

بعض سينما الربيع العربي: رؤية نقدية تحليلية

إبراهيم العريس
ناقد أدبي وسينمائي
alariss@alhayat.com

الملخص

أين هي السينمات العربية بعد أربع سنوات تقريبا انقضت منذ بدايات الربيع العربي؟ هناك الألوفا من المشاهد التي التقطت خلال الأحداث. وهناك العشرات من الشرائط التي وُلِّفت إنطلاقا من تلك المشاهد. بل إن هناك عددا من أفلام حُقِّقت في مصر أو تونس أو سوريا - وهي بعض «أبرز بلدان الربيع العربي» - ناهيك بأن مهرجانات سينمائية كثيرة في العالم، وربما أكثر مما في مهرجانات العالم العربي، كزست تظاهرات مفضلة أو جزئية لما أسمته «سينما الربيع العربي». فهل يعني هذا انه بات لدينا متن سينمائي متكامل، أو شبه متكامل يعكس وجهة نظر السينمائيين في الأحداث وتفاصيلها ودلالاتها؟ وفي سؤال آخر، هل يمكننا القول إن الأحداث السياسية العربية العاصفة التي كانت هي بؤرة الربيع العربي، أنتجت معادلاتها الفنية ولا سيما السينمائية فيما يعيننا هنا؟ ليس من المنطقي، انطلاقا من مشاهدة العديد من الشرائط التي حُقِّقت ووصل بعضها إلى مستويات فنية وتعبيرية وفكرية تبدو مُرضية، القول إن الجواب يمكن أن يكون نعم. في معنى أن السينما الثورية العربية قد وُلدت من أحضان الأحداث العربية، مطمئنة كانت أو مرعبة. ما تحقَّق وانتشر، ونال من الإعجاب حصة ومن القبول حصة ومن الشجب حصة ثالثة، ربما كان في الإمكان وصفه بأنه سينما عن الثورة. سينما ترصد الحدث وتعلق عليه. أما السينما الثورية بالمعنى الحرفي للكلمة فلا يزال عليها أن تنتظر... وبقينا إنها حين تنبعث، ستعرف كيف تساهم في خلق وعي إضافي سيلعب دوره الكبير في رفد الربيع بربيع إضافي، ربيع وعي لن يكتمل الربيع الموعود إلا به.

الكلمات المفتاحية: سينما؛ سينما الربيع العربي؛ متن سينمائي متكامل؛ الثورات العربية؛ السينما الثورية.

Abstract

“Arab Spring» Cinema: A Critical View

Ibrahim al-Ariss

Cinema and Literary Critic

Where Arab cinemas stand almost four years since the Arab Spring began? Thousands of shots have been taken during the Arab Spring's events, and tens of films were composed from such shots. Many films were shot in Egypt, Tunisia and Syria – these are some key Arab Spring countries – while many cinema festivals around the globe, probably more than Arab festivals, consecrated detailed or partial events for “The Arab Spring Cinema,” as they called it. Does this mean that we've got a comprehensive or semi-comprehensive cinematic context reflecting filmmakers' views about these events and their details and meanings? Also, can we say that the volatile Arab political events, which were at the core of the Arab Spring, gave birth to artistic, including cinematic products? After seeing many of the films made, including some with seemingly acceptable artistic, expressive and intellectual levels, it's not logical to say that answer can be yes. The Arab revolutionary cinema was born from the womb of Arab events, both satisfying and frightening. What has been achieved and become popular, receiving some applause, some acceptance and some denunciation, can be described as a cinema about revolution, following and commenting about events. A revolutionary cinema, verbatim, still has to wait. Once it arises, it will certainly know how to create additional awareness that will play a key role in supporting the Arab Spring with an additional spring, an awareness spring without which the promised Arab Spring will not be complete.

Keywords: Arab Spring; Cinema; Cinematic Integrated Text; Revolutionary Cinema; Arab revolutions.

المقدمة

بعد شهور قليلة من الآن تكون أربع سنوات قد مضت منذ بدأت تلك التغييرات العاصفة التي تصيب عالمنا العربي، بغثها وسمينها، مطاولة كل البلدان العربية وإن بأشكال متفاوتة... عنيفة دموية تنذر بالكوارث في هذا البلد، سياسية مرتعبة في ذلك...، تميل نحو ديمقراطية ما هنا، او نحو دكتاتورية كثيبة هناك. حروب طائفية في هذه المنطقة، حروب مذهبية في تلك... وفي كل مكان ألعاب أمم تتجدد وتستشري. وأسئلة، ألوف من الأسئلة وملايين من علامات الاستفهام ورعب في كل مكان قد يدفع البعض إلى الاعتذار ولو المتأخر من الطغاة الذين أطيح بهم.

في اختصار شديد قد يكون من الأسلم ان نقول اننا من مشرق العالم العربي إلى مغربه، ومن أقصى جنوبه إلى أقصى شماله، نعيش ما يمكن اعتباره مرحلة انتقالية هي على أية حال واحدة من أكثر المراحل الانتقالية التي عرفتها تحركات الشعوب، دموية ولا يقينية.

لكن هذا كله بدأ قبل نحو أربع سنوات ما خلق نوعاً من الضوء في آخر النفق العربي الذي كان يُعتبر مظلماً. أما في ما يُهمنا هنا، فهو ان المبدعين، على عادتهم كانوا حينها في طليعة جماهير الشبان الذين عبر وسائل التواصل الاجتماعي ثم عبر النزول إلى الميادين، كانوا في طليعة الحركات التغييرية، ولكن قبل ان يُصيب تلك الحركات ما أصابها. ومن هنا كانت لنا أسئلة في تلك الأزمان التغييرية المبكرة عن الكيفية التي بها تفاعلت ضروب الإبداع والفنون ولا سيما منها السينما والسينمائيون مع ما كان يسمّى في ذلك الحين - وربما حتى الآن بالنسبة إلى كثير - بالربيع العربي. ولعل علينا قبل أي شيء آخر أن نؤكد هنا ان السينما، من بين الفنون كافة، وربما باستثناء الأغنية وريفيها الشعر ورسوم الجدران، كانت أكثر الفنون ومن أولها، تجاوباً مع الثورة وتفاعلاً معها... وتعبيراً عنها بالتالي. وهي لا تزال حتى اليوم على شيء من الزخم بأشكالها المختلفة، كما لا تزال عند نهاية العام الرابع للثورات، وفي خضمّ دموية هذه في معظم الحالات وإفلاتها من كل منطلق، الصوت الذي يوصل بعض الأحلام حتى ولو تحوّلت كابوساً، إلى العالم الخارجي، حيث

لا يعقد مهرجان سينمائي في العالم إلا وفيه حصة لسينمات الربيع العربي. كان آخر الغيث في هذا السياق مهرجان «كان» في الجنوب الفرنسي الذي عرض في دورته الأخيرة - أيار/ مايو 2014 - ثلاثة أفلام ذات بعد عربي أو شبه عربي تمّت بصلة ما إلى ما يحدث حالياً في هذا الجزء من العالم العربي أو ذلك: «ماء فضي» للمخرج السوري أسامة محمد، «تموكتو» للمخرج الموريتاني عبد الرحمن سيساكو، و«شلاط تونس» للتونسية كوثر بن هانيا... وهي شرائط سنعود لتتوقف عندها بعد قليل. فقبل هذا لا بد لنا من ان نعود إلى سؤالنا عن الكيفية التي تفاعل بها السينمائيون العرب مع ربيعهم العربي.

لقد كان من الطبيعي أن يكون التعبير السينمائي الأول عما حدث تعبيراً وثائقياً، حتى وان كنا نتفق مع أولئك الذين لا يرون في تصوير، وحتى تركيب، مشاهد ملتقطة مباشرة من ساحات الثورة وأحداثها، فعلاً سينمائياً حقيقياً. ومن هنا نميل، عند هذا المستوى من الكلام، إلى استخدام عبارة «التعبير السينمائي» أكثر من استخدام عبارة «تحقيق أفلام سينمائية»، ذلك أن الفعل الثاني يتطلب ما لا يقل عن إعادة تركيب وتوليف عدد ما من التعبيرات السينمائية، لتتنظم في سياقات فيلمية، يكون نتيجة الواحدة منها فيلماً متكاملًا يحمل رؤيته وتعبيره، لكنه يحمل أيضاً منظومته الجمالية والفكرية وربما الايديولوجية أيضاً. وآية الأمر هنا هو اننا نعرف، منذ جعل التقاط المشاهد السينمائية - أو التلفزيونية، أو حتى تلك المرتبطة ببقية وسائل التواصل الحديثة من انترنت ويوتيوب وفايسبوك وما شاكلها - السينما واحداً من أكثر النشاطات «الإبداعية» ديمقراطية، بفضل التقنيات المتجددة ذات الكلفة الزهيدة، صار في إمكان أي فرد يملك كاميرا - قد لا يتعدى ثمنها الخمسين دولاراً، ما يجعلها في متناول غالبية الناس - ان يلتقط ما شاء له الهوى من مشاهد في أي مناسبة من المناسبات. وهل ثمة مناسبة تحمل إغراءاتها، أكثر مما تفعل ثورات واعتصامات شعبية، من نوع تلك التي اندلعت في مدن - وأرياف - كثيرة من العالم العربي، على الأقل منذ انتحار محمد بوعزيزي التونسي، الذي يعزى اليه اشتعال العالم العربي؟

إذا، منذ تلك اللحظة، كانت الكاميرات - بالآلاف طبعاً - هناك، تصوّر، تفاجئ، تستفهم، تحاور، بحيث يمكن القول إن ثمة الآن متناً مصوراً ربما يحسب بملايين

الصور والمشاهد. فهل يمكن اعتبار هذا كله متنّاً سينمائياً؟ الجواب البديهي والأول هو: إبدأ... ونعرف، ويعرف كل معنيّ بالسينما، أن المتن لكي يكون سينمائياً، في حاجة إلى أن يمرّ أولاً، بين يدي مُبدعٍ ما - من دون أن يكون هذا الوصف حكم قيمة -، يُعيد تركيب المشاهد والصور مولفّاً إياها، تبعاً لرؤية معينة، لا يمكن في أي حال من الأحوال، ان تعتبر موضوعية ونهائية بشكل مطلق. فرؤية التوليف هي، في نهاية الأمر، البعد الذاتي/الايديولوجي، الذي يسبغه صاحب «الشريط» على عمله التوليفي. وهذا، على أية حال، ما فعله كثر، منذ ذلك الحين. بعضهم صور مشاهد رآها بأمر عينه واصطادتها كاميراها، ثم طفق يجمعها ويصنّفها في اختيارات قد لا نكون مخطئين ان نحن وصفناها بـ«الذاتية». أما البعض الآخر، وهو - على الأرجح - الأكثر حرفية، فقد راح يشتري ويجمع مئات المشاهد والصور التي التقطها آخرون ليولّف بينها ويصيغ فيلمه الخاص، ما شكل في نهاية الأمر، بين هؤلاء وأولئك، ذلك المتن السينمائي الذي يحلو لكثير أن يسمّوه اليوم: سينما الربيع العربي. أما سؤالنا الاساس هنا فهو هذا السؤال البسيط: هل حقاً ما أسفر عنه ذلك كله، سينما ثورية؟

شروط السينما الثورية

من ناحية مبدئية، قد يكون من الاسهل علينا وصفها بأنها «سينما الثورة» أكثر من وصفها بأنها «سينما ثورية». والحال اننا للتفريق بين التعبيرين لن ندخل هنا في تفاصيل سجلالات لا تزال قائمة منذ ايزنشتاين، وحتى اليوم مروراً، بغلاوبر روشا وكريس ماركر، وحتى سينما التمرد السياسي الأميركي في السبعينيات وسينما الثورة الفلسطينية والحرب اللبنانية وما شابهها. فهذا السجال النظري يحتاج لعرض محاججاته المتكاملة، إلى مجلّدات. أما هنا فلسوف نكتفي بأن نقول ان ثمة فارقاً جذرياً بين «سينما الثورة» و«السينما الثورية»، أبرز علاماته ان سينما الثورة هي تلك التي تلتقط المشاهد والصور على الأرض، كما هي، وتلتقط ضمن إطار ذلك مشاهد القمع والثورة المضادة - «موقعة الجمل» بالنسبة إلى الثورة المصرية مثلاً، أو هجوم قوات الأمن على المتظاهرين في تونس أو طهران -، لتعرضها وربما تعلق عليها كاشفة أمام أعين المتفرجين «ما حدث» من وجهة نظر كاميرا، ليست

موضوعية ومحايدة بالضرورة، لجمهور قد يكون هو الآخر غير موضوعي وغير محايد بالضرورة. أما السينما الثورية فهي تلك التي تستخلص من تلك المشاهد المصوّرة - أو التي تصوّر، وثائقياً أو حتى روائياً - مشاهد أخرى مفترضة لتستخلص - مواقف وظروفاً محددة لا تقول فقط «ما الذي حدث أو يحدث»، بل لماذا يحدث وما الذي سوف يؤول إليه. ولن تكون قيمة هذا القول، هنا، محصورة فقط في تصوير ذلك والوصول إلى أهدافه، من موقع «الماذا» و«اللماذا» و«الكيف»، بل كذلك من موقع القدرة على سلوك دروب فنية ملائمة، لا تكتفي بـ «إقناع من هم مقتنعين سلفاً» - أهل الثورة أنفسهم - بل تتجاوز ذلك إلى عرض موضوعها أمام فئات كانت تعتبر نفسها، أصلاً، غير معنية بالثورة أو مضادة لها، أو في اية حال، غير متمكنة من عناصر «الملف» ما يكفي لجعلها في صف الثورة. فهل نحن في حاجة إلى القول إن صعوبة هذا السياق الأخير، إنما تجد استجابتها في قوة الإقناع التي قد يمتلكها العمل، وهي عادة ما تكون قوة إقناع تستند إلى البعد الفني... الجمالي لهذا العمل؟

وهل نحن، بالتالي، في حاجة إلى القول ان هذا البعد «الإقناعي» عن طريق الفن والجمال - اللذين هما، في نهاية الأمر لغة الذات لدى المبدع -، لا يمكن أن يتأمن إلا من طريق اللعبة الفنية التي يتقنها مبدعون كثر (إنما ليس الأكثرية التي نفكر فيها حين نقول ان التقاط الصور والمشاهد السينمائية بات لعبة ديمقراطية). ولعلنا في هذه العجالة نكون قد فرّقنا، إلى حد ما بين ما نعتبره «سينما الثورة» و«السينما الثورية»، ما يسمح لنا بأن نعود إلى سياق موضوعنا الأساس الذي به بدأنا هذا الكلام: سينما الربيع العربي.

تحت هذا المسمى، إذأ، لدينا الآن بالتأكيد ألوف الساعات المصورة، والتي لا تزال تصوّر، ولعل الأقسى من بينها في ايامنا هذه، هي تلك التي تأتي من المدن والبلدات السورية متراوحة بين مشاهد للتظاهرات الشعبية السلمية المطالبة بإسقاط النظام من ناحية، وتصوير المجازر والمعارك وأعمال دك المدن وقصف الاحياء ومقتل الأطفال، من ناحية أخرى... وفي إمكاننا أن نقول إن ألوف الساعات هذه، باتت تشكل أرشيفاً ضخماً لا شك ان عشرات المبدعين سوف يستندون إليه، خلال المراحل المقبلة لاستخدامه في أعمال ابداعية، سواء أكانت روائية أو وثائقية،

سيكون بعضها، بالتأكيد، أكثر إقناعاً وفتية مما تحقق حتى الآن، في معنى ان التفاعل النقدي وتفاعل المتلقي العام معها، سوف ينبعان، ليس فقط من تعاطف مسبق كما هي الحال الآن، بل من تفاعل فني يقلّ أو يزيد تبعاً لقيمة العمل نفسه. وكذلك تبعاً لنوعية الجمهور المتلقي.

فهل ننتقل من هنا لنقول، استخلاصاً، انه انطلاقاً منه، يمكن رصد واقع أن معظم ما حقق حتى اليوم من أعمال «سينمائية» - ولم لا نقول اختصاراً وتماشياً مع الأمر الواقع، تلفزيونية؟ - ضمن إطار سينما الربيع العربي، كان، ولا يزال، أفلاماً وثائقية؛ استطراداً، قد يصحّ القول أيضاً، ان هذه الحقيقة لا تعود فقط، إلى مسألة الاستسهال، بل تتجاوزها إلى مسألة الصدق الفني - سواء أكان تعبيره وثائقياً أو روائياً -، انطلاقاً من أن كل عمل إبداعي حقيقي، إنما يحتاج قبل أن ينجز، إلى مسافة زمنية تمكّن صاحبه من أن يلتقط مختلف جوانب المسألة/ الموضوع الذي يود تناوله. إذ مهما كان من شأن حدث ما، والتفاعل معه، لا بد للمبدع من أن يفكر فيه، ليس ربطاً بالحدث نفسه، بل بخلفياته وآفاقه، وتفاعل فاعليه معه. فالحدث، أي حدث، لا يمكن أن تكون له قيمة فنية - ونشدّد هنا على صفة «فنية» - في حد ذاته، تجرده عن ماضيه ومستقبله. وما «التقاط اللحظة» بالمعنى الإبداعي للكلمة، سوى التقاطها لتلخيص ماضيها والتمهيد والإرهاص بمستقبلها. وفي يقيننا ان «الأحداث الثورية» التي عرفتها وتعرفها مدن وبلدان عربية منذ ما يقرب من عامين الآن، لا تشذ عن هذه القاعدة.

ولعل في إمكاننا، في هذا السياق نفسه، ان ننتقي من السينما المصرية - الروائية - المعاصرة لنا، فيلم «ميكروفون» لأحمد عبد الله، كنموذج لسينما حققت ما - قبل - الثورة، بشهور طويلة، ومع هذا من المستحيل فصلها عن سياق سينما الثورة، وربما أيضاً في هذه الحال: عن سياق السينما الثورية إلى حد ما، المرتبطة بالربيع العربي. بالفيلم، كما نعرف، ينطلق من حكاية المدون خالد سعيد وقضية استشهاده تحت وطأة تعذيب أجهزة الأمن له ما شكّل، قبل شهور من اندلاع الثورة المصرية، شرارة لهذا الاندلاع. وفي هذا الإطار يستوي هذا الفيلم، في فاعليته وارتباطه بما حدث، مع فيلم «18 يوماً» الروائي بدوره، كما مع فيلم يسري نصر الله اللاحق «بعد الموقعة» الذي عرض في المسابقة الرسمية لدورة العام 2011 من

مهرجان كان وهو روائي يحكي عن علاقة بين شاب شارك في الموقعة في صفوف ما يسمى بـ«الفلول»، وصبية بوجوازية شاركت في الثورة في صفوف الثوار. إلى حد كبير قد يبدو موضوع هذا الفيلم تبسيطياً خطياً، يغلب نوعاً خاصاً من القول الايديولوجي على اللعبة الفنية، غير انه، رغم خيالية موضوعه، لا يفوته أن يحمل صدقه الخاص، وبالتالي نظرة مبدعه إلى الثورة، حتى وان كان في المستطاع القول انها نظرة لا تزال مبكرة وبالتالي مفتعلة.

الحرب وصورتها

غير أن هذا النوع من الأفلام الروائية المرتبطة، بشكل أو آخر، بالثورة، تمهيداً أو استنتاجاً، لا يزال يشكل الاقلية، وحسناً فعل، في مقابل كم لا بأس به من أفلام تسجيلية تحاول أن تدلي بدلوها. وليس ثمة، في رأينا، ما هو أكثر منطقية من هذا، طالما اننا نعرف، - ومنذ بث محطة «سي. إن. إن» ذات مساء من شهر يناير (كانون الثاني) 1991، مشاهد بدء قصف الحلفاء لبغداد بشكل مباشر-، ان الحرب وصورتها صارا شيئاً واحداً. ونعرف ان عشرات ألوف الصفحات كتبت حول هذا الموضوع خلال العقدين الأخيرين من السنين. وحتى وان كنا لا نرى هنا مجالاً للاستفاضة في حديث هذا الواقع، نجد من المفيد أن نذكر ان جزءاً كبيراً من الأحداث الكبرى التي تحصل خلال العقدين الأخيرين، بات يرتبط بوجود الصورة وبثها الفوري من على شاشات التلفزة.

ولعل المقارنة بين ما حدث في 2 شباط، من عام 1982 في سوريا لمدة 27 يوماً، حين دمرت قوات السلطة البعثية مدينة حماة قاتلة عشرات الآلاف من المدنيين من أهالي المدينة لأنهم حاولوا الانتفاضة ضدها، وما يحدث في سوريا نفسها اليوم، كاف لتوضيح صورة ما حول ما نذهب اليه: ففي المرة الأولى لم تكن الكاميرات موجودة، وبالتالي كانت حرباً دامية لا صورة لها، فاعتبرت حرباً دون وجود. اما اليوم فإن الصور تنتشر، بفضل التقنيات الحديثة دائماً، لتقول بوجود تلك الحرب مع ان أعداد القتلى وضروب الدمار خلال حرب 1982، تفوق إلى حد ما ما يحدث في الحرب السورية الجديدة. ومن هنا حتى نقول ان الصورة باتت جزءاً أساسياً فاعلاً في الحرب - وفي غيرها من الأحداث - خطوة قد نقطعها

برواية «حدث صغير» هو في عرفنا الأساس الكامن خلف كل ما يسمى بـ«ثورة الأرز» في لبنان، أي تحديداً بما حدث يوم 14 آذار (مارس) 2005، ليعطي الحركة الثورية اللبنانية برمتها اسم «14 آذار». يومها كانت القوى الغاضبة لاغتيال رئيس الحكومة السابق الشهيد رفيق الحريري، راغبة في القيام بتظاهرات ضخمة تحاول من خلالها تعديل المسار السياسي للبنان. إن رغبة مئات الألوف من الناس في التظاهر كانت حقيقية أيضاً. والخوف من انفجارات مقبلة كان حقيقياً. لكن القوات السورية كانت حاضرة، والقوى المؤيدة لها حاضرة أيضاً، وحواجز الجيش منتشرة في كل مكان... والكاميرات التلفزيونية كانت هناك أيضاً. وكان الناس في بيوتهم يراقبون ما تصوّره الكاميرات. في تلك اللحظة لم يكن ليخطر في بال أحد أن ما صورته الكاميرات، كان هو الذي أحدث الفرق. كيف؟ فيما كانت الكاميرات تصوّر والخوف منتشر، تجرأت مجموعات قليلة من متظاهرين على اختراق حاجز للجيش. فاندفع العشرات من المحتجين نحو الساحة، ثمّ المئات. والناس في بيوتهم عندما شاهدوا هذا تجرؤوا على مغادرتها مندفعين حتى امتلأت الساحة بأكثر من مليون شخص. هكذا كسر حاجز الخوف، ربما بفضل الصورة المتلفزة التي هي في يقيننا من صنع ذلك الحدث الكبير.

ونحن هنا، ما سقنا هذين المثليين إلا لنؤكد على المكانة التي صارت للصورة في الأحداث المعاصرة لنا.. وهي مكانة ازدادت أهمية خلال أحداث الربيع العربي، كما اسلفنا، وباتت حاسمة إلى درجة صار يمكن القول معها إنه لولا الصورة - وبالتالي الانترنت والفضائيات إلى جانب الفايسبوك وما شابهه - لما كان «الربيع العربي» وجود - طبعاً قد نفتح هلالين هنا، لنذكر، بأن هذا الدور سرعان ما اختفى حين بدأت الثورات تستوعب أو حتى «تسرق» من قبل قوى منظّمة قفزت على الحاضر لتصل إلى الحكم، في تناقض صارخ مع القوى الثورية الحقيقية التي كانت تريد أن تتكون كمعارضة ونجحت في ذلك حتى وان وهنت بعد ذلك، غير أن هذه حكاية أخرى، بالطبع.

والحال ان المرء إذ يميل هنا، انطلاقاً من هذا كله، إلى التوقف بإيجابية عند هذا الدور المدهش، الحيوي، والفاعل بقوة، الذي تلعبه الصورة - والأفلام المنبثقة منها - في الأحداث الكبرى التي يشهدها عالمنا العربي اليوم، يتوقف لحظة ليسائل

نفسه: هل حان الوقت لتقييم هذا المتن السينمائي الضخم، والذي بات، منذ عامين تقريباً، يشكّل قاسماً مشتركاً بين المهرجانات السينمائية، فنياً أو حتى سياسياً؟ هل يمكن للنقد، مهما كانت صوابيته، أن يقول كلمة فصل في اعمال مثل التونسي «لا صمت بعد اليوم» او «18 يوماً» أو «تحرير» أو «بعد الموقعة» أو عشرات غيرها من الشرائط، وثائقية كانت أو روائية، انبثقت من الثورة وأرادت ان تعبر عنها؟

اننا، تماماً كما نقول ان الوقت لا يزال أبكر من أن يسمح للمبدعين بأن يحكوا - في أعمال لهم - حكايات الثورة، في أفلام تكون حقاً ثورية، ولا تكتفي بأن تكون أفلاماً للثورة، ونعني بالتحديد أفلاماً تقول الثورة بنقد ثوري (تماماً كما كنا نقول في الماضي ان السينما السياسية الحقيقية هي السينما التي تقول السياسة بلغة سياسية ناقدة) وبذهنية مستقبلية، تعتبر الثورة نفسها خطوة على طريق نضالي إبداعي طويل، لا هدفاً مشيئاً صنمياً فقط، وتفهم ان الحرية لا تحمل قيمتها في الوصول اليها، بل في معرفة الغاية من ذلك الوصول (حيث اثبتت ثورات تونس ومصر وليبيا واليمن، على الأقل، حتى الآن، انه لا يكفي الوصول إلى إسقاط الدكتاتوريات أو الانظمة الفاسدة والحصول على الحرية، بل المطلوب ان نعرف إلى أين سيقودنا ذلك حقاً)، تماماً كما نقول هذا، نعرف أن الوقت لا يزال أبكر من أن يسمح لنا - ولغيرنا - بإصدار حكم قاطع ونهائي على ما تمّ إنجازه حتى الآن. بيد اننا، إذ نقول هذا، كتقرير لأمر واقع لا تواضعاً، لا بد أن نضيف هنا، وبشكل قاطع هذه المرة، ان العمل الفني، سواء أكان سينمائياً أو غير سينمائي - وككل عمل فَعَالٍ آخر - هو سيرورة، لا صيرورة. هو خطوات متواصلة على طريق طويل، لا أحد يعرف له بداية، ولا أحد يمكنه أن يحدد له نهاية، أو حتى غاية مطلقة.

في المجال الذي نتناوله هنا، من الصعب أن نقول ان «سينما الثورة» بدأت مع اندلاع شرارة الربيع العربي إلا إذا كنا نحصر كلامنا في نطاق تقني حديثي. أما إذا وسعنا دائرة حديثنا بشكل أرحب فسنقول ان «سينما الثورة» معطوفة بشكل أفضل على تصوّرنا لـ «السينما الثورية»، لم تبدأ مع البوعزيزي ولا حتى مع «ميكروفون» أحمد عبد الله وخالد السعيد، بل مع انتقال السينما العربية من قناعاتها الترفيحية التجارية، إلى كينونتها الجادة والإبداعية، مع توفيق صالح ويوسف شاهين ورضوان الكاشف وبرهان علوية ومارون بغداددي ومحمد ملص وخالد الصديق وعبد الله

المحيسن ومي مصري ونوري بوزيد ومفيدة التلاتلي وايليا سليمان وميشال خليفى وعمر اميرالاي وعشرات غيرهم من سينمائيين، أقل ما يمكن ان يقال عنهم اليوم انهم كانوا جزءاً ممهداً وأساسياً، ليس فقط للسينما الثورية، بل أيضاً لسينما الثورة.. وذلك في حركة متواصلة، أي في سيرورة متكاملة لا تزال تعيش كل حياتها وكل زخمها، وربما لا تكون بعيدة عن تلك الكاميرات التي صوّرت وتصوّر ارهاصات ثورة الأرز في لبنان (14 فبراير، 2005) بعد مقتل الرئيس رفيق الحريري، ومقتل الشاب خالد سعيد ضرباً على ايدي مخبري الشرطة المصرية (26 يونيو، 2010)، وغضب الشارع التونسي لمأساة حرق البوعزيزي نفسه علناً (17 ديسمبر، 2010)، ومشاهد عشرات الأطفال القتلى في سوريا تحت وطأة قسوة النظام (بدءً من تعذيب أطفال درعا يوم 9 آذار 2011- إلى الآن). وفي يقيننا، عند هذا المستوى من كلام يمكنه، بدوره أن يكون سيرورة تتواصل طويلاً، ان كل هذا، روائياً كان أم وثائقياً، هو الخلفية التي تشتغل وتستشغل أكثر وأكثر على بناء متن سينمائي متواصل لا نقول فقط انه يلعب دوراً أساسياً في ما يحدث، بل انه جزء أساس من هذا الذي يحدث.

العمل قيد الإنجاز

فالأمر خلال مثل هذه الأحداث والتعبير عنها يبدو، في نهاية المطاف، من نوع «العمل قيد الإنجاز» حيث يكون الواقع المعبر عنه هنا، والتعبير هنا أيضاً. وما الفيلمان السوري والموريتاني - مع ان أحداث هذا الأخير تدور في مالي - سوى المثلين الأوفى على ما نرمي إليه. علماً بأنهما الفيلمان الأجدّ حتى الآن من بين عشرات الشرائط التي تحققت ضمن إطار ما نصلح على تسميته بـ«سينما الربيع العربي»، على اعتبار ان فيلم «شلاط تونس» يبدو أقدم منهما بل إنه يتابع احداثا وشخصيات استبقت وجودها الثورة التونسية حتى وإن كانت ذهنية الفيلم تتماشى مع ذهنية «الكشف» عن ارتباط ذلك النوع من الجرائم بالنظام بشكل او بآخر. وقد يكون من الملائم هنا ان نذكر للمناسبة فيلماً تونسياً آخر يفوقه أهمية بكثير هو فيلم «مانموتش» للمخضرم نوري بوزيد، الذي بدلاً من ان يسير على الموجة «الإبداعية» الرائجة التي تحمّل «النظام البائد» كلّ المفاسد والشورور، يتصدى بجرأة لممارسات المتطرّفين في تعبتهم ضدّ المرأة التونسية بصورة خاصة. ولعل قوّة هذا الفيلم تكمن

في كونه عُرض في وقت كان الإسلام السياسي مسيطراً على تونس بعد «استيلائه» على الثورة. ومن المؤكّد ان المعاملة التي كانت من نصيب نوري بوزيد وفيلمه على يد ذلك الحكم الذي عبر في الفضاء التونسي في عز الربيع العربي ساهمت في رفض الناس في تونس لذلك الحكم، فأبعدوه عن السلطة بشكل ما.

يبقى ان فيلم «ماء فضي» لأسامة محمد يمكن اعتباره الفيلم التسجيلي الذي عرف كيف يدنو من الثورة السورية بشكل يفضل دنو أي فيلم آخر حاول ان يعبر عن تلك الثورة، يوازيه في هذا وبصدد الثورة نفسها فيلم روائي حقّقه محمد ملص بعنوان «سَلَم إلى دمشق» مصوّراً اياه في سوريا نفسها، متحدثاً فيه من خلال بعض الغموض والأبعاد الثقافية عن الثورة، بشكل بدا لنا مبكراً بعض الشيء، وإن كان الفيلم سجّل على صعيد لغته السينمائية تطوّراً واضحاً في مسيرة محمد ملص وتعامله مع موضوعه. أما «ماء فضي» فهو في جانب منه على الأقل - نصفه الثاني بالتحديد - اتى عملاً متميّزاً مبنياً على يوميات شابة كُردية سورية تعيش في حُصص خلال الأحداث وتتواصل مع المخرج نفسه عبر وسائل التواصل الاجتماعي واصفة له، هو الذي يقيم في «منفاه» الباريسي هرباً من قمع النظام له، ومن امكانية تعرّض محوّلي الثورة إلى حرب طائفية له، ما يحدث في عالم يختنق بدمويته ويؤاد حلمه التحرري ألف مرة في اليوم. رسائل هذه الصبغة المصورة وذات اللغة الشاعرية الأكيدة هي التي تشكل الجزء الثاني والأكثر قوة في الفيلم، مقابل الجزء الأول الذي يهيمن عليه بوح المخرج نفسه وتوليف يبدو أقرب إلى السورالية ورؤية ذاتية للحرب وللوطن... من بعيد. والحال انه على رغم من التفاوت الكبير في اللغة والنظرة بين جزأي الفيلم، نال العمل إعجاباً عاماً عند عرضه في «كان» واعتبر تجديداً ليس في السينما «الثورية» فقط بل في السينما العربية ككل.

أقل منه تجديدية أتى فيلم الموريتاني عبد الرحمن سيساكو. لكنه لم يقلّ عنه راهنية. بل إن الأحداث السياسية التي هيمن على مجرياتها المتطرفون «الإسلاميون» في مالي الإفريقية حيث مدينة تومبوكتو التي أعارت الفيلم عنوانه، سرعان ما تفاقمت بعد عرض الفيلم مباشرة عبر استشارة سيطرة نفس أولئك المتطرفين على الثورة السورية ثم على مناطق عديدة في العراق، لتُضفي على الفيلم راهنية مدهشة. فيلم «تومبوكتو» فيلم روائي تدور أحداثه غير بعيد من تلك المدينة الإفريقية الإسلامية

العريقة التي كانت بمكتباتها وتسامحها الديني وعلوم ابنائها تُعتَبَر نموذجاً للتسامح الديني والاعتدال، فإذا بسيطرة الإسلام «السياسي» المتطرف عليه تحولها إلى بؤرة تعصب وقتل وعنف ضد الناس. والفيلم يروي لنا هذا من خلال حكاية عائلة بدوية بسيطة ينذرها المتطرفون بالقتل والتهجير إن لم تمنع إناثها من العيش كما اعتدن ان يفعلن.

والحقيقة ان راهنية هذا الفيلم تجعله واحدا من الشرائط الهامة التي تنتمي إلى ما نسميه هنا بسينما الربيع العربي. وما حيرة الفيلم أمام موضوعه سوى صورة لحيرة الربيع العربي نفسه وللسينما العربية أمام ما يحدث اليوم من حولها وقد غاب كل يقين باستثناء اليقين بأن هذه المرحلة لن تكون في نهاية المطاف سوى مرحلة انتقالية وما على السينما - بين فنون أخرى - إلا ان تواكب ما يحدث، بانية بالتدرج مدماك تحولها هي الأخرى من سينما عن الثورة إلى سينما ثورية.