسالة دكتوراه،إشراف: د.أمين الزاوي،جامعة الجزائر،،قسم اللغة والأدب العربي ،تخصص أدب عالمي، 2010.2009
17. لعريبي نجية،الكتابة الدرامية في نتاجات المسرح الوطني الجزائري،مذكرة ماجستير، إشراف: د.أنوال طامر،جامعة وهران،الجزائر،2014.2013
18. منيرة بن نصيب،"كتابة سيناريو الفيلم المقتبس عن الرواية في السينما العربية،رسالة دكتوراه، إشراف: د.أحمد بن مرسلي،قسم علوم الاعلام والاتصال،جامعة الجزائر 3 سبتمبر2011 .
19. مولاي أحمد بن نكاع،"ملامح الهوية في السينما الجزائرية،رسالة دكتوراه،إشراف:أ.د. بن ذهيبة،قسم الفنون الدرامية،جامعة وهران،الجزائر 2013.2012 .

سادسا : الجرائد والمجلّات

1. Jolanda Guardi, Rih al-ganub : entre écriture littéraire et écriture cinématographique ;Universitat Rovira i Virgili, مجلة آفاق سينمائية ، العدد 03، ،2015 ،منشورات مختبر فهرس الأفلام الثورية،جامعة وهران 1 أحمد بن بلة،الجزائر.
2. إبراهيم حاج عبدي،"مقتبسة عن رواية"الاعتداء"للجزائري ياسمينة خضرة. القضية الفلسطينية ملتبسة في مسرحية الصدمة، جريدة الحياة،العدد 16875،الباب/الصفحة17، آداب وفنون.
3. احميدة عياشي،،"باريكاد بختي بن عودة..حرام أن نتنكر له ياناس"،يومية الحياة الجزائرية،العدد453،السنة الثانية .
4. أسامة سعد أبو سريع،الصداقة من منظور علم النفس،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،عالم المعرفة،العدد179 ،نوفمبر 1993 .
5. العلجة حرايز،مقاربة سيميائية للخطاب المسرحي في"ما ينفع غير الصح"لمحي الدين باشطارزي، مجلة فضاءات المسرح،منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران،العدد 07 ،سبتمبر2016 .
6. الكبير الداديسي،في الرواية الجزائرية النسائية (ج1)،مجلة أنهار الأدبية/الأدب الفصيح،تاريخ النشر:17 أبريل2016 ،تاريخ التصفح:09 جوان2016 ،18:00 H
7. اللاّز:الطاهر وطار يعود هذا الأسبوع،صحيفة الزمن العربي الجديد،تاريخ النشر:2016.01.01 ؛تاريخ المعاينة:22:30،2017.10.20 H
8. آمنة بلعلى،قيل في أحلام وقد يقال عنها،مجلة الإختلاف،العدد 3،الجزائر،ماي/أيار 2003
9. بغالية أحمد،أشكال الخطاب الدرامي،مجلة فضاءات المسرح،منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران،العدد08 ،أفريل2017

10. بن عمارة أمال فاطمة الزهراء،إشراف أ.د فرقاني جازية،"إشكالية ترجمة المونولوج المسرحي"،فضاءات المسرح،العدد السابع،سبتمبر2016،منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران .
11. جان الكسان ،السينما في الوطن العربي،سلسلة عالم المعرفة،العدد 51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،مارس1982 .
12.جون ريتش،"عن التعب الذي يلد الأمم والحماسة التي تميتها"،مجلة الجديد، العدد06، يوليو /تموز 2015
13. حميد عبد القادر،الطاهر وطّار يعود للركح برواية اللّاز،جريدة الخبر اليومية،ثقافة
14. زويريق فؤاد،" العلاقة التكاملية بين الرواية والصورة السينمائية في فيلم المليونير المتشرد"،جريدة العرب الثقافي .
15.عبد الكبير الميناوي،من الرواية إلى الفيلم..أي تفاعل بين الأدب والسينما في المغرب؟ جريدة الشرق الأوسط،الاثنين08 يونيو 2015
16. عبد الكريم سكار،الجثو المطوقة في المسرح الوطني التونسي، هل نجح دريرة في ولوج نص ياسين، جريدة الحياة الالكترونية،1994.01.24
17. عبد الله أوغرب ، قيم الهوية الجزائرية في الدراما السينمائية؛ريح الجنوب نموذجا، مجلة آفاق سينمائية ، العدد 03، ،2015 ،منشورات مختبر فهرس الأفلام الثورية، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة،الجزائر
18. عبد الله أوغرب"تجلّيات السلطة الدينية في الرواية الجزائرية قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور أنموذجا،كتاب أعمال المؤتمرات: الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي ،22.21 أغسطس 2016،مركز جيل البحث العلمي، لبنان
19. فرانسوا شاتليه،تاريخ الأيديولوجيات العوالم الإلهية حتي القرن الثامن ميلادي،ج1 ، ترجمة د أنطون حمصي،دراسات فكرية،العدد 28 ،منشورات وزارة الثقافة،دمشق ، 1997
20. فضيلة الفاروق،"أصدروا مجلة جديدة ما بعد حداثية.كتّاب الاختلاف في الجزائر تطاردهم الاشاعات،جريدة الحياة اللبنانية،تاريخ النشر 2002.09.05 ،العدد 14413، الصفحة 18،آداب وفنون

21. فيصل الأحمر، من سلطة التدليل إلى سلطة التخييل بين السرد والتاريخ ،مؤسسة بلا حدود، 18 فبراير 2017
22. فيصل الأحمر،تلقّي الخيال العلمي في الجزائر،كتاب أعمال المؤتمر الدولي:الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي ،22.21 أغسطس 2016،مركز جيل للبحث العلمي،لبنان
23. كريمة ناوي،"رواية الغريب لألبير كامي من الرواية إلى الفيلم"،مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة مولود معمري،تيزي وزو ،العدد السادس، جانفي 2010
24. محمد إقبال عروي، مستويات حضور الجسد في الخطاب القرآني (دراسة نصية)،مجلة عالم الفكر،العدد 4،المجلد 37، ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، أبريل-يونيو 2009
25. محمد علال،"5 روايات عربية هامة على الشاشة خلال رومضان"،جريدة الخبر اليومي،تاريخ النشر الالكتروني:03 يونيو2016 ،تاريخ المعاينة:06 أوت2017 ،H 18:00
26.محمد مظلوم،"كتاب في جريدة،ريح الجنوب "رواية"عبد الحميد بن هدوقة، عدد115 ، الأربعاء 5آذار2008
27. محمد نور الدين أفاية،الاتصال والانفصال فيما بين الروائي والسينمائي،مجلة السينما العربية،العددان 3و4،صيف-خريف2015
28. ميراث العيد،اللغة والتعبير الدرامي،فضاءلت المسرح،منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران،الجزائر،العدد الخامس،ماي2015
29.هويدا صالح،استلهام التاريخ في الدراما التلفزيونية،مجلة ذوات،العدد 32 ،2017 ، مؤسسة مؤمنون بلا حدود،الرباط
30. وهيبة منداس،مسرحية"الحراس"تعيد الحياة للمبدع المغتال الطاهر جاووت،جريدة صوت الأحرار .
31. يمنى العيد،"من أجل إحلال الفكر مكان السيف"،مجلة الاختلاف،العدد 03، ماي/أيار2003،الجزائر

32.يوسف تيبس،تطور مفهوم الجسد : من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي،عالم الفكر، العدد 4،المجلد37،أبريل-يونيو،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت

سابعا : المواقع الإلكترونية

1. http://www.ech-chaab.comموقع جريدة الشعب .
2. www.alraeed.com
3. www.essalamonline.com
4. www.kawalisse.com
5. www.mahradjan.com
6. أحمد دبيلي،"مسرحية عودة الوليّ"طيف من إبداع الطاهر وطّار،موقع جريدة الشعب، عدد يوم الأحد22نوفمبر2015 http://www.ech-chaab.com .
7. آسيا شلابي،موقع الشروق أون لاين،"الطاهر وطّار يقدّم "علي الحوات"قربانا للإرهاب السياسي والإجتماعي".
8. المؤتمر الصحفي لإطلاق مسلسل"ذاكرة الجسد"تاريخ النشر :2010.03.31 ،شبكة اليوتوب .
9. الموقع الإلكتروني : https://www.arab48.com ، غسان فايز القبسي،سينما العرب: ماذا يعيق نحو العالمية؟
10. الموقع الالكتروني : Blade Runner (film) ، www.fr.m.wikipedia.org
11. الموقع الالكتروني : Blade Runner (film) ، www.fr.m.wikipedia.org
12. الموقع الالكتروني : http://www.alquds.co.uk، واسيني الأعرج،"زواج إشكالي بين المسرح والرواية والحياة" .
13. الموقع الالكتروني : www.alhayat.com ،تزفيتان تودوروف الناقد الرائد..انتهى مؤرخا للأفكار، فخري صالح.

14.الموقع الالكتروني : www.aljazeera.net، ثقافة وفن،شكري في فيلم الخبز الحافي فاته أن يكون ملاكا .

15.الموقع الالكتروني : www.ar.m.wikipedia.org،البؤساء (فيلم 2012)

16.الموقع الالكتروني : www.elcinema.com،فيلم البؤساء

17.الموقع الالكتروني : www.fr.m.wikipedia.org،Harry Potter

18.الموقع الالكتروني : www.lexpressiondz.com

19.الموقع الالكتروني : www.nafhamag.com، بوداود عمير،طه حسين ومولود معمري.. معا في"الربوة المنسية".

20.الموقع الالكتروني : www.senscritique.com،L'homme qui rit

21.الموقع الالكتروني : www.telerama.fr،L'homme qui rit

22.الموقع الإلكتروني صاحبة الجلالة http://sa7betelgalala.blogspot.com : منى شديد، "مسرحة الرواية وفقر الإبداع" .

23.الموقع الالكتروني:http://elmihwar.com. ، نجيبة صيودة،"مراد سنوسي :الفعل الإقتباسي يمنح الرواية حياة أخرى" .

24. الموقع الالكتروني:

http://www.addrama.ae/towq/%D8%AA%D9%88%D9%82

25.الموقع الالكتروني:https://www.awaan.ae/show/208513

26.الموقع الالكتروني: www.allocine.com

27.الموقع الالكتروني: www.elcinema.com ، فيلم معركة الجزائر .

28.الموقع الالكتروني: www.nafhamag.com ، معركة الجزائر،فيلم لا يتنازل عن العرش.

29.أوراري محمد ، رابط الموضوع: http://elmassar-ar.com/ara/permalink/45139.html#ixzz4yS8nVOay

30.برنامج المحكمة،مع أمين الزاوي ،تلفزيون الشروق ،الجزائر،شبكة اليوتيوب

31.دليلة مالك،رواية الأرض والدم لمولود فرعون تتحول إلى مسرحية، موقع يومية المساء الالكترونية

32.شرح وتفسير قصة فيلم Blade Runner 1982، www.aflamtalk.com،

33.صلاح بوسريف،العنف السياسي بين السيف والميزان،القدس العربي،القدس العربي، العدد05،7453يونيو2013 http://www.alquds.uk/?p=50829

34.صلاح بوسريف،تحكّم الدّين."تحكّم"والدّولة،جريدة القدس العربي .

35.محمد راتب النابلسي،"الثقة في الله "،محاضرة مصورة ،شبكة اليوتيوب .

36.موسوعة ويكيبيديا الالكترونية ،الطاهر جاووت،المقولة المشهورة .

37.موقع http://www.elmassar-ar.com،عرض مسرحية"إمرأة من ورق"للمسرح الجهوي لعنابة.

38.موقع : ttps://www.echoroukonline.com/ara/mobile/articles/520220.html:
زهية منصر،"مصطفى بديع.استقال بسبب"أبو سفيان"و"بوعمامة"سبب انهياره العصبي .

39.موقع : رصيف 22-https://raseef22.com/culture/2015/09/18/arab-movies /and-series-adapted-from-novels

40.موقع الجزيرة الالكتروني،كتارا تحوّل"مملكة الفراشة"إلى "الحرب الصامتة" .

41.موقع السينما العربية : www.elcinema.com،فيلم دعاء الكروان ، فيلم الحرام ، فيلم الأرض

42.موقع جريدة المحور الجزائرية، http://elmihwar.com؛ رواية اللاّز للطّاهر وطّار لأول مرّة على الركح .

43.موقع ديوان العرب www.diwanalarab.com، شادية بن يحيى،الأيديولوجيا في الرواية.

44.موقع ميدل إيست أونلاين،"الكنز الروائي للسينما العربية..من "زينب" إلى "الظامئون".

45.يوسف زيدان،"برنامج الأولياء"22،الشيخ أبو مدين الغوث،شبكة يوتيوب .

ثامنا : النصوص المسرحية

1. ابراهام دنينوس،نص مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق"، تحقيق وتقديم : مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر،ط2003
2. عبد الوهاب بن منصور،النص المسرحي "منين جاي..وين رايح ؟!

الفهرست

الفهرست

مقدّمـــــة.....أ

مدخل : الرواية الجزائرية وتجليات البوح .....01 - 45

الفصل الأول : الرواية الجزائرية والدراما المسرحية.....46

1 . أبجديات رواية "قضاة الشرف" فنيا وجماليا 47

أ . مواطن الجمال وعشق التساؤل"العتبات النصية" 53

ب . مضامين رواية "قضاة الشرف".....62

ج . الرواية بين الدين والسلطة.....83

1.الدين من العبادة إلى القيادة.....84

2. الدّين ومزايا السلطة.....89

3. بين سلطة الرواية ورواية السلطة.....94

2 . تجلّيات الدراما المسرحية في مسرحية منين جاي..وين رايح ؟!

مقتبسة من رواية قضاة الشرف لعبدالوهاب بن منصور.....100

أ . الروايات الجزائرية الممسرحة 106

ب . قراءة في مضامين مسرحية"منين جاي..ووين رايح" 128

ج . معالم الكتابة الدرامية في مسرحية عبد الوهاب بن منصور.....132

أولا : العناصر القاعدية للتأليف الدرامي: 132

ثانيا : العناصر البنائية للتأليف الدرامي:.....140

ثالثا . جماليات التحوّل الخطابي.....146

1 . السرد بين الرواية والمسرحية.....146

2 . الحوار (المونولوج والديالوج).....150

3 . الفضاء الروائي والفضاء المسرحي: 153

4 . أداءات الشخوص.....157

الفصل الثني : الرواية الجزائرية والدراما السينمائية 162

1 . الرواية السينمائية..سيرة البدء والمنتهى.....163

أ . الرواية السينمائية في العالم الغربي.....166

ب . الرواية السينمائية في العالم العربي.....175

ج . الرواية السينمائية في الجزائر.....181

2 . معالم رواية "ريح الجنوب"لعبد الحميد بن هدوقة.....183

أ . ملخص الرواية.....184

ب . المضامين الفنية والصور الجمالية.....185

ج . الكتابة الروائية ورحلة التحول إلى الكتابة السينمائي.....211

3 . فيلم "ريح الجنوب" من السرد إلى المشاهد.....214

أ . الورقة التقنية للدراما السينمائية"ريح الجنوب".....214

ب . مواطن اللقاء والجفاء بين الرواية والفيلم.....218

الفصل الثالث : الرواية الجزائرية والدراما التلفزيونية 232

1 . عوالم الرواية والتلفزيون.....233

أ . الرواية التلفزيونية وسفرة الحروف.....234

ب . فن كتابة السيناريو في الدراما التلفزيونية.....243

2 . مواطن السؤال وعناوين الجمال في رواية ذاكرة الجسد.....249

أولا . الأصداف الفنية للرواية..غوص في المحيط الحرفي.....249

ثانيا . السؤال..مدعاة إعادة التسآ ل.....278

ثالثا . موجبات الإنتقال من السرد الروائي إلى السرد التلفزيوني.....285

3 . ملامح الكتابة الدرامية في ذاكرة الجسد.....292

1 . قراءة في الدراما التلفزيونية ذاكرة الجسد.....293

2 . قراءة في المضامين الفنية والقيم الجمالية.....299

3 . ذاكرة الجسد وغايات التجربة الدرامية.....315

خاتمة :.....321

بيبليوغرافيا البحث :.....325

الفهرست :.....345

- ملخص الأطروحة :

تحاول الدراسة البحثية أن تبرز ملامح التطور الذي بلغته الرواية الجزائرية من بداية ظهورها إلى غاية قفزها نحو فنون إبداعية أخرى،على غرار المسرح والسينما والتلفزيون، حيث يرصد البحث بداية أهمّ الأعمال الروائية التي جسدت على الركح،مع دراسة تطبيقية لرواية قضاة الشرف لعبد الوهاب بن منصور التي حوّلت إلى مسرحية"منين جاي..وين رايح؟،كما يتتبع البحث مسار تعامل الرواية الجزائرية مع السينما بالإشارة إلى جميع الروايات المؤفلمة مع اتخاذ نص"عبد الحميد بن هدوقة ريح الجنوب" نموذجا تحليليا بين الرواية والفيلم،ليختم البحث بتبيان علاقة الرواية الجزائرية بالدراما التلفزيونية ،حيث تكون رواية"ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي موطنا للسؤال، تحاول الدراسة تبيان ملامح الانسجام والاختلاف بين النص الروائي وغيره من نصوص الإبداع : النص المسرحي،النص السينمائي،النص التلفزيوني، حيث تميز كلّ نصّ بفرادته الفنية والتعبيرية .

- **الكلمات المفتاحية** : الرواية –التجربة الدرامية – المسرح – السينما – التلفزيون

- Résumé :

L'étude tente de mettre en évidence les caractéristiques de l'évolution du roman algérien, de son émergence à son essor vers d'autres arts créatifs, tels que le théâtre, le cinéma et la télévision. Cette recherche vise à observer le début des œuvres narratives les plus importantes qui ont été incarnées sur le théâtre, avec une étude appliquée du roman (Quodat Alsharaf) " Juges d'Honneur 'par (Abdel Wahab Ben Mansur) qui a été converti en une pièce théâtrale intitulée (D' où vous êtes venus ... ..Où allez-vous?).

La recherche trace également le chemin de l'accord du roman algérien avec le cinéma, en se référant à tous les romans transformés en un film, prenant le texte " Rih Aljanub " (vent du Sud) d'Abdel Hamid Bin Huduqa, comme un échantillon analytique entre le roman et le film.

L'étude se termine par une illustration de la relation entre le roman algérien et le drame télévisé, et l'ampleur de la dépendance des chaînes de télévision sur les œuvres narratives dans la production de séries dramatiques, où le «roman» d'Ahlam Mostaghanemi «Dakirat Aljasad» Mémoires de la Chair) est en question.

Mots Clés : Roman – Expérience Dramatique – Théâtre – Cinéma - Télévision.

Summary :

The research study attempts to highlight the features of the evolution reached in the Algerian novel, from its emergence to it sleap to wards other creative arts, such as Theater, Cinema, and Television. This research targets on observing the beginning of the most important narrative works that were embodied on the theater ,with an applied study of the novel (Quodat Alsharaf) "Judges of Honor" by (Abdel Wahab Ben Mansur) which was converted to a play entitled (FromWhere You Came .....Where Are You Going ?) ; The research also traces the path of the Algerian novel's deal with cinema , by reference to all the novels turned into a film, taking the text "Rih Aljanub" (wind of The South) of Abdel Hamid Bin Huduqa as an analyticalsample between the novel and the film .The study concludes with an illustration of the relation of the algerian novel and television drama, and the extentreliance of television channels on the narrative works in the production of dramaseries, whereAhlam Mostaghanemi's' novel "DakiratAljasad" (Memory in The Flesh) is in question.

Key Words : Novel – Dramatic Experience – Theater – Cinema – Television .