# حين لا يكون الواقع حقيقة، ولا خيالاً أيضاً

أفلام الثورات العربية بدأت قبل سنين وبمواضيع شتّى

**محمد رُضا**

كان من الطبيعي اشتراك عدد كبير نسبياً من الشباب المسلّح بكاميرات الفيديو (وما دون ذلك) في ثورة يناير المصرية حال اندلاعها. والطبيعي في ذلك ليس الموقع الجغرافي القريب ولا حتى الشعور بأن على ماسك الكاميرا المشاركة في الحدث بقدر ما استطاع من عفوية كون الثورة ذاتها ارتدت الثوب العفوي ذاته، بل أساساً لأن التقنيات الحديثة جعلت من السهولة إلى أقصى الدرجات تصوير أي شيء في أي وقت من ناحية، وتنفيذه بتقنيات الكومبيوتر المتداولة من دون كلفة تُذكر. على هذا الأساس لم يمر اليوم الأول الا وقد تم تسجيله على صفحات الإنترنت لينطلق بعضها متصدّراً النشرات الإخبارية حول العالم. لأول مرّة عربياً وعلى هذا النحو الشاسع، فإن التقنيات التي تصنع الخبر التلفزيوني هو ذاتها التي تصنع ما سيعرض على الشاشة الكبيرة وما عُرض بالفعل على شاشات مهرجانات كان وفنيسيا وأبوظبي ودبي وبرلين وتورنتو من بين أخرى. فجأة صرنا نرى ما لا يختلف في كيانه وشروطه عما تدافعت المحطّات التلفزيونية لعرضه. وبدأ ذلك بفيلم «١٨ يوم» الذي شارك بإخراجه عشرة سينمائيين مصريين من بينهم شريف عرفة وكاملة أبو ذكرى وخالد مرعي ويسري نصرالله ومريح أبو عوف ومروان حامد.

«التحرير ٢٠١١: الطيّب، الشرس والسياسي» الذي حققه ثلاثة سينمائيين شبّان هم عمرو سلامة وأيتين أمين وتامر عزّت مقدّمين ثلاثة أفلام قصيرة كل منها يحتوي على زواية مختلفة تطل على المشهد الجاري طرحه وهو ثورة يناير. «١٨ يوم» عُرض في مهرجان "كان" في ربيع العام الماضي و«التحرير ٢٠١١» عرض في مهرجان فانيسيا على بعد أشهر قليلة كانت كافية لتجعل مخرجي الفيلم الثاني أكثر قدرة على اختيار الزوايا الجديدة التي يودّون طرحها. وما أن حل مهرجان دبي في نهاية ذلك العام حتى عرفت السينما المصرية عملاً كانت لديه مسافة أفضل لطرح تساؤلات محقّة أنجزه أحمد رشوان تحت عنوان «مولود في الخامس والعشرين من يناير».

هذا ليس للقول أن الأفلام التي تم تقديمها إلى اليوم، وعلى مدار عام واحد، خطت سريعاً لأي نوع من الكمال. في أساسها لا زالت ردة فعل غير قادرة على الإمساك بالصورة كاملة، كون الصورة في الواقع ليست الحقيقة النهائية. وفي حين أنها ليست خيالاً مبتدعاً في الوقت ذاته، الا أنها لا زالت منتقصة وغير متكاملة لكي يذهب المخرج بها إلى تجسيد إدراك شامل لها.

**عن الحياة في ظل حكم بائد**

بذلك، ننظر، وقبل المضي في تقديم قراءتنا لبعض هذه الأفلام، إلى وضع لم يصادف صانعي السينما من قبل، فالتقنيات التي جعلت من السهولة بمكان كبير التقاط الحدث حال وقوعه، هي ذاتها التي ساهمت في تعميمه كمادة غير مدروسة لا فنّاً ولا موضوعاً. بذلك برهنت على أن الملكية الأولى هي ملكية المخرج وليست ملكية الوسيط بمعنى أنه هو وحده الذي يستطيع أن يرفع مستوى الفيلم، سواء أستخدم كاميرا الدجيتال (او حتّى الهاتف المحمول) او الكاميرا السينمائية، بينما التقنية المتوفّرة هي الوسيط الذي يمكن عبره إنجاز فيلم بروعة «سفينة روسية» لألكسندر سوخوروف او شيئاً يتحرّك أمامنا من الصعب تسميته فيلم، كما حال العديد مما شاهدناه من هذه الأفلام المنتمية إلى الحدث.
وهناك سبب مهم في أن الفيلم الناتج عن هذه الثورة في أسابيعها الأولى لن يحصد سوى ميزة تاريخية كأول فيلم عن تلك الثورة، او كأحد أولى أفلامها، وهي ميزة بالكاد ذات أهمية على أي نطاق آخر. هذا السبب هو حقيقة أن التلفزيون الإخباري سبق العروض السينمائية لما تم تصنيعه من أفلام ثورجية. بالتالي، فإن قدراً كبيراً من أهمية المبادرة وهو القدر الكامن في أن تقوم السينما بعملية فتح البصر والبصيرة على الموضوع، ذاب في طيّات البث التلفزيوني اللاهث.
إنه لهذا السبب أكثر من سواه، لم تشهد الأفلام الأميركية الكثيرة التي دارت حول الحرب العراقية، بما فيها الفيلم الفائز بالأوسكار قبل عامين («خزانة الألم») اهتماما شعبياً كبيراً في الولايات المتحدة وحول العالم.

هذا الوضع لا يعني مطلقاً أن الأفلام التي تم تقديمها بالمناسبة، لم تحتو على ما هو جدير بالتقديم. فيلم «التحرير ٢٠١١» حوى ثلاثة أعمال يسهم كل منها (وعلى نحو متفاوت) في رصف عمل كلّي مثير للاهتمام. في الوقت ذاته، وجد المخرج التونسي مراد بن الشيخ سبيلاً لخلق نظرته الخاصّة حول وضع لا يكتفي فيه بعرض الأشرطة المصوّرة، بل ينتقل للبحث فيها وذلك عبر فيلمه الجيد «لا خوف بعد اليوم».
"البائع المتجوّل الذي أسقط بن علي"، يقول أحد الشبّان المتحمّسين الجالسين بين مجموعة تحرس الحي ليلاً، وهو بالفعل مصيب بالفعل في ملاحظته، إذ أدّت الحادثة الحزينة فعلاً وسبباً إلى خروج التونسيين إلى الشوارع بعدما نفذ صبرهم من حكم بوليسي متعسّف. هذا الفيلم هو عن عدّة شخصيات تتحدّث عن الحياة كما كانت في ظل الحكم البائد وخلاله الثورة ضدّه، مع مشاهد كثيرة من الأحداث ذاتها: المظاهرات، المواجهات، وآراء الناس التي تختلف كلماتها لكنها تتّفق على أن الثورة كانت في محلّها الصحيح وكان لابد منها. بعد حين يبدأ الفيلم بالدوران حول نفسه على الرغم من اختلاف المشاهد. وهي، نسبياً، مشاهدة جديدة كون التلفزيونات (العربية خصوصاً وبينها قناة "الجزيرة" ذاتها التي ساهمت في إنتاج هذا الفيلم) حرصت على عدم التواجد في الأيام الأولى من تلك الثورة. كذلك فإن السينما التونسية لم تنجز حتى الآن أكثر من حفنة أشرطة هذا هو أكثرها انتشاراً. تصوير الفيلم (لا مانع من الاعتقاد بأن المخرج هو الذي صوّره بنفسه) جيّد ومحترف. الرغبة في نقل حقيقة الشارع

وأسباب الثورة واضحة والفيلم ينجح في الانتقال بين شخصياته في مواقع شتّى.

مثله في محاولة الخروج من المتوقّع، ولو بنتائج مختلفة، فيلم أحمد رشوان «مولود في الخامس والعشرين من يناير» الذي يأخذ فاصلاً زمنياً يتبلور خلاله حس المخرج التسجيلي المعروف حيال ما أنجزته ثورة الشعب المصري، وبما لم تنجزه أيضاً. كذلك يتبلور فيه موقف المخرج الشخصي منها وهو موقف تميّز بالريبة في مطلع الأمر، ثم بالإنتقال إليها للمشاركة فيها على أكثر من وجه.
نسمع المخرج وهو يطرح أسئلة محقّة على نفسه وحين لا يدري جوابها ينزل بالكاميرا الى الشارع لعل هذا الشارع يمنحه المعرفة التي يبحث عنها. هو سعيد بالثورة التي أدّت إلى إثبات هوية الشعب المصري وانتفاضته، لكنه كثير التساؤل حول المستقبل وما ينتظر مصر تبعاً لما حدث. المخرج ليس عاطفي النزعة حيال الحاصل. يستقبله بفضول وترقّب ثم حين يشترك في مسيرته فرحاً به، لا يزال يتلمّس الأجوبة على ما يحدث وما سيلي.
ما يميّز فيلم رشوان عن أفلام مصرية أخرى تعاملت و"ثورة يناير" أكثر من شأن، ففي حين كانت تلك الأفلام، مثل «التحرير ٢٠١١: الطيب والشرس والسياسي» و«١٨ يوماً» هو أنه فيلم تم إنجازه عن بعد. الأفلام السابقة هبطت الشارع وصوّرت وتحققت والثورة، عملياً، كانت لا تزال سارية، لذلك كانت أقرب إلى ردّات الفعل على الفعل نفسه. لكن حيال هذه الحقيقة، يميل المخرج إلى الكثير من الذات على حساب الرؤية. هناك العديد من التنقيب عن الإحساس بالحدث وردّ الفعل الشخصي عليه، وأقل من ذلك إبداء الرأي في منحى الحدث ودواعيه وما يتمنّاه المثقّف من خلاله. على صعيد تصوير الحدث كاميرات الفيلم تلتقط وتؤرخ بعض أهم الوقائع التي لم نرها من قبل، وبذلك تتجاوز المشاهد التي تم تعليبها تلفزيونياً على الأقل. لكن على الصعيد الذاتي، فإن الفيلم لا يزال بحاجة إلى ما يجعله ملحّاً. والكثير من التعليق بصوت المخرج من دون تحليل الوضع المذكور لا يمنح العمل هذا الإلحاح. وهناك الكثير من "الأنا" والقليل من "نحن" في فيلمه. صحيح أن فكرة الفيلم تدور حول المتلقّي الأول (المخرج نفسه) الا أن المطلوب لم يكن البدء والانتهاء عنده، بل البدء والانتهاء عند المتلقّين جميعاً، سواء أكانوا فئة المثقّفين، او الشعب برموزه المختلفة.

هنا لابد من وقفة يفرضها الحديث عن ذلك الفاصل الزمني المهم وما يفرضه التعامل مع الحدث من مسافة لا نراها توفّرت جيّداً بعد. ذلك أنه إذا ما كانت الثورات القائمة اليوم في مصر وسوريا وتونس واليمن وتلك التي بدأت وانتهت في ليبيا، او أي دول أخرى قد تجد نفسها في هذا الوضع في هذا الجزء من العالم، برهنت على شيء، فهي برهنت على أن المشاكل التي استوجبتها، والدوافع التي لازمتها، كانت من صنع السياسات التي حكمتها والتي اعتبرت أن الحكم لكي يبقى عليه أن يأخذ فقط. وأهم ما يأخذه هو تسليم الشعوب بأن الحكم هو فوق ضروريات الإصلاح والتغيير، وأن النظام وُجد لكي يبقى محافظاً على ما هو عليه. والنظر إلى التاريخ القريب من المنطقة، لنقل منذ أن أسست الحركة الصهيونية العالمية لما عُرف ولا يزال بـ "دولة إسرائيل"، يخبرنا أن محاولات الإصلاح في الدول المذكورة كانت قليلة ومتباعدة، وأن ما من مشكلة فعلية تم حلّها خلال تلك السنوات الطويلة.
وعلى نحو مواز نجد إن الأفلام السينمائية التي تم إنتاجها من العام ١٩٤٨ وصولاً إلى أفلام

سبقت "الربيع العربي" وما بعده، تطرّقت، في الكثير من الأحيان، إلى معظم السلبيات التي حكمت العالم العربي منذ زمن بعيد ولو من باب الإعلان عنها لا أكثر. فهناك مئات الأفلام التي طرحت في صلب مواضيعها الاجتماعية قضايا الحروب المخفقة والغربة الداخلية ومشاكل الحياة او المواجهات الفردية مع المشاكل متعددة الرؤوس التي تتحكّم في مصائر شخصيات تلك الأفلام او تناولت الأوضاع الاجتماعية المؤثرة سلباً على الإنسان الفرد في كل حقل من حقول حياته. كل ذلك وسواه يوحي بأن السينما العربية لم تقصّـر، عن قصد او بدونه ومن خلال منهجية عمل المبدع او لأسباب أخرى، في التطرّق إلى أمثال هذه القضايا والمشاكل المختلفة التي أدّى تراكمها إلى إندلاع تلك الثورات وحالات الاضطراب الحاصلة.
وبل يمكن اعتبار أن الأعداد الأكبر من الأفلام التي لم تلق بالاً على أي من هذه المشاكل تبعاً لمفهوم يحبّذ الترفيه وحده، هي بدورها ردّ فعل على هذه القضايا من حيث هروبها من مواجهاتها او التغاضي عنها ولو كان القصد أحياناً، كما في رأي عدد من مخرجيها، التخفيف عن معاناة الناس بالنكتة والتشويق او الترفيه عموماً.

**انفجار جماعي**

في الفيلم القصير لعلي أحمد حريز «آدم» (٢٠١١) الذي هو كناية عن مشاهد لرجل يجول في ساحات القاهرة وميادينها ثم يقف ليطلق صرخة مدوّية، الكثير من التعبير عن حاجة الإنسان المصري للتغيير. لكن إن كان «آدم»، الذي لم يُشاهد في أي من المهرجانات الرئيسية، بل التقطه هذا الناقد في مهرجان إيطالي صغير للأفلام القصيرة، ينتمي إلى النوع المحاذي للوضع الحالي، فإنه لا يمكن إغفال إسهام بعض الأفلام المصرية الأخيرة التي تم إنتاجها قبل ثورة يناير بوضع المسألة على المحك. وهي تحديداً ثلاثة أفلام تم تصويرها قبل أسابيع قليلة من الثورة المصرية وهي «٦٧٨» لمحمد دياب. و«الخروج» لهشام عيساوي و«مايكروفون» لأحمد عبد الله السيد.
هذه الأفلام في حقيقتها هي أكثر من أعمال واقعية النفس تحذّر من حالة اختناق لن ينتج عنها سوى انفجار جماعي على النحو الذي شهدناه.
بطلاته ثلاثة نساء هن صبا (نيللي كريم) وفايزة (بشرى) ونيللي (ناهد السباعي). كل منهن حالة مختلفة لكن الأحداث تجمعهن بعد حين. الأولى تتحدّث في التلفزيون عن المعضلة وتعلن عن أنها تعطي دروساً في موضوع التحرّش ما يجذب إليها فايزة، الزوجة المحجّبة التي تعمل في مصلحة حكومية والتي تتعرض الى تحرّش الرجال حين تأخذ الحافلة يومياً من البيت الى العمل او العكس. الفتاة الثالثة تتعرّض لتحرّش سائق شاحنة. لا تكتفي بمقاومته، بل تتحدّاه وتتسبب في القاء القبض عليه. وفي حين تفضّل عائلتها وعائلة خطيبها الإكتفاء بذلك تجنّباً لصيت سلبي، تصر على رفع قضية تحرّش ضد السائق ويؤدي ذلك الى تأزم علاقتها بخطيبها ذاك.
فايزة تبدأ تطبيق وصيّة صبا (التي كانت عرضة لتحرّش من نوع آخر خلال حضورها مباراة رياضية) فتدافع عن نفسها بغز الملتصق بها بسكين صغير. تفعل ذلك ثلاث مرّات وتكاد تندفع في منوالها بلذّة الإنتقام من أفعال الرجال لولا دخول التحري على الخط. يقدّمه

المخرج مختلفاً عن التحريين المعتادين في المؤسسة البوليسية: بدين، متثاقل، ليس بطلاً ومتزوّج وزوجته ستلد وستموت خلال ذلك.
هذا التحقيق يجمع النساء الثلاث مع تحذير بالعزوف عن التحريض على ذلك العنف المضاد الذي يزمعن القيام به او يثرنه. لكنه الضابط نفسه الذي يدرك أنهن في بعض الحالات غير مسؤولات بل ضحايا وأن الحل قد لا يكون فيما يقدمن عليه دفاعاً وكبرياءاً، بل في معالجة اجتماعية شاملة تقصد مواجهة المسببات التي تدفع بعض الرجال الى هذه الأفعال.
لا يقبض المخرج على الظاهرة وانعكاساتها وأسبابها فقط، بل يثير النقاش حول العلاقات الفردية بين بطلاتها: فايزة مع زوجها ونيللي مع خطيبها وصبا مع عالمها الذي اختارت العيش فيه وحيدة، ثم الثلاثة مع الجبهة المعادية التي تحيط بها. الفيلم، ككثير مما شاهدناه، يستوفي أغراضه باكراً ويتعثر في الوصول الى نهاية مشبعة ومناسبة. لكنه عمل جدير بالإعجاب لموضوعه كما لمعالجته ذلك الموضوع بخلوّه من مشاهد انشائية وخطابية (الا بعض المواقع في ربع الساعة الأخيرة منه).

**قضايا نسوية**

ومثله في هذا الاهتمام «الخروج» لهشام عيساوي الذي يتحدّث عن حب مسلم لقبطية والعكس في واقع ينحو صوب تجريم مثل تلك العلاقة. هنا يعمد المخرج يعمد المخرج في ثاني أفلامه، بعد «شرق أميركي»، لمعالجة موضوع متّصل بموضوع فيلمه الأول: الرغبة في الحديث إيجاباً عن ضرورة التلاقي بين الأديان وتمازجها وهو موضوع طرحته الثورة المصرية كما طرحت نقيضه. لكن في حين أن المخرج في فيلمه السابق رعى رغبة شاب مصري ورجل يهودي في فتح مطعم على الرغم من التشدد والممانعة من قبِل مسلمين ويهود محيطين. في «الخروج» يتحدّث عن حب بين مسلم ومسيحية يحاولان اختراق التقاليد المحيطة بهما. في «شرق أميركي» ينجح المسلم (سيد بدرية) واليهودي (توني شلهوب) فيما يسعيان إليه، لكن في «الخروج» يخفقان تماماً. هناك في أميركا ظروف مثل هذا اللقاء ممكنة.
في مصر، حسب الفيلم والمعطيات الاجتماعية الفعلية، هو لقاء شبه مستحيل. والنافذة الوحيدة المتاحة ليست متوفّرة هنا، وهي أن يكون الحبيبان في وضع اقتصادي يمكّنهما من تحدي الظروف والمحيطين الاجتماعي والديني. قصّة شاب (محمد رمضان) وفتاة (ماريهان) العاملان في مطعم توصيلات مع إلقاء الضوء على عائلة كل منهما وظروفها. إنهما من طبقة معدومة وهامشية تماماً ولا يمكن أن تنتظر الكثير منها وحين يفتح المخرج بؤرة كاميرته على وضعهما فإنه يتحدّث عن شخصيات ليس من يهتم لها، خصوصاً في محيط الفتاة التي ينهب زوج أمها (أحمد بدير) القليل مما كانت الأم تحتفظ به لبيعه والإستئثار به. حين يتعدّى ذلك، يلقى حتفه برصاصة أطلقه شقيقها الصغير خطأ. إذ تمسك بالمسدّس يدخل شهود العيان الذين سيعتقدون بأنها قتلته. هذا يحدث في الدقائق الأخيرة من الفيلم بعدما كانت اتفقت مع حبيبها على الهجرة. ها هو ينتظر على المركب. تتأخر. يقلع المركب لكنه فجأة ما يجدها تسبح محاولة اللحاق بالمركب. يرمي نفسه لإنقاذها، والغالب أنهما غرقا معاً. النهاية الداكنة تعبير حقيقي لرؤية مخرج لا يود التنكّر لما هو واقع.

«الخروج» دراما مشغولة جيّداً، ولو بنتائج فنيّة متوسّطة، عن عالم ما قبل "ثورة يناير". واحد من أفلام قليلة تطرّقت إلى عيوب الوضع قبل أن تنهار المؤسسة السابقة. حقيقة أن الفيلم مُنع من العروض حتى الآن، دلالة على أن المؤسسة الحالية ليست أفضل حالاً بعد من تلك التي تم تصوير الفيلم في حقبتها.

**من الواقع وبعيداً عنه**

أما في «مايكروفون» القصّة ما هي الا عنصر في الصف الثاني من الإهتمام. تدور حول عودة شاب كان سافر الى الولايات المتحدة لبضع سنوات (خالد أبوالنجا) ثم عاد الى مدينة الإسكندرية التي كان وُلد وترعرع بها. ككل عائد هو بحاجة لترميم علاقات وإعادة تواصل وبناء لمرحلة جديدة من حياته. لكنه يجد أن علاقته مع والده ما زالت متصدّعة. يجد أيضاً أن عودته لم تعن الكثير لحبيبته السابقة (منة شلبي) التي على وشك الرحيل بدورها. يقبل وظيفة لا تمثّل طموحاته وينخرط في سلك عازفي الراب ميوزك في الاسكندرية وهم مجموعة من الشبّان (الأصغر سنّاً) الذين لديهم ما يقولونه ضد الوضع مغلّفاً بالموسيقا والغناء الشبابيين. في أحد المشاهد يكاد خالد أن ينجح في تأمين الحفلة الغنائية التي تود المجموعة تقديمها، بعدما رفضها مجلس تابع للحكومة (لسبب بيروقراطي) لكن مجموعة من رجال الحي يمانعون على أساس أن المكان قريب من المسجد، وخلال السجال حول الموضوع تمر سيارة شرطة فيأمر قائدها رجاله بإزالة المايكروفونات واللافتات. لكن الحكومة والوضع ينالان قسطاً من النقد أيضاً في فيلم يحمل روحاً شابّة غير مفتعلة. كتابة جيّدة من مخرجه أحمد عبدالله ومعايشة أجواء الحياة على نحو طبيعي. وقد صوّر المخرج فيلمه بكاميرا دجيتال حديثة ولا أدري كيف كان يمكن تصويره بسواها لأن الفيلم خامة واحدة من العمل تتحرك الكاميرا، محمولة وسهلة وفي تتابع مع قليل من المونتاج أحياناً، بين الموضوعات المطلوب تصويرها من دون غربة عن واقع أبطالها وشخصياتها. لكن الكثير من الشيء الحسن ينقلب ضد الفيلم او يكاد. القصّة تستوفي غاياتها قبل أن ينتهي الفيلم بنصف ساعة او ما يقارب ذلك، ويبقى الفيلم متشبّثاً بسرد ما كان يجب أن ينتهي قبل ذلك الحين. هناك أسلوب خاص للمخرج لم يتبلور جيّداً بعد. ربما سيفعل ذلك في فيلم مقبل، لكن عليه أن يركّز أكثر على دفع الحكاية الى الأمام لكي تتساوى- على الأقل- بعنصر التصوير. كما هو الآن، يبدو «مايكرفون« خليطاً من المواقف غير الملحة ولا تخلو صورته الأمامية من الفوضى• جزء من المشكلة يكمن في المونتاج. وفي البطاقات الفنية المنشورة على موافع عادة ما هي دقيقة، لا ذكر للمونتير... وهذا يكاد ينطق بالحالة التي يأتي الفيلم عليها حين يأتي الأمر لخلق شكل فعلي لما تم تصويره بإستطراد.

**من الماضي**

إثنان من هذه الأفلام الثلاثة ذات أوضاع نسوية خصوصاً أوّلها، وهذه الأوضاع، او القضايا، نراها موزّعة في العديد مما ينتج من أفلام عربية، وهو دائماً، كشأن السينمات الخارجة عن التقليد، يحمل أبعاداً ومعالجات لا يقدم على تحقيقها المسلسل التلفزيوني الذي يشكّل عبئاً كبيراً في عملية نشر الثقافة المطلوبة، فهو بيتي التناول، عليه أن يلتزم بالنصوص المفروضة والرقابات الفاحصة، وأن يسعى لنهايات سعيدة مع معالجات تضمن

البيع والإعلانات قدر الإمكان. ليس أنها لا تتضمن تطرّقاً لمواضيع اجتماعية (بل معظمها يفعل ذلك) لكنها ليست ذات كيان مستقل يسمح لتلك المواضيع الخروج من تحت الجلد التقليدي لها.
وليس عبثاً أن المرأة هي أيضاً، وعلى سبيل المثال، هي بطلة فيلم يوسف شاهين الأخير «هي فوضى» بل رمز لمصر كما انتهكتها السُلطة. فإذا كانت في «٦٧٨» ضحية كبت جنسي ناتج عن عوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية، فإنها في فيلم يوسف شاهين الذي حققه مع خالد يوسف، هي الموازي الرمزي لما تعرّضت إليه مصر من استباحة خلال النظام المخلوع على الرغم من أن المشهد الذي يوفر ذلك الرمز جاء فجّاً وبدا مقحماً في الوقت نفسه.
وإذا ما أردنا التدقيق فإن المرأة دائماً ما كانت الإيعاز بأن هناك شيئاً خطأ في الحياة السياسية والإجتماعية المصرية. بذلك فإن أفلام محمد خان دائماً ما نزعت إلى الحديث عن الأحلام المنهارة لبطلاته: «زوجة رجل مهم» (١٩٨٧)، «سوبرماركت» (١٩٩٠)، »بنات وسط البلد» (٢٠٠٥)، «في شقّة مصر الجديدة» (٢٠٠٩).
كذلك فإن أفلامه ذات القيادة الرجالية دائماً ما قدّمت شخصيات تصطدم ومحيطها بلا هوان: «مشوار عمر» (١٩٨٦)، «عودة مواطن» (١٩٨٦)، «فارس المدينة« (١٩٩٢)، «مستر كاراتيه» (١٩٩٣) و»كلفتي» (٢٠٠٤)
وجميعها تلتقي، لجانب أنها مدروسة من الكتابة إلى التوليف، مع أعمال مخرجين آخرين من جيله بينهم عاطف الطيب وخيري بشارة ورضوان الكاشف هدفت إلى الحديث عن الفترة الفاصلة بين الإنتصار العسكري لحرب ١٩٧٣ والهزيمة الفردية لما بعدها. وهي انتهجت مبدأ ترك مسافة فاصلة وكافية بين تبلور وضع وبين التعليق عليه.
هذه المنهجية أبعدتها، او كانت إحدى أسباب إبعاد هذه الأفلام، عن التعامل مع مواضيعها تعاملاً عاطفياً. وهناك نوعان من العاطفة: تلك التي يبديها المخرج صوب شخصياته، وتلك التي يفرضها المخرج على تعامله مع شخصياته فلتوّن الفيلم بأسره.
المشهد النهائي من فيلم عاطف الطيّب «سواق الأوتوبيس» يُظهر السائق (نور الشريف) وقد فقد أعصابه وأمسك بنشال الحقائب وانهال عليه ضرباً. إنه موقف ينطلق من فعل عاطفي لبطل الفيلم حيال وضع فاسد عليه أن يواجهه. هذا الواجب ليس تطوّعياً بل هو فُرض عليه نتيجة الوضع الإجتماعي ككل. فالفيلم عن ذلك الفرد الذي تداهمه الحاجة إلى معونة أقاربه ليجدهم مبعثري الغايات ومتنصّلين من واجباتهم. هذا الوضع تشريحي قائم على فهم للوضع الإجتماعي، لذلك هو تحليلي صحيح وبالتالي، فإن النهاية على الرغم من تصرّف سائقها عاطفياً (اي من دون تحكيم عقل) الا أننا تابعنا فعل السلبيات التي حوله وتأثيرها عليه.
طبعاً معظم الأفلام المنتجة للتعليق على وضع اجتماعي او متغيّر ما، لا تنتهج، لأسباب عدّة تتعلّق في غالبيتها بنشأة المخرج وحجم موهبته وفهمه للسينما، تلتزم التعامل عاطفياً، وليس سياسياً، مع الحدث. نجد في هذا الإطار معظم الأفلام التي خرجت بعد انهيار نظام الرئيس صدّام حسين بما فيها معظم تلك الأفلام الروائية والتسجيلية التي سارعت للإستفادة من الحريّة المتاحة الآن في الحديث عن الرئيس الراحل. آلام العراقيين مبررة بالطبع، لكن ما هو مبرر ذلك التسرّع في العمل لإنتاج صياغات عاطفية يبدو بعضها كما لو كان مجرد ثأر

من الأمس المرير.

**خلفيات أساسية**

ما نقوله هنا هو أن التعامل المباشر مع أفلام الثورات لا يمكن أن يلتزم بالأعمال التي تمّت خلال او مباشرة بعد او بسبب هذه الثورة أو تلك، بل كما أن القضايا التي استدعت الثورة هي تراكمات عقود من العبث بالمنطق والصواب، فإن السينما الكاشفة عن هذا الوضع هي تراكمات لأفلام تناولت هذه الأوضاع ليس في مصر وتونس فحسب بل في دول أخرى تعاني الوضع ذاته او ما هو قريب منه.
ولا يبتعد المرء مطلقاً عن عناصر هذا البحث إذا ما لجأ إلى ما وفّرته السينما الجزائرية من أفلام ناقدة في هذا الإتجاه. وعلى سبيل المثال، فيلم المخرجة الجزائرية يمينة بشير التي قدّمت عملاً جديراً بالإهتمام هو «رشيدة» تحدّثت فيه عن إمرأة تبحث عن زوجها المخطوف من قبل المتطرّفين الإسلاميين. بحثها هذا يضعها في المواجهة مع هؤلاء، ثم في مواجهة أكبر من جزائر تمضي بعيداً عن أناملها في مشهد أخير يقع علي شاطيء البحر بما يعنيه ذلك رمزياً من أحلام غير قادرة على السباحة صوب بر أمانها. شيء من هذه اللحظات مشترك مع فيلم محمد خان «أحلام هند وكاميليا» (١٩٨٩) الذي هو من بين أكثر أعماله حديثاً عن الممكن والصعب في حياة الفرد المصري رغم أن بطولته الرئيسية لإمرأتين.
مثلها في البحث عن التحوّلات الواقعة على الأرض فيلم «عائشات» للجزائري سعيد ولد خليفة: دراما نسائية ذات قيمة إجتماعية جوهرية. بعد عبارة إهداء الفيلم الى مصطفى مشرف وجيلو بونتوكورڤو، يبدأ المخرج سعيد ولد خليفة بمشهد لمجموعة من الرجال يدعون في إجتماع لهم ببقاء المرأة في بيتها. لا يبدون بالضرورة متديّنين متطرّفين، والمخرج يربط هذه الدعوة بالوضع الإجتماعي والإقتصادي لاحقاً. بعد ذلك ننتقل الى إمرأتين صديقتين تزمع إحداهما الرحيل الى العاصمة الجزائرية من البلدة التي تعيش فيها. هذا هو التمهيد الذي على أثره ينتقل المخرج الى تصوير هجوم المتطرّفين من الرجال على مجموعة من النساء العاملات وضربهن ضرباً مبرحاً. كاميرا محمولة لنقل الفوضى الواقعة، وهي تفعل ذلك على نحو طويل بينما يترك المخرج المشهد يتفاعل في ذات المشاهد الذي هو لابد أن يكون أحد إثنين: نوع بحاجة الى أن يغرس المشهد فيه الإنفعال المنشود، ونوع يكفيه بعض المعروض ليفهم المفاد ويوافق *(او لا)* على مضمونه. الحس هنا هو وجود ثورة متطرّفين لا تجابهها ثورة شعبية ولا حتى قوّة سياسية او حكومية تقوّضها.

في المقابل تماماً تكمن تلك الأفلام ذات الحساسية الفنية العالية كأفلام إيليا سليمان المتعاقبة «مفكرة الإختفاء« (١٩٩٦) و«يد إليهة» (٢٠٠٢) ثم «الزمن الذي يبقى« (٢٠٠٩) هي نموذج لأفلام فنيّة ذاتية لا تكترث لشرح ذاتها مباشرة من دون أن تكون، في الوقت نفسه، غامضة.

والحقيقة أن درجة المعالجة الفنيّة تنتمي في الواقع إلى رغبة المخرج وصدق انفعاله مع

المادّة من ناحية كما مع فهمه لماهية السينما والأسلوب الأمثل لتقديم الأفلام. وإذا ما راجعنا ما تم ذكره في هذا الحديث من أفلام لوجدنا أننا في نهاية الأمر نتحدّث عن أفلام جادّة، بعضها ينحو للعاطفة ويفضّله على الرصد والتحليل، وبعضه لا يتجاهل الجمهور، لكنه لا يتنازل عن معالجته وأسلوبه الفنيين ثم البعض الثالث الذي يصبو صوب التجريب مقللاً أكثر وأكثر من مساحة الجمهور في أفلامه وعامداً إلى تتويج أعماله بقدر أكبر من الإختيار الفني. هذا لا يخلق القيمة بحد ذاتها، فالمشاكل قد تصيب كل نوع من هذه الأنواع وتؤثر عليه، لكن بطبيعة الحال، فإن الفيلم الجيّد المعالج عاطفياً وبلغة يسيرة، ولو كان جادّاً، هو الأكثر عرضة لاحتلال مرتبة متوسّطة في أفضل الأحوال بالمقارنة مع سواه.

**تشتت المهام**

والواضح أن السينما العربية باتت تتشعّب أكثر مما مضى محاولة اللحاق ببعض المسائل المهمّة. وأحياناً ما يكون التعبير عن تلك المسائل موحياً بسبب رغبتين: تجاوز الرقابة والوصول إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور. هذا نلاحظه مثلاً في أفلام جيلالي فرحاتي، وآخرها «عند الفجر» ومحمد عسلي، وآخرها «أيد خشنة». كلاهما سينمائيان مغربيان لكنهما على بعد شاسع بالنسبة للإهتمامات وكيفية صياغتها.

بالنسبة لفيلم جيلالي فرحاتي «عند الفجر» فإن طريقته في الإيحاء مبنية على استخلاص حكاية تضع بطلها (فرحاتي نفسه) في مأزق مع الرقابة حين يحاول إقناع مموّل مسرحي بإنتاج عمله. أبطال هذا الفيلم هم -في شطحة ما- أطفال فيلمه السابق «شاطيء الأطفال الضائعين« وقد نموا وتزوّجوا وأنجبوا. الشيء الوحيد الذي لم يحققوه هو الإنتقال من الهامش الذي وجدوا أنفسهم فيه على أحد الشواطيء، الى المتن او الكيان الإجتماعي ذاته. أنهم ما زالوا على الهامش وإن كان أبطال هذا الفيلم (بينهم المخرج نفسه في دور عمر) غيّروا الموقع الجغرافي. عمر وزوجته كلثوم (أسماء الحضرمي) يعيشان في بيت صغير في بلدة في منطقة غير مسمّاة. كلاهما ممثل مسرحي (وهو مخرج أيضاً) يتمنيان تحقيق مسرحية ولو في خلاء المنطقة الجبلية التي يعيشان فيها. لكن الزوج يسعى لمسرحية يقدّمها في طنجة. المشكلة هي أنه يكتب كلاماً من نوع يخاف المنتجون الإحتكاك به. ردّاً على ذلك يسأل عمر أحد المنتجين إذا ما كان يريد هو أن يكتب النص. بجواب او من دونه، يجد عمر نفسه وقد استرد نصّاً لا زال على الورق ومن دون أمل في خروجه الى حيّز الفعل.

هذا الفيلم هو شحنة اجتماعية- سياسية أخرى لكن مشكلته موغلة في محاولة سرد يختلف عن التقليدي ما يوقع الفيلم في خطوط موازية لا تشكّل بديلاً صحيحاً. مرّة أخرى، نجد تشتتاً في العرض وتكراراً في الحالات تمر متكاسلة. إنجاز المخرج البصري جيّد من حيث تأليف الصورة، عادي من حيث التصوير (قام به كمال درقاوي) ولو أن حضور الأداء لا غبار عليه في كل الحالات. هناك قناعة وإدارة صحيحة للشخصيات ولممثليها وفوق كل ذلك، ذلك الحزن القيّم الذي يتسرّب الى العمل، ولو أنه لا يترك التأثير العاطفي الذي كان من المفترض أن يتركه.

وإذا كان «الخروج» يطرح مشكلة البحث عن الحل في الهجرة فإن ذلك ما تم طرحه دوماً في أفلام مغاربية وعلى أكثر من صعيد. صحيح أن عدداً منها ليس من إنجاز هذه الفترة الزمنية التي نتحدّث عنها، لكنها كلها تأتي في عداد الأفلام التي نتناولها هنا والتي تُشير

بأصابعها إلى النتائج على نحو مسبق لحدوثها.

في فيلم حديث لمحمد العسلي عنوانه «أياد خشنة» بداية بصرية بليغة تكمن في لقطة ثابتة لشخص يجلس على سطح مشرف وحوله المدينة التي يعيش فيها، وهي تبدو كما لو كانت تدور من حوله. المدينة في فيلم العسلي (كما في فيلمه السابق «الملائكة لا تطير فوق الدار البيضاء») هي المفتاح الخفي لشخصياتها المتعبة التي تقود الحكاية الشاسعة في دروبها المختلفة. هذه الشخصيات هي أمامية. جبهة متقدّمة لصراع ما في مدينة هي دائماً، في هذا الفيلم، كئيبة، عاصرة، ساحقة وخطرة.
العنوان يتعلّق ببطلة الفيلم، معلّمة تبغي اللحاق بخطيبها إلى أسبانيا وطريقها الوحيد هو التظاهر بأنها تجيد العمل الشاق ولكي تقنع اللجنة الفاحصة عليها إظهار يدين خشنتين وهو ما تفشل به. في المقابل هناك مصطفى رجل في الأربعين. والدته عمياء لكنها تُدير شؤون البيت كالمبصرة. وهو لا يزال بلا زواج. عمله مريب، فهو عبارة عن استلام طلبات من مختلف أصحاب الحاجات والباحثين عن وساطات وقبض مبالغ لقاء إيصالها إلى زوجة ذلك الوزير التي تقدم على تحقيق تلك الطلبات عبر اتصالاتها الخاصّة او حتى بتزوير تلك الوثائق او الشهادات المطلوبة. مصطفى يقبض من أصحاب الطلبات ويدفع للزوجة المتأففة لقاء حصّة بسيطة لكنها كافية لكي تدر عليه مبلغاً لا بأس به. مساعده (مفتاح الخير) رجل صامت في معظم الأحيان، يدمن القمار ويتجسس أيضاً على مصطفى مبلغاً عنه شخصية مريبة تعمل لصالح جهاز بلا إسم.

**الهجرة من المدينة وإليها**

سنلحظ أن العديد من الأفلام العربية تُدين الحياة في المدينة، سواء أكانت المكان الذي يحط فيه المهاجر او المكان الذي يحاول الهرب منه، ولو إلى مدينة أخرى. ذلك واضح من أيام «شباب امرأة» لصلاح أبوسيف في الخمسينات إلى اليوم، لكن هناك ما يُدان في محاولة الخروج منها والهجرة إلى الغرب، كما هو الحال في «حرّاقة» للجزائري مرزاق علواش كأحد الأمثلة الحديثة. لكن المسألة كانت مطروحة منذ أن قدّم الناصري القطاري فيلمه اللافت «السفراء» كواحد من تلك الأعمال المبكرة التي تتحدّث عن المهاجرين العرب في باريس.
وأعيد طرحها حينما قام المخرج التونسي محمود بن محمود بتقديم فيلمه الرائع «عبور» في العام ١٩٨١. في ذلك الفيلم شابان أحدهما عربي أقلعا بالباخرة من ميناء بلجيكي ووصلا إلى ميناء بريطاني ليواجها امتناع السلطات البريطانية عن منحهما تأشيرتي دخول. يعودان إلى الباخرة التي تقلهما من جديد عائدة إلى بلجيكا. هناك يرفض البوليس السماح لهما بالعودة إلى الأراضي البلجيكية وينقلهما إلى سطح السفينة ذاتها التي تتحول إلى سجن عائم بالنسبة للشابين.
أفضل وأهم فيلم أول لمخرج عربي لعامي ١٩٨٢، ١٩٨٣ فيه يحتضن محمود بن محمود المشكلة التي يقدمها. إنه يحك ظهورنا جميعاً متطرقاً إلى مشكلة يواجهها الكثير من العرب في أسفارهم إلى الخارج مضطهدين أما بالقوانين الصارمة أو بالتعصب العنيد أو بكليهما

معاً.
معظم الأحداث تدور على ظهر الباخرة، لكن براعة بن محمود تبعد عنها حدودية المكان أو عدم تنوعه. وتعطيه الجو الذي يوحي بأزمة بطليه أو يساعد على أشعارنا بالذي يعانياه. وحين تهبط الباخرة مدينة بلجيكية ساحلية يدخل الاثنان المدينة خلسة ويستفيد بن محمود جيداً من المناسبة على صعيدي تنويع المكان وحشد عناصر درامية ستؤدي لاحقً إلى انفجار الأحداث بشكل عنيف من الشاب القادم من دولة اشتراكية (غير مسماة) وعبثي من الشاب العربي (غير محدد البلد الذي قدم منها).
هذا ما يوصلنا إلى فيلمين حديثين للمخرج مرزاق علواش هما «حراقة» و«نورمال». الأول يطرح مسألة الهجرة في رقعتين جغرافيّتين: فوق الأراضي الجزائرية التي يسعى بعض الشبّان لمغادرتها، وفي عرض البحر حيث ترتفع الآمال ثم تهوى بضراوة. المركب الذي سينقل مجموعة من الشخصيات الآملة بالوصول إلى الشاطيء الأسباني سوف لن يصل والنهاية هي موت عدد من الآملين او إندحار أحلامهم لأن شاطيء الوصول هو ذاته سيكون بداية الرحلة إلى حيث جاؤوا.
أما «نورمال» فهو ما يعيدنا إلى أيامنا الحالية. المخرج يضع أصبعه على جراح الوضع الحالي من خلال تقديم فيلم داخل فيلم (على غرار «آخر فيلم» لنوري بوزيد الذي سبق بوضع تلك الأصابع في إتجاه صحيح) تتحدّث فيهما الشخصيات عما تعايشه وعما تتوقّعه. مرزوق لا يعد بثورة جميلة، بل يمضي صادقاً مع آلام شخصياته وهم يرون أحلامهم تتحطّم على صخور الواقع. الأهم أنه إذا ما أخذت هوية هذه الشخصيات (الجزائرية) ومنحتها هويّات مصرية او سورية او تونسية لوجدت أن الحال لا يختلف الا في التفاصيل.

هل إنتهى تأثير الوضع السياسي على اختيارات المخرجين من الأفلام؟ لعله لم يبدأ حقيقة بعد. لعل ما شاهدناه حتى الآن ليس سوى الطفرة الأولى، بما في ذلك فيلم بسام مرتضى «تقرير ثورة» وفيلم مي اسكندر «كلمات شاهد» وفيلم كريم الحكيم وعمر شرقاوي «نصف ثورة». ثلاثة أفلام تتحدّث عن جوانب لم تطالها الأفلام القصيرة الأخرى التي دارت حول ثورة الربيع المصرية.
نعم، لعل ما شاهدناه حتى الآن ليس سوى الطفرة الأولى، لكن حتى لا ننخدع بالكلمات الحماسية... لعله أيضاً هو آخر المطاف وإلى حين بعيد.