

قدم المخرج الإيطالي **جيلو بونتيكورفو** Gillo Pontecorvo فيلمه **معركة الجزائر** بعد أن أنهى تصويره بالعبارة التالية: "...إنه فيلم يصور ميلاد أمة، إنه بمثابة نهر باطني يخترق السطح ليجد النور، إنه صورة تعكس مقاومة ملايين الأشخاص الذين يعتبرون أن كل الوسائل مباحة لتحقيق الحرية على حد تعبير **فرانس فانون**.<sup>(1)</sup> ويذكرني هذا التقديم بالمخرج الأمريكي الكبير **غريفيث** \* Griffith الذي قدم لفيلمه الكبير **التعصب** بطريقة مماثلة: "تبدأ القصة المختلفة كأربعة جداول مائة ترى فوق قمة جبل... ولكن كلما تقدمت اختلطت ببعضها البعض بسرعة تتزايد شيئا فشيئا حتى تصبح الجداول الأربعة في النهاية سيلا جارفا.<sup>(2)</sup>"

لقد استعار **بونتيكورفو**، وبفضل ثقافته السينمائية الواسعة، ليس من مقولة **غريفيث** فحسب، بل من عالمه السينمائي أيضا. وإن **جيلو** قد عبر عن فيلمه بخاصية التدفق والجريان كما هو حال فيلم **غريفيث**، فإن حديثه عن ميلاد الأمة الجزائرية سينمائيا من حرب التحرير أراد أن يكون مطابقا أيضا لفيلم **ميلاد أمة ل غريفيث** عام 1915م، والذي عكس بدوره ولادة الأمة الأمريكية من حرب الشمال والجنوب، وبعد كذلك بمثابة الفيلم العظيم الذي أعلن ولادة السينما الأمريكية فنيا وجماليا. وبين الولادتين، ارتأى **بونتيكورفو** أن يتموقع بفيلمه، وأن يعبر عن الأسبقية التاريخية والأهمية الجمالية التي سيحظى بها هذا الفيلم في الريبورتوار السينمائي الجزائري والعالمي، وهذا ما حققه في عديد الترشيحات للجوائز والمهرجانات العالمية (ينظر ملحق بطاقة الفيلم الفنية) والتي كان أهمها التوشيح بجائزة **الأسد الذهبي** بالبندقية عام 1966م.

وبعد مضي ما يقارب نصف قرن من ظهور هذا الفيلم، أجدني مضطرا إلى العودة نقديا لهذا الفيلم واستوقاف أهم محطاته الدلالية عبر قراءة تحيين خطابه الفيلمي، وذلك اعتمادا على تحليل تيمة الفيلم (الفداء = المقاومة) من منطلق مقارنة جمالية تأخذ في الحسبان: الشكل، والتصنيف الأنواعي، والتيار السينمائي. وقد دفعني إلى ذلك جملة معطيات لملمت شتاتها من قراءاتي حول هذا الفيلم ومخرجه، وكذا

تغير عدة مفاهيم بعد إنحسار المد الثوري الذي عرفه القرن العشرين. ويمكنني اختصار أسباب تناولي لهذا الموضوع فيما يلي:

1 - استبعاد الفيلم عن كونه فيلما ثوريا، ومحاولة تصنيفه في ما يعرف بنوع أفلام الحرب، وتغيبب أي رؤية جمالية عن مخرجه جيلو بونتيكورفو.

وقد لمست بعض هذه الأحكام القطعية ضمن تعليق غي هينيبال Guy Hannebelle في كتابه 15 سنة من السينما العالمية والذي ذهب إلى أن حرب التحرير هي التي أعطت للسينمائيين الجزائريين الاندفاع

الأيديولوجي اللازم في الفترة ما بين 1962م-1972م، وذلك فيما يعرف بـ **سينما المجاهد** التي هي **سينما الحرب**. إذ علق على عنوانه الأفلام بأنها ساحرة على غرار ريح الأوراس لحمينة وفجر المعذبين



لأحمد راشدي **ومعركة الجزائر** لـ **بونتيكورفو**. ورأى بأن هذه الأفلام التي زاحمت الإنتاج العالمي باعتبارها وثبة سينمائية فريدة، كانت تقتقد إلى رؤية جمالية أصيلة في الإخراج، ولم تزد عن كونها مزيجا يقترب من أسلوب الواسترن وأفلام الحركة.<sup>(3)</sup>

2 تحامل كثير من أشباه الفنانين والسينمائيين الفرنسيين على الفيلم وصاحبه، انطلاقا من نظرتهم الممجة للاستعمار، والتي لم تعد تترك مجالا للموضوعية التي يتبحون بها. وأورد هنا انسحاب الوفد السينمائي الفرنسي الذي قاطع عرض فيلم **البندقية** عام 1966م.

ولا أجد للتدليل على هذه النقطة أفضل من قاموس السينما المخصص للمخرجين، والذي أعده الفرنسي **جون تيلار** Jean Tulard، حيث يعلق على الفيلم وصاحبه كالاتي: " ...أراد أن يلامس السياسة بكثير من التجاهل والتأويل، وتعامل مع معركة الجزائر بطريقة ساذجة، خصوصا تناوله للمظليين والعسكر .. يدين الاستعمار بكثير السعادة في فيلمه **كويمادا** - Queimada".<sup>(4)</sup>

إن هذا التحامل على مشروع **بونتيكورفو** السينمائي، يدل على أن **معركة الجزائر** شكل جرحا فنيا لا يندمل من ذاكرة الفرنسيين بعد أربع سنوات من جرح الاستقلال الغائر في الوعي واللاوعي الجمعي لهذه الأمة المستعمرة.

3+ الأمر الذي أثارني في العودة إلى الفيلم هو أنه أصبح يمثل نمطا ونمذجة لمعارك المدن أو الحروب في الوسط الحضري، ونموذجا تعليميا للجنود والعساكر من أجل كيفية التعامل مع الإرهاب، وأخذ الحيلة والحذر خلال الألفية الجديدة...؟

4 عندما عرض فيلم **معركة الجزائر** في إحدى مدرجات **البانتاخون** عام 2003م من طرف قيادة الأركان الأمريكية، وهذا بعد شهر من احتلال العراق، جاء في بطاقة الدعوة ما يلي: " أطفال يطلقون النار وجها لوجه على الجنود، نساء يضعن قنابل في المقاهي. قريبا، كل الجالية العربية ستدخل في نوبة من الجنون. أفلا يذكركم كل هذا بشيء...الجواب... إن لدى الفرنسيين مخططا. لقد نجحوا في إنجاز تكتيكي، لكنهم تكبدوا فشلا إستراتيجيا. لكي تفهموا ما حدث تعالوا وشاهدوا هذا العرض النادر".<sup>(5)</sup>

وأتصور بأن هذه العبارات لا تحتاج إلى تعليق، سوى أن هناك خلا مس المنظومة القيمية الكونية، وجعل محمول الفيلم المضموني يدخل المخبر العولمي الذي ميز كثيرا من الأفكار والمعتقدات الراسخة بما يشبه الردة الفكرية.

إن هذه الدوافع مجتمعة تفترض تحيين قراءة فيلم **معركة الجزائر** من منطلق الجمالية السينمائية، بعيدا عن ذلك النقد الانطباعي الصحفي الذي لم يوفي هذا الفيلم حقه، بل تناوله بكثير من السطحية والارتجال. وانطلاقا من هذا المعطى سنتناول هذه الدراسة فيلم **معركة الجزائر** من جانب إشكالي يثير طبيعة الطرح التيمي للفيلم، ويحاول إمطة اللثام عن شكل الفيلم و تصنيفه الأنواعي، وكذلك تحديد تيار المخرج سينمائيا. وسيتم عرض هذه العناصر باعتماد بعض أدوات التحليل الفيلمي والمقاربة الجمالية السينمائية للفصل في المتضادات التي ميزت هذا الفيلم المتموقع بين: (المقاومة ≠ الإرهاب والعنف)، (الخيالي ≠ الوثائقي)، (الحربي ≠ الثوري)، وكذا الوقوف عند المدرسة السينمائية التي أطرت هذا التضاد، ومنحته لغته الفيلمية الفريدة والتمتيزة.

### 1/ تيمة الفيلم بين التحرر والإرهاب:

صور فيلم **معركة الجزائر** جزءا من الكفاح الثوري الجزائري بين عام 1954م وعام 1957م بالقصة في **الجزائر العاصمة**، وسجل للسينما نموذجا أصيلا وفريدا من نماذج المقاومة والنضال التي عرفتها ثورة التحرير الجزائرية، إذ تمثل تلك الأحداث محطة من عديد محطات كانت الجغرافية الجزائرية مسرحا لها.

وبعد هذا النموذج الذي تناوله **بونتيكوفو** في فيلمه، فصلا من ملحمة دامت سبع سنين، ومرحلة ذات خصوصية من منظور إستراتيجية الثورة التي اعتمدت تنظيمًا خاصًا في المدن يختلف تمامًا عن مفهوم الجهاد في الجبال والأرياف. إن **الفداء**، وهو المصطلح الثوري الذي ميز تنظيم الكفاح في المدينة، كان يعتمد على تنظيم خاص ينتهج أعلى درجات السرية والتجنيد، وهذا نتيجة الفضاء المدني المغلق، والذي بعكس فضاء الريف المفتوح تزداد فيه صعوبات الهروب والتخفي بعد تنفيذ عمليات جهادية نوعية. لقد عرفت الثورة في الوسط الحضري تكتيكًا يعتمد سرعة تمرير المعلومة وسرعة التحرك في أحياء يراقبها العدو، حيث يصل هذا الأخير إليك بنفس السرعة التي تصل بها إليه، ويمكن أن يكون تجنده و تدميره أكبر في مساحات مغلقة يسهل مراقبتها، خصوصًا إذا تعرض إلى عمليات نوعية أمام إدارته وأعاون حكومته.



لقد عكس مضمون **معركة الجزائر** كثيرًا من هذا التكتيك المعتمد على الضربات المباغثة ثم الفرار، وكذا استعمال العنف الذي قابله عنف مضاد، غير أن هناك بونا شاسعا بين العنف الثوري الذي يتوق أصحابه إلى الانعتاق والحرية تضحية، والعنف الاستعماري الذي يلغي الآخر بدعوى الأمن والاستقرار. وهنا يجب التفريق بين الفعل التحري الذي يمتلك أساليبه وأهدافه، والفعل الإجرامي أو (الإرهابي) الذي يضرب كيانات بعيدة وأمنة. ولعل مكن اللبس هو هذه النقطة التي صار يزايد عليها أذعياء الاستعمار والمصالح الخاصة للدول الكبرى خارج حدودها في هذا الزمن المعولم.

عندما حضور وزير الدفاع الأمريكي الأسبق **دونالد رامسفيلد** عرض فيلم **معركة الجزائر** مع

ضباطه في أحد مدرجات **البانتاغون** عام 2003م، حاول أن يقيم مقارنة بين الواقع الفيلمي والمعوقات الأمنية التي تواجه الجنود الأمريكيين في **بغداد** والمدن العراقية، إذ علق قائلاً: "معركة الجزائر نموذج لتعليم الحرب الحضرية، ولفهم أكثر وضوحًا لتطور الحرب في العراق." (6) ومن هذا المنطق يكون **رامسفيلد** قد رأى في الفيلم خاصية تسجيلية لا خيالية - سنستعرضها في العنصر اللاحق - والنقطة الأهم هي أنه قدم لجنوده نموذجًا عن الإرهاب، لا التحرر!؟

إن هذه القراءة الخاصة لوزير الدفاع الأمريكي ( 2001-2006 ) للفيلم بعدما يقارب أربعين سنة من إنتاجه، جعلتني أراجع نسخة الفيلم وأحداثه معتمداً سؤالين شكلا استقهما كبريا حول تيمة الفيلم وهما:

- هل يمكن للفعل الثوري أن يكون فعلا إرهابيا؟

- هل هناك شيء، لم نلاحظه في الفيلم لمدة أربعين سنة ولاحظه رامسفيلد، يدفع بهذا الإتجاه؟  
لا بد من الإقرار بأن المناخ الدولي السائد غداة ظهور فيلم **معركة الجزائر** 1966م، قد تغير كلية مساء عرض الفيلم بمدرج **البانتاغون** العام 2003م، فهناك ثمة متغيرات جذرية حدثت مع نهاية الألفية الثانية، زجت بكثير من المفاهيم إلى عالم التهميش عمدا. ويبدو أن فرض منطق فقدان الذاكرة المتعمد من طرف الدوائر الفكرية الغربية التي صاغت المفاهيم الإنسانية في قالب النظام الدولي الجديد لصالح خطاب سياسي كوني موحد، قد أسقط من الحساب قيما عالمية مثل: التحرر، النضال، عدم الانحياز، التأميم، وراح يبشر بقيم أخرى بديلة مثل: الديمقراطية (الغربية)، حقوق الإنسان، التكتل الإقليمي، موت الدولة الوطنية، الأمن الكوكبي...

إن العولمة التي تنتشر مبادئها بالفرض في فجر الألفية الثالثة، عكس العالمية، عرفت كيف تبرز الثياب السياسية والسوسيوثقافية التي ارتداها الكوكب مع مطلع هذه الألفية الجديدة، في محاولة للتخلص



والتخلص من الثياب البالية للقرن العشرين، وتخطي صدمة فشل الاستعمار التي أحدثتها الحركات

التحررية في العالم الثالث. لقد حاولت الدوائر الفكرية المبشرة بالمعولم أيضا بعد انحسار اليسار والمعسكر الشيوعي إثر انهيار جدار برلين، تلميع الصورة الشمولية الكوسموبوليتية بدعوى النظرية الكونية لليبرالية مسيطرة، وفرض واقع كوسمولوجي آخر متملص من مبادئ الحداثة، وتواق إلى عالم ما بعدي ينشد خطاب النهاية المبشر بأن حركية التاريخ توقفت عند حدود البيت الأبيض في شكل تتويج نهائي بانتصار الليبرالية كما زعم فرانسيس فوكوياما\*\* في كتابه **نهاية التاريخ والإنسان الأخير**.

لا شك بأن نظرة رامسفيلد، وهو أحد أركان البيت الأبيض المكلف بتصفية ملف العراق عسكريا، تنطلق من هذه المعطيات الجديدة والتي لم تكن موجودة عام 1966م، حيث كانت حركة التحرر في أوج

قوتها وانتشارها الكوني. إن الجهاز العولمي لا يمكن فصله عن الجهاز الكولونيالي، انطلاقاً من أن منظومة القيم الكونية الجديدة نشأت في تربة دول كولونيالية رعتها الولايات المتحدة. فالغرب المستسلم ظرفياً أمام ضربات الحركات التحررية مع منتصف القرن العشرين، والرافض لطروحات الفكر ما بعد الكولونيالي الذي فكك بنايات السيطرة اعتماداً على الاختلاف الهوياتي بين: هنا وهناك، الأنا والآخر، راح يشوش على هذا المشروع بنشر تصوره المضاد لقيم التحرر بقيم جديدة تحمل تصورات، وتحمي إرثه الاستعماري التاريخي.

ففي فيلم **معركة الجزائر** لا يمكننا فصل نظرة الفرنسيين عن نظرائهم الأميركيين إلى فعل المقاومة والكفاح، لأن الغرب المستعمر يتمثل نفسه ملاكاً ينشر قيمه (الحضارية أو الديمقراطية) على أرض الآخرين، ولما يستشعر الخطر تحت ضربات المقاومين يستدعي همجيته للإبادة بدعوى الحفاظ على الأمن، والقضاء على العنف والإرهابيين. وأتصور بأن الشعور الذي انتاب الوفد الفرنسي المنسحب من عرض الفيلم في **البندقية** 1966م، هو الشعور نفسه الذي أحسه الأميركيين أثناء عرض الفيلم، مع فارق بسيط هو أن عساكر البنتاغون اعتبروه وثيقة تسجيلية تعليمية لأنهم أسقطوا الأحداث الفيلمية على واقعهم العسكري في العراق.

يمكننا أن نلخص هذا التشابه في الشعور لدى القطبين الكولونيين، رغم تباعد الفترة الزمنية (1966م/2003م)، في توحيد مستوى التلقي الفيلمي عند حدود التهمة: (الإرهاب والعنف)، حيث تحضر الرموز: الحشود، العمليات النوعية (التفجير)، العسكر (ينظر صورة 1-2-3)...، وأرى بأن هذه الرموز تتداعى عند الإدارة الكولونيالية من زمن لآخر، وكأنها نظام جيني يخفيه الجهاز الاستعماري الذي يتداول عليه الغرب من باب الإستمرارية واستظهار القوة. إن تكرار هذا الحقل الرمزي ضمن الخطاب الكولونيالي، والتكرار الأنا على أرضه باعتباره إرهابياً لا مقاوماً، يجسد المأزق الإنساني وعدم تماسك مفردات الخطاب الكولونيالي الذي يقول عنه **هومي. ك. بابا**: "وإذا ما كانت الكولونيالية تضطلع بالقوة باسم التاريخ، فإنها تمارس سلطتها مرة بعد مرة عبر صور من الهزل والسخرية"<sup>(7)</sup>.

وأستظهر هذا الهزل والسخرية في الجهاز المفاهيمي للعولمة والمرتبطة بالاستعمار ارتباطاً لا ينفصم، لأن المصطلح الأكبر الذي تداولته الدوائر الفكرية الغربية بغية عزل أي فعل مقاوم يهدد مصالحها خارج أراضيها هو: الإرهاب، هذا المصطلح الذي يتسم بالزئبقية على مستوى المفهوم، إذ لا يوجد تعريف محدد لهذه الظاهرة متفق عليه عالمياً، بل يتم تصنيف بعض الحركات والمنظمات المقاومة أحياناً في خانة الإرهاب وفق حسابات سياسية وإقليمية (حركة حماس بغزة) بغية تبرير العنف المضاد والمبالغ فيه. ولا يتسع المجال هنا للخوض في تعريف هذا المصطلح، وإنما الواضح هو أن القراءة الأمريكية للفيلم تمت من أفق إستراتيجي عسكري جعل من **معركة الجزائر** وثيقة لمجابهة العمليات الانتحارية في الوسط الحضري.

وإن كانت القراءة الأمريكية خاصة والكولونيلية عامة تصب في هذا النوع من القراءة، فإن



قراءتنا نحن للفيلم تختلف جذريا، وذلك انطلاقا من نفس الرموز: الحشود، التفجيرات، العسكر...، حيث نركب الفيلم من أفق تحرري وثورى، يجعلنا نعانق مستوى معاكسا في مجال التلقي لما هو عند الكولونيليين. فالحشود بالنسبة لنا هي رمز التجنيد والتعبئة والمد الثورى، والعسكر هم رمز القوة

الاستعمارية المتواجدة على أرضنا، أما التفجيرات فهي أعمال استشهادية وفدائية تقض مضجع العدو المستعمر، وهي جزء من مدنا التحرري عبر سنين من المقاومة والكفاح. إن ما تبدى لعسكر البانتاغون إرهابا، هو في مخبر تلقينا مرموز ثوري، فلكمة **على لابوانت** في وجه الشاب المعمر (صورة 4)، وتصويب الفدائي مسدسه من أمام المرأة الجزائرية التي عانقها في ظهر الشرطي (صورة 5)، وقتل الطفل للشرطي (صورة 6)، وقنابل الفتيات التي انفجرت في المقاهي ووكالة الخطوط الجوية (صورة 7، 8، 9)، ليست أفعال عنف أو إرهاب يبزر بفعل منعزل، لأن مجموع هذه الأفعال حدثت في أماكن عدة ومن طرف فئات اجتماعية متنوعة وهي تشكل فعلا ثوريا شاركت فيه فئات شعبية بأكملها.



ولا يمكننا أن نتبنى مطلقا، ونحن شعب عانق الثورة والتحرر مفهوم العنف كإرهاب في القاموس العولمي، لأن العنف الذي اختصره فيلم **معركة الجزائر** في مجموعة من اللقطات هو جزء فدائي من كل ثوري. إن المرجعية التي نشاهد بها نحن الفيلم قد غابت تماما عن مشهدية **رامسفيلد** لنفس الفيلم، لأننا نستحضر فصول ثورتنا (الجزء الغائب عن المقطوعة الفيلمية)، و هذه

الكليانية الثورية التي هي مرجعيتنا في تلقي **معركة الجزائر**، نجد لها صدى في حوار الصحفيين مع **بن مهدي** لما قبض عليه وسئل في الندوة الصحفية: "السيد بن مهدي، ألا تعتبرون أنه من الجبن استخدام حقائب مليئة بالقنابل، تحملها نساء لقتل الأبرياء" (8)، فكان رده: "وأنتم، أليس من الجبن أن تقصفوا قرى

ومداشر لأناس عزل بقنابل النابالم التي التي حصدت آلاف الضحايا، طبعاً الأمر جد سهل وبسيط بالبطائرات، أعطونا قذائفكم نعطوكم حقائبنا." (9)

أتصور بأن هذه العبارات الثورية التي جاءت على لسان **بن مهدي** تعطينا كثيراً من المصادقية في قراءة الفيلم من زاوية تيمة التحرر لا الإرهاب، هذا المصطلح الذي ورد أيضاً على لسان **بن مهدي** بمعنى العنف الثوري في حوار مع **علي لابوانت**: "اسمع علي، ماهوش الإرهاب إلي يوصلنا باش نربحوا الحرب، ولا باش نربحوا الثورة، الإرهاب في الابتداء، ولكن من بعد لا بد على كل الشعب يتحرك." وأرى هنا بأن كلمة **إرهاب** جاءت بمعنى العنف الذي يرمز خلال تلك الفترة بالمعنى الذي التقط به **رامسفيلد**



مدلول الكلمة أنيا وعولميا، ولا بد من الإشارة في هذا المجال إلى دور السيناريسست الإيطالي **فرانكو سوليناس** والذي يبدو أنه وظف هذا المصطلح من غير إدراك لما سيحمله مدلوله مستقبلاً عندما يعاد صياغة مفهومه من جديد. إن أي ثورة لا يمكنها تجنب العنف في كل الأحوال، فما أدراك بحرب تحرير وطنية ضد عدو مستوطن لأرض شعب مستعبد وأعزل. ومهما كانت تبريرات الكولونيالية وتسمياتها للعنف الموجه ضد مؤسساتها، فإن المقاومة

والكفاح والفضاء يبقى السبيل الأوحده لك تواجدها على أرض الآخرين، وهذا ما عكسه فيلم **معركة الجزائر** الذي أبان عن روح ثورية متقدمة تجلت في تيمته كما جاء في تقديم المخرج لفيلمه.

## 2- النزعة الوثائقية في الفيلم:

يقول **لوي دي جانيتي** في كتابه **فهم السينما** إثر تناوله فصل الفيلم التسجيلي: "...التمييز بين الأفلام الخيالية والأفلام الوثائقية صعب في بعض الأحيان. فقد جادل النقاد مثلاً حول تصنيف أفلام مثل: عشرة أيام هزت العالم لأيزنشتاين ومعركة الجزائر لبونتيكورفو، وروما فليني، ونشوء لويس الرابع عشر لروسيليني" (11). وهذا الجدل الذي شمل فيلم **معركة الجزائر** في مجال التصنيف الشكلي للفيلم، ما فتئ يتعزز بمرور الوقت، ولعل أفضل دليل على ذلك مقولة **رامسفيلد** المشار إليها سابقاً، والذي يقر بأن هناك جانباً تعليمياً في الفيلم يصل إلى حد النمذجة، وهذه خاصية تسم الفيلم التسجيلي أو الوثائقي لا الفيلم الخيالي أو الروائي.

إن الأفلام الوثائقية تقوم بمعالجة الواقعي وليس الخيالي والناس والأماكن والأحداث الحقيقية وليس المتخيلة، أما الأفلام الخيالية والروائية فهي تقوم على قصة ضمن أطر سردية، وهي عالم متخيل يقوم فيه المخرج بابتكار تفاصيل تشابه بشر وأحداث العالم الحقيقي. ويحدث أحياناً أن تحوي الأفلام الروائية بعض الأحداث واللقطات الوثائقية، ولكن هذا التوثيق يعرف بأنه داخلي ضمن عالم الفيلم، (12) ويحدث هذا التداخل الظرفي بين النوعين الأساسيين المشكلين لعالم الفيلم غالباً لأهداف جمالية وفنية. أما في حالة



فيلم **معركة الجزائر** فإن الأمر يتعدى حدود التداخل إلى مستوى شكل الفيلم حيث يفرض منطق الوثائقية نفسه على مسار الفيلم رغم كونه فيلما خياليا، وهذا نظرا لعدة اعتبارات:  
أ -الولادة الوثائقية للسينما الوطنية الجزائرية.



ب-التصبغة الحربية و  
الثورية للأفلام الجزائرية.  
ج- التيار السينمائي  
للمخرج الإيطالي.  
وتلتقي هذه العناصر  
مجتمعة لتشكّل الروافد التأسيسية  
والجمالية للمشهد السينمائي  
الجزائري غداة الاستقلال عموما،

ومشهدية فيلم **معركة الجزائر** خصوصا، ذلك أن المخرج **جيلو بونتيكورفو** يكون قد عايش تجربة التحرير الجزائرية، وهضم فنيا خصوصية الأفلام الثورية الجزائرية التي فرضت بعد الاستقلال مشهدية نوعية تربط بين الواقع والمتخيل في إعادة إنتاج اللحظة الثورية حريبا في ميدان الفن السابع. وقد يكون المناخ السائد بعد التحرر في الجزائر ألهم هذا المخرج المرتبط عاطفيا بالأفكار التحررية واليسارية، بخوض هذه التجربة المميزة انطلاقا من مرجعيته السينمائية المبنية على أسلوبية الواقعية الجديدة التي ترتبط بالوثائقية من جهة، والنضال من جهة أخرى.

ولدت السينما الوثائقية في الجبال خلال ثورة التحرير ملتزمة بكفاح شعب بأكمله،<sup>(13)</sup> ولم يعرف الريبورتوار السينماتوغرافي الوطني شكلا آخر للفيلم غير الوثائقية التي سجلت بعض ملاحم معارك جيش التحرير الوطني عن طريق مجموعة من السينمائيين أمثال: **أحمد راشدي، وجمال شندلي، ومحمد قنار، وعلي جناوي،** والمناضل الفرنسي الكبير **روني فوتي** الذي أثرى تاريخ الفيلم الوثائقي الثوري بفيلميه: **الجزائر في اللهب (1950م-1957م) وساقية سيدي يوسف (1958م)**<sup>(14)</sup>. وارتبطت هذه الوثائقية الفيلمية بحرب التحرير لتؤسس فيما بعد لأفلام ثورية (حربية) بعد الاستقلال والتي تقول عنها **رقيق علاء مكي:** " ...وبالفعل نشطت حركة الإنتاج السينمائي في مطالع الستينات حتى بلغ عدد الأفلام الجزائرية في مدى عشرية واحدة (1964م-1974م) أكثر من 24 فيلما طويلا عالجت جلها موضوع الحرب التحريرية مثل: **ريح الأوراس (1966م)، الليل يخاف من الشمس (1965م)، الأفيون والعصا (1970م)، دورية نحو الشرق (1972م)، وقائع سنوات الجمر (1974م)**. وبرزت مع هذه الاندفاعة السينمائية أسماء جديدة لمخرجين تقنيين جزائريين... من رجال السينما الجزائرية الذين استطاعوا في تلك المرحلة الذهبية من عمر السينما الجزائرية، أن يثروا النهضة الفكرية والصناعية والسينمائية للجزائر المستقلة، وأن يرسموا

بإنجازاتهم السينمائية المعتبرة، أفقا جديدا لسينما جزائرية جديدة ورائدة وسط مناخ سينمائي يهيمن عليه طابع السينما الغربية ونموذجها الهوليوودي المكتسح<sup>(15)</sup>.

ووسط هذه الإندفاع السينمائية المتوقعة بين الوثائقية كشكل للفيلم، والثورية والنضال كبصمة نوعية في أفلام الحرب، وجد **بونتيكورفو** مكانه الطبيعي سينمائيا رغم اختلاف الهوية، وراح يربط حبلا إبداعيا مميذا بثورة التحرير من خلال مساره السينمائي المنقسم بين أفلامه ذات الصبغة الوثائقية، وإيديولوجيته الموغلة في الفكر النضالي والثوري اليساري. وتمثل مسيرة **بونتيكورفو** السينمائية امتدادا لتيار الواقعية الجديدة الذي تربي في أحضانها هذا المخرج، هذا التيار السينمائي المتحرر من نظام النجوم في السينما، والمتملص من خط سردي واضح في القصة الفيلمية، والميال على نقل محطات واقعية حتى لو أعيد إنتاجها بعيدا عن وهم الفيلم الخيالي.

إن كل هذه الخصائص نجد لها أثرا في الفيلم، ابتداءً من فيلموغرافيا المخرج التي نسجل أهم محطاتها في فيلمه الوثائقي **جيو فانا** عام 1959م، الذي يصور إضراب عاملة، وفيلمه **الطريق الأزرق الطويل** عام 1957م الذي سجل جوانب من حياة ومشاكل الصيادين الإيطاليين، وكذلك فيلم **كابو** 1958م الذي عرض فصائل معاناة إحدى ضحايا المحنشات النازية، وانتهاءً بفيلم **الحرب الكبرى** لماريو مونيسييلي المتحصل على **الأسد الذهبي** بالبنديقية عام 1959م، الذي اشتغل معه كمساعد مخرج. إن هذه المسيرة السينمائية توضح بأن **بونتيكورفو** عانق الوثائقية في أعماله إلى حد كبير، واكتسب هذه الصبغة الفيلمية في مشواره الإبداعي إلى درجة أن أعماله السينمائية الروائية صارت تنقسم بين شكلي الفيلم: (الوثائقي - الروائي).

وتعد مرجعية المخرج السينمائية المتمثلة في تيار الواقعية الجديدة سببا رئيسيا في اكتساب فيلمه خاصية وثائقية، وهذا ما لمسناه بجلاء في هذا العرض السينمائي الذي ساير الوسائل والخصائص الأسلوبية للواقعية الجديدة، وهي:

- 1 تصوير يقترب من تقاليد تصوير الوثائقية.
- 2 للتصوير في ديكورات واقعية.
- 3 للاستعمال الدائم للقطات الجماعية والشاملة.
- 4 استعمال ممثلين غير محترفين.<sup>(16)</sup>



عندما نرجع لنسخة الفيلم فإننا نلاحظ بأنه منقسم بين الخيالي والجانب الوثائقي، والخوض في شكل الفيلم يعزز الحضور الوثائقي الذي ارتبط بهذا الفيلم الروائي من منطلق الأسلوبية الإيطالية التي انتهجها المخرج في كتابة

السيناريو، إذ شارك كل من: **فرانكو سوليناس** و**ياسف سعدي** كتابة القصة الفيلمية وفق تصور إخراجي

شامل يخدم مرجعيته، وزاوية رؤاه الإخراجية. ولن نخوض هنا في توظيف الفيلم، بقدر ما نقف عند محطاته (التسجيلية) الكبرى في الشكل والمضمون والتي يمكن أن نلخصها فيما يلي:

1 - استعان المخرج منذ بداية فيلمه ببعض المقاطع من بيان أول نوفمبر ( 7/د و 35ثا) وكانت هذه اللحظات بمثابة استوقاف للحظة تاريخية يتشارك فيها المتلقين، واستدعاءً للذاكرة الجماعية الثورية التي صبغت الفيلم بمسحة وثائقية. فلقد وضع المتلقي منذ البداية في موضع استرجاعي للحدث الثوري وذلك لقراءة فيلم روائي خيالي من منظور أرشفة لفصول الثورة ترتبط بالذاكرة، أو تجعلها تتداعى أثناء المشاهدة. ويبدو أن ثنائية: الخيالي والوثائقي على هذا المستوى استهوت المخرج في شكل تبادل يستحضر الوثيقة لتعزيز الحدث الفيلمي مثل: بيان 24 للجبهة (17د و 50ثا / 20د و 18ثا)، ويستوقف الحدث الفيلمي كي يرجع المتلقي إلى الجانب الوثائقي حتى يتوحد تصويره الواقعي مع توهمه الخيالي.

2 - اعتمد المخرج، كما هو شأن غالبية مخرجي الواقعية الجديدة، على تصوير أحداث فيلمه في أماكنها الحقيقية بحي القصبية، وفي فترة زمنية لا تبعد عن أحداث معركة الجزائر إلا بسبع 7 سنوات، وهذا الاستنساخ للمكان الحقيقي عبر المكان المصور أعطى وهما مضاعفا بنزعة الأرشفة والوثائقية. إن اللقطات البانورامية التي حملت تفاصيل حي القصبية والشوارع الفرنسية بالعاصمة، جعلت المتلقي يشعر بواقعية المكان والأحداث (صورة 10 - 11 - 12)، وهذا الحضور الوثائقي في الشكل لخصه الكاتب الماركسي والسيناريسست سيزار زافاتيني عندما اعتبر بأن نموذج الواقعية الجديدة سينما حقيقية من الألف إلى الياء، وأنها متحررة من القصة المصنوعة وزيف الممثل، وقادرة على نقل الحياة برمتها إلى الشاشة، وأن شكلها المثالي هو أن يقوم أناس حقيقيون بتمثيل أدوارهم الحقيقية في الحياة في أماكنها الحقيقية. (17)



3 - انطلاقا من رأي زافاتيني حول التحرر من القصة المصنوعة، يمكننا أن نربط الجانب المضموني للفيلم بمثيله الشكلي، ونسجل بأن متحفية المكان تصويريا قد رافقها نوع من التحرر على مستوى القصة الفيلمية. وتعرف الأفلام الخيالية أو الروائية بأنها تتحدث عن قصة ضمن أطر سردية، وهذا بخلاف الأفلام الوثائقية المتحررة من سلطة الحكيم، إلا أن القصة في فيلم **معركة الجزائر** خرجت عن مألوف الفيلم الروائي إلى أفق آخر يعانق شكل الوثائقية عبر محطات عديدة يربطها خط سردي واهن يتوحد في فكرة (المقاومة) أكثر من التعاقب الزمني. ويمكننا أن نلاحظ بأن الأحداث جاءت متقطعة في المكان ومستمرة في الزمن الثوري، وبالتالي صارت القصة تعكس روح المكان (النضال) من غير وضوح للخط السردي الذي يذوب في لحظة لا وعي جمعي فدائي، ولحظة وعي جمعي ثوري. يقول موراندو مورانديني: "وكانت الواقعية الجديدة حتى في أفضل أفلامها تحتوي على إحساس



بالقصة القصيرة أو الشذرات الروائية أكثر من الرواية المكتملة." (18) هذا الإحساس يتجذر أكثر لدى متلقي فيلم **معركة الجزائر**، إذ نخلط تصويرا بانوراميا لحصار **القصبة**، حيث تبعثر خط السرد وراء عمليات منفصلة كان الرابط بينها نمطية الأحداث (التفجيرات- الاغتيال- حضور العسكر- حشود الأهالي..). على حساب خط سردي اعتدنا عليه في الأفلام الروائية. إن هذه التيبولوجيا مستلهمة أيضا من تصورات الواقعيين الإيطاليين، حيث يرى زافاتيني بأنه يجب رفض الشخصية المصطنعة لصالح تصوير شخص حقيقي، والانغماس في الحياة اليومية حيث يتحول الواقع إلى صور نمطية. (19) وقد تحقق هذا النموذج عند **بونتيكورفو**، إذ جنح الخطاب الفيلمي إلى عرض محطات تتجاوز القصة، وكشف عن شخصيات لم يحملها خيط السرد فيلميا، بل توزعت على الحدث الدرامي (بن مهدي، حسبية، طالب عبد الرحمان...) وتم استرجاعها من أرشيف الذاكرة الثورية كرموز للكفاح الشعبي العام.

إن العناصر التي ذكرناها مجتمعة، جعلت الفيلم يتميز بنزعة وثائقية ملحوظة رغم كونه فيلماً خيالياً، وهذا هو سر جدل النقاد حول هذا الشكل من الأفلام التي لا يتبين فيها الخط الفاصل بين حدود الوثائقي والخيالي. وقد عززت هذه النزعة مرجعية المخرج الذي ينتمي إلى تيار سينمائي من حجم الواقعية الإيطالية، والذي يقول عنه **آندري بازان**: "...حتى عندما يكون السيناريو متحرراً من الواقع (روائياً أو خيالياً)، تكون الأفلام الإيطالية عبارة عن روبرتاجات مركبة... فهي تمثل قيمة وثائقية فريدة"<sup>(20)</sup>.

### 3- الفيلم و تصنيفه الأنواعي (الحربي أو الثوري):

يعود الجدل مرة أخرى إثر حديثنا عن نوع الفيلم إلى الجانب التيمي، ولكن للفصل في هذا التضاد (تحرر ≠ إرهاب)، لا بد من الإشارة إلى أن **رامسفيلد** رأى في الفيلم نوعاً حربياً، وتمثل هو وجنوده الدور الفرنسي، في حين أهمل من أجندته قراءة المقاوم للفيلم، وانزياح النوع نحو تصنيف مرتبط بالنوع قد يكون: تحرر، مقاومة، كفاحاً، أو صنفاً ثورياً. وللوقوف عند هذه الخاصية التي تدحض رأي **رامسفيلد** في الفيلم. أستحضر مقولة **ستانلي جيبى سولومون** حول أفلام تقترب من صنف هذا الفيلم: "يتمحور أكثر أفلام احتلال الحرب العالمية الثانية إثارة للاهتمام على زمرة مطوقة من الوطنيين الذين ينفذون بشجاعة حملة تخريب ضد نظام الحكم النازي الذي تم إرساؤه. وحتى بالرغم من أن أفلام المقاومة تظهر دائماً الوطنيين يسببون خسائر أكثر من الجيش الألماني المحتل، إلا أن الوطنيين لا يزالون هم ضحايا الصراع، وأعضاؤهم يمسون ويقتلون من وقت إلى آخر"<sup>(21)</sup>.

تقودنا هذه المقولة إلى التدقيق أكثر في نوع الفيلم وتصنيفه بعيداً عن الحكم الجماهيري أو الصحفي على النوع، والذي ربما يقوم بوضع فيلم مثل: **معركة الجزائر** في خانة مغلقة (حربي أو تاريخي...)، من غير إدراك للتصنيف الأيقوني Iconography للنوع، والذي قد يحيل إلى صور ورموز بصرية تتجاوز النوع إلى إحدى مركباته أو مماثلاته<sup>(22)</sup>. وفي عالم الفن السابع لكل نوع مشابهة، فأفلام **الواسترن** تختلف عن أفلام الكوميديا الموسيقية، وهذه الأخيرة تختلف بدورها عن الأفلام البوليسية، ولكن هذه المشابهة لا تعني أن النوع يتكلس ويبقى ثابتاً من غير أن يعرف تنويعات أو تحويرات.<sup>(23)</sup> وفي حالة فيلم **معركة الجزائر**، وعبر خصائصه المتسمة بالتضاد في التيمة والشكل، نتساءل عن النوع: هل هو فيلم حربي؟ أم ثوري؟ أم كليهما معاً؟

يجرنا الحديث عن نوع فيلم **معركة الجزائر** إلى قصة الفيلم المبعثرة في زمن ثوري، أو لنقل بطريقة أخرى إن زمن القصة الفيلمية جاء متضمناً في زمن أكبر منه. لقد عرض الفيلم الأحداث بالطريقة التالية:

- 1- العودة إلى الوراثة وتقديم شخصية **علي لابوانت**.
- 2- قتل أفراد البوليس الفرنسي، وفعل التفجير ورد الفعل (تفجير بحري القنبلة+ تفجيرات أماكن تجمع الفرنسيين).
- 3- قدوم فرقة المظليين وانطلاق حملات استنطاق وتعذيب الجزائريين مع حصار حي القنبلة.
- 4- إلقاء القبض على **بن مهدي** و**ياسف سعدي**، وفشل الإضراب.

## 5 -تفجير مخابأ علي لابوانت، ونهاية معركة الجزائر.

ولكن نهاية الفيلم تجاوزت حدود عام 1957م، ليقفز بنا المخرج نحو سنة 1960م في مظاهرات ديسمبر التي ناضلت للاستقلال الوطني عام 1962م، وكأني بهذه القفزة لامست زمنا آخر هو زمن الثورة، أما زمن المعركة انتهى قبل ذلك بكثير ومن هنا فإن نوع فيلم **معركة الجزائر** تمدد زمنيا على مستوى الشكل من نوع حربي نحو نوع ثوري.

يقول **ستانلي جيب سولومون**: "...فإن الفيلم الحربي هو الأكثر صعوبة بين كل الأنواع جميعا من

حيث وضع تعريف محدد له، بالرغم من أن فكرة الحرب جلية بما فيه الكفاية... ولكن هناك مقومات

مفتاحية في بعض هذه الأفلام على اعتبار أن العدوانية بين الناس، وجو ترقب أو وجود الأعمال العسكرية هي دون شك عناصر مرتبطة بهذه الأفلام." (24) وهذا الجو من العدوانية والترقب والاحتقان

والحصار العسكري نحس استمراريته في نوع هذا الفيلم، مع استبعاد الاشتباك الذي يخص قوى متكافئة وساحة حرب، وبما أن الاشتباك غائب في هذا الفيلم فإن نوعه يميل إلى أفلام سجناء الحرب أو أفلام

مقاومة الاحتلال، التي هي تعبر عن تمرد ومقاومة تميل إلى الفعل الثوري أكثر من الفعل الحربي.

كانت فرنسا تتمثل القصة كجزء منها، والشعب يعلم بأن هذا الكل (العاصمة) ومن ورائها **الجزائر**

كلها- ملكه هو، ففرنسا لم تأتي لساحة حرب، بل اغتصبت أرضا وقهرت أناسا أصليين ثاروا ضد هذا

التواجد، وهذه الفكرة الواضحة عبر الفيلم أحدثت انزياحية في النوع نحو تصنيف وخاصة ثورية رغم قالب النوع الحربي. وقد زكى هذا الطرح أيضا موجة الواقعية الجديدة التي تعبر عن رؤية للواقع تقوم على منح

الأولوية لما هو شعبي، فالمهم هو إحياء روح الشعب بمنطق يساري بعيد عن الإشهار الإيديولوجي (25)،

وهذا هو ديدن المخرج الذي عرف بتوجهاته اليسارية النضالية التي تتماشى مع طرحنا الثوري.

لقد ربط **بونتيكورفو** في رسائله التعبيرية السينمائية بين عناصر الواقعية الجديدة والسينما الثورية

السوفياتية من أجل ترسيخ سينما سياسية يسارية اشتهر بها، ويظهر ذلك في الحشود والممثلين. إن إحياء

روح الشعب والثورة تتطلب استعمال مجاميع الحشود، وانتقاء نظام النجوم الهوليودي، وكانت هذه خاصية

في السينما السوفياتية أثرت لحد ما في الواقعيين الجدد، وتقول **ناتاليا نسينوفا** عن هذه الخاصية: "...

وقد اقترح **إيزنشتاين** في أول عمل نظري له أن يحل محل الحكبة في السينما مونتاج التجاذب، وهو في

أول فيلم طويل كامل (الإضراب) 1925م، طرح في المقدمة مجاميع الحشود على أنها هي البطل كبديل

عن نظام النجوم السابق... كي يصير المشاهد المؤلف المشارك في إبداع نص الفيلم..." (26).

وأرى بان المشاهد لفيلم **معركة الجزائر** قد شارك في تأليف قصة الفيلم وإتمام فصولها الثورية بعيدا عن

المعركة التي ليست هي الحرب بل جزءا منها فقط، وأن المخرج قد استفاد من مجاميع الحشود التي

وظفها تبيانا للانفجار الثوري أمام تضائل استخدام النجوم. ويكفي أن نورد هنا مثال الطفل **عمر** الذي

تسلل إلى مكبر الصوت مخاطبا شعب القصة في لحظات ملحمية، تجعلنا نصر كمتلقين بأن شعب

القصة كله قد تقاسم البطولة فيلميا، وأن هناك كلياتية ثورية طغت على صورة الفيلم، حيث تراجع النوع الحربي لصالح ترسيم أيقوني ثوري، وتموقع الجزء (الحرب) تحت سلطة الكل (الثورة).  
وأخلص أخيرا إلى أن هذا الفيلم المثير للجدل في تيمته وشكله وتصنيفه النوعي، مازال يحقق انتصارات مشهدية رغم مضي ما يقارب نصف قرن عن ظهوره في صالات العرض، رافعا مخرجه الإيطالي إلى مصاف كبار المخرجين (صنف المعهد البريطاني بريتش عام 2008م فيلم معركة الجزائر ضمن أحسن خمسين 50 فيلما في تاريخ السينما)<sup>(27)</sup>. وهذا الانتصار ارتبط أسلوبيا بتيار الواقعية الجديدة الذي نتج فنيا كأحد إفرازات الفاشية وتذمر الإيطاليين من واقعهم، وارتبط أيضا بمآثر ثورتنا العظيمة التي رصدت في واقعية بونتيكورفو، وكأني بهذا المبدع قد أراد إعادة إنتاج مدرستهم (الواقعية الجديدة) بواقع تاريخي منتصر. وختاما أستعير مقولة الناقدة بنيلوب هاوستون عن الواقعية الجديدة، لأسقطها على فيلم معركة الجزائر في شكل توحد بين الروح الثورية وأسلوب المخرج، حيث تقول: "تحررت السينما من أستوديوهاتها، خرج الممثلون إلى الشوارع، وضعوا الممثلين المحترفين وغير المحترفين جنبا إلى جنب، وراحوا يصنعون سجلا لتجارب بلدهم... شيدوا سينما وطنية من تاريخهم المعاصر الخاص بهم"<sup>(28)</sup>.

## الهوامش:

- 1 -حورية حرات، الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري- دراسة نصية سيميولوجية لفيلم معركة الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص. 164.
- 2 -فنون السينما، ترجمات مختارة، تر: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001، ص 106.  
\*غريفيث: ديفيد وورك غريفيث مخرج أمريكي ويعد أب السينما الأمريكية من أفلامه الكبرى: مولد أمة، التعصب.  
3- voir Guy Hennebelle, Quinze ans de cinéma mondial, les éditions du Cerf, 1975, France p. 233- 234.  
4- Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma- les réalisateurs, Bouquins p. 553.  
5- 5-www.almustaqbal.com .Ib / stories.aspx ? story Id =29323.  
6- fr. Wikipedia.org/wiki/ la bataille d'Alger
- \*\*فوكوياما: يوشيهيرو فرانسيس فوكوياما كاتب ومفكر أمريكي الجنسية من أصول يابانية، يعد من أهم مفكري المحافظين الجدد. من كتبه: (نهاية التاريخ والإنسان الأخير)(لانهايار أو التصدع العظيم).
- 7 -هومي. ك. بابا، موقع الثقافة، تر: نائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط.1، 2006م، ص 166.
- 8 -ينظر: نسخة فيلم معركة الجزائر، (د).
- 9 -ينظر: م ن، (1سا و06د)
- 10 - ينظر: م ن، (1سا و28د).
- 11 - لودي دي جانييتي، فهم السينما (الفيلم التسجيلي - 6-)، تر: جعفر علي، عيون، ط.2، الدار البيضاء، 1990، ص. 4.
- 12 - ينظر: م ن، ص. 5-6.
- 13 - ينظر: مجلة شاشتان، (الفيلم الوثائقي، ج.ب. ليدو)، عدد 3، ماي 1978م، ص. 12.
- 14- Voir : Lotfi Maharzi, le cinéma Algérien , Alger, SNED, p. 62-63.
- 15 - مجلة السينما، محطات منسية في مسيرة السينما الجزائرية- رقيق علي مكي، عدد 1، جويلية- أوت 2000م، ص 62.
- 16- Voir : Les grandes écoles esthétiques, n° 55,Corlet, Collection CinémAction, France, 1990, p. 53.
- 17 - ينظر: ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية ( 1895-1980)، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 204-205.
- 18 - موسوعة تاريخ السينما في العالم، ج 2، (إيطاليا من الفاشية إلى الواقعية الجديدة- موراندو مورانديني)، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط.1، القاهرة، 2010، ص. 454.
- 19 - ينظر: م ن، ص 454.
- 20- Les grandes écoles esthétiques, op cité, p. 55.
- 21 - ستانلي جبي سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، تر: مدحت محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 240-239.
- 22 - ينظر: م ن، ص 24.
- 23- Voir : J. Aumont- A.Bergala- M.Marie- M.Vernet, Esthétique du film, édition Nathan, France, 1983, p. 105.
- 24 - ستانلي جبي سولومون، م س، ص. 315-316.
- 25 - موسوعة تاريخ السينما في العالم، م س، ص. 451-453.



26 - موسوعة تاريخ السينما في العالم، ج 1 (الإتحاد السوفياتي والمهاجرون الروس - ناتاليا نسينوفا)، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة، ط.1، القاهرة، 2010، ص. 489-490.

27- [www.elkhabar.com/ar/culture//298222:html](http://www.elkhabar.com/ar/culture//298222:html).

28 - ديفيد روبنسون، م س، ص. 205.