

■ السينما العربية: تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي (ملف)

السينما والقضايا الكبرى (الدين والمرأة والسياسة...)

فيولا شفيق

مخرجة وكاتبة سينمائية مصرية،

متخصصة في علوم الفيلم ودراسات الشرق الأوسط في ألمانيا.

ثقافة الأفلام في حالة ثوران؟ مصر وتونس في أيام الثورة(*)

- ١ -

تشبه الثورة التسونامي من بعض الوجوه؛ فهي تعمّ اليابسة، وتهزّ كل من يقف على أسس ضعيفة، وتنحسر في آخر المطاف مخلفة وراءها واقعاً جغرافياً متغيّراً بالكامل. وحتى لو لم تحقّق نجاحاً حقيقياً، كما في حالة مصر، ستزرع شكوكاً عميقة في نفس كل من يعايشها. ذلك أن القواعد والأفكار المتوارثة، والجهات الفاعلة المألوفة منذ القدم وأشكال التعبير تهتزّ أركانها ما يوجب إخضاعها لفحص دقيق. وفجأة، يواجه المشهد السياسي والثقافي برمته تحديات لم تكن معروفة سابقاً على صعيد المحتوى والجمال والقوام: باختصار، مجتمع وثقافة في حالة ثوران^(١).

- ٢ -

كتبتُ هذه السطور في ربيع العام ٢٠١٢، لكنّي أجد بعد نحو سنة من هذا التاريخ أن صورة بركان نشط أقرب إلى وصف مصر وتونس: يأخذ شكل ما يسمّى الربيع العربي سلسلة

(*) نقلاً عن: «Filmkultur im Umbruch? Ägypten und Tunesien zu Zeiten der Revolution,» in: *Arabischen Welt-Positionen* 7, edited by Johannes Ebert [et al.] (Berlin; Goethe-Institut; Munich; Göttingen: Steidl Verlag, 2013).

بإذن من المؤلف. ترجم النص من الألمانية بيرنارد هيس.

Viola Shafik, «Genug – Kifaya – Game over! Die arabische Welt im Aufbruch,» in: *Kultur im Umbruch? Ägyptens «Revolutionäre» Filmlandschaft* (Basel, Switzerland: Lisan Verlag, 2012), pp. 13-14.

فورات متباينة الشدة، وتشكلات قليلة هنا أو هناك، لكن من دون تغيير جوهري، وهو ما يكفي لزيادة الشكوك وطرح كثير من الأسئلة. ذلك أن أياً من مصر وتونس لم تشهد إلى الآن اندلاع

بعد أن قوّض الإسلاميون تقاربهم الأولي مع معسكر الليبراليين والديمقراطيين والعلمانيين بسبب استماتتهم في التمسك بالسلطة، يجد المجتمعان التونسي والمصري نفسيهما غارقين في الانقسامات والاضطرابات.

ما يسمّيه الخبراء «ثورة كبرى»، ثورة تلغي الهياكل الاقتصادية والاجتماعية بالكامل، فضلاً عن المؤسسات السياسية. ربما يُعزى ذلك إلى كون الثورة في كلتا الدولتين أخفقت - مثلما حدث في أوروبا الشرقية بعد سنة ١٩٨٩ - في أن ترقى إلى مستوى صراع طبقي تقليدي، وانطلقت عوضاً من ذلك كثورة سلمية يخلع من خلالها ائتلاف طبقات اجتماعية وجماعات مصالح متنوعة عباءة نظام كان آمناً.

بيد أن ائتلاف الطبقتين العليا والدنيا من جهة، والجيش والإسلاميين والليبراليين واليسار من جهة أخرى، الذي عجل بسقوط الطاغيتين، لم يستطع إلى الآن التوصل إلى إجماع حيال طبيعة التغييرات الضرورية ومقدارها. وفي أثناء ذلك، يكافح البعض - ولا سيما المنتمي إلى معسكر الإسلاميين - لاتخاذ تدابير وتطبيقها على نحو أكثر رجعية مما كانت الحكومة السابقة ستجرؤ على فعله.

وبعد أن قوّض الإسلاميون تقاربهم الأولي مع معسكر الليبراليين والديمقراطيين والعلمانيين بسبب استماتتهم في التمسك بالسلطة، يجد المجتمعان التونسي والمصري نفسيهما غارقين في الانقسامات والاضطرابات. ففي مصر، تحوّلت العلاقة بين المعسكرين إلى عدا سافر فجأة، حاصداً ضحاياه الأولى في حوادث وقعت في محيط قصر الرئاسة المصري في كانون الأول/ديسمبر ٢٠١٢.

لكنّ الوضع بقي مختلفاً تماماً في السنة الأولى. فالرياح الثورية كانت تعصف بالمجتمع في الواقع، مُطلقة العنان لحوادث داخل حيّز الثقافة الراسخة. وفي سياق العملية، وفي أثناء الأيام الثمانية عشرة الأولى للثورة في مصر، هبّ ميدان التحرير الساحة لفوضى خلّاقة لم يسبق لها مثيل: صور مرسومة، رسومات كاريكاتورية، أغان، أناشيد، ترنيمات، تمثيل ذاتي، منشآت. ولّد هذا الانفجار المبدع انطباعاً بوجود تنوّع هائل وحساً أولياً بديمقراطية شعبية وعدالة اجتماعية كون هذه الساحة العامة لم تضمّ، على عكس الديمقراطية القديمة، قلة محظية مختارة بعناية وحسب، بل ضمتّ كذلك الفقراء والمهمّشين، والليبراليين والمحافظين، والعلمانيين والمتديّنين، والرجال والنساء. وضمتّ عدداً لا بأس به من الفنّانين المعروفين إلى حدّ ما، الذين اعتصم بعضهم في الخيام في ميدان التحرير بعد «موقعة الجمل» في ٢ شباط/فبراير ٢٠١١ وتحولوا لاحقاً إلى متحدّثين باسم جماعات المتظاهرين. وخسر أفراد أقلّ حظاً حياتهم في الأيام الأولى للثورة المصرية، منهم الرسام زياد بكير، والفنّان التشكيلي أحمد بسيوني.

- ٣ -

وفي تونس أيضاً، أنتجت أولى الاحتجاجات في شارع الحبيب بورقيبة ثم الاعتصام في ساحة القصبه حيث المقرّ الحكومي، هذه الساحة العامة الخلّاقة والشاملة. لا عجب إذ أن العديد من الفنّانين تشجّعوا، أو حتى اضطروا، إلى مغادرة أبراجهم العاجية (إذا كانت هي الأماكن التي أقاموا فيها) واتخذوا موقفاً إزاء هذا المشهد المتغيّر. وبرزت تساؤلات من وحي الأحداث عمّا يمكن للفنّ تقديمه للناس الذين تجمّعوا في الساحات وكيف يمكنه الردّ على الشعارات الرئيسية التي رُفعت في الثورة، مثل «خبز، حرّ، كرامة، عدالة اجتماعية» في مصر، و«شغل، حرّية، كرامة وطنية» في تونس. لذلك، أبرزت الأيام الثمانية عشرة الأولى للثورة في مصر تبلور «ائتلاف الثقافة المستقلّة» الذي ضمّ أيضاً المديرة الثقافية بسمة الحسيني التي أدارت بالتعاون مع حفنة من الأفراد الآخرين مبادرة «الفنّ ميدان». تنظم المجموعة في أول يوم سبت من كل شهر مهرجاناً شوارع مجانياً في الساحات العامة بالقاهرة ويمدّن مصرية متنوعة أخرى إلى جانب معارض، وصناعات يدوية، وحفلات مسرحية وموسيقية^(٢).

وفي تونس في سنة ٢٠١١ وفي ربيع العام ٢٠١٢، أسهم الفنان التونسي إلكترو جاي و«المشروع زو» للفنان الجزائري الفرنسي، ومجموعة الكتابة على الجدران «أهل الكهف»، فضلاً عن اللوحة الجدارية الضخمة «خلدونيا» التي تعاون على بنائها سبعة فنّانين، في جلب الفنّ إلى الشوارع^(٣). وأطلق صانع الأفلام التونسي رضا الطليلي مهرجان أفلام في سنة ٢٠١١ في بلدة الرقاب القريبة من سيدي بوزيد، مهد الثورة، وتضمن إنتاج عدد من الأفلام القصيرة التي تحكي عن الأنشطة الفنّية المحلية. وإضافة إلى ذلك، أقام طليلي مؤسسة أفلام وثائقية في البلدة^(٤). (انظر الفصل السادس عشر للاطلاع على وصف لفنون الشوارع التي أنتجت في أثناء الثورة التونسية وبعدها).

وفي مصر، استخدم الناشطون فنّ الكتابة على الجدران كشكل مباشر للتواصل الثوري. وفي مطلع صيف العام ٢٠١١، زيّن الفنانون التشكيليون جدران مباني المناطق المحرومة في القاهرة وفي وسط المدينة، وعلّق فنّان مثل جنزور وعمّار أبو بكر على الأحداث السياسية، ورشّوا شعارات متحرّكة ورسوماً كاريكاتورية فضلاً عن لوحات جدارية مبتكرة على الجدران، ودعوا في سنة ٢٠١٢، قبيل الذكرى السنوية الأولى لاندلاع الثورة، إلى تنظيم «أسبوع الغرافيتي المجنون». وحصلت تطورات مشابهة في قطاع الإعلام. ففي معرض جماعي أقيم في خريف العام ٢٠١١، جذب مصورون فوتوغرافيون مثل رندا شعث المقيمة بالقاهرة الانتباه إلى ضحايا

(٢) Larbi Sadiki, «Tunisia: Portrait One of a Revolution», Aljazeera.com, 15 January 2012, <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2012/01/2012114121925380575.html>.

(٣) Mélissa Leclézio, «Fighting for Democracy: Street Art in Tunisia», <http://theculturetrip.com/africa/tunisia/articles/fighting-for-democracy-street-art-in-tunisia>.

(٤) Naceur Sardi, «Ridha Tlili, à l'image d'un cinéma tunisien nouveau», <http://www.africaine.org/?menu=art&no=10763>.

الثورة المجهولين الذين سقطوا والذين لا يزالون يسقطون. وكُرِّس فنانون إعلاميون من مبادرة «مصريين» التي أطلقها منتج الأفلام تامر سعيد والممثل خالد عبد الله (ذي كايت رانر، ٢٠٠٧) أنفسهم لـ «صحافة الشعب» وأعدوا معاً تسجيلات سمعية وفيديوية عن الثورة. وفي أثناء ذلك، صور الناشطون السياسيون المنتمون إلى حركة «كاذبون» بين شهر كانون الأول/ديسمبر ٢٠١١ وإلى حين إسقاط النظام العسكري مع انتخاب الرئيس الجديد أفلاماً وثائقية في الميادين العامة لفصح التغطية الأحادية لوسائل الإعلام الحكومية بتقارير عن انتهاكات حقوق الإنسان. لكنّ إلحاحية الأيام الأولى للثورة تتلاشى ببطء: أفرزت مبادرة «مصريين» سلسلة تعليمية عن موضوع حقوق الإنسان ولم تعد مقتصرة على توثيق الأوضاع الراهنة.

- ٤ -

الواضح أن القوة الدافعة التي جلبت الفنّ إلى الشوارع وإلى المناطق، التي أُهملت زمناً طويلاً، قدّمت حافزاً ثورياً في المرحلة الأولى من الثورة. وفي أثناء السنة الثانية للثورة وغداة تأزّم الوضع والعنف العسكري وإراقة الدماء والاعتداءات الجنسية العنيفة التي واجهها الأشخاص الذين احتلّوا ميدان التحرير وتظاهروا فيه، يبدو اليوم أن الميدان آل إلى مقصد للباعة المتجولين والمجرمين الثوريين. وكذلك فقدت اللوحات الجدارية بُعدها من التكلّف الفنيّ، وتنوّعها، وتجرّدها. وفي إثر انتخاب محمد مرسي مرشح الإخوان المسلمين، أزيلت الكتابات الجدارية الأولى وانكفأ الأشخاص الذين ثاروا إلى موقف دفاعي في الوقت عينه، ويبدو أن موجة كتابات الجدران الجديدة، التي تألفت في الأغلب من رسوم واقعية «للشهداء»، تغلب عليها صبغة الشعارات والعقائد.

برزت جبهات جديدة بالتزامن مع «إضفاء الطابع المؤسسي والهرمي»: عقب الانتصارات الانتخابية التي حققتها الأحزاب الإسلامية في تونس ومصر، وجد الفنانون والمفكرون أنفسهم في موقف دفاعي. تضاعف عدد الدعاوى القضائية المرفوعة على الصحفيين والسياسيين - منذ أن تولّى محمود مرسي المنتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين المصرية السلطة في صيف العام ٢٠١٢ - فضلاً عن قضايا أخرى بزعم تشويه سمعة الرئيس وزعم تدبير محاولات انقلابية. وتحسباً لهذه المواجهة، شكّل فنانون مصريون بارزون - في مقدّمهم المخرجان السينمائيان داوود عبد السيد وخالد يوسف، والمنتج مدحت العدل، والرّسام محمد عبلة، والكاتب بهاء طاهر، والشاعر جمال بخيت - ما سمّوه «جبهة الإبداع» في مرحلة مبكرة قريبة من شهر كانون الثاني/يناير ٢٠١٢ دفاعاً عن الإبداع وحرية الرأي؛ بيد أن الجبهة لم توفر حماية ذات شأن من التعديّات.

وفي تونس، فُرضت إجراءات رقابية ووقعت اعتداءات عنيفة حتى قبل وقوع أشباهها في مصر. من ذلك؛ أن محكمة غرّمت نبيل القروي لأن محطته التلفزيونية بثّت فيلم رسوم متحركة فرنسياً فارسياً عنوانه برسبوليس مصنّفة أحد مشاهد الفيلم بأنه إلحاد. كما وقعت حوادث في قطاع الفنون المرئية أيضاً. على سبيل المثال، لأمّ إلكترو جاي منظّمي معرض بيرنتيمب دي آرّس على نزعمهم إحدى لوحاته لأسباب دينية. وفي مناسبة أخرى، اقتحم سلفيّون معرضاً في

تونس وأتلفوا عدداً من اللوحات والتجهيزات المعروضة. ووقع أحد أسوأ الهجمات في حزيران/ يونيو ٢٠١١ حين شقّ إسلاميون متعصبون طريقهم عنوة ودخلوا صالة أفريك آرت السينمائية وألحقوا أضراراً بالملكيات كجزء من حملة مناهضة لفيلم لناديا الفاني عنوانه «علمانية إن شاء الله» (Laicité Inchallah) (٢٠١١). ووجدت منتجة الأفلام التونسية نفسها بعد ذلك، وهي التي تنتج أفلاماً تنتقد فيها المعايير الأخلاقية الدينية المزدوجة فضلاً عن قضايا أخرى، هدفاً لهجمات إعلامية، وهو الأمر الذي وثّقته في فيلم آخر عنوانه (Meme pas Mal) (٢٠١٢).

- ٥ -

في ظلّ هذه الظروف، ليس مفاجئاً أن نرى الثوريين والفنّانين التمثيليين أو المحافظين قد رصّوا صفوفهم ولو جزئياً - وهو الأمر الذي يمكن ملاحظته في هذه الأثناء في الميدان السياسي. على سبيل المثال، ساند «ملك الكوميديا» الهرم عادل إمام، الذي حققت أفلامه منذ نهاية سبعينيات القرن الماضي أعلى المبيعات على شبابيك التذاكر، الرئيس مبارك بقوة في مقابلة تلفزيونية أجراها في أثناء الثورة. وباستقالة مبارك في ١١ شباط/فبراير، خسر عادل كثيراً من شعبيته إلى حدّ أن شركة فودافون اضطرت إلى إلغاء حملة إعلانية أطلقتها بالاشتراك معه قبل وقت قصير من ذلك. لكنّ عادل إمام نفسه اتهم وأدين في ربيع العام ٢٠١٢ بتهمة الإساءة إلى الإسلام في عمل أنتجه قبل عقود مضت، ليضمن بالتالي تضامن زملائه الممثلين والفنّانين وشرائح من الشعب معه مرة أخرى.

**يتعيّن علينا في أي مناسبة
توحيّ الحذر عندما نتكلم
على الفنّ المستوعب
والفنّ الأصيل وإن كان
ذلك يبدو مناسباً لغايات
الاستقطاب الأيديولوجي
بعد الثورات.**

برز هذا النوع من التضامن في ميادين أخرى أيضاً. إن احتكار الدولة كافة الأنشطة الثقافية التي ترسّخت في مصر منذ أواسط القرن العشرين، عنى من الناحية الفعلية أن وزارة الثقافة أنشأت مجموعات مثل «الجمعية المصرية للكتاب والنقاد السينمائيين» التي أطلقت في الأصل «مهرجان القاهرة السينمائي الدولي». وبعد إضافة قدر محدود من التحسينات التجميلية، عادت أقسام من الإدارة القديمة وتولّت إدارة المهرجان في السنة الثانية للثورة. ولم تتم إعادة هيكلة كاملة لوزارة الثقافة كما يسمّيها الفنّانون. كما جرى تشجيع الفنّانين العاملين في السينما بتونس على إنشاء مركز أفلام وطني ذاتي الإدارة، بمعنى أنه مستقل عن الدولة، يضبط تصنيف الأفلام ويدعمها. وبرغم الأعمال التحضيرية الهائلة لنظامه الأساسي، لا يزال هذا المركز غير مستقل حقيقة إلى يومنا هذا. لذلك، اشتكى المنتجون وصانعو الأفلام التونسيون إلى وقت متأخر في تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠١٢ من تعيين مدير محافظ للمركز من دون موافقة منهم^(٥).

لذلك، عادت ثقافة الإذعان «التقليدية» إلى البروز، فيما احتاج الفنانون «الأصلاء» إلى إعادة توجيه أنفسهم. يعرّف أنتونيو غرامشي المفكرين الأصلاء بأنهم الذين يعبرون عن مصالح فئة معينة، في مقابل المفكرين التقليديين الذين بحكم استيعابهم يساعدون على المحافظة على الهيمنة الثقافية للنظام القائم. لكنّ تصنيف غرامشي للمفكرين التقليديين والأصلاء خضع بالبداية لتنقيحات ومراجعات من جانب آخرين، منهم ميشيل فوكو الذي يرى أن على عاتق المفكرين مسؤولية فضح «نظام الحقيقة» المهيمن^(١).

من ناحية أخرى، ترى جوليا كرستيفا أن المنشقّ الفكري يشبه المفكر الأصل الذي يكرّس نفسه لجماعة محرومة معينة مثل النساء، أو الشاذّين جنسياً، أو الأقليات الإثنية^(٢). وفي ما يختصّ بالفنّ نفسه، يتعيّن علينا في أي مناسبة توخّي الحذر عندما نتكلم على الفنّ المستوعب والفنّ الأصل وإن كان ذلك يبدو مناسباً لغايات الاستقطاب الأيديولوجي بعد الثورات. ونحن بحاجة في سياق ذلك إلى دراسة ما هو أكثر من عامل التغيّر التاريخي ببساطة. لذلك أشار ستيوارت هول في تحليله للثقافة الشعبية إلى تعدّد اختزال فئات الثقافة الفرعية والفنّ النخبوي، وبخاصة أنها تشكّل أيضاً ساحة صراع بين الخطابات المختلفة، أي أن ما يبدو غير مذعن اليوم يمكن استيعابه غداً ووضعه في خدمة الخطاب المهيمن^(٣)، وهو أمر يمكننا ملاحظته أصلاً في ممارسات وسائل الإعلام الحكومية المصرية على سبيل المثال. فمع أن النظام الحالي أبعد ما يكون من الاهتمام بتحقيق أهداف الثورة، فإن برامجه وممثليّه يغدقون الثناء على الثورة وشهداءها.

- ٦ -

وبالمثل، لا ينبغي مناقشة المشاريع الفنيّة الحديثة في المنطقة على صعيد فئات محددة بوضوح، بل الأنسب مناقشتها كصراع بين خطابات. أنتج فيلم «١٨ يوماً»، وهو جزء من سلسلة أفلام، في سنة ٢٠١١ بناء على مبادرة من يوسف نصر الله وبالتعاون مع عدد من المخرجين المصريين اللامعين، واحتفل بعرضه لأول مرّة في «مهرجان كان السينمائي» لسنة ٢٠١١. أثار العمل ردوداً سلبية في عناوين الأخبار عقب الإعلان عن أن اثنين من مخرجيه نظّموا حملة إعلانية في أثناء الانتخابات الرئاسية السابقة لرئيس الدولة المخلوع الآن. تراوح أجزاء الفيلم الخيالية بالكامل بطبيعتها بين توجيه اتهامات جريئة بانتهاك حقوق الإنسان في عهد مبارك ومقاطع

Daniel Defert [et al.] eds., *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits* (Frankfurt a.M: Suhrkamp, (٦) 2003).

Julia Kristeva, «Ein neuer Intellektuellen-Typ: Der Dissident,» *Die Schwarze Botin: Frauenhefte* (Berlin), nr. 7 (1978), pp. 5-10.

Stuart Hall, «Notes on Deconstructing the «Popular,» in: Raphael Samuel, ed., انظر: (٨) *People's History and Socialist Theory*, History Workshop Series (London; Boston, MA: Routledge and Kegan Paul, 1981), pp. 227-240.

فكاهية مثل المقطع الذي يظهر فيه رجل حبس نفسه في متجر ليكتشف بعد ذلك مشهداً سياسياً متغيراً. لكن أكثر الإسهامات تنافراً جاءت من المخرجتين السينمائيتين الوحيدتين في المشروع، مريم أبو عوف وكاملة أبو ذكري؛ إذ عالجت الأولى الضمير المتأنب لسفاح وظفته الحكومة، بينما عالجت الثانية المأزق الأخلاقي لمرأة شابة خلفيتها وضیعة صبغت شعرها بلون غير معتاد في أيام الثورة مع أنه كان في مقدورها إخفاؤه على نحو أفضل بارتداء حجاب. لكن بالكاد يمكن اعتبار هذين المثالين إبداعاً جوهرياً.

بهذا المعنى، ينبغي أن نستحضر في أذهاننا أنه ليس كل من يزعم أنه ثوري هو ثوري بالضرورة. وكما في حالة فيلم «١٨ يوماً»، أخذ أغلب الأفلام السينمائية التي أنتجت منذ اندلاع الاضطرابات وعالجت الثورة نفسها، شكل أفلام وصفية أو كلاسيكية بطريقة أو بأخرى. ولم يحاول - غير أعمال معدودة - تجاوز المشهد السينمائي الجديد، أعني إحداث ثورة في الوسط السينمائي نفسه. فحين نشاهد أولى الأعمال الفنية «الثورية» في تاريخ الأفلام، مثل (Battleship Potemkin) لسيرغي آيزنشتاين (١٩٢٥) أو (Man with a Movie Camera) لدزيغا فيروتوف (١٩٢٩)، نلاحظ نسقهما المميز قبل أي شيء آخر. غير المخرجان السوفييتان المفهوم المادي لتصادم الأضداد من خلال الشكل - لا من خلال المضمون - أي ليس من خلال سرد متسق (ليس في فيلم فيروتوف قصة على أي حال). طور كلا الفيلمين - كما تجلّى في مونتاج الفيلم - مفهومًا مناقضاً لوحدة الزمان والمكان المحددة عرضياً للسينما الروائية التقليدية كما هي الحال في الأفلام الأمريكية أساساً. كما تتجلى ناحيتان أخريان أولاهما أن إنتاج هذين الفيلمين أعقب فترة حمل مناسبة زادت على عقد عقب اندلاع الثورة الروسية. والثانية هي أنه حلت محلها الواقعية الاشتراكية مع مجيء الستالينية، في حين نُبذ فيروتوف نفسه.

لكي نلّم بالموضوع على نحو أفضل، ربما يكون من المفيد معينة مفهوم كولين ماكابي الخاص بالنص الواقعي الكلاسيكي الذي يظهر أنه يسري على كل من الواقعية الاشتراكية والهوليوودية. رأى ماكابي أن الواقعية الهوليوودية رجعية كونها تنظم الخطابات بطريقة هرمية من خلال المنظور المتجانس للسرد القصصي أساساً بتوليد انطباع لدى المشاهد بأنه يشغل مكاناً خارج إنتاج المعاني، وبالتالي يمتلك الحقيقة الكلية المطلقة^(٩). لكن النقاد طعنوا - من بعض الوجوه - في مفهوم ماكابي بحجج ميخائيل باختين الذي شدد على أن النص الواقعي يتميز بطابع حوارى و/أو تناقضى هو الآخر، وأنه يتيح بالتالي رفع صوت الخطابات المهمشة.

مع ذلك، وحتى لو لم يكن في وسعنا اعتماد نص واقعي مهيم منطلق، تظلّ بدائل ماكابي المحددة الثلاثة - وهي النص التقدمي، والتخريبي، والثوري - نافعة لتحليل معقّد للأفلام. لذلك، يرى ماكابي أن نصاً واقعياً كلاسيكياً شكلياً يناقض محتواه الأيديولوجيا المهيمنة - مثل فيلم يحكي عن صراع اقتصادي من وجهة نظر النقابات العمالية - إنما هو نصّ تقدمي، بينما

(٩) Robert Lapsley and Michael Westlake, *Film Theory: An Introduction*, Images of Culture (Manchester, UK: Manchester University Press, 1988), p. 172.

يتناقض النص التخريبي مع الهيمنة بصورها كافة، بما في ذلك الهيمنة القصصية أيضاً. بالتالي؛ سيتضمن النص الأخير سرداً لوجوه متنوّعة لقصة واحدة، وسيكون النص الثوري، بدوره، أكثر انعكاساً للذات أو حتى نصّاً تفكيكياً يُدرج ذاته كمشكلة في عملية إنتاج المعنى^(١٠). ومن الطبيعي أن الفارق بين الفئات الثلاث، مائع وبخاصة أن النص الواقعي الكلاسيكي يمكنه إظهار عناصر أيديولوجية مثل نص الانعكاس الذاتي.

لدى معاينة الظروف التي تعيشها صناعة الأفلام المصرية التي يهيمن عليها نظام نجوم سينمائيين ويحتكرها عدد محدود من شركات التوزيع المناطقية، يتبين أنه بالكاد تسنح فرصة لفئتي النص الأخيرتين لتحقيقاً أو تَوْزَعاً. ولإتاحة الفيلم إلى جمهور عريض، ربما يبدو الفيلم تقدماً في أحسن الأحوال، مثل فيلم «الشتا اللي فات» الذي أخرجه إبراهيم البطوط (٢٠١٢) وفيلم «فرش وغطا» للمخرج أحمد عبد الله (لم يُعرض إلى الآن)، وكلاهما فيلم قصصي صارم نسبياً يأخذ موقفاً ناقداً للنظام السابق. لكن الأعمال الأولى لهذين المخرجين التي أنجزها قبل الثورة تتميز بتعدد نغمات صارخة جداً. وقُيِّمَ بحقّ بأنهما رائدا صناعة الأفلام البديلة، وبخاصة أنهما سعيا للانتقال إلى مشهد جديد بطرق إنتاجية مستقلة نوعاً ما عن الصناعة.

إن «ميكروفون» لعبد الله السيد (٢٠١٠)، على سبيل المثال، فيلم موسيقي ملوّن يعالج موضوع إقصاء المشهد الفني البديل بالإسكندرية - بما في ذلك مغنّو الراب، وصانعو الأفلام، وفنّانو الكتابة على الجدران - عن المركز الفني الرسمي لمصلحة فنّانين مستوعبين، ويعاين في الوقت عينه الحياة الخاصة للأفراد. وهو يدين بسحره وعفويته إلى حقيقة أن أبطاله وموسيقييه وفنّانيه طوّروا قصصهم وشخصياتهم بأنفسهم؛ لذلك ينبغي النظر إلى النتيجة على أنها جهد جماعي. ويُعزى إلى هذا الخليط تعدد نغمات الفيلم. انضمّ الممثل الشهير خالد أبو النجا، كونه يعزز مبيعات الفيلم عند شبك التذاكر، ليؤدي دوراً ثانوياً. كما وقف على الخط الأمامي في أثناء الثورة. ومن خلال تركيز الفيلم، وبطريقة معيّنة، على فنّانين شباب بدلاء ومشاكسين وعلى توجههم الجماعي، يظهر أن «ميكروفون» توقّع صورة مصر الخلاقة في حالة ثورة. لكنّ عرضه على الجمهور لأول مرة فور استقالة الرئيس تعرّض في غمرة الإثارة التي أحدثها تحيّ مبارك.

من ناحية أخرى، يتحدث فيلم «عين شمس» للمخرج البطوط (٢٠٠٩) عن فتاة صغيرة مصابة بالسرطان تعيش في حيّ عين شمس الفقير في مدينة القاهرة. تملّكتها رغبة طوال حياتها في رؤية وسط مدينة القاهرة، لكنها اضطّرت إلى الانتظار زمناً طويلاً قبل أن تتحقّق أمنيتها لأن والدها، وهو سائق سيارة أجرة متواضع، كان مشغولاً جداً. فإلى جانب قيادة سيارته، احتاج إلى العمل سائقاً لدى صناعي ثري والتعامل فوق ذلك مع مشكلاته الأسرية. تميّز الفيلم بضالة موازنته وغياب النجوم، وبتركيبته القصصية الصريحة التي تكاد تكون مجرّاة إلى قصص متوازية متعددة، وروح ارتجالية واضحة نابغة من حقيقة أن الرواية والقصص دارت أحداثها في ورشة مسرح ضمّ أعضاءها ممثلين محترفين وهواة.

لو نظرنا إلى تقنيات الإنتاج على سبيل الحصر، نجد أن البطوط أحدث سابقة بفيلم «عين شمس» عندما أنتج فيلمه من دون ترخيص متحايلاً على القوانين العادية ومحتجاً على رقابة الدولة. لكن، تعيّن عليه التوصل إلى تسوية مع السلطات قبل العرض التجاري للفيلم والحصول على ترخيص رسمي. غير أن الأسلوب القصصي المجزأ والملون الذي تجلّى في الفيلم السابق للبطوط أثبت أنه ريادي من الطراز الأول. ففي ميل إلى توجّه جماعي، حاكت أفلام أخرى هذا السرد بعد الثورة أيضاً، مثل فيلم «عشم» (Asham: A Man Called Hope) (٢٠١٢) لمأغي مورغان، الذي يؤدي الممثلون فيه أدواراً مرتجلة في قصص لا تشترك إلا في أمر واحد وهو التعرّف إلى عامل موقت ظريف يدعى عشم (أمل). يستخدم الكاتب الارتجال لتجنّب سرد قصصي دراماتيكي صارم يحدث تحولاً من السرد الطويل الهادف إلى التفاصيل الصغيرة، في حين ينشأ عن التركيز على القصص الفردية منظور ملوّن يقترب من النص التخريبي الذي تحدّث عن ماكابي. يمكننا أن نتوقّع ملاحظة تعدد أصوات مشابهة في فيلم «آخر أيام المدينة» لتامر السعيد. يجمع هذا الفيلم الذي بلغ مرحلة الاكتمال، مجموعات قصصية مرتجلة ورسائل فيديو من مدن مختلفة - منها برلين وببيروت وبغداد - تتمحور حول الذكريات الشخصية لصانع الفيلم وبطله (والشخصية المقابلة لصانع الفيلم نفسه).

وكما أشرنا سابقاً، مال البطوط وعبد الله، اللذان بدأ باستخدام هذا النموذج، إلى التخلي عنه في أفلامهما الجديدة، منتقلين إلى معسكر التقدمين الذي يتعين علينا أن ننسب إليه أيضاً فيلم «بعد الموقعة» ليسري نصر الله. إنها بحسب باختين أعمال حوارية كلاسيكية يتصادم فيها النظام القديم مع الأفكار ذات التوجّه الديمقراطي، مقسّمة الواقع بشكل واضح إلى مؤيدين ومعارضين. وفي الوقت عينه، تبين

**لا ينبغي مناقشة المشاريع
الفنية الحديثة في المنطقة
على صعيد فئات محددة
بوضوح، بل الأنسب مناقشتها
كصراع بين خطابات.**

حبكة الرواية في هذه الأفلام نظاماً قمعياً. يعالج فيلم «الشتا اللي فات»، على سبيل المثال، حسرة سجين سياسي سابق، وصديقه السابقة - صحافية تعمل في محطة تلفزيونية حكومية، لكنها تُظهر حقيقتها في أثناء الثورة، وتتودّد إليه مجدداً؛ وخصمهما، وهو ضابط أمن ماهر. يناقش فيلم «بعد الموقعة» علاقة متناقضة لفتاة برجوازية انجذبت إلى سائس خيل في منطقة الأوامرات زُعم أنه شارك في الهجوم على ميدان التحرير في أثناء ما سُمّي «موقعة الجمل». تعرّف المشاهدون من خلاله إلى دسائس مدبّري الحوادث من خلف الكواليس، والأهم من ذلك، الضغط الاقتصادي الذي يواجهه سائس الخيل الذي يعتمد على السياحة في أثناء الأزمة.

شهدت تونس أيضاً إنتاج أفلام تقديمية مثل «الأستاذ» لمحمود بن محمود، ويحكي عن أستاذ قانون معروف عُيّن في عهد بن علي في رابطة حقوق الإنسان التونسية، لكنه يجد نفسه،

لدى اعتقال تلميذته وحبيبته، عالقاً في ورطة بين أحاسيسه ومطالب النظام. وهذا النوع من النزاع - الشعراي أحياناً بكل ما في الكلمة من معنى - يُنهض الأفلام الوثائقية التي أنتجت غداة الثورات الأولى التي أظهرت تضامناً كاملاً مع الثوار. ولو نظرنا إلى المسألة من منظور اليوم، ولا سيما فيلم «كلمة حمراء» (٢٠١٢) لإلياس بكار، وفيلم «لا خوف بعد اليوم» (٢٠١١) لمراد بن شيخ، وفيلم «ديفاج [ارحل]، الشعب يريد» (٢٠١٢) لمحمد الزرن، نجد أن هذه الأفلام أشبه بروايات عن أيام الثورة الثمانية عشر والنزاعات التي تلتها بين النظام السابق من ناحية، والرغبة في الليبرالية والديمقراطية من ناحية أخرى.

يولّد التركيز المنصبّ على الحوادث التي تجري في الشوارع وعلى التظاهرات الضخمة (مع أن فيلم «لا خوف بعد اليوم» اختير من بين شهود العيان المعاصرين) تأثيراً مفككاً يحاكي الصور التلفزيونية التي تُذاع في أثناء التظاهرات. والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الفيلم الوثائقي المقسم إلى أجزاء: «التحرير ٢٠١١: الطيب والشرس، والسياسي» (٢٠١١) التي عُرضت في وقت واحد بالتعاون مع آيتن أمين وعمرو سلامة في مهرجان ليبيزغ السينمائي لسنة ٢٠١١. وعلى الرغم من الصور الفردية مثل صور مصور صحفي وناشط، لا يقدم هذا العمل الكثير كذلك للرد على وابل الصور التي التقطتها وسائل الإعلام الجديدة والمحطات التلفزيونية الفضائية. لكنّ آيت أمين تقدم مقارنة مختلفة نوعاً ما في فيلم تُجري فيه مقابلات مع رجال شرطة في بيئتها الخاصة ودائرة معارفها للتدقيق في مناقبياتهم المهنية. ومع أن الفيلم يعرب عن عداء سافر أيضاً، يميل منظور المخرجة الموضوعي إلى إضعاف الخطاب الذي يولّد تسلسلاً هرمياً.

إننا نجد دائماً هذا الولع بالذات أو محاولات من جانب منتجي الأفلام لتقديم أنفسهم - كصانعي أفلام - كأشخاص ذاتيين، وبالتالي شهود محازبين في أعمالهم، مثل فيلم «مولود في ٢٥ يناير» لأحمد رشوان، وهو سرد وقائعي جادّ للمرحلة الأولى من الثورة. لكنّ السرد الذاتي في الفيلم - الصارم للغاية برغم ذلك - يحدّ بدرجة كبيرة من نغماته، على النقيض تماماً من فيلم «ممنوع» (٢٠١١) لأمل رمسيس الذي صُوّر قبل الثورة. صاغت رمسيس، وهي ناشطة سياسية، موضوع الفيلم من خلال مقارنة مترابطة باستخدام محادثات مع أصدقاء ومعارف، وأثرته ملاحظات عامة من بيئتها الاجتماعية، للبحث في أسئلة متصلة بمحظورات لا تُحصى - ذات طابع سياسي واجتماعي وثقافي - نشأت وآخرون في ظلها. لكن الجودة التقنية للفيلم تجعله مرغوباً.

يُبرز فيلم (Lacite Inchallah) (٢٠١١) للمخرجة التونسية ناديا الفاني، الذي يمكن تصنيفه بالمثل كقصة فيلم شخصية، جودة سينمائية أعلى كثيراً من الأفلام المصرية المناظرة، وربما يكون سبب ذلك أن الإنتاج الفرنسي أفضل تجهيزاً كثيراً، فضلاً عن قدرة الفاني على العودة إلى مجموعة أفلام كبيرة تحكي عن هذا الموضوع. تعان منتجة الفيلم في شهر رمضان الأيديولوجيا الإسلامية والمعايير الأخلاقية المزدوجة لدى العديد من أبناء بلدها من منظور جمالي، مع الأخذ في الاعتبار نموذج فصل الدين عن الدولة. وعلى غرار (Degage) (٢٠١٢)، يوضح هذا الفيلم - الذي كان من المفترض أن يكون بعنوان «لا ربّي

ولا سيدي» - بجلاء الجبهة المستعرة بين معسكر العلمانيين ومعسكر الإسلاميين، وهي جبهة لوحظت لأول مرة في مصر، وتحديداً في الشوارع وفي وسائل الإعلام في السنة الثانية للثورة وليس في فيلم.

- ٨ -

بتقديم فيلم «يا من عاش» الوثائقي (٢٠١٢) من منظور الشخصيات المهمشة اجتماعياً إلى حد بعيد على سبيل الحصر، تصبح المخرجة التونسية هند بوجمعة تقدّمية متطرّفة، وكذلك فيلم «جلد حي» (٢٠١٠)، وهو فيلم وثائقي للمخرج المصري فوزي صالح. يمكن اعتبار فيلم بوجمعة، على الخصوص، إسهاماً كلاسيكياً لـ «السينما المباشرة»، حيث تتبع الكاميرا من دون تعليق امرأةً تونسية مشرّدة طوال شهور، مصوّرة العنف والإساءة في حياتها اليومية. لا ريب أن الثورة صاغت الملاحظات السينمائية للمخرجة البرجوازية لأنها تقرّ بأنها عاشت عيشة مريحة في عهد بن علي. لكن الاضطرابات أتاحَت لها الفرصة للتعرف إلى جانب من البلاد وشعبها لم تعرفه من قبل^(١١).

كما أن المخرج المصري فوزي صالح، الذي يتحدث فيلمه عن مجموعة من الشباب في أوضاع عملهم المؤذية - بل التي تعرّض حياتهم للخطر - في المنطقة التجارية بالقاهرة، يُبقي الكاميرا قريبة من شخصياته ومن حياتهم اليومية. ويحكي الصوت الذاتي للفيلم قصصاً وتعليقات أدلى بها أبطال الفيلم بعيداً من عدسة الكاميرا.

فيلم السينما المباشرة الرصدي الآخر هو «ثورة غير درج» (٢٠١١) حيث يحدّق المخرج التونسي رضا طليلي من فوق أكتاف مجموعة من فنّاني الكتابة على الجدران يسمّون «أهل الكهف» (كناية عن عملهم السري) والذين يصورون أنفسهم بأنهم فدائيو الجمال. لكن على النقيض من المخرجة بوجمعة والمخرج صالح، يجزئ طليلي وحدة الزمان والمكان في تسجيل الفيلم وتحرير المونتاج ويغفلها تماماً. وبالتالي؛ يتخلّى الفيلم عن أي نوع من الصرامة القصصية ويصبح تدخلاً سينمائياً تخريبياً، على شكل بيان سينمائي ترابطي. إنه بمنزلة المكافئ لموضوع فيلم «الجهة» (٢٠١١) الذي أنتجه طليلي قبل الثورة، مشكّالاً لفنون تقليدية مهددة في مسقط رأس منتج الفيلم. وسبق لطليلي أن سعى لعرقلة الاستمرارية السردية في فيلم قصير أنتج قبل الثورة بعنوان «أياً كان» (٢٠٠٧) يتحدث عن محاولة انتحار فاشلة أقدم عليها زوجان والاعتقال التعسفي للرجل بعد ذلك. وبحسب الملاحظة الدقيقة التي أدلى بها المدوّن ومنتج الأفلام التونسي إسماعيل، ينظّم طليلي مادّته في نموذج متّحد المركز، مثل موجات ناتجة من إلقاء حجارة في المياه، تتشكل دائرة حول المركز، ثم تتشكل أخرى، وهكذا. إضافة إلى ذلك، تضطلع وجوه لا تنطق بكلمة - وصامتة حقاً - بدور كبير في هذا الفيلم كما

في أفلامتونسية أخرى أنتجها سينمائيون تونسيون شباب قبل الثورة، كما لو أن شخصاً «قتل لغتهم»^(١٢).

- ٩ -

ذكرنا من قبل أن اللامركزية والنزعة الجماعية أدت دوراً كبيراً في الأنشطة الفنية بعد الثورة. وهذا ينطبق على صناعة الأفلام أيضاً، وهي ناحية برعت فيها منذ ذلك الحين «الجمعية التونسية لسينما التحريك» (ATAC)، التي تنظم أساساً ورش عمل وعروضاً متنقلة في الولايات، فضلاً عن مجموعة إكزيت للأفلام السينمائية. تضم المجموعة إلى جانب إسماعيل كلاً من يوسف شبي وعلاء الدين سليم. يمكن تصنيف فيلمهم «بيبلون» (٢٠١٢) على صعيد الأسلوب بأنه من نوع «السينما المباشرة»، ولا سيما أن منتجي الفيلم يوثقون بناء مخيم تونسي للاجئين بالقرب من الحدود الليبية ثم تفكيكه من دون تعليق ومن خلال لقطات رصدية طويلة. إنهم يصورون في سياق العملية أتراح اللاجئين وأفراحهم الصغيرة والكبيرة، فضلاً عن أفراح وأتراح المشرفين عليهم والذين قدموا من دول عديدة بدءاً ببنغلادش، وانتهاءً بدول غرب أفريقيا، والمقيمين في بيئة الصحراء الطبيعية القاسية المحيطة بهم. يتجنب الفيلم عن قصد ترجمة الخليط اللغوي السائد في المخيم ليظل المشاهد كذلك معرضاً لتأثير الصخب الذي في المخيم.

يُبرز هذا العمل الجماعي، بلا شك، البُعد ذاته من الكلمات المحكية التي أشار إليها إسماعيل، كما مرّ معنا، في أفلام طليلي. كما أننا نجد توجّهاً مشابهاً في عمل سابق لأحد المخرجين الثلاثة، وأعني فيلم «الاستاد» (The Stadium) (٢٠١٠) القصير الذي أنتجه المخرج علاء الدين سليم إبان الحكم الدكتاتوري. يتبع هذا الفيلم في لقطات تعقبية طويلة لا نهاية لها رجلاً في أرجاء المدينة في أمسية تقام فيها مباراة في كرة القدم. يجلس في المقهى مدة طويلة قبل أن يشق طريقه في مكان حضري عدائي مظلم. وهناك يتعرض لضرب مبرح، ثم يستمر الفيلم في الشوارع الخالية وقاعات مصنع مهجور بينما يقابل المعلّق الرسمي على المباراة المصورة بتعليقات مسموعة تكاد ترقى إلى المحاكاة الهزلية. لكنّ الصورة تتحوّل ببطء إلى مشهد متقلّب ومرعب يراقبه المشاهد من دون كلمات.

يعتبر المنظر السينمائي أندريه بازين، التصوير غير المنقطع إضافة إلى التأطير الخاص للقطّة طويلة والتخلّي عن اللقطات القريبة التي تتغير بسرعة - الشائعة اليوم في أفلام الأكشن أساساً - بمنزلة جوهر الواقعية^(١٣). وذلك يجعل التضمين الاجتماعي للفرد، وتفاعله مع بيئته، في الواقع الفعلي، أكثر تجلياً، إذ إن اللقطّة الطويلة تترك المشاهد - الذين اعتادوا اليوم خصوصاً على سلاسل انقطاعات سريعة على مسافات متفاوتة - وشأنهم، وبالتالي تحدث تأثير غربة

(١٢) Ismaël, «Films, «Jiha» et «Thawra ghir draj» de Ridha Tlili: Deux ondes autour d'une révolution», <<http://nawaat.org/portail/2012/02/01/films-jiha-et-thawra-ghir-draj-de-ridha-tlili-deux-ondes-autour-dune-revolution>>.

André Bazin, *Was ist Film?* (Berlin: Alexander Verlag, 2004).

ونفور قوياً. ونحن نجد أحياناً أمراً مشابهاً في العمل الدرامي المصري «الخروج إلى النهار» (٢٠١٢) للمخرجة هالة لطفي، الذي يدخل حيناً جديداً بالكامل مقارنة بالأعمال المصرية الأخرى. تستخدم هالة لطفي هذه الحيلة الأسلوبية بكثرة إلى حد أن اللقطات الإفرادية في فيلمها تناظر مشهداً كاملاً في العادة. كان فيلم «الخروج إلى النهار» الذي أنتجته مجموعة «حصالة» عملاً بُدئ به أصلاً قبل سنين من اندلاع الثورة، لكنه لم يكتمل إلا في سنة ٢٠١٢. تتبّع مخرجة الفيلم بيد ثابتة امرأة شابة ليل نهار، في ما تسعى في غمرة المتطلبات الصحية لوالدها المحتضر طريح الفراش والحالات المزاجية لوالدتها المنهكة، لإضفاء شيء من المرح والكرامة على أعمالها الروتينية اليومية. وكما يوحي العنوان، يعتمد الفيلم على الفكرة الفرعونية التي تتحدث عن رحلة الروح بعد الموت، ولذلك أريد منها أن تكون مواجهة تأملية مع تجربة الفراق والموت.

- ١٠ -

في ما يتصل بالعمل السينمائي التخريبي، ينبغي أن نشير - على الأقل - إلى أفلام كوثر بن هنية ومحمد بن عطية، وكلاهما كرّس نفسه لنوع من الأفلام التي تسمى وثائقية خيالية أو أفلام السخرية الوثائقية. لا يزال الاستخدام المتناوب لكلا التسميتين في وصف هذا النوع من الأفلام يسبب إرباكاً. يستخدم الفيلم «الوثائقي الخيالي»

**إن اللامركزية والنزعة الجماعية
أدت دوراً كبيراً في الأنشطة
الفنية بعد الثورة. وهذا ينطبق
على صناعة الأفلام أيضاً.**

الأداة الأسلوبية للنموذج الوثائقي، لكنه يتألف من مادة خيالية كلياً أو جزئياً. غير أن ذلك لا يعني أنه لا يركز على تحليل الأوضاع الواقعية. بالمقابل، ربما تمضي أفلام «السخرية الوثائقية» خطوة إضافية بإضفاء المرح على الواقع من خلال محتواه الخيالي أو حتى المحاكاة الهزلية للنموذج الوثائقي برّمته.

ينطبق النوع الأخير على «شلات تونس» (٢٠١٢) للمخرجة كوثر بن هنية، وهو فيلم يحكي عن مجرم خيالي (لا تظهر المخرجة مقدار بُعد هذه الشخصية عن الواقع)، وهو شلات تونس، يُفترض أن اعتقل وأدين لاستخدامه شفرة حلاقة في شقّ الجوانب الخلفية لثياب الفتيات اللاتي يرتدين سراويل ضيقة. المقابلات التي عرضها الفيلم حقيقية، وكذلك بحث منتج الفيلم في شوارع تونس عن شلات إلى أن وجد شخصاً يزعم أنه هو في الواقع. لذلك، عوضاً من تفكيك أسطورة الذكورة، يسير الفيلم في الاتجاه المعاكس تماماً بالمشاركة في بنائها؛ وبذلك يُضفي طابعاً مرحاً على ثقافة الرجولة في تونس. لكنّ بن عطية تناقض هذه الفكرة بشكل صارخ في فيلم «القانون ٧٦» (٢٠١١)، وهو فيلم قصير يقتصر على مقابلات وملاحظات خيالية في العام ٢٠١٧! يوضح الفيلم، الذي تدور أحداثه في المستقبل القريب نتائج قانون سنّته حكومة إسلامية يأمر بالإغلاق الإلزامي لجميع المقاهي والبارات ويجعل ارتياد البارات سراً جريماً يعاقب عليها القانون.

- ١١ -

كما يتجلّى في سائر الأمثلة السابقة على الأفلام، يتضح أن صدى الثورة تردّد في صناعة الأفلام في كل من تونس ومصر. لكنّ الأمر الذي لا يقلّ وضوحاً هو أن هذا «الصدى» تردّد أصلاً قبل الاندلاع الفعلي للثورات، أسوة بالمجال السياسي حيث بدأت علامات التعبئة والمعارضة للنظام في كلا البلدين بالظهور أصلاً قبل سنين كما في الانتفاضة التي اندلعت في مناجم الفوسفات في قفصة بتونس في سنة ٢٠٠٨، وانتفاضة العمال في مدينة المحلّة الكبرى بمصر في السنة ذاتها. إن ازدهار الثقافة السينمائية الجديدة التي بدأت بالتبلور قبل سنين في قطاع الفنّ البديل والمستقل - سواء أكان مموّلاً ذاتياً أم مدعوماً - والذي ينعكس في المجال الإلكتروني كذلك، عائد من بعض الوجوه إلى زيادة المقدرة الاقتنائية للتكنولوجيا الرقمية والجهود المبذولة في سياق مبادرات غير حكومية ترمي إلى إتاحة ورش عمل تدريبية وتمثيلية. إنها تشكل البيئة المناسبة التي ستحتضن كذلك مستقبل الأفلام «الثورية». لا نزال بحاجة إلى معرفة مدى تمثيل العداء السياسي حجر عثرة في وجه هذا التغيير الجذري. لكنّ تعبئة المجتمعين التونسي والمصري - وبالتالي تعبئة الفنّانين فيهما - بدأت للتوّ □