المجلة الدولية للاتصال الاجتماعي
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
ISSN: 2437 – 1181

المجلد 2/ العـدد:4 (2015) ص ص 10،39

المدينة ومسرحة اليومي في الفيلم السينمائي

دراسة تحليلية لفيلم عمر قاتلاتو الرجلة (1976) لمرزاق علواش

The City and the theatricality of daily living in the film
An analytical study of the movie "Omar Katlato Alrajla" (1976) by Marzak Allouache

غمشي الزهرة*
جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، zohraghomchi@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2015/8/25 تاريخ القبول: 2015/10/3 تاريخ النشر: 2015/12/30

الملخص

سعت هذه الدراسة الوصفية التحليلية إلى البحث في توصيف المدينة في الفيلم السينمائي، واستكشاف الواقع المديني من منظور الفيلم السينمائي، أي اننا حاولنا رصد المواضيع الأساسية المطروحة حول المدينة كفضاء اجتماعي وتمثلاتها في الأفلام خاصة في الاتجاه الواقعي للسينما؛ وذلك بدراسة حالة فيلم "عمر قاتلاتو الرجلا" لمرزاق علواش، وذلك باعتماد أسلوب التحليل الفيلمي؛ والمقاربة السيميولوجية المرتكزة أساسا على التحليل النصي؛ وقد خلصت الدراسة إلى أن صورة المدينة في المتخيل السينمائي اختلفت حسب اختلاف التوجهات النظرية، وحسب تعدد الخلفيات الفكرية وتمايزها، فنجد مثلا أن المدينة كفضاء لأفلام مرزاق علواش قد انتعشت من خلال انتعاش الخلل في المجالات المختلفة (الثقافية الاجتماعية و السياسية) أو حتى الخلل الذاتي للشخصيات الرئيسة العاكس للخلل الجمعي، فتصوير مرزاق علواش للواقع المديني في فيلم "عمر قاتلاتو الرجلا" تأثر بشكل واضح بالظروف المحيطة بالمدينة في تلك الفترة أي بالنظام الاشتراكي في السنوات الأولى للاستقلال الجزائري.

كلمات مفتاحية: مسرحة اليومي، السينما، الفيلم السينمائي، مرزاق علواش، التحليل الفيلمي، المدينة.

Abstract: This analytical descriptive study sought to research the characterization of the city in the film, That is, we tried to monitor the main topics raised about the city as a social space and its representations in the movies, By studying the case of the movie "Omar Qatlato Al-Rajla" by Marzak Alwash, and By adopting the method of film analysis; A semiotic approach based primarily on textual analysis. The study concluded that the image of the city in the film varied according to the theoretical orientations, and according to the multiplicity of intellectual backgrounds and their differentiation, Also we found, that the city as a space for "Omar Qatlato Al-Rajla" film's has been revived through the revival of imbalances in different areas (socio-cultural and political) or even the self-imbalance of the main characters reflecting the imbalance collective, the depiction of Marzak Allwash of the urban reality was clearly influenced by the circumstances surrounding the city in the period of The socialist system in the early years of Algerian independence.

Keywords: the theatricality of daily living, cinema, movie, Marzak Allouache, film analysis, City.

* المؤلف المرسل

1. مقدمة:

إن للفن وظيفية في المجتمع لا تختلف عما يؤديه العلم من وظائف إلا في الأسلوب الذي يعالج به الواقع على اختلاف أبعاده – البعد الاجتماعي، الطبيعي أو الميتافيزيقي ذاته – ذلك الواقع الذي يتخذ منه الفنان مادته (ريد، 1998، صفحة 186)، وهذا ما أكده الباحث أرنولد هاوزر (Arnold Hauser) – في كتابه the social history of art– حين "اتخذ من الأصل الاجتماعي للفن أمرا جوهريا،" (هاوزر، 2005، صفحة 05) وإذا ما تناولنا السينما كفن وكإحدى أهم وسائل الإعلام الجماهيري، نجد أنها و منذ نشأتها ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمدينة سواء تعلق الأمر باعتبارها حيزا وإطارا تنتظم فيه الأحداث الفيلمية وتصور فيه المشاهد أو باعتبارها عنصرا دراميا وموضوعا في حد ذاتها، فالمدينة كما لاحظ بارك هي "حالة ذهنية" (بينيت، لورانس، و ميغان، 2011، صفحة 609)، والعودة إليها في الأعمال الفنية هي عودة للفضاء المليء بالحياة والحركة المستمرة، لذلك فهي كموضوع للإبداع الإنساني شكلت قيمة رمزية دالة على العديد من التمثلات على اعتبار أنها نوع متميز من الوجود الإنساني والذي جذب إليه العديد من المخرجين ومن تيارات سينمائية مختلفة؛ فتنوعت الصور التي رُسِمَت لها.

لقد كان للفضاء المديني حضور كثيف في السينما التي لطالما سعت لمسرحة اليومي المديني؛ وعندما نقول مسرحة اليومي فنحن هنا نشير لأحد أبرز مساعي التوجه الواقعي للسينما؛ الذي اعتبر المدينة الفضاء الخصب الذي يستوحي منه أحداثه الفيلمية، مما سمح بإمكانية تلمس ملامح المدينة في العديد من الأفلام السينمائية انطلاقا من مستويات متعددة كالحوار والحدث والفضاء والديكور، وفي هذه الورقة البحثية سنحاول استكشاف الواقع المديني من منظور الفيلم السينمائي، أي اننا سنحاول رصد المواضيع الأساسية المطروحة حول المدينة كفضاء اجتماعي والبحث في تمثلاتها في الأفلام خاصة في الاتجاه الواقعي للسينما، منطلقين من الأسئلة الجوهرية الآتية:

- ما هي المكانة التي تحتلها المدينة كفضاء فيلمي؟
- ما هي الصورة التي تعكسها مضامين الأفلام السينمائية عن المدينة؟
- ما هي الرؤية التي يطرحها مرزاق علواش في فيلم "عمر قاتلاتو الرجلة" حول المدينة كظاهرة اجتماعية؟
- ما هي المعاني والرسائل التي يحاول مرزاق علواش أن يقدمها حول فضاء المدينة والواقع الحضري؟

2. الأول منهج وأدوات الدراسة

تندرج هذه الدراسة ضمن الدراسات الوصفية التحليلية وهي تسعى إلى البحث في توصيف المدينة في الفيلم السينمائي، و نظرا لنوعية هذه الدراسة والتي تبحث في مضمون الفيلم سأعتمد أسلوب التحليل الفيلمي للفيلم المتختار، وقد قارب كل من جاك أومون (Jacques Aumont) وميشال ماري (Michel Marie) في كتابهما "تحليل الأفلام"؛ التحليل الفيلمي من تلك الخطابات حول السينما والتي اصطلح على تسميتها " نظرية السينما " واعتبرا أن تحليل الأفلام هو طريقة معقلنة لعرض الظواهر الملاحظة في الأفلام مثل نظرية السينما وأنه قبل كل شيء عملية وصفية غير منمذجة حتى وإن كانت في بعض الأحيان تفسيرية أكثر وقد أصرا الكاتبان على انه ليس هناك منهج موحد لتحليل الأفلام وعلى كل محلل أن يبني نموذجه التحليلي بما ينطبق مع الفيلم أو المقطع المحلل (Aumont & Michel, 2002, p. 11)، وفي هذا السياق أكد الكاتبين أيضا أن التحليل يعرف من خلال هدف كلي وإستراتيجية إجمالية ووفقا لهذا الهدف والإستراتيجية تحدد الأدوات المستعملة في التحليل (Aumont & Michel, 2002, p. 35)، ووفقا

لهذا وتماشيا مع موضوع الدراسة (صورة المدينة في السينما) سأعتمد مقاربة سيميولوجية ترتكز أساسا على التحليل النصي باعتباره من أكثر فروع التحليل السيميولوجي ملائمة للتحليل الفيلمي، معتمدة على نموذج قراءة مستند على طريقة رولان بارث التي تبناها في تحليلاته (المستوى التعييني والمستوى التضميني) وبالاعتماد أيضا على عناصر التشكيل المكاني كما أوردها فاضل الأسود في حديثه عن المكان السينمائي (الأسود، 1966، صفحة 223) (ما يمكن رؤيته من مفردات المكان: والذي سيعطي لمحة عن الطابع الفيزيقي للمدينة، ما يمكن سماعه داخل المكان، ما يمكن الإحساس به أو الإيحاء عليه ويستعمل هاذين العنصرين الأخيرين لإبراز ملامح البنية الاجتماعية خاصة من خلال أحاديث شخصياتها وما تحيل إليه سلوكياتها.) وفيما يلي الخطوات المنهجية التي اعتمدتها لتحليل الأفلام:

1. ملخص الفيلم
2. التقطيع التقني للمقاطع المختارة.
3. التحليل التعييني للمقاطع المختارة.
4. التحليل التضميني للمقاطع المختارة: – ما يمكن رؤيته من مفردات المكان
   – ما يمكن سماعه داخل المكان
   – ما يمكن الإحساس به أو الإيحاء عليه
5. نتائج التحليل.

3. حضور المدينة في الفيلم السينمائي

لقد اكتسى الفيلم السينمائي في عصرنا هذا أهمية بارزة، عبر عنها الشاعر غيوم أبولينير (Guillaume Apollinaire) في مقالته الروح الجديدة للشعر حين تنبأ بأن مملكة شاعر المستقبل ستكون في السينما، حيث أن الشاشة (وأي فضاء مرئي) سوف تَحِل محل الصفحة البيضاء، وتصير ساحة لقاء أكثر ملائمة للمشهد الداخلي والمنظر الطبيعي، للفعل الفيزيائي والطاقة النفسية، ولتداعيات الواقع، وتكون نقلا – أكثر مصداقية – للزمان والمكان." (الصالح، 2010، صفحة 171) وهو ما أكده واقع الإنتاج السينمائي الذي لطالما احتفى بالمكان في شتى صوره، خاصة المديني منه، فالفيلم السينمائي لطالما أحيى العديد من المدن؛ التي قد تُشْرَكُ في الفيلم كفضاء رمزي تخيلي، قد يُبحث من خلاله عن ملامح المدينة المستقبلية كما هو الحال في أفلام التعبيرية الألمانية، كما قد يشرك هذا الفضاء الحداثي في الفيلم على حالته الطبيعية وليرسم صورا تسجيلية واقعية له وللمناظر الطبيعية وللحياة اليومية داخله؛ كما هو الحال في التيارات المختلفة للاتجاه الواقعي للسينما، سواء تعلق الامر بأفلام الشوارع الألمانية؛ والتي حاولت عكس الحياة اليومية المدينية وما تحمله من بؤس، أو الواقعية الأمريكية ممثلة في توجه "الفيلم الأسود"، أوالواقعية الإيطالية التي تحاول إظهار المدينة بكل حقائقها المجالية والاجتماعية؛ في محاولة منها للتوثيق للواقع الاجتماعي، أو كما هو الحال في أفلام الموجة الجديدة بفرنسا التي سعت لإبراز المدينة كفضاء للصراع بين الحداثي والتقليدي وكمجال للتمرد الشبابي على كل تلك التحفظات الدينية والعرفية، وسنحاول في العناصر الموالية التفصيل في ذلك.

4. المدينة في أفلام الشوارع الألمانية

لقد سيطر التيار التعبيري على الأفلام الأولى لجمهورية فايمر إلى أن ظهرت نزعة متنامية في السنوات الأخيرة من حقبة هذه الجمهورية تركز على صور أكثر واقعية من المجتمع بغية شرح الظواهر التي يمكن لها أن تهدد الاستقرار كما في حالة المرأة المتحررة جنسيا في زمن الظهور المتسارع للأخلاقيات؛ كما في فيلم المخرج ج.ف. بابست (Georg Wilhelm Pabst) صندوق باندورا (1924) أوالتعقيدات التي تسبب بها الفضاء المدني الحديث الذي جرد الفرد من إنسانيته؛ كما في فيلم المخرج جو ماي (Joe May) إسفلت (1929) (روبرتس، 2013، صفحة 16) وقد اصطلح على تسمية هذا النوع من الأفلام بـ "أفلام الشوارع" والتي هي من الأفلام الأكثر التزاما اجتماعيا، وذات الاتجاه الواقعي المعتمد على لغة السينما الوثائقية التي تقترب بها من الشارع وتحاول استنطاقه فكريا واجتماعيا وجماليا وقد حدد إريش بومر (Erich Boomer) إمكانية الشارع في صناعة الفيلم الألماني قائلا: "أصبح الشارع رمزا للوجود البشري – تمازج دائم للمصائر" وهذا ما يتأكد في فيلم الضحكة الأخيرة (1925) لمورناو (DF.W. Murnau) حين أصبح الشارع بحد ذاته شخصية أخرى تتبع الكاميرا بناياته وشققه المزدحمة بالسكان، مكان تصنع فيه الحظوظ أو تقصى بعيدا، تبنى فيه السمعة أو تتحطم، يكتسب فيه الحب أو يضيع، إنه يمثل الحداثة والتقاليد في صراعهما الافتراضي المستمر، كما يعطي وعدا بآلاف احتمالات المستقبل بالاعتماد على المكان الذي يتوق المشاهد للذهاب إليه هذا الاستلاب الذي كرسته فانتازيا الميليودراما المدينية هو ما أشار إليه سيغفريد حين شبه المجتمع المديني وانعكاسه في السينما بواجهات المحلات البراقة في الشوارع العامة لبرلين (روبرتس، 2013، الصفحات 120-122)، وبالعودة لموضوعنا الرئيسي والذي يتمحور حول علاقة المدينة بالسينما فقد "ارتبطت تسمية هذا النوع من الأفلام بالشارع لما تضمنته من تصوير خاص لإنسان حياة المدينة البسيطة في بؤسه ومشاكله وما يعتري حياته من حيف وعوز في مرحلة ما بعد الحرب العالمية في ألمانيا،" (محمد عبد ربه و عكاشة، 2009، صفحة 26) فقد كانت الخلفيات والحبكات تصف عالما مدمرا يملأه الخراب فقد كانت أفلام هذا النوع "تتركز بشكل أكبر على المدينة كممثل عن الحداثة، مبرزة صراعا على المحاسن والمساوئ النسبية للمدينة والريف، صراعا كان ملموسا ومثيرا للجدل في هذه المرحلة الأخيرة من الوجود المضطرب للجمهورية (أي جمهورية فايمر)، ووجدت الأفلام بيئة ملائمة محددة بذاتها في الصراع الحداثي." (روبرتس، 2013، صفحة 113) ومن أشهر أفلام هذا النوع نذكر فيلم الشارع (1923) للمخرج كارل غرونه وفيلم الجبهة الغربية (1918) لبابست وفيلم شارع لا يعرف المرح " الذي جسد قمة النضوج الفكري لأفلام تلك المرحلة وأكسبها خصوصياتها وسماتها الأسلوبية والمتمثلة في تجسيد الواقع ونقل حياة المدينة بكل ما تحمله من مآسي وانهيار إبان مرحلة التضخم المالي والانهيار الاقتصادي الذي صاحبه الفساد وتدهور القيم الاجتماعية والأخلاقية بهدف بعث الإحساس والشعور بالحياة الواقعية" (محمد عبد ربه و عكاشة، 2009، صفحة 27) فالمدينة في أفلام الشوارع إنما هي فضاء يترصد المخرج من خلاله سلوك الشخصيات وعاداتهم والتي ينقل من خلالها طبيعة الحياة المدينية وما تحمله من بؤس اجتماعي وانحلال أخلاقي دون الابتعاد عن التشكيل الواقعي للمدينة.

5. المدينة في الواقعية الامريكية

ولتكن البداية مع الفيلم النفسي الاجتماعي تلك الدراما الاجتماعية التي اصطلح جيل دولوز على اعتبارها شكلا أخلاقيا Ethique (دولوز، 1997، صفحة 197) مميزا عن غيره من الأنواع السينمائية الأخرى في كونه سعى للتعبير عن كون أن السمات الاجتماعية تحيل إلى مكان ووسط ما وعلى الإقامة في ذلك الوسط وطريقة العيش وعلى

عاداته، دون أن تستثني من ذلك التعبير عن الحلم الأمريكي في تحقيق دولة الأمة الموحدة فيما عرف أيضا بسينما الصورة–الفعل، ولكن تدريجيا بدأ ظهور أفلام تسعى للتعبير عن انتكاسة الحلم الأمريكي والأسباب المؤدية لها؛ وهو ما نلمسه في فيلم الحشد (1928) لكينغ فيدور (King Vidor) الذي يروي قصة جوني سيمز الذي باليوم الوطني والذي كان يحلم بأن يصبح شخص مهم، لكن توفي والده وهو في سن الثانية عشر، وبعد بلوغه الواحد والعشرين سنة يلتحق بالعمل شركة أطلس للتأمينات، يتعرف على ماري ويتزوج بها وينجب أطفال، لكن بعد ذلك تبدأ المعاناة الفعلية لجوني بعد وفاة ابنه الذي صدمته شاحنة، إنها قصة إنما أراد المخرج أن يحيل بها إلى الحلم الأمريكي وخيبة أمله من خلال حياة جوني سميز، وإذا ما عدنا لموضوع دراستنا هذا (أي المدينة في الفيلم) نجد أن فيلم الحشد وكما أشار جيل دولوز صَوَرَ المدينة على أنها "ليست سوى جماعة بشرية مصطنعة لا مبالية، وأن الفرد كائن مهجور محروم من المواهب والحوافز وأين يعيش الفرد لذاته هكذا كانت السينما الأمريكية تعبير عن الانحطاط الواقعي وعن الحالة المرضية للوسط وعن اختلال السلوك" (دولوز، 1997، صفحة 198) , إن ما حاولت هذه الأفلام التعبير عنه هو أن الحالة المرضية للوسط هي التي تؤدي لاختلال السلوك، فصورت اللااستقرار في الثنائية وسط – سلوك، وبمعنى آخر انحطاط الوضع هو الذي يفرز انحطاط سلوك الشخصية، وهو مبدأ سعى الفيلم الأسود الأمريكي للتعبير عنه في أفلام الجريمة والأفلام البوليسية، إن السينما الأمريكية ومن خلال الفيلم الأسود لطالما عبرت عن زيف الاجتماع بسلوكياته المتصدعة ، فقد "صور الفيلم الأسود الوسط بقوة وعرض الأوضاع[...] إن الوسط هو جماعة اجتماعية مزيفة ، هو غابة في الحقيقة حيث إن كل تآلف عارض وقابل للارتداد، من جهة أخرى فإن السلوكات مميزة لمجتمع أو استجابات للأوضاع ولكنها تخفي صدعا أو شقوقا تفتت كليا هذه السلوكيات،" (دولوز، 1997، صفحة 199) إن أزمة الحلم الأمريكي هذه رافقها سينمائيا أزمة الصورة – الفعل، فحلت النزهة محل الصورة – الفعل و"غدت رحلة مدينية، وتجردت عن هيكلها الفعال والعاطفي، الذي كان يدعمها ، ويقودها ويقدمها، ويقدم لها وجهات ولو غامضة، فالسائق في فيلم Taxi driver لا نلمس لديه أي استجابة سريعة وحساسة، أو أي بنية حسية حركية، مع ما يراه على الرصيف عبر مرآة سيارته،" (دولوز، 1997، صفحة 275) وعلى العكس من سينما الصورة – الفعل التي ركزت على تصوير السلوك فإن هذا النمط من الأفلام بواقعيته الجديدة يلجأ إلى التصوير في أمكنة ما لا على التعيين، والتركيز على ما اسماه دوس باسوس (John Roderigo Dos Passos) وقائع يومية، بأسلوب يقارب أسلوب الواقعية الإيطالية، فقد أشار جيل دولوز في كتابه فلسفة الصورة (الصورة – الحركة) إلى أن هذه الأخيرة (أقصد الواقعية الإيطالية) كانت بمثابة النزهة في الفضاء المديني، في تلك المدينة المهدمة أو التي يعاد بناؤها.

6. المدينة في أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية*

أمام الواقع القاسي والمزري الذي خلفته الحرب العالمية الثانية وتلك الظروف القاهرة التي أحاطت بإيطاليا من الناحية الاقتصادية والتقنية، قرر ثلة من المخرجين الإيطاليين التكيف مع الوضع باعتمادهم الشوارع والبيوت الحقيقية

* – ذهب البعض إلى أن مصطلح "الواقعية الجديدة" قد صاغه (أنتونيو بيترانغيلي) في مقالة نشرها في المجلة السينمائية الإيطالية "سينما"، كما استعمل هذا المصطلح زميل (بيترانغيلي) الناقد (أومبرتو باريارا). ومن المعروف أيضاً أن (بيترانغيلي) كتب سيناريو فيلم يُعدّ الآن المبشّر الرئيس لحركة الواقعية الجديدة، وحمل ذلك الفيلم عنوان "الاستحواذ" (1942) وهو من إخراج (لوتشينو فيسكونتي)، (أنظر: كيفن جاكسون، السينما الناطقة (إحياء لذكرى تشارلز كادن1928 – 1996 (، ص 317.)

والأزقة ديكورات لأفلامهم والمدن الإيطالية منابع لقصص أفلامهم، ولينبثق عن ذلك تيار الواقعية الجديدة الإيطالية الذي عادت من خلاله إيطاليا إلى الساحة السينمائية العالمية، وقد كان هذا التيار "جزءا من تحول عام تجاه الواقعية♦ في السينما في تلك الفترة، وهي التي تتيح طريقة جديدة لرؤية العالم وتمثيل الواقع في إيطاليا التي مزقتها الحرب، وتجسيد أعمال المقاومة، وكانت متميزة ليس فقط بمواجهتها الصريحة للمشكلات الاجتماعية لتلك الفترة التاريخية، ولكن أيضا بالميل للإيحاء بحل إيجابي لهذه المشكلات، ولإقامة علاقة وثيقة بين قضايا الفرد وقضايا المجتمع" (نوويل سميث، 2010، صفحة 451) وهو نفس ما ذهب إليه فيديريكو فيلليني (Federico Felleni) حين قال: "إن الفيلم طريقة سحرية للتعبير عن الحياة ليس هناك مهمة أخرى تتيح لك أن تخلق عالما يكون قريبا جدا من العالم الذي نعرفه، بالإضافة إلى العوالم المجهولة، المتوازية المتحدة المركز" (فيلليني، 2007، صفحة 62) وفي هذا القول تتحدد ملامح الواقعية التي عرفها هربرت ريد على أنها ذلك "الجهد الذي نبذله كي نعرض العالم تماما كما يتراءى لحواسنا بلا تخفيف لألوانه ودون إغفال لتفاصيله وبغير تزييف من أي نوع" (ريد، 1998، صفحة 138) وهو نفس ما ذهب إليه بانوفسكي (panofsky) حين اعتبر أن المبدأ الرئيسي للواقعية الإيطالية هو تصوير الحقيقة بأسلوب غير منمق (Marie, & Aumont, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, 2008, p. 170)، فالواقعية في الفن ومن هذا المنظور تؤكد على الارتباط الوثيق بالمجتمع، وعكسه والتعبير عن الإنسان في إطار العملية الاجتماعية، والتركيز على لب الحياة وتجنب العرضي والثانوي أي تقديم دراسة فنية لتلك العلاقة المعقدة بين الإنسان والحياة الاجتماعية، وهو نفس ما أكده سوشكوف بوريس (Suchkov Boris) حين اعتبر أن "أساس المنهج الواقعي يتمثل في التحليل الاجتماعي، أي في دراسة وتصوير الإنسان والمجتمع." (الصباغ، 2001، صفحة 158)

إن الواقعية الإيطالية وكما سبق الإشارة قد سعت لملامسة الواقع الاجتماعي وإلى عكس واقعية الإنسان بكل ما يحمله من مآس وأحلام مؤجلة وضغط اجتماعي ووفقا لهذا فإن مهمة الفيلم تقتصر على " إعادة طرح الواقع خاما كما هو بعيدا عن التحليل والتعليق فيبدو المؤلف غائبا والحقيقة تعبر عن معناها لدرجة غير متوقعة،" (روبرتس، 2013، صفحة 55) فالواقعي كما اكد بيدرو ألمودوفار (Pedro Almodóvar) هي:"نمط فرعي من الميلودراما التي لا تعالج القضايا بواسطة العواطف والأحاسيس فحسب، وإنما بالوعي الاجتماعي أيضا. إنها نمط سينمائي يزيل الناحية الاصطناعية في الميلودراما في الوقت الذي تحافظ فيه على عناصرها الأساسية." (جاكسون، 2007، صفحة 317) أما عن الظهور الفعلي لهذا التيار السينمائي فقد اتفقت غالبية المراجع السينمائية على أن أول أفلام الواقعية الإيطالية هو فيلم روما مدينة مفتوحة (1945) لروبيرتو روسيلليني (Roberto Rossellini)، والذي كان بمثابة البطاقة التعريفية لهذا الأسلوب و فتح المجال لظهور العديد من الأفلام التي انتهجت نفس الأسلوب لعل أشهرها فيلم بايزا (1946) وألمانيا في العام صفر (1947) لروسيلليني، وفيلم ماسحو الأحذية (1946)، وسارق الدراجة (1948) وأومبرتودي (1952) للمخرج فيتوريو دو سيكا (Vittorio De Sica)، وفيلم الطريق العام (1954)، الحياة الحلوة (1960)، الساعة الثامنة والنصف (1963) لفيديريكو فيلليني (Federico Felleni) ، وفيلم الأرض تهتز (1948) وفيلم فائقة الجمال (1951) للوشينو فيسكونتي (Luchino Visconti)؛ كلها حملت السمات الفنية والموضوعاتية لتيار الواقعية

♦ – فقد سادت قبلها الواقعية الشاعرية الفرنسية بأعمال جون رونوار (Jean Renoir)، وسينما الحقيقة عند الروس، وبعض كلاسيكيات هوليود مثل (عناقيد الغضب) إخراج جون فورد (John Ford) 1940.

الإيطالية*؛ تلك السمات التي يمكن إجمالها في النقاط الآتية: (Marie, Esthétique du & Aumont film, 2012, p. 96)

- تناول الصراعات الاجتماعية، والمشاكل الاقتصادية والسياسية و التنديد بالنهج الفاشستي.
- التصوير البسيط والمباشر لمعاناة الطبقات الفقيرة في المجتمع.
- التصوير الخارجي في الشوارع والأسواق والتجمعات السكنية الفقيرة بصورة تشبه الأفلام الوثائقية.
- الاعتماد على ممثلين غير محترفين إلى جانب المحترفين.
- أبطال أفلامها هم ناس عاديون، والابتعاد عن قصص الأبطال الخارقون.
- اعتماد أسلوب غير مصقول من الناحية الفنية.
- تهميش السيناريو إلى درجة كتابة المقاطع الحوارية بعد التصوير وتركيبها لاحقا مع الفيلم عن طريق الدوبلاج.

أيضا من بين سمات الواقعية الإيطالية نجد أنها أولت اهتمامها لعرض الحياة اليومية والتقاط تفاصيلها على حساب حبكة الفيلم، فقد كان الاهتمام ببيئة القصة دون القصة واضحا، وهذا ما جعل قوة الفيلم الإيطالي تنبع من البيئة الاجتماعية التي يعالجها وعزز حضوره كشكل جمالي يسعى لبلورة الواقع والحياة اليومية بتفاصيلها وخاصة يوميات الفضاء المديني، فنظرة سريعة لفيلموغرافيا الواقعية الإيطالية تظهر جليا حضور الواقع المديني بها، هذا الحضور الذي قد نلتمسه من خلال سلسلة من عناوين أفلام هذا التيار أو من خلال اعتماده على المدينة كفضاء لأحداث أفلامها، وقد كانت البداية مع النموذج الأول للواقعية الإيطالية فيلم روما مدينة مفتوحة، والذي لم يكن بمثابة المقدمة لفهم الواقعية الإيطالية فقط، بل اعتبر أيضا وثيقة تاريخية لمدينة روما في فترة أواخر الحرب على اعتبار أن روسيليني في هذا الفيلم استخدم أسلوب سينمائي قريب من السينما التسجيلية؛ فمن خلال قصة أحد قادة المقاومة الملاحقين حاول عكس واقع روما في تلك الفترة؛ وهو ما أكده حين صرح (أقصد روسيلليني) أن الواقعية التي صنعها " لم تكن أسلوبا حقيقيا وإنما هي موقف ووجهة نظر أخلاقية تشاهد من خلالها العالم، لأن الفيلم – يقصد روما مدينة مفتوحة – يروي مدينة بفقرها وكبريائها، بروحها وأماكن بعثها من جديد،" (شيمي، 2013، صفحة 167) هذا السعي لرصد الواقع بفضائه المديني هو ما نلمسه أيضا في سلسلة من أفلامه كفيلم ألمانيا في العام صفر الذي يروي قصة "ولدا يزور بلدا أجنبيا، ويموت من هول ما رآه [...] في حين يعرض لنا فيلم أوروبا 51 امرأة برجوازية تجتاز بعد موت ولدها أماكن لا على التعيين وتخوض تجربة العيش في مجتمعات سكنية كبرى، في مدن الصفيح [...] أما فيلم رحلة في إيطاليا فيقدم سائحة من السائحات تصاب بوهن في صميم قلبها بسبب مجرد تتابع مجموعة من الصور والكليشيهات أمام عينها، حيث تكتشف فيها شيئا لا يطاق، يتجاوز حدود ما يمكنها تحمله" (دولوز، فلسفة الصورة (الصورة الزمن)، 1999، صفحة 05) وهو ما أكده فيلليني حين قال: "من الطبيعي هنا أن أشيد بروسيلليني، باقترابه الحر و السلس من الواقع، هو يقظ دائما،واضح متوهج، أيضا قدرته على وضع نفسه بين أماكن محددة بإحكام وأخرى غائمة، بين الحياد الموضوعي والالتزام العنيد.. كل هذه

* – ذهب بعض الباحثين إلى أن هذه السمات قد حددها العوز الشديد الذي عانى منه صانعو الأفلام المرتبطين بحركة الواقعية الجديدة أكثر من أية ناحية أخرى متعلقة بمبادئ الحركة

الأمور تتيح له أن يأسر الواقع في كل مظاهره، أن ينظر إلى الأشياء في الداخل والخارج في آن، وأن يصور عبير الأشياء، وأن يكشف ما هو سحري ومحير وغير قابل للإمساك والإدراك في الحياة." (فيلليني، 2007، صفحة 48) وبالحديث عن فيلليني فمن الجدير بالذكر أنه قد كانت من عادات هذا المخرج أن يرصد الواقع المديني فلطالما حاول ومن خلال شخصية فيلمه أن يقدم دراسة وتحليل لجميع العوالم التي تحيط بتلك الشخصية وبالذات المدينة التي يعيشها والتي كانت في أغلب الأفلام مدينة روما حتى أن البعض ذهب لاعتبارها الشخصية الرئيسية المتخفية لأفلام فيلليني، يرصدها من خلال سلوك قاطنيها وحياتهم اليومية هذا ما أكده بارتيليمي أمانغويل في محاولة منه لوصف أعمال فيلليني حيث قال: "الواقعي يصبح مشهدا أو مشهديا، ويفتن اللب حقا (...) اليومي يتماهى مع المشهدي (...) لقد حقق فيلليني الالتباس المرغوب بين الواقعي والمشهد،" (دولوز، فلسفة الصورة (الصورة الزمن)، 1999، صفحة 09) فنجد مثلا فيلم حياة حلوة (1960) الذي يستكشف فيلليني من خلاله عالم الثراء الإيطالي، عالم الطبقة البرجوازية، حيث تدور قصته حول صحافي يجد نفسه في متاهات الحياة الاجتماعية في روما، ويحاول أن يجد مكانه في ذلك العالم البرجوازي لتلك المدينة؛ وعن هذا الفيلم يقول فيلليني: " حينما يسألني الناس عن موضوع حياة حلوة أميل إلى القول: "إنه حول روما، المدينة الداخلية بالإضافة إلى المدينة الأبدية. والفيلم لا تقع أحداثه في روما بالضرورة، بل يمكن أن تقع في نيويورك أو طوكيو أو بانكوك أو سدوم او عمورة أو في أي مكان، إلا أن روما هي المدينة التي أعرفها." (فيلليني، أنا فيلليني، 1999، صفحة 156) عشقه هذا لروما جعله يخرج فيلم روما (1972)، الذي يعتبر كسيرة ذاتية يتأرجح فيها فيلليني بين روما أثناء الحرب العالمية الثانية وروما في بداية السبعينات، فالفيلم خليط بين ذكرياته وبين مشاهد تبدو كالوثائقية لروما وهو ما أكده فيلليني حين صرح: "في فيلم روما أردت أن أوضح فكرة هي أن روما القديمة راقدة تحت روما الحديثة، وقريبة منها جدا[...] إن روما هي أروع موقع للسينما في العالم،" (فيلليني، أنا فيلليني، 1999، صفحة 220) وهو نفس ما ذهب إليه المخرج دي سيكا في فيلمه سارق الدراجة الذي يروي قصة ذلك الرجل الفقير العاطل عن العمل الذي يُقتَرَح عليه العمل كملصق إعلانات **(afficheur)**، وفي يومه الأول من عمله هذا تسرق منه دراجته التي هي شرط أساسي في هذا العمل،والتي قد كان لتوه فك رهنها بفضل زوجته، إن فقدانه لدراجته اضطره لأن يجول روما رفقة ابنه بحثا عنها قبل أن يميل لفعل نفس الشيء – سرقة دراجة – إلا أن هذا الأمر يفشل فيه أيضا، إن دي سيكا من خلال هذه القصة إنما حاول سرد واقع روما الذي يتخبط في اليأس و البطالة وغياب البنية التحتية ويعاني من العقد النفسية و انحلال الأخلاق وكل ما خلفته الحرب العالمية الثانية، لقد نجح المخرج – من خلال خلفيات المشاهد– في تصوير ملامح روما في تلك الفترة ، أما المخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني (Michelangelo Antonioni) في فيلمه تكبير(1966) حاول إيجاد بديل لمدينة الواقعية الإيطالية روما وقد وقع اختاره على لندن التي شكلت فضاءً لأحداث فيلمه هذا كونها كانت في ذلك الزمن "مثالا واضحا لما نضجت له الحضارة الغربية من شباب وجيل غاضب والخنافس بموسيقاهم السريعة، ورقصات الروك والجيرك وحشيش الماريجوانا والشذوذ والدعارة،" (شيمي، 2013، صفحة 325) هذا كله من خلال قصة الفيلم التي تدور حول مصور فوتوغرافي يعد صورا لكتاب عن وجه لندن الجميل، وأثناء ذلك التقط صورة لعاشقين في حديقة غناء خضراء من حدائق لندن الشهيرة، ولكن تكبيره لهذه الصورة يجعله يكتشف أنها تخفي جريمة قتل، وكان انطونيوني إنما يحاول من خلال هذا الفيلم أن يظهر أن المجتمع المديني الغربي الذي هو نتاج عصور الحرب والتمرد ممثلا بلندن هو مجتمع بوجهين؛ ظاهر كله جمال وسلام، وباطن غارق في جرائم القتل والسلب. أما

مخرج النسخة الجديدة للواقعية الإيطالية والذي أعاد رونقها وشعبيتها المخرج لفرانشيسكو روزي (Francesco Rosi) فقد حاول من خلال فيلم التحدي (1958) أن يحيي مدينة نابولي كعالم تسوده المضاربات والرشوة عندما استعاد بفيلمه أجواء الشوارع الخلفية وما يدور فيها من صفقات ومخططات لارتكاب جرائم قتل وفي الخلفية ذلك البؤس والمرض الطاغية على سكان تلك الأحياء الفقيرة، وتعمق في سلوكيات الناس داخل تفاصيل حياتهم اليومية، نفس الشيء بالنسبة لفيلمه الأيدي فوق المدينة (1963) والذي كرس من خلاله أسلوب نقد وإدانة الواقع المزري فجاء فيلمه هذا كتحقيق صحفي عن الفساد والمضاربات في أسواق العقار، ومن خلال هذا الطرح البسيط لتلك العلاقة بين المدينة والفيلم الواقعي يمكن أن نخلص إلى أن هذا التيار وجد في المدينة المنبع الخصب الذي يستلهم منه قصصه ومن ثم فرض نفسه كأسلوب يرصد واقع المدينة ويكشفه من خلال رصد الشخصية المدينية، أفعالها، وخطوط سيرها.

7. المدينة في أفلام الموجة الجديدة*

لقد كانت الواقعية الشعرية الفرنسية والفيلم الأسود الأمريكي والواقعية الإيطالية مقدمات لظهور تيار الموجة الجديدة على يد مجموعة من النقاد السينمائيين الشباب الذين كانوا محررين لمجلة دفاتر السينما التي أسسها أندري بازان (Andre Bazin) والذي اعتبر الأب الروحي للموجة الجديدة، إن هؤلاء النقاد السينمائيين جمعهم رفضهم للسينما الكلاسيكية ولتلك التي كانت سائدة في فرنسا في ذلك الوقت، لتكون الموجة الجديدة بمثابة الانتفاضة والتمرد على القالب الاعتيادي المتخذ من قِبَل الصناعة السينمائية الفرنسية والمقيد بالاستوديوهات، منطلقين من فكرة أساسية مفادها أنه لكل مخرج بصمته الخاصة تجعل الفيلم بمثابة التوقيع الخاص والعمل الفني الذي أنتجه مؤلف يسعى لاستخلاص قيم جمالية من واقع مرئي، ومن ما اصطلحوا على تسميته سياسة المخرج (la politique des auteurs)؛ ونجد ألكسندر أستروك (Alexander astruc) أحد رواد الموجة الجديدة صرح – بما يتوافق مع هذا الطرح– قائلا: " إن الفيلم أصبح اليوم أداة للتعبير شأنه شأن بقية الفنون. كما في التعبير عند فن التصوير الزيتي أو فنون القصة. فكل فيلم هو لغة، وهو شكل يحمل فكر فنان، حتى ولو كان فكرا تجريديا مجلوبا أو دخيلا أو غريبا جدا، كما في الرواية أو القصة. لهذا أشبه الفيلم – جماليا– في هذا العصر بقلم الحبر المداد Stylo-Camera " (أبو الحسن سلام، 2007، صفحة 97) ، وقد كان أول أفلام هذا التيار سيرجي الجميل (1958) لكلود شابرول (Claude Chabrol)، ومع فيلم 400 ضربة (1959) لفرانسوا تريفو (Francois Truffaut) عرفت الموجة أولى نجاحاتها وأصبحت أكثر شعبية وزاد إعجاب النقاد بها تدريجيا مع توالي أعمالها التي نذكر منها فيلم أبناء العم (1959) لشابرول، هيروشيما حبيبتي (1959) لألان روني (Alain Resnais)، فيلم علامة الأسد (1959) لإريك رومير (Eric Rohmer) وفيلم باريس لنا (1960) لجاك ريفيت (Jacques Rivette)، و فيلم لعبة لستة عشاق (1959) لجاك دونيول فالكروز (Jacques Doniol-Valcroze)، وفيلم على آخر نفس (1959) لجان لوك جودار (Jean-Luc Godard)، إن هذه الأفلام تشترك في العديد من السمات فهي لم تستخدم الكاميرا لتجذب المشاهد إلى القصة المحكمة والصورة الخلابة، بل إنها حققت "في المقام الأول نقدا اجتماعيا واقعيا يتجلى في المضمون السينمائي للفيلم، أما في الشكل فقد اتخذ الإخراج السينمائي

* – ترجع تسمية الموجة الجديدة للصحفي فرانسواز جيرو (Françoise Giroud)

أشكالا جديدة مبتكرة وطرقا انتقائية في تصميم الصورة السينمائية واللقطات... بمعنى وأسلوب جديدين؛" (أبو الحسن سلام، 2007، صفحة 95) قطع مفاجئ ولقطات طويلة حرة متحركة في محاولة لهدم القيم المتوازنة في السرد السينمائي التي كانت سائدة في سينما الأباء وفي محاولة لإيجاد علاقة جديدة بين المضمون والشكل، وعلى العموم يمكن إجمال سمات هذا التيار كالآتي: (شيمي، 2013، الصفحات 212- 213)

-الكاميرا في اغلبها محمولة حرة.

-اللقطات طويلة متحركة بين الحدث وليس للقطع سبيل بين اللقطات إلا في نهاية المشهد، بهذا الأسلوب بطريقة ما اقتربت الكاميرا من حميمية الناس الجمهور.

-اعتماد شكل وروح الفيلم التسجيلي في التلقائية وعدم الاعتماد على اتزان الصورة بشكل متقن.

-الاعتماد على الواقع اللحظي للحدث حتى في حالة تغيره.

-الاعتماد – وبالذات جودار على الارتجال للممثل في الأداء والحركة والموقف بعد شرحه لهم.

-الاعتماد على الإضاءات الصغيرة المسماة (فوتوفلاد) التي تعلق في الأماكن الحقيقية وخفيفة الوزن وعمل تأثير الإضاءة الطبيعية للمكان.. وبالتالي يمكن تقويتها وإعطاء واقعية تسجيلية للضوء في الأفلام.

-الاعتماد الكامل على التصوير الخارجي لا دخول إلى الإستوديوهات، وهذا ساعد في انطلاق الكاميرا في الأماكن الحقيقية الطبيعية والشوارع ومعالم باريس المحبوبة وإعطاء الصورة ذلك الشكل الواقعي التسجيلي الذي أصبح الآن وثائقيا لباريس في نهاية الخمسينيات.

كما سبق الإشارة فإنه من أبرز سمات الموجة الجديدة التصوير الخارجي حيث توجه مخرجو هذا التيار إلى الشارع من أجل تصوير أفلامهم التي كانت بمثابة الجولات المدينية التي تترصد سلوك قاطني المدينة الذين وجدوا أنفسهم محاصرين بين طريقة الحياة المعاصرة وما تفرضه وما تبقى من القيم والمثل والأعراف، فكانت العاصمة باريس الديكور النموذجي لغالبية أفلام هذا التيار،لعل أبرزها فيلم على آخر نفس (1960) ذلك الفيلم ذو القالب الدرامي الناقد للمجتمع والفرد، والذي يصور سكان المدينة يسعون جاهدون لمسايرة المجتمع المعاصر بحداثته ومواكبته وهذا ما يلغي الهوية الفردية وخصوصيتها، ويجعلهم جماعات منمطة، أما فيلم شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها (1966) يضع من خلاله جون لوك غودار "قصته في ولوج زوجة باريسية عالم الدعارة مع بحث أوسع في سوسيولوجيا باريس المعاصرة،" (نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، مجلد3: السينما المعاصرة (1960- 1995)، 2010، صفحة 843) إن الفيلم يقدم لنا ملامح الحياة الباريسية بشكل يجعله يقترب من أن يكون دراسة عن الحياة المعاصرة، هذا الاحتفاء بواقعية المدينة المعاصرة نجده يتكرر عند غالبية مخرجي هذا التيار، وهو ما عبر عنه جيل دولوز حين أكد أنه في فيلم باريس لنا " تبلغ النزهة ذروتها في صورة تخييلية Fantasme غسقية، حيث لم يعد للأماكن المدينية سوى الواقع والترابط اللذين يخلعها حلمنا عليها،" (دولوز، فلسفة الصورة (الصورة الزمن)، 1999، صفحة 17) إن فيلم باريس لنا يكشف لنا مدينة باريس بعيون بطلته، ونجد أيضا فيلم أبناء العم لكلود شابرول يقدم باريس المنقسمة ما بين شخصيات مغتربة وشخصيات تعاني من البؤس، ونفس الشيء بالنسبة لمواضيع أفلام إريك رومير التي ارتبطت بالحداثة وما أفرزته وما تحمله من متطلبات الحياة اليومية ومشاكلها الناجمة عن الصراع بين التقليدي والحداثي بين القواعد الدينية والأخلاقية والرغبات الشخصية فإيريك روميرإنما كان من خلال أفلامه "يصف العواطف والمشاعر الجنسية والتردد والأزمات الأخلاقية

لشخصياته – خاصة النساء – على نحو مقنع، بينما تنتقل الشخصيات بين المدينة والريف، العمل والعطلات، الألم الشخصي والعلاقات العائلية،" (نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم، مجلد3: السينما المعاصرة (1960-1995)، 2010، صفحة 323) هذا ما جعل أفلامه وصفا تفصيليا لبيئات محددة، كضواحي المدن المعاصرة، وعليه يمكن القول أن أفلام هذا التيار استخدمت بشكل ممتاز أجواء باريس خاصة في الأوقات المتأخرة من الليل بشوارعها المضاءة وجعلت تركيزها على الفضاء المديني والخوض في الحياة الباريسية والحياة المعاصرة الحداثية أكثر أهمية ووضوحا حتى من حبكة الفيلم.

8. توجهات تجربة السينما في الجزائر*

إن بداية السينما في الجزائر – إذا ما استثنينا السينما الاستعمارية♦ – كانت مع تأسيس مدرسة السينما سنة 1957 وهي " وحدة للتصوير تابعة للحكومة المؤقتة وجيش التحرير الوطني وجاءت إثر الاتفاق بين عبان رمضان ورونيه فوتييه René Vautier" (إرشن، 2010، 2011، صفحة 93) المعروف باسم فريد صديق الثورة الذي سبق له وأن أخرج فيلم الجزائر أمة سنة 1955، ومن الأفلام التي أنتجتها هذه المدرسة نذكر: (وزارة الثقافة الجزائرية، 1957-1974، صفحة 12) المدرسة، ممرضات جيش التحرير الوطني ، الهجوم على مناجم الونزة، وبعد ذلك تم تأسيس لجنة سينمائية تابعة للحكومة المؤقتة وفي 1960 قامت الحكومة بإنشاء مصلحة السينما ومدرسة التكوين السينمائي التي أرسلت بعثات من الشباب للتكوين في الخارج وبالتحديد في الدول الاشتراكية من بينهم أحمد راشدي و محمد الأخضر حمينه، وهكذا ظهرت النواة الأولى للسينما في الجزائر بجيل ضم مجموعة من أصدقاء ثورة التحرير والمقاومين، جيل اتخذ من السينما أداة لخدمة أهداف الثورة، وسعى لأن تكون في قلب الحدث من أجل إزاحة الستار عن جرائم وبشاعة الاستعمار وهمجيته؛ وهذا ما أكده فوتييه حين صرح: "لقد أصبح من المستلزم شيئا فشيئا إعطاء الصورة الحقيقية عن فرنسا – فرنسا الاستعمارية" (تامسوت، 2009-2010، صفحة 65)، فتم إنتاج مجموعة لا يستهان بها من الأفلام الملتزمة والنضالية، التي سعت للتوثيق لكفاح الشعب الجزائري، فكانت بذلك إيديولوجية مناهضة للاستعمار ولعل أبرز هذه الأفلام نذكر: (وزارة الثقافة الجزائرية، 1957- 1974، صفحة 12) اللاجئون (1956- 1957) وهو فيلم قصير لسيسيل دي كوجيس (أخذت مناظره في تونس)، وكلف مخرجته سنتين سجن- الجزائر الملتهبة (1957-1958) فيلم قصير لرونييه فوتيه يروي فيه تفاصيل الجزائر الملتهبة – ساقية سيدي يوسف وفيلم اللاجئون (1958) لبيار كليمون – جزائرنا (1960-1961) فيلم طويل للدكتور شولي وجمال شندرلي ومحمد الأخضر حمينه – ياسمينة وفيلم صوت الشعب(1961) لمحمد الأخضر حمينه – عمري ثمانية سنوات ليان وأولفا لوماسون ورونيه فوتييه (1961)، بنادق الحرية (1961) لجمال شندرلي ومحمد الأخضر حمينه، خمسة رجال وشعب(1962) لرونيه فوتييه.

---

* – إن المبدأ الذي سأعتمده من اجل تصنيف تجربة السينما في الجزائر هو مضمون الأفلام المنجزة والذي يختلف من مرحلة إلى أخرى على حسب الإطار السياسي والإديولوجي والتنظيمي السائد في كل مرحلة.

♦ – كانت الجزائر مسرحا للسينما الفرنسية، حيث استقطبت العديد من مخرجي السينما الصامتة لعل أبرزهم الإخوة لوميير وجورج ميلياس وجان رونوار والذين كانوا يرو في الجزائر الديكور النموذجي للعديد من أفلامهم، والتي كانت فرنسية الجوهر بطلها مغامر أوروبي أوقائد عسكري فرنسي، وقد عملت هذه الأفلام على إظهار الجزائري المسلم في أبشع صوره ومحل سخرية في محاولة منها لتضليل الرأي العام عن واقع القضية الجزائرية وفقالما يتماشى مع سياستها الاستعمارية.

إن ميلاد السينما في حضن الثورة هو ما حدد توجه الجيل الأول "جيل السينما النضالية " وهو أيضا ما سيؤثر على سينما ما بعد الاستقلال والتي لن يبتعد مضمونها بالكثير عن سابقتها، فقد واصل المخرجين تمسكهم بموضوع الثورة التحريرية وتمجيد أبطالها وعالجت أفلامهم قضية ضرورة استكمال الاستقلال الوطني؛ وسعت جاهدا للتعريف بالهوية الوطنية، ولعل أبرز الأفلام الثورية بعد الاستقلال (وزارة الثقافة الجزائرية، 1957- 1974): سلم حديث العهد لجاك شاربي (فيلم يصور عالم ديار الجيل الصاعد) وفيلم الليل يخاف من الشمس (1965) لمصطفى بديع، فيلم معركة الجزائر (1965) لجيلو بونتيكورفو (Pontecorvo Gillo) المنتج بشراكة مع إيطاليا، ريح الجنوب (1966)، حسن الطيرو (1968)، تحيا يا ديدو (1971) لمحمد الأخضر حامينه، فيلم فجر المعدومين (1965) والأفيون والعصا (1970) لأحمد راشدي.

وفي بداية السبعينات ونتيجة للتحولات التي عرفها المجتمع الجزائري ترسخت مكانة السينما كأداة تربوية وإيديولوجية، وتفجرت أعمال الجيل الثاني من السينمائيين الذي تقترب أفلامهم من واقع المجتمع الجزائري المعاصر في محاولة لعكس واقع واهتمامات الشعب الجزائري، فكان من ابرز ما طرحته هو الثورة الزراعية، والإصلاح الزراعي، وعملية التعريب، وفيٌّ بقدر ما للنظام الاشتراكي بسبب الرقابة، كل هذا جعل الصورة الممجدة لرموز الثورة تختفي تدريجيا في مقابل ظهور قصص الفلاح والعامل العادي، وانبثقت تدريجيا مواضيع جديدة تتعلق ببناء الجزائر الحديثة،من بين أفلام هذه الفترة: الغولة (اللي فات مات) (1972) لمصطفى كاتب، الأسر الطيبة (1972) لجعفر دامرجي، عرق أسود (1972) لسيد علي مازيف، الفحام لمحمد بوعماري، نوة لعبد العزيز طولبي

أما في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات ظهر جيل بأفلام اجتماعية أكثر؛ متأثر بواقعية الموجة الجديدة الفرنسية والواقعية الإيطالية، مع هذا الجيل تشكل العصر الذهبي للسينما الجزائرية كما وصفه العديد من النقاد، وقد عالجت أفلام هذه الفترة واقع المجتمع الجزائري بطريقة نقدية، جعلت مواضيعها تتركز على الشباب والمرأة والمشاكل اليومية كالنزوح الريفي وأزمة السكن، وقد كان فيلم عمر قاتلاتو الرجلة (1976) لمرزاق علواش نقطة البداية ليتوالى بعد ذلك موجة من الأفلام سارت وفق نفس المنهج الواقعي لعل أبرزها: ليلى وأخواتها (1977) لسيد علي مازيف يتناول تحديات المرأة في ظل تحفظ التقاليد الاجتماعية والواقع، زيتون أبو الحيلات (1977) لنادر محمد عزيزي، بعد هذا العصر الذهبي تأكدت الحتمية التاريخية؛ فمع نهاية الثمانينات وبداية التسعينات وبسب أوضاع البلاد بدأت أزمة السينما في الجزائر والتي ستستمر طويلا تختفي فيها السينما الجزائرية عن المحافل الدولية؛ وعرفت تضاؤلا على المستوى الكمي والكيفي، باستثناء بعض الأعمال الجدية التي تعد على أصابع اليد، ليتأزم الوضع أكثر في فترة التسعينات بعد أن تم استهداف المخرجين وغيرهم من المبدعين، ووجدت السينما نفسها في قلب الحدث فحاولت أن تكيف مواضيعها مع ذلك الوضع الجديد، فكان من أبرز ما عالجته أفلام تلك الفترة –على قلتها– هو أزمة الإرهاب بالجزائر وانعكاساتها على المجتمع الجزائري.

وهكذا نخلص إلى أن الفيلم الجزائري ولد من رحم ثورة نوفمبر ممزوجا بجمالية سينمائية مشكلا اتجاه السينما الثورية النضالية والذي استمر إلى غاية السنوات الأولى للاستقلال عبر أفلام تنتمي للواقعية التاريخية، أعقبها ظهور جيل جديد يعكس طموحات شعب في حياة رغدة بعد الاستقلال متمسك بالنظام الاشتراكي، وفي نهاية السبعينات ظهر ذلك الاتجاه بأفلام لامست حدود تيار الواقعية السينمائي وتناولت مشاكل الواقع الجزائري، لينتهي عصر الذهبي للسينما الجزائرية بعد توالي الأزمات التي عاشها المجتمع.

9. المدينة في الفيلم السينمائي الجزائري

أما في الأفلام الجزائرية ظلت صورة المدينة تتأرجح بين الحضور والغياب فنجد فيلم تحيا ياديدو (1971) لمحمد زينات من بين الأفلام الأولى التي سعت للبحث في واقع الجزائر العاصمة بعد الاستقلال حيث يروي الفيلم قصة سائحان فرنسيان يزوران العاصمة وهذا ما يجعلنا نستكشف العاصمة من خلال عيونهما فنتعرف على الحياة اليومية للعاصمة ونكتشف خباياها والتي تحيل إلى ان العاصمة أصبحت موطن التناقضات والتحولات التدريجية (وزارة الثقافة الجزائرية، 1957- 1974، صفحة 38) شيء سنلمحه في العديد من الأفلام المنجزة بعد ذلك وحتى ولو اختلفت مواضيعها المحورية، فقد كان لأفلام المخرج مرزاق علواش مثلا نصيب في الاقتراب من هذا الطرح؛ حيث رصدت أفلامه المعيش اليومي للفرد في الفضاء المديني وحاولت عكس نمط عيشه، فكانت أفلامه تجسيدا واقعيا للمدينة، ففي فيلميه عمر قاتلاتو الرجلة وفيلم باب الواد سيتي مثلا يلامس علواش واقع المدينة الجزائرية بالتركيز على مسقط رأسه باب الواد والتي كانت فضاءً لأحداث العديد من أفلامه؛ فضاء يحمل تناقضات بين القديم والجديد، وبين رواسب الحياة الريفية الماضية والتجديدات المستوردة من الغرب، فضاء يحوي ذهنيات مختلفة وعلاقات متفككة، فقد كانت باب الواد بالنسبة لعلواش فضاء ذو قيمة اجتماعية وسكانية تتشابك العلاقات داخلها لتسقط في جدلية التقليدي والمعاصر وما يخلقه من مشاكل وقضايا وأزمة هوية واغتراب، كل ذلك حاول علواش إيصاله انطلاقا من تتبع يوميات أبطال أفلامه، فانطلاقا من تفاصيل اليومي لعمر نكتشف الواقع المديني بعد موجة التحولات الكبرى التي جاءت بها سنوات الاستقلال الأولى بكل ما فيها من تناقضات، كما نكتشف من خلال يوميات بوعلام باب الواد في الفترة التي أعقبت أحداث شغب أكتوبر 1988، وسنحاول التفصيل في تمثلات المدينة عند مرزاق علواش فيما يلي من خلال التحليل الفيلمي لـ"عمر قاتلاتو الرجلة"

10. التحليل الفيلمي لفيلم عمر قاتلاتو الرجلة (1976)

1.10 ملخص الفيلم:

عمر شاب جزائري يسكن بحي شعبي (Climat de france) بباب الواد، يلقبه شباب الحي بقاتلاتو، لما يتمتع به من رجولة وشجاعة، يسكن مع عائلته في شقة ضيقة، يعمل موظف بمصلحة مكافحة الغش ويشارك في حملات مداهمة لمراقبة الذهب، يقضي أوقاته بين العمل والحي، يهوى متابعة الأفلام الهندية، ويحب أيضا سماع الأغاني التي يسجلها في المسجلة التي لا يتخلى عنها، وفي إحدى الليالي وأثناء عودته من زفاف أحد أصدقائه يعترض طريقه مجموعة من اللصوص ويأخذون المسجلة، يلجأ لصديقه موح سمينة من أجل اقتناء مسجلة أخرى، والذي يوفر له جهاز مشابه به شريط ، أثناء تجريب عمر للجهاز يفاجأ بسماع صوت فتاة منبعث من الجهاز، فيعجب بهذا الصوت ويقع في حب الفتاة حتى من دون أن يعرفها، ليصبح شغله الشاغل هو رؤية الفتاة صاحبة الصوت "سلمى" التي يساعده صديقه موح في الاتصال بها هاتفيا وتحديد موعد للقائها، لكن هذا اللقاء لن يحدث بسب خجل عمر وظروف أخرى، يعود عمر إلى سابق عهده ويعيش يومياته برتابتها المعتادة.

2.10 التقطيع التقني:

لقد تم تقطيع فيلم عمر قاتلاتو الرجلة إلى ستة مقاطع حسب أهداف الدراسة، حيث قسم المقطع الأول إلى أربعة عشر لقطة، والمقطع الثاني إلى إحدى عشرة لقطة، والمقطع الثالث فقسم إلى عشرة لقطات، والمقطع الرابع إلى سبعة لقطات، أما المقطعين الخامس والسادس فقسم كل منهما إلى عشرة لقطات(للإطلاع على تفاصيل التقطيع التقني ينظر جداول التقطيع التقني الخاص بالفيلم في الملاحق).

3.10 التحليل التعييني للمقاطع المختارة:

المقطع الأول:

تنوعت لقطات هذا المقطع بين الفضاء الداخلي والفضاء الخارجي، استهلها المخرج ومباشرة بعد انتهاء الجنريك بلقطة يظهر فيها البطل "عمر " جالس على سرير يتوجه للكاميرا معرفا بنفسه ويتحدث عن الرجلة، كما أبرزت هذه اللقطة غرفة عمر المكونة من سرير وطاولة وخزانة حائطية صغيرة، تلي ذلك لقطة مقربة حتى الصدر لعمر وهو يستذكر مجريات دفن والده، ومن ثم صور للمنطقة التي يسكنها عمر (البنايات والميناء والتذكار التخليدي) مرفوقة بصوت عمر الذي يواصل رواية تفاصيل عن والده وعن كيفية وفاته ثم يظهر عمر من جديد يتحدث – وهو متوجه أيضا للكاميرا– عن طفولته في الفترة الاستعمارية، ثم تأتي بعد ذلك مجموعة من اللقطات التي يعرفنا فيها عمر عن أفراد عائلته وعن الظروف الصعبة لحياتهم (أزمة سكن وغلاء المعيشة)، بعد هذا تأتي تلك اللقطة التي يحدثنا فيها عمر جهاز التسجيل الخاص به والذي لا يستغني عنه، بعدها نرى عمر وجده وأمه في لقطة متوسطة وهم يشربون الأحوة، وبالتزامن يبدأ عمر بصوت الراوي الحديث عن أخته صفية وبقية البنات وعن جلساتهم عن أبطال الفيلم في سطح البناية، تأتي وراءها مباشرة لقطة تأكد حديث عمر؛ مجموعة نسوة يغسلون الملابس ويتحدثون عن الفيلم.

المقطع الثاني:

في هذا المقطع ،الذي تنوعت أيضا لقطاته بين الفضاء الداخلي والخارجي؛ نرافق عمر من خلال مجموعة من اللقطات من البيت إلى مقر عمله، والبداية مع لقطة الجزء الكبير وبديكور طبيعي واقعي يظهر فيها عمر ينزل من السلالم في الشارع ويظهر معه امرأتين بزي تقليدي (الحايك)، وفي الطريق يتوقف عمر عند قاسم الجزار يلقي عليه التحية ويتبادلان أطراف الحديث وبالموازاة نسمع عمر بصوت راوي يعرفنا على قاسم وعن تكرر هذا اللقاء يوميا، تأتي بعد ذلك لقطة الجزء الكبير لسوق موازية ولفتاة تطل من النافذة ولعمر يشق طريقه بين زحام الراجلين، ويستمر صوت عمر بالموازاة وهو يحدثنا عن تلك الفتاة التي تعجبه والتي لا يعرفها إلا من خلال النافذة فقط ويطلق عليها اسم زهيرة، ليصل بعد ذلك عمر لموقف الحافل، أين نشاهد وبلقطة الجزء الصغير شجار ومشادات كلامية خلقا ضجة وزحام، وهنا نسمع صوت عمر يحدثنا عن أن هذا ما يهيئ الظروف لكثرة السرقات، تستمر المشادات الكلامية في الحافلة وهو ما تبينه اللقطة الموالية تلك اللقطة المتوسطة التي تظهر زحام الحافلة والتفات عمر باتجاه النافذة تجنبا لاتهامات السرقة التي يؤكد أنها ستحدث، أيضا تظهر اللقطة تلامس يد عمر مع يد فتاة أخرى ورد فعله السريع بإبعاد يده، لتأتي بعد ذلك

اللقطات الثلاث الأخيرة والتي تظهر عمر رفقة زملائه في المكتب ويبدأ عمر بالحديث عن وضعه في العمل وعن طبيعة عمله كما يعرفنا عن زملائه في المكتب.

المقطع الثالث:

وهو مقطع يروي أمسيات عمر بعد انتهاء دوامه، والبداية مع لقطة الجزء الصغير والتي تظهر بناية ذات معمار فرنسي قديم عليها لافتة « Olympia » وملصق لفيلم، يصاحبها صوت عمر يحدثنا عن حبه للغناء الشعبي ولمشاهدة الأفلام الهندية وموسيقاها، وبانوراما عادية نشاهد اكتظاظ الشارع الذي توجد به السينما بحشود المتفرجين ليستعين المخرج هنا بلقطة توضيحية لملصق فيلم، ونسمع بالموازاة صوت عمر وهو يتحدث عن شغف وحب سكان باب الواد للأفلام السينمائية، لننتقل بعد ذلك إلى الفضاء الداخلي؛ قاعة السينما في لقطة تظهر عاملة في السينما توجه الجمهور إلى المقاعد، يتحرش بها أحد الشبان، تدخل معه في مشادات كلامية، يتدخل عمر لإنهائها، لنشاهد بعد ذلك لقطتين متوسطتين لشابين في السينما أحدهما يمزق الكرسي والآخر يدخن سيجارة، ومن بعد ذلك تأتي لقطة توضح انزعاج الجمهور من تعطل شاشة العرض، وانشغالهم بعد ذلك مع الطفل الذي يبيع داخل القاعة السينما. ننتقل بعد ذلك إلى حي عمر ليلا بلقطة متوسطة تظهر عمر ورفقاؤه جالسون في أحد زوايا الشارع، وبالموازاة يحدثنا عمر متوجها للكاميرا عن سهراتهم هذه التي تمتد أحيانا إلى الصباح، وبعد ذلك وفي القطة الأخيرة من هذا المقطع وبانوراما أفقية مصاحبة لشاب قزم يتجه نحو عمر ورفقائه لاصطحاب أخاه وتظهر لنا هذه اللقطة أيضا جماعة أخرى من الشباب في زاوية أخرى من الشارع.

المقطع الرابع:

في هذا المقطع نرافق عمر في يوم جديد، وفي لقطات متتالية تتتبع فيها الكاميرا عمر وهو يسلك نفس الطرق إلى المكتب نسمع عمر بصوت الراوي يحدثنا عن تأخره، وعن مهمة المداهمة التي برمجوها لتلك الصبيحة، بعد ذلك تأتي لقطة متوسطة لسوق سوداء: ممر مزدحم بالنساء اللواتي يرتدين (الحايك) ، مصطفات على طول الرصيف حاملات مجوهرات بغرض بيعها، كما تظهر عمر وزملاؤه في العمل رفقة الشرطة يداهمون الشارع ويصادرون المجوهرات، ننتقل بعد ذلك إلى الفضاء الداخلي الممثل في قاعة حفلات بلقطة الجزء الصغير التي توضح دخول جماهير تنوعت بين رجال ونساء، بين أطفال، شباب وكبار السن، يصاحب كل هذا صوت عمار يحدثنا عن هذه السهرة وعن الصدى الذي تلقاه خاصة مع حضور مغني الشعبي "شاعو"، بعدها تأتي لقطة العرض المسرحي وإظهار ردود أفعال حوله بين تأثر إحدى الفتيات، ملل رفيق عمر وشعوره بالنعاس و في لقطة أخرى يظهر استهجان وتذمر الحضور الذين بدؤوا يطالبون بفرقة الغناء الشعبي، وفي لقطة الجزء الصغير يظهر عمر رفقة صديقه في طريق عودتهما من الحفل في شوارع باب الواد المظلمة والخالية بالموازاة مع صوت عمر يحدثنا عن تأثره بسهرة اليوم خاصة بحضور المغني شاعو، يتعرض لهما قطاع طرق، يتوجه عمر لكاميرا ويحدثنا عن قطاع الطرق هؤلاء وعن لقبهم الذي عرفوا به (بني عريان)، يسرقان ما كانا يحملانه بالإضافة إلى جهاز التسجيل الخاص بعمر.

المقطع الخامس:

تبرز اللقطة الأولى من هذا المقطع عمر رفقة صديقه يجوبان الشوارع المزدحمة بالراجلين والسيارات ويمران بأحد الأسواق الفوضوية متجهين ناحية بلكور لمراقبة محلات الصائغين، وفي نفس الوقت نسمع صوت عمر المرافق للصور والذي يعبر عن استيائه لفقدانه لجهاز التسجيل وعن ضرورة التوجه إلى رفيقه موح السمينة لإيجاد جهاز تسجيل بديل للذي فقده، بعدها تأتي لقطة لبناية قديمة آيلة للسقوط ، نشر على سلالمها أفرشة، يتعالى صوتي امرأتين تتشاجران، كما تظهر اللقطة موح ينزل من البناية، ويستمر صوت عمر الذي يعبر عن استيائه لما يحدث بين المرأتين "أيا استغل هذي دني هذي" ثم يحدثنا عن صديقه موح السمينة الذي يعرفه منذ الصغر على اعتبار انه كان من جيرانه، والذي انتقل مع عائلته ليسكنوا وسط المدينة، وعن عمله المتمثل في بيع الأدوات والملابس المستعملة التي تأتيه غالبيتها من خارج البلاد، ننتقل بعد ذلك إلى فضاء داخلي هو مقهى أين يلتقي موح السمينة عمر ورفقاؤه بعد أن جلب له مسجلة جديدة ومعها شريط، وفي لقطة متوسطة يظهر لنا عمر في غرفته ليلا يجرب جهاز التسجيل الجديد فيسمع صوت فتاة منبعث منه، لننتقل بعد ذلك إلى لقطة تبرز مراسيم حفل زفاف يحضره عمر ورفقاؤه وتوضح لنا اللقطة أيضا المأكولات التي قدمت في حفل الزفاف هذا (الكسكس) وفرقة غناء الشعبي الحاضرة، وتبرز لنا لقطة أخرى وفي نفس الحفل عمر وموح السمينا يتحدثان عن سلمى صاحبة الصوت المبعث من جهاز التسجيل وعن إعجاب عمر بها حتى دون رؤيتها. وفي لقطة أخرى يظهر عمر ورفقاؤه في شاطئ البحر يرافق هذه الصور صوت عمر وهو يحدثنا عن الشاطئ كمنفذ للترويح عن النفس وعن ضغوط العمل، تلي ذلك لقطة عامة للواجهة البحرية، ننتقل بعدها وبلقطة متوسطة إلى منزل عمر حيث يظهر خال عمر وبقية العائلة يشاهدون فيلم، وعمر يراقب بتعجب استحواذ الفيلم على انتباه كل أفراد العائلة.

المقطع السادس:

تصور اللقطة الأولى من هذا المقطع عمر في المكتب يحاول الاتصال بسلمى، كما تظهر رفقاؤه يتهامسون عنه متهكمين، وفي لقطة أخرى يظهر عمر يجول الشوارع فرحا بعد إنهاء المكالمة الهاتفية (عبر هاتف عمومي) مع سلمى، تنتقل بنا الكاميرا بعدها إلى فضاء داخلي حيث تظهر لنا لقطة متوسطة عمر في حانة وهو في حالة سكر، يؤذي يده بسيجارة، ليتدخل موح بعد ذلك ويوقفه. ونعود بعد ذلك بلقطة متوسطة إلى غرفة عمر الذي يستلقي على سريره وهو في حالة سكر يعيد سماع صوت الفتاة، بعدها مباشرة نشاهد صورة لمكة المكرمة معلقة على جدران غرفة عمر، بعد ذلك تأتي مجموعة من اللقطات تصور لنا عن موعد عمر وسلمى بداية بتردد عمر وتشجيع موح له وبلقطة مضافة ذاتية تظهر عمر وهو يتخيل أنه يصافح سلمى ويقف معها، وبزاوية مرتفعة (غطسية) نشاهد عمر في دوامة وسط الشارع المزدحم بالسيارات وأمام هتافات أصدقائه يترك سلمى تنتظر دون أن يتوجه إليها وهكذا ينتهي الفيلم دون أن نشاهد لقاء عمر بسلمى.

4.10 التحليل التضميني للمقاطع المختارة:

بداية تجدر الإشارة إلى أن المخرج مرزاق علواش قد اختار الفضاء الحضري المتمثل في باب الواد مسرحا تتحرك فيه الشخصيات وتنمو فيه الأحداث، فتنوعت مفردات المكان المعبرة عن المدينة وتراوحت بين الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي.

المقطع الأول:

ما يمكن رؤيته من مفردات المكان:

إن المقطع الأول من الفيلم وفي لقطة تأسيسية من خلال مجموعة من اللقطات الوصفية والتي تنوعت بين العامة واللقطة الجامعة ونصف الجامعة أوضح لنا جغرافيا باب الواد ورسم لنا معالم هذا الحي وحدوده، فقد أبرزت هذه الصور باب الواد بأحيائه العريقة وبناياته ذات المعمار الفرنسي، كما أظهرت الميناء الذي ينتمي للمنطقة، كما أوضحت لنا سلسلة من اللقطات المتوسطة نساء على سطح البناية والذي خصص لنشر الملابس.

ما يمكن سماعه داخل المكان: إن الشريط الصوتي للمقطع حمل في غالبيته صوت عمر إما الداخلي أو في حديثه الموجه للكاميرا والذي نجد فيه أن عمر يسرد لنا ملامح حيه، وتفاصيل الحياة في منزله وتشارك أفراد العائلة غرف النوم في إحالة لأزمة سكن تعانيها المنطقة، وعن السطح كملاذ لنساء الحي يلجان إليه في عادة يومية يغسلن الملابس ويتبادلن أطراف الحديث، كما يحوي الشريط الصوتي للمقطع أيضا حديث النساء المتأثر بالأفلام، ونسمع إضافة لكل ذلك موسيقى شعبية.

ما يمكن الإحساس به أو الإيحاء عليه:

ما يمكن الإحساس به هو روح الوطنية التي يتمتع بها البطل من خلال حديثه عن وفاة والده وعن طفولته ومظاهرات الفترة الاستعمارية، حب وشغف سكان المنطقة للموسيقى الشعبية وذلك ما يحيل إليه حديث عمر عن جهاز التسجيل الخاص به وعن الموسيقى الشعبية وهم نفس ما أكده شريط الصوت بالموسيقى المنبعث من جهاز الراديو، أيضا مما يبديه الشريط من خلال حديث عمر تلك الظروف الصعبة وغلاء المعيشة.

المقطع الثاني:

ما يمكن رؤيته من مفردات المكان:

أظهر هذا المقطع وبديكور طبيعي واقعي، شوارع وأزقة باب الواد التي يسلكها عمر من البيت وصولا إلى مقر العمل، لقطات تأكد طابع المعمار الفرنسي للبنايات، كما تظهر اللقطات الاختناق المروري وما تشهده حركة المرور بالمنطقة من ازدحاما حادا خلقته السيارات وحركة الراجلين، أيضا مما يظهره المقطع الفضاء الداخلي لمكتب عمر الذي يتشاك فيه مع ستة من زملائه.

ما يمكن سماعه داخل المكان:

إن الشريط الصوتي لهذا المقطع تضمن صوت داخلي لعمر يحدثنا عن لقائه المتكرر كل صبيحة بالجزار قاسم وعن الفتاة التي يلمحها من في نافذة إحدى البنايات والتي أعجب بها ولقبها بزهيرة، بالإضافة إلى حديثه عن استفحال السرقة في مواقف الحافلات، أيضا مما يتضمنه الشريط الصوتي ضجيج الشارع الذي يؤكد تلك الحالة من الازدحام.

ما يمكن الإحساس به أو الإيحاء عليه:إن ابرز ما نلمسه من خلال هذا المقطع أزمة النقل التي يوحي بها إزدحام الشوارع والحافلة المكتظة، كما تبرز اللقطات سكان الحي بأزياء تنوعت بين المعاصرة والتقليدية(الحايك) التي توحي للمدينة كفضاء لتزاوج العقليات وتباينها بين المحافظة والعصرية، أيضا مما يريد الخرج الإيحاء عليه في هذا المقطع ومن خلال لقطة عمر رفقة الجزار قاسم والحديث الداخلي لعمر هو اكتساء العلاقات تدريجيا الطابع المادي، أين تصبح العلاقات في المدينة من هذا المنظور مبنية أساسا على المصلحة. ومما يحيل إليه أيضا الصوت الداخلي لعمر في حديثه عن زهيرة هو

تلك الدوامة التي يعيشها الفرد بين الرغبات الشخصية وبين وبين التمسك بما تفرضه التقاليد والأعراف والدين من قواعد.

المقطع الثالث:

ما يمكن رؤيته من مفردات المكان:

إن هذا المقطع ركز على لقطات حكائية لذلك لا نجد فيه تصوير كثير لمفردات المكان، إلا تلك اللقطة التي تبرز بناية سينما الأولمبيا والتي تبرز كبناية موروثة من عهد الاستعمار، بالإضافة للشارع المزدحم بحشود المتفرجين أمام قاعة السينما.

ما يمكن سماعه داخل المكان:

تتعالى في هذا المقطع أصوات الجمهور والتي تخلق ضجيج، بالإضافة إلى حيث عمر الذي يؤكد لنا حب سكان باب الواد للأفلام الهندية. ولتلك الجلسات المسائية مع أبناء الحي

ما يمكن الإحساس به أو الإيحاء عليه:

إن أبرز ما يحيل إليه هذا المقطع هو تلك التصرفات اللاحضرية واللامسؤولة للجمهور وهو ما تأكده تلك اللقطة التي يبرز من خلالها شخص يمزق كرسي في قاعة السينما، والقطة التي توضح شخص يدخن داخل قاعة السينما أيضا، ويبرز المقطع في لقطات اخرى الجلسات المسائية في الحي لعمر ورفقائه الذين يجدون فيها ملاذا للترويح عن النفس، في إشارة من المخرج لكون الحي كان مؤسسة اجتماعية وهو ما ذهب إليه الباحث في علم الاجتماع محمد فريد عزي حين أكد أن الحي يشكل الوحدة الاجتماعية الأساسية داخل النسيج العمراني للمدن الجزائرية، والذي يضفي هوية خاصة للقاطنين به (عزي، 1998).

المقطع الرابع:

ما يمكن رؤيته من مفردات المكان:

إن هذا المقطع في بدايته يعيد إبراز الشوارع التي يسلكها عمر متوجها إلى الشارع، في محاولة لترسيخ صورة البنايات في ذهن المشاهد كما يبرز لنا وفي لقطة لعودة عمر ورفيقه من حفل ليلا؛ أزقة باب الواد الملتوية وهي فارغة مع إظهار تلك القمامت المتواجدة أمام البيوت.

ما يمكن سماعه داخل المكان:

إن عمر في هذا المقطع يحدثنا عن طبيعة عمله الصعبة وعن مداهماتهم لتلك الأسواق الموازية للذهب، وعن حفلات الشعبي على ندرتها وعلى مكانتها لدى السكان كمنفذ للترويح عن النفس. كما يحدثنا عن (بني عيران) قطاع الطرق الذين يسرقون ليلا ونهارا.

ما يمكن الإحساس به أو الإيحاء عليه:

إن أبرز ما يحيل إليه المقطع هو هو شغف سكان المنطقة بالموسيقى الشعبية و لامبالاتهم بالمسرح تلك اللامبالات التي تصل أحيانا إلى التهكم، كما يحيل مشهد تعرض عمر ورفيقه للسرقة إلى المدينة كفضاء ينعدم الأمن فيه ليلا وتستفحل ظاهرة السرقة في إطاره.

المقطع الخامس:

ما يمكن رؤيته من مفردات المكان:

ركز هذا المقطع على إبراز الجانب السلبي للمدينة كفضاء لانتشار الأسواق الموازية، كما أظهر النسيج العمراني للمنطقة ببناياته الهشة التي هي بحاجة لإعادة ترميم خاصة منها الشرفات والأسقف، كما ركز في جزء آخر على الشاطئ والواجهة البحرية لباب الواد

ما يمكن سماعه داخل المكان:

بالإضافة إلى ضجيج الشارع بواقعيته نسمع أيضا الصوت الداخلي لعمر يحدثنا عن صديقه موح، وعن ظروف انتقاله هو وعائلته رغبة في السكن في وسط المدينة بعد الاستقلال، ونسمع أيضا تلك المشادات الكلامية بين الجارتين فإشارة لتفكك العلاقات بين الجيران وعن السلوكيات اللاحضرية، وفي جزء آخر من المقطع نسمع الصوت الداخلي لعمر يحدثنا عن الشاطئ كوجهة للشباب للتخلص من ضغط العمل، أيضا من بين ما حمله الشريط الصوتي لهذا المقطع؛ الحوار الذي دار بين عمر وموح والذي أبدى فيه عمر عن إعجابه بسلمى.

ما يمكن الإحساس به أو الإيحاء عليه:

إن أبرز ما أحال إليه هذا المقطع هو تلك الحالة من الضياع التي نلمسها في تلك اللقطة التي يجوب فيها عمر رفقة صديقه شوارع باب الواد، كما يبرز لنا المقطع الصراع بين التقليدي والمعاصر وهو ما يتجلى من خلال إبراز تأثر العائلة بالأفلام فتظهر المدينة كفضاء مفتوح للثقافات الغربية التي تأثر على الفرد وتجعله يعيش حالة من الاستلاب هذا من جهة، ومن جهة ثانية يقدم لنا الفيلم من خلال لقطات لمراسيم زفاف واقع يحاول التمسك بالتقاليد من خلال تمسكه بالأكل التقليدي "الكسكس" واللباس التقليدي "البرنوس".

المقطع السادس:

ما يمكن رؤيته من مفردات المكان:

صور المقطع شوارع باب الواد في وضعيات مختلفة بين المزدحمة والأقل ازدحاما وبين صورتها ليلا ونهارا.

ما يمكن سماعه داخل المكان:

إن أبرز ما عبر عنه الشريط الصوتي للمقطع هو تلك الدوامة التي يعيشها عمر بعد اتخاذه قرار رؤية سلمى، تعددت فيها الأصوات بتعدد الضغوط النفسية لعمر؛ صوت سلمى المنبعث من جهاز التسجيل، تهكمات أصدقائه، الصوت الداخلي لعمر ورغبته الشديدة في التعرف على سلمى، تشجيع موح، وضجيج الشارع.

ما يمكن الإحساس به أو الإيحاء عليه:

هذه المرة لجأ مرزاق علواش لفضاء الشارع من اجل التعبير عن الحالة النفسية للبطل عمر، فجاءت اللقطة التي تلت حديثه مع سلمى في شوارع رحبة خالية من ازدحام السيارات للتعبير على الهدوء الذي يعيشه في تلك اللحظات التي كان فيها في قمة السعادة، بعد ذلك يصور لنا مرزاق علواش عتمة الشوارع وعمر في حالة السكر للإحالة إلى الضياع الذي يعيشه عمر المحاصر بين القيم الدينية والرغبات الشخصية، أما اللقطة الأخيرة من الفيلم فقد جاءت للإيحاء بالدوامة التي يعيشها عمر فأبرزت المدينة كفضاء يحاصر فيه الفرد بالرغبات الشخصية من جهة وما تفرضه العادات والتقاليد والبيئة الاجتماعية من قيود من جهة ثانية.

5.10 نتائج التحليل:

من خلال التحليل الفيلمي للمقاطع المختارة يظهر لنا أن مرزاق علواش ومن خلال سرد يوميات شاب يسكن بباب الواد، يقدم للمتفرج الواقع المديني فهو بالاعتماد على المادة الحكائية للفيلم حاول تشخيص فضاء المدينة بمختلف أبعاده الاجتماعية والثقافية ورسم لها صورة يمكن تلخيص ملامحها في النقاط الآتية:

- المدينة كفضاء فيزيقي، هي تلك المدينة بأحيائها الشعبية القديمة بعمرانها الفرنسي القديم الآيل للسقوط بأزقتها وشوارعها المكتظة بالسكان.
- المدينة فضاء لفقدان التماسك وتصدع العلاقات الاجتماعية، برز ذلك من خلال وضعية أخت عمر المطلقة، وتلك الصراعات المتكررة لسكان الحي.
- الوقوف على المدينة كفضاء يعج بالمشكلات التي يعيشها الأفراد ومحاولة تشخيصها، كغياب التهيئة بالإضافة إلى هشاشة السكنات وأزمة النقل.
- المدينة فضاء رمزي وجد فيه الفرد نفسه محاصرا بطريقة الحياة المدينية من جهة وما تفرضه وبين ما تبقى من القيم والمثل والأعراف.
- المدينة فضاء للصراع والتناقض ولضياع الفرد ويظهر ذلك من خلال يوميات عمر وشخصيته؛ فتارة نراه متلهف لرؤية وسماع صوت الفتاة ونراه تارة أخرى إنسان يائس يحاول الهروب من واقعه من خلال احتسائه للخمر.
- في فيلم عمر قاتلاتو الرجلة يصور المخرج مرزاق علواش المدينة كواقع يسعى فيه الحديث لمعايشة التقليدي على مستوى الأصعدة المختلفة ؛ الاقتصادية، الاجتماعية والثقافية ويترصد المخرج من خلال فيلمه هذا ما يعاني الأفراد من مشاكل داخل الفضاء المديني انطلاقا من تفاصيل يومية والعلاقات في إطار الحياة اليومية (اليومي) .
- يتحول الفضاء المديني من كونه مجرد خلفية أو ساحة للحدث إلى أن يصبح عنصر فعال ومؤثر في الحدث.

11. خاتمة

اكتست السينما في عصرنا هذا أهمية بالغة كأداة إيديولوجية تلامس الواقع الاجتماعي، وتتحدث بطريقة مباشرة واقعية أو بطريقة انطباعية غير مباشرة عن المجتمع الذي اتخذته في العديد من المرات موضوعا لأفلام تسجل الواقع المجتمعي كنتاج ثقافي يعكس تمثلات الطبقات الاجتماعية والأقليات والحقائق التاريخية وحتى المخاوف المستقبلية، ولما كانت المدينة من ابرز أيقونات مجتمع عصرنا هذا سعت السينما لترصدها فأضح الفضاء المديني في العديد من الأعمال

السينمائية شخصية متميزة لها بعدها المادي والذي يتمثل في الطابع المعماري والموقع الجغرافي، والبعد الاجتماعي الممثل في المستوى المعيشي للفضاء المديني و طبيعة العلاقات القائمة بين قاطنيه، إضافة إلى البعد النفسي ممثلا في تأثير الفضاء المديني على أفراده وموقفهم النفسي منه، أبعاد لطالما ظهرت في العديد من الأفلام السينمائية في المراحل المختلفة من تاريخ السينما وعلى اختلاف تياراتها.

وقد اختلفت صورة المدينة في المتخيل السينمائي حسب اختلاف التوجهات النظرية وحسب تعدد الخلفيات الفكرية وتمايزها، ففي السنوات الأولى من السينما الألمانية يتضح جليا التوظيف الرمزي – الحامل للدلالات السياسية والاجتماعية– للمدينة في الفيلم التعبيري الذي صور المدينة كفضاء للصراع من أجل البقاء بين قوى الخير وقوى الشر كمتاهة غامضة وكدائرة للضياع، كمجال لعكس الاضطراب النفسي للشخصيات والذي يحيل بدوره إلى اضطراب واقع المجتمع الألماني، فالتعبيرية لم تسعى لتصوير المدينة في واقعيتها وإنما كانت تريد تشكيل صورة للمدينة بطريقتها الخاصة ممسوخة، مشوهة، ضائعة المعالم ، انزاحت بها عن المدينة الواقعية إلى المدينة التخيلية والمستقبلية، على عكس أفلام الشوارع والتي لم تبتعد عن التشكيل الواقعي للمدينة، وكانت المدينة فيها فضاء يترصد المخرج من خلاله سلوك الشخصيات وعاداتهم والتي ينقل من خلالها طبيعة الحياة المدينية وما تحمله من بؤس اجتماعي وانحلال أخلاقي، توجه تبنت فيما بعد الواقعية الإيطالية التي أرخت أفلامها لواقع المدينة الإيطالية عقب انتهاء الحرب العالمية، أما أفلام الموجة الجديدة الفرنسية فقد كانت بمثابة الجولات المدينية التي تترصد سلوك قاطني المدينة الذين وجدوا أنفسهم محاصرين بين طريقة الحياة المعاصرة وما تفرضه وما تبقى من القيم والمثل والأعراف، وفي الوطن العربي نجد أن المدينة قد شكلت فضاء وحيزا للعديد من الأعمال السينمائية والتي حاولت الكشف عن تناقضات الفضاء المديني وكشف ضياع الإنسان فيه كما حاولت الكشف عن صراع شخصيات هذا الفضاء التي تتناقض اتجاهاتها وأفكارها وتتباين مستوياتها الاجتماعية وسلوكياتها ومواقفها وأحلامها.

وقد كان للفيلم السينمائي الجزائري نصيب في الاقتراب من هذا الطرح، فنجد أن المدينة كفضاء لأفلام مرزاق علواش قد انتعشت من خلال انتعاش الخلل في المجالات المختلفة (الثقافية الاجتماعية و السياسية) أو حتى الخلل الذاتي للشخصيات الرئيسة العاكس للخلل الجمعي، حيث رصدت أفلام علواش المعيش اليومي للفرد في الفضاء المديني وحاولت عكس نمط عيشه، وجسدت المدينة كفضاء يتخبط فيه الواقع اليومي بين التقليدي والمعاصر وهذا ما خلق حالة اغتراب يعيشها الفرد داخل السياقات الاجتماعية المختلفة، كالاغتراب الوجودي للمرأة في الساحة الاجتماعية والثقافية والاغتراب في الفضاء المديني من خلال إفلاس العلاقات وغموض الغاية، والاغتراب الذي نلمسه من خلال الحنين إلى الذاكرة.

فتصوير مرزاق علواش للواقع المديني حمل العديد من النقاط السوسيولوجية التي أكدتها بحوث في علم الاجتماع الحضري؛ فمثلا اعتبر مرزاق المدينة فضاء للتناقضات بين القديم والجديد؛ بين رواسب الحياة الريفية الماضية والتجديدات المستوردة من الغرب وهو نفس ما ذهب إليه عالم الاجتماع جيرالد برينر في كتابه مجتمع المدينة في البلدان النامية، (برينر، 1972، صفحة 28) كما أوضح أيضا المدينة كفضاء لذهنيات مختلفة ولعلاقات متفككة وهو ما ذهب إليه عبد المنعم شوقي في كتابه مجتمع المدينة (الاجتماع الحضري)؛ فكبر المدينة وازدحامها وعدم تجانس السكان فيها، يؤدي إلى

أن تصبح العلاقات بين سكانها ثانوية غير شخصية وعابرة وسطحية ونفعية في أغلب الأحيان، وتمتاز الأسرة الحضرية التي تبدو فيها مظاهر التفكك ويمتاز الحضري باتصاله بمنابع الثقافة سواء كانت محلية أو عالمية، فالمدينة مركز النشاط الثقافي وملتقى ثقافات العالم (شوقي، 1981، صفحة 66).

إن تَمَثُّل المدينة عند مرزاق علواش هو تمثل لفضاء بمواصفات عمرانية محددة بأحياء شعبية وبناياتها ذات الطابع الفرنسي الموروث.

لقد كانت باب الواد لمرزاق علواش فضاء ذو قيمة اجتماعية وسكانية تتشابك العلاقات داخلها لتسقط في جدلية التقليدي والمعاصر وما يخلقه من مشاكل وقضايا وأزمة هوية واغتراب، وقد حاول مرزاق علواش في فيله هذا إلى إعادة تشكيل ورسم ملامح باب الواد انطلاقا من تتبع يوميات بطل الفيلم، فانطلاقا من تفاصيل اليومي لعمر نكتشف الواقع المديني بعد موجة التحولات الكبرى التي جاءت بها سنوات الاستقلال الأولى بكل ما فيها من تناقضات؛ فبرزت المدينة كفضاء يحوي نساء يعشن مع سخرية روتين حياتهم اليومية، و شباب لا تختلف حالته عن حالة الفتيات؛ نجدهم في الشوارع بلا أمل يعيشون حالات ضياع واستلاب واغتراب.

حاول المخرج من خلال هذا الفيلم رصد الوجود الإنساني في المدينة عندما يكون في شكله المبسط، فمرزاق علواش من خلال فيلمه يفتح نافذة على الشارع الجزائري في مشاهد بقدر بساطتها بقدر قوة دلالتها؛ فتجلت باب الواد كخلفية حضرية تصارع موروث الثقافة الريفية للعائلات الجزائرية، وللسلوكيات غير الحضرية، وكفضاء للصراع بين الرغبات الشخصية وبين القيود والتحفظات التي يفرضها الدين وتفرضها أيضا التقاليد والأعراف.

ضمن هذا السياق تجدر الإشارة إلى أن أبرز أنواع اللقطات التي استعملها مرزاق علواش في فيلمه كانت لقطات وصفية (القطة عامة، لقطة الجزء الصغير ولقطة الجزء الكبير)؛ عززت من الحضور الواقعي لباب الواد فكما يقول موريس أبو ناظر: "إذا كان السرد يطلق القصة في الزمان فإن الوصف يوقفها في المكان، يجعلها مجموعة من المشاهد، في السرد تكثر الأفعال التي تدل على الحركة أما في الوصف فتكثر الأفعال التي تدل على الحالة مكونة حقلا دلاليا." ولتغطية قصور الكاميرا وعجزها عن اقتناص الفضاء المديني الموضوعي بأكثر واقعية وشمولية لجأ علواش لتعزيز الوصف البصري بالحوار، وبالصوت الداخلي للشخصيات الذي لعب وظيفة وصفية ترسيخية.

ومن خلال تحليلنا للفيلم يظهر أن صورة المدينة تأثرت بشكل واضح بالظروف المحيطة بها، فقد ارتبطت صورة المدينة في فيلم عمر قاتلاتو الرجلة بظروف النظام الاشتراكي في السنوات الأولى للاستقلال الجزائري.

12. قائمة المراجع

- أرنولد هاوزر، **الفن والمجتمع عبر التاريخ (ج1)**، تر: فؤاد زكريا، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2005.
- أمين الصالح، **السوريالية في عيون المرايا**، بيروت: دار الفرابي، ط 2، 2010.
- إيان روبرتس، **السينما التعبيرية الألمانية (عالم الضوء والظلال)**، تر: يزن الحاج، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2013.
- جيرالد برينر، **مجتمع المدينة في البلدان النامية**، تر: محمد محمود الجوهري، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1972.

- جيل دولوز، **فلسفة الصورة (الصورة الحركة)**، تر: حسن عودة، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 1997.
- جيل دولوز، **فلسفة الصورة (الصورة الزمن)**، تر: حسن عودة، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 1999.
- جيوفاني جرازيني، **حوار مع فدريكو فيلليني**، تر: أمين صالح، الإمارات: الدورة السادسة من مسابقة "أفلام من الإمارات"، 2007.
- جيوفري نوويل سميث، **موسوعة تاريخ السينما في العالم، مجلد2**: (**السينما الناطقة 1930–1960**)، تر: أحمد يوسف، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2010.
- جيوفري نوويل سميث، **موسوعة تاريخ السينما في العالم، مجلد3**: **السينما المعاصرة (1960– 1995)**، تر: أحمد يوسف، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط1، 2010.
- رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، **المدخل إلى السينما والتلفزيون**، عمان: الجنادرية للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
- رمضان الصباغ، **الفن والقيم الجمالية (بين المثالية والمادية)**، الإسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2001.
- سعيد شيمي، **الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2013.
- طاهر عبد المسلم، **عبقرية الصورة والمكان(التعبير – التأويل – النقد)**، (ط 1)، عمان: دار الشروق، 2002.
- طوني بينيت، غروسبيرغ لورانس وموريسو ميغان, **مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)**، تر: سعيد الغانمي، بيروت:المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2011.
- عبد الغني إرشن، **رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية(في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا)**، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 3، كلية العلوم السياسية والإعلام، 2010، 2011.
- عبد المنعم شوقي، **مجتمع المدينة، الاجتماع الحضري**، بيروت: دار النهضة العربية، ط7، 1981.
- فاضل الأسود، **السرد السينمائي (خطابات الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن)**، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ط1، 1966.
- فايزة تامسوت، **مسألة الشرف في السينما الأمازيغية (تحليل سيميولوجي لفيلم "ماشاهو" و"اذران باية")**، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 3، كلية العلوم السياسية والإعلام، 2009- 2010.
- فيديريكو فيلليني، **أنا فيلليني**، إعداد: ش.شاندلر، تر: عارف حديفة، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 1999.
- كيفن جاكسون، **السينما الناطقة (إحياء لذكرى تشارلز كادن 1928 – 1996)** ، تر: علام خضر، دمشق المؤسسة العامة للسينما، 2007.
- هاني أبو الحسن سلام، **جماليات الإخراج بين المسرح والسينما**، الإسكندرية: وفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2007.

- هربرت ريد، **معنى الفن**، تر: سامي خشبة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.
- وزارة الثقافة الجزائرية،**الإنتاج السينمائي الجزائري (1957– 1974)**، الجزائر: وزارة الثقافة الجزائرية.
- محمد فريد عزي, « **شباب المدينة : بين التهميش والإندماج إقتراب سوسيوثقافي لشباب مدينة وهران** »، *إنسانيات، عدد 05،1998:* http://insaniyat.revues.org/11855 يوم: 31 ماي 2014.

- Jacques Aumont, Michel Marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, 2ème Ed, Armand Colin, 2008.
- Jacques Aumont, Michel Marie, L'analyse des films, Nathan, paris, 2ème Ed, 2002.
- Jaques Aumont, Michel Marie, Esthétique du film, 3ème Ed , Ed nathane, 2012 .

13. الملاحق

التقطيع التقني لفيلم عمر قاتلاتو الرجلة (1976)

المقطع الأول:

	شريط الصورة					الشريط الصوتي	
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة		الحوار	المؤثرات الصوتية والموسيقى
1	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	البطل "عمر " جالس على سرير يتوجه للكاميرا معرفا بنفسه ويتحدث عن الرجلة		" يسموني عمر، ولاد الحومة وشي مصاغر في الخدمة يزقزلي قاتلاتو..كل راجل يسوا خوه"	ضجيج وأصوات آتية من الشارع
2	لقطة عامة	تنوعت بين مرتفعة (غطسية) وعادية	متحركة	صور للمنطقة التي يسكن بها عمر		"تسكن مع العيلة... كنت صغير في هذاك الوقت"	موسيقى عسكرية (قرع طبول)
3	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	عمر يتوجه للكاميرا ويتحدث عن وفاة والده		"مازالني شافي على النهار اللي دفنو فيه الشيخ بابا...علام نتاعنا في هذاك الوقت كان ممنوع"	موسيقى عسكرية (قرع طبول)
4	لقطة عامة + لقطة الجزء الكبير + لقطة مضافة توضيحية	مرتفعة (غطسية)	ثابتة	ميناء الجزائر + تذكار تخليدي		"الشيخ بابا كان..هذا ما يتنساش يا بلادي"	موسيقى عسكرية (قرع طبول)
5	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	عمر يتوجه للكاميرا متحدثا للجمهور عن المظاهرات أثناء الاحتلال الفرنسي		"مازالني شافي تاني على المظاهرات... باب الواد اداه الواد"	ضجيج وأصوات آتية من الشارع
6	لقطة الجزء الصغير	عادية	تنقل بصري	أخت عمر حليمة توضّب الغرفة		عمر بصوت الراوي: "بصح دارنا صغيرة... لا شرع"	/
7	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	عمر يتوجه للكاميرا متحدثا للجمهور عن غرفته		" في البيت وين نرقد...تاع أختي حليمة	ضجيج وأصوات آتية من الشارع
8	لقطة الجزء الصغير	مرتفعة (غطسية)	ثابتة	أطفال صغيرة مستلقون على الفراش وهم في حالة شجار		عمر بصوت الراوي: "كل عام واحد...كي القنين"	/
9	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	عمر يتوجه للكاميرا متحدثا للجمهور		مانجمش نرقد في البيت...مع ختي صغيرة	ضجيج وأصوات آتية من الشارع
10	لقطة مقربة حتى الصدر	عادية	ثابتة	صغيرة تسرح شعرها		عمر بصوت الراوي: "ولات امره الله يبارك...حرامات	/

11	لقطة متوسطة			عمر يتوجه للكاميرا متحدثا عن أطفال أخته، وعن جده، وعن الظروف المادية لعيش أحد أطفال صغيرة يحمل زجاجة إرضاع (biberon)	"وهاذ الذراري ياعجابة..فلوكة"	ضجيج وأصوات آتية من الشارع
12	لقطة الجزء الصغير لقطة مقربة حتى الخصر	عادية	متحركة (تنقل بصري)	عمر يتحدث (متوجها للكاميرا) عن جهاز التسجيل الخاص به، يفتح خزانة صغيرة(على الواجهة الداخلية لها ملصق لفتاة) ويخرج أشرطة سجل عليها موسيقى الشعبي التي يحبها ويعبر أيضا عن حبه للأفلام الهندية وأغانيه، ثم يرجع الأشرطة	"الكاسيت تاني... سجلتهم في سينما الأولامبيا"	ضجيج وأصوات آتية من الشارع
13	لقطة متوسطة	عادية	متحركة	الأم تحضر القهوة ،عمر وجده يجلسان للطاولة.	عمر بصوت الراوي: "أختي صفية تكون في السطح..يخي لامودا يخي"	موسيقى شعبي
14	لقطة متوسطة	عادية	متحركة	صفية رفقة مجموعة نسوة في السطح يغسلون الملابس ويدردشن عن الأفلام	إحدى النسوة: "سعدية شتي فيلم تاع لبارح..وهي ماحباتوش"	صوت مرآة تغني خرير ماء الغسيل ضجيج وأصوات اطفال

المقطع الثاني:

	شريط الصورة				الشريط الصوتي	
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الكلام	المؤثرات الصوتية والموسيقى
1	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	عمر + إمرأتين يرتديان الزي التقليدي (الحايك) ينزلان سلالم الشارع	/	ضجيج
2	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	يصل إلى أحد الشوارع ويسمع صوت يناديه	الجزار: عمر عمر بصوت راوي: هذا قاسم الجزار	ضجيج+أصوات +أصوات سيارات وأبواقها
3	لقطة الجزء الكبير	عادية	بانوراما أفقية مصاحبة	عمر يتجه نحو قاسم الجزار يلقي التحية ويتبادل معه أطراف الحديث	عمر بصوت الراوي: داك تشوف...في عوض الخروف"	ضجيج+أصوات +أصوات محركات السيارات وأبواقها
4	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	حركة باعة، رجال ونساء في سوق موازية	عمر بصوت الراوي: "رسمي زهيرة..أنا لي سميتها زهيرة"	ضجيج+أصوات +أصوات محركات السيارات وأبواقها
5	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	فتاة تقف على النافذة في حالة ترقب	عمر بصوت الراوي: على خاطرش لازملها إسم"	ضجيج+أصوات +أصوات محركات السيارات وأبواقها
6	لقطة عامة	عادية	بانوراما أفقية مصاحب	عمر يمشي في الطريق العام سيارات وزحمة (ديكور طبيعي)	عمر بصوت الراوي: "بصح عمري ولا تكلمت معاها..تاع القصيد زهيرة"	ضجيج+أصوات +أصوات محركات السيارات وأبواقها
7	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	شجار في موقف الحافلات بين امرأة ورجل	مشادات كلامية عمر : ميز ... بالعرق"	ضجيج
8	لقطة متوسطة	عادية	متحركة	زحام الركاب في الحافلة، وعمر يلتفت نحو نافذة الحافلة متفاديا اتهامات السرقة، تتلامس يده مع يد فتاة، فيبعدها سريعا.	مشادات كلامية بين الركاب	ضجيج
9	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	عمر رفقة زملائه في المكتب	عمر بصوت الراوي:"دوك راني مرسم...مرانيش مطبق"	
10	لقطة متوسطة	عادية	تنقل بصري	عمر يجلس في مكتبه ويتحدث متوجها للكاميرا	عمر: هناي نتكلفو بمراقبة...هذو هوما صحابي داك نقدمهملك	صوت الآلة الراقنة
11	لقطة صدرية	عادية	متحركة بين الشخصيات. بالإضافة للتنقل البصري	دحمان يتصفح الجريدة ويأكل. حميد يتكلم عبر الهاتف. علي يكتب على الآلة الراقنة. شلبي يراقب الشارع من خلال النافذة. جمال يتصفح ملف	هذا دحمان بوفتيكة..دخل للخدمة صغير ودورك راك تشوف."	صوت الآلة الراقنة

المقطع الثالث:

	شريط الصورة				الشريط الصوتي	
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الكلام	المؤثرات الصوتية والموسيقى
1	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	بناية ذات معمار فرنسي قديم عليها لافتة « Olympia » وملصق لفيلم	أنا قتلك ومن بعد الشعبي..كان يغني مليح"	ضجيج
2	لقطة الجزء الكبير	منخفضة (تصاعدية)	بانوراما عمودية	للشارع الذي توجد به سينما « Olympia » مكتظ بالناس (زحام شديد)	عمر بصوت الراوي: كي يكون كاش فيلم هند..دزاير القصبة وباب الواد تتقلع"	ضجيج أناس يتحدثون " ...هاوليك التيكيات..آت أت..."

3	لقطة قريبة جدا (لقطة مضافة توظيحية)	عادية	ثابتة	ملصق فيلم	عمر بصوت الراوي: "ماكان لاه يهبطوها في الجريدة...الخبر يلحق"	ضجيج
4	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	عاملة في السينما توجه الجمهور إلى المقاعد، يتحرش بها أحد الشبان، تدخل معه في مشادات كلامية، يتدخل عمر لإنهائها.	العاملة: "ما تستحيش الخامج..." الشاب: " أيا شدي روحك..."	موسيقى اجنبية ضجيج صوت صفير وتسفيق الشباب
5	لقطة متوسطة	مرتفعة (غطسية)	بانوراما عمودية حكائية	شاب في السينما يمزق الكرسي الذي يجلس عليه.	/	موسيقى الفيلم الهندي
6	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	شاب في السينما يدخن	/	موسيقى الفيلم الهندي
7	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	المتفرجين في قاعة السينما يقفون منزعجين عن تعطل شاشة العرض	/	ضجيج: صوت صفير الشباب وصراخهم
8	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	طفل يتجول في قاعة السينما بين المتفرجين يبيع (محاجب)، عمر يتوجه نحوه للشراء، تتدخل العاملة لإيقاف ذالك	الطفل:محاجب حارين وسخونين... العاملة: أسمع...	ضجيج.. آت.. آت
9	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	عمر رفقة مجموعة من الشباب جالسون في إحدى زوايا الشارع،	عمر (متوجها للكاميرا):السهرة كي تكون النسمة حلوة نتلاقو هناي... شحال من مرة نجيبو الصبوحي هنا"	موسيقى القيتار
10	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية مصاحبة	شاب (قزم) يتجه نحو جماعة عمر ورفقائه ليصطحب أخاه معه للمنزل مجموعة شباب أخرى إلى جانب مجموعة عمر	أحد الشباب: فريد ..فريد خوك الكبير راهو جاي . الشاب (القزم) لأخيه: أسمع نتاي أبانود..تعلمت سهرات الليل الشباب: خليه ..خليه.	موسيقى قيتارة

المقطع الرابع:

	شريط الصورة				الشريط الصوتي	
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الكلام	المؤثرات الصوتية والموسيقى
1	لقطة الجزء الكبير	عادية	ثابتة	عمر ينزل سلالم الشارع مسرعا	عمربصوت الراواي: يا لطيف هاد الصبحة منجمتش نفطن راني ماخر بساعة	الموسيقى الخاصة بالفيلم
2	لقطة الجزء الكبير	عادية	بانوراما أفقية مصاحبة	عمر يسرع إلى المكتب سالكا نفس الطريق؛ طريق مزدحمة بالسيارات والراجلين، زهيرة تترقبه من النافذة	عمر بصوت الراوي: رقدت وليوم عنا خرجة مهمة..تاع الصياغة خطيرة كاين دايما شي ناس يخدموها يخدموها سكيمي"	لموسيقى الخاصة بالفيلم
3	لقطة متوسطة	عادية	تنقل مصاحب	ممر مزدحم بالنساء اللواتي يرتدين (الحايك) ، مصطفات على طول الرصيف حاملات مجوهرات بغرض بيعها (سوق سوداء) عمر وزملاؤه في العمل رفقة الشرطة يداهمون الشارع ويصادرون المجوهرات.	عمر بصوت الراوي: "اليوم عمار الريقلو حكمتله..نصدمو مع البوليسة"	موسيقى تشويقية
4	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	قاعة حفلات، يدخلها مجموعة من الجمهور يتباين بين الشباب والأطفال ، الرجال والنساء.	عمر بصوت الراوي: مشي كل ليلة نزهاو بصح الليلة كاينة حفلة...الشيخ شاعو"	ضجيج
5	لقطة متوسطة	عادية	متحركة	عرض مسرحي يلاقي استهجان غالبية المتفرجين. أحد المتفرجين يتذمر. تأثر إحدى الفتيات بمشهد من المسرحية.	الحوار الخاص بالمسرحية: " كم حياتي حزينة..الأمير بدون حب...قطيع للكباش" أحد المتفرجين: أيا اقتل السلطان يخي	ضجيج، ضحك و تصفير تهكمي على العرض

				أحد رفقاء عمر يتثاءب وهو يتفرج على المسرحية شباب يحدثون ضجة ويغنون، يسدل ستار العرض المسرحي	طاعون يخي قوقوعو	
6	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	المتفرجون يصفقون هاتفون ببدء فقرة الغناء الشعبي. بداية عرض فقرة الغناء الشعبي	/	تصفيق أغنية شعبية
7	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	عمر رفقة صديقه في طريق عودتهما من الحفل ، يتعرض لهما قطاع طرق، يسرقان ما كانا يحملانه بالإضافة إلى جهاز التسجيل الخاص بعمر.	عمر بصوت الراوي: تكون الوحدة تاع الصباح..قاسني كي جابو ليوم الخميس شاعو" صديق عمر: عمر...هادو بني عريان. عمر (متوجها للكاميرا): بني عريان هما الناس الي يقاطعو في الليل...كي يطيحو علي واحدالله يستر"	استمرار نفس الاغنية الشعبية ، موسيقى تشويقية (قرع طبول)

المقطع الخامس:

	شريط الصورة				الشريط الصوتي	
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الكلام	المؤثرات الصوتية والموسيقى
1	لقطة الجزء الصغير	عادية	متحركة	عمر رفقة صديقه يجوبان الشوارع المزدحمة متجهين ناحية بلكور لمراقبة محلات الصائغين.	هاد الصبحة مارانيش..موح السمينة كاش ما يدبرلي على وخداخرا"	ضجيج
2	لقطة الجزء الصغير	منخفضة (تصاعدية) كاميرا ذاتية	تنقل مصاحب	بناية قديمة آيلة للسقوط ، نشر على سلالمها أفرشة، يتعالى صوتي إمرأتين تتشاجران. موح ينزل من البناية	عمر بصوت الراوي: " أ واه أستغل تستغرب من الدنيا هذي.. تربينا سواسوا كنا نسكنو في حومة وحدة.. رحلو في الاستقلال باش يسكنو في وسط المدينة...هو مدود علها أيا لاطيف"	ضجيج مشادات كلامية بين المرأتين
3	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	موح يلقي التحية على عمر ورفقائه الجالسين في مقهى، ويعطي عمر جهاز تسجيل.	موح: السلام عليكم ..	ضجيج
4	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	عمر يجلس في غرفته، يجرب جهاز التسجيل الجديد	صوت امرأة ينبعث من جهاز التسجيل:" واحد، زوج..ما كاين والو مانيش عارفة علاش"	/
5	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	عمر وأصدقاؤه في زفاف يلتفون حول طاولة ويأكلون الكسكس	/	غناء شعبي ضوضاء
6	لقطة الجزء الصغير	عادية	بانوراما أفقية	مراسيم حفل زفاف: عريس يضع له عجوز الحناء وهو محاط بضيوفه وأصدقاءه	/	غناء شعبي
7	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	عمر جالس رفقة صديقه موح	عمر: "أسمع موح..كلام تاع لا كاسيت.سمحلي يا موح" موح: " يا خو مانيش..وانت ماتعرفهاش" عمر:"صعيب...أسمع موح ماتضحكش عليا	غناء شعبي

8	لقطة الجزء الصغير	عادية	ثابتة	عمر رفقة أصدقائه في شاطئ البحر	عمر بصوت الراوي: "هاد العشية باش نحي زعاف..يجيبوبيه الوقت	الموسيقى الخاصة بالفيلم
9	لقطة عامة	عادية	ثابتة	الواجهة البحرية للمدينة	/	الموسيقى الخاصة بالفيلم
10	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	عمر رفقة خاله وباقي العائلة في المنزل يشاهدون التلفزيون، عمر يراقب استحواذ الفيلم على انتباه أفراد العائلة	/	الصوت المنبعث من التلفزيون (حوار بين إمرة ورجل بالفرنسية)

المقطع السادس:

	شريط الصورة					الشريط الصوتي	
رقم اللقطة	نوع اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة		الكلام	المؤثرات الصوتية والموسيقى
1	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	عمر في المكتب يحاول الاتصال بسلمى، رفقاؤه يتهامسون عنه متهكمين		عمر يتحدث متوجها للكاميرا: هاد الصبيحة .. عمر لرفقاءه: صح فهمنا فهمنا .. مانجمو نديرو والو معاكم	/
2	لقطة الجزء الصغير	عادية	تنقل مصاحب	عمر يجول الشارع فرحا بعد إنهاء المكالمة الهاتفية مع سلمى		/	الموسيقى الخاصة بالفيلم
3	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	عمر في حانة، في حالة سكر، يؤذي يده بسيجارة، يتدخل موح ويوقفه.		موح: علاه علاه هكذا عمر.. ماكان والو	موسيقى تشويقية
4	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	عمر في حالة سكر في غرفته يعيد سماع صوت سلمى		صوت سلمى لمنبعث من جهاز التسجيل	/
5	لقطة قريبة جدا (لقطة مضافة توضيحية)	عادة	ثابتة	صورة لمكة المكرمة معلقة على جدران الغرفة		صوت سلمى المنبعث من التسجيل	/
6	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	عمر بلباس أنيق برفقة موح في الشارع		موح: آيا عمر راهم باو يخرجو..	ضجيج الشارع
7	لقطة الجزء الصغير	كاميرا ذاتية	ثابتة	خروج رجال ونساء من البناية		موح : هاوليك .ربع بنات هادوك.قاتلهم بقاو على خير	ضجيج الشارع
8	لقطة متوسطة	عادية	ثابتة	عمر يتردد، وموح يحاول تشجيعه		موح: آيا عمر روح	ضجيج الشارع
9	لقطة مضافة ذاتية	عادية	تنقل دائري	عمر يتخيل أنه يقفمع سلمى ويلقي التحية عليها		/	موسيقى تشويقية
10	لقطة الجزء الكبير	مرتفعة (غطسية)	ثابتة	عمر يعبر الشارع متوجها لسلمى، توقفه هتافات رفقائه		/	ضوضاء الهتافات ضجيج الشارع