

The cinematic approach to the daily reality in the movie "Omar Gatlatou Al Rajla": The founding of "the Algerian realist cinema"

Tarek Elmahmoudi

Higher Institute of Arts and Crafts of Gabes || University of Gabes || Tunisia

Abstract: In the course of the eighties of the last century, Algerian cinema launched another tendency that concentrated on the Algerian actuality after independence and was labeled the "new cinema". The contents of this cinema were somewhat far from the authority of the "exaggerations" of liberation war which bounded the creative horizon and restrained every intellectual motivation and research act, and thus contributed to retaining cinema away from its factual role, particularly at this stage in the history of Algeria.

This cinema trend scrutinized the social and economic circumstances within Algerian society during this period, and as result disturbing the notion of exaltation, stylized bravery, and the holiness of platforms. This was signified by moving towards deeper and more thoughtful visions related mainly to the modest citizen and his daily life, thus announcing the perpetuation of the transformation in Algerian cinema that began in the late seventies. This phase was established on solid basics. Fundamentally, the rise of a generation of young filmmakers who received academic training in numerous specialized European universities and who on their return to their homeland passed their dreams and mainly their new ideas which were built on audaciousness and innovation. Simultaneously with the new realism in Italy and the new trend in France, this enlightened vision was formed within Algerian cinema, and produced for the viewer a group of films that, although with a combining coordination, presented different and taboo liberated managements.

In this esteem, the feature film "Omar Qatlatou Al Rajla" directed by Merzak Allouache is measured as the most significant title of the Algerian realist cinema, which deals with the social phenomena within the Algerian society, according to artistic and artistic methods that allow the development of the spectator's sense of taste and enhance his knowledgeable and cinematic culture.

Keywords: The cinematic approach - daily reality - the Algerian realist cinema - the movie "Omar Qatlatou Al Rajla".

المقاربة السينمائية للواقع اليومي في فيلم "عمر قتلوا الرجل": التأسيس للسينما الواقعية الجزائرية

طارق المحمودي

المعهد العالي للفنون والحرف بقابس || جامعة قابس || تونس

المستخلص: خلال ثمانينيات القرن الماضي، أطلقت السينما الجزائرية توجّها آخر اهتمّ بالواقع الجزائريّ بعد الاستقلال ولقّب بـ"السينما الجديدة". كانت مضامين هذه السينما بعيدة بشكل ما عن سلطة "مفاتيح" حرب التحرير التي حاصرت الأفق الإبداعيّ وكبّلت كلّ إرادة فكرية وفعل بحثي، وساهمت في إبعاد السينما عن دورها الحقيقيّ خصوصا في هذه المرحلة من تاريخ الجزائر. رصد هذا التيار السينمائيّ الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية داخل المجتمع الجزائريّ في هذه الفترة، فقطع مع التمجيد والبطولات المنمّقة وقداصة المراحل. وقد

تمثل ذلك بالتوجه نحو رؤى أكثر عمقا وبحثا ترتبط أساسا بالمواطن البسيط وحياته اليومية، معلنا بذلك عن تواصل التحول في السينما الجزائرية الذي بدأ أواخر السبعينيات.

كان لهذه المرحلة أسس ساعدت على قيامها، وأبرزها جيل من المخرجين الشبان تلقوا تكوينا أكاديميا في عديد الجامعات الأوروبية المختصة ليعودوا إلى وطنهم حاملين أحلامهم وبرعاية أفكار انبنت على الجرأة والتجديد. فبين الواقعية الجديدة في إيطاليا والموجة الجديدة في فرنسا تشكلت هذه الرؤية التقدمية داخل السينما الجزائرية، وأفرزت للمشاهد مجموعة من الأفلام التي وإن كانت ذات توجه موحد إلا أنها قدمت معالجات مختلفة ومحزنة من كل قالب.

وفي ذلك، يعتبر الفيلم الطويل "عمر قتلوا الرجل" للمخرج "مرزاق علواش" العنوان الأهم للسينما الواقعية الجزائرية، والتي تناول الظواهر الاجتماعية داخل المجتمع الجزائري، وفق أساليب فنية وجمالية تمكن من تنمية ذائقة المتفرج وإثراء زاده الفكري وثقافته السينمائية.

الكلمات المفتاحية: المقاربة السينمائية - الواقع اليومي - السينما الواقعية الجزائرية - فيلم "عمر قتلوا الرجل".

المقدمة:

بحثت السينما الجزائرية على امتداد مسيرتها في سبل صياغة تعبيرات فيلمية تظهر من التماسك والمتانة ما يتيح لنظامها الدلالي أن يكون ذا معنى ومغزى، ليحوي على ذلك النحو موضوع الفكرة القائم عليها العمل، ويرسم وحدته الموضوعية. حاول الفيلم الجزائري، فيما قدمه من طروحات فنية وفكرية ضمن خطابه السينمائي، أن يؤسس لمفاهيم هذه السينما وللغته الإبداعية التي نسجت فحواها.

وقد مثل تناول الواقع اليومي ضمن صياغات فيلمية، أحد الأسس التي مهدت لظهور سينما جزائرية جديدة، إنها "السينما الواقعية الجزائرية". ولقد حاولت هذه السينما أن تقترب من المشاهد، وتقديم مادة فيلمية تمكنه من رؤية ذاته، وتتوافق مع مستواه الفكري والثقافي. حيث "تتميز السينما المغربية عن باقي السينمات في الوطن العربي، بخصائصها المتنوعة وتوجهاتها المختلفة التي تتماشى مع ثقافة المجتمع المغربي ومبادئه، فهي تتعرض لانشغالات الناس ومشاكلهم" (نايلي، 2019، ص 38) ورغم ما جنته هذه النوعية من الأعمال السينمائية من انتقادات لاذعة واتهامات بالمغالاة في أشكال وأساليب التعبير عن الواقع وما يحذوه من ظواهر اجتماعية، فلقد كان مستوى إقبال الجمهور على مشاهدتها الفيصل في تقييمها.

تقدم المكتبة السينمائية الجزائرية فيما تحفظه من أفلام روائية طويلة إستقراء للواقع وما عرفه من تحولات سياسية واقتصادية واجتماعية، وذلك وفق سياقات فيلمية تقوم على بناء خطاب سينمائي يوازن مضمونه بين تركيبية الصورة والمحتوى (النص). ف"ميزة الصورة الفنية هو أنها خلاصة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير أو الانفعال الجمالي" (الجهاني، 2017، ص 14). وفي ذلك، مثل فيلم "عمر قتلوا الرجل" للمخرج "مرزاق علواش" المحطة الرئيسية لانطلاقة السينما الجزائرية الجديدة، وذلك لما قدمه هذا العمل من طرح قطع، وبكل جرأة، قداسة مرحلة سينمائية اهتمت -وبشكل مبالغ فيه- في تناولها السينمائي بالنظر المطول إلى بطولات حرب التحرير والاستقلال، وغير عابئة بحاضر يفزوه الإهمال وتفشي الظواهر الاجتماعية السلبية.

الاشكالية:

إلى أي مدى استطاعت سينما الواقعية الجديدة الجزائرية ضمن ما طرحته من تعبيرات سينمائية أن تقدم سينما توازن في محتواها بين تركيبية الصورة والخطاب الذي تحمله؟ وهل تمكن فيلم "عمر قتلوا الرجل" من اختزال القيم الفنية التي تأسست عليها هذه السينما، وتأثيرها بمفردات ابداعية جعلت منه (أي هذا الفيلم) حجر الأساس لتيار السينما الواقعية الجزائرية؟

قصة الفيلم: استنساخ الواقع

تروي أحداث فيلم "عمر قتلوا الرجل" قصة شاب جزائري (عمر) يسكن رفقة عائلته في منزل ضيق بالعاصمة، يشتغل موظف بإحدى الإدارات العمومية (مراقبة جودة الذهب)، مسكون بفكرة "الرجل"، ويعيش حياة روتينية منحصرة بين الشغل والتسكع في شوارع المدينة. يهتم "عمر" بشكله وأناقته، وهو مهووس بالاستماع للأغاني الشعبية الجزائرية ومشاهدة الأفلام الهندية والإيطالية، محاولا بذلك ملئ فراغ الوحدة التي يعانيها. وخلال عودته من إحدى الحفلات، تقوم مجموعة من الشبان بمهاجمته وسرقت جهاز التسجيل خاصته (مانيتو)، الذي كان يمثل أعز ما يملك، فبه كان يستمع للأغاني الشعبية ويسجل عليه أغاني الأفلام الهندية التي يشاهدها. وعلى إثر ذلك، يتصل بأحد زملائه (موح السمينية) الذي كان يعمل في السوق الموازية إلى جانب وظيفته، ويطلب منه أن يوقرله جهاز تسجيل كالذي كان يمتلكه. وأثناء استعماله للجهاز الجديد، يكتشف "عمر" صوتا مسجلا داخله لفتاة تتحدث إلى نفسها، ليتعلق بذلك الصوت ويطلب بإلحاح من صديقه توفير فرصة له لملاقاة صاحبة ذلك الصوت بعدما عرف أنها تعمل معه واسمها "سلي". ينجح "موح" في إقناع الفتاة، ويتمكن "عمر" من رقم هاتفها ليتصل بها ويتفق معها على موعد للقاءها.

موضوع الفيلم: استنطاق الواقع

يتنزل فيلم "عمر قتلوا الرجل" في خانة الأفلام الاجتماعية، إذ قام على رصد واقع الشباب الجزائري ومشاكله خلال سبعينيات القرن الماضي، لنجد المخرج يطرح بعض القضايا التي تعبر عن هواجس هذا الجيل، وذلك من خلال يوميات شاب موظف بإحدى الإدارات العمومية. توجه "مرزاق علواش" في تشكيله لموضوع الفيلم نحو التطرق لظواهر اجتماعية تراوحت بين ما هو مرتبط بالتقاليد والعادات، وبين ما يُنتجه الواقع المجتمعي من تفاعلات آنية بين الأفراد، استطاع بموجها نسج رؤيته الشخصية وصياغتها سينمائيا بما يتلائم بحوثات تلك المرحلة من تاريخ الجزائر (سياسيا، اقتصاديا، اجتماعيا). لقد عبّر فيلم "عمر قتلوا الرجل" عن تلقائية المخرج في تناوله للموضوع، فلم يستخدم "مرزاق علواش" أي رموز أو شفرات أو حتى وسائل أخرى تستهوي الجمهور. فقد ترك، وبكل بساطة، الكاميرا تتجول وترصد الواقع اليومي لحي شعبي بالعاصمة الجزائرية، وما يعيشه الشباب. غابت الدماء والجنس والرجال الخارقون ليحظر أناس مثل جميع البشر، كالذين نروهم في جلّ أحياء الجزائر، وأيضا في البعض من بلدان العالم الإسلامي". (Ratiba, 1994, p76)

حضي العمل باهتمام النقاد، واعتبر من أبرز أفلام تلك المرحلة من مسيرة السينما الجزائرية، وذلك بالنظر إلى ما قدمه من تجديد في نوعية المواضيع المطروحة سينمائيا، مقارنة بما اشتغلت عليه معظم أفلام تلك الحقبة من تاريخ الجزائر، وأيضا لما تضمنه خطابه السينمائي من تفرّد في مستوى طروحاته الفنية والتقنية. كلّ هذا جعل من "عمر قتلوا الرجل" عنوانا بارزا في تاريخ السينما الجزائرية، ليعتبره الباحث والكاتب "هاشم نحاس" "أول فيلم يتناول قضايا التحرير والتغيير الثوري" (النحاس، 1976، ص76). ركّزت الانتاجات السينمائية لمرحلة ما بعد الاستقلال على كلّ ما هو مرتبط وذو صلة بحرب التحرير والمقاومة الشعبية، الزامية إلى ترسيخ صورة تماسك المجتمع الجزائري وأسس هويته المسلموية، وتمجيد نضالات الأمة، وما تحمله تلك الحقبة من قداسة. ويظهر فيلم "عمر قتلوا الرجل"، يُعلن عن ميلاد مرحلة جديدة من مراحل تطوّر السينما الجزائرية، تُقدّم الواقع وتغوص في أعماقه وترصد مشاكله الحياتية، في تفاعل مع ما يشهده المجتمع من تحولات ارتبطت بالتقلبات السياسية والاقتصادية بامتياز، وذلك وفق آليات تعبيرية وفنية مستحدثة.

لقد عبّرت مضامين الفيلم بكلّ جرأة ومصداقية عن الواقع الاجتماعيّ الجزائريّ من خلال شخصية شابة (عمر) نقلت هواجس جيل تلك الفترة من تاريخ الجزائر، وما يعيشه ويكابد في حياته اليومية، ليضع "علواش" حدًا لصور العنجهية وأحلام البطولات التي سيطرت لعقود على السينما الجزائرية، وجعلت المشاهد الجزائريّ ينفصل عن واقعه ويعيش على الذكري. ولأجل ذلك، استعمل "مرزاق" لغة تصويرية مبسطة تُمكن من حيازة انتباه المتفرج وشده لأحداث الفيلم، وخصوصا للشخصية الرئيسية، وهو ما نجح المخرج في تقديمه وتسويغه. إنّ هذه التجربة السينمائية هي إعلان صريح عن بداية ظهور السينما الواقعية الجزائرية بطابع محليّ، يحمل داخل خطابه الفنيّ والإبداعي خصوصيات المكان والزمان. ف"ثقفة المتفرج الانفعالية بصحة ما يجري على الشاشة يربط السينما بوحدة من القضايا الأساسية في تاريخ الثقافة" (لوتمان، 1989، ص 20).

قراءة في عنوان الفيلم: الخروج عن المعهود

اعتمد "مرزاق علواش" في صياغته عنوان هذا العمل على اللغة العامية الجزائرية، في اتصال بما يحمله الفيلم من أبعاد فنية وفكرية، تُترجم رؤية المخرج وتوجهاته في بناء الأحداث ونظمها. "عمر قتلتم الرجل" هو عنوان يحمل في تركيبته نفسا فكاهيا، لم يعتد المشاهد الجزائريّ رؤيته في ما سبق من انتاجات سينمائية محلية، وهي حركة ذكية من المخرج مكنته من تحريك حبّ اطلاع المتلقي وفضوله. كلّ ذلك مكّن من كسب أولى "المعارك" في نجاح الشريط، وهو ما يؤكد مدى حرص المخرج وسعيه إلى تقديم عملا متكاملا بداية من صياغة العنوان. "قتلتم الرجل"، "الرجلة" هو مصطلح من اللغة العامية الجزائرية، يرمز بالأساس إلى كلّ ما له علاقة بالرجولة، فهي عبارة انتشلها المخرج من الواقع الشعبيّ المحليّ لتكون ضمن تركيبية عنوان الفيلم. وبالتالي ارتبط العنوان في تكوينه بالذهنية الاجتماعية الجزائرية، ليتناص مع الخطاب الشفوي الشعبي ويكون علامة لمحتوى العمل ولمغزاه. استعمل "مرزاق علواش" في صياغة هذا العنوان صيغ بسيطة ومتداولة، مرتبطة أساسا بالواقع، وفي نفس الوقت منسجمة مع توجهاته الفنية.

مع أهمية دور العنوان في تشكيل العمل الفنيّ (قصيدة أو لوحة أو مسرحية أو شريط سينمائيّ، ...)، لم يكن من السهل على "مرزاق علواش" تقديم أولى أعماله السينمائية الطويلة تحت عنوان يقطع مع ما هو سائد في تلك الحقبة من تاريخ السينما الجزائرية. فلقد كانت العناوين تُظهر في معظمها بُنية تكسو دلالتها الجدية وتوجهات تلك المرحلة في مضامين انتاجاتها السينمائية الوافية لحرب التحرير والمقاومة الجزائرية. وفي ضلّ هذا النوع من الركود في مستوى نوعية المنتج السينمائيّ، وبجراً المبدع وتحديه، يقوم المخرج الشاب "مرزاق" (سنة 1976) باقتحام الواقع الاجتماعيّ الجزائريّ والكشف عن ما تُعانيه الفئة الشابة من ذلك المجتمع، من خلال فيلمه "عمر قتلتم الرجل" أحد أبرز العناوين في فيلموغرافيا السينما الجزائرية والعربية.

أبعاد شخصية "عمر" ودلالاتها: بطل من الواقع

يمثل "عمر" الشخصية المحورية للعمل، وهو شاب جزائريّ موظّف بإحدى الإدارات العمومية، يعيش وسط عائلة متعدّدة الأفراد (الأمّ وأخت صغرى وأخت مطلّقة وأبنائها الخمسة والجدّ) وهو العائل الوحيد لها، بمنزل ضيق وسط أحياء العاصمة الجزائرية. يسهر "عمر" على الاهتمام بشكله ومظهره، ولا يخفي إيمانه المطلق بمفهوم "الرجلة"، وهي أحد أهمّ الخصال التي يرى البطل أن يتمتع بها الرجل، ليُعرف بين أصدقائه بـ"عمر قتلتم". وقد ترجم كلّ ذلك المشهد الأوّل من الفيلم، أين يقوم البطل بالتعريف بنفسه وهو ينظر مباشرة إلى الكاميرا، ليحيلنا هذا الأسلوب في التصوير إلى طريقة "بريخت" في المسرح الملحميّ الذي يعتمد الفصل بين المتلقي والمشاهد ليتركه أكثر يقظة وفاعلية وهو يشاهد المسرحية. ذهب "مرزاق علواش" في تصويره لهذا المشهد إلى الأسلوب البريختي بحثا عن "استدراج"

المشاهد إلى داخل الفيلم ومرافقة تلك الشخصية الغرائبية إلى حدّ ما، مع المحافظة على موقع كلّ منهما، فكان هذا الأسلوب "الأداة التقنية والقناة الإدراكية التي تمرّ الحكاية بواسطتها" (الزّاهير، 1994، ص 9). قدّم "عمر" دور بطولة مزدوجا، فهو بطل الفيلم والشخصية المركزيّة فيه، وهو كذلك بطل أحداثه، فهو المسئول عن الإنفاق على العائلة، وهو الذي يحيي حيّه ويذود عنه، أين نراه في الدّقيقة 61 من الفيلم يستنجد به أبناء الحيّ لطرده أحد الدخلاء. عموما، هو شخصية متوازنة ورضينة، مُقتنعة بواقعها ولا تسعى إلى ما دون ذلك بشكل مُبالغ فيه، فلا نجده يُصدر أيّ تدمّر أو تشكّ من وضعه الاجتماعيّ، لقد هيّمته تفاصيل معنى الرّجولة وفصلته عن الحياة، بالمعنى العميق للكلمة.

"عمر" هي شخصية استجلب المخرج من خلالها شخصية الشّاب الجزائريّ البسيط، ذو الأحلام المحدودة، التي نال منها روتين الحياة اليومية ونسقتها البطيء وعدم التفات سياسة الدولة لتلك الفئة من المجتمع أو اكتراثها بها في تلك المرحلة الانتقاليّة من تاريخ الجزائر. لقد أصبحت حياته مُجرّدة من أيّ تفاعل وانفعال، وانحصرت اهتماماته في ما يزيد من شدّد وثاقه إلى تلك المعيشة الجبلي بالكساد والركود. ف "عمر يتحدث نيابة عن جيله، راويا قضية الفرد بوصفها قضية الجماعة، لكنّه برغم ذلك أحد شباب جيل ما بعد الثّورة الذين يتسكعون في تكاسل بلا قضية". (مالكموس، أرمز، 2003، ص 244)

"... عندهم الحقّ، عندي الرّجلة هي الصّحّ في هالدنيا، في عقليتي الرّاجل لازم يموت على النّيف والشّرف" (الدّقيقة 1 و23 ثانياً). يُقدّم هذا التعريف معنى "الرّجلة" لدى بطل الفيلم، فهو المفهوم المحرّك لفكرة الفيلم الذي نسج المخرج من خلاله الأحداث وأرسى دعائم بُنيته داخل المشاهد، فهي الصّفة أو السّمة التي ارتكز عليها "علواش" في رسمه لشخصية "عمر" لتبدو أكثر ايجابية. يرتبط مفهوم "الرّجلة" في شموليته بكلّ ما له علاقة بالشّهامة ومحاسن القيم الأخلاقيّة، التي كثيرا ما يسعى أفراد المجتمع إلى تمنيها واحترام من يمتلكها منها وتقديرها، لتكون في الفيلم الرّكيزة الأساسيّة في بناء شخصية البطل ذات الطّابع الايجابي. وتوفّر حيز مهمّ من القبول الجماهيريّ للعمل وخصوصا لبطله. أسهم كلّ هذا في أن جعل الفيلم يحقق نجاحا جماهيريّا تاريخيا ويكسب ودّ النّقاد وجلّ من شاهده. ف "قليلا ما نُشاهد أفلاما من إنتاج جزائريّ تنجح في جذب الجمهور، ففي كثير من الأحيان ترغب بعض هذه الأفلام في تقديم الدّعاية". (Maghrebi, 1985, p 95)



الصّورة رقم(1): عمر يقدم نفسه للمُشاهد

لم يقتصد المخرج مجهوداً في تعداد الخصال الأخلاقية لـ"عمر"، وفي المقابل قام بتعرية الواقع الاجتماعي وظواهره السلبية وفق نظم سردية تناظرية تغيب عنها التقاطعات، ومكنت السيناريست (مرزاق علواش) من النجاح في نسج مراوحة بين الواقع اليومي المعيشي في الجزائر ما بعد الاستقلال، والواقع الذاتي للبطل والمثالية الأخلاقية التي كانت تُحرّكه، هذا إلى جانب عقلانية مفرطة تحكم تصرفاته. هي حكاية بسيطة مجردة من كل تعقيد، أرادها المخرج أن تعكس بأسلوب تشكيلا سينمائيا طبيعة حياة هذه الفئة من المجتمع الجزائري في ذلك التاريخ وما يعيشه من فراغ وكساد اجتماعي. فقصّة الفيلم بعيدة كل البعد عن أي شكل من أشكال الحكمة والعقد الدرامية، مما أضعف عنصر الصّراع فيها، ليطغى عليها أسلوب السرد والوصف، فهي تعرض مشاهد تُصوّر حياة هادئة لبطل هادئ ومستقيم، مقتنع وراض بواقعه ولا يُبدي أي إحساس برفض تلك الحياة التي يعيشها، ويكتفي بمُجاراتها والتمتع بها كما هي دون قلق أو تشكّ.

حافظ "مرزاق علواش" على نفس نسق تواتر الأحداث طوال الفيلم، فلم نشهد أي بذرة من شأنها أن تنمو وتفرز صراعا، فمجمال رداها محكي الفيلم تفتقر لأي نوع من الصّراعات، فـ"عمر" لم يجد نفسه أمام أي عقبة أو قوّة قاهرة تمنعه من تحقيق أي هدف، بل لم يكن له أصلا هدفا يسعى إليه. ففي الدقيقة 35 و36 ثانية من الفيلم، يستمع "عمر" إلى صوت فتاة عبر شريط كاسات أهداه إياه صديق له، ليغرم بذلك الصّوت ويقرّر البحث عن صاحبته وواجدها، هو هدف أرادته الكاتبة خاليا من أي عائق، فالفتاة تعمل مع صديقه "موح"، وحين أعلمها بأن "عمر" يرغب في التعرف عليها وافقت دون شرط أو قيد، لتسير الأمور بسهولة وسلاسة دون وجود أيّة قوى معاكسة من شأنها أن تُنشئ صراع ما داخل سيرورة أحداث الفيلم.

وبالرغم من افتقاد الفيلم لأي شكل أو نوع من الصّراعات التي من شأنها أن تخلق ديناميكية داخل صيرورة الأحداث وتُعزّز أسس الحكمة القصصية، التي قد تساهم بدرجة عالية في ضمان شدّ المتفرّج للعمل، إلا أنّ المخرج عكس موضع ذلك الصّراع وألقاه في فكر المشاهد. حيث: "إنّ استعمال لغة السينما يسمح بعدد من التّنويعات لا نهاية له. خصوصا وأنّ كل صورة في السينما تمتلك إضافة إلى معناها الخاص، الذي هو "قيمة تعبيرية" قيمة أخرى هي "قيمة الشّعور" يمكن مقارنتها بنبرة الكلمة المجازية في فنّ الشّعور" (الزبيدي، 2006، ص 121). إنّه تمشّ تنهجه سينما الواقعية الجديدة في أسلوب معالجتها للمواضيع التي تطرحها، فهي تهتمّ بتصوير أناس عاديين في حياتهم اليومية بشكل خال من أيّ حيكات درامية أو ديكورات، فتخلق الصّدمة لدى المتفرّج بما تعرضه من تعرية لجوانب من الواقع المعيش وتحرّك فيه وعيه تجاه ظواهره (فقر وسياسة التهميش وظلم وأزمة السكن...)، وتنبّه ضمينا لما قد تأول إليه الأمور مستقبلا. "فجميع الموضوعات، حتى تلك التي تبعث على النّفور، يصبح من الممكن تأملها بشيء من حبّ الاطلاع ومعالجتها معالجة فنية، حينما تبرزها ظروف الحياة أمانا. فإثارة هذه الوظائف الجمالية تخفّف من حدة العنف في استجاباتنا العاطفية". (سانتيانا، 2010، ص 297)

تمكّن "مرزاق علواش" بأسلوب تصويري بسيط وخال من كل تعقيد من بناء لقطات ومشاهد الفيلم، وتقديمها وفق رؤية إخراجية تعكس محتوى العمل وتقدّم الإضافة في نسج أحداثه. ولقد كانت ترجمانا لتوجّهاته الفكرية وأبعادها الفنية، القائمة بالأساس على استبعاد كل شكل من أشكال التّصوير للفيلم المُفتعل، واستنباط أسلوب تصويري آخر يقوم على التّجديد في توظيف الفضاء السردى بما يتماشى مع طرح الفيلم وسيرورة أحداثه. فـ"هو (أي هذا الفضاء) مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، المتمثلة في سيرورة الحكى، سواء تلك التي تمّ تصويرها مباشرة أم تلك التي تدرك بالضرورة، بطريقة ضمنية، مع كل حركة حكاية" (لحميداني، 1989، ص 64). كما ساهمت أسباب عديدة في خلق هذا النمط السينمائي، فقد كان هنالك وعي فكري يُشكّل رفضا قطعيا لكل مظاهر التّف الكاذب لصناعة هذه النوعية من الأفلام التي لا تمتّ للواقع بصلة، وأصبح الفيلم يُنقذ خارج

الأستوديو بعيدا كلّ البعد عن التّعقيد والتكّلف الذي طالما طغى على السينما. ارتبطت هذه الموجة الجديدة بكلّ ما له علاقة بتقنيات حركة الكاميرا، التي صارت أشبه بقلم في يد المخرج وهو جعلها تُكرّس مبدأ المخرج-المؤلف أو صفته، لتُصبح طرّحات العمل ترتبط وجدانياً بكاتب العمل، ليصوغها سينمائية بما يتماشى مع أدواته الإخراجية وخلفياته الفكرية.

كلّ ذلك جعل مخرج الفيلم يتوجّه نحو استعمال اللّقطات الطويلة، أو ما عبّر عنه باللّقطه - المشهد في هذا التيار السينمائي، أي السينما الواقعية الجديدة، والتي كان من شأنها إيهام وحثّ المتفرّج واستفزازه ليرتبط فكرياً لا انفعالياً مع أحداث الفيلم. "فالمشاهد المتواصلة لحدث ما تيسره الالتقاطة الطويلة، ونستطيع أن نستنبط الدافع بأنفسنا بدلا من توجيه رؤيتنا في مسار واحد" (الآن، 1989، ص132)، وهو ما يمكّن من بلورة الإحساس الواقعي داخل الفيلم الناتج أساسا عن توحد ثنائية المكان والزمان مع الشّخصيات الموجودة داخل المشهد. ولعلّ المشهد الأول من الفيلم خير مثال على ذلك (من الدّقيقة 1 إلى الدّقيقة 7 و23 ثانية). رافقت عدسة الكاميرا البطل أينما حلّ، فلا نكاد نرى مشهدا يخلو من وجوده، فهو المركز الوحيد للأحداث والمؤثث للقطات الفيلم ومشاهده، فباختلاف الإطار وتنوّع زوايا النّظر نتج إغناء في مستوى الشّكل واستمرارية الفعل الدرامي المصوّر، ممّا أتاح لـ"علّواش" إضفاء واقعية ومصداقية على ما يقوم بتصويره ورصده.

إنّ الأسلوب الذي اعتمده "مرزاق علّواش" في بناء السيناريو ومن ثمّة ترجمته إلى لغة سينمائية ارتكز كلياً على تقاطع الشّكل مع المضمون، بل وجعل الشّكل في خدمة المحتوى. وفي ذلك يقول الكاتب "فكتور جرومنسكي"، أحد منتحي المدرسة الشّكلية الروسية: "إننا قصدنا "الاستيطيقي" حينما كنّا نقصد "الشكلي"، فإنّ كلّ حقائق المحتوى تصبح في الفنّ ظواهر شكلية" (جرومنسكي، 2004، ص 107). كلّ هذا كان له الأثر في إنتاج وحدة عضوية بين العناصر المشكّلة للعمل ودعم حضور الفعل الإبداعي أثناء بناءه بما يستجيب للمقاصد الفنية والفكرية للمخرج، لتنتج في رسم منهج جماليّ يستبطن التّجديد والعمق في المفاهيم الجمالية، والتي أسّست للخطاب السينمائيّ الذي بحث المخرج عن صياغته وتشكيله.

"المانيتو" أو آلة التّسجيل: إكسسوار ينسج الحبكة

تُحظى الإكسسوارات في السينما بأهمية كبيرة، وذلك لما تلعبه من دور في صياغة لغة سينمائية متوازنة ومتكاملة تُقدّم الرؤية الفنية التي يؤسّس لها المخرج داخل العمل والمقاصد التي يسعى إلى إيصالها للمُشاهد. "ويشرح ايزنشتين ذلك حين أوضح الفارق بين استخدام مائدة مستطيلة أو مائدة مستديرة، داخل منظر ما، المستديرة توحى بالمساواة بين الجالسين عليها، أمّا المستطيلة فتؤكّد تمايز قدر وأهمية كلّ من الجالسين حولها، بدرجة اقترابه أو ابتعاده عن رأس المائدة.. ذلك أنّ المائدة المستطيلة توحى بالطبقة الاجتماعية، فالرأس أو الشّخصية الأهمّ أو الرئيس أو السيّد، يجلس عادة عن إحدى نهايات المائدة وتتلوه الأماكن الأقلّ أهمية اجتماعية فالأقلّ" (أبو شادي، 2002، ص239). يستبطن استعمال الإكسسوارات في السينما دلالات وإيحاءات تُسائر محكيّ الفيلم وتأتث للبنية السردية التي يقوم عليها. حيث تعمل على إثراء الصّورة داخل اللّقطه ومضمونها، وذلك من خلال حملها لمؤشّرات يستقرأ المُشاهد من خلالها ما تحمله من رمزية وتعبيرات، فتكون محملا لزمان ما أو مكان ما أو تعبيراً عن الحالة النفسية للشّخصيات في الفيلم، وعديد الإشارات الأخرى التي تُكمّل بناء اللّقطه داخل الفيلم.

في هذا الفيلم، قدّم لنا "مرزاق علّواش" إكسسوارا ذا أهمية بالغة في بناء الأحداث، بل وكان الدينامو الذي يُؤلّد طاقتها، فجعله يلعب دورا جوهريا في تشكيل الحبكة البسيطة للفيلم، إنّه "المانيتوفون" أو ما يُعبّر عنه بالآلة التّسجيل. فيها هو البطل يُقدّمه للمتفرّج (من الدّقيقة 4 و40 ثانية إلى الدّقيقة 5 و30 ثانية) ويُفصح عمّا تُمثّله هذه

الألة من قيمة عنده قائلا وهو يُقبلها: " هذا هو تجويز الوقت ديالي، عندي 31 كاسات هذا هو الكنز ديالي"، ويضيف "الميني كاسات وين نروح نديرها معايا، دونك (donc) رجعت فيتا طبيعة"، ليقدمها المخرج في صورة الرفيق الملازم للبطل، بل وأصبحت صُحبته من طباعه ومن شخصيته. يقوم "عمر" بواسطة هذه الألة بتسجيل الأغاني الهندية خلال حضوره للأفلام في قاعات السينما، والأغاني الشعبية في الحفلات والأعراس. إنّه شديد التعلّق بهذه النوعية من الأغاني، والتي يرى فيها أنها تمسّ من مشاعره وتحرك أحاسيسه، وهو ما عبّر عنه قائلا: "الشعبي يا خو يهلكني، يقسني، اي والله ... اجتتعي (أحب) فيلم الهند، اخترت الأغاني متاع les films ديالو، ايقيسوني، لو كان جيت madame نبكي كي نسمعهم".



الصورة رقم (2): عمر يقبل آلة التسجيل (المانيتو) خاصته

مع الدّقيقة 31 من زمن الفيلم، وخلال عودته من إحدى السّهرات صحبة صديق له، يتعرّض "عمر" لعملية سطو من طرف عصابة يفقد على إثرها آلة التسجيل خاصته، وهو ما يمثّل بداية تشكّل نقطة التحول في مسار أحداث الفيلم. ومن وظيفة هكذا أحداث جانبية إثراء الحدث الرئيسي أو إعلان وقوعه، فالحدث الجانبي لا يجوز أن يكتسب في علاقته بالحدث العام أية استقلالية لأنّ ذلك يعرّض الحدث الموحد إلى التشتت (الزبيدي، 2001، ص 74). فبعد أن كانت الأحداث تقوم على السرد الوصفي البسيط والسطحي، ارتأى "مرزاق علواش" تحويل وجهة نسق الفيلم وخلق "مشكل" داخله من شأنه إضفاء ديناميكية على الخطاب السينمائي الذي يقدمه، ويمكنه من إثارة بعض القضايا والظواهر الاجتماعية الأخرى التي في علاقة مع فكرة الفيلم واتجاهاته الفنية، والمقاصد الفكرية للمخرج.

صورة المجتمع الجزائري في الفيلم: توازنات وإخلالات

كما أشرنا في ما سبق، فإنّ هذا الفيلم يندرج ضمن أفلام الواقعية الجديدة، التي تقوم بالأساس على رصد معاناة الطبقات الفقيرة في المجتمعات وتقديمها للمُشاهد وفق رؤى سينمائية تصويرية بسيطة وبعيدة عن كلّ تعقيد ومُغالاة. وإن كان فيلم "عمر قتلوا الرجل" قد تناول في كلّ مشهد تركيبة شخصية البطل بأدق تفاصيلها، فإنّه قدّم بالتوازي قضايا ومشاكل اجتماعية على قدر عال من الأهمية، نالت في تلك المرحلة من جسم المجتمع الجزائري، وكانت ضمن المواضيع المسكوت عنها في السينما الجزائرية، وكان الخوض في الحديث فيها بأيّ نوع من الأساليب التعبيرية ممنوعا، وذلك لما تحمله من إشارات وتلميحات للوضع العام للبلاد وخصوصا منه الوضع السياسي. "غير

أنّ كلّ هذه الأفلام وهذه المواقف ضلّت واقفة عند حدود زمن الثّورة، سلبا أو إيجابا، فما الذي حصل بعد الاستقلال؟ لقد كان ذلك بدوره سؤالاً شائكا، أما الجواب فكان مرزاق علوش أول من جرؤ على الإتيان به، في فيلمه الرائع "عمر قتلوا الرّجلة". حيث الحديث عن الواقع اليوميّ: الحياة الصّعبة، البطالة، أزمة السّكن، العلاقة بين الجنسين" (عبيدو، 2007، 1631).

تمكّن "علوش" بأسلوب تعبيريّ سلس ولغة سينمائيّة ذكيّة، من إثارة جلّ تلك المواضيع والغوص في واقع الحياة اليوميّة وتعريفه من خلال الشّخصيّة المحوريّة الشّابة "عمر"، المشحونة بالاجبائيّة المبالغ فيها، فهو قنوع ورافض لأيّ تغيير، في إشارة منه للشّخصيّة الجزائريّة عموما. وفي المقابل، قدّم ظواهر اجتماعيّة تعبّر عن معاناة الشّعب الجزائريّ، وهو ما خلق هوة عميقة بين تركيبة شخصيّة البطل ووضعيّة المحيط الذي ينتهي إليه ويحيا فيه، لتجعل المتفرّج يطرح أكثر من تساؤل وتحرك ملكة التّفكير لديه، وهو ما يصبو إليه مخرجو هذه النّوعيّة من الأفلام. إنّ "الفيلم هو نصّ؛ لأنّه يمثّل خطابا ذا فاعليّة وقصديّة، بل ولديه القدرة على التّأثير في المتلقّي عبر استخدام الرّموز البصريّة والسّمعيّة التي وضعها صانع الفيلم" (عبد العزيز، 2008، ص 67).

في المشهد الأوّل من الفيلم (من الدّقيقة 3 و18 ثانية إلى الدّقيقة 4 و22 ثانية)، أشار المخرج إلى مشكل السكن، أين نجد البطل يسكن منزلا ضيقا رفقة أمه وجدّه وأخته المطلقة وأبنائها الخمسة، وتشاركه الغرفة أخته الصّغرى، التي كبرت وأصبح من المخجل أن ينام معها في نفس المكان، فهي حسب تعبيره من "الحرّمات". فهذه الصّورة، عبّر "مرزاق علوش" ضمنا عن الوضع الاقتصاديّ التي تعيشه الجزائر في ذلك التّاريخ، فجّل الظّواهر الاجتماعيّة السّلبية هي نتاج عن الواقع الاقتصاديّ المزري والسياسات الفاشلة التي يتبعها النّظام في أيّ دولة ما، والتي من شأنها التّأثير على سلوكيات الفرد في المجتمع والتحكّم فيها.

تطرق أيضا مضمون الفيلم إلى وضعيّة المشهد الثّقافيّ في الجزائر وما يواجهه من لعنة الثّقافات الدّخيلة والوافدة عبر الشّاشات، سواء منها الصّغيرة أو الذهبيّة. عبّر المشهد الموافق للدّقيقة 7 من الفيلم عن مدى تعلق أخت البطل بالمسلسلات اللّبنانيّة، فهي هي تجتمع بزميلاتها فوق سطح البناية للقيام بغسل الملابس ونشرها وكلهنّ شغف وإعجاب بالحديث عن أبطال وأحداث تلك المسلسلات، ليقدم لنا المخرج قمة ولع هذه الفئة من المجتمع الجزائريّ بتلك النّوعيّة من الأنماط الثّقافيّة الخارجيّة التي غزت البيئة الثّقافيّة المحليّة. وفي نفس السّياق، يصبّر المشهد الموافق للدّقيقة 14 و6 ثوان من زمن العمل الإقبال الرّهيب لجمهور قاعات السّينما على الأفلام الهنديّة، إذ تجد هذه الأفلام صدى ورواج منقطعاً النّظير داخل المجتمع الجزائريّ عموما. كما لم يترك "مرزاق علوش" الفرصة تمرّ دون أن يصبّر ما تعرفه قاعات السّينما من تسيّب وفوضى، سواء أكان ذلك سببه الجمهور أو العاملين فيها، وهي صورة قد أرادها المخرج أن تلخّص واقع المشهد الثّقافيّ، وواقع القطاع السّينمائيّ المحليّ خصوصا، سيّما وأنّ هذا الفنّ يمثّل واجهة القطاع الثّقافيّ في الجزائر وفي سائر البلدان العربيّة.



الصورة رقم(3): حشود من الناس بصدد الدخول إلى قاعة السينما

ورغم اعتبار عديد المؤرخين والنقاد أنّ فترة الستينيات والسبعينيات هي العصر الذهبي للمشاهد الثقافي الجزائري برمته، إلا أنّ ما حملته الصورة التي قدمها "مرزاق علواش" من دلالات وإشارات أفرزت قراءة مغايرة لذلك، وأظهرت نجاح الغزو الثقافي الخارجي وطغيانه. إنّ ما قدمه فيلم "عمر قتلوا الرجل" من صورة عن الواقع الثقافي الجزائري لهو إبراز واعتراف بقيمة الثقافة في بناء المجتمعات وتوازنها، وما تخلقه الاخلالات في توازنها من اضطرابات اجتماعية من شأنها التأثير سلبا على شخصية الفرد وسلوكياته. هذا إلى جانب أنّها مثلت إشارة ودليلا واضحا على ارتباط الفيلم بواقعه وقضايا مجتمعه بتنوعها، فالصورة السينمائية "لا تعرض نفسها من أجل المشاهدة فحسب وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية" (دولوز، 1997، ص 105).

حضور المرأة في الفيلم: تهميش متواصل

يقدم فيلم "عمر قتلوا الرجل" صورة واضحة عن مجتمع جزائري ذكوري بامتياز، أين عكست المقاربة السينمائية لـ"مرزاق علواش" تجليات هذا التوجّه، فلا نكاد نرى أي دور للمرأة داخل الفيلم، فزمن حضور المرأة داخل مشاهد الفيلم في معظمه لا يتعدى الثأنتين أو الثلاث في إحدى عشرة لقطة. الأم والأخت المطلقة والأخت الصغيرة وصديقات أخت البطل والمرأة في الحافلة ومقدمة الحفلة والموظفة بقاعة السينما والفتاة التي يريد الارتباط بها البطل والنساء اللاتي يتاجرن بالذهب والفتاة التي تطلّ من شرفة المنزل كلّ صباح، كلّها شخصيات عابرة وغير تفاعلية في سيرورة أحداث الفيلم. فهنّ مجرد كومبرس لتأنيث الفضاء، وهو قد يحاكي الواقع الاجتماعي الجزائري الذي حرص المخرج على تقديمه للمشاهد بكلّ تجرّد بمعينة لغة سينمائية ثوائم تطلّعاته الفنية، وترسم توجّهاته الفكرية والايديولوجيا التي يتبناها.

لم يهتم "مرزاق علواش" في هذا العمل بصورة المرأة، فكان موضعها داخل مشاهد الفيلم كثيرا ما يقترن بالسلبية والتهميش، وتقديمها في صورة الكائن الذي لا حول له ولا قوة. وقد نستقري من خلال هذا الانتهاج والاستعمال المفرط لصيغ المبالغة والتضخيم في تناول صورة واقع المرأة الجزائرية سينمائيا نوعا من ما يُسمّى "قرع جرس الإنذار"، وذلك للفت نظر المجتمع ونظام الدولة لما تعانيه المرأة الجزائرية وتكابده في حياتها اليومية رغم ما قدّمته وتقدّمه من تضحيات، ولعلّ صورة الأم في الفيلم خير دليل على ذلك.



الصورة رقم(4): الشرطة تمسك بإحدى النساء وهي بصدد المتاجرة بالذهب بطريقة غير قانونية ظهرت أم "عمر" في الفيلم في مشهدين متماثلين، الأول في بداية الفيلم (الدقيقة 6 و 42 ثانية) والثاني في آخره (الدقيقة 86 و 36 ثانية)، وهي تقدم القهوة لابنها "عمر" وللجد وتنسحب في صمت من الإطار، لتحمل الصورة نوع من الاستنقاص من قيمتها ومن قيمة الأم عموماً. فهي المرأة التي تجنّدت لتربية صغارها بعد استشهاد زوجها وتحملت أعبائهم، إلى جانب تكفلها بأبيها المقعد، إنها صورة للمرأة المثالية. ف "إن صورتها في "عمر قتلوا" تتعارض والصورة التي يسوقها الفيلم لمنطق الشرف و"الرجلة"، ندرك الأهمية البالغة التي تحضى بها الأمهات في المجتمعات المغربية، ويتفق الكثير حول أن الأم هي الصورة الأكثر تقديراً للمرأة، إلا أنها ظهرت في هذا الفيلم في شكل بحيث ينهار المثل الأعلى الذي تمثله" (Ratiba, 1994, p158).

وفي نفس الإطار، يصور المشهد الموافق للدقيقة 7 من الفيلم "صفيّة" أخت البطل صُحبة صديقاتها وهنّ يتجاذبن أطراف الحديث حول أحداث أحد المسلسلات الأجنبية التي يتابعنها على شاشة التلفاز، وتحلمن بأن تعشن ما يعيشه أبطال ذلك المسلسل. وتقول إحداهنّ: "سعدية، شوفت الفيلم متاع البارح؟ أه، شوفت أكروب(rob) لعزيزة وذاكا الشّابو(chapeau). خسارة، أنا عجبتني فكرة د الفلوكة وذاكا التّحويس متاعها، اليوم مع السّخانة متع اليوم لوكان راني معاه، هو مرقّه وهي ما حبتوش"، ليظهر موضوع هذا الحديث سطحية تفكير تلك المجموعة من الفتيات ومدى تفاهة حواراتهنّ. هي صورة أرادها "علواش" أن تقدّم ما تعيشه الفتاة الجزائرية من فراغ أفقر تفكيرها وجعلها تعيش الأوهام والأحلام الواهية، وربّما هو هروب من واقع تحطّمت على صخوره أبسط أحلامها.



الصورة رقم(5): أخت بطل الفيلم وهي تتجاذب أطراف الحديث مع صديقاتها

وبالرغم من تناول "علواش" لصورة المرأة العاملة، إلا أنّ تلك الصورة لم تكن أكثر إيجابية من سابقتها، ولم تقدّم أدنى مقومات الاحترام والتقدير. ففي الدّقيقة 14 و35 ثانية من زمن الفيلم، يقدّم المشاهد امرأة تعمل بقاعة سينما تتعرّض للمضايقة والمعاكسة من الجمهور. وفي مشهد موال (الدّقيقة 21 و24 ثانية)، يصوّر المخرج مجموعة من النساء وهنّ يعملن بالسوق السوداء لبيع المصوغ، أي خارج الأطر القانونية، ممّا يجعلهنّ عرضة للتتبعات العدليّة والمخالفات من طرف الإدارة التي يعمل بها "عمر" والمشرفة على مراقبة جودة الذهب والمصوغ. وفي حين أنّ البطل أظهر بعض التعاطف اتجاه تلك النسوة، "كاين منهم زوليات إيلي يبيعو صياغتهم باش يشرو القوت لولادهم" (الدّقيقة 21 و48 ثانية)، فإنّه مؤمن أنّه لا بدّ من فرض القانون، فلا يتوانى في القبض على البعض منهم ومصادرة ما يحملن من مصوغ ونقود.

وفي خضم تلك الصورة السّلبية، يقدّم "مرزاق علواش" صورة عن المرأة المتابعة للشأن الثقافيّ، لنهاها تحظر جنبا إلى جنب مع الرّجل في المسرح. حيث نجدها تتابع بكلّ عناية المسرحيّة المعروضة على عكس الرّجال من الجمهور، فقد افتعلوا الضّجيج لقطع العرض ليطالبوا بتقديمهم عرض لفنان الأغاني الشّعبيّة المعروف "شاعو عبد القادر".

الخاتمة:

قد يمكننا القول أنّ فيلم "عمر قتلوا الرّجلة" هو محاولة لاستكشاف نمط مغاير لنمط أفلام تلك المرحلة من تاريخ الجزائر، والتي اهتمت بموضوع الثّورة وحرب التّحرير، فلا نكاد نرى فيلما يخلو من تناول هذا الموضوع بصفة أو بأخرى، لكن بعض التّلميحَات لتلك الفترة داخل سيرورة أحداث هذا الفيلم قد تصبّ في خانة "الوفاء" لمرحلة مهمّة من المخيال الجمعيّ للشّعب الجزائريّ. إذا، فلنا هنا أن نستنتج أنّه لا توجد أيّة قطيعة بين المرحلتين من تاريخ السّينما الجزائريّة، بل هو مجرد تطوّر لتلك السّينما لتساير مع ما يشهده العالم الخارجيّ من تحولات وتطوّرات، وعلى وجه الخصوص مجال التّعبيرات الفنيّة. "فمع استقرار المجتمع بدأت السّينما التحزّر من طلباته الملحّة العاجلة، لتتنظر في احتياجات أخرى جديدة تتواءم مع متطلّبات المجتمع الجديد، وهي بذلك تتحوّل من سلطة فوقيّة تفرض تعاليمها، وتكون سلاحا للوعي في وقت الشدّة، إلى أداة للوعي بالحياة الواسعة في كلّ الأوقات، وتصبح بذلك جزءا من نسيج الحياة اليوميّة، أداة حياة بعد أن كانت سلاح معركة" (النحاس، 1986، ص 56).

وفي هذا السّياق، لنا أن نستخلص بعض النتائج:

- إن فيلم "عمر قتلوا الرجل" هو عمل مرجعي لـ"السينما الواقعية الجزائرية".
- اهتمت السينما الجزائرية خلال هذه المرحلة بتناول قضايا المجتمع الحقيقية، ومعالجتها وفق خطاب سينمائي مدجج بالمناورات الفنية والفكرية.
- قدمت هذه السينما أدق تفاصيل الواقع اليومي الجزائري بأساليب تصويرية ذات أبعاد جمالية تعكس الخلفيات الفكرية لصناعتها ومستوى تكوينهم.
- نجح المخرج "مرزاق علواش" إلى حد كبير في الامام بأكثر عدد من القضايا الاجتماعية التي يزخر بها المجتمع الجزائري، كالفقر وأزمة السكن وتمهيش الشباب والعنف والأزمة الثقافية والاقتصاد الموازي وواقع المرأة الجزائرية.
- هذا التيار الجديد سعى إلى القطع مع التوجه التقليدي والأفقي للسينما الجزائرية، واقتحم بكل جرأة حصون الفشل التي شيدها السياسات الفاشلة لإدارة الدولة لشؤون المواطن وواقعه.

البطاقة الفنية للفيلم:

العنوان: عمر قتلوا الرجل

المخرج: مرزاق علواش

سيناريو: مرزاق علواش

تصوير: اسماعيل الأخضر حمينة

تركيب: مفيدة التلاتلي

موسيقى: أحمد مالك

انتاج: الديوان القومي للتجارة والصناعة السينمائية

تاريخ الصدور: ماي سنة 1977

مدة عرض الفيلم: 90 دقيقة

اللغة: العامية الجزائرية

النوع: دراما

المراجع:

- النحاس، هاشم، الهوية القومية في السينما العربية، دراسة استطلاعية مستقبلية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1976
- يزيث مالكموس، روى أرمز، السينما العربية والافريقية، ترجمة سهام عبد السلام، مراجعة هاشم نحاس، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2003
- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى بدوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010
- كاسبيار، آلان، التدوق السينمائي، ترجمة وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989
- فكتور جرومنسكي، علم الأدب المقارن: شرق وغرب، ترجمة غسان مرتضى، سوريا 2004، طبعة أولى
- ابو شادي، علي، لغة السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق 2002، الطبعة الثالثة
- الزبيدي، قيس، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني، قدمس للنشر والتوزيع، دمشق، 2001

- الزبيدي، قيس، المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2006، ص 121.
- عبيدو، محمد، السينما في الجزائر: البدايات، المجلة الالكترونية "الحوار المتمدن"، العدد 1631،
www.ahewar.org
- دولوز، جيل، الصورة الحركة او فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة، دمشق: وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 1997
- نايلي، نفيسة، تاريخ السينما المغاربية ومراحل تطورها، المركز العربي للنشر والتوزيع، مصر، 2019، ص 38.
- لحميداني، حميد، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات: سال، الدار البيضاء، 1989، ص 64.
- عبد العزيز، علاء، الفيلم بين اللغة والنص، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2008، ص 67.
- الزاهير، عبد الرزاق، الردّ الفيلمي: قراءة سيميائية، دار توبقال للنشر، المغرب، 1994، ص 9.
- لوتمان، يوري، قضايا علم الجمال السينمائي: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدّبس، اصدار النادي السينمائي بدمشق، الطبعة الأولى، دمشق، 1989، ص 20.
- الجهاني، عبد الباسط، جماليات السينما: الصورة والتعبير، دار إي- كتب للنشر، الطبعة الأولى، لندن، 2017، ص 14.
- Ratiba hadj moussa, le corps, l'histoire, le territoire: le rapport des guerres dans le cinéma Algérien, éd Balzac, Canada, 1994
- Abdelghani maghrebi, Le miroir apprivoisé, sociologie du cinéma Algérien, ENAL, Alger, 1985

فهرس الصور:

- الصورة رقم(1): عمر يقدم نفسه للمشاهد
- الصورة رقم (2): عمر يقبل آلة التسجيل(المانيتو) خاصته
- الصورة رقم(3): حشود من الناس بصدد الدخول إلى قاعة السينما
- الصورة رقم(4): الشرطة تمسك بإحدى النساء وهي بصدد المتاجرة بالذهب بطريقة غير قانونية
- الصورة رقم(5): أخت بطل الفيلم وهي تتجاذب أطراف الحديث مع صديقاتها