مختبر اللّهجات ومعالجة الكلام

جامعة وهران 1 أحمد بن بلّة

مخبر البحث
اللهجات ومعالجة الكلام

دوريّة محكّمة تصدر عن مختبر اللّهجات ومعالجة الكلام

جامعة وهران1 أحمد بن بلّة – الجزائر

مجلّة الكلم

العدد: 06

جوان: 2018

مديرة المجلّة: أ.د سعاد بسناسي

رئيس التّحرير: أ.د مكّي درّار

تجدون في هذا العدد:

* الفيلم الثّوري الجزائري بين الملحمية الثورية وسينما السير- Biopic-

د. شرافي محمد

* بنية لغة المفارقة في شعر مفدي زكريا نماذج من اللهب المقدس

د. محمد بلعباسي

* شاعرية المعاني وصرامة المباني في الشعر الشعبي الثوري. قصيدة ثورة التحرير 1954 للحاج أحمد ولد البشير نموذجًا

د. صفية بن زينة

* الثورة في الشعر المغربي الحديث

د. الحاج جغدم

* فنيّات تشكيل الصّوت والصّورة في السينما الجزائريّة فيلم "أولاد نوفمبر" للمخرج موسى حدّاد أنموذجًا

د. نارمت بلعيد

ISS : 2543-3822

الإيداع القانوني: جوان 2018

عدد خاص بالملتقى الوطنيّ الموسوم بـ
الثّورة الجزائريّة وانعكاساتها في التّعابير اللّسانيّة يوم 18 جانفي 2018م

منشورات مختبر البحث: اللّهجات ومعالجة الكلام

LA BORATOIRE DE RECHERCHE : DIALECT ET TRAITMENT DE PAROLE

الكَلِم

مجلّة دوريّة محكّمة تصدر عن مختبر
اللّهجات ومعالجة الكلام
جامعة أحمد بن بلّة 1- وهران-الجزائر

العدد: 06/ 2018

مدير المجلّة: **أ.د. سعاد بسناسي**
رئيس التّحرير: **أ.د. مكي درار**

هيئة التّحرير

د. تازغت بلعيد
د. هشام رحّال
د.زهرة عابد
د.عبد الكريم حمو
د.فاطمة بن عدة
د.نورالدّين زرّادي
د.الميلود منصوري

ISSN: 2543-3822
الإيداع القانوني: **جوان 2018**

ISSN :.....

منشورات
مختبر اللّهجات ومعالجة الكلام
جامعة وهران 1- أحمد بن بلّة – الجزائر.

طباعة

.....
للطباعة والنّشر

الكَلِمْ

مجلّة دوريّة محكّمة تصدر عن مختبر اللّهجات ومعالجة الكلام
جامعة وهران1 - أحمد بن بلّة - الجزائر

الهيئة العلميّة والاستشاريّة من داخل الوطن	أ.د.مكّي درّار	جامعة وهران1/أحمد بن بلّة
	أ.د.عبد الملك مرتاض	جامعة وهران1/أحمد بن بلّة
	أ.د.محمّد البشير بويجرة	جامعة وهران1/أحمد بن بلّة
	أ.د.خليفة صحراوي	جامعة باجي مختار/عنّابة
	أ.د.عمّار ساسي	جامعة سعد دحلب/البليدة
	أ.د.محمّد بوعمامة	جامعة الحاج لخضر/باتنة
	أ.د.صالح بلعيد	رئيس المجلس الأعلى للغة العربية
	أ.د.عبد القادر شارف	جامعة حسيبة بن بوعلي/الشلف
	د.رمضان حينوني	المركز الجامعيّ تمنراست
	د.آيت مختار حفيظة	جامعة آكلي محند الحاج/البويرة
	أ.د.عبد القادر فيدوح	جامعة البحرين
الهيئة العلميّة والاستشاريّة من خارج الوطن	أ.د أحمد حساني	جامعة الإمارات
	أ.د. خالد علي حسن الغزالي	جامعة صنعاء/اليمن
	أ.د.محمّد بن هادي علي الشّهري	المملكة العربيّة السّعوديّة
	أ.د.عبد الرّزاق مجدوب	الملكة المغربيّة/مرّاكش
	أ.د محمد علي سلامة	كلية الآداب جامعة حلوان/مصر
	د.محمّد بسناسي	جامعة ليون2/فرنسا
	د. سلوى عثمان أحمد محمّد	جامعة النيلين/السودان
	د.فدوى العذاري	جامعة سوسة/تونس
	د. مصطفى طاهر أحمد الحيادرة	جامعة اليرموك/الأردن
	د.رفيدة الحبش	جامعة كندا
	د. محمد راشد الندوي	الكلية الهندية العالمية.جدة/السعودية
	د. إبراهيم أحمد سلّام الشيخ عيد	جامعة غزة/فلسطين
	د. فرانسيسكو مسكسو	الجامعة المستقلّة مدريد/إسبانيا
	د.صلاح عبد القادر كزاره	جامعة حلب/سوريا

توجّه المراسلات: majalatalkalim@gmail.com

الكَلِمْ

مجلّة دوريّة محكّمة تصدر عن مختبر اللّهجات ومعالجة الكلام
جامعة أحمد بن بلّة 1- وهران-الجزائر

العدد: 06/ 2018

قواعد النّشر:

ترحّب مجلّة (الكلم) التّي تصدر عن مخبر (**اللّهجات ومعالجة الكلام**) بنشر كلّ بحث علميّ، يهتمّ بالفصحى في علاقاتها التّكامليّة وصلاتها التّمايزيّة باللّهجات الجزائريّة والعربيّة والإفريقيّة والعالميّة الإنسانيّة، واستبطان مواطن التّأثّر والتّأثير وعلّة ذلك، وخلفيّاته السّوسيوثقافيّة، والسّوسيولسانيّة، والأنثربولوجيّة.

كما تهتمّ المجلّة بكلّ البحوث العلميّة المهتمّة بالتّراث والثّقافة الشّعبيّة، وصلتها باللّهجة في الموضوعات الآتية:

الأمثال الشّعبيّة والحكم، الأقوال المأثورة، الشّعر الشّعبيّ والملحون، الألغاز الشّعبيّة، البوقالات، التّعابير اللّهجيّة المتداولة في مختلف المناسبات الجزائريّة، تعابير النّساء في مجالات معيّنة، وتعابير الرّجال في حالات معيّنة، ومواطن تأثير المهن والوظائف والحرف على تعابير أصحابها، وتداول اللّهجة في المجال التّعليميّ والإعلاميّ ومواقع التّواصل الاجتماعيّ، وكذا في مختلف الفنون الأدبيّة والتّمثيليّة والمسرحيّة.

تنشر المجلّة وترحّب مجدّدا بكافّة الأساتذة والباحثين الرّاغبين في المشاركة ببحوثهم العلميّة في المجالات المذكورة سلفا، وتقبل النّشر وفق الشّروط الآتية:

- أن يتميّز البحث بالأصالة، والجدّة، والموضوعيّة.
- أن يراعى في البحث المنهجيّة العلميّة، وأن يلتزم صاحبه بالأمانة العلميّة.
- أن تكون إحالات البحث وهوامشه في نهاية البحث.
- لا تدع فراغا (Espace) قبل الفاصلة والنقطة، بل بعدهما، ولا تدع (Espace) بعد الواو.

- مع إرفاق البحث بملخّص بالعربيّة يُرسل البحث في شكل ملف (word) عبر البريد الإلكترونيّ للمجلّة: (**majalatalkalim@gmail.com**)، وآخر بإحدى اللّغتين الفرنسيّة أو الإنجليزيّة.
- تخضع المقالات جميعها للتّحكيم من قبل هيئة علميّة متخصّصة في سريّة تامّة.
- **البحوث المنشورة تعبّرعن آراء أصحابها، ولا تعبّرعن رأي المجلّة.**
- لا تردّ المقالات لأصحابها نشرت أم لم تنشر.
- يرفق الباحث مقاله بملخّص عن سيرته الذّاتيّة.
- للمجلّة حقّ التّصرّف في ما له علاقة بالمنهجيّة العلميّة للمقال.

محتويات العدد 06

افتتاحيّة		06
الفيلم الثوري الجزائري بين الملحمية الثورية و سينما السير-Biopic- د. شرقي محمد	جامعة وهران1 أحمد بن بلّة	08
بنية لغة المفارقة في شعر مفدي زكريا نماذج من اللهب المقدس. د. محمد بلعباسي	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف	27
شاعرية المعاني وصرامة المباني في الشعر الشعبي الثوري– قصيدة – ثورة التحرير 1954 – للحاج أحمد ولد البشير نموذجا د. صفية بن زينة	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف	36
الثورة في الشعر المغربي الحديث د. الحاج جغدم	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف	50
فنيّات تشكيل الصّوت والصّورة في السينما الجزائريّة فيلم "أولاد نوفمبر" للمخرج موسى حدّاد أنموذجًا د. تازغت بلعيد	جامعة وهران1 أحمد بن بلّة	59
الخطاب الشعري التحرري الجزائري الملحون قصيدة 9 ديسمبر أنموذجا أ.مغني صنديد محمّد نجيب	المركز الجامعي عين تموشنت	69
تجليّات شعرية الخطاب الثوري عند مفدي زكريا قصيدة الذبيح الصاعد. أنموذجا. أ. نصيرة شيادي	جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان	85
اسهامات القصة الشعبية في الرسالة التحررية قصة بوزيان القلعي- أنموذجا- د. عائشة واضح	المركز الجامعي أحمد زبانة- غليزان	105
ملامح المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي في الشعر الجزائري المعاصر،أبو القاسم سعد الله أنموذجا الباحثة: مقدم فاطمة	جامعة وهران1 أحمد بن بلّة	119
الايحاءات الصوتية في التعابير اللسانية في شعر مفدي زكريا إلياذة الجزائر أنموذجا الباحثة: زهرة عدة	المركز الجامعي أحمد زبانة- غليزان	132

بسم الله الرحمن الرحيم

الافتتاحية

نقدّم مجلّة (الكلم) إلى القرّاء الكرام، مستلهمين قوله تعالى: (إليه يَصْعَدُ الكَلِمُ الطَّيّبُ) وكلّنا أمل، في أن يحظى هذا العدد برضى القرّاء، ويتلقّى توجيهاتهم وإرشاداتهم، وأن يلفت انتباههم إلى ما احتوت عليه موضوعات المجلّة من مقالات، في مختلف المستويات اللّسانيّة، والموضوعات الأدبيّة، والمجالات الاجتماعيّة.

وإنّ ما في هذا العدد من مقالات، انصبّ على إنجازها مختصّون، ودعمها محكّمون، وقد روعي فيها، أن تكون لها أبعاد فكريّة، وخلفيّات اجتماعيّة، وظلال إنسانيّة.

ومبتغى هذه الدّوريّة، نصف الحوليّة، . بعد صدور العدد الرّابع . في موضوع اللّهجة واللّهجات، أن تقيم العلاقة الوظيفيّة، بين أصالة التعبير الفصيح، والمنطوق اللّهجيّ النّظيف، وأن تصنّف الغريب والدّخيل، وأن تضع كلاّ منهما في موضعه، وتردّه إلى أصله وأصوله. وشعارنا في مجال اللّهجة، يسعى إلى تحقيق مستويين: أوّلهما تنقية اللّهجة، وثانيهما ترقيتها. وحول التّنقية والتّرقية، تتحرّك جميع موضوعات المجلّة.

وممّا نأمله من كلّ مشارك في هذه المجلّة، أن يجمع قواه ويحصر إنجازه في المستويين المذكورين. تنقية وترقية، مع تنويع في كيفيّات الإنجاز، كالوصف المفيد في مدخرات المجلّة، والتّحليل الموجّه إلى كيفيّات التّعامل مع اللّهجة، والتّعليل المدبّر في التّفكير اللّهجيّ.

وممّا لوحظ عن جذور التّعبير اللّهجيّ وأصوله في الجزائر، أنّه تتجاذبه مرجعيّات عديدة؛ أوّلها العربيّة، وهي الفاعل البالغ التّأثير في النّطق والأداء، صوتا ومفردات، وتراكيب، وأساليب. ثمّ الأمازيغيّة بكلّ أبعادها التّاريخيّة والاجتماعيّة، وتلويناتها الصّوتيّة، وإيحاءاتها اللّفظيّة. وعددها كثير. ثمّ اللّغة التّركيّة بمفرداتها؛ وتراكيبها في مثل: (بايلك، وقهواجيّ وخزناجيّ) والفرنسيّة بتوغّلها في طبقات المجتمع وتعابيره عن حاجاته. وهي كثيرة أيضا، مندسّة في المفردات والتّراكيب، في مثل: (مرسوات، وطاكسيّات وشامبرات) ثم

الإسبانيّة، وبعض الشّذرات من لغات عالميّة كالهنديّة، والباكستانيّة، والفارسيّة، والعبريّة، وغيرها، ويشيع هذا في أسماء الأعيان بخاصّة.

وباعتماد المسموع من اللّهجات، وملاحظة وظائفها وتوظيفها في مجالات الحياة، وبمحاولة التّصنيف حسب التّوظيف، والاكتمال في مجالات الاستعمال، نرسو على ما هو عمليّ، وظيفيّ، فاعل في مجالات الحياة، ثمّ منه تكون المنطلقات نحو الغايات.

هذه إلمامة بمجلّة (الكلم) منهجا، ومادّة، وموضوعا، ومسارا، ومعالم، وغايات، وأهدافا، وعلى المشاركين اعتمدنا في إنجاز الأعمال، وعلى الله توكلنا في كلّ حال.

هيئة تحرير المجلّة.

الفيلم الثوري الجزائري بين الملحمية الثورية و سينما السير-Biopic-

د. شرقي محمد

جامعة وهران 1 أحمد بن بلة

الملخص:

يقودنا الحديث عن السينما الثورية عموما يحيلنا إلى التدقيق في طبيعة هذه المصطلحات التي تحيط بالنوع السينمائي، و إستحضار الجهاز المفاهيمي الذي ينبني عليه الفصل في هذا النوع الفيلمي وفق جمالية الشكل السينمائي، لا الخطاب الإيديولوجي، ذلك أن أنواع الفيلم تشكل في كثير من الأحايين نوعا من الإنزياحية إتجاه مماثلات أو إحدى مركبات نفس النوع مع الاحتفاظ ب: إكنوغرافية النوع، ويقودنا مسار البحث إلى التوقف عبر هذا الجهاز المفاهيمي عند خصوصية الفيلم الثوري الجزائري.

الكلمات المفتاحية: الثورة، الفيلم، الملحمة، السينما.

Summary:

What leads us to talk of revolutionary cinema in general refers to the scrutiny of the nature of these terms surrounding the genre of cinema, and the evocation of the conceptual system on which the separation of this type of film according to the aesthetic form of film, not ideological discourse, as the types of film often form a kind of The displacement is a similar trend or one of the same species, while retaining the genre. The research path leads us to pause through this conceptual device in the privacy of the Algerian revolutionary film.

Keywords: revolution, film, epic, cinema.

إن الحديث عن الفيلم الثوري أو السينما الثورية عموما يحيلنا إلى التدقيق في طبيعة هذه المصطلحات التي تحيط بالنوع السينمائي، و إستحضار الجهاز المفاهيمي الذي ينبني عليه الفصل في هذا النوع الفيلمي وفق جمالية الشكل السينمائي، لا الخطاب الإيديولوجي، ذلك أن أنواع الفيلم تشكل في كثير من الأحايين نوعا من الإنزياحية إتجاه

مماثلات أو إحدى مركبات نفس النوع مع الاحتفاظ ب: إكنوغرافية Iconography النوع .
و يقودنا مسار البحث إلى التوقف عبر هذا الجهاز المفاهيمي عند خصوصية الفيلم الثوري الجزائري عبر مرحلتين:

1- مرحلة الإندفاعة السينمائية الأولى (الأفلام الثورية بعد الإستقلال- فترة الستينات و السبعينات).

2- مرحلة بداية الألفية الجديدة (أفلام ما يعرف بالسير **Biopic**).

و عودة إلى مفهوم السينما الثورية أو الفيلم الثوري، فإننا نقصد به في هذا المقام أفلام الثورة الجزائرية (1954- 1962) و التي تناولت حرب التحرير الوطنية، و ليس المفهوم الثوري للسينما أو الفيلم كما هو الحال في السينما السوفياتية خصوصا، و السينما اليسارية عموما. و يجب التفرقة بين الحمولة الإيديولوجية لمرحلة سينمائية معينة- كما حصل مع السينما السوفياتية التي ولدت هذا التيار بفضل مخرجين من أمثال: **دزيغا فيرتوف، ليف كوليشوف، فيسفولد بودوفكين، سيرغي إيزنشتاين** -(1)، و مع السينما الجزائرية خلال السبعينات بفضل التوجه الإيديولوجي المشابه لروسيا آنذاك، و بين الجمالية السينمائية التي تخص الفيلم الثوري و الذي يمثل بدوره إنزياحا عن نوع الفيلم الحربي الذي هو أصل هذا النوع الفيلمي.

إنطلاقا من هذا التقعيد على مستوى التصنيف الأنواعي للفيلم، سيكون حديثنا عن الفيلم الحربي الجزائري (الفيلم الثوري) عبر فترته الذهبية (بعد الإستقلال)، و راهنه (بعد ما يقارب عشرية من الألفية الثالثة). و لا بد من التركيز هنا على خصوصية و نوعية الأفلام الحربية والتي تعد كباقي الأنواع الفيلمية من حيث عدم قرار الشكل وتجاوزه إلى أصناف مشابهة على صيغة تناص للأنواع، ففي عالم الفن السابع لكل نوع مشابهة، فأفلام **الواسترن** تختلف عن أفلام الكوميديا الموسيقية، و هذه الأخيرة تختلف بدورها عن الأفلام البوليسية، و لكن هذه المشابهة لا تعني أن النوع يتكلس و يبقى ثابتا من غير أن يعرف تحويرات أو تنويعات.(2)

إن الترسيم الأيقوني (Iconography) هو الذي يحدد النوع، وفي حالة أفلام الحرب فإنه يتحدد في جملة من المعارك والاشتباكات التي تضفي صفة الإثارة على المشهدية السينمائية لهذه الأفلام، غير أن هذا النوع قد يحيل إلى صور و رموز بصرية تتجاوزه إلى إحدى مركباته

أو مماثلاته.(3) فالفيلم الثوري هو فيلم حربي في المقام الأول، و قبل أي تصنيف أنواعي سواء كان تاريخيا أو ثوريا أو فيلم سيرة، ذلك أن فيلم الحرب قد يكون أشمل من عدة أنواع ينزاح إليها هذا النوع الأوسع. و يقول **عبد الرزاق الزاهر** في هذا الخصوص:" ... سنحصر هذا النوع في تنويعات الحربي (بالنسبة للتاريخ)- تفاديا للتعميم- أي أن تيمة الحرب تنطلق من التاريخ كلازمة ثابتة، و هو ما يعلل إدراجنا لنوع PEPLUM أي الأفلام المعتمدة على معارك تاريخية مضربة في القدم (كوفاديس - سبارتكوس)، تعتمد بروفيلميا على ملابس تاريخية خالصة...نجد نفس الملامح في أفلام الفروسية، حيث القلاع والسيوف، وهو ما يصنف داخل نوع Cape Depee، تتقاطع كل هذه الأشكال داخل الحربي، مع توظيف جمالي للأسطورة و التاريخ و الجغرافيا ."(4)

ويقر **عبد الرزاق الزاهر** في معرض حديثه عن الفيلم الحربي بصعوبة الإحاطة بكل تنويعات هذا النوع، إنطلاقا من فيلم الحرب المتعلق بمراحل تاريخية مثل: فيلم **سبارتكوس**، وتقاطعا مع أنواع أخرى شبيهة مثل: الأفلام البوليسية، والأفلام العجائبية، أو أفلام الخيال العلمي. ويرجع ذلك إلى تشارك هذه الأنواع مع الفيلم الحربي في التجسيد الفعلي للمعارك، و ما يستلزمه ذلك من إشتباك في إطار حبكة رئيسية تصور حربا معلنة أو غير ذلك (عمليات تجسسية)، حيث تضل الأجواء العامة تنذر بكارثة وشيكة.(5) وأرى بأن **عبد الرزاق الزاهر** قد استقى هذا الرأي من دراسات في الأنواع الفيلمية مثل رأي **ستانلي غي سولومون** الذي أورده في كتابه **أنواع الفيلم الأمريكي** حيث يقول:" ... 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 ."(6)

يبدو مما سلف بأن نوع الفيلم الحربي قد ينزاح بصفاته وخصائصه إتجاه أنواع أخرى: كالفيلم التاريخي، والفيلم الثوري، وفيلم السير، وبما أن سينمانا الوطنية عرفت هذا النوع الفيلمي الشامل بقوة، فإننا سنتعرض لبعض خصائص هذا النوع في السينما الجزائرية عبر إتجاهين أساسيين في التصنيف الأنواعي لهذه الأفلام:

1- الفيلم الثوري: التاريخ +الحرب (الثورة) .

2- فيلم السير: التاريخ + الحرب (الثورة) + السير.

ويتجلى الفرق بين هذين الإتجاهين في التركيز والتكثيف الحاصل في الإتجاه الأول (مرحلة الإندفاعة السينمائية الأولى) حيث يتمظهر الفيلم في وحدة شاملة تجمع الثورة والحرب في قطعة فنية قريبة من الأحداث الثورية، وفي الإتساع والتبعثر الذي شمل الإتجاه الثاني (مرحلة أفلام السير)، حيث يتوزع الحدث الفيلمي بين: الحرب والثورة والسيرة في مرحلة بعيدة من الأحداث الثورية التي تصوغ متحفية المد الثوري أكثر من روحية حرب التحرير.

و وقوفا عند خصائص الفيلم الثوري الوطني بمرحلتيه، إخترت جملة من الأفلام التي سأستوقفها تحليلا كما يلي:

1- فيلم **معركة الجزائر لجيلو بونتيكورفو 1966م**، وفيلم **دورية نحو الشرق لعمار العسكري 1971م.**

2- فيلم **مصطفى بن بولعيد 2008م**، و فيلم **العصا و العفيون للأحمد راشدي 1969م.**

1/ الفيلم الثوري ما بعد الإستقلال و الملحمية الثورية:

أتصور بأن خير نموذج في انتقاء الفيلم الثوري المعبر عن مرحلة ما بعد الإستقلال يتمثل في فيلم **معركة الجزائر** و فيلم **دورية نحو الشرق**، وهذا للتشابه الكبير في مجال التجربة السينمائية التي وسمت الفيلم الثوري آنذاك، وكذا طبيعة تلقي الخطاب الفيلمي رغم إختلاف الفضاء. إن كلا من **بونتيكورفو** الذي ينتمي إلى تيار الواقعية الجديدة الإيطالية وينتهج أسلوبا وثائقيا وثوريا في تجربته السينمائية، و**عمار العسكري** صاحب التجربة الثورية والنضالية سينمائيا، يلتقيان جماليا في أفلام تلك المرحلة عبر نقاط تقاطع على مستوى تكوين الفيلم والمشهدية السينمائية رغم إختلاف أجواء فيلميهما. و سأرصد هذه النقاط والخصائص فيما يلي:

أ- التيمة و الفضاء الزمكني:

صور فيلم **معركة الجزائر** جزءا من الكفاح الثوري الجزائري بين عام 1954م و عام 1957م ب:**القصبة في الجزائر العاصمة**، وسجل للسينما نموذجا أصيلا و فريدا من نماذج المقاومة و النظال التي عرفتها ثورة التحرير الجزائرية، إذ تمثل تلك الأحداث محطة من عديد محطات كانت الجغرافية الجزائرية مسرحا لها. و يعد هذا النموذج الذي تناوله

بونتيكورفو في فيلمه، فصلا من ملحمة دامت سبع سنين، ومرحلة ذات خصوصية من منظور إستراتيجية الثورة التي إعتمدت تنظيما خاصا في المدن يختلف تماما عن مفهوم الجهاد في الجبال و الأرياف. إن **الفداء**، وهو المصطلح الثوري الذي ميز تنظيم الكفاح في المدينة، كان يعتمد على تنظيم خاص ينتهج أعلى درجات السرية والتجنيد، و هذا نتيجة الفضاء المديني المغلق، والذي بعكس فضاء الريف المفتوح تزداد فيه صعوبات الهروب والتخفي بعد تنفيذ عمليات جهادية نوعية. لقد عرفت الثورة في الوسط الحضري تكتيكا يعتمد سرعة تمرير المعلومة و سرعة 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، خصوصا إذا تعرض إلى عمليات نوعية أمام إدارته وأعوان حكومته.

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

1- **العودة إلى الوراء وتقديم شخصية علي لابوانت.**
2- قتل أفراد البوليس الفرنسي، وفعل التفجير ورد الفعل (تفجير بحي القصبة+ تفجيرات أماكن تجمع الفرنسيين).
3- قدوم فرقة المظليين و إنطلاق حملات إستنطاق وتعذيب الجزائريين مع حصار حي القصبة.
4- إلقاء القبض على **بن مهيدي و ياسف سعدي** ، وفشل الإضراب.
5- تفجير مخبأ **علي لابوانت** ، ونهاية معركة الجزائر.

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

صور فيلم **دورية نحو الشرق** بدوره جزءا من الكفاح الثوري الجزائري في مرحلة معينة من تاريخ الثورة تقوم على تنفيذ مهمة عسكرية لمجاهدين جزائريين في جبال الشرق الجزائري، وسجل نمذجة أخرى للمقاومة كان الريف مسرحا لها. لقد أماط **العسكري** اللثام عن الجهاد في الجبال والأرياف، وهي الخاصية الثورية التي تختلف عن الفداء، لأن الجهاد في الريف –بعكس الفضاء المديني المغلق- هو فضاء ريفي مفتوح يعتمد على الفرار والاشتباك ومجابهة مخاطر التفجيرات الأرضية بواسطة المدفعية، والتفجيرات الجوية بواسطة الطائرات.

لقد كان للثورة في الوسط الريفي تكتيكا خاصا يعتمد سرعة تغيير المكان و المخبئ في الأقاصي الجبلية (المغارات والأكواخ) والأرياف (الدواوير والمداشر)، وأمام هذا الانفتاح الجغرافي تزداد أخطار قطع الطريق من طرف دوريات العدو، و يزداد قلق المقاومين أمام تغيير المسالك المفاجئ والحفاظ على العدة و العتاد الحربيين.

إن زمن الثورة في فيلم **دورية نحو الشرق** صار هو زمن المهمة العسكرية التي كلف بها مجموعة من المجاهدين الذين يتوغلون في اتجاه جبال الشرق بغية تسليم جندي فرنسي مسجون لقيادة الثورة، و تتوزع أحداث الفيلم كالتالي:

1- هجوم شرس بالطائرات على دشرة جبلية يحمل كل أنواع الإبادة والحرق والفناء.
2- إستعداد مجموعة من المجاهدين للخروج في هذه المهمة.
3- إشتباك مع قوات العدو لتسهيل مرور الدورية.
4- القوات الإستعمارية تنكل بأهالي (الدوار).
5- إنتقام أعضاء الدورية لأهالي (الدوار).
6- المطاردة العسكرية لأعضاء الدورية.
7- محاولة المجاهدين التسلل خلف الأسلاك الشائكة، و إستشهاد أغلب أعضائها.
8- نجاة المجاهد الأخير في الدورية و تسليمه للسجين الفرنسي لمجاهدين آخرين خلف منطقة الأسلاك الشائكة.

جاءت نهاية الفيلم مفتوحة، وكأن الأحداث لم تنتهي في هذا الزمن الثوري الدائري لأن المجاهد **بوبكر** عندما يعبر بالسجين الفرنسي يجد نفس أسماء أصدقائه الشهداء من أعضاء الدورية، و هذا الزمن الدائري يستدعي إستحضار الإستمرارية الثورية التي لا تنتهي

بانتهاء المهمة وإستشهاد أعضائها، بل تواصل المد و اللهب الثوريين المفتوحين على إصرار المواصلة و تحقيق الإنتصار الذي يتجلى رمزيا بسمو الروح رغم فناء الجسد.

ب- الخاصية الوثائقية:

عرفت أفلام هذه المرحلة بالنزوع نحو خاصية الوثائقية و ذلك لعدة أسباب من بينها:

- النشأة الوثائقية للفيلم الثوري الجزائري إبان معركة التحرير على يد مخرجين أمثال: **أحمد راشدي، جمال شندرلي، محمد قناز، علي جناوي**، المناضل الفرنسي الكبير **رونيه فوتيي.**
- قرب تاريخ إنتاج هذه الأفلام زمنيا من تاريخ الثورة (معركة الجزائر 1966- دورية نحو الشرق 1971).

و تجلت النزعة الوثائقية في فيلم معركة الجزائر بفضل أسلوب المخرج، إذ تعد مرجعية المخرج السينمائية المتمثلة في تيار الواقعية الجديدة سببا رئيسيا في إكتساب فيلمه خاصية وثائقية، و هذا ما لمسناه بجلاء في هذا العرض السينمائي الذي ساير الوسائل والخصائص الأسلوبية للواقعية الجديدة، و هي:

1- تصوير يقترب من تقاليد تصوير الوثائقية.
2- التصوير في ديكورات واقعية.
3- الإستعمال الدائم للقطات الجماعية و الشاملة.
4- إستعمال ممثلين غير محترفين.(7)

عندما نرجع لنسخة الفيلم فإننا نلحظ بأنه منقسم بين الخيالي والجانب الوثائقي،والخوض في شكل الفيلم يعزز الحضور الوثائقي الذي إرتبط بهذا الفيلم الروائي من منطق الأسلوبية الإيطالية التي إنتهجها المخرج في كتابة السيناريو، وسنقف عند محطات الفيلم (التسجيلية) الكبرى في الشكل و المضمون، والتي يمكن أن نلخصها فيما يلي:

1- إستعان المخرج منذ بداية فيلمه ببعض المقاطع من بيان أول نوفمبر (7د/ 7د و35ثا) و كانت هذه اللحظات بمثابة إستوقاف للحظة تاريخية يتشارك فيها المتلقين، وإستدعاءا للذاكرة الجماعية الثورية التي صبغت الفيلم بمسحة

وثائقية. فلقد وضع المتلقي منذ البداية في موضع إسترجاعي للحدث الثوري وذلك لقراءة فيلم روائي خيالي من منظور أرشفة لفصول الثورة ترتبط بالذاكرة، أو تجعلها تتداعى أثناء المشهدية. ويبدو أن ثنائية: الخيالي والوثائقي على هذا المستوى إستهوت المخرج في شكل تبادل يستحضر الوثيقة لتعزيز الحدث الفيلمي مثل: بيان 24 للجبهة(17د و 50ثا/ 20دو 18ثا)، ويستوقف الحدث الفيلمي كي يرجع المتلقي إلى الجانب الوثائقي حتى يتوحد تصوره الواقعي مع توهمه الخيالي.

2- إعتمد المخرج، كما هو شأن غالبية مخرجي الواقعية الجديدة، على تصوير أحداث فيلمه في أماكنها الحقيقية بحي **القصبة**، وفي فترة زمنية لا تبعد عن أحداث **معركة الجزائر** إلا ب: 7 سنوات، وهذا الإستنساخ للمكان الحقيقي عبر المكان المصور أعطى وهما مضاعفا بنزعة الأرشفة والوثائقية. إن اللقطات البانورامية التي حملت تفاصيل حي القصبة والشوارع الفرنسية بالعاصمة، جعلت المتلقي يشعر بواقعية المكان والأحداث (صورة1-2-3).

صورة1

صورة2

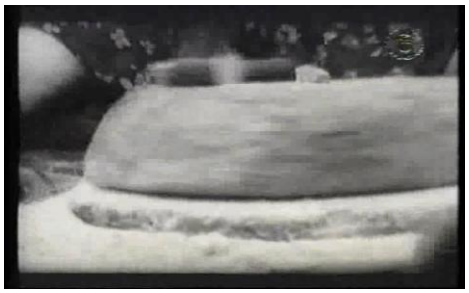
صورة3

تتعزز الخاصية الوثائقية أيضا في فيلم **دورية نحو الشرق لعمار العسكري**، هذه الخاصية التي يرى **جمال الدين مرداسي** بأنها خفتت نوعا ما في هذا الفيلم بعد أن كانت مسيطرة في أفلام تلك الفترة، يقول:" يحقق **دورية نحو الشرق** بطريقة مثالية تصرفا منسجما في إقتصاد النسب الوثائقية الخيالية التي طبعت إنجاز المنتجات السينمائية الجزائرية الأولى، وهو تصرفر من الإنسجام بمكان إلى حد أن **دورية نحو الشرق** لم يتجنب تفرقة النوع – فيلم حرب/ فيلم حول الحرب-، بل أدرج النوع في سياق سرد سينمائي يتخذ الخيال بديلا عن التمثيل الوثائقي. " (8)

إن هذه المقولة لا تنفي أبدا الحضور الوثائقي المرتبط بقرب الأحداث من زمن الثورة خصوصا في شكل المداشر والريف والأشخاص، الذين لم يبتعدوا زمنيا عن مرحلة الثورة سوى بتسع سنوات. ونجد صدى لهذه التسجيلية في لقطات تحاكي لباس وأجواء تلك

الفترة، وقد نجد صعوبة بالغة اليوم في تجسيدها، مثل مقرئ القرآن وطلبته، العجوز صاحبة الطاحونة، الشابة وقربة اللبن، درس القمح بالمطرقة (صورة4-5-6-7).

صورة 4



صورة 5

صورة 6

صورة 7

ويتواصل هذا الإحساس بالوثائقية في المكان عبر: الجبال، الدوار المحترق، تفجيرات الطائرات (صورة 8-9-10).

صورة8

صورة 9

صورة 10

ونصل إلى صوت إذاعة الجزائر الثورية و هو يرافق الأحداث كصدى صوتي في الجبال يعلو فوق صوت أي تفجير، وهذا لتعزيز الحضور الوثائقي الذي يجعلنا نرتمي في حضن الثورة أكثر من الحدث الفيلمي.

ج- الكليانية الثورية و رمزية الشخصيات:

ساعدت الوثائقية على الشعور بزمن الثورة الحقيقي، حيث إرتبط الخيالي بالنزعة الوثائقية، وشعر المتلقي لأفلام تلك المرحلة كأنه غير مفصول عن المقطوعة الفيلمية، بل مشارك فيها يعيش زمن شخصياتها، ويدخل إلى الزمن الثوري بالفيلم و كأنه معني به و فيه عن طريق إسترجاع الذاكرة الجماعية للكفاح المسلح. عندما نشاهد هذه الأفلام نتماهى مع الشخصيات التي تذوب في الفعل الثوري بدورها، ونستحضر فصول ثورتنا الحقيقية (حتى و إن غابت تفاصيلها عن المقطوعة الفيلمية)، و هذا في شكل كليانية ثورية هي المرجع الأول في تلقي هذه الأفلام.

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 إستفاد من مجاميع الحشود التي وظفها تبيانا للإنفجار الثوري أمام تضاؤل إستخدام النجوم. و يكفي أن نورد هنا مثال الطفل **عمر** الذي تسلل إلى مكبر الصوت مخاطبا شعب القصبة في لحظات ملحمية، تجعلنا نصر كمتلقين بأن شعب القصبة كله قد تقاسم البطولة فيلميا، وأن هناك كليانية ثورية طغت على صورة الفيلم، إن 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 نلحظ بأن الأحداث جاءت متقطعة في المكان ومستمرة في الزمن الثوري،و بالتالي صارت القصة تعكس روح المكان (النضال) من غير وضوح للخط السردي الذي يذوب في لحظة لا وعي جمعي فدائي، ولحظة وعي جمعي ثوري.

في فيلم **دورية نحو الشرق** ندخل إلى الحدث عبر الصرخات المدوية للشيخ الذي يمثل الحارس الأبدي لزمن الثورة، وكلمات مثل "**يا و عليكم، يا و عليكم البلاندي، يا و عليكم العافية**" (صورة 11). هذه الصرخات التي ترمينا بين أحضان المهمة المناطة بالدورية فنعانقها وتعانقنا في شكل إستمرار ثوري تذوب فيه شخصيات من الشعب المكافح لا نعرف لها مرجعية سوى الثورة، فالشخصيات تشكل رمزية الجهاد والشهداء. **يعبر جمال الدين مرداسي** عن هذه المهمة بالشكل التالي:" فهذا التنصيص السينمائي للشخصية الوطنية الجزائرية يستند في **دورية نحو الشرق** على المتغير: تجربة محلية/ تجربة ممجدة. التجربة المحلية: تعيين جماعة من جنود حرب التحرير الوطني للقيام بمهمة نحو جندي فرنسي سجين، عبر خطوط العدو، مما سيطرها على الإفلات من رقابة الجيش الإستعماري الفرنسي...(مناطق ممنوعة، حقول ألغام وأسلاك شائكة مكهربة).

التجربة الممجدة: على مر مسارهم يعمل الجنود على إثارة الوعي، ويخلف جنود جدد من سقط من أعضاء المجموعة، وبذا تتم المهمة المنوطة للدورية."(9)

إن المهمة تحيل إلى الإستمرارية و التواصل الثوري، فأعضاء الدورية الشهداء إستبدلوا بأعضاء آخرين يحملون نفس التسمية كدلالة على أبطال رمزيين يمثلون الشعب الجزائري، و ندرك رمزية الشخصيات في لحظة مجايلة عندما تهم الدورية بمغادرة المكان، حيث تجد أطفالا يحملون جذوع أشجار على شكل أسلحة (كليانية ثورية) . **يعود مرداسي** مرة أخرى ليختم هذه الرمزية في الشخصيات بقوله:" ...لا فإن **دورية نحو الشرق** يرتكز على التركيب الحساس للمحتمل ولا يهيئ لتقمص أبطال الفيلم (لأنهم رمزيون) ولا

الإنفعال، ولا الإندماج خاصة... وجهة نظر سينمائية، و هذه السينمائية لا تقترح نهاية في الفيلم، وإنما إستمرارا للفيلم في حساسية المشاهدين. "(10)

2/ الفيلم الثوري و سينما السير:

كنا قد تحدثنا سابقا حين استعراضنا للجهاز المفاهيمي لنوع الفيلم الحربي عن الإنزياحية التي يحققها هذا النوع تناصا مع أنواع أخرى، ومن هذه الأخيرة نذكر فيلم السيرة أو (السينما التراجمية- إن جاز هذا التعبير)، وهذا النوع المعروف أيضا بالفيلم البيوغرافي (**Biopic**) هو فيلم سينمائي خيالي يرتكز حول وصف سيرة وحياة شخص حقيقي، والتعرض لأحداث عصره وبيئته و محيطه. و قد يرتبط فيلم السيرة إرتباطا وثيقا بالفيلم التاريخي، إذ ظهر منذ بواكير السينما في فيلم إعدام **ماري** ملكة الأسكتلنديين **لويليام هيس** عام 1995م و **كليوبترا لجورج مليس** عام 1899م.

وكثيرا ما يتماس فيلم السيرة بالنوع الحربي في نوع الفيلم التاريخي، و نسجل ذلك في أفلام مثل :**الرسالة لمصطفى العقاد**، و فيلما: **آلام المسيح و القلب الشجاع لميل غيبسون**، وقد سجلت السينما المعاصرة خلال الألفية الثالثة عودة قوية لأفلام السير، و من بينها الفيلم الثوري الجزائري والذي إختار التوجه نحو الشخصيات التاريخية الثورية إبان حرب التحرير. و كانت هذه العودة الفنية مربوطة بألبوم مناسباتي إرتبط باحتفاليات وطنية ممجدة للثورة والتاريخ الوطنيين، فكان أن ظهرت أفلام ثورية جديدة تهتم بالسير تحت وصاية كل من وزارة المجاهدين ووزارة الثقافة، نذكر منها بالخصوص فيلم **مصطفى بن بولعيد** للمخرج **أحمد راشدي 2008**، وأفلام أخرى آنية لنفس المخرج مثل: **كريم بلقاسم**، **العقيد لطفي**، وفيلم سابق للمخرج **السعيد ولد خليفة** هو فيلم: **زبانة.**

ولأنه لا يمكن إعتماد الإنطباع كأساس لتحليل الفيلم، فإنني إستبعدت أفلام: **كريم بلقاسم**، و **العقيد لطفي**، و **زبانة** من هذا التحليل، و ذلك لعدم توفر نسخها الفيلمية. وإكتفيت بفيلم **مصطفى بن بولعيد** الذي سأحاول أن أصل إليه تحليلا عبر فيلم **أحمد راشدي** السبعينياتي **العصا و العفيون** لتبرير عديد المزالق الفنية في هذا الفيلم.

يمثل فيلم **العصا و العفيون لأحمد راشدي** عام 1969م تجربة سينمائية تختصر تعامله الإخراجي مع الفيلم الثوري، أو هكذا رأينا عبر تحليلنا لفيلمه هذا، و الذي نحس فيه إختلافا ملحوظا على مستوى تلقي أفلام تلك المرحلة من مثل: **معركة الجزائر و دورية نحو الشرق.** فحين نستوقف مشاهد هذا الفيلم نقديا، فإننا نلحظ تفرده على مستوى الخطاب الفيلمي، و تميزه بكثير من الهدوء و المسالمة إتجاه المستعمر، اللهم سوى المحطة الأخيرة من الفيلم حيث تقصف و تدمر قرية **تالة.**

لقد حاول **راشدي** النهل لموضوعه السينمائي الثوري من رواية **العصا و العفيون لمولود معمري**، حيث حور موضوعها وشخصياتها محتفظا بالروح الثورية، ومغيبا لأجزاء مهمة وأجواء خاصة رصدها المؤلف الذي كان يصبو بدوره لتناقضات بين العسكريين والمثقفين الجزائريين صورها فنيا في الريف بالمملكة المغربية. إن راشدي أراد أن يخرج بسيناريو ثوري قوي يحاول عبره محاكاة الثورة في منطقة **تالة** بكل عنفوانها، غير أن وسائله السينمائية تبدت مختلفة عن روح تلك الفترة من جهة، و ورطته في تجربته الجديدة في فيلم **مصطفى بن بولعيد** من جهة أخرى.

إستجمع **راشدي** عددا من كبار رجالات فن التمثيل و المسرح الجزائري ليربح بها رهان فيلمه **العصا و العفيون** أمثال: **مصطفى كاتب، محي الدين بشطارزي، حسان الحسني، رويشد، سيد علي كويرات.** و أتاح له فيلمه الجمع بين فضاء ريفي و فضاء القرية، غير أن طريقة توظيفه لهذا الفضاء لم تظهر بشكل متواز يتوزع عليه الحدث، بقدر ما مارس متابعة شخصياته الواحدة تلو الأخرى حسب تواجدها في الخط السردي للحدث، والذي أهمل تقنية الإسترجاع FLASH BACK كثيرا.

لقد إنحسر فيلم **راشدي** في أماكن تقودنا إليها الشخصيات، ثم نقطع الإتصال بذلك المكان، و قد نعود إليه مرة أخرى. خرج بنا الطبيب **بشير** من **العاصمة** إلى قريته **تالة** فلم نرى **العاصمة** ثانية، ثم خرج بنا مرة أخرى من قريته **تالة** فارا إلى جماعة المجاهدين في الجبل لينقطع خبره، و يستلم أخوه **علي** خيط الأحداث و نتابعه بدل الطبيب **بشير**، ثم نعود إلى القرية مرة أخرى لنحضر المحتشد و التنكيل، ثم نعود مرة أخرى إلى الجبل لنشهد

توقيف **علي**، ونرجع أخيرا معه إلى القرية لنشهد مقتل الشهيد **علي** و تدمير القرية. وهكذا يكون المخطط على الشكل التالي:

- مدينة (العاصمة) ــ القرية ـ الجبل ــ القرية ـ الجبل ـالقرية.

إن هذه الإنقطاعات نحس بها بشكل لافت، لأن شخصيات الفيلم ليست بالرمزية كحال **دورية نحو الشرق** أو تصور **بونتيكورفو** للشخصية في فيلم **معركة الجزائر**، بل إن شخصية مثل الطبيب **لزرق** ترتبط بعلاقات إجتماعية محددة مع كل من أبناء قريته والمعمرين معا. إن رسم الشخصيات وعلاقاتها لا يتحمل تلك الإنقطاعات غير المبررة، لأننا كمتلقين لم نكن نشاركهم بقوة حدثهم الثوري بقدر ما كنا نتابع مسارهم وفق الخط المرسوم سلفا. و حتى المستعمر لم نحس ضراوته و تدميره كما هو الحال في الفيلمين السابقين، بقدر ما كنا لا نستوعب الحميمية الناشئة بين **علي** وصديقه الفرنسي الهارب بلا مبررات منطقية.

لقد أخر **راشدي** عنصر الإشتباك الذي حضر بعد ثلث زمن العرض (39دو 30ثا) والذي لم يكن إلا مجرد رصاصات، وبعد ذلك معارك جسدية يعتقل على إثرها **علي** عند بركة ماء ويطلق الجندي الفرنسي سراحه. و ينتظر الجمهور إلى مقربة من نهاية الفيلم (1سا و 41د و 30ثا) ليبدأ أول إشتباك متقطع تتبعه مطاردة تنتهي بالقبض على **علي** في توقيت قدر ب: (8د) و ينتهي الإشتباك في حدود (1سا و49د و 50ثا)، لينتهي الفيلم عند توقيت (2سا و8د).

لم يتمكن **راشدي** في إقتباسه الفيلمي هذا من تسليط الضوء على علاقات معقولة بين الشخصيات، ولا بذل جهد إخراجي يدمج المتلقي ضمن دائرة الفيلم الثوري بكل أبعاده كما فعل **عمار العسكري**، بل أنتج فيلمه صداقة مشوهة بين مجاهد و عسكري فرنسي، وتم تغييب المستعمر الذي لم يتجلى سوى في لحظات الحشد أو لحظات التدمير الأخيرة.

لقد اخترت فيلم **العصا والعفيون** لألج إلى فيلم السيرة **مصطفى بن بولعيد** إيمانا مني بأن التجربة الإخراجية السينمائية هي تجربة موحدة لا تنفصل عن بعضها، فأسلوب

المخرج و وسائله تتطور بتطور فيلموغرافيته. وأتصور بأن كثيرا من الإستنتاجات التي خرجت بها من فيلم **العصا والعفيون** وقفت عندها و بجلاء في فيلم **مصطفى بن بولعيد** الذي أثار عند عرضه كثيرا من اللغط، وجلب إليه العديد من الإنتقادات التي رأت ولاحظت تراجعا في شكل الفيلم الثوري الذي عرفته السينما الجزائرية في عصرها الذهبي.

لم تساير جمالية الفيلم تلك الضجة الإعلامية التي سبقته، خصوصا وأن مخرجه واصل إنتاج هذا النوع من أفلام السيرة بوصاية أكثر منه إقتدارا فنيا و إبداعيا، وأوكلت إليه مجموعة من أفلام السير الثورية، و هذا ما نعترض عليه بشدة لأن الرهان السينمائي يفتك إبداعا، لا صفقات شبيهة بأشغال عمومية. و حين إستعرضت فيلم **مصطفى بن بولعيد** وقفت عند ميزات تكررت بنفس الطريقة التي ظهرت بها في فيلم **العصا والعفيون**.

ولا يهمني في هذا الباب التحدث عن سيناريو **الصادق بخوش** والذي يريد البعض تبرئة ذمة مخرج الفيلم بتحميل المسؤولية لهذا السيناريست، و هذا ببساطة لأننا في زمن آخر يعالج فيه السيناريو من طرف مختصين و أكفاء في الفن السابع يجيدون تحوير السيناريو الأصلي و يطعمون حركية الحدث الفيلمي. و المهم هي تكرار نفس الطريقة التي انتهجها **أحمد راشدي** في تسيير الشخصية البطلة ضمن حدث لا يرى الفعل الثوري سوى بعيون **بن بولعيد** الفار في خط الحدث إلى الأمام. و لا أريد هنا أيضا أن ألقي باللائمة على نوع فيلم السيرة الذي أتصور بأنه يحتاج إلى مخرج يصنع روعة بعض الأحداث التاريخية المرتبطة بالبطل، لا كتابة التاريخ الذي هو ليس من إختصاص السينمائيين بل المؤرخين.

عندما أراجع نسخة الفيلم يشدني ذلك الضعف و تلك العبثية التي ناقش بها مجموعة 22 طريقة تفجير الثورة، إضافة إلى إجتماع الستة الذين صاغوا بيان أول نوفمبر، و حري بي هنا أن أذكر المخرج بأن مشاهد بعث ثورة نوفمبر من طرف آباء الثورة هي قضية أمة بأكملها، وتستدعي تناولا مشهديا سينمائيا نادرا في الخلق والإبداع، من غير ذلك الجمود الذي أدخلنا إلى العادي.

يجد المتلقي نفسه مجبورا على تتبع خطوات رتيبة لمسار **بن بولعيد** الثوري كما اختاره السيناريست و المخرج، من غير مشاهد مثيرة، فمن لحظة إندلاع الثورة، والتوجه إلى

الشقيقة **تونس** لتموين الثورة، يسجن المتلقي قرابة الساعة مع **مصطفى بن بولعيد** وأصدقائه السجناء من غير رجوع إلى قيادة المنطقة للوقوف على أحوالها بعد توقيف قائدها. و هذا التكنيك الرتيب و المضجر لاحظناه في مسار حدث **العصا و العفيون**، إذ يتوزع مسار الحدث في هذا الفيلم مرة أخرى كما يلي:

- تفجير الثورة ـ المطاردة في تونس ـ السجن ـــــ العودة إلى حضن الثورة والإستشهاد.

إن فقر الوسائل السينمائية لهذا المخرج، والذي لا يرى فيلمه إلا بعيون شخصياته الأساسية، أثر على الفيلم الذي صار المتفرج ينظر إليه بعيون شخصية لا بعيون الثورة، ومعالجة كهذه لا تسمح للزمن الثوري بدغدغة أحاسيس وعواطف المتلقي الذي جاء إلى صالة العرض ليرى **مصطفى بن بولعيد** كجزء من الثورة الجزائرية، وليس الثورة الجزائرية كجزء من **بن بولعيد.**

الهوامش:

أ- **المصادر البصرية:**

1- فيلم معركة الجزائر لجيلو بونتيكورفو 1966.
2- فيلم العصا و العفيون لأحمد راشدي 1969.
3- فيلم دورية نحو الشرق لعمار العسكري 1971.
4- فيلم مصطفى بن بولعيد لأحمد راشدي 2008.

ب- **المصادر و المراجع:**

1- Voir : Le cinéma Russe et Soviétique, sous la direction de Jean- Loup Passek, centre Georges Pompidou, L'Equerre , Paris 1981, p 48-50.
2- Voir : J Aumont- A Bergala- M Marie- M Vernet, Esthétique du film, edition Nathan,France 1983, p 105.
3- ينظر: ستانلي غي سولومون، أنواع الفيلم الأمريكي، تر: مدحت محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 24.

4- عبد الرزاق الزاهر، التحليل الفيلمي2، سلسلة سينما و تلفزيون، المغرب، 2013، ص 225.

5- ينظر: م ن، ص 155.

6- ستانلي غي سولومون، م س، ص 315-316.

7- Voir : les grandes écoles esthétiques, n55, Corlet, Collection Cinemaction, France 1990, p 53.

8- مجلة شاشتان، -ملاحظات حول السرد السينمائي في أفلام عمار العسكري- جمال مرداسي، عدد14، جوان 1979، ص 8.

9- م ن، ص 8.

10- م ن، ص 10.