كلية الآداب– الدراسات العليا

دائرة الفلسفة والدراسات الثقافيَّة

برنامج الماجستير في الدراسات العربيّة المعاصرة

عنوان الرسالة

الثورات العربية في السينما البديلة: التمثلات والتحولات

Arab revolutions in alternative cinema: representations and transformations

رسالة ماجستير مقدمة من الطالبة

إيمان أحمد محمد عبدالله

2022

لجنة المناقشة

د. رامي سلامة

د. عبد الرحيم الشيخ

د. وسيم أبو فاشة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج الدراسات العربيّة المعاصرة من كلية الآداب في

جامعة بيرزيت– فلسطين.

جامعة بيرزيت
BIRZEIT UNIVERSITY

كلية الآداب– الدراسات العليا

دائرة الفلسفة والدراسات الثقافيّة

برنامج الماجستير في الدراسات العربيّة المعاصرة

عنوان الرسالة

الثورات العربية في السينما البديلة: التمثلات والتحولات

Arab revolutions in alternative cinema: representations and transformations

رسالة ماجستير مقدمة من الطالبة

إيمان أحمد محمد عبدالله

1175142

إشراف:د. رامي سلامة

تاريخ المناقشة:2022/6/15

لجنة المناقشة:

د. رامي سلامة (رئيساً): .....

د. عبد الرحيم الشيخ (عضواً).....

د. وسيم أبو فاشة (عضواً).....

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج الدراسات العربية المعاصرة من كلية الآداب في

جامعة بيرزيت – فلسطين

حزيران – 2022

جدول المحتويات

إهداء ..... **I**

شكر وتقدير ..... **II**

الملخص بالعربية ..... **III**

Abstract ..... **V**

1 الفصل الأول: الإطار النظري للدراسة **1**

1.1 تمهيد **2**

1.2 الإشكالية **3**

1.3 فرضية الدراسة **4**

1.4 أهمية الدراسة **4**

1.5 حدود الدراسة **4**

1.6 منهجية الدراسة **8**

1.7 مراجعة الأدبيات **14**

1.8 خلاصة **28**

2 الفصل الثاني: حول السينما البديلة **31**

2.1 ماهي السينما البديلة **32**

2.2 خلفية عامة حول نشأة السينما البديلة في أوروبا **34**

2.3 السينما البديلة في أمريكا اللاتينية **40**

2.4 السينما البديلة في الوطن العربي **44**

2.5 السينما البديلة وعلاقتها بالسياسة **52**

2.6 السينما البديلة وعلاقتها بالمجتمع **58**

2.7 خلاصة..... 62

3 الفصل الثالث: تحليل الأفلام..... 63

4 الزمن في لحظات متزامنة مع الحاضر: قبل الثورة المصرية وما بعدها في "الشتا اللي فات"..... 64

4.1 قصة الفيلم..... 65

4.2 الزمن، الثورة..... 69

5 تفكيك مقولات النظام واظهار التنوع في المجتمع السوري في "سلم إلى دمشق"..... 74

5.1 قصة الفيلم..... 75

5.2 النظام الأبوي والمجتمع..... 77

6 سؤال الهوية في فيلم "ربيع"..... 85

6.1 قصة الفيلم..... 86

6.2 الهوية والتاريخ..... 90

7الفصل الرابع..... 96

8 التحديات التي تواجهها المرأة في المجتمع العربي– عى كف عفريت " الجميلة والكلاب"..... 97

8.1 قصة الفيلم..... 98

8.2 المرأة، السلطة والمجتمع..... 101

9 الصراع الطبقي – فيلم "ليل/خارجي..... 105

9.1 قصة الفيلم..... 105

9.2 المهمشون والنظام القمعي اجتماعياً وسياسياً..... 107

10 الثورة على السلطة الدينية والمجتمعية في "ستموت في العشرين"..... 116

10.1 قصة الفيلم..... 116

10.2 الدين والعقل، الأصالة والمعاصرة 118

11 الخاتمة 123

12 قائمة المصادر والمراجع 128

إهداء

إلى تلك الجباه التي تعبت من أجلنا

أبي العزيز.... أمي لروحها الرحمة

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر للدكتور رامي سلامة الذي كان لإشرافه ومساعدته ودعمه الأثر الكبير في متابعة الرسالة وإتمامها، كما كان لملاحظاته ونقاشاته دوراً محورياً في خروج الرسالة بشكلها النهائي.

كل الحب والامتنان لك ولوقتك الثمين الذي منحتني إياه طوال فترة إشرافك.

أعضاء لجنة الاشراف والمناقشة: الدكتور عبد الرحيم الشيخ الذي رافقنا طوال فترة الدراسة وكان له الأثر العميق في تنمية فكرنا، ورسم الخطوط الرئيسية في طريق إتمام الرسالة.

دكتور وسيم أبو فاشة كل الشكر والتقدير على القراءة والملاحظات القيمة التي زودتني بها.

إلى من علمني حب السينما، المعلم الأول والملهم الأول الدكتور وليد الشرفا.

للصديق محمد فراج على النصائح والدعم المعنوي.

الملخص بالعربية

تبحث هذه الدراسة في مدى تأثير ثورات ما عرف ب "الربيع العربي" على المواضيع التي تناولتها السينما في الفترة الممتدة ما بين (2010 – 2019). بناء على فرضية أن تلك الأفلام تعالج القضايا التي تتسم بالعمق والجرأة بشكل أكبر وأوضح، كما أنها تطرح مواضيع واقعية تمس المجتمع مثل المرأة والفقر وقضايا المهمشين والمقموعين، كما تتناول بشكل رئيسي ونقدي هيمنة السلطة في الثقافة العربية المتمثلة بالسلطات الثلاث (النظام الحاكم و الدين و المجتمع)، وتتناول ثورة الأفراد وتمردهم على تلك السلطات.

وتهدف هذه الدراسة إلى استنباط المفاهيم التي أنتجتها الثورات العربية في السينما، أي دراسة الثورات العربية من خلال عين السينما. تشمل عينة الدراسة مجموعة من الأفلام الدرامية الطويلة التي أنتجت في بلدان عربية مختلفة بعد اندلا ع مظاهرات "الربيع العربي، وتنتمي إلى فئة الأفلام البديلة.

وتستند هذه الدراسة إلى المنهج الذي أسس له الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز، وقد قسم فرضيته الرئيسية إلى قسمين أو نظامين للصورة في السينما، المقاربة الأولى:كلاسيكية تقليدية وهي التي سبقت الحرب العالمية الثانية (الصورة/ الفعل)، والقسم الثاني فهو المقاربة الحديثة التي أعقبت الحرب العالمية (الصورة/ الزمن)، التي أتبعت في الواقعية الجديدة، وتتعلق بعدم تحول الحدث في السينما مباشرة إلى فعل (الصورة/ الفعل)، بل تحوله إلى وضع بصري صوتي (الصورة/ الزمن)، بالإضافة إلى البحث في المفاهيم التي أفرزتها السينما التي أنتجت بعد الثورات العربية. وتوضيح الأبعاد السياسية والأخلاقية للصورة/ الزمن من خلال توضيح التعبير الاجتماعي في السينما الحديثة.

وتقوم الدراسة على فرضية مفادها أن الأفلام التي صنعت منذ اندلا ع ثورات الربيع العربي تناقش مدى هيمنة سلطتي النظام الحاكم والمجتمع في حياة الناس، وأن الثورات العربية أثرت في حياة الناس في إطار مجتمعاتهم من جهة، وكيف ساهم هذا الواقع القمعي إلى إعلان الثورة والتمرد على هاتين السلطتين من جهة أخرى. وقد ركزت الدراسة في محاولة الإجابة على الأسئلة على دراسة المفاهيم التي حملتها الأفلام المختارة وتحليلها، مستعينة بالمنهج الذي أسس له الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز الذي تتضمن فرضيته ملمحين في السينما وتطورها: الملمح الذي سبق الحرب العالمية الثانية والملمح الذي أعقبها.

تتبعت الدراسة السينما البديلة ونشأتها عالمياً مع التركيز على السينما البديلة في العالم العربي، مما ساعد في فهم أكبر لهذا النوع من السينما المنخفضة التكاليف، والتي تقوم على فريق من الممثلين غير المحترفين بالضرورة، كما تتميز بنظام إنتاجي مستقل، بالإضافة إلى الدور المهم الذي لعبته "السينما الثورية" في أمريكا اللاتينية وأهمها سينما نوفو التي تأسست في البرازيل وكان لها دوراً كبيراً في نقد الواقع الاجتماعي والسياسي، وتحريض الشعب للقيام بثورة ضد السياسة الاستعمارية.

وخلصت الدراسة إلى حدوث تغير ملموس في السينما بعد قيام ثورات "الربيع العربي" فقد أصبحت أكثر عمقاً، وتناولت مشاكل الناس وقضاياهم بعيداً عن التسطيح والاستهلاك الذي تتميز به السينما التجارية. كما ناقشت الأفلام بشكل نقدي هيمنة السلطات على حياة الناس في المجتمع وهي النظام الحاكم والمجتمع والدين.

وبينت الدراسة مدى تأثير رؤى المخرجين الشباب الذين صنعوا تلك الأفلام في قصة الفيلم، فهم ينتمون إلى "سينما المؤلف" التي يعتبر فيها المخرج هو المؤلف ويستخدم الصورة للتعبير عن أفكاره ورؤيته.

Abstract

This study examines the effects of the so-called "Arab Spring" on the topics covered by cinema between 2010-2019. It is built on the premise that these films address profound and bold issues. The films represent realistic topics of relevance to the society such as women, poverty and issues related to the marginalized and oppressed. Also, they deal mainly and critically with the domination of power in the Arab culture which consists of three authorities (the ruling regime, religion and society) in addition to the revolution and rebellion of individuals against those authorities.

This study is intended to conclude and highlight the notion produced by the Arab revolutions in cinema, I.E. the study of the Arab revolutions from the standpoint of cinema. The sample includes a collection of feature-length dramas belong to the category of alternative films produced in different Arab countries after the outbreak of the Arab spring revolutions.

This study is based on the approach founded by the French philosopher Gilles Deleuze, whose main theory was divided into two parts/systems of image in cinema. The first system: a classical traditional system pre-world war two (image/action). The second system: the modern system that followed the world war (image/time), which has been the approach carried out in the new realism. It revolves around the fact that the event in cinema didn't become an action (image/action), but rather an acoustic and optical state (image/time). The study also aims to discover the themes produced by the cinema after the Arab revolutions and underline the political and moral dimensions of the image/time by clarifying the social expression in modern cinema.

The study is based on a hypothesis indicating that post-Arab spring revolution films mainly discuss how human life is strongly dominated by the regime and the society. Moreover, it shows how people were affected by those revolutions in terms of their

Arab societies on the one hand, and how this oppressive situation has contributed to spark a revolt against those two powers. To answer the previous questions, the study focused on examining and analyzing the concepts introduced in such films using the approach that was found by the French philosopher Gilles Deleuze whose hypothesis contains two main features that have to do with cinema and its development: the one that preceded the Second World War and the one that followed it.

The study followed up the alternative cinema and its inception on an international scale, highlighting the one that appeared in the Arab world which led to a full understanding to such a low-cost cinema that is distinct with a cast of actors, not necessarily professional ones, and an independent production system. The study also touched upon the important role of "revolutionary cinema" in Latin America, especially novo cinema that was found in Brazil and that has a significant role in criticizing the social and political situation, and inciting people to rebel against the colonial policy.

The study illustrated the great effect of young filmmakers' perceptions on the film story as they belong to "authors' cinema "in which the filmmaker is the author as well who uses pictures to express his thoughts and ideas.

The study concluded that cinema had significantly changed after the so called "Arab spring ", for it became deeper and started to address issues of interest to people, in a way beyond shallowness and over consumption. These films dealt with issues of poverty, women, marginalized and oppressed groups. They succeeded in breaking norms and reflect the actual situation and the stark reality. Those films mainly and critically discussed the domination of the three powers (regime, society and religion) on human life.

1 الفصل الأول: الإطار النظري للدراسة

1.1 تمهيد

1.2 الإشكالية

1.3 أهمية الدراسة

1.4 الفرضية

1.5 حدود الدراسة

1.6 منهجية الدراسة

1.7 مراجعة الأدبيات

1.8 خلاصة

1.1 تمهيد

تعتبر السينما من الفنون التي تعبر عن المجتمع وترتبط به ارتباطاً وثيقاً، كما تؤثر الأحداث التاريخية في سير وتطور هذا الفن، وقد مرت السينما في العالم العربي بالكثير من المحطات المفصلية وأثرت فيها الكثير من الأحداث التاريخية والسياسية.

كما تعد السينما من أكثر الفنون المؤثرة في المجتمع والرأي العام، بالإضافة إلى تأثرها أيضاً بما يمر به المجتمع من أحداث. وبالرغم من نشوء "السينما البديلة" في العالم العربي منذ السبعينيات، ومحاولة المخرجين الشباب في خلق هوية سينمائية جديدة تعبر عن واقع الناس بصدق وجدية إلا أن هذه الموجة الجديدة اصطدمت بالكثير من التحديات التي منعتها من التقدم، كان أهمها دور الرقابة السياسية والمجتمعية في سلب حرية المخرجين من القيام بمناقشة الواقع الاجتماعي أو السياسي أو الديني في أفلامهم.

وبقيت السينما تتقدم وتتراجع حسب الظروف، فتتقدم كلما بدأ مجموعة من المخرجين الحديثين بصناعة أفلام جدية وجريئة، وتتراجع بسبب الأحداث السياسية مثل هزيمة 1967 التي أثرت على الموضوعات السينمائية بشكل كبير، أو عند اصطدامها بالنظام السياسي ومقصه الرقابي، ومنظومات الهيمنة في المجتمع.

حرص المخرجون وصانعو الأفلام على إنتاج سينما تتسم بالجرأة والعمق بعد اندلا ع ما عرف بثورات " الربيع العربي" ونجح بعضهم في صناعة أفلام روائية ذات مستوى إبداعي عالي، وتميزت بالواقعية ومناقشتها لقضايا تهم الناس والابتعاد عن السينما ذات الطابع التجاري. فقد قام بعض المخرجين الشباب بإحياء السينما البديلة التي تعبر عن الواقع بصدق، كما أحدثت ثورات الربيع العربي تغييراً في الموضوعات التي تناولتها السينما العربية فقد أصبحت أكثر واقعية وتناولت قضايا المرأة والفقراء والمهمشين، وابتعدت عن السطحية والاستهلاك. كما ساعد الإنتاج المشترك هؤلاء المخرجين في صناعة أفلامهم دون الخضوع للرقابة.

ومن الجدير بالذكر أن سينمائيو العالم العربي نجحوا في صناعة أفلام تحاكي الواقع وتتناول الموضوعات التي تهم المجتمع بجرأة وعمق منذ نشأة السينما بشكل عام والسينما البديلة بشكل خاص، مثل يوسف شاهين ومحمد ملص و صلاح أبو سيف وميشال خليفي وغيرهم. إلا أن تلك الموجات كانت تتوقف إما بسبب الأحداث السياسية أو الرقابة وغير ذلك من التحديات التي كانت تواجه المخرجين.

بعد اندلا ع ثورات "الربيع العربي" بدأ جيل من المخرجين الشباب بصناعة أفلام سينمائية بديلة تمس الواقع بصدق، فقد نزلوا بكاميراتهم إلى الشوارع ونقلوا حكايات الناس ومخاوفهم ومشكلاتهم بجرأة وعمق، وحصدت تلك الأفلام الكثير من الجوائز العربية والعالمية، كما أصبح المخرجون يتمتعون بحرية أكبر في انتاج أفلامهم بسبب الإنتاج المشترك. وقد ناقشت تلك الأفلام قضايا المرأة والتحرش والاغتصاب، وقضايا المهمشين والمقموعين، والجدل حول الهوية وإعادة النظر فيها، ونقد السلطة الدينية أو السياسية أو المجتمعية والتمرد عليها في نهاية المطاف.

1.2 الإشكالية

لم تكد تنتهي سنة 2010، حتى عمت الثورة المدن التونسية، وتبعتها في بداية عام 2011، كلاً من مصر وسوريا وليبيا واليمن، بالإضافة إلى الاحتجاجات التي انتشرت في الكثير من الدول العربية الأخرى، رفضاً للفساد والاستبداد والقمع المستشري في البلاد العربية. وقد استأنفت الثورات العربية في وقت لاحق فانضمت كلاً من الجزائر والسودان والعراق ولبنان إلى ركب الثورات.

أعداداً ضخمة انتفضت في الكثير من الدول العربية منادية بإسقاط الأنظمة تحت شعار "الشعب يريد اسقاط النظام". في حدث باغت النص العربي كما وصفه الباحث التونسي الطاهر لبيب، فكان الحدث تلقائياً وكانت قوته في مباغتته وليس في انتظاره[1]. وبفعل هذه الثورات الغير متوقعة بدأ التغيير يلقي بظلاله على واقع الشعوب الثائرة، فالثورات في طبيعتها تهدف إلى تغيير الطبقة الحاكمة وما يلتف حولها من منتفعين، بالإضافة إلى تغيير قيم وثقافة المجتمع.

سينمائياً، فقد حرص الكثير من المخرجين وصانعي الأفلام على الخروج إلى الشارع لتوثيق هذا الحدث المباغت عن قرب، ونجح بعضهم في إصدار أفلام تصف الحدث، اعتبرها النقاد بأنها مجرد ردات فعل للثورات ولم تكن ذات مستوى عميق. ولكن حتى يتم انتاج سينما ثورية فيجب أن لا يكتفي السينمائيون بنقل الحدث ووصفه عن طريق صور ومشاهد الثورات، بل لا بد من استخلاص مشاهد أخرى من تلك الصور تستخلص المواقف، أي ليس الهدف من السينما الثورية أن تقوم بنقل الواقع كما هو، بل لا بد من تحليل الحدث ورصد آثاره وتداعياته بطريقة ابداعية.

وكما يصف الناقد إبراهيم العريس ليس المهم أن تقول السينما ما الذي حدث أو يحدث، وإنما لماذا حدث وما الذي سوف يؤول اليه[2]. وعلى الرغم من أن الأفلام التي أنتجت خلال فترة الثورات اكتفت بتأريخ ووصف ما حدث، دون أن تتعمق في المضمون بشكل جدي، إلا أن هناك بعض المخرجين الذي نجحوا في صناعة أفلام ذات قيمة عالية بعد فترة من اندلا ع الثورات سواء أكانت أفلاماً روائية أم وثائقية مثل فيلم "سلم الى دمشق" لمحمد ملص و"أثر الفراشة" لأمل رمسيس و "على كف عفريت" لكوثر بن هنية وغيرها.

تعالج هذه الأفلام سرديات مجمتعية تمس وتتطرق إلى قضايا المجتمع مثل المرأة والفقر والمهمشين والمقموعين، كما يلاحظ من خلال تلك الأفلام أن أحداث الربيع العربي انعكست على طبيعة المواضيع التي تناولتها، فقد اتسمت بأنها أكثر جرأة، وتركز على حكايات فئات معينة داخل إطارها المجتمعي، واستطاعت هذه الأفلام أن تكسر التقاليد وأن تعبر عن نبض الشارع وواقع الناس. ويلاحظ فيها بأنها تتناول بشكل رئيسي ونقدي هيمنة السلطتين الرئيسيتين في الثقافة العربية التي تتمثلان في هيمنة السلطة الحاكمة وسلطة المجتمع، وكيف عززت هذه الثورات روح التمرد على هاتين السلطتين. والهدف من هذه الدراسة هو استنباط المفاهيم التي أنتجتها الثورات العربية في السينما، أي دراسة الثورات العربية من خلال عين السينما.

---

[1] الطاهر لبيب،"أسئلة الثورة، **المجلة الثقافية**،" ع81، حزيران (2012)، 155.

[2] فؤاد بو علي وآخرون، **ربيع الوثائقي: دراسات في وثائقيات الثورة**، (قطر، مركز الجزيرة للدراسات، 2013)، 144.

1.3 فرضية الدراسة

إن الفرضية الرئيسية في هذه الدراسة هي أن الأفلام التي صنعت منذ اندلاع ثورات الربيع العربي تناقش مدى هيمنة سلطتي نظام الحكم والمجتمع على حياة الناس، وأن الثورات العربية أثرت في حياة الناس في إطار مجتمعاتهم من جهة، وكيف ساهم هذا الواقع القمعي في إعلان الثورة والتمرد على هاتين السلطتين من جهة أخرى. فالثورات لم تكن ضد سلطة النظام فقط وإنما خرج المتظاهرون ضد سلطة المجتمع وثقافته كما تجلت في الإنتاج السينمائي الذي أعقب الثورات. وهذا يدفعنا إلى السؤال التالي: كيف تناولت السينما العربية ثورات الربيع العربي في الفترة الممتدة ما بين (2010 – 2019). وينتج عن هذا السؤال الرئيسي سؤالان فرعيان هما:

1- ما المفاهيم التي عبرت عنها و عالجتها السينما في ثورات الربيع العربي؟

2- كيف تناولت السينما العربية هيمنة السلطة في المجتمع سواءً أكانت سلطة سياسية أو ثقافية أو دينية أو اقتصادية؟

1.4 أهمية الدراسة

تتلخص أهمية الدراسة في أنها تلقي الضوء على مرحلة مفصلية في تاريخ الشعوب العربية، وهي مرحلة ثورات ما عرف بِـ" الربيع العربي" من خلال الإنتاج السينمائي. وستعمل الدراسة على تتبع مدى تأثير هذه الثورات على المواضيع التي تناولتها السينما في هذه الفترة. ومن خلال هذا الإنتاج السينمائي يمكن دراسة المفاهيم والظواهر التي تنشأ في المجتمعات، على اعتبار أن السينما تعكس صورة الواقع المعاش، وتتأثر بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يعيشها المجتمع. وتكمن أهمية الدراسة أيضاً في أنها ستلقي الضوء على مدى هيمنة السلطة بأنواعها في حياة المجتمعات العربية وستبرز الظاهرة التي وضحت معالمها في المجتمعات العربية بعد اندلاع ثورات الربيع العربي، وهي ظاهرة الثورة أو التمرد على السلطة سواء أكانت سلطة مجتمعية أم دينية أم سياسية.

1.5 حدود الدراسة

في هذه الدراسة أسعى إلى الاجابة على سؤال البحث وهو كيف تناولت السينما العربية ثورات الربيع العربي في الفترة الممتدة ما بين (2010 – 2019). وسأستخدم المصادر الأولية وهي مجموعة من الأفلام الدرامية الطويلة التي أنتجت في بلدان عربية مختلفة بعد اندلاع مظاهرات مايعرف ب " الربيع العربي"، وسأقيس من خلالها مجموعة المفاهيم التي عالجتها هذه السينما ومدى تأثرها بالثورات.

وبشكل خاص سأركز على الأفلام التي تنتمي لفئة الأفلام البديلة وهي الأفلام التي تبحث عن أساليب جديدة في صناعتها، طبيعتها غير تجارية، تحمل رؤى إخراجية شخصية، تتعارض مع الأسلوب التقليدي، فيها استكشاف آفاق بصرية ووجدانية مبتكرة، فهي أفلام منخفضة التكاليف بعامة قائمة على التحليل وليس على السرد الابهاري[3]. أي أن يكون الفيلم ذو طبيعة استقلالية فكرية، ولا تتلخص تلك الاستقلالية بإعتبارها مجرد رغبة بالاختلاف عن السائد، أو الرغبة بالتمرد على السياقات الفكرية الراسخة التي تظهر

[3] جيل دولوز، جمال، شحيد، مترجم. **سينما الصورة – الزمن**. (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2015)، 452.

لدى السينمائيين الشباب، إنها **موقف** كما يشير محمد رضا، وهي سيرورة فكرية مبنية على رغبة شخصية بتسجيل الموقف النقدي تجاه ما يحدث في المجتمع عبر سياق مختلف بدوره، لا يخضع لسيطرة القوى الرازخة المتحكمة في أدوات صناعة الخطاب، فيذهب هؤلاء المتمردين على السلطة نحو أساليب مختلفة خارجة عن آليات الحكم من أجل صناعة أفلامهم، ومن هذه الأدوات اللجوء إلى العمل وفق ميزانيات منخفضة نسبياً[4]. ولا يعني ذلك أن أي فيلم يصنع خارج الأستوديوهات الكبيرة أو يتميز بإنخفاض تكاليفه يمكن اعتباره مستقلاً أو فيلماً بديل، بل إن الاستقلال هنا يكمن في مضمون الفيلم، ولا يقتصر التمرد على الجانب الاقتصادي في هذا النوع من الأفلام بل أيضاً يتمرد المخرج على آليات العمل السائدة عملياً وفكرياً، ويكون له موقف خاص من سياسات المنتج كما يشير محمد رضا[5]. وسأقوم بتحليل مجموعة محددة من الأفلام وهي بحسب الترتيب من الأقدم إلى الأحدث:

1- الشتا اللي فات، فيلم درامي مصري، سنة الانتاج: 2013، الإخراج: إبراهيم البطوط.

يتناول الفيلم في خط متوازٍ قصص انسانية تحدث لثلاث شخصيات رئيسية في الفيلم، الأولى: لضابط مباحث في أمن الدولة كان مسؤولاً عن اعتقال وتعذيب الكثير من الناشطين الشباب قبل الثورة. والثانية لمذيعة تلفزيونية تتبنى خطاب النظام الحاكم قبل أن تتمرد على السلطة وتترك عملها بعد ثورة 25 يناير. والثالثة لمهندس كمبيوتر كان قد أعتقل قبل الثورة. تحدث هذه القصص بين زمنين الأول، عام 2009 وهي السنة التي تظاهر فيها ناشطون مصريون دعماً للفلسطينيين في غزة خلال الحرب التي شنتها اسرائيل في ذلك العام، والثاني، أثناء ثورة 25 يناير عام 2011، ويظهر من خلال الفيلم أن العدد المحدود الذي تمرد على النظام الحاكم قبل الثورة، أصبح مضاعفاً خلال الثورة وبعدها، كما يتحدث الفيلم عن قضية الاعتقالات السياسية، والتعذيب في سجون النظام السابق وكيف أثرت في نفوس الشباب لاحقاً، وكانت سبباً من أسباب الثورة المصرية.

2- سلم إلى دمشق، فيلم دراما سوري، سنة الانتاج: 2013، الإخراج: محمد ملص.

يحكي الفيلم قصة مجموعة من الشباب الفنانين ومصممي الجرافيك والكتاب والفلاسفة الذين ينتمون إلى مجموعات دينية وعرقية مختلفة، ويجتمعون تحت سقف منزل دمشقي قديم. كل شخص في هذا المنزل يحمل قصته ومخاوفه وآماله، كما لا يخلو الفيلم من مشاهد الاعتقال والتعذيب والتهديد في إشارة إلى مدى التغير الذي حدث في دمشق أثناء الثورة. يظهر من خلال الفيلم أن جميع من في هذا المنزل أياً كانت ديانته أو عرقه مستهدف في هذه الحرب الشعواء، حتى صاحبة المنزل المسنة التي تجمع الشباب المستأجرين في يوم ما لتخبرهم عن هول ما شاهدته في الشارع. ويجسد الفيلم من خلال الحياة في ذلك البيت صورة مصغرة للمجتمع السوري المتنوع الذي يستطيع أن يتعايش فيما بينه على عكس ما يحاول تجار الحرب اثباته من خلال بث روح الطائفية والتعصب. كما يضج الفيلم بالصور الرمزية العميقة ففي نهاية الفيلم يصعد حسين –أحد أبطال الفيلم– إلى السلم الذي وضعه على سطح المنزل ليلحق به باقي الساكنين ويقومون بتثبيت السلم، فيصرخ حسين وهو ينظر إلى السماء " حرية" ليسكت صوت هذه الصرخة انفجار وشاشة سوداء.

---

[4] علي سفر، "السينما المستقلة واحتمالاتها"، في **السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية،2014)، 502.

[5] المصدر السابق.

3- ربيع، فيلم دراما لبناني، سنة الانتاج: 2016، الإخراج: فاتشي بولغورجيان.

يروي الفيلم قصة الشاب ربيع الذي يغني في فرقة موسيقية، يتقدم بطلب للحصول على جواز سفر لإحياء حفل غنائي خارج لبنان، لكيتشف أن شهادة ميلاده مزورة. فيبدأ في رحلة للبحث عن هويته بعد أن تعترف له أمه التي تبنته بأنه ليس ولدها، وأن أخاها قام بإحضاره خلال الحرب الأهلية عام 1988. ربيع الشاب الضرير هو رمز للمجتمع الأعمى الذي فقد ذاكرته الجماعية ولم يعد يرى أو يميز الحقيقة، ينتهي الفيلم بإكتشاف ربيع أنه يعيش في مجتمع ينكر ماضيه، وغارقاً في الضياع.

4- على كف عفريت، فيلم دراما تونسي، سنة الانتاج: 2017، الإخراج: كوثر بن هنية.

فيلم مقتبس من قصة حقيقية وقعت عام 2012 تعرضت خلاله طالبة جامعية للاغتصاب من قبل أفراد من الشرطة، ويظهر الفيلم معاناة الفتاة التي تحاول أن تشكو على من قام بالاعتداء عليها، إلى خصومها أنفسهم (الشرطة). وتدور أحداث الفيلم جميعها في ليلة واحدة بين المستشفيات وأقسام الشرطة كما يظهر مدى الضغط الاجتماعي التي تتعرض له الفتاة سواء كان من قبل الأطباء والممرضين أو الناس الذين تقابلهم في المستشفى أو من قبل الممارسات المشينة للنظام السياسي المتمثل بالشرطة. وبالرغم من أن الفتاة تعتبر الضحية إلا أن المجتمع ينظر إلى الفتاة كمتهمة.

5- ليل خارجي، فيلم دراما مصري، سنة الانتاج: 2018، الإخراج: محمد عبدالله.

تدور أحداث الفيلم عندما يلتقي المخرج الشاب محمد الذي يضطر لتصوير الاعلانات ريثما يحصل على فرصة لعمل فيلم يرضي طموحه مع السائق الخمسيني مصطفى الذي يقوم بتوصيل المخرج الشاب في تنقلاته، ويلتقيان بفتاة الليل تهاني، ليحدث بعدها الكثير من الأحداث والمغامرات، وتدور أحداث الفيلم في يوم واحد، فيركز المخرج على إظهار الجانب الآخر من وجه مدينة القاهرة، المتمثل بالحارات الشعبية المهمشة التي يسكنها أشخاص مهملين، ينظر إليهم النظام السياسي نظرة دونية ويظهر ذلك عندما يتم إعتقال أبطال الفيلم، في كيفية تعامل الضابط مع الأشخاص الثلاثة، وينصح المخرج محمد بالابتعاد عنهم فهم أناس فاشلون وأصحاب مشاكل على حسب زعمه.وينتهي الفيلم بتغيير الكثير من المعتقدات لدى المخرج الشاب.

6- ستموت في العشرين، فيلم دراما سوداني، سنة الانتاج: 2019، الإخراج: أمجد أبو العلا.

يروي الفيلم قصة (المزمل) الطفل الذي يسكن في أحد القرى النائية، وتقوم أمه بأخذه إلى أحد الشيوخ لتباركه، وبينما يقوم الشيخ بمباركته والدعاء له، يقوم الدراويش من حوله بالرقص والانشاد، أحدهم يذكر الله ويعد تصاعدياً ويتزامن ذلك بدعاء الشيخ للطفل بالعيش فيسقط الدرويش على الأرض عندما يصل إلى الرقم عشرين، وتبدأ معاناة الطفل مع "الفال السيء" وفي سنوات طفولته يتعايش الطفل مع لقبه "ود الموت" أي إبن الموت الذي يناديه به أطفال القرية، يكبر المزمل منبوذاً لا أحد يقترب منه أو يلعب معه من الأطفال إلا طفل مصاب بمتلازمة داون وهو يعاني من النبذ مثله. تعيش الأم في ملابس الحداد وهي تعد عمر ابنها تصاعدياً مسجلة ذلك على جدار أحد الغرف في بيتها و هي على يقين أن ابنها سيموت عندما يتم العشرين عاماً كما يرفض والده البقاء حتى

لا يرى المزمل وهو يموت على حد زعمه ويسافر إلى إحدى الدول الإفريقية ليعود لاحقاً بعد عشرين عاماً. ينتقد الفيلم السلطة الدينية ومدى تأثيرها على حياة الناس ويظهر التمرد على تلك السلطة من خلال الشاب المزمل، الذي يترك القرية بعد أن يتم عامه العشرين.

تم اختيار الأفلام السابقة بناء على عدة أسباب، فهي تفصلها عن الثورات العربية فترة زمنية كافية لصناعة أفلام لا تكتفي بوصف حدث الثورات فقط بل تقوم بالتحليل ودراسة الظواهر الاجتماعية، ومدى تأثيرها في المجتمعات العربية، فإن أقدم فيلم من الأفلام المختارة تم اصداره بعد اندلا ع الثورات بسنتين. كما أن ما يميز هذه الأفلام أنها اجتماعية وواقعية، بالإضافة إلى أنها تجسد ظاهرة التمرد على السلطات بأنواعها (سياسية واجتماعية ودينية). وتتناول المشكلات التي يعيشها الإنسان العادي، كما أنني حاولت اختيار أفلام مختلفة تغطي التنوع الذي تشهده المجتمعات العربية وكل فيلم من هذه الأفلام يحمل مقولة رئيسية مختلفة عن غيرها مع الحفاظ على خصوصية كل مجتمع، و يتناول موضوعات مختلفة مثل الجدل حول الهوية وفقدان الذاكرة الجمعية في فيلم (ربيع)، والتمرد على السلطة السياسية والبحث عن أسباب الثورة في (الشتا اللي فات) و (سلم إلى دمشق)، وتناول السلطة الدينية ومدى تأثيرها في حياة الإنسان العربي والتمرد عليها في (ستموت في العشرين)، ومدى تأثير السلطة المجتمعية في حياة الناس وضرورة تغيير بعض المعتقدات حول المرأة أو المهمشين على سبيل المثال في (على كف عفريت) و (ليل/خارجي).

كما تم اختيار الأفلام بناءً على التقسيم الجغرافي للمنطقة العربية، فكل تلك الدول (مصر، سوريا، تونس، لبنان، السودان) اندلعت فيها ثورات الربيع العربي، وبعض السينمائيين الذين ينتمون إلى تلك البلدان مثل سوريا والسودان عانوا من تقييد شديد على حرية الرأي والتعبير بشكل عام، وعلى صناعة السينما بشكل خاص، إذ منعت أفلام بعض السينمائيين السوريين مثل عمر أميرالاي (الحياة اليومية في قرية سورية)، كما أُعتقل المخرج محمد ملص بعد صناعة فيلم (سلم إلى دمشق) أثناء سفره لمشاركة فيلمه في مهرجان سينمائي في سويسرا. أما السودان فإن صناعة السينما فيها تواجه تحديات كبيرة، إذ يعتبر (ستموت في العشرين) أول فيلم روائي طويل منذ عشرين عاماً في السودان، و قد منع النظام السابق السينما في السودان، ومنع فتح صالات للسينما. بسبب التشدد الديني الذي كان يغلب عليه.

دار الكثير من الجدل على الأفلام المختارة، ويعتبر صانعو تلك الأفلام الذين ينتمون إلى سينما المؤلف متمردون في صناعتهم، اذ بعضهم رفض خضوع أفلامه للرقابة مثل إبراهيم البطوط، وكان في صناعتها الكثير من التحديات في ظل أنظمة قمعية، وتعتبر أفلاماً واقعية حيث استعان المخرجون بممثلين معظمهم يمثل لأول مرة، بأسمائهم وظروفهم الحقيقية مثل ربيع الضرير الذي رفض المخرج فاتشي بولغورجيان الاستعانة بشخص يمثل العمى. كما لم يغير محمد ملص أسماء الممثلين الحقيقية في الفيلم، بالإضافة إلى طرح القصص والقضايا الواقعية بشكل إبداعي مثل فيلم (على كف عفريت) الذي يروي قصة حقيقية، و(الشتا اللي فات) الذي أضاء على قصص حقيقية لبعض المعتقلين السياسيين.

كما أنني اخترت فيلمين مصريين وذلك لأن مصر هي البلد العربي الأكثر انتاجاً للأفلام. كما تعتبر القاهرة هي العاصمة الثقافية للعالم العربي، ولا تزال تضم بعضاً من أبرز الكتاب وصانعي الأفلام وكتاب المسرح في المنطقة، وليس من قبيل المصادفة أن يكون أول حاصل على جائزة نوبل في الأدب في العالم العربي مصرياً وهو الروائي والكاتب نجيب محفوظ، وأن أول فيلم عربي ينافس على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم بلغة أجنبية كان للمخرج المصري يوسف شاهين[6].

1.6 منهجية الدراسة

سأقوم بتحليل الأفلام السابقة من خلال استخدام الإطار النظري المنهجي الذي أسس له الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز وتتضمن فرضيته الرئيسية ملمحين لافتين في السينما وتطورها: الملمح الذي سبق الحرب العالمية الثانية والملمح الذي أعقبها والحرب هنا ليست إلا سمة ثانوية إذ هناك تداخل بين عمري السينما أو بالأحرى تكامل بينهما[7]. تناول دولوز سطوة الصورة المرئية/ المسموعة على العصر الحالي، وركز بشكل خاص على الجوانب الايجابية لهذا التأثير، بعيداً عن جزع البعض واستنكار البعض الآخر، وإهمال بعض كبار مفكري القرن لهذه النوعية من الفنون، ويركز العمل على فكرتين أساسيتين هما الزمن والفكر، أو بمعنى آخر السينما والفلسفة، وقد قسم دولوز دراسته إلى قسمين أو نوعين من أنواع السينما ونظامين للصورة: النظام الأول: كلاسيكي تقليدي يقال أنه "عضوي"، أما النظام الثاني فهو النظام الحديث ويعرف بأنه بلوري[8].

شهدت الفلسفة على مر قرنين من الزمن هذه النقلة من الكلاسيكية للحداثة، وهذا أحد جوانب الدراسة التي أبرزت كيف أن الأزمة التي تخوضها السينما الحديثة هي مجرد صدى للثورة التي أحدثها قديماً إيمانويل كانط في الفكر، بوصفه الزمن في قلب فعل التفكير ذاته، إلا أن دولوز لم يقف بالتحديد عند هذه النقطة ولكنه استمد فكرته الفلسفية من فكر برجسون وهي تقوم على محورين، أولاً مسألة "المادة والذاكرة" وثانياً "إمكانية الاتيان بشيء جديد"، استخلص دولوز من نصوص برجسون مستويات ثلاثة، يختص المستوى الأول بالمساحة أي بالمجموعة المغلقة "المصنعة" التي يتم تقطيعها بمحتوياتها من أشياء وأجزاء، أما المستوى الثالث فيختص بالزمن الذي هو "كل" مفتوح و"مدة" خالصة متغيرة، ويتمثل المستوى الثاني بالحركة التي تعتمد على الأشياء الموجودة في هذه المساحة، تلك الحركة هي التي تغير موضع الأشياء، وتحركها صوب هذا " الكل" أي الزمن الذي يعبر عن التغيير، ويمكن مقارنة تلك المستويات الثلاثة بما يحدث في السينما:

- فالكادر هو تكوين لهذه المساحة أو فراغ محدود ومغلق نسبياً
- والمونتاج هو ما يجعل تحديد هذا الكل ممكناً

---

[6] Lowell H.schwartz, Dalia Dassa Kaye and Jeffrey Martini, "Impact of the Arab Uprisings on Artistic Freedom: Egypt as a case study," **in Artists and the Arab Uprisings**, (California, Rand Corporation, 2013), 29-30.

[7] جيل دولوز، جمال، شحيد، مترجم، **سينما الصورة – الحركة**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2014)،9.

[8] برونو ألكالا، كاميليا صبحي، مترجم، "جيل دولوز وفلسفة السينما،" **مجلة الزمن والفكر**، ع15، (2006)، 269-270.

- والمسطح هو الصورة – الحركة أي القطع المتحرك للزمن

ويمكن تحديد الصورة – الحركة وتقسيمها إلى ثلاثة اشياء: الصورة/ المنظر، الصورة/ الانفعال، والصورة/الحركة، ويشتمل كل فيلم على أحد هذه الأنماط، وهناك أمرين يجب أخذهما في الاعتبار، الأول:هو أن مايهم هو الصورة المتحركة في حد ذاتها، وعملية توصيل الصور بعضها ببعض من خلال المونتاج، والثاني : هو أن السينما لا تولد إلا صورة غير مباشرة للزمن، والحاضر هو الشكل الوحيد الذي يمكن أن تتحقق الصورة السينمائية من خلاله، وحينما يتمدد المنظر من خلال الإنفعال ليصبح حركة، تتكون حينئذٍ صورة حسية/حركية، "فالسينما تعطينا دائماً صورة لأشخاص يتصرفون تبعاً لمواقف وأحاسيس يشعرون بها، وحينئذٍ فقط تبدأ الحكاية وتتحرك، هذه النوعية من السينما هي أقرب للسرد ولكن بمعنى أنها نابعة من تصور حسي/ حركي"[9].

تنتهي الصورة/ الحركة عند حد الأزمة التي تقع على حد سواء، من داخل الحدث أو خارجه، وقد ظهرت الصورة/ الزمن بشكل موسع بعد الحرب العالمية وتقوم الواقعية الجديدة في ايطاليا والموجة الجديدة في فرنسا إضافة إلى السينما الألمانية الجديدة على فصل الروابط الحسية/ الحركية، فالأشخاص لا يفعلون شيء تجاه المواقف اليومية أو غير الطبيعية التي تواجههم لعدم قدرتهم على التصدي لها، وبدأ السير على غير هدى يحل محل الحركة المنظمة، كما فقدت الأماكن وحدتها فبدت وكأنها فارغة، أو أفرغت من أي غرض، أما الوعي فقد تغيرت طبيعته نظراً لافتقاده التطور الذي كان يحركه، كما تم استبدال المواقف التي كانت تعتمد على عناصر حسية/حركية بمواقف بصرية/سمعية صرفة، فقد أصبح السمع والرؤية أهم من الحركة، ولعل فصل الروابط الحسية الادراكية هو صورة للوضع الفصامي الذي تعيشه الحداثة، فقد تفككت الوحدة التي تربط الانسان بالعالم وتهاوت كل نقاط التواصل والتماس، فالواقع الحداثي يتمثل في التوقف عن الاعتقاد في هذا العالم، بل وفي الأحداث التي تقع لنا مثل الحب والموت وكأنها أشياء لا تعنينا، وقد رأى دولوز في عملية الفصل تلك، بزوغ "الزمن" فالزمن هو الشيء الذي تحاول السينما الحديثة ابرازه وجعله مرئياً بشكل مباشر، بصرف النظر عن الحدث أو الحركة، ليس لأن الصورة الجديدة تفتقر اليها، ولكن لأن الحركة أحدثت انقلاباً ضد التبعية، إنها مشكلة فلسفية مغرقة في القدم تتعلق بطبيعة الزمن ذاته، فقد عرف أرسطو الزمن بأنه " العدد"، أو قياس الحركة مقارنة بما هو قبل وما هو بعد[10]. والصورة البلورية: هي التعايش بين صورة حالية وصورة خيالية مفترضة، وهي صورة مميزة تماماً حتى وإن لم نكن قادرين على تحديدها، ومن خلال المرايا والانعكاسات تصبح السينما هي تجريب لهذه الصورة البلورية التي يظهر فيها الزمن من خلال هذا الانشطار الدائم المتمثل في " الحاضر الذي يمضي، والماضي الذي يبقى"، لقد حل الوصف الخالص الذي يعرض صورة حالية وانعكاساتها الخيالية محل تتابع الزمن الخطي للسرد الحسي/الإدراكي، وبالتالي اختفى تطور الحدث ليحل محله وصف غير مستقر، متشعب ومتكرر[11]. تلك كانت بداية أكبر تصور للزمن فهو إما:

---

[9] المصدر السابق، 270-271.

[10] المصدرالسابق، 272.

[11] المصدر السابق، 272-273.

- ماض خالص، تتعايش فيه مختلف الأعمار، فيصبح بحق "ذاكرة العالم" التي تمتد لتشمل وتتعدى جميع الذكريات النفسية التي تغوص فيها الصورة من أجل البحث عن مناطق مختلفة ومتنوعة، وقد كان ويلز ورينيه على رأس المبتكرين لهذه النوعية من اللقطات.
- أو هو لحظات متزامنة من الحاضر، ليس فيها أي تتابع أو تطور نحو مستقبل قادم من الماضي أو الحاضر، لصنع حدث واحد، هو أساس هذا الحاضر وهذا ما فعله آلان روب جرييه.
- والنوع الثالث من أنواع الصورة/ الزمن، نراه في أعمال ويلز وجودار، وهو نوع يعود بنا إلى سؤال برجسون وهو : كيف يصبح إتيان شيء جديد ممكنا؟ إنه الزمن المتسلسل، حيث لا فرق بين ما يحدث قبل، وما يحدث بعد " إنه التحول الذي من خلاله يمكن الإنتقال من إمكانية حياة إلى إمكانية حياة أخرى، إنه الزمن الذي يأتي بالتحولات الجذرية[12].

في الواقعية القديمة أو حسب الصورة/ الفعل كان للأشياء والبيئات واقع خاص، ولكنه واقع وظيفي تحدده دائماً مقتضيات الوضع، حتى إن كانت هذه المقتضيات شعرية بقدر ما هي درامية مثل القيمة الانفعالية للأشياء عند ايليا قازان (Elia KAZAN)إذن كان الوضع يؤدي مباشرة إلى فعل وعشق، على النقيض منذ فيلم (هَوَس)* ظهر أمر لن يتوقف عن التطور عند فيسكونتي بحيث تأخذ الأشياء والبيئات واقعاً مادياً مشتعلاً يبرزها بذاتها، يجب على المشاهد وأبطال الفيلم أيضاً أن يستثمروا ببصرهم البيئات والأشياء، ويجب عليهم أن يروا ويسمعوا الأشياء والبشر، كي ينشأ الفعل أو العشق ويدلف إلى حياة يومية موجودة سابقاً، بحيث لا يتحول الوضع مباشرة إلى فعل، ذلك أنه لم يعد وضعاً حسياً حركياً كما في الواقعية، بل هو أولاً وضع بصري وصوتي توظفه الحواس قبل أن يتكون الفعل فيه ويستخدم عناصره أو يجابهها، لذا تتعارض الأوضاع البصرية والصوتية في الواقعية الجديدة مع الأوضاع الحسية الحركية القوية للواقعية التقليدية[13].

فقد كانت الأفلام الكلاسيكية المستلهمة من هوليوود في فترة ما قبل الحرب العالمية تلجأ لعنصر الحركة، وإلى ماذا يحدث بعد ذلك أو إلى ما يلزم اكتشافه، لذلك فإن الصورة والحركة هما الفعل ذاته، ومدى الاتساق مع ما يأتي قبل ذلك أو بعد ذلك من أحداث بحيث يألف المشاهد الغرابة التي يجدها لأول وهلة قبل أن يبرز للعيان خيط القصة[14]. ومنذ ياسو جيرو أوزو بدأت السينما عرض الزمان بدلاً من الحركة وتكفي حقيقة اللغة لتحقيق ذلك وبما أن الصورة لا تعرض فعلاً فإن ما يحدث بعد ذلك لا يجد نفس الأهمية، وكذلك فإن المحسوس والمرئي — بالمعنى الحرفي للكلمة– ليس هو بالضرورة ما يعد بصورة مباشرة، ويترتب على ذلك تحطم الرابط بين الحس

---

[12] المصدر السابق، 274.

* فيلم مقتبس عن رواية ساعي البريد يقرع الجرس مرتين (le factur soone toujours deux fois) للمخرج الإيطالي لوتشينو فيسكونتي (Luchino Visconti). يشهد هذا الفيلم تغييراً بارعاً، ويحمل بدايات تحول تتعلق بالمفهوم العام للوضع (الصورة/ الفعل)، إذ يصل بطل هَوَس ويسيطر نوعاً ما على الفندق الصغير ببصره، ويعد ذلك أحد الثوابت في أعمال فيسكونتي الذي "يجرد" البيئة والأشياء وقطع الأثاث وأدوات الطبخ... إلخ) بحيث لا يتحول الوضع مباشرة إلى فعل: ذلك أنه لم يعد وضعاً حسياً حركياً كما في الواقعية بل هو أولاً وضع بصري وصوتي توظفه الحواس قبل أن يتكون الفعل فيه ويستخدم عناصره أو يجابهها. كل شيء يبقى واقعياً في هذه الواقعية الجديدة (سواء وجد ديكور أم تم تصويره خارجياً)، ولكن لم يعد ثمة امتداد حركي بين واقع البيئة وواقع الفعل، بل ثمة علاقة حلمية (الحلم) عبر أعضاء الحواس المتحررة.

[13] جيل دولوز، **سينما الصورة– الزمن**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2015)، 18.

[14] توماس كارل وال، محمد لطفي نوفل، مترجم، "الصورة–الزمان. جيل دولوز والسينما وربما اللغة،"**أوراق فلسفية**، ع15، (2006)، 119.

والحركة، بحيث يبقى الفعل خارج نطاق الموضوع فالحركة لا تقيس الزمن إذن بل هي بالأحرى تدخل في أعماق الزمن، وتكمن الصعوبة في أنه من الممكن قراءة صورة الزمن كما أنه من الممكن رؤيتها أو سماعها، وما يعرض هو تحول ما يدرك إلى ما يفهم أو هو بصورة أكثر دقة تحول ما نراه إلى أمر قابل للقراءة بصورة محضة، ولن تتلاشى الحركة من الأفلام بالطبع، لكن الحركة تخضع للزمن حالياً دون الفعل، ويصف دولوز ذلك بأنه ثورة تشبه ثورة كانط، فالزمن عند كانط حالة باطنية تشمل الانسان[15].

ويشير دولوز إلى أن "الفارق الرئيسي بين السينما الكلاسيكية والسينما الحديثة، أنه في السينما الحديثة الشعب موجود حتى وإن كان مقموعاً ومخدوعاً لا بل أعمى وغير واع، وفي السينما الأمريكية وفي السينما السوفياتية الشعب حاضر وهو حقيقي قبل أن يكون راهناً، وهو مثالي بدون أن يكون فكرة تجريدية، ومن هنا نشأت الفكرة القائلة أن السينما كفن جماهيري تستطيع أن تكون الفن الثوري أو الديمقراطي الممتاز الذي يحول الجماهير إلى فاعل حقيقي"[16].

إذا غاب الشعب وإذا لم يعد ثمة وعي وتطور وثورة تصبح ترسيمة الانقلاب مستحيلة بذاتها، فلن تتمكن البروليتاريا من استلام السلطة ولا الشعب المتحد أو الموحّد، لقد تمكن أفضل سينمائيي العالم الثالث من الإيمان بذلك في فترة ما: الجيفارية عند رؤساء الناصرية عند يوسف شاهين، البلاكبورية لسينما السود في أميركا، ولكنهم من هذه الزاوية بالذات أسهموا في التصور الكلاسيكي لفرط ما كانت الانتقالات بطيئة وطفيفة وصعبة التحديد بوضوح ما أنذر بنهاية الوعي هو الوعي تحديداً بأن لا وجود لشعب، بل دائماً شعوب عديدة ولا تحصى، كانت تنتظر أن تتوحد أو كان ينبغي توحيدها كي تتغير معطيات المشكلة، وانطلاقاً من ذلك يشير دولوز إلى أن "سينما العالم الثالث سينما أقليات لأنه لا وجود للشعب إلا في حالة أقلية، لذا فهو غائب، في الأقليات يصبح الشأن الخاص شأناً سياسياً على الفور، بعد أن عاينت السينما فشل أشكال الدمج والتوحيد التي لن تعيد تشكيل وحدة استبدادية ولن تنقلب مجدداً على الشعب، فإنها تشكلت على هذا التفتت وهذا التشظي"[17].

وها هنا نقطة يشدد عليها دولوز في سينما 2 وتتمثل في وجود شعب مهيأ للعبور إلى حالة الوعي في ظل قيادة و توجيه المثقف أو المتذهن الثوري، لقلب النظام القائم رأساً على عقب، وهذا يعني أن النزعة الجيفارية "نسبة إلى جيفارا" مقابل النزعة السلطوية السوداء ما زالتا قائمتين على إمكانيات أو إحتمالات[18]. مقابل ذلك فإن السينما الحديثة تضع استحالات، وإن استحالة كل تحول يعني كل عبور ممكن من مرحلة اجتماعية إلى أخرى في إطار تقدم تاريخي، تترجم في التعايش إلى حدود العبث بين كل المراحل الاجتماعية إلى درجة إقامة التواصل بين أشكال عنفها الخاصة: العنف الرأسمالي، عنف ملاكي الأراضي، يتواصل في إطار رعب عام وضال مع عنف الأنبياء والقديسين، كما في عنف اللصوص، ومن المستحيل تحديد ترتيب تاريخي أو أخلاقي يمكن للعنف أن يكون مفهوماً أو مبرراً

---

[15] المصدر السابق، 120.

[16] دولوز، **الصورة– الزمن**، 316.

[17] المصدر السابق، 351-352.

[18] جان كريستوف غودار، حسن منصور الحاج، مترجم، "دولوز والسينما السياسية عن غلوبير روشا: العنف الثوري والعنف المترحّل،" **مجلة فلسفات معاصرة**. ع10، (2010)، 4.

انطلاقاً منه، وإذا كانت سينما روشا، حسب دولوز هي أكبر سينما "حركة" صنفت حتى الآن، فذلك تحديداً لأنه من خلال قطعه مع كل منطق ثوري ومع كل ديالكتيك تاريخي، يحرر العنف الخام من حركة زوبعية يستطيع المظلوم من خلالها ليس فقط القضاء على جهاز سيطرة الأسياد بل يحطم أساطيره الخاصة به وفي طليعتها أسطورة التمرد المسلح[19].

نشأت سينما نوفو في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن الماضي كجزء من حركة واسعة للتحول الثقافي الذي شمل المسرح والموسيقى الشعبية والأدب، بالإضافة إلى السينما، وتطورت سينما نوفو عبر عدد من المراحل القابلة للتمييز، كل منها يتوافق مع ظرف اجتماعي سياسي محدد، كما ترسخت في الخمسينيات في ثلاثة مؤتمرات لصناعة السينما عقدت في ريودي جانيرو وساولو باولو في عامي 1952و 1953، وفي هذه المؤتمرات وضع صانعو الأفلام مثل أليكس فياني Alex Viany وروردولفو ناني Rodolfo Nanni و نيلسون بيريرا Nelson Pereira الأفكار الأولى المفصلة لإنشاء سينما وطنية مستقلة وزادت عملية التنظيم الكبيرة من مستوى النشاط السياسي والثقافي للقطاعات الوسطى في البرازيل[20].

وسينما نوفو – التي يعتبر جلاوبر روشا (1939–1981) أحد أبرز مخرجيها– هي أشهر تيارات السينما الثالثة، كما تبنت الحركة فكرة سينما المؤلف وتأثير الواقعية الإيطالية الجديدة، وقد أشار كارلوس دوجوس (Carlos Diegues) في مقاله "سينما نوفو" إلى أن صناع السينما الجديدة قد تحولوا بكاميراتهم إلى الشارع لتصوير الأغلبية المهمشة من الشعب البرازيلي في المحيط الذي يعيشون فيه، ولم تكن سينما نوفو ذات طابع مدرسي كما هو الحال في الواقعية الجديدة بل هي في الواقع سينما حرة قاعدتها الأساسية هي التوجه النقدي والتعبير عن الواقع الإنساني بكل مفرداته، وهي أشبه بالسينما التجريبية التي لا تقيدها قواعد أو تقاليد مدرسية صارمة، ومن هذا المنطلق قامت سينما نوفو بإحداث قطيعة صارمة مع الأنماط السينمائية السائدة التي كانت في الغالب متأثرة بالنمط الهوليوودي، وبدأت توجه عدسة الكاميرا صوب الواقع بآلامه وإحباطاته[21].

ربما يكون جلوبير روشا هو أفضل تعبير عن موقف سينما نوفو من شركات الإنتاج السينمائي في كتابه الصادر عام 1963، فهو ينحاز إلى المفهوم الحديث لسينما المؤلف ونضاله لتحرير نفسه من جمود السينما التجارية، ووفقاً لروشا فإن المؤلف يثور ضد العقلية التجارية للسينما التي تضع الربح وسهولة التواصل فوق الفن، كما يذهب روشا إلى أبعد من الصيغة الأولية للموجة الجديدة ويقترح معارضة بين " السينما التجارية" (الكذب والأسلوب الوهمي) مقابل سينما المؤلف (الحقيقة وحرية التعبير)، بكلمات روشا: "إذا كانت السينما التجارية هي التقليد فإن سينما المؤلف هي الثورة، إن سياسة المؤلف الحديثة هي سياسة ثورية" وفي صياغة روشا للمشكلة نرى أصداء ثنائية المستعمَر/ المستعمِر في جمالية الجوع[22].

---

[19] المصدر السابق، 7.

[20] Randal Johnson,'' Brazilian cinema novo, **bulletin of Latin American research**,'' Vol 3, No.2 (1984), 97.

[21] بدر الدين مصطفى أحمد، "سينما نوفو أو السينما كأداة للمقاومة والتمرد،" **المجلة العربية للعلوم الانسانية**، ع117، (شتاء 2012)، 99.

[22] Johnson, **Brazilian cinema**, 102-103.

رفضت سينما نوفو نظام الأستوديو وهو نموذج مستعار من المدينة، بإعتباره بحكم التعريف مكرساً لتزوير الوقائع، ونظراً للندرة الشديدة في رأس المال لإنتاج الأفلام، لم تأمل سينما نوفو في مساواة المستوى التقني لمعظم الأفلام الأجنبية، لذلك بدلاً من تقليد السينما المهيمنة التي من شأنها أن تجعل عملهم دلالة على عدم التطور، اختاروا المقاومة لتحويل "الندرة إلى دلالة" خاصة خلال المرحلة الأولى للحركة عندما حاول صانعو الأفلام تصوير ما اعتبروه الوجه الحقيقي للواقع البرازيل، ويظهر ذلك من خلال الواقعية النقدية للأفلام التي تميزت ب "جمالية الجوع" في الأفلام الحزينة والقبيحة والتي تنقل الصراع، وباختصار فقد كان إنهاء استعمار السينما البرازيلية ومحاولة خلق وعي نقدي لدى الشعب البرازيلي في مقابل الوعي المغترب الذي تبنته هوليوود، هو جزء من مشروعهم، كما تبنت سينما نوفو موقفاً جديداً تجاه التطور الصناعي للسينما البرازيلية وجماليات الفيلم، وإعطاء الأفضلية للأفكار على الكمال التقني، ويلخص شعار الحركة "كاميرا في يدك وفكرة في رأسك" هذا الموقف[23].

وقد جاءت أعمال روشا كلها متوافقة من حيث الأهداف مع السينما الثورية أو السينما الثالثة مع فارق مهم وهو أن روشا حاول جاهداً أن يحقق نوعاً من التوازن بين الجانب الجمالي والأهداف القومية الاجتماعية لأعماله[24]. كما قدمت هذه السينما الثورية تياراً جديداً في السينما الحديثة وهو تيار السينما السياسية، لهذا فقد أصبحت السينما منذ ستينات القرن العشرين أداة من أدوات نقد النظام القائم بأبعاده السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وذلك عبر تشريح هذا النظام وإظهار مواطن الخلل التي تعتمل بداخله[25].

وفي النهاية فإن دولوز يؤكد على أن "إنشاء نظرية السينما ليس انشاء نظرية "حول" السينما بل حول المفاهيم التي تثيرها السينما وترتبط بمفاهيم أخرى تتماشى مع ممارسات أخرى، وذلك أن ممارسة المفاهيم بعامة لا تحظى بأي امتياز على الممارسات الأخرى، مثلما لا يحظى أي موضوع على المواضيع الأخرى، فنظرية السينما لا تتعلق بالسينما بل بمفاهيم السينما التي ليست أقل عملية وفعالية أو أقل حضور من السينما بالذات"[26].

يمكن من خلال ملمحي دلولوز الذي سبق الحرب العالمية الثانية والملمح الذي أعقبها، الاستعانة بهما في الحالة العربية أي السينما التي وجدت ما قبل مرحلة الثورات وهي الصورة/ الفعل ومرحلة ما بعد الثورات الصورة / الزمن. وأن نرى مدى تطبيق المنهج الذي أتبع في الواقعية الجديدة المتعلق بعدم تحول الوضع مباشرة إلى فعل (الصورة/ الفعل)، بل تحوله إلى وضع بصري صوتي (الصورة/ الزمن). كما سيتم تحليل الأفلام عن طريق أنواع الصورة/ الزمن التي وضحها دولوز وهي بإختصار ماضٍ خالص ولحظات متزامنة مع الحاضر وزمن متسلسل، بالإضافة إلى استخدام الفكرتين الأساسيتين في دراسة دولوز وهما الزمن والفكر أو بما معناه السينما والفلسفة، وتحليل الفلسفة التي تحملها الأفلام المختارة، ودراسة مدى تأثر السينما العربية بعد ثورات الربيع العربي بسينما نوفو من ناحية تبنيها لفكرة

---

[23] المصدر السابق، 103.

[24] المصدر السابق، 101.

[25] المصدر السابق، 116.

[26] دولوز، **الصورة– الزمن**، 447-448.

سينما المؤلف وتأثير الواقعية الايطالية الجديدة، ونزول صانعي الأفلام بعد الثورات إلى الشارع لتصوير الأغلبية المهمشة في مجتمعاتهم، وتصوير الوجه الحقيقي للمجتمعات العربية. بالإضافة إلى تحليل مدى تأثر المخرجين العرب بتيار السينما السياسية في أفلامهم الذي يهدف إلى تشريح النظام وإظهار مواطن الخلل داخله.كما ستقوم الدراسة بالبحث عن المفاهيم التي شكلتها السينما التي أنتجت بعد الثورات العربية، وتوضيح الأبعاد السياسية والأخلاقية للصورة/ الزمن من خلال توضيح التعبير الاجتماعي في السينما الحديثة، وكيفية انتقاد هذه الأفلام للسلطة بأنواعها سواء السياسية والدينية والاجتماعية والتمرد عليها، والعمل على استنهاض الشعب الغائب أو المغيب. وكيف أثرت الحياة الشخصية للمؤلف أو صانع الأفلام في الفيلم لتعبر عن وجهة نظر إزاء التناقضات والمشكلات الاجتماعية.

"إذا كانت السينما كالمرآة تعكس حياة المجتمع في حركة ديناميكية. فهذا ليس كافياً، لأنني أريد استخدام السينما كمطرقة لتغيير المجتمع" (John Grierson).

1.7 مراجعة الأدبيات

يتناول هذا الجزء من الدراسة مراجعة للأدبيات التي تناولت تأثير ثورات الربيع العربي على الموضوعات التي تناولتها الأفلام بعد اندلا ع المظاهرات، أو التغييرات التي طالت السينما العربية في الفترة الراهنة، وقد وجدت من خلال مراجعتي للأدبيات أن الكتاب والنقاد أكدوا على حدوث تغير نوعي وازدهار في السينما العربية من ناحية الموضوعات والتقنيات إلا أنهم ألقوا الضوء على تلك التغييرات بشكل سطحي دون التعمق فيها. كما يظهر بشكل واضح قلة الأدبيات التي تناولت السينما في فترة ثورات الربيع العربي. وإن وجدت فهي تتناول موضوعات السينما وتأثيرها على المجتمع بشكل عام، والكثير منها يتطرق إلى الفيلم الوثائقي الذي يغطي موضوعات الثورات العربية دون دراسة الفيلم الروائي الذي يحمل التأثير الأكبر ويتناول القضايا المجتمعية.

يشير الناقد السينمائي عدنان مدانات عند حديثه عن بدايات السينما العربية أنها تأسست على رواية القصص، قصص اجتماعية عاطفية تروى بأشكال مختلفة، وكان مخرجو هذه الأفلام متشابهون في كونهم منفذين لأفلام تروي قصصاً لا تعكس رؤاهم الشخصية فنياً أو فكرياً ولا تجسد تجربتهم الحياتية الخاصة، ولا تعبر عن ذواتهم بل كانت تروي قصصاً عن الآخرين ولأجل الآخرين[27]. في مرحلة لاحقة بدأ يتشكل وعي جديد لدى بعض السينمائيين العرب بضرورة أن تتجاوز السينما العربية مرحلة القصص الاجتماعية العاطفية إلى مرحلة تقارب فيها هذه السينما قضايا الواقع الاجتماعي والسياسي العربي ومشاكل الإنسان العربي الفعلية المرتبطة بواقعه الحياتي المعيشي ومن كل جوانبه، وكانت الدعوات لمثل هذه السينما تعني إمكانية الحديث عن سلبيات الواقع وتقديم وجهة نظر نقدية لتلك السلبيات[28].

[27] عدنان مدانات، **تحولات السينما العربية المعاصرة: قضايا وأفلام**، (دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الاعلامية، 2004)، 65.

[28] المصدر السابق.

إلا أن الناقد عصام زكريا يختلف في رؤيته إذ يشير إلى أنه صحيح أن هناك استثناءات متناثرة غير مكتملة في تناول سلبيات الواقع ونقده، إلا أنه يؤكد أن السينمائيين لم يقدروا على خلق تيار واعٍ يمكن أن يلعب دوراً في التوعية والإصلاح، وأنهم ينتظرون غالباً حتى يأتي التغيير أو بوادره فيركبون الموجة، كما أن السلطة الرقابية الشديدة على السينما، والقوانين التي تمنع أصلاً تصوير أي فيلم قبل الحصول على تصريح مسبق، وبالتالي وأد أي فكرة مخالفة للسلطة من المهد، بالإضافة إلى ما تعرضت له بعض الأفلام الأولى في تاريخ السينما المصرية من منع وحذف وتشويه زاد من رعب السينمائيين وعزوفهم عن الدخول في مواجهة يعتبرون أن نتيجتها محسومة مسبقاً[29].

ومن الجدير بالذكر أن السينما العربية حاولت التخلص من القيود وزرع بذور التغيير. والتي تتمثل في عدد من المحاولات الفردية التي يبادر إليها عدد من السينمائيين العرب، بحثاً عن سبل التعبير بالسينما عما يريدون، مثل (تعاونية عمان للأفلام، وتعاونية بيروت للأفلام، وشركة سمات للإنتاج والتوزيع في مصر) فيما لا تمكنهم (السينما الخاصة)/ (التجارية) أو (العامة) عن قوله، لأسباب ليس أقلها اختلاف الهواجس[30].

تعتبر السينما من أكثر الفنون المؤثرة في المجتمع والرأي العام، إلا أنها تتأثر أيضاً بما يمر بالمجتمعات والشعوب من أحداث فقد تأثرت السينما وخصوصاً المصرية في الخمسينيات في ثورة يوليو. وبعد فترة وجيزة من التفاؤل بعد أن خرجت نخبة عسكرية من أوساطهم لتطيح بسلطة طبقة لم تعد – بسبب فسادها وترديها الشديدين- قادرة على الحكم[31]. إلا أن هذا التفاؤل لم يستمر طويلاً، ففي مارس 1954 حدثت خطوة واسعة في اتجاه العسكرة قضت على أي احتمال للتحول الديمقراطي، ولكن ذلك لم يؤد للاحباط، إنما سبب في حالة من الارتباك لوقت، لم يعد المواطن البائس ساخطاً الآن، لكنه لا يزال بائساً غير قانع بحياته ويتطلع للأفضل.إلا أنني أوافق الناقد زكريا في اعتبار المقارنة التي يحلو للبعض عقدها بين المناخ الليبرالي – نسبياً- قبل الثورة مقارنة بالنظام البوليسي الذي ساد بعدها هي أكثر شبهاً بلعبة الكراسي الموسيقية فكلما جاءت سلطة إلى الحكم تعيد تشكيل وجهة النظر في أوضاع الفئات المختلفة في المجتمع، فتعطي لبعض الفئات بعض حقوقها وتسلبها من الآخرين[32].

إلا أن الحدث الذي يجمع عليه النقاد بأنه الأكثر تأثيراً في تاريخ السينما العربية هو هزيمة 1967 فقد أشار مدانات أن نكسة حزيران هي واحدة من العوامل التي ساهمت في إذكاء حماس السينمائيين العرب، فقد اعتبر السينمائيون أنه آن الأوان للسينما العربية أن تلعب دورها في معالجة قضايا الشعوب العربية، سيما وأن النكسة سرعان ما تبعها نشوء حركة المقاومة الفلسطينية التي أشعلت حماس

[29] عصام زكريا، **أطياف الحداثة، صور مصر الاجتماعية في السينما**، (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2006)، 143.

[30] نديم جرجورة وآخرون، **قضايا السينما العربية**، (الكويت، وزارة الاعلام، مجلة العربي، 2013)، 173.

[31] المصدر السابق، 217.

[32] زكريا، **أطياف الحداثة**، 148

المثقفين[33].ولكن يبدو أن هذه الروح الحماسية بقيت بشكل مرحلي ومؤقت إذ أن الآثار السلبية للنكسة فاقت هذا الحماس الذي شعر به بعض السينمائيين العرب.

يتبنى يحيى فكري رأياً مغايراً إذ يعتبر أن النكسة أدت إلى تراجع كبير في السينما، على سبيل المثال كان الممثل فؤاد المهندس قبل هزيمة 1967 يتقمص على شاشة السينما شخصيات حديثة ومتقدمة- أبناء الطبقة الوسطى الصاعدين، تجسيداً لرقي المواطن العادي في الستينيات فهو مهندس في "عائلة زيزي" وموسيقار في "اعترافات زوج" وغير ذلك من الأدوار واستمر بعد الهزيمة في تقمص شخصيات كهذه، لكن لأن الهزيمة كانت قاصمة وانتهى معها زمن الأحلام الوردية، كان من الملح البحث عن تجسيد آخر لشخصية المواطن العادي، لقد كشفت الهزيمة المستور، وخدعة زوال المجتمع الطبقي سقطت وحلم الصعود انتهى، وعاد المواطن العادي بائساً كما كان، وتحت التأثيرات المتداخلة لذلك الوضع اتجه المهندس إلى إعادة إنتاج الريحاني[34].

أصبحت الأفلام بعد ذلك تحمل مهمة التنفيس عن غضب المشاهدين، وتحمل في نهاياتها التصالح مع الواقع مثل أفلام عادل امام. فهي لا تكتفي بتحرير جمهوره من الغضب بل تفتح لهم باباً للخلاص بالتصالح مع الواقع والاكتفاء بهذا القدر من المغامرة، وهكذا أعاد ماهر المسدس للضابط الذي يطارده في "المشبوه"، على سبيل المثال، وللحق لا ينطبق هذا على كل الحالات ففي حالات أخرى كحالة بخيت تتواصل المغامرة، أو يحدث انقلاب درامي فتصبح المغامرة هي الأصل كتحول رجب إلى صائد ريفيين محترف في "فوق صفيح ساخن"، أو ينتهي الأمر بمأساة كسقوط فهمي ميتاً في "حتى لا يطير الدخان" ولكن رغم هذه الاستثناءات يبقى التصالح مع الواقع والتوقف عن المغامرة هو الأكثر شيوعاً في أفلام عادل امام[35].

ربما يكون السبب وراء ذلك حالة التشاؤم العامة طوال الثمانينيات والتسعينيات، وإحساس المواطن العادي في مصر بإنعدام الفرصة في تغيير واقعه البائس، بما يجعل الحل الوحيد هو قبوله والتصالح معه، ويعبر هذا الحل- وبصرف النظر عن الدافع اليه- عن وجهة نظر الأيديولوجية الرسمية في مصر[36].

مع ظهور السينما وجدت جميع النظم السياسية نفسها أمام أداة شديدة الفعالية في التأثير على الجماهير، من خلال القدرة الهائلة التي تمتلكها في الوصول إليهم وتشكيل وعيهم، سواء من ناحية الجاذبية الكبيرة التي تتمتع بها بنيتها القصصية (غالباً) البصرية- السمعية، أو من ناحية الانتشار الواسع الذي تستطيع تحقيقه، والذي تعزز أكثر بعد ظهور التلفزيون، وصحيح أن الأنظمة الشمولية تستطيع خلق سينما شديدة الفعالية، ولكنها فعالية مرهونة بعدم القدرة على الرفض[37].

---

[33] مدانات، **تحولات السينما العربية**، 13.

[34] جرجورة وآخرون، **قضايا السينما العربية**، 222.

[35] المصدر السابق، 226.

[10] المصدر السابق.

[21] نوار جلاجح، "سلطة السينما وسينما السلطة،" **جريدة الفنون**، ع 103، (يوليو2004)، 13.

وعلى مدى مسيرتها شهدت السينما العربية أنواعاً مختلفة من الرقابات، تبدأ من الرقابة الحكومية، وفق القوانين التي أصدرتها السلطات الحاكمة ومنذ اللحظات الأولى لولادة السينما العربية، وجددت إصدارها من وقت لآخر، ولا تنتهي عند الرقابة المجتمعية، والرقابة الدينية الاسلامية والمسيحية، ورقابة الطوائف والمذاهب ورقابات القوى والمنظمات والأحزاب السياسية والجماعات الوطنية والعرقية والقومية والشرائح والنقابات المهنية، وصولاً إلى الرقيب الذاتي وليد الخوف والرعب[38].

يؤكد الناقد بشار ابراهيم أن الرقابة تشير ضمناً إلى الموقف المتحفز تجاه السينما من قبل أطراف السلطات الحاكمة، وأنواعها الموازية، والرديفة، والمتفرعة عنها، في المجتمع، تلك التي تنظر جميعها إلى السينما باعتبارها ذات سلطة مضادة، يمكن أن تثير الضجيج أو تحدث القلق[39].

كما يشير الناقد السينمائي محمد اشويكة إلى ارتباط السينما بالسلطة. فالسينما فاعلية فنية إنسانية اجتماعية رمزية يقع الفرد والمجتمع في صميم اهتماماتها وتأثيرها وذلك من حيث مدى تأثير صناع الأفلام في المجتمع والدوافع التي تقودهم إلى انتاجها، وعلاقات الجمهور بالأفلام ونوعية الأفلام المشاهدة وكيفية تقييمها بعد التلقي، وامتدادات توجيهها أو تحكمها في الرأي العام، وهذا ما يقود للإشارة إلى ارتباط السينما بالسلطة كممارسة اجتماعية وكحركية ثقافية ما فتئت تخلق الاختلاف والصراع بين مشاهدي الأفلام[40].

ومثالاً على مدى التأثير والسطوة التي تمارسها السلطة الرقابية بإختلاف أنواعها على السينما. يذكر المخرج والناقد المصري هشام النحاس أنه عندما استطاعت النقابة تغيير نهاية فيلم "لاشين" من إنتاج أستوديو مصر 1939، وكان الفيلم محاولة لطرح قضية الثورة على تسلط الحاكم الفاسد، وكان شرط رفع المصادرة تغيير النهاية لتبرئة الحاكم من الظلم والفساد، ومن قبل حاولت شركة استثمار سينمائية فرنسية عام 1926 إنتاج فيلم عن حياة النبي محمد وكان من المقرر أن يقوم يوسف وهبي بدور النبي، واجه الفيلم استنكاراً شديداً من الرأي العام، مدعوماً بفتوى الأزهر التي تحرم تشخيص الأنبياء، وما لبث أن تراجع يوسف وهبي عن موافقته على القيام بدور النبي وتخلت الشركة عن مشروعها[41].

وكان هذان الحدثان وأحداث أخرى مماثله بمثابة الدرس القاسي في تاريخ السينما المصرية، الذي تجرعه السينمائيون المصريون وأدركوا – وخاصة التجار منهم الذين يخشون على أموالهم- أنه لا مفر لهم اذا أرادوا العمل في إنتاج الأفلام السينمائية من تجنب معالجة التابوهات الثلاثة وهي حسب خطورتها: الدين والسياسة والجنس[42]. ولكن بالرغم من ذلك قام السينمائيون بإنتاج أفلام ناقدة للوضع السياسي والاجتماعي المعاش، إلا أن تلك الأفلام كانت تحمل الكثير من المشكلات.

---

[38] بشار ابراهيم، "حصيلة القرن الأول من عمر السينما،" في **السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2014)، 110.

[39] المصدر السابق.

[40] محمد اشويكة، **السينما المغربية: تحريرالذاكرة– تحرير العين**، (المغرب، سيلكي الخوين، 2014)، 132-133.

[41] فؤاد بو علي وآخرون، **ربيع الوثائقي: دراسات في وثائقيات الثورة**، (قطر، مركز الجزيرة للدراسات، 2013)، 25.

[42] المصدر السابق، 25-26.

فهناك عدد من الأفلام يدور عن تجاوز المسؤولين والحكام لحدود سلطتهم، والبعض ينتقد بشدة الاستبداد والفساد والإجراءات المتعسفة من قبل السلطة التنفيذية تجاه المواطنين، أو تحمل تحليلاً لآليات الاستبداد والمستبدين، ويمكن أن نذكر هنا: "المتمردون" توفيق صالح، الفتوة (صلاح أبو سيف)، البداية (صلاح أبو سيف 1986)، البريء (عاطف الطيب 1986)، الجوع (علي بدرخان 1986)، الإرهاب والكباب (شريف عرفة 1992)، ولكن مشكلة هذه الأفلام أنها تحمل بداخلها حلم البحث عن المستبد العادل أو على الأقل تبحث عن سلطة تستعيد للناس حقوقهم المسلوبة، كما تخفي الاعتقاد السائد لدى الغالبية أن الدستور والقانون يكفل للناس الحصول على حقوقهم دون الحاجة إلى استجداء الحاكم وتغييره بشكل أفضل[43]. ويجسد هذه الفكرة بوضوح فيلم عايز حقي (أحمد جلال 2003) الذي يلعب فيه هاني رمزي دور محامي شاب يقرأ الدستور فيكتشف أنه ينص على حقوق كثيرة ومدهشة للمواطنين، ولكنهم لا يعلمون بوجودها أو لا يصدقون أنه يمكن الحصول عليها فعلاً ويقرر أن يرفع دعاوى قضائية يطالب فيها بحقوقه الدستورية[44].

في المتمردون والبداية والإرهاب والكباب مثلاً يتكرر المشهد التالي تقوم ثورة أو تمرد على الحاكم المستبد، وينجح المرضى المتمردون في السيطرة على المستشفى التي يقيمون بها، أو الجزيرة المهجورة التي سقطت بهم الطائرة فيها، أو مجمع التحرير ولكنهم يعجزون عن تحديد مطالبهم في "المتمردون" يتحول قائد الانقلاب إلى نسخة من المدير السابق، و في "البداية" تعود السلطة إلى المستبد مرة أخرى بعد فشل المواطنين في إدارة أنفسهم، وفي "الإرهاب والكباب" لا يجدون شيئاً يطلبونه سوى بعض الكباب وسلطة الطحينية[45].

ويوافق الكاتب فؤاد بوعلي هذا الرأي الذي يتحدث عن مشكلة الأفلام الروائية، فيؤكد أنه يكفي الاستدلال بواقع السينما المصرية بعد ثورة جمال عبد الناصر التي أعطت نفساً قوياً للأفلام الملتزمة بقضايا الشعب حتى أمكن القول أن الفيلم المصري كان يعكس صورة حقيقية للحياة في تلك الفترة فأفلام مثل "سيد درويش" و"ميرامار" و"السمان والخريف" و"المتمردون" و"الرجل الذي فقد ظله" تدل على التأثير الجوهري للثورة وتداعياتها على الفن السابع، لكن كل هذه الأفلام الروائية على اختلاف زوايا التناول لم تستطع تسجيل اللحظات الحاسمة في تاريخ الأمة، فبعد ردح من الزمن وتوالي الوقائع التي رسمت معالم الوجود العربي لن تجد في السينما ما يشفي الغليل، وتسجيل الأحداث بعيداً عن التناول الملحمي الذي يوجه التعبير الفني نحو التصور السلطوي أو الأيديولوجي مثل "ناصر 56" و "الرصاصة لا تزال في جيبي" و " الوفاء العظيم" وغيرها، والمتأمل في جل هذه الأفلام الروائية سيجدها لا تقدم قراءة حقيقية للحدث على جلالته وقوته في مسار التاريخ العربي[46].

---

[43] عصام زكريا، **أطياف الحداثة، صور مصر الاجتماعية في السينما**، (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2006)، ، 153.

[44] المصدر السابق.

[45] المصدر السابق، 154.

[46] بوعلي وآخرون، **ربيع الوثائقي**، 98.

أما الأفلام التي تناولت قضايا المرأة، فقد تأثرت بالسلطة كما في الموضوعات الاجتماعية الأخرى. فقد اكتسبت الأفلام بعد ثورة يوليو بعض الثورية في الدفاع عن بعض الفئات المحرومة اجتماعياً ، ولكن بحسب عصام زكريا فإن الأفلام التي صيغت عن حرية المرأة ظلت رجعية في مضمونها إلى حد كبير، أشهر هذه الأفلام مثل "أنا حرة" لصلاح أبو سيف 1959 أو "مراتي مدير عام" لفطين عبد الوهاب 1966، ذات جوهر رجعي رغم حديثها السطحي عن حرية المرأة في التعليم والحب والعمل، إذ أن الطبيعة البرجوازية المحافظة فرضت نفسها على أفكار السينمائيين، وفي السبعينيات ومع السياسة الليبرالية نسبياً للسادات وإعادة فتح مناقشة القوانين المقيدة للحريات والظالمة اجتماعياً ظهر واحد من أهم الأفلام التي تبنت قضية تمييز القانون بين الرجل والمرأة وهو فيلم "أريد حلاً" لسعيد مرزوق1975، الذي يتحدث عن حق المرأة في الطلاق، وفي نفس العام ظهر فيلم المطلقات لإسماعيل القاضي وغيره، وقد ظهرت تلك الأفلام مسايرة للاتجاه الرسمي بإعادة النظر في القوانين المضطهدة للنساء وسعي السيدة الأولى جيهان السادات إلى تغيير قانون الأحوال الشخصية[47]. أي أن السينما في تلك الفترة كانت تتبع مزاج السلطة الحاكمة لا أكثر وليست نابعة من فكر مختلف أو بقصد التغيير أو التأثير.

كما يشير الناقد محمد رضا إلى أن المرأة كانت الموازي الرمزي للمشكلات التي تتعرض لها البلاد، فإن البطلة في فيلم يوسف شاهين "هي فوضى" هي رمز لمصر كما انتهكتها السلطة، وإذا كانت المرأة في فيلم "678" لمحمد دياب ضحية كبت جنسي ناتج عن عوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية، فإنها في فيلم يوسف شاهين هي الموازي الرمزي لما تعرضت إليه مصر من استباحة خلال النظام المخلوع، على الرغم من أن المشهد الذي يوفر ذلك جاء فجاً وبدا مقحماً في الوقت نفسه، وإذا تم التدقيق فإن المرأة ما كانت الايعاز بأن هناك خطأ في الحياة السياسية والاجتماعية المصرية، وبذلك فإن أفلام محمد خان دائماً ما نزعت للحديث عن الأحلام المنهارة لبطلاته "زوجة رجل مهم" (1987) وسوبر ماركت (1990)، وبنات وسط البلد (2005)، وفي شقة مصر الجديدة (2009)[48].

أما بالنسبة لتناول السينما المصرية حياة الفقراء، فإنها غالباً ما تناولتهم ككائنات غريبة لها عالمها الضيق شديد الخصوصية أو تجعل من الشخصيات "نوعاً من الفرجة" بالنسبة للمتفرج الذي أصبح في موضع المتلصص بدلاً من التوحد أو التعاطف وهو الأمر الذي يمتد إلى كل العالم الدرامي للفيلم، فيكون المشاهد أمام "متحف" مؤلف من عاهات بشرية فالجميع غارقون في مستنقع الغريزة والعنف، والجميع راضون بهذه الحالة ومتكيفون معها، وهم لا يتحدثون بل يصرخون طوال الفيلم في كل لحظات حياتهم، وإذا ظهرت لمحة إنسانية واحدة داخل هذه السياق فإنها تبدو غريبة ومصطنعة تماماً، ومثالاً على هذا النوع فيلم " حين ميسرة" لخالد يوسف 2007، في مقابل الأفلام التي تنظر للفقراء باعتبارهم شريحة من الواقع الأكبر ولا تنفصل عنه، والتي تنظر إلى شخصياته على أنهم بشر

[47] زكريا، **أطياف الحداثة**، 150.

[48] بوعلي وآخرون، **ربيع الوثائقي**، 87-88.

حقيقيين من لحم ودم وغرائز وعواطف، واقع قاسي وأحلام مستحيلة، لكنهم لا يتوقفون أبداً عن محاولة تحقيق هذه الأحلام، مثل فيلم "سارق الفرح" 1995 لداوود عبد السيد[49].

في السياق نفسه يناقض الكاتب محمد رضا نفسه عندما يشير إلى أن الأفلام السينمائية التي تم انتاجها من العام 1948 وصولاً إلى أفلام سبقت "الربيع العربي" وما بعده، تطرقت 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 أو المواجهات الفردية مع المشاكل متعددة الرؤوس التي تتحكم في مصائر شخصيات تلك الأفلام، أو تناولت الأوضاع الاجتماعية المؤثرة سلباً في الإنسان الفرد في كل حقل من حقول حياته، فبعد أن يقول أن السينما العربية تطرقت إلى المشكلات التي يعاني منها المجتمع سواء اجتماعياً أو سياسياً من باب الاعلان عنها. يعود ليؤكد أن كل ذلك وسواه يوحي بأن السينما العربية لم تقصّر، عن قصد أو بدونه ومن خلال منهجية عمل المبدع أو لأسباب أخرى وفي التطرق إلى أمثال هذه القضايا والمشاكل المختلفة التي أدّى تراكمها إلى اندلا ع تلك الثورات وحالات الاضطراب الحاصلة[50].

ولكن لا يكفي أن تتطرق السينما لتلك المشكلات دون تقديم حلول لها أو دون لمس تأثير تلك الأفلام على حياة الناس، حتى نعتبر السينما العربية غير مقصرة، وحتى الأفلام التي يمكن اعتبارها جادة في تناول تلك القضايا والمشاكل المختلفة فهي تعد على الأصابع نظراً لقلتها.

ومن هنا بدأ يظهر في سينما العالم العربي ما يعرف بالواقعية، إذ يشير الناقد السينمائي كاظم سلوم أن الفن يحاكي الواقع ولكنه لا يمكن أن يحقق واقعية صرفة بالعمل الفني، فالواقعية في الفن أمر شاق وتطغى عليه النسبية، على الرغم من أن "الفن ينبغي أن يقدم تمثيلاً دقيقاً للعالم الواقعي، ولكن هل هذا يعني أن الفن يجب أن يكون من الواقعية إلى حد نسخ الواقع كانعكاس الصورة في المرآة"، يشير سلوم إلى أن مثل هذا النسخ يفقد الفن قيمته الحقيقية، لأن مثل هذا النقل يفقد العمل الفني متعة المتلقي التي لم تكن أبداً متعلقة بدرجة التشابه بين المصور والصورة، إذ يعتبر أن السينما هي أولاً فن الواقع إما بأسلوب واقعي إسمها (وثائقي)،أو فن الواقع الواقعي بأسلوب تعبيري يحلل الواقع (روائي)[51].

إن الواقعية عند منظر الواقعية سيجفريد كراكاور هي الاقتراب من العفوية في الصورة التي تبدو كأن الكاميرا موجودة بالصدفة عند حدوث الحدث، ويمضي كراكاور في بحث الفيلم الروائي والتسجيلي والموسيقى والحوار وأثر كل ذلك في اقتراب الفيلم كوسيط تعبيري من الواقع وابتعاده عنه، وهو يرى أن الذي يجعل السينما فناً وليس نقلاً أو (توثيقاً ميكانيكياً) هو قدرتها على اقتناص الواقع ولحظاته

[49] نديم جرجورة وآخرون، **قضايا السينما العربية**، (الكويت، وزارة الاعلام، مجلة العربي، 2013)، 65.

[50] بوعلي وآخرون، **ربيع الوثائقي**، 82.

[51] كاظم راشد سلوم، **سينما الواقع: دراسة تحليلية في السينما الوثائقية**، (دمشق، أفكار للدراسات والنشر، 2012)، 19.

وهو في سيولة. وهذا هو عكس ما يحدث في الموضوعات الممسرحة أو المرتبة، ومن هنا فإن اللغة السينمائية هي هذه القدرة وما يخرج عن ذلك يبتعد عن لغتها ولذا فهو ليس فناً سينمائياً أصلاً[52].

استطاعت السينما منذ خروجها من الأستوديوهات أن تنفتح على الأمكنة الطبيعية، متخلية كلياً أو جزئياً عن إعادة البناء، ومحاكاة الديكورات الأصلية، فاختصرت المدن من خلال علاماتها الدالة، وقد برز ذلك من خلال الواقعية الإيطالية الجديدة، والموجة الجديدة والسينما المستقلة بأمريكا والدوغما*... وبما أن المدن هي الحاضنة الكبرى للسينما بل إنها بنت المدينة، فقد كانت المدن مطورة لمختلف جمالياتها ومعمقة لأسئلة الانسان وتمزقاته الوجودية[53].

بدأ هذا التيار في السينما العربية الذي أتى به أولئك المخرجون الرواد بدءاً من التلمساني وكمال سليم، وصولاً إلى أبو سيف والشيخ وشاهين، وكانت مرحلة انعطافية قادت إلى المرحلة الجديدة التي بات فيها تاريخ السينما – على الأقل السينما التي تستحق هذا الإسم- هو تاريخ المخرج، ونعني بها مرحلة الثمانينيات التي شهدت ولادة تيارين جديدين وترسخهما، وكانت بذورهما موجودة في رحم المراحل السابقة: تيار الواقعية النقدية الذي نهل من صلاح أبو سيف ومن اللغة الدينامية للسينما الأمريكية الجديدة، وتيار السينما الذاتية التي يبدع فيها المخرج، انطلاقاً من ذاته، أعمالاً شاعرية حميمة لافتة[54].

من خلال ذلك حاول السينمائيون الشباب الخروج من دائرة السينما التجارية السائدة الى آفاق سينما عربية بديلة (السينما الجديدة – السينما البديلة- السينما الوطنية- السينما السياسية – الخ)، وحدد الغايات العامة لهذه السينما العربية الجديدة، وهي غايات ثلاث: التعبير عن الواقع العربي بصدق، الوصول إلى سينما عربية تنطلق من التراث العربي وتستند إليه، جعل هذه السينما جماهيرية تلعب دوراً إيجابياً في حياة المجتمع[55].

انطلق سينمائيو الفيلم البديل من الحاجة إلى خلق سينما تعكس الواقع الموضوعي بصدق، ولكن ما ميزهم عن مخرجي السينما الواقعية الأوائل السابقين عليهم في العالم العربي كان ربط الواقع بالسياسة، أي أن السياسة والهموم السياسية باتت مطلوبة كهدف وجزء أساسي من محتوى أفلامهم[56]. طرح شعار السينما البديلة لأول مرة في المهرجان السينمائي الذي أقيم في دمشق في ربيع عام 1972،

---

[52] سيجفريد كراكاور، جعفر علي، مترجم،"النظرية الواقعية في السينما،" **أوراق فلسفية**، ع15، (2006)، 332.

* الدوغما: هي حركة سينمائية أسسها المخرج الدنماركي لارس فون تراير مع زميله توماس فنتربيرغ في الدنمارك عام 1995، هدفها التحرر من كل الشروط الإنتاجية التي تفرض على صانعي الأفلام في مجال السينما، والابتعاد عن جميع المؤثرات والخدع، وجعل الأفلام أكثر واقعية لدرجة تصل إلى حد الارتجال وصناعة أفلام راقية فنياً وبتكاليف منخفضة جداً.

[53] محمد اشويكة، **السينما المغربية**، 90.

[54] ابراهيم العريس، تاريخ المخرج في السينما العربية، في **السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2014)، 186.

[55] كمال رمزي وآخرون، **الهوية القومية في السينما العربية**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 1986)، 10.

[56] عدنان مدانات، **تحولات السينما العربية المعاصرة: قضايا وأفلام**، (دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الاعلامية، 2004)، 12.

وسمي المهرجان الأول للسينمائيين الشباب العرب، وشارك في المهرجان سينمائيون عرب غير مشهوري الأسماء، يمثلون معظم الدول العربية بما فيها الكويت، الدولة التي لم يعرف عنها من قبل أن فيها إنتاج للأفلام أصلاً[57].

كان هناك العديد من العوامل التي ساهمت في ظهور هذا التيار، ومنها بروز جيل جديد من السينمائيين ممن تعرفوا على السينما من خلال الدراسة الأكاديمية وليس من خلال الممارسة والخبرة العملية، كما هو الحال بالنسبة لغالبية السينمائيين من الأجيال السابقة، وكان السينمائيون الشباب يشعرون بالهوة التي تفصل بينهم وبين السينما التجارية وبعدم قدرتهم على التعامل مع المنتجين التقليديين أو اختراق شروطهم، وقد شعروا أن حركتهم الجديدة يمكن أن تجد لها دعماً من خلال المؤسسات العامة للسينما، أي مؤسسات القطاع العام في مصر وسوريا والجزائر وتونس والعراق والتي تبنت الانتاج السينمائي بدعم من وزارة الثقافة، وهكذا بدت هذه المؤسسات العامة للسينما كسند وحليف طبيعي لحركة السينما الشابة[58].

كان السؤال الأصعب بالنسبة للسينما البديلة حول الطرق التي يمكن بواسطتها حل ما أصطلح عليه "بالمعادلة الصعبة" وهو مصطلح يعكس مأزق السينما عندما لا تكون جماهيرية، فالمعادلة الصعبة تعني امكانية تحقيق فيلم جديد يعكس الواقع بصدق وبعمق ويتمتع بمستوى فني ابداعي لائق يخلو من التبسيط والسطحية والمعالجة الميلودرامية للعواطف ويكون في نفس الوقت ناجحاً تجارياً وكان حل هذه المعادلة الصعبة يتعارض مع ما هو سائد في سينما تجارية ولا يتوافق مع الذوق العام للجماهير التي اعتادت على سينما معينة قوامها التسلية لا الإبداع والفكر[59].

لا يمكن التوافق مع فكرة الكاتب عدنان مدانات، فمنتجو الأفلام لم يقدموا سينما جادة بحيث تشكل نهجاً سينمائياً واضحاً وثابتاً حتى نقول أن الجمهور العربي يعرض عن السينما البديلة، بالإضافة إلى أن الجمهور لا ينجذب إلى السينما البعيدة عن الواقع أو تلك التي تستخف بفكره وذكائه، وهذا يدل على أن الجمهور دائماً يميل إلى السينما الجادة ولكنها لم تقدَّم له، مقارنة بالطريقة التي تعرض فيها السينما التجارية وما يرافق الفيلم التجاري من إعلانات ضخمة وميزانية كبيرة.

وهذا بحسب مدانات يحتاج إلى جهد اضافي غير جهد إنتاج الأفلام، وكان يتوجب على السينمائيين العمل بشكل حثيث بالتعاون مع نقاد السينما الجادين على خلق ثقافة سينمائية عند عامة الناس. لم يكتب لحركة السينما البديلة أن تستمر طويلاً كحركة منظمة ذات قاعدة مادية، وتبين مع الزمن أن الرهان على القطاع العام ليس مضمون النجاح، فقد تعثرت تجربة القطاع العام السينمائي في أكثر من بلد وانتهت في بلدان أخرى تماماً، كما هو الأمر بالنسبة لتجربة القطاع العام في مصر، واستمر السينمائيون العرب فرادى بالبحث عن طرقهم الخاصة لتحقيق الأفلام التي يطمحون اليها، بعد توقف الحوار الجماعي نتيجة فشل القطاع العام، بعضهم تابع طريقه من خلال

[57] المصدر السابق، 11.

[58] المصدر السابق، 13.

[59] المصدر السابق، 14-15.

المنتجين الخاصين مقدمين لهم ما كانوا يعتبرونه في الماضي تنازلات وبعضهم موّل فيلماً واحداً بجهوده الخاصة وآخرون اتجهوا نحو أوروبا بحثاً عن الإنتاج المشترك أي الدعم الأوروبي، كما هو الأمر بالنسبة لسينمائيي المغرب العربي بخاصة[60].

واستمر القطاع العام السينمائي في العمل في سوريا من خلال المؤسسة العامة للسينما في دمشق، والتي أتاحت لسينمائييها فرصاً محدودة ومتقطعة متباعدة في السنوات، سمحت لهم بتقديم أفلام قليلة إنما متميزة من حيث المستوى، أما السينمائيون في مصر فقد بدأوا يفرضون أنفسهم شيئاً فشيئاً على القطاع الخاص وحقق بعضهم قفزة نوعية في السينما التجارية نفسها ومن أبرز السينمائيين المصريين في هذا المجال: محمد خان وخيري بشارة وداوود عبد السيد ورأفت الميهي. والأربعة من أبرز مؤسسي السينما الجديدة[61].

تشير الكاتبة والناقدة أمل الجمل إلى أنه على مدار تاريخ السينما العربية، تنوعت التيارات بدءاً من الواقعية التي شهدت انتقالاً من سينما الواقع الاجتماعي إلى سينما القضية السياسية بخلفياتها مروراً بالسينما الطليعية وجماعة السينما الجديدة، ثم الواقعية الجديدة التي نزلت إلى الشوارع فالحارات والريف لتنقل نبض الناس وحيواتهم وصولاً إلى تيار أفلام السير الذاتية وطرحه سؤال الهوية الذي افتتحه "يوسف شاهين" وكان رائداً فيه، ثم تلاه آخرون مثل السوري محمد ملص، والتونسي نوري بوزيد، وقد ساهم عدد من السينمائيين العرب في تطور السينما العربية في نقاط مفصلية أساسية مثل يوسف شاهين، واللبناني برهان علوية، والمغربي مؤمن السميحي، والجزائريين محمد الأخضر حامينا ومرزاق علواش والكويتي خالد الصديق والفلسطيني غالب شعث، والسوريين عمر أميرالاي وأسامة محمد[62].

وظهرت أجيال أخرى ساهمت بدورها مثل إيليا سليمان، وميشال خليفي، ثم لاحقاً جاءت ثورة الديجيتال، فضخت دماء سينمائية جديدة هي لصناع السينما المستقلة أو السينما البديلة، الذين واصلوا التغيير بجرأة في ما يتعلق بتحطيم الكثير من التابوهات والمقدسات، متحدين السوق التقليدي، لكن هذا التطور لم يكن ممكناً له أن يتم الأمر إلا بوجود تطور مجتمعي بدرجة ما يسمح بتناول السينما للقضايا الشائكة مثل الدين والتقاليد والسياسة والعائلة والمرأة والجنس والمال، والصراع الطبقي[63].

يعرف الكاتب علي سفر "السينما المستقلة" حسب التعريف السائد والمتداول في الأوساط السينمائية أنه تسمية أو تعريف للأفلام السينمائية التي يتم انتاجها خارج منظومة الأستديوهات وشركات الانتاج والتوزيع الكبرى التي تتحكم في هذه الصناعة، وتميزت " السينما المستقلة" في البداية بخروجها عن الخط التجاري الإستهلاكي، كما تميزت بتقديمها محتوى إبداعياً أكثر حرية ورقياً، وغالباً ما تكون معبرة بقوة عن آراء المخرجين الذين يتحركون ويعملون بقرارهم كسينمائيين أصحاب أفكار ورؤى ومواقف انسانية محددة وقضايا

[60] المصدر السابق، 15.

[61] المصدر السابق، 16.

[62] أمل الجمل، "السينما وصورتها"، في **السينما العربية تاريخها ومستقبلها دوروها النهضوي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية،2014)، 266.

[63] المصدر السابق.

مجتمعية يحاولون جاهدين المساهمة في طرح حلول لها، وهذا التميز قد يخالف القوالب التجارية التقليدية وضرورات تحقيق الأرباح السريعة والمضمونة، الأمر الذي يجعلها غير سهلة الوصول إلى المشاهد لعدم امتلاكها شركات توزيع وصالات العرض الخاصة بها[64].

ويقترب الكاتب محمد ممدوح من هذا التعريف، إذ يعرف "السينما المستقلة" بأنها ظاهرة انتشرت منذ سنوات قليلة في مصر، ويقصد بها تلك الأفلام المنتجة خارج سياق الآلية الانتاجية المعروفة والمسيطر عليها من قبل شركات كبرى تعد على أصابع اليد الواحدة، وتحتكر العمل السينمائي وتفرض بالتالي شروطاً تخص الموضوع كما تخص كيفية التناول، الأمر الذي دفع ببعض الشباب إلى المغامرة بالاعتماد على تنفيذ أحلامهم السينمائية، وهي في الغالب أحلام لا تتفق والذوق التجاري السائد، كما لا تتفق وحسابات التقاليد المقيدة للفكر[65].

وهذا يقود إلى الفرضية التي تقول أن "سينما المؤلف" هي الوجه الآخر للسينما المستقلة، وكما يشير الكاتب أنه إذا أخذنا بعين الاعتبار أن "السينما المستقلة" هي تلك التي تبنى على الرؤى الذاتية لصانع الفيلم، التي تتناقض مع الشروط الانتاجية المبنية على العائدة الربحية لدى الشركات الكبرى، وأن سينما المؤلف تعني أن الفيلم بكل مكوناته الفكرية والبصرية والجمالية هي بوح ذاتي، و همّ شخصي، ينثره المخرج على سطح الشاشة، فالمخرج في حقيقته هو مؤلف يستخدم الصورة في التعبير عن أفكاره الخاصة والحميمة[66].

كما يؤكد علي سفر أن تجارب " السينما المستقلة" في الوطن العربي ذات الروح الأصيلة المخلصة لنوعها، ما تزال تنوس علاقتها مع السلطات الثلاث (سلطة رأس المال، والسلطة السياسية، وسلطة المتلقي) فهي تخضع لها تارة وتتمرد عليها تارات أخرى، وهذه النواسية الحركية في العلاقة مع السلطات الثلاث، تضع السينمائيين أمام اشكالية مستحقة تتركز في جانبها الأساسي في طبيعة رؤية أصحاب الاتجاه المستقل في السينما العربية، للعلاقة مع الرقابة ومع الجمهور، ففي الجانب الأول، أي العلاقة مع الرقابة، فإن أغلب التجارب السينمائية المستقلة تعاني سلطة الرقابة ولا سيما أن السينما التقليدية بشقيها المنتجين عبر القطاع العام أو الخاص، كانت تستطيع دائماً إيجاد السبل المناسبة لبناء علاقة غير تعارضية مع الأجهز الرقابية، غير أن الأفلام المستقلة لا تخضع نفسها أصلاً للشروط المتفق عليها بين سلطة الرقيب والمؤسسات المنتجة، ولهذا فإن المنتج السينمائي المستقل كان يجد نفسه في مواجهة شبه دائمة مع السلطة الرقابية التي لم تبخل أبداً عن خطوطها الحمر المحددة تقليدياً بثلاثية السياسة والجنس والدين[67].

بقي الحال كذلك في السينما إلى أن بدأت ثورات "الربيع العربي". فقد استطاعت أحداث الربيع العربي أن تخلخل البنية السياسية والفكرية للمجتمعات العربية من خلال تقديم صورة مغايرة للتدبير وقوة الذات والقدرة على التغيير[68]. ويشير الناقد والمؤرخ السينمائي

---

[64] علي سفر، "السينما المستقلة واحتمالاتها"، في **السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية،2014)، 249-500.

[65] محمد ممدوح، " السينما المستقلة في مصر،" **جريدة الفنون**، ع75، مارس (2007)، 54.

[66] سفر، "السينما المستقلة واحتمالاتها"، 510.

[67] المصدر السابق، 514-515.

[68] فؤاد بو علي وآخرون، **ربيع الوثائقي: دراسات في وثائقيات الثورة**، (قطر، مركز الجزيرة للدراسات، 2013)، 103.

المصري سمير فريد إلى أنه تشترك ثورات شرق أوروبا وثورات الربيع العربي من ناحية خروج الملايين إلى الشوارع في مظاهرات سلمية، ومن دون قيادات حزبية، بالإضافة إلى نتائج الثورة التكنولوجية التي عولمت الدنيا لأول مرة في تاريخ الانسانية، وإذا كانت هذه الوسائل قد وحدت العالم، فقد كان من الطبيعي أن تنتقل شرارة تونس إلى كل الدول العربية، وكانت "سي ان ان" أول قناة اخبارية تبث لكل الأرض على مدار اليوم ليلاً ونهاراً من دون توقف عام 1990، وكان لها دور هام في ثورات شرق أوروبا مثل دور قناة الجزيرة بالنسبة إلى ثورات العالم العربي، وكانت وسائل الاتصال عام 1990 "محدودة" بالمقارنة مع وسائل الاتصال عام 2010، ولكنها كانت كافية بالنسبة لشعوب شرق أوروبا[69].

يعتقد بعض مؤرخي الفن السابع أن العلاقة بين التاريخ والسينما متبادلة، فلقد شكلت السينما ذاكرة سمعية بصرية حقيقية بعدما تمكن عدد من السينمائيين من إنجاز أفلام تحاكي حقباً تاريخية سابقة، بنفس القدر الذي أسهم فيه التاريخ في تقديم مواضيع كثيرة ومتعددة للفيلم السينمائي، حيث بادر الناشطون في مجال صناعة السينما إلى اقتباس أحداث تاريخية وحولوها إلى أفلام سينمائية، أي أن السينما تسمح لنا بمشاهدة الأحداث التاريخية، ويمكن القول أن السينما والتاريخ يتبادلان العطاء، فهما مجالان يلتقيان في ما صار يعرف اليوم ب " الفيلم التاريخي" أو "السينما الثورية"، و"السينما المناضلة" كما تسمى كذلك[70].

ويشير الكاتب مراد وزناجي أن مفهوم النضال لم يعد حكراً على محاربة العدو المسلح ولا مقتصراً على طرد المحتل الغاضب، بل إنه أخذ أشكالاً وألواناً جديدة في سائر أصقاع المعمورة، كما توسع مفهوم السينما المناضلة أكثر فأكثر وصار فضفاضاً، يشمل في كثير من الأحيان، السينما الملتزمة المدافعة عن القضايا الكبرى للناس والمجتمع مثل محاربة الأمية والعنصرية والإتجار بالمخدرات والدفاع عن البيئة والحيوانات المهددة بالإنقراض... الخ، بنفس القدر الذي يهتم بالدفاع عن الشعوب المغلوبة على أمرها، بفعل ظاهرة الفقر والاستعمار[71].

قطعت أفلام السينما الفلسطينية شوطاً طويلاً في هذا السياق، على الرغم من أن عمرها لا يكاد يزيد عن أربعين سنة، تخلت عن التعبوية والدعائية، وذهبت بإتجاه الإنسان الفلسطيني وما يريده الشعب، من خلال الناس العاديين، لا الأبطال الخارقين، وإذا كانت ثورات "الربيع العربي" قد أعادت الناس إلى شارع السياسة، والفعل التاريخي، فمما لا شك فيه أن السينما الفلسطينية كانت بحكم قدرها وظروفها وخصوصيتها السباقة إلى مواكبة الفعل الشعبي، بالنزول إلى ميادين المواجهات والتظاهرات والاعتصامات[72].

فقد مثلت السينما الفلسطينية رمزاً واستعارة مثالية. كما أكد المؤرخ والفيلسوف الإيراني حميد دباشي، إذ يعتبر أن فلسطين أصبحت استعارة مثالية وهذه هي قوتها ومأزقها، فقد جعل منها درب النضال المستمر لأكثر من قرن مستودعاً لجميع شروط النضال العالمي

---

[69] المصدر السابق، 20.

[70] مراد وزناجي، **الثورة التحريرية في السينما الجزائرية 1957–2012**، (الجزائر، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، 2014)، 5-6.

[71] المصدر السابق، 25.

[72] بوعلي وآخرون، **ربيع الوثائقي**، 69.

المناهض للإستعمار وآفاق تفكيك نهائي وصارم للإستعمار ،وباعتبارها مشهداً طبيعياً واستعارة في الوقت نفسه، بؤرة النضال العالمي ضد الشرط الإستعماري[73].

وإذا كانت ثورات الربيع العربي قد أسست لواقع جديد وإنسان عربي محرر من القيود التي كانت تكبله قبلها، فإن الثورة الفلسطينية تعتبر الأساس والملمهم لهذه الثورات لأنها تمثل ثورة مستمرة ضد الإستعمار والقمع. وكما يشير الكاتب والمخرج الفلسطيني صبحي الزبيدي فإن الفلسطينيون في كل مرة يقومون بعملية ضد الدولة، أو عصيان، أو تمرد، أو حرب، أو ثورة كفعل[74]. وبذلك فإن القضية الفلسطينية ليست مجرد نضال شعب واحد من أجل وطنه، كما يؤكد دباشي: " ففي هذا النضال صنع الفلسطينيون عالماً خاصاً بهم، ننخرط فيه جميعاً لنعيد تخيل جميع النضالات التي شهدتها العصور، وصولاً إلى عالمنا المعاصر المتشكل، وفي ذلك العالم تكون فلسطين مسار واقع مكرس يرفض الإنحلال في الأفعال المهيمنة التي تنتج المعنى في مجتمع المشاهد، ويولّد باستمرار عالمها المتشكل طباقياً ويعززه"[75].

يفرق الناقد إبراهيم العريس بين السينما الثورية وسينما الثورة، وأبرز علامات 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[76].

أما السينما الثورية فهي تلك التي تستخلص من تلك المشاهد المصورة– أو التي تصور، وثائقياً أو حتى روائياً– مشاهد أخرى مفترضة لتستخلص موقفاً وظروفاً محددة لا تقول فقط "ما الذي حدث أو يحدث"، بل لماذا يحدث وما الذي سوف يؤول اليه، ولن تكون قيمة هذا القول هنا محصورة فقط من تصوير ذلك والوصول إلى أهدافه، من موقع "الماذا" و"اللماذا" و"الكيف"، بل كذلك من موقع القدرة على سلوك دروب فنية ملائمة، لا تكتفي ب "إقناع من هم مقتنعون سلفاً" – أهل الثورة أنفسهم – بل تتجاوز ذلك إلى عرض موضوعها أمام فئات كانت تعتبر نفسها، أصلاً غير معنية بالثورة أو مضادة لها، أو هي غير متمكنة من عناصر " الملف" ما يكفي لجعلها في صف الثورة[77].

أحدثت ثورات ما يعرف "بالربيع العربي" تغييراً في الموضوعات التي تناولتها السينما العربية فقد أصبحت أكثر واقعية، في تناول حياة الإنسان العادي ومشاكله وهمومه، كما أنها أصبحت اكثر عمقاً وجرأة من ذي قبل، فقد تناولت تلك الأفلام قضايا الفقراء والمهمشين

[73] حميد دباشي، "أين فلسطين في العالم؟،" **مجلة عمران**، عدد 38، خريف (2021)، 145.

[74] صبحي الزبيدي، عبد الرحيم الشيخ، مترجم، "ترحاليون رقميون: الأوطان – الأرض والأوطان– الصفحات،" **مجلة تبين**، عدد 33، صيف (2020)، 155.

[75] دباشي، أين فلسطين في العالم؟، 144.

[76] فؤاد بو علي وآخرون، **ربيع الوثائقي: دراسات في وثائقيات الثورة**، (قطر، مركز الجزيرة للدراسات، 2013)، 144.

[77] المصدر السابق.

مثل فيلم "بعد الموقعة" ليسري نصر الله وقضايا المرأة والاغتصاب والتحرش الجنسي مثل فيلم "على كف عفريت" لكوثر بن هنية بطريقة واقعية وابداعية بعيداً عن السطحية والاستهلاك كما كانت الأفلام السابقة تتناول مثل هذه القضايا. وقد أحدثت ثورات "الربيع العربي" قفزة كبيرة في فئة الأفلام البديلة التي تجاوزت السلطة الرقابية والسلطة الحاكمة نوعاً ما وأصبحت تطرح مواضيع جدلية دون خوف، كما ساعد الانتاج المشترك هؤلاء المخرجين الشباب في صنع أفلامهم بعيداً عن القيود التي تفرضها شركات الانتاج في الوطن العربي.

يعرف سمير فريد سينما "الربيع العربي" بأنها هي الأفلام التي تتناول ثورات الشعوب العربية التي بدأت عام 2011، سواء كانت من الإنتاج العربي أو غير العربي، وسواء كانت لمخرجين عرب أو غير عرب، وسواء كانت روائية أم تسجيلية أم وثائقية أو حتى من الأفلام التشكيلية التي تعرف بإسم "التحريك"[78].

يشير فؤاد بو علي أن ثورات " الربيع العربي" أسست لواقع جديد تبرز معالمه في إعادة التأسيس للإنسان العربي وبناء "الاستقلال الجديد" على حد تعبير الرئيس التونسي السابق منصف المرزوقي، بعد فشل نموذج الدولة القطرية الوطنية وتقديم قراءات جديدة للعلاقة مع الآخر المختلف قيمياً وأيديولوجياً، ويأتي السؤال الفني في عمق هذا التحول، فليس خافياً أن النقاش حول الفن ودوره الاجتماعي ومدى ارتباطه بالمجتمع، وتعبيره عن مساره وأحداثه قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من النقاش الاجتماعي والسياسي في العالم العربي، خاصة مع ما أصبحت تثيره بعض المواقف السياسية والاجتماعية والمنابر الإعلامية من جدل حول الهوية وضرورة إعادة النظر في مكنوناتها وعلاقتها بالتنمية البشرية وبفضاء الإنتماء الجيواستراتيجي، بل إعادة تعريف الإنتماء الحضاري للأمة وضبطه، ومع الحراك التي تقوده الطليعة الشبابية في العالم العربي، غدت الفرصة مواتية لخروج النقاش إلى العلن وجعله محط تجاذب بين الأطياف الأيديولوجية المشكّلة للمجتمع وموقع الفن السينمائي من هموم وحاجيات الإنسان العربي[79].

إلا أنه يختلف الناقد أحمد بوغاية مع بو علي إذ يعتبر أن الأفلام التي أنجزت إلى حد الساعة حول الثورات العربية الحديثة هي روبورتاجات أو في أحسن الحالات تقدير صيغ أولية كأساس للعمل المستقبلي أكثر عمقاً في مضمونها وشكلها السينمائي، مؤكداً في أنه لا ينتقص من قيمها بل هي ثمينة في بعدها التاريخي[80]. ويوافقه محمد رضا في قوله إذ يؤكد على أنه لا يعني أن الأفلام التي تم تقديمها إلى اليوم وعلى مدار عام واحد خطت سريعاً نحو الكمال بل هي في أساسها لا زالت ردة فعل غير قادرة على الإمساك بالصورة كاملة إذ أن الصورة في الواقع ليست الحقيقة النهائية، وفي حين أنها ليست خيالاً مبتدعاً في الوقت ذاته فإنها لا زالت منتقصة وغير متكافئة لكي يذهب المخرج بها إلى تجسيد إدراك شامل لها[81].

---

[78] المصدر السابق، 21.

[79] المصدر السابق، 95.

[80] المصدر السابق،71.

[81] المصدر السابق، 80.

ويوافق الناقد عصام زكريا ذلك الرأي فيقول أن الأفلام الروائية التي صنعت عن الثورة حتى الآن شديدة التقليدية، ومعظم الأفلام والمسرحيات التي ظهرت عقب تنحي مبارك تمت اضافة مشاهد الثورة على أحداثها، تظل هذه الأفلام أسيرة نظام الإنتاج والتفكير القديم في معنى الفن ودوره وجمهوره، لكن محاولات التحرر توجد في السينما المستقلة بأنواعها[82]. فهي تمزج بين الفن والتحريض السياسي.

يختلف صبحي الزبيدي مع رأي الناقدين السابقين ، فيؤكد أن الثورة المصرية الحالية على سبيل المثال وفرت وضعاً تاريخياً نادر الحدوث، يلقي بظله على كل ما سبقه، وإن المتابع للمنتوج الثقافي المصري يستطيع أن يتلمس حالات التذمر والغليان من الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي أدت إلى ثورة شباط "فبراير" المصرية، وفي السينما بالذات ثمة لحظات سينمائية تستدعي التوقف أمامها لوضوح التعبير والرؤية فيما يتعلق بالثورة والسينما في مصر[83].

ودون أن يغفل عن إبراز أهمية الإنتاج السينمائي في مرحلة ثورات "الربيع العربي" يشير نديم جرجورة إلى أن الإنتاج السينمائي الروائي محتاج إلى وقت بل إلى مسافة زمنية تبعده قليلاً عن الحدث وغليانه، بهدف تفعيل رؤية أوضح وأهدأ، وإعمال المخيلة والتفكير[84]. ويشير إلى أن نماذج الأفلام مثل (نورمال 2011، 18 يوم، الطيب والشرس والسياسي) بداية سينمائية خاصة بحدث تاريخي عربي بدل المعطيات والوقائع، فاتحاً الأبواب كلها على احتمالات متناقضة بين السلبي والايجابي، ليست النماذج إلغاء لاشتغالات أخرى، إنها مجرد أمثلة أساسية لانعكاس المعنى الثقافي والإنساني والفكري للعلاقة القائمة بين السينما والواقع، ويؤكد جرجورة أن المرحلة المقبلة شاهدة على وفرة إنتاجية متراوحة بين الأنواع كلها والمواد المختلفة والسجالات المرتكزة على أسئلة الراهن والمستقبل، كما على أسئلة الصورة وتقنياتها وأدوات التعبير التي تمنحها، هذه النماذج هي بداية مشوار طويل، تماماً كالمرحلة المنبثقة من بدايات "الربيع العربي"[85].

1.8 خلاصة

يلاحظ من خلال مراجعة الأدبيات أن السينما في العالم العربي مرت بمراحل تطور متعددة بدءاً من السرد القصصي التي تتناول حكايات الآخرين، دون مساهمة المخرج في وضع رؤيته، إلى الواقعية متأثرين بالواقعية الإيطالية الجديدة والسينما المستقلة في أمريكا والدوغما، ومن خلالها استطاع السينمائيون الشباب الخروج من دائرة السينما التجارية السائدة إلى آفاق سينما عربية بديلة تعكس الواقع الموضوعي بصدق. ومن جهة أخرى تحاول صناعة واقع جديد ومختلف كما أشار دولوز في مقاربته للسينما ودورها.

مرت سينما العالم العربي بالعديد من المعيقات التي ساهمت في بطء تطور السينما، من أبرزها دور السلطة بأنواعها سواء أكانت سلطة نظام الحكم أو الدين أو المجتمع وغير ذلك، إلا أن أكثرها تأثيراً هي سلطة نظام الحكم وما يمثلها – السلطة الرقابية- التي تخضع

[82] عصام زكريا، "السينما في عالم متحرك"، في **السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية،2014)، 474.

[83] صبحي الزبيدي، "السينما والثورة في مصر،" **الكرمل الجديد**. ع1، صيف (2011)، 243.

[84] نديم جرجورة وأخرون، **قضايا السينما العربية**، (الكويت، وزارة الاعلام- مجلة العربي، 2013)، 68-70.

[85] المصدر السابق، 75.

للمناخ السائد في العالم العربي الذي تطغى عليه الديكتاتورية وقمع الحريات ومنع التعبير عن الرأي، بالاضافة إلى منع تجاوز الخطوط الحمر في السينما (الدين والسياسة والجنس). وحتى في بعض الأوقات التي كان يعطى فيها صانعو الأفلام هامشاً من الحرية، فقد كان ذلك تبعاً لمزاجية النظام وإرادته في اذكاء القليل من الديمقراطية أو ضمن سياسة التنفيس غضب الجمهور. كما تأثرت السينما بالكثير من الأحداث والثورات التي عصفت بالعالم العربي مثل تأثر السينما المصرية بثورة يوليو في الخمسينيات، إلا أن الحدث الأكثر تأثيراً في تاريخ السينما العربية هو هزيمة عام 1967، ويستطيع المشاهد لمس ذلك التحول في الأفلام التي صنعت قبل الهزيمة حيث تناولت تلك الأفلام أبناء الطبقة الوسطى مجسدة بذلك رقي المواطن العادي، مقارنة بالأفلام التي صنعت بعد عام 1967 التي جسدت المواطن العربي بائساً، يعيش على الهامش. أما الأفلام البديلة فقد كانت في مواجهة شبه دائمة مع الرقابة.

بعد ثورات ما عرف بـ "الربيع العربي" التي انطلقت شرارتها أواخر عام 2010 ساهمت تلك الأحداث في تطور السينما التي أصبحت أكثر جرأة وعمقاً في تناول مواضيع تمس المجتمع وتؤثر به، ومعالجة قضايا مجتمعية عميقة مثل قضايا الفقراء والمرأة. فقد أصبح هناك غلبة لأفلام المؤلفين سواء كانوا رجالاً أم نساء، كما بقيت السينما بحسب إبراهيم العريس المكان الأكثر تعبيراً عن الضمير العربي الجديد في تونس ومصر[86]. و ساهمت الثورات العربية في إعادة الجدل حول سؤال الهوية أمام الإنسان العربي، وبقيت محاولات التحرر نجدها في السينما المستقلة بأنواعها التي مزجت بين الفن والتحريض السياسي. ويستهل من خلال المراجعة السابقة أن الأدبيات التي تناولت السينما في العالم العربي قليلة، ومعظم الكتب التي تخصصت بالسينما هي عبارة عن مجموعة من المقالات تم تجميعها في كتاب. أما المراجع التي صدرت في فترة ثورات الربيع العربي فهي إضافة إلى أنها قليلة جداً، فإنها تتناول السينما وتحلل الأفلام بطريقة سطحية دون التعمق في مواضيعها أو التغيرات التي أثرت بها. ولا تتطرق إلى المفاهيم التي أفرزتها هذه الثورات أو تأثير هيمنة السلطة بكافة أنواعها على السينما. وجميع المراجع تكتفي بالتأكيد على أن السينما في فترة ثورات "الربيع العربي" شهدت ازدهاراً ولكن دون تفسير ذلك الاختلاف.

كما يكتفي النقاد بتناول أفلام ثورات "الربيع العربي" التي أنتجت بعد فترة وجيزة من الاحتجاجات التي أدت إلى تغيير الأنظمة، دون التطرق إلى الأفلام التي صنعت بعد سنوات من تلك الثورات، وهي تعتبر أفلاماً مهمة وتتناول مشكلات المجتمع العربي بشكل عميق وواقعي.

ستقوم هذه الدراسة بالمساهمة في دراسة مدى التغيير الذي أحدثته الثورات العربية في موضوعات الأفلام الحديثة، وتحديد الاختلاف والتطور الذي شهدته السينما العربية، والذي دأب النقاد العرب على ذكره دون تحديده. كما ستقوم الدراسة بتحليل أفلام حديثة لم يتطرق لها النقاد في أدبياتهم السابقة وهي أفلام تحمل مفاهيم تعبر عن الواقع الاجتماعي والسياسي للمجتمعات العربية بعد الثورات، ويمكن القياس عليها نظراً لأهميتها. معظم الدراسات السابقة تركز على تحليل الأفلام المصرية نظراً لقوة الإنتاج السينمائي المصري في

[86] بشار ابراهيم، "حصيلة القرن الأول من عمر السينما،" في **السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2014)، 117.

العالم العربي، أما بالنسبة لهذه الدراسة فإنها تركز على تحليل أفلام متنوعة تنتمي لأكثر من بلد عربي وكل منها يركز على مفاهيم وموضوعات مختلفة، كما ستتناول الدراسة السلطة السياسية والدينية اللتان تهدفان إلى السيطرة على الشعب عن طريق تزييف وعيه، بالإضافة إلى تمرد الشعب على السلطات بأنواعها سواء أكانت سلطة سياسية أو دينية أو اجتماعية. كما سنرى مدى تطبيق سمات سينما العالم الثالث المتمثلة بسينما نوفو وهي، أولاً: رؤية المجتمع من خلال عيون المؤلف أو صانع الأفلام، وامتزاجها بالتاريخ الشخصي لهم، ثانياً: "هدم الأساطير" التي كان يعود روشا في أعماله للأساطير السائدة محاولاً هدمها، والسمة الثالثة التي ظهرت في أعمال روشا تتمثل في كونها تعبيراً عن الأقليات والطبقات المهمشة، وقد فرض هذه السمة الوضع الاجتماعي والسياسي لتلك الشعوب، حيث يكون الشعب في حالة تشظٍ وشتات ومقسم إلى طبقات وداخل الطبقة الواحدة هناك طبقات أخرى، مما يؤدي في النهاية إلى غياب مفهوم "الشعب"، وتظهر مهمة السينمائي حينئذٍ في التعبير عن هذا الشعب كي يساهم في خلق شعبه الذي هو وحده قادر على أن يشكل الجموع[87].

[87] بدر الدين مصطفى أحمد، "سينما نوفو أو السينما كأداة للمقاومة والتمرد،" **المجلة العربية للعلوم الانسانية**. ع117، (شتاء 2012)، 105.

2 الفصل الثاني: حول السينما البديلة

2.1 ما هي السينما البديلة

2.2 خلفية عامة حول نشأة السينما البديلة

2.3 السينما البديلة في أمريكا اللاتينية

2.4 السينما البديلة في الوطن العربي

2.5 السينما البديلة وعلاقتها بالسياسة

2.6 السينما البديلة وعلاقتها بالمجتمع

2.7 خلاصة

2.1 ماهي السينما البديلة

يطلق عليها أيضاً سينما الموجة الجديدة، كما يندرج تحت هذا النوع من السينما ما يعرف ب "سينما المؤلف". لا يوجد تعريف محدد وثابت لهذا النوع من السينما، ولكن هناك عدة سمات يمكن تحديد "السينما البديلة" من خلالها.

أول سؤال يتبادر إلى الذهن عند السماع ب "السينما البديلة" هو بديلة عن ماذا؟. فقد اجتمعت صناعة الأفلام في أمريكا حول مجموعة كبيرة من الأفلام وبدت وكأنها تقدم بديلاً مستداماً "منخفض الجودة" و " منخفض الميزانية" لنموذج هوليوود في صناعة الأفلام[88]. الذي يعتمد على أستوديوهات الإنتاج الكبرى وتنتج أفلام ناجحة تجارياً، كما يستعين بفريق ممثلين كبير ومشهور، وذو ميزانية كبيرة.

كما تعتبر السينما البديلة ذات ميول مستقلة. يتم الحصول على هذا الاستقلال داخل سمتين رئيسيتين متقاطعتين للأفلام كوسيط: السمة الفنية والسمة التجارية، ومن جماليات السينما البديلة، فريق الممثلين الصغير، والاستخدام المحدود للمشاهد الخارجية والتصوير في المواقع الطبيعية والتأكيد على الحوار أكثر من الآكشن والمؤثرات الخاصة الدقيقة، وهذا يعود في الأساس إلى البقاء في إطار ميزانيات قليلة، كما يتميز هذا النوع من الأفلام بالطريقة التي يتم بها عرضها في السوق وبطريقة تناول الدعاية والإعلان وبتفضيل التوزيع في مناطق مختارة بدلاً من إغراق السوق. فالأفلام الكبيرة تعرض في آلاف دور العرض في وقت واحد، بينما تعرض الأفلام البديلة في نسخ قليلة في الوقت نفسه، وتكون دور العرض في الأغلب من الدور الصغيرة التي تسمى " بيوت الفن[89].

وفي كل دور العرض العديدة المتاحة للأفلام التجارية في الولايات المتحدة، فإن هذه الأفلام لا تجد إلا مساحة هامشية، لذلك فإن الاستقلال يحمل معه إفتراضاً بالابتعاد عن السينما التجارية من التيار السائد، ابتعاد منهجي، ويتم الحفاظ عليه داخل نطاق الصناعة، هذا الاستقلال يظهر في رفض بعض المنتجين والمخرجين الخضوع لضغوط الصناعة، يتأسس على عدم الأهمية التجارية النسبية للأفلام التي يصنعونها، إن درجة الاستقلال تكون ممكنة فقط عندما تدر الأفلام مالاً قليلاً لدرجة أن الشركات لا تتحكم فيها[90].

يشير الناقد السينمائي إبراهيم الدسوقي إلى أن السينما البديلة تمثل مرحلة رفض الاستمرار في التعبير عن النفس تعبيراً مشوهاً من داخل نظم الانتاج السائدة والتحول إلى نوع آخر من الانتاج أكثر استقلالية، يتم بوسائل سمعية /بصرية مبسطة كإستخدام كاميرا 16 ملم، والاستغناء عن النجوم، وذلك بتحويل عناصر الموضوع إلى شكل سينمائي يطرح مضمونه، مثلما فعل الكثيرون أمثال " جودار" في فرنسا، والأندرجراوند underground في أمريكا، وما يفعله مخرجو سينما

---

[88] Yannis Tzioumakis, American Independent cinema in the age of convergence, **revue franciase detudes americaines**, No 136, (2013), 54.

[89] باري كيث جرانت، أحمد،يوسف، مترجم، **موسوعة السينما (شيرمر)– الجزء الثالث** (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2016)،10.

[90] المصدر السابق، 10-11.

شعوب (لاحكومات) العالم الثالث لتقديم شكل المجتمع كما هو دون إضافة "رتوش" اليه، ومناقشة واقعه من أجل الاصلاح في شكل سينمائي مميز، وما هو مأمول من هذا المجتمع[91].

وقد طور المخرج والأكاديمي السيريلانكي دارماسينا باثيراجا Dharmasena Pathiraja)) في أسلوب السينما البديل عبر اتجاهين، فالأسلوب البديل يتطلب مضمون مواضيع جديدة إذ لم يعد المحتوى الوهمي الذي يمكن أن يجده المرء في السينما حتى ذلك الوقت مناسباً، فالإتجاه الأول هي الواقعية التي تعتبر حجر الزاوية في أفلامه، إذ أن نسخته للواقع تتجاوز الأفراد وتشمل المجتمع ككل، على عكس صانعي الأفلام الآخرين لا يقيد ياثيراجا نفسه بالواقع على المستوى الشخصي من خلال التعامل فقط مع العلاقات الإنسانية والتكوين النفسي لشخصياته بل إنه يصور العلاقة الديناميكية بين الفرد والمجتمع، وهذا يعني أنه لا يتعامل مع الحقائق الشخصية، ولكن في الواقع الاجتماعي فهو يستخدم الشخصيات والأحداث كنوافذ يسمح لجمهوره من خلالها بإلقاء نظرة على الواقع الاجتماعي[92]. أما الإتجاه الثاني يتمثل في روح الاحتجاج التي ولدت لديه بسبب التعقيدات والاضطرابات الاجتماعية في سيريلانكا بالإضافة إلى دراسته للماركسية وبحثه عن شكل جديد ومبدع للتعبير عن أفكاره والتي أدت إلى ولادة روح الاحتجاج التي ظهرت بوضوح في مسرحياته وأفلامه وهي تعبير عن عدم المساواة الاجتماعية، فهو مشبع بروح التحرر، وهذا كان نتيجة وتعبيراً عن التاريخ الاجتماعي والسياسي في بلده.

كما يمكن تحديد العديد من المميزات في أفلام باثيراجا، أولاً أنها تركز في معظم الأحيان على تجارب وحوادث الطبقة المتوسطة، وبشكل أدق أن تركيزه الرئيسي ينصب على حياة الشباب، وأسلوب حياتهم في بيئة حضرية من الطبقة المتوسطة، وتتعمق أفلامه في التحقيق في المشاكل والتناقضات المتنوعة، بالإضافة إلى واقع الحياة في الطبقة الوسطى الحضرية، والقوى الاجتماعية التي أبدع باثيراجا في تناول مشاكلها كبطالة الشباب، والأزمة الاجتماعية الهائلة الناتجة عن هذه المشكلة التي صورت الارتباك وتدمير أنماط وقيم الحياة في الطبقة الوسطى داخل نظام اقتصادي متخلف[93].

ومن ناحية أخرى، فإن هذا المحتوى أو اطار العمل الجديد، يدعو دائماً إلى منظور جديد، وهكذا تصبح الواقعية حجر الزاوية في طريقة رؤية باثيراجا، بما يتجاوز الطبيعة السطحية لصانعي الأفلام، أي أن سينما باثيراجا في جوهرها واقعية[94].

يحدد منتج الأفلام الأمريكي إدوارد سمول الفوارق الهامة بين السينما البديلة والسينما الهوليوودية، والسمة الأكثر وضوحاً هي أنه إذا كانت السينما مشروعاً جماعياً، فإن معظم السينمائيين يتصورون ويصورون أفلامهم ويقومون بمونتاجها وحدهم أو بأقل عدد من طاقم الفنيين، وعادة ما يتولون أيضاً مسؤولية توزيع فيلمهم النهائي، وهذا يعني أن الأفلام البديلة يتم صنعها

---

[91] إبراهيم الدسوقي، "السينما المصرية – السينما العربية.. السينما البديلة: بحث حول حصاد سينما السبعينات،" **المستقبل العربي**، عدد66، (آب 1984)، 85.

[92] Piyal Samartana and sunila Abeysekera, **The "alternative" cinema of Dharmasena pathiraja**, the journal of cinema and media, NO. 37, (1989), 64-65.

[93] المصدر السابق 64.

[94] المصدر السابق، 65.

خارج اقتصاديات الصناعة، حيث يقوم السينمائيون أنفسهم بدفع تكاليف الإنتاج وفي بعض الأحيان بأموال من هبات صغيرة أو تأجير أفلامهم السابقة، وتحقق لهم هذه الطريقة ذات الميزانية المنخفضة الاستقلال[95].

كما يعتبر صانعو الأفلام البديلة هم أول من يجرب طرقاً جديدة في صناعة الأفلام، فهم مستمرون في استخدام تقنيات مثل بيكسل فيجن أو 8مم أو 16 مم، بالإضافة إلى تركيزها في العادة على الصورة المجردة، وكما توحي أفلام ستان براكيدج، فإن معظم الأفلام البديلة تتفادى التواصل اللفظي لتعطي الأولوية لما هو بصري، على عكس أفلام هوليوود " المتكلمة"، كما أن معظم هذه الأفلام تتجاهل، تدمر، وتجزيء قواعد حكاية القصة في السينما الهوليوودية، وعندما تتعامل السينما البديلة مع قصة فإنها تكون في العادة قصة تصدم الذوق التقليدي أو تصيبه بالاضطراب[96].

2.2 خلفية عامة حول نشأة السينما البديلة في أوروبا

يؤكد الكاتب والمتخصص في الدراسات السينمائية جيوفري نويل سميث أن أكثر الأحداث أهمية في أوروبا كان الانفجار المفاجيء للثورة الفرنسية الجديدة مع الأفلام الروائية الأولى لكلود شابرول، وفرانسوا تروفو، وجان لوك جودار وآلان رينيه، الذين تتابعوا الواحد بعد الآخر في عامي 1958-1959، ويضيف سميث أنه كان قد سبقت الموجة الجديدة بوقت قصير حركة " السينما الحرة" في بريطانيا، وأعقبتها "السينما الألمانية الشابة" التي أعلنت وجودها في "بيان أوبرهاوزن" في عام 1962[97].

أما في ايطاليا فقد كان التغيير أقل مفاجأة، لكنه لم يكن أقل أهمية، مع عرض فيلم فيلليني " الحياة اللذيذة"، وفيلم أنطونيوني "المغامرة" عام 1960، اللذين أعلنا بوضوح أفول الواقعية الجديدة، وبزوغ سينما الفن الجديدة[98]. وعاشت السينما في أوروبا الشرقية نهضة خلال الستينات، وبدأت على مهل مع "ذوبان الجليد" الذي حدث مع وفاة ستالين عام 1953، وانتشر تأثيره في أنحاء العالم الشيوعي، ولم تقتصر التغييرات في الستينيات على أوروبا، فقد أعطت الثورة الكوبية عام 1959 قوة دافعة للسينما الجديدة في أنحاء أمريكا اللاتينية، خاصة في البرازيل، أما في اليابان، فقد كان نظام الأستوديو الذي رعى أعمال سينمائيين عظام مثل ميزوجوش وأوزو، يعاني هو الآخر من الأزمة، وفي ظل مناخ التغييرات ظهر على المسرح مخرجون مثل ناجيزا أوشيما، الذي لعب في السينما اليابانية دوراً يحاكي دور جودار في فرنسا[99].

أدت السينما الجديدة التي انتشرت في أنحاء العالم إلى اتساع حدود فيلم الفن، وجذبت جمهوراً جديداً إلى دور العرض، تشكل السينما بالنسبة له أهمية ثقافية، وخلال الستينيات والسبعينيات تحدثت السينما على نحو أكثر مباشرة على جمهور

---

[95] باري كيث جرانت، أحمد يوسف، مترجم، **موسوعة السينما (شيرمر)– الجزء الثاني**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2015)، 387.

[96] المصدر السابق، 388-389.

[97] جيوفري نوويل سميث، أحمد يوسف، مترجم، **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010)، 8.

[98] المصدر السابق.

[99] المصدر السابق، 8-9.

الشباب، أكثر مما فعله أي فن تقليدي آخر، لكن خارج إيطاليا وفرنسا لم تكن السينما الجديدة تمثل ظاهرة جماهيرية، وبسبب محدودية حجم الجمهور كان على السينما الجديدة أن تكون قليلة التكاليف، أو تضطر للجوء إلى الدعم الحكومي (أو الإثنين معاً) لكي تظل على قيد الحياة[100].

كما يشير مؤرخ السينما جورج سادول إلى بداية نشأة السينما البديلة في فرنسا، حيث تكشفت منذ العام 1955 " موجات جديدة" وهذا التعبير الذي أبدع في فرنسا، مستعمل هنا في معناه الواسع: وهو ارتقاء مخرجين جدد ناضجين في أول فيلم طويل، وتجدد إلى حد ما فن الفيلم، فقد دخلت زمرة جديدة من السينمائيين الشباب الذين لم يبلغوا الثلاثين من أعمارهم بعد عام 1956، وكان روجيه فاديم أول من حصل على نجاح مبهر في فيلم " وخلق الله المرأة"، إذ فرض على العالم أجمع نموذجاً جديداً من الكواكب السينمائية، وتضاعفت التجليات بعد هذا النجاح الأول، حيث أذهل المنتجين أن يعود هذا الفيلم ذو التكاليف القليلة، على منتجه بدخل يفوق دخل الإنتاجات الفخمة الخاصة ذات التكاليف الباهضة، وكانت "كراسات السينما" التي أسسها الناقد النظري أندريه بازان عام 1950، تضم بعد فترة قليلة من تأسيسها العديد من الشبان الناقدين المناضلين، كما انتزع كل من فرانسوا تروفو، وكلود شابرول، وجان لوك جودار نجاحاً باهراً من أول فيلم طويل له[101].

ويرى سميث أنه منذ عام 1960-1993 كانت فرنسا هي الدولة السينمائية الرائدة، سواء على مستوى الكم أو الكيف، وعلى الرغم من أن هناك تناقص في عدد الجمهور خلال تلك الفترة، فإن حالها كان أفضل من البلدان الأخرى، حتى بعد انطلاق سوق الفيديو في الثمانينيات، ففي عام 1991 صنعت فرنسا عدداً أكبر من الأفلام (156 فيلماً)، وكان لديها عدد أكبر من دور العرض (4531 داراً للعرض)، وباعت مزيداً من التذاكر بالمقارنة مع أية دولة غربية أخرى فيما عدا الولايات المتحدة الأمريكية[102]. ويرجع سميث هذا الوضع الجيد للسينما في فرنسا مقارنة بغيرها من الدول الغربية إلى ثلاث أسباب رئيسية ومتداخلة:

"فالنظام الصناعي في الدولة يقدم المساعدة في كل مراحل الانتاج السينمائي بدءاً من كونه مشروعاً وحتى مرحلة التوزيع من خلال الإدارة المتحكمة في ذلك وهو "المركز القومي للسينما" (سي ان سي)، كما يوجد مخزون هائل من المواهب في كل فروع صناعة السينما، بالإضافة إلى جمهور شديد الحفاوة وثقافة سينمائية حية"[103].

ساعدت الكثير من الآليات على ظهور الموجة الجديدة التي فاجأت الصناعة عام 1959، وكان اسمها قد تم استحداثه قبل عام على يد فرانسواز جيرو في "ليكسبريس" الأسبوعية، وكان السياق السياسي مواتياً، النظام الديجولي الذي كان حديث

---

[100] المصدر السابق، 9.

[101] جورج سادول، ابراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، مترجم، **تاريخ السينما في العالم**، (لبنان، دار منشورات عويدات، 1968)، 547.

[102] سميث، **موسوعة تاريخ السينما**، 319.

[103] المصدر السابق.

العهد وحريصاً على تقديم صناعة محلية لكي تقاوم ما رآه بإعتباره تهديداً ثقافياً من هوليوود، وشريحتها الكبرى التي تلتهمها من عائدات شباك التذاكر، لذلك قدم الديجولي فكرة دفع مقدمات، وكان هذا الدعم يتم تمويله من ضريبة على مبيعات التذاكر يتم اعادة دفعها كنسبة من الإيرادات، وكانت تلك هي الفرصة التي اقتنصها مجموعة من نقاد السينما المتعطشين لتنفيذ أفكارهم، وهم نقاد "كراسات السينما" الذين أخذوا معهم أيضاً بعض المخرجين الجدد، كما أن تقنيات جديدة مثل الفيلم الخام الأكثر حساسية، والكاميرات الأخف وزناً، وأدوات تسجيل الصوت سهلت التصوير في المواقع الحقيقية والإرتجال والتجريب، التي كانت من السمات المميزة لمخرجي الموجة الجديدة[104].

أما التطور الأهم في السينما الفرنسية كان تكاثر أفلام " المؤلف"، خاصة في أعوام "الموجة الجديدة"، كما كانت "الموجة الجديدة" – التي بشر بها قبل وصولها فرانسوا تروفو وزملائه في "كراسات السينما"– رد فعل تجاه السينما السائدة في الخمسينيات، التي اتهمتها مجموعة "كراسات السينما" بأنها مقيدة داخل الأستوديوهات، وتتبع وصفات جاهزة[105].

ومثل " وخلق الله المرأة" لفاديم، فإن فيلم " العشاق" مهد الطريق لأفلام الموجة الجديدة، حين برهن على فيلم مبتكر ومثير للجدل وقليل التكاليف من صنع مخرج شاب يمكن أن يحقق نجاحاً في شباك التذاكر، لقد كان لدى لوى مال ولع دائم بموضوعات "التابو" فدخل في أفلامه إلى عالم العلاقات المحرمة ودعارة الأطفال، وكسر الصمت حول تعاون بعض الفرنسيين مع النازيين خلال الحرب، وبشكل عام فإن أحداث مايو 1968* خلقت مناخاً من حرية أكبر رفعت فيه الرقابة على أفلام التابوهات التاريخية والسياسية[106].

وتعتبر الخمسينيات هي العقد العظيم لسينما "المؤلف" والنقاد الفرنسيين على نحو خاص يرون في أعمال مخرجين مثل أورسون ويلز وأوتو بزمينجر ونيكولاس راي وسام فولر و دوجلاس سيرك، والعديد من الذين ظهروا أو عاودوا الظهور خلال ذلك العقد، سمات من حضور المؤلف الذي كان من الصعب العثور عليه في مخرجي الجيل السابق إلا في عدد محدود جداً منهم، مثل أفلام جون فورد وهوارد فوكس الذين ظهرا كمؤلفين بالمعنى الحقيقي لأفلامهما التي قاما بإخراجها، لكن المخرجين الأقل أهمية في عالم هوليوود كانت لهم فرصة أقل للتعبير عن الذات، والحقيقة أن المخرجين الجدد لم يتمتعوا بقدر

---

[104] المصدر السابق، 319-320.

[105] المصدر السابق، 320.

* تعرف بالثورة الطلابية، وهي مظاهرات واحتجاجات بدأها الطلاب اليساريون ثم انضمت اليهم القوة العاملة وبعد أيام قليلة أضرب ما يقرب من عشرة ملايين عامل وعاملة في كافة انحاء فرنسا، نتيجة لتراكمات فرضتها الظروف المحلية والدولية على المستويين السياسي والاقتصادي منذ بداية الستينيات. فعلى المستوى السياسي كانت هناك حالة من الحنق الشعبي تسود البلاد بسبب تقييد الحريات من قبل نظام الجنرال ديغول، حيث أصبح القمع هو الأداة الأساسية في تعامل السلطة مع الجماهير، كما جاءت المظاهرات رفضاً لسيطرة الدولة على الفن، حيث شارك في الثورة مجموعة من السينمائيين الفرنسيين والمثقفين أمثال جان بول سارتر، وسيمون دي بوفوار، وجيل دولوز، وجان لوك غودار. وعلى المستوى الاقتصادي تحول الاقتصاد عام 1968 من مرحلة النمو إلى مرحلة الركود الذي ألقى بظلاله على العمال ومستوى المعيشة والبطالة.

[106] المصدر السابق، 329.

كبير من الحرية الإبداعية، وعندما حاولوا أن يمارسوا حرية أكبر مما أعطيت لهم، كان النظام يحاول عقابهم، ولكن كونهم قادرين على أن يخوضوا مخاطرتهم بأنفسهم أياً كانت النتائج كان علامة واضحة على أن الزمن قد تغير[107].

يشير الكاتب جيم هيلبير إلى أن كلمة "المؤلف" Auteur كلمة فرنسية، لكن استخدامها فيما له علاقة بالسينما – على الأقل منذ الخمسينيات – كان سبباً في كثير من الجدل والمناقشات النقدية واستمرار استخدام الكلمة حتى الآن، وما تتضمنه حول " من هو المؤلف" يشير إلى الدور المهم الذي لعبه نقاد السينما الفرنسيون في هذه المناظرات النقدية، خاصة النقاد المرتبطين بصحيفة "كراسات السينما" في الخمسينيات والستينيات، هناك دعاوي بأن المخرج هو العضو الأقرب لنطلق عليه صفة مؤلف الفيلم، في إنتاج الأفلام التجارية القائم على التنظيم الصناعي، لكن هذا لا يعني أن كل مخرج سينمائي يجب اعتباره مؤلفاً، أو مؤلف فيلم محدد، ففي الحقيقة، يمكن أن يقال أن المخرج بإعتباره مؤلفاً يجب أن يعتبر الاستثناء لا القاعدة[108].

كتب فريدون أفيدا في عدد أغسطس 1960 من "كراسات السينما": "أن أصالة المؤلف لا تكمن في مادة الموضوع الذي يختاره، ولكن في التكنيك الذي يستخدمه، والذي من خلاله يتم التعبير عن كل شيء على الشاشة"، وكما يقول سارتر " لا يصبح المرء كاتباً لأنه اختار أن يقول أشياء محددة، وإنما لأنه اختار أن يقولها بطريقة محددة"[109].

كما أصبح "المؤلف" شيئاً أقرب إلى المحفز غير الواعي لعناصر وتأثيرات تتجاوز سيطرته الواعية، وفي المناخ الثقافي المشحون تماماً بالسياسة والنظريات، فيما بعد 1968 في فرنسا، كانت "كراسات" تتغير بسرعة وأنتجت في هذه المرحلة من تطور نظرية "المؤلف" بحثاً اجتماعياً للمحررين هو فيلم "مستر لينكولن الشاب" لجون فورد، في عدد أغسطس 1970 من "كراسات"، كان هذا البحث يتناول الفيلم منهجياً من ناحية تناقصه وما تم قمعه – ليس ما يقال فقط وإنما المسكوت عنه أيضاً– وقال روبرت ستام إن " دراسات المؤلف تميل الآن أن ترى عمل المخرج ليس التعبير عن عبقرية فردية، وإنما كمكان للقاء بين سيرة الحياة، وعلاقات النص، والسياق المؤسسي واللحظة التاريخية"[110].

ومن المسلمات اليوم أن المخرجين هم المسؤولون أساساً عن الأفلام، بصرف النظر عن البلد أو نظام الصناعة الذي ينتمون إليه، وكانت الفترة منذ الستينيات هي عصر المخرج كنجم مبهر، إن هذا يعكس في جانب من الأمر انتصار لمفهوم "المخرج المؤلف" ليس فقط في أوروبا والسينما العالمية وإنما في السينما التجارية والهوليوودية[111].

وفي إيطاليا كان الانتشار المفاجيء للواقعية الجديدة الإيطالية في العالم الغربي الظاهرة الأكثر أهمية لما بعد الحرب، فقد كانت الأفلام القيّمة نادرة منذ عام 1930، وكان أصدقاء السينما الايطالية الحقيقيون الذين كانوا يعدون لنهضتها معادين جميعهم

---

[107] جيوفري نوويل سميث، أحمد يوسف، مترجم، **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثاني) السينما الناطقة**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010)، 748.

[108] باري كيث جرانت، أحمد يوسف، مترجم، **موسوعة السينما(شيرمر) الجزء الأول**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2014)، 371.

[109] المصدر السابق، 378.

[110] المصدر السابق، 386.

[111] المصدر السابق، 390.

تقريباً للنظام، ويعيشون على هامش الأستوديوهات، وبالتوازي مع النزعات التخطيطية والوثائقية، انتشر التيار الذي عرف باسم "الواقعية الجديدة" عام 1942[112].

ومع فيلم " روما مدينة مفتوحة" الذي قام بتصويره روسيلليني بين عامي 1944- 1945 تحت ظروف مضطربة وصعوبات اقتصادية وعملية من كل الأنواع، فإن ايطاليا عادت مرة أخرى إلى مقدمة السينما العالمية، وقد كان مصطلح " الواقعية الجديدة" يستخدم منذ الثلاثينيات للإشارة للأدب والفنون التشكيلية، بحسب ما أشار إليه لوكيني فيسكونتي، فإن أول من استخدمه كان المحرر الصحفي ماريو سيرانجي عام 1943 في إشارته لفيلم " الهاجس"، كما أن هذا التيار لم يكن مدرسة فنية، حيث أطلق عليه الفرنسيون اسم "المدرسة الإيطالية للتحرير"، كما لم يكن تياراً فنياً، بل إن الواقعية الجديدة كانت جزءاً 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 نتيجة لمواجهتها الصريحة للمشكلات الجماعية في تلك الفترة، والميل للإيحاء بحل إيجابي لهذه المشكلات، ولإقامة علاقة وثيقة بين قضايا الفرد وقضايا المجتمع[113].

ويشير الناقد السينمائي الإيطالي غويدو أريستاركو إلى أن عبارة "الواقعية" التي وردت في بيان منتدى روما السينمائي عام 1955 هي تعريف يشير إلى أعمال ذات أيديولوجيات متنوعة بنتائج فنية متفرقة، تم ربطها بخلفية مشتركة تسهل العودة إليها عند البحث في الانقطاع الذي يفصل بين الحاضر وذلك الماضي الذي جاء بالمقاومة، ودفع بخيرة رجال إيطاليا إلى الالتزام المدني عبر أعمال لم تكن معروفة من قبل، وعلى هذا الأساس نشأت حركة ساهمت فيها دوافع مختلفة، وكانت هناك أفلام ذات طابع شعبوي، وأفلام اقتصرت على التعريف بالمشاكل، ورغبة صادقة في التحديث، تدل على وعي باستعادة الحرية، والعزم على الاستفادة منها[114].

ويؤكد أريستاركو أن الواقعية الجديدة لاشك بأنها قد قدمت أفلاماً مهمة، قوامها عناصر خارجية وكانت الغلبة فيها للمناظر في الهواء الطلق، والممثل غير المهني، واستخدام اللهجة المحلية، مثل فيلم "روما مدينة مفتوحة" للمخرج روسيلليني أو "سارق الدراجة" ل دي سيكا زافاتيني، وباستثناء بعض الأعمال مثل فيلم فيسكونتي "الأرض تهتز" فحتى تلك التي يتم اعتبارها أفلاماً جبارة، تنتمي إلى ما يمكن وصفه بالتوجه نحو الشعب، وليس عمل الشعب، بمعنى أنه ليس في الاشتراكية التي تنزع إلى قلب النظام البرجوازي الراهن، بل في الإنسانية المرتبطة بالإهتمام الفعلي بمصير الطبقات المتواضعة، المحرومة، أو في الوجهة الاصلاحية التي تقبل بالديمقراطية السياسية والنظام البرلماني كوسيلة لتحقيق أفضل الظروف للعمال، نبذ أساليب الكفاح غير القانونية[115].

---

[112] جورج سادول، إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش، مترجم، **تاريخ السينما في العالم**، (لبنان، دار منشورات عويدات، 1968)، 346-348.

[113] جيوفري نوويل سميث، أحمد يوسف، مترجم، **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثاني) السينما الناطقة**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010)، 451.

[114] غويدو أريستاكو، عدنان علي، مترجم، **الواقعية الجديدة والنقد السينمائي**، (أبو ظبي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، 2011)، 29.

[115] المصدر السابق، 38.

كما ترى الكاتبة جينيت فينسيندو أنه حتى عندما بدأت الواقعية الجديدة بالترنح في إيطاليا، إلا أن أفكارها بدأت في الانتشار في كل مكان خارج ايطاليا، ليس فقط في أوروبا، وإنما أيضا على وجه الخصوص في أمريكا اللاتينية والهند حيث وجدت طريقة التعبير المباشرة والبسيطة للواقعية الجديدة تطبيقاً أكثر أهمية ربما أكثر من إيطاليا نفسها[116].

يشير بعض الكتاب إلى أن بداية السينما البديلة كانت في روسيا، ولكن لا يمكن اعتبار الواقعية الاشتراكية التي انتشرت في السينما السوفياتية بداية لنشأة السينما البديلة وذلك لأنها لم تكن تمثل ظاهرة جماهيرية وصناعة كما كانت في فرنسا وايطاليا كما ذكر سابقاً، كما أن الواقعية في السينما السوفياتية لم يكتب لها الاستمرار طويلاً نظراً لإحكام الحزب الحاكم قبضته على الصناعة، وزيادة الرقابة على السينما مما أدى إلى فترة ما عرف ب " الكساد" في الثمانينات، كما أكدت الكاتبة والمختصة في السينما الروسية فيدا جونسون.

فعلى الرغم من أن سيطرة الحزب الشيوعي وستالين شخصياً على السينما قد ترك أثراً شديد الضرر على السينما كشكل فني منذ الثلاثينيات وحتى منصف الخمسينيات، فإن السينما السوفياتية تطورت كصناعة على نطاق واسع في الثلاثينيات، خاصة بسبب اهتمام الحكومة الجاد بها والموارد التي كانت تعطى للأستوديوهات الكبرى، ومنذ عام 1956 وحتى بداية الستينيات فازت الأفلام السوفياتية كل عام بجوائز في مهرجانات السينما العالمية، واستمدت فترة "ذوبان الجليد" اسمها من عمل يعود إلى عام 1954 للكاتب إيليا ايهرنبيرج، لكنه انطبق على كل الفنون الأخرى بنفس القدر[117].

كما أتاحت الكوميديا للمخرجين والجمهور الفرصة لتوجيه النكات ضد النظام الشيوعي المبالغ في بيروقراطيته، على الرغم من أنها لم تستطع توجيه النقد للأمور الأساسية، ولم تكن هذه الأفلام ممتعة ومفيدة فقط، لكنها عكست أيضاً عبثية الحياة السوفياتية وتغير الاهتمامات الاجتماعية والسياسية[118].

وبينما قدم كالاتزوف وكاليك وتاركوفسكي وآخرون في أساليبهم الواقعية الخاصة تحدياً لتوليفة الواقعية الاشتراكية، فإن مخرجين آخرين- بعضهم أصغر وبعضهم أكبر- كانوا يبحثون عن واقعية جديدة بأسلوب أكثر هدوءاً[119]. وبعد ذلك أعاد الحزب وبيروقراطية الصناعة تأكيد قبضتها على الفنانين، وتزايدت الرقابة مع منع أكثر من مئة فيلم روائي طويل، خلال فترة ما أطلق عليه " الكساد" منذ أواخر الستينيات وحتى أوائل الثمانينيات، ولم تكن هناك فرصة لأن تحيا النزعة النقدية لواقعية

---

[116] جينيت فينسيندو، أحمد يوسف، مترجم، "السينما القومية في بلدان العالم- الفن الجماهيري في السينما الفرنسية"، في **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثاني) السينما الناطقة**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010)، 696.

[117] فيدا جونسون، أحمد يوسف، مترجم، "روسيا بعد ذوبان الجليد"، في **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010)، 506-505.

[118] المصدر السابق، 508.

[119] المصدر السابق، 513.

جديدة تطورت لدى صناع الأفلام في فترة ذوبان الجليد وسادت بدلاً منها خلال السبعينيات " واقعية تعليمية بيداغوجية"[120].

2.3 السينما البديلة في أمريكا اللاتينية

في أواخر الخمسينيات، بدأت سينما جديدة في الظهور في أمريكا اللاتينية، لتحفر لنفسها مكاناً حيثما وجدت أقل فرصة لتنمو حتى في أكثر الظروف غير المواتية، بل إنها عاشت على هذه الظروف، لذلك فإنها كانت في الجزء الأكبر منها مكرسة لشجب البؤس والاحتفاء بالاحتجاج، وخلال ما بين 10-15 سنة تطورت الحركة ليس فقط لكي تصل من أقصى القارة إلى أقصاها، كما أنها جذبت الاهتمام العالمي إلى سينما أمريكا اللاتينية للمرة الأولى، بدأت تلك السينما على شكل مبادرات متناثرة ومتباعدة في البلدان المختلفة[121].

وطور سينمائيو أمريكا اللاتينية عبر العقود الأسس النظرية والعملية لسينما العالم الثالث في مرحلة ما بعد الاستعمار، كما تم التعبير عنها في " السينما غير الكاملة" في النظرية الكوبية، و "السينما الثالثة" في النظرية الأرجنتينة، و الحركات البرازيلية التي ظهرت أولاً في "سينما نوفو" ثم في "التروبيكاليزم" (النزعة الاستوائية)[122].

في الستينيات، كانت أمريكا اللاتينية أرضاً للنضال، ومن الثورة الكوبية عام 1959 حتى وفاة تشي جيفارا عام 1967، ومن مذبحة تلاتيكلو في 1968 حتى انتفاضة كوردوبازو في عام 1969، ومن هبوط قوات المارينز الأمريكية في جمهورية الدومينيكان عام 1965، حتى سلسلة الانقلابات العسكرية التي أعدت المنطقة لسياسات الليبرالية الجديدة، كانت مجتمعات أمريكا اللاتينية تهتز بالصراع الاجتماعي، والتمرد السياسي، والتدخل العسكري، وأدى فشل تطور التحديث إلى إظهار الوجه الحقيقي للاستعمار الجديد، كشف عنه نقد نظريات الاستقلال، والاستعمار الداخلي، والإمبريالية الثقافية، وهذا أثبت وصول الفكر الاجتماعي في أمريكا اللاتينية إلى النضج، وكشف عن حركة ثقافية مبهرة، من المسرح إلى الأدب، ومن الموسيقى الجماهيرية إلى الموسيقى، ومن العلوم الاجتماعية إلى الفلسفة والدين، واشترك السينمائيون في هذه الحركة من أجل ابتكار طرق بديلة للتوزيع والعرض، وخلق لغة سينماتوجرافية مختلفة، والتدخل عن طريق الفن في تحديث وثورة السياسات المناهضة للاستعمار والإمبريالية آنذاك[123].

ويشير مايكل شانان Michael Chanan إلى أن فيلم دوس سانتوس ريو، المنطقة الشمالية (1957) هو الذي أسس لمرادف سردي روائي في شكل حكاية واقعية جديدة عن "مدن الأكواخ" في ريو دي جانيرو، وفي السنوات التالية أصبح

---

[120] المصدر السابق، 516.

[121] مايكل شانان، أحمد يوسف، مترجم، "صناعات السينما الجديدة في أمريكا اللاتينية"، في **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010)، 799.

[122] باري كيث جرانت، أحمد يوسف، مترجم، **موسوعة السينما(شيرمر) الجزء الأول**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2014)، 443.

[123] المصدر السابق، 448.

بيريرا دوس سانتوس ضمير وروح السينما البرازيلية الجديدة، كما أطلق عليه جلوبير روشا، كما أن الفيلم الذي صنعه بيري وتلاميذه "ارمِ لنا بنصف دولار" كان بحثاً اجتماعياً في مدن الأكواخ حول مدينة سانتا في، الذي أصبح فيما بعد الفيلم التسجيلي المؤسسي لحركة السينما الجديدة، التي عرفت باسم "السينما الجديدة اللاتينية الأمريكية" وهو الاسم الذي يعود إلى لقاء حدث في عام 1967 للسينمائيين من كل قارة، واستضافهم ناد للسينما في مدينة تشيلية على البحر- فينيا ديل مار- والتي كانت تقيم مهرجاناً للأفلام منذ عام 1963[124].

ووفقاً لفرناندو بيري، فقد بدأت سينما أمريكا اللاتينية الجديدة إنتاجها السينمائي في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي في كوبا مع Elmango بواسطة نيلسون بيريرا دوس سانتوس، وفي الأرجنتين مع مدرسة الأفلام الوثائقية في سانتا في لفرناندو سولانس وأوكتافيو جيتينو، نشأت هذه السينما الجديدة في "وضع تاريخي جديد" ل "رجل جديد"، هذا السياق الجديد يتطلب "سينما ثورية جديدة"، "سينما مناضلة" تساهم في امكانية الثورة[125].

وفي نفس الوقت يقول جلوبير روشا ممثل سينما نوفو: "السينما خاصتنا جديدة لأن الرجل البرازيلي جديد، وضوءنا جديد، وبالتالي أفلامنا مختلفة عن السينما الأوروبية"، على الرغم من هذا التطابق مع البيئة الخارجية في كتابه "جماليات الجوع"، فإن روشا هو المخرج البرازيلي الوحيد الذي يتعرف بشكل مباشر على السينما الأمريكية اللاتينية الجديدة ويقيم علاقات معها[126].

وبينما كان دييجوس هو الأكثر شهرة بين مخرجي سينما نوفو، فإن العنصر الأهم كان جلوبير روشا (1938-1981) وقد لعب دور "الطفل الشقي" الذي لعبه جودار في السينما الفرنسية، كما شجع روشا سياسات سينما المؤلف التي أتاحت للسينمائي أن يستكشف التناقضات التاريخية، وتضع المؤلف في مركز هذه التناقضات من خلال سياسة المؤلف[127]. وفي البيان الذي أصدره عام 1965 بعنوان "جماليات الجوع" كان روشا يرى أن أصالة سينما نوفو تنبع من كشفها عن أن "العنف ليس سلوكاً طبيعياً لدى من يموتون جوعاً" وأن "لحظة العنف هي اللحظة التي يدرك فيها المستعمِر وجود المستعمَر"، وطبقاً لذلك فإن جماليات الجوع تتوجه ضد قيم السينما الامبريالية، وكانت النتيجة على يد روشا هي أسلوب يهجر الوضوح السردي لصالح تصوير العنف التعبيري، من خلال مزيج من التأثير الثقافي "لسياسات المؤلف" الفرنسية، وفكر تشي جيفارا وفرانز فانون، فإن أسلوب أعمال روشا يحمل علاقة قوية مع كل من جودار وبازوليني، بالمونتاج الخشن الحاد، واللعب الدائم على التناقضات المتحركة[128].

---

[124] شانان، **صناعات السينما في أمريكا اللاتينية**، 800.

[125] Ana Del Sarto, **Cinema Novo and New/Third Cinema Revisited**, **Cultural and Politics**, Brazilian and VOL 34, NO.1, (2005), 81. Spanish American Literary and Cultural Encounters,

[126] المصدر السابق.

[127] شانان، **صناعات السينما في أمريكا اللاتينية**، 803.

[128] المصدر السابق، 816.

كانت الصوفية عند روشا ديانة شعبية، وتوفيقاً بين الكاثوليكية وموتيفات العقائد الإفريقية التي زرعت مع تجارة العبيد حيث تؤلف مرادفاً مزدوجاً، لقد اعتبرها تعبيراً عن تمرد روح دائمة ضد قمع لا يتوقف ورفضاً لظروف اضطر الشعب أن يعيش فيها لقرون طويلة وكنموذج لتوفيق لغته السينمائية الخاصة، وكما يقول بيتر شومان فإنه بالنسبة لروشا، فإن السيل الغزير من الصور ومزيج الصوفية والأسطورة والثقافة الخاصة والطقوس تتزاوج معاً في رمزية سريالية تحقق قوة رؤيا[129].

وجهت الجرائد السينمائية ونوادي السينما نقداً للسينما البرازيلية وجدالاً حول إذا كان المطلوب بناء صناعة قوية بدعم من الدولة، أم اتباع نظام منخفض التكاليف يشجع على التجريب، كانت الاستراتيجية الجديدة تعتمد على التصوير في الأماكن الحقيقية، وعمل الكاميرا المكثف والممثلين غير المحترفين، وكان ذلك جزءاً من الواقعية الإيطالية الجديدة التي كانت جمالياتها تقتنص بقدر كبير من الحيوية تعقيد الواقع الاجتماعي، كما كانت هذه الجماليات قريبة من الموجة الفرنسية الجديدة التي كانت جمالياتها الطليعية وأفكارها الفلسفية تقدم نقداً مقنعاً للحداثة الغربية، وفي ضوء المزاج البرازيلي من خلال المنظور المضاد للامبريالية في العالم الثالث، تم تعديل الأفكار الطليعية الأوروبية لتصبح وسيلة للمعارضة السياسية[130].

فقد كانت سينما نوفو تختلف عن أفلام هوليوود التي تهدف إلى التسلية وبث السلبية في المتفرج، كما تختلف أيضا عن سينما المؤلف الأوروبية التي ينظر إليها باعتبارها فن وتعبير عن القلق الوجودي والاغتراب الاجتماعي، لذلك قدمت السينما البرازيلية نقداً اجتماعياً وسياسياً للنزعة الاستعمارية والاستعمار الجديد، ووصفها دييجو أنها سينما نقدية وملتزمة: "لقد أخذ السينمائيون البرازيليون كاميراتهم وتجولوا في الشوارع، والريف، والشواطئ بحثاً عن الشعب البرازيلي الفلاح والعامل والصياد وسكان الأكواخ"، بينما كانت هوليوود تضفي الجماليات على السياسة، وبينما تضفي الموجة الجديدة السياسة على الجماليات، فإن سينما نوفو جنباً إلى جنب مع "السينما غير الكاملة" الكوبية، و "السينما الثالثة" الأرجنتينية، تحاول أن تصهر جدليات الجماليات الطليعية مع السياسات الثورية[131]. وعلى النقيض من نعومة الأفلام الكلاسيكية، التي تستعرض المتفرج بكل الوسائل، فإن سينما نوفو تعتمد إلى الهجوم على المتفرج وعلى قيمه التي لم يشك بها قط، وذلك من خلال استخدام مكثف لتقنيات بريشت وايزنشتين في الاغتراب مثل (المونتاج الرأسي وغير المستمر) والقطع المونتاجي القافز، والتمثيل المسرحي، والرمزية الاجتماعية، لم يكن من المسموح للمتفرج أن يبقى سلبياً أو مسترخياً، بل مضطرباً ومعرضاً للأسئلة عن طريق أفلام غير مريحة، مصنوعة من صور خام، وحوار مكتوم، وضجيج غير مرغوم فيه على شريط

[129] المصدر السابق، 803.

[130] جرانت، **موسوعة السينما**، 449.

[131] المصدر السابق، 449-450.

الصوت، ومفاجآت مونتاجية، وعناوين غير واضحة، إن سينما نوفو الفدائية تتطلب متفرجاً لا يتأمل وإيجابياً وملتزماً سياسياً[132].

تشير آنا ديل سارتو إلى أنه ظهرت أنواع جديدة من القومية تشوبها ميول شعبوية في كثير من الأحيان، خلال الستينيات داخل العديد من بلدان أمريكا اللاتينية، ثم امتدت لاحقاً إلى بقية شبه القارة الهندية، وحركات التحرر الوطني، وظهور العالم الثالث نتيجة إعادة تشكيل الحرب الباردة لما يسمى بالنظام العالمي الجديد، كما لم تكن طبيعة هذه الأنواع الجديدة من القومية ثقافية فقط، كما في عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي، أو اقتصادية كما في الأربعينيات والخمسينيات، ولكنها كانت طبيعتها في الستينيات والسبعينيات كلية لا تقبل الجدل – ثقافية واقتصادية واجتماعية- وكانت إحدى السمات البارزة للحركات اليسارية السائدة في تلك الفترة هي بالضبط المزيج الأيديولوجي المعقد بين الماركسية اللينينية، والقومية الثقافية لماوتسي تونغ، وتطوعية تشي جيفارا، والعالم الثالث لفرانز فانون، وحركات التحرر الوطني ومناهضة الاستعمار[133].

وتضيف أنه في منتصف السبعينيات، وصلت التناقضات الاجتماعية والاقتصادية السياسية والثقافية إلى مستويات جديدة، مما أدى إلى تكثيف النسيج الاجتماعي وإحداث مواجهات متوترة تم فيها استثمار الطاقات المتفائلة والطوباوية[134]. كما شهدت الثمانينيات تناسقاً في التطورات التي شملت نهضة السينما الأرجنتينية، ومولد سينما المرأة في العديد من البلدان (خاصة المكسيك والبرازيل)، واعادة إحياء صناعة السينما المكسيكية، وبدائل مثل حركة "سوبر 8" في فنزويلا، ومع التشكيلة المتنوعة لهذه الأفلام جمالياً وسياساً، فإن فكرة وجود الحركة التي ولدت في الستينيات، حتى لو كانت موحدة في تنوعها بدأت بالتراجع، ولو كان التفريق بين السينما التجارية والسينما الملتزمة أصبح مشوشاً، فذلك يعود في الأساس إلى الاعتراف بوجود أكثر من واقع سياسي واحد، كما بقيت تقاليد السينما التجريبية الملتزمة حية مع مخرجين مثل المكسيكي بول ليدوس[135].

لم تتوقف أبداً صناعة السينما في العالم الثالث عن أن تكون مختلفة، وليست القضية تتعلق بحجم أو نوعية الإنتاج، فقد كانت أمريكا اللاتينية منذ الخمسينيات في طليعة السينما العالمية، ولكن في السينما مثل كل الأصعدة الأخرى، يقول ساليز جوميز: " لا يكون التخلف مرحلة أو خطوة بل حالة ظرف، وأفلام الدول المتقدمة لم تمر أبداً بمثل هذا الظرف، بينما تميل صناعات سينما أخرى إلى الالتصاق بهذا الظرف، لذلك فإن من العجائب أن السينما في أمريكا اللاتينية ترفض أن تموت"[136].

---

[132] المصدر السابق، 450.

[133] Sarto, **Cinema Novo**, 80.

[134] المصدر السابق، 81.

[135] مايكل شانان، أحمد يوسف، مترجم، "صناعات السينما الجديدة في أمريكا اللاتينية"، في **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010)، 812

[136] المصدر السابق، 814.

2.4 السينما البديلة في الوطن العربي

يجمع الكتاب على أن بداية السينما البديلة في الوطن العربي كانت في مهرجان دمشق الدولي لسينما الشباب عام 1972. ويشير الكاتب السوري جان ألكسان إلى أن مهرجان دمشق الدولي كان بداية لعملية مد جسور اللقاء والتعاون بين السينمائيين العرب لتجسيد هوية السينما الجديدة التي تخاطب إنسان العصر بلغة تؤكد أنها تحترم وجوده وعقله، وتساعد على تجاوز مواقع الاتكال واللامسؤولية والتخلف، إلى مواقع متقدمة أكثر فعالية وأكثر جدوى[137].

ويؤكد كمال رمزي على أنه تم تدشين حركة السينما العربية الجديدة في مهرجان دمشق، وأن هذه الحركة أثمرت العديد من الأفلام الهامة من تاريخ السينما العربية، ويشير إلى أن أغلب الانتاج السينمائي العربي خارج مصر حتى منتصف الستينيات كان يقتصر على الأفلام التسجيلية والقصيرة التي يغلب عليها طابع الهواية، ومع إنشاء القطاع العام في سوريا والعراق في المشرق العربي، وتونس والجزائر في المغرب العربي، ونتيجة لوجود القطاع العام في مصر بدأت السينما العربية تتغير، ولم تعد السينما العربية هي السينما المصرية فقط، ومن خلال السينما الشابة في هذه البلدان ولدت سينما عربية جديدة تعانقت مع السينما المصرية في مهرجان دمشق عام 1972[138].

كما يؤكد إبراهيم الدسوقي أن المؤشرات السابقة تقول أن هنالك شيئاً مهماً في السبعينيات ألا وهو وجود تيار لصنع سينما مختلفة عن تيار السينما السائدة[139]. وكانت اللغة التي سادت خلال لقاء السينما البديلة الذي عقد في دمشق لغة الفصاحة الأيديولوجية ولغة النوايا الوطنية الطيبة في الوقت نفسه[140].

ترى الكاتبة ستيفاني فان ديبير أن مجموعة السينما العربية الجديدة كانت قد أعلنت عن خططها الفنية والموضوعية الخاصة بالسينما في العالم العربي بعد عام 1967، وتقوم مجموعة السينما العربية الجديدة التي انبثقت في مهرجان دمشق السينمائي بهدم السينما القديمة التي يهيمن عليها المخرجون الذكور من الميلودراميين والخياليين، وكان هناك اهتمام بارز وجلي بالسير نحو الواقعية الوثائقية وقضايا المرأة، وبمعالجة انعكاسية الذات الداخلية التي تكشف عن دينامية الأمة، كما أصبحت المرأة أكثر جرأة فيما يتعلق بواقعها المعاصر[141].

يشير الكاتب وأستاذ الدراسات السينمائية باري كيث جرانت إلى أنه منذ الخمسينيات (وخاصة في منتصف الثمانينيات) أدى النشاط السينمائي في سوريا ولبنان والمجتمع الفلسطيني وتونس والمغرب والجزائر، بالإضافة إلى مراكز الهجرة العربية، إلى

---

[137] جان ألكسان، **السينما في الوطن العربي**، (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1982)، 13.

[138] كمال رمزي وآخرون، **الهوية القومية في السينما العربية**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1986)، 128.

[139] إبراهيم الدسوقي، "السينما المصرية.. السينما العربية، السينما البديلة: بحث حول حصاد سينما السبعينيات،" **المستقبل العربي**، عدد 66، (آب 1984)، 94.

[140] ابراهيم العريس، "مدخل لدراسة تاريخ السينما العربية،" **مجلة السينما العربية**، ع 5، (شتاء 2016)، 58.

[141] Stefanie van de peer, **Selma Baccar's "Fatma" 1975: at the crossroads between Third Cinema and New Arab Cinema**, French forum, VOL.35, No. 2/3, (spring/ fall 2010), 17.

ثقافة سينمائية عربية تتزايد في عدم التجانس بينها، ويتزايد التفاعل بينها أيضاً[142]. وطوال الأربعينيات وحتى منتصف السبعينيات حافظت السينما المصرية على مكانتها باعتبارها الفرجة الأساسية للجمهور العربي في المنطقة كلها[143].

ويلاحظ الناقد إبراهيم العريس أن الحصيلة السينمائية لعقود من المواجهات والحروب التي خاضتها مصر مع العدو الإسرائيلي، منذ النكبة 1948الى حرب 1973، كانت متواضعة قياساً إلى قوة الأحداث التي عاشتها مصر، وباستثناء عدد قليل من الأفلام، فإن أغلبها عبر عن نوع من الانهزامية ودعوة مستترة إلى الإذعان والاستسلام وتفادي الدخول في أية حرب، حتى لو كانت لتحرير الأرض والعرض كما يقول علي أبو شادي[144].

ولكن يجمع النقاد والكتاب أنه على الرغم من المشاعر السلبية التي سيطرت على الشعوب العربية بعد هزيمة حزيران عام 1967، إلا أن ذلك أدى إلى حدوث تغيير في السينما العربية.

وفي هذا السياق تشير درية شرف الدين إلى أنه كانت ردة الفعل المباشرة للهزيمة هو ظهور اتجاه في السينما ، هدفه الحقيقي معاونة الجماهير على تحمل مآسي الهزيمة ووقعها القاسي على النفس، بأعمال سينمائية تحقق التسلية وتثير الابتسامة وتلهي الناس عن الواقع الأليم الذي يعيشونه، واستغلت السينما المصرية ذلك بالأساليب التي درجت عليها السينما التجارية، باحثة فقط عن الربح المادي، عن طريق أفلام متردية القيمة، وموجة من أفلام الكوميديا الهابطة، وفي تلك الفترة ظهرت أفلام (خلي بالك من زوزو) لحسن الامام، و(أبي فوق الشجرة) لحسين كمال، وهي أفلام غنائية راقصة، مبهجة تطرح قيماً مرفوضة، وتهدف إلى أن تبقي أعصاب الجمهور دائماً في حالة استرخاء[145].

لكن ملامح ثقافة جديدة تحاول بحث أسباب الهزيمة، وتتلمس محاولات الخلاص، بدأت في الظهور، وهي سينما هامشية تحاول أن تكون جادة، وتقدم فناً يحترم عقل المشاهد، وتسعى إلى امتاعه فنياً، كما سعت تلك السينما الجديدة إلى التصدي للعناصر الانهزامية داعية إلى توجيه الأنظار إلى المستقبل، كانت تلك دعوة (جماعة السينما الجديدة) التي تكونت عام 1968، وكانت أول جماعة تسعى إلى تحديد أهدافها، ونوع السينما التي تعمل على تقديمها، كما تحدد ذلك في بيانها التأسيسي الذي يقول : "إن الذي نريده هو سينما مصرية، سينما تعمق حركة المجتمع المصري، وتحلل علاقاته الجديدة، وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات"[146].

كما تؤكد ستيفاني فان دي بير أنه في عام 1967 ظهر موقف عربي أطلق عليه "الوعي المهزوم" على أثر الهزيمة ضد إسرائيل في الحرب، وقد وصل ذروته السينمائية من خلال إنشاء منظمة السينما العربية الجديدة عام 1968 التي تم الإعلان عنها في مهرجان دمشق السينمائي، وجاءت هذه المجموعة كرد فعل ضد الميلودراما التي لا تحمل أي معنى والتي هيمنت على

---

[142] باري كيث جرانت، أحمد يوسف، مترجم، **موسوعة السينما (شيرمر): الجزء الأول**، (القاهرة، المركز العربي للترجمة، 2014)، 261.

[143] المصدر السابق، 264.

[144] إبراهيم العريس، "قضايا التحرر في السينما العربية، الثقافة العربية في القرن العشرين: الحصيلة الأدبية والفنية،" **مركز دراسات الوحدة** العربية ،(30 ابريل 2018)، 1624.

[145] درية شرف الدين، **السياسة والسينما في مصر 1961–1981**، (دار الشروق، القاهرة، 1992)، 119.

[146] المصدر السابق، 120.

دور السينما العربية، كما جاءت لتقف ضد ضآلة الثقافة العربية السينمائية، وقد قام جيل جديد من المخرجين الشباب بإعادة تنشيط نظرة جديدة وجماعية للسينما الواقعية، وكان التركيز على الاستكشاف الفني لأصالة الشكل والمضمون[147].

ووفقاً ل غيل هينيبل فإن البحث عن أشكال جديدة يقوم على "سلسلة من الرفض للاتجاهات السابقة الخاصة بالسينما المصرية، ورفض الأساليب القديمة، بالإضافة إلى رفض التنازلات، لقد كان الهدف يتمحور حول إيقاظ الجمهور من غفلته ودعوته للمشاركة في الصراع"[148].

استطاعت هذه المجموعة إنتاج فيلمين عن طريق المشاركة مع القطاع العام السينمائي هما (أغنية على الممر) إخراج علي عبد الرازق، و (ظلال على الجانب الآخر) إخراج غالب شعث عام 1971، ثم ألغت المؤسسة نظام المشاركة، فلم تتمكن الجماعة من مواصلة الانتاج، وأتهمت أفلامها بعدم القدرة على التوزيع، وبالتالي عدم قابليتها للتسويق وتأخر عرض فيلمها الثاني (ظلال على الجانب الآخر) لمدة ثلاث سنوات كاملة[149].

كما يشير إبراهيم العريس إلى سينما الستينيات العربية التي أتت مكتسبة قدراً هائلاً من الوعي، بعد المرحلة التي عاشتها في عملية انتقالها من سينما الواقع إلى سينما القضية، كما بلغ التبدل ذروته في الكثير من المحطات التي يمكن التوقف عندها[150].

من فيلم "العصفور" ليوسف شاهين الذي أتى تالياً لفيلم "الأرض" للمخرج نفسه، ليطرح أسئلة حول الحرية وعلاقة السلطة بالجماهير، إلى الأفلام الروائية التي تتناول القضية الفلسطينية مثل "المخدوعون" لتوفيق صالح، و"كفرقاسم" لبرهان علوية، إلى أفلام جماعة السينما الجديدة في مصر وبخاصة كما ذكر سابقاً فيلمي "أغنية على الممر" لعلي عبد الخالق، و"ظلال على الجانب الآخر" لغالب شعث، ومن المومياء لشادي عبد السلام واشتغاله على تثوير اللغة السينمائية نفسها وتحريرها من الخطاب السردي، إلى سلسلة الأفلام التي كشفت في غضب عن الواقع الأنثربولوجي وأزماته "بس يا بحر" للكويتي خالد الصديق، "الحياة اليومية في قرية سورية" للسوري عمر أميرالاي[151].

ويؤكد الكاتب فيصل دراج أنه "قد أعقب الحقبة التي انتهت مع نهاية القطاع العام في مصر، جديد لاحق أكثر خصباً واعاقة معاً: هو أكثر خصباً بفضل أسماء وافدة عديدة عالية الكفاءة تمثلت في جمهرة من المخرجين وهم علي بدرخان وعاطف الطيب ورضوان الكاشف وخيري بشارة وداوود عبد السيد ويسري نصر الله وغيرهم"، وتابع "هؤلاء أفضل ما جاء به يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح وحسين كمال ... ودفعوه إلى آفاق نقدية فنية، أكثر اتساعاً وجذرية

---

147 Stefanie van de peer, **Selma Baccar's "Fatma" 1975: at the crossroads between Third Cinema and New Arab Cinema**, French forum, No. 2/3, (spring/ fall 2010), 19.

148 المصدر السابق.

149 شرف الدين، **السياسة والسينما في مصر**، 120.

150 إبراهيم العريس، "مدخل لدراسة تاريخ السينما العربية،" **مجلة السينما العربية**، عدد 5، (شتاء 2016)، 58.

151 المصدر السابق.

انتمت إلى " الثورة" فكرياً وعارضت – شكلاً ومضموناً – "سياسة الانفتاح"، سواء كانت المعارضة واضحة أم مضمرة، قدمت سينما الجيل الجديد الذي بدت ملامحه واضحة في ثمانينيات القرن الماضي، وثائق فنية – سياسية راقية المستوى، مثل فيلم "الجوع" لعلي بدرخان، و"الطوق والإسورة" لخيري بشارة"[152].

أما سوريا، فبحلول السبعينيات كانت تنتج أفلاماً تسجيلية وروائية ذات جودة عالية، فظهرت أفلام ذات جودة، مثل أفلام "السكين" لخالد حمادة، و"المخدوعون" 1972 لتوفيق صالح، و"كفر قاسم" 1974 لبرهان علوية، وهي الأفلام التي جعلت دمشق مركزاً لحركة سينمائية عربية "بديلة"، وقد أثرت هذه الأفلام على الممارسة السينمائية في البلدان العربية الأخرى، وأعادت الاهتمامات الثقافية والاجتماعية والتي تتناول مناهضة الاستعمار[153].

كما قدمت السينما السورية في نفس الفترة العديد من الأعمال السينمائية التي تعكس هموم الحياة الاجتماعية والوضع الاقتصادي مثل "اليازرلي"، كما قدمت العديد من الشبان الجادين مثل: نبيل المالح في "الفهد"، و"السيد التقدمي"، مروان حداد في "الاتجاه المعاكس"، و "حبيبي يا حب التوت" إلا أن هناك عملين من أهم الأعمال السينمائية، الأول "الحياة اليومية في قرية سورية" من إخراج عمر أميرالاي الذي يتحدث عن الواقع السوري المعاصر من خلال شريط تسجيلي طويل، حاول فيه تسليط الأضواء على بعض المشاكل الرئيسية التي تعترض فكرة الإصلاح الزراعي الذي تم تطبيقه، ومدى الجدوى منه[154].

أما العمل الثاني فهو "اليازرلي" لقيس الزبيدي، وهو شكل سينمائي متميز أستخدم فيه تقنية مختلفة يطرح من خلالها هموم مجتمع يعيش على الهامش[155].

ومع حلول الثمانينيات أصبحت السينما السورية أكثر ارتباطاً بمجموعة محددة من السينمائيين، مثل سمير ذكرى (ولد عام 1945)، وصاحب فيلم "حادث النصف متر" (1981)، وأسامة محمد (ولد عام 1945) صاحب فيلم " نجوم النهار" (1988)، ومحمد ملص صاحب فيلم "أحلام المدينة" (1985)[156]. وقد استخدم ملص في فيلمه قصة صبي صغير لاستحضار المناخ السياسي المضطرب في سوريا في الخمسينيات، معلقاً على فترة من التاريخ لا يزال من الصعب مناقشتها علانية، كما عرض وجهات نظر ناقدة حول الطريقة التي تطورت بها السياسة في الشرق الأوسط[157].

ومن ناحية أخرى ظهرت السينما الفلسطينية في أواخر الستينيات في مخيمات اللاجئين في الأردن ولبنان وسوريا، مع بزوغ منظمة التحرير الفلسطينية، وبدأ النشاط السينمائي مع تأسس قسم الفوتوغرافيا والسينما في المنظمة، الذي أنتج وجمع مادة

---

[152] فيصل دراج، "السينما المصرية في مراحل متعاقبة: ملاحظات أولية،" **المستقبل العربي**، عدد 432، (2015)، 95.

[153] باري كيث جرانت، أحمد يوسف، مترجم، **موسوعة السينما (شيرمر): الجزء الأول**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2014)، 265.

[154] إبراهيم الدسوقي، "السينما المصرية.. السينما العربية، والسينما البديلة: بحث حول حصاد سينما السبعينات،" **المستقبل العربي**، عدد 66، (آب 1984)، 87.

[155] المصدر السابق، 88.

[156] جرانت، **موسوعة السينما**، 265.

[157] Jerry White, **Children**, **Narrative and Third Cinema in Iran and Syria**, Canadian journal of film studies, VOL.11, NO.1, (spring 2002), 79.

سينمائية عن الأحداث السياسية الجارية، ومع تأسيس مؤسسة السينما الفلسطينية لاحقاً، ظهرت مجموعة من السياسيين والناشطين الشباب، مثل سمير نمر ومصطفى أبو علي، وقاسم حَوَل، والمصور السينمائي هاني درويش، وبدأوا في صنع أفلام تسجيلية تصور الموقف في جنوب لبنان، والمعارك مع الجيش الإسرائيلي، وغارات إسرائيل على قواعد منظمة التحرير الفلسطينية، ومن بين الأفلام الأولى التي جذبت اهتماماً عالمياً فيلم قاسم حَوَل " لماذا نزرع الورد؟ – لماذا نحمل البنادق؟ (1974)، وهو فيلم تسجيلي شاعري[158].

يؤكد إبراهيم العريس أن الوعي بأهمية الثقافة والإبداع في النضال التحرري برز بشكل كبير ومتنوع في التجربة الوطنية الفلسطينية، وقد كانت الثورة الفلسطينية في كل مراحلها، في طليعة الحركات التحررية والعالمية التي كان فيها للثقافة والإبداع مكانة مميزة، وإذا كان للأنواع الفنية والإبداعية من شعر ورواية وقصة وموسيقى، حضور بارز في الثقافة التحررية، فإن للسينما أيضاً دوراً تفاوت حجم حضوره وتأثيره، حسب الأحداث الصعبة والقاسية التي مرت بها القضية الفلسطينية، وقد تنبه غسان كنفاني إلى أهمية السينما عندما قال: "أن السينما فن مدهش، يسهم في مسألة النضال"[159].

وقد ظلت القضية الفلسطينية من بين الموضوعات التي يتطرق لها كثيراً في السينما العربية، ومنذ أواخر الثمانينيات زاد التأكيد على معالجة هذا الموضوع من خلال عيون الضحايا الحقيقيين من فلسطين، وهناك مخرجين مثل ميشال خليفي صاحب "حكاية الجواهر الثلاث المفقودة" (1994)، وإيليا سليمان صاحب "يد إلهية" (2002)، ويسري نصر الله صاحب "باب الشمس" (2004)، يركزون على استكشاف سياسة التجربة الشخصية[160].

كما يؤكد الناقد فاضل الكواكبي أنه في أواخر السبعينيات، بدأت داخل الأراضي الفلسطينية المحتلة ظاهرة سينما جديدة أنشاها سينمائيون يقيمون داخلها، ويحاولون استغلال أي هامش من خلال جهات تتعاطف مع القضية الفلسطينية، خاصة من الأوروبيين، لصنع تجارب أولية لخطاب سينمائي فلسطيني ينجز من الداخل، وكانت ميزة هذه السينما التي بدأت تتطور في الثمانينيات هي أنها لم تعد مضطرة من ناحية المادة المرئية إلى اللجوء إلى الصورة الافتراضية أو الأرشيفية، إلى تصوير المنافي والمخيمات فحسب، بل توسعت المادة لتقدم صورة مرئية نابضة بالحياة للعيش اليومي في الأرض الأصلية المحتوية على تراكم (زماني/ مكاني) لم يستطع الصهاينة محوه رغم جميع مساعيهم الاستيطانية الإجرامية.[161]

وقد كان عنوان الفيلم المؤسس لهذا الاتجاه/ التيار، وهو من إخراج ميشال خليفي أيضاً "الذاكرة الخصبة" وهو فيلم وثائقي يشتغل على يوميات العيش الفلسطيني، وعلى العلاقة بين الهواجس الاجتماعية والفكرية والهواجس السياسية لعدد من النساء الفلسطينيات، واستمر خليفي في توجهه إلى الفيلم الروائي فأنجز فيلماً مؤسساً آخر هو "عرس الجليل" (1984)،

---

[158] جرانت، **موسوعة السينما**، 266.

[159] إبراهيم العريس، "قضايا التحرر في السينما العربية، الثقافة العربية في القرن العشرين: حصيلة أدبية وفنية،" **مركز دراسات الوحدة العربية**، (30 ابريل –2018)، 1627-1628.

[160] جرانت، **موسوعة السينما**، 271.

[161] فاضل الكواكبي، "السينما الفلسطينية، الثقافة العربية في القرن العشرين: حصيلة أولية،" **مركز دراسات الوحدة العربية**، (31 مارس–2013)، 1230.

والذي يقدم فيه خطاباً يركز على أهمية الصورة السينمائية لفهم العلاقة المعقدة والشائكة بين البنى التقليدية للشعب الفلسطيني وبنى الاحتلال العسكري والثقافي الإسرائيلي[162].

وقد فتح بذلك خليفي الطريق لتيار بأكمله في هذه السينما بعد عدد من الأفلام التي ذكرت سابقاً، أما المخرجون الفلسطينيون الذين تلوه كان أهمهم إيليا سليمان، صاحب الفيلم الأكثر سحراً وعمقاً وأهمية في نهاية القرن العشرين على مستوى السينما وهو فيلم "سجل اختفاء" (1996) وتبعه فيلم يد إلهية، كما ظهر مخرجون آخرون ذوو خصوصية، أهمهم رشيد مشهراوي، وهاني أبو أسعد صاحب فيلم "الجنة الآن" (2004)، وقد أكد الكواكبي أن هذه الأفلام انتقلت بالسينما الفلسطينية نقلة نوعية، فجعلتها تقدم المنجز الأبرز والأكثر مغايرة في السياق السينمائي العربي المعاصر[163].

حاولت السينما اللبنانية خلال السبعينات أن تتجاوز مرحلة الميلودراما والتقليد التجاري لصنع سينما، وألا تكون بشكل أو بآخر تابعة لذلك التيار من السينما السائدة، التي اعتمدت على المغامرات الساذجة والمواقف الطريفة، ويرى إبراهيم العريس أن الجيل الجديد من السينمائيين اللبنانيين صقلتهم الحرب الأهلية والنزاعات الفكرية والعصبيات القومية[164]. وإن كان هناك أرضية مشتركة فهي الاستنارة والجدية، الذي يحاولون من خلالهما تقديم الوضع الراهن بجميع أبعاده، وقد يكون أهم مخرجي هذا الجيل برهان علوية الذي قدم " كفر قاسم" وهو بداية هذا الجيل اللبناني، وفي الجانب التسجيلي ضم الكثير من المخرجين مثل جورج شمشوم وجوسلين صعب، وفيلم "بيروت يا بيروت" لمارون بغدادي الذي رسم صورة المجتمع اللبناني قبل حدوث الحرب الأهلية، كما قدم العديد من الأفلام التسجيلية اللاحقة، وإلى جانب هؤلاء هناك رندة الشهال التي تحاول من خلال فيلمها " خطوة خطوة" أن تقدم تحليلاً آخر لضياع لبنان عن طريق سياسة كيسنجر[165].

ويؤكد ابراهيم الدسوقي أن السينما العراقية لم تقدم في تاريخها الممتد منذ عام 1945 حتى أواخر السبعينيات سوى بعض الأفلام التي يمكن أن تذكر على أصابع اليد الواحدة، مثل: "سعيد أفندي" (1957)، الذي يتناول فيه كاميران حسن الحياة اليومية لمدرس فقير ببغداد، ومشاكل الفقر والجهل والمرض، و "الحارس" (1968) قدم فيه خليل شوقي قصة حب حارس ليلي يعيش وحيداً ويعمل من أجل أرملة يحبها، ثم "التجربة" لفؤاد التهامي وهو فيلم قريب من فيلم "جفت الأمطار" للمخرج المصري سيد عيسى[166].

وتبقى تجربة محمد شكري جميل صاحب "الظامئون" في "الأسوار" تجربة مهمة، وتدور أحداثه في الفترة التي أتخذ فيها النضال السياسي أشكالاً متقدمة لإخراج المستعمر عام 1948- 1951، معبراً عن مأساة ومشاكل الوطن وقضاياه السياسية، وليست تجربة محمد شكري جميل فقط هي الأهم في السينما العراقية، بل هناك محاولات أخرى تقع في دائرة الأهمية كما في

---

[162] المصدر السابق.

[163] المصدر السابق.

[164] إبراهيم الدسوقي، "السينما المصرية.. السينما العربية، السينما البديلة: بحث حول حصاد سينما السبعينيات،" **المستقبل العربي**، عدد 66، (آب 1984)، 88-89.

[165] المصدر السابق، 90.

[166] المصدر السابق.

"يوم آخر" لصاحب حداد، و"النهر" لفيصل الياسري، و"بيوت ذلك الزقاق" لقاسم حَوَل، وهي أعمال أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها التزمت بموقف إيجابي تجاه دور السينما في المجتمع النامي[167].

قدمت الكويت خلال السبعينيات فيلم "بس يا بحر" (1972)، للكويتي خالد الصديق، ويتناول الفيلم حياة صيادين اللؤلؤ، ومن خلالهم يكشف عن حياة الكويتيين مطلع السبعينيات واعتمادهم على الصيد في حياتهم، كما يتطرق الفيلم إلى الزواج التقليدي، وإلى سطوة وإغراء الربح في العلاقة مع البحر وصيد اللؤلؤ، من أجل ذلك ابتلع البحر الكثير من الشباب[168]. بالإضافة إلى فيلمين آخرين تم انتاجهما في السبعينيات وهما، "عرس الزين" لخالد الصديق أيضاً بعد أن ترك الكويت وذهب إلى السودان، والفيلم الثالث هو " الصمت" لهاشم محمد الذي يدور في سنوات الثلاثينيات قبل اكتشاف النفط في الكويت[169].

وفي التجربة المغربية فإن فيلم " شمس الربيع" (1968) للطيف لحلو على بساطة حكايته وخطية إخراجه، نبه إلى أهمية الإنصات إلى التحولات التي بدأت تطرأ على المجتمع المغربي، وانخراطه العنيف في عالم المدينة والبيروقراطية والاستهلاك، وما يستتبع ذلك من تمزقات نفسية في حياة إنسان قروي يجد صعوبات كبيرة في التكيف مع واقع مدينة كالدار البيضاء، كما أن هذا المنحى سيجد في فيلم "وشمة" التعبير الأبرز من حيث التحكم في السرد الفيلمي والرغبة الواضحة في تكسير المحرمات وفي مقاربة موضوعات مجتمعية وسياسية، وأظهر السينمائيون المغاربة ميلاً نحو كشف مظاهر التفاوت والظلم والنفاق، والخداع الاجتماعي، كما بدا ذلك بشكل متواضع سينمائياً[170].

وفي السبعينيات كانت أفلام "وشنا" (1972) لحامد بنانى، و "ألف يد ويد" (1972) لسهيل بن بركة، و "حرب النفط لم تقع" (1975) وغيرها، انعكاساً لمولد حركة سينمائية ثرية في موضوعاتها، وقام صندوق دعم الصناعات السينمائية التابع للحكومة بالتوسع في أدواره عند نهاية الثمانينيات مما سمح لإنتاج الأفلام الروائية في المغرب بالتزايد في معدلات غير مسبوقة، فقد تم انتاج 33 فيلماً خلال السنوات الست ما بين 1980- 1986[171].

أما السينما التونسية فقد تمتعت بنجاح كبير في أواخر الثمانينيات والتسعينيات داخل تونس، وفي أماكن أخرى من شمال افريقيا والشرق الأوسط، وفي أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية، كما يعتمد الإنتاج السينمائي التونسي بشكل كبير على الإنتاج الأوروبي المشترك في الغالب الفرنسي، كما ساعد المنتج أحمد عطية في تأسيس وضع يتم فيه دمج تقليد قوي للثقافة السينمائية التونسية (تستضيف تونس على سبيل المثال مسابقة قرطاج نصف السنوية للفيلم الإفريقي والعربي) من خلال

---

[167] المصدر السابق.

[168] محمد نور الدين أفاية، "القضايا الاجتماعية في السينما العربية، الثقافة العربية في القرن العشرين: الحصيلة الأدبية والفنية،" **مركز دراسات الوحدة العربية**، (30 ابريل -2018)، 1637.

[169] الدسوقي، السينما المصرية.. السينما العربية، السينما البديلة، 90.

[170] أفاية، القضايا الاجتماعية في السينما العربية، 1636-1637.

[171] باري كيث جرانت، أحمد يوسف، مترجم، **موسوعة السينما (شيرمر): الجزء الأول**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2014)، 266.

تدفق صغير ولكن ثابت من الإنتاج السينمائي التونسي[172]. وتعتبر الأفلام التونسية الحديثة غير عادية بقدر ما حصلت على إشادة من النقاد وجوائز في مهرجانات الأفلام الأوروبية كان لبعضها أيضاً تأثير شعبي كبير في تونس وشمال افريقيا، حيث أفادت التقارير أنها تفوقت بشكل كبير على أفلام هوليوود في هذه المناطق، وتشكل السينما التونسية الحديثة أيضاً مجموعة مميزة من الأعمال التي تختلف عن السينما المصرية الشعبية، ويمكن القول أنها تقوم بتدخلات أكثر حسماً في المناقشات الثقافية المعاصرة في شمال أفريقيا والشرق الأوسط من خلال معالجة القضايا الحساسة بشكل مباشر مثل القضايا الجنسية، والقمع السياسي، والعلاقات العربية اليهودية، والاعتماد الاقتصادي على السياحة، وقام صانعو الأفلام التونسيون مثل نوري بوزيد، وفريد بو غدير ومفيدة التلاتلي، بتوسيع تقليد نقاش صانعي الأفلام في العالم الثالث حول الأهداف والأهمية[173].

وبالنسبة للجزائر فبحلول عام 1975 كان هناك ما مجموعه خمسة أفلام روائية بديلة في المتوسط تنتج كل عام، بما في ذلك الفيلم الملحمي ذو الميزانية العالية من إخراج محمد الأخضر حامينا "وقائع سنوات الجمر" الذي فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان كان عام 1975[174]. ثم انبثق تيار سينمائي واقعي برز فيه المخرج مرزاق علواش، حيث لقي فيلمه الروائي الطويل الأول "عمر قتلته الرجولة" (1976) نجاحاً كبيراً تاركاً بصمته المميزة على مسار السينما الجزائرية من حيث تناوله لمظاهر الحرمان الجنسي والاجتماعي الذي أنتجته سياسة الدولة الجزائرية بعد الاستقلال، بالإضافة إلى العديد من المخرجين ذوو المستوى الرفيع الذين كشفوا عن مظاهر المحافظة والتوق إلى الحرية من خلال قضايا المرأة والهجرة[175].

توضح فيولا شفيق أن صدى الثورات تردد في صناعة الأفلام في كل من تونس ومصر، ولكن تجدر الاشارة الى أن هذا "الصدى" تردد أصلاً قبل الاندلاع الفعلي للثورات عام 2011، أسوة بالمجال السياسي، حيث بدأت علامات التعبئة والمعارضة للنظام في كلا البلدين قبل الاندلاع الفعلي للثورات بسنوات كما في الانتفاضة التي اندلعت في مناجم الفوسفات في قفصة بتونس عام 2008، وانتفاضة العمال في مدينة المحلة الكبرى بمصر في السنة ذاتها، كما أن ازدهار الثقافة السينمائية الجديدة التي بدأت بالتبلور قبل سنين في قطاع الفن البديل والمستقل سواء كان ممولاً ذاتياً أم مدعوماً[176]. والذي ينعكس في المجال الإلكتروني كذلك، عائد في بعض الوجوه إلى زيادة المقدرة الاقتنائية للتكنولوجيا الرقمية والجهود المبذولة في

---

[172] Martin Stollery and Peter Lev, **The Question of third cinema**: **African and Middle Eastern Cinemas**, Journal of Film and video, VOL.52, NO.4, (winter 2001), 52.

[173] المصدر السابق.

[174] جرانت، **موسوعة السينما**، 266-267.

[175] أفاية، القضايا الاجتماعية في السينما العربية، 1637.

[176] فيولا شفيق، "السينما والقضايا الكبرى: الدين والمرأة والسياسية،" **المستقبل العربي**، عدد 420، (2014)، 115.

سياق مبادرات غير حكومية ترمي إلى إتاحة ورش عمل تدريبية وتمثيلية، وهي تمثل البيئة المناسبة التي تحتضن كذلك مستقبل الأفلام الثورية[177].

2.5 السينما البديلة وعلاقتها بالسياسة

بدأت السينما كصناعة رأسمالية، وهكذا ظلت في معظم الأوقات، وفي معظم البلدان، لكنها صناعة رأسمالية تعمل من أجل الربح على نطاق واسع، وقد كانت عرضة للعديد من الاهتمامات: الأخلاقية والسياسية والاقتصادية من جانب الحكومات والمجتمعات بشكل عام، كما كانت تتعرض للرقابة (خاصة في أوقات الخوف الأخلاقي من تأثيراتها) وكان يتم تنظيمها (خاصة في زمن الحرب)، وتتم مساعدتها (خاصة في أوقات الأزمات)، سواء عن طريق الهيئات الحكومية أو شبه الحكومية، وفي العديد من البلدان — حتى عندما تكون صناعة السينما قائمة على المشروعات الصغيرة كما في الولايات المتحدة– فقد احتوت على قطاع كبير يعمل بطريقة الرأسمال الباحث عن الربح، ولكنه يعمل من خلال الفنانين، وأصحاب الشركات النشطة، أو من خلال تلقي الدعم أو الإشراف من جهة الحكومة سواء لمصلحة الفن أو للتحكم في مضمون الأفلام، وبشكل عام كان قطاع التسلية الجماهيرية هو الجانب الأكثر رأسمالية، أما السينما الجادة والبديلة فقد كانت تتلقى دعماً من الدولة، بالاضافة إلى أن الأفلام التسجيلية والتعليمية كانت أقرب للمشروعات الحكومية[178].

ويشير الكاتب جيوفري نوويل سميث إلى أن الوضع كان مختلفاً في الاتحاد السوفياتي وبقية الدول الاشتراكية، حيث أن ملكية الدولة وتحكمها أصبح هو القاعدة، ليس فقط من أجل الأفلام التسجيلية أو بعض الأنماط الخاصة من الأفلام، ولكن من أجل الصناعة ككل، ومن خلال المنظور الغربي التقليدي، فإن هذه التدخلات في صناعة السينما أو الابتعاد عنها لا يؤثر في كون الصناعة في الجانب الأكبر منها مشروعاً رأسمالياً، بحيث تظل التدخلات كنوع من الاستثناء لقاعدة أساسية عامة، وهي الاستثناءات التي تفرضها ظروف خاصة، كما أنها تظل هامشية بالنسبة للتطور الرئيسي للسينما[179].

يؤكد سميث أن هذا المنظور يصلح للسينما في البلاد الرأسمالية وفي الظروف المعتادة، لكن في الأوقات غير العادية مثل عندما تدخل الأمم في حروب، أو تكون المجتمعات في حالة الاقتراب من الثورة، وكذلك في أجزاء من العالم التي لا يكون النمط الرأسمالي الغربي هو المعيار المعتاد فيها، فإن هذا المنظور لا يصلح للتطبيق، وفي العديد من المواقف يتم تبني منظور يعتبر السياسة أمراً غير عارض، بل هو أمر محوري، كما أن التوتر بين النظم الاجتماعية والسياسية والثقافات ووجهات النظر المختلفة في العالم يمكن النظر إليها من أهم العوامل التي يمكن أن تنتج عن هذه الظروف[180].

---

[177] المصدر السابق.

[178] جيوفري نوويل سميث، أحمد يوسف، مترجم، **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثاني) السينما الناطقة**، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010)، 377.

[179] المصدر السابق.

[180] المصدر السابق، 377-378.

يؤكد الفيلسوف الفرنسي لويس ألتوسير في مقاله "الأيديولوجيا وجهاز الدولة الأيديولوجي" أن السينما أحد أجهزة الدولة الأيديولوجية، وقد بنى نظريته على أفكار كارل ماركس القائلة بوجود أجهزة مادية للدولة تستغلها الطبقة الحاكمة لفرض سيطرتها على الطبقة العاملة، وكان ماركس قد أكد سيطرة الطبقة الحاكمة من خلال امتلاك وسائل الانتاج وعلاقات صاحب العمل والعامل وهي البنية التحتية، الأمر الذي سينتهي إلى التأثير في البنية الفوقية، وهي التي تتكون من الدين والثقافة[181].

ولكن ألتوسير يضيف إلى أفكار ماركس أنه يمكن التفرقة بين أجهزة الدولة ما بين أجهزة قمعية وأجهزة أيديولوجية، تتكون الأجهزة القمعية للدولة كما يذكر ألتوسير من أجهزة الشرطة والمحاكم والسجون والجيش، وتلك الأجهزة تعمل من خلال القمع والعنف الذي لا يكون جسدياً بالضرورة، أما الأجهزة الأيديولوجية للدولة فتتكون من الأجهزة الدينية مثل الكنيسة أو أجهزة تعليمية مثل المدرسة أو الأسرة، أو أجهزة إعلامية مثل الصحافة والتلفزيون والراديو، أو أجهزة ثقافية مثل الآداب والفنون والرياضة[182].

ويشير ألتوسير إلى خطورة الأجهزة الأيديولوجية للدولة لأن تأثيرها غير ملموس ومرئي بالضرورة، وذلك لأن بعضها يعمل في إطار المجالات الخاصة وليس في إطار المجال العام، مثل الأجهزة القمعية، وقد تناول ريتشارد رشتون أستاذ دراسات الفيلم في معهد لانكستر للفنون المعاصرة، علاقة الفيلم الجماهيري بالنظرية السياسية المعاصرة بالاستناد إلى الرؤية الألتوسيرية في كتابه سياسة سينما هوليوود: السينما الجماهيرية والنظرية السياسية المعاصرة، فذكر أن دراسة الفيلم كموضوع أكاديمي قد ارتبط بتأثير صناع السينما في ستينيات القرن العشرين، كما تأثرت تلك الدراسات بالأعمال الفنية للسينمائيين الثوريين في أمريكا اللاتينية والأطروحات المقدمة من رواد "سينما المؤلف"، وقد حاول الكثير من الباحثين التأصيل للعلاقة بين السياسة والسينما والتأسيس الأكاديمي للعلاقة بينهما، وخاصة في فرنسا بعد أحداث أيار/ مايو 1968، فاتجهت الكتابات إلى الماركسية لأن سياسة تلك المرحلة كان يغلب عليها التأثر بالتيار الماركسي[183].

أما بالنسبة للعالم الثالث السينمائي فهو يدل على نوع من الاتجاه السياسي والثقافي والسينمائي الذي تم اعتماده (مع الاختلافات) من قبل صانعي أفلام ومجموعات من دول مختلفة (في كل حالة وطنية أو في كل مجموعة) غالباً ما يتعايش هذا الاتجاه ويتم التعبير عنه مع الآخرين (مثل أمريكا اللاتينية والوحدة الإفريقية والقومية العربية، الجيفارية، والماوية، وغيرها) التي امتدت اختلافاتها الى السينما السياسية حول العالم الثالث والذي امتد تأثيرها إلى صانعي الأفلام السياسية الدولية، وفي

[181] مريم وحيد، "أنماط توظيف السينما السياسية،" **المستقبل العربي**، عدد 49، (2020)، 124.

[182] المصدر السابق.

[183] المصدر السابق.

السنوات السابقة، في الأفلام والوثائق السينمائية السياسية اللاتينية كان الأمريكيون والعرب والأفارقة قد صاغوا لأنفسهم مكانة هامة في الفيلم والمشهد السياسي[184].

كما أن النضال ضد الإمبريالية لشعوب العالم الثالث وما يوازيها داخل البلدان الامبريالية يشكل اليوم محور الثورة العالمية، فالسينما الثالثة هي السينما التي تعترف بهذا النضال الضخم ثقافياً وعلمياً، ومظهراً فنياً في عصرنا، وإمكانية عظيمة في بيئة محررة للهوية الذاتية لكل شخص هي نقطة البداية، بمعنى إنهاء الاستعمار الثقافي[185].

وقد كان الهدف الأساسي لهذه الثقافة السينمائية هو تعزيز إنهاء الاستعمار، وإيجاد ارتباطها في نوع جديد من السينما الوطنية التي تهدف إلى "إضفاء الطابع الديمقراطي على هياكل السينما" بما يتفق مع مفهوم السينما الثالثة الذي تم تطويره في وقت سابق على يد فرناندو سولاناس وأوكتافيو غيتينو[186].

وقد عرّفا السينما الثالثة على النحو التالي: "يشكل نضال شعوب العالم الثالث ضد الامبريالية في يومنا هذا محور الثورات العالمية، وبالنسبة لنا فإن السينما الثالثة هي السينما التي تعترف في ذلك النضال بأعظم المظاهر الثقافية والعلمية والفنية في عصرنا، والإمكانية الكبيرة لبناء شخصية محررة لكل شعب من هذه الشعوب كنقطة انطلاق، وباختصار هي القادرة على انهاء استعمار الثقافة"[187]. وقد تلخص النظام بالنسبة لهم بالاستعمار والسينما الهوليوودية اللذان يحكمان الإنتاج السينمائي والتوزيع من ناحية، والوضع الاستعماري الجديد في العديد من الدول المستقلة من ناحية أخرى[188].

كما تعتبر صناعة الأفلام والسينما البديلة مرتبطان بشكل وثيق في الهند وغيرها من الدول، وإن ما يميز السينما في العالم الثالث أن الجماعات المضطهدة والمستغلة في حالة أقلية دائمة في أزمة الهويات الجماعية، لذلك فإن الأمر حسب فلسفة دولوز لا يتعلق بمخاطبة شعب وهو ما يفترض وجوده مسبقاً، بل المساهمة في وجود شعب، في اللحظة التي يعلن فيها السيد/المستعمر الغاء وجود هذا الشعب، فإن الشعب الغائب يخترع وجوده في المخيمات ومدن الصفيح، في ظروف جديدة من النضال لا بد أن يساهم فيه الفن السياسي بالضرورة[189].

---

[184] Mariano Mestman, **Algiers– Buenos Aires– Montreal**: **Third– Wordist Links in the Creation of Latin American Filmmakers Committee** (**1974**), Canadian Journal of Film Studies,VOL.24, NO.2, (Fall\Automne 2015), 30.

[185] المصدر السابق، 31.

[186] Mariano Mestman and Masha Salazkina, **Introduction**: **Estates General of Third Cinema**, **Montreal 74**, Canadian Journal of Film Studies, VOL.24, NO.2, (Fall\Automne 2015), 4.

[187] Stefanie van de peer, **Selma Baccar's "Fatma" 1975**: **at the crossroads between Third Cinema and New Arab Cinema**, French forum, VOL.35, No. 2/3, (spring/ fall 2010), 18.

[188] المصدر السابق.

[189] Moinak Biswas, **For a Political Cinema to Come**, Economic and Political weekly,VOL.49, NO.33, (August 16-2014), 25.

تؤكد درية شرف الدين أن أنظمة الحكم في معظم أنحاء العالم، ومنها الحكومة المصرية في مختلف عهودها تنبهت الى اتساع جمهور السينما من ناحية، وخطورة تأثير السينما في هذا الجمهور من ناحية أخرى، مما يسهم في تشكيل وعيه، وبالتالي في تحديد صورة للرأي العام، وتواترت قوانينها الرقابية التي كانت تزداد صرامتها ومحاصرتها لحرية التعبير مع ضيق مساحة الحرية الممنوحة للشعب المصري في شتى مجالات الحياة الأخرى[190].

وتعتبر تعليمات الرقابة على السينما عام 1947 وصفاً دقيقاً لأحوال مصر بعد الحرب العالمية الثانية، ومحاولة السينما الأخرى التي بدأت في أستوديو مصر قبل وأثناء الحرب، تنص التعليمات على مقاومة الحركة الوطنية، وتعكس تداعي النظام السياسي والخوف من سقوطه والثورة عليه، ونمو الفكر الاشتراكي في الوقت نفسه عندما تمنع المواضيع ذات الصبغة الشيوعية أو التي تحوي دعاية ضد الملكية، أو نظام الحكم القائم أو العدالة الاجتماعية، وعندما يمنع إظهار الإخلال بالنظام الاجتماعي في الثورات أو المظاهرات أو الأحزاب[191].

كما تعكس هذه التعليمات أحوال الفلاحين والعمال وسكان الأحياء الشعبية في المدن عندما تمنع " منظر إظهار قذارة الحارات"، و "منظر بيوت الفلاحين الفقراء ومحتوياتها"، وتمنع إظهار "تجمهر العمال وإضرابهم أو توقفهم عن العمل"، وكذلك اعتداءات العمال على صاحب العمل أو العكس، ومنع تصوير "الجريمة بين العمال"، أو بث روح التمرد كوسيلة للمطالبة بحقوقهم، والمقصود بالجريمة هنا هو أي محاولة من العمال للحصول على حقوقهم[192].

كما حاولت تعليمات عام 1947 من ناحية أخرى، ستر عورات النظام ب "عدم التعرض بالألقاب أو الرتب أو النياشين"، و"عدم التعرض للوزراء والباشاوات ومن في حكمهم ورجال القانون والدين والأطباء ورجال الجيش والبوليس"، ومنعت تلك التعليمات التعبير عن الحرية أو الجنس أو الموت، وهي الدعائم الأساسية للدراما سواء في المسرح أو السينما، وإن الشيء الوحيد الذي سمحت التعليمات بإمكانية تصويره هو الكابريهات، ولكن بشرط أن تكون نظيفة![193].

أما السينما الأخرى التي بدأت في أستوديو مصر فقد كانت ضعيفة في الأصل وكان الصراع بينها وبين السينما السائدة عنيفاً، وجاءت التعليمات السابقة لتحسم الصراع لصالح السينما السائدة، حتى قيام الثورة عام 1952، لذلك لم تنمُ السينما الأخرى في مسارها الطبيعي، ولم تشارك في الحركة الوطنية أو حركة النضال الاجتماعي بعد الحرب[194].

وقد كان وجود الزعامة الاستثنائية، المتمثلة في شخص الرئيس جمال عبد الناصر، على مسرح السياسة المصرية، بدءاً من الخمسينيات وحتى نهاية الستينيات، عاملاً مساهماً في ظهور وتأكيد اتجاه سينمائي نمت جذوره في السنوات الأولى لثورة يوليو، وتأكد وجوده في الستينيات كاتجاه غالب في السينما المصرية، وهو سينما (الخوف) وهي السينما التي فضلت الابتعاد

---

[190] درية شرف الدين، **السياسة والسينما في مصر (1961–1981)**، (القاهرة، دار الشروق، 1992)، 10.

[191] كمال رمزي وآخرون، **الهوية القومية في السينما العربية**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1986)، 105-106.

[192] المصدر السابق، 106.

[193] المصدر السابق.

[194] المصدر السابق.

عن الحاضر بمخاطره، ولجأت إلى الماضي، حماية وأماناً من مغبة الاصطدام بذلك الحاضر، وبذلك أصبح الواقع المصري السياسي والاقتصادي غائباً عن السينما المصرية[195].

وقد كان الحاضر يشير إلى ممارسات لا ديمقراطية فرضها النظام من واقع أبنية سياسية ورقية، كانت شكلاً من أشكال الحزب الواحد (جبهة التحرير والاتحاد القومي)، وأبعدت المواطنين عن المشاركة السياسية الحقيقية، وواكبها استشراء متزايد لأجهزة الأمن والمعلومات، التي بدأت تحاصر المواطنين، وتضفي على الدولة الشكل البوليسي، إلى جانب ذلك التعرض المبكر للقوى الوطنية على اختلاف أشكالها، والمناوئة للسلطة، وتتبعها بالقمع والسجن والتنكيل، تلك العوامل أدت في مجملها إلى ذلك الانسحاب وتلك السلبية التي ميزت تلك الفترة، وأبعدت المواطنين عن الإسهام الحقيقي والفعلي في بناء النظام الثوري الجديد، خاصة عندما تولى العسكريون وحدهم المهمة نيابة عن الشعب بفئاته المختلفة وحتى نيابة عن فئات المثقفين في مجالاتهم المتعددة، ومنها مجال السينما، وقد ساهمت تلك الظروف مجتمعة، إلى جانب كاريزما عبد الناصر في تأكيد هذا الاتجاه السينمائي، اتجاه سينما الخوف والانسحاب إلى الماضي[196].

وبالرغم من أن القانون السائد في تلك الفترة، كان ظاهرياً من أخف قوانين الرقابة المصرية وطأة على طول تاريخها، إلا أنه مع غياب الحرية في المجتمع المصري في الستينيات لم تنشأ سينما حرة، وكان ملجأ الأمان مع سيطرة الخوف هو نمو واستشراء (سينما الماضي)- وهي السينما التي تتناول موضوعات في زمن الحكم الملكي- وبذلك نأت السينما المصرية عن تناول موضوعات السياسة والجنس والدين وهي الممنوعات الثلاثة التي حصرت أفلامها في دائرة ضيقة تحيط بها الكثير من المحاذير[197].

وفي الفترة ما بين 1971-1976 أدركت السلطة أن القرار الوزاري المنفذ لقانون عام 1955 لم يعد يتلائم مع موجة الأفلام السياسية في النصف الأول من السبعينيات، ولذلك أصدر وزير الاعلام والثقافة آنذاك القرار رقم 220 لسنة 1976 بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية بتاريخ 28 نيسان/ ابريل عام 1976، والذي يعتبر عودة الى تعليمات عام 1947 مرة أخرى بالنص أحياناً، وبإعادة الصياغة أحياناً أخرى، وبالمضمون نفسه في النهاية، كما أنه فاق تعليمات 1947 في فرض المزيد من المحرمات[198].

يشير الكاتب حسان عباس إلى أنه من خلال متابعة السمات التي ميزت الحضور القوي للثقافة السينمائية في سوريا تظهر حصول تحولات واسعة في هذه الثقافة، بدأت أعراضها من منتصف السبعينيات، وأصابت مفاصل أساسية فيها، لم تكن هذه التحولات منفصلة عن التحولات العامة التي حصلت في البلاد، ويمكن اختزالها بفكرة واحدة، وهي بناء نظام

---

[195] شرف الدين، **السينما والسياسة في مصر**، 46.

[196] المصدر السابق، 47.

[197] المصدر السابق، 77.

[198] رمزي وآخرون، **الهوية القومية في السينما العربية**، 112.

الاستبداد بكل ما يعنيه هذا النظام من هيمنة ثقافية وانتقاص المواطنة، والتضييق على المجتمع المدني وترسيخ ثقافة الخوف وإفساد الأنفس، الخ، وقد وضع هذا النظام آليات تسلط خاصة تتناسب مع كل ميدان من الميادين حتى يضمن نجاحه واستمراره، وفي ما يخص الثقافة السينمائية تحديداً، فقد اتبع النظام عدد من الآليات الخاصة المتعلقة بهذا الميدان الثقافي المهم[199].

فقد عمل النظام على التضييق على الإنتاج السينمائي الروائي بشكل عام وتقليصه حتى انعدامه كلياً تقريباً في القطاع الخاص، ففي حين لم ينتج هذا القطاع في الثمانينيات سوى 12 فيلماً روائياً، هبط إنتاجه إلى فيلمين فقط في التسعينيات، كان آخرهما فيلم "سحاب" عام 1991، أما في القطاع العام فلم يتغير معدل الإنتاج وبقي معدل فيلم واحد في السنة تقريباً، وفي المقابل فقد حرص النظام على الإبقاء على مؤسسة قطاع عام تنتج أفلاماً سورية ذات فنية عالية، وتنافس في المهرجانات العالمية وتحصد الجوائز، لما سيوفره ذلك من سمعة طيبة للبلد المنتج ومؤسساته الثقافية المسؤولة، بغض النظر اذا كانت هذه الأفلام تعرض بعد ذلك في البلد الأم أم لا، علماً بأن عدد من الأفلام المتميزة لم يجرِ عرضها إلا في فترات المهرجانات، وصدرت بحقها كتابات كثيرة تناولتها بالنقد بدعوى أنها "أفلام مهرجانات" فحسب[200].

بالإضافة إلى تركيز عمل المؤسسة العامة للسينما على إنتاج الأفلام التسجيلية الدعائية المخصصة لمشاريع الحكومة في شتى الميادين، أو لتوثيق الحياة السياسية للحزب ومنظماته والقيادة السياسية، وعلى سبيل المثال خصص 21 فيلماً من الأفلام ال 68 التي أنتجت بين 1975-1980 للزيارات الرسمية التي قام بها، أو للمؤتمرات الدولية التي حضرها رئيس الجمهورية، كما قام النظام بزيادة الرقابة الفكرية على الإنتاج السينمائي، بما في ذلك إنتاج القطاع العام، ويتحدث المخرجون السينمائيون عن حلقات متسلسلة من الرقابة، تبدأ بلجنة الرقابة الفكرية المتخصصة بقراءة السيناريو، وتنتهي باللجنة المسؤولة عن منح الاذن بالعرض، وعرفت السينما السورية أكثر من حالة مر فيها الفيلم بالدوائر المتتابعة للرقابة، ومع ذلك لم ينل إجازة العرض في الصالات[201].

وفي أثناء المظاهرات التي اندلعت في سوريا عام 2011، أصبح قسم كبير من السينمائيين الشباب موثقي الثورة، والرواة البصريين لوقائعها، وأصبحت الكاميرا بيدهم عين التاريخ التي تسجل عين الحقيقة، وتفضح أكاذيب النظام، ولذلك بات السينمائيون الشباب المشاركون في الثورة على رأس قائمة المطلوبين لدى الأجهزة الأمنية، وركزت جهدها لاعتقالهم، حتى صار من دخل المعتقل منهم يعدون بالعشرات، منهم ممثلون مثل (مي سكاف ومحمد آل رشي وجلال الطويل وزكي كاريللو وآخرون، ومصورون (عامر مطر وكنانة عيسى،...)، ومخرجون (باسل شحادة، تامر العوام، نضال الحسن، ريم الغزي،

[199] حسان عباس، "الثقافة السينمائية في سوريا بين آليات التسلط وآليات المقاومة،" **مجلة تبين**، عدد 6، (خريف 2013)، 104-105.

[200] المصدر السابق، 105.

[201] المصدر السابق، 105-106.

وآخرون)، بالإضافة إلى اعتقالات طالت مهندسو صوت، ومدير شركة انتاج أفلام تسجيلية، والعديد من كتاب السيناريو، ورواد الأندية السينمائية[202].

يؤكد محمد ملص أن السينما الجزائرية لم تفلت أيضاً من مقص الرقابة. فهي تنتمي إلى سينما الدولة، وإلى الموضوعات التي تحرض الدولة على تحقيقها، وإلى المحاولات المبدعة من السينمائيين الجزائريين، الذين كانوا يتلقفون احتياج الدولة للموضوعات، ويتقاطعون بها مع رغباتهم الوطنية والقومية للتعبير، سواء عن تجربة الدولة الجزائرية أو تجربة الواقع الجزائري، دون المساس بكهنوتية الدولة، لأن الرقابة هي سيف مسلط فوق جميع الذين ينتجون هذه السينما[203].

كما يشير إلى أن كل السينمائيين في العالم الذين كانوا محكومين بالإنتاج داخل الأنظمة السلطوية كانت تجاربهم دائماً مثل التجارب التي كانت في الاتحاد السوفياتي السابق، أو كما هي الآن في إيران، أي أنها كانت تلعب دوراً ايجابياً في تطوير لغة التعبير السينمائي، لأن هؤلاء السينمائيين كانوا مضطرين لمثل هذه اللغة، التي هي اكتشاف لمنطوق يمتلك الشيفرة السرية والسحرية بين السينما والمتفرج، وهي شيفرة غامضة وخارج قوانين الرقابة[204].

2.6 السينما البديلة وعلاقتها بالمجتمع

تؤكد درية شرف الدين أنه في منتصف القرن العشرين، برزت اتجاهات نقدية حديثة تؤكد اجتماعية الفن، وأنه لا يمكن فصل العمل الفني بدرجة أو بأخرى عن العامل الاجتماعي، الذي هو أيضاً عامل سياسي واقتصادي واجتماعي، كما أثبت المنهج التاريخي الاجتماعي لدراسة الفن أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائدة في مجتمع من المجتمعات، وبين الأشكال الأساسية للثقافة الروحية لهذا المجتمع، ومن بينها الفن بأجناسه المختلفة، على اعتبار أن نتاج الثقافة الروحية للبشرية إنما هو شكل من أشكال الوعي لدى الانسان، ولأن الانسان ليس وحيداً وليس فرداً منعزلاً، ولأن خيوطاً عديدة تربطه بأبناء المجتمع الآخرين، وبالمجتمع ككل، فإن حياته الروحية والذهنية تبدو بمثابة ظاهرة اجتماعية، وبمثابة الوعي الجمعي للأفراد الذين يعيشون في ذلك المجتمع[205].

كما يؤكد رضا الأعرجي أن تاريخ الفنون دلل على وجود جماعية غير منظورة للمجتمع الذي يظهر فيه فن من الفنون، أي أن يتضمن الفن الجوهر الاجتماعي، وهنا يكمن السبب الذي يجذب بعض الدارسين نحو تعريف اجتماعي للفن، حيث يؤمن مجتمع ما تعاطفاً حاراً له، فيما يخلق مجتمع آخر سوء تفاهم أو قلقاً يؤدي إلى رفض ذلك الفن، ودائماً لا مفر للفن

---

[202] المصدر السابق، 110-111.

[203] محمد ملص ومروان دراج، "السينما الأداة الاكثر افصاحاً (محمد ملص في جوار مع مروان دراج)، السينمائية العربية: نحول الجديد والبديل،" **مجلة ألف**، عدد 15، (1995)، 135.

[204] المصدر السابق، 136.

[205] درية شرف الدين، **السياسة والسينما في مصر 1961-1981**، (القاهرة، دار الشروق، 1992)، 5.

من المجتمع ومن بعض مؤسساته المتحجرة والمميتة للخيال الخلاق من دعوات تمجيد الأصول والتأكيد على خصوصية كل مجتمع[206]. كما سنرى لاحقاً.

ومن هذا المنطلق، يظهر أن التغييرات في حياة المجتمع وفي البنية الاجتماعية وفي العلاقات المتبادلة بين فئات المجتمع تؤثر على الانتاج الفني بشكل عام، وتبدو هذه الظاهرة أوضح في تناول فن السينما بشكل خاص، حيث برز تعاظم دور جمهور السينما بصفته المستهلك لهذا الفن المرتفع التكلفة انتاجياً، وفي وضع شروط انتاجه، بما يعكسه الجمهور من ملامح اجتماعية وبيئة اقتصادية وسياسية[207].

وترى ماجدة واصف أن الواقع يشير إلى أن السينما تعكس في جانب منها بعض ملامح المجتمع والقيم السائدة فيه، وفي الفترة الأخيرة لوحظ أن السينما شكلت صورتها وموضوعاتها بما يتلائم مع بعض المتغيرات الاجتماعية، سواء فيما يتعلق بنموذج البطل أو التعبير عن بعض القيم السائدة[208].

ويؤكد بيير سورلان Pierre Sorlin أن "الفيلم السينمائي ليس قصة أو استنساخاً للواقع، بل هو إخراج سينمائي اجتماعي"، إن الفيلم السينمائي في نظر سورلان ينتج المعاني، إضافة إلى أنه إنتاج ثقافي يعكس توجهات وميولات وانتماءات جماعية معينة، وهو منتوج بشكل جماعي تعاوني، إذ يؤكد في هذا الاطار: " لا ينتج الفيلم فقط المعنى، فهو أيضاً إنتاج ثقافي مصنوع من طرف الجماعة المنضوية بدورها داخل مجموعة لها استراتيجيتها في العلاقة مع الوسط والجمهور، والتشكيلة الاجتماعية"، لذلك يرى سورلان أن السينما لا تمثل المجتمع، أي أنها لا تترجم الواقع بل جزءاً أو عينة منه، وهو ما يسميه سورلان بالجانب المرئي، لأن السينما في رأيه "تقدم لنا ما هو قابل للعرض Representation"[209].

يشير مصطفى المسناوي أنه يمكن الانطلاق من فرضية مفادها أن حضور السينما في مجتمع من المجتمعات أو غيابها عنه، يمكن اعتباره مؤشراً من المؤشرات السوسيو- ثقافية على موقع البلد من سلم التحديث، بحيث تظهر السينما بهذه الدرجة أو تلك في المجتمع بقدر دخوله تحت مظلة التحديث، وتغيب كلما ظلت النزعات المحافظة موجودة في المجتمع، ولا يتعلق الأمر بسوء تقدير الفن السابع من قبل البنى الاجتماعية السائدة هنا أو هناك، وتحقير للمشتغلين بمجال السينما، من ممثلين ومخرجين وغيرهم، بقدر ما يتعلق برفض مسبق للصورة التي قد تكشفها السينما عن واقع العلاقات الاجتماعية، وهي صورة تميل المجتمعات المحافظة عامة، والمبنية على القمع والتسلط إلى إخفائها، عن الذات أولاً قبل اخفائها عن الآخرين[210].

وهكذا يمكن، مثلاً تفسير غياب السينما عن بلد مثل العربية السعودية بالمقاومة التي تبديها اتجاهات محافظة ضمن البنى الاجتماعية، وتراجع السينما في بلد كان منطلقاً نحو التحديث في وقت من الأوقات، وهو الكويت، مع أفلام المخرج خالد

---

[206] رضا الأعرجي، "السينما العربية: قراءة سوسيولوجية،" **وزارة الثقافة والاعلام – دار الشؤون الثقافية العامة**، عدد 4، (1988)، 37.

[207] شرف الدين، **السينما والسياسة في مصر**، 5.

[208] هيئة التحرير، "السينما العربية الراهنة: الأزمة ومحاولات التجاوز،" **المستقبل العربي**، عدد 6، (1984)، 118.

[209] الصديق الصادقي العمادي، "سوسيولوجيا السينما: الصورة والمجتمع،" **مجلة سينمليا**، عدد 19، (شتاء 2019)، 16.

[210] ابراهيم العريس وآخرون، **السينما العربية: تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2013)، 138-139.

الصدّيق، قبل أن تهيمن عليه نزعات محافظة، وفي نفس السياق يمكن الحديث عن "الحراك السينمائي" في الإمارات الذي بدأ ب "مسابقة أفلام من الإمارات" ابتداءً من العام 2001، قبل أن يتحول إلى ثلاثة مهرجانات للسينما في (دبي وأبو ظبي) وهي تؤدي اليوم دور القاطرة في مواكبة التحولات التحديثية التي تعرفها كل من إماراتي دبي وأبو ظبي بوجه خاص، على مستوى البنى التحديثية، بل يتعديان ذلك الدور ليؤديا دوراً تحديثياً على مستوى منطقة الخليج والمنطقة العربية ككل[211].

وقد كانت أول معركة رقابية على السينما في مصر بشكلها المجتمعي والديني، هي معركة اخراج فيلم "محمد رسول الله" عام 1926، ويروي الممثل يوسف وهبي في الجزء الثالث من مذكراته الذي صدر عام 1976 قصة هذه المعركة، حيث وافق الممثل يوسف وهبي على تأدية دور الرسول محمد في ذلك الفيلم الذي نال موافقة رئيس الجمهورية التركية على إنتاج فيلم إسلامي ضخم كدعاية مشرفة للدين الاسلامي الحنيف وعظمته وسمو تعاليمه، وقد كان الإنتاج سيتم عن طريق مؤسسة سينمائية ألمانية مشهورة، وبعد أن وافق وهبي على القيام بدور النبي ووقع العقد في السفارة الألمانية بعشرة آلاف جنيه، انتشر الخبر في الصحف، وثار رجال الأزهر ضد الممثل، وثار معهم الرأي العام[212].

وظهرت في الصحف فتوى من شيخ الأزهر تنص على أن الدين يحرم تحريماً باتاً تصوير الرسل والأنبياء ورجال الصحابة، علماً بأن لجنة من كبار علماء الاسلام في أسطنبول قد صرحت بتصوير الفيلم، ويقول يوسف وهبي في مذكراته: " وبعث إلي الملك فؤاد تحذيراً قاسياً مهدداً إياي بالنفي وحرماني من الجنسية المصرية"، ويذكر أن ذلك لم يمنع الشركة من إنتاج الفيلم وقام بالدور ممثل يهودي[213].

وبعد ذلك، رغم إحكام دولة يوليو قبضتها السياسية والاقتصادية على آليات الإنتاج السينمائي في مصر بعد توسعها فيما عرف بقرارات التأميم في الستينيات، ورغم ما تسرب إلى السينما من تعبيرات – بحلول أواسط الستينيات– من قبيل "الفن الهادف" و"الفن الملتزم" و"الفيلم الجاد" والتي كان يقصد بها المزيد من الدعاية السياسية لقرارات الدولة الاشتراكية آنذاك، فإن أفلام الواقع الاجتماعي التي أنتجتها الدولة كان لها وجه أكثر إشراقاً مثل أفلام فطين عبد الوهاب الاجتماعية والكوميدية[214].

ومما يزيد من حدة الموقف السلبي للنظام الثوري الجديد، أن أفلام الواقع الاجتماعي المصري التي سبق التنويه عنه لكبار المخرجين المصريين، كان له ارتباط بالمشاكل الاجتماعية الحقيقية مثل (دعاء الكروان) 1959 لهنري بركات، و(صراع في النيل) 1959 لعاطف سالم، و (حياة أو موت) عام 1954 لكمال الشيخ، و(أرض السلام) 1957 لنفس المخرج،

---

[211] المصدر السابق، 139.

[212] كمال رمزي وآخرون، **الهوية القومية في السينما العربية**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1986)، 102.

[213] المصدر السابق.

[214] إسلام أمين، "أثر السينما في نسج الهويات وتأطيرها: السينما المصرية نموذجاً،" **مجلة الديمقراطية**، عدد69، (2018)، 144.

وكان نقدها يتسم بروح نقدية لاذعة، تحلق بها من نفس منطلق المثل الذي ينادي بها النظام، وكان مجرد التعرض للواقع المصري، هو في حد ذاته محاولة للاقتراب من السياسة في مصر المعاصرة في ذلك الوقت[215].

ولا شك أن القانون الاجتماعي، يؤكد أن عدم المشاركة الشعبية تعني أن المشروع الاجتماعي في التغيير يرتبط فقط بشخصية القائد أو النخبة الحاكمة، وأنه مهما كان هذا المشروع في التغير الاجتماعي، إلا أنه بانعزاله، وعدم المشاركة الشعبية فيه لتأكيده وترسيخه يكون معرضاً للإجهاض، ولكن يبدو أن ثورة يوليو كانت تكتفي بالتأكيد الذي يبرر قيامها ويحكي عن صور الماضي البغيض دون مشاركة حقيقية في صياغة الحاضر، كالحديث عن الملك الفاسد، والعمدة الاقطاعي ومظاهر بؤس عمال التراحيل قبل الثورة، وقصص الحب المحبطة بين الأغنياء والفقراء، التي أوجدت لها الثورة حلاً، مع كثير من روايات الحب والهجر، ومزيج من الأغنيات والرقصات، وتميزت القلة من الأفلام الجادة والواعية في تلك الفترة كنغمة نشاز وسط عزف في وادي سحيق، ولم تكن جدية الأفلام تعني اقترابها من معاناة الشعب في تلك الفترة، إذ لم يكن النظام عملياً وواقعياً وأيضاً رقابياً يسمح بنمو سينما تعيش الحاضر تناقشه وتنتقده[216].

ويعود موقف المجتمع السلبي من ثورة يوليو وعدم المشاركة الشعبية فيها. بحسب ريموند بيكر أن الثورة قامت بفضل تنظيم عسكري وليس عن طريق ثورة اجتماعية سياسية عارمة[217].

أما الأفلام التي صنعت في الثمانينيات والتسعينيات التي أخرجتها أجيال تالية مثلها مخرجون، مثل عاطف الطيب، ومحمد خان، وداوود عبد السيد، ورضوان الكاشف، كانوا قد عمدوا إلى نسج الهوية والذات عبر فحصها وتحليلها عبر أفلامهم، أو كما قال المفكر المصري د. فؤاد زكريا: " إن العودة إلى الذات ليست على الاطلاق رفضاً للتفاعل مع العالم الخارجي وإنما هي في صميمها دعوة إلى تحويل كل ما نتلقاه من الخارج إلى عنصر من عناصر القوة الذاتية، بحيث نتقبله بعد أن نستوعبه ونهضمه ونحيله إلى جزء من كياننا، ونرفض منه ما لا يقبل أن يذوب فينا"[218].

وفي سوريا، بدأت صناعة السينما باكراً، وواكب انتاج فيلم "المتهم بريء" لأيوب بدري عام 1928، ثم فيلم "تحت سماء دمشق" لاسماعيل أنزور عام 1932، بداية تشكل فئات اجتماعية مدنية جديدة سوف تتطلع إلى الحداثة، ليس باعتبارها استيراداً لمنتج غربي فحسب، بل أيضاً باعتبارها قبولاً لفرصة انفتاح مجتمعي يفترضها طقس المشاركة المشهدية الجديد، وقد كان هذا الطقس في بداياته طقساً ذكورياً صرفاً منذ عرض أول فيلم في مدينة حلب سنة 1908، لكنه سرعان ما تحول إلى طقس تخالطي، وإن بقي منحصراً في الفئات الاجتماعية المدينية المتماهية مع الثقافة الغربية[219].

---

[215] درية شرف الدين، **السياسة والسينما في مصر 1961–1981**، (القاهرة، دار الشروق، 1992)، 12.

[216] المصدر السابق، 74.

[217] المصدر السابق، 89.

[218] إسلام أمين، "أثر السينما في نسج الهويات وتأطيرها: السينما المصرية نموذجاً،" **مجلة الديمقراطية**، عدد69، (2018)، 146.

[219] حسان عباس، "الثقافة السينمائية في سوريا بين آليات التسلط وآليات المقاومة،" **مجلة تبين**، عدد 6، (خريف 2013)، 101.

وقد أنتجت السينما العربية أفلاماً كوميدية وتاريخية واستعراضية وسياسية وغيرها، لكن الاتجاه الاجتماعي يبقى الاتجاه الغالب في المنجز السينمائي العربي، سواء تناول السينمائيون قضايا التفاوت الاجتماعي أو المرأة أو الهجرة أو النظام الأبوي... فإنهم عبروا عن قدرتهم على الإنصات إلى ما يعتمل داخل مجتمعاتهم من تحولات وتوترات وتناقضات، ورصدها بطرق ومستويات تقنية وجمالية متفاوتة[220].

2.7 خلاصة

استعرضنا في هذا الفصل نشأة السينما البديلة في أوروبا وأمريكا اللاتينية، مع التركيز على السينما البديلة في الوطن العربي، والظروف التي أحاطت بنشأة هذا النوع من السينما، وقد قدمنا أهم الأفكار حول السينما البديلة من خلال جولة بحثية في عدد من المراجع التي تتعلق بالسينما البديلة عربياً وعالمياً. وتوصلنا إلى نتائج أهمها أن السينما البديلة هي سينما منخفضة التكاليف، تقوم على فريق من الممثلين غير المحترفين بالضرورة، وتتميز بنظام إنتاجي مستقل، مما يمكنه من مناقشة الواقع الاجتماعي والسياسي بشكل صادق وواقعي، دون الاضطرار إلى التقيد بقوانين وسياسات الشركات المنتجة.

بالإضافة إلى الدور المهم الذي لعبته "السينما الثورية" في أمريكا اللاتينية، والتي كان أهمها سينما نوفو التي أدت دوراً هاماً في نقد الواقع الاجتماعي والسياسي في المجتمع، وعملت على تحريض الشعب البرازيلي العامل والفلاح والصياد والذي يسكن في الأكواخ، وقيامه بالثورة ضد السياسة الاستعمارية، والاستعمار الثقافي الجديد لأمريكا اللاتينية.

كما استعرضنا تطور السينما البديلة في الوطن العربي منذ مهرجان دمشق السينمائي عام 1972، التي قامت بانتقاد السينما السائدة وهدمها، وظهور سينما جادة تتناول المشاكل الاجتماعية والسياسية بشكل أكثر صدقاً وجرأة، متأثرين بالواقعية الإيطالية والسينما الثالثة في أمريكا اللاتينية.

ويبدو أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين السينما من جهة والتأثير الاجتماعي والسياسي على هذا الفن من جهة أخرى، فقد تأثرت السينما البديلة في جميع أنحاء العالم، بالأحداث السياسية منذ الحرب العالمية الثانية وحتى ثورات الربيع العربي، كما كان للرقابة السياسية على السينما دوراً كبيراً في تقييد الانتاج السينمائي، وخاصة في الدول العربية ذات الأنظمة المتسلطة.

[220] محمد نور الدين أفاية، "القضايا الاجتماعية في السينما العربية، الثقافة العربية في القرن العشرين: الحصيلة الأدبية والفنية،" **مركز دراسات الوحدة العربية**، (30 ابريل –2018)، 1637.

3 الفصل الثالث: تحليل الأفلام

4 الزمن في لحظات متزامنة مع الحاضر: قبل الثورة المصرية وما بعدها في "الشتا اللي فات"

4.1 قصة الفيلم

4.2 الزمن، الثورة

5 تفكيك مقولات النظام وإظهار التنوع في المجتمع السوري في "سلم إلى دمشق"

5.1 قصة الفيلم

5.2 النظام الأبوي والمجتمع

6 سؤال الهوية في فيلم "ربيع"

6.1 قصة الفيلم

6.2 الهوية والتاريخ

4 الزمن في لحظات متزامنة مع الحاضر: قبل الثورة المصرية وما بعدها في "الشتا اللي فات"

يتميز المخرج المصري ابراهيم البطوط بأفلامه البديلة ذات الميزانية المنخفضة. وقد ولد البطوط عام 1963 في بورسعيد، وتخرج من الجامعة الأمريكية عام 1985 بتخصص الفيزياء، كما بدأ بالعمل في مهنة بعيدة عن تخصصه الدراسي، حيث بدأت علاقته بالكاميرا عندما قام بالعمل في وكالة video Cairo production house كمهندس صوت وهي وكالة تقدم تسهيلات لمحطات التلفزيون الأجنبية[221].

عمل البطوط لمدة 18 عاماً كمصور تلفزيوني لمحطات أوروبية وعالمية تنقل فيها بين 12 حرباً، وأصيب مرتين، ومن الحروب التي صورها الحرب الأهلية في لبنان، وثلاثة حروب في العراق، وحرب البوسنة، وعمل كمصور في فلسطين، وغيرها[222].

وبعد أن نال العديد من الجوائز على أفلامه الوثائقية، ترك العمل في تصوير الحروب والتوثيق، قائلاً: " كنت أتخيل أن التصوير والتوثيق في الحروب سيغير شيئاً في العالم لكن هذا لم يحدث والحروب مستمرة"[223].

بدأ البطوط بإخراج أفلامه الروائية عام 2004، من خلال فيلمه الأول "إيثاكي" عام 2005، وهو مستمد من قصيدة شهيرة للشاعر اليوناني قسطنطين كافافيس الذي عاش في الاسكندرية، أما الفيلم الثاني هو "عين شمس" عام 2008، وقد ظل هذا الفيلم مثيراً للجدل لمدة سنة كاملة لأنه لم يتم عرض السيناريو على الرقابة إلا بعد الإنتهاء من تصويره ومونتاجه، وهو ما اعتبرته الرقابة مخالفة للتعليمات والشروط الرقابية ومنعت عرضه في مصر[224]. تم اخراج هذا الفيلم دون ميزانية حقيقية، واعتماداً على مبادرات فردية

[221] http://www.filme-aus-afrika.de/EN/film-database/persons/personen-details/w/75

[222] ابتسام عازم، ما قبل العاصفة – "سينما عربية مستقلة،" **مجلة جدلية**، 29-6-2011. https://cutt.us/yLYtm

[223] المصدر السابق.

[224] أمير العمري، "ابراهيم البطوط متمرد على السينما السائدة،" **مجلة العرب**، 31-1-2016. https://cutt.us/yDVv4

وتطوعية من جانب فريق العاملين والممثلين، وتمكن بدعم من المركز السينمائي المغربي تحويله إلى شريط سينمائي من مقاس 35 ملم، حاصداً الكثير من الجوائز في المهرجانات العالمية[225].

أما فيلمه الأخير "القط" 2015، يحكي عن الاتجار بالأعضاء والزواج المبكر، ويعتبر هذا الفيلم الأكثر عنفاً من بين أفلامه التي صورها حتى الآن[226].

وتتميز أعمال المخرج إبراهيم البطوط بالنقد اللاذع والبعد التجريبي، وقام البطوط بتصوير أفلام ناجحة مثل "حاوي" 2010 وهو ثالث أفلامه وعين شمس بتكلفة بسيطة ودون مشاركة نجوم سينمائيين كبار، ويعرف عن البطوط رفضه تصوير أفلام نمطية[227].

4.1 قصة الفيلم

في فيلمه "الشتا اللي فات" يروي البطوط قصة ثلاث شخصيات وعلاقتها بثورة 25 يناير، يركز فيه على تعامل المؤسسة الأمنية مع المواطنين، وظروف الاعتقال، وأساليب التعذيب التي تتبعها.

يبدأ الفيلم بحلم عاطفي تراه الشخصية الأولى وهو "عَمرو" الذي يشاهد نفسه يتبادل قبلة مع فتاة، ثم يصحو على صوت الرعد، حيث يبدأ الفيلم بيوم 25 يناير 2011. يعيش البطل وحيداً في شقة بإحدى أحياء القاهرة ويعمل مهندس كمبيوتر إذ نرى في زاوية من منزله عدد من شاشات الكمبيوتر.

عمرو شخص منعزل، ليس لديه علاقات، يقضي أغلب وقته في المنزل أمام شاشات الكمبيوتر، نراه يبدأ روتينه الصباحي بالخروج إلى شرفة منزله وتناول الجريدة ثم تشغيل الكمبيوتر وشرب القهوة، ثم يبدأ بسماع شهادة أحد المتظاهرين في ميدان التحرير التي يتحدث فيها كيف تم اعتقاله من قبل أمن الدولة عام 1996 عندما كان عائداً من البوسنة، يكشف الرجل عن أساليب التعذيب التي تعرض لها والممارسات الغير إنسانية التي يعيشها المعتقلون، حيث تم تعذيبه بواسطة الصعق بالكهرباء، بالإضافة إلى ساعات التحقيق الطويلة التي تستمر طوال الليل، ويضيف أنه "حتى إن لم تكن في التحقيق، فإنك لن تنام بسبب أصوات صراخ المعتقلين الآخرين. ويبدو على الرجل التأثر الكبير بسبب تجربة الاعتقال التي تعرض لها رغم مرور كل تلك السنوات على الحادثة.

---

[225] المصدر السابق.

[226] تحرير:أحمد حسن، المصور الحربي الذي تحول الى مخرج يوجه الكاميرا على أحياء مصر الفقيرة، رويترز، 29-10-2014، https://www.reuters.com/article/oegen-egypt-mn5-idARAKBN0II1YL20141029

[227] يورغ تاسمان ومي المهدي، مهرجان الأفلام العربية في برلين: السينما المستقلة تسبق عاصفة التغيير، الموقع الالكتروني لتلفزيون DW، 29-6-2011. https://cutt.us/UNwVZ

يطلب عَمرو من بواب العمارة "عم علي" أن يشتري له بعض المعلبات، ويستغرب البواب طلباته ويسأله ماذا هناك؟ ولكن يستمر عَمرو بترديد الحاجيات دون اكتراثه بالسؤال، كما يطلب منه أن يشتري نفس المعلبات التي طلبها إلى "مدام ملك" التي كانت على علاقة وثيقة بأمه وتسكن في الشقة العلوية.

ينتقل المخرج للتعريف بالشخصية الثانية "فرح" التي رآها عَمرو في منامه، تعمل فرح مذيعة في أحد القنوات التلفزيونية، ويبدو عليها الضياع والتردد في بداية خروج المظاهرات، فهي تعمل في إحدى وسائل الإعلام الرسمية التي تتبنى خطاب النظام الحاكم، وتنشر الكذب والتضليل وتتهم المتظاهرين بأنهم أصحاب أجندات خارجية، ومن جهة أخرى تتابع المظاهرات في ميدان التحرير وتعرف في قرارة نفسها أن ما يطالب به المتظاهرون هي أبسط حقوقهم، وأن كل ما تبثه المحطة التي تعمل بها ليس صحيحاً.

يبدأ المشهد أثناء استعداد فرح لتقديم حلقة من برنامجها برفقة زميل لها، ثم يأتي إليها مدير القناة ويطلب منها أن لا تتكلم عن صفحة خالد سعيد وهو شاب قتل على يد أفراد من الشرطة عام 2010، وأن تكتفي بالحديث عن الشرطي الذي قتل في المظاهرات.

يستعين البرنامج بضيوف من الشرطة، الذي يخبران المذيعان قبل التصوير بأن المتظاهرين هم "شوية عيال ما تربتش، من بتوع النت" ويتوجه اللواء في الشرطة لفرح قائلاً: " شباب مش فاهم، مش واعي، وأكيد فيه حد بيحركهم" وبعد ذلك يبدأ المخرج بالعد للبدء بالتصوير، في تلك الأثناء نرى عَمرو يتابع برنامج فرح دون إبداء أي ردة فعل.

ينتقل الفيلم إلى شخصية جديدة وهو "عادل" الذي يعمل ضابطاً في جهاز أمن الدولة. وفي أثناء اجتماع الضباط مع القيادة يقترح قطع الاتصالات حتى لا تزداد أعداد المتظاهرين في الجمعة القادمة، حيث كان من المتوقع أن يلتقي المتظاهرون في الميادين مع المصلين بعد صلاة الجمعة.

من شرفة منزله نرى عَمرو يشاهد إحدى المظاهرات التي مرت من الحي الذي يسكن فيه، وفي تلك الأثناء تتسائل مدام ملك من شرفتها لماذا لا نشاهد شيئاً في التلفاز؟ ثم تتوجه لعَمرو بالسؤال: هل سيقوم هؤلاء الشباب بعمل شيء؟ يجيبها بحذر لا أعرف.

يعود عَمرو بذاكرته إلى 18 يناير 2009 عندما تم اعتقاله من قبل أمن الدولة، في ذلك اليوم نشاهد أم عَمرو وهي سيدة مريضة بالسكري تحقن نفسها بإبرة الأنسولين، وفي الخلفية نسمع أخبار الحرب على غزة بعد أيام من الاجتياح البري. كما يظهر عادل في مكتبه مراقباً للمعتقلين عن طريق الكاميرات وهو يتناول وجبة السوشي. يعيش عادل في مستوى معيشي عالي، ويظهر ذلك من خلال أكله وسيارته ومنزله الفاخر. وبعد أن ينهي طعامه يتوجه إلى أحد المكاتب الذي يحتجز فيه أحد الأشخاص، وبعد أن يعبر الكثير من الأبواب، يدخل على شخص يدعى "الشيخ ميدو"، يتوجه إليه عادل بالسؤال ألم تحرَّم يا شيخ ميدو، مشيراً إلى التلفاز الذي يبث أخبار الحرب على غزة، فيجيبه الشيخ أنه وجد التلفاز مشغلاً على قناة الأخبار عندما دخل، يمسك عادل جهاز التحكم ثم يقلب القناة على أغنية هابطة كانت قد انتشرت في تلك الفترة في مصر، في إشارة أن هذا ما يجب أن يسمعه الشيخ ميدو وليست أخبار

غزة، يطلب عادل من الشيخ أن يشرب كأساً من العصير ثم كأساً من الماء ويخرج من المكتب، يبقى الشيخ ميدو محتجزاً في ذلك المكتب لعدة ساعات، بعد ذلك يطلب من أحد الموظفين الموجودين على الباب أن يسمح له بالذهاب إلى الحمام، يعطيه ذلك الموظف كأساً آخر من العصير قائلاً له: "الباشا بيقولك اشرب". وبعد أن ينهي العصير يطلب مرة أخرى أن يذهب إلى الحمام، يقول له الموظف:اشرب الماء، ويبقى الشيخ ميدو على تلك الحال لساعات طويلة. في النهاية يبلل الرجل نفسه، فيذهب إليه عادل ويقول له أن ينسى موضوع غزة في خطبه حتى لا يحدث له نفس الموقف مرة أخرى، يجيبه الشيخ ميدو بأسى وشعور بالإهانة: "رسالتك وصلت يا باشا، أنا آسف".

يعود بنا المخرج إلى الوقت الحاضر، إذ تجلس فرح أمام الشاشة مع مديرها وزميلها في المحطة يراجعون حلقة البرنامج، ويتوجه زميلها لها بملاحظات، لكن فرح لا تسمع ولا ترى إلا الشاشة التي تبث صور مباشرة من ميدان التحرير.

يعود عادل إلى منزله العصري في أحد أحياء القاهرة الراقية، ويبدأ فور وصوله بمشاهدة المظاهرات التي تبث على محطات التلفاز العالمية، ثم يغرق في النوم. في اليوم التالي نشاهد عادل وزوجته وأطفاله يتناولون الفطور، وهو يقرأ الجريدة، تقول له زوجته: " هما فاكرين نفسهم تونس ولا إيه" وتقصد المتظاهرين، يعترض زوجها على حديثها أمام الأطفال، ثم تسأله إذا كان هناك أي شيء مكتوب بالجريدة، فيجيب بالنفي، فتخبره بطريقة غير مباشرة حتى لا يفهمها أطفالها أنها تشاهد المظاهرات على قناة BBC لذلك تسأل.

يعود بنا المخرج إلى 29 يناير 2009، و ما زال عَمرو معتقلاً دون توجيه تهمة ودون تحقيق، بعد ذلك تبدأ سلسلة من التعذيب بالشبح والصعق بالكهرباء في أثناء التحقيق معه.

لا تكل أماني "أم عَمرو" عن البحث عن ابنها في المستشفيات والمخافر، قبل أن يخبرها شاب يبدو على معرفة بها أن عَمرو معتقل لدى أمن الدولة بتهمة ترتبط بالسياسة، تتساءل الأم باستنكار:

"وهي السياسة دلوقت بقت تهمة".

في الوقت الحاضر يبدو مدى التخبط في المحطة التي تعمل بها فرح بعد أيام على اندلاع المظاهرات، إذ لا يوجد ضيوف في حلقة البرنامج التي تقدمه ولا حتى مصورين، ومدير القناة وزميلها في البرنامج يصيحون بوجه العاملين، وفرح تستعد في غرفتها في صمت رهيب.

أما في 30 يناير 2009 نرى عَمرو ما زال معتقلاً، وعادل في مكتبه يقرأ ملف أحد المعتقلين، ثم يُطرَق الباب فيترك عادل الملف ويرش العطر على يديه، في دلالة إلى أن ما يقرأه غير نظيف من وجهة نظره. يأتي أحد الموظفين بعمرو إلى مكتبه وهو مربوط اليدين، ومعصوب العينين، وفي مشهد تراجيدي يوبخ عادل الموظف حتى يفك يدي عمرو، يفرش الموظف الأريكة بغطاء قبل أن يجلس عليها

المعتقل، يقدم له عادل سيجارة، ويبدأ بالحديث معه وعَمرو ما زال معصوب العينين، فيقول له أن ما حدث لمصلحته، وأن عادل يحب مصر كما يحبها عَمرو، وواجبهم أن يدافعوا عنها مثله. يقول عادل موجها كلامه لعَمرو: "مال غزة ومالنا، أوعى تكون فاهم ان إسرائيل هي عدوتنا، إحنا عدونا هو الجهل، وإنت لما تكون مسخر من جهة وما تعرفش، يبقى إنت جاهل، خسارة مصر تخسر حد زيك، أنا هسيبك لأني عارف إنك هتسمع الكلام، وتأكدنا إن نيتك سليمة، وهبقى أتطمن عليك كل شوية، ولو احتجت لأي حاجة قل لي، أومال انت فاكر فرح اترقت إزاي". أثناء كلام عادل يكتفي عَمرو بالايماء برأسه.

في ذلك اليوم يعود عَمرو إلى منزله ليجد أمه قد توفيت، يبكي كثيراً على باب غرفة أمه، وفي تلك الفترة ينفصل عن فرح، إذ يبدو أنهما غير متوافقين فكرياً، حيث تكون فرح في تلك الفترة مؤيدة للنظام وتتبنى خطابه.

في 29 يناير 2011 تأتي فرح إلى منزل عَمرو، لتحميل شهادتها على مواقع التواصل الاجتماعي، بعد أن استقالت من وظيفتها واختارت أن تكون في طرف الثورة. يخبرها عمرو محذراً أنه لا يمكنهم التراجع بعد تحميل الفيديو على شبكة الانترنت ، كما لا يمكنها أن تذهب إلى بيتها، بالإضافة إلى أن الأجهزة الأمنية ستعرف من قام بتحميل المقطع بعد أيام، بسبب قطع الاتصالات في البلاد، وعلمهم بعدد الأشخاص الذين يملكون تلفون ستلايت.

بعد مرور أيام على المظاهرات تبدأ الأجهزة الأمنية بلوم بعضها على الإجراءات التي اتخذتها، فيستشيط عادل غضباً عندما يتعرض للانتقاد من أحد الضباط بسبب اقتراحه بقطع الاتصالات مما زاد من غضب المتظاهرين، فيقول عادل: "ناس مين، دول شوية عيال ما تربتش" وأنه لو لم يقطعوا الاتصالات لأصبح عدد المتظاهرين 10 مليون بدلاً من 3 مليون. فيزيدوا من أعداد مراكز الاعتقالات في إجراء جديد.

بعد أن يقوم عَمرو بتحميل فيديو فرح، يخبئ الجهاز الذي قام عن طريقه بعملية التحميل، ويجلس بإنتظار اقتحام الأجهزة الأمنية لمنزله، وبعد قليل يقتحم عناصر من أمن الدولة منزله ويعيثون فيه خراباً قبل أن يعتقلوه.

وفي مشهد التحقيق يصطف عدد من المعتقلين على مقاعد خشبية ويجلس قبالة كل معتقل محقق، يظهر المخرج جانباً من الحوار بين المحققين والمعتقلين ونلمس من إجابات المعتقلين تلاشي الخوف من المؤسسات الأمنية التابعة للنظام، إذ يجيب بعض المتظاهرين بجرأة والبعض الآخر بسخرية. فيقوم المحقق باستجواب عَمرو عن مكان الستلايت فيجيبه أنه تخلص منه في مكان بعيد، في تلك الأثناء يجلس عادل بجانب عَمرو، وينظر إليه عمرو نظرة تحدي، ثم يخلى سبيل جميع المعتقلين في ذلك المعسكر.

إن تجربة الاعتقال في حياة عمرو كانت حدثاً مفصلياً، بين الزمنين ففي عام 2009 خرج عمرو شخصاً منعزلاً وخائفاً، حتى أنه حبس نفسه في منزله.وفي المرة الثانية عام 2011 تغير عمرو وعاد إلى طبيعته فأصبح شخصاً منفتحاً، يتعامل مع جيرانه بكل راحة دون تحفظ أو خوف، فقد كسر حاجز الخوف لديه حتى أنه شارك في المظاهرات، كما شارك عمرو في اللجان الشعبية التي تتوزع في

الحي. ثم يوثق الفيلم خطابات الرئيس السابق حسني مبارك، منتهياً بالخطاب الأخير، وقرار التنحي، متزامناً ذلك مع صور حقيقية للثورة والمظاهرات التي شارك فيها الممثل عمرو واكد الذي قام بدور عَمرو، ثم يلتقي مع فرح في المظاهرات ويهتفان معاً ضد النظام.

ويوثق الفيلم في نهايته أعداد القتلى والجرحى في الثورة، ويتطرق لأحد الأشخاص الذي أعتقل مع عمرو في المعسكر، وهو د.رفيق ويليام الذي قتل يوم 19 أكتوبر بعد مرور شهر على ولادة ابنه الأول. وعندما سأله المحقق لماذا شاركت بالمظاهرات يجيبه، حتى يحترمني ابني، معللاً ذلك بأنه لم يكن يحترم والديه بسبب صمتهم على ما يحدث. في النهاية نرى عادل يلحق بزوجته وأولاده الذين كانوا يستجمون على شاطئ البحر أثناء الثورة ، بعد تنحي الرئيس السابق مبارك.

4.2 الزمن، الثورة

يتناول فيلم "الشتا اللي فات" الزمن كثيمة أساسية، إذ يغطي الأحداث بين عامي 2009 و2011 في صيغة مترابطة وحتى الوصول لصنع حدث واحد وهو حدث الثورة.

كما نشاهد التغييرات التي طرأت على الشخصيات الرئيسية خلال تلك السنوات، وكيف أثرت ثورة 25 يناير على كل شخصية. يحمل الفيلم الكثير من صفات الأفلام الواقعية بداية من أسماء الشخصيات التي حملت الأسماء الحقيقية للممثلين، بالإضافة إلى مقاطع من مشاركة الممثلين في المظاهرات التي اندلعت عام 2011، والنزول إلى الشارع لتصوير المظاهرات، فقد حمل الفيلم الكثير من صور المظاهرات التي قام المخرج بتصويرها بنفسه، كما يبدو جلياً التجربة الشخصية للمخرج في الفيلم الذي غطى الكثير من الحروب في الشوارع، وقام بتصوير العديد من الأفلام الوثائقية، إذ يعتبر المخرج من رواد السينما البديلة الذي يحرص على تنفيذ أفلامه بميزانيات منخفضة وليس بالضرورة مشاركة ممثلين محترفين أو مشهورين، كما يظهر تمرد البطوط على الرقابة وعدم استسلامه لمقصها وقوانينها، كما حدث في فيلمه عين شمس الذي لم يعرضه على الرقابة إلا بعد الانتهاء من تصويره ومونتاجه.

يبحث الفيلم في مفهوم القمع بشكل رئيسي الذي يتجلى في شخصية الضابط عادل الذي يعمل في أمن الدولة، يمارس عادل قمعه على المواطنين من خلال ملاحقته لكل من يعبر عن رأيه.

وفي هذا السياق يعرف الفيلسوف ميشال فوكو القمع على أنه ليس مجرد منع، "بل هو إسكات وإقصاء وإعدام ما يجب قمعه بمجرد محاولة ظهوره، إذ يعمل وفق آلية ثلاثية من التحريم والتغييب والصمت"[228]. ويظهر ذلك عندما قام عادل بقمع الشيخ ميدو وإسكاته عن طريق إهانة كرامته الإنسانية، عندما قام باستدعائه وحجزه في أحد المكاتب لعدة ساعات دون السماح له بالذهاب إلى الحمام إلى أن بلل ثيابه، وبعدها جاء عادل وأخبره أن يكف عن الحديث عن غزة خلال خطبه في المسجد، حتى لا يتكرر ما حدث معه أثناء احتجازه.

[228] ميشال فوكو، عبد العزيز العيادي، مترجم، **المعرفة والسلطة**، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1994)، 22.

كما قام عادل بقمع أحد الشخصيات الرئيسية وهو عمرو، ولكن بأسلوب أعنف من ما تم استخدامه في إسكات الشيخ ميدو، إذ مارس على عمرو أصناف من التعذيب والاهانة، قبل أن يوضح له في النهاية أن ما حدث معه كان بسبب نشاطه السياسي وكلامه حول الحرب على غزة، مبرراً منعه من التعبير عن رأيه بأن اسرائيل ليست عدواً لمصر، بل إن الجهل هو عدوهم الأكبر، وأن عمرو جاهل لأنه مسخر من قبل جهة لا يعرفها، لذلك ما حدث معه كان لمصلحته.

يستمد عادل صلاحياته من خلال السلطة التي يملكها. وبحسب فوكو فإن ما يبرر "الفرضية القمعية" هو أن السلطة تتخفى وتتستر عن الكثير من آلياتها وأفاعيلها وتكاثر تقنياتها وتعدد سبل تدخلها، وإلا ما معنى التفكير بالسلطة كمجرد قوة ردعية وقمعية مع أنها منهمكة في إنتاج أكثر تقنيات المراقبة والتطويع دقة وفاعلية وتنوعاً[229]. يراقب جهاز أمن الدولة المصريين في تحركاتهم ونشاطاتهم الاجتماعية، ويعمل على قمعهم وإسكاتهم من خلال العديد من التقنيات مثل التعذيب والاهانة وقطع الاتصالات في جميع أنحاء البلاد خلال مظاهرات 25 يناير، حتى لا يتمكن المتظاهرون من تكثيف دعوات التظاهر على وسائل التواصل الاجتماعي، ومنعاً لزيادة أعدادهم. يعتبر جهاز أمن الدولة هو ممثل السلطة في الفيلم، وقد عملت السلطة على منع بث المظاهرات في القنوات التلفزيونية، وذلك من ضمن تقنيات المنع والتطويع التي تستخدمها.

ترتبط السلطة بالعنف، ويزداد عنف السلطة كلما واجهت خطر المقاومة والثورة ضدها. وإن الربط بين السلطة والعنف هو ربط اجتماعي سياسي، والأصل الاجتماعي للعنف يعود إلى درجة التسلط التي يعاني منها الفرد داخل المنظومات الاجتماعية والسياسية، لذلك فإن السلطة في علاقاتها مع الآخر تتأطر داخل المجتمع إما سلطة شرعية أو سلطة تمارس العنف على أفرادها، فالتسلط يظهر من خلال درجة العنف الممارسة داخل الكيان الاجتماعي والذي يؤثر على الإستقرار السياسي، فجدلية السلطة والعنف تبين متى تتحول السلطة إلى تسلط وهو التحول الذي يبين أن العنف إذا مورس في أقصى درجاته ومختلف اتجاهاته بدون غايات يتحول إلى تسلط، وهذا يعني أن التسلط لا تقوم له قائمة دون عنف[230].

وهذا يفسر ممارسات عادل الذي كان يستخدم العنف ضد معتقليه السياسيين، في سبيل منعهم من التعبير عن آرائهم في أي قضية كانت حتى لو لم ينتقدوا السلطة الحاكمة. وفي المقابل فقد مارس بعض الأفراد عنفهم داخل الإطار الاجتماعي، إذ قام مجموعة من الشباب بتوقيف فرح وصديقها وضربهم وسرقة المواد الطبية التي كانوا سيتبرعون بها لمعالجة الشباب المتظاهرين في ثورة 25 يناير.

عانى الشباب المصريون لسنوات طويلة من الاستبداد، الذي أثر عليهم بشكل جلي في محاولة فرض سيطرة السلطة وإسكاتهم، واستخدام كافة أساليب التسلط والعنف لضمان عدم مقاومتهم.

---

[229] المصدر السابق،59.

[230] حليمة خلوات، "السلطة والعنف،" **مجلة الحوار الثقافي**،" عدد 2، (2014)، 38.

فالاستبداد يفعل فعله في إفساد وجدان الفرد وانحطاط أخلاقه، وتعطيل طموحه، وبالتالي الحد من انسانيته، فقد قال المنفلوطي توضيحاً لذلك : "ليست جناية المستبد على أسيره أنه سلب حريته، بل جنايته الكبرى عليه أنه أفسد وجدانه، فأصبح لا يحزن لفقد تلك الحرية ولا يذرف دمعة واحدة عليها"، وقد عبر لطفي السيد عن دور الاستبداد في الانحدار بآدمية الانسان، قال لطفي السيد: "إن الاستبداد المستمر طويلاً يهدم الكائن البشري لأنه يحول دون نمو الطبيعة الخلقية على أتمها، ويجعل الانسان أقل من انسان"[231]. يظهر ذلك في كثير من المشاهد في الفيلم، فقد أثر الاستبداد والعنف على أحد الأشخاص الذي يظهر في بداية الفيلم وهو يروي ما حصل معه عندما أعتقل من قبل جهاز أمن الدولة عام 1996 وهو عائد من البوسنة، يبدو على الرجل مدى تأثره بتلك التجربة القاسية التي عاشها وهو يرويها بالرغم من مرور كل تلك السنوات عليها، كما يتحدث عن مدى الإهانة التي تعرض لها أثناء تعذيبه، ويبدو كذلك تأثير الاستبداد على الشيخ ميدو الذي تعرض لأكثر أنواع الاهانة الانسانية، رغم عدم ممارسة العنف الجسدي بحقه، وعندما أمره عادل أن يكف عن الحديث عن غزة خلال الخطب التي يلقيها في المسجد وافق دون إبداء أي رفض أو مقاومة. أما عمرو فقد تعرض للعنف الجسدي والإهانة الإنسانية أثناء اعتقاله، وعندما خرج من الاعتقال اعتزل في منزله، وأصبح شخص منطوي اجتماعياً، ويتحدث مع جيرانه الذين يعرفهم منذ سنوات بحذر شديد، فقد أثرت هذه التجربة على آدميته، صحيح أنه لم يصبح شخصاً مؤذياً أو متسلطاً على غيره، ولكنه صار إنساناً دائم الصمت والخوف، وحتى عندما بدأت ثورة 25 يناير فقد كان متردداً وخائفاً من المشاركة فيها، حتى أنه يظهر في أحد المشاهد ينزل من منزله مسرعاً وراء احدى المظاهرات التي مرت، ولكنه سرعان ما يعود بعد عدة ثواني.

وفي مقاربة لرؤية حنة أرنت حول الثورات والعنف فإن في ثورات عام 2011 كثيراً من فخاخ ما دعاه جوناثان "الثورات الأرنتية" في أمريكا اللاتينية وأوروبا الشرقية، فكما جرى في تلك التجليات السابقة فإن قوة الشعب أعطت الانتفاضات العربية زخماً لحظة تلاشي الخوف من إرهاب الدولة، ولم يبقى للأنظمة سوى أفعال العنف اليائسة[232]. وهذا ما ركز عليه الفيلم عندما قارن حياة الشخصيات الرئيسية في الفيلم بين زمنين عام 2009 و2011، ومدى تأثير ثورة 25 يناير على كل شخصية، ففي عام 2009 كان عادل الضابط في جهاز أمن الدولة يمارس كل أنواع التسلط والعنف على المواطنين الذين يمارسون حقهم في التعبير عن رأيهم، ويعمل من خلال مراقبتهم ثم اعتقالهم على تطويعهم والحد من حريتهم، كان عادل يمثل دور قوة السلطة المسيطرة، أما عام 2011 فقد تبدل حاله إذ أصبح دائم التوتر والخوف، كما قال للضباط الآخرين بأن هؤلاء المتظاهرون سيقعدوننا في بيوتنا، في إشارة إلى التهديد الذي أظهرته الثورات، بالإضافة إلى أنه لم يكن يستطيع الحديث عن الوضع في مصر أمام أطفاله، نتيجة للخوف المسيطر عليه، وفي المقابل تلاشى الخوف في نفوس من كان يعتقلهم ويعذبهم، وأصبحوا يعبرون عن آرائهم قولاً وفعلاً غير آبهين بممارسات السلطة القمعية.

---

[231] حامد خليل، الفرد والسلطة في الفكر العربي الحديث، **في حقوق الانسان في الفكر العربي: دراسات في النصوص**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية،2010)، 901.

[232] ينس هانس، ثائر ديب، مترجم، "قراءة حنة أرنت في الشرق الأوسط: ملاحظات أولية في الشمولية والثورة،" **مجلة الدراسات الفلسطينية**،عدد 95، (صيف 2013)، 99.

أما عمرو فقد ذكرنا أنه بعد اعتقاله وتعذيبه عام 2009، وموت والدته أثناء اعتقاله أصبح إنساناً منطوياً ومعزولاً، صحيح أنه أطلق سراحه بعد 41 يوماً، إلا أنه بقي رهن الإعتقال في منزله، فقد أصبح قليل الكلام وحذراً في التعامل مع جيرانه الذين يعرفهم منذ سنوات. وبعد الثورة كُسّر لديه حاجز الخوف بعد فترة من استمرار المظاهرات، وقام بتحميل فيديو تتحدث فيه فرح عن تضليلها من قبل النظام ومشاركتها في تعزيز الخطاب الرسمي الذي يدين المتظاهرين ويغير الحقائق، بالرغم من علمه أن الأجهزة الأمنية سوف تصل إليه إلا أنه لم يكن مكترثاً بذلك وكان على يقين بنجاح الثورة، وحتى بعد أن قام عناصر من أمن الدولة باقتحام منزله وتكسير ممتلكاته، فقد كان يجيبهم أثناء التحقيق دون خوف، معترفاً بأنه هو من قام بتحميل الفيديو على الانترنت، وقد انعكس ذلك على جميع المعتقلين ممن شاركوا في المظاهرات، إذ نراهم في الفيلم يواجهون المحققين ويجيبونهم بشجاعة في حين وسخرية في أحيان أخرى، وعندما يأتي عادل ويجلس بجانب عمرو أثناء التحقيق معه من قبل عنصر أمن آخر ينظر إليه عمرو نظرة تحدي، في اشارة إلى تبدل الأدوار ففي تلك اللحظة كان عادل مكبلاً وعمرو حراً.

وبعد إطلاق سراح جميع المعتقلين عاد عمرو إلى حياته، وعادت علاقته الطبيعية مع جيرانه وحبيبته السابقة فرح كما كانت منذ زمن، وشارك في اللجان الشعبية التي تشكلت في الحي الذي يسكن فيه، وفي نهاية الفيلم نراه يشارك في المظاهرات برفقة فرح قبل إعلان تنحي الرئيس السابق حسني مبارك.

أما المذيعة فرح فقد كانت تتبنى خطاب النظام الحاكم قبل الثورة عام 2011، و كان هذا هو السبب وراء قطع عمرو علاقته بها، كما اعترفت بعد الثورة بكذبها وتضليلها. عاشت فرح فترة من الضياع والتشتت في أول أيام المظاهرات قبل أن تتمرد على الوضع القائم وتستقيل من وظيفتها وتنضم إلى المتظاهرين. فقد تلاشى إرهاب السلطة لدى الشعب، وأكدت فرح ذلك بقولها في الفيديو الذي نشرته بعد استقالتها أنه لا خوف ولا تراجع بعد اليوم.

إن ما ميز النوعية الأرنتية في الإطاحة بين علي ومبارك ليس أنها كانت دون عنف، فأرنت لم تكن معارضة للعنف، بل بالأحرى أن الثورات الجارية صارت ممكنة بسبب التنظيم العفوي للجان الشعبية في المراكز المدينية والريفية، والقدرة غير المسبوقة على التفكير والتواصل والفعل معاً كأنداد مدفوعين بحس المسؤولية الشخصية عن مواجهة الديكتاتورية والرغبة في التضحية بالنفس من أجل الحرية السياسية[233]. بدا ذلك واضحاً عندما قام المواطنين بتشكيل لجان شعبية لحماية الأحياء في المدينة والريف من مثيري الشغب، والمتسلقين على الثورة، فنرى عمرو يجلس مع مجموعة من شباب الحي يحرسون السكان والممتلكات ويوقفون كل من يدخل من خارج المنطقة. متحلين بأعلى مستوى من المسؤولية، كما استطاع المتظاهرين تنظيم أنفسهم والحفاظ على استمرارية المظاهرات بالرغم من قيام السلطة بقطع الاتصالات.

[233] المصدر السابق.

إن السلطة لا تمارس إلا على أناس "أحرار" ولا يكون ذلك إلا عن طريق الإعتراف بالآخر كصنو للأنا في المجمتع المدني، لكن ليتم الإعتراف لا بد أن أكون مالكاً لذاتي أولاً حتى يكون لي الحق في امتلاك الأشياء التي يمكن لقوة عملي أن تنتجها، وهنا يدخل موضوع التقاسم مع الآخرين فيقع تمفصل الحرية والسلطة، لذلك يعتبر فوكو أن هذا التمفصل غائب في حالة الاسترقاق لأن مجال الممكنات غائب، إذاً فعلاقة السلطة بالحرية لا تقوم إلا في مجالات الفعل وإمكانات التدخل والتصرف أمراً واستجابة، في هذا الحيز ستظهر الحرية كشرط لوجود السلطة، لكنها تظهر أيضاً كما لو أنها لا يسعها إلا أن تقاوم ممارسة السلطة التي تعمل في النهاية على تحديد هذه الحرية كلياً[234]. أي لا بد من وجود نظام ديمقراطي يعترف بالآخر، وبحقوق الشعب، وأن يكون المواطن حراً في التعبير عن آرائه وممارسة حرياته، ومن أبسط هذه الحقوق أن لا يسكت على الظلم الذي يتعرض له والفساد المستشري، وأن يقوم بالتغيير بقوة العمل وبالضغط على السلطات، حتى يتمكن المواطنين من تقاسم الحرية والسلطة عن طريق اختيار المواطنين لممثليهم في مراكز صنع القرار. ومن خلال ذلك ستظهر الحرية كشرط لوجود السلطة وتعمل المقاومة على تعزيز السلطة، وأين ما توجد السلطة توجد المقاومة أو الثورة، إذ أن السلطة تعمل على تحديد الحرية واختزالها.

وفي هذا السياق يشير فوكو إلى أن المصدر الحقيقي للسلطة هو أسفل القاعدة الهرمية للمجتمع وليس قمته. فالثورة تبدأ من الأسفل للأعلى، حيث تعمل المقاومة على إحداث التغيير في قواعد السلطة والأقدام التي تسير عليها البنى المجتمعية التي تمد بالسلطة، لذلك يؤكد فوكو أن السلطة ليست سلطة الدولة التي تمارسها أجهزتها المنتشرة في الجسد الاجتماعي، بل الدولة نتاج وأثر مجموعة العلاقات السلطوية في المجتمع، وحيث تكون السلطة يجب أن تكون المقاومة[235].

لقد هزت الثورة في المجتمع المصري جميع قواعد السلطة مثل القاعدة الاعلامية المتمثلة بفرح والقاعدة السياسية المتمثلة بعادل، والقاعدة المجتمعية المتسلطة المتمثلة بالأشخاص الذين انتشروا في الأحياء للسرقة والقتل مثل الأشخاص الذين قتلوا أحد الشبان في الحي الذي يسكن فيه عمرو.

إن فهم الثورة لتجربة سياسية يقتضي إدراكها تأسيساً للحرية، وليس اجابة عن أسئلة غير سياسية (الهاجس الاجتماعي والحصول على السلطة) يجب أن تكون الغاية من كل ثورة هي الحرية السياسية وتأسيس فضاء الحرية للفعل، لهذا فإن كلمة "ثورة" لا تنطبق إلا على الثورات التي يكون هدفها الحرية[236]. ولذلك فإن كل الأسباب التي توافرت لقيام الثورة في الوطن العربي، من استبداد واضطهاد للحريات والممارسات وتزييف للحقائق وعنف سياسي وصولاً إلى سلبه حق العيش والحرية والكرامة (حتى وإن تفاوتت الشدة من قطر الى آخر)، وبالتالي فإن الثورة هي النتيجة الحتمية لتغيير الأوضاع والرجوع إلى الحالة الطبيعية وهي الحرية والمساواة والعدالة والملكية[237].

---

[234] ميشال فوكو، عبد العزيز العيادي، مترجم، **المعرفة والسلطة**، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1994)، 59.

[235] محمد عبدالله الطوالبة و محمود بني رومي، "السلطة والمقاومة والثورة عند ميشال فوكو،" **مجلة جرش للبحوث والدراسات**،عدد1، (2019)، 230.

[236] مصطفى الشاذلي، "حنة أرندت ونقد التصور الفلسفي للحرية،" **مجلة تبين**، عدد25، صيف (2018)، 42.

[237] موسى بو بكر، "فكرة الثورة في فلسفة جون لوك من خلال جدلية السلطة والحرية،" **مجلة الدراسات التاريخية والاجتماعية**، عدد 33، (2018)، 280.

5 تفكيك مقولات النظام واظهار التنوع في المجتمع السوري في "سلم الى دمشق"

يعتبر محمد ملص رائد سينما المؤلف، وهو من أهم المخرجين السوريين، ويعرف نفسه أنه مخرج مختلف فيقول: "الجميع في سوريا يعرف أنني مختلف، وذلك منذ أن قدمت فيلمي الأول، حينها اتضح للجميع أنني مخرج صاحب أهداف يسعى إلى تأسيس "سينما المؤلف"، وهي سينما لم تكن معروفة في ذلك الزمان، ولم أكن يوماً أريد التباهي بلقب المخرج، بل كنت أرفض المشاريع التي لا أؤمن بها، أو تلك التي لا أسعى إلى تحقيقها ضمن مشروعي السينمائي"[238].

ولد محمد ملص في مدينة القنيطرة عام 1945 وتخرج من مدرسة إعداد المعلمين عام 1965 وعمل مدرساً لمدة ثلاث سنوات درس خلالها في جامعة دمشق قسم الفلسفة، وفي عام 1968 قطع دراسته الجامعية وسافر إلى موسكو ودرس في معهد V.G.I.K السينمائي وتتلمذ على يد المخرج ايفور تالانكين، وصنع خلال دراسته ثلاثة أفلام روائية قصيرة هي: حلم مدينة صغيرة (10 دقائق)، و اليوم السابع (20 دقيقة)، والكل في مكانه وكل شيء على ما يرام سيدي الضابط (30 دقيقة)، وقد عمل الفيلم الأخير بالتعاون مع الكاتب صنع الله ابراهيم، حيث عملا معاً في النص كما قام صنع الله إبراهيم بتمثيل الدور الأول للفيلم[239].

كتب ملص روايته الأولى أثناء وجوده بمعهد السينما في موسكو بعنوان "إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب"، وبعد أن أنهى دراسته السينمائية عام 1974 عمل في قسم السينما في التلفزيون السوري وحقق خلال تلك الفترة الأفلام التالية: قنيطرة 74 (روائي قصير 20 دقيقة)، الذاكرة (1975 تسجيلي قصير 13 دقيقة)، فرات (1979 تسجيلي 34 دقيقة)[240]. كما نفذ العديد من الأفلام الوثائقية والروائية المهمة وهي: أحلام المدينة – روائي طويل (1984)، المنام – وثائقي (1987)، الليل – روائي طويل (1992)، كما صنع فيلمين وثائقيين بالاشتراك مع المخرجين عمر أميرالاي وأسامة محمد، هما :نور وظلال – وثائقي (1994) و مدرس (1995)، واشترك مع هالة العبدالله في إخراج الفيلم الوثائقي فوق الرمل ... تحت الشمس (1998)، وحلب مقامات المسرة – وثائقي (1999)، وباب المقام – روائي طويل (2004)، بالإضافة الى آخر أعماله وهو الفيلم الروائي الطويل سلم إلى

[238] محمد علال، "اما في السجن أو المنفى".. المخرج السوري محمد ملص يتحدث للوثائقية، الجزيرة الوثائقية، 6 فبراير 2020، https://cutt.us/5CuzX

[239] محمد ملص ومروان دراج، "السينما الأداة الاكثر افصاحاً (محمد ملص في جوار مع مروان دراج)، السينمائية العربية: نحو الجديد والبديل،" **مجلة ألف**، عدد 15، (1995)، 127.

[240] المصدر السابق.

دمشق (2013)[241]. وقد نالت أفلامه العديد من الجوائز العربية والدولية. كما اعتقل النظام السوري ملص عام 2014 على الحدود اللبنانية أثناء توجهه لسويسرا لمشاركة فيلمه "سلم الى دمشق" في مهرجان سينمائي وأفرج عنه بعد عدة ساعات[242].

5.1 قصة الفيلم

يعتبر سلم إلى دمشق أول فيلم روائي سوري يرصد الأحداث بعد اندلاع الثورة عام 2011. ويروي الفيلم قصة فتاة من طرطوس تدعى غالية، تأتي لتعيش في دمشق بعد أن تم قبولها في المعهد العالي للفنون المسرحية، يأتي ذلك بعد أن تؤدي مشهداً على خشبة المسرح، يراها الشاب فؤاد الذي يدعى سينما أيضاً بسبب حبه للسينما فهو يحمل الكاميرا أينما ذهب ويصور كل ما يشاهده.

يبدأ المشهد الأول بشريط سينمائي ويظهر في منتصف الشاشة فؤاد يقول: "أنا بعيش ببلد ما بيعطيني شي، ويطالبني بكل شي، يطلب مني إني خاف وإني اسكت، لذلك بقعد اتفرج على الأفلام، علمتني الأفلام الي بشوفها إني حب السينما وألجأها حتى أقدر أعيش، علمتني كيف ألعب بالصور مع الأفكار الي بتخطر براسي، بحس بحبي للسينما إني عم حط حالي باليوم وانسى مبارح وفكر ببكرة، لما بدت الأحداث الحالية في سوريا اندهشت، لأن أبي بعث لي كاميرا وبعتلي رسالة بيقول فيها اطلع على الشارع وصور يا ابني، ما كان هالمسكين بيعرف انو الي عم يطلع على الشارع هالأيام ومعو كاميرا يقتل".

أما غالية نراها على خشبة المسرح في المعهد العالي للفنون المسرحية تؤدي مشهد تمثيلي، وخلال ذلك الأداء تحكي غالية قصة فتاة تدعى زينة انتحرت في نفس اليوم الذي ولدت فيه غالية بعد اعتقال والدها، وغالية تتقمص شخصية زينة. تقول غالية أنه بعد بدء الانتفاضة في سوريا أصبحت تشعر بأن زينة عاشت من جديد، فهي لم تعد تفارقها، كما تراها دائماً في المنام تقرأ وتحكي لها وكانت سعيدة دائماً. وفي أثناء المشهد التمثيلي نرى والد زينة يفتح نافذة الزنزانة ويقول: "أفنت القضبان عمرها واقفة أمامي، قضبان من حديد مدهونة بالرماد وأنا خلفها مدهون بالدم واللحم، والقلب غراب ينعق"، ثم يغلق النافذة وتظهر زينة من وسط الشاشة فتقول أنها ما زالت تسمع صوت والدها وهو يقول للأمن "استنوا شوي، بس لودع أميرة لودع زينة" وأمي تصرخ: " استنوا لياخذ مربى النارنج معو".

تذهب غالية إلى بيت زينة لتخبر والدتها أنه قد تم قبولها في المعهد فتجدها قد توفيت، ثم تعود غالية إلى بيتها في طرطوس تخبر والدها بحزن بموت والدة زينة الذي تجده على شاطئ البحر، يسألها والدها كيف الشام؟ تقول له زينة بأن الناس في الشام تعبانة وخايفة، يعلق والدها: "ما عاد في أمل بشي... ضاعت الطاسة". وعند عودتها إلى المنزل برفقة والدها تبشر والدتها بأنها قبلت في المعهد وستصبح ممثلة. في أثناء ذلك يكون التلفزيون السوري يبث خطاباً للرئيس بشار الأسد يتحدث فيه عن العقبات التي واجهت عملية التنمية في بلاده.

[241] Mec film، سينما المخرج محمد ملص، http://ar.mecfilm.org/index.php?id=3373 .

[242] https://cutt.us/bUCKP

تتصل غالية بفؤاد وتخبره أن يجد لها غرفة في دمشق حتى تعود لتكمل دراستها، وبعد أيام تعود غالية إلى دمشق وتلتقي بفؤاد، ويخبرها ما حدث في المنزل الذي يسكن فيه، قائلاً: "إجا الأمن بالليل، مثل العادة يتفقدوا"، وقال أحد أفراد الأمن لبتول التي تسكن في إحدى الغرف بعد أن عرفها: "شو مسكنك مع هالخلطة"، وبلهجة قوية وفيها تهديد قال لها: " ضبي غراضك لسكنك مع ناسنا".

يصل فؤاد برفقة غالية إلى المنزل، تكون مالكة المنزل إمرأة تدعى أم سامي، وتأجر غرف بيتها لمجموعة من الشبان والشابات، ويعرف غالية عليهم فنرى رينا من السويداء وهي تعمل نحاتة من الطراز الرفيع على حد قول فؤاد، ولارا من حمص تعمل مصممة إعلانات، ونوار صحفية، وزياد من مجدل شمس، ومصطفى من جرابلس، والملاكم من فلسطين، وحسين صحفي، وزرزور يعرفه فؤاد بأنه كاتب وفيلسوف، أما فؤاد فهو من معرة النعمان.

تجمع الشباب الساكنين في المنزل علاقات اجتماعية وعاطفية، ويؤكد الملاكم الفلسطيني ذلك لغالية إذ يقول لها: " هون كلنا بنحب بعض". قبل أن تدخل إلى غرفتها يقول لها فؤاد بأنه قد حضر لها مفاجأة وبعد قليل يعرض مقابلة أجراها مع والد زينة بعد خروجه من السجن على جدار المنزل فيشاهدها كل الساكنين، يتحدث فيها والد زينة عن ظروف الاعتقال السياسي ، والشبان الذين يقضون حياتهم في السجون بسبب تعبيرهم عن آرائهم، في تلك الأثناء نرى الملاكم وقد تملكه الغضب فيكف عن المشاهدة ويذهب لممارسة رياضته داخل الغرفة، أما زرزور فيصيح بفؤاد حتى يوقف الشريط، ويصرخ : " ما عاد فينا بيكفي".

وفي أحد أيام الجمعة تذهب أم سامي للصلاة في الجامع الأموي، وتعود إلى المنزل حزينة وغاضبة وتصرخ باكية :" الي شفتو ما حدا شافوا، خلص ما عاد اطلع وشوف شبابنا عم تموت، يا ربي شو صار بهالبلد"، ويهرع الشباب والشابات للحديث معها فتقول لهم لا أريد أن أرى أحداً، ويشاهدونها تخاطب صورة زوجها وتقول له: " وين رحت وتركتني". كما يتم اعتقال الصحفي حسين في دمشق ويطلق سراحه بعد أيام.

بعد أن تسكن غالية في المنزل الدمشقي، تزداد تقمصاً لشخصية زينة، وبعد فترة قصيرة لا تراها ثانية، تنهار غالية وتذهب إلى بيتها وتنادي على زينة لتفتح لها الباب.

تتصل لارا بزرزور بعد أسبوع من اختفائها لتخبره أنها في حمص، يستشيط زرزور غضباً بسبب سوء الأوضاع هناك، وفي مشهد سابق تخبره لارا بأنها تتمنى أن تشرب كأساً من النبيذ في ساحة الساعة في حمص.

وفي يوم ما يشاهد حسين تقريراً على التلفزيون يتحدث عن مقتل المخرج وأحد أبرز الناشطين في الانتفاضة السورية الشاب باسل شحادة عام 2012 في قصف لمدينة حمص، وهو شاب ترك دراسته في الإخراج في الولايات المتحدة الأمريكية ليعود إلى وطنه ويوثق يوميات الثورة.

يصرخ حسين يكفي ويقوم بتحطيم التلفاز، ثم يذهب لغرفة زياد ويقول له: نايم يا ابن الجولان!"، يحمل السلم ويخرج، يسأله الملاكم: "حسين وين" فيجيبه: "لعند الله"، يصعد إلى سطح المنزل فتلحق به نوار وغالية وفؤاد والشباب، يثبت السلم فيمسكه بقية الشباب والشابات، ويصعد حسين إلى السلم ويقول لهم ردوا وراي، يصمت قليلاً ثم يرفع رأسه إلى السماء ويصيح: حرية، وبعدها نسمع صوت انفجار كبير وشاشة سوداء.

5.2 النظام الأبوي والمجتمع

استطاع المخرج محمد ملص من خلال فيلمه سلم إلى دمشق أن ينقل واقع يومي إنساني يعيشه السوريون خلال الفترة الأولى من الانتفاضة، من خلال مجموعة من الشباب والشابات الذين جاءوا من بلدان متنوعة وديانات مختلفة تشكل النسيج السوري، كما قام ملص باستخدام الأسماء الحقيقية للممثلين الذين يقفون أمام الكاميرا لأول مرة، وذلك لزيادة واقعية الفيلم.

لم يرد ملص أن يقدم فيلم وثائقي يروي ما يحدث في سوريا، لأن المشاهد قد رأى تلك المقاطع على وسائل التواصل الاجتماعي، لذلك فقد اكتفى بأصوات المتظاهرين والطائرات والقصف طوال الفيلم، بالإضافة إلى فيديو كان قد بث على مواقع التواصل الاجتماعي لفتاة تغني في أحد الأحياء ثم تقصف المنطقة ولا نعرف ماذا حدث للفتاة.

يبدأ الفيلم بمشهد لغطاء أبيض يعرض عليه شريط سينمائي لفيلم من إخراج محمد ملص وعمر أميرالاي وأسامة محمد وهو (نور وظلال) الذي أنتج عام 1994. وهو يرسم صورة السينمائي نزيه شهبندر الذي يعتبر رائداً في السينما، وقد عمل منذ بداية القرن العشرين على محاولة تحقيق صناعة سينمائية في سوريا، فعمل بإمكانياته الخاصة ورغم الصعوبات التقنية على اختراع وتصنيع ما يمكنه من تصوير أفلامه، وحين نطقت السينما عمل على اختراع إمكانية لتسجيل الصوت على الفيلم، وحقق بذلك فيلمه (نور وظلام) الذي يعتبر(نور وظلال) محاكاة في الاسم لفيلم نزيه شهبندر الذي أنتج عام 1948، ويعتبر الفيلم من أهم التجارب الأولية لصناعة السينما في سوريا، واستمر شهبندر في محاولاته لتطوير الإمكانات التقنية للسينما، وبقي يحلم في الوصول إلى السينما المجسمة ذات الأبعاد الثلاثة حتى أيامه الأخيرة، ويرسم فيلم (نور وظلال) صورة هذا السينمائي الطليعي وعصره[243].

يتحدث فؤاد عن والده الذي أهداه الكاميرا بالتزامن مع عرض لقطات من فيلم نور وظلال، وقد تم تقليص المسيرة المهنية لنزيه شهبندر مثل ملص والعديد من المخرجين الآخرين من قبل الدولة، وبمجرد ذكر والد فؤاد يظهر شهبندر متحدثاً عن الذكرى قائلاً: "ما في شك كل شي بينتسى بيموت"[244].

---

[243] نور وظلال، http://ar.mecfilm.org/index.php?id=3846 .

[244] Alkassim and N.Andary, ladder to Damascus: on patriarchy and resistance, **the cinema of Mohammad Malas**, **Palagrave studies in Arab cinema**, chapter10, 2018, 145.

يخرج الشاب فؤاد من وسط الشاشة ويقول: "أنا بعيش ببلد ما بيعطيني شي وبيطالبني بكل شي، بيطلب مني اني خاف واني أسكت، لذلك بقعد اتفرج على الأفلام" ثم يحكي عن علاقته الوثيقة بالسينما. وهو بذلك القول يختصر مفهوم النظام الاستبدادي الذي يكون فيه المواطن غير حر ويفقد حقوقه الأساسية فهو يعاني من قوانين لا تمت له بصلة ويخضع لأوامر غريبة عنه، عن إرادته وعقله، ومن ثم فإن الطغيان يعمل على تذويب المواطنين في ما يشبه القطيع[245]. يراقب النظام المستبد المواطنين ويمنعهم من حقهم في الكلام والتعبير عن الرأي.

تهتم معظم أفلام ملص السابقة بإعادة تدوير الاضطهاد من الرجال إلى النساء والأطفال، ويتجلى هذا الموضوع في سمات شبه السيرة الذاتية، (أحلام المدينة) 1948، و(الليل) 1992، في (باب المقام) 2005 يقتل الزوج زوجته في جريمة شرف بعد أن شك أنها تخونه لأنها تغني أغاني أم كلثوم، لكن في (سلم إلى دمشق) يتحول التركيز من الاضطهاد الفردي إلى النضال الاقليمي الجماعي ضد الأنظمة الأبوية القديمة، وهناك محاولة واضحة للربط بين النهج النقدي لجيل ملص نحو النظام الأبوي الجديد مع جيل الشباب[246].

إن العلاقات القائمة في النظام الأبوي بين الحاكم والمحكوم أو بين الأب والابن هي علاقات عمودية: ففي كلتا الحالتين تقف إرادة الأب على أنها الإرادة المطلقة، وتتجسد في المجتمع والعائلة إجماعاً مفروضاً يرتكز إلى العادة والاكراه، ثم إن أكثر النواحي فعالية وتقدماً في الدولة ذات النظام الأبوي المستحدث (في كلا الأنظمة التقدمية والمحافظة) هي جهاز الأمن الداخلي، أي المخابرات، ففي سائر الأنظمة ذات البنية الأبوية المستحدثة يهيمن جهازان متوازيان عسكري- بيروقراطي وبوليسي سري، ويتحكم الجهاز الأخير بشؤون الحياة اليومية، فيقوم بضبط مجريات الأمور المدنية والسياسية، وتبعاً لذلك فإن المواطنين العاديين ليسوا محرومين فعلياً من بعض حقوقهم الأساسية فحسب، بل إنهم أيضاً سجناء الدولة وعرضة لحكمها الطاغي وقهرها الدائم[247].

وهذا ما يحاول فؤاد أن يوصله للمشاهد في المشهد الافتتاحي للفيلم، كما تظهر مشاهد لممارسات الجهاز البوليسي الذي يسيطر على الحياة اليومية للمواطنين عندما يذهب فؤاد لزيارة قبر المخرج عمر أميرالاي، ويضع لاصق لفيلمه (الحياة اليومية في قرية سورية) 1974 الذي منع من العرض في سوريا من قبل الجهاز البوليسي ممثلاً بالرقابة ويخاطبه قائلاً: "انكسر الخوف، الطوفان يا عمر". يشير هذا الاقتباس إلى (طوفان في بلاد البعث) وهو فيلم وثائقي لأميرالاي صنعه عام 2003 ويتحدث فيه عن فساد الحكومة البعثية في بلدة سورية صغيرة أثناء بناء سد الطبقة على نهر الفرات، وقد أشار ملص للمخرج الوثائقي الأبرز في سوريا تكريماً لإرث أميرالاي كصوت للمقاومة والثورة التي كان سيود المشاركة فيها لو لم يمت قبل أسابيع من اندلاعها[248].

---

[245] دولة خضر خنافر، **في الطغيان والاستبداد والديكتاتورية: بحث فلسفي في مسألة السلطة الكلية**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 1995)، 90.

[246] Alkassim and N.Andary, ladder to Damascus: on patriarchy and resistance, **the cinema of Mohammad Malas**, **Palagrave studies in Arab cinema**, chapter10, 2018, 143.

[247] هشام شرابي، **النظام الأبوي واشكالية تخلف المجتمع العربي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 1992)، 24-25.

[248] Alkassim and N.Andary, **ladder to Damascus**, 146.

كما يظهر تغلغل الجهاز البوليسي في حياة المواطنين، عندما يخبر فؤاد زينة عن اقتحام الأمن لمنزلهم بشكل دائم، حتى أنهم لم يسمحوا لإحدى الفتيات التي يعرفونها، والتي تسكن في احدى غرف المنزل الدمشقي أن تبقى فيه، وقد علق رجل الأمن على مكان سكنها قائلاً : " شو مسكنك مع هالخلطة"، وبحسب فؤاد فقد تكلم مع الفتاة بلهجة قوية، مهدداً: "ضبي غراضك لسكنك مع ناسنا". وهو من هذا المنطلق يعمل النظام على تقسيم المجتمع لأناس أخيار وأشرار فالمعارضين للنظام هم أناس مختلفون ويجب إقصائهم ومقاطعتهم، وهذا ما فعله ضابط الأمن عندما قام بنقل الفتاة إلى منزل آخر فيه أناس ينتمون إليهم، كما يقوم النظام بذلك بنشر خطاب يروج لاستحالة العيش في مجتمع واحد مع من هم يخالفونهم بالرأي أو يعارضون السلطة المتمثلة بالنظام.

وفي نظر بورديو فإن الدولة تعمل على تصنيم الوضع (تثبيته) وتأسيس النظام الاجتماعي عن طريق مقولات الفكر التي تضفي عليها طابع من الشرعية، يقول بورديو في هذا السياق: "الدولة عبر التأطير الذي تفرضه على الممارسات فإنها تنشيء وترسخ في الذهن أشكالاً رمزية للتفكير المشترك، وأطراً اجتماعية للإدراك، وواللفهم وللذاكرة، إنها أشكال للتصنيف خاصة بالدولة، أو على الأصح أنظمة حقيقية للإدراك ولتقدير الفعل"، وهكذا تسعى إلى ما يعرف بالحس المتشرك الذي يعد سلسلة من التراكمات والسيرورات التاريخية يتم دمجها وتثبيتها لدى الذوات، فالسلطة الرمزية ليست في حاجة إلى قوة لكي تتمكن من أن تفرض نفسها، وإنما هناك نوع من الإتفاق الفوري والضمني يؤسس لعلاقات الخضوع[249].

على عكس ما يعمل النظام على تثبيته، فإن سلم إلى دمشق يظهر مجتمع حيوي متنوع، يعيش أفراده في بيت دمشقي، وعلى الرغم من اختلاف ثقافاتهم وطوائفهم إلا أنهم يثبتون إمكانية العيش المشترك لكل أطياف المجتمع، وهو كناية عن المجمتع الفسيفسائي السوري. عندما تصل غالية مع فؤاد إلى المنزل الذي ستسكن فيه يعرفها على صاحبة المنزل أم سامي وهي سيدة محافظة يعيش في منزلها مجموعة من الشبان والشابات مثل مصطفى من محافظة جرابلس، وزياد من مجدل شمس، وربنا نحاتة من السويداء، وزرزور كاتب، ولارا مصممة اعلانات من حمص، وحسين ونوار صحفيان، والملاكم الفلسطيني الذي يقول لغالية عند استقبالها: " هون كلنا بنحب بعض".

يزخر الفيلم بالاستعارات والإشارات الرمزية التي تميز أعمال ملص، إذ نسمع طوال الفيلم صوت الطائرات والقصف في المناطق المحيطة بدمشق. وهو رمزاً للسلطة التي تنتج أكثر تقنيات المراقبة والتطويع دقة وفاعلية وتنوعاً[250]. فالسلطة تراقب المواطنين في تفاصيل حياتهم اليومية، حيث نشاهد أحد ضباط الجيش يدخل إلى المنزل في يوم ما، ويتفقد الساكنين، صحيح أنه يتعامل مع الشبان والشابات بلطف، إذ يحذر لارا من أن الفيس بوك مراقب ويلقي التحية على صاحبة المنزل أم سامي، ويوقظ فؤاد من النوم طالباً منه أن يشغل فيلم "القيامة الآن" وهو فيلم فرانسيس فورد المناهض للحرب، إلا أن ذلك يأتي في سياق ما يعتبره بيير بورديو " أسلوب

[249] كلثوم بن عبد الرحمن، "مقاربة مفاهيمية عن مفهوم نظرية السلطة الرمزية وكيفية توظيفها للرأسمال الرمزي لدى بيار بورديو،" **مجلة الباحث في العلوم الانسانية والاجتماعية**، عدد 12، (2018)، 118.

[250] ميشال فوكو، عبد العزيز العيادي، مترجم، **المعرفة والسلطة**، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1994)،59.

اللين". الذي يعتبر الطريقة الأنجح لممارسة العنف الرمزي، وذلك في بعض الحالات التي لا تسمح فعلياً موازين القوى أو الأحكام السائدة باللجوء إلى التعسف المكشوف والفظ، وذلك فإن تزامن التغييرات التي تطرأ على علاقات السلطة وتترافق مع تبدل في موازين القوى، قد يقود إلى رفع سقف التسامح تجاه بروز التعسف بشكل صريح وفظ، وتميل أيضاً ضمن أطر شديدة الاختلاف مثل الكنيسة والمدرسة والعائلة والمستشفى أو حتى المنشأة والجيش، إلى "إحلال اللين" مكان "الشدة"[251].

كما أن طبقات النصوص المتعددة، والأفلام داخل الفيلم وخلط الشريط السينمائي بالفيلم يشير إلى انعكاسية ذاتية مرهقة تهدد بالانفجار، وتستمر الطبقات المرئية داخل كل لقطة طوال الفيلم من خلال الستائر والناموسيات والأوراق البيضاء والمرايا والانعكاسات على البلاط الرطب وسطح الماء والإضاءة والظلال والإسقاطات والمرايا، مما يضيف عمقاً إلى حياة الأبطال الذين هم الأسطح الأساسية[252].

يركز ملص على قضية معتقلي الرأي في سوريا، ومن خلال غالية نتعرف على أحد السجناء وهو والد الفتاة زينة التي تنتحر بعد اعتقاله، وفي أحد المشاهد يعرض فؤاد على حائط المنزل شريط سينمائي فيه مقابلة أجراها مع والد زينة بعد خروجه من السجن ويتحدث فيها عن آلاف المعتقلين الشباب الذين سجنوا لأنهم يملكون وجهة نظر مختلفة عن النظام. مشهد المقابلة مأخوذ فعلياً من فيلم وثائقي لملص أنتج عام 1998 مع هالة عبدالله وهو "فوق الرمال تحت الشمس"، استناداً إلى كتابات المخرج السوري المسرحي غسان الجبيعي في السجن، يتحدث "والد زينة" الجبيعي مباشرة إلى الكاميرا عن الاعتقال السياسي[253].

كما نشهد خلال الفيلم اعتقال الصحفي حسين الذي يسكن في المنزل الدمشقي، ويتم إطلاق سراحه بعد عدة أيام. إذ تمارس الهيمنة بحسب بورديو في الجسد وبالجسد أو امتداداته على الرمز والمعنى، لذلك كثيراً ما يحيل بورديو في حديثه عن شرعية الهيمنة إلى فيبر، كما يطال تأثير السلطة على أشكال الرمز والمعاني، فالإكراه المحض لعلاقة القوة يترافق دائماً مع علاقة المعنى ويتم تمريره عن طريقها ومن خلالها، ولكي يرسخ سلطته عليه أن يتحول إلى نفوذ إدراكي[254]. تعمل السلطة على استخدام الفرضية القمعية التي تحدث عنها ميشال فوكو، واستخدام أساليب العنف، وإن الاعتقال هو عنف جسدي تمارسه الدولة على معارضينها، فالقمع بحسب فوكو ليس مجرد منع، بل هو إقصاء، وإسكات، وإعدام ما يجب قمعه بمجرد محاولة ظهوره[255]

---

[251] بيير بورديو، نظير جاهل، مترجم، **العنف الرمزي** (بحث في أصول علم الاجتماع التربوي)، (لبنان، المركز الثقافي العربي، 1994)، 25-26.

[252] Alkassim and N.Andary, ladder to Damascus: on patriarchy and resistance, **the cinema of Mohammad Malas**, **Palagrave studies in Arab cinema**, chapter10, 2018, 139.

[253] المصدر السابق.

[254] كلثوم بن عبد الرحمن، "مقاربة مفاهيمية في مفهوم نظرية السلطة الرمزية وكيفية توظيفها للرأسمال الرمزي لدى بورديو،" **مجلة الباحث في العلوم الانسانية والاجتماعية**، عدد 12، (2018)، 119-120.

[255] ميشال فوكو، عبد العزيز العيادي، مترجم، **المعرفة والسلطة**، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1994)، 22.

يسلط الفيلم الضوء على شخصية من الجيل القديم، جيل ملص الذي فقد ثقته بالنظام الأبوي، وهو والد غالية الذي يعمل منقذ سباحة في طرطوس، ونراه في أحد المشاهد يتابع خطاب الرئيس بشار الأسد فيخاطبه والد غالية قائلاً: "فخختوا البلد وعملتوا منه حقل ألغام، حتى تحولوا كل تمرد لفتنة"، بالرغم من أن والد غالية كان عسكرياً مخلصاً لحزب البعث ومؤمناً بشعاراته. تتذكره غالية عندما كان يمسح النجوم من على أكتافه ويقول لها هؤلاء الأمل والمستقبل ويزهو كلما ازدادت نجوم الذهب على أكتافه، ويقول لزوجته "لن نحرر فلسطين فقط، ولكننا سنحرر الوطن العربي كله".

يظهر الفيلم العلاقة الممزقة بين هذه السلطة الأبوية وعسكرة المجتمع، ونتج عن ذلك فقدان الثقة بالنظام على الرغم من كفاح الدولة والزعماء الإقليميين لاستعادة السلطة فإن "المنقذ يحتاج إلى إنقاذ" كما يعلن في الفيلم، وهو يمثل الموجة القومية في سوريا التي آمنت بحافظ الأسد وتحرير فلسطين، والآن حل الربيع العربي محل هذه الصراعات القديمة[256].

وفي نفس السياق تتحدث غالية عن والدتها فتقول: "أمي كل شي بدها إياه ما تحقق، بدها تكمل دراسة ما كملت، حبت واحد بالضيعة انقتل بلبنان، وقررت تحب الشي إلي بيحكوا عنه كثير تحب سوريا تحب فلسطين، وتحب حافظ الأسد كمان، بحس إنها ما كانت تحب أبي أبداً، لكن لما سرحوه وسجنوا أخي غسان صارت تحبو وبطلت تحب حافظ الأسد".

يلخص تعريف غالية لوالدتها وضع المرأة في المجتمع التي تعاني من التهميش، وبصورة أكبر فإن ذلك يشير إلى أن تأثير الأبوية ليس مقتصراً على نظام الحكم، ولكنه يؤثر على المجتمع الذي تمثل أم غالية فيه نموذجاً للمرأة العربية المضطهدة التي لم تختار حياتها ومصيرها، وبقيت تابعة للرجل حتى في حبها للأشخاص والبلاد فهي أحبت حافظ الأسد وفلسطين وسوريا وهذه هي الأشياء التي يحبها الناس عادةً في بلادها، وعليها أن تكون تابعة لمجتمعها، وبخاصة زوجها. وعندما اتخذ النظام إجراءً بحق زوجها تمثل في تسريحه من الجيش بسبب نشاط ابنه، لم تعد تحب النظام المتمثل بالرئيس حافظ الأسد.

عندما تظهر النساء كهامشيات، فإن ذلك ناتج عن التدخل الأبوي، وهو غالباً مجرد مظهر، أي إن الفرضية الأساسية يجب أن تكون أنه من غير القابل للتصور أن يحدث أي شيء في العالم لا يكون للنساء دور فيه إلا إذا منعن من المشاركة عبر الإكراه والقمع[257]. كما أنه هناك علاقة بين مكانة المرأة والنظام السائد. حيث يتضح علاقة وضع المرأة بالنظام العام من استنتاج السعداوي: " إن تحرير المرأة لا يمكن أن يحدث في مجتمع يفرق بين فرد وفرد وبين طبقة وطبقة"[258].

---

[256] Alkassim and N.Andary, ladder to Damascus, 145

[257] غيردا ليرنر، أسامة إسبر، مترجم، **نشأة النظام الأبوي**، (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2013)، 436.

[258] حليم بركات، "النظام الاجتماعي وعلاقته بمشكلة المرأة العربية،" **المستقبل العربي**، عدد 34، (كانون الأول 1981)، 53.

وفي نفس السياق فإن المخرج يسلط الضوء على نماذج مختلفة للمرأة على النقيض من أم غالية، مثل الشابات اللواتي يسكنّ في المنزل الدمشقي مثل رينا ولارا ونوار وحتى غالية وجميعهن فتيات مستقلات، ويعملن في مهن غير تقليدية مثل النحت والصحافة والتمثيل والإعلانات، وهناك علاقة تكافئية بينهن وبين الشباب في المنزل وجميعهم يعيشون في جو تشاركي.

وبالإشارة إلى الرموز والإشارات التي يمتاز بها المخرج محمد ملص، ففي غرفة كل شاب أو فتاة هناك ما يدل على شخصيته ويعرف عنه.

عندما تحول عدسة الكاميرا في غرفة لارا التي تعمل في الإعلانات نرى صورة الممثلة فدوى سليمان التي اتخذت موقفاً مضاداً لنظام بشار الأسد في وقت مبكر من الحرب، كما أصبحت أحد الرموز الأولى للثورة وأجبرت على الخروج من سوريا بعد تعرضها للكثير من المضايقات من قبل النظام ووسائل الإعلام التابعة له، تحدد هذه الصورة ما يرتبط به عالم لارا وهو عالم مرتبط بالثورة ومناهض للنظام، أما فؤاد الملقب بسينما فأنه يتم تعريفه بشكل مماثل بالصور المعلقة في غرفته والأفلام التي يعرضها، إحدى الصور الموجودة هي للممثلة الرئيسية في فيلم ثيو أنجيلو بولوس Weaping Meadow الذي يعرضه فؤاد أيضاً وتعلق عليه احدى الزميلات في المنزل بأن هناك تشابه بين المشهد المعروض ومدينة اللاذقية السورية[259]. أما الملاكم الفلسطيني فإنه يعلق في غرفته خريطة كبيرة لوطنه فلسطين.

كما يشير ملص في الفيلم إلى مسرحية الكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس "الفيل يا ملك الزمان".

تسلط هذه الاشارات الضوء على المسرح والأداء وتؤسس فعل الأداء نفسه أداء السينما والثورة وحرية الكلام والعمل الفكري والثقافي[260]. تحكي مسرحية ونوس قصة ملك ظالم يملك فيلاً يمثل هذا الفيل الظلم والجبروت في المسرحية، وبعد دهس أحد الأطفال يدعو الشاب زكريا الناس لعدم السكوت على الظلم والقهر الذي يتعرضون له، ويتفق معهم أن يذهبوا للملك ويخبروه بالأذى الذي يتعرضون له من قبل الفيل. وعندما يذهب الشعب إلى قصر الملك ويرون البذخ والحراس في قصره يخافون ويتراجعون عن شكواهم ويبدأون بالقول الفيل يا ملك الزمان... ثم يتوقفون إلى أن يقولوا له أنهم يريدون تزويج الفيل. تعبر المسرحية عن الشعوب العربية المقهورة المحكومة من قبل رؤساء وملوك ظالمين وهي دعوة للثورة على هذه الانظمة الفاسدة. كما تعتبر إشارة ملص إلى مسرحية ونوس دلالة على التنبؤ بالثورة على النظام في سوريا، وهي رمزاً للنظام الأبوي الذي كان يعتبر الملك فوق منزلة البشر.

كما يحث ملص الشخصيات في الفيلم على رؤية الفيل الذي يتظاهر المجتمع بعدم رؤيته (في إشارة إلى صور الرئيس بشار الأسد) الذي نراه في الغرف والشوارع والحارات وفي كل مكان ومحاولة تخطيه والثورة عليه[261].

---

[259] Alkassim and N.Andary, ladder to Damascus, 140

[260] المصدر السابق، 136.

[261] المصدر السابق.

إن اندماج غالية مع زينة هو المحور الرئيسي للرواية، ومن غير الواضح إذا كانت "واحدة" مع زينة أم تخسرها كما تخشى، وكانت زينة غير القادرة على تخطي اعتقال والدها قد انتحرت في الثمانينيات، وهي فترة معروفة بالإجراءات القاسية التي اتخذها الرئيس الأب حافظ الأسد ضد المعارضين[262]. إذ تمتاز تلك الفترة بالانتفاضات والتمردات المسلحة نتج عنها قيام النظام المتمثل بحافظ الأسد بتنفيذ مجزرة في مدينة حماة التي كانت تعتبر معقلاً لتلك الانتفاضات.

ولدت غالية في لحظة انتحار زينة، وقد بلغت سن الرشد في الألفية ولا تعرف إلا القليل عن فترة الثمانينيات بسبب الانفتاح الزائف لنظام الابن بشار الأسد، وهكذا تطورت شخصية غالية في عهد الأكاذيب، هذا الانعكاس بين غالية وزينة وفؤاد والسينما يوحي بإنهيار النسيج الاجتماعي وكذلك النفسية الاجتماعية في الأزمة المستمرة في سوريا، التي تحولت بسرعة من موجة احتجاج يقودها الشباب إلى الحداثة المشوهة التي تعاني منها المنطقة[263].

في إحدى مشاهد الفيلم تحاول غالية الكتابة على الورقة، ثم تقول أنها تشعر أن الأوراق قد كتب عليها بالفعل ولكن الحبر محي. يمثل هذا المشهد المجازي القرارات الاحتجاجية على سوء استخدام السلطة الذي كان ملص وغيره من السوريين يتسامون به في فنهم، فقد تم بالفعل تخيل الثورة ومحاولة القيام بها[264].

كما يخلق الفيلم فتحات لفهم الثقافة السورية والثورية في الزمان والمكان، أبطال الرواية من الفنانين الشباب والمثقفين والمواطنين جيمعهم يعيشون تحت سقف واحد وهو صوت معاصر للمقاومة، هم في حالة تمرد إذ لا يعيشون في منزل الحكومة أو في منازلهم العائلية الأبوية، وهم يقاتلون من أجل مستقبل توجد فيه إمكانية تحقيق الحرية التي يصرخ بها حسين في نهاية الفيلم، كما أن شخصيات الفيلم متحدين بشكل جديد من الهوية السورية لم يتم تحديدها بعد[265].

بالرغم من الألم الذي يعتصر السوريين ويحاول ملص نقله عبر الفيلم، إلا أن هناك وسط دائرة العنف والقصف والتدمير، نشهد قصص عاطفية جميلة بين بعض شبان وشابات المنزل الدمشقي. ويشير ملص في بداية الفيلم إلى اقتباس للإمام ابن حزم الأندلسي "المثل في مثله ساكن" وهو نص من كتابه "طوق الحمامة" الذي يدرس الحب ومظاهره وأسبابه. ويعني الاقتباس أن المحب يبحث عمن يماثله في الصفات.

يكسر الحب من حدة الحرب وتأثيراتها من بشاعة وعنف وكراهية، وكأن هؤلاء الشباب يحاربون الحرب بالحب، أو يريد المخرج من ذلك أن يقول لنا بالرغم من آثار الحرب المدمرة في البشر والحجر إلا أنه هناك متسع للعيش والحب.

---

[262] المصدر السابق، 147.

[263] المصدر السابق.

[264] المصدر السابق، 148.

[265] المصدر السابق.

تتدحرج الأحداث في الفيلم ككرة ثلج من أصوات القنابل والصواريخ والمظاهرات خارج المنزل الدمشقي، وما تشهده أم سامي مالكة المنزل الدمشقي عندما تذهب في أحد أيام الجمعة للصلاة في الجامع الأموي كالمعتاد فتشاهد الخطف والقتل بحق شباب في عمر الورود بحسب قولها، وبعد ذلك يتم اعتقال الصحفي حسين. وبعد اطلاق سراحه، نراه في أحد الأيام يشاهد خبر وفاة المخرج الشاب باسل شحادة وتكون هذه هي اللحظة التي ينتفض فيها حسين، فيقوم بكسر التلفاز الذي يظهر كصوت انفجار يدوي داخل المنزل ويستنفر الشباب والشابات متسائلين عما يحدث. يتناول حسين السلم فيسأله الملاكم إلى أين؟، يجيبه: لعند الله، ثم يحمله متوجهاً إلى سطح المنزل ويلحق به جميع من في المنزل. يثبت السلم ويمسكون به زملائه ويصعد للأعلى ثم يقول لهم ردوا وراي، ويصرخ: حرية. ثم تظهر شاشة سوداء ودوي انفجار.

يعبر هذا المشهد عن الحرية كقيمة أساسية في وعي الشباب. وتعني الحرية عند جون لوك حرية الانسان الطبيعية أي استقلاله عن أي سلطة عليا على الأرض وعدم خضوعه لإرادة بشري قط أو لسلطته التشريعية ورضوخه للسنة الطبيعية وحسب، أما حرية الانسان في المجتمع فتعني أنه ليس مسخراً لسلطة تشريعية سوى السلطة التي نصبت بالإتفاق في الدولة، أي أن الانسان ليس خاضعاً أو ملزماً لأي إرادة أو مقيد بأي قانون سوى ما تسنه تلك السلطة التشريعية وفقاً للأمانة التي عهدها اليه[266]ا.

فالحرية ليست هي حرية كل امرئ في أن يصنع ما يشاء، وأن يحيا كيفما شاء وأن لا يتقيد بأي قانون، فحرية الانسان في ظل الحكومة. أي الحياة بحسب قاعدة منصوص عليها تنطيق على جميع أفراد تلك الجماعة سنتها السلطة التشريعية التي نصبت فيها، أي العمل بحكم منظم في كل الأمور التي تنص عليها تلك القاعدة والاستقلال عن كل إرادة أخرى متقلبة خفية مستبدة[267].

كما يعتبر سارتر أن مواقف الجبر والقهر هي شرط من شروط الحرية، وأن الوضع الذي يقاوم حرية الإنسان لا يمكن أن يكون حجة ضد حريته، فالحرية تظهر من خلاله، لذلك يرى سارتر أن أسواط الجلاد لا تعفي الإنسان من أن يكون حراً، وأن يكسر قيوده[268].

في مستوى ما تبحث جميع الشخصيات في الفيلم عن السلم للصعود إليه، كما يعتبر السلم استعارة عن الشعب السوري، لأن الدولة جعلت من المستحيل للفنانين والمثقفين تسلق طريقهم للخروج من المجتمع المتخيل، وحتى يفعلوا ذلك لا بد من تسلق سلمهم إلى السماء[269].

يمزج السلم بين الروحي (في إشارة إلى سلم النبي يعقوب) سلم بين السماء والأرض، والعلماني (دلالة على شيء مادي له قيمة اجتماعية)، وتشير أيضاً إلى صراع اجتماعي لا حسم له من أن يكون السوريون أحراراً من الحرب الأهلية ومن استبداد النظام.

---

[266] موسى بو بكر، "فكرة الثورة في فلسفة جون لوك من خلال جدلية السلطة والحرية،" **مجلة الدراسات التاريخية والاجتماعية**، عدد 33، (2015)، 283.

[267] المصدر السابق، 284.

[268] حنان علي عواضة، "طبيعة الحرية عند سارتر،" **مجلة الأستاذ**، عدد 219، (2016)، 209.

[269] Alkassim and N.Andary, ladder to Damascus.139.

بالنسبة لملص فإن صرخة حسين "حرية" هي تحية لمجموعة مقالات محمد الماغوط "سأخون وطني" عام 1987، إنها صرخة ضد الأجهزة الأمنية التي تراقب وترهب من فوق، وتحتل السماء وموجات الأثير، وهي غير مرئية دائماً، على الرغم من حقيقة أن هذه الصرخة ستقابل بقوة مضادة كما يتضح من صوت الإنفجار الضخم الذي يلي ذلك، عندما تتحول الشاشة إلى اللون الأسود، ويترك لنا المخرج مساحة تشكيل استنتاجاتنا الخاصة بشأن ما سيحدث بعد ذلك[270].

6 سؤال الهوية في فيلم "ربيع"

يعتبر "ربيع" أو ''Tramontane'' الفيلم الروائي الطويل الأول الذي يخرجه المخرج اللبناني فاتشي بولغورجيان. حصل المخرج على ماجستير في الفنون الجميلة من برنامج الدراسات العليا للأفلام بجامعة نيويورك، حيث كان زميلاً في القسم قبل الالتحاق بجامعة نيويورك، عمل بولغورجيان العديد من الأفلام الوثائقية في العراق والشرق الأوسط بالإضافة إلى الأفلام القصيرة والمستقلة والأفلام التجريبية وغير الروائية مثل "علي العراقي" (2008)[271].

[270] المصدر السابق، 148.

[271] https://www.anaarabcinema.com/directors17/vatche-boulghorjian

تم اختيار فيلم التخرج " La Cinquième Colonne" الطابور الخامس في مهرجان كان السينمائي عام 2010 حيث حصل على الجائزة الثالثة[272].

وكان "ربيع" أول فيلم لبناني ينافس في مسابقة "أسبوع النقاد" في مدينة كان عام 2016، ثم قام بعد ذلك بعدة جولات في المهرجانات الدولية مثل مهرجان دبي في ديسمبر عام 2016، كما افتتح الدورة التاسعة من أيام بيروت السينمائية عام 2017، ونسخة مهرجان الفيلم العربي في برلين[273].

يشير المخرج أنه انتهى من العمل على النسخة الأولى لفيلمه في أوائل عام 2012، إلا أن الأمر تطلب منه سنوات من الإعداد والتمارين والبحث عن الممثلين المناسبين وأماكن التصوير الملائمة قبل الانتهاء من العمل في آذار (مارس) 2016، وأراد بولغورجيان أن يستعين بشخصية حقيقية وصادقة لتمثيل دور البطولة، فهو لم يكن يريد أن يختار ممثلاً يمثل دور العمى ولكنه بحث عن شاب ضرير بالفعل.

يذكر أن فيلم ربيع قام بجولات في أكثر من 70 دولة ومهرجان حول العالم، مثل كان ولندن وسيدني وساو باولو وجوا في الهند، وكارولوفي فاري في التشيك، وسالونيك في اليونان، وقد حضر طاقم العمل غالبية العروض[274].

6.1 قصة الفيلم

إن ما يميز فيلم "ربيع" هو أنه يتناول إرث الحرب الأهلية بشكل عميق ويدرس فقدان الذاكرة الجماعية للبنانيين.

يبدأ الفيلم بلقطات للبطل بركات جبور الذي يلعب دور ربيع في طفولته وهو يدق على الطبل وينظر إليه خاله هشام فرحاً بموهبته.

يتجول ربيع الشاب في منزله المظلم، فهو أعمى لذلك ليس بحاجة إلى إضاءة، ويخرج إلى حديقة المنزل التي تجتمع فيها أمه (جوليا قصار) وخاله (توفيق بركات) وعدد من أصدقائهم، ويبدأ ربيع بالعزف على الطبل وغناء "ابعتلي جواب"، وبذلك يعرفنا المخرج إلى ربيع وعائلته الصغيرة.

أثناء جلوسهم، يأتي رجل اسمه عمر ليسأل عن خال ربيع، تجيبه أم ربيع التي تذهب لتفتح الباب أن أخاها هشام غير موجود، ومن بداية الفيلم يبدأ المشاهد بملاحظة مدى الغموض الذي يعتري أبطال الفيلم. وفي اليوم التالي يتوجه ربيع برفقة جاره الصغير بعد انتهاء دوامه كموسيقي في جوقة أحد المدارس ليقدم طلب إصدار جواز سفر. يأخذ الضابط هوية ربيع وبعد النظر إليها مطولاً، ينادي

[272] https://feuillesblanches.com/tramontane-de-vatche-boulghourjian-interview/?fbclid=IwAR1Gq_HPaonNDneL2-dkXMAPUmCmzpHd8MjrpyW0xkcYtOwLaQjOgET5NiY

[273] المصدر السابق.

[274] https://feuillesblanches.com/tramontane-de-vatche-boulghourjian-interview/?fbclid=IwAR1Gq_HPaonNDneL2-dkXMAPUmCmzpHd8MjrpyW0xkcYtOwLaQjOgET5NiY

ضابط آخر ويبدأ بسؤال ربيع من أعطاك هذه الهوية؟ وأين هم أهلك؟ يجيبه أن أمه بالمستشفى تقوم بعمل فحوصات، ويسأله عن اسم والده، وأين هو؟ يجيبه ربيع أن والده متوفي واسمه عدنان مالك واسم أمه سمر مالك. ثم تستمر الأسئلة، لماذا تريد جواز السفر؟ يخبرهم أنه يريد أن يذهب مع الجوقة الموسيقية في جولة في أوروبا، ثم يقول له الضابط: " مافيك تروح لمحل"، يسأله ربيع باستغراب: لماذا وماهي المشكلة؟ وهنا يخبروه أن هويته غير قانونية ولا يستطيع أن يقدم على جواز السفر، كما أنهم يستطيعون أن يحبسوه"، في تلك اللحظة ينفعل ربيع ويقول لهم أنا لم أفعل شيئاً حتى تحبسوني، وأنه يعمل في الجوقة الموسيقية في مدرسة جبل لبنان للضرير ويخبرهم أنه بإمكانهم التأكد من المعلومات التي قالها.

يقول له الضابط: "شوف يا ربيع رح أعطي التذكرة لزميلي وخليها عنده، بعدها بتروح عند المختار تطلب منه يعطيك إفادة سكن وإخراج قيد، إذا كنت تقول الحقيقة ما في مشكلة روح جيبن وأهلا وسهلا فيك".

بعد أن يخبر والدته بما حدث يتوجه برفقتها إلى المختار، تخبر المختار أن ربيع قد فقد هويته وأنهم بحاجة إلى إخراج قيد حتى يتمكنوا من إصدار هوية بديلة، يخبرها المختار أن ربيع ليس له اسم في السجلات الموجودة لديه، هناك سجلات لها ولوالده فقط، تسأله والدة ربيع ما العمل فهم بحاجة إلى هذه الورقة أو الهوية حتى يستطيعوا أن يحصلوا على جواز سفر، يقول لها المختار أن تحضر شهادة ميلاد لإبنها، تخبره أنها لا تملك واحدة وأنها ضاعت في الحرب بسبب تنقلهم في الكثير من المنازل، بعد ذلك يخبرها المختار أن تذهب إلى المشفى التي ولد بها ربيع وتطلب منهم شهادة ميلاد، بتلك الحالة يستطيع أن يسجله.

وفي أحد الأيام، بينما يمشي ربيع في الشارع يلحق به الرجل الذي جاء وسأل عن خاله هشام، يقترب منه ويلقي التحية عليه، يسأله ربيع بعد أن يحييه من أنت، يقول له أنه صديق خاله واسمه عمر، يسأله إذا كان سيذهب لرؤية خاله، ثم يعرض على ربيع المساعدة ويمسك بيده، يقول له ربيع: " اترك ايدي بعرف امشي لحالي"، وفي تلك اللحظة يظهر خال ربيع ويسأل عمر ماذا تفعل؟ يجيبه: "جيت لشوفك مثل ما وعدتني"، يسأله هشام: "شو بدك بالصبي"، ثم يبدأ الرجل يشكو حاله لهشام فيقول له بأنه مريض وأن الطبيب أخبره أنه بحاجة لعملية، ويبدأ بالحديث عن رحلة علاجه، يعطيه هشام بعض المال قبل أن ينهي الرجل حديثه معه في محاولة للتخلص منه، يسأله هشام عن شخص يدعى عزيز ويطلب منه أن يوصل له السلام. وبعد أن يمشي ربيع مع خاله، يسأله من هذا الشخص: يجيبه خاله: ما حدا!

وفي أثناء تدريب ربيع مع الجوقة الموسيقية، تأتي إليه إحدى العاملات في المدرسة وتخبره أن رجال الأمن اتصلوا ليسألوا عنه اذا كان يعمل في المدرسة، وتسأله ان كان هناك أي مشكلة. يجيبها ربيع بالنفي.

بعد ذلك يتوجه ربيع إلى المستشفى التي تدعي والدته أنه ولد فيها، يخبره مدير المستشفى أنه لا يوجد سجلات له أو لأمه، يضع المدير احتمالية أن تكون أوراقه قد ضاعت، لذلك يطلبون منه أن يعمل فحص دم له ولأمه. يعود ربيع الى البيت ويخبر أمه بما حدث، وأنه أخبر المستشفى أنه سيأتي برفقتها في اليوم التالي لعمل الفحص.

وهنا تضطر والدته أن تخبره الحقيقة، تقول له أنها لا تستطيع عمل فحص الدم، يسألها ربيع باستغراب: لماذا؟ تخبره والدته أنها لا تملك شهادة ميلاد له لأنه ولد في مكان آخر وفي عائلة أخرى، وأن أخوها هشام جاء به عندما كان يبلغ ثلاثة أشهر، بعد أن طلبوا منه كتيبته أن يذهب ليحمي إحدى القرى، وأنهم عندما وصلوا وجدوا الخراب والدمار وقد وجد ربيع في بيت محروق. تخبره أمه أن اسم القرية (الضيعة) كفار ليا.

يحتج ربيع بسبب عدم إخبار والدته له عن هويته قبل ذلك، ويتهمها أنه لو لم يحتاج إلى جواز سفر كانت ستخفي عنه الحقيقة طوال حياته، وأنه كان سيعيش بهوية مزورة قائلاً: " يعني اسمي مزور وكل شي من حواليي مزور". يشعر ربيع بالضيق ويذهب ليتمشى بينما أمه تبقى تنتظره لحين عودته وتقول له أن خاله هشام سوف يحضر له أوراقاً قانونية.

يذهب ربيع إلى جنوب لبنان باحثاً عن هويته، ويتبادل مع السائق أطراف الحديث يخبره أنه لم يعد يطلب منه أحد أن يوصله إلى الجنوب وأن الطلبات مقتصرة على بيروت، كما يخبره أنه يملك بيتاً لجدته في المنطقة وقد كانوا يذهبون إليه مع والدهم وهم صغار، وفي الوقت الحاضر لا أحد يعيش فيه، ولا أحد يريده من أفراد العائلة، يسأله ربيع إذا كان يريد الذهاب إليه، يجيبه بالنفي معللاً ذلك بأنه لا يريد أن يربطه أي شيء في ذلك المكان، بالاضافة إلى أنه يعيش مع عائلته في بيروت ويعمل فيها.

يصل ربيع والسائق إلى إحدى القرى النائية، فيسأل السائق أحد الأشخاص عن قرية "كفار ليا" يجيبه أنها هنا، ثم يسأله عن بيت المختار، يجيبه أنه لا يوجد مختار في البلدة، فالقرية عبارة عن محجر ولا يوجد فيها إلا منزل الشيخ الذي يعرف كل شيء عن المنطقة.

يسأل ربيع الشيخ عن سجل عائلته أو شهادة ميلاد له ويخبره بالقصة التي روتها أمه، يسأله الشيخ مستغرباً: "كيف يمكنني مساعدتك إذا كنت أنت نفسك لا تعرف اسمك أو من أنت". كما يخبره الشيخ أنه عام 1988، لم تدمر القرية سواء في تلك السنة التي ولد فيها ربيع أم على طول أعوام الحرب، كما أنه لا يوجد شيء في القرية حتى تقوم المعارك لأجله. ويخبره: "من أخبرك بتلك القصة إما مخطئ أو كاذب". كما أن الأطفال الذين في القرية جميعهم مسجلون ولم يفقد منهم أحد. يغادر ربيع منزل الشيخ خالي الوفاض. ويغادر المنزل بعد مشادة كلامية بينه وبين أمه واتهامه لها بالكذب هي وخاله. في تلك الأثناء يختفي خال ربيع عن الأنظار دون أن يعرفوا أي شيء عنه.

يذهب ربيع إلى صديق خاله عمر ليسأله عنه، ثم يسأله إن كان برفقة خاله عندما وجده، يتوتر عمر ويخبره أنه لا يعرف شيئاً عن خاله وأنه كان مجرد عسكري لديه.

لا يستسلم ربيع ويذهب إلى صديق والده عزيز الذي يخبره قصة أخرى تختلف تماماً عن تلك التي روتها له أمه، يقول له أنهم وجدوه في بيروت في سيارة أجرة كانت قد أصيبت على الطريق، وقد توفي والده والسائق، وأنقذه خاله هشام قبل أن تحرقه النار، وأنه بسبب تلك الحادثة أصيب بالعمى.

كما يخبره عزيز أنهم وجدوا شهادة ميلاده في السيارة وأن والده من الأرمن، وقد سلموه لميتم الأرمن في منطقة جبيل، ولكن عاد خاله هشام وأخذه بسبب تعلقه فيه. وفي أثناء حديث عزيز يكتشف ربيع أن خاله كان على وشك الزواج، ولكنه ترك خطيبته.

يذهب ربيع إلى ميتم الأرمن ليتأكد من المعلومات التي أخبره بها عزيز، يخبره المدير أنه لا يوجد لديهم سجلات لطفل تتوافق مع المعلومات التي يقولها.

في ذلك اليوم تتعرض أم ربيع لحادث دهس، وبعد تلك الحادثة يعود ربيع إلى البيت. إلا أنه لم يستسلم فيذهب إلى بيت خطيبة خاله السابقة بعد أن يتوسل أمه أن تساعده، فتدله على مكانها. يسألها ربيع عن خاله فتخبره المرأة أنها لم تشاهد خاله منذ زمن، ويخبرها أنه يعلم أن أخاها نبيل بأفريقيا، تقول له باستهزاء "إيه بأفريقيا شو هالكذبة الكبيرة". يعلم ربيع أن نبيل بمصح للأمراض العقلية منذ عشرين عاماً وقد وضعه هشام وصديقه عزيز في المصح.

يذهب ربيع إلى المصح ليرى نبيل ويسأله عن هويته، يخبره نبيل قصة جديدة وأنه وجده خاله في قرية "وادي التين" بعد أن نفذوا عملية فيها، وأن خاله هشام قرر أن يبقيه على قيد الحياة، واسم والده رتيب وهشام يعرفه منذ زمن.

بعد ذلك يعود خاله وبيده الهوية، يبدأ ربيع بالتساؤل من أين جئت بها؟، ثم يسأله: شو عملت بالحرب، هجمت على ضيعة، قتلت ناس؟، يرفض هشام اتهامات ربيع، ثم تحدث مشادة بينه وبين ربيع الذي يتهمه بالكذب، وأنه بحاجة لمعرفة هويته الحقيقة حتى لو حصل على هوية قانونية.

يذهب ربيع إلى قرية وادي التين ويقابل المختار الذي يدله على منزل أحد المسنين الذي فقد حفيده في الحرب الأهلية. يخبره الرجل أنهم فقدوا حفيده ولم يجدوا له أثراً بعد أن قتل والديه وحرق المنزل، فقد وجدوا جثة ابنه وزوجته في المنزل، وبحثوا عن جثة حفيده في كل مكان داخل المنزل وخارجه ولكنهم لم يجدوها، بعد أن يأسوا من إمكانية إيجاده، أقاموا له جنازة في تابوت فارغ ودفنوه بجانب والديه.

يسأله ربيع: هل من الممكن أن يكون الولد على قيد الحياة.

يجيبه الرجل: الصبي مات، وإذا كان لا يزال على قيد الحياة فهو الآن ينتمي لعائلة أخرى. يعود ربيع إلى المنزل بعد أن أصابه اليأس والتعب، ينام بجانب والدته، وتقول له : "بعتذر".

يذهب ربيع ويقدم طلب جواز السفر مرة أخرى ولكن هذه المرة يستلمه دون مشاكل، ونراه في المشهد الأخير وهو يغني على المسرح أغنية "ابعتلي جواب".

6.2 الهوية والتاريخ

يتناول مخرج فيلم "ربيع" فاتشي بولغورجيان قضية الحرب الأهلية في لبنان ومدى تأثيرها على المجتمع من خلال قصة الشاب الضرير " ربيع" الذي يمضي في رحلة للبحث عن هويته ووجوده. يركز المخرج على نقل قصة إنسانية تلامس جزء حساس في التاريخ والذاكرة الجمعية للبنانيين. منذ بداية الفيلم يلمس المشاهد مدى الغموض والظلام الذي يعيشه المجتمع، صحيح أن المشاهد الأولى تبدأ بتنقل ربيع بمنزله في الظلام كي يشعر المشاهد بتلقائية ربيع فهو لا يرى لذلك ليس بحاجة للضوء، ولذلك أيضاً استعان المخرج بشاب أعمى فعلاً لكي يؤدي دور ربيع وليس شخصاً يتظاهر بالعمى، إلا أن العتمة التي تتكرر في الفيلم هي استعارة للظلام ونقص المعلومات وعدم الوضوح الذي يعيشها ربيع في مجتمع ينكر ماضيه.

وكما لاحظ الناقد الثقافي كوبينا مرسر ''Kobena Mercer'' "تصبح الهوية مسألة مطروحة للنقاش عندما تكون مأزومة، ويتزحزح من مكانه ما كان يفترض به أن يكون ثابتاً ومتسقاً ومستقراً، وذلك بفعل اختبار الشك وعدم اليقين"[275]. وهذا ما حدث مع ربيع بعد أن عرف أنه متبنى، وأنه ينتمي إلى عائلة أخرى، وكل ما حوله مزيف.تبقى سنة ولادته عام 1988 هي الحقيقة الوحيدة المعروفة، وعلى الرغم أن الفيلم لا يحدد زمن محدد ولكن يرسل اشارات غير مباشرة عن أحداث عام 1988 وهي المرحلة الرابعة من الحرب الأهلية وما يسمى " حرب المخيمات" وهي المرحلة الأخيرة حيث اشتدت حدة الصراعات السياسة – الطائفية.

عند البحث عن هويته يصطدم ربيع بالفراغ والعنف وعدم اليقين، إذ لا يوجد تاريخ وطني واحد متماسك، لكل مجتمع روايته الخاصة، وهذا ما وجده ربيع على طول الطريق من وجهة نظره الفردية[276].

بالرغم من مرور الكثير من السنوات، يحاول الفيلم أن يلقي الضوء على التأثيرات الاجتماعية للحرب الأهلية. لذلك فإن الجماعة حينما تتمثل ماضيها فإن ذاكرتها وليس تاريخها هي ما يحتل الصدارة، فهي تشعر بحسب تعبير موريس هالبفاكس بأنها بقيت كما هي مدركة لهويتها الخاصة بها عبر عامل الزمن، كما يعد هالبفاكس أن المكان والزمان هما شرطان رمزيان لتشكل الذاكرة في بعديها الفردي والجمعي[277]. إلا أن المجتمع الذي يعيش فيه ربيع ينكر ماضيه ولا يعترف به.

---

[275] ستيوارت هول، بول طبر، مترجم، "حول الهوية الثقافية،" **مجلة اضافات**، عدد 2، (ربيع 2008)، 138.

[276] Natalia Nahas Carneiro Maia Calfat, Tramontane: Uma Verdade Inalcancavel, **MALALA**, Sao Paulo, v5,n7, abr2017. 179.

[277] زهير سوكاج، "مراجعة كتاب الذاكرة الجمعية لموريس هالبفاكس،" **مجلة تبين**، العدد 33، (صيف 2020)، 178.

إن الزمن الجمعي يتعارض مع الزمن الفردي، إذ لا يهم الجماعة الذاكرية من الزمن إلا "ضرورة سماحه لها أن تحتفظ بالحوادث التي وقعت فيه وتتذكرها"، لذلك فإن ديمومة الزمن شرط من شروط كل وعي جمعي قادر على التذكر، ويقول هالبفاكس بهذا الخصوص: " كل مجتمع يجمد الزمن على طريقته الخاصة أو يفرض على أفراده وهماً مفاده أن بعض المناطق خلال مدة معينة على الأقل وفي عالم يتغير دون توقف حازت شيئاً من الاستقرار والهدوء النسبي خلال فترة معتبرة"[278]. ولكن يظهر من خلال الفيلم أن لبنان يعاني من إنكار تاريخه وذاكرته وعدم التسامح مع ماضيه ليتمكن من تجاوزه وعبوره.

فالفيلم دراما لبلد لم يعرف بعد أن يتغلب على الصراعات السياسية والطائفية التي شهدتها الحرب الأهلية والتي لا يزال ينظر إليه على أنه بلد منقسم للغاية يحتاج إلى تمثيل سياسة طوائفه المختلفة، وتمكين القادة الدينيين، القادة المتفردين الذين يعملون على استمرار النظام الطائفي، بقدر ما يحافظون على الانقسامات بين المواطنين، ويحدث ذلك من خلال كبح التكامل الاجتماعي بين الطوائف الدينية بواسطة قمع تمثيل التنوع بدلاً من تحسينه[279].

صحيح أن المخرج لم يحدد طوائف تنتمي إليها شخصيات الفيلم، كما لم يشير إلى ديانات معينة. إلا أنه يدعي أن انقسامات الحرب باقية ولا يمكن اختزالها في المكونات الدينية أو الأيديولوجية، وأن عدم تحديد الشخصيات من خلال دينهم أو طائفتهم يدل على مدى التعقيد في الحالة اللبنانية وكيفية تأثير ما بعد الحرب على الواقع[280].

أما عن الشرط المكاني للذاكرة الجمعية، يقول هالبفاكس أن الجماعة تنغلق في الاطار المكاني الذي بنته لنفسها، وذلك لتحديد صورتها عن نفسها، وفي هذا السياق يفسر الدور الذي تؤديه الصور المكانية أثناء تشكل الذاكرة الجمعية، فالمكان بالنسبة اليه "اندمغ في بصمة الجماعة، وكذلك الجماعة اندمغت في بصمة المكان، مضيفاً أن الجماعة مرتبطة ارتباطاً طبيعياً بمكانها الخاص بها، فلا ذاكرة جعية "خارج إطار مكاني"[281].

يرافق المشاهد ربيع طوال الفيلم أثناء بحثه عن القرى التي كانوا يخبروه أنه ولد فيها في الجنوب اللبناني، وهي عبارة عن أماكن مهجورة، يقطنها عدد قليل من الناس، وتفتقر إلى الخدمات والبنى التحتية. ويلخص السائق علاقة المجتمع بالأماكن التي شهدت معارك خلال الحرب الأهلية إذ يخبر ربيع أنه لا يريد أن يربطه أي شيء بذلك المكان، بالرغم من امتلاكه لمنزل في الجنوب. يستنتج المشاهد مدى الإهمال الذي تتعرض له تلك القرى سواء من الدولة نفسها أم من المجتمع، بالإضافة إلى ذلك فإن حال تلك القرى يفسر حالة الإنكار التي يعيشها المجتمع.

---

[278] المصدر السابق، 179.

[279] Natalia Nahas Carneiro Maia Calfat, Tramontane,182.

[280] المصدر السابق.

[281] زهير سوكاج، مراجعة كتاب الذاكرة الجمعية، 179.

كما يعكس قصة دولة تركت فيها الحرب الأهلية ندوباً عميقة مغطاة بعناية، وهي ملحمة بلد يكافح من أجل تحديد سرده عن الماضي، ومحاولة الوصول إلى حقيقة قد تكون مضاعفة أو غير قابلة للتطبيق[282].

كما تنطلق التكلفة الاجتماعية للحرب من إظهار العوامل المؤثرة في التفاوت الاقتصادي- الاجتماعي التي هي أساس عملية الصراع المديني- الريفي، والتي أدت إلى الاختلال البارز في التوزيعات المكانية للسكان، حيث تم افراغ القرى والأرياف والمدن الصغيرة من سكانها ودفعهم إلى المدن الكبرى خصوصاً بيروت، حيث يعيش حالياً ما يعادل ربع السكان في العاصمة بيروت وضواحيها التي تمثل أقل من 1% من مساحة لبنان الاجمالية[283].

اختار المخرج شخصيات فيلمه بعناية، إلا أنها شخصيات حقيقية وليست مضطرة إلى تمثيل واقعها لأنها تعيشه، فبركات جبور الذي يقوم بدور ربيع هو عازف موسيقي ومغني، أما توفيق بركات الذي يمثل خال ربيع في الفيلم هو عمه في الحقيقة، بالاضافة إلى أن نسيم خضر وريموند هدوني اللذان لم يسبق لهما التمثيل هم محاربين قدامى وقد قاتلوا خلال الحرب، كما استعان المخرج بممثلين محترفين مثل جوليا قصّار التي مثلت والدة ربيع وجورج دياب وميشيل أضباتشي وعبيدو باشا وريموند عازار.

إن بركات جبور كمغني وعازف إيقاع يعيش جمالية موسيقية ودراما صامتة، لكنها واقعية ومدمرة من الناحية الموضوعية، تتخللها مشاهد الغناء والموسيقى بالكمان والعود والدف والدربكة، يفقد ربيع خلال الفيلم كل ما لديه من يقين بشأن تاريخه وأصوله، ويصبح تدريجياً منفصل عن شعوره بالانتماء إلى عائلة ومجتمع معين، ثم يواجه ربيع حاجته إلى إعادة تحديد هويته[284].

إن أزمة الهويات هي طريقة للتعبير عن مجموعة من السيرورات المتفاعلة وعن لحظتها التاريخية، السيرورة الأكثر عمومية هي تلك التي تؤدي بالمجتمعات الموصوفة بأنها " حديثة" إلى تدمير دائم للأشكال الاجتماعية "الجماعاتية" القديمة لتحل محلها أشكالاً اجتماعية جديدة، أطلق عليها على خطى ماكس فيبر، وصف " التطويعية"، استندت هذه السيرورة كما توقع ماركس إلى تصور جديد للقوى الإنتاجية، وأدى للمرة الأولى في التاريخ إلى تفوق كامل لهوية "أنا" على هوية "نحن" تجري هذه السيرورة عبر "أزمات" هي في الآن ذاته أزمات شخصية، أزمات " أنا" متعلقة بها وأزمات جماعية، اقتصادية واجتماعية ورمزية ل "نحن" مفككة بل مدمرة[285].

وهذا ما حاول المخرج أن يظهره في الفيلم، فقد رأينا هوية "نحن" مفككة ومدمرة، فالمجتمع الذي يعيش فيه ربيع يحاول تجاهل الماضي، كما يعيشون في حالة من الإنكار وعدم التصالح وهذا ما خلق هوية مدمرة، وفي مقابل ذلك نرى ربيع يحاول إعادة تعريف ذاته والبحث عن هويته في عالم مدمر ومتهالك.

---

[282] Natalia Nahas Carneiro Maia Calfat, Tramontane.181.

[283] أنطوان سعد، "كلفة النزاعات الداخلية في لبنان: تجارب الماضي وبناء الذاكرة الجماعية،" **المستقبل العربي**، عدد110، (نيسان 1988)، 155.

[284] Natalia Nahas Carneiro Maia Calfat, Tramontane.181.

[285] كلود دوبار، "أزمة الهويات،" **مجلة اضافات**، عدد 7، (صيف 2009)، 45.

كما تشير الهوية الشخصية إلى المعرفة الذاتية للفرد والشعور بالاستثناء، وامتلاك سمات خاصة تميزه عن الأشخاص الآخرين، والتي إلى جانب ذاكرة التجارب الخاصة والتفضيلات والآراء والمعتقدات والمظهر الجسدي وجميع العناصر التي يتم النظر فيها من قبل الفرد ليكون رمزياً له، من ناحية أخرى، فإن الهوية الاجتماعية هي مجموعة من التعريفات الاجتماعية والصور الذاتية المرتبطة بها، وهي ناتجة عن معرفة الفرد بإنتمائه إلى مجموعة اجتماعية إلى جانب المعنى العاطفي المخصص لهذا الانتماء[286].

يفقد ربيع انتمائه إلى الجماعة بعد تطور أحداث الفيلم وبذلك يفقد هويته الفردية والاجتماعية. ويحدث صراع بين روح الانتماء المجتمعي التقليدي والشعور بالمواطنة، ربيع وبلد الأرز يشتركان في نفس الحاجة والأزمات الوجودية، هما بحاجة إلى اعادة تعريف الذات، ومعرفة هويتهما، وما هو الطريق الذي يجب اتباعه في هذه الرحلة، ومعرفة الذات مأساوية بقدر ما يمكن أن تكون مثمرة[287].

وعلى الرغم من ذلك إن القصة الفردية لربيع التي يتناولها الفيلم لا تعني كل أشكال الفردنة (انتصاراً) ل "الفرد" على "الجماعة"، كما أن التعارض بين الفرد والجماعة يسمح أقل من أي وقت مضى لفهم السيرورات الجارية والأزمات التي يثيرها، وبذلك لا يحل الفرد محل الجماعة ليس فقط لأنه لا توجد هوية للأنا دون هوية للنحن لا اليوم ولا البارحة، بل كذلك لأن المطروح هو استبدال شكل اجتماعي بآخر للإنتقال من تدامج يسيطر عليه "الجماعاتي" إلى تدامج يسيطر عليه "التطويعي" (فيبر)، وأخيراً لأن حركة القوى المنتجة تدفع إلى إعادة النظر في الصلات الاجتماعية والأشكال التاريخية للفردانية (ماركس)[288].

إن التعبير عن الهويات الجماعية (الانتماء الإثني، الثقافة الموروثة، الأمة، الطبقة، الخ) أو التعبير عن الهوية الشخصية (الذات، النفس، الحميمي، الذاتي، الخ) وبالتالي فإن محاولة تشغيل نظام مفاهيم يربط منهجياً وجهتي النظر الكبريين هاتين، مع تطبيقهما على مجالات مختلفة للاجتماعي (الأسرة والوظيفة والدين والسياسة)، وعلى دوائر موافقة من الوجود الشخصي (الحب و العمل و المعتقدات والإلتزامات) لم تكن خالية من الأفخاخ والالتباسات والقلاقل[289]. بالفعل إذا كان الشكل الاجتماعي المسيطر يصبح أكثر تطويعية، فقد يعني هذا أن كل حقول الاجتماعي المعبر عنها تصبح دوائر تجارب ذاتية يتوجب على الفاعل الشخصي مفصلتها للحفاظ على وحدة تزامنية، تأملية للنفس، وعلى استمرارية تعاقبية، سردية للذات، لكنه لن يتمكن من ذلك أبداً لا كلياً ولا بصورة دائمة، لا يمكن أبداً اكتساب الوحدة والإستمرارية، ولو أنهما تمثلان فضاءات زمنية افتراضية وأشكالاً رمزية يمكن التقاطها الى هذا الحد أو ذاك، بهذا

[286] Powel Scigaj, Identity (including collective identity) the history of reflection, research scope and Overview of definitions polieja, no 68, **collective identity**, (2020), 20

[287] Natalia Nahas Carneiro Maia Calfat, Tramontane: Uma Verdade Inalcancavel, **MALALA**, Sao Paulo, v5,n7, abr2017.183.

[288] كلود دوبار، أزمة الهويات، 45.

[289] المصدر السابق، 51.

المعنى تكون الهوية الشخصية مثلما لاحظ ليفي ستراوس "مقراً افتراضياً" لا يوجد بوصفه "هدفاً محققاً"، لكن يؤمن به الأشخاص ويحتاجون إلى التعبير عنه (بوصفهم "فاعلين" يتعلمون) ليعيشون وينشطون مع الآخرين[290].

وفي السياق نفسه فقد كان كاتب الفيلم ومخرجه منغمساً في كتابات دبليو جي سيبالد التي تتناول على نطاق واسع كيف يعيش الناجون من الحرب العالمية الثانية في الوقت الحاضر، في محاولاتهم لإعادة تعريف أنفسهم، ولإعادة اكتشافها بطريقة ما، البقاء في العنف المعمم وكذلك مفاهيم مثل الذنب أو الإنكار أو حتى التسامح، لا تقتصر على حرب أو ثقافة أو شعب معين، إذ لا أحد يخرج من الحروب دون ندوب بعضها جسدي والبعض الآخر يترك بصماته على الخبرة والذاكرة[291].

ونتيجة لذلك يقول فان هونج : "هناك حقيقة رئيسية مفادها أن الحرب مربكة والكثير من الأحداث السيئة حدثت"، ويتم الحصول على نتيجة غير دقيقة فيها عنف يجسده خال ربيع، وهو جندي متورط في الممارسات المشبوهة أثناء الحرب، إلا أن اللبنانيين المتعبين من وحشية الحرب 1975-1990، ولم يتمكنوا من التخلص من آثارها، فيقومون بتجاهل الماضي وتغطيته، ولذلك لم يحدد المخرج أصول ربيع حيث تم التستر على سجلات الحرب التي تثير المخاوف والأحزان[292].

في المقابل فقد نقل المخرج حيرة ربيع إلى المشاهد، الذي يشعر بغموض الشخصيات والأحداث منذ بداية الفيلم، ولذلك فإن كل شيء في الفيلم غير مؤكد، إذ ليس ربيع وحده من يشعر بالضياع في الفيلم بل المشاهد أيضاً، وحتى نهاية الفيلم لا نعرف أي الروايات صحيحة فيما يتعلق بأصول ربيع، ولا نعرف طبيعة الدور الذي لعبه خال ربيع وأصدقائه أثناء الحرب، ولكن شعور عدم اليقين يرافق المشاهد كما يرافق ربيع. وبالرغم من أن هشام يرفض اتهامات ربيع له عندما يواجهه بحقيقة تورطه بقتل أفراد خلال الحرب، إلا أن الحكاية المنبية على الأكاذيب وغياب الحقيقة التي يعمل خال ربيع على إخفائها تجعل من فكرة تورط هشام في ممارسات مشبوهة خلال الحرب ممكنة بشكل كبير.

كما تشير خطيبة هشام السابقة إلى الاضطهاد والتهميش التي تعيشه المرأة في المجتمع، ومدى هيمنة الرجل في ظل نظام الهيمنة الأبوية، عندما تقول لربيع في إشارة إلى هشام وأصدقائه: " هؤلاء هم الرجال، جميعهم بلا ضمير، يفعلون ما يريدون ويختفون، جميعهم كاذبون، وجميعهم يعتبرون نفسهم الله". وهذا يلخص ثقافة المجتمع العربي الذي يفرق بين الأفراد على أساس الجنس ويفضل الذكر على الأنثى.

---

[290] المصدر السابق.

[291] Marie - Christine Tayah,Tramontane de vatch Boulghourjian *Interview, https://cutt.us/y72zg

[292] Natalia Nahas Carneiro Maia Calfat, Tramontane: Uma Verdade Inalcancavel, **MALALA**, Sao Paulo, v5, n7, abr2017, 180.

وهذا يؤكد وجود علاقة بين مكانة المرأة والنظام السائد، حيث يتضح علاقة وضع المرأة بالنظام العام من استنتاج السعداوي " إن تحرير المرأة ومساواتها بالرجل لا يمكن أن يحدث في مجتمع يفرق بين فرد وفرد، وبين طبقة وطبقة، وبذلك فإن أنماط المعيشة المختلفة في العالم العربي تعتمد توزيعاً للمرأة يحيل المرأة إلى كائن هامشي، عاجز ملحق بالرجل وفي خدمته[293].

ولذلك فإن تحرر المرأة من القيود البيولوجية والاجتماعية، تعني حرية الإرادة، أن تكون المرأة حرة لكي تقرر مصيرها، وتحدد دورها الاجتماعي[294].

يشير الكاتب في مقابلة له أنه أثناء البحث عن سيناريو قرأ مقالاً في مجلة نيويورك تايمز لأوليفرساكس Oliver Sacks وهو مراجعة لكتاب " The Dark Paradoxical Gift" الذي يتحدث فيه عن كتاب البروفيسور جون هال John Hall's، "لمس الصخرة: تجربة العمى" وفي الكتاب يصف جون هال فقدانه التدريجي لحاسة البصر حتى العمى التام، ويتسائل في كتابه عن معنى البصر وتأثيره في فهم الحياة اليومية، وعلاقته بالعالم المادي، ومعنى البصر في الذاكرة، كيف يؤثر فيها، وبذلك طور بولغورجيان السيناريو، وبالنسبة للمخرج عكست الأزمة الوجودية للتجربة الشخصية للرجل مع العمى أزمة وطنية في لبنان تتعلق بالتاريخ والذاكرة، وتحديد الذات هو جوهر كلتا الأزمتين[295].

كما حرص المخرج على وجود العناصر الجمالية كركيزة أساسية في الفيلم وهي الموسيقى، إذ نسمع طوال الفيلم موسيقى شرقية تتناسب مع تعقيدات الأحداث، كما يبدأ الفيلم بأغنية "ابعتلي جواب" التي يغنيها ربيع في المنزل أمام أصدقاء العائلة وتبدو في البداية أغنية بريئة ليست لها أي دلالة، ولكنها تبدو عندما يغنيها ربيع في النهاية كصرخة يائسة في وجه المجتمع الذي يعيش في العتمة، بحثاً عن جواب لأسئلته، إذ بالرغم من أن ربيع فاقداً لحاسة البصر، إلا أنه يعيش في مجتمع فاقداً للبصيرة. و يستشهد بولغورجيان في إحدى مقابلته بقول جون هال في كتابه: "من الضروري إعادة خلق الذات أو تدميرها"[296].

---

[293] حليم بركات، "النظام الاجتماعي وعلاقته بمشكلة المرأة العربية،" **المستقبل العربي**، عدد 34، (كانون الأول، 1981)، 57.

[294] غيردا ليرنر، أسامة إسبر، مترجم، **نشأة النظام الأبوي**، (لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2013)، 447.

[295] Marie - Christine Tayah,Tramontane de vatch Boulghourjian *Interview, https://cutt.us/y72zg

[296] Marie - Christine Tayah,Tramontane de vatch Boulghourjian *Interview, https://cutt.us/y72zg

7 الفصل الرابع

8 التحديات التي تواجهها المرأة في المجتمع – على كف عفريت "الجميلة والكلاب"

8.1 قصة الفيلم

8.2 المرأة، السلطة والمجتمع

9 الصراع الطبقي – فيلم "ليل/خارجي

9.1 قصة الفيلم

9.2 المهمشون والنظام القمعي اجتماعياً وسياسياً

10 الثورة على السلطة الدينية والمجتمعية في "ستموت في العشرين"

10.1 قصة الفيلم

10.2 الدين والعقل، الأصالة والمعاصرة

8 التحديات التي تواجهها المرأة في المجتمع العربي– عى كف عفريت " الجميلة والكلاب"

لطالما عرفن المخرجات التونسيات بعمق القضايا التي يطرحنها في السينما، وتناولهن لقضايا المرأة والمجتمع بجرأة، وتعتبر كوثر بن هنية خليفة لمخرجات تونسيات رائدات في العمل السينمائي مثل سلمى بكار ومفيدة تلاتلي وكلثوم برناز، استطعن هؤلاء المخرجات نقل الواقع وطرح قضايا اجتماعية مسكوت عنها في المجتمعات العربية وطرحها للنقاش من خلال الأفلام التي صنعنها.

ولدت كوثر بن هنية في 27 أغسطس/آب 1977 في سيدي بوزيد وسط تونس، وتعيش اليوم بين تونس وفرنسا، درست بن هنية الفنون والآداب في تونس ثم انتقلت للدراسة في فرنسا في مدرسة La Femis الوثائقية في باريس، وبعد ذلك درست كتابة السيناريو لمدة عام. وهي عضو في الاتحاد التونسي لهواة السينما (FTCA) وقد منحها ذلك فرصة الإنضمام إلى مجتمع سينمائي وفكري متشابه في التفكير في قلب مؤسسة تونسية عريقة[297].

[297] Laura Reeck, "Thinking about Documentary with Kaouther Ben Hania," **Expressions Maghrebines**, v18, n1, (summer 2019), 182.

صنعت أول أفلامها القصيرة خلال دراستها الجامعية، كما حصلت على أول منصب لها في قناة الجزيرة الوثائقية، وأكملت بن هنية دراستها العليا عام 2008 في جامعة سوربون، وحصلت على الماجستير في الفيلم الوثائقي[298]. وأخرجت بن هنية فيلمها الأول (الخرق) عام 2004، ثم تلاه فيلم (أنا وأختي والشيء) 2006، و (يد اللوح) 2013، وصنعت فيلم (بطيخ الشيخ) عام 2018، وأخرجت فيلمها الطويل الأول (تونس) في عام 2014، وتلاه بعد ذلك بعامين فيلمها الوثائقي (زينب تكره الثلج)، كما أخرجت العديد من الأفلام التي حازت على جوائز مثل فيلم (على كف عفريت – الجميلة والكلاب) الذي تم اختياره في قسم جائزة نظرة ما في مهرجان كان السينمائي عام 2017، كما رشح لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم بلغة أجنبية خلال حفل توزيع الأوسكار الحادي والتسعون عام 2019، أما فيلمها الأخير (الرجل الذي باع ظهره) 2020 فقد تم اختياره في مسابقة فينوس الرسمية المختارة عام 2020، حيث حصل على جائزة أفضل ممثل، كما تم ترشيحه لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم دولي في حفل توزيع جوائز الأوسكار عام 2021[299].

تعتبر كوثر بن هنية جزء من جيل ما بعد الثورة، وعلى وجه الخصوص جزء من موجة النساء الموثقات اللاتي يتصلن بأجيال متعددة، قاطعن هؤلاء المخرجات المعاصرات فترة الصمت التي فرضها تشديد عهد بن علي في العقود التي سبقت ثورة الياسمين[300]. كما تنتمي بن هنية إلى جيل السينمائيين التونسيين الشباب الذين نقلوا إلى الشاشة الكبيرة قضايا مجتمعية وسياسية كانت تخضع للرقابة المشددة قبل ثورة 2011، وتقديمها بطرح جريء، مساهمين في ظهور سينما جديدة[301].

8.1 قصة الفيلم

تطرح المخرجة كوثر بن هنية في فيلمها "على كف عفريت" قضية العنف ضد المرأة من ناحية (العنف الجنسي)، وتستوحي روايتها من قصة حقيقية عاشتها فتاة تونسية تعرضت للاغتصاب على يد عناصر من الشرطة عام 2012.

يروي الفيلم قصة طالبة جامعية تونسية من الريف تدعى مريم و تعيش في سكن للطالبات في العاصمة، تشترك مع طلاب آخرين في تنظيم حفل ترفيهي في فندق بالاس على شاطئ البحر.

نراها في حمام الفندق تنتظر صديقتها. بعد أن تمزق فستانها، تحضر لها صديقتها نجلاء فستانها وحقيبتها، ولكن تتفاجأ مريم بأن الفستان مكشوف كثيراً، وعندما تراه تبدأ بالضحك بصوت عالي، وتسأل صديقتها باستغراب كيف سأخرج بهذا الفستان؟ تطلب منها صديقتها أن ترتديه وبعد ذلك يعجبها الفستان وتعلق مريم عليه بأنها تبدو كعارضات الأزياء.

---

[298] المصدر السابق.

[299] https://www.festival-cannes.com/en/artist/kaouther-ben-hania-1

[300] Laura Reeck, Thinking about Documentary with Kaouther Ben Hania, 182

[301] المخرجة التونسية كوثر بن هنية تصف اختيار فيلمها ضمن الترشيحات النهائية للأوسكار بأنه "حلم يتحقق"، France24، 2021/3/15. https://cutt.us/OgORJ .

وفي أثناء خروجها من الحمام هي وصديقتها يلتقيان بصديقة أخرى وتطلب منهم مريم أن يأخذن صورة جماعية، وأثناء ذلك تتلقى اتصالاً من والدها، يفهم المشاهد من خلال ذلك الاتصال أن مريم تنتمي إلى عائلة محافظة، ولذلك لا تجيب على والدها حتى لا يعرف أنها في حفلة بسبب صوت الموسيقى الصاخب، كما تخبر الفتيات بأنها متفقة مع أمها إذا جاء أبوها إلى العاصمة تتصل أمها لتخبرها بذلك. في أثناء الحفل تتعرف مريم إلى شاب وتخرج معه إلى خارج الفندق عند شاطئ البحر.

بعد فترة قصيرة نراها تركض في الشارع وهي تبكي وتصرخ والشاب يوسف يلحق بها، ويزداد صراخها عندما تمر سيارة شرطة بجانبهما، تكون الفتاة في حالة يرثى لها، ويصطحبها الشاب إلى عيادة قريبة، ويخبر الممرضة أن الفتاة تعرضت للاغتصاب وأنهم يريدون رؤية الطبيب حتى يعطيهم شهادة طبية توثق حادثة الاغتصاب. تطلب منها الممرضة هويتها فيخبرها الشاب أن الفتاة أضاعت حقيبتها وأوراقها الثبوتية في سيارة الرجال الذين اغتصبوها.

ترفض الممرضة أن تدخلها إلى الطبيب وتصر على رؤية أوراقها الثبوتية حتى تتمكن من تسجيل بياناتها، وبعد جدال طويل مع الشاب تخبره الممرضة بكل صراحة أنه لا يمكن لمريم رؤية الطبيب دون أوراق رسمية، وأنها ليست مريضة، ولكنها تريد أوراقاً لتثبت اغتصابها وهي لا تعرف عنها شيئاً وربما تريد أن تتهم أحداً تهمة باطلة. وبالرغم من الحالة المزرية التي تصل فيها مريم إلى العيادة ففستانها ممزق وشعرها مبعثر وحالتها النفسية سيئة إلا أن الممرضة ترى أنها ليست مريضة. بعد خروجهم من العيادة يخبرهم أحد العاملين بعد أن سمع جدالهم مع الممرضة أنهم يجب أن يذهبوا إلى مستشفى عام لأن الشرطة لن تعترف على تقرير العيادة الخاصة.

في طوارئ المسنشفى الحكومي الذي يعج بالمرضى، يحاول يوسف التكلم مع الأطباء ولكن دون جدوى، ثم يرى صحفية تتكلم مع إحدى المواطنات فيخبرها بما حدث مع مريم، يحاولون تصويرها والتحدث معها أمام الكاميرا، ولكن مريم تخفي وجهها وتصرخ "ما تصورنيش" وبعد أن تكرر الصحفية السؤال ليوسف إن كان ما يقوله صحيحاً بشأن اغتصاب مريم من قبل رجال الشرطة، تعطي بطاقتها لمريم وتطلب منها أن تتصل بها وتأخذ رقم هاتف يوسف.

ثم يتوجهان إلى ممرضة ويخبرها يوسف أنها هنا من ساعتين ولا أحد يعيرهم أي اهتمام، وأن الفتاة تعرضت للاغتصاب، ويجب أن يفحصها الطبيب. تنظر الممرضة لمريم وتقول له تبدو أنها بخير، يسألها يوسف باستنكار هذه تبدو بخير!، تسأل الممرضة مريم: هل أنتِ مجروحة، عندك كسور؟ ثم تتوجه إلى يوسف قائلة: هذا مركز طوارئ للحالات الطارئة، يجيبها يوسف: وهل هذه ليست حالة طارئة! وبعد جدال مع يوسف تسأل ممرض آخر إلى أين يجب أن تذهب الفتاة فيجيبها إلى طبيب نسائي في قسم الأمومة!

ترفض الطبيبة فحص مريم وتجيبها أن هذه الحالات ليست من اختصاصها وأنها يجب أن تذهب إلى الطب الشرعي. يسألها الطبيب الشرعي إذا كانت الشرطة قد أرسلتها إليه تجيبه الممرضة أن رجال الشرطة هم من اغتصبوها وأنها تحتاج إلى شهادة طبية حتى تشتكي عليهم وتتوجه الممرضة إلى الطبيب وتقول له: أرجوك ساعدها، ثم تتوجه إلى مريم وتقول لها: ربي يكون بعونك. يتصل الطبيب على

الشرطة ويبلغهم عن حالة الاغتصاب وأن الضحية بجانبه، فيطلبون منه أن تتوجه إلى مركز الشرطة لتقديم الشكوى وبعد ذلك سترسلها الشرطة الى الطبيب.

في مركز الشرطة يبدأ الضابط بأخذ أقوالها ولكن يكون الوضع غير مريح، ويكون الاستجواب مذل و دون مراعاة لنفسية الفتاة، كما تكون تعليقات الشرطي قاسية، وبعد أن يعترض يوسف على طريقتهم في الاستجواب، يتشاجر مع الضابط الذي يخبره أنهم تقابلوا في مكان ما، فيخبره يوسف أنهم تقابلوا في "اعتصام القصبة"، ثم يكتشف يوسف أنهم لا يأخذون أقوال مريم وأنهم يتظاهرون بذلك إذ أن سلك جهاز الكمبيوتر غير متصل بالكهرباء. بعد أن يتعارك الضابط مع يوسف يخبر مريم أنها إذا كانت تحب أن تشكتي يجب أن تذهب إلى مركز الشرطة بجانب الفندق وأنهم غير مؤهلين لأخذ أقوالها.

في طريقهم إلى المركز، يتكلم يوسف مع ابن خالته الذي يعمل حارساً في الفندق، ويطلب منه أن يرسل له فيديو الشرطي الذي اصطحب يوسف إلى الصراف الآلي وظهر في كاميرات المراقبة.

عندما تصل مريم إلى مركز الشرطة تترك يوسف مع سائق التاكسي، وتمشي لوحدها إلى باب المركز، يقف أمام الباب مجموعة من عناصر الشرطة يسألها أحدهم ما الذي تريده، تجيبه أنها تريد أن تشتكي يسألها بخصوص أي موضوع ترفض أن تجيبه في البداية ثم تقول له بعد إصراره أنها تعرضت للاغتصاب من قبل رجلي شرطة. يقول لها الشرطي أن تذهب إلى بيتها وتأخذ حماماً وترتاح وتفكر بالموضوع جيداً، وإذا كانت تريد أن تشتكي تعود بعد أسبوع، لأن المركز على وشك إغلاق أبوابه، ولا يوجد أحد ليسجل شكوتها.

تعود مريم إلى يوسف وتخبره بما حدث، فيمسكها الشاب من يدها ويعود معها إلى داخل المركز، بعد مضايقات الشرطي الذي التقت به على الباب، تتمكن من تقديم شكوتها، ثم تلتقي بالرجلين الذين اغتصباها في المركز نفسه. وبعد ذلك يبدأ الترهيب النفسي من قبل الشرطة حتى تتنازل مريم عن شكوتها، ويستمر الضغط عليها إلى حين اعتقال يوسف الذي كان يشجعها بأن تصر على تقديم شكوتها كلما ضعفت.

يستخدم رجال الشرطة جميع الأساليب من الترهيب النفسي والجسدي فتكتشف أن هناك فيديو يوثق عملية الاغتصاب، كما يهددوها بأنهم سيخبرون والدها، و تتعرض للضرب من قبل الرجال الذين اغتصبوها حتى يثنوها عن تقديم الشكوى، ولكن تصر مريم على أخذ حقها منهم بعد كل ما حدث معها في تلك الليلة الطويلة والقاسية، وترفض مساوماتهم كما ترفض التوقيع على محضر أقوالها، وفي النهاية يساعدها أحد رجال الشرطة ويدعى شيدلي ويخبرها أنهم يضغطون عليها ولا يمكنهم توقيفها، ويطلب منها أن تتوجه بسرعة إلى المدعي العام. في تلك اللحظة يعلو صراخ رجال الشرطة الآخرين على شيدلي، وتخرج مريم مسرعة إلى الخارج، عندها تكون الشمس قد أشرقت.

8.2 المرأة، السلطة والمجتمع

يتناول الفيلم قضية اجتماعية مهمة تعاني منها معظم المجتمعات العربية وهي قضية العنف ضد المرأة، وبالرغم من أن تونس تعتبر متقدمة في حقوق المرأة بالنسبة إلى الدول الأخرى في المنطقة، إلا أن المخرجة تتطرق إلى مشكلة اجتماعية شائكة، بالرغم من أن تونس أعطت للمرأة حقوق قانونية كثيرة إلا أن المجتمع ما زال يتعامل معها من منطلق أبوي.

يروي الفيلم قصة فتاة تونسية جامعية تتعرض للاغتصاب من قبل رجلي شرطة، وبعد ذلك تبدأ معاناتها في تقديم شكواها لخصمها نفسه. ومن الجدير بالذكر أن الفيلم لا يروي قصة خيالية بل إنه مستوحى من قصة حقيقية حدثت في تونس عام 2012، حيث تعرضت فتاة إلى الاغتصاب من قبل رجلي شرطة عندما كانت برفقة صديقها في السيارة، وقد أتهمت الفتاة بخدش الحياء، وبحسب محضر الاتهام فقد ضبطت مريم (الاسم المستعار للفتاة الحقيقية) برفقة خطيبها في "وضع غير أخلاقي".

يركز الفيلم على علاقات السلطة والقوة التي تتحول فيها الضحية إلى متهمة. فالمجتمع في الواقع خاضع فقط لإرادة أصحاب النفوذ والجاه، وهذه إرادة لا يحدها سوى القدرة المادية والروادع الأخلاقية، ولذا فالقانون في هذه الحالة ليس في خدمة المجتمع بل إنه في تصرف النظام الاجتماعي/ السياسي القائم[302].

قسمت المخرجة فيلمها إلى عشر لقطات طويلة متتالية تتراوح مدتها بين 8-18 دقيقة، ومنذ المشهد الأول يلاحظ المشاهد مدى تأثير هذا النظام الأبوي في حياة "مريم" الفتاة الجامعية الريفية البسيطة التي تعيش في سكن للطالبات في العاصمة تونس. ففي البداية نتعرف على شكل علاقتها مع والدها الذي لا تسجل رقمه على هاتفها بل تحفظه، كما لا تجيب على اتصاله حتى لا يستنتج أنها في حفلة بسبب صوت الموسيقى الصاخب، وترفض أن تحمل صورتها بالفستان الذي حضرت به الحفلة على وسائل التواصل الاجتماعي حتى لا يراها والدها.

كل تلك المؤشرات تدل على العلاقة التي يعتريها الخوف من قبل مريم. وهي ما يسميها هشام شرابي العلاقة العمودية في النظام الأبوي سواء بين الحاكم والمحكوم أو بين الأب والإبن، ففي كلتا الحالتين تقف إرادة الأب عن أنها الإرادة المطلقة، وتتجسد في المجتمع والعائلة اجماعاً مفروضاً يرتكز إلى العادة والإكراه[303].

كما أن البيئة والمجتمع المحافظ الذي تنتمي إليه مريم أثر على مجريات الأحداث التي حصلت معها، وهو ما جعلها منذ البداية تعيش مغامرات لم تكن تتجرأ أن تقوم بها في مجتمعها، بدءاً من حضورها الحفلة والفستان الذي ارتدته، وخروجها مع الشاب يوسف الذي تعرفت عليه خلال الحفلة، وانتهاءً بردة فعلها واهتمامها بأن لا تفضح حادثة الاغتصاب أكثر من الحدث نفسه.

---

[302] هشام شرابي، **النظام الأبوي واشكالية تخلف المجتمع العربي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 1992)، 65.

[303] المصدر السابق، 24-25.

تعيش مريم في ذلك اليوم شخصيات متعددة ونراها في كل جزء من الفيلم بحالة مختلفة، فبعد أن تتجرأ وتحضر الحفلة وترقص بالفستان أمام الجميع، تتغير ردة فعلها بعد الاغتصاب وتتمنى لو أنها تستطيع تغيير ملابسها، كما تحاول وهي تمشي في الشارع أن تغطي جسمها بيديها، والسبب في ذلك في جزء منه هي نظرات الناس الذين كانوا يقابلونها في المستشفى ومراكز الشرطة، حيث يقول لها الضابط في مركز الشرطة بعد أن يتشاجر مع يوسف ومريم: "هل أنتِ جادة تخرجين بهذا الفستان الفاضح وتشتكين من الاغتصاب!". وفي هذا السياق ترى الطبيبة والكاتبة نوال السعداوي أن الهوية تتشكل وتتغير باستمرار، وأن جسد الإنسان يعتبر شرطاً مهماً لهويته في بيئته الثقافية الاجتماعية، كما أن العوامل السياسة والاجتماعية تلعب أيضاً أدوارها التي تزيد هوية الانسان تعقيداً وميوعة[304].

وفي المجتمع العربي يجب على المرأة أن تغطي جسمها، وإن تعرضت لتحرش أو اغتصاب توجه لها أصابع الاتهام، وينظر إلى الحدث على أنه نتيجة طبيعية بسبب ملابسها المكشوفة أو تصرفاتها (غير اللائقة) من منظور المجتمع.

وبالرغم من أن تونس تعتبر من أكثر البلدان تقدماً في منطقة الشرق الأوسط وشمال افريقيا في الحقوق القانونية للمرأة، إلا أن الحكومة لم تعدل قانون العقوبات التونسي حتى 26 بوليو/ تموز 2017 بموائمته مع الأحكام التي تتناول العنف ضد المرأة في الدستور الجديد ومع الاتفاقيات الدولية، قبل عام 2017 دعت المادتان 227 و 236 من قانون العقوبات إلى السجن ست سنوات على مغتصب فتيات تقل أعمارهن عن 15 عاماً وخمس سنوات إذا كانت الفتاة أكبر من 15 عاماً وأقل من 20 عاماً، ومع ذلك توجد ثغرة قانونية في المادة 239 تمنح حصانة للمغتصبين المتهمين من المقاضاة إذا اختاروا الزواج من ضحيتهم القاصر (13–20 سنة)[305].

ألغى قانون 58 عام 2017 هذا الخيار، وعلاوة على ذلك يمكن للمغتصبين المدانين الآن أن يواجهوا عقوبة بالسجن مدى الحياة إذا كانت ضحيتهم أنثى أو ذكر تقل أعمارهم عن 16 عاماً أو اذا كانوا مرتبطين بضحيتهم أو " لديهم سلطة عليه" ويشمل ذلك الزوج أو الزوج السابق، أو الخطيب أو الخطيب السابق، كما يلزم القانون نفسه الدولة بالمشاركة في جهود المنع، ومحاكمة المتورطين في جرائم العنف ضد المرأة ورعاية الضحايا[306].

ولكن بالرغم من التقدم في الناحية القانونية للقوانين التي تتعلق بالمرأة إلا أنه من الناحية الاجتماعية لا زال التقدم بطيء، وما زال المجتمع يخضع للنظام الأبوي فيما يخص مكانة المرأة في المجتمع.

---

[304] نيو زيمو، "الهوية الجندرية لدى نوال السعداوي أدبية وطبيبة،" **مجلة رؤى فكرية**، عدد9، (شباط 2019)، 85.

[305] Jane D.Tchaicha & Khedija Arfaoui, "Finding voice through film viewing: Tunisian women interpret gendered violence in post-revolutionary Tunisia," **Journal of media terranean knowledge's**, June 2020, 100.

[306] المصدر السابق.

وفي حالة الدول العربية لا تزال البلاد في معظمها محكومة بالأنظمة الطبقية الأبوية أو القبلية، وحيث تتداخل المفاهيم القبلية مع الإقطاعية مع الرأسمالية مع الاشتراكية بدرجات متفاوتة، فإن وضع المرأة العربية في الأسرة هو "الوضع الأدنى" وما زال الرجل هو الذي يملك المرأة والأطفال "ملكية مطلقة" جسداً وعقلاً وله حق "تأديبهم" وتراوح درجة ونوع التأديب ابتداءً من اللوم والعتاب إلى الزجر أو الهجر أو الضرب أو الطلاق، وأحياناً يحق للرجل أن يقتل ابنته أو زوجته أو أخته دفاعاً عن مفهوم معين "للشرف"، ويصبح في نظر العرف بل والقانون رجلاً "كامل الرجولة" يؤدي واجبه المقدس من أجل الحفاظ على هذا "الشرف"[307].

وإن الرجل قد يعاشر في السر أو العلن عدداً من النساء ومع ذلك يظل شريفاً، أما المرأة فهي وحدها "المسؤولة" وعليها وحدها يقع العقاب، إن "الفاعل" لا يعاقب لكن "المفعول به" هو الذي يعاقب، هذا هو جوهر الظلم والقهر الذي نشأ في الحياة الانسانية منذ نشوء النظام الطبقي، انفصال "القوة" عن "المسؤولية" وتحويل المرأة إلى "شيء" أو "أداة" تتحمل عن الفاعل الإثم والعقاب[308].

ومن هذا المنطلق تعامل رجال الشرطة مع مريم عندما اغتصبوها معتبرين بأن جسدها مباح، وأنهم يملكون حق التصرف فيه، وقد تعزز ذلك بعد أن عرفوا أنها غير متزوجة. فالوعي العام يرى المرأة مستباحة إذا لم تكن في كنف رجل يحميها ويمنحها الحصانة بالزواج[309].

كما تم ترهيبها عندما أرادت أن تشتكي وتحميلها مسؤولية ما حدث لها فهو نتيجة طبيعية للعديد من الأمور من وجهة نظرهم منها ملابسها، واتهامها بأنها كانت تمارس "فعل فاضح" في الطريق العام، وكأن من حق الشرطة أن تغتصبها إذا كانت قد مارست أي فعل حميمي مع شخص آخر، كما تم الضغط عليها من ناحية الأهل والمتاعب التي ستسببها لوالدها إن هي مضت في شكواها، وكيف ستكون نظرة الناس لها ولوالدها بعد أن يعرفوا ما حدث معها، على الرغم من أنها "ضحية" وقد تم الاعتداء عليها، إلا أن المجتمع يحاكمها كمتهمة.

لذلك فإن الأيديولوجية الأبوية تضخم الاختلافات البيولوجية بين الرجل والمرأة، وتؤكد على أن الرجل له دائماً الأدوار المهيمنة أو الأدوار الذكورية، ودائماً ما يكون للمرأة دور المرؤوس أو المؤنث، هذه الأيديولوجية قوية لدرجة أن الرجال عادة ما يكونون قادرين على ضمان الموافقة الواضحة من نفس النساء الذين يضطهدون، يفعلون ذلك من خلال مؤسسات مثل المدرسة والدين والأسرة، كل منها يبرر ويعزز تبعية المرأة للرجل[310]. يتميز النظام الأبوي بالقوة والهيمنة والتسلسل الهرمي والمنافسة، فهو نظام من الهياكل والممارسات الاجتماعية يهيمن فيه الرجال على النساء ويقمعونهم ويستغلونهم[311].

---

[307] نوال السعداوي، **المرأة ودورها في حركة الوحدة العربية**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 1993)، 485.

[308] المصدر السابق، 486.

[309] نصر حامد أبو زيد، **دوائر الخوف – قراءة في خطاب المرأة**، (بيروت، المركز الثقافي العربي، 2004)، 274.

[310] Abeda Sultana, "Patriarchy and Women's Subordination :a Theoretical Analysis," **the Arts Faculty Journal**, June 2011, 3."

[311] المصدر السابق.

وحينما يتم هيكلة المجتمع ليخدم مصالح الذكور ستكون النتيجة إما إهمال شؤون المرأة أو قمعها مباشرة[312]. وهو ما تحاول بن هنية تسليط الضوء عليه في فيلمها في استمرار العنف والقمع الذي تتعرض له المرأة في المجتمع، وأن هناك حدود لا يجب أن تتخطاها المرأة ومنها المطالبة بحقوقها.

كما لا تزال أجساد النساء تستخدم كموقع فعال للبناء الاجتماعي والسيطرة، ويبدو أن مكانة المرأة تظل موقعاً للصراع في المنطقة العربية، وتظل المرأة والنوع الاجتماعي محوريين في بناء الهياكل الهرمية الاجتماعية والسياسية والدينية والسيطرة السياسية على المجتمعات[313].

لذلك تعمل الأنظمة الحاكمة على اللعب على مكانة المرأة وحقوقها عند تعرضها للتهديد أو عند القيام بعقد الانتخابات الحكومية أو البرلمانية، حيث تكون المرأة هي المادة المثيرة في الدعايات الانتخابية ولكن بعد ذلك لا يتغير شيء بالنسبة للمرأة، كما كانت المرأة عضواً فاعلاً في الميادين في ثورات الربيع العربي وقد شاركت في التغيير، ولكن القوى السياسية لم تعيرها أي اهتمام بعد تغيير الأنظمة أو الحكومات وظلت قضايا المرأة هي مجرد وعود انتخابية.

عندما فشلت كل محاولات الشرطة في حث مريم على التنازل عن شكواها والتوقيع عليه، بدأ المحققون استخدام الخطاب السياسي، بأن قصتها إذا انتشرت في البلاد ستؤدي إلى حدوث كارثة، ويسألها الشرطي: "هل تحبين تونس الخضراء؟ وأنهم لديهم المسؤولية التاريخية للحفاظ على أمن البلاد، ويقول مخاطباً مريم: "إذا ذهبت الشرطة سيغتصبوننا أنا وأنتي و أختي وأختك ووالدتي وأولادي، وسيغتصبون البلاد، وتعم الفوضى وتصبح البلاد مرتعاً للارهابيين واللصوص والمليشيات" ثم يضيف "البلاد على كف عفريت وأنتِ تريدين أن تشتكي!". تحمل الشرطة مسؤولية خراب البلاد إذا استمرت مريم في تقديم شكواها، فالنظام البوليسي ما هو إلا تمظهر للنظام الأبوي الذي يقمع المرأة ويسيطر عليها ويحملها مسؤولية كل شيء يحدث حتى لو كانت الضحية مثل مريم.

فإن انعدام الديمقراطية في العالم العربي هو استبعاد للمواطن رجلاً وامرأة من حق المشاركة في الحياة العامة، ثم يحاول الذكر المستبعد والمقموع سياسياً واجتماعياً أن يمارس على الأنثى – الأخت والزوجة والإبنة والأم أيضاً- سلطة المقموع بإسم التقاليد والدين والتراث[314].

---

[312] Saba Mahmood, "Feminist theory, Agency, and the liberatory subject: some reflection son the Islamic revival in Egypt," **the finnish society for the study of religion temenos**, vol.42, No.1, (2006), 39.

[313] Dina Refki, "Islamism secularis mand the woman question in the aftermath of the Arab spring: evidence from the Arab barometer," **politics and governance**, 2016, 16.

[314] نصر حامد أبو زيد، **دوائر الخوف– قراءة في خطاب المرأة**، (بيروت، المركز الثقافي العربي، 2004)، 274.

لذلك فإن قضية المرأة في خطاب الكاتبة وعالمة الاجتماع فاطمة المرنيسي هي ليست مجرد قضية جنس، مؤنث أو مذكر، كما أنها ليست فقط قضية تخلف اجتماعي أو انحطاط فكري، وليست مجرد قضية دينية، بل علاوة على ذلك قضية "أزمة السلطة السياسية" في علاقتها بالناس منذ فجر التاريخ العربي، وفي تحليل طبيعة العلاقة المتأزمة بين الحكام والمحكومين في سياقها السيوتاريخي[315].

9 الصراع الطبقي – فيلم "ليل/خارجي

ولد المخرج عبدالله السيد في القاهرة، عام 1979 وتخرج من كلية التربية الموسيقية، وعمل كمحرر أفلام (مونتير) عام 2003، يعتبر الفيلم الروائي الطويل (هليوبوليس 2009) أول أفلامه، الذي يعتبر واحداً من أفلام الموجة الجديدة للسينما المصرية المستقلة.[316]

كما قام بصنع أفلام عديدة مثل فيلم (ميكروفون 2010)، و(فرش وغطا 2013)، و(ديكور 2014)، و فيلم (ليل/ خارجي 2018). وحصل المخرج على العديد من الجوائز في كثير من المهرجانات الدولية.

يعتبر المخرج أحمد عبدالله من أتباع السينما المستقلة بالرغم من أنه يرفض هذه التصنيفات للأفلام. كما أنه يعتمد على التحرير غير الخطي مما ربطه بمدرسة السينما الرقمية التي افتتحها في مصر المخرج إبراهيم البطوط[317].

يقرب الفيلم مخرجه من التقليد السينمائي المصري للواقعية النقدية بقيادة صلاح أبو سيف، وتلاه مخرجون من ثمانينيات القرن الماضي مثل محمد خان وعاطف الطيب وخيري بشارة (الكابينة رقم 70)، وكذلك الطيب في (الدنيا على جناح اليمامة) 1988، وليلة ساخنة 1995[318].

9.1 قصة الفيلم

تتقاطع قصص ثلاث شخصيات رئيسية في الفيلم، عندما تلتقي في تاكسي في مدينة القاهرة، وتدور الأحداث خلال إحدى الليالي بعد 30 يونيو 2013 وهو التاريخ الذي خرجت فيه مظاهرات في محافظات عدة نظمتها أحزاب وحركات معارضة للرئيس محمد مرسي.

الشخصية الأولى هي المخرج الشاب محمد الذي يقوم بدوره الممثل كريم قاسم الملقب ب (moe) ، والذي يغمض عينيه طوال الفيلم لنرى لقطات من فيلمه المتخيل الذي يحلم بصنعه، ولكنه يعمل في الوقت الحالي في الإعلانات، وبالرغم من عدم رضاه عن عمله

[315] المصدر السابق،245.

[316] https://www.imdb.com/name/nm1583960/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

[317] Heba Arafa Abdelfattah, "Reviewed work: Exterior/ Night/ Layl Kharji by Ahmad Abdallah," **journal of Islamic and Muslim studies**, (May 2020), Vol.5, No.1, 122.

[318] المصدر السابق.

بالإعلانات إلا أن هذا هو العمل المتاح. تخبره صديقته دينا التي تأتي إلى موقع التصوير أنها تعمل على حملة تضامن مع صديقهم الروائي أحمد ناجي الذي يسجن بتهمة خدش الحياء بسبب روايته (استخدام الحياة). يشعر محمد بالإحباط بسبب فشل علاقته العاطفية، وفيلمه الذي لم يكتمل، وعمله بالإعلانات الذي لا يجد نفسه فيه، وقد كان ل (مو) تجربة إخراجية لفيلم ما، ولكنه ما زال مغموراً رغم ذلك، فقد التقى بشاب في الكافيه وتقدم منه ذلك الشاب ليسأله إن كان هو المخرج محمد ذياب.

يغادر (مو) موقع تصوير الإعلان مع السائق مصطفى (شريف الدسوقي) وهو الشخصية الثانية في الفيلم الذي يعمل سائق تاكسي ويسكن في منطقة شعبية في القاهرة، ومصطفى مثل باقي سائقي التكاسي شخص فضولي وكثير الكلام، يبدأ بالتدخل بالحديث مع (مو) وصديقته دينا عندما يظن أنها تنظم حملة ضد الروائي أحمد ناجي، فيتدخل مصطفى مثنياً عليها ويقول لها إن هؤلاء الناس يجب حبسهم فهم يخدشون الحياء، بالرغم من أنه ينتمي إلى منطقة شعبية كل كلامهم خادش للحياء كما يقول لدينا.

وأثناء توصيل (مو) يبدأ مصطفى بالسخط على النساء بسبب السياقة معللاً أنهن يجب أن يبقين في البيت، يطلب مصطفى من (مو) أن يذهب إلى منطقة شعبية تسمى الحدائق قبل أن يوصله إلى منزله في المعادي بسبب أمر طارئ، حيث وجد فتاة جميلة في التاكسي البارحة عندما استلمها وقد كانت فاقدة للوعي بسبب حبوب الحشيش التي كانت قد أخذتها وقد أوصلها إلى بيت إبن أخته حتى تبقى هناك، وأنها عندما أفاقت تتهم مصطفى بسرقة مالها، وأثناء ذلك يجد (مو) المال تحت الكرسي ويخفيه في جيبه، ويوافق على ذهاب مصطفى إلى منزل إبن أخته بشرط أن لا يتأخر. بعد عدة دقائق يلحق (مو) بمصطفى ويسمع صوته يتشاجر مع الفتاة. في تلك الأثناء نتعرف على الشخصية الثالثة وهي تهاني أو (توتو) التي تعمل فتاة ليل، يخبرها (مو) أنه سوف يعطيها المال لإنهاء الشجار.

كما نتعرف في ذلك المنزل على جيمي إبن أخت مصطفى وهو شاب في بداية العشرينات، يجلس أمام شاشة الكمبيوتر ويعمل مصور فوتوغرافي ويملك صفحة على الفيس بوك ينشرون عليها الصور التي يلتقطونها وهي تبدو صور مختلفة وجميلة.

بعد أن يشربون الشاي يتفق كلاً من (مو) و(توتو) ومصطفى ويغادران منزل جيمي، أثناء خروجهم يطلب جيمي من (مو) أن يعتني ب (توتو) لأنها عاشت ليلة سيئة. تطلب (توتو) من مصطفى أن يذهب إلى المطعم لأنها جائعة ولم تأكل شيء منذ الليلة الماضية.

بعد أن يتجول الثلاثة في السيارة، ويتصلون ب جيمي حتى يأتي إليهم ليعطيهم حشيش، يغادر جيمي بعد فترة قصيرة وينام مصطفى في السيارة وتبقى توتو هي ومحمد على شاطئ النيل، وبعد قليل يمر من جانبهم مجموعة من الناس الذين يحتفلون بزفاف عروسين، تذهب توتو لتغني وترقص معهم، ويراقبها (مو) من بعيد قبل أن يقترب بعد قليل ويشارك (توتو) الاحتفال والرقص.

بعد أن يغادر العروسان بالسفينة، يتصور (مو) مع توتو التي تطبع قبلة على خده، وفي تلك اللحظة يراهم مصطفى الذي يراقبهم من الأعلى وعندما يذهبون إلى السيارة يحاول أن يضرب (توتو) فيتصدى له (مو) ويتعارك الإثنان إلى أن تأتي الشرطة وتأخذهم إلى القسم.

في تلك الأثناء يتحدث (مو) مع صديقته دينا لتخرجه من قسم الشرطة ويخبرها أنه موقوف لوحده. يسمع مصطفى يتحدث عنه ل (توتو) ويخبرها أنه لن يساعدهم في الخروج من السجن وسوف يخلص نفسه وحده. بعد ذلك ينادي عليه أحد الضباط وينصحه بالابتعاد عن هؤلاء الأشخاص ويقصد تهاني ومصطفى، ويساعده لأنه ابن ناس على حد قوله.

يخرج (مو) من القسم ويركب تاكسي، وبعد أن يمشي التاكسي قليلاً يطلب منه أن يتوقف ويعود إلى الضابط ويطلب منه أن يطلق سراح (توتو) ومصطفى، وبعد إصراره على ذلك يتم اطلاق سراحهم. ويذهبون ليوصلون (توتو) إلى بيتها في منطقة شعبية تسمى الحدائق.

تعيش (توتو) مع إبنة خالتها رباب، وهي الوحيدة التي تتعرف على فيلم (مو) ولكنها أخبرته أن فيلمه سيء وممل، في ذلك الوقت يصر مصطفى أن يتزوج (توتو) لأن كل ما حدث معهم هو عقاب من الله ويجب أن يصحح خطأه على حد قوله. يقنعانه رباب و(مو) أن يتزوجها عرفياً ويتصلون ب جيمي ليأتي ويشهد على الزواج، وبعد أن يكتب (مو) العقد، يذهب برفقة مصطفى ليوصله إلى بيته، وأثناء خروجهم يقابلهم أحد الشباب الذي يقوم بضربهم وتكسير سيارتهم وأخذ ملابسهم وحجزهم، لأن (توتو) تأتي بزبائنها إلى الحي في وضح النهار على حد قوله، ويرفض أن يطلق سراحهم إلا بعد أن يتدخل أحد كبار السن في الحي ويطلب منه أن يتركهم ليذهبا.

كما تتصدى له (توتو) التي تخبر الناس أن هذا الشاب يقوم بإرسال الرجال المديون لهم بالمال إليها، كما أنه قام بالدخول إليها من الشباك في أحد الليالي.

بعد أن يطلق سراحهم، يذهب (مو) ليستقل القطار، وينتهي الفيلم عندما يدخل منزله ويقرأ اقتباس من رواية استخدام الحياة: " وهل يشعر الناس بالسعادة، سؤال أكثر اتساعاً، الخاص يعكس العام، والعام يعكس الخاص، والإثنان يغرقان في التعاسة، لكنني أحياناً أشاهد زوجين في مكان عام، أو امرأة تحتضن طفلها، أو صديقين يتأملان واجهات المحلات ويضحكان على نكتة مشتركة. أجد أن الآخرين يشعرون بالسعادة، فأنظر لحالي، لمَ أنا؟ ولمَ لا؟

9.2 المهمشون والنظام القمعي اجتماعياً وسياسياً

يبدأ فيلم ليل/خارجي بمجموعة أشخاص يستقلون مركب في البحر مما يوحي بأن الفيلم عن الهجرة غير الشرعية، قبل أن نكتشف أن هذا مشهد متخيل من قبل الشخصية الرئيسية في الفيلم وهو المخرج الشاب محمد الملقب ب (Moe) الذي يعمل في إخراج

إعلانات غير راضٍ عنها ويهرب من واقعه بتخيل فيلمه الذي يحلم بإخراجه. ينتمي المخرج الشاب إلى طبقة فوق المتوسطة و يسكن في المعادي وهو أحد أحياء القاهرة الراقية، يشعر محمد بالإحباط بسبب خروجه للتو من علاقة عاطفية فاشلة، وتوقف التصوير في فيلمه منذ عدة أشهر.

في موقع تصوير الإعلان يسلط مخرج الفيلم الضوء على الكثير من القضايا ذات الأهمية بالنسبة للمجتمع العربي بشكل عام، والمصري بشكل خاص. حيث يركز المخرج على قضية التحرش عندما يقوم اثنين من أفراد طاقم العمل بتصوير فتاة من الشركة صاحبة الإعلان، وتسمعهم صديقة (Moe) دينا، عندما يقول الشخص الذي قام بالتصوير للشاب الآخر معللاً تصرفه بأن الفتاة جاءت إلى هنا حتى تتصور.

يفترض النموذج الاجتماعي الثقافي أن التحرش الجنسي هو نتاج للسلطة الشرعية والاختلافات في مكانة الرجل والمرأة، تتلائم هذه التفسيرات الاجتماعية والثقافية مع النظرية النسوية والهيمنة التي تؤكد على أصول التحرش الجنسي في المجتمع الأبوي[319]. كما ينظر الى التحرش الجنسي على أنه نموذج خارجي لعملية التنشئة الاجتماعية بين الجنسين وهو آلية يؤكد الرجال من خلالها سلطتهم وهيمنتهم على النساء في العمل والمجتمع[320].

يعتبر الرجل في النظام الأبوي المرأة أحد ممتلكاته، ويتعامل معها على هذا الأساس، وعندما تكون المرأة غير متزوجة يكون له الحق في امتلاكها أو التحرش بها. وهذا ما تؤكده الدراسات حيث يرتبط المستوى الفردي، مثل العمر والحالة الاجتماعية، في وضع المرأة المتدني والافتقار إلى القوة الاجتماعية والثقافية، فينظر إلى النساء غير المتزوجات والشابات على أنهن متاحات أكثر للتفاعل الجنسي مقارنة بالنساء الأخريات، وبالتالي فقد يتعرضن لمستويات أعلى من التحرش الجنسي مقارنة بالنساء الأخريات[321].

عندما برر الشاب ما فعله فقد قال أنها هي جاءت لتتصور، وهذا دلالة على أن الرجل يتعامل مع المرأة بطريقة غير لائقة عندما يشعر أنها تزاحمه في مكان عمله. أي أن الطابع التقليدي للمهنة هي ثقافة عمل تمثل امتداداً للثقافة الذكورية، والهيمنة العددية على مكان العمل من قبل الرجال تزيد من وضوح الرؤية والعداء تجاه النساء العاملات اللائي ينظرن إليهن على أنهن ينتهكن مكان أو منطقة الرجال، وهذا يؤدي في النهاية إلى أشكال موسعة وعدوانية من التحرش الجنسي لا توجد عادة في مجموعات العمل الأخرى[322].

[319] Sandy Welsh, "Gender and sexual harassment," **Annual Review of Sociology**, vol.25, (1999), 176.

[320] المصدر السابق.

[321] المصدر السابق، 177.

[322] المصدر السابق، 179.

في مشهد آخر، يأتي أحد العاملين في الإعلان ويقول لمحمد أن العملاء يريدون تغيير الطفل الذي يمثل في الإعلان والإتيان بطفل "مصري أصلي" فيعرضون على المخرج طفل أسمر، ويعللون ذلك بأن الإعلان موجه للخارج والمشاهد الغربي يريد أن يرى طفل مصري نموذجي.

يرفض المخرج هذا التبرير، ولكنه يستسلم لإرادة العملاء بعد ضغط من طاقم العمل أيضاً، ويظهر من خلال هذا المشهد تأثير الاستشراق على مصر حتى يومنا هذا، فما زالت الصورة النمطية لشكل المصري الأسمر وذو الشعر المجعد تغلب على عقلية الغرب ونظرتهم إلى الشرق.

تزعج العنصرية الواضحة المخرج الشاب التي تزداد عندما يخبره العملاء أنه لا ينبغي أن يثير ضجة كبيرة حول اختياراتهم فهم يصورون إعلاناً وليس فيلماً لعرضه في المهرجانات، بصرف النظر عن النقد الظاهر للخطاب الاستشراقي وتسليع الفن من قبل وسائل الاعلام و الإعلانات، فإن مخرج الفيلم أحمد عبدالله يسخر من الاستقطاب القائم بين السينما "المستقلة" و "التجارية"، في قلب هذا الاستقطاب يكمن الصراع بين صانعي الأفلام المطابقين وغير المطابقين، وهو معيار يحدد الفيلم الذي يتلقى تمويلاً من الدولة، ومدة عرض الفيلم في دور العرض[323].

يؤكد عبدالله هذا الاستقطاب عندما تظهر الكاميرا لامبالاة زملاء Moe تجاه سجن الروائي، تم تلخيص التبرير الشامل للامبالاة من قبل مساعد Moe الذي نصحه "باختيار معاركه" وهو تصريح يستخدم لتشجيع Moe على الاستماع إلى طلبات العملاء العنصرية، لكن إدراك تخصيص هذا المثل لإسكات الأصوات المعارضة في الصناعة[324].

يركز مخرج الفيلم على الزحمة والشوارع الضيقة التي يعيشها الناس في القاهرة، وهو دلالة على الضيق الذي يعيشه المواطنين في كل شيء سواء كانت الحياة الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية، طوال الفيلم نرى الطرق المزدحمة والحارات الضيقة والبيوت المتلاصقة. ويصدف في ذلك اليوم يكون هناك زيارة رسمية لشخصية سياسية أجنبية ولذلك فالازدحام مضاعفاً بسبب انتشار الأمن في الطرقات.

يمثل Moe الشباب المصري المثقف الذي أحبط من عدم التغيير السياسي في البلاد، فهو يشيح بنظره عن التلفاز الذي يبث مراسم استقبال الشخصية السياسية من قبل الرئيس الحالي عبد الفتاح السيسي، كما يظهر ذلك عندما يصل إلى العمارة التي يسكن فيها ويرى البواب يلصق أوراقاً مكتوب عليها "ممنوع التصوير" يلتفت إليه Moe ساخراً: "إيه يا عم بحر هو احنا بقينا منطقة عسكرية ولا ايه".

يجيبه البواب نافياً ويعلل ذلك بأن هناك مجموعة من الشبان مناظرهم وملابسهم غريبة يأتون في الليل ويقومون بالتصوير.

---

[323] Heba Arafa Abdel Fattah, "Reviewed work: Exterior/Night Layl Kharji by Ahmad Abdallah," **journal of Islamic and Muslim studies**, (May 2020), vol.5, no1, 123.

[324] المصدر السابق.

ينتمي Moe إلى طبقة فوق المتوسطة ويسكن في شقة في حي "المعادي" الراقي بالإضافة إلى دراسته في الجامعة الأمريكية لذلك فهو يتكلم الانجليزية بطلاقة ويتحول خلال حديثه من الإنجليزية إلى العربية، وذلك بسبب الطبقة التي ينتمي إليها بالإضافة إلى الأشخاص الذين يتعامل معهم وهم ينتمون إلى طبقات عليا، ويبدو عليه الإحباط بالإضافة إلى الجانب السياسي، فهو محبط اجتماعياً وعملياً، إذ خرج للتو من علاقة عاطفية أثرت عليه بشكل كبير، بالإضافة إلى عمله في الإعلانات الغير راضٍ عنه، وهو بذلك يمثل المثقفين الليبراليين في مصر.

يمثل Moe أولئك الذين فقدوا أملهم في ديمقراطية دستورية فاعلة في مصر، هو مثل الكثيرين يختار إخفاء غضبه وإحباطه وموقفه المتمركز حول الذات، وحتى النفاق وراء زوج من النظارات الشمسية التي يرتديها معظم الوقت، وهي استعارة تذكر بفيلم الستينيات الشهير "النظارة السوداء" الذي يسخر من نفاق المثقفين الاشتراكيين الناصريين[325].

يناقش فيلم ليل/ خارجي الصراع الطبقي باعتباره أحد أسباب الظلم الاجتماعي، من خلال Moe وسائق التاكسي مصطفى الذي يسكن في منطقة شعبية تدعى الحدائق، وفتاة الليل توتو "تهاني" التي تسكن في منطقة البساتين الشعبية، جميعهم يعيشون على خط واحد ويفصل ما بين الثلاث مناطق محطة مترو واحدة، ولكن بالرغم من التقارب المكاني إلا أنها مناطق مختلفة عن بعضها بدرجة كبيرة. نلمس من خلال المشاهد الأولى لمصطفى مدى تأثره بالفروق الطبقية وسخطه على Moe بسبب انتمائه إلى طبقة أعلى، ويظهر ذلك طوال الفيلم إلى أن يصل إلى ذروته عندما يتصادم مع Moe ويضربان بعضهما بالشارع فتعتقلهم الشرطة جميعاً بالإضافة إلى توتو.

يربط المخرج عبدالله بين الصراع الطبقي والأنظمة السياسية، إذ يعمل النظام السياسي على تعميق الفروقات الطبقية وزيادة تأثيرها على الشعب من خلال سلطويته واستبداده. ويعتبر نشوء الدولة مرتبط بحد ذاته بالتناقضات الاجتماعية فيكون الصراع السياسي مظهراً من مظاهر الصراع الطبقي، فالحاكم ليس في الواقع حكماً بل ممثلاً لطبقته، والدولة تمثل الطبقة الحاكمة (أي الجماعات النافذة التي تصنع القرار السياسي بحكم مواقعها في البنى الاقتصادية الاجتماعية)، في الوقت الذي تدعي فيه أنها تمثل المصلحة العامة[326].

من هنا إن الدولة لا تخدم جميع الطبقات بالتساوي بل تكفل سيطرة جماعة أو طبقة على بقية المجتمع وتتكون لديها مصالح وقوى خاصة، وقد خدمت الدولة في الوطن العربي حتى الآن الطبقة البرجوازية الكبرى والطبقة البرجوازية الصغرى[327].

---

[325] المصدر السابق، 124.

[326] حليم بركات، **المجتمع العربي المعاصر: بحث استطلاعي اجتماعي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2008)، 166.

[327] المصدر السابق.

يسخط مصطفى على المرأة وليس فقط على من ينتمي إلى طبقة أعلى منه، ويظهر ذلك منذ بداية الفيلم عندما لا يرى من ازدحام الطرق أي مشكلة وإنما المشكلة الكبرى التي تعاني منها مصر هي سياقة المرأة بحسب قوله، وأنها يجب أن تبقى بالمنزل حتى يرتاحوا كرجال.

ويعود ذلك إلى التناقضات في الطبقات التي تتصف أنها علاقة سلطوية تقوم على القهر والإذلال والقمع والكبت في شتى نواحي الحياة، أي إنها تسلط شامل يتجاوز العلاقات الاقتصادية إلى السياسية (كما يظهر في علاقة الحاكم بالمحكوم، والاجتماعية (كما يظهر في تسلط الرجل على المرأة، والكبير على الصغير، والأستاذ على التلميذ والمدير على الموظف والضابط على العسكري والسيدة على الخادمة، الخ)[328].

يمارس مصطفى سلطويته على توتو منذ اللحظة الأولى التي يلتقي فيها، ويستغل الفرصة لأنها إمرأة حتى يعوض القمع والتهميش الذي يعاني منه، من خلال ممارسة السلطة عليها. إذ عندما يكون الإنسان يعيش مهمشاً ومقموعاً ولا يملك حرية التعبير، يبدأ بممارسة السلطة والقمع الذي يعاني منه على من هو أضعف منه كالمرأة. فالوجود الانساني لا يكتسب دلالته الحقيقية وقيمته إلا عندما تتحرر الشخصية من طغيان السلطة واستعبادها، ومن ناحية أخرى فإن الإنسان المضطهد – سايكولوجياً وجسدياً– لا يتمتع بالحرية لأن الحرية تنال بالنظر موضوعياً إلى الاضطهاد بوصفه شراً)[329].

كما يصف مصطفى إبن أخته جيمي بأنه لوطي لأنه يبيض شعره ويعامل الناس بإحترام، ويتجنب السلوك العنيف، وقد أدى تقلص إحساس مصطفى بالوجود إلى ضعف قدرته الجنسية، فهو يشعر بالتهديد من الشاب Moe وجيمي، فهو يغضب عندما تناديه توتو "عم" أو عندما تعلق على ملامحه الجسدية غير الجذابة من خلال اجراء مقارنة مستحيلة بين مصطفى والممثل السوري الوسيم جمال سليمان، وهنا توصيف يشبه قناوي في باب الحديد/ محطة القاهرة 1958[330] .

وبالرغم من أن مصطفى يصلي في كل الأوقات، ويعتبر أن كل حدث سيء هو عقاب من الله بسبب أفعاله إلا أنه يعيش في ازدواجية فهو لا يمانع من تعاطي المخدرات وشرب الخمر، والتلميح طوال الفيلم للنوم مع العاهرة، حتى يصر في النهاية على الزواج منها. وفي نفس الوقت فهو يعتبر أموالها ملعونة والسرقة منها مسموحة، ولكن لا يمكنه أن يطعم عائلته من مالها.

---

[328] المصدر السابق، 162.

[329] أحمد جار الله ياسين، "الانسان المهمش في نماذج من الرواية العربية، التربية والعلم – **مجلة علمية للبحوث التربوية والانسانية**،"عدد1، (آذار 2013)، 153.

[330] Heba Arafa Abdel Fattah,"Reviewed work: Exterior/Night Layl Kharji by Ahmad Abdallah**," journal of Islamic and Muslim studies**, (May 2020), vol.5, no1, 126.

إن كل ما يحدث في الحياة بالنسبة لمصطفى هو نتيجة عدم طاعة الإنسان لله، فهو يحرص على وضع بنية لرغباته، ولكن مصطفى مثل Moe يعيش في فقاعته الخاصة[331].

بخلاف مصطفى فإن إبن أخته جيمي غير متأثر بالفروقات الطبقية بالرغم من أنه يعيش في منطقة الحي الشعبي (الحدائق)، إلا أنه يتمتع بثقة بالنفس، فقد كان يتحدث مع Moe من منطلق متساوي، كما أنه يتعامل مع توتو بطريقة تختلف كثيراً عن خاله مصطفى، فهو تعامل معها بإحترام ولم يستغلها بسبب عملها في الدعارة بالرغم من أنها قضت في منزله ليلة كاملة، كما قام بتوصية Moe عليها بأن يعتنوا بها بسبب تعرضها لليلة سيئة.

يعمل جيمي كمسؤول ومدير لصفحة على فيسبوك تسمى "مشاهير القاهرة" ظهر لأول مرة وهو يحمل كاميرته ويرتدي نظارته الشمسية والأساور في يده، عندما يفحص Moe غرفة جيمي لاحظ عدد من الأزياء والصور ووحدة إضاءة المسرح ولوحة مفاتيح مكسورة وبطلين خارقين caption American وspider man (إستخدمت هنا ليس لترمز الى هيمنة الرأسمالية الأمريكية بقدر ما تعكس تصور جيمي عن نفسه كنجم موسيقى الروك)، كما يمتلك جيمي العديد من أشرطة الفيديو في حوزته بما في ذلك أفلام الثمانينيات الشهيرة[332].

على عكس عمه لا يلتزم جيمي بحدود الطبقة، وعندما يظهر الإحترام ل Moe فإنه يفعل ذلك فقط لأن Moe كان ضيفاً، ويعود ذلك للمساحة الرقمية التي تمثلها وسائل التواصل الاجتماعي والتي أوجدت مناطق حرة لجيمي لإقامة علاقات اجتماعية جديدة، حيث تلعب الطبقة دوراً هامشياً للغاية في تحديد الإنتماء الاجتماعي، لكن التطلعات المشتركة لانتفاضة 25 يناير الاجتماعية وعواقبها هي التي تضخم هذه القضايا في المناطق المهمشة للغاية، وهو نتيجة للحريات المدنية الخاضعة للرقابة[333].

يتفق جيمي مع Moe في رفض آراء مصطفى الكارهة للنساء وحرصه على توفير أطر دينية لرغباته، ويظهر ذلك عندما وافق على توفير مأوى ل توتو بين ليلة وضحاها، كما أن جيمي هو أكثر من تثق به توتو بين الرجال الثلاثة، بالإضافة إلى تذكير جيمي ل Moe أن توتو مرت بليلة صعبة، وأنه لا ينبغي أن يجعلوا يومها أكثر صعوبة، كما يؤكد الظهور الثاني لجيمي على رفض الفيلم للصراع الطبقي بإعتباره العقبة الرئيسية أمام الديمقراطية الدستورية في مصر[334].

يظهر جيمي في مشهد مدهش وهو يقود دراجته النارية المزينة بأضواء النيون وكلبه يجلس بجانبه، ويعزف بصوت عالٍ الأغنية الكلاسيكية "شوف الحلوة راكبة تاكسي" وهي أغنية لفرقة الستينات ثلاثي أضواء المسرح.

---

[331] المصدر السابق.

[332] المصدر السابق،127.

[333] المصدر السابق.

[334] المصدر السابق.

يشير المخرج إلى أفلام مصرية قديمة طوال الفيلم، ويستخدمها كإستعارات، ويظهر ذلك في إحدى المشاهد عندما يعلق جيمي على التوتر بين مصطفى وMoe عندما يسأل توتو هل ما زال فيلم صراع في التاكسي مستمر؟. وهذا إشارة إلى الفيلم الكلاسيكي الشهير ليوسف شاهين "صراع في المينا" 1956 الذي يدل على أن التشتت بسبب الصراع الطبقي يبدو وكأنه كلايشيهات[335].

تعاني توتو أيضاً من التهميش والظلم الاجتماعي، كما تتعرض للكثير من الاضطهاد من قبل النظام الأبوي الذي تعيش فيه، كما يمارس العديد من الرجال سلطويتهم عليها ابتداءً بمصطفى وانتهاءً بالبلطجي الذي يسكن في حارتها. جميعهم يعتبرون توتو أحد أملاكهم ويمكنهم التصرف معها كيفما يشاؤون.تتحمل توتو ذلك حتى عندما صفعها مصطفى على وجهها، فيلومها Moe على سكوتها على إهانات مصطفى ولكنها تعتقد أن الجميع يعيش في ظلم اجتماعي بطرق مختلفة، لذلك فهي تتعاطف مع مصطفى، وعندما تخبره أنه هو رجل ويقدم بعض التنازلات في حياته، "فما بالك لو كنت امرأة وتعيش عيشتي"، تبدو ردة فعل Moe أنه من الصعب عليه تخيل وضعه في مكان توتو، فتعلق ساخرة: " ما هو الأصعب بالنسبة لك أن تكون إمرأة أو عاهرة؟".

إن النظام الأبوي هو نظام يتم بموجبه إبقاء المرأة تابعة بعدة طرق، هذه التبعية التي تعاش على المستوى اليومي، بغض النظر عن الطبقة التي قد تنتمي اليها، تتخذ أشكالاً مختلفة – التمييز، التجاهل، الإهانة، السيطرة، الاستغلال، القهر، العنف– داخل الأسرة، في مكان العمل، في المجتمع– على سبيل المثال يتم توضيح بعض الأمثلة لتمثيل شكل معين من أشكال التمييز وجانب معين من النظام الأبوي، مثل تفضيل الأبناء، التمييز ضد الفتيات في توزيع الغذاء، عبء الأعمال المنزلية على النساء الشابات[336]. وقلة الفرص التعليمية للفتيات، وانعدام الحرية والتنقل للفتيات، وضرب الزوجة، وسيطرة الذكور على النساء والفتيات، والتحرش الجنسي، وسيطرة الذكور على أجساد النساء والجنس[337].

تسكن توتو في منطقة شعبية تسمى "البساتين" مع احدى قريباتها، وتغير تلك الليلة الأحكام المسبقة التي تبلورها كل شخصية عن الأخرى، ففي البداية كان Moe متحفظاً في التعامل مع السائق مصطفى وتوتو، كما اتسم مصطفى بالعدائية تجاه Moe لأنه ينتمي إلى طبقة أعلى، وتوتو لأنها امرأة وتعمل في الدعارة وقد أغرقها بحديثه عن الأخلاقيات والدين رغم أنه يشرب الخمر والحشيش، ولكن بعد توقيفهم في قسم الشرطة تتغير كل تلك الأفكار المغلوطة والأحكام المسبقة.

إذ يبدو من خلال ذلك أن الأمل لا يزال مقيداً من قبل ضباط انفاذ القانون، الذين لم يخترعوا القوانين بل يفرضونها، ولكن من منطلق أيديولوجيا التفوق التي تحكم القانون، هذه الأيديولوجيا التي تحول تطبيق القانون إلى واجب إلهي، يعتبر الضباط أنفسهم ممثلين لله على

[335] المصدر السابق، 128.

[336] Abeda Sultana, "Patriarchy and Women's Subordination a Theoretical Analysis," **The Arts Faculty Journal**, (July 2010- June 2011), 7.

[337] المصدر السابق، 8.

الأرض، ومهمتهم هي تأديب المواطن وحماية الفضيلة وحماية حدود الطبقة، يظهر هذا عندما يخبر الضابط Moe أن الله وضعه في طريقه، وفي هذه اللحظة بالذات حتى يعلم Moe درساً عن الحياة[338].

ويتهمه الضابط الكبير بالاختلاط مع الطبقة الاجتماعية الدنيا، ومن المفارقات أن هذه الأيديولوجيا المتعصبة إو المتطرفة تتسلل إلى المجال العام وتهدد القانون والنظام، وهي فكرة تم اكتشافها من خلال شخصية (بذرة) الإرهابي الذي يسيطر على حي توتو ويبرر افعاله من خلال التراث الثقافي العربي (ممثلة في سطور شعر الفرزدق وأبو العلاء المعري) واستخدامه في غير سياقه[339].

عندما يعود Moe ليخرج توتو ومصطفى من قسم الشرطة، من ضمن الأسباب التي يرفض فيها الضابط إطلاق سراحهم أنه إذا أطلق سراحهم اليوم سيعودون غداً في دلالة على أنهم أشخاص مشاغبين ويثيرون المشاكل، فيقول له Moe: ما الذي يؤكد لك أنني لن أعود غداً إلى قسم الشرطة فالجميع اليوم يأتي إلى هنا" في دلالة على انعدام الحريات في مصر وزيادة نسبة المعتقلين فالاعتقال يشمل جميع أطياف المجتمع من عاهرة إلى سائق تاكسي ومخرج وكاتب وناشط سياسي.

في مشهد على ضفة النيل تشارك توتو الرقص مع أناس يحتفلون بزفاف عروسين، وبعد أن يبقى Moe بعيداً لبعض الوقت يقترب ليشاركهم احتفالهم، وبعد أن يركب العروسين المركب ويبتعد بهما يختلط الخيال بالواقع فيرى Moe العريس بأنه بطل فيلمه المتخيل.

يبدو Moe مصدوماً لرؤية شخصيته السينمائية التي من المفترض أن تغرق في أعماق بحر مظلم تعود إلى الحياة، يبدو الأمر كما لو أن شخصيته تتمرد عليه، كما أخبرته صديقته دينا في وقت مبكر من الفيلم، ويبدو أن الصدمة تشير إلى أن Moe تحرر أخيراً من السرد النخبوي الذي يحث صانعي الأفلام على كتابة قصص عن الأشخاص المهمشين وواقع حياتهم المريرة دون وكالة[340].

تعيش شخصيات الفيلم الثلاثة حالة اغتراب ولكنها تظهر جلياً من خلال قصة فيلم Moe المتخيل التي تحكي عن شاب يعيش في الريف ويحاول أن يهاجر هجرة غير شرعية (أملاً في الحصول على حياة أفضل في بلاد الغرب) على أحد القوارب قبل أن يغرق القارب في البحر ويعود إلى بلدته. إذ تتصل بحالة الاغتراب العامة مشكلات التفكك الاجتماعي وخلخلة القيم والتبعية والطبقية وسلطوية الأنظمة أو غياب الديمقراطية[341].

يحاول المخرج إلقاء الضوء على الاغتراب الذي يعيشه الشباب المصري الذين لا ينتمون إلى مجتمعاتهم ولا يبالون في كل ما يحدث من حولهم، وما زاد من حالة الاغتراب هو ضياع انجازات انتفاضة 25 يناير والرجوع إلى سلطوية الأنظمة وقمع الحريات.

---

[338] Heba Arafa Abdel Fattah, "Reviewed work: Exterior/Night Layl Kharji by Ahmad Abdallah," **journal of Islamic and Muslim studies**, (May 2020), vol.5, no1, 129

[339] المصدر السابق.

[340] المصدر السابق.

[341] حليم بركات، **المجتمع العربي المعاصر: بحث استطلاعي اجتماعي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2008)، 484.

إن الهوية تتحول إلى اغتراب عندما تنقسم الذات على نفسها بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون، وبسبب الاستبداد الواقع عليها تشعر الذات بالانكسار، أو ما سماه الفلاسفة الوجوديون المعاصرون "الاغتراب" تعيش في عالم لا تسيطر عليه، وتشعر بالعجز عن تغييره، ولا تمارس حريتها، وبذلك تفتقد وجودها ويصبح وجودها مثل العدم، أو على الأقل مثل الوجود الطبيعي للأشياء، فالوجود الإنساني بلا حرية يصبح وجوداً طبيعياً، يصبح شيئاً، يصبح جزءاً من عالم الضرورة[342]. وهو ما يعيشه شخصيات الفيلم الثلاث إذ يعمل Moe في عمل لا يحبه، ويصمت ازاء القضايا السياسية في البلاد فهو عاجز عن تغييرها ولا يمارس حريته في نفس الوقت، وكذلك تعيش توتو ومصطفى في مجتمع مضطهد.

[342] حسن حنفي، "الهوية والاغتراب في الوعي العربي،" **مجلة تبين**، عدد 1، (صيف 2012)، 11.

10 الثورة على السلطة الدينية والمجتمعية في "ستموت في العشرين"

ينتمي المخرج أمجد أبو العلاء صاحب فيلم "ستموت في العشرين" إلى جيل الشباب. وهو صانع أفلام ومخرج ومنتج سوداني، ولد في الإمارات العربية المتحدة ويعيش فيها، اشتهر دولياً بأول فيلم روائي طويل له عام 2019، وهو الفيلم الذي نتحدث عنه، درس الإعلام في جامعة الإمارات، وعمل مخرجاً للأفلام الوثائقية في قنوات عربية وغربية، كما أنتج العديد من الأفلام القصيرة التي قدمت في العديد من المهرجانات السينمائية، منها قهوة وبرتقال (2004)، وريش الطيور (2007)، وتينا (2019) وتعتبر هذه الأفلام عودة للسينما في السودان، يرأس أبو العلاء حالياً لجنة البرمجة لمهرجان السودان للسينما المستقلة، وممثل السودان في معهد الفيلم العربي[343].

يعتبر فيلم "ستموت في العشرين" هو الفيلم الروائي الطويل السابع في مسيرة السينما السودانية، وهو الفيلم السوداني الأول بعد انقطاع دام عشرين عاماً، وقد كانت المحاولات السينمائية باجتهادات شخصية، بالرغم من مساهمة المؤسسة السودانية للسينما، وقد كان هناك جهد حقيقي من مخرجين حقيقيين مثل جاد الله جبارة، والمخرج الكويتي خيري صديق، وكانت هناك أفلام قصيرة في تسعينيات القرن الماضي للطيب مهدي وابراهيم شداد، وحسن الشريف الذي قدم "إنتزاع الكهرمان" وغيره من الأفلام[344].

حصل الفيلم على العديد من الجوائز الدولية والعالمية، وترشح لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي، كما عرض في العديد من المهرجانات العربية والدولية إلا أنه إلى الآن لم يعرض في السودان.

يقول المخرج أبو العلاء أن الفيلم صور خلال الثورة الشعبية في السودان، وخلال الحكم الاسلامي للبلاد لذلك لم يكن يتوقع أن يتم عرضه، كما أنه توقف عن المونتاج لفترة وذلك ليتمكن من المشاركة في المظاهرات. ويعتبر أن المخرج هو المكون الرئيسي للفيلم، كما لا يمكنه أن يخرج أفلاماً تحكي قصصاً لم يعشها أو لا تنتمي لثقافته وبيئته[345].

10.1 قصة الفيلم

يبدأ فيلم "ستموت في العشرين" بلقطة لأحد الجمال الميتة ويمر من جانبه مجموعة من النساء والرجال، وهذه أول دلالة للموت في الفيلم.

يروي الفيلم قصة امرأة تدعى "سكينة" تعيش في قرية بسيطة في السودان وتذهب برفقة زوجها "نور" إلى مجموعة من الصوفيين الذين يمرون من القرية لتبارك ابنها حديث الولادة "مزمل".

[343] https://cutt.us/BUmoQ صانع الأفلام السوداني أمجد أبو العلاء عضو لجنة تحكيم في مهرجان لوكارنو الدولي ال 74.

[344] https://dipc.ps/page-1998.html خالد حماد، أمجد أبو العلا: جوائز "ستموت في العشرين" كانت متوقعة وسليمان يشبهني، منصة الاستقلال الالكترونية، (4-11-2020).

[345] قناة الحرة، أمجد أبو العلا .. حكايات سودانية برؤية عالمية، https://www.youtube.com/watch?v=iMFiCRiO7M8

أثناء مباركة الشيخ للطفل، يكون في الخلفية أحد الدراويش يدور ويردد "سبحان الله" ويعد وعندما يصل إلى العدد عشرين يسقط على الأرض، في أثناء ذلك يكون الشيخ يدعو للطفل أن يجعل الله له من العمر... فيسقط الدرويش عند العدد عشرين. يعم الصمت والصدمة جميع من حضروا من أهالي القرية والدراويش ويفهم الجميع أن الطفل سيموت عندما يتم العشرين عاماً.

وسط صدمة الأم وتوسلها للشيخ ليخبرها أن هذا الفأل لن يحدث لولدها، لا يعطيها الشيخ جواباً شافياً. منذ ذلك اليوم تتغير حياة الطفل ووالديه، فيقرر الأب أن يترك القرية ويسافر إلى إحدى الدول المجاورة للعمل مبرراً ذلك بأنه لا يستطيع أن يشاهد ابنه عندما يموت، تعترض زوجته وتقول له أنها لا تريد المال بل تريده أن يبقى بجانبها هي وطفلها، فيقول لها: "إنتي قوية يا سكينة أنا ما بقدر".

تستسلم الأم ومزمل إلى نبوءة موته، فيتعرض الطفل للتنمر من قبل أولاد القرية الذين ينعتونه ب "ولد الموت"، كما ترفض أمه تعليمه القرآن في مسجد القرية عندما يخبرها الشيخ أن ابنها قد كبر فتجيبه: "ما فائدة العلم إذا كان العمر قصير"، ثم يقنعها الشيخ بضرورة تعلمه القرآن إذ لا يعاني من أي معيق يمنعه من التعلم.

لا يجد مزمل أصدقاء في القرية إلا الفتاة نعيمة والفتى المصاب بمتلازمة داون. وعندما يصبح شاباً يعمل في دكان القرية، وفي أحد الأيام يطلب منه صاحب الدكان أن يوصل حاجيات إلى شخص يدعى "سليمان" يذهب مزمل إليه فيجده يعيش في بيت عصري تتوفر فيه الكهرباء ويمتلك راديو وشاشة لعرض أفلام السينما وكاميرا فوتوغرافية، يكتشف مزمل أن ما أوصله إلى العم سليمان هي زجاجة خمر، فيذهب إلى صاحب الدكان معترضاً ويسأله كيف تبيع الخمر، يقول له الرجل: " إن الله غفور رحيم"، يذهب مزمل إلى المسجد ليصلي ويقرأ القرآن.

تتكرر زيارات مزمل إلى العم سليمان، فيرى على الشاشة شوارع الخرطوم وأفلام كلاسيكية مثل فيلم باب الحديد (1958) ليوسف شاهين، وأفلام لمارلين مونرو، يخبره العم سليمان أن والده طلب منه حفظ القرآن ولكنه رفض قائلاً: " كتاب كبير جداً، لماذا سأحفظه" وبعد عدة سنوات يترك القرية.

بعد فترة يتعلم مزمل الحساب من العم سليمان، ويبدأ يعيش صراعاً في نفسه بين الحياة المحافظة التي يعيشها وحياة المغامرات التي يعيشها العم سليمان، ثم يعود والد مزمل إلى القرية ويجد ابنه قد أصبح شاباً، يتعامل مزمل مع والده كشخص غريب، أما زوجته فإنها ترفضه في البداية ولكنها ترضى بأن يبقى معهم.

في تلك الفترة تطلب نعيمة من مزمل أن يأتي لخطبتها، لأنه قد طلبها للزواج أحد شبان القرية، يرفض مزمل مبرراً: " أنا ما عندي بكرة حابسة نفسك معي ليه"، ولكن عندما يقام حفل خطبتها ينزعج مزمل ويذهب للعم سليمان وهو يبكي.

في يوم ما يجد أمه تعد عمر ابنها على حائط المنزل، فيطلب منها مزمل أن يقوم هو بذلك لأنه تعلم الحساب، فيجد أنه قد بقي له يوم واحد حتى يتم العشرين، وطوال العشرين عاماً تلبس سكينة ثوب الحداد بالرغم من وجود ابنها على قيد الحياة، وتحيك له كفنه، وعندما يعود والده يذهبان ليختارا قبر ولدهما فقد اقترب موعد موته.

في يوم ما توبخ سكينة ابنها لأنه يذهب إلى سليمان، فيقول لها مزمل: " هو مليح معايا، يعرفني على أشياء لم أسمع بها، كويس بعتبره زي أبوي".

تقول له سكينة أن سليمان خمار وسمعته في الطين، "لا أريد أن تراه مرة اخرى فالعمر ليس فيه مجال للحرام". ينقطع مزمل عن زيارة سليمان لفترة، فيذهب إليه ويجده في المسجد، يقول له كنت أنتظرك، فيخبره مزمل أن الحساب اقترب، وأن المسجد مكانه حتى يتم العشرين، يخدم بيت الرب حتى يكون تحت رحمته عندما يحتاج إليها.

يقول له سليمان أنه أصبح يتحدث مثل أهل القرية فيجيبه: "أمي ما بتكذب والشيخ ما بيكذب".

_سليمان: " دراويش كلهم، وهذا (في إشارة إلى العقل) ما يشتغل للفهم، حفظ بس"

-إحنا ما بنعرف أكثر من الشيخ هو يفهم كلام ربنا ويعرف يفسره.

يمسك سليمان ورقة بيضاء ويسأل مزمل عن لونها يجيبه أبيض، ثم يرش عليها نقاط من الحبر ويسأله وهكذا؟، يصمت مزمل فيجيبه سليمان: " لسا بيضاء الحبر خلا الأبيض يبان أكثر. أنت تطلب الرحمة والمغفرة من ربنا وأنت لم تخطيء، لم تجرب الخطايا، جرب احتمال تقدر تفهم الفرق بين الأبيض والحبر".

هذا هو آخر درس يتعلمه مزمل من العم سليمان قبل أن يجده متوفي على كرسيه في منزله، وفي ليلة اتمامه العشرين عاماً يذهب مزمل إلى عشيقة العم سليمان ويغتصبها، ثم يشرب الخمر حتى الثمالة، ويقول لأنيسة (عشيقة العم سليمان): "قال لي أجرب أغلط. أليس كلكم تريدوني أن أصبح راجل".

ينتشر الرجال في البلدة بحثاً عن مزمل وهم على يقين أنه قد توفى في مكان ما، ثم يصحو في الصباح وقد أتم العشرين عاماً ولم يمت، يخرج من منزل أنيسة سعيداً ويركض مبتعداً عن القرية وهو يلحق بالسيارة التي كان يستقلها والده عندما عاد إلى البلدة.

10.2 الدين والعقل، الأصالة والمعاصرة

يتناول فيلم "ستموت في العشرين" التناقضات كالموت والحياة، والدين والعقل، والأصالة والمعاصرة، ومدى تأثير الدين في حياة الناس في المجتمع.

إن الفيلم مأخوذ عن المجموعة القصصية "النوم عند قدمي الجبل" للكاتب السوداني حمور زيادة التي صدرت عام 2014، والتي تحكي قصة الطفل مزمل الذي تتغير حياته بين ليلة وضحاها بسبب نبوءة لأحد المتصوفين الذين يمرون من البلدة عند ولادته. ويصدق والديه وجميع أهل القرية تلك النبوءة بالرغم من أن مزمل لا يعاني من أية أمراض وليس هناك سبب مادي لموته.

يظهر الفيلم مدى تأثير الدين وتحكمه في حياة الناس البسطاء. ففي الوقت الذي تفسر فيه الطبقات الغنية المثقفة في المجتمع الدين الرسمي في ضوء مصالحها وتعزيزاً لمكانتها، تلجأ الطبقات المحرومة إلى الدين الشعبي بحثاً عن حلول لمشاكلها اليومية الاقتصادية والنفسية، لذلك تكثر قبور الأولياء والمزارات والزوايا والطرق الصوفية في القرى وأحياء المدينة الفقيرة والمحرومة، وندرتها أو غيابها في المدن، حيث تتمركز السلطة الدينية الرسمية وسلطة الدولة[346].

وينقد الفيلم الجهل الذي تعمل المؤسسة الدينية على تثبيته ومأسسته في حياة هؤلاء الناس البسطاء، ففي الوقت الذي لم يعاني فيه مزمل من أي مرض و لم يعرض على طبيب ليشخص حالته، فقد تأثر أهل القرية بنبوءة لأحد الصوفيين. وتعاملوا مع الطفل أنه سيموت عندما يتم العشرين عاماً. ولبست أمه ملابس الحداد وأخاطت له الكفن، واختار والديه قبره، واستسلموا لهذه النبوءة.

كما يشكل الدين الشعبي أداة من أدوات الشعب في سعيه لحل مشكلاته المستعصية، والتعامل مع واقعه، فالطرق الصوفية كمؤسسة من مؤسسات الدين الشعبي التي انتشرت انتشاراً واسعاً في المجتمع العربي التقليدي والمعاصر، نشأت في واقع الأمر نتيجة لحاجات اجتماعية واقتصادية وسياسية اقتضت الإندماج في جماعات منظمة تمكن أعضاؤها من تجاوز عجزهم، وكردة فعل على التزمت بصدد النصوص، والتضييق على العقل والإغراق في البذخ وهيمنة المؤسسة الرسمية[347].

ولكن أصبح الدين يستخدم من قبل الطبقات الفقيرة كوسيلة للتخفيف من الشكوى في بعض الأوساط الدينية، وللانسجام مع الأوضاع القائمة مهما كانت مجحفة، إذ أعتبرت الشكوى في بعض الأوساط الدينية بأنها "كفر" لأنها شكوى من إرادة الله[348].

وبالرغم من أن المؤسسة الدينية المتمثلة بالدين الشعبي تستغل الناس البسطاء في تلك الأرياف، إذ نشهد في الفيلم تحرش جنسي بمزمل الشاب من قبل أحد الشيوخ المتصوفين، بعد أن تعرضه أمه على الشيخ لإبطال النبوءة، إلا أن السكان لا يكفون عن الاستعانة بهذه الطرق الدينية في إدارة أمور حياتهم.

تمثل سكينة "والدة مزمل" والشيخ المعلم السلطة السياسية في الفيلم، وهما مؤثران في حياة مزمل وقراراته بشكل كبير، ويعملان على عدم خروج مزمل من الدائرة المغلقة التي يعيش فيها. حيث يعمل الشيخ على حصر معرفة الشاب وعلمه في حفظ القرآن، وتعمل

[346] عبد الباقي الهرماسي وآخرون، **الدين والمجتمع العربي**، بواسطة الجمعية العربية لعلم الاجتماع (تونس)، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2000)، 149.
[347] المصدر السابق، 149-150.
[348] المصدر السابق، 150.

والدته على أن يعيش حياة خالية من العلاقات الاجتماعية والسيطرة على فكره وعقله، وعدم الاختلاط مع أشخاص آخرين مثل سليمان. وهذا ما تمثله السلطة السياسية في حياة الشعوب وكيف تطوع الدين لخدمة أغراضها.

كما يرتبط الدين بالقمع إذ يلجأ المقموع إلى الدين في حل مشكلاته، حيث يحل الدين في الأنظمة الاستبدادية محل القوانين الأساسية فهو الذي يشكل "الشيء الثابت" الذي يحتاج إليه المجتمع، إذ يرى هيغل أن الدين يضطلع بدور كبير في مراحل البؤس العام والقمع، لأن المقموع يرى فيه عزاء عن الظلم وأملاً في التعويض عن خسارة، فالدين هو الذي يساعد الانسان على تحمل الطغيان والانقياد له[349].

بالإضافة إلى أن قراءة بنية المجتمع تكشف عن مختلف آليات السيطرة والهيمنة والعنف الرمزي، وعليه فالعنف الرمزي يرتبط بالسلطة والحقل المجتمعي، بمعنى أن الدولة تمارس عبر مجموعة من المؤسسات من ضمنها الدين عنف رمزي ضد الأفراد والجماعات[350]. وهذا ما اتبعه الشيخ ووالدة مزمل في ترهيبه والسيطرة على فكره وتوجهاته في الحياة.

كما يعمل الدين ضد العقل لأنه يمثل السلطة، والعقل تحرر من كل سلطة إلا سلطة العقل وحده، فالدين هو حجر على العقل وحصار له، والعقل الحر خطر عليه[351]. لذلك رفض مزمل أن يفكر بعقله عندما طلب منه العم سليمان ذلك، معللاً أن أمه والشيخ لا يكذبان، وأننا لا نملك من المعرفة أكثر من الشيخ، لأنه هو الذي يفهم كلام الله ويفسره. وأن مكانه في المسجد يخدم بيت الرب حتى يتم العشرين حتى يكون تحت رحمته عندما يحتاجها.

هذه العلاقة بين الإله والإنسان حاضرة عند إريك هيوم، عندما تحدث عن "الأديان التسلطية" ففي رأيه الدين التسلطي يقوم على تسليم الفرد بقوة عليا تتجاوزه وتتحكم فيه، وهي قوة تفرض أحقيتها في الطاعة والتبجيل والعبادة، ومعنى ذلك أن هذه القوة لا تفرض أحقيتها وجدارتها بالعبادة انطلاقاً من صفات خاصة بها، مثل المحبة والعدل، وإنما من خلال قوتها وسلطانها وكل الأمور التي ترغم الإنسان على الخضوع والإذعان والعبادة، وتظهر له أن أي مماطلة أو تقصير في ذلك يعد إثماً وخطيئة[352].

يمثل كل من العم سليمان ومزمل خطابي الأصالة والمعاصرة، ففي الوقت الذي يعبر مزمل عن الأصالة المتمثلة في الانغلاق على الذات، وتقييد العلم في المعرفة بأمور الدين وحفظ القرآن. يمثل العم سليمان قيم المعاصرة في الانفتاح والتجديد والثقافة والعلم في مختلف العلوم الإنسانية وعدم حصرها في الدين.

---

[349] دولة خضر خنافر، **في الطغيان والاستبداد والديكتاتورية: بحث فلسفي في مسألة السلطة الكلية**، (لبنان، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، 1995)، 152.

[350] رغد نصيف جاسم، "السلطة الرمزية وتوثيق الدين،" **مجلة بحوث الشرق الأوسط**، عدد58، (نوفمبر 2020)، 412.

[351] حسن حنفي، "نقد السلطة الدينية: خالد محمد خالد"، **في الثقافة العربية في القرن العشرين: حصيلة أولية**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 31 مارس، 2013)، 60.

[352] حمادي أنوار، "الدين والعقل أو نقد الدين في فلسفة ديفيد هيوم،" **مجلة تبين**، عدد23، (شتاء 2018)، 38.

يطالب الخطاب الأول بتطبيق الإسلام في الحياة و السياسة أو بإعتبار الإسلام المرجعية الوحيدة أو الأولى للمجتمع العربي والاسلامي، وينطوي تحت هذا الخطاب، أو الوعي الفاعل الخالق لذات نشطة تخطط وتعمل لمشروع، كل الجماعات الأصولية سواء أكانت جهادية جذرية أم لا، إذ أن جزءاً كبيرا من الاختلاف في الإسلام وحوله نابع أيضاً من جدلية الصراع والنزاع على الهيمنة والقيادة والتوجيه[353].

أما الخطاب الثاني فهو ينبع من قدرة الاسلام على التأقلم مع الظروف المتغيرة، والتماشي مع التاريخ، والانفتاح بالمرونة الهائلة على كل أنواع التبادل والمبادلات والتواصل الانساني الفكري والروحي، أي على رفض الانغلاق والتقوقع والانكفاء على الذات، حيث لا يمكن للإسلام أن يبقى ديناً ودنيا إلا بقدر ما يبقى منفتحاً وحساساً لكل ما تقدمه الدنيا، أي الزمن والتاريخ والجماعات والعقول البشرية من إنجازات جديدة وإبداعات، إلا أن هذه الشمولية فهمت إنها نفي للتاريخ بدل أن تفهم على أنها استعداد دائم لتقبل التجدد والتعامل معه[354].

وهذا ما يؤكده عالم الاجتماع سعد الدين ابراهيم حيث يقول: " إن الدين الإسلامي كمعظم الديانات السماوية العظمى – له من الممارسة وجهان: أحدهما يركز على الغيبيات والسلفية، ويقاوم التغيير، ويكرس الطاعة لتقاليد جامدة، وبذلك يصبح قوة في أيدي أنظمة الحكم التسلطية والقوى الرجعية والعالمية التي تعادي الشعوب، والوجه الآخر في الممارسة هو الإسلام الثوري الذي يركز على الأصالة والعدالة والتقدم[355].

يرجع بعض علماء الاجتماع هروب الناس إلى الدين بسبب الأنظمة الاستبدادية التي يعيشون فيها، وعدم قدرتهم على المشاركة في الحياة الاجتماعية و السياسية، فهم مهمشون عن أي مشاركة حقيقية سياسياً كانت أم اقتصادياً، فيجدون في الدين عزائهم. وخاصة أن السودان في وقت صنع الفيلم كانت تحت حكم اسلامي مستبد فرض أحكام الشريعة الاسلامية وأقام الحدود.

حيث أظهرت الدراسات الميدانية إقبال الكثير من أفراد المجتمع العربي – الإسلامي على ممارسة العبادات والطقوس الدينية، في الوقت الذي يعزفون فيه عن المشاركة الاجتماعية والسياسية، وإن أحد التفسيرات المحتملة لهذه النتائج هو أن هنالك نوعاً من الهروب الديني (وليس تديناً) حيث أنه من المحتمل أن غالبية الأفراد في المجتمع يتجهون نحو الدين لأنهم يجدون فيه عامل استقرار وأمن ذاتي، ووسيلة للتعايش مع الواقع، في الوقت الذي يشعرون فيه بعجزهم عن المشاركة في الحياة السياسية والاجتماعية[356]. إذ من المعروف أن فترات الانحطاط السياسي والحرمان الاقتصادي في التاريخ يصاحبها إقبال ديني عند الأفراد وقد استخدم ماركس مفهوم الإغتراب لتحليل

---

[353] برهان غليون، "الاسلام وأزمة علاقات السلطة الاجتماعية"، **في الدين في المجتمع العربي**، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 30 ابريل، 2000)، 303.

[354] المصدر السابق، 324.

[355] عبد الباقي الهرماسي وآخرون، **الدين والمجتمع العربي**، بواسطة الجمعية العربية لعلم الاجتماع (تونس)، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2000)، 152.

[356] المصدر السابق، 151.

الوعي الزائف الذي يعمل الدين على تكوينه لدى الأفراد في المجتمع، فاللجوء إلى قوى غيبية أو الهروب إلى الدين (الهروب الديني) للتعامل مع الواقع الموضوعي هو في نظر ماركس انعكاس للوعي الزائف المتكون لدى الأفراد في المجتمع[357].

يثور مزمل في نهاية الفيلم على هذا الوعي الزائف، بعد أن يتم العشرين ويثبت عدم صدق النبوءة الذي بقي منغلقاً فيها سنوات طويلة، ويركض بعيداً عن قريته وتقاليدها الغير موضوعية. وفي النهاية ينتصر العقل على السلطة الدينية بالرغم من محاولة تقييد مزمل والحد من حريته.

[357] المصدر السابق، 153.

11 الخاتمة

لطالما عبرت السينما عن المجتمع وهي من أكثر الفنون تأثيراً في المجتمعات والرأي العام، كما أنها تتأثر بالأحداث من حولها، لذلك فقد كان للسينما أهمية تاريخية في حياة الشعوب، إذ يعتقد بعض مؤرخي الفن السابع أن العلاقة بين السينما والتاريخ متبادلة حيث تمكن العديد من السينمائيين من إنجاز أفلام تعبر عن حقب تاريخية سابقة، وإنتاج أفلام تحاكي الواقع وتعبر عن هموم المجتمع ومشاكله.

تطورت السينما في العالم العربي عبر التاريخ كما السينما العالمية، وقد مرت بلحظات مفصلية وهامة أثرت في مسيرتها، وانعكست على الموضوعات التي عالجتها السينما. وإن أهم ما يميز السينما العربية هي اتباعها للمزاج السياسي، فقد كانت طبيعة نظام الحكم تؤثر بشكل كبير على المواضيع السينمائية، ويظهر ذلك جلياً في مصر إذ كانت المواضيع التي تعالجها الأفلام تختلف بإختلاف نظام الحكم، وحتى مساحة الحرية التي كانت تعطى لبعض الأعمال السينمائية تتأثر سياسياً بحسب ما يريد أن يثبته هذا النظام أو ذاك.

فقد سمح النظام الناصري لصناع الأفلام بانتقاد النظام الملكي، بعد أن كان ذلك من الخطوط الحمر قبل ذلك، كما تأثرت السينما بثورة يوليو عام 1954 ففي شهر مارس حدثت خطوة كبيرة باتجاه العسكرة قضت على أي احتمالية للتحول الديمقراطي مما أدى الى حدوث ارتباك لبعض الوقت. إلا أن ذلك يؤكد الفكرة الرئيسية وهي أنه كلما جاءت سلطة إلى الحكم تعيد تشكيل وجهة النظر في أوضاع الفئات المختلفة في المجتمع، فتعطي لبعض الفئات بعض الحقوق وتسلبها من الآخرين.

إلا أن الحدث الحاسم في السينما العربية كان هزيمة 1967 فقد تأثرت المواضيع السينمائية بشكل كبير بهذا الحدث، وأصبحت السينما تعبر عن واقع المجتمع المتردي، واليأس والإحباط الذي يشعر به المواطنين. إذ أصبحت السينما بعد ذلك تعمل على التنفيس عن غضب المشاهدين، وتحمل الأفلام في نهايتها سمة التصالح مع الواقع المعاش.

بالرغم من الأثر السلبي للنكسة على الإنتاج السينمائي إلا أنها أذكت روح الحماس لدى المخرجين الشباب اللذين بدأوا بالتفكير في السبعينيات في الخروج من دائرة السينما التجارية السائدة إلى آفاق سينمائية بديلة تعبر عن الواقع بصدق، وقد طرح شعار السينما البديلة لأول مرة في المهرجان السينمائي الذي أقيم في دمشق عام 1972. وما ميز مخرجي هذا التيار السينمائي هو ارتباط الواقعية بالسياسة، وقد تأثروا بالواقعية الإيطالية الجديدة، والموجة الجديدة والسينما المستقلة ومن الأمثلة على رواد هذا التيار كمال سليم و صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وآخرون، وكان من مميزات هذا التيار الجديد هو بروز دور المخرج في صناعة الفيلم كدور أساسي ورئيسي، وهو ما سمي بتاريخ المخرج وهو مرحلة الثمانينيات الذي شهد ولادة تيارين جديدين وترسخهما وهو تيار الواقعية النقدية الذي كان صلاح أبو سيف رائداً فيه، وتيار السينما الذاتية الذي يبدع فيه المخرج.

إلا أن الصعوبات رافقت هؤلاء المخرجين طوال مسيرتهم، ومن أكثر المعيقات التي واجهتهم هي سلطة الرقابة، فالإنتاج السينمائي المستقل يجد نفسه في مواجهة شبه دائمة مع السلطة الرقابية التي وضعت خطوط حمر تقليدية وهي السياسة والجنس والدين. لم تقتصر مواجهات الإنتاج السينمائي على سلطة الرقابة التقليدية بل هناك سلطات تدور العلاقة حولها وهي السلطة السياسية وسلطة رأس المال وسلطة المتلقي.

أجمع النقاد السينمائيين أن ثورات "الربيع العربي" أحدثت تغييراً في الموضوعات التي تناولتها السينما التي أصبحت أكثر واقعية في طرح مشاكل المجتمع وهموم الناس، كما أنها أصبحت أكثر عمقاً وجرأة، إذ تناولت تلك الأفلام قضايا المهمشين والفقراء والمرأة، كما أحدثت ثورات الربيع العربي قفزة كبيرة في فئة الأفلام البديلة التي تجاوزت السلطة الرقابية والسلطة الحاكمة نوعاً ما، كما ساهم الإنتاج المشترك لتلك الأفلام في خلق مساحة من الحرية في طرح المواضيع الجدلية.

استندت هذه الدراسة إلى المنهج الذي أسس له الفيلسوف جيل دولوز، وهو يتناول السينما بين زمنين (ما قبل الحرب العالمية وما بعدها) والسينما التي تناولتها الدراسة تتحدث عن سينما ما قبل ثورات الربيع العربي وما بعدها.

يؤكد دولوز في فرضيته على أن انشاء نظرية للسينما ليس انشاء نظرية "حول السينما" بل حول المفاهيم التي تثيرها السينما وترتبط بمفاهيم أخرى تتماشى مع ممارسات أخرى. أما هذه الدراسة فقد فككت المفاهيم التي أثارتها السينما البديلة بعد ثورات الربيع العربي. وقد جمع دولوز بين الفلسفة والعمل الإبداعي، والبحث عن صورة للفكر في الحقل الإبداعي.

كما يرى دولوز أن اللسانيات والعلوم الأخرى غير كافية وغير مناسبة لدراسة الفن السينمائي، وبما أن دولوز يقارب بين السينما والفلسفة، كما عمل على إيجاد منطق للسينما، فلسفة للسينما لا تنشغل بالسينما ولكن تقارب المادة السينمائية، لا يتعلق الأمر بالتفكير بالسينما ولا بوصف كيفية اشتغالها وطرقها، ولا يتعلق الأمر بمقاربة سبل تطورها، ولكن يتعلق بأخذ مسافة بُعد عن السينما، أي الاستقلال عنها، حيث لا تخصص فكري يضمن ذلك سوى الفلسفة التي بإمكانها استيعاب خصوصية السينما ونحت المفاهيم المناسبة لها[358].

تفكر السينما من خلال الصورة المتحركة ذاتياً، وما يربط السينما والفلسفة ببعضها بعضاً هو صورة الفكر، فصورة الفكر هي ما يلهم الفلسفة في إبداعها للمفاهيم، أما السينما فهي تنشيء صورة الفكر وهي توضب الصورة ذلك أن مكونات الصورة السينمائية تتضمن التوضيب أصلاً، كما أن صورة الفكر هي ما يشغل السينما كما الفلسفة أي الأسئلة التي تثيرها الأولى والمفاهيم التي تبدعها الثانية، وإذا كانت الصورة هي الوحدة الأساس للفيلم وكان المنتوج الأساس للفلسفة هو المفهوم، فلقاء الفلسفة بالسينما هو لقاء المفهوم بالصورة في أفق استجلاء تحولات صورة الفكر داخل الصورة السينمائية[359].

يدرس دولوز المقاومة عبر الفن والفلسفة من خلال الأقليات، فدولوز يهتم بالجزئي، بالمنسي، بالمحلي، ببؤر مقاومة السلطة مهما تناهت في الصغر، أي الأقلية في مقابل الشمولي والكلي والكتلي أي خطوط الإفلات عوضاً عن التناقضات والطبقات، لأن الأقلية هي أكثر نجاعة وفاعلية على الابتكار والابداع والتجديد وعلى الانحراف على الخطوط السميكة لجهاز السلطة، نظراً لما تتمتع به من خصائص يصعب معها حصرها وتقييدها فهي مبثوثة في المجتمع[360].

---

[358] حموم، لخضر، "السينما وصورة الفكر لدى جيل دولوز، **مجلة الحوار الثقافي**،" عدد1، 2012، 63-64.

[359] جيل دولوز، **سينما الصورة– الزمن**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2015)، 47-48.

[360] لخضر، "السينما وصورة الفكر لدى جيل دولوز، 65.

وهذا يتقاطع مع الدراسة التي تتناول مواضيع سينمائية واقعية تمس المجتمع مثل الفقر والمرأة وقضايا المهمشين والمقموعين، وتنتقد هيمنة السلطة المتمثلة بالنظام الحاكم والدين والمجتمع.

سعت الدراسة إلى الإجابة على الأسئلة التي أثارها الموضوع المتعلق بالسينما البديلة وما تناولته في فترة ثورات الربيع العربي، وفي ما يلي محاولة للإجابة على تلك الأسئلة:

أولاً: كيف تناولت السينما العربية ثورات الربيع العربي في الفترة الممتدة ما بين (2010-2019)؟

بناء على الأفلام المختارة فإن الدراسة ترى أن السينما في فترة ثورات الربيع العربي كانت تحمل الكثير من الجرأة في الموضوعات التي تناولتها الأفلام في الفترة الزمنية المحددة، كما يلاحظ أن مخرجين تلك الأفلام هم من فئة الشباب وينتمون إلى الموجة الجديدة التي تعنى بمناقشة القضايا التي تهم المجتمع، وجميعهم يتميزون بإنتاج الأفلام ذات الميزانية المنخفضة، وما يميز هؤلاء المخرجين أيضا نزولهم إلى الشارع وتصويرهم لحياة الناس الواقعية بلمسة إبداعية.

عالجت هذه الأفلام قصصاً مجتمعية بشكل عميق وجدي مثل المرأة والفقر والمهمشين والمقموعين، كما استطاعت هذه الأفلام أن تكسر التقاليد وأن تعبر عن نبض الشارع وواقع الناس، وتناولت بشكل رئيسي ونقدي هيمنة السلطتين الرئيسيتين في الثقافة العربية التي تتمثلان في هيمنة السلطة الحاكمة وسلطة المجتمع بالإضافة إلى السلطة الدينية وثورة الأفراد وتمردهم على تلك السلطات.

كما تنتمي هذه الأفلام إلى فئة الأفلام البديلة وسينما المؤلف ذات التوجه النقدي و التعبير عن الواقع الإنساني. ويلاحظ في تلك الأفلام مدى تأثير التجارب الشخصية للمخرج (المؤلف)، إذ تحمل تلك الأفلام رؤية المخرج وخبرته وتأثير البيئة المحيطة في أعماله، فهو ينتمي للمجتمع الذي يروي قصصهم ويناقش قضاياهم، لذلك فقد أضاف ذلك ميزة أخرى لتلك الأفلام.

بالإضافة إلى ميزة التمرد الذي يتمتع بها مخرجي الأفلام في عدم خضوعهم للرقابة مثل فيلم عين شمس الذي لم يعرضه إبراهيم البطوط على الرقابة إلا بعد الانتهاء من تصويره ومونتاجه.

يرتبط السؤالان الفرعيان ببعضهما وهما: ما المفاهيم التي عالجتها السينما في ثورات الربيع العربي؟ و كيف تناولت السينما العربية هيمنة السلطة على المجتمع سواء أكانت سلطة سياسية أو ثقافية أو دينية أو اقتصادية؟

حملت الأفلام المختارة الكثير من المفاهيم، ففي فيلم الشتا الي فات كان الزمن هو العامل الرئيسي من خلال تناول قصص الشخصيات ما بين عامي 2009 و 2011، وتتبع التغيرات والتطورات التي حدثت في حياة الشخصيات.

كما يتناول الفيلم مفهوم القمع من خلال قصة إحدى الشخصيات التي تتعرض للاعتقال والتعذيب عام 2009 بسبب نشاطها وتضامنها مع الفلسطينيين أثناء الحرب على غزة في تلك الفترة.

يربط المخرج في فيلمه بين السلطة والعنف ويزداد عنف السلطة كلما تعرضت للمقاومة والثورة ضدها وذلك ما حدث بعد قيام الثورة المصرية، حيث ازداد عنف السلطة والاستبداد بسبب شعورهم بخطر الثورة المضادة. وفي المقابل فقد ازدادت مقاومة للأفراد للسلطة

وأصبح التمرد هو الميزة الرئيسية في تلك الفترة، فبالنسبة للسجناء الذين تعرضوا للاعتقال والتعذيب عام 2009 فقد أصبح العدد مضاعفاً بعد اندلاع الثورة المصرية عام 2011. و أصبح الضابط المسؤول عن اعتقال الشباب وتعذيبهم دائم الخوف والتوتر بعد الثورة، وفي المقابل أصبح الشباب المعتقلين أكثر جرأة وحرية، وأصبحوا قادرين على التعبير عن آرائهم قولاً وفعلاً دون الاهتمام بممارسات السلطة القمعية.

أما فيلم "سلم الى دمشق" لمحمد ملص فقد كان أكثر عمقاً ويضج بالكثير من الرمزيات، فقد ذكّر ملص بالكثير من الأفلام السورية التي تعتبر أساس السينما السورية، بالإضافة إلى بعض الأفلام العالمية.

يناقش فيلم " سلم الى دمشق" النضال ضد الأنظمة الأبوية القديمة، والربط بين المنهج النقدي لجيل ملص مع جيل الشباب في نقد النظام الأبوي الجديد.

يظهر الفيلم مجتمع حيوي ومتنوع، يعيش أفراده في بيت دمشقي على عكس ما يحاول النظام تثبيته، وعلى الرغم من اختلاف ثقافاتهم وطوائفهم إلا أنهم يثبتون إمكانية العيش المشترك لكل أطياف المجتمع.

كما يركز ملص على قضية معتقلي الرأي في سوريا من خلال والد زينة، واعتقال الصحفي حسين الذي يسكن في البيت الدمشقي، إذ تعمل السلطة على استخدام الفرضية القمعية التي تحدث عنها ميشال فوكو.

ويتناول الفيلم العلاقة الممزقة بين السلطة الأبوية وعسكرة المجتمع والذي نتج عنه فقدان الثقة بالنظام. إذ يمثل والد غالية الموجة القومية التي آمنت بحافظ الأسد وتحرير فلسطين.

يشير ملص إلى قضية تهميش المرأة التي تتمثل في والدة غالية وهي نموذج للمرأة العربية التي لم تختار حياتها ومصيرها ولم تحقق أي شيء مما كانت تحلم به مثل التعليم أو الزواج بالرجل الذي تحبه، وبقيت تابعة للرجل حتى في حبها للأشخاص والبلاد، فقد أحبت حافظ الأسد وفلسطين لأن الجميع يحبهم. وهذا يعود إلى النظام الأبوي. إذ هناك علاقة وطيدة بين مكانة المرأة والنظام السائد، فعندما يكون النظام متسلطاً وقمعياً ستعاني المرأة من القمع في حياتها.

يركز ملص في فيلمه على الحرية كقيمة أساسية، والتي تتمثل في صعود حسين إلى السلم في نهاية الفيلم وصراخه " حرية" وهي صرخة ضد النظام الذي يراقب السماء والأرض، ويكبل الشباب ويمنعهم من العيش بحرية وكرامة أو التعبير عن أفكارهم وآرائهم.

إن ما يميز فيلم "ربيع" هو تناوله لإرث الحرب الأهلية بشكل عميق ودراسته لفقدان الذاكرة الجماعية للبنانيين، حيث يتناول مخرج الفيلم فاتشي بولغورجيان قضية الحرب الأهلية في لبنان ومدى تأثيرها على المجتمع من خلال قصة الشاب الضرير "ربيع" الذي يمضي في رحلة للبحث عن هويته ووجوده.

ويظهر من خلال الفيلم أن المجتمع لم يتغلب على الصراعات السياسية والطائفية التي شهدتها الحرب الأهلية، فيصطدم ربيع في نهاية رحلة بحثه أنه يعيش في مجمتع أعمى يتجاهل الماضي ويعيش في حالة من الإنكار وعدم التصالح مما أدى إلى فقدانه لهويته.

في فيلم " على كف عفريت" تطرح المخرجة التونسية كوثر بن هنية قضية العنف ضد المرأة من ناحية "العنف الجنسي" وتستوحي حكايتها من قصة حقيقية حدثت لفتاة تونسية أغتصبت من قبل أفراد من الشرطة عام 2012.

يركز الفيلم على علاقات القوة والسلطة التي تتحول فيها الضحية إلى متهمة، والقانون ليس في خدمة المجتمع بل إنه في تصرف النظام الاجتماعي/ السياسي القائم.

إن الأيديولوجية الأبوية تضخم الاختلافات البيولوجية بين الرجل والمرأة، وتؤكد على أن الرجل لديه دائماً الأدوار المهيمنة أو الأدوار الذكورية. وهذا كله يرتبط في انعدام الديمقراطية في العالم العربي التي تؤدي إلى استبعاد المواطن رجلاً كان أم امرأة عن حق المشاركة في الحياة العامة، ثم يحاول الذكر المستبعد والمقموع أن يمارس على الأنثى سلطة المقموع باسم التقاليد والدين والتراث.

أما فيلم ليل/خارجي للمخرج أحمد عبدالله فإنه يناقش الصراع الطبقي بإعتباره أحد أسباب الظلم الاجتماعي، كما يربط المخرج بين الصراع الطبقي والنظام السياسي. إذ يعمل الأخير على تعميق الفروقات الطبقية وزيادة تأثيرها على الشعب من خلال سلطويته واستبداده.

كما يتطرق إلى التهميش والظلم الاجتماعي التي تعانيه المرأة من خلال شخصية "توتو" التي تتعرض للكثير من الاضطهاد من قبل النظام الأبوي الذي تعيش فيه، إذ يمارس الرجال سلطتهم عليها كمصطفى والشاب البلطجي الذي يسكن في حارتها، ويتعاملون جميعهم معها باعتبارها أحد أملاكهم ويمكنهم التصرف معها كما يشاؤون. وهذا نتيجة للنظام الأبوي الذي يجعل من المرأة تابعة بعدة طرق، حيث تعاش هذه التبعية على المستوى اليومي بغض النظر عن الطبقة التي تنتمي اليها المرأة.

بالإضافة إلى هذه المفاهيم يتطرق المخرج إلى قضية الاغتراب التي تعيشها الشخصيات الثلاثة في الفيلم الذين لا ينتمون إلى مجتمعاتهم ولا يبالون في كل ما يحدث حولهم، وما زاد من حالة الاغتراب هو رجوعهم إلى سلطوية الأنظمة وغياب الديمقراطية بعد ضياع إنجازات الثورة.

يناقش فيلم "ستموت في العشرين" للمخرج السوادني أمجد أبو العلاء تأثير الدين وتحكمه في حياة البسطاء، كما ينتقد الفيلم الجهل الذي تعمل المؤسسة الدينية على تثبيته في حياة الناس البسطاء، ففي الوقت الذي لم يكن فيه الطفل "مزمل" يعاني من أي أمراض، تحكم في مصيره نبوءة لأحد الشيوخ الصوفيين مفادها أنه سيموت عندما يصبح في عمر العشرين عاماً.

يشكل الدين الشعبي أداة من أدوات الشعب في سعيه لحل مشكلاته المستعصية والتعامل مع واقعه. كما يرتبط الدين بالقمع إذ يلجأ المقموع إلى الدين في حل مشكلاته، حيث يحل الدين في الأنظمة الاستبدادية محل القوانين الأساسية.

كما يعتبر الدين الإسلامي كمعظم الديانات السماوية الأخرى- له من الممارسة وجهان: أحدهما يركز على الغيبيات والسلفية ويقاوم التغيير ويكرس الطاعة لتقاليد جامدة، لذلك يصبح قوة في أيدي أنظمة الحكم التسلطية، والوجه الآخر في الممارسة هو الإسلام الثوري الذي يركز على التقدم والعدالة والمعاصرة.

ويرجح بعض علماء الاجتماع هروب الناس إلى الدين بسبب الأنظمة الاستبدادية التي يعيشون فيها فهم مهمشون عن أي مشاركة حقيقية سياسية كانت أم اقتصادية، ويجدون في الدين عزائهم.

وفي نهاية الفيلم يثور مزمل على الوعي الزائف الذي يعمل الدين على تكوينه لدى أفراد المجتمع، فاللجوء إلى قوى غيبية أو الهروب إلى الدين للتعامل مع الواقع الموضوعي هو في نظر ماركس انعكاساً للوعي الزائف. كما ربطت الأفلام بين هيمنة السلطة بأنواعها في حياة المجتمعات العربية وفقدان الحرية وانعدام الديمقراطية وسيطرة الأنظمة المستبدة على حياة الأفراد.

12 قائمة المصادر والمراجع

الكتب بالعربية

إبراهيم، بشار. "حصيلة القرن الأول من عمر السينما،" في **السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي**. 85-115. لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية، 2014.

أبو زيد، نصر حامد. **دوائر الخوف – قراءة في خطاب المرأة**. (بيروت، المركز الثقافي العربي، 2004).

أريستاكو، غويدو، عدنان، علي، مترجم. **الواقعية الجديدة والنقد السينمائي**. (أبو ظبي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، 2011).

اشويكة، محمد. **السينما المغربية: تحريرالذاكرة– تحرير العين**. (المغرب، سيلكي اخوين، 2014).

أفاية،محمد نور الدين. "القضايا الاجتماعية في السينما العربية، الثقافة العربية في القرن العشرين: الحصيلة الأدبية والفنية،" **مركز دراسات الوحدة العربية**. (30 ابريل -2018)، 1632-1639.

ألكسان،جان. **السينما في الوطن العربي**. (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1982).

بركات، حليم. **المجتمع العربي المعاصر: بحث استطلاعي اجتماعي**. (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2008).

بورديو، بيير، نظير، جاهل، مترجم. **العنف الرمزي** (بحث في أصول علم الاجتماع التربوي). لبنان: المركز الثقافي العربي، 1994.

بوعلي، فؤاد وآخرون. **ربيع الوثائقي: دراسات في وثائقيات الثورة**. (قطر، مركز الجزيرة للدراسات، 2013).

جرانت، باري كيث، أحمد،يوسف، مترجم. **موسوعة السينما (شيرمر)– الجزء الثالث**. (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2016).

---.، **موسوعة السينما (شيرمر)– الجزء الثاني**. (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2015).

---.، **موسوعة السينما(شيرمر) الجزء الأول**. (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2014).

جرجورة، نديم وآخرون. **قضايا السينما العربية**. (الكويت، وزارة الاعلام- مجلة العربي، 2013).

الجمل، أمل."السينما وصورتها"، **في السينما العربية تاريخها ومستقبلها دوروها النهضوي**. 255-291. لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية،2014.

جونسون، فيدا، أحمد، يوسف، مترجم. "روسيا بعد ذوبان الجليد"، في **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة**. 503-532. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010.

خنافر، **دولة خضر. في الطغيان والاستبداد والديكتاتورية: بحث فلسفي في مسألة السلطة الكلية**. لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية، 1995.

خليل، حامد. "الفرد والسلطة في الفكر العربي الحديث،" **في حقوق الانسان في الفكر العربي: دراسات في النصوص**. 891-914. لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية، 2010 .

دولوز، جيل، جمال، شحيد. مترجم، **سينما الصورة – الحركة**. (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2014).

---، جمال، شحيد، مترجم. **سينما الصورة – الزمن**. (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2015).

راشد سلوم، كاظم. **سينما الواقع: دراسة تحليلية في السينما الوثائقية**. (دمشق، أفكار للدراسات والنشر، 2012).

رمزي، كمال وآخرون. **الهوية القومية في السينما العربية**. (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 1986).

زكريا، عصام. "السينما في عالم متحرك"، في **السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي**.457-494. لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية،2014.

---.، **أطياف الحداثة، صور مصر الاجتماعية في السينما**. (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2006).

سادول، جورج، ابراهيم الكيلاني، وفايز كم نقش، مترجم. **تاريخ السينما في العالم**. (لبنان، دار منشورات عويدات، 1968).

السعداوي، نوال. **المرأة ودورها في حركة الوحدة العربية**. (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 1993).

سفر، علي. "السينما المستقلة واحتمالاتها"، في **السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي**. 497-518. لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية،2014.

سميث، نوويل،جيوفري، أحمد، يوسف، مترجم. **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة**. (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010).

---.، **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثاني) السينما الناطقة**. (القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2010).

شانان، مايكل، أحمد، يوسف، مترجم. "صناعات السينما الجديدة في أمريكا اللاتينية"، في **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة**. 797-822. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010.

شرابي، هشام. **النظام الأبوي واشكالية تخلف المجتمع العربي**. لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية، 1992.

شرف الدين، درية. **السياسة والسينما في مصر 1961–1981**. (القاهرة، دار الشروق، 1992).

العريس، إبراهيم. "قضايا التحرر في السينما العربية، الثقافة العربية في القرن العشرين: حصيلة أدبية وفنية،" **مركز دراسات الوحدة العربية**. (30 ابريل -2018)، 1620-1631.

---.، تاريخ المخرج في السينما العربية، في **السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي**. 177-195. لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية، 2014.

---.، وآخرون. **السينما العربية: تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي**. (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2013).

فوكو، ميشال، عبد العزيز، العيادي. مترجم، **المعرفة والسلطة**. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1994.

فينسيندو، جينيت، أحمد، يوسف، مترجم. "السينما القومية في بلدان العالم- الفن الجماهيري في السينما الفرنسية"، في **موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثاني) السينما الناطقة**. 409-441. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010.

الكواكبي، فاضل. "السينما الفلسطينية، الثقافة العربية في القرن العشرين: حصيلة أولية،" **مركز دراسات الوحدة العربية**. (31 مارس-2013)، 1229-1230.

ليرنر، غيردا، أسامة، إسبر. مترجم، **نشأة النظام الأبوي**. (لبنان: المنظمة العربية للترجمة، 2013).

الهرماسي، عبد الباقي وآخرون. **الدين والمجتمع العربي**. بواسطة الجمعية العربية لعلم الاجتماع (تونس)، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2000).

مدانات، عدنان.**تحولات السينما العربية المعاصرة: قضايا وأفلام**. (دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، 2004).

وزناجي، مراد. **الثورة التحريرية في السينما الجزائرية 1957-2012**. (الجزائر، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، 2014).

المجلات بالعربية

أحمد، بدر الدين مصطفى. "سينما نوفو أو السينما كأداة للمقاومة والتمرد"، **المجلة العربية للعلوم الانسانية**. ع117، (شتاء 2012)، 89-126.

الأعرجي، رضا. "السينما العربية: قراءة سوسيولوجية،" **وزارة الثقافة والاعلام – دار الشؤون الثقافية العامة**. عدد 4، (1988)، 37-43.

أمين، إسلام. "أثر السينما في نسج الهويات وتأطيرها: السينما المصرية نموذجاً،" **مجلة الديمقراطية**. عدد69، (2018)، 141-146.

أنوار، حمادي. "الدين والعقل أو نقد الدين في فلسفة ديفيد هيوم،" **مجلة تبين**. عدد23، (شتاء 2018)، 23-42.

ألكالا، برونو، كاميليا صبحي، مترجم. "جيل دولوز وفلسفة السينما،" **مجلة الزمن والفكر**. ع15، (2006)، 269-276.

بركات، حليم. "النظام الاجتماعي وعلاقته بمشكلة المرأة العربية،" **المستقبل العربي**. عدد 34، (كانون الأول، 1981)، 51-63.

بن عبد الرجمن، كلثوم. "مقاربة مفاهيمية في مفهوم نظرية السلطة الرمزية وكيفية توظيفها للرأسمال الرمزي لدى بورديو،" **مجلة الباحث في العلوم الانسانية والاجتماعية**. عدد 12، (2018)، 115-127.

بو بكر، موسى. "فكرة الثورة في فلسفة جون لوك من خلال جدلية السلطة والحرية،" **مجلة الدراسات التاريخية والاجتماعية**. عدد 33، (2015)، 219-286.

جاسم، رغد نصيف. "السلطة الرمزية وتوثيق الدين،" **مجلة بحوث الشرق الأوسط**. عدد58، (نوفمبر 2020)، 405-426.

جلاجح، نوار. "سلطة السينما وسينما السلطة،" **جريدة الفنون**. ع 103. (يوليو2004)، 10-13.

حنفي، حسن. "الهوية والاغتراب في الوعي العربي،" **مجلة تبين**. عدد 1، (صيف 2012)، 9-18.

خلوات، حليمة. "السلطة والعنف،" **مجلة الحوار الثقافي**. عدد 2، (2014)، 38-44.

دباشي، حميد، "أين فلسطين في العالم؟،" **مجلة عمران**، عدد 38، خريف (2021)، 139-154.

دراج، فيصل. "السينما المصرية في مراحل متعاقبة: ملاحظات أولية،" **المسقبل العربي**. عدد 432، (2015)، 87-96.

الدسوقي، ابراهيم. "السينما المصرية.. السينما العربية، السينما البديلة: بحث حول حصاد سينما السبعينيات،" **المستقبل العربي**. عدد 66، (آب 1984)، 84-95.

دوبار، كلود. "أزمة الهويات،" **مجلة اضافات**. عدد 7، (صيف 2009)، 36-52.

الزبيدي، صبحي، عبد الرحيم الشيخ، مترجم، "ترحاليون رقميون: الأوطان – الأرض والأوطان- الصفحات،" **مجلة تبين**، عدد 33، صيف (2020)، 141-162.

---، "السينما والثورة في مصر،"**الكرمل الجديد**، ع1، (صيف2011)، 235-247.

زيمو، نيو. "الهوية الجندرية لدى نوال السعداوي أدبية وطبيبة،" **مجلة رؤى فكرية**. عدد9، (شباط 2019)، 76-89.

سعد، أنطوان. "كلفة النزاعات الداخلية في لبنان: تجارب الماضي وبناء الذاكرة الجماعية،" **المستقبل العربي**. عدد110، (نيسان 1988)، 153-158.

سوكاج، زهير. "مراجعة كتاب الذاكرة الجمعية لموريس هالبفاكس،" **مجلة تبين**. العدد 33، (صيف 2020)، 175-180.

الشاذلي، مصطفى. "حنة أرندت ونقد التصور الفلسفي للحرية،" **مجلة تبين**. عدد25، صيف (2018)، 31-47.

شفيق، فيولا. "السينما والقضايا الكبرى: الدين والمرأة والسياسية،" **المستقبل العربي**. عدد 420، (2014)، 102-115.

الطوالبة، محمد عبدالله، و محمود بني رومي. "السلطة والمقاومة والثورة عند ميشال فوكو،" **مجلة جرش للبحوث والدراسات**. عدد1، (2019)، 215-234.

عباس، حسان. "الثقافة السينمائية في سوريا بين آليات التسلط وآليات المقاومة،" **مجلة تبين**. عدد 6، (خريف 2013)، 99-119.

العريس، إبراهيم، "مدخل لدراسة تاريخ السينما العربية،" **مجلة السينما العربية**، عدد 5، (شتاء 2016)، 56-64.

علي عواضة، حنان. "طبيعة الحرية عند سارتر،" **مجلة الأستاذ**. عدد 219، (2016)، 203-220.

العمادي،الصديق الصادقي. "سوسيولوجيا السينما: الصورة والمجتمع،" **مجلة سينميليا**. عدد 19، (شتاء 2019)، 14-17.

عودار، جان كريستوف، حسن منصور الحاج، مترجم. " دولوز والسينما السياسية عن غلوبير روشا: العنف الثوري والعنف المترحّل"، **مجلة فلسفات معاصرة**. ع10، (2010)، 3-13.

غليون، برهان. "الإسلام وأزمة علاقات السلطة الاجتماعية"، **في الدين في المجتمع العربي**. **299-325**. (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 30 ابريل، 2000).

كواكاور، سيجفريد، جعفر علي، مترجم. "النظرية الواقعية في السينما،" **أوراق فلسفية**. ع15، (2006)، 331- 353.

لبيب، الطاهر. أسئلة الثورة، **المجلة الثقافية**. ع81، حزيران (2012)، 155-160.

لخضر، حموم."السينما وصورة الفكر لدى جيل دولوز، **مجلة الحوار الثقافي**." عدد1، 2012، 58-67.

ممدوح، محمد. "السينما المستقلة في مصر،" **جريدة الفنون**. ع75، مارس (2007)، 50-54.

ملص،محمد، ومروان دراج. "السينما الأداة الاكثر افصاحاً (محمد ملص في جوار مع مروان دراج)، السينمائية العربية: نحول الجديد والبديل،" **مجلة ألف**. عدد 15، (1995)، 127-137.

هيئة التحرير. "السينما العربية الراهنة: الأزمة ومحاولات التجاوز،" **المستقبل العربي**. عدد 6، (1984)، 108-123.

هانس، ينس، ثائر، ديب. مترجم، "قراءة حنة أرنت في الشرق الأوسط: ملاحظات أولية في الشمولية والثورة،" **مجلة الدراسات الفلسطينية**. عدد 95، (صيف 2013)، 75-107.

الهرماسي، عبد الباقي وآخرون. **الدين والمجتمع العربي**. بواسطة الجمعية العربية لعلم الاجتماع (تونس)، (لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2000).

هول، ستيوارت، بول، طبر. مترجم، "حول الهوية الثقافية،" **مجلة اضافات**. عدد 2، (ربيع 2008)، 137-174.

وال، توماس كارل، محمد لطفي نوفل، مترجم. "الصورة-الزمان. جيل دولوز والسينما وربما اللغة،"**أوراق فلسفية**، ع15، (2006)، 119-150.

وحيد، مريم. "أنماط توظيف السينما السياسية،" **المستقبل العربي**. عدد 49، (2020).

وزناجي، مراد. **الثورة التحريرية في السينما الجزائرية 1957-2012**. (الجزائر، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، 2014).

ياسين، أحمد جار الله. "الانسان المهمش في نماذج من الرواية العربية، التربية والعلم – **مجلة علمية للبحوث التربوية والانسانية**."عدد1، (آذار 2013)، 146-160.

المصادر بالانجليزية

Bibliography

Abdel Fattah, Heba Arafa. "Reviewed work: Exterior/Night Layl Kharji by Ahmad Abdallah," **journal of Islamic and Muslim studies**. (May 2020), vol.5, no1, 122-130.

Alkassim and N.Andary. Ladder to Damascus: on patriarchy and resistance, **the cinema of Mohammad Malas**, **Palagrave studies in Arab cinema**, chapter10, 2018, 133-152.

Biswas, Moinak. **For a Political Cinema to Come**, Economic and Political weekly. VOL.49, NO.33, (August 16-2014), 23-26.

Del Sarto, Ana. **Cinema Novo and New/Third Cinema Revisited**, **Cultural and Politics**, Brazilian and Spanish American Literary and Cultural Encounters. VOL 34, NO.1, (2005), 78-89.

H.schwartz, Kaye and Jeffrey. "Impact of the Arab Uprisings on Artistic Freedom: Egypt as a case study," **in Artists and the Arab Uprisings** .(California, Rand Corporation, 2013), 15-32.

Johnson, Randal. Brazilian cinema novo, **bulletin of Latin American research**. Vol 3, No.2 (1984), 95-106.

Mahmood, Saba. "Feminist theory, Agency, and the liberatory subject: some reflection son the Islamic revival in Egypt," **the Finnish society for the study of religion temenos**. vol.42, No.1, (2006), 31-71.

Mestman, Mariano, and Masha Salazkina. **Introduction**: **Estates General of Third Cinema**, **Montreal 74**, Canadian Journal of Film Studies. VOL.24, NO.2, (Fall\Automne 2015), 4-17.

---. **Algiers– Buenos Aires– Montreal**: **Third– Wordist Links in the Creation of Latin American Filmmakers Committee** (**1974**), Canadian Journal of Film Studies. VOL.24, NO.2, (Fall\Automne 2015), 29-40.

Nahas, Natalia, Carneiro Maia Calfat. Tramontane: Uma Verdade Inalcancavel. **MALALA**, Sao Paulo, v5, n7, abr2017, 177-185.

Refki, Dina. "Islamism secularis mand the woman question in the aftermath of the Arab spring: evidence from the Arab barometer," **politics and govermance**. 2016, 1-18.

Reeck, Laura. "Thinking about Documentary with Kaouther Ben Hania," **Expressions Maghrebines**. v18, n1, (summer 2019), 81-97.

Samartana, Piyal and Sunila Abeysekera, **The "alternative" cinema of Dharmasena pathiraja**, the journal of cinema and media. NO. 37, (1989), 59-73

Scigaj, Powel. Identity (including collective identity) the history of reflection, research scope and Overview of definitions polieja, no 68, **collective identity**, (2020), 3-33.

Stollery, Martin, and Peter Lev. **The Question of third cinema**: **African and Middle Eastern Cinemas**, Journal of Film and video. VOL.52, NO.4, (winter 2001), 44-55.

Sultana, Abeda. "Patriarchy and Women's Subordination a Theoretical Analysis," **The Arts Faculty Journal**. (July 2010- June 2011), 1-18.

Tchaicha, Jane D & Khedija Arfaoui. "Finding voice through film viewing: Tunisian women interpret gendered violence in post-revolutionary Tunisia," **Journal of media terranean knowledge's**. June 2020, 93-112.

Tzioumakis, Yannis. American Independent cinema in the age of convergence, **revue franciase detudes americaines**. No 136, (2013), 52-66.

Van de peer, Stefanie. **Selma Baccar's "Fatma" 1975: at the crossroads between Third Cinema and New Arab Cinema**, French forum. VOL.35, No. 2/3, (spring/ fall 2010), 17-35.

White, Jerry. **Children, Narrative and Third Cinema in Iran and Syria**, Canadian journal of film studies. VOL.11, NO.1, (spring 2002), 78-97.

Welsh, Sandy. "Gender and sexual harassment," **Annual Review of Sociology**. vol.25, (1999), 169-190.

مواقع الكترونية

تاسمان، يورغ، ومي، المهدي. مهرجان الأفلام العربية في برلين: السينما المستقلة تسبق عاصفة التغيير، الموقع الالكتروني لتلفزيون DW. 2011-6-29. https://cutt.us/UNwVZ.

تحرير: حسن، أحمد. المصور الحربي الذي تحول الى مخرج يوجه الكاميرا على أحياء مصر الفقيرة، رويترز. 29-10-2014، https://www.reuters.com/article/oegen-egypt-mn5-idARAKBN0II1YL20141029.

عازم، ابتسام. ما قبل العاصفة – "سينما عربية مستقلة،" **مجلة جدلية**. 29-6-2011. https://cutt.us/yLYtm.

العمري، أمير. "ابراهيم البطوط متمرد على السينما السائدة،" **مجلة العرب**. 31-1-2016. https://cutt.us/yDVv4.

علال، محمد. "اما في السجن أو المنفى".. المخرج السوري محمد ملص يتحدث للوثائقية، الجزيرة الوثائقية. 6 فبراير 2020، https://cutt.us/5CuzX.

Mec film.، سينما المخرج محمد ملص، http://ar.mecfilm.org/index.php?id=3373 https://cutt.us/bUCKP

.نور وظلال، http://ar.mecfilm.org/index.php?id=3846

المخرجة التونسية كوثر بن هنية تصف اختيار فيلمها ضمن الترشيحات النهائية للأوسكار بأنه "حلم يتحقق"، France24، 2021/3/15. https://cutt.us/OgORJ

https://cutt.us/BUmoQ صانع الأفلام السوداني أمجد أبو العلاء عضو لجنة تحكيم في مهرجان لوكارنو الدولي ال 74.

خالد حماد، أمجد أبو العلا: جوائز "ستموت في العشرين" كانت متوقعة وسليمان يشبهني، منصة الاستقلال الالكترونية، (4-11-2020).

https://dipc.ps/page-1998.html

قناة الحرة، أمجد أبو العلا، حكايات سودانية برؤية عالمية.

https://www.youtube.com/watch?v=iMFiCRiO7M8

Marie - Christine Tayah,Tramontane de vatch Boulghourjian *Interview, https://cutt.us/y72zg.

https://www.festival-cannes.com/en/artist/kaouther-ben-hania-1

https://www.imdb.com/name/nm1583960/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

https://www.anaarabcinema.com/directors17/vatche-boulghorjian

http://www.filme-aus-afrika.de/EN/film-database/persons/personen-details/w/75.