

الشاهد من نافذة الأمس

السينما والثورة في مصر

صبحي الزبيدي

المتابع للنشاط، والمنتوج، والثقافي المصري، في العقدین الأخيرین، لا بد وأن يلاحظ التنوع، والغزارة، في الأعمال التي تنبأت أو تمت أن يحدث ما حدث: الزلزال الكبير الذي أطاح بفرعون، وأعاد للشعب حيويته، وحبه للحياة. في السينما مثلاً، هناك الكثير من الأفلام، أو مشاهد في أفلام، يمكن ربطها مباشرة بأحداث ثورة مصر الحالية.

غضب الجماهير، قسوة رجال الأمن، سقوط الرئيس وأولاده، ومحاكمتهم، مثلاً، تشكل أحداث الفيلم الكوميدي «الدكتاتور» (٢٠٠٩)، إخراج إيهاب لمعي. في فيلم «طيرانت» (٢٠٠٩) إخراج احمد الجندي، يحاصر الجمهور الغاضب قصر «الراجل الكبير»، هاتفاً: «الكبير لازم يرحل». وفي فيلم «هي فوضى» (٢٠٠٧)، إخراج خالد يوسف، ينتحر الضابط الفاسد. وفي فيلم «كلام الليل» (١٩٩٦)، إخراج إيناس الدغدي، نرى وزراء ومسؤولين فاسدين، اعتقلوا، وفي طريقهم للمثول أمام النائب العام.

أمثلة أخرى كثيرة نجدها في السينما، كما في الشعر والأدب، وفي مدونات الانترنت، تدل كلها على مدى حضور هذه اللحظة في المخيلة المصرية، بشكل عام. الطريف، هنا، أن موضوع الثورة لم يقتصر على الأفلام الجادة، والواقعية، بل أصبح موضوعاً لأفلام تجارية، معظمها كوميدي، تُطرح في السوق كسلع استهلاكية ترفيهية.

السينما التجارية في مصر أصبحت أكثر نفاذاً، وحضوراً، في نسيج الثقافة الشعبية، في مصر، والعالم العربي، بشكل عام، بفضل تطور تكنولوجيا الاتصال، وتطور حياة الناس عموماً. وإذا عدنا بالذاكرة نجد أن تجربة مصر مع السينما، بدأت في العام نفسه، الذي ولد فيه فن الصورة المتحركة في العام ١٨٩٦، ومنذ ذلك الحين، وفي مصر إنتاج سينمائي متواصل، بدأه أجنب، وسرعان ما أصبح مصرياً. ثمة متغيرات، بالطبع، ولكن الإنتاج نفسه لم ينقطع. يشكل هذا المنتج السينمائي أرسيفاً ضخماً من المعلومات، والذكريات، والأحاسيس، بل ربما يجدر القول إنه يشكل مخزوناً هائلاً من الصور والأخيلة، كما لو كان متحفاً مفتوحاً للجميع.

السينما في مصر تتغذى على الثقافة الشعبية، والثقافة الشعبية تتغذى على السينما. هذه العلاقة المعقدة والمركبة تتطلب منا أن نعامل السينما ليس فقط كسلعة ترفيهية ينتهي مفعولها مع انتهاء العرض، أو كشيء نستهلكه وكأننا نأكله. السينما مميزة عن باقي الفنون في أنها تخلق مشاهد حية، بمعنى أن الصور والخيالات التي تخلقها السينما، وتنشرها في محيطنا لا تنتهي بتلك السرعة بل تصبح وكان لها حياتها، لذلك ليس من المفيد شطب أي سينما بدعوى أنها «هابطة».

وقد اعتدنا أن تكون الكتابة النقدية من نصيب السينما الجادة والواقعية، وليس «الهابطة». في العادة، أيضاً، يجري تقسيم السينما نقدياً إلى نوعين: سينما جادة، وسينما تجارية، وباسم هذا التقسيم يتم حذف الكثير من الأفلام من المشهد السينمائي، تماماً مثلما تفعل الرقابة. في رأيي أن هذا التقسيم وكل التقسيمات التي تقسم الشيء إلى اثنين يجب أن تكون موضع شبهة، لأنها تكرر طريقة التفكير السائدة، التي تتخيل العالم والمعرفة على شكل شجرة.

هناك أصل، وهذا الأصل يتفرع، وهكذا دواليك. هذا النمط من التفكير أصبح نمط وجود يقسم العالم بين خير وشر، صح وخطأ، اسود وابيض، غرب وشرق. الخ. وهو نمط تفكير لا يعزز الاختلاف بقدر ما يعزز الخلاف، ونزعة التضاد والسيطرة. لذلك من الأفضل توظيف طرق وأدوات تفكير تعزز فكرة الاختلاف دون ضرورة التضاد والصراع.

في هذه الحالة نحن لسنا بحاجة إلى تقسيم السينما المصرية إلى قسمين: جاد وهابط. وفي حال اعتمادنا هذا التقسيم لسبب ما، فإن هذا لن يؤدي إلى شطب السينما التجارية بحجة أنها هابطة، بل وأكثر من ذلك، سوف يساعدها على إدراك اهتمامات، ومواضيع مشتركة، بين السينما التجارية والسينما الجادة. وهذا ما يقترحه والتر امبرست في كتاباته عن السينما المصرية، والثقافة الشعبية، وتقترحه كذلك فيولا شفيق في كتابها «السينما الشعبية في مصر» ٢٠٠٧، هو أن المواضيع الاجتماعية والسياسية ليست حصرا على السينما الجادة، بل هي أيضا مواضيع الأفلام التجارية، بالرغم من السطحية التي قد تغطي على هذه الأفلام.

موضوع الثقافات الشعبية موضوع شائك، وهناك الكثير من الكتابة والبحث في الموضوع، وليس المطلوب اعتماد تعريف لمعنى الثقافة الشعبية، المهم إدراك القوى المختلفة والمتعددة في هذا الفضاء، الذي فيه يتجدد إحساس الفرد بهويته.

مُكوّنات الثقافات الشعبية لأي مجتمع، تختلف الآن عمّا كانت عليه قبل عشرين سنة. لو حصرنا تفكيرنا في تكنولوجيا الاتصال فقط، في الانترنت ووسائل الديجيتال، فإننا حتما نعيش حالة مختلفة من حيث قدرتنا على التواصل ونسج العلاقات، في التأليف واللبث، في التعليق، والنشر. وما اسماء هابرماس «المجال العام»، أي المجال الذي تتقاطع فيه تجارب الناس واهتماماتهم، تجذرت إمكانياته بشكل راديكالي، ولكم في تجارب الثورات العربية مع «الديجتال ميديا»، والانترنت خير مثال.

السينما التجارية المصرية شهدت تطورات مهمة في العقدين الأخيرين من الزمن، من أهمها نمو ظاهرة «سينما المول»¹ [المركب التجاري] كما اسماها نقاد مصريون. حيث ينتقل مكان العرض من المسرح القديم إلى «المول»، مكان الاستهلاك الأمثل. الفيلم في «المول» بضاعة يجب أن تُباع لكي يستمر الشغل، هذا هو منطق «المول». سينما «المول» تجعلنا نفكر أيضا في الطبقة الجديدة من المبتكرين السينمائيين، الذين يملكون شبكات كبيرة من دور العرض. منطق الإيرادات كأداة منافسة بين الأفلام هو منطق سينما «المول»، ولهذا السبب بدأنا نرى تضخم أجور الفنانين لخلق «سوبر ستارز» أصحاب تسعيرة باهظة، كبرهان على نجوميتهم التي يترجمها شبك التذاكر.

نوع الأفلام الذي طورته سينما «المول» هو ما اقترح تسميته بـ«أفلام شرم الشيخ»، وهي أفلام تُصوّر معظم الأحيان في شرم الشيخ أو الغردقة (وقد لا تكون مصورة هناك) ولكنها أفلام تعج بالمُزج كما يقول المصريون (نساء فئات، وغالبا ما تكون مُزجة شامية)، ورقص وغناء وحبكات كوميدية، أو درامية، تعتمد في تسويقها على الممثلين، ومدى نجوميتهم.

ولكنها أفلام لا تحكي قصصاً ولا تعالج قضايا، بل هي أفلام مثل الوجبات السريعة يتناولها الشباب في «المول» ويتحدثون عنها، وهم يشربون الكابوتشينو في الكوفيه شوب (المقهى) في «المول»، مثل:

فيلم «اشتاتا شلتوت»، إخراج احمد عبد العزيز ٢٠٠٤ «علي الطرب بالثلاثة» (٢٠٠٧) إخراج احمد البدرى، «شورت وفانيلة وكاب» (٢٠٠٠) إخراج سعيد حامد، «حد سامع حاجة» (٢٠٠٩)، إخراج سامح عبد العزيز، أفلام «اللمبي» بطولة محمد سعد، وأفلام أخرى كثيرة لا يتسع المجال لتسميتها كلها هنا.

أفلام «شرم الشيخ» هذه، يمكن وصف دورها الأيديولوجي بالتطبيعي، إنها تطبع الفرق بين الغني والفقير، وتصوره وكأنه من صنع الطبيعة، أو أنه مشيئة الله. وهي

١ انظر مثلا صحيفة المصري، العدد ١٨٢٦، بتاريخ ١٣/٦/٢٠٠٩

كذلك انظر الأهرام الأسبوعي بالانجليزية Issue 439, July 1999

أفلام تبيع الفقراء فاننازيا العيش الغني، أو كما يكتب والتر ارمبرست تبيعهم « وهم الحداثة»^٢، وعلى الرغم من حقيقة أن ارمبرست في مقاله ذلك يركز على أفلام من السبعينيات، إلا انه من السهل تتبع هذا « الوهم»، وآليات عمله في أفلام شرم الشيخ، التي ازدهرت في العقد الأخير، من حقبة سلطة رجال الأعمال. المقصود بالوهم، هنا، جملة خيالات، حالة طارئة، عابرة، لا تدوم. في أفلام شرم الشيخ يجزّب المشاهد مشاكل ذات حلول، ليست كمشاكل المواطن الغلبان التي لا حل لها في معظم الأحيان. أفلام ترفيحية بالمعنى العريض، غالباً ما تطغى الكوميديا فيها، وتسودها حالة كرنفالية، حيث يمكن تبادل أو تغيير الأدوار لفترة محدودة من الوقت.

في هذه الحالة الكرنفالية، كما وصفها الناقد الروسي ميخائيل باختين: « تختفي شكليات المراتب، وكافة أشكال القهر، أو التعصب، والإتيكيت ايضاً». (باختين، ١٩٨٤ : ١٢٣). الكرنفال يوفر شعوراً مؤقتاً بالحرية من وضع خانق. وهذا هو العبء الأيديولوجي لكرنفالية أفلام شرم الشيخ: أنها توفر متنفساً من وضع خانق، ولكنها تبقى عليه دون تغيير.

خذ على سبيل المثال فيلم « شورت وفانيلة وكاب» ٢٠٠٠، إخراج سعيد حامد، بطولة احمد السقا ونور. في الفيلم، شاب مصري عادي، يعيش من وراء السياحة في شرم الشيخ، يقع في غرام ابنة وزير عربي خلال مؤتمر لوزراء عرب هناك. ورغم معارضة الوزير، إلا أن الشاب ينجح في الزواج من الفتاة، وبمساعدة من مسؤولي الأمن الطيبين، الذين يهبون لمساعدة مواطن غلبان. هذه هي الفانتازيا الكرنفالية، التي تقلب دور رجال الأمن من البطش إلى الطيبة، وتجعل من الممكن أن يصل مواطن عادي من الطبقة الشعبية لابنة وزير ويتزوجها. بالإضافة إلى كل أحلام الرفاهية والمتعة التي توفرها أحداث الفيلم المختلفة ومواقع التصوير في شرم الشيخ.

جانبا آخر من أفلام سينما «المول» يتمثل في نوع جديد من أفلام العنف، التي أخذت تغزو الإنتاج السينمائي المصري، وهي أفلام أبطالها قتلة ساديون، ومجرمون، يتلذذون بتعذيب الآخرين، وعصابات تمارس العنف بطريقة غير معهودة في الثقافة، أو السينما المصرية، مثل فيلم ادريالين (٢٠٠٩) إخراج محمود كامل، وفيلم السفاح (٢٠٠٩) إخراج سعد هندواوي.

هذه الأفلام تجعل من العنف سلعة يمكن استهلاكها كترفيه أيضاً. العنف في معظمها يمارس ضد المرأة، مثلاً في فيلم الوعد (٢٠٠٨) إخراج محمد ياسين، تجري مطاردات صاخبة وعنيفة بين بطل الفيلم، ومجموعة الأشرار الذين يريدون النيل منه، وبدلاً منه يذبحون امرأة دون سبب، فقط لأنها كانت معه.

مشهد الذبح والدم الذي ينفجر في عين المشاهد للحظات، لا يتلاشى بسرعة. هذا المشهد ربما يُكتفَى كل مشاهد العنف اللفظي، والجسدي، الذي تتعرض له المرأة المصرية والعربية في السينما. ويقدم لنا المخرج يسري نصر الله في فيلمه «أحكي يا شهرزاد» (٢٠٠٩) تعليقاً نقدياً ذكياً على هذه المشكلة، من خلال إعلامية مصرية تلعب دورها منى زكي، تضطر للظهور في برنامجها التلفزيوني الاجتماعي كضيفة هذه المرة جاءت لتشارك الجمهور قصتها هي، وتريهم وجهها الذي حطمه زوجها. تستعير أفلام العنف هذه، في معظم الأحيان، حكايات لأفلام أمريكية، ولكن لا وجود لحكاية فيها، المكان غائم غير محدد، وكذلك الزمان. في الأفلام التجارية الأخرى: الكوميديّة، والاستعراضية، أو الاجتماعية، حتى في أكثرها سطحية، تبقى مصر مكان وقوع الأحداث، الـ mise-en-scene الذي يتشكل منه المشهد السينمائي في الفيلم، حيث أصداء الناس والحارات والمدن، وهذا ما تفتقده هذه النوعية من الأفلام، فكل شيء فيها وليد حبكة أفلام مصطنعة وغريبة، أسماها بعض الكتاب في الصحف المصرية «أفلام الفشار».

سينما «المول» حالة سينمائية مصرية تعكس حالة الاستقطاب الاقتصادي، والطبقي، التي سادت المجتمع المصري في ظل حكم حسني مبارك، وطبقة رجال الأعمال، التي استغلت سلطتها السياسية من أجل الربح الاقتصادي، وأدت سياساتها

الاقتصادية إلى تلاشي الطبقة الوسطى، على حساب زيادة طبقة الفقراء، ومراكمة مقدرات البلد الاقتصادية في أيدي قلة قليلة من كبار الأغنياء. وهي أفلام تسهم، في نهاية الأمر، في تطبيع ونشر ثقافة الطبقة السائدة، وصرف الأنظار عن المشاكل الاجتماعية، الناتجة عن فساد الطبقة الحاكمة تلك.

يحاول النقاد والباحثون في دراساتهم عن الثقافات الشعبية، استجلاء الأنماط السردية السائدة في هذه الأفلام، ونوع الخيالات والصور والتعميمات، التي تسعى إلى تعميمها في المخيلة الشعبية، باسم الترفيه، وكيف تصب في نسيج تشكيل الهويات، فردية كانت أم جماعية، سواء كشعب أو أمة، كما يقترح بندكت اندرسون في «مجتمعات مُتخيَّلة».

ليس المقصود بالمتخيل هنا، الغيبي أو اللاطبيعي، وإنما المقصود قوة حضور كل تلك الخيالات التي ينتجها الناس عن حياتهم. والمقصود بالخيالات ليس فقط الصور البصرية، بل الحسية بشكل عام، أي اللمس والرائحة، والسمع والذوق. كل ما يجعلنا ندرك هو صورة. المفكر الفرنسي هنري بيرجسون في كتابه «المادة والذاكرة»^٣، يقترح بأن الصور والخيالات هذه هي «أكثر من مجرد إشارة» أو رمز للشيء، ولكنها أقل من الشيء نفسه». بمعنى أن الصور والخيالات هذه، التي نعوم فيها، لها قوة حياة، وهي تصبح نحن فيما بعد. جيل ديلوز يرانا نعيش في غيمات داخل غيمات من الصور والمتخيلات، وهذا ما يدعوه بالعالم الافتراضي. سلافيو جيچك كتب معلقاه على هذا العالم الافتراضي قائلاً:

إن المهم فيما يقوله ديلوز ليس الإشارة إلى «الحقيقة المتخيلة» أو الواقع الافتراضي *virtual reality* وإنما إشارته لـ «حقيقية المتخيل» *reality of the virtual* ما أريد الوصول له عبر ملاحظات هؤلاء المفكرين أن علينا، في قراءتنا للسينما،

٣ Bergson, Henri *Matter and Memory*.

٤ “images are more than representations but less than the thing itself”
(*Matter and Memory*, 9)

٥ Zizek, Slavoj.

Organs without bodies: Deleuze and Consequences. Routledge, 2004.

أن نذهب ابعد من فكرة أن السينما تمثيلية أو رمزية representational فهذه الفكرة تفرض علينا فهما معيناً، مفاده أن هناك العالم المادي الموضوعي الذي نعيشه من جهة، ومن جهة أخرى هناك صور ورموز وأفكار تعبر عن هذا العالم، أحياناً بطريقة صحيحة وفي أحيان أخرى خاطئة.

المشكلة في طريقة التفكير هذه أنها تعيدنا دون أن ندرى إلى نموذج الشجرة، أو الثنائية التي تفترض تكوّن الأشياء من ضدين، وتفترض وجود عالم مادي موضوعي ومستقل عن العالم الافتراضي، وكأن العالم الافتراضي اقل مرتبة، وأهمية وحقيقية من العالم المادي. ويقدم بيرجسون، ديروز، غواتاري، ادوارد سعيد، وآخرون غيرهم، أدوات نظرية، ونقدية، تتيح لنا إمكانية التحرر من هذا النمط من التفكير.

سينما «المول»، وأفلام شرم الشيخ مجرد جزء من الأفلام التجارية، إذ أن السينما التجارية المصرية أكثر تنوعاً واختلافاً، وتتأثر بطاقات ومواهب المؤلفين/ات والمخرجين/ات، والتنافس بين شركات الإنتاج. على سبيل المثال: الأفلام التي أنتجها الأخوان احمد ومحمد السبكي، أفلام لا تتجاوز ميزانيتها، في العادة، المليون جنيه، وهي عموماً تقوم على موضوعات غير جادة، تعتمد على الكوميديا، وتخاطب الطبقات الشعبية، مثل أفلام اللمبي، اللي بالي بالك، أيظن، لحمة راس، كلم ماما، الفرخ، وقد حققت إيرادات عالية في شباك التذاكر.

في المقابل، هناك شركة غود نيوز، وهي شركة إنتاج جديدة، كان باكورة إنتاجها فيلم «عمارة يعقوبيان» ٢٠٠٦، الذي يعد حتى الآن أضخم إنتاج سينمائي من حيث التكلفة (أكثر من ٢٢ مليون جنيه) وهو أيضا الفيلم الذي حقق أعلى إيرادات في تاريخ السينما المصرية. شركة غود نيوز تعتمد قيمة إنتاج عالية، وهي حسب القائمين عليها، تحاول أن ترتقي بالمشهد السينمائي بشكل عام.

ومن الأفلام الأخرى لشركة غود نيوز: مرجان احمد مرجان، حلیم، إبراهيم البيض، ليلة البيبي دول. مثال آخر ومختلف يتجلى في شركة أفلام مصر العالمية، التي أسسها الراحل يوسف شاهين، وهي شركة إنتاج تُعنى بإنتاج أفلام جادة ذات

مضامين اجتماعية وسياسية ومعظم أفلامها إنتاج مشترك، مصري وفي العادة فرنسي. من أفلام هذه الشركة: فوضى، الأبواب المغلقة، المهاجر، مرسيدس، العصفور.

هناك، أيضا، شركة الباتروس، التي يملكها كامل أبو علي ونجيب ساويرس وقد أنتجت هذه الشركة أفلاما جادة مثل: دكان شحاتة، حين ميسرة، والرئيس عمر حرب، وكلها من إخراج خالد يوسف، كما أنتجت أفلاماً كوميدية خفيفة مثل: زكي شان، مطب صناعي، كده رضا. وهناك أيضا الشركة العربية للإنتاج والتوزيع السينمائي، احد اكبر المنتجين في مصر وأفلامها تضم الجاد والسطحي.

لإيجاز ما تقدّم، يمكن القول: أولاً، يجب الابتعاد عن التعميمات والتقسيمات، التي قد تبدو وكأنها تساعدنا في دراسة وفهم السينما، ولكنها في حقيقة الأمر تختزل المعلومات وتبسطها وتشطب الكثير من التفاصيل والاختلافات. ثانياً، الأفلام التي قد ننعته بالهبوط والسطحية يجب أن نأخذها بعين الاعتبار، أيضا، إذ تُشكّل جزءاً من المنتج السينمائي، وتصبح جزءاً من المخيلة، أو الثقافة الشعبية. ثالثاً، علينا استخدام مصطلحات، وأدوات نقدية، تساعد على إدراك الاختلافات الموجودة بين الأفلام، وتفسح المجال لكي نتعامل مع كل الأفلام، وليس فقط الأفلام الجادة أو الفنية.

وهذه الاقتراحات مستقاة من التجربة المصرية، خصوصا في ضوء الثورة المصرية الحالية. لقد وفرت هذه الثورة وضعاً تاريخياً نادر الحدوث، يلقي بظله على كل ما سبقه. وكما ذكرت في بداية هذا المقالة، فإن المتابع للمنتج الثقافي المصري يستطيع أن يتلمس حالات التذمر والغليان من الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي أدت إلى ثورة شباط (فبراير) المصرية.

في السينما، بالذات، ثمة لحظات سينمائية تستدعي التوقف أمامها لوضوح التعبير والرؤية فيما يتعلق بالثورة والسينما في مصر، وهذه بعض الأمثلة: خلال أحداث الثورة المصرية، وبعد خلع مبارك عن السلطة، انتشر على الانترنت

مقطع من فيلم « طير أنت » ٢٠٠٩، إخراج احمد الجندي، المقطع الذي يلعب فيه احمد مكّي دور «الكبير» أي الزعيم، الطاغية، الأناني والظالم، الذي يثور عليه الفلاحون، وهم يحملون المشاعل، ويدورون حول بيته فيما يشبه طقس الحجيج مرددين: «الكبير لازم يرحل .. لازم يرحل .. لازم يرحل».

انتشر هذا المقطع بسرعة في المدونات، واليوتيوب، والفيس بوك، وكأنه نبوءة تتحقق في هتافات الثوار في ميدان التحرير، المطالبة برحيل الرئيس مبارك. مقطع آخر طريف، ينطوي على حكمة حتى وإن كانت غير مقصودة، عندما يأمر الكبير رجاله بقطع الانترنت عن البلد، لأن زوجته اشترت وسادة عليها صورة نجم المسلسل التركي «مهند ونور» عن طريق الانترنت.

بالضبط مثلما قام رجال حسني مبارك بقطع الانترنت، والاتصالات الخلوية، عن مصر في أوج الثورة. في هذا الفيلم يتقمص احمد مكّي أدواراً مختلفة، في الحياة، بمساعدة عفريت طيب. احد هذه الأدوار شخصية كابتن ميشو، شاب مفتول العضلات يعيش في أوساط الطبقة الغنية، نصف كلامه باللغة الانجليزية، وكل حديثه عن الحفلات والنساء وعمليات التجميل في لبنان. في أول امتحان «رجولة» يسقط ميشو في الامتحان، حينما يتخلى عن صديقته، التي تتعرض لهجوم، ومحاولة اغتصاب من مجموعة من الزعران. نستنتج من سير الأحداث أن ميشو شاب تافه، يجيد الاستعراض فقط.

وكما هو متعارف عليه في ثقافتنا العربية الرجولية، فإنه لا خير يرجى من رجل لا يستطيع حماية امرأة. ميشو يتخلى عن صديقته لينجو بنفسه، يطلب منها ببساطة أن تنام معهم. في آخر المشهد تقوم المرأة بضربه، وضرب الزعران الذي حاولوا اغتصابها. فيلم «طير أنت» كوميدي تجاري من الأفلام العشرة التي حصدت أعلى إيرادات في العام ٢٠٠٩، وتبرز فيه موهبة الممثل احمد مكّي.

مثال آخر فيلم «الدكتاتور» ٢٠٠٩، إخراج إيهاب لمعي، إنتاج «ميلودي بيكتشرز»، وهو أيضا فيلم كوميدي عن دكتاتور (يلعب دوره حسن حسني) يحكم جمهورية «موز» تدعى مامبوزيا (هذه الجمهورية تقع في قلب مصر).

للدكتاتور ولدان، أحدهما صاحب كيف ونساء، والآخر مهووس بالسلطة والمال (يلعب دور الشخصيتين الممثل خالد سرحان). عندما يتوجس الدكتاتور خيفة من الشعب ينفي الولد اللعوب، بينما يصبح ابنه حكيم الحاكم الفعلي للبلد، ويبدأ ببيع مؤسسات الدولة، يبيع كل شيء، كل الدولة ومؤسساتها، حتى الممتلكات الشخصية العائدة لأبيه.

يثور الشعب على الدكتاتور، وفي مشاهد الثورة نستنتج أنها ثورة جياح. يمسك الجيش بزمام الأمور، يعتقل الدكتاتور وأبناءه ويحاكمهم، تماما مثلما حدث لمبارك وأولاده. في بيان يذيعه قائد عسكري يقول ما يلي: «وبسم الشعب سيتم محاكمة كل من طغى وبغى، ...، هذا وسنضطر لأن يمسك الجيش بزمام الأمور في البلاد، لحين استقرار الحكم عن طريق انتخابات شعبية عادلة».

بعد أحداث الثورة يصبح هذا الفيلم مثيراً للدهشة من حيث دقة الوصف وتشابه الأحداث، وكأنها أمنية تحققت، خاصة وإحداث الفيلم تأتي في إطار كوميدي كرنفالي، يتم فيه إعادة ترتيب العلاقات السائدة، ولو بصورة مؤقتة.

في فيلم «هي فوضى» ٢٠٠٥ إخراج يوسف شاهين وخالد يوسف، يقوم ضابط أمن فاسد يسمى حاتم (يلعب دوره خالد صالح) باستغلال الناس الفقراء عن طريق إجبارهم على دفع رشاوى، وانتهاك حرياتهم، وتعذيب مجموعة من الشباب لمجرد أنهم شاركوا في مظاهرة ضد الفساد.

سلطة وفساد الضابط هذا لا يعرفان حدوداً، يتملق رؤساءه في العمل ويبتز مرؤوسيه، ويعذب المسجونين حتى الموت. في هذا الضابط تتجلى لدى المشاهد قسوة وفساد نظام الأمن السائد. وطوال الفيلم نسمعه يردد نفس المقولة نفسها لضحاياه: «اللي مالوش خير في حاتم، مالوش خير في مصر».

في المبنى الذي يسكن فيه حاتم، تسكن نور (منة شلبي) مع أمها. يقع حاتم في غرام نور مع أنها تكرهه، وبما أنه اعتاد الحصول على ما يريد، عن طريق الابتزاز، باستخدام سلطته، فهو يجرب كل الوسائل دون نجاح. وفي النهاية يختطفها ويقوم باغتصابها، ثم ينكر ما حدث مستعيناً بشهادة زور من زملائه في الشرطة. ولكن نور وبمساعدة نائب الوكيل العام (شريف) وهو الشخص الذي تعجب به منذ بداية الفيلم، يصرّان على إثبات الحقيقة.

في نهاية الفيلم، يكون الأهالي قد طفح بهم الكيل من بطش وفساد الشرطة، فيثورون ضدهم ويتوجه حشد كبير من الأهالي الغاضبين الثائرين يهاجمون المركز. في هذه الأثناء يكون نائب الوكيل ونور قد توصلا إلى إدانة حاتم، والذين ساندوه. يحاول حاتم الهرب ولكنه لا ينجح، في اللحظات الأخيرة يطلق حاتم النار على شريف فيصيبه في كتفه، ثم ينتحر.

فيلم «هي فوضى» من الأفلام الجادة، إذا أردنا تصنيفه، وهو آخر أفلام الراحل يوسف شاهين، ومساعدته خالد يوسف. وهو فيلم درامي اجتماعي يركز على فساد واستبداد نظام الأمن القائم. شخصية حاتم ترمز لنظام حكم كامل، وليس لشخصية معينة، بدليل أنه يجد مساندة ودعم من معظم الضباط الذين يعمل معهم. شخصية نور في الفيلم تصبح مصر، وهذه الرمزية مألوفة في السينما والأدب، حيث يرمز شرف المرأة لشرف الوطن والأمة، لذلك فإن اغتصاب نور هو اغتصاب لمصر التي تثور ضد هذا الاغتصاب.

أحداث الثورة المصرية تضفي على هذا الفيلم نكهة خاصة وتعطيه مصداقية، ليس لأن الفيلم يعكس الحقيقة كما هي، بل لأنه يعكس رغبة جامحة وعمامة عند الناس، وهي الثورة ضد نظام الفساد القائم.

في مقدمة كتابه «مدخل إلى الأفلام الوثائقية»^٦ يكتب بيل نيكولس بأن «كل الأفلام أفلام وثائقية» بما فيها أكثرها خيالية. نيكولس يعلل رؤيته هذه بالقول إن

الأفلام الخيالية fiction films، هي أفلام توثق تفكيرنا الرغبي wishful thinking، يقصد بهذا أن لا أفلام تأتي من فراغ، وأن الأفلام التجارية الخيالية فيها جزء من الحقيقة، إن لم تكن حقيقة قائمة، فهي حقيقة افتراضية، رغبةية. اعتقد أن الأفلام التجارية المصرية سوف توفر مادة غنية للدارسين، الذين يأملون فتح آفاق جديدة في حقل دراسة السينما.

