صورة الأرض الأمّ «الجزائر» من منظور الرؤية الإخراجية للأفلام الثورية: تحليل النّظام النصيّ لفيلم "مكافح" أنموذجا.

أ.حفيظة بوخاري
جامعة الجزائر 3

ملخص:

تتلاحم الرؤى الإخراجية لصانعي أفلام السينما والتلفزيون في معظمها _روائية كانت أو وثائقية_ مع رؤى الواقع وتجلّياته، وتاريخِية الإنسان وطبائعه ومصائره، من قبِيلِ اقتران فنون السمعي البصري بظروف الإنسان ووقائعه، وقائع الموت والحياة، والحرب والسّلم، أو بمنظور أشمل: وقائع "وطن" من الأوطان، بشعبه وثورته، ولنا أن نذكر في مقام الحصر: "ثورة المليون ونصف المليون شهيد".

وما بين التّعبير السمعي البصري وثورة "المليون" سرديّة فنية بليغة، عبّرت عنها أفلام أدرِجت تحت مسمى: أفلام الثورة الجزائرية، والتي أبدع في إخراجها أعمدة السينما الوطنية من أمثال: فرانس فانون، جمال شندرلي، محمد الأخضر حمينا، أحمد راشدي، مصطفى بديع، عمّار العسكري، وغيرهم الكثير؛ وقد فقدت الجزائر مؤخرا (شهر جوان 2015م) أهم رموزها في مجال الإنتاج السينمائي، ألا وهو: بختي بن عمر، هذا الأخير الذي أخرج أفلاما تنقل قيم الولاء لتاريخ وذاكرة الوطن، ومن أفلامه الخالدة، فيلم: "العودة"، وفيلم "الشيخ بوعمامة"، وفيلم آخر لم ينل نصيبه من الحضور والشّهرة، ألا وهو الفيلم التلفزيوني "مكافح" سنة 1974م، والذي يمثّل عينة دراستنا؛ ولعلّ الجميل في هذا الفيلم أنه يحيط بقصة واحدة لرجل واحد إبّان ثورة التحرير، فيلم يحكي بالأبيض والأسود حياة جزائري مكافح، حياة البدويّ المتشبّع بحب التّربة التي ينتمي إليها، إنها الحبكة الثورية التي سرعان ما تصِل وجدان المشاهد.

من هذا المنطلق، تأتي هذه الدراسة لتناقش إشكالا متعلّقا بهوية الثّورة في عيون مخرج من مخرجي السينما الجزائرية، بهدف استجلاء صورة المواطن الجزائري، صورة المكافح، والأهم من ذلك كله: صورة الأرض الأمّ "الجزائر" والتي تمّ طرحها عبر متتاليات الفيلم عينة الدراسة، هي صورة شكّلتها ملامح الرؤية الفنية الإخراجية لبختي بن عمر، رؤية تستمر إلى يومنا هذا مؤثرة في كلّ جزائري، وكاشفة –رغم كل الظروف– حبّا بالفطرة للأرض الصمّاء دونما بشر.

الكلمات المفتاحية:

صورة–الأرض الأمّ–الفيلم الثّوري–الرؤية الإخراجية–النّظام النصيّ–المتتالية الفيلمية.

***مدخل:**

"الأرض الأمّ"... هو تعبير عاكس لسيرورة تاريخ كامل عاشته الجماعة الإنسانية، دلالةً على صفة الانتساب إلى جغرافية الأرض، وإلى عقيدة الجماعة ولغتها وعاداتها وتقاليدها وطقوسها، وما إلى ذلك من الخصائص والسمات التي تعبّر عن الاختلاف كحق مشروع، وعن الانتماء لأرضٍ دون سواها، ولثقافةٍ وتاريخٍ وذاكرةٍ جمعية واحدَة وأزليّة.

ثمّ ماذا عنى الإنسان بقوله: الأرض الأمّ؟ ولماذا يأتي وصفُه لها منوطا على الدوام بأوصاف القوميّة والهويّة، والحريّة أيضا؟

إنّ ميلادَ إنسانٍ بأرض، شبيهٌ بفطرية انتماءه الأوّل لرحم الأمّ، فلا في أولى امتلَكَ سلطة الاختيار ولا في ثانية، ولكنه فُطِر على الشعور بالانتماء للتّربة أو لجذوره الأولى من جماد ونبات وأناس، وهو إن سُلِبَ الأرض، سُلبَ معها هويّتَه، وكرامته، وحريّته، فعاش مشرَّدا دون منزل، وما منازلُ البشرِ إلاّ الأوطان.

والأرض الأمّ لنا هي الجزائر، وهويّة أفرادِها من هويّة أرضها، وثقافتها، وتاريخها؛ تاريخٌ حمَلَ بصمةً لا تُنتَسى، هي بصمةُ ثورةِ نوفمبر التي صنعت الفارق في تاريخ بلاد نوميديا قديما وحديثا، فاستأثرت انشغال المؤرخين والباحثين في الداخل والخارج، حتّى أنها عمِدت إلى إقحام الفنّ في معادلة الحرب، فكانت السياسة والفنّ، دون أن ننسى "الإعلام" طبعا في خدمة الجزائر إبان الثّورة وبعدها، فما لم تحفظه السياسة، حفظته مضامين وسائل الإعلام وبخاصة منها مضامين الأفلام، الجامعة بين جمالية الفنّ وقوّة الايديولوجيا، والتي نقلت الواقع بعيون الدراما وصوّرت الثورة الجزائرية ميكانيكيا (عن طريق آلة الكاميرا)، فكان طرحُ صورةِ الأرض فيلمِيًّا أمرًا على غاية من الأهمية، كونُه يمثِّل شكلا من أشكال تسجيل التّاريخ وحفظ الذاكرة.

دراستنا هذه قراءة في فيلمٍ من تلك الأفلام التي تحدثت عن الثورة، وربطت كرامَة الجزائري بكرامةِ أرضه، وسيادَتَهُ بسيادَتِهِ لأرضِهِ دون شريك، إنّه فيلم "مكافح" الذي التقط صورة أخرى للمكافح، وللأرض، لذا وجب التدقيق في إدراك الدلالات التي يحملها الفيلم من أجل استخلاص طبيعة الصورة المقدمة عن الأرض، وعلاقة تلك الصورة بثقافة ومرجعية المخرج، وما استند عليه كذلك فنيّا وتاريخيا من أفكار ورموز.

من هذا المنطلق، نتوجه بدءً بطرح التساؤل الآتي: ما طبيعة الصورة المقدَّمة عن الأرض الأمّ "الجزائر" عبر متتاليات الفيلم الثّوري "مكافح"؟ وكيف تمّ التعبير عنها دلاليا من منظور الرؤية الإخراجية لبختي بن عمر؟

وهذا بدوره يدفع إلى طرح مجموعة من التساؤلات الفرعية:

1-ما هي المعطيات الفنيّة والتاريخية التي اعتمد عليها بختي بن عمر في تأليف وإخراج حبكة الفيلم؟

2-كيف صوّر الفيلم شعور الانتماء إلى الأرض، وهل جاء هذا التصوير مباشرا ملفوظا أم مُرمَّزا أيقونيا؟

3-إلى أي مدى تدخّلت مرجعية المخرج وخطّه الفني في تحديد ملامح الرجل المكافح ومعالم ثورة التحرير؟

4-ما المدلولات التي تحملها كلمة الأرض الأمّ في ذهن ووجدان بختي بن عمر، وهل نجح في التعبير عنها دلاليا؟

***أهداف الدراسة:**

*تطبيق مقاربة تحليل النظام النصي على المادة الفيلمية قيد الدراسة، والوقوف عند مضمون اللقطات وعناصرها التعبيرية، من أجل استقصاء الأدوار التي لعبها الفيلم في حفظ تاريخ الشعب الجزائري وتضحياته.

*تحليل طبيعة التمثُّلات الفيلمية التي قدّمها بختي بن عمر -بصفته كاتب النّص ومخرج الفيلم- فيما يتعلق بصورة الأرض، صورة الثّورة، وصورة المكافح، والكيفية التي عكست فيها تلك الصور أوجه الكفاح المسلح في الريف والمدينة الجزائرية.

*الوصول إلى نتائج موضوعية -بعد عملية التحليل- تكشف مرجعية وثقافة المخرج، والاتجاه الفني المعتمد.

***منهج الدراسة:**

إن الدراسة التي بين أيدينا تعتمد على وصف وتحليل البنية الداخلية للمتتاليات الفيلمية، وبالتالي فبحثنا عن المعاني المتضمنة في التركيبة السمعية البصرية لفيلم "مكافح"، يتطلّب وكغيره من البحوث الالتزام بمنهج معين لتحقيق نتائج مُجدِية، ولأنّ غايتنا العليا من هذه الدراسة هي الإمساك بمدلولات الفيلم (أي البحث في الدلالة) فإنّ السيميائيات ستكون السبيل الأنجع لذلك، وقد تعدّدت مقاربات التحليل السيميائي أدبا وفنّا لدى العديد من باحثي السيمياء من مختلف المدارس، وكانت المقاربة الأكثر قدرة على افتكاك معاني البنى الفيلمية هي مقاربة: "التّحليل النّصي للأفلام"، على اعتبار كلّ فيلم (سينمائي أو

تلفزيوني) بمثابة سرد فنيّ قابل للتفكيك والتجزئة: متتالية/ لقطة/ فوتوغرام، بل ونظاما نصيّا ثنائيّ البنى: سمعي–بصري.

وقولنا بوجود "نص فيلمي" لا يعني وجود لغة منطوقة فقط، فإذا كانت اللغة وسيلة الإنسان للتّعبير، وهي تضمّ: لغة الكلام ولغة الموسيقى ولغة الصورة كما لغة الصّمت أيضا، وكلّ لغة تحمل رسالة، فإنّ كل لغة من هذه اللغات هي "نص"، وبما أنّ الأفلام تضمّ أشكالا مختلفة من اللغات، فإنّها تُعدّ جميعُها نصوصا، "ويعتمد الفيلم كنصّ على كل ما يكَوِّنه من عناصر، سواء أكانت تتعلق بالصورة (الإضاءة، الديكور، الألوان، الشخصيات.. الخ) وكذلك على الصوت في مكوناته (الحوار، المؤثرات السمعية، الموسيقى) وكل هذه الأشياء تُشكِّل منظومة تهدف إلى إخبارنا بشيء ما، أو قصدية ما مِن قِبل منتج النص."[1]

وكما يقول رائد سيميولوجيا السينما كريستيان ميتز Christian Metz: "عندما نتكلم عن النّص الفيلمي فإننا نتكلم عن الفيلم كخطاب دالّ بتحليل نظامه الداخلي، ودراسة كل مظاهره الداخلية التي نستطيع ملاحظتها."[2]

وعليه، فإن مفهوم التحليل النصي للأفلام، "هو ذلك التحليل الذي يدرس الكتابة والخطاب الفيلمي من خلال دراسة نسقه، مكوناته، مدوناته، ووظائفه، للوصول إلى تفسير المعنى المنتج من خلال هذه الكتابة."[3]

يجري تقسيم خطوات التحليل النصي للأفلام إلى مرحلتين مهمتين:

*مرحلة قراءة الملفوظ: أي قراءة الفيلم كما هو صوتا وصورة، مع الأخذ بعين الاعتبار عناصر اللغة السمعية البصرية المعتمدة (لقطات، حركات كاميرا، زوايا تصوير).

*مرحلة قراءة الإيحائي: وتعني أيضا قراءة المعاني المشفّرة في الفيلم والتي لا يمكن الوصول إليها بدون المرحلة السابقة، على أن يتم اختيار مقاطع التحليل وفق إشكالية البحث، وتُعرف هذه المقاطع في التحليل النّصي بالمتتاليات، ومفردها مُتتالية Séquence وهي مجموعة من اللقطات تربطها وحدة سردية مشتركة، وتقطيع المتتالية هو المبحث الأساسي في التحليل، فكلّ فيلم هو نص كما هو "نظام" من المعاني، ومن أجل ذلك جاء الاتفاق على أنّ قولَنا: التحليل النصي للفيلم، مرادفا لقولنا: تحليل النظام النصي للفيلم.

***مجتمع البحث والعينة المدروسة:**

---

[1] علاء عبد العزيز السيد، **الفيلم بين اللغة والنص: مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية**، منشورات المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، ب ت، ص81.

[2] نجمة زراري، **الطرح الإعلامي لقضية العنف ضد المرأة في السينما الجزائرية المعاصرة**: تحليل نصي سيميولوجي للفيلمين: "وراء المرآة" و"عائشات"، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2011، ص33.

[3] المرجع نفسه، ص32.

مجتمع البحث المدروس هنا هو الأفلام "الثورية" الجزائرية، التي تم إنتاجها لتحكي عن كفاح الجزائريين إبان ثورة التحرير، والمشترك في هذه الأفلام هو استهدافها نقل صورة حقيقية عن قيم الثورة وحب الوطن والاستماتة من أجل استرجاع الأرض المغتصبة، ومن بين تلك الأفلام كانت العينة البحثية مشتَمِلةً على فيلم روائي واحد، مُنتَج للتلفزيون سنة 1974م، وهو فيلم "مكافح" لمخرجه الجزائري الراحل: بختي بن عمر.

***تبريرات اختيار العينة:**

1-فيلم "مكافح" لم يُلقَ عليه الضوء في مجال البحث والتحليل الأكاديمي، وبالتالي فإن اختياره كعينة للتحليل سيكون سابقةً تُحسَب للباحث، كما أن دراسته ستثري مجموع الأبحاث الأخرى في هذا الميدان.

2-قصة الفيلم بسيطة ولكنها عميقة، وهي تحيط بالواقع في كل لقطة كونُها مستقاة من واقع الثورة، إلا أنها تتضمّن وبشكل موازٍ أفكارا استثنائية من خلال النظر إلى الأشياء والتعبير عنها بطريقة مختلفة.

3-لا يخلو الفيلم في أغلب متتالياته من إشارة إلى الأرض: الأرض المغتصبة، والأرض الحرّة، كما أنّ أيّ متفرج سيَنتَبِه مباشرة إلى القيمة التي أعطاها المخرج للتّراب الجزائري فيما يحمله من معانٍ للوطنيّة والكفاح، الأمر الذي يتوافق ومسعى الدراسة.

أوّلا: دلالة اللّفظ في المتتاليات الفيلمية المختارة:

أ/ بطاقة فنية عن المخرج:

ولد بختي بن عمر بتاريخ 28 ديسمبر 1941م في تلمسان، وتوفي إثر مرض عضال بتاريخ 03 جوان 2015م في الجزائر العاصمة، هو مخرج جزائري للسينما والتلفزيون، درس في المعهد العالي للدراسات السينمائية بباريس، وبعد تخرجه عمل بصفة مخرج مساعد في التلفزيون الفرنسي، كما واشتغل رفقة عدد من السينمائيين الفرنسيين، ومن بينهم: جان بول ساسي Jean-Paul Sassy، وكلود ليلوشوم Claude Lelouchomme، ثم عمل بعد عودته إلى الجزائر في الإذاعة والتلفزيون الجزائري، كما وقام بإخراج بعض الأفلام التلفزيونية، والتي من أشهرها فيلم الشيخ بوعمامة، والطاكسي المخفي.

ب/ بطاقة فنية عن الفيلم:

عنوان الفيلم:	**مكافح.**
نوع الفيلم:	**فيلم تلفزيوني روائي طويل (فيلم بالأبيض والأسود).**
تأليف وإخراج:	**بختي بن عمر.**
المخرج المساعد:	**أحمد ديلمي.**
شارك في الحوار:	**الطاهر وطار–أحمد خروع.**
إنتاج:	**التلفزيون الجزائري.**
تمثيل:	**عبد الحليم رايس–مع نخبة من الممثلين.**
مدير التصوير:	**يوسف صحراوي.**
تصوير:	**أحمد بسة الزين–إبراهيم بوعماري.**
مسؤول الصوت:	**محمد بوصبع–محمد شاوي.**
مصمم المناظر:	**عبد القادر نكروف.**
موسيقى:	**الشريف قرطبي–المقدم غبريني.**
مسؤول التركيب:	**عمر شرقي.**
مدة الفيلم:	**ساعة وخمس دقائق.**
سنة الإنتاج:	**1974م.**

*** ملخص الفيلم:**

يركض "قدور" في ساحة السجن فارّا، فإذا برصاص الجنديّ الفرنسي يُرديه قتيلا... وهنا تبدأ الحكاية، حكاية مكافح.

قبل أن يُسجن، كان قدور يعيش حياةً بسيطة في "الدَوَّار" رُفقة زوجته وبناته الثلاث، ولم يكن يريد من الحياة سوى ابنا يحفَظُ اسمه، وبعد أن تحقّق مُناه ورزقه الله ب: "بشير"، أصيب بشير وهو رضيع بمرض لم يُعرف دوائه، فما كان مِن قدور إلاَّ أَنْ يركب دراجته الهوائية قاصدا ضريح "سيدي قادة" حتى يتبرَّك به ويدعُو الله أن يشفي ابنه؛ وبعد أن أتمَّ زيارته حمَل حَفنة من تربة الضريح كما أوصته زوجته، وغادر على طريق مزرعة المستعمر "Ferme Perez"، فباغته شُبّان فرنسيون رفقة عميل (حرقي) كانت عجلة سيارتهم قد تعطّلت فوقفوا لإصلاحها، وما إن مرّ قدور أمامهم حتى انكبوا عليه ساخرين، فأذلوه أشدّ إذلال وأرغموه على الرقص، إلى أن تفاجئ الجميع بصوت إطلاق الرصاص القادم من الدَوّار ففرَّ الشُّبان، ونجا قدور.

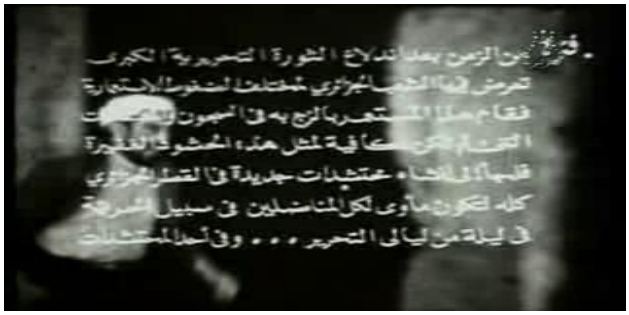
لم يَهنأ قدور بعودته إلى المنزل سالما، فالجنود الفرنسيون اقتحموا منازل الدَوَّار وأخذوا الرّجال، وقدور معهم، وبعد أيام من التعذيب زُجَّ به في زنزانة صغيرة مع جماعة من المناضلين، وظل مسجونا لمدة ثلاثة أشهر، كانت هذه المدة كافية ليفهم قدور الثّورة أكثر ويتعلّم معنى الكفاح، وفي الأخير يقرّر أن يقطع السلك الذي يبعث الكهرباء إلى الأسلاك المحيطة بجدران السجن، حتى يساعد اثنين من رفقائه على الفرار، وبعد أن أتم المهمة بنجاح، كان نصيبه أَنْ كُشِف أمره، فقُتِل.

في سكرات الموت، ركض قدور في أرضه من جديد، دونما أثر للمعمِّر، تمدَّد على الأرض وتأمّل حركة النّملِ في التراب، والطيورِ في السماء، مشى على أرض مستقِلَّة، فيها منزل ومسجد ومدرسة، وتنعَّم قبل أن يلفظ نفسَه الأخير برؤية ابنه بشير تلميذا، استفاق قدور أخيرا من الحلم، ممدَّدا على أرض السجن، ابتسم... ثم مات.

ج/ قراءة عيانية للمتتاليات الفيلم المختارة:

***المتتالية الأولى: (افتتاحية الفيلم):** استهل الفيلم بصورة قدور (الممثل عبد الحليم رايس في دور البطولة) وهو يهمّ بالفرار من مخبأه –مكان خارجي– ثم تمَّ توقيف اللقطة عند هذه الصورة "قدور راكضا" وبثّ نص مكتوب يعكس للمتلقي طبيعة الفيلم: «فترة من الزمن بعد اندلاع الثورة التحريرية الكبرى تعرض فيها الشعب الجزائري لمختلف الضغوط الاستعمارية، فقام هذا المستعمر بالزّج به في السجون والمحتشدات التي لم تكن كافية لمثل هذه الحشود الغفيرة، فلجأ إلى إنشاء محتشدات جديدة في القطر الجزائري كلِّه لتكون مأوى لكل المناضلين في سبيل الحرية. في ليلة من ليالي التحرير... وفي أحد المحتشدات.»

ومع نفس الفوتوغرام يُعرض بعد ذلك مباشرة جنيريك البداية الذي يزوِّد المتفرج ببيانات الفيلم من إنتاج وإخراج وتصوير(راجع البطاقة التقنية)، مع وجود موسيقى الفيلم التصويرية ذات الطابع التراثي والتي تحمل لمستمعها إيحاءً بالحماسة.



المتتالية الأولى: فوتوغرام قدور راكضا/ النّص المكتوب.

***المتتالية الثانية:** تبدأ لقطات الفيلم بعد جنريك البداية من الدقيقة الثانية وتسع وثلاثين (02:39) حيث يتسنى للمشاهد متابعة حركة قدور الراكض ليلا (في ليلة من ليالي التحرير وفي أحد المحتشدات؛ كما جاء في النص المكتوب) فإذا بجندي فرنسي يلمحه وينادي عليه، لحظَتَها يتوقف قدور ساكنا في مكانه، ثم يستدير نحو الجندي.

وفي لقطة قامة Plan Taille لقدور، تبرز ملامح قوّة على محياه، فيُشهِر الجندي سلاحه (من موقع بعيد نوعا ما)، ولكن قدور مستعد للتحدّي (لقطة صدرية Plan poitrine) فيلتفت برأسه نحو الخلف غير مبالٍ بالموت ويركض، عندها يتهاطل عليه وابل من الرصاص... يحاول التمسّك والبقاء صامدا، يستدير مرة أخرى نحو الجندي وينظر إليه نظرة عزيمة وفخر، يتقدَّم بخطوات مجروحة وشجاعة، كما لو كان يريد الوصول للجندي وخنقَهُ بيديه العاريتين، ولكن سرعان ما يقع على وجهه أرضًا.

يقترب الجندي ويركل جسد قدور بِقدمِه حتى يرى وجهه، ويدنو إليه مراقبا لحظات موته الأخيرة، ثم يلتحق بالموقع بعض الجنود الفرنسيين، يسأل القائد: «?qui est»

عندها يظهر قدور في لقطة كبيرة Gros Plan شاخِصًا في عالم غير العالم، وتبدأ الصورة في التلاشي معبِّرة عن انتهاء المشهد (تكون اللقطة مصحوبة بموسيقى تراثية حزينة ومعبرة عن اللحظة).

المتتالية الثانية: فوتوغرام وجه قدور في (سكرات الموت).

***المتتالية الثالثة:** من سؤال القائد الفرنسي: ?Qui est تنطلق المتتالية الثالثة مجيبة عن السؤال:

تتواصل نفس الموسيقى التراثية الهادئة والحزينة، ليعود بنا المخرج إلى حياة قدور في الدَوَّار قبل أن ينتهي به المطاف أسيرا في سجن المستعمر، أين يتم التركيز بداية على تصوير الحيز المكاني الذي كان يعيش فيه، عبر اللقطة الجامعة ونصف الجامعة (Le plan d'ensemble/ demi ensemble) وحركات الكاميرا البانورامية التي تصور المنازل الواقعة في منطقة جبلية، كما تصوّر غُبن وفقر الأهالي وبساطة عيشهم، وتكون الموسيقى المرافقة متناسبة وأجواء القرية وظروف سكانها، إضافة إلى وجود صوت قدور (بصفة راوي) وهو يحكي عن حبّه للدوار الذي كبر فيه، وتزوج، وأنجب ثلاث بنات وابنا اسمه "بشير".

تنتقل الكاميرا إلى داخل منزل قدور (تتوقف الموسيقى)، لتقدِّم صورة عن طبيعة الحياة التي يعيشها مع أسرته: زوجة قدور تحمل رضيعها المريض، وقدور يتأهب لمغادرة المنزل والذهاب إلى مقام "سيدي قادة" لعل وعسى يُشفى ابنه.

قدور: «يَاكْ قُتلَك ما بْقالِي غِ نَدْهَم في طْريقي سيدي قادة، نْزُورُو ونَوَعْدُو بِالعَتْرُوس، وْإِلَ بْرَا البشير نْدِيرُو وَعْدَة.»

تعبّر الزوجة عن رغبتها في شفاء ابنها لا غير، تمزّق قطعة صغيرة من القماش الذي تلُفّ به بشير (كفأل خير)، وتوصي قدور بجلب بعض من رمل المقام، بعد ذلك تنادي الزوجة ابنتها "خيرة" حتى تجلِب الخبز "الكَسرَة" (مع تخفيف الكاف) لوالدها قبل أن يغادر، فتفعل البنت ذلك، وتخبره أنّ زجاجة اللبن بالقرب من دراجته الهوائية.

يغادر قدور المنزل فيجر دراجته ويسير في القرية، لتتراوح اللقطات هنا بين صورة قدور ماشيا، وصورا أخرى عن نشاطات مختلفة يقوم بها النساء والرّجال في القرية، فيُلقي قدور التّحية على "عمّي أحمد"، ثم يواصل دربه إلى أن يرى "بلقاسم" وهو يقوم بتحضير عجينة (من التراب) لبناء سقف منزله، يُلقِيان التحية على بعضهما ويتحدّثان (ينقل المخرج هنا تخاطُبَهما والكاميرا مثبّتة فوق حامل Caméra fixe من خلال لقطة متوسطة Plan moyen للشّخصيتين بكامل طولهما في إطار الشاشة، مع بروز جزء من الديكور الخارجي، وفي سياق حديثهما يعرف بلقاسم بمرض بشير، فينصح قدور بزيارة "طَالَب" ماهِر، ليكتُبَ له حِجابا، ثم يخبره قدور عن نيته بزيارة ضريح سيدي قادة.

يشيح قدور ناظره بعيدا، فيرى "عمي مبارك" وهو يحرث أرضه مستخدما الحمار، فيتحدث مع بلقاسم قائلا:

«عمي مبارك هو تَانِي رَاهُو صْبَحْ مْحَزَّمْ يَاهْ.»

يرد بلقاسم إجابة مفادُها أنّ عمّي مبارك يتعب كثيرا على قطعة الأرض تلك، ولكنها لا تُؤتي أُكلَها جيدا، وكلما سأل عمّي مبارك عن السبب، عاد وكلّمه عن الأرض التي كانت ملكية الجدود قبل أن يأخذها المستعمر.

فيقول قدور متحسرا: «إِيهْ، مَا زَالُو يْفَكَّر فِي هَذُوك لِيَام؟ زَعْمَة هَذَاكْ الوَقْت يَرْجَع؟ يَا حَسْرَاه...»

ويودّع قدور بلقاسم، ويستمر هذا الأخير في عرك العجينة بِرِجلَيه، ثمّ تقترب زوجته وهي تحمل دلوا فيه ماء ضحل، وترميه على العجينة.

المتتالية الثالثة: فوتوغرام قدور وبلقاسم يتحادثان.

***المتتالية الرابعة:** ما يلفت انتباه المشاهد في هذه المتتالية هو صوت الأجراس التي تُقرع في الكنيسة، ما يلاحظ إذن هو وجود مكان آخر على غِرار الدَوّار، ألاَ وهي المدينة، حيث تقطن العديد من العائلات الفرنسية، والأساس من تصوير هذه المتتالية في المدينة، هو متابعة قدور في طريقه إلى سيدي

قادة، فبعد أن غادر الدَوَّار بدرَّاجته، سار نحو المدينة التي تحكي هي الأخرى جانبا من حياة الجزائريين زمنَ الثّورة.

في المدينة مبنى صغير يحمل اسم: "مكتب القايد Le bureau du Caid"، ويظهر في الصورة العديد من النساء والرجال الفقراء (كما يعكس ذلك مظهرهم الخارجي) جالسين أرضًا أمام باب المكتب، منتظرين قدوم القايد ليحلّ مشاكلهم، مع العلم أن القايد هو رجل يتعامل مع المعمِّر ويتعاون معه، ويتكلّف أيضا بتسيير شؤون الجزائريين بما يخدم مصلحة فرنسا.

يطلب حاجب القايد من الأفراد الجالسين على أعتاب المكتب الالتزام بالصّمت (بنبرة قاسية)، كما ويأمُرهم بالوقوف ومبايَعة القايد في حال وصوله، وبتجنُّب تقبِيل برنُوسِه لأنّ وقته ضيق، مشيرا إلى أنّ صاحب الوثائق الناقصة لا داعي لأن ينتظر.

تلي ذلك لقطة نصف جامعة Plan de demi ensemble تصوّر مرور قدور أمام المدرسة الفرنسية، ولكنه يترجَّل عن دراجته بمجرد رؤية القايد نازلا من السيارة رفقة ابنه، يقترب قدور قليلا ويوجّه التَّحِية:

«صباح الخير آ سيدي القايد.»

لكن القايد لا يجيب، ويتقدّم هو وابنه باتجاه باب المدرسة، ثم يستَوقِفُ ابنَهُ ويخاطبه:

«رَاكْ تَسْمَع يَا وْلِيدِي، مَا تْخَالَطْ غِ وْلاَدْ الرْوَامَا، لُخْرِين سْوافَجْ، مَتْزِيدْشْ تَهْدَرْ مْعَاهُمْ، فْهَمْت، سْمَعْت يَا وْلِيدِي.»

وبينما القايد متحدِّثا إلى اِبنه، يخرج من باب المدرسة السيد "ريمون"، والذي على ما يبدو هو والد أحد التلاميذ الفرنسيين، فيُصافح ريمون القايد، ويسأله عن حال ابنه، ثم يطلب من الابن الالتحاق بابنه برنارد في القسم.

يُبلِّغ ريمون القايد أنّهم سيحظون بحماية عسكرية من طرف الجيش الفرنسي، عقِب الهجومات التي قام بها الفلاقة:

«... Nous allons avoir une nouvelle garnison dans le village.»

فيسأل القايد:

«Par exemple?»

يردّ ريمون:

«Les fellagas commencent à roder dans le coin, la semaine dernière ils ont attaqués la ferme d'armant et si c'est ça continu?!»

تنتقل عدسة الكاميرا إلى رِواق المدرسة، حيث يمشي ابن القايد نحو القسم، يطرق الباب ثم يدخل، فتكلِّمه المعلِّمة باستحقار وتطلب منه الالتحاق بمقعده، لكن أحد الأبناء الفرنسيين يمُدّ رجله فيتعثَّر ابن القايد، ويضحك بقية التلاميذ.

تأمر المعلمة الأولاد بالصّمت ومتابعة الدرس وترديدِه معًا بصوت مرتفع، تتقدّم الكاميرا نحو الأمام (نحو السبورة)، متبوعة بحركة نحو الأعلى (أعلى السبورة) حيث نرى بعض الصور معلّقة على الجدار، الصورة الأولى لسكان الأرض الأصليين (الجزائريون) والصورة الثانية لجندي فرنسي يكلّم بدويّا.

المتتالية الرابعة: فوتوغرام الصورة الأولى المعلّقة على جدار القسم.

***المتتالية الخامسة:** مُستهلّ هذه المتتالية امرأة عجوز جالسة في الخلاء بالقرب من ضريح سيدي قادة، وتضرب على كفَّيها (الكفّ تلوى الأخرى) وتنادي:

«آ سِيدي قادة، آ سِيدي قادة...»

يصل قدور إلى هناك، فينزل من درّاجته ويتجرّد من كيسه (الذي يحمل فيه الخبز وزجاجة اللبن) ثم يدخل الضريح.

الملفت بعد ذلك، صورة المرأة العجوز تربط قطعة قماش صغيرة على غصن شجيرة بجانب الضريح، وهي ما تزال تُدَندِن منادِيَة سيدي قادة:

«آ سِيدي قادة، آ سِيدي قادة، وتْبَارَك الله فِيك، وحْنَا مْسَلْمِين، وحْنَا مْكَتْفِين...»

يدخل قدور الضريح ويدعو الله بشفاء ابنه، ولا ينسى أخذ القليل من التربة على ضريحه، يلُفُّها في منديله ويخرج من الضريح، وقبل المغادرة يُخرِج قطعة القماش (المقطَّعَة من ثوب ابنه) ويعقِدُها في الشُجيرة كما فعلت المرأة العجوز وهو يقول:

«يَا سِيدي قادَة هَذَا فَالْ وْلِيدْي البَشير، رَاهُو بِينْ يَدِيك.»

فيركب دراجته ويهمّ بالتّوجه نحو مزرعة المعمِّر حيث يعمل (Ferme Perez، كما تدلّ اللافتة على الطريق)، لقد كان قدور يقود درّاجته وعيناه لا تَزِيحان عن منظر تلك الأراضي التي أصبحت مِلكًا الفرنسيين، ينظر إليها ويتأمّل شساعتها، وقد تمّ التركيز هنا على تصوير شساعة الأرض عبر حركة الكاميرا الجانبية Travelling latéral، ويُسمَع صوت الراوي (قدور) مُرفَقًا بموسيقى هادئة، وهذا بعض مما قال (عدم وضوح الصوت حال دون التّدقيق في مخارج حروف قدور):

«كِيفْ مَا حْكَالِي جَدِّي والشْيُوخَا تَاع الدَّوَار، الأَرض هَذِي كُلُّهَا كَانت مَلك لِلقَبِيلة، لَمَّا جَاوْ الرْوَامَا بْدَاوْ يَدِّيوْ فِيهَا شْوِيَّة بِالشْوْيَة، ويْطَرْدُوا في السُكان، حَرْقُولْهُم الدَّوار... حتَّى أَدَّاوْ كُلّ الأرض

المْلِيحَة، هَاجْرَت القَبِيلة وطَلْعَت لِلجْبَال، طَلْعَت تْحَارَبْ الرْوَامَا، لكِن الزّمان طَال، نَاس القبيلة غْلَبْهُم الجوع والهمّ...»

فجأة يَسمع قدور صوت سيارة قادمة من الخلف يركبها شبان فرنسيون (رجُلَين وامرأتين وعميل فرنسي)، تتقدّم السيارة بسرعة نحو قدور ويقوم شاب منهم بدفعه فيقع أرضا، تتوقف السيارة وينظر الشبان إلى قدور ساخرين منه، ثم يواصلون سيرهم (نوع اللقطة نصف جامعة Plan de demi ensemble).

ينهض قدور فيَنتَبِه لزجاجة اللَّبن التي تكسّرت جراء الوَقعَة، وبلَّلت الكيس الذي كان يحمله والخبز بداخلها، فينظّف الكيس، ويُعدِّلُ عمامتَه ثم يهُمّ بمتابعة سيره (تأتي اللقطة مصحوبة بصوت الموسيقى الحزينة، وفي آخِرِها تُسمَع زقزقة العصافير).

تعطّلت عجلة السّيارة الخاصة بالشّبان الفرنسيّين، فارتجلوا من السيارة، وما إن لمحوا قدور سائرا في طريقه حتّى توجهّوا إليه بهدف السخرية منه، ومن خلال لقطة أمريكية Plan américain، نرى قدور وهو يتوقف بمجرد رؤيتهم وينزل مِن على الدراجة ثمّ يديرها إلى الاتجاه المعاكس، لكن أحد الشّبان وهو رجل جزائري من عملاء فرنسا (حرقي) يقول له:

«أَسْمَع.»

فيستدير قدور، ليجد العميل حاملا مسدسّه، ومشيرا إليه بإصبعه حتى يتقدم إلى الأمام (لقطة مقربة Plan rapproché للعميل)، فيتقدم قدور مسيَّرا غير مخيَّر، وبعدما يدنو من العميل، يأخذ هذا الأخير الدّراجة من يدّ قدور ويدفعها بعيدا، ويلتحق الشبان بالعميل لتبدأ حلقَةُ سخريتهم منه.

يسأل العميل قدور إن كان من أحد "الفلاقَة"، فيرد قدور:

«Non monsieur.»

ثمّ يسأله إن كان فرنسيا، فيصمت قدور قليلا لكن يجد نفسه مضطرا للردّ:

«Oui monsieur.»

يواصل الشبان الأربعة رفقة العميل سخريتهم اللاّذعة من قدور، يأمرونه بالرقص، ولكنه يرفض، فتتقدّم نحوه شابّة منهم، تحاول أن تدير وجهه حتى ينظر إليها، لكنّه يأبى، ثمّ تشدّ ذراعيه وتحركهما ليرقص (يُسمَع هنا صوت موسيقى أجنبية).

تبتعد الشّابة، فيتقدم العميل ويضع المسدس في وجه قدور ويجبره على الرقص، ثم يصفعه فيوقِعه أرضا، ويُعيدُ أمرَه بالرقص على تصفيقاته وتصفيقات الشبان وغنائهم، فيرقص قدور مقهورا ويقهقِه الشّبان ضحِكًا عليه، ثم يحاولون إرغامه على اجتراع الخمر، لكن صوت طلقات النار يَحسِم الموقِف، فيفِرّ قدور.

المتتالية الخامسة: فوتوغرام الشبان يسخرون من قدور.

***المتتالية السادسة:** يهجم الجنود الفرنسيون على الدَوّار، فينتهكون حرمة البيوت (لقطات نصف جامعة)، ويجُرُّون الرّجال –ومعهم قدور– بعنف من أجل اعتقالهم، وصرخات النساء والأطفال تتعالى، لا يترك الجنود في الدَوَّار إلا النّساء والأطفال والعجائز، أما البقيّة فيقتادُهُم الجنود نحو الشاحنة ويرحلون، ويُرفَق المشهد بذات الموسيقى الحزينة المستخدمة سابقا.

تخرج النّسوة والعجائز إلى أعلى الجبل (زاوية تصوير عكس غاطسة Contre plongée) يشاهدون بِقهرٍ رجالَ الدَوَّار راحلين رغما عنهم، وتشرَعُ الشاحنة التي يعتليها قدور في الابتعاد شيئا فشيئا، لتصبح صورة الدوَّار أصغر وأبعد في عيونه، وهذا ما توضحه اللقطة العامة Le plan générale الخاصة بالدَوَّار.

تلي ذلك مجموعة من اللقطات تصوِّر كيف زُجَّ بقدور في السِّجن ليجد نفسه داخل زنزانة رفقة أربعة شبان آخرين (أحمد وعبد العزيز وسي مراد وسي عبد الله، وأربعتهم مناضلون) ومعهم شيخ عجوز، ينهض أحد الشّبان "عبد العزيز" ويُقدِّم المساعدة لقدور، كما ويسأله إن كان قد تعرّض للتعذيب، فيجيب قدور:

«عَذْبُونِي هَلْكُونِي مَا خَلاَّوْ فِيَّ حَتَّى شِي، الكلاب بن الكلاب.»

يقُصّ قدور على رفقاء الزنزانة حكايته من البداية، عن عمله في أرض المستعمر، ومرض ابنه، وكيف آل به الحال محتَجَزًا لمدة عشرة أيام من التّعذيب قبل أن يُنقل معهم، فتعاطف "أحمد" مع قدور محاولا التخفيف عنه، متحدثا وإيَّاه عن ألم الجزائر الكبير الذي استمر قرابة قرن ونصف، ومشيرا إلى أنّ السبيل الوحيد للخلاص هو الكفاح:

أحمد: «... لاَزَمْ نْحَرُّوا وْطَننا ونْكُونُوا فِيه أَسيَاد...».

يُبلِغ أحمد قدور أنّ اِبنَه بشير سيكون في الحفظ والصون، لأنّه سيحرص على إبلاغ بعض من أصدقائه (المجاهدين) خارج السجن بأمر عائلته، حتى تَلقَى ما تحتاجُه من العناية.

يواصل الشبان حوارهم مع قدور عن أرض الجزائر، وعن إلزامية النضال من أجل نيل الاستقلال، وكما قال أحمد:

«... هَاذْ البْلاد عَنْدْهَا تاريخ وْعَنْدْهَا جْدَاد، الطْرِيق مَا زَالْهَا طْوِيلَة وَلَكِن يْجِي النْهَار اللِّي تَتْحَرَّر، الحريّة ما تَنْعْطَاشْ، لاَزَم يَا سِي قَدُّور، لاَزَم نْجِيبُوهَا دْرَاع؛ كيما قال الشاعر: إذا الشّعب يوما أراد الحياة، فلابد أن يستجيب القدر؛ ذَاكْ الوَقْت نْعِيشُوا سْيَاد وْأَمثَالَك يْكُون عَنْدْهُم الشَّرف كِيمَا جْمِيع النّاس.»

المتتالية السادسة: فوتوغرام قدور جالس رفقة أحمد، وعبد العزيز على اليمين، وسي مراد على اليسار.

***المتتالية السابعة:** استهلت هذه المتتالية بصورة لباحة السّجن حيث يتواجد قدور، وفي شريط الصوت نفس الموسيقى الحزينة، حيث يتمكَّن المشاهد وبدءً من اللقطة الأولى من رؤية السجناء الجزائريين حاملين بأيديهم فأسا ويكسرون الحجارة.

مضت حتَّى الآن على مكوث قدور في سجن المستعمر ثلاثة أشهر، تعلَّم فيها الكثير وتمكَّن من الحصول على إجابات شافية على العديد من الأسئلة التي راودته بشأن القضية الجزائرية:

قدور: «ثَلْث شْهُر فَاتُو، وفِي هَاذْ الثَّلْث شْهُور فْهَمْت كثير حاجات، وْجَدْت الجواب على كْثِير الشِّي اللِّي كُنت نْخَمَّم عْلِيه مَنْ قْبَل... وْجَنْب سِي أحمد والسِي مراد والسِي عبد الله عْرَفْت مَعنَاة الثَّورة وْمَعناةْ الكِفاح...»

تتوالى مجموعة من اللقطات لقدور داخل الزنزانة في وضعيات مختلفة: إما متحاورا مع أحمد، أو جالسا رفقة عبد العزيز، أو وهو ينظّف الأواني، أو يخيط ثيابه، تعبيرا عن مرور الأيام وتواليها؛ وبفعل مرور الزمن استطاع قدور أن ينضَج ثورِيًّا بِشكل أفضل، خاصة مع رِفقَةٍ حسنة كالذين معه، إلا أنه استغرب اجتماعهم وانعزالهم عنه لأكثر من مرّة، ممَّا أشعَرَهُ بنقصٍ ثِقَتهِم فيه، واستمر الحال كذلك إلى أن نادى أحد الجنود الفرنسيين عبر مكبر الصوت (Plan de détail) على عدد من السجناء (الاسم والرقم التسلسلي) بُغية نقلهم من السجن، ومن بين الأسماء المُنادى عليها: عبد العزيز.

انزعج عبد العزيز من الخبر، لأنّ مغادرته سوف تُخفِق مشروع الفِرار الذي يخطِّط له أصدقائه، وبعد مغادرته، تناقش كل من أحمد وسي مراد وسي عبد الله لوقت طويل، محاولين إجراء تعديل على خطة الفرار التي تهيؤوا لأجلها، وكان عبد العزيز هو المكلف بتهيئة الطريق لهرب أحمد ومراد، وبخروجه أصبح الأمر عسيرا عليهم نوعا ما.

لاحظ قدور هذا الارتباك البادي على وجوههم فتطوعّ لمساعدتهم رغم عدم درايته بطبيعة الموضوع، ولكنه علِم علاقةَ الأمر بقضية وطنه (لقطة صدرية Plan poitrine تصوِّر قدور وهو يكلِّم رفقائه)، ومما قاله لهم:

«يَا خَاوْتِي هَا رَانِي هْنَا، أَنَا عَذْبُونِي عْلَى البَاطَل، هَا وْلاَزَمْ نَبْقَى عْلَى الصَّح... مَذْبُوح فِي العِيد وَلَّ فِي عاشوراء، يَظْهَرْ لِي يَا خَاوْتِي رَاكُم مَتْخَيْرِين، وْهَذَا مَلِّي رَاحْ عَزِيز، إِذَا تَحْتَاجُو لْكَاشْ شِيء، هَا رَانِي هْنَا، وْرَانِي مَسْتْعَد لِكُلّ شِيء.»

شرح أحمد لقدور الخطة، وأبلغه أن مهمَّته تتمثّل في تسهيل طريق فراره هو وسي مراد، وأنّ المطلوب منه قطعُ السلك الكهربائي الذي يشحن طاقة الأسلاك الأخرى المحيطة بالجدران الخارجية للسجن، فوافق قدور، وجلس الأربعة يراجعون خطّة الليلة التي ستتّم على الساعة الثانية صباحا.

المتتالية السابعة: فوتوغرام قدور يعرِض على أصدقائه المساعدة.

***المتتالية الثامنة:** تبدأ المتتالية بلقطة نصف جامعة Plan de demi ensemble مع ثبات الكاميرا فوق حاملها، حيث يتسلّل قدور بحذر شديد من نافذة زنزانته في الظلام الحالك (الساعة الثانية صباحا)، وتزيد الموسيقى المرافقة (حماسية نوعا ما) من رهبة المشاهد ودرجة شعوره بالتشويق؛ يتقدم قدور شيئا فشيئا نحو ساحة السجن، متخفيا، متسللا بين جدران الزنزانات (مع استمرار الموسيقى) إلى أن يلمح جنديا فيجمد مكانه ليتحقق من الأمر.

لحسن حظ قدور فالجندي الفرنسي في غير وعيه، فهو يحمل زجاجة خمر في يده، ويغني بصوت مرتفع أغنية: J'irai revoir ma Normandie، ثم يأتي إليه جنديين آخرَين ويسحبانه من يده.

واتت قدور الفرصة للوصول إلى مكان السِّلك، فحفَر قليلا حتى وجدَه، ثم قطَعَه؛ في هذه الأثناء كان أحمد وسي مراد يتسلّلان هما أيضا من نافذة الزنزانة نحو غاية الفرار، لكن حظ قدور قد خانه هذه المرّة، فبينما كان يتفقّد طريق العودة إلى زنزانته (بعد تنفيذ المهمة) لمح جنديا آخر على مقربة منه، فركض قدور واختبأ خلف ساقية الماء، وللأسف انتبه الجندي لوجود حركة ما قرب الساقية، فسار باتجاهها (لقطة متوسطة plan moyen) وقام بإغلاق الحنفية المفتوحة، لم يكن أمام قدور إلا النهوض من مكانه والركض للأمام، لكن ما من فائدة، فالجندي قد كشف أمره (ترافقت هذه اللقطات مع موسيقى تشويق).

نادى الجندي على قدور، فاستدار هذا الأخير نحو الجندي الذي رفع سلاحه في يده، مستعدا لقَتل "المكافح قدور".

الملاحَظ هنا أنّ اللقطات الخاصة بركض قدور ثمّ كشف الجندي الفرنسي له، قد عُرِضَت سابقا بنفس المضمون والترتيب في افتتاحية الفيلم، وها هي تتكرَّر بِشَكل عَمدي للمرّة الثانية حتى تُبرِز تفاصيلا غابت في بداية الفيلم.

ومثلما ورَد في افتتاحية الفيلم، ورَد في هذه المتتالية، إذ أن قدور التفت نحو الجندي ونظر إليه نظرة ثائرة، ثم عاد بذاكرته إلى الوراء (وهذا غير وارد في المتتالية الأولى) وتحديدا إلى تلك الذكريات القاسية التي عاشها بسبب المستعمر الفرنسي: لحظة إذلاله بالرقص من طرف الشبان (تُعرَض هنا لقطة قدور وهو يرقص والشبان يصفِّقون)، يعود أيضا إلى لحظة القبض عليه أمام منزل بيته (تُعرَض لقطة تبين ذلك)، والزّج به في الزنزانة (لقطة تُبيِّن ذلك أيضا)، ويتذكر كلمات أحمد وهو يخاطبه قائلا: «إذا الشّعب يوما أراد الحياة، فلابد أن يستجيب القدر؛ ذَاكْ الوَقْت نْعِيشُوا سْيَاد وْأَمثَالَك يْكُون عَندْهُم الشَّرف كِيمَا جْمِيع النّاس.»

يستفيق قدور من رحلة الذاكرة، إلى حاضرٍ مُظلِم في ساحة السجن، أين يقف الجنديّ الفرنسي على بُعد خطوات منه حامِلاً سلاحه بيده، لكن قدور غير مكترث، يستدير تاركا الجندي خلفَه، ويتأمَّل ساحة السجن الَّتِي سرعان ما تتحول إلى أرض شاسِعَة غير محصورة بجدران، فيفرح قدور وينطلِق راكضًا نحو الحرية.

المتتالية الثامنة: فوتوغرام قدور (فرحا) بصدد الركض نحو الحرية.

***المتتالية التاسعة:** يأبى قدور إلا أن يبدأ رحلة جديدة نحو تلك الأرض الشاسعة التي تراءت له من بعيد، وهذه المرّة ستكون رحلتُهُ رحلةَ الحلم، أو رحلةَ الغدّ، أو رحلة النهاية... ويركض قدور نحو الأمام دون توقّف، وكلّه فرح وانطلاق (لقطة جامعة) والموسيقى المرافِقَة تعبّر أحسن تعبير عن حالة التّحرر التي يشعر بها.

وفي اللقطة الموالية (المرفَقَة بموسيقى ذات رنّات موسيقية عالية) يصل قدور إلى بقعة بعيدة مليئة بالعشب، فيتمدّد عليه مسرورا، ويحمل في يده حَفنَةً من التّراب، وهنا يسمع المشاهد صوت الراوي (قدور) قائلا:

«هَاذْ الأَرْض لِمُدَّة 130 سنة وْهُومَا يَسْتْغَلُّوا فِيهَا... اليُوم الحمد لله راهِي رَجعَت لِيَّ...»

يحمِل قدور عُشبَةَ ويتأمَّلُها، ثم يبقى لفترة متأمِّلا حركة النّمل في التراب، وحركة الطيور الحائمة في السماء (صوت زقزقة العصافير)، ثم ينهض ويستمر راكضا، ويعود ليرتمي في حضن أرضٍ خِصبَة مُثمِرَة بالعُشب الأخضر، يتنفس هواء نقيّا، هو هواء الحرية، ويرتوي من ماء حنفيات الريّ، ويمشي فيرى جرّارات يركبُها شبّان جزائريون (لقطة نصف جامعة Plan de demi ensemble)، ثم يتابِع سيره حتى يصل منطقة عمرانية، ويسمع من بعيد صوت الأطفال في المدرسة (وهنا تتوقف الموسيقى) يردّدون معا تاريخ الثورة الجزائرية (تمّ الاكتفاء بتقديم حوصلة عما كان يردّده التلاميذ، وهذا بسبب عدم وضوح بعض الكلمات في خطابهم): سعت فرنسا إلى طمس هوية الجزائر العربية الإسلامية حتى تصبح جزء من فرنسا، لكن الجزائريين الأبطال أبَوا إلاّ أن يكافحوا ضدّ الطغيان الاستعماري، وتجلى كفاحهم في شكل ثورات وحروب متعددة، تُوِّجت أخيرا بالتخطيط لثورة حقيقية هي ثورة أول نوفمبر 1954م، والتي شارك فيها كل جزائري وجزائرية، ليظفروا في الأخير بنيل الاستقلال في 05 جويلية 1962م.

يصاحِب صوت الأطفال عرض لمجموعة من الصور: منازل، مسجد، وأراضي شاسعة يملكها الجزائريون (لقطات جامعة)، ويسير قدور إلى مدرسة موجودة هنالك، أين يرى أطفالا بصدد الخروج من الأقسام إلى الساحة، والطاقة تملأ أجسادهم الصغيرة (صوت هتاف الأطفال)، وبينما قدور يتأمل الأطفال الصغار، فإذا بنظره يتعلّق بمجموعة من الأولاد يلعبون بالكرة، فأخذ يتفرج عليهم، رمى أحد الأطفال الكرة لصديقه لكن هذا الأخير لم يتمكن من التقاطها وأفلتها خلفه، فذهب ليحضرها.

لمح الطفل الصغير رجلاً واقفا خلف سياج المدرسة، هذا الرجل هو قدور، ولمح قدور أيضا هذا الطفل الصغير، فأخذ كل واحد منهما ينظر إلى الآخر متسائلا: هل أعرفك؟، وكانت نظرات كل من قدور والطفل الصغير مليئة بالحيرة ولكنها مشحونة بالعاطفة وهذا ما ساهمت في نقله اللقطة الكبيرة Gros plan لوجه قدور ووجه الطفل، وما كادا يعرفان بعضهما البعض، حتى نادى أحد الأولاد على هذا الطفل الصغير، قائلا: «بشير، بشير، أيَّا لْعَب، وَاشْ بِيكْ، جِيبْ الكُرَة.»

تنطلق هنا موسيقى هادئة تحمل رنة ألم، حينها يعرف قدور أن هذا الطفل هو ابنه بشير، وكأنّ بشير أيضا قد تعرّف على والده، فيمُدُّ قدور يدَه عبر السياج، ويمُدُّ بشير يدَه كذلك، ويبتسم كل واحد منهما للأخر، وفجأة يصفِّر حارس المدرسة، فيستفيق قدور من حلمه.

المتتالية التاسعة: فوتوغرام بشير يمد يده نحو والده قدور.

***المتتالية العاشرة:** يفتح قدور عينيه وهو ملقى على أرض السجن بعد أن تم إطلاق النار عليه من قِبَل الجندي في الليلة الماضية، فقد مرّ على إصابته ساعات؛ تهرع نحوه مجموعة أخرى من الجنود الفرنسيين (مع كلابهم)، ويخبر أحدهم رئيسَه بأنّ قدور قد قطع السلك، وأنّ اثنين من السّجناء قد تمكَّنا من الفرار، ولم يعثر لهُما على أثَر حتّى الآن.

يقترب رئيس الجنود من قدور ويقول له: «Salo» ثم يغادر، عندها يقترب الجنديّ الذي أصاب قدور متأمِّلا وجه ضحيّته، تأتي بعد ذلك مباشرةً لقطة مقربة Plan rapproché تركِّز على تعابير وجه قدور، الذي يظهر مستَبشِرا، وفي تلك اللَّحظة يلفظ أنفاسه الأخيرة ويموت.

ينتهي الفيلم بلقطة جامعة لساحة السجن مترافقة مع الموسيقى الحزينة (نفس الموسيقى المستخدمة سابقا)، ومعلنة عن شارة النهاية، حيث تمّ توقيف اللّقطة على صورة الساحة، وقد كتب عليها: النهاية.

المتتالية العاشرة: فوتوغرام قدور في لحظات موته الأخيرة.

ثانيا: دلالة الإيحاء في المتتاليات الفيلمية المختارة:

أ/ صورة الأرض عبر متتاليات الفيلم:

***المتتالية الأولى:** بدأ الفيلم بلقطات افتتاحية سبقت شارة البداية، والغاية من ذلك هو نقل المشاهد إلى الجوّ المحيط بقصة الفيلم، والذي سيدفعه إلى التساؤل: من يكون هذا الرجل الراكض ليلا؟ وما علاقة شخصه بشخص المكافح؟ ثم يجد الإجابة من خلال النص المكتوب الذي رافق فوتوغرام قدور وهو يركض، وما يستوقفنا في مضمون النص: «... فلجأ إلى إنشاء محتشدات جديدة في القطر الجزائري كلّه لتكون مأوى لكل المناضلين في سبيل الحرية...» وقد بيّن المخرج في هذه العبارة صورة الفرنسي الذي يبني سجونا للجزائريين في عُقر دارهم، وصورة الجزائري المناضل الذي يُسجَن لأنه سعى إلى تحقيق حقّ مشروع هو حق الحرية، وعلى بساطة النّص الافتتاحي ككُلّ، إلاّ أنّه يخفي بين سطوره وطنيَّةً لا تُخفَى على بختي بن عمر الذي خدَم التلفزيون الجزائري طيلة سنوات، وخدَم الجزائر بِفنِّه وآلتِه التصويرية.

قد لا تُقدِّم المتتالية الأولى طرحا مباشرا لصورة الأرض، إلاّ أنّها تشير إلى مكان وقوع أحداث الفيلم، وهي ليست الجزائر الفرنسية، وإنما القطر الجزائري المستعمر، وهذا دليل على أن أصول التربة تحدَّد بِشعبها لا بِمالِكِيه ومُضطَهِدِيه، فالأرض تُنسَب لقاطِنِها الأوّل لا لحاكِمِها الأخير.

***المتتالية الثانية:** هذه المتتالية تُوضِّح اللُّبس الذي اكتنف ذهن المتلقي عند مشاهدته لرجل يركض ليلا، فهذا الرجل هو سجين تم إطلاق الرصاص عليه من طرف جندي فرنسي، وها هو يقع أرضا ويفارق الحياة.

الرابط في هذه المتتالية بين صورة قدور وصورة الأرض، أنّ هذا الرجل (قدور) الذي لم نعرف بعد هويته، لم يخشى الموت على يد الفرنسي، وحتى بعد إصابته بالرصاص لم يستسلم، بل ظل صامدا وفي نيته الوصول إلى الجندي وخنقِه، وفي ذلك دلالة على الروح الوطنية التي يتحلّى بها قدور، وعلى بأسه وشجاعته التي ما كان ليمتَلِكها إلاّ رجل شهم محبّ لوطنه، وعليه فالصورة التي نقلها بختي بن عمر هنا، هي صورة البسالة التي ميزت المواطن الجزائري البسيط أنذاك، والتضحية بالنفس لمجرد الإيمان بأنّ أبسط تعبير عن الخوف من الموت هو استكانة للعدوّ، بل وما أعظمها من صورة قد لا يجسر الإنسان غير الوطنيّ على فعلها؛ وبالتالي فقد كان الموت عند قدور أهون عليه من الاستسلام.

***المتتالية الثالثة:** يظهر انتماء قدور إلى الأرض كثيفا عبر لقطات هذه المتتالية، وناقلا لأكثر من مرّة عمق علاقة قدور بمحيطه (الدوّار) الذي ولد فيه وكبر وتزوج، واختار أن يعيش تلك الحياة البسيطة دون أن يكون ساخطا على شيء، كما وتتجلى ملامح الصورة التي قدّمها المخرج عن الأرض من خلال عديد اللقطات التي تكتنف دلالات غير مباشرة، نذكر أهمها:

أ-إيمان قدور الراسخ (هو وزوجته وحتى جاره بلقاسم) ببركة سيدي قادة، وتيقنه من استجابة الله لدعائه، وبالتالي فقدور يبجِّل أولياء الله الصالحين وبخاصة منهم سيدي قادة، بحكم عقيدته "الإسلام" والطقوس العقائدية الأخرى التي تُميِّز المجتمع الجزائري على وجه العموم، وتشكِّل وجها من أوجه الهوية: هوية الدّين، هوية الثقافة، هوية المجتمع، والمرتبطة جميعها بهوية الأرض.

ب-تم توظيف صورة التربة لأكثر من مرة: وصيّة أم بشير لقدور بجلب بعضٍ من رمل مقام سيدي قادة، وتربة العجينة التي كان بلقاسم بصدد تحضيرها لبناء سقف بيته، ثم صورة العجينة يُرمَى عليها ماءٌ ضحل، وهي جميعُها صور تعمَّد المخرج التركيز عليها دلالةً على تربة أرض الجزائر، التي تعني: الشِّفاء، والتي تعني العيش تحت سقف آمن، وما إلى ذلك من الصفات التي تحملها كأرض مباركة.

ج-حسرة عمي مبارك (على لسان بلقاسم) على الأرض الخصبة التي سلبها المستعمر من الأجداد، في حين لم يترك للسكان الأصليين إلا الأراضي القاسية التي لا نفع منها، وفي ذلك إشارة إلى الاستبداد الذي عمِد الفرنسيون إلى استخدامه ضدّ الجزائريين، من خلال نهب أراضيهم عنوة، طمعا في خيرات التراب الجزائري.

***المتتالية الرابعة:** الأرض في هذه المتتالية هي المدينة الجزائرية التي يقطنها الفرنسيون، فيستولون على خيراتها، ويتدخَّلون بمساعدة بعض العملاء (القايد، حاجب القايد) في شؤون الجزائريين البسطاء، هؤلاء الذين لا يجدون بُدّا سوى اللجوء إلى القايد لعلّ وعسى يقضي لهم مأربا من مآربهم، بينما يلجأ ضعاف النفس إلى مسايرة العدو والعمل لحسابه خوفا من التعذيب والموت، متنازلين عن حقوقهم في الأرض، غير مدركين أن صاحب الحقّ لا يتنازل عمّا هو بالأساس من حقِّه ومِلكِيَتِه.

كما لا ننسى الإشارة بنوع من التفصيل إلى صورة "العميل" التي قصد بها المخرج لمس دناءة أولئك الخونة ضد إخوتهم الجزائريين، من خلال توظيف لقطة للقايد ينصح فيها ابنه بعدم مخالطة "الآخرين" الذين عنى بهم: أطفال الجزائر، لأنهم "سوافج" أي بدون تربية، بينما الولَد "الرومي" الفرنسي هو الأجدر بالمصادقة والزمالة؛ ففي كلمات القايد انسلاخ عن قشرته الأصلية ونزوح إلى هوية غير هويته، بعد أن باع أرضه، فالمخرج ربط الهوية بالأرض، والخيانة بخيانة الأرض.

بالإضافة إلى ذلك، فإنّ المخرج قد أشار وبدقة متناهية إلى وجه من أوجه التناقض بين الحق والباطل في قضية الأرض، فالجزائري العميل الذي تخلى عن أرضه للمستعمر مقابل الحصول على الحماية والرفاهية له ولأسرته، ليس عليه أن يتوقع قُبول المعمرّين له أو موافقتهم على اندماجه مع المواطنين الفرنسيين، ونذكر في هذا المقام صورة ابن القايد الذي بدا منبوذا في مدرسة فرنسية بُنِيت على أرضه، وبدا ضعيفا مكسور الخاطر بين تلاميذ غُرباء عن وطنه، كان من الحرِيِّ أن يكون هو السيد عليهم؛ ثُمّ إنّ بختي بن عمر قد قدّم عنصرا مهما في سياق هذه المتتالية وهي صورة المدرسة الفرنسية، والتلميذ الفرنسي، والمعلِّمة الفرنسية، والدرس المكتوب باللغة الفرنسية، وكل هذا على أرض جزائرية، وكانت إشارته إلى هذه المعادلة مشفَّرة وغير مباشرة يفهمها المتلقي في خِضم اللقطات المتعاقبة التي خصَّصها المخرج لتصوير القِسم المدرسي، وختمَها بصورتين معلَّقتين على جدار القسم، حيث جاء مضمون الصورة الأولى دالاً على السّكان الأصليين الذين يَظهرُون في حالة بؤس، أمّا الصورة الثانية فتصوّر جنديا فرنسيا معتزا بنفسه يكلِّم بدويا، وخلفَهُما العلم الفرنسي يرفرف في السماء، فكانت الصورة الأولى تعبِّر عن ضعف الجزائريين، بينما تعبر الصورة الثانية عن قوة الفرنسيين، وكانت رسالة الصورتين أنّ فرنسا هي مصدرُ قوّةِ الجزائر.

***المتتالية الخامسة:** تربط المرأة العجوز (التي سبقت قدور في زيارته إلى ضريح سيدي قادة)، قطعة قماش في غصن من أغصانِ شُجيرَةٍ صغيرة ممتدَّةِ الجذور في أرض الضريح، وهي تكاد تكون جازمة أنّ تربةَ مقامه سوف لن ترُدَّها خائبة؛ عقب ذلك يأتي قدور ليفعل ذات الأمر، مفوِّضا أمر ابنه – من خلال قطعة القماش– إلى عُهدَة سيدي قادة، ويتضح جليّا أنّ نمط تفكير كلّ من المرأة العجوز وقدور على قدر بساطته، إلا أنّه يعكس إيمانا بالقوة السحرية التي تملكها الأرض في استجابتها لنداء أبنائها.

من جانب آخر، شملت هذه المتتالية بعض اللقطات التي تتغَنَّى في سرديتها بشساعة الأراضي الجزائرية، وسرعان ما ينتقِل المخرج بالمتفرج من جمالية تلك المناظر الطبيعية الواسعة الأفق، إلى مشهدٍ

آخَرٍ قاسٍ، حين تمَّ إذلال قدور من طرف شبان فرنسيين يرافقهم عميل جزائري، وتجريده من إنسانيته، وفي هذا المشهد إشارة إلى ما يمكن أن يتَّصِف به المعمِّرون –في حال ضعُف الشعب الجزائري– من تعجرف وانحطاط، لأنّ السكوت عن الحقّ هو بمثابة شحدٍ لهمَم المغتصِبِين في انتهاك حرمة الأرض، وحرمة الجزائريّ، وحرمة الإنسانية أيضا.

***المتتالية السادسة:** إذا سُلِب الشعب أرضه، سُلِب كرامته وخصوصيته، وما هجوم الجنود الفرنسيين على الدَوَّار واعتقال الرجال على مرأى من أمهاتهم وزوجاتهم، إلا تعبير عن صحة ذلك، فللتربة الحرة مفتاح، ما إن يؤخذ تُؤخَذ معه جميع المفاتيح الأخرى، فيصبح الدخول إلى المنازل مباحا وغير مشروط؛ هكذا نقل المخرج هذه الرسالة العميقة من خلال توظيف صور الهجوم والاعتقال، وقدور الذي اعتقَد أنه سُجِن بلا ذنب، لم يكن يعرف أنَّ ذنبَه في تصوُّر المعمِّر أعظم من ذلك، فخطئُه أنّه جزائري، في حين أنّ الفرنسي يريد الأرض لنفسِه لا ينازعُه فيها شريك (وإن كان هذا الشريك هو في حقيقة الأمر المالك)، كما كان على قدور أن يفهَم أنَّ حياة رجُلٍ فرنسي أغلى من حياة أمّة جزائرية، وأنّ قيمة الإنسان من قيمة أرضه.

أدرك قدور خلال مكوثه في السجن أنّ ما أُخِذ بالقوّة يسترجَع بالقوة لا غير، وربط المخرج صورة الأرض في هذه المتتالية بأوصاف: الكرامة، الشرف، السيادة، التاريخ، الحريّة، مستعيرا ببيت أبو القاسم الشابي:

"وإذا الشعب يوما أراد الحياة *** فلابد أن يستجيب القدر."

***المتتالية السابعة:** تتضمن هذه المتتالية رسالة مهمة، وهي رسالة الكفاح التي آمن بها قدور بعد أن تشبَّع بأفكار رفقائه المناضلين، فما ينقص قدور هو أن يفهم أنَّ غضبه الداخلي وحسرته على الأرض التي فقدَها، غير كافيين لتغيير الأوضاع في البلد، فلابد من التّنفيس عن ذلك الغضب برد فعل قوي، وهو الكفاح، الذي لن يؤتي ثماره بتضحية رجل واحد، وإنما بجهاد وتضحية الجميع، وما قدور في هذا الفيلم إلا عينة عن شرائح مجتمعية كبيرة خرجت من صمتها والتحقت بالجبال لتناضل وتقاتل، بعد أن أدركت حقوقها وفهمت أنه لا حياة بلا أرض، ولا أرض بلا استشهاد.

قدور الرجل الضعيف، يملك الآن الجرأة والشجاعة على المخاطرة بحياته ومساعدة أصدقائه في خطتهم، لأنّ ثورة رجل ضد الموت تعادل ألف ثورة، وقد قدّم المخرج هذا التغيّر في شخصية قدور بطريقة سلِسَة لا يلمِسُ فيها المتفرج شائبةً أو قفزا عن المعهود في طباع قدور وتصرفاته، فقد كان هذا الرجل مكافحا في صمت، وما هو الآن إلى مُعلِنٌ عن صمته بالجهر.

***المتتالية الثامنة:** عمَد المخرج إلى تصوير قدور وهو ينفِّذ الخطة المتَّفَق عليها بدقة متناهية، فصوّره لحظة بلحظة، ونفَسا بنفَس، وجعل المشاهد يُعايِش حالة التأهب والحذر التي كان عليها قدور، والخوف الذي تمَلَّكه حين تفاجئ برؤية الجندي (السكران)، وفرحته حين عثر على السِلك وقطعَه، ثم تَسَلُّله مرة أخرى واختبائه من الجندي الثاني، الذي كشفه في الأخير، والهدف من معايشة هذه الوضعية

مع قدور، هو وضع كل مُشاهِد في مكان هذا المكافح الذي خاطر بحياته من أجل مساعدة غيره على الفرار، ومن ذلك فمن الممكن اعتبار هذه المتتالية مرَكز قوّة الفيلم، لارتباطها الوثيق بمعنى الكفاح، ورمزية عنوان الفيلم.

استعان المخرج ليزيد هذه المتتالية قوّة، بلقطات سبق عرضها في متتاليات أخرى، والمراد من توظيفها هو التعبير عن ثِقَل ذاكرة قدور بِصُور الذلّ والهوان، في قريته، في منزله، وباختصار: في أرضه، ثم يستحضر قدور صورة أخيرة من الذاكرة التي بدأت تعجّ بالحياة، هي صورة أحمد مردّدا كلمات العزة والكرامة في أرض الشّرف؛ فترك قدور الرصاص خلفه وقرّر أن يجرّب السير نحو أرضٍ بلا مُعمِّر، وبلا لافتة تحمل اسمه أو حروفه الفرنسية.

***المتتالية التاسعة:** الأرض في هذه المتتالية هي الحريّة، هي الانطلاق والبهجة، هي كذلك التربة، والهواء، وحركة النمل في الأرض، والطيور في السماء، هي كل هذه الأشياء مجتمعة في أرض لا يسكنُها المعمّرون، والتي لم ينتبه قدور إلى وجودها من قبل، كما أن كلمات قدور وهو يقول: «... اليوم الحمد لله راهي رَجْعَت لِيَّ...» توضّح الصورة الجديدة للجزائر المستقلة، وتربط حريّة الأرض بسعادة هذا الرجل الجزائري البسيط.

الجميل كذلك في هذه المتتالية، أنّ المخرج قد تمكن ضمنيا من إلغاء صور الاستعمار بصور الحرية:

أ–الجرارات التي يقودها شبان جزائريون بدلا من شاحنات المستعمر وهي مليئة بالأسرى.

ب–صورة المسجد بدلا من صورة الكنيسة.

ج–صورة منازل بدلا من الأكواخ الصغيرة التي عاش فيها الجزائريون طويلا.

د–صورة المدرسة الجزائرية بدلا من المدرسة الفرنسية.

هي الأرض الجديدة التي أراد لها المخرج أن تُميِّز نهاية فيلمه، فاختار لها هندسة مختلفة عن هندسة المستعمر، كما أنّ صورة المسجد قد مثلت عنصرا جوهريا من ثقافة هذا البلد، ألا وهي العقيدة، ومثلت المدرسة الجزائرية، اللغة العربية كلغة رسمية أولى، وفي خطاب التلاميذ الجزائريين إشارةٌ إلى قيمة التأريخ وتداول قَصص البطولة والكفاح بين الأجيال.

وعلى سيرة الأجيال، فبشير الذي رآه قدور في حلمه، هو بشير الذي تخلص من مرضه، ذلك المرض الذي أصابه زمن الاستعمار، وهو بشير التلميذ الذي نال باستشهاد والِدِه كلَّ الشَّرف، تماما كما تنبَّأ بذلك أحمد، وفي نهاية المطاف أراد المخرج أن يشير إلى أنّ جهاد الأمس صنعَ مجدَ اليوم، وأنّ دماء الشهداء قد سقت الأرضَ حريّةً يتنعَّمُ بها الأحياء اليوم، واليدّ التي مُدَّت هي يد الأمل بجزائر أفضل يشارك في بنائها بشير وأقرانُه.

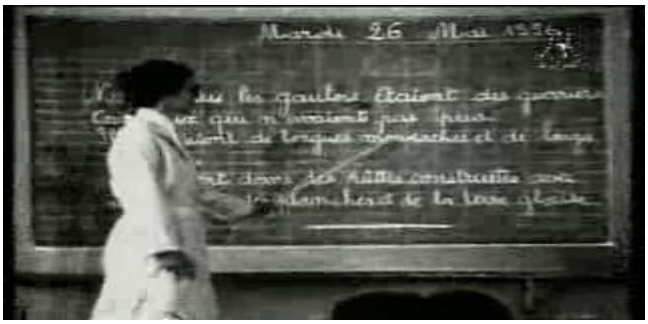
***المتتالية العاشرة:** يستفيق قدور من حلمه، على واقع مرير يحاصره: مجموعة من الجنود الفرنسيين يقفون أمام جثته التي تفارق الحياة، ولكنه مع ذلك لا يكترث، فبعد أن نال شرف الاستشهاد في

سبيل الوطن، آن له أن يرقد بسلام، مطمئنا على الأرض التي سوف تعود لأصحابها طال الزمن أو قصُر؛ ولقد نجح المخرج في التعبير عن وعي قدور حتى وهو في سكرات الموت، من خلال الابتسامة التي طبعت وجهه في آخر لحظاته؛ وكما بدأ الفيلم في ساحة السجن، انتهى بصورة عنها، وقد حملت هذه الصورة دلالة على نهاية نضال قدور، وبداية نضال أمثاله من المكافحين.

ب/ تحليل السرد الفيلمي العام لصورة الأرض: الزمكانية، الأحداث:

***الزمكانية:** دلّت اللقطات الافتتاحية في الفيلم على أنّ الأحدث تدور في فترة ثورة التحرير، دون أن يشار بشكل مباشر إلى السنة، إلا أنّ الراوي (قدور) في حلمه الجميل، وهو مستلقٍ على الأرض، كان قد ردّد عبارة تشير تقريبا إلى زمن الأحداث: «هاذ الأرض لمدة 130 سنة وهُومَا يَستْغَلُوا فِيها...»

كما طرح المخرج تصويبات تُبيِّن وجود ثورة في أوجِها، إضافة إلى وجود لقطة حملت تدوينا خطيّا مباشرا لزمن الأحداث الفيلمية، وهي اللقطة التي ركزت على تصوير مضمون السبورة حيث كان التلاميذ الفرنسيون رفقة ابن القايد يتتلمذون على يد المعلمة الفرنسية، حيث يمكن بقليل من التدقيق الانتباه للتاريخ المدون على السبورة: يوم الثلاثاء 26 ماي 1956م.



الفوتوغرام الدّال على زمن وقوع أحداث الفيلم.

أما عن أماكن الفيلم فشملت وفقًا لتراتبية المشاهد: السّجن، الدوّار، المنزل، المدينة، وهي أماكن ارتبطت بحياة قدور، وقد أراد المخرج من خلال هذه النقطة أن يعكس بشكل أو بآخر حياة الجزائريين أجمع في تلك الفترة، دلالة على أن الثورة قد بدأت في الريف، "فلقد كانت الثورة الجزائرية على غرار الثورات الفيتنامية والصينية، ثورة ريفية إلى حد كبير، على الرغم من كون أغلب مسؤوليها التنفيذيين من سكان المدينة."[1]

كما لم تكن تلك الأماكن: الدوَّار، المدينة، المنزل، السجن، إلاّ تعبيرا رمزيا عن فضاءين متناقضين، هما: فضاء القيد، وفضاء الحريّة، فضاء القَبل وفضاء البَعد، بدليل تركيز بختي بن عمر في اللقطات الأخيرة من الفيلم على نقل صور لأماكن أخرى (في الجزائر الحرّة) لم تستخدم في لقطات سابقة، واستغنائه عن توظيف أماكن الجزائر المحتلّة كما في حلم قدور الذي خلا تماما من صورة الدوَّار أو القايد أو السّجن، فكلّ ما رآه قدور في حلمه أراضٍ شاسعة ومبانٍ، ومسجد ومدرسة.

[1] أحمد بجاوي، تر: مسعود جناح، **السينما وحرب التحرير: الجزائر، معارك الصور**، منشورات الشهاب، الجزائر، ط1، 2014، ص54.

وعليه، فالفضاء المكاني الذي شملت عليه متتاليات الفيلم كان أنسب للتركيز على قصة رجل واحد، بما يتناسب والعنوان، فقدور هو المكافح الذي جمعَته أمكِنة المستعمر "الواهية"، مستعمِرٌ أخذ أرضه ووظّفه خادما فيها، مستعمِرٌ دخل قريته، سلبَ أرضه وأحالها سِجنًا ثُمّ زَجَّ به فيها، أما أمكِنة الحلم فسردت "الحقيقة" بعد استقلال الأرض.

***الأحداث:** الحدث في فيلم "مكافح" هو قدور وفقط، الحدث هو تلك النّقلة النوعية من قدور البسيط الخاضع، إلى المكافح المجابِه للموت، كانت الحلقة المفقودة في حياة قدور هي "الوعي"، الأمر الذي ما كان ليحظى به لولا تجربة السجن، والأرض التي وقف عليها خادما رغم كونه سيِّدَها، صارت بعد تخلصه من الخوف والخنوع، مِلكًا له من جديد.

بدت أحداث الفيلم منطقية وواقعية، تُترجِم انتماءه لسلسلة الأفلام الثورية التي تحكي الواقع، أما في ختام الفيلم فقدّم بختي بن عمر قطعةً من فنيته العالية: حلم قدور بالجزائر الحرة، وقد برز هنا ذكاء المخرج في جعل المتلقي يعتقد أن حلم قدور لم يكن سوى سرابا تراءى له في لحظات موته الأخيرة، لكن قدور لم يكن يحلم، ورؤيته لبشير لم تكن حلما كذلك، فكل شيء حقيقيا، وإلاّ فكيف لم يستطع رفقاء بشير رؤية قدور، رغم أنّ الحلم يبيح الرؤية؟ إنّ قدور شهيد، والشهداء لا موت لهم، فالعين التي نظرت إلى بشير وهو تلميذ، واليد التي لامست يده، ليست إلا روح قدور لا جسده.

ج/ نتائج التحليل:

لنا أن نشير إلى نجاح وتمكّن المخرج، وبجدارة عالية، من سرد الأحداث بسلاسة في قصة قد تكون عادية، مقارنة بملايين القصص لشهداء كانت بطولاتهم أكبر من بطولة قدور، ولكن من وجهة نظر بختي بن عمر فرسالة الحق لا تحتاج التعقيد، وعليه كانت الحبكة الفيلمية من نوع "السّهل الممتَنَع".

وقد تدخّلت مرجعية المخرج الدينية واللغوية في صياغة قصة الفيلم على الرغم من مكوثه بفرنسا لسنوات، فنجده معبرا عن الفونيم العربي التراثي، والمدرسي، وعن المسجد الذي أعاد للجزائر الحرة صورتها الحقيقية، بالإضافة إلى الخط الفني الطاغي ذي النّزعة الواقعية نتيجة لتكوينه الأكاديمي، والتي تنحاز في بعض الأحيان –ولأغراض دلالية محضة– نحو الخيال، دونما الابتعاد عن النقل الأمين لتاريخ الثورة.

لقد نجح بختي بن عمر، في تصوير الأرض الأمّ بأسلوب رمزي عميق البنية والأبعاد، فكانت الأرض بالنسبة إليه هي الهويّة (هوية التاريخ، والعقيدة، واللغة)، هي الدواء والشفاء، هي المسكن والمأمن، وهي كرامة الإنسان وشرفه، وماضيه وحاضره ومستقبله، وجاءت كلمة "الأرض الأمّ" عند بن عمر مرادفة تماما لكلمة الكفاح، على أن يكون الرابط بينهما، رابط الوعي بقضية الأرض، والتضحية بالنفس في سبيلها.

خاتمة:

ألهمت ثورة التحرير الجزائرية منتجي الأفلام في السينما والتلفزيون إلى صناعة سرديات فيلمية تعيد إنتاج الواقع الماضي الذي عاشه الجزائريون في ظل الاستعمار، كلٌّ وفق رؤيته الإخراجية الخاصة، ومرجعيته التاريخية والفنية العامة، ويُعَدّ المخرج الجزائري الفذّ: بن عمر بختي أحد أولئك الذين قدّموا للمؤسسة السمعية البصرية في الجزائر أعمال قليلة الكم بالغة القيمة، استطاعت أن تعكس صورة الثورة وتساهم في حفظ الذاكرة الجمعية صوتا وصورة، وقد كان "مكافح" فيلما من كتابة وتأليف بختي بن عمر، الأمر الذي تطلب منه مضاعفة جهوده الإخراجية، إلاّ أنّه انتهج السبيل الأكثر ملائمة لضمان نجاح أي فيلم، وهو: البساطة، فكان بسيطا في خلق قِصَةِ وشُخوصِ فيلمه، وارتكز على معطيات تاريخية متعارف عليها، تحاول نقل صورة الجزائر المحتلة دون تطرُّقٍ لتفاصيل قد لا تخدم رسالة الفيلم، فالهدف هو مخاطبة الفطرة في المتلقي الجزائري، فطرة الإيمان بالله، والإيمان بالأرض.