أزمة السينما العربية

أزمة السينما العربية

عدنان مدانات

لوجو
الهيئة المربع

سلسلة
آفاق السينما

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد
أمين عام النشر
سعد عبد الرحمن
الإشراف العام
د. زينب العسال
الإشراف الفنى
د. خالد سرور

• أزمة السينما العربية
• عدنان مدانات
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2007 م
120 ص 16٫5 × 23٫5 سم
• تصميم الغلاف: د.خالد سرور
• المراجعة اللغوية:
عبد الحميد عيسى غازى
• رقم الإيداع: ١٤١٨١/ ٢٠٠٨
• الترقيم الدولى: 977-437-808-3
• المراسلات :
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى : 16 أ شارع أمين سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت : 7947891 (داخلى : 180)

• الطباعة والتنفيذ :
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : 23904096

55

تعنى بنشر الدراسات المتخصصة فى
الثقافة السينمائية والتليفزيونية

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
أحمد الحضرى
مدير التحرير
محمد عبد الفتاح

الآراء الواردة فى هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف فى المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

أزمة السينما العربية

المحتوى

- تـقـديم 9
- **الـفـصل الأول: .....** 13
١- صالات السينما أزمة جمهور أم أزمة ثقافية؟..... 15
٢- أفلام عربية على مقاس الصالات 18
٣- بناء الجمهور فى صالات السينما الشعبية في العالم العربي.... 22
٤- أحجية نجاح الفيلم التافه..... 26
٥- الجمهور السينمائى المدلل..... 30
٦- لمن تصنع الأفلام سؤال السينما العربية الملح؟ 33
٧- مأزق السينما فى رغبات جمهورها 36
٨- عن العنوان والإعلان وثقافة السينما الشعبية 39
- **الـفـصل الـثـانى: .....** 45
٩- أفلامنا والعالم 47
١٠- السينما الوطنية وإشكالية الإنتاج المشترك 49
١١- حول أفلام الإنتاج المشترك والسينما الوطنية العربية..... 52
١٢- أفلام المخرجين العرب والتمويل الأجنبى 55
١٣- سينمائيون عرب عالميون 62
١٤- الدعم الأوروبى للسينما العربية 67
١٥- الدعم المنشود للسينما العربية 69
١٦- متاهات السينما العربية 72
١٧- أزمة السينما العربية المعقدة 76

* **الفصل الثالث:** 79
١٨- النقد وإشكالية الكتابة عن السينما 81
١٩- مجالات الكتابة عن السينما 83
٢٠- النقد السينمائى والحنين إلى الماضى 83
٢١- مساهمة المخرجين فى النقد 84
٢٢- النقد وسقف الحرية في العمل السينمائي 84
٢٣- تواصل النقد مع جماهير السينما 85
٢٤- كليشيهات المصطلح النقدى المضللة 86
٢٥- النقد السينمائى المقلق 90
٢٦- تأملات في واقع النقد السيمائي فى وسائل الإعلام العربي .. 94
٢٧- عن السينما والفنون فى الملاحق الثقافية 97
٢٨- السينما صورة 100
٢٩- خطوات على طريق نظرية للسينما العربية..... 103
٣٠- أزمة البحوث السينمائية 108
٣١- الكتب السينمائية 111

تقديم

محاور فى السينما العربية

هناك ثلاثة محاور رئيسية كانت و ما تزال تشكل جوهر الأسئلة التى تجابه سيرورة السينما العربية الشابة فى بحثها عن تحققها المؤثر وعن رسالتها الحضارية، الأول هو حرية التعبير عن قضايا الإنسان العربى المعاصر المصيرية وهمومه الاجتماعية والسياسية، إضافة الى جعل السينما وسيلة إبداعية للتعبير الذاتى الخاص بالسينمائى نفسه، والثانى هو إمكانية دمج المعاصرة مع التعبير عن التراث الثقافى للأمة العربية وتاريخها بما يؤدى إلى بناء الشخصية العربية المعاصرة عن طريق الاستفادة من كل ما هو إيجابى فى تاريخها، أما المحور الثالث فهو يرتبط بالمحور الثانى بشكل لصيق و يتعلق بمشكلة البحث عن أشكال وأدوات للتعبير السينمائى تعكس أسلوب السينمائى إبداعيا كما تعكس الخصائص التراثية والجمالية التى تمثل جوهر الهوية الوطنية.

بالعلاقة مع محور التعبير عن قضايا الإنسان العربى المعاصر وهمومه الاجتماعية والسياسية، فإنه يجدر ملاحظة أن هذا المطلب الأساسى كان على الدوام يرتبط بالتوجه نحو تحقيق الواقعية السينمائية، على تعدد مذاهبها، بما يتيح للسينما أن تعكس على نحو سليم وصادق شكلا ومضمونا قضايا الإنسان والواقع العربى المعاصر. ويمكن القول أن هذا التوجه الذى ظهرت إرهاصاته الأولى فى السينما العربية من خلال مخرجين مصريين مثل **كمال سليم** و**صلاح أبو سيف** و**توفيق صالح** و**يوسف شاهين** وقلة غيرهم ،بدأ يمتد فى الربع الأخير من القرن العشرين إلى باقى سينمائيى الأقطار العربية وذلك من خلال أفلام السينمائيين الشباب العرب الذين يتعاملون مع السينما باعتبارها وسيلة فكرية فنية وليست وسيلة ترفيهية . ففى مصر وسوريا والجزائر وتونس وبقية البلدان العربية ذات النشاط السينمائى أنتجت فى

تلك الفترة كمية من الأفلام التى ترسم بمجملها أهم المشاكل الاجتماعية والسياسية فى العالم العربى المعاصر. غير أن المشكلة تكمن فى أن هذه الأفلام، وعلى أهميتها، كانت محكومةبظرفها التاريخى و محدودة فى امتلاكها لحرية التعبير و لم تكن تستطيع تجاوز السقف المسموح به سواء سياسياً (الرقابة الرسمية)، أو اجتماعيا (رقابة التخلف الاجتماعى والثقافى). ويكاد يجمع النقاد السينمائيون العرب على أن أزمة التعبير فى السينما العربية الشابة كانت تكمن فى وجود بعض المحرمات الأساسية، أى المواضيع التى لا يمكن معالجتها بتفصيل وجرأة ووضوح وصراحة، والتى اعتبرها السينمائيون العرب مواضيع جوهرية تمس صميم الحياة الاجتماعية والثقافية للمجتمعات العربية المعاصرة ولا يمكن تجاهلها أبدا. وهذه المواضيع هى الجنس والدين والسلطة .

وبالطبع، فإن هذا يؤكد على أن السعى نحو حرية التعبير لا يمكن أن يتم بالمطلق أو أن ينظر إليه بمعزل عن القوانين العامة السائدة فى المجتمع، وبمعزل، وهذا أمر هام جدا، عن الشروط الخاصة بالسينما من حيث هى نظام متكامل، وبالدرجة الأولى، من حيث هى صناعة وتجارة. فمن ناحية السينما كصناعة لا يمكن لها أن تلعب دورها الحقيقى إلا إذا قامت على أساس اقتصادى وتقنى متين، قادر على أن يضم فى جنباته الأنواع والتوجهات السينمائية المختلفة ويستوعبها معا، أى ان يكون قادرا على إنتاج سينما ترفيهية شعبية وأخرى فنية فكرية. وفى الواقع فإن تطور تقنيات إنتاج الأفلام اعتمادا على الفيديو، سوف يخفف إلى حد كبير من أعباء الإنتاج التى ترهق كاهل صناعة السينما التقليدية، وسوف يقلل من كلفة الإنتاج ذاتها، بما قد يشجع على المغامرة والخوض فى مستويات أفلام سينمائية تلبى كافة المتطلبات والأذواق والمستويات الثقافية.

هذه المشكلة تحتاج إلى حل اقتصادى بالدرجة الأولى. وإذا كان قسم من هذه المشكلة يقع على عاتق أصحاب الأموال العربية، فإن القسم الأكبر من هذه المشكلة يقع على عاتق الأنظمة العربية نفسها وغرف الصناعة والتجارة العربية، والتى عليها أن تضع مسألة تطوير السينما العربية باعتبارها وسيلة استثمارية، ضمن الجهود العربية المشتركة فى تطوير مجالات التنمية الصناعية والتى تهدف إلى التكامل الاقتصادى والتجارى العربيين. ونحن نعتقد أن بناء الأساس الاقتصادى السليم للسينما العربية كفيل بالمساعدة على حل الكثير من مشكلاتها والتى تبدو غير اقتصادية فى ظاهرها. وهنا لا بد من ملاحظة أن السينما كمنتج اقتصادى سلعة

ذات خصوصية من حيث أن مضمونها ثقافى أيديولوجى، وبالتالى ينتج عنها مردود ثقافى وأيديولوجى يؤثر فى الوعى وفى التركيب النفسى والأخلاقى للشخصية المستهلكة، أى للجمهور، ولهذا يستحيل عمليا فصل الحل الاقتصادى لمشكلة السينما عن الحل الثقافى والسياسى.

ترتبط بهذه الإشكالية على نحو اكثر خصوصية إمكانية التعبير الحر عن المواضيع المرتبطة بالموقف من التراث والتاريخ. لقد دخل التاريخ فى السينما العالمية منذ بدايتها باعتباره نوعا فيلميا ساهم إلى حد كبير فى توضيح دورها الأيديولوجى من جهة، وفى الانتشار الجماهيرى للسينما، من جهة ثانية. غير أن أهمية صنع أفلام عن التاريخ لا تكمن فقط فى عوامل الجذب والتشويق والإثارة الناجمة عن إعادة تجسيد حكايات الماضى وأساطيره، بل تكمن أساساً فى كون التاريخ يساعد على فهم الحاضر. وبهذا المعنى فإن التاريخ ليس مجرد تراكم للأحداث والسير البطولية، بل تراكم عناصر الوعى السياسى والاجتماعى والثقافى والفنى، أى مجمل العوامل التى ساهمت فى صياغة الشخصية القومية والتى تلعب دورها فى الحفاظ على التماسك القومى العام .

إن دراسة تطور السينما العربية منذ بدايتها سواء فى مصر أو فى بقية الدول العربية تكشف لنا أن الحيز الذى يحتله الفيلم التاريخى بالمقارنة مع الأنواع السينمائية الأخرى ضئيل جداً من حيث الكم، بحيث أنه من السهولة بمكان فرز الأفلام التى لجأت إلى المواضيع التاريخية. وهناك عدة أسباب وراء غياب التاريخ عن السينما فى العالم العربى على الرغم من جماهيرية هذا النوع بعامة، وهذه الأسباب ذات طبيعة فكرية وثقافية بالدرجة الأولى، نقول بالدرجة الأولى، لأن بعض النقاد يعزون غياب الفيلم التاريخى العربى إلى أسباب اقتصادية بحتة منطلقين من فكرة أن الفيلم التاريخى يحتاج إلى ميزانيات ضخمة. وهذا أمر صحيح جزئياً فقط لأنه ينطبق على نوعية محددة من الفيلم التاريخى (الفيلم التاريخى الاستعراضى على النمط الهوليودى، مثلا)، ولكنه لا ينطبق عليه كمفهوم عام. فافتراض أن الفيلم التاريخى يتطلب ميزانيات ضخمة حتماً، هو موقف فكرى ثقافى لا يرى فى التاريخ إلا الأحداث الكبرى والمعارك ومشاهد المجاميع والديكورات الهائلة والملابس المكلفة.. الخ، ولا يفهم الفيلم التاريخى سوى من الجانب الحدثى والاستعراضى التشويقى، والفيلم التاريخى يصبح نتيجة لهذا الفهم شكلا وليس مضموناً، أو أن المضمون يصبح تابعاً للشكل ولا يعود الفيلم التاريخى يعكس موقفاً ثقافياً فكرياً تقدمياً.

ونصل إلى المحور الثالث المتعلق بطبيعة وسائل التعبير فى السينما وقضية البحث عن أشكال التعبير السينمائى التى تعكس الخصائص التراثية للثقافة العربية حيث يحاول بعض الدارسين للسينما العربيةإيجاد صلة وصل بين فن السينما المعاصر وبين شكل فنى قديم عرفه تاريخ الثقافة العربية، ألا وهو فن "خيال الظل" انطلاقاً من اعتبار أن الشكل النهائى للعرض متشابه...هذا وإن المحاولات القليلة التى تمت فى السينما العربية لانجاز أفلام تستفيد من أشكال تراثية ارتكزت فى أساس محاولتها على أشكال تراثية أدبية بالدرجة الأولى، فبعضها استعار أسلوب السرد فى "ألف ليلة وليلة" حيث تمزج الخرافة بالواقع وحيث الحكاية تقود إلى حكاية جديدة، أو أن بعضها استفاد من القص الشعبى عن طريق الرواة، وبعضها اكتفى باستعارة الموضوع التراثى نفسه. ونجد فى بعض الأفلام توظيفاً للموسيقى القديمة أو للديكور وفن العمارة الشرقى.. الخ. ولا يتناقض هذا كله مع إمكانيات السينما، بل على العكس من ذلك، فهو يتواءم مع طبيعة الفن السينمائى من حيث هو فن مركب من فنون وآداب سابقة عليه تم تطويعها وقولبتها لتتلاءم مع الشكل التقنى الجديد الذى يحمل عن جدارة لقب " الفن السابع ". غير أن التعامل مع الشكل التراثى أو العناصر الفنية التراثية وإسباغ قيمة فنية إبداعية معاصرة عليها من خلال الأفلام السينمائية، يجب أن ينطلق من قناعة ذاتية ومن هم أسلوبى أصيل وغير "استشراقى "، كما يتطلب قبل كل شىء الابتعاد عن النظرة الفولكلورية السطحية التى تشيع فى الكثير من الأفلام السينمائية العربية التجارية التى تصور العناصر التراثية وكأنها ضمن ملصق سياحى متحرك .

هذه باختصار هى المحاور الثلاثة التى يمكن أن ينبنى على أساسها الدور الحضارى المأمول للسينما العربية، وهى مهمة تحتاج إلى إعادة تغيير جذرية فى النظرة الرسمية إلى السينما كصناعة وفن ووسيلة اتصال وإلى عصرنة الممارسات الرقابية، وتحتاج إلى دعم كبير من القطاعين العام والخاص وإلى جهود مميزة من السينمائيين أنفسهم وخاصة من أولئك الذين لا يتعاملون مع السينما كوسيلة للتسلية بل كوسيلة تعبير ثقافية.

الفصل الأول

١- صالات السينما فى العالم العربى: أزمة جمهور أم أزمة ثقافية ؟

من الحقائق البديهية فى مجال السينما كممارسة اجتماعية متعددة الأطراف أن المقياس النهائى الذى يحدد مدى النجاح الجماهيرى لأى فيلم سينمائى أو عدمه هو شباك التذاكر الخاص بصالات العرض السينمائى. وصالات السينما فى العالم العربى جزء أساسى من أزمة السينما صناعة وثقافة.

من الظواهر الملحوظة حاليا فى معظم الدول العربية تزايد أعداد صالات السينما الجديدة بخاصة فى العواصم. وتبدو عملية بناء صالات جديدة وكأنها الحل السحرى لأزمة الإقبال الجماهيرى على حضور الأفلام، حيث إنه من المعروف أن عدد صالات السينما غير كاف ولا يستوعب النمو المتزايد فى أعداد السكان، كما ان أماكن تواجدها يقتصر على مراكز المدن دون الأطراف فى وقت اتسعت فيه مساحة المدن ولم يعد التنقل بين أرجائها سهلا. كما أن صالات السينما القديمة تحولت إلى صالات من الدرجة الثانية أو الثالثة سواء من حيث المعدات والتجهيزات أو من حيث مستوى ونوعية الأفلام التى تعرضها فنتج عن ذلك انحسار ما يسمى بجمهور السينما العائلى وانحصر الجمهور فى نوعيات محددة تضم الشبان الباحثين عن تسلية رخيصة إضافة إلى العمال الوافدين الذين لا يجدون مجالات أخرى لقضاء الوقت .

وتتضح هذه الظاهرة بشكل خاص فى مصر ذات الصناعة السينمائية الأكثر عراقة والتعداد السكانى الأكبر. ففى القاهرة مثلا، كانت قلة عدد صالات السينما لا تتناسب مع عدد السكان ومع سعة المدينة من جهة، ومع الحجم الكبير للإنتاج

السينمائى المحلى إضافة إلى الحجم الكبير للأفلام المستوردة، مما تسبب فى عدم إعطاء الفرصة للعديد من الأفلام الوطنية لكى تجد مكانا لها فى صالات السينما، ناهيك عن الزمن الكافى لاستمرارية العرض بما يسمح للفيلم بتحقيق إيرادات وأرباح.

ولكن، ومع تزايد أعداد الصالات الجديدة فإن الحل السرى المرجو لم يتحقق كما يجب وبقى المنتجون والموزعون و أصحاب الصالات يشكون من قلة الرواد. ومن أن صالات السينما الحديثة، تعمل، فى معظم الأحيان بجزء يسير من طاقتها على الاستيعاب وبخاصة فى الحفلات النهارية وحفلات ما بعد الظهر. ومن المفارقة فى هذا المجال أن الخسائر التى تتعرض لها الصالات الحديثة يتم تعويضها من خلال الأرباح التى تحققها أفلام محددة اكتسبت شهرة خاصة (فيلم **"تايتانيك"** مثلا)، أو من خلال جمهور الصالات القديمة المنتشرة فى أوساط المدن والأحياء الشعبية المكتظة والتى تعرض فى العادة أفلاما قديمة مستهلكة وفى أحيان كثيرة تعمل على طريقة العرض المتواصل الذى يتيح للجمهور مشاهدة عدة أفلام دفعة واحدة وبتذكرة واحدة. و هذه الصالات القديمة لا تساعد على مواكبة الجديد فى الإنتاج السينمائى سواء المحلى أو العالمى كما أنها لا تؤدى إلى تغيير فى نوعية الجمهور نحو الأفضل وإلى زيادة أعداده.

وهكذا يتضح أن مجرد بناء صالات جديدة، ومع أهمية وضرورة ذلك، يبقى حلا ناقصا وأحادى الجانب، والاكتفاء به يعكس قصورا فى الوعى بحقيقة المشكلة. ذلك أن عدد صالات السينما وحجم توزيعها فى الأحياء وتحديث تجهيزاتها، على أهمية ذلك، جزء من المشكلة يرتبط بالناحية الاقتصادية التجارية البحتة، فى حين أن الجزء الثانى من المشكلة، وهو على غاية من الأهمية، ذو طابع ثقافى حضارى و اجتماعى. وبدون فهم العلاقة الوطيدة المتبادلة ما بين الجانبين تبقى الأزمة على حالها .

إن ارتياد صالات السينما، بشكل عام، عادة اجتماعية. ولكنها عادة تحتاج إلى تنميتها وتشجيعها عن طريق إيجاد حوافز تدفع الناس، بالدرجة الأولى، للتعود على ارتياد صالات السينما بغض النظر عن مدى جذب فيلم معين لهم لمشاهدته. فقبل كل شىء من المطلوب أن تصبح عملية مشاهدة الأفلام السينمائية فى صالات العرض ممارسة أو نشاطا اجتماعيا جماعيا ثقافيا وعاما. وتحويل عملية مشاهدة الأفلام إلى نشاط حياتى اجتماعى جماعى ثقافى منوط بعدة عوامل. لكن من دون شك، فإن المسئولية الكبرى فى هذا المجال تخص المعنيين مباشرة بعمل صالات السينما. وإذا

كانت صالات السينما القديمة المتمركزة فى الأماكن المكتظة تتعامل مع جمهور ثابت، قد يقل عدده أو يزيد، تبعا للظروف، وهو جمهور تأسس تاريخيا على تقاليد مشاهدة محددة ونوعية أفلام إثارة متنوعة، فإن الصالات الحديثة تحتاج إلى بذل جهود خاصة ذات أساس ثقافى، إعلامى وتنظيمى منهجى، من أجل بناء وتطوير جمهورها الخاص.

وتكمن المشكلة الرئيسية بالنسبة لصالات السينما الحديثة فى العالم العربى فى أنها تعمل بعقلية قديمة. ومن الواضح حتى الآن، أن الصالات الحديثة فشلت فى تكوين جمهور خاص بها. وواحد من الأسباب التى تؤدى إلى الفشل فى تكوين الجمهور يكمن فى عدم تحديد ماهية الجمهور وفى غياب التخطيط المناسب بالنسبة لعروض الأفلام سواء من حيث اختيارها أو من حيث برمجتها وفق دراسة واعية لطبيعة الجمهور الخاص بكل نوع من الأفلام. كما أن هذا الأمر يرتبط بتحديد الهوية الخاصة بكل صالة سينما على حدة بما يساعد على تحديد جمهورها بحيث يعتاد الجمهور على ان لكل سينما سياستها الخاصة التى تجعلها تعرض أفلاما من نوعية معينة تلائم أو تناسب أذواقا محددة أو فئات اجتماعية محددة. ويمكن ملاحظة ظاهرة اضطراب التخطيط فى مجال العلاقة مع نوعية الجمهور، التى تعانى منها معظم صالات العرض فى العالم العربى من خلال دراسة غياب البرمجة المدروسة لعروض الأفلام ويتجلى ذلك بوضوح عندما تعرض إحدى الصالات فيلما يناسب ذوقا عاما معينا أو فئة اجتماعية معينة ثم تعرض فى الأسبوع الذى يليه مباشرة فيلما يناسب أذواقا وفئات اجتماعية مغايرة. فقد تعرض الصالة فيلما يناسب الجمهور العائلى ويحكى قصة اجتماعية ما ثم تعرض بعده مباشرة فيلما موجها للمراهقين يستهدف هواة أفلام الكاراتيه أو أفلام التشويق البوليسية أو حتى أفلام الإثارة الجنسية .

وتكتسب هذه الناحية بعدا أشمل عندما تصبح عملية اختيار وبرمجة الأفلام معزولة عن الواقع الاجتماعى والنفسى والثقافى المحلى، أى بشكل عام، عندما تتجاهل البرمجة الخصائص المختلفة للجمهور المحلى والتى تحدد أذواقه واهتماماته السينمائية، بحيث يعكس اختيار وبرمجة الأفلام فى دور العرض نوعا من الاغتراب عن الواقع المحلى والتبعية العمياء للواقع غير المحلى (هذا إن لم نقل للموزع الأجنبى). وينطبق هذا بشكل خاص على عرض وبرمجة عرض الأفلام الأجنبية، وهى غالباً، أمريكية. فقد يراهن الموزع المحلى على فيلم أمريكى ما بسبب حجم

الإيرادات التى حققها ذلك الفيلم عند عرضه فى أمريكا وكأنه من تحصيل الحاصل ان يحقق الفيلم نفس النجاح عند عرضه محليا، فيفاجأ عندما يكتشف أن رهانه كان خاسرا وأن الفيلم فشل فى جذب الجمهور إليه. ففى الحقيقة، فإن ما قد يعجب المتفرج الأمريكى قد لا يعجب المتفرج العربى. والموضوع الذى قد يثير اهتمام المتفرج الأمريكى يمكن ان لا يثير المتفرج العربى. ويمكن أن ينجح فى أمريكا ممثل كوميدى ما ولكنه قد لا يثير الضحك عند جمهور آخر ذى بنية ثقافية ونفسية مغايرة. طبعا، نستثنى هنا الحالات الخاصة بالأفلام المصحوبة بدعاية غير عادية .

يبرز غياب الجانب الثقافى الحضارى فى عمل صالات العرض الحديثة من خلال ملاحظة انعدام التقاليد التى تربط ما بين العروض من جهة، والإعلام والثقافة السينمائية والنقد، من جهة أخرى. هذا النوع من التقاليد يفترض وجود سياسة بعيدة المدى تتعاون عليها أوساط ثقافية أو اجتماعية أو إعلامية متنوعة، وإلى جهد تراكمى نوعى دون ان يصحب ذلك توقع نتائج فورية من حيث المردود المالى السريع.

الفيلم سلعة مثل أية سلعة أخرى، ولكنه يتميز بكونه سلعة ذات بعد ثقافى فنى وبكونه يرتبط، بالتفاعل الجماعى وليس بالإستهلاك الفردى .

٢- أفلام عربية على مقاس صالات السينما

هل يمكن طرح سؤال حول وجود علاقة محتملة بين نوعية صالات السينما وبين نوعية الأفلام العربية، المصرية تحديدا، بحيث تؤثر الأولى على الثانية؟ السؤال قد يبدو غريبا للوهلة الأولى لكنه سؤال مشروع و يفرض نفسه على الناقد المهتم بمحاولة فهم بعض أسباب هذه الظاهرة المتشابهة فى توجهاتها و أجوائها المرتبطة بموجة الأفلام المصرية الشبابية الحديثة وما فيها من مستجدات تفرقها عن الأجيال السابقة عليها من الأفلام المصرية.

منذ بدايات إنشائها ولسنوات عديدة لاحقة، ظلت صالات السينما ملتقى لكافة فئات المجتمع ممن أحبوا السينما أو جعلوا من مشاهدة الأفلام وسيلة لقضاء الوقت وللترفيه. كانت الصالات آنذاك جديدة وقليلة العدد، وكان معظمها مختلط الجمهور يقسم مقاعده إلى جزأين، أحدهما ترتاده "العائلات " أو القادرين على دفع ثمن أعلى للتذكرة، وثانيهما يرتاده جيل الشباب أو أصحاب الدخل المحدود لأن قيمة التذكرة أرخص. أما القسم الآخر من الصالات فكان من النوع الشعبى وجمهوره من الذكور الشباب.

مع مرور الزمن وازدياد عدد صالات السينما وانتشارها فى أرجاء المدن، صار يجرى تصنيف صالات العرض السينمائية التجارية فى البلدان العربية وفق أسس متنوعة، فإما إنه يتم تقسيمها إلى درجات : أولى وثانية وثالثة، أو حسب توزيعها المكانى، كأن تكون فى منطقة سكنية شعبية فقيرة أو فى منطقة تجارية يغلب عليها جمهور الطبقة الوسطى أو الجمهور الأيسر حالا، أو أن تكون فى مركز المدينة أو فى الضواحى، وقد تصنف الصالات إما على أساس أنها تصلح لكى ترتادها "العائلات" أو أنها تصلح لجمهور من جنس الذكور فقط. و من البديهى أن يفترض هذا التقسيم من حيث المبدأ أن لكل نوع من هذه الصالات جمهوراً ملائماً، كما يستلزم هذا الأمر أن تكون الأفلام المعروضة فيها مناسبة لطرفى العلاقة : الصالات وجمهورها، كأن تركز صالات " العائلات " على عرض الأفلام التى تلائم العائلات، مثل تلك الأفلام التى توصف بأنها اجتماعية، فى حين تعرض الصالات الشعبية أفلام مغامرات أو أفلاما كوميدية.

فى تلك السنوات كانت صالات السينما هى الوسيلة الوحيدة المتاحة امام الناس لمشاهدة الأفلام وبالتالى كانت الصالات، بمختلف أنواعها تربح، أى كان لها جميعها جمهورها، مما كان يسمح لصناعة السينما المصرية بتقديم وجبات متعددة، بنسب عددية متراوحة فى أحجامها، من مختلف أنوا ع الأفلام، خاصة التى تنتمى إلى السينما التجارية، تتناسب مع تنوع الأذواق و تنوع المستويات الاجتماعية والثقافية لمشاهدى الأفلام.

لم يستمر هذا الحال طويلا، فمنذ بداية الربع الأخير من القرن العشرين تقريبا حل عهد جديد تغيرت فيه الأحوال وصار لدى الناس وسائط جديدة لمشاهدة الأفلام، مثل التليفزيون وأشرطة الفيديو والأقراص المدمجة التى يمكن مشاهدتها فى المنزل بدون عناء، فتراجع إقبال الناس على ارتياد صالات السينما، ونشأت بالتالى أزمة إنتاجية عكست نفسها عبر التناقص المتواصل فى عدد الأفلام المصرية المنتجة سنويا. وفى نفس الوقت تردت أحوال صالات السينما التى باتت تستخدم أجهزة عرض مستهلكة ويجلس مشاهدوها فى مقاعد تحتاج إلى تجديد أو صيانة، وتغير جمهور الصالات وصار بمعظمه جمهورا شعبيا وتبدلت تقاليد المشاهدة نحو الأسوأ، ولم تعد الأجواء داخل صالات السينما مناسبة للعائلات، أى ان صالات السينما فقدت رونقها الاجتماعى.

حصل هذا كله فى وقت تزايد فيه عدد السكان بشكل كبير واتسعت المدن

وامتدت فى كافة الاتجاهات، فى حين أن عدد صالات السينما بقى على حاله، أو ان الزيادة فى عدد الصالات كانت ضئيلة بحيث لم يعد حجمها يتناسب مع حجم الكثافة السكانية الجديد، وليس ذلك فقط بل ان عدد هذه الصالات لم يعد كافيا لاستيعاب حجم الإنتاج المحلى، على قلته، فصارت بعض الأفلام المحلية تنتظر عاما أو عامين داخل علبها قبل أن تحصل على فرصتها للعرض ولزمن محدود لا تتجاوزه إلا قلة نادرة من الأفلام المحلية التى تحقق نجاحا جماهيريا مفاجئا.

تزامن هذا الوضع الجديد مع نشاط السينمائيين المصريين الشباب من الذين لا يسعون وراء صنع أفلام ترضى رغبات الجمهور، أى بشكل عام صنع أفلام ترفيهية بغض النظر عن نوعها، بل يهتمون بصنع أفلام تعكس قضايا الواقع الاجتماعى وهموم عامة الناس.وعلى الرغم من أن الأفلام التى أنتجت فى تلك السنوات من قبل المخرجين الشباب لاقت صدى إيجابيا كبيرا لدى النقاد و حسّنت من سمعة السينما المصرية فى مهرجانات السينما العالمية إلا أنها لم تحقق النجاح التجارى المأمول محليا، مما شجع المنتجين والموزعين وأصحاب صالات العرض على تحميل أفلام أولئك المخرجين مسئولية تراجع إقبال الناس على ارتياد صالات العرض لمشاهدة الأفلام المنتجة محليا، والتى صار المنتجون والموزعون وأصحاب صالات العرض يصفونها بالأفلام " الكئيبة".

فى مواجهة الأفلام الكئيبة ظهرت موجة جديدة من الأفلام أطلقت عليها وسائل الإعلام تسمية " أفلام المقاولات "، غير أن أفلام هذه الموجة لم تحسن الوضع ولم تنقذ السينما المصرية من ازمتها الإنتاجية ولم تتسبب فى عودة الجمهور إلى صالات العرض، فقد تبين أن منتجى هذه الأفلام التى كانت تنتج بأرخص التكاليف ما كانوا أصلا مهتمين بعرض أفلامهم فى صالات السينما، بل بترويجها عبر الوسائط البديلة، خاصة عبر أشرطة الفيديو والأقراص المدمجة. وفى كل الأحوال، لم يكن بمقدور أفلام المقاولات ان تنافس الأفلام" الأجنبية " التى صارت الخيار البديل للخروج من أزمة موزعى الأفلام وأصحاب صالات العرض، خاصة بعد أن حصل الموزعون على تصريح يسمح لهم بزيادة عدد النسخ المعروضة من كل فيلم،أجنبي ففتحت لها أبواب الصالات وأعطتهاالأولوية على الأفلام المحلية.

مع إطلالة العقد الأخير من القرن العشرين حققت أفلام كوميدية مصرية شعبية نجاحا جماهيريا ساحقا وغير متوقع فى صالات العرض التجارية، خاصة الشعبية منها، وأفرزت هذه الأفلام نجوم كوميديا جدد يستحوذون على اهتمام وإعجاب

جمهور السينما المحلية، مما أعاد الروح إلى عجلة إنتاج الأفلام المصرية التى صارت تدور فى اتجاهين، أحدهما يسعى وراء الكوميديا والآخر يغوص فى عالم المغامرات.

فى الوقت الذى بدأت فيه عودة الروح إلى عجلة الإنتاج، نشطت على مستوى الدولة ككل حركة استثمار واسعة شملت من بين توجهاتها حقل بناء المجمعات التجارية الضخمة و حركة بناء صالات سينما حديثة ومجمعات لصالات سينمائية، تستفيد فى برمجة عروضها من التسهيلات الرقابية غير المسبوقة للأفلام " الأجنبية " التى تغلب عليها الأفلام الامريكية، مما شجع الموزعين على استيراد الأفلام المنتجة حديثا، خاصة التى لا تزال أضواء الدعاية الجاذبة مسلطة عليها. وهكذا أصبحت صالات السينما الجديدة والعصرية تستقطب أعدادا متزايدة من الجيل الجديد من جمهور السينما الشاب الذى لا تفرغ جيوبه من أثمان التذاكر المرتفعة نسبيا بالمقارنة مع أثمان تذاكر الصالات الشعبية، وهو الجيل ذاته الذى تعتمد عليه و تتوجه نحوه وتؤثر فيه عشرات المحطات الفضائية التليفزيونية، العربية والعالمية، المتخصصة حصرا فى بث الأغانى الشبابية المصورة بطريقة "الفيديو كليب ".

صار لا بد إذن، ان تأخذ صناعة السينما المصرية بعين الاعتبار هذه النوعية الجديدة من صالات العرض السينمائى الفاخرة بديكوراتها الأنيقة والمقاهى المرفقة بها وأجوائها الجديدة وجمهورها ذي الطبيعة الخاصة، جمهورها المتشبع بجماليات الفيديو كليب والمتأثربنجوم ونجمات الفيديو كليب. وهكذا بدأت السينما المصرية الجديدة تستقطب نجوم ونجمات الفيديو كليب وتعطيهم ادوار البطولة وتفصل مواضيع وحكايات الأفلام على مقاساتهم. ولم تكتف السينما المصرية بالنجوم المحليين بل صارت تتعامل مع نجوم، أو بتعبير ادق، مع نجمات الفيديو كليب من دول عربية أخرى. صار المنتجون يبحثون عن الوجوه الجميلة والوسيمة، وبدلا من مناظر الأحياء الشعبية والأرياف والبيوت الفقيرة التى ركزت على تصويرها سينما مخرجى سنوات الثمانينيات الواقعية " الكئيبة "، صارت الأفلام الجديدة مبهجة وصارت أحداثها تجرى فى الأماكن السياحية والشقق العصرية الأنيقة والمكاتب الفاخرة و أندية الرقص، وصار أبطال الأفلام الجديدة يقودون السيارات الفارهة وبصحبتهم المعشوقات من الفتيات الأنيقات بثيابهن العصرية. و صار يكثر فى هذه الأفلام الرقص والغناء، بحيث يمكن القول بشكل عام أن الأفلام تحولت إلى فيديو كليب بطول ساعة ونصف أو ساعتين.

٣- بناء الجمهور فى صالات السينما الشعبية فى العالم العربى.

منذ عدة عقود زمنية متلاحقة و فى القاهرة ودمشق وعمان وبيروت، وربما فى عواصم عربية أخرى عريقة فى صالاتها السينمائية، تتفشى ظاهرة صالات السينما الشعبية التى تقدم عروضا متواصلة لأفلام ولشظايا ونتف من أفلام، نما جمهورها المتزايد بشكل مضطرد وتربيه عبر السنوات المتواصلة على ذات العادات وتقاليد المشاهدة وتزرع فى أعماقه ذوقا فاسدا فيما يخص السينما، غير عابئة بما يحصل خارج صالات العرض من تطورات اجتماعية وثقافية حضارية على صعيد العالم والمجتمعات العربية كافة. من رحم هذه الصالات يتشكل جمهور السينما الشعبى الذى تتزلف له وتسعى لرضاه الأفلام التجارية السائدة التى لا يجد منتجوها ضيرا فى أن يجعلوها تزداد تفاهة يوما إثر يوم .

فى عام ١٩٥٢، وكنت لا زلت على مقاعد الدراسة الابتدائية فى دمشق، اعتدت مثل العديد من أقرانى الصغار على الهروب من المدرسة الصباحية للدخول إلى صالات السينما الشعبية القريبة فى وسط المدينة. ومنذ ذلك الزمن البعيد لا زالت ذاكرتى تحتفظ بتفاصيل أجواء تلك الصالات التى كان يؤمها الكبار والصغار فى آن، الأميون منهم والمتعلمون، الشبان المتسكعون والعمال العاطلون عن العمل والجنود الذين يقضون إجازة قصيرة وماسحو الأحذية الذين كانوا ينتشرون بكثافة فى تلك الأيام والتلاميذ الهاربون من المدارس،يوحدهم جميعا مزاج سينمائى مشترك. من بين تلك الصالات كانت الأقرب إلى مدرستى صالة تدعى " أمية " : تقع فى وسط المدينة على ضفاف ساحة " المرجة " الشهيرة فى مدخل حى شعبى تم هدمه فى السنوات الأخيرة وهدم صالة السينما معه. كان ارتياد تلك الصالة يتم بشكل عام وفق مراحل و تقاليد ثابتة، تبدأ من التوقف عند البائع المتمرس قرب مدخل الصالة خلف عربته ذات الصندوق الزجاجى الملىء بفتات أنواع اللحم المنزوع من رأس خروف، وينافس ببضاعته الشهية بائع الفلافل فى المطعم الصغير خلفه. آنذاك، كانت عادة التهام " الساندويتش " الرخيص داخل الصالة أمرا ملازما لعملية المشاهدة يضاف إليها تناول المرطبات أو الشاى من البائع الذى كان يتجول بين الصفوف والمقاعد وسط العتمة معلنا عن بضاعته بصوت عال يطغى على صوت الفيلم القادم من الشاشة وعلى ضجيج أصوات الحضور الذين اعتادوا على إطلاق التعليقات بمناسبة وبدون مناسبة والتى كانت تجاوبها تعليقات مقابلة وتوحد فيلم الشاشة – مهما كان نوعه – مع " فيلم " الجمهور فيتشكل من الطرفين معا فيلم

واحد متكامل. فى ذلك الزمن كانت تلك الظاهرة ملازمة لجميع صالات العرض السينمائية سواء " الذكورية " منها أو التى تؤمها العائلات. وكانت بعض الصالات المقصورة على الذكور تضيف امتيازات أخرى إلى روادها من نوع تقديم طاولة حديدية صغيرة تقف على ثلاثة أرجل لكى يضع عليها المتفرج كأس الشاى فيتلذذ به على مهل. وكانت ثمة صالة أخرى، تقع فى مدخل شارع الحميدية التراثى، تميزت عن غيرها من الصالات بتقديم وصلة من الرقص الشرقى قبل بداية العرض. ومن المفيد ان نذكر هنا أن إحدى الراقصات التى كانت تقدم وصلة فى تلك الصالة ستصبح بعد نحو عشرين عاما من ذلك الوقت، أى فى السبعينيات، نجمة سينمائية ومن ثم منتجة لأفلامها التى كانت تتضمن مشاهد عرى وغرام صريحة، وأحد تلك الأفلام سيحمل توقيعها كمؤلفة للقصة إضافة إلى بطولتها له .

فى عام ١٩٧٤ كانت توجد فى بيروت مجموعة كبيرة من صالات العرض السينمائية الشعبية الموزعة فى سائر أرجائها ومن ضمنها الأحياء الشعبية المزدحمة بالسكان. وفى وسط بيروت الذى لم تكن قد دمرته الحرب الأهلية بعد، كانت توجد مجموعة من صالات السينما الشعبية التى تعلن عن عرض متواصل أو عن برنامج عرض مكون من ثلاثة أفلام مقابل تذكرة واحدة. كان ذلك الزمن عصر ازدهار ثقافى فنى وأدبى فى لبنان والتى كانت عاصمتها بيروت تحمل عن جدارة لقب عاصمة الثقافة العربية.

إحدى تلك الصالات كانت تقع فى شارع فرعى على حافة ساحة البرج الشهيرة وكانت تستوطن الطابق تحت الأرضى من بناء ضخم. كانت تلك الصالة تدعى **"فينوس"** وكانت لها شهرة خاصة وتعتبر معلما من معالم المنطقة ومنها على الأغلب انتشرت الصرخة التى اعتاد ان يطلقها الرواد وسط عرض فيلم ما وتعممت على باقى صالات السينما الشعبية وهى " قطشة يا أبو خليل ". والمقصود بأبى خليل عارض الأفلام فى تلك الصالة، أما المقصود بكلمة " قطشة " (وهى تعبير لبنانى عامى) فهو قطعة من شريط فيلم ما فيها مشهد أو مجموعة مشاهد جنسية إباحية كان يتم وصلها ضمن الفيلم المعروض ليتمتع الجمهور بمشاهدتها بين فينة وأخرى حسبما يقرر العارض أبو خليل أو بناء على إلحاح من بعض الحضور .

كان العرض فى تلك الصالة، كما فى الصالات الشبيهة، يتكون من مجموعة أفلام طويلة، كلها غير مكتملة إذ تعرضت للكثير من الشطب والقص، أحيانا بسبب الاهتراء من كثرة مرورها على آلات عرض سيئة الصيانة و أحيانا أخرى بسبب

مقص الرقابة، إضافة إلى مقاطع قصيرة من أفلام أخرى بالأسود والأبيض او بالألوان، مقصوصة من أفلام روائية أو وثائقية او حتى من أعداد قديمة من جرائد سينمائية وهى مقاطع أهمل عارض الأفلام رميها فى سلة النفايات وقرر استخدامها ضمن برنامج العرض المتواصل لجمهور لا يجد فى ذلك أيما غضاضة. أما عن نوعية العرض التقنية فحدث ولا حرج : لا صوت واضحا ولا صورة صافية ذات إضاءة صحيحة غير معتمة. وهذا النقص التقنى هو بالنسبة للجمهور مثل ضارة نافعة، فخفوت الصوت وعتمة الصورة أمران يساعدان العديد من الحضور على النوم لبضع ساعات، ولو بشكل غفوات متقطعة. فى أحيان كثيرة كان بعض الجمهور يمتلك موهبة إقامة عرض سينمائى حى وموازٍ للفيلم المعروض عن طريق إطلاق تعليقات ظريفة يتفاعل معها الباقون بشتى الأشكال : بالغناء والتصفيق والتعليق المقابل والضحك العالى الصوت. شخصيا كنت أستمتع بارتياد مثل هذه الصالات مع صديق يمتلك هذه الموهبة وكان قادرا لوحده على إقامة عرض ناجح .

فى عام ١٩٨٥ دخلت مع صديق سينمائى إلى صالة عرض شعبية عريقة فى وسط عمان هى جزء من ثلاث صالات سينمائية فى مبنى واحد تقدم عروضا متواصلة لأفلام لا يوجد أى إعلان عن أسمائها فى المدخل ولا صور لها معلقة، بل توجد فقط صور صغيرة الحجم كثيرة العدد مأخوذة من لقطات إباحية تم لصقها جنبا إلى جنب منذ عدة اشهر. وكان حال الأفلام المعروضة وحال جمهور الحضور شبيه تماما بالحال فى صالات دمشق الشعبية عام ١٩٥٢ ومثيلاتها فى بيروت عام ١٩٧٤ باستثناء وضع مستجد وهو أن هذه الصالة أكثر سوءا من حيث نوعية العرض التقنية لأنها كانت قد استغنت عن آلات العرض السينمائية وتعرض الأفلام بتقنية الفيديو بواسطة أشرطة فى اتش إس مهربة سيئة التسجيل. بقيت مع صديقى نراقب الوضع نحو نصف ساعة ثم قررنا التوجه نحو صالة أخرى أكثر شعبية وأقل قربا من وسط المدينة. لكننا لم نتمكن من الدخول إلى تلك الصالة. فعندما اقتربنا من شباك التذاكر وارتكبنا خطيئة السؤال عن اسم الفيلم المعروض،فى تلك اللحظة فوجئنا بشاب عريض المنكبين بارز العضلات، أثار ارتيابه شكلنا الموحى بغربتنا عن جمهور الصالة التقليدى، يسد المدخل بذراعيه وينظر لنا نظرات فيها الكثير من التهديد المبطن إن لم ننج بجلدنا سالمين قبل فوات الأوان .

لم يتسن لى يوما ان أرتاد أى من الصالات الشعبية فى القاهرة ولكنى سمعت عن طرافتها وغرائبها الكثير من زملائى النقاد السينمائيين المصريين. وكانت

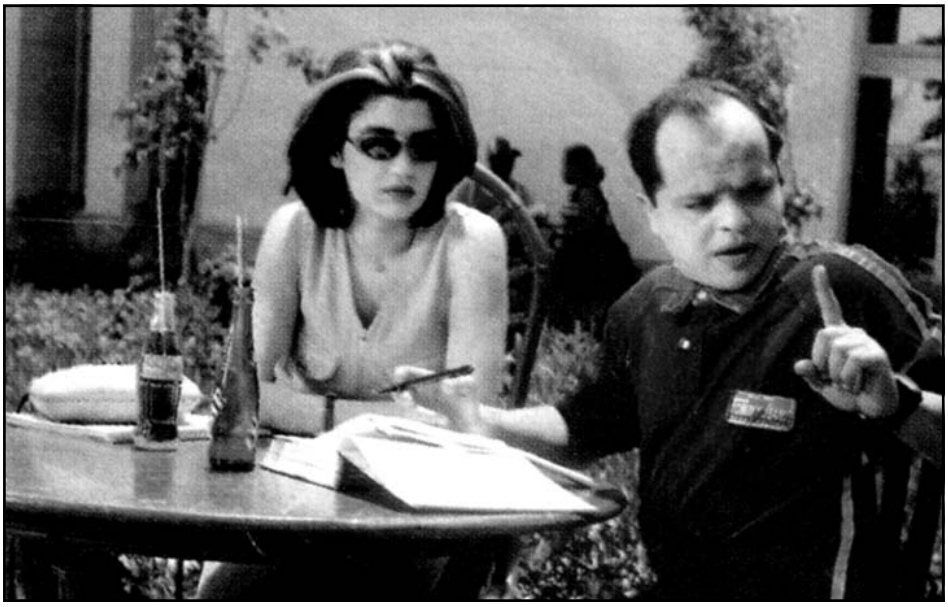
محمد سعد فى فيلم «اللمبى»

تجربتى الوحيدة فى مشاهدة فيلم فى صالة عامة – خارج مهرجان القاهرة السينمائى – تتعلق بدعوة من مخرج زميل أراد ان أشاهد مع مجموعة من النقاد العرب الضيوف فيلمه الجديد المعروض حديثا فى إحدى صالات السينما الضخمة. كان ذلك فى عام ١٩٩٣. وكنت قد أشرت إلى هذه التجربة ذات يوم فى مقالة عن صالات السينما فى العالم العربى ووصفت فيها كيف أن صاحب الدعوة، مخرج الفيلم، شوش علينا مشاهدة العديد من مقاطع فيلمه بسبب إصراره على القيام بواجب الضيافة نحونا و نداءاته المتكررة بصوت عال لبائع الشاى والمرطبات ومن ثم مرور البائع برفقة المضيف علينا واحدا إثر واحد أثناء عرض الفيلم لتسجيل طلباتنا من المشروبات وما تلا ذلك من توزيع الطلبات علينا وسط عتمة الصالة. ولم يزعج الوضع أيا من الجالسين خلفنا او فى الصفوف المجاورة. وعلى الأغلب فقد كنا، نحن النقاد الضيوف الذين تعاملنا مع الدعوة بروح من المسئولية، الوحيدين الذين استهجنوا هذه الفوضى أثناء العرض .

فى عام ٢٠٠٢، وقد انطوت صفحة قرن من الزمن وانفتحت صفحة جديدة، أعاد النقاد والصحافيون المهتمون بالكتابة عن السينما فى المجلات والصحف المصرية فتح ملف صالات السينما الشعبية فى مصر وجمهورها وذلك فى محاولة من أولئك الكتاب للبحث عن تفسير لسر النجاح الجماهيرى لفيلم **"اللمبى"** الذى اعتبر معظمهم انه لا يستحق أن يحمل صفة الفيلم أصلا، وحيث لاحظوا ان الفضل الأكبر فى نجاح هذا الفيلم جماهيريا يعود لصالات السينما الشعبية، ووصفوا تلك الصالات وأجواءها وأحوال جمهورها وصفا يشير إلى ان الحال لم يتغير كثيرا منذ خمسين عاما وحتى الآن فى القاهرة وفى غيرها من العواصم العربية، بما ينقض مقولة الفيلسوف اليونانى الشهيرة التى زعمت أن الإنسان لا يسبح فى النهر نفسه مرتين .

٤- أحجية نجاح الفيلم التافه

ثمة أحجيتان سينمائيتان جابهتا النقاد السينمائيين العرب فى السنوات الأخيرة وحاروا فى أمرهما ولم يجدوا لهما جوابا. وإذا كان المثل يقول " إذا عرف السبب بطل العجب " فما من أحد من النقاد يستطيع إدعاء معرفة السبب حتى الآن. والأحجيتان تطرحان السؤال نفسه على النقاد وهو : لماذا ينجح فيلم سينمائى بالغ التفاهة والرداءة والضعف من الناحية الفنية والفكرية نجاحا جماهيريا غير مسبوق وغير متوقع ؟



لقطة من فيلم «إسماعلية رايح جاى»

برزت الأحجية الأولى قبل بضع سنوات على إثر النجاح الجماهيرى الساحق للفيلم المصرى المعنون " **إسماعيلية رايح جاى** " والذى جعل من ممثل أدوار ثانوية نجما كوميديا كبيرا وهو محمد هنيدى، وهو الفيلم الذى اعتبر النقاد أنه يفتقد أبسط مقومات الفيلم. وتكررت ذات الأحجية فى العام الحالى بعد ان حصد فيلم جديد الملايين من الجنيهات فى الأسبوع الأول من عروضه فى صالات السينما الشعبية فى مصر، وهو الفيلم المصرى المعنون **"اللمبى"** والذى أفرز نجما كوميديا جديدا هو محمد سعد، مع ان الصحافة المصرية أوسعت الفيلم ذما وتحقيرا .

كانت الأحجية المتعلقة بالفيلم الأول " **إسماعيلية رايح جاى** " من شقين، الأول منها يتعلق بالفيلم نفسه والثانى ببطله. وفى حين عجزوا عن الإجابة على شقى الأحجية، فإن الجواب الحاسم الذى ليس بمقدور أحد الاعتراض عليه، على الرغم من أنه ليس بالجواب الشافى لغليل السائلين ، تكرر أكثر من مرة على لسان بطل الفيلم **محمد هنيدى** فى رد وحيد له على أسئلة صحافيين حائرين لا يعرف غيره وهو: " النجاح ده من عند ربنا ". أما مخرج الفيلم، وقد انتشى بنجاح فيلمه تجاريا وشعبيا، فقد تعامل مع آراء النقاد بلا مبالاة لأنه اعتبر ان النجاح الجماهيرى رد شاف يكفيه مشقة التفكير بجواب فنى .

مع تكرار الأحجية بمناسبة الفيلم الجديد **"اللمبى"** تكرر ذات الجواب على لسان بطل الفيلم الجديد **محمد سعد**: "النجاح ده من عند ربنا ". من ناحية ثانية تكرر الموقف من قبل مخرج الفيلم الذى رمى الكرة فى ملعب النقاد وطالبهم بأن يبحثوا بأنفسهم عن السبب فى نجاح الفيلم بدلا من الهجوم عليه .

من جهته، حاول كاتب السيناريو لفيلم " اللنبى " الذى صرُح بأنه يراهن على الجمهور لا النقاد، أن يدلى بدلوه مضيفا بعض التفسير لسبب نجاح الفيلم فاعتبر أن الجمهور أتى إلى الفيلم ليضحك لا ليشاهد النواح والبكاء .

غير أن هذا الجواب لا يمكن أن يكون مقنعا للنقاد. فأولا، هم لم يروا فى الفيلم ما يضحك حقا وإن كان فيه بعض الكوميديا فهى على طريقة النكتة التافهة التى كانت شائعة عند عامة الناس قبل نحو خمسين عاما : " كان فى واحد .. اثنان، ثلاثة ". وثانيا، فإن تحديد ما هو مستوى الجمهور وما هى ماهيته وما هى رغباته أمر عسير حقا. فالجمهور حالة ومزاج متغيران لا يمكن الركون إليهما من أجل الحصول على جواب مقنع ويمكن التأسيس عليه للمضى قدما فى المسيرة السينمائية. والضحك ليس مقياسا دائما يمكن الاعتماد عليه ولا يشكل تفسيرا مقنعا يغطى كل الحالات، فثمة أفلام كوميدية يضحك لها الجمهور، ومع ذلك لا تنجح مثل هذا النجاح المدوُى الذى تسبب فى ظهور الأحجية .

بهذه المناسبة نذكر انه كان شائعا فى الماضى لدى الأوساط السينمائية تقسيم الجمهور إلى فئات. وعلى سبيل المثال نشير أنه فى وقت من الأوقات كان الجمهور السينمائى فى عالمنا العربى ينقسم بعامة إلى قسمين يتعايشان معا هما، جمهور الفيلم المصرى، و جمهور الفيلم الهندى. فى ذلك الوقت كانت الأفلام المصرية تتميز بالرومانسية وخفة الظل وبالقالب الموسيقى الغنائى (من نماذجها الشعبية المميزة الأفلام التى اضطلع بمهام بطولتها المطرب **عبد الحليم حافظ** ورافقه فيها **فاتن حمامة** أو **عمر الشريف** أو **أحمد رمزى** وغيرهم من نجوم ذلك الزمان)، وكانت الأفلام الهندية تتميز بالنبرة البكائية الحادة التى تغلف المواضيع المأساوية، ولم يكن يغلب عليها الطابع الاستعراضى الغنائى كما هو حالها فى سنوات لاحقة و فى أيامنا هذه. وأذكر ان شعبية الأفلام الهندية أرقت ذات يوم ناقدا سينمائيا لبنانيا مخضرما، فحاول تقصى أسبابها فلجأ إلى استفتاء عينة من الجمهور النسائى مباشرة بعد الخروج من صالة العرض. كان الجواب الذى حصل عليه بعامة يتلخص فى الجملة التالية : " نحب الأفلام الهندية لأنها تجعلنا نبكى " .

تاريخيا، كانت تلك المرحلة فى العالم العربى التى شاعت فيها الأفلام الهندية البكائية والأفلام المصرية العاطفية الرومانسية هى مرحلة حركة التحرر الوطنى المليئة بالحماس السياسى، الوطنى والقومى، والتى تشكلت فيها أحزاب متصارعة تنتمى إلى مختلف التيارات وتضم فى داخلها كافة شرائح وفئات المجتمعات العربية، وكافة الأجناس والأعمار، تضم الصغار والكبار والذكور والإناث. ومن البديهى أن ذلك الواقع، بأبعاده الثقافية والأخلاقية والنفسية، كان يفترض مزاجا حماسيا عند الجمهور يختلف عن المزاج البكائى الذى تشيعه الأفلام الهندية، مثلا،أو عن الأحزان الرومانسية فى الأفلام المصرية .

مزاج الجمهور العام يظل فى كل الأحوال أحجية صعبة. ولهذا، فإذا كان صحيحا القول أن الجمهور يريد أن يضحك، فلماذا يصعب تفسير الفشل الذى يمكن ان يحيق بأفلام كوميدية حاولت استثمار نجاح فيلم كوميدى سبقها بوقت وجيز؟

هذه الأحجية ليست قاصرة على السينما العربية فقط، بل هى تواجه كل صناعات السينما فى العالم. و لا يمكن لأحد ان يدعى أنه يملك حلولاً لها. ومع ذلك نعثر فى تجربة صناعة السينما الأمريكية على طرق تحاول قدر الإمكان مساعدة منتجى الأفلام فى الحصول على أفضل نتيجة يمكن أن تضمن كسب المزاج الجماهيرى. من هذه الطرق عرض بعض الأفلام المنجزة، بشكل مسبق، قبل إنزالها إلى صالات العرض الجماهيرية، على نقاد سينمائيين مختارين علهم يقدمون اقتراحات وحلولاً فنية مفيدة. من هذه الطرق أيضا اختيار عينة تمثل نماذج متنوعة من الجمهور السينمائى لمشاهدة الفيلم قبل عرضه الجماهيرى ودراسة ردود الأفعال عليه، أو جعل المشاهدين المختارين يقترحون نهاية للفيلم مختلفة عن النهاية المنجزة فى حال إن كانت ثمة شكوك حول صحتها. غير أن هذه الطرق، وإن كانت تفيد فى بعض الحالات، إلا أنها قد لا تفيد فى حالات أخرى وتظل النتيجة مرهونة للصدفة.

فى واقع الحال،فإن الوصول إلى جواب يفسر أحجية نجاح الفيلم التافه يحتاج، ضمن أمور أخرى يحتاجها، إلى التمكن من الإجابة على سؤال آخر هو : من هو الجمهور، فهوية الجمهور فى حد ذاتها لا زالت تشكل أحجية يصعب الإجابة عليها .

وهذه القضية مهمة جدا لأنها لا تقتصر على السينما وحدها، بل تشمل كافة مجالات الإبداع الفنى وبخاصة التى تتضمن قدرا كبيرا من الإمتاع والترفيه. والخوف كل الخوف هو أن يكتسب الابتذال والتفاهة فى الإبداع الفنى شرعية ويصبح نوعا فنيا مطلوبا.

٥- الجمهور السينمائى المدلل .
سينما تستجدى رضاه وأخرى تفضله على مقاسها

من بين الفروق الكثيرة التى تميز بين الصناعة السينمائية المتطورة والقوية و بين الصناعة السينمائية المتخلفة والضعيفة، ثمة فرق هام يكمن فى موقف كل منهما من الجمهور السينمائى بعامة. ومع أن كلاً منهما لا يمكن له النجاح والاستمرارية إلا إذا كسب رضا الجمهور عن منتجاته إلا أن قوة كل منهما تتجلى فى مدى ارتهانه لمتطلبات الجمهور أو – على العكس من ذلك – فى قدرته على «التوجيه والتحكم فى متطلبات ورغبات الجمهور. فى حالة الصناعة الضعيفة يكون الإنتاج السينمائى مجرد سلعة قابلة لاحتمالات الربح والخسارة وفى حالة الصناعة القوية يصبح الإنتاج السينمائى ليس فقط سلعة مضمونة الرواج، بل والأهم من ذلك، ذات قوة تأثير على الوعى الخاص بالرأى العام. المثال الأوضح على هذا الفرق يتجسد فى المقارنة ما بين صناعة سينمائية غير متطورة مثل الصناعة السينمائية فى مصر وصناعة متطورة إلى أقصى حد هى صناعة السينما الأمريكية .

بعد نحو بضعة أعوام وعلى إثر حادثة تفجير البرجين فى نيويورك، تعرضت صناعة السينما الأمريكية لأزمة تمثلت فى تأجيل افتتاح عروض الكثير من الأفلام السينمائية الجديدة، وإيقاف تصوير أفلام قيد التحقيق، وإعادة تنقيح نصوص السيناريوهات المعدة للتصوير. الأمر المشترك بين تلك الأفلام الجاهزة ومشاريع الأفلام قيد التحقيق، هو أنها تمجد البطولة الأمريكية الفردية الخارقة فى مواجهتها لقوى الشر أو الإرهاب والتى صنعت منها السينما الأمريكية أسطورة. وهذا، بالمناسبة ما دأبت على فعله السينما الأمريكية منذ نشأتها وعكس قوة تأثير دورها الأيديولوجى والسياسى. لكن حادثة التفجير وضعت – أو بالأحرى هذا ما تبادر للأذهان للوهلة الأولى – تلك الأسطورة، التى روجت لها السينما باعتبارها من الحقائق الراسخة، موضع الشك إذ أنها أعادت حقائق الواقع إلى مركز الصدارة وأحلتها محل " حقائق السينما" .

أثار هذا الوضع المستجد شهية النقاد السينمائيين والباحثين فغاصوا فيه قدر المستطاع وبحثوا فى دلالاته الآنية والمستقبلية. وكانت النتيجة توصل بعض الباحثين إلى استنتاجات حاسمة مفادها أن هذه الحادثة فضحت زيف أيديولوجيا السينما الأمريكية وقوضت أركان قدرتها على التأثير على الجمهور، وتحديدا جمهورها الأمريكى المحلى بالدرجة الأولى والجمهور العالمى بالدرجة الثانية، فبات – وحسب

استنتاجات النقاد السينمائيين والباحثين – على هذه الصناعة السينمائية الأمريكية لا أن تكتفى بتأجيل عروض أفلامها وبتنقيح وتعديل مشاريعها ذات العلاقة بطريقة أو بأخرى بأجواء الحادثة، بل أن تراجع مواقفها وأن تعيد النظر بسياساتها بشكل جذرى أيضاً، لأن الجمهور لن يصدقها بعد الآن .

لكن، وعلى العكس مما توصل إليه النقاد السينمائيون والباحثون، فلم تنتظر السينما الأمريكية وقتا طويلا كى تثبت أن هذه الاستنتاجات كانت متسرعة جدا وأن أساسها المتين غير قابل للهدم حتى وإن شابه بعض التصدع لفترة من الزمن، وأن ما بدا للنقاد والباحثين والمراقبين أزمة وجود مصيرية هو مجرد كبوة حصان، وأن ميزان علاقتها بالجمهور، من حيث قدرتها على إملاء شروطها عليه وتشكيل مزاجه ووعيه السينمائيين، سيظل يميل لصالحها .

تشير المعلومات إلى أن أكثر الأفلام الأمريكية الحديثة رواجا فى سوق العروض السينمائية الأمريكية هى من نوعية الأفلام التى تعرضت لأزمة مؤقتة نتيجة الحادثة، وبالذات الأفلام " الحربية " التى تمجد بطولات الجنود الأمريكيين وأفلام المغامرات التى تروج للبطولة الفردية التى تحمى المجتمع الأمريكى من الشر الداخلى أو الخارجى، أى الأفلام التى تعيد إنتاج الأسطورة التقليدية التى تروج للبطل الأمريكى، آخذة بعين الاعتبار لا ما كشفت عنة حادثة التفجير من واقع مناقض "للواقع" الذى تصوره الأفلام الأمريكية،بل ما نتج عن هذه الحادثة من وقائع جديدة عنوانها الحرب الجديدة التى أعلنتها الإدارة الأمريكية ضد ما أطلقت عليه صفة الإرهاب ومحور الشر والحاجة إلى دعمها والترويج الدعائى السينمائى لها.

من الناحية الافتراضية، كان يمكن لمنتجى تلك الأفلام أن يأخذوا بنصائح النقاد وأن يدرسوا رغبات الجمهور فيسعون لتحقيق أفلام تستجيب لها، لكنهم، من الناحية العملية، لم يولوا تلك النصائح أى اهتمام، بل واستمروا فى إنتاج الأفلام كما اعتادوا فى السابق اعتمادا على خبرة كبيرة فى تصميم أبنية وأشكال الأفلام السينمائية، التى تؤكد على قدرتها على التأثير على وعى ومزاج الجمهور، وانطلاقا من وعى تام للترابط الشديد فى الأهداف بين أيديولوجيا ومصالح السلطة وأيديولوجيا ومصالح السينما والتساوق فى تحقيق هذه الأهداف بين الجهتين ضمن آلية شمولية .

مقابل تلك الأزمة المؤقتة التى عاشتها صناعة السينما الأمريكية والتى تسببت فيها حادثة جسيمة وطارئة، تعيش صناعة السينما المصرية منذ زمن طويل أزمة

بنيوية مستعصية على الحل، أو، على الأقل، لا يبدو فى الأفق أى حل منظور لها. جزء من هذه الأزمة يعود إلى عدم وضوح العلاقة بين هذه السينما وبين الجمهور وإلى غياب البوصلة التى يمكن لها أن تساعد على توجيه هذه العلاقة فى الاتجاه الصحيح، وثمة جزء آخر مرتبط بالأول يتلخص فى أن صناعة السينما المصرية والتى ظلت باستمرار تسعى لإرضاء رغبات مفترضة لدى الجمهور، لم تسع يوما من الأيام إلى امتلاك سياسات خاصة بها ولم تفهم دورها باعتباره الموجه وليس التابع، كما لم تتمكن من أن تكرس نفسها كقوة اقتصادية / أيديولوجية جزء من قوة اقتصادية / أيديولوجية أشمل وأكبر ومن نظام متكامل فى سياساته المختلفة المتنوعة الأبعاد، اقتصاديا و أيديولوجيا واجتماعيا وفنيا. فى ذلك الزمن الذى مضى و كانت فيه السينما المصرية منتعشة إنتاجيا وتجاريا، بدا كما لو انه ثمة فهم وتلبية من قبل صانعى الأفلام لرغبات الجمهور بحيث تولدت القناعة بأن الأمور على خير ما يرام وستظل كذلك كما ستظل السينما مرتهنة لرغبات الجمهور العام. لكن دوام الحال من المحال، كما يقول المثل، فكان أن تغيرت الأحوال، ومنها أحوال وأمزجة الجمهور، ولم تتغير سياسة صناعة السينما فى مصر فنشأت الأزمة التى تسببت منذ نحو عشر سنوات فى تقلص حجم الإنتاج بنسبة كبيرة بالعلاقة مع زمن الرخاء السينمائى الإنتاجى المحلى.

كان يقال فيما مضى، فى مجال نقد توجهات السينما المصرية الجماهيرية التجارية، أنها بعيدة عن هموم الواقع الحياتى وقضايا الناس والمجتمع. ومع أن هذا القول، كأى قول تعميمى، لا يجوز أن يؤخذ بحذافيره وأن يعتبر صحيحا بالمطلق، إلا أنه يتضمن قدرا كبيرا من الصحة. لم تستفد السينما المصرية بعامة من أخطاء الماضى فيما يخص العلاقة مع الجمهور وبالذات علاقة التبعية ولم تستجب لقاعدة مهمة من قواعد السياسات الثقافية التنويرية الطابع والتى تقول ان الفن الجيد ليس هو الذى يقول للناس ما يعرفونه، بل الذى يقول لهم ما لا يعرفونه ولا يعرفون ان عليهم أن يعرفوه. وتنطبق هذه القاعدة إضافة، على الرغبات والعواطف. ومن نافلة القول أن هذه القاعدة مطبقة عمليا فى مجال الإنتاج الصناعى وتقنياته الجديدة، حيث نعرف بالممارسة اليومية أن السلعة المبتكرة تخلق الحاجة إليها من ذاتها وتفرض نفسها على المستهلك الذى لم يكن يعرف فى السابق أنه بحاجة إليها، بل لم يكن يعرف انه بحاجة ماسة إليها، وعندما باتت هذه السلعة متاحة له صار يستغرب كيف كان يعيش بدونها فى السابق. ومن البديهى أن هذه المعرفة المسبقة كانت مقتصرة على أصحاب العقول الذين فكروا وجربوا ثم اخترعواوعمموا النتيجة على الناس.

هذا القصور المنهجى يؤكده التخبط فى نوعية الأفلام المنتجة فى السنوات الأخيرة فى مصر والتجريب على قاعدة علٌ وعسى، تلك القاعدة التى تسببت فى إنتاج موجة أفلام كوميدية لم تخلص السينما من أزمتها رغم نجاح تجاربها الأولى نجاحا غير مبرر، تلاها بسرعة شديدة إنتاج موجة أفلام شبابية مرحة، ثم موجة أفلام غنائية أبطالها من جيل المطربين الصاعدين، وتم تطعيم ذلك بأفلام تزايدت فيها جرعات التعبير الجنسى الصريح، كما تم إنتاج فيلم له علاقة بالقضية الفلسطينية استمد نموذج بطله السوبرمان من نموذج أبطال أفلام " الكاراتيه " وما شابهها، غير أن كل ذلك لم يمنع الأزمة من المراوحة فى مكانها. وفى النتيجة ظلت هذه السينما رهينة جمهور مراوغ وخائن وجد فى التليفزيون متنفسا بديلا عن رغباته فتنكر للسينما التى دللته وسعت لكسب رضاه سنوات طوالاً.

٦- لمن تصنع الأفلام ؟
سؤال السينما العربية الملح

تعانى معظم الأفلام السينمائية العربية الحديثة، المنتجة فى مختلف الأقطار العربية التى تنتج أفلاما، وعلى اختلاف أنواع الأفلام وتوجهات صانعيها، من أزمة واحدة، ملخصها أنها لا تلبى الغرض المنشود من إنتاجها: الأفلام التى تنتج لتلبى احتياجات سوق العرض لا تلاقى إلا فى حالات قليلة استثنائية النجاح المأمول شعبيا وبالتالى تجاريا. الأفلام الطموحة التى يتم إنتاجها تحت صيغة " سينما المؤلف " لا تعكس رغبات المؤلف كما يتمنى. الأفلام التى تصبو نحو الإبداع الفنى والكمال التقنى تعجز عن تحقيق هذا الهدف كما يجب. الأفلام التى تسعى لتحقيق المعادلة الصعبة بين الإبداع والتجارة لازالت تبحث عن الأسلوب المناسب الذى يمكن أن يوصلها إلى طريق مضمون النتائج.

تلك حقائق ملموسة ولا يمكن تجاهلها، وتعكس حالة التخبط والارتباك التى تعيشها السينما العربية المعاصرة، وتوضح إلى حد ما أسباب التناقص التدريجى فى الكم المنتج من الأفلام العربية سنويا، على الرغم من أن هذا التناقص لا ينفى حقيقة ان إنتاج الأفلام، التجارية والفنية والبين بين، مستمر رغم كل شىء.

تطرح هذه الحقائق الكثير من الأسئلة حول مسبباتها. بعض هذه الأسئلة أشبع بحثا خلال العقود المنصرمة من تاريخ الممارسة السينمائية العربية ولكن دون التمكن من الوصول إلى إجابات شافية على المستوى العملى، على الرغم من أن بعض

التحليلات النظرية المحضة لم تخل من صواب. الواقع العملى الملموس إذن، لا يزال يفرض طرح الأسئلة والبحث عن أجوبة لها .

من بين الأسئلة العديدة، القديمة والمتجددة، ثمة سؤال مركزى هو : لمن تصنع الأفلام ؟ وهو سؤال كان يمكن أن يكون من نافلة القول لو ظلت عملية إنتاج الأفلام تصيب الهدف، أو لو ان الإجابات التى طرحت فى وقت ما، وكانت صائبة ومقنعة فى حينه، حافظت على صوابها فى مراحل لاحقة تبدلت فيها الأحوال .

فى زمن ما، كانت الأفلام التى تنتمى إلى السينما التجارية، السينما المصرية بخاصة والتى دائما تبقى النموذج الأنسب للتحليل والقياس عليه، ناجحة جماهيريا على امتداد أرجاء العالم العربى. أى أن الإجابة على سؤال : لمن تصنع الأفلام ؟ كانت متحققة عمليا وتعكسها المقولة الشهيرة التى ظلت ردحا طويلا من الزمن حجة مقنعة و سيدة الموقف واعتبرت صالحة لكل زمان ومكان وهى مقولة " الجمهور عايز كده " التى نسبت للمخرج **حسن الإمام** فى الستينيات من القرن الماضى واستفادت من وصفة عممها فى الثلاثينيات من نفس القرن المخرج **أحمد بدرخان**. فالأفلام إذن، كانت تصنع للجماهير وتستجيب لرغباتها، والجماهير بدورها كانت تكافئ صانعى الأفلام وترد لهم التحية بما هو أفضل منها، أى الأموال التى سمحت باستمرار دوران عجلة الإنتاج المتزايد الكلفة (مثلا، زادت كلفة أجور النجوم كثيرا عما كانت عليه فى الماضى) .

لكن ضخ الأموال عبر شباك التذاكر صار يقل شيئا فشيئا مع الزمن، وهذا ما قد يعرُض صحة مقولة " الجمهور عايز كده "، التى اعتبرت ذات يوم مطلقة، للشكوك. فما الذى تغير إذن ؟

مقولة " الجمهور عاوز كده "، من حيث هى مقولة عامة مجردة، لا غبار عليها، لكن مفرداتها باتت بحاجة للتدقيق والتمحيص والمواءمة مع الأحوال المتغيرة وبخاصة، المستجدات المتلاحقة بسرعة كبيرة. من هذه المستجدات انتشار التليفزيون كوسيلة للمشاهدة بديلة عن صالة السينما وما أدى إليه التليفزيون من تغيير فى مفهوم " الجمهور" بحد ذاته، وما يتضمنه التليفزيون، ليس فقط من خيارات للمشاهدة المريحة داخل البيت، بل وبشكل أساسى من برامج متنوعة تشبع رغبات الجمهور على أنواعها وأهمها، بالتأكيد، الرغبات التى اعتادت السينما ان تحققها عندما كانت صالة العرض السينمائى الوسيلة الوحيدة والخيار الأوحد المتاح للجمهور .

هذه المستجدات هى التى باتت تستدعى مجددا إثارة السؤال الخاص بالسينما التجارية الجماهيرية: لمن تصنع الأفلام ؟

إذا كان هذا هو الحال بالنسبة للسينما التجارية ذات التقاليد الراسخة والخبرة الكبيرة، فما الذى يمكن قوله بالنسبة للسينما الأخرى الطموح إبداعيا ؟

فى زمن الرخاء الغابر، كان صناع السينما التجارية التى كانت جماهيرية و توصف بأنها شعبية، يسخرون من صناع الأفلام " الجادين " و" الجادون " صفة شائعة أطلقها بعض النقاد على السينمائيين من الصنف غير التجارى لأن أفلامهم لا يشاهدها أحد، ويتهمونهم بأنهم أساسا لا يصنعون الأفلام إلا للنخبة أو من أجل العرض فى المهرجانات السينمائية الدولية وبهدف الحصول على جوائز ومن ثم التباهى بها. بالمقابل، كان " الجادون " يردون بنوع من التعالى بأنهم سينمائيون فنانون مبدعون يريدون التعبير عن أفكارهم وقضايا مجتمعاتهم ورؤاهم ومواهبهم الفنية من خلال الأفلام التى تعكس أسلوبهم الذاتى المتفرد وتنتمى بعامة إلى سينما المؤلف التى تستخدم الكاميرا بنفس الكيفية التى يستخدم بها الروائى القلم، أو الرسام الريشة. ولكن أولئك " الجادين " الذين لم يتمكنوا يوما من كسب الجمهور العام لصفوفهم، لم يجيبوا أبدا على السؤال حول لمن يصنعون أفلامهم هذه، بل إنهم تجاهلوا عمليا الجمهور المتوفر أو تعالوا عليه ودعوا لجهد تنويرى عام افترضوا انه سيؤدى مع الزمن لخلق جمهور جديد واع مثقف فنيا له ذائقة سينمائية رفيعة تتقبل ما ينتجونه من أفلام " فنية " رفيعة المستوى، بما يعنى بالضرورة، أن أفلامهم تصنع من اجل جمهور لم يوجد بعد، هذا إضافة إلى " النخبة " المتميزة القليلة العدد، التى لا يمكن اعتبارها جمهورا بالمعنى الواسع لكلمة الجمهور، و المقتصرة أو المتكونة فى العادة من نقاد سينمائيين أو من رواد أندية السينما ومتابعى المهرجانات السينمائية وبعض الأصدقاء، وهم جميعا ينتمون إلى نفس النوع البشرى الذى ينتمى إليه صانعو الأفلام " الجادون ". وهؤلاء يتميزون بالعناد والمكابرة والسباحة ضد تيار الظروف الموضوعية، سلاحهم الاعتداد بالذات. ويحضرنى فى هذا الصدد تصريح لمخرج إيطالى كبير راحل هو **بيير باولو بازوليني**، الذى صنع أفلاما موهوبة ولكن صعبة الاستقبال بالنسبة للجمهور العام وتمتلئ بالإشكاليات التى تثير حفيظة بعض النقاد وبعض أوساط النخب المثقفة (وهذا وضع إنتاجى مرفه تتسع له وتسمح به الشروط المتطورة للصناعة السينمائية فى إيطاليا والمستوى الثقافى العام)، عندما وجه إليه أحد الصحفيين سؤالاً حول لمن يصنع أفلامه، حيث رد بصراحة إنه يصنع أفلامه لشخص يشبهه .

بين هذين النوعين، أى النوع التجارى والنوع الجاد من السينمائيين، ثمة نوع

ثالث وسيط، يسعى للتوفيق بين نمطين من السينما، الثقافى والتجارى، ولكسب طرفى الجمهور، أى النخبة والجماهير العريضة معا. ومن البديهى أن هذا النوع الثالث يسير فى بداية الطريق نحو الحل الأمثل لنوعية الإنتاج السينمائى العربى فى علاقته مع الجمهور العام. ولكن هذا النوع الثالث، كما تؤكد ممارسته حتى الآن، ينقسم إلى قسمين، الأول منهما يقوده سينمائيون من أصحاب الموهبة والفكر.. والتصميم والمثابرة، والثانى منهما يتكون من قليلى الموهبة والفكر غير الناضج كما يجب. وفى حين أن القسم الأول لا يزال يتعلم، يرضى النقاد والنخبة ويثير انتقاداتهم فى نفس الوقت، يتقبل قسم أوسع من الجمهور أفلامهم إنما بدون حماس خاص يحولها إلى سينما جماهيرية، فإن أفلام القسم الثانى لا ترضى لا النخبة ولا الجمهور السينمائى العام. وفى حين أن سينمائيى القسم الأول يتمكنون من تبرير نجاحات وانتكاسات تجاربهم بما لا يلغى ثقة الناس بهم، و يستطيعون الدفاع عن أنفسهم وعن حقهم فى الاستمرار فى العمل الإبداعى كون ما صنعوه وإن لم يصل إلى الكمال، يظل يتضمن قيما معينة، فإن سينمائيى القسم الثانى الذين ينتجون أفلاما غير موهوبة، مملة، لا فكر ولا فن فيها، أفلاما لا يمكن الدفاع عنها بأى شكل، يتسببون فى خلق حالة من الإحباط وفقدان الثقة فى الوصول إلى حلول حقيقية لمعادلة الفن والتجارة وإلى زيادة الهوة بين السينما والجمهور العام.

فى كل الأحوال، يظل السؤال الرئيس قائما وملحا ينتظر الإجابات والحلول: لمن تصنع الأفلام ؟

والسؤال بحد ذاته لا يقتصر على السينما، بل نتعثر به فى كل مجالات الإبداع الفنى والأدبى الأخرى منذ أزلها وحتى الآن: لمن يرسم الفنان لوحته ولمن يكتب الشاعر قصيدته والقاص قصته ؟وبالعلاقة مع هذه الفنون والآداب الأخرى يتجدد السؤال بخاصة مع تزايد الاتجاهات التجريبية و التوجهات الحداثية التى تجعل استقبال هذه الإبداعات أمرا صعبا بالنسبة للجمهور العام. وفى السينما يكتسب السؤال أهمية خاصة إضافية لأنها لا يمكن أن تستمر فى العيش وأن تتطور بدون أن تكون لها جدوى اقتصادية.

٧- مأزق السينما فى رغبات جمهورها

الأزمة المؤقتة التى عانت منها صناعة السينما الأمريكية بعد تفجير البرجين والتى تمثلت فى تأجيل تصوير أفلام مع إعادة صياغة نصوصها، و تأجيل افتتاح

عروض أفلام لأجل غير مسمى، وأخيرا سحب أفلام معروضة من دور العرض، تكشف أكثر من حقيقة فى مجال صناعة السينما ليس فى أمريكا وحدها بل أيضا فى أرجاء العالم المختلفة. وبشكل أخص تكشف الآثار المدمرة لقضية ارتهان السينما لرغبات الجمهور على السينما كفكر و فن راق وعكس صادق لقضايا الواقع وتعبير واضح عن أوضاع الناس الحياتية وطموحاتهم المستقبلية. فالأفلام الأمريكية التى تم سحبها من صالات العرض ونقلها إلى رفوف المستودعات هى أفلام تشويقية مزيفة للحقائق وللوقائع ولهذا لم تصمد أمام أول امتحان طرحه عليها الواقع. لكن المشكلة ليست هنا بل فى أن تلك الأفلام كانت ناجحة جماهيريا، أى أنها كانت تتمتع بقوة جذب شديدة الفعالية بالنسبة لغالبية مشاهدى السينما فى أمريكا وفى العالم وكان يمكن لها أن تستمر فى قوة جذبها لولا تخوف أرباب صناعة السينما من ردة عكسية فى مجال استقبال المشاهدين لها بسبب قوة الصدمة التى تسبب فيها الحدث .

الإنتاج السينمائى الأعم فى العالم ذو طابع ترفيهى. والترفيه فى معظم هذا الإنتاج ينحو نحو السطحية والتفاهة. والمشاهدون فى أرجاء العالم يتقبلون ذلك ويقبلون عليه. هذا الوضع السائد يؤدى إلى قلب المعادلة التى كان يتعامل معها نقاد السينما والتى تصفها بأنها فكر وفن ليصح على السينما وصفها بأنها وسيلة للترفيه فقط. وتوجد أيضا معادلة أخرى يقلبها الوضع السائد والتى كانت تشير إلى أن السينما وسيلة لعكس الواقع، فتصبح الصفة الجديدة المعتمدة هى أن السينما وسيلة لنشر الوهم. والجمهور بشكل عام يبحث عن الوهم ويفرضه وظيفة واجبة على الإنتاج السينمائى العالمى .

كان المخرج السينمائى المصرى الراحل **حسن الإمام**، صاحب اكبر عدد من الأفلام الشعبية الناجحة جماهيريا، يسخر من النقاد السينمائيين الذين ينتقدون أفلامه. وفى المقابل يبرر نوعية أفلامه بمقولة صارت تضرب مثلا، وهى مقولة "الجمهور عاوز كده ". ولكن النقادبعد رحيله عن الدنيا بدأوا يكتشفون قيمة أخرى لحسن الإمام كمخرج. ويرون انه كان يتمتع بموهبة خاصة ظلت كامنة ولم تتبلور فى أفلامه كما يجب، إنما يمكن تلمس ملامحها فى أجزاء من أعماله. وكان يمكن له أن يصنع أفلاما اكثر رقيا من النواحى الفنية والفكرية فيما لو أنه لم يرزح تحت عبء رغبات الجمهور .

والجمهور هو هكذا، على ما يبدو، فى كل مكان. التهافت على أفلام التشويق و

الترفيه السطحى والاستسلام للوهم الذى ينشره عالم السينما المصطنع، أمر لا علاقة له بمستوى التطور الثقافى أو الاقتصادى للمجتمعات. هذه قاعدة تحكم مشاهدى العالم الثالث كما تحكم مشاهدى العالم الثانى والأول وتؤكدها نوعية الأفلام الأكثر تحقيقا للإيرادات فى العالم .

منذ بضعة أعوام هب السينمائيون فى فرنسا من أجل الدفاع عن السينما الفرنسية ضد غزو السينما الأمريكية لها فى عقر دارها. ونعرف ان فرنسا كانت مصدرا لمعظم المدارس الإبداعية فى السينما منذ بدايتها ومنها، مثلا، الواقعية الشعرية فى الثلاثينيات، والموجة الجديدة فى الستينيات والتى كان لها فضيلة أنها عممت على سينمائيى العالم فكرة سينما المؤلف التى تتعامل مع الكاميرا كقلم. ولكن كل ذلك لم يشفع للسينما الفرنسية أمام جمهورها المحلى، والذى رغم انه محاط بتراث فنى وسينمائى عريق، ابتعد عن الأفلام الفرنسية وليس فقط عن الأفلام ذات التوجه الإبداعى، بل وبشكل خاص حتى عن الأفلام ذات التوجه الترفيهى الجماهيرى. فالسينمائيون الفرنسيون إذ اعتبروا أنفسهم فنانين مبدعين وانشغلوا بالقضايا النظرية فى مجال السينما وتوهموا نتيجة ذلك انهم يستطيعون ان يرقوا بذوق الجمهور فنأوا بأنفسهم عن رغباته، لم يكتسبوا الخبرة الكافية فى مجال السينما الجماهيرية ولم يتعلموا كيف يصنعون سينما ترفيهية ملائمة تستطيع أن تنافس السينما الأمريكية الترفيهيةوتقف فى وجه غزوها. وقد قرأت منذ فترة تصريحا دالا لوزير الثقافة الفرنسى ردا على السينمائيين الفرنسيين المحتجين على احتلال السينما الأمريكية لقلوب مشاهديهم المحليين وبالتالى احتلال المساحة المخصصة لأفلامهم الفرنسية على شاشات دور العرض المحلية. فقد طلب الوزير من أولئك السينمائيين أن يتعلموا كيف يصنعون سينما ذات قدرة على الجذب الجماهيرى بدلا من إصدار البيانات .

بينت التجربة التاريخية أن البحث عن الترفيه والوهم يظل ذا جذور راسخة فى تربة الجمهور ليس من السهل اقتلاعه بواسطة النظرية أو الأيديولوجيا حتى لو سخرت السلطات الحاكمة كل ترسانتها من الأسلحة التثقيفية ووسائل الدعاية. فلم تنجح محاولات نظام شمولى ذى رسالة أيديولوجية تاريخية، مثل النظام السوفييتى، فى التغلب على رغبة الجمهور فى الحصول على سينما ترفيهية. فى الستينيات مثلا، كانت السينما السوفييتية فى أوج مجدها عالميا (طبعا، على مستوى النقاد ونوادى السينما والمهرجانات الدولية). وكان ثمة معاهد كثيرة لتدريس السينما ونواد

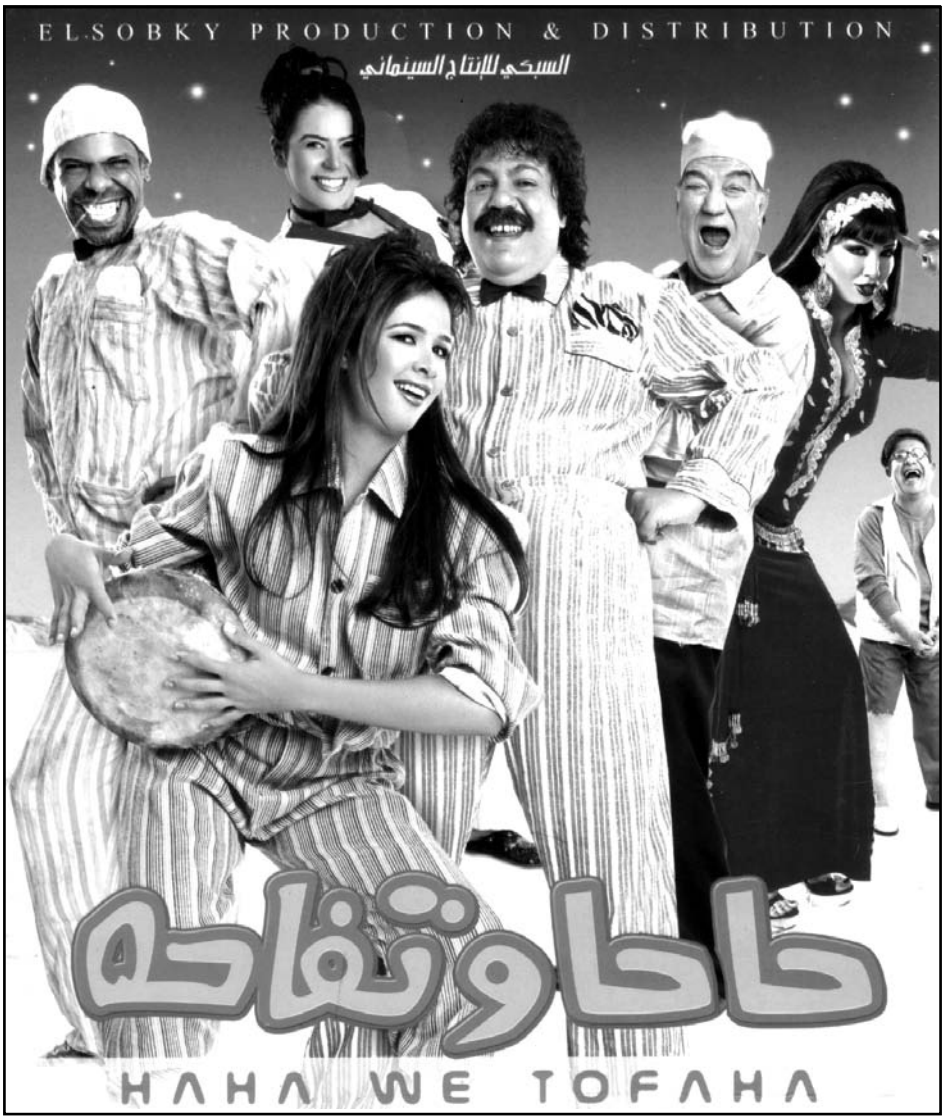
سينمائية فى كل مكان وكتبا ومجلات متخصصة ودعاية غزيرة وتثقيفا سياسيا حول الدور التنويرى للسينما فى خدمة مستقبل البشرية والتبشير بمثل الحرية والعدالة الاجتماعية. ولا شك فى أن ذلك كله أوجد بالنتيجة جمهورا واسعا على قدر كاف من الثقافة السينمائية. وأذكر انه فى ذلك الوقت سمح للمرة الأولى لصالات السينما المحلية بعرض فيلم ترفيهى خيالى فرنسى هو **"فانتوماس"**. وكان النجاح الجماهيرى لذلك الفيلم، وهو بالمناسبة أقرب إلى أفلام الأطفال، أو بالأحرى الفتيان، منه إلى أفلام الكبار، ساحقا لدرجة انه سحق الأفلام السوفييتية المعروضة فى ذلك الوقت والتى كانت تحظى بكل أنواع الرعاية الممكنة من قبل السلطات السينمائية والسياسية. بعد انهيار النظام فى التسعينيات انهار فى رمشة عين صرح السينما الذى تم بناؤه عبر ثلاثة أرباع قرن من الجهد المتواصل لتثقيف الجمهور سينمائيا وجعله يتقبل الأفلام الملتزمة عقائديا وفنيا التى افترضت السلطات أنها تعبر عن طموحات الجماهير، وكشف الجمهور عن رغباته الحقيقية فاستجاب لها السينمائيون أيما استجابة وانغمسوا فى تقليد السينما الأمريكية وصنع أفلام مغامرات وأفلام إباحية وغيرها، فتدنت سمعة السينما الجديدة عالميا واضطر سينمائيوها الكبار إما لركوب الموجة أو للتقاعد أو للاستنجاد بالإنتاج المشترك مع المؤسسات السينمائية الأوروبية .

لهذا المأزق جانب آخر. فالمشكلة ليست فى الاعتراض على حرية المشاهدين و حقهم فى الحصول على المتعة، وحرمان السينمائيين من حريتهم الإبداعية بالمقابل، بل يكمن المأزق فى جانب آخر هو أن السينما الترفيهية والتى تتظاهر بالبراءة ليست بريئة فى حقيقتها بسبب كونها تتضمن رسائل فكرية أو سياسية او أخلاقية، ولو بشكل غير مباشر أحيانا، مضللة للمشاهدين أينما كانوا .

هذه الأمثلة مجرد نماذج عن الهوة الواسعة ما بين رغبات المشاهدين فى التعامل مع السينما كوسيلة ترفيه وبين رغبة بعض السينمائيين فى تطوير سينما تعكس حالة إبداعية فنية وقيما معرفية .

٨- عن العنوان والإعلان وثقافة السينما الشعبية

..."**حاحا وتفاحه**"، " **بوحة**"، عناوين لبعض من مجموعة أفلام مصرية أنجز قسم منها فى الفترة الأخيرة ومنذ بداية الألفية الثالثة وقسم لا يزال قيد الإنجاز. القاسم المشترك بين تسميات الأفلام هذه ليس فقط وجود حرف الحاء فيها، بل يكمن القاسم



ملصق اعلانى لفيلم «حاحا وتفاحه» إخراج اكرم فريد

الأساسى بين هذه التسميات فى أنها مبتذلة التعبير، وفى أنها تشير إلى أن الأفلام التى تنضوى تحت جناحها هى بدورها نتاج تفكير مبتذل سواء على صعيد الشكل السينمائى أو على صعيد المضمون.

لا يقتصر هذا التفكير المبتذل على العناوين، أو بالأحرى، الأفلام المذكورة أعلاه، بل هو ظاهرة باتت شائعة فى السينما المصرية منذ بضع سنوات، حيث تسود نوعية

سينما تستجدى الضحك من المشاهدين أو تروج لجيل " النيو لوك " من المغنين والمغنيات المعاصرين، وتعلن عن نفسها من خلال عناوين أفلام مبتذلة من نوع: **"عربى تعريفة"**، **"على الطرب بالثلاثة"**، **"معلش إحنا بنتبهدل"**، **"غبى منه فيه"**، **"كيمو وأنتيمو"**، **"اشتاتا اشتوت"**، وغير ذلك من عناوين أفلام تنتمى إلى نفس العائلة.

يتكامل هذا النمط من عنونة الأفلام مع خبرات وتقاليد التوزيع التجارى للأفلام والترويج لعروضها فى صالات السينما التجارية، خاصة الشعبية منها، وذلك عبر تسميات وأوصاف يتم إشهارها بهدف جذب انتباه الرواد وإغرائهم لحضور الأفلام.

من ناحية ثانية، يعكس هذا النمط من العنونة، وكذلك صيغ نصوص الجمل الدعائية، توجها نحو جمهور يفترض أن تكوينه الثقافى والنفسى من نوعية و مستوى متناسبين.

هكذا نخلص فى النهاية إلى علاقة ثلاثية تحكمها المحصلة المكونة من ثلاث وحدات منفصلة مجتمعة فى آن ومتلاحمة فيما بينها، هى الفيلم والجمهور والعرض السينمائى باستحقاقاته المتعددة والمتنوعة. ومن البديهى أن تنتج عن هذه العلاقة عبر الزمن تقاليد خاصة، أو ثقافة خاصة مناسبة، تستتبعها ممارسات ملائمة ومتناسبة مع المستوى الثقافى والنفسى للجمهور المفترض. فليست طريقة اختيار عناوين الأفلام وحدها ما يعبّر عن هذا التلاحم، بل تدعمها طريقة صياغة الجمل الترويجية المخطوطة على لافتات تعلق فى الأماكن العامة وواجهات ومداخل الصالات وعبر إعلانات الصحف، فتسعى إلى إغواء الجمهور الذى بات يعرف مستوى ونوعية علاقته بالسينما عن طريق إشارات مشوقة إلى مضمون أو موضوع أو محتويات الفيلم، أو إلى إبراز صفات مثيرة يتمتع بها أبطاله.

تبدو هذه الممارسة فى أوضح تجلياتها عند ترجمة عناوين الأفلام الأجنبية، حيث لا يتطابق النص العربى مع النص الأصلى فى كثير من الأحيان بل يتم تحويره بما يتناسب مع بيئته الجديدة وبما يخدم مجالى الجنس أو العنف. فعلى سبيل المثال، إذا كانت أحداث الفيلم تجرى فى مدرسة للفتيات، وبغض النظر عن العنوان الأصلى يصبح عنوانه الجديد" المراهقات الماجنات " وإذا كان الفيلم من النوع البوليسى يجرى الإعلان عن الفيلم تحت عنوان" القاتل الجهنمى".

وهذه بعض نماذج الترويج للأفلام بواسطة اللافتات:" ننصح ذوى القلوب الضعيفة بعدم مشاهدة الفيلم"، " الرؤوس تقطع والأيدى تبتر... وبسبب مشاهد الفيلم المرعبة قررنا عدم تعليق صور الفيلم"،" فيلم الحب والإثارة"،" أقوى أفلام

لقطة من فيلم «بوحه» إخراج رامى إمام

الكاراتيه"، " أقوى مشاهد الحب"، " للكبار فقط".

وفى حالات كثيرة لا يكتفى المعلنون بالعنونة المثيرة أو الصياغات الدعائية المهيجة فيستعينون إضافة بصفات مثيرة يضفونها على أبطال الأفلام، فيشار إلى أن الفيلم من بطولة " نجمة الإغراء الفاتنة"، أو" من بطولة نجم الكونغ فو العالمى..."

تشير هذه النماذج إلى أن أساليب الترويج والدعاية عن طريق عنونة الأفلام وصياغة الجمل الإعلانية تصبح بحد ذاتها تقاليد تؤسس لثقافة شعبية فى مجال العلاقة الجماهيرية مع السينما، ثقافة لا تتأسس على المعرفة والوعى، بل على الإثارة التى تخاطب بشكل رئيسى مجالين متلازمين من الغرائز، هما الجنس والعنف، وبالتالى، يتم تبعا لهما – منفردين أو مجتمعين – تحديد مضمون الفيلم السينمائى بغض النظر عن موضوعه أو عن نوعه.

ابتكرت هذه الأساليب منذ زمن طويل ولا تزال تمارس حتى الآن، لكن مع إضافات جديدة تتلاءم مع تطورات العصر، سواء فيما يتعلق بالسينما أو بالاقتصاد.

ففى مجال السينما حدثت وتحدث تطورات هائلة نتيجة الابتكارات التقنية المذهلة التى تتوالى و تتجدد من فيلم لفيلم فصار كل ابتكار تقنى جديد فيها يستخدم كعنصر رئيسى من أجل الترويج للأفلام.

كما انتشرت ظاهرة المهرجانات السينمائية التى تمنح الجوائز سواء للأفلام أو للنجوم، وحتى للمخرجين وبقية الفنيين العاملين فى الأفلام، مما جعل هذه الجوائز بحد ذاتها وسيلة من وسائل الترويج عن طريق تحويلها إلى أصنام يسجد لصداها جمهور السينما العام، و أصبحت أهمية الفيلم تقاس بكمية الجوائز التى حصل عليها وذلك بغض النظر عن نوع هذه الجوائز وعن الجهات المقدمة للجوائز ومدى موضوعيتها أو صحة قراراتها أو منطلقاتها ودوافعها لمنح الجوائز.

وفى مجال الاقتصاد الذى بدأ يتجه نحو تكريس شكل وحيد من الاقتصاد العالمى هو اقتصاد السوق، صار الإعلان عن الأرباح التى حققها فيلم ما واحدا من أساليب الترويج المستجدة المستخدمة على نطاق واسع.

الفصل الثانى

٩- أفلامنا والعالم

ما هو المطلوب كى تصبح السينما العربية محط الاهتمام عالميا؟ يكتسب هذا التساؤل أهميته وواقعيته الآنية بفضل ما حدث فى الأعوام الثلاثة الأخيرة من تقدم بضعة أفلام لمخرجين عرب ممولة من دول أوروبية إلى واجهة المهرجانات السينمائية العالمية وحصولها على الجوائز الرئيسية، بدءا من فيلم **"يد إلهية"**، مرورا بفيلم **"طيارة من ورق"**، وانتهاء بفيلم**"الجنة الآن"**، وهذا بدوره ما وضع هذه الأفلام فى واجهة وصدارة وسائل الإعلام العالمية المختلفة المكتوبة والمسموعة والمرئية، خاصة وأن كل من هذه الأفلام الثلاثة طرح بطريقته الخاصة ومن زوايا مختلفة قضية رئيسية يعانى العالم العربى من جرائها وتعكس نفسها على الوضع العالمى وهى قضية فلسطين فى مواجهة الاحتلال الإسرائيلى.

هل المطلوب هو صنع أفلام تؤسس لسينما عربية تروى قصصا ذات خصوصية أم صنع أفلام تشرح قضايانا الراهنة الكبيرة للعالم باعتبار أن السينما وسيلة أساسية من وسائل الدعاية والمعرفة؟ وهل قضايانا الكبيرة هى الوحيدة التى ستلفت أنظار العالم إلينا أم ثمة قضايا إنسانية صغيرة تفيد فى ذلك؟ وهل اختيار القضايا التى تطرحها الأفلام بهدف جلب الاهتمام العالمى اختيار حر وقرار ذاتى أم هو اختيار يفرضه وضع تاريخى سياسى محدد؟ وهل إثارة قضية ما فى الفيلم شرط ضرورى لحصوله على اهتمام عالمى، أم يكفى لذلك أن يتضمن الفيلم إنجازا فنيا إبداعيا ما أو خصوصية أسلوبية جمالية متميزة؟ وهل أهمية القضية تعوض عن النقص أو الضعف فى الإنجاز الفنى الإبداعى أو أن الإنجاز الفنى الإبداعى قد يغفر للفيلم سطحية مضمونه أو سذاجة القضية التى يطرحها؟ هذا مع الأخذ بعين

الاعتبار انه يفترض فى كل فيلم، من حيث المبدأ، أن يثير قضية ما... مهما كان حجمها أو نوعها، فهناك قضايا وطنية محلية، و هناك قضايا عالمية كبرى صارخة ترتبط بمواضيع اجتماعية أو سياسية على علاقة بأوضاع أو أحداث معاصرة مدوية وذات تأثير على مجريات العصر... وهناك قضايا تحمل طابعا عاما إنسانيا ولكنها متضمنة فى مواضيع مكونة من قصص فردية تدور حول هموم العيش والعلاقات الاجتماعية، وتقدم نماذج أبطالها من الناس العاديين، لكنها تبهرنا عن طريق اكتشاف أهمية وروعة وعمق دلالة تفاصيل صغيرة مستمدة من مادة الحياة اليومية، تفاصيل يمر عليها الناس مرور الكرام و لا يلاحظ أهميتها إلا المبدعون.

هذه بعض الأسئلة التى قد يكون من المفيد أن يتفكر السينمائيون العرب فيها وأن يبحثوا عن إجابات عليها.

و من هذا المنطلق من المفيد هنا ملاحظة حقيقة وجود فرق أساسى بين فيلم سينمائى ما يحصد الجوائز الدولية فى زمن ما ويثير ضجة إعلامية ثم تخفت أصداؤه تدريجيا ويصبح جزءا من الماضى، وبين فيلم سينمائى ذى خصوصية وهوية ثقافية وفنية ينتمى إلى ظاهرة سينمائية وطنية، وليس مجرد حالة منفردة، ظاهرة تثبت تميزها ولا تتوقف عن إدهاش العالم بإبداعها المتجدد المتمثل فى إنتاج أفلام لديها ما تقوله كى تعبر عن نفسها وتطرح فكرها الخاص وتقدم رؤاها الخاصة ولا تضع فى اعتبارها أن تقول ما تعتقد أن العالم يرغب أن تقوله.

لا يتحقق وجود مثل هذا النوع من السينما/ الظاهرة المتميزة إلا بوجود أساس محلى وطنى لها يضمن الإمكانيات المادية والتقنية الضرورية لإنتاجها. وليس المقصود بهذا الأساس قيام صناعة سينمائية محلية بالمعنى الكبير لكلمة صناعة، بل المقصود هو دعم تمويلى وتنظيمى يسمح باستمرارية إنتاج الأفلام بما يشكل خبرة تراكمية.

لا ينفى عدم وجود سينما وطنية إمكانية إنتاج أفلام فردية، غير أن هذه الإمكانية تظل مجرد حالات فردية والتقاط لفرص لا تتوفر دوما وإن توفرت أحيانا فليس للجميع. ومن ناحية ثانية، فإن غياب الإمكانيات المحلية لتمويل و لدعم إنتاج الأفلام الوطنية يتسبب فى توجه السينمائيين كأفراد إلى الخارج بحثا عن الدعم والتمويل الأجنبى مع الاستعداد للموافقة على الاستحقاقات والالتزامات المرتبطة بهذا التمويل، خاصة على الصعيد الفكرى.وفى كل الأحوال فإن التمويل الأجنبى يدعم فيلما لكنه لا يبنى سينما ذات موقع فى العالم.

١٠- السينما الوطنية وإشكالية الإنتاج المشترك : داخل الجغرافيا أم خارج الجغرافيا؟

لا تزال إشكالية الإنتاج السينمائى المشترك ما بين السينمائيين العرب الأفراد والجهات الأوروبية الممولة تطرح نفسها بقوة وبشكل متجدد مع كل فيلم جديد يتم إنتاجه بدعم تمويلى أجنبى ويتضمن قضايا أو عناصر مواضيعية يبدو مجرد التطرق إليها نوعا من الالتزام أو القبول غير المعلن من قبل السينمائيين العرب بشروط أو مواصفات عامة تتطلبها ظروف الدعم الإنتاجى أو التمويل ومتطلبات التوزيع العالمى، وهى عناصر يمكن أن يعتبرها السينمائى العربى جزءا من القضايا التى يهتم بها والتى تتعلق بهمومه الوطنية،ولكنها تستجيب، بالمقابل، لاهتمامات أو توجهات أو سياسات الطرف الآخر الممول، أى الطرف الأجنبى.و تكمن إحدى جوانب هذه الإشكالية فى أن هذا الوضع الذى يبدو من الناحية الظاهرية وكأنه شكل برىء ومصادف من أشكال تلاقى وتشابه الاهتمامات ما بين السينمائى العربى والممول الغربى، غالبا ما يصبح مبررا لكيل الاتهامات للطرف الممول بأنه يفرض شروطه على السينمائيين من جهة، ولكيل الاتهامات للسينمائيين العرب، من جهة أخرى، بتقديم التنازلات للآخر الأجنبى .

بعيدا عن الاتهامات وما يقابلها من تبريرات، يمكن لنا أن نرى أن جوهر هذه الإشكالية لا يتعلق بالموقف من ما يمكن ان يتضمنه فيلم واحد أو عدة أفلام، بل ان لب هذه الإشكالية يكمن فى علاقتها بوضع السينما العربية حاضرا ومستقبلا وبفاعلية السينمائيين العرب وكذلك الدور الإيجابى الذى يمكن أن تلعبه ممارسة الإنتاج المشترك فى المساهمة فى خلق سينما وطنية أو فى الدور السلبى الذى يتجلى فى منع أو إعاقة خلق مثل هذه السينما الوطنية. فالهدف المطلوب على المدى القريب والبعيد هو وجود سينما وطنية بكل ما تحمله هذه الصفة من معان وليس الاكتفاء بأفلام قليلة يتم تحقيقها بشكل فردى بين فترة وأخرى وتفتقد هويتها المميزة أو انتمائها الضائع ما بين جنسية المخرج وجنسية الجهة الممولة.

المطلوب إذن هو الوصول إلى سينما عربية وطنية قلبا وقالبا .

فى فترة ما من أواسط السبعينيات، وهى الفترة التى أعقبت رفع شعار " السينما العربية البديلة " من قبل عدد كبير من السينمائيين العرب الشباب، برز شعار جديد هو " السينما الوطنية " وذلك بعد أن أيقن السينمائيون أن شعار " السينما البديلة " كان غامضا ومجرد عنوان عام لجملة توجهات وطموحات لم تتحقق

بواسطة الممارسة العملية بل انه اصطدم، وهو لم يزل بعد فى المهد، بالواقع المتغير بسرعة وبانهيار القاعدة التى اعتمد عليها واضعو هذا الشعار، ألا وهى القطاع السينمائى العام. أبرز مراحل طرح هذا الشعار كان من خلال المؤتمر الوطنى الأول الذى عقده السينمائيون السوريون فى العام ١٩٧٧ فى محاولة للخروج من أزمة القطاع العام السينمائى السورى والذى تمخضت عنه مجموعة توصيات لم يتحقق منها شىء فى حينه ولكن ذلك لم يمنع السينمائيين من البحث عن بلورة للشعار الجديد بعد تخليصه من أوهام الطموحات التى تبحث عن سينما على المستوى العربى العام وليس المحلى الخاص. وهكذا بدأ البحث حول السينما الوطنية يتركز حول إيجاد مفهوم دقيق للسينما الوطنية من خلال ربطه بجغرافية الواقع المحدد والذى يراد أن تنشا ضمنه السينما الوطنية. ومن الشروط الرئيسية التى طرحت لتحديد مفهوم السينما الوطنية وجود رأس المال الوطنى وقنوات العرض والتوزيع الوطنية وكذلك معالجة القضايا الوطنية المحلية. وهذا كان يعنى فى النتيجة التخلى عن الطروحات الأيديولوجية لصالح حلول عملية قابلة للتحقق. وقد أدى التخلى عن الأيديولوجيا كمنطلق إلى إعادة النظر فى قناعات سابقة ذات طابع سياسى عربى عام أثرت فى حينه فى اختيارات السينمائيين لمواضيع أفلامهم. فمن المعروف أن العديد من السينمائيين العرب ومنذ نشوء المقاومة الفلسطينية ركزوا على تحقيق أفلام عن القضية الفلسطينية سواء كانت أفلاما تسجيلية أم روائية قصيرة أو طويلة. أما وقد بدأ السينمائيون يبحثون عن سينما وطنية محلية فقد راجعوا مواقفهم واعتبروا أن التركيز على الموضوع الفلسطينى دون غيره كان يعنى هروبا من مجابهة مشاكل الواقع الاجتماعى، فبات مطلوبا التركيز على الواقع المحلى بكل مشاكله رغم أن هذا كان يمكن ان يضع السينما المرجوة فى مواجهة أجهزة الرقابة الرسمية.

ولكن، مثلما فشل السينمائيون فى تحقيق السينما البديلة، فشلوا أيضا فى تحقيق البديل عنها، أى السينما الوطنية. وتسبب هذا، مع الأيام، فى التوقف عن محاولات البحث الجماعية عن سينما جديدة، أى عن البحث عن حلول جماعية. وهكذا بدأ السينمائيون، كل على حدة فى البحث عن حلول فردية خاصة به وحده .

كان الإنتاج السينمائى المشترك هو أحد هذه الحلول الممكنة. وقد تحققت عبر الإنتاج السينمائى المشترك مع الدول الأوروبية مجموعة من الأفلام العربية الهامة التى أوصلت صوت السينما العربية إلى المحافل والمهرجانات السينمائية العالمية

وبعض قنوات التوزيع والعرض الأوروبية. وهنا نشأت المعضلة الأخلاقية والتى قادت إلى توجيه الاتهامات لأفلام الإنتاج المشترك بالابتعاد عن الطابع الوطنى والهم الوطنى والتوجه نحو المواضيع والأفكار التى ترضى الجانب الآخر .

فى فترة أواخر السبعينيات التى شهدت المحاولات الأولى للبحث عن إنتاج مشترك أو عن تمويل أجنبى، أعرب أحد السينمائيين الشباب العرب بعد أن هاجر إلى أوروبا يأسا من إمكانية تحقيق طموحه السينمائى فى وطنه عن قناعته بأن تحقيق الأفلام خارج جغرافية الوطن لا يعنى التخلى عن السينما الوطنية. وقد أكد فى تصريح له لإحدى الصحف العربية فى معرض الدفاع عن هجرته للخارج والبحث عن تمويل أجنبى لأفلامه أن السينما التى تكون خارج الجغرافيا بالنسبة له، هى السينما التى تتجاهل شعب الوطن وهمومه وتكون السينما داخل الجغرافيا عندما تعالج قضايا الشعب والمجتمع والوطن، معتبرا أن الانزواء داخل حدود الجغرافيا يعكس وجهة نظر محدودة الأفق أو قاصرة .

تعكس مثل هذه القناعة فى أساسها النيات الحسنة التى تكمن وراء اهتمامات وطموحات السينمائيين الشباب العرب، بغض النظر عن النتائج التى يمكن أن تتمخض عنها الأفلام المتحققة وفق شروط الإنتاج المشترك من حيث المواضيع التى تتم معالجتها أو الأفكار والمضامين التى قد يجد فيها البعض عناصر تعكس تنازلات للآخر أو تسعى وراء رضائه .

ومن ناحية ثانية فإن مثل هذه القناعة تكتسب طابعا أيديولوجيا وتكتفى به كمبرر وتلغى بالمقابل الجانب الأهم المتعلق بفهم السينما الوطنية على أنها السينما التى لا تستند إلى الجهود الفردية والحلول الفردية وتنشأ خارج جغرافيا الوطن، بل على أنها السينما التى تتأسس وتترسخ داخل حدود جغرافيا الوطن وتقوم على رأس المال الوطنى، سواء الرسمى أو الخاص، وآليات الإنتاج والتوزيع الوطنيين بالعلاقة مع جمهور الوطن وبالتالى مع همومه واهتماماته. وهذه القضية، فى الحقيقة، لا يمكن ان تكون فردية أو ان تلقى مسئوليتها على عاتق السينمائيين، فهى قضية ثقافية حضارية وطنية عامة، يجب ان تلقى مسئوليتها بالدرجة الأولى على عاتق المؤسسات الثقافية الوطنية الرسمية منها والخاصة فى الدول العربية والتى عليها أن تعى الأهمية القصوى لوجود سينما محلية وطنية الطابع .

١١- أفلام الإنتاج المشترك والسينما الوطنية العربية

قبل نحو ثلاثين عاما تقريبا، وفى الفترة التى أعقبت حرب أكتوبر/ تشرين الأول عام ١٩٧٣، وهى الفترة التى شهدت محاولات متكررة من السينمائيين العرب لتأسيس تجمعات سينمائية عربية من نوع "**إتحاد السينمائيين العرب**" و "**إتحاد السينمائيين التسجيليين العرب**" و " اتحاد النقاد السينمائيين العرب" وغيرها،تنادى عدداً من السينمائيين العرب الشباب الباحثين عن صيغة توحد بينهم لعقد مؤتمر للسينمائيين العرب تحت شعار طموح هو " البحث عن السينما الوطنية ".

فى حينه كان الحديث حول السينما الوطنية يهدف إلى النهوض بالسينما العربية ككل ويتركز حول إيجاد مفهوم واضح للسينما الوطنية لا يكتفى بربطها بقضايا الواقع العربى وهموم الإنسان العربى و المحيط الذى يراد أن تنمو السينما الوطنية ضمن حدوده، بل يشترط لتحقيق السينما الوطنية التمويل الوطنى، أى وجود رأس المال الوطنى، سواء كان مصدر المال مؤسسات القطاع العام، أم مؤسسات القطاع الخاص المعنية بالأمر، وكان يراد من السينما الوطنية، فيما لو تحققت أن تنشر نتاجها، أى أفلامها، من خلال قنوات العرض والتوزيع الوطنية، مثل صالات السينما ومحطات التليفزيون، وأن يجرى عرض الأفلام المنتجة فى كل بلد عربى على حدة فى صالات العرض فى باقى الدول العربية، وهذا يعنى أن مفهوم السينما الوطنية لم يكن قطريا بل عربيا شاملا.

كان سينمائيون عرب شبان قد تجمعواقبل ذلك ببضع سنوات، فى عام ١٩٧٢ تحديدا، فى مهرجان هو الأول من نوعه للسينما العربية الشابة جرى تنظيمه تحت شعار طموح، ولكن غامض نوعا ما، هو " السينما البديلة". وانتهى المهرجان دون الوصول إلى تحديد واضح لمفهوم الشعار من ناحية، ودون العثور على صيغ أو آليات مضمونة لتحقيق الهدف المرجو، أى أن النتيجة توّجت بالفشل، حيث ضاعت الجهود سدى وبالنتيجة خفتت شعلة الحماس تدريجيا.

كانت محاولة رفع شعار"السينما الوطنية" تنطلق من بقايا قناعات بأن السينما، والمقصود السينما المعنية بالتعبير الصادق عن الواقع والإنسان العربى وبمستوى فنى راق، قضية وطنية عامة، وتؤمن بإمكانية العمل المشترك لإنتاج الأفلام ما بين السينمائيين والقطاع العام، و تهدف إلى الوضوح فى المفهوم وتلافى النواقص التى شابت الشعار الأسبق والبحث عن حلول ناجعة لمشاكل تمويل السينما العربية، ومنها الإنتاج المشترك ما بين الدول العربية، خاصة منها التى توجد فيها مؤسسات

قطاع عام سينمائى، أو وزارات ثقافة تدعم السينما الوطنية، غير أن هذه المحاولة كانت فى واقع الأمر تبدو شبيهة بمحاولة الغريق التشبث بقشة، خاصة وأن مؤسسات القطاع العام السينمائية العربية كانت قد بدأت مرحلة النكوص.

وفى المحصلة أدى ذلك إلى تشرذم السينمائيين وتفسخ التجمعات، وتوقف السينمائيون عن محاولات البحث عن حلول جماعية لقضية السينما الوطنية التى كانوا يحلمون بها. وهكذا بدأ السينمائيون، كل على حدة، فى البحث عن حلول فردية خاصة به وحده. ولم تعد قضية البحث عن سينما بديلة أو سينما وطنية مطروحة كشعار،وصارت السينما قضية مخرجين يعتبرون أنفسهم فنانين مبدعين يريدون صنع أفلام تحكى عن خبراتهم الشخصية وتعبر عن أفكارهم ومشاعرهم و رؤاهم الفنية الخاصة.

فى هذه المرحلة انفتحت أبواب جنة التمويل الأجنبى، أى الإنتاج السينمائى المشترك مع الدول الأوروبية، وبالذات فرنسا التى وجهت دعمها لمن أرادت من سينمائيى الدول العربية المعتبرة ضمن المجموعة الفرانكفونية.

وهكذا ظهرت إلى الوجود مجموعة من الأفلام العربية المشتركة الإنتاج و التى أوصلت صوت السينمائيين العرب إلى المحافل والمهرجانات السينمائية العالمية وبعض قنوات التوزيع والعرض الأوروبية فجلبت لهم الشهرة وشحنتهم بالثقة بالنفس، وذلك على الرغم من توجيه الاتهامات للسينمائيين من قبل بعض الأوساط الإعلامية العربية بأنهم يقدمون التنازلات للجهات الممولة ليتمكنوا من الحصول على فرصة الإنتاج المشترك لصنع أفلام تتسم بالابتعاد عن الهم الوطنى وتتوجه نحو المواضيع والأفكار التى ترضى الغرب وتقدم صورة واقعنا العربى كما يريدها الغرب(وقد وصلت هذه الاتهامات ذات يوم من تسعينيات القرن العشرين إلى حد المواجهة العنيفة، عندما قامت إدارة أحد المهرجانات السينمائية العربية بمنع مشاركة أفلام دولة عربية ممولة على قاعدة الإنتاج المشترك من المشاركة فى المهرجان مما تسبب فى احتجاج قوى من قبل مجموعة من السينمائيين العرب).

غير أن الإنتاج المشترك كان بالنسبة للسينمائيين العرب خيارا إلزاميا بسبب ضعف، وأحيانا انعدام، فرص التمويل من مصادر محلية وطنية، خاصة وأنهم ظلوا يؤكدون أن اللجوء إلى التمويل أو الدعم الأجنبى لايعنى بالضرورة تقديم التنازلات على صعيد الفكر والمضمون والانتماء للقضايا الوطنية، وأن الأفلام التى يصنعونها لا تتجاهل الوطن وهمومه، وأن الاتهامات توجه لها لأنها تمتلك الجرأة، أو الحرية

الكافية للتعبير عن مشاكل لا يسمح للسينمائيين بالتعبير عنها خارج الإنتاج المشترك. وقد تعزز موقف السينمائيين العرب الذين يخوضون تجربة الإنتاج المشترك مع ظهور بعض الأفلام العربية ذات الطرح السياسى الوطنى الواضح، خاصة الأفلام التى أخرجها سينمائيون فلسطينيون مثل **ميشيل خليفى ورشيد مشهراوى** وأخيرا **هانى أبو أسعد**.

بعيدا عن الاتهامات وما يقابلها من تبريرات، يمكن لنا أن نرى أن جوهر هذه الإشكالية لا يتعلق بالموقف من ما يمكن ان يتضمنه فيلم واحد أو عدة أفلام، بل إن لب هذه الإشكالية يكمن فى علاقتها بوضع السينما العربية حاضرا ومستقبلا وبفاعلية السينمائيين العرب وكذلك الدور الإيجابى الذى يمكن ان تلعبه ممارسة الإنتاج المشترك فى المساهمة فى خلق سينما وطنية أو فى الدور السلبى الذى يتجلى فى منع أو إعاقة خلق مثل هذه السينما الوطنية. فالهدف المطلوب على المدى، القريب والبعيد، هو إيجاد قاعدة لإنتاج سينما عربية وطنية بكل ما تحمله هذه الصفة من معان وليس الاكتفاء بأفلام قليلة يتم تحقيقها بشكل فردى بين فترة وأخرى وقد تفقد هويتها المميزة أو انتماءها الضائع ما بين جنسية المخرج وجنسية الجهة الممولة. إن بناء مثل هذه القاعدة لم يعد أمرا مستحيلا بسبب التطور فى آليات إنتاج الأفلام بواسطة التقنيات الإلكترونية الرقمية، التى سهلّت من عملية الإنتاج وخفضت من تكاليفه، و ألغت الحاجة إلى العمل على قيام " الصناعة السينمائية" التى هى بمثابة البعبع الذى يخيف الحكومات لأنها تحتاج إلى إمكانيات مالية وتقنيات تصنيعية غير مقدور عليها بالنسبة لحكومات الدول النامية.

على كل حال، من المفيد هنا أن نؤكد على الجانب الأهم المتعلق بمفهوم السينما العربية ذات الهوية الوطنية باعتبارها السينما التى لا تعتمد على تجارب فردية متناثرة و لا تستند إلى الجهود الفردية والحلول الفردية ولا تنشأ خارج جغرافيا الوطن، بل على أنها السينما التى تتأسس وتترسخ داخل حدود الوطن وتنمو فى مناخ حقيقى من الديموقراطية السياسية والاجتماعية بما يسمح بحرية التعبير، وتقوم على رأس المال الوطنى، سواء الرسمى أم الخاص، وآليات الإنتاج والتوزيع الوطنيين بالعلاقة مع جمهور الوطن وبالتالى مع همومه واهتماماته. وهذه القضية، فى الحقيقة، لا يمكن أن تكون فردية أو أن تلقى مسئوليتها على عاتق السينمائيين، فهى يجب أن تكون قضية ثقافية حضارية وطنية عربية عامة.

١٢- أفلام المخرجين العرب والتمويل الأجنبى

ثمة سؤال إشكالى فى عالم صناعة السينما يتعلق بطريقة تحديد هوية الفيلم، أو بمعنى أدق، لمن يجب أن ينسب، فهل ينسب الفيلم إلى الدولة التى تم فيها إنتاج الفيلم، أم ينسب الفيلم إلى المنتج الذى صرف عليه الأموال؟ أم انه يجب نسبة هوية الفيلم إلى المخرج، إن كان المخرج من دولة ثانية ؟ وهناك سؤال إضافى لا يقل أهمية أو إشكالية، وهو ما هى العلاقة بين مضمون الفيلم ورسالته وبين الجهة أو العنصر المسئول عنه، أو بالأحرى، من الذى يحدد مضمون ورسالة الفيلم بغض النظر عن الموضوع الذى يتناوله، أهو صاحب المال أم المخرج؟

يكتسب هذا السؤال أهميته وواقعيته بشكل خاص بالعلاقة مع حاضر ومستقبل السينما العربية حيث تتنامى باضطراد ظاهرة التمويل الأجنبى للأفلام العربية التى تتخذ فى معظم الأحيان صيغة الإنتاج المشترك بين شركات الإنتاج السينمائى العربية الخاصة الصغيرة المحدودة الإمكانيات التمويلية أو السينمائيين الأفراد وبين المؤسسات المنتجة فى دول أوروبا، وذلك فى ظل التقليص المتزايد للدعم المحلى للسينمائيين العرب سواء من قبل مؤسسات القطاع العام أو مؤسسات القطاع الخاص .

تعرضت ظاهرة الإنتاج السينمائى المشترك منذ خطواتها الأولى قبل نحو ثلاثة عقود من الزمن للكثير من الاتهامات التى يمكن حصرها إجمالا فى اتجاهين، الأول منهما ذو طبيعة ثقافية يدور فى اتجاه اعتبار أن الإنتاج المشترك مع أوروبا يؤدى إلى أن تطرح السينما العربية المواضيع التى تهم الغرب و تعكس السينما العربية القضايا العربية من منظور الجهات الأوروبية الممولة وإلى أن يتحول السينمائيون العرب إلى مستشرقين، والثانى منهما ذو طبيعة سياسية إلى حد ما ترتبط بقضية الصراع العربى الإسرائيلى الصهيونى ولو بشكل غير مباشر، حيث لوحظ أن العديد من الأفلام العربية التى قامت على قاعدة الإنتاج المشترك أقحمت ضمن بنيتها شخصيات يهودية وقدمتها من منظور إيجابى مقابل الكثير من النقد السلبى الموجه للشخصيات الرئيسية العربية .

يخلق هذا الوضع، فى بعض الأحيان، نوعا من التشابه أو التقارب فى المنظور إلى القضايا العربية بين السينمائيين العرب سواء منهم المقيمين فى الدول العربية أو المهاجرين ممن يحملون جنسيات أوروبية أو أمريكية حتى، وبين السينمائيين الغربيين الذين يتطرقون فى أفلامهم إلى واقع وحضارة العالم العربى ويقدمون فيها

نماذج من شخصيات عربية معاصرة .

ومثلما يدافع السينمائيون العرب عن أنفسهم وينفون الاتهامات التى توجه لهم ويؤكدون أن أفلامهم تعكس وجهات نظرهم الخاصة، تدافع الجهات الأجنبية الممولة أو الداعمة عن براءة نيتها وتؤكد على موضوعيتها فى التعامل مع مشاريع الأفلام التى تقترح عليها من قبل السينمائيين العرب وتؤكد باستمرار على أن المعايير التى تعتمدها فى الحكم على المشاريع ذات طبيعة فنية محضة وأنها لا تفرض على السينمائيين أية شروط تؤثر على اختيارات المواضيع أو مضامين الأفلام.

غير أن هذه الدفاعات المطروحة من الجانبين لا تنفى حقيقة أن الاتهامات لا تخلو، فى معظم الأحيان، من أساس، فكما يقال : لا دخان بلا نار :

التقيت أثناء مهرجان الأيام السينمائية فى قرطاج بناقد فرنسى كان عضوا فى إحدى اللجان التى تناقش المشاريع التى تبحث عن التمويل، تربطنى به معرفة سابقة عندما قام قبل بضع سنوات بجولة فى بعض دول المشرق العربى بهدف الترويج للإنتاج المشترك والتعريف بطبيعة الجهات الفرنسية الداعمة والممولة لأفلام سينمائيى العالم الثالث. وقد أبلغنى أنه تحول إلى منتج للأفلام وأن آخر فيلم قام بإنتاجه هو لمخرج تونسى شاب مقيم فى فرنسا. وعندما قلت له مازحا إننى آمل أن ينتج فيلما أردنيا، رد بجدية قائلا إنه سيفعل ذلك بسرور بشرط أن نقدم له " مشروعا جيدا ". وعندما عقبت على كلامه بالقول " وبعض النقود أيضا "، رد قائلا إن النقود ضرورية، غير أن الأهم منها هو " المشروع الجيد " .

جرى هذا الحديث فى الصباح. أما فى المساء فقد اتجهت إلى صالة السينما لمشاهدة الفيلم " التونسى " الروائى الطويل الذى قام المنتج الفرنسى بإنتاجه ونصحنى بمشاهدته. والفيلم هو **"باب العرش"** وهو العمل الأول للمخرج التونسى **مختار العجيمى** .

بعد الانتهاء من مشاهدة الفيلم خرجت غاضبا أبحث عن زميلى الفرنسى الذى أنتج الفيلم وبذهنى سؤال واحد أود أن أطرحه عليه هو السؤال التالى : ما هو الجيد الذى وجدته فى مشروع هذا الفيلم وجعلك تتحمس لإنتاجه ؟ غير أننى لم أعثر عليه، وهكذا لم احصل على إجابة منه.

وفى الحقيقة فالجواب متضمن فى الأفلام ذاتها، ذلك أن واحدة من صفات التمويل الأجنبى للأفلام السينمائية العربية أن أهدافه لا يمكن تغطيتها فهى تكشف نفسها بنفسها من خلال مضامينها ومواضيعها الخاصة .

لقطة من فيلم «طيارة ورق» إخراج رندا شهال

لم يعجبنى فيلم **"باب العرش"** الذى بدا لى ضعيفا فى بنيته وغير مقنع، كما لم يعجب من سألتهم عن رأيهم من الزملاء النقاد الذين عبروا عن موقفهم منه فى الصحف، بل أكثر من ذلك فقد أثار استياء العديد من المشاهدين التونسيين الذين اعتبروا أنه مسىء. وقد كان من بين الأمور السلبية الكثيرة التى أخذوها على الفيلم أنه يركز بشكل مفتعل على حكاية كاتب صحفى شاب يعانى من أزمة نفسية لأنه لا يسمح له بالكتابة بالحرية التى يريد – الحديث هنا عن غياب حرية التعبير فى العالم العربى، علما بأن الموضوع الذى يريد بطل الفيلم الخوض فيه بحرية سطحى بحيث لا يمكن أن يعترض عليه أى رقيب، وحين يجبره أهله على الزواج من قريبته التى لا يحب (نقد التقاليد الاجتماعية المتخلفة)، يزداد تأزمه النفسى مما يجعله عاجزا عن أداء واجبه الزوجى ليلة الدخلة فيهرب من البيت – وهذه الحكاية تمثل الوجه الآخر من الحكايات النمطية الرائجة التى تنتقد ظاهرة إجبار الفتيات العربيات على الزواج ممن لا يرغبن فيهم. ولا يتوقف الفيلم عند هذا الحد إذ يصور الفيلم مشهدا طويلا منفرا إلى درجة كبيرة يصور بتفصيل شديد العروس المهجورة وهى تقوم بفض بكارتها بنفسها، بعد أن تخلى العريس عنها وتسلل هاربا من المنزل، كى تعرض دمها على المنتظرين فى الخارج وتبرىء نفسها من التهم (وهذا الفعل المتعلق بالفض الذاتى للبكارة بسبب عجز الزوج وخوفا من التهمة، سبق وإن استخدمه قبل

نحو عقدين من الزمن المخرج الفلسطينى المقيم فى بلجيكا **ميشيل خليفى** فى فيلمه المعنون **"عرس الجليل"** ولكن بقدر أقل من التفاصيل وأخف أذى على مشاعر المشاهدين).

يتشابه فيلم **"طيارة من ورق"** للمخرجة اللبنانية **رندا الشهال** صباغ والممول فرنسيا، مع الفيلم التونسى " **باب العرش** " من حيث طرح الموضوع التقليدى الذى يدور حول إجبار الفتاة أو الشاب (أو الاثنين معا) على الزواج من شريك لا يرغب فيه اتباعا لتقاليد اجتماعية بالية، ولكن فيلم " طيارة من ورق " يزيد على فيلم " باب العرش " بمقاربته لموضوعه من ناحية السياسة. فبطلة الفيلم الصبية التى تنتمى إلى قرية عربية سكانها من طائفة واحدة غير أنهم متفرقون، لأن نصف القرية محتل يقع فى الجانب الإسرائيلى، تزف بدون إرادتها إلى ابن عمها الذى لا تعرفه لأنه يعيش فى الجانب المحتل، وتعبر الحدود وحيدة سيرا على الأقدام لتلحق بعريسها. وحين تصبح فى حضرته يقول لها أنه مثلها لم يرغب بالزواج، فيتفق الاثنان على جعل الزواج شكليا وليس حقيقيا. بالمقابل ترتبط العروس بمشاعر حب غير معلنة تجاه جندى إسرائيلى (مع انه مثلها من حيث الانتماء الطائفى) من حرس الحدود، كلما عبرت الحدود جيئة أو ذهابا تبادلا النظرات التى تشى بخفقان القلب، يقدمه الفيلم للمشاهدين بصورة إيجابية منذ بداية الفيلم عن طريق تصويره وهو يقوم بتحذير الصبية التى سقطت طائرتها الورقية فى الجانب الآخر من الحدود فاخترقت الأسلاك الشائكة لاستعادتها خوفا عليها من الدوس فوق أحد الألغام المزروعة فى المنطقة.

فيلم **"طيارة من ورق"** يبرر مشاعر الحب الملتبسة بين الفتاة العربية الدرزية وبين الجندى الاسرائيلى بكون الأخير ليس " يهوديا " بل هو درزى مثلها ، ولا يصل بهذه المشاعر إلى مرحلة التحقق من خلال علاقة حب فعلية، بل إنه يجعل هذه العلاقة مشروعا مستحيلا بسبب واقع الاحتلال.

حاز فيلم " **طيارة من ورق** " على جائزة مهرجان البندقية الكبرى. وقد ألقت المخرجة أثناء تسلمها للجائزة خطبة ذات موقف سياسى وطنى واضح وصريح. وكانت قد أعلنت موقفا لا يقل وطنية و صراحة قبل ذلك بعامين عندما رفضت علانية تسلم جائزة منحت لفيلمها الأسبق **"المتحضرات"** من مهرجان كان مناصفة مع فيلم لمخرج إسرائيلى معارض. وبالنظر لهذين الموقفين المعلنين من منبرين دوليين شهيرين، فإنه من غير العدل التشكيك فى الموقف الوطنى لمخرجة الفيلم، إنما نحن

لقطة من فيلم «باب الشمس» إخراج يسرى نصر الله

هنا معنيون بقراءة الفيلم من خلال بنيته الملتبسة ومن خلال موقف الجانب الممول الذى يرحب بأى طرح فى السينما العربية يقارب مباشرة أو بصورة غير مباشرة مسائل التطبيع أو الحوار بين العرب والإسرائيليين أو مجرد اليهود .

تتكرر فى فيلم **"باب الشمس"** للمخرج المصرى **يسرى نصرالله**، والممول فرنسيا ذات الإشكالية، فعلى الرغم من المواقف الوطنية المعروفة والنوايا الطيبة لمخرج الفيلم ولشريكه فى كتابة السيناريو **إلياس خورى**، وهو فى نفس الوقت مؤلف الرواية التى اقتبس عنها الفيلم، إلا أنه يصعب عدم ملاحظة نوع من التقارب بين بعض ما ورد فى الفيلم من مضامين ومواضيع فرعية – وتحديدا فى الجزء الثانى منه – وبين بعض ما يتحمس له التمويل الأجنبى من مواضيع ومضامين. ففى حين أن الجزء الأول من الفيلم يسرد بموضوعية المأساة الفلسطينية فى فترة الأربعينيات وحتى النكبة وتأسيس دولة إسرائيل، فإن الجزء الثانى منه يتجاوز مراحل التاريخ لينتقل فورا إلى فترة الثمانينيات ليقدم صورة عن أوضاع المقاومة الفلسطينية فى لبنان. ويتضمن الفيلم شخصية امرأة فلسطينية ستصبح شخصية رئيسية فى الجزء الثانى

منه، تم تزويجها إلى رجل خشن الطباع ينتمى إلى المقاومة الفلسطينية وهى فى الرابعة عشرة من عمرها، وهى ستنفصل عنه بسبب العنف الجسدى والنفسى والجنسى الذى كان يمارسه عليها. وسنراها فى الفيلم تمارس العلاقات الجنسية الحرة والتى صورها المخرج بكل جرأة. ويرتبط بقصة هذه المرأة جانب آخر، فهى بعد ليلة حب ساخنة مع عشيق جديد ستقوم باغتيال رجل فى المخيم كانت عشيقته ورفض الزواج منها. وفى المشاهد الأخيرة من الفيلم ستنحو هذه الحادثة منحى آخر. فقد اتفق رجال من المقاومة المسلحة ينتمون إلى مختلف العشائر الفلسطينية على أن يشكلوا فريقا واحدا من أحد عشر رجلا، يكمنون لها فى الطريق ويطلقون عليها النار فى نفس الوقت انتقاما لصديقهم الذى اغتالته، وذلك كى يتفرق دمها بين " العشائر، فلا ينتقم لها أحد. وهذه الحكاية المرتبطة بالعادات العشائرية ومنها الأخذ بالثأر والبعيدة كل البعد عن واقع المقاومة الفلسطينية زمن أحداث الفيلم تنسجم مع الرؤية الغربية الإستشراقية السكونية للواقع العربى .

ومن ناحية ثانية فإن الصورة التى يقدمها الجزء الثانى من الفيلم للفلسطينيين سلبية جدا ليس فيها أى جانب إيجابى. ويوجد فى بداية الجزء الثانى من الفيلم مشهد تعود فيه عجوز فلسطينية إلى الأرض المحتلة حيث يصحبها قريب لها لزيارة بيتها القديم الذى باتت تسكن فيه امرأة يهودية. والصورة التى عليها المرأة اليهودية إيجابية، حيث إنها ليس فقط تسمح للعجوز الفلسطينية بالتنقل بحرية فى أرجاء الدار بل إنها تعرض عليها بكل أريحية استعادة آنية الفخار القديمة التى تركتها العجوز فى البيت لحظة هاجرت ولا زالت تزين البيت.

وإذا كان هذا حال الأفلام الممولة التى أخرجها مخرجون عرب، فإن الفيلم الفرنسى المعنون **"السيد إبراهيم وأزهار القرآن"** للمخرج الفرنسى **فرانسوا دوبيرون**، والذى قام ببطولته الممثل المصرى **عمر الشريف**، يبنى حكايته انطلاقا من علاقة تقود إلى صداقة فعلية بين رجل مسلم طيب وحكيم أرمل يدعى إبراهيم، يمتلك ويدير متجرا صغيرا فى حى ملىء بمومسات الشوارع – هو المصرى عمر الشريف لكنه هنا مسلم تركى وليس عربيا – وبين فتى يهودى يتيم يدعى مومو، يعيش فى نفس الشارع ولا يتورع عن القيام بالسرقات الصغيرة أو الاحتيال وعن معاشرة المومسات. ويتعرف التاجر المسلم على الفتى اليهودى بعد أن يضبطه وهو يسرق بعض المواد من متجره. ولأنه طيب القلب فهو لا يعاقبه بل يسامحه ويصادقه ويشرع فى رعايته ومن ثم تعليمه مبادىء القرآن الكريم السمحة ثم يجعله مساعدا له فى

المتجر وتتطور العلاقة بينهما إلى درجة التبنى. ولأن لكل حدث نهاية وفى كل نهاية عبرة، فإن نهاية الفيلم تكون على الشكل الآتى : يشعر التاجر المسلم بقرب دنو أجله فيقرر العودة إلى وطنه الأصلى وقريته الأم. وهو يصطحب معه صديقه الفتى اليهودى الذى صار بمثابة ابن له، ويعرفه على أقاربه هناك. وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة يورثه ممتلكاته فى فرنسا ونسخة القرآن الكريم ويوصيه بإدارة المتجر، أى أن التاجر المسلم يسلم الراية لوريثه اليهودى الذى عليه ليس فقط أن يدير المتجر بل أن يتابع الرسالة. و لهذا ينتهى الفيلم بالفتى اليهودى جالسا فى نفس المتجر بعد عودته إلى فرنسا، فيرى غلاما آخر يسرق بعض الحاجيات من المتجر فيسامحه، تماما مثلما سامحه التاجر المسلم فى بداية الفيلم.

وقد كان هذا الفيلم الفرنسى، حسب ما ورد فى الأخبار فى حينه، واحدا من الأفلام القليلة غير الناطقة بالإنكليزية، التى حازت على فرصة عرض جيدة فى صالات السينما التجارية الأمريكية .

و فى عام ٢٠٠٢يجىء من أمريكا فيلم لمخرج شاب فلسطينى أردنى الولادة أمريكى الجنسية هو المخرج **غازى البواليوى** الذى يقدم فيلمه الطويل الروائى الأول بصفته مخرجا وأحد المنتجين وممثلا فى الفيلم الذى حمل عنوان **"الضفة الغربية .. بروكلين"**. والفيلم، كما يمكن أن يفهم من عنوانه، يتطرق إلى الموضوع الفلسطينى من خلال عائلة فلسطينية مغتربة تعيش فى بروكلين. أما اسم المخرج وأصله العربى فيؤديان إلى افتراض أن الفيلم سيكون من وجهة نظر عربية تنصف القضية الفلسطينية قدر الإمكان. لكن الفيلم لا يفعل ذلك بل يفعل العكس .

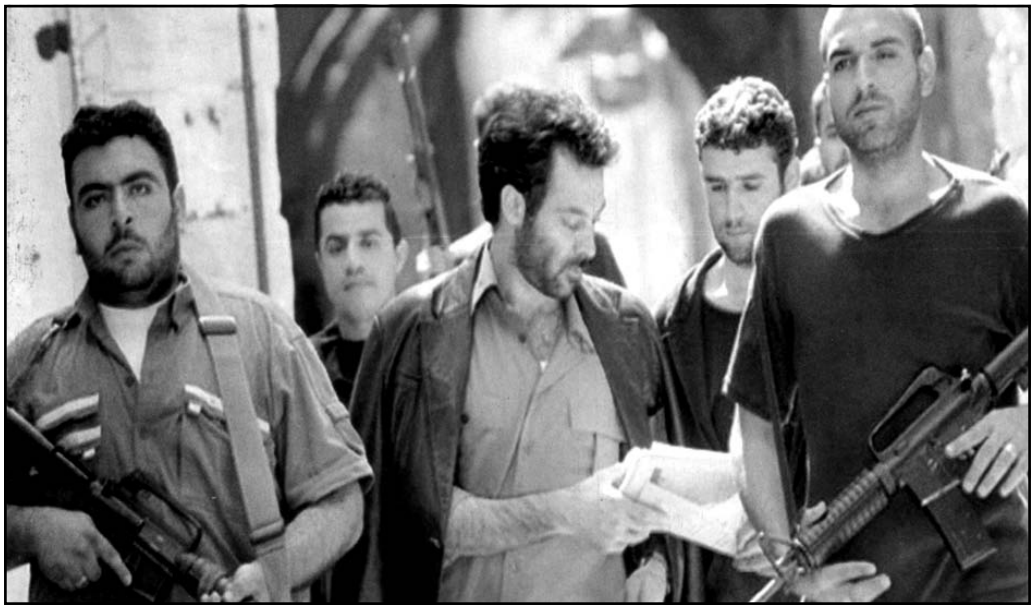
يتحدث الفيلم عن عائلة فلسطينية أمريكية، الأب يعمل سائق سيارة أجرة و يحافظ على تقاليده الفلسطينية والتزاماته الدينية، ابنه الأكبر محام شاب يسير فى هدى أبيه ويؤدى فروض الصلاة معه، أما ابنه الأصغر فهو متمرد لا يرتبط كثيرا بأصوله التى لم يعرفها. يعانى الابن الأكبر من مشكلتين، الأولى منهما ذات المشكلة المتكررة فى العديد من الأفلام وهى أن والده مصر على تزويجه رغما عنه من قريبة له تقيم فى فلسطين لا يعرفها، والثانية هى اضطراره لتقبيل صديقته الأمريكية رغم أنها التهمت قطعة من السجق الحاوى لحم الخنزير – وهذا المشهد فى الفيلم مثير للسخرية من المحامى الشاب – ولا يحل الابن الأكبر مشكلته إلا باللجوء إلى الخمر لدرجة فقدان الوعى. وفى مشهد معبر يوصل الأب فى سيارته عجوزا طيبا نحو المطار، ولكنه حين يكتشف انه متجه نحو تل أبيب، يقوم بطرده من السيارة وهو فى

فورة غضب أعمى لا تتلاءم مع هدوء المسافر المسكين الذى لا يستوعب سبب غضب السائق. أما الابن الأصغر فيبحث عن عمل يساعده على دفع نفقات الجامعة فلا يعثر إلا على عمل يتطلب منه العناية بعجوز يهودى مريض وموشك على الموت، عجوز طيب يعرف أن من سيعتنى به عربى ولا يمانع بل على العكس يعامله كصديق وابن. وهذا الابن يضطر لإخفاء هوية من يعمل لديه عن أهله وأصدقائه، ولكن حين ينكشف الأمر، يضطر للاعتذار للعجوز عن متابعة العمل، وفى النهاية يندم على تخليه عنه فيعود لملاقاة العجوز و العناية به ولكن .. كصديق مخلص وفى هذه المرة. من ناحية ثانية يوجد صديقان للابن الأصغر، أحدهما اسمه صدام، و يبدل اسمه خوفا من ربطه بالإرهاب، كما يحاول أن يخفى أصله العربى وينتحل شخصية شاب بورتوريكي، والثانى شاب متعصب أهوج يقوم بضرب عجوز يهودى بكل وحشية لأنه ركن سيارته فى موقف فى الشارع كان الفلسطينى يهم بإيقاف سيارته فيه وحين يلومه صديقه على ذلك يبرر فعلته بأنه ضرب يهوديا. وهذا الشاب يتلقى خبر موت قريب له فى فلسطين أثناء مقاومته للاحتلال، فيزداد غضبه على اليهود ويتردد على المسجد حيث يتحول إلى إسلامى متعصب. ويقرر هذا الشاب العودة إلى فلسطين، ونفهم من قراره أنه سيشارك فى مقاومة الاحتلال، غير أن هذا القرار يجىء فى الفيلم بعد لقطة لجريدة أمريكية تورد خبرا حول قيام إرهابى فى فلسطين بتفجير حافلة فيها مدنيون يهود أبرياء .

١٣- سينمائيون عرب "عالميون" .

تضمنت السنوات الخمس الأولى من الألفية الثالثة مفاجأة سارة للجمهور العربى تمثلت فى حصول اثنين من المخرجين العرب هما إيليا سليمان **«يد إلهية»** و**هانى أبو أسعد «الجنة الآن»** إضافة إلى مخرجة عربية هى رندا الشهال **«طيارة من ورق»** على جوائز رئيسية من مهرجانات دولية هامة مما جعل أسماءهم تتصدر صفحات المجلات والصحف العالمية وبقية وسائل الإعلام المرئية والمسموعة. فهل سيصبح أولئك الثلاثة نتيجة شهرتهم العالمية سينمائيين عالميين؟

على امتداد ما يقارب القرن من السينما كان هناك مخرجون كبار عظام اكتسبوا شهرة عالمية، أثروا فى مسيرة السينما وفى تطورها، وظلت أفلامهم رايات شامخة لم تنكس مع مرور الزمن ويرفعها محبو السينما فى كافة أرجاء العالم. كل من أولئك المخرجين ينتمى لجنسية بلدة ويشهرها بكل فخر، فسمى **أيزنشتاين** بالمخرج



لقطة من فيلم «الجنة الآن» للمخرج هانى أبو أسعد

الروسى، **وبيرجمان** بالمخرج السويدى، **وجون فورد** بالمخرج الأمريكى، **وكيروساوا** بالمخرج اليابانى، **وفيلليني** بالمخرج الإيطالى، **وجودار** بالمخرج الفرنسى و **كياروستماى** بالمخرج الإيرانى، و **زانج ييمو** بالمخرج الصينى، والقائمة تطول فيصعب حصرها. وما من أحد من المخرجين حمل صفة" السينمائى العالمى" وما من أحد منهم طمح لحمل لقب كهذا، لقب، فى حقيقته، وعلى الرغم دلالته على الشهرة، يجرد المخرج الفنان من خصوصية أفلامه الثقافية الحضارية ومن هويته الوطنية التى تميزه ويستطيع تعميم مواضيعها "المحلية" ومضامينها على العالم.

بالمقابل، لم تشهد السينما العربية عبر تاريخها الطويل إطلالة مخرجين كبار عظام انتشرت أفلامهم فى العالم وسحرت محبى السينما وشهد لهم القاصى والدانى، ومع ذلك استسهل العاملون فى الأدبيات الصحفية العربية إطلاق لقب"السينمائى العالمى" على سينمائيين عرب عرضت بعض أفلامهم فى مهرجانات ونواد سينمائية خارج الوطن العربى، أو سينمائيين من أصول عربية وجدوا لهم موقع قدم فى صناعة السينما خارج الحدود العربية.

هناك، بشكل خاص، ثلاثة نماذج متنوعة ومختلفة، لشخصيات سينمائية عربية الأصل أُلصقت بها وسائل الإعلام العربية لقب السينمائى العالمى. أول من تسمى

عمر الشريف وبيتر أوتول وأنتونى كوين فى «لورانس العرب»

عمر الشريف وجيرالدين شابلن فى «دكتو زيفاجو»

بهذا اللقب لم يكن مخرجا بل هو الممثل السينمائى **عمر الشريف** الذى صعد نجمه فى "السينما الأمريكية" منذ الفيلمين الشهيرين، و أولهما **"لورانس العرب"**(١٩٦٢)، الذى يتحدث عن بعض وقائع الثورة العربية الكبرى اعتمادا على مذكرات لورانس المنشورة فى كتاب" **أعمدة الحكمة السبعة**" وهو الكتاب الذى انبرى شهود الأحداث وكذلك المؤرخون العرب لتبيان بطلان الأكاذيب الواردة فيه والتى يزعم من خلالها انه كان قائد جيش العرب و يعزو إنجازات الثورة العربية له شخصيا، وثانيهما فيلم "**دكتور زيفاجو**"(١٩٦٥)، الذى يخدم مصالح الطرف الأمريكى زمن الحرب الباردة، المقتبس عن رواية بنفس العنوان للكاتب الروسى **باسترناك**، بسبب المضمون المعادى للتجربة الاشتراكية السوفييتية. بعد هذين الفيلمين شارك عمر الشريف فى العشرات من الأفلام السينمائية الأمريكية والأوروبية، خاصة التى تروى قصصا عن أجواء المشرق العربى وشبه الجزيرة العربية أو تتضمن شخصيات عربية، وفى هذه الأفلام جميعها جسد عمر الشريف النموذج السلبى للشخصية العربية. من أحدث إنجازاته فى هذا المجال الفيلم الفرنسى **"السيد إبراهيم وزهور القرآن"**(٢٠٠٣)، وفيه يلعب عمر الشريف دور تاجر تركى مسلم مقيم فى فرنسا يتعرف على صبى يهودى فيصادقه و ويعلمه بعض مبادىء القرآن الكريم ثم يتبناه ويصحبه معه فى رحلة إلى مسقط رأسه أرض الوطن، وحين يشارف على الموت هناك وهو فى بيت الطفولة يجعل من الصبى اليهودى وريثا لأملاكه والنسخة القرآن الكريم ورسالته الأخلاقية... كما يتبين من نهاية الفيلم.

أما المخرج السينمائى العربى ألذى أطلق عليه لقب " المخرج السينمائى العالمى" فكان المخرج الراحل **مصطفى العقاد**، السورى الأصل، الذى عمل منتجا فى السينما الأمريكية لسنوات طويلة وبرز كمنتج ناجح من خلال سلسلة أفلام الرعب**"هالوين"**، ثم برز عربيا بعد أن تحول للإخراج وقدم للعالم فى العام ١٩٧٦ فيلمه الشهير**"الرسالة"** بنسختيه العربية وكذلك الإنجليزية التى استقطب لدور البطولة فيها الممثل الشهير أنطونى كوين والممثلة اليونانية إيرين باباس، والذى يحكى فيه عن بداية الدعوة الإسلامية. فقد انتشر هذا الفيلم فى العالمين العربى والإسلامى بشكل خاص – على الرغم من منعه فى بعض الدول العربية – لكنه لم يحقق انتشارا جماهيريا فى أسواق العرض الأمريكية والأوروبية ولا حضورا موازيا لدى الجمهور الغربى. وهذا أيضا ما حصل مع فيلمه التالى، حيث قدم العقاد بعد أربعة أعوام من إنتاج هذا الفيلم فيلمه الهام الثانى كمخرج وهو فيلم **"عمر المختار"**

أو " **أسد الصحراء**" عن كفاح المناضل الليبى **الشيخ عمر المختار** ضد الاستعمار الإيطالى، فزاد من شعبيته الجماهيرية فى العالم العربى، دون أن يضيف ذلك شيئا إلى رصيده فى صناعة السينما الأمريكية التى لم يتمكن من اختراقها لتحقيق أفلام عن العالم العربى من منظور إيجابى. ولكون العقاد أخرج هذين الفيلمين عن قضايا تخص التاريخ العربى الإسلامى وعالج مادتهما من منظور عربى إيجابى أسبغت عليه الصحافة العربية لقب المخرج العالمى، هذا مع أن تمويل الفيلمين كان عربيا، ليبيا على وجه التحديد. لكن هذا اللقب لم يسعفه للحصول على تمويل عربى أو"عالمى" لمشروعه التالى عن **القائد صلاح الدين الأيوبى** والذى قضى سنوات حياته الأخيرة يسعى عبثا وراءه، هذا فى حين تمكن مخرج بريطانى تقليدى هو **رادلى سكوت**، لا يحمل لقب" المخرج العالمى" و لا يعرف عنه اهتمامه بقضايا التاريخ العربى والقضايا العربية المعاصرة، من الحصول على تمويل ضخم من ألمانيا وأسبانيا معا، مكّنه من إنتاج فيلم تاريخى حول نفس زمن الحروب الصليبية بعنوان "**مملكة الجنة**"(٢٠٠٥) و جعل من صلاح الدين الأيوبى شخصية رئيسية فيه، وطبعا برؤية لا تلتزم الحق العربى مثلما كان يمكن للعقاد أن يعبر عنه ولا تنطلق من وجهة نظر عربية. ومن المفارقات أن فيلم "**مملكة الجنة**" الذى عرض فى الصالات قبل بضعة أشهر فقط من وفاة مصطفى العقاد المفجعة نتيجة تفجير انتحارى، ولم يجعله عرض الفيلم يتخلى عن مشروعه الخاص، حقق نجاحا كبيرا فى العالم العربى لمجرد كونه" أنصف" صلاح الدين الأيوبى وقدمه كقائد عادل مسالم وليس كقائد دموى شرير.

النموذج الثالث هو المخرج المصرى، اللبنانى الأصل، **يوسف شاهين**. وشاهين أيضا يوصف من بعض الإعلاميين المريدين له بالمخرج العالمى. على كل حال، كان الحصول على هذا اللقب حلما من أحلام شاهين لم يتوانى عن الإعلان عنه قبل نحو عقدين من الزمن فى سيرته الذاتية والسينمائية كما تجسدتا فى فيلمه" **حدوتة مصرية**"، وكذلك فى استكماله لسيرته الذاتية والسينمائية فى فيلمه الأحدث **إسكندرية نيويورك**"(٢٠٠٤).

كان شاهين قد ميز نفسه بداية كمخرج مبدع من خلال تناول قضايا محلية مصرية الهم والهوية فى أفلامه وأشهرها "**باب الحديد**"، "**الأرض**" و"**العصفور**". "العالمية" الفعلية التى توصل إليها يوسف شاهين كانت من خلال نيله رضا الجهات الفرنسية الداعمة لإنتاج أفلام لمخرجين ينتمون لدول المجموعة الفرانكفونية بشكل

خاص، ويصنعون أفلاما مواضيعها فيها من الهم الفرانكفونى أكثر مما فيها من الهم المحلى. وهكذا أشهر شاهين فى عام ١٩٨٥ فيلمه **"وداعا يا بونابرت"** الذى فقد فيه الكثير من الخصوصية المحلية والصدق فى الشخصيات، ومن شواهد ذلك انه جعل فتى مصريا ريفيا فقيرا يتقن الفرنسية بطلاقة ويحفظ الشعر الكلاسيكى الفرنسى عن غيب، وصوره وهو يشارك سرا فى النضال ضد الاحتلال الفرنسى دون أن يمنعه ذلك من أن يصبح عشيقا لجنرال فرنسى شاذ لكنه يحترم التراث المصرى، فتصبح هذه العلاقة الشاذة نموذجا للتبادل الثقافى الإيجابى بين شعوب الدول الاستعمارية وشعوب الدول المستعمرة. بعد مضى سنوات على هذا الفيلم سار شاهين باتجاه حلمه فبحث عن مواضيع تاريخية يمكن أن تثير اهتمام العالم الغربى فحقق فيلميه **"المهاجر"**(حيث جعل من الفرعونى الخبير فى التحنيط أميراً مخنثاً) و**"المصير"**(الذى جعل فيه المفكر ابن رشد يعيش بين الغجر ويصادقهم)، ثم مضى أبعد فأبعد فى طريق تحقيق العالمية فبحث عن مواضيع عالمية بحق فوجد ضالته فى بفيلم بعنوان **"الآخر"** الذى يتطرق فيه لقضايا العولمة بطريقة جد ساذجة، وأتبع ذلك بفيلم عن سيرته الذاتية **"إسكندرية نيويورك"** والذى فيه لليهود الأمريكيين نصيب. غير أن شاهين لم يقطف من ثمار العالمية إلا اعترافا فرنسيا به تجسد فى منحة جائزة تكريمية عن مجمل أفلامه من إدارة مهرجان كان الذى عرض فيه آنذاك فيلمه **"المصير"** الذى لم يستحق أية جائزة خاصة من لجنة التحكيم" الدولية" كما كان يطمح.

١٤- الدعم الأوروبى للسينما العربية

نشر السينمائيون الفلسطينيون بكافة اتجاهاتهم ومناطق عيشهم عبر الانترنت والبريد الإلكترونى نص رسائل احتجاج موقعة من قبلهم وموجهة ضد مؤسسات سينمائية تابعة للإتحاد الأوروبى بسبب دعمها لهيئة سينمائية أسسها داخل رام الله المحتلة شخص غير معروف فى الأوساط السينمائية الفلسطينية، وهذه الهيئة تتعاون، بل هى شريك، لهيئة إسرائيلية شبيهة. غير أن المسئولين الأوربيين تجاهلوا احتجاج السينمائيين الفلسطينيين، ومن بينهم المخرجان **إيليا سليمان وهانى أبو أسعد** الحائزان على جوائز عالمية رئيسية.

هذا الشخص ذاته كان متواجدا ضمن نشاط سينمائى دولى دورى معنى بالدول النامية وخاصة من منطقة الشرق الأوسط أقيم فى دولة أوروبية فى عام ٢٠٠٦

ممثلا عن السينمائيين الفلسطينيين الذين يرفضون الاعتراف به أصلا، وهو نشاط دعى إليه عدد كبير من السينمائيين العرب الشباب المستقلين، تضمن النشاط عروض أفلام و ندوات و ورشات عمل. وقد ذكر لى سينمائى عربى شاب حضر هذا النشاط الأوروبى، أن ذاك الشخص بذل جهودا مضنية، ولكن فاشلة، لإقناع السينمائيين العرب الشباب بفضائل التعاون مع السينمائيين الإسرائيليين.

وفى ربيع العام ذاته وزعت السفارات الفرنسية، مندوبة عن الاتحاد الأوروبى، نشرة صغيرة، أو مطوية إعلانية، تتضمن موعد و لائحة وشروط المشاركة فى برنامج تدريبى لسينمائيى " دول جنوب البحر الأبيض المتوسط– "سبع دول عربية والسلطة الفلسطينية إضافة إلى إسرائيل وتركيا"– يموله الإتحاد الأوروبى بمبادرة من "الإتحاد الدولى لفن السينما". يقام هذا البرنامج التدريبى تحت شعار لافت هو "جيل الشاشة الكبيرة" وهذا الشعار مكتوب على الغلاف بخمس لغات أولها فى الترتيب اللغة العربية و آخرها العبرية وفى الوسط الإنكليزية والفرنسية والتركية. ويتحمل البرنامج نفقات المبيت والطعام والدروس وعروض الأفلام، مع وعد بتأمين أكبر خصم ممكن على تذاكر السفر.

فى نفس الفترة شرعت مؤسسة سينمائية تابعة للإتحاد الأوروبى يرمز لها بالأحرف اللاتينية (MFCB) وتفصيلها بالعربية " أفلام دول البحر الأبيض المتوسط تعبر الحدود "، بدعوة السينمائيين العرب والإسرائيليين للمشاركة فى دورتها الثانية المقامة فى دولة أوروبية يقام فيها مهرجان سينمائى دولى، والتى تهدف بشكل أساسى إلى تعليم السينمائيين مهارات إنتاج وتسويق الأفلام، على أن تتحمل هذه المؤسسة نفقات مشاركة السينمائيين الذين تطلب منهم أن يغتنموا الفرصة قبل فوات الأوان.

كما شهد عام ٢٠٠٦ الإعلان عن ولادة "المعهد العربى للفيلم" الذى يشرف على التدريس فيه سينمائيون عرب يقيمون ويعملون فى الغرب ومشهود لهم بالخبرة والسمعة الحسنة والحس الوطنى. و هذا المعهد، حسب نشرته الإعلامية، سوف يقوم " بتأهيل صناع السينما العرب على فن صناعة الفيلم" ويهدف إلى " جعل السينما العربية تعكس بشكل إبداعى وحيوى واقع الأفراد والمجتمعات فى العالم العربى عبر إعادة النظر فى العوامل والأسباب العميقة والمعيقة لتطور هذه المجتمعات تاريخيا وسياسيا واجتماعيا وفنيا" وسيقوم المعهد بتحمل النفقات كافة وبدعم وإنتاج مشاريع أفلام تسجيلية فى دورته الأولى التى ستعقد فى بلد عربى لمدة ستة أشهر،

تنتقل إلى غيره فى الدورة التالية. ومشروع معهد الفيلم العربى هو توطئة لتأسيس أكاديمية عربية للسينما فى وقت لاحق.

ولكن، من ناحية ثانية، هذا المعهد مدعوم، كما جاء فى موقعه على الانترنت، من جمعية أهلية دنماركية مدعومة بدورها من الحكومة الدنماركية، وهى تعنى" بمجال تطوير وسائل الاتصال الجماهيرية فى الدول النامية، عبر مساندة المبادرات المحلية الساعية لتوسيع مساحات التعبير الحر فى هذه الدول". ولهذه الجمعية نشاطات متعددة فى دول العالم النامى، ومن بينها "تؤامة" مشاريع مشتركة بين الصحافيين من إسرائيل و"المناطق الفلسطينية"(حسب تعبير نشرة الجمعية) وأوروبا، ممثلة بالدنمارك.

و فى الحقيقة، لا يقتصر الاهتمام بدعم السينمائيين العرب وتطوير حرية التعبير فى السينما العربية الجديدة على المؤسسات السينمائية الأوروبية، بل امتد هذا الاهتمام إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث كانت مؤسسة أمريكية "خيرية" أسست قبل نحو خمسين عاما شبيهة الأهداف ومنتشرة عالميا، تعلن عن نفسها تحت اسم "بيت الحرية"، بعض أعضاء مجلس إدارتها مسئولون سابقون فى الإدارة والمخابرات الأمريكية وأسماؤهم ومواصفاتهم منشورة على موقع المؤسسة عبر الانترنت، قد تنبهت أخيرا، وبعد كل تلك السنوات وأعلنت عبر وسائل الإعلام العربية فى عام ٢٠٠٥ عن استعدادها لتمويل مشاريع سينمائية لمخرجين عرب.

هذا الاهتمام الغربى والأوروبى، الأوروبي تحديدا، بالسينمائيين العرب ليس ظاهرة جديدة، ولم ينشأ من فراغ، فقد سبقته ظاهرة التمويل الأجنبى لسينمائيين عرب المعلن عنه بصفته إنتاجا مشتركا. وهى ظاهرة لم تنج من اتهامات، مشفوعة ببراهين تعتمد فى أحيان كثيرة على بعض القواسم المشتركة المتكررة فى عدد كبير من أفلام الإنتاج المشترك ومنها التقديم الإيجابى لشخصيات يهودية، اتهامات بكونها غير بريئة النية، حيث أنها تشترط، مباشرة أو بصورة غير مباشرة، تناول السينمائيين العرب لمواضيع معينة وإثارة قضايا معينة تهم الجانب الممول بالدرجة الأولى.

ما هو جديد فى هذه الظاهرة هو تطورها من مجرد عملية تمويل إلى عملية تأهيل لجيل السينمائيين العرب الناشئين.

١٥- الدعم المنشود لصناعة سينما عربية

يوما إثر يوم تتطور تقنيات السينما وتصبح أكثر يسرا وأقل تكلفة، ولكن مشكلة السينما الأساسية تبقى على حالها، أو بتعبير أدق، تعيد إنتاج نفسها على الرغم من

كل المستجدات، وكأن التاريخ يصر على أن يعيد نفسه فى مجال السينما. ما ينطبق على السينما ينطبق بنفس الدرجة على هموم السينمائيين. مشكلة السينما المتكررة وهموم السينمائيين المتشابهة المتناسخة صنوان لا ينفصلان. تتعلق مشكلة السينما الأساسية بالحاجة إلى النجاح الجماهيرى والحصول على المردود المالى الملائم، هذا إذا لم نقل الربح الوفير، أما هموم السينمائيين المتكررة فتتعلق بالبحث عن مصادر تمويل مشاريع أفلامهم أو عن الدعم الإنتاجى.

فى عصر تقنيات السينما التقليدية، أى التقنيات ما قبل الرقمية، كان هناك تياران متوازيان ومتقابلان يمثلان اتجاهات السينمائيين العرب، تيار الأكثرية الذى يسعى لصنع أفلام جماهيرية، وتيار الأقلية الذى يرغب فى أن تكون الأفلام وسيلة فنية للتعبير الذاتى ويدافع عن مشروعية صنع أفلام تجريبية، دون الاهتمام بنجاحها الجماهيرى.

كان تيار الأقلية هو الأكثر تعرضا للصعوبات فى مجال الحصول على التمويل اللازم أو حتى الدعم الجزئى، وهذا حال مفهوم طالما أن صاحب المال، خاصة صاحب المال من القطاع الخاص، لن يقدمه اكراما لعيون المخرج، لهذا غالبا ما كانوا يحمّلون الدولة، عبر مؤسسات القطاع العام المسئولة عن الثقافة والفن، مسئولية تردى أوضاع السينما وغياب الأفلام ذات المستوى الفنى والفكرى المنشود مع أنهم ظلوا رغم كل الصد والرد، يتوجهون نحو مؤسسات القطاع العام طلبا للدعم أو للنقود، وحين أدركوا أن آفاق الدعم التمويلى من مؤسسات القطاع العام محدودة جدا، بل ومعدومة فى كثير من الأحيان وجهوا جهودهم نحو الحصول على نعمة الأجنبى الذى يتخذ صفة الإنتاج المشترك فنال هذه النعمة القليل منهم وحُرم منها الكثيرون. وبالطبع، فإن المحظوظين القلائل من السينمائيين العرب الذين تمكنوا من صنع أفلام عن طريق التمويل الأجنبى ما كانوا معنيين بالنجاح الجماهيرى لأفلامهم فى صالات العرض المحلية كون التمويل الأجنبى فتح أمامهم أسواقا خارجية متنوعة بديلة لشبابيك التذاكر فى صالات السينما فى أوطانهم، وكون التمويل الأجنبى لا يضع جنى الأموال شرطا أساسيا مسبقا لفاعليته بل يقدم نفسه باعتباره فعلا ثقافيا تضامنيا مع سينمائيى العالم الثالث. ولأن التمويل الأجنبى ظل يقتصر على قلة من المحظوظين من السينمائيين العرب خاصة منهم المنتمين إلى المجموعة الفرانكفونية، فسرعان ما أدرك تيار الأقلية أن هذا الطريق ذو أفق محدود أيضا، مثله مثل طريق الدعم أو التمويل من قبل مؤسسات القطاع العام.

وهكذا ظل العنوان الرئيسى لهموم السينمائيين الشكوى من انعدام أو قلة تمويل الأفلام، وظل البحث عن الجهات الداعمة والممولة جهدا متواصلا مصحوبا بإصرار السينمائيين على أولوية الفن فى أفلامهم على الجماهيرية. وهذا يعنى أن السينمائيين الطموحين الحالمين بسينما تعكس مواهبهم، لم يتعظوا من فشل تجارب مؤسسات القطاع العام السينمائية والتى نشطت لفترة من الزمن فى أكثر من دولة عربية وهو الفشل الذى من بين أهم أسبابه العجز المالى، العجز الذى من أهم أسبابه أيضا انعدام الإقبال الجماهيرى على الأفلام التى سعت لأن تكون فنية، فلم تحقق المستوى الفنى المأمول الذى يمكن أن يبرر وجودها، وذلك لأسباب عديدة موضوعية وذاتية، وقطعت، فى نفس الوقت، خيط معاوية مع الجمهور.

جلب عصر تقنيات السينما الرقمية معه جيلا جديدا من هواة صنع الأفلام انضم إلى جيل السينمائيين الأسبق. وفى حين أن السينمائيين و جدوا فى التقنيات الجديدة بصيص أمل بإمكانية منحهم فرصا أفضل لإنتاج الأفلام مع إمكانية تحويلها إلى أشرطة سينمائية، فإن هذه التقنيات السهلة الاستخدام لدرجة يمكن معها وصفها بالتقنيات" المنزلية" شجعت الهواة الذين بدأوا يتكاثرون يوما إثر يوم ويصنعون أفلاما تسجيلية وروائية قصيرة مسجلة على أشرطة فيديو و أقراص رقمية. وقد انضم إلى هواة صنع الأفلام بالتقنيات الرقمية مخرجون وفنيون من بلدان عربية لا يوجد فيها إنتاج للأفلام السينمائية مثل دول الخليج العربى.

صنع الهواة أفلامهم بإمكانيات بسيطة: كاميرا رقمية عادية، برنامج مونتاج منزّل على جهاز الكمبيوتر فى إحدى غرف البيت، ممثلون ومساعدون فنيون متحمسون للتجربة يتطوعون للعمل مجانا. ونالت هذه الأفلام صدى تشجيعيا من المقربين من صانعيها ومن بعض المراكز الثقافية التى بادرت لتبنّى وتشجيع هذه الأعمال عن طريق عرضها ضمن أسابيع أو تظاهرات خاصة ومسابقات تنتهي بجوائز، وكذلك من بعض وسائل الأعلام.

ومع أن أفلام الهواة هذه فى حقيقة الأمر" فيديوية" وليست" سينمائية"، وهناك فرق كبير بين المصطلحين وبالتالى بين النوعين، إلا أن توفرها فتح شهية أصحابها للطموح المستعجل و للتبشير ببدايات تؤسس ل:"صناعة سينمائية". وهذا بدوره ما تسبب فى إحياء المطالبات بالدعم المادى والرعاية من قبل المؤسسات الخاصة والعامة كى تنتقل الأفلام من مستوى الهواية إلى مستوى الاحتراف، وترافق ذلك مع شكاوى صانعى الأفلام من تجاهل المسئولين والمتنفذين لأهمية السينما، أى أن

الجيل الجديد من هواة صنع الأفلام صار يكرر، فى عصر التقنيات الرقمية، ذات أسطوانة تيار الأقلية من مخرجى عصر تقنيات السينما التقليدية.

لايقتصر التكرار على المطالبة بالدعم، بل يمتد ليشمل الجانب الآخر المتعلق بمدى شعبية الأفلام وبالتالى، مدى قدرتها فى حال نجاحها التجارى على تحريك عجلة الإنتاج واستدراج دعم جديد لأفلام جديدة. فأفلام الهواة هذه، تشترك فى الغالب الأعم منها، فى كونها أفلاما غير تجارية وغير شعبية التوجه، وتتسم بأنها أفلام تعكس هواجس ذاتية وطموحات" تجريبية"، أى إنها جميعها بقضها وقضيضها، وعلى تفاوت مستوياتها الفنية والحرفية والتقنية، وتفاوت خبرات ومواهب صانعيها، لا تتضمن ما يقنع ذوى السلطة وذوى الأموال بأهمية السينما و بتقديم ما يساعد على تمويل الأفلام، ناهيك عن تأسيس صناعة للسينما.

١٦- متاهات السينما العربية.

متاهة اولى :

فى عام ١٩٦٨ أسست مجموعة من السينمائيين الشبان فى مصر جماعة سينمائية أطلقوا عليها اسم **"جماعة السينما الجديدة"** وأصدروا بيانا سينمائيا نظريا دعوا فيه إلى تطوير سينما مصرية تعبر بصدق عن قضايا الواقع المصرى وهموم الناس وتتمتع بمستوى فنى وتقنى متطور. بعد عامين من تأسيسها نجحت الجماعة فى إنتاج فيلمين روائيين طويلين اعتمادا على دعم من القطاع العام السينمائى فى مصر. بعد ذلك توقفت الجماعة عن الانتاج وكان من أسباب ذلك صعوبة الحصول على الدعم المالى بعد إلغاء القطاع العام السينمائى فى مصر. وهكذا خلت الساحة لمنتجى القطاع الخاص التجارى ,فكان لا بد لمخرجى جماعة السينما الجديدة من المصالحة معهم، كى يتمكنوا من العمل وتحقيق الأفلام، بعد أن كانوا أعلنوا الحرب السينمائية ضدهم. بهذا انتهى العمل الجماعى الهادف إلى إيجاد حلول جماعية من أجل تطوير السينما المصرية ككل وحل محله جهد فردى .

نتج عن هذه المصالحة خلال العقود التالية بعض الأفلام المصرية المميزة التى تنسجم مع اهداف الجماعة، ولكنها لا تحقق حلم تطوير السينما المصرية، فى حين أخذت صناعة السينما المصرية فى التردى وتقلص حجم الانتاج السنوى من الأفلام الروائية الطويلة بنسبة كبيرة، وتصدرت شاشات العرض السينمائية موجة الأفلام التجارية التى يصفها النقاد بأنها أفلام هابطة .

متاهة ثانية :

فى عام ١٩٧٢ انعقد فى مدينة دمشق المهرجان الأول لسينما الشباب العرب تحت شعار " السينما البديلة ". حضر المهرجان سينمائيون شباب من مختلف الأقطار العربية. عقد المهرجان برعاية المؤسسة العامة للسينما بدمشق التابعة للقطاع العام من خلال وزارة الثقافة. وكانت تلك الفترة تتسم بوجود اكثر من قطاع سينمائى عام واعد ترعاه وزارات الثقافة فى عدة دول عربية ,فى المشرق والمغرب. كان السينمائيون الشباب آنذاك مشبعين بالأحلام والآمال والطموحات ومفعمين بالعواطف، لكن القطاع السينمائى العام فى العالم العربى ككل سرعان ما خيب الآمال وأجهض الطموحات الخاصة بالسينما العربية كما يحلم بها السينمائيون الشباب .

متاهة ثالثة :

فى عام ١٩٧٢ ذاته، ونتيجة لأجواء الحماس التى سادت أثناء مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب، وبالتزامن مع الحماس الذى أشعلته المقاومة الفلسطينية فى نفوس السينمائيين العرب، تنادى مجموعة منهم، ممن شاركوا فى مهرجان دمشق، لدعم سينما المقاومة الفلسطينية، التى كانت آنذاك لا تزال بعد تخطو خطواتها الأولى. وهكذا جرت عدة لقاءات بينهم اسفرت عن تأسيس "**جماعة السينما الفلسطينية**" والتى اتخذت من بيروت مقرا لها وتلقت الدعم من أهم المؤسسات الثقافية آنذاك و التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية. بعد فترة وجيزة من تأسيسها تمكنت الجماعة من إنتاج فيلم تسجيلى قصير. وكان هذا الفيلم نهاية المطاف فى مسيرة الجماعة ولم يعد لها وجود بعد ذلك .

خلال فترة السبعينيات أنشأت بعض فصائل المقاومة الفلسطينية أقساما للسينما أنتجت بضعة أفلام تسجيلية. ولكنها عجزت عند تحقيق حلم السينمائيين بإنتاج فيلم روائى طويل. وكان يسود شعور عند السينمائيين العاملين والمتعاونين مع دائرة الثقافة فى منظمة التحرير وبقية أقسام السينما التابعة لفصائل المقاومة أن ثمة حاجة ملحة لوجود مؤسسة سينمائية فلسطينية قوية تضم الجميع وتكون قادرة على خلق سينما فلسطينية والانتقال من الفيلم التسجيلى إلى الفيلم الروائى، الذى هو الحلم الأكبر بالنسبة لكل سينمائى.

عام ١٩٨٢ تمكن احد أقسام السينما الفلسطينية من إنتاج فيلم روائى طويل، وكان يمكن لهذا الفيلم ان يمهد لانتاج أفلام روائية فلسطينية أخرى، لولا ان العام نفسه كان عام خروج المقاومة الفلسطينية من لبنان نتيجة للاجتياح الاسرائيلى. و

هكذا تشرذم السينمائيون الذين تعاملوا معها فى أرجاء المعمورة ، مما أعاد الأمور إلى نقطة الصفر .

متاهة رابعة :

فى أواسط سبعينيات القرن العشرين التقى مجموعة من السينمائيين العرب فى مهرجان سينمائى عقد فى دولة اوروبية. كان اللقاء مناسبة لاحياء حلم مشترك بتشكيل اتحاد للسينمائيين العرب طالما سعوا إليه وتداولوا بشأنه فى كل تجمع سينمائى تواجدوا فيه. وهكذا عقد السينمائيون العرب اجتماعا تحضيريا ابتدأوه بالتعريف بأنفسهم : قال واحد انه لبنانى يقيم فى السويد، قال ثان انه عراقى يقيم فى لبنان، قال ثالث أنه مصرى يقيم فى العراق، قال رابع أنه أردنى يقيم فى لبنان، قال خامس أنه سورى يقيم فى مصر، قال سادس أنه جزائرى يقيم فى فرنسا، قال سابع أنه عراقى يقيم فى سوريا، وهكذا دواليك. كان معظمهم يعيش خارج بلده .

أسفر هذا الاجتماع بعد نحو عام عن تأسيس اتحاد للسينمائيين العرب العاملين فى مجال السينما التسجيلية بعد اجتماع ثان موسع عقد فى بغداد، وكان ذلك فى عام ١٩٧٦. بعد عامين من تأسيسه تمكن الاتحاد من دعم انتاج ثلاثة مشاريع لأفلام تسجيلية، أحدهما انتجه **«اتحاد السينمائيين التسجيليين»** المصرى، والثانى أنتجته **«مؤسسة السينما الفلسطينية»** فى بيروت، والثالث أنتجه سينمائى سورى مستقل. بعد ذلك لم يستمر الاتحاد فى النشاط، ولم يكن ذلك نتيجة تقصير من السينمائيين العرب الدين أخلصوا له، بل كان ذلك نتيجة لظروف قاهرة .

متاهة خامسة :

نتيجة فشل كل الحلول التى اقترحها السينمائيون الشباب عبر تجمعاتهم ونتيجة كل الاحباطات التى رافقت محاولات العمل الجماعى الهادف لتطوير السينما العربية والتى أدت إلى حالة من اليقين بأن القطاع العام السينمائى فى الدول العربية ليس فى حالة تجعل من الممكن الاعتماد عليه للنهوض بصناعة السينما فى العالم العربى وتوفير قاعدة راسخة للانتاج السينمائى تسمح للسينمائيين بتحقيق طموحاتهم،بدأ بعض السينمائيين العرب الشباب البحث عن حلول فردية تسمح لهم بتحقيق أفلامهم الخاصة. من بين تلك الحلول كانت صيغة الانتاج المشترك الذى يعتمد على التمويل الأوروبى. وقد حققت معظم الأفلام التى انتجت على قاعدة الانتاج المشترك أو التمويل الأوروبى مستوى متطورا فنيا وفكريا، لكن بالمقابل، فإن السينمائيين الذين أخرجوا تلك الأفلام تعرضوا لحملات من التشكيك والاتهامات من أطراف متعددة.

غير أن المشكلة الفعلية التى جابهت خطوات السينمائيين العرب نحو الانتاج المشترك لم تكن فى حملات التشكيك والاتهامات التى تصدوا لدحضها، بل كانت تكمن فى أن هذا الطريق شاق وطويل وملىء بالعوائق، وهو ليس متاحا للجميع، كما انه ليس متاحا بما يكفى لاشباع طموحات السينمائيين العرب بإنتاج متواصل للأفلام التى يطمحون لتحقيقها، حيث ينتظر معظمهم سنوات طوال فرصة لتحقيق مشروع فيلم واحد، يبذلون خلالها جهودا مضنية للحصول على التمويل، أو الدعم المالى، الذى يكون فى أحيان كثيرة شحيحا، بالكاد يسد جزءا يسيرا من الأموال اللازمة لانتاج الفيلم، مما يضطرهم للبحث عن مصادر دعم وتمويل متعددة ومتنوعة لكل منها شروطها الخاصة .

هكذا بدأ السينمائيون يعيدون النظر فى جدوى توجههم الفردى نحو الخارج والتمويل الأجنبى على المدى البعيد، وعادوا من جديد للبحث عن حلول من الداخل، أى من داخل بلدانهم، تستند إلى قاعدة يمكن الاعتماد عليها، وتكون قادرة على إيجاد حلول جماعية لمستقبل السينما العربية .

هنا يحضرنى مثال دال : ففى اواسط تسعينيات القرن العشرين وأثناء أحد المهرجانات السينمائية التقى سينمائى فلسطينى شاب من الأرض المحتلة جاء مع فيلمه الروائى الطويل الأول الذى تمكن من انتاجه بدعم أوروبى مع سينمائى فلسطينى عتيق كان من العاملين فى مؤسسة السينما الفلسطينية فى بيروت فى السبعينيات وواحد من مؤسسى **"جماعة السينما الفلسطينية "**. قال السينمائى القادم من الأرض المحتلة حاملا معه فيلمه الطويل للسينمائى الآخر القادم إلى المهرجان كضيف خالى الوفاض ساخرا : لقد أضعت أنت وزملاؤك عمركم وأنتم تحاولون إنجاز فيلم طويل من خلال مؤسسة رسمية ففشلتم، أما أنا فقد نجحت بجهودى الخاصة فى تحقيق فيلمى الروائى الطويل الأول. رد الآخر عليه بالقول : نعم هذا صحيح، لكننا كنا نحاول التأسيس لقاعدة مؤسسية راسخة تسمح لنا ولمن بعدنا بالعمل، ولم نبحث عن حلول فردية. كانت السينما الفلسطينية هى القضية بالنسبة لنا وليس الفيلم الواحد.

بعد عشر سنوات تقريبا من هذا اللقاء حصل بين الاثنين لقاء آخر، و فى هذا اللقاء اعترف السينمائى الذى انجز بعد فيلمه الروائى الطويل الأول فيلمين روائيين طويلين آخرين، أنه على الرغم من إنجازه الفردى الذى حقق له سمعة طيبة، فإنه بات مقتنعا بضرورة العودة إلى البحث عن حلول مؤسسية من داخل الوطن لمستقبل

السينما الفلسطينية ككل. و من المفيد هنا ملاحظة أنه بعد أربع سنوات من هذا اللقاء الثانى تم فى الأرض المحتلة الاعلان عن إعادة تأسيس جماعة السينما الفلسطينية .

متاهة جديدة محتملة :

على الرغم من الاحباط الذى اصاب السينمائيين العرب من مؤسسات القطاع العام السينمائى إلا ان هذا الاحباط لم يصل إلى مرحلة اليأس المطلق، خاصة وأن تجربة بعض البلدان العربية فى مجال دعم الانتاج السينمائى المحلى بينت أنه لا يزال من الممكن أن يلعب القطاع العام السينمائى دورا رئيسيا فى قيادة مسيرة الانتاج السينمائى الوطنى، كما هو الأمر بالنسبة لمؤسسة السينما السورية التى بدأت تستعيد عافيتها بعد تعثر طويل، او دورا داعما للإنتاج السينمائى الوطنى، وهذا مايفعله المركز الوطنى للسينما فى المغرب او وزارة الثقافة فى تونس، اللذان عادا للعب دور تخليا عنه لسنوات سابقة .

لكن، انطلاقا من الحديث الذى يقول بأن المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين، فإن السينمائيين العرب الذين عادوا ليطالبوا القطاع العام بلعب دوره فى دعم السينما الوطنية، لا يستطيعون الركون إلى ذلك كليا، حتى ولو أحسن مسئولو القطاع العام النية، فليس من السهل أن يحل يقين جديد محل شكوك قديمة كان لها ما يبررها. لذلك بات من الضرورى البحث عن حلول جماعية موازية على شكل تجمعات و تعاونيات إنتاجية الطابع تضم السينمائيين معا. وما يشجع على إعادة إحياء فكرة التجمعات هو أنها هذه المرة لا تقوم على مبادئ أيديولوجية مثالية، بل استجابة لمصالح عملية وتحقيقا لأهداف إنتاجية، صار بالامكان تحقيقها بيسر أكثر بفضل تقنيات الفيديو الرقمى، وهى البديل المعاصر والمستقبلى لتقنيات صناعة الفيلم التقليدية.

١٧- أزمة السينما العربية المعقدة.

تفاخر **الشاعر أدونيس** فى مقابلة ذات يوم بأن الشعراء العرب أهم بكثير شعريا من الشعراء الغربيين. وهذا التصريح ينطبق فى الواقع على الشعراء العرب المجددين، المرتبطين بمجتمعهم، ولكن الشعراء المتكئين على تراث عريق من الثقافة العربية، وبالذات الثقافة الشعرية، والذين تتشبع إبداعاتهم بروح هويتهم الحضارية، وليس على الشعراء المقلدين واللاهثين وراء صرعات التحديث فى العالم الغربى.

وللأسف، لا يجرؤ أى سينمائى عربى على أن يقول عن السينما العربية والسينمائيين العرب ما قاله الشاعر أدونيس عن الشعر العربى والشعراء العرب المعاصرين.

قد يجادل البعض مؤكدين أن مثل هذه المقارنة تبدو فى غير محلها، خاصة منهم الذين يعتبرون، انطلاقا من واقع أن السينما ليست الشعر، أن شروط تحقيق الأفلام تختلف اختلافا جذريا عن شروط كتابة القصائد، كما انه من المتيسر ربط أواصر الشعر العربى المعاصر بتاريخ ثقافى شعرى عربى، فى حين يصعب إيجاد مثل هذه الأواصر بالنسبة للسينما، التى هى من نتاج العصور الحديثة وانتمت جغرافيا منذ ولادتها، على الأقل، للعالم الرأسمالى المتطور تقنيا واقتصاديا.

غير أن هذه المقارنة يمكن أن تكون مفهومة ومبررة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن السينما ليست مجرد تطبيق عملى لإمكانيات تقنية تستفيد منها الكاميرا السينمائية، بل هى فن، وهى فن، على الرغم من توفر خصائص تخصه وحده، إلا أنها فى محصلتها النهائية فن تركيبى، يستند إلى تراث من فنون سابقة موغلة فى التاريخ ومشبعة بالخبرات الحضارية، أى أن له أصولا فنية سابقة على تقنياته، وهى أصول تتوفر فى معظمها فى تاريخ الحضارة العربية.

يهتم الشعراء العرب المعاصرون كثيرا بتراث الشعراء الأقدمين و يتكئون عليه فى نتاجهم الشعرى المعاصر، وهم لا يجدون غضاضة فى إعادة استخدام أبيات أو صور من شعر الأقدمين الموروث فى القصائد الحديثة وتطويعها للفكرة الجديدة الراهنة بل ويعتبرون الأمر ميزة، فنقرأ لشاعر معاصر فى أحدث ديوان له استعارة من **امرئ القيس**، فعلى سبيل المثال لا الحصر، نقرأ فى ديوان الشاعر **عمر شبانة** الأخير" **الطفل إذ يمضى**"، ومن ضمن استعارات كثيرة، " استعارة من امرئ القيس «نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا»، موظفة فى سياق جديد مغاير: " نحاول ملكا .. ولسنا نموت ولا نعذر.." أو من **أبى الطيب المتنبى** تكسرت النصال على النصال: «وانكسرت خطاى على خطاى ... كما تكسرت الرماح على الرماح».

لا تتاح مثل هذه الفرصة كثيرا للسينمائيين العرب المعاصرين، فهم مكبلو الأيدى وهم لا يتنعمون بذلك القدر من الحرية فى التعبير الذاتى التى يتنعم بها الشعراء، و هم مضطرون لأن ينشغلوا بمشاغل لا يختارونها فى غالبية الأحوال.

ينشغل السينمائيون العرب بتلبية استحقاقات أخرى تفرضها صناعة السينما بصورة أساسية، وذلك بغض النظر عن أصل المواضيع التى يعالجونها و طبيعة البيئة التى يصورونها والأفكار التى ينوون أن يطرحوها: فمعظمهم، مع استثناءات

قليلة، من حيث الواقع العملى، إما يطلبون ود جمهور مفترض، أو يلبون ويستجيبون لرغبات منتج وممول سواء كان محليا أم أجنبيا. والجمهور المفترض قد يكون محليا عربيا يبحث عن أفلام مشوقة، وقد يكون جمهور مهرجانات سينمائية دولية، والحال نفسه بالنسبة لنيل رضا المنتجين والممولين. والذين منهم يصرون مع ذلك، وضمن هذه الشروط التى لا يستطيعون منها فكاكا إلا جزئيا، على البرهنة على مقدرتهم الحرفية وإمكانياتهم الإبداعية أو حتى طموحاتهم " التجريبية " وعلى التعبير عن فكرهم وموقفهم الخاص من العالم والحياة، يضعون نصب أعينهم فى سعيهم هذا تحقيق إنجاز يرقى تقنيا وفنيا، أو يصل إلى مستوى الأفلام التى يصنعها مخرجون ممن اكتسبوا شهرة عالمية، فلا يخفى على العين الخبيرة ملاحظة مدى تأثرهم بهذا المخرج أو ذاك أو بهذا التيار أو ذاك فى السينما العالمية.

من ناحية ثانية، سمح تطور إمكانيات السينما نتيجة التقنيات الإلكترونية الرقمية، للعديد من المخرجين السينمائيين العرب للإعلان عن أنفسهم باعتبارهم سينمائيين مستقلين، خاصة فى مجال إنتاج الأفلام القصيرة. غير أن هذه التقنيات التى سمحت لهم بالإعلان عن أنفسهم كسينمائيين مستقلين فرضت عليهم نوعا من التبعية لها إذ جعلتهم تحت سيطرة إغواء تجربة استكشاف واستخدام ما يتيسر من قدراتها فى مجال المؤثرات البصرية أو بكلمات أخرى، تجربة "ألعابها".

فى المحصلة النهائية، وفى الغالب الأعم يمكن ملاحظة أن النجاحات القليلة التى حققها بعض المخرجين العرب المعاصرين يمكن تصنيفها فى خانة الأفلام الجيدة، ولكن ليس المتميزة، لا على المستوى الشخصى، ولا على مستوى الهوية والخصوصية الثقافية.

هذا فى حين أن المأمول من السينمائيين العرب، أسوة ببعض أقرانهم من السينمائيين الآسيويين أو الأمريكيين اللاتينيين وغيرهم من سينمائيى دول العالم الثالث النامية أو غير الصناعية، والذين نجحوا فى صنع أفلام متميزة وأسسوا لسينما وطنية، أن يحققوا بدورهم، سينما عربية متميزة،ليس فقط على المستوى الإبداعى الشخصى لأفلام مفردة، بل على نحو خاص، سينما متميزة تضم أفلاما مختلفة لمخرجين مختلفين، إنما تتميز بهوية فنية و حضارية ذات خصوصية.

بدأنا مقدمة بتصريح أدونيس ونختم الحديث ببقيته: يعلل أدونيس سبب تميز الشعراء العرب عن الشعراء الغربيين بالقول أن لدى الشعراء العرب الروح، فى حين أن لدى الشعراء الغربيين التكنولوجيا. وانطلاقا من أهمية الروح بالنسبة للفن، يمكن أن نفترض أن ثمة حاجة لرد الروح للسينما العربية.

الفصل الثالث

١٨- النقد وإشكالية الكتابة عن السينما

كان اختراع السينما ومن ثم إقامة أول عرض سينمائى فى العالم قبل قرن وعقد من الزمن، أمرا مبهرا للمشاهدين الأوائل أينما كانوا. غير أن درجة الإبهار والانبهار كانت متفاوتة، وكذلك الأمر بالنسبة لنوعية الانبهار. فالدرجة والنوعية أمران لهما علاقة وصلة وثيقة بالمستوى الثقافى للشعوب التى تعرفت على هذه التجربة. فبعض الشعوب المتقدمة حضاريا، رأت فى هذا الاختراع المبهر للوهلة الأولى والجديد من نوعه، تطويرا تقنيا لفنون سابقة، وعلى نحو أخص، لفن الفوتوغرافيا، أى الصور الثابتة، فى حين أن الشعوب المتخلفة حضاريا قد رأت فى فن السينما أو بالأحرى، فى العرض السينمائى، ضربا من ضروب السحر يعجز العقل عن فهمه تماما مثلما كان عليه الأمر بالنسبة لأفراد إحدى القبائل المقيمة فى مجاهل أدغال إفريقيا، الذين سجدوا للكائن الخرافى الذى نزل إليهم من السماء – أو عليهم – أى الطائرة التى رأوها للمرة الأولى.

وإذا كانت المشاهدة الأولى للسينما بمثابة الصدمة التى احتاج البعض إلى وقت طويل للاستفاقة منها، فإن هذه الاستفاقة أفرزت، وبسرعة لدى الشعوب المتقدمة تقنيا وحضاريا، نقادا وباحثين بدأوا يفكرون على المستوى النظرى ويتأملون فى هذا الفن الجديد، أى السينما، ويبحثون فى طبيعته وخاصيته وبنيته الفنية وآفاق تطوره المستقبلى. أما فى البلدان غير المتطورة فإن الذى كتبوا عن السينما بقوا عند المستوى الأول واستمروا فى الكتابة تحت وقع الانبهار بهذا السحر الذى يعرض عليهم خيالات متحركة على شاشة بيضاء فى قاعة معتمة.

بعد سنوات قليلة من اختراع السينما وبعد أن أصبحت ظاهرة جماهيرية وعالمية،

ترسخ نوعان من الكتابة عنها وتعايشا جنبا إلى جنب: النوع الأول جدى ونظرى، يبحث فى نظرية السينما أو يقرأ الأفلام قراءة نقدية وتحليلية والنوع الثانى سطحى، لا يخلو من الابتذال أحيانا، لا يرى فى الكتابة عن السينما إلا مجالا لسرد ملخصات لقصصها أو رواية أخبار وفضائح العاملين فيها وبخاصة منهم الممثلين والممثلات. وهذا النوع الثانى هو الذى انتشر فى كافة وسائل الإعلام المتخلفة حضاريا.

وبالطبع، فإن الذين كتبوا بجدية عن فن السينما باتوا جزءا من تاريخها الثقافى ولا زالت كتاباتهم إلى اليوم تحظى بالاهتمام عند من يهتمون بالسينما كفكر وكفن فى مختلف دول العالم. أما الكتابات الأخرى، الانطباعية، أو الإخبارية الطابع والسطحية فلم تدخل فى التاريخ الثقافى للسينما وليس لها أية قيمة باستثناء كونها تفيد كمرجع يساعد الباحثين فى دراسة نوعية استجابة شعب ما لفن جديد فى مرحلة وظروف محددة.

غير أن الغريب فى الأمر أنه مع تحول الكتابة عن السينما إلى النظرية والتحليل النقدى الجاد، فلا زلنا نلاحظ أن النوع الآخر من الكتابة عنها لا يزال يسود فى العديد من الدول عبر صحف أو وسائل إعلام لا تزال تنظر إلى السينما بسطحية، ولا تتعامل معها كفن وكثقافة، بل كمجرد حكاية تروى وكأضواء تسلط على ممثلين وممثلات .

ونلمح فى العديد من الكتابات والأخبار والتحقيقات التى تنشر عن السينما ككل أو عن الأفلام نوعا من الحنين إلى ماضى السينما يشبه إلى حد كبير الحنين إلى الطفولة، حيث يتذكر المرء بحب لحظات من وقائع ساذجة فى طفولته. فالسينما التى عرفها معظمنا فى الطفولة كعالم مبهر، باتت لهذا السبب بالذات، جزءا من ذاكرة الطفولة نفسها وجزءا من التاريخ الشخصى للإنسان وهذه خاصية تتميز بها السينما عن باقى الفنون والآداب الأخرى، فهى فن مرئى مسموع له قدرة عن الإيهام بالواقع. ومشاهدة فيلم سينمائى كانت ولا تزال نوعا من العيش الواقعى لفترة قصيرة من الزمن، لحدث ولعلاقات إنسانية. وهذا الأمر يعكس نفسه فى حالات كثيرة على الكتابة عن السينما، حيث تبقى الكتابة أسيرة لرؤية الطفولة الساذجة.

لا نجد مثل هذا الأمر فى النقد الأدبى. فالناقد الأدبى عندما يكتب عن أعمال أدبية من تاريخ الأدب، أو عن أعمال أدبية قرأها فى طفولته، فإنما يفعل ذلك من

منظور نقدى دراسى تحليلى يبحث فى مسألة ما أو قضية ما من قضايا النظرية والنقد الأدبى، أى أن الكتابة فى مثل هذه الحالة تنبثق عن وعى ناضج وليس عن وعى طفلى وتلبى حاجة علمية موضوعية وليست شخصية وذاتية.

١٩- مجالات الكتابة عن السينما.

هناك خطأ شائع يتمثل فى اعتبار أن الكتابة عن السينما هى مجرد نقد للأفلام. إن المجال الأهم للكتابة عن السينما هى السينما نفسها، السينما كقضية إبداعية ذات مواصفات خاصة، السينما وما يرتبط بها من مواضيع وظواهر اجتماعية ونفسية، ماهية الحدود والآفاق والإمكانيات المتاحة لها، وعلاقة السينما مع مجالات الحياة المختلفة، كلها قضايا مهمة يجب على الناقد أن يتطع لها للمساهمة فى نشر الوعى بالسينما وليس أن يكتفى الناقد بإبداء رأى حول فيلم معين. من الضرورى جعل الكتابة عن السينما مجالاً رئيسياً من مجالات التفكير الثقافى فى المجتمع. فمن الغريب أنك تقرأ عشرات المقالات حول قضية شعرية متكررة مثل قضية مشروعية قصيدة النثر، وبالمقابل، نادرا ما تصادف أن يكتب ناقد أو باحث ما دراسة حول نفس القضية فى السينما، أى حول مفهوم النثر فى السينما، على الرغم من أن السينما ذات جمهور أوسع بكثير من جمهور الشعر، و أيضا، على الرغم من أن السينما يمكن أن تمد الباحث بمخزون نظرى أشمل وأكثر حداثة من أنواع الإبداع الأخرى. ما يهم وما هو ضرورى فى مجال الكتابة عن السينما هو ضخ المعرفة فى وعى القارئ فى المجال الفنى السينمائى بما يجعله قادرا على فهم الأفلام التى يراها بنفسه انطلاقاً من وعى نظرى منهجى دون أن يحتاج إلى ناقد يفسر له مضمون الفيلم.

٢٠- النقد السينمائى والحنين إلى الماضى.

فى كثير من الأحيان، يبادر النقاد أثناء تحليلهم النقدى لفيلم ما لعقد المقارنة بين الأفلام المعاصرة والأفلام القديمة، أو بالأحرى، بين سينما اليوم و سينما" أيام زمان». وغالبا ما تكون هذه المقارنة لصالح سينما أيام زمان وتتسم بالحنين لها والتحسر على ما فعلته التقنيات المعاصرة بها. الحنين إلى ماضى السينما يشبه إلى حد كبير الحنين إلى الطفولة، حيث يتذكر المرء بحب لحظات من وقائع ساذجة فى طفولته. فالسينما التى عرفها معظمنا فى الطفولة كعالم مبهر، باتت لهذا السبب بالذات، جزءا من ذاكرة الطفولة نفسها وجزءا من التاريخ الشخصى للإنسان. وهذه

خاصية تتميز بها السينما عن باقى الفنون والآداب الأخرى، فهى فن مرئى مسموع له قدرة عن الإيهام بالواقع. ومشاهدة فيلم سينمائى كانت ولا تزال نوعا من العيش الواقعى لفترة قصيرة من الزمن، لحدث ولعلاقات إنسانية. وهذا الأمر يعكس نفسه فى حالات كثيرة على الكتابة عن السينما، حيث تبقى الكتابة أسيرة لرؤية الطفولة الساذجة.

٢١- مساهمة المخرجين فى النقد.

التاريخ الإبداعى العالمى يعرف الحاجة الملحة لأن يكون المبدع ناقداً، حيث أن خبرة الممارسة إذا أدمجت مع الخبرة النظرية تقود إلى نتائج أفضل، وأكثر علاقة بصلب الموضوع. إننا نعرف فى تاريخ الأدب شعراء كبار كان لهم مساهمات فى مجال النقد ولم يؤثر هذا على إبداعهم. أسوق، على سبيل المثال، تجربة الشاعر الإنجليزى **اليوت** فهو صاحب نظريات مهمة حول الأدب منها نظرية «المعادل الموضوعى» التى غالبا ما يتحدث عنها النقاد، وأيضا هناك تجربة الشاعر **أدونيس** فيما يتصل بالجمع بين النظرية والممارسة. وفى تاريخ السينما فإن أفضل النظريات نتجت عن سينمائيين مثل المخرج الروسى **أيزنشتاين** الذى قدم فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضى أفلاماً خالدة، وله، فى المقابل، خمس مجلدات فى نظرية السينما. وللأسف فنادرا ما نعثر على سينمائيين عرب يكرسون اهتماما خاصا لهذا الجانب المهم من النشاط المعرفى المرتبط بالسينما.

٢٢- النقد وسقف الحرية فى العمل السينمائى.

"ثالوث المحرمات" تعبير شائع عند الحديث عن العوائق التى تجابه حرية التعبير فى مجالات الأدب والفن ويقصد به المواضيع التى تلاقى صعوبات مع الرقابة الرسمية فى العالم العربى. ويمكن تقسيم هذه المواضيع إلى ثلاثة فروع رئيسية هى: الدين والجنس،والسياسة. ويتجسد هذا الثالوث فى أشد حالاته عندما يتعلق الأمر بالسينما فى العالم العربى، فهذه المحرمات ظلت تمثل إشكالية كبيرة مزدوجة الاتجاه، فالسينمائيون العرب بشكل عام كانوا باستمرار يطمحون للتعبير عن مواقفهم تجاه هذه المواضيع، وهى مواضيع جذرية تخص المجتمعات العربية، فى حين كانت هذه المواضيع هى خطوط حمراء بالنسبة لقوانين الرقابة على الأفلام فى العالم العربى. لكن المشكلة لا تقتصر على الرقابة الرسمية بل تشمل ما يمكن اعتباره الرقابة الاجتماعية (

الرأى العام) فحتى لو تغاضت الرقابة الرسمية عن بعض الجوانب التى تخضع لقوانين المحرمات نجد أن الرقابة الاجتماعية وحتى رقابة الأفراد العاديين تهب للوقوف فى وجه ما يرد من أفلام وخاصة فى مجال الجنس والدين. ويبدو أن قضية ثالوث المحرمات تشكل بؤرة الصراع الذى يقوده السينمائيون العرب فى مجال بحثهم عن حرية التعبير. بالمقابل، هناك من يؤكد بأن الإبداع قادر على تجاوز سقف الرقابة، وأن الأفلام الفجّة والمباشرة هى التى تقع عادة فى قبضة الرقيب، بدليل أن هناك الكثير من الأفلام العربية الجريئة أنتجت فى ظل مناخات سياسية قائمة، وقيض لها الظهور، بمعنى أنه يمكن من خلال الإبداع الذكى تجاوز مشكلة الرقابة بشكل عام من أجل الوصول إلى فكرة ما، وذلك من خلال التحايل على قول الحقيقة، أو بالأحرى، قولها بذكاء، دون التعرض لمقص الرقيب، مستفيدا من استخدام أنواع المجازات المختلفة، من التورية والاستعارة والكناية والترميز وغيرها،وذلك كما يحدث مع السينما الإيرانية المعاصرة التى تطرح مواضيع جريئة مهمة دون التعرض لخط مواجهة الرقيب. لكن المشكلة ليست فى تحايل الإبداع لأن التحايل فى كثير من الأحيان لا يسمح بقول ما يريده المخرج بالصورة التى يريدها، وبالتالى فقد تأتى الفكرة ناقصة. إن المشكلة هى فى إصرار السينمائيين والمبدعين العرب بشكل عام على حقهم فى حرية التعبير، وهذا إصرار ينجم عن موقف مبدئى، بمعنى أن المخرج المبدع يحتاج لكى يتمتع بحقه فى التعبير الحر وليس حقه فى التحايل على الرقابة. إن إحدى المهام التى يجب أن يكرسٍ لها النقاد جهودهم ترتبط بالدفاع عن حرية التعبير فى السينما.

٢٣- تواصل النقد مع جماهير السينما.

تعبير" جماهير السينما" هو التعبير الأكثر التباسا والذى يشيع استخدامه فى كتابات النقاد. هناك آلاف الأصناف من المشاهدين، وهم يتشكلون من مجموعة أفراد يشاهدون الأفلام وهم مختلفون فيما يخص المستويات الثقافية والذوقية وينتمون إلى فئات اجتماعية مختلفة وهم بمجموعهم يشكلون ما يصطلح على اعتباره جماهير السينما. و لكن، فى الواقع فلكل فئة من هذه الجماهير وعيها ومزاجها. و لهذا لا توجد قاعدة تحكم ذوق ومزاج المشاهد العربى ولا يوجد أساس يمكن للناقد أن يستند إليه لقياس مستوى وعى القراء لما يكتبه، ولكن يمكن القول أن غالبية المشاهدين العرب كما بقية المشاهدين فى العالم يبحثون قبل كل شىء عن التسلية والإثارة فى الأفلام السينمائية، أكثر مما يبحثون عن الفكر والقيم

والجماليات الفنية. فلا تزال السينما كمنجز فنى موجهة للنخبة فقط.ولهذا فإن الإشكالية التى تعانى منها السينما العربية والتى نسميها "المعادلة الصعبة" تنطلق من الحاجة إلى صناعة أفلام تتضمن مستوى فنيا وفكريا جيدا من ناحية، وقدرة على التسلية وجذب المشاهدين من ناحية ثانية. ولا تقتصر هذه الإشكالية على صناعة الأفلام بل تشمل أيضا ممارسة النقد والتحليل للأفلام.

٢٤- أكلاشيهات المصطلح النقدى المضللة.

الكتابة عن الأفلام السينمائية فى الصحف العربية باتت ممارسة شائعة. وهذه الكتابة أنواع: بعضها طويل وبعضها الآخر قصير، ثمة مقالات وثمة تعليقات وثمة عروض لمحتويات مواضيع أو قصص الأفلام. أصحاب الأقلام الذين يخطون تلك الأنواع من الكتابة يطلقون على أنفسهم لقب النقاد. جميعهم " نقاد " سينمائيون، وذلك بغض النظر عما إن كانوا مؤهلين " علميا " لهذه الممارسة أم لا .

كتابة " النقد " السينمائى فى الصحف العربية باتت ممارسة سهلة متاحة لكل هاو صاحب فرصة يطمح للقب، ممارسة تشبه فى سهولتها سهولة مشاهدة الأفلام، فمشاهدة الأفلام لا تحتاج إلى أكثر من الجلوس والاسترخاء على المقعد فى صالة السينما ثم متابعة ما يجرى على الشاشة، وغالبا ما تكون هذه المتابعة مترافقة مع المتعة، كما ان الكتابة اللاحقة عن الفيلم الذى تتم مشاهدته لا تحتاج، لكى تطلق على نفسها لقب الكتابة النقدية، إلى أكثر من حفظ بعض المصطلحات السينمائية المتداولة والتعامل معها كأكلاشيهات توضع بين ثنايا الأسطر حتى ولو كان موضعها غير مناسب ولو كان استخدامها غير صحيح وغير دقيق، بل و مضلل. وسنتعرض لاحقا لبعض الشواهد الدالة .

ومن الواضح أن الكتابة عن الأفلام السينمائية صارت لها شعبية شبيهة بشعبية مشاهدة الأفلام. وهذه حالة لا نجد مثيلا لها فى الكتابة النقدية عن أنواع الإبداع الأدبى أو الفنى الأخرى .

فى واقع الأمر، وبغض النظر عن لقب " الناقد السينمائى "، الذى يتم اكتسابه جزافا فى معظم الأحيان، يمكن القول أن النقاد السينمائيين يمكن تصنيفهم بشكل عام وفق ثلاث فئات : المحترفون، والهواة، وأخيرا، الصحافيون. لا نعثر على مثل هذا التصنيف عند نقاد الأدب الروائى أو الشعر. معظم نقاد الأدب، بشكل عام، محترفون متخصصون، قد تتفاوت قدراتهم المعرفية أو النقدية، قد تختلف مناهجهم،

قد يتميز أحدهم عن الآخر بموهبته أو بأسلوبه فى الكتابة، لكن تظل صفة واحدة تجمعهم وهى المقاربة الجدية، قراءة وتفكيرا واستيعابا، للأعمال التى يتولون تحليلها أو الكتابة عنها، والاستخدام الصحيح للمصطلحات، حتى ولو كانت بعض المصطلحات المترجمة عن لغات أجنبية لا تحظى بالإجماع ويختلف بشأنها او بشأن معادلها اللغوى العربى المجتهدون، حيث يبقى لكل مجتهد نصيب من شرف محاولة الوصول إلى الترجمة الأدق .

... قبل نصف قرن تقريبا صدرت عن إحدى دور النشر فى القاهرة ترجمة لكتاب يبحث فى نظرية السينما للكاتب الناقد الفرنسى **مارسيل مارتن**. صدر الكتاب بالعربية تحت عنوان **"لغة السينما"**. وسرعان ما أصبح الكتاب مرجعا رئيسيا لكل راغب فى معرفة ما هى السينما. منذ صدور ذلك الكتاب شاع استخدام مصطلح "**لغة السينما** " وهو المصطلح الذى لا يزال يستخدمه حتى الآن بكل ثقة وبكل أريحية، وبدون أيما شعور بالحرج، الكثيرون من حاملى لقب الناقد السينمائى .

نقول : " دونما أى شعور بالحرج " لأن تطور الدراسات الأدبية النظرية والدراسات اللغوية و السيميائية بشكل خاص، منذ ذاك الحين وحتى اليوم، أدى إلى التوصل إلى تحديد و تعريف دقيقين لمفهوم " اللغة "، لا تنطبق خصائصهما ومواصفاتهما على السينما، التى لم يعد بالإمكان، تبعا لذلك، وحسب قناعة معظم الباحثين والمنظرين السينمائيين المعاصرين، اعتبارها " لغة "، حيث ان اللغة تنشأ عن علاقة اصطلاحية بين الدال والمدلول بمقتضى توافق الناس عليها، حيث أنه لا توجد أية علاقة مباشرة ولا يوجد تطابق بين صورة – وكذلك صوت – كلمة "الشجرة" مثلا، وبين الشجرة الحقيقية الموجودة فى الطبيعة، فى حين أن صورة "الشجرة" فى السينما تطابق صورتها فى الطبيعة، شاء الناس أم أبوا. وفى حين ان كلمة الشجرة صوتا وصورة تختلف من لغة إلى أخرى، فإن صورة شجرة التفاح فى السينما تظل هى ذاتها فى الأفلام على اختلاف مصادر وبلدان إنتاجها .

قد لا تكون قضية استخدام مصطلح " لغة السينما "، وهى قضية نظرية، ذات خطورة خاصة إن كان هذا الاستخدام يستند إلى بعض القناعات السابقة بوجودها أو أنه تم استخدامها فى سياق مناسب أو إن كان المقصود به وسائل التعبير السينمائية. تكمن الخطورة فى الاستخدام العشوائى، المضلل حتى، لهذا المصطلح، وفقط بهدف ان يوحى الكاتب للقراء انه مطلع وخبير.

وقد وقعت شخصيا بهذا النوع من الخطأ، بحكم اتباع العادة الشائعة أو

الاستعجال فى التعبير، فى استعمال مصطلح " اللغة السينمائية "أكثر من مرة، ومن ذلك، مثلا، أننى ذكرت ذات مقال عن الواقعية الجديدة فى السينما الإيطالية بأنها تؤسس للغة سينمائية جديدة، فى حين كان يجب القول أنها تؤسس لمنهج جديد فى السينما الروائية .

لا تقتصر إشكالية النقد العشوائى على استخدام هذا المصطلح، فالاشكالية تشمل حتى المصطلحات المتعارف عليها والتى يتم استخدامها بشكل عشوائى، ليس فقط كمصطلح، بل أيضا ضمن سياق الجملة.

بعض هذا الاستخدام صار بمثابة أكلاشيه يتكرر عند معظم الكتاب، مهما كان الفيلم الذى تجرى الكتابة عنه. وهذه بعض الأمثلة :

كان المونتاج معبرا والإيقاع جميلا ،

كان المخرج موفقا فى اختيار زوايا التصوير والإضاءة المعبرة ،

نجح المخرج فى إدارة ممثليه ،

استخدم المخرج لغة السينما ببراعة دون أن يقع فى مطب إبراز العضلات .

للوهلة الأولى، تبدو هذه الأقوال بحد ذاتها، بالنسبة للقارئ العام، طبيعية ولا غبار عليها، لكن القارىء المتخصص يستطيع أن يستشف من خلالها كما من الجهل مبثوثا فى ثناياها فى حال التدقيق فى كل مصطلح على حدة. فالمونتاج مصطلح متعدد الأبعاد ويشمل وظائف كثيرة داخل الفيلم، منها سلاسة التتابع السردى ضمن البناء العام للفيلم، ومنها القطع والربط الصحيحين بين اللقطات، ومنها خلق دلالات جديدة . كما ان الاكتفاء بالقول بأن المخرج نجح فى اختيار زوايا التصوير يتجاهل واقع أن زوايا التصوير مجرد جزء من علاقات أكبر وأوسع تندرج تحت مفهوم " الميزانسين " أى إدارة المشهد بالعلاقة مع حركات الكاميرا وتحركات الممثلين داخل موقع التصوير، ومع أهمية، "زاوية التصوير" فإن التعامل معها كعنصر مستقل بحد ذاته يحيل السينما، أى فن الصور المتحركة، إلى الفوتوغراف، أى الصورة الثابتة. والحديث عن نجاح المخرج فى إدارة ممثليه لا يفسر ما هو المقصود بإدارة الممثلين، فهل المقصود هو الأداء أم حركاتهم داخل اللقطة، كما ان هذا القول، فى حالة ما إذا كان يقصد به الأداء، ينتقص من القدرة الإبداعية للممثل ويحوله إلى مجرد أداة يستخدمها المخرج كما يشاء، ويتجاهل فى نفس الوقت واقع أن كثيرا من المخرجين، وحتى الكبار منهم، لا يتمتعون بموهبة التمثيل و يعترفون صراحة بأنهم لا يمتلكون مهارة توجيه الممثل وتعليمه كيف يؤدى، لذلك يكتفون

بشرح الأبعاد العامة للشخصية ثم يتركون للممثل حرية التصرف. و لا نستطيع أن نفهم ما هو المقصود بتهمة " إبراز العضلات " من قبل المخرج، فليس يعيب المخرج، مثلا، إن يبدى براعة حرفية أو ان يستخدم كل ما يتاح له من تقنيات ومؤثرات إن استطاع ان يوظفها ضمن أسلوبية متماسكة .

تتضح خطورة مثل هذه التعابير العامة غير المحصة، خاصة، عندما يتم رصفها واحدة تلو الأخرى فى جملة واحدة.

وهنا مثال على هذا التراصف المجانى عثرت عليه فى كتاب سينمائى تم تجميع مواده من مقالات نشرت فى الصحف اليومية: " يتميز الفيلم بأسلوب هادئ ومباشر وبطىء، يتحاشى الانزلاق فى مأزق المبالغات العاطفية والميلودرامية الفجة، لأنه يبسط للكاميرا فرصة أن تتكلم بلغة الصورة الحية المباشرة، من دون فذلكات " .

وإليكم نموذجا آخر مقتبسا من إحدى المقالات السينمائية النقدية المنشورة فى إحدى الصحف العربية : " كانت الكاميرا تتنقل بين انسياب بطىء وقفزات سمعية بصرية (لاحظوا الخلط بين حركات الكاميرا وبين المونتاج، ولا حظوا أيضا استخدام كلمة " سمعية " بشكل عشوائى)، بألوان مميزة (مميزة بماذا؟) واستخدام موفق ومتين للونين الأبيض والأسود " .

يضاف إلى هذا الخليط العشوائى من المصطلحات السينمائية، خليط آخر من المصطلحات السابقة على السينما ولكن التى تستخدم فى السينما،من نوع مصطلح " البناء الدرامى ". وهذا المصطلح بات أيضا من الأكلاشيهات المتداولة فى عالم النقد السينمائى فى الصحافة اليومية. ويحضرنى فى هذا الصدد مثال من تحليل نقدى لأحد الأفلام يشير إلى أن الفيلم " يتمتع ببناء درامى متين، لكن المشاهد فى الفيلم غير مترابطة ". فكيف يمكن ان تكون المشاهد فى الفيلم غير مترابطة فى حين أنه يتمتع ببناء درامى متين ؟

وهنا مثال آخر من نقد حول أحد أفلام الويسترن فيه أكبر حشد ممكن من المصطلحات العشوائية والمقولات المجانية : "... ومن حيث البناء السينمائى يمكن القول بأن الإيقاع يختلف عن أفلام الويسترن العادية ويقودنا إلى التفكير، و أما حوار الفيلم فقد كان له دور كبير مع تتابع الموسيقى " .

هنا نجد أنفسنا أمام حاجة للبحث عمن يفسر لنا معنى جملة : " من حيث البناء السينمائى يمكن القول أن الإيقاع ... " وما هى علاقة الإيقاع بالنتيجة التى تصل إليها جملة " يقودنا إلى التفكير " ؟ و الملاحظة ذاتها تنطبق على الجملة التالية لها

المتعلقة بدور الحوار مع تتابع الموسيقى .

ونعثر فى نفس المقال على مثال ثان من القول العشوائى : " وقد قدم الفيلم لغة سينمائية جديدة على صعيد هذا النمط والملاحظ عدم وجود بناء درامى معين أو قصة واضحة ومحددة ".

إن القول بوجود " لغة سينمائية جديدة " لا معنى له، كما أن وصف اللغة – إن وافقنا مجازا على هذا الوصف بالنسبة للسينما – بالجديدة، غير جائز، بخاصة ان كاتب المقال يتحدث عن لغة جديدة فى فيلم ينتمى إلى نفس نمط أفلام الويسترن، فهل اللغة كيان يولد جديدا مع كل فيلم جديد ؟ و من ناحية ثانية لا معنى أيضا لما أورده الكاتب من نفى لوجود بناء درامى ولعدم تمييزه بين البناء الدرامى وبين قصة الفيلم المحددة .

هذه الأنماط الشائعة من الممارسة النقدية السينمائية فى الصحف ووسائل الإعلام العربية لا تعمم الجهل بالسينما كوسيلة تعبير فنية فحسب بل تعكس أيضا جانبا آخر لا يقل خطورة هو الجانب المتعلق بلا ديموقراطية النقد إذ أن هذه الممارسةتشكل نوعا من القمع المعرفى بالنسبة للقارئ، الذى قد تشعره كتابات من هذا النوع بالدونية المعرفية تجاه النقاد.

٢٥- النقد السينمائى المقلق .

ماذا بوسع الناقد السينمائى أن يفعل أو أن يقول للقارئ، عندما لا يعجبه فيلم ما فى حين أن هذا الفيلم حاز على نجاح جماهيرى واسع أو فاز بأهم الجوائز السينمائية فى العالم، وأقامت الدعاية التى أحاطت به الدنيا ولم تقعدها ؟ وهل يحق لناقد سينمائى من العالم الثالث أن يتطاول على فيلم شملته هوليوود برعايتها القصوى ؟

وفى الحقيقة، فإن الأمر فى الممارسة العملية، لا يخلو من إحراج بالنسبة للناقد ومن إرباك وتشويش للقارئ، هاوى السينما .

استغرب أحد الأصدقاء من عدم اهتمامى بمتابعة حفلة توزيع جوائز الأوسكار ومعرفة من سيفوز بها. وقد استغرب اكثر عندما قلت له ان الفيلم المتوقع فوزه لم يعجبنى على الإطلاق بل إننى أعتبره فيلما ساذجا، على الأقل، من حيث مضمونه وحكايته وبنائه الدرامى، كما أننى لا أعتبر تصوير مشاهد المعارك الممتلئة بالعنف الدموى والأشلاء البشرية الممزقة والمتناثرة فنا محترما .

لكن صديقى كان معجبا ومبهورا بالفيلم المعنى، وذكرنى ببعض المشاهد فى الفيلم التى لا تخلو من لمسة إنسانية أو من إخراج مؤثر. ولم يكن بوسعى إلا أن أوافقه الرأى بالنسبة لتلك المشاهد. ومع ذلك، فقد كان على، دفاعا عن وجهة نظرى التى لم تعجبه، أن أذكر له أن تلك المشاهد القليلة لا تغفر للفيلم باقى عيوبه ومنها أن بعض المشاهد تبدو موجهة لعقول الأطفال، وان علينا أن نرى الفيلم ككل متكامل وليس كأجزاء متناثرة .

عبر لى صديقى أيضا عن إعجابه بقوة تصوير المعارك وبما تضمنته من مؤثرات بصرية استندت إلى أحدث التقنيات الرقمية. وهنا لم أستطع أن أوافقه الرأى. فقوة تصوير المعارك فى الفيلم موضوع الحوار بدت لى أقل تأثيرا وإبداعا بكثير من محاولات سابقة عرفها تاريخ السينما العالمية منذ عام ١٩١٥، أى العام الذى أخرج فيه **ديفيد وارك جريفيث** رائعته السينمائية **" مولد أمة "** دون ان تكون بحوزته تقنيات متطورة. هذا مع العلم أن فيلم "مولد أمة " لا يزال يعتبر حتى الآن واحدا من أفضل عشرة أفلام فى تاريخ السينما وأقل تأثيرا وإبداعا من الفيلم العظيم **"الاستعراض الكبير"** الذى أخرجه **كينج فيدور** فى عام ١٩٢٥ .

صديقى هذا غاو للسينما. وهو يتابع جميع الأفلام الجديدة التى تعرضها صالات السينما المحلية. وهنا يكمن لب مشكلته كمشاهد ، يستقبل ما يعرض عليه ويتأثر بما يصاحبها من دعاية ، فتعجبه و تبهره الأفلام التى لا تعجبنى ولا تبهرنى كمشاهد درس السينما وغاص فى تاريخها وصار يمتهن مهنة النقد السينمائى وربما، بسبب ذلك لم يعد يسلم عقله وعاطفته لمتعة مشاهدة هذه النوعية من الأفلام، مثلما يفعل عشاق السينما من المشاهدين العاديين .

لكن صديقى هذا، ورغم حبه الشديد للسينما وولعه بمشاهدة الأفلام، لا يعرف من السينما العالمية إلا ما يتاح له مشاهدته من أفلام فى صالات السينما. وما هو متاح له، بطبيعة الحال، هو الأفلام الأمريكية المعاصرة، وليس كل الأفلام الأمريكية حتى، بل فقط ذلك الجزء منها الذى يتم توزيعه وعرضه فى صالات السينما فى العالم، أى ذلك الجزء الذى تنطبق عليه المواصفات المفترضة للفيلم الناجح جماهيريا أو بالأحرى، تجاريا. صديقى هذا غير مطلع على السينما الألمانية والبريطانية والفرنسية والهولندية والمجرية والبولندية المعاصرة. إنه لم يشاهد الأفلام الصينية التى لا تقل قوة التقنيات وفنون الإخراج والتصوير وحتى الإنتاج الضخم فيها مستوى عن الأفلام الأمريكية التى يعرفها والتى باتت تحصد أهم الجوائز فى

المهرجانات السينمائية الدولية. وهو غير مطلع على تجربة السينما الإيرانية المعاصرة التى تنتج أفلاما بسيطة التقنيات والإنتاج، ولكنها تبهر العالم بروعتها وتنافس السينما الصينية على الجوائز الدولية. هذه نماذج من السينما العالمية المعاصرة لم يتعرف على خبرتها ولم يستفد منها، بالتالى، فى تكوين ذوقه السينمائى.

بعض هذه النماذج من السينما العالمية حاز خلال السنوات الماضية على جوائز الأوسكار لأفضل فيلم أجنبى، وهى جائزة باتت تقليدا سنويا من تقاليد جوائز الأوسكار. وحتى هذه النماذج التى نالت رضا واستحسان الجائزة الأمريكية، ومنها الفيلم الدنماركي **"الرقص فى الظلام"** الذى شاركت ممثلته الرئيسية وملحنة الموسيقى له بشكل فعال فى إحياء أمسية الاحتفال بتوزيع الجوائز فغنت بصوتها الحى إحدى أغنيات الفيلم، لم تجد طريقها إلى صالات السينما التى يرتادها صديقى عاشق السينما.

والأهم من ذلك بكثير ان صديقى غير مطلع على ما تم إنتاجه من أفلام رائعة فى تاريخ السينما العالمية ومنها النماذج الرائعة من السينما الأمريكية. وهذه النماذج يفترض أن الناقد السينمائى المحترف قد تعرف عليها ودرسها وتفكر فيها، فأغنت معارفه السينمائية و ساهمت فى تشكيل ذوقه السينمائى وفى تكوين آرائه وتحديد مواقفه من الأفلام وجعلته قادرا على أن يميز ما بين المبدع وغير المبدع وأن يفصل ما هو جديد بالفعل، عن ما يكرر ويقلد بوسائل تقنية جديدة حلولا إخراجية رائعة عرفتها السينما القديمة ذات التقنيات الأبسط بكثير.

لكن هذه المعارف المتاحة للناقد السينمائى والتى يفترض أنها تميزه عن المشاهد العادى وتفضله عليه، تحول ما هو نعمة إلى نقمة، وتسبب للناقد الإحراج وإساءة الفهم، وبدلا من أن تكون صلة وصل ما بين الناقد والمشاهد العادى، تصبح فى معظم الأحيان سببا للقطيعة وفقدان الثقة به من قبل القارئ، وبخاصة حين يصطدم الرأى السلبى للناقد حول فيلم ما مشبع بالإثارة البصرية وبالتقنيات المتطورة، مع إعجاب المشاهد العادى به واستمتاعه به، فضلا عن تأثر المشاهد العادى بالحملة الدعائية لصالح الفيلم المعنى عبر وسائل الإعلام المرئية والمكتوبة المختلفة.

من ناحية ثانية، تثير قضية الإنتاج الضخم والتقنيات الرقمية المبهرة إشكالية من نوع أخر بالنسبة للناقد المنتمى إلى العالم الثالث وهى إشكالية ذات طابع أيديولوجى وسياسى تجعل الناقد يقف موقفا حذرا من التقنيات الرقمية المتطورة

ذات الكلفة العالية جدا دفاعا عن حق السينما الوطنية الفقيرة فى الوجود، حيث يمكن أن ينظر إليها من زاوية مختلفة نوعا ما باعتبارها تفرض نفسها على الإنتاج السينمائى فى دول العالم المختلفة وتطرح نفسها كبديل شرعى وكنموذج وحيد مهيمن على السوق السينمائى العالمى يمكن تشبيهه، على سبيل المجاز، بالاستعمار السينمائى الاستيطانى، وعلى السينمات الأخرى الخضوع له و الإقتداء به أو التوقف عن الوجود. والاقتداء بهذا النموذج غير متاح بطبيعة الحال إلا للسينمات الأكثر قدرة من الناحية الاقتصادية والتقنية. وهكذا قد يجد الناقد المنتمى إلى العالم الثالث أن من واجبه ألا ينبهر بهذا النوع من السينما وأن يحرض الجمهور على أن يحذو حذوه، وهذا بالطبع يتسبب فى زيادة مساحة الهوة بين الناقد وبين المشاهد العادى والذى لن يستوعب هذا الموقف المتشنج من قبل الناقد تجاه أفلام تبهره ويستمتع بمشاهدتها بغض النظر عن أبعادها الأيديولوجية والسياسية غير المباشرة والتى هو غير معنى بها.

وبالعلاقة مع الموقف الأيديولوجى السياسى المسبق فى تقييم الأفلام، فإن ما يعزى المشاهد العادى الذى يهتم بقراءة ما يكتب عن الأفلام الجديدة هو أن هذا النوع من النقاد المتأثر بأجواء الحرب الباردة وقضايا التحرر الوطنى وغيرها، والتى هيمنت فيهاالأيديولوجيا والمواقف السياسية المسبقة على عقول النقاد السينمائيين، أو بعضهم على الأقل، وانعكست نتائجها على تقويمهم للأفلام، بدأ يتلاشى ويتحول إلى نوع من مخلفات الماضى.

ولكن يبدو انه علينا أن نستدرك هنا وأن نشير إلى أن هذه الأفكار التى قد يدعو الناقد إليها والتى تسير عكس تيار العولمة، هى أفكار يطالب بها بشدة سينمائيون من مختلف أرجاء العالم، يشعرون بخطورة التقنيات الحديثة الموظفة لخدمة الإنتاج السينمائى التجارى الضخم ويطالبون بتوظيف هذه التقنيات فى سبيل إنتاج سينما أكثر بساطة ولكن أكثر جمالية وعمقا وإنسانية وواقعية. ومن أمثلة ذلك بيان **«جماعة دوجما»** السينمائية والذى لاقى صدى إيجابيا عند سينمائيى العالم وبعضهم من السينمائيين الأمريكيين المستقلين (كنا قد كتبنا فى مقال سابق بالتفصيل عن بيان **«دوجما»** فى الخليج الثقافى). ونذكر هنا أن الفيلم الأخير الذى أخرجه زعيم هذه الجماعة هو الذى فاز مؤخرا بجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبى .

بالمقابل، فإن ما يعزى الناقد أن يعتقد فى قرارة نفسه انه صاحب رسالة وليس مجرد صاحب مهنة. وهذا ما قد يشجعه على الاستمرار فى ممارسة الكتابة النقدية

الصادمة للمزاج العام أو للذوق العام، مبررا ذلك بأن الكتابة النقدية يمكن أن تكون ذات أثر تنويرى وبخاصة إذا ما تمكنت من استفزاز مشاعر القارئ وخبرته السينمائية وأقنعته ألا يرفض رأسا الرأى المضاد المعروض عليه، بل يتفكر فيه قليلا، فيعتاد مع الزمن ان يخضع ما يراه من أفلام لبعض من المحاكمة العقلية الإيجابية وألا يكتفى بالاستقبال العاطفى السلبى.

لكن الأمر، فى الحقيقة، ليس بهذه البساطة. فإذا ما نجح الناقد فى توصيل رسالته و إقناع هواة السينما بأفكاره، و تمكن بذلك من حل أزمته الخاصة والتخلص من حالة الإحراج وتخطى الهوة بينه وبين المتفرج العادى، فإنه قد يتسبب بأزمة مقابلة لهواة مشاهدة الأفلام الذين قد يفقدون علاقتهم البريئة بالسينما وبالأفلام التى يشاهدونها، تحت تأثير أفكاره النقدية، فلا يعودون قادرين على الاستمتاع بالأفلام التى كانوا يستمتعون بمشاهدتها فى السابق، كما أنهم لن يكونوا قادرين على الاستمتاع بالأفلام التى أقنعهم الناقد بأنها أكثر رقيا، لأن الوصول إلى مثل هذه الأفلام لن يكون متاحا لهم بسهولة، هذا إن لم يكن مستحيلا.

هكذا يبدو ان العلاقة بين النقد والجمهور العام ستظل تدور فى حلقة مفرغة ولا خروج منها إلا بتحقيق مصالحة تاريخية، أو بالأحرى بتقديم الناقد لتنازلات تاريخية تتمثل فى نوع من الكتابة التوفيقية و فى عدم الدخول فى صدام مع الذوق العام وإبراز بعض الإيجابيات وكيل المدائح مرفقا ذلك بالصيغة الاستدراكية التى تبدأ بكلمة ولكن...

٢٦- تأملات فى واقع النقد السينمائى فى وسائل الإعلام العربى.

من بين أنواع النقد الأدبى والفنى فإن النقد السينمائى كممارسة يومية هو، ربما، الأكثر توجها نحو القارئ العام. ويمكن أن نعزو ذلك إلى شعبية السينما نفسها ومن ثم إلى التقاليد المتوارثة فى الكتابة، أو الإعلام، عن السينما فى وسائل الاتصال الجماهيرية. وبعكس أنواع النقد الأدبى والفنى الأخرى والتى تفترض أنها تخاطب قارئا متخصصا أو مثقفا، فإن النقد السينمائى بعامة، ومع استثناءات قليلة، تأسس على التقاليد التى عودت القارئ على التوجه الإخبارى فى الكتابة عن السينما أو السطحية فى التحليل الانطباعى وغير القائم على معارف أصولية نظرية .عكس هذا الوضع نفسه سلبا على علاقة العديد من المثقفين فى العالم العربى بالنقد السينمائى الممارس فى وسائل الاتصال الجماهيرية، بحيث يمكن ملاحظة أن

السينما كفن وإبداع ثقافى ظلت بالنسبة للكثير من المثقفين خارج مجال الاهتمام النظرى. ولم تتحول السينما بالنسبة للنقاد المعنيين بشئون نظريات الأدب والفن بخاصة وعلم الجمال بعامة إلى مجال للتفكير والممارسة النقدية الثقافية النظرية. ولو أخذنا الملاحق الثقافية فى الصحف اليومية أو المجلات الأسبوعية والدوريات كمثال عام فسنجد أن التوجه الأعم فيها هو متابعة قضايا الشعر ونصوصه وقضايا القصة والرواية والسرد الأدبى. وسنجد، على مستوى الشعر مثلا، أن موضوع الحداثة الشعرية يمكن أن يتكرر بغزارة دونما أية إضافات حقيقية ما بين المقال والآخر ولا يثير هذا الأمر استغراب أو اعتراض أحد. بالمقابل فإن السينما ورغم أنها يمكن أن تشكل مادة نظرية دسمة لمناقشة مسائل الحداثة فى الفن والأدب فإنها لا تجد صدى لها عند نقادنا وعبر وسائل الإعلام والصفحات الثقافية. وباستثناء من يعتبرون أنفسهم نقادا سينمائيين، فإن بقية النقاد لا يفكرون فى السينما كنظرية وبالتالى لا يخصصون لها حيزا من ممارستهم النقدية .

مرت الحركة النقدية السينمائيةالجادة فى العالم العربى، على مستوى الصحافة والنقد الصحفى بمراحل مختلفة. المرحلة الأولى استغرقت تقريبا النصف الأول من القرن العشرين، وفيها كان اهتمام النقاد ينصب على التعريف العام بالسينما وفروعها ومختلف تخصصاتها مع سرد أو تحليل مبسط للأفلام. فى النصف الثانى من القرن العشرين بدأ النقد السينمائى يتطور تدريجيا. ويمكن القول أن الفترة الأهم فى مسيرة النقد السينمائى كانت فى السبعينيات عبر العديد من الصحف اليومية أو المجلات الأسبوعية والشهرية التى كانت تخصص زوايا أو أبواب ثابتة للكتابة عن السينما. كان من يمارسون النقد آنذاك إما نقادا صحافيين متابعين جديين للسينما أو ممن كانت لهم علاقة مباشرة بالسينما نفسها وعملوا فيها واختاروا أن يمارسوا النقد السينمائى. لكن فترة السبعينيات نفسها كانت تفتقر إلى الكتابات النظرية ومعظم ما كان ينشر فى ذلك الوقت هو نقد وتحليل للأفلام أو طروحات نظرية عامة جدا حول قضايا من نوع السينما والواقع، السينما وحركة التحرر القومى، التوزيع فيما بين الدول العربية، البحث عن سينما بديلة. غير أن حركة النقد السينمائى صارت تتراجع بعد ذلك ولم تعد وسائط الصحافة تهتم كما يجب بتخصيص أبواب ثابتة للكتابة الجادة عن السينما وصار الصحافيون السينمائيون يحلون محل النقاد السينمائيين وتصدرت التغطيات الصحفية الخفيفة الواجهة. وأصدق مثال على هذا الوضع هو ما ينشر فى الصحف من متابعات

لمهرجانات السينما العالمية مثل مهرجان " **كان** " أو " **برلين** " أو " **قرطاج** "، ففى حين أن مهرجانات من هذا النوع هى فرصة لا تثمن لدراسة وتقويم الاتجاهات الحديثة فى السينما سواء من حيث الإبداع الفنى أو الأساليب الجديدةفى السرد و الإخراج أو التقنيات الحديثة أو التوجهات المواضيعية المعاصرة، فإن التغطيات التى تنشرها وسائل الإعلام لتلك المهرجانات تهتم بالمظاهر الشكلية التى تحدث أثناء المهرجانات وبما يحيط بالفيلم من أجواء أكثر مما تهتم بما فى داخل الفيلم .

النقد السينمائى بالذات هو نتاج حركة تفاعل متبادلة بين الناقد ووسائل الإعلام والجمهور وحتى دور النشر، إضافة إلى السينمائيين أنفسهم من كتاب سيناريو ومخرجين ومنتجين وغيرهم. كما أن الدور الناجح للنقد السينمائى هو أيضا نتاج حوار و تفاعل متبادل ما بين النقاد السينمائيين. ولكن هذا التفاعل المتبادل بات غير متاح الآن .

راودتنى هذه الأفكار حول النقد السينمائى وممارسته عبر وسائل الأعلام وحول علاقة النقد بالقراء ومدى تجاوب النقاد مع رغبات القراء، إثر رسالة وصلتنى من أحد القراء بشأن مقالاتى عن السينما حيث يلومنى كاتب الرسالة لأن كتاباتى، من وجهة نظره، شديدة التخصص وغير ملائمة للقارئ العام. وقد بدت لى هذه الملاحظة على قدر كبير من الغرابة، ذلك أن ما اكتبه هو تحليل لأفلام ذو طابع صحفى وليس أكاديميا، ولكنه، من ناحية ثانية تحليل، رغم قصد التبسيط فيه،مبنى على معرفة أكاديمية بالسينما، ومتابعة لقضاياها المختلفة من واقع الخبرة العملية والمتابعة المباشرة للعديد من هذه القضايا، وهو تحليل يأخذ بعين الاعتبار والاحترام مجال النشر، أى الصحافة اليومية و لكن عبر حيز نوعى أكثر داخل هذه الصحافة، هو الملحق الثقافى، وهنا بالذات الملحق الثقافى لجريدة "**الخليج**" وقرائه المفترضين من ذوى الاهتمامات الثقافية الجدية .

قادتنى هذه الملاحظة من القارئ أيضا إلى التفكير فى بعض من معاناة الناقد مع القارئ العام ومنها أن بعض القراء يفترضون أن من مهمات النقاد مساعدة القراء عن طريق تقديم المعلومات اللازمة لهم للمشاركة فى المسابقات التى تطرحها وسائل الإعلام حول السينما وتتضمن أسئلة من نوع : متى فاز الممثل الفلانى بجائزة ما من جمعية ما. وهذاالنوع من القراء نشأ على تقاليد التعامل السطحى من قبل الصحف مع السينما وازدياد عددهم مع تزايد اهتمام محطات البث الإذاعى و التليفزيونى بتخصيص مساحات كبيرة للبرامج السطحية حول السينما.

٢٧- عن السينما والفنون فى الملاحق الثقافية .

الملاحق الثقافية فى العديد من الصحف العربية تقليد قديم، لكن الملاحق الثقافية بدأت فى السنوات الأخيرة تنحو منحى جديدا أكثر شمولية.ففى حين كانت الملاحق الثقافية فى الماضى تركز على النصوص الإبداعية الشعرية والقصصية و القضايا الأدبية والقضايا الفكرية بشكل خاص وتتجاهل القضايا والإبداعات الفنيةصارت الآن تولى اهتماما متزايدا للفنون بمختلف أنواعها، ومن ضمنها فن السينما.وهذا الاهتمام ليس اهتماما شكليا يسعى وراء التنويع، بل يتسم بالجدية فى مقاربة قضايا ومنتجات الإبداع الفنى الجماهيرى منه وغير الجماهيرى. وهذا التطور يجعل من الكتابة عن الفنون أمرا جديا وشعبيا فى آن فى حين كانت فيما مضى حكرا على النخبة من القراء .

كانت الكتابة الجدية عن الفنون لفترة طويلة من الزمن حكرا على المجلات الشهرية المتخصصة، وهى على كل حال، لم تكن كثيرة كما أنها لم تكن منتظمة الصدور أو أنها كانت تتوقف عن الصدور بعد فترة من الزمن لأسباب مالية، ذلك أن تلك المجلات المتخصصة لم تكن جماهيرية يوما وكان متتبعوها قلة من المثقفين والمختصين .

فى السابق، لم تكن الكتابة عن الفنون فى الصفحات اليومية فى معظم الصحف العربية أمرا جديا، كانت عبارة عن متابعات صحافية عن السينما والمسرح والفن التشكيلى لا تتضمن أكثر من معلومات تتعلق بالقشور ولا يوجد فيها تحليل عميق وعلمى ولا قيمة معرفية. وفى مجال الكتابة عن السينما بالذات كان يتم التركيز على حكايات الأفلام أو على سير النجوم والنجمات، بما يعكس موقفا غير جاد من السينما كما من بقية الفنون الأخرى .

التعامل غير الجاد مع الكتابة عن الفنون الذى ساد ردحًا طويلا من الزمن يجد جذوره ليس فقط فى النظرة الاجتماعية المتخلفة للفنون تاريخيا، بل أيضا فى المواقف الرسمية للأنظمة العربية التى جسدتها بشكل عملى قوانين وأنظمة وتعليمات الرقابة التى سن معظمها فى بدايات القرن ومن قبل السلطات الاستعمارية وكرستها السلطات الوطنية المتعاقبةولم تتراجع عنها رغم المستجدات والتطورات فى الحياة الاجتماعية والثقافية والفنية، إذ ان قوانين وأنظمة وتعليمات الرقابة فى معظم الدول العربية لم تتغير كثيرا من حيث الجوهر ولم تجر عليها تعديلات تتماشى مع روح العصر، ذلك أن المنطلق الأساسى فى قوانين و أنظمة الرقابة على السينما

والمسرح والفنون الاستعراضية والموسيقى على نحو خاص كان اعتبارها، سواء بسواء،تندرج تحت بند " الملاهى العامة ". وهكذا كانت الضرائب على الأعمال المسرحية والأفلام السينمائية تجبى تحت عنوان " ضريبة الملاهى ". وقد كان، ولا يزال، فنانو المسرح والسينما العرب يحتاجون كى يسمح لهم بالتنقل بين البلدان العربية، ولو بغرض السياحة أو حتى إلقاء محاضرة عن الفن، إلى تصاريح خاصة من السلطات المعنية وعلى رأسها وزارات الداخلية، تنفيذا لتعليمات قصد منها أصلا ضبط ومراقبة الفنانين والفنانات الذين يغنون ويرقصون فى الملاهى الليلية .

بعيدا عن النظرة السطحية وغير الجدية للفنون التى كانت سائدة وعكست نفسها على الصحافة اليومية والأسبوعية الجماهيرية فترة من الزمن، بينت الملاحق الثقافية أن فى السينما والمسرح والموسيقى والفن التشكيلى الكثير من الجوانب التى تحتاج إلى تفكر جدى كبير وعميق فيها، ويمكن أن تكون نتائجه مهمة للقارئ العام الذى لم يعتد على ذلك فى السابق، حتى وإن لم يدرك ذلك فى البداية .

... السينما ليست حكايات أفلام وقصص نجوم، السينما فن معاصر نشأ نتيجة ارتباط تقنياته بالمنجزات العلمية وتكون فوق أساس تركيبى يمزج خبرات ووسائل التعبير المستخدمة فى الآداب والفنون السابقة عليه، ويعيد صياغتها فى شكل جديد. ثم انه إذا كانت جميع الفنون تعكس الواقع بشكل أو بآخر، فإن السينما امتلكت طريقة خاصة مميزة فى عكس الواقع وقدرة ذات فعالية شديدة على الإيهام بالواقع وبالحقيقة. والسينما كذلك ذات تأثيرات نفسية وأخلاقية واجتماعية غير مسبوقة. وهذه، وغيرها من الجوانب، بعض المسائل التى تحتاج إلى جدية فى التفكير عند الكتابة عن السينما بشكل عام وليس عن الأفلام فقط .

... كان المسرح منذ القدم أول أشكال التعبير الأدبية الفنية ذات الصلة المباشرة بالجمهور، أى أنه كان أول فنون العرض الدرامية الجماهيرية التى عرفها التاريخ الإنسانى المتحضر. وقد كان المسرح المحفز الأول للمفكرين اليونانيين القدامى للتفكير فى القضايا الإبداعية الجمالية وصياغة النظريات الخاصة بها. والمسرح أيضا مثل السينما فن تركيبى، فيه النص الأدبى وفيه الموسيقى وفن التمثيل والديكور والأزياء. وقد اتخذ المسرح أشكالا عدة من خلال مختلف الحضارات التى تعاملت معه وأنتجته. كما أن المسرح، كفن عرض يقيم علاقة مباشرة مع جمهوره، كان ولا يزال من أهم الفنون التى تعكس هموم الواقع وتعالج القضايا الإنسانية. هناك أيضا القضايا النظرية التى تتعلق بطريقة عكس المسرح

للواقع من خلال المجاز المسرحى. هذه بعض المسائل التى من المفيد تناولها لعموم الناس عند الحديث عن أى عرض مسرحى جديد أو عن طبيعة المسرح عموما، والتى تحتاج إلى الجدية فى الكتابة .

... ثمة آراء لبعض مؤرخى الفن والحضارة الإنسانية تؤكد على أن فن التصوير، أى الفن التشكيلى، كان، قبل اللغة المحكية، الوسيلة الرئيسية للإنسان للتعبير عن أفكاره. ومنذ عصر النهضة وحتى الآن ارتبط تطور الفن التشكيلى بالفكر والفلسفة والعلوم. وينطبق هذا حتى على لوحات الفن التجريدى التى ليس فيها شكل مجسد ولا خطوط دالة، والتى يعتقدها البعض جهلا، مجرد خطوط وبقع لونية و محض شكل، فالتجريد فى الفن التشكيلى يرتبط بالفكر الفلسفى الذى يفيد بأن التجريد بشكل عام هو أساس الفكر وأساس اللغة البشرية. هذه قضية جدية للغاية يساعد التفكير فيها القارىء العام، الذى قد يتندر بأن اللوحة التشكيلية التجريدية مجرد لطخ لونية راكمها الرسام بيديه وقدميه فوق قماش اللوحة، على التعامل بجدية أكبر معها .

التجريد أيضا من أهم إنجازات الموسيقى، وهو الإنجاز الأرقى إبداعيا الذى تطمح ان تجاريها فيه كل الآداب والفنون الأخرى. أليس هذا الجانب قضية جدية تستدعى التفكير والمعالجة إلى جانب القضايا الموسيقية الأخرى ذات البعد الفنى/ الفكرى العام ؟

هذه مسائل جدية ويمكن للملاحق الثقافيةالكتابة عنها وإرساء تقاليد خاصة بهذا النوع من الكتابة عن الفنون فى الصحف اليومية. فليس بالضرورة أن تتم الكتابة بتعبيرات ومصطلحات معقدة لا يفهمها إلا المتخصصون والنخبة، فمن الضرورى أن يمتلك الكتاب الخبرة والأسلوب والوعى بالحاجة إلى تيسير هذه القضايا أمام القارىء العام، لأن كل تلك الفنون ميسرة له ومتاحة أمامه كى يستقبلها ويتمتع بها ويستفيد منها، إذ إنها من حيث الأساس موجهة للجمهور. فإذا كانت الفرصة متاحة، من حيث المبدأ، أمام الجميع لمشاهدة الأفلام السينمائية والعروض المسرحية ومعارض الفن التشكيلى والأمسيات الموسيقية، فلماذا لا تتاح لهم الفرصة للقراءة عن ذلك بحيث يساعدهم هذا على أن " يشاهدوا " و" يسمعوا " ما يتاح لهم بوعى أكثر عمقا وبمتعة أشد ؟

فى الحقيقة يمكن الكتابة عن كل هذه الأمور ببساطة ووضوح ويمكن معالجتها بأسلوب صحفى شائق جذاب، بدون مصطلحات معقدة ترهب القارئ وتصعب عليه

الفهم. غير أن الكتابة ببساطة أمر غير بسيط على الإطلاق، بل هى واجب جدى إلى أقصى حد وخاصة إذا ما أخذنا فى الحسبان الغرض من ورائها، أى المساهمة فى رفع مستوى الوعى العام ونشر المعرفة .

٢٨- السينما صورة .

الكتابة عن السينما فى الصحف والمجلات العربية خاصة، فى واحدة من أكثر ممارساتها أو أوجهها شيوعا، هى الكتابة عن الصورة فى تشكلها عبر فيلم سينمائى كامل التكوين يعرض فى صالات العرض السينمائية أو هو جاهز للعرض التجارى، أو تشارك فى مهرجانات سينمائية، أى أن هذه الكتابة تعنى بالأفلام السينمائية المتاحة للجمهور فى الوقت الحاضر أو فى الأمد القريب وهى فى معظمها أفلام تجارية ذات طبيعة ترفيهية و تشويقية، باستثناء الأفلام التى تعرض فى المهرجانات السينمائية. والكتابة عن الأفلام عامة فى الصحف والمجلات تتراوح ما بين خبر وتعريف وعرض وتحليل ونقد. ولكن، لأن السينما، بما هى أفلام يتفرج على أحداثها الناس، ويتفاعلون، بشكل خاص، مع نجومها، فالكتابة عنها لا تستوفيها حقها و لا تعتبر صالحة للنشر إلا فى حال تم نشر صور من هذه الأفلام، ويفضل أن تكون الصور للنجوم، بالتوازى مع نشر الكتابة عنها، مهما كان نوع هذه الكتابة سطحية أم عميقة، موجهة للقارئ العام أم لنخبة هواة السينما .

هذه هى القاعدة المعمول بها فى معظم الصحف اليومية العربية والمجلات الأسبوعية والشهرية التى تنشر ما يتاح لها من مواد حول السينما وأفلامها ونجومها، فحسب وجهة نظر المحررين فإن الكتابة عن السينما وأفلامها فى هذه الصحف والمجلات عموما لا تجذب انتباه القراء إلا إذا تزينت بالصور المشوقة. لهذا، كقاعدة، تشترط الصحف والمجلات على النقاد والصحافيين السينمائيين تزويدهم بالصور الملائمة كى يتم نشر كتاباتهم، سواء كانت مجرد كتابة إخبارية أو حتى تحليلية نظرية. هكذا تصبح قضية الحصول على صور الأفلام واحدة من هموم الكتاب السينمائيين الرئيسية، ويصبح الكاتب السينمائى الناجح لا من يكتب أفضل أو أعمق بل من يحوز على أكبر كمية من الصور .

هم الحصول على الصور الخاصة بالأفلام يبرز فى أقوى حالاته عند مشاركة الصحافيين والنقاد السينمائيين فى المهرجانات السينمائية، حيث تشهد الأقسام الصحفية فى المهرجانات اكتظاظات للمراجعين لا تنقطع نتيجة التردد المتواصل على

هذه الأقسام وتزاحم الصحافيين والنقاد للحصول على الصور وهم فى حالة لهفة شديدة للحصول على المزيد من الصور الجديدة فى كل مرة .

نجاح الأقسام الصحفية المسئولة عن توزيع الصور فى تأمين الكم الكافى من الصور المتنوعة وتسليمها للملهوفين، يعتبر نجاحا للمهرجان ككل ودليلا على حسن ودقة وفاعلية تنظيمه. المهرجان الذى يعجز عن تأمين الصور يعتبر مهرجانا فاشلا تنظيميا، على الأقل. هذا، مثلا، حال المهرجانات السينمائية العربية ومن أهمها مهرجان القاهرة السينمائى الوحيد من بينها المعتبر مهرجانا معترفا به كمهرجان دولى، وهو المهرجان الذى يشهد عددا لا يحصى من الصحافيين السينمائيين الذين لا تراهم الا باحثين عن صور لا يتمكنوا من الحصول على معظمها والذين يقضون جل وقتهم يراجعون موظفى قسم الصحافة حتى وإن تسبب ذلك فى أن تفوتهم مشاهدة الأفلام المعروضة فى المهرجان. بالنسبة لمعظم الصحافيين السينمائيين، خاصة منهم، الذين يرسلون " تغطيات " يومية للصحف المحلية والخارجية التى يتعاملون معها والتى تنتظر هذه التغطيات على أحر من الجمر كى لا تتخلف عن باقى الصحف وكى لا يقال عنها أنها مهملة بحق السينما، فإن مشاهدة الأفلام ليست قضية، والقضية هى الحصول على الصور، فهى الدليل الملموس على أن الصحفى كان حاضرا وكان حضوره فاعلا، فالأفلام ملخصاتها معروفة عبر الكتيب الاعلامى الذى يصدره المهرجان ويصر على طباعته وتوزيعه منذ البداية، ويمكن الاكتفاء بتلك الملخصات للتعريف بمحتوى الأفلام، مع إضافة ملاحظات " نقدية " أحيانا لحفظ ماء الوجه، أما الصور فقضية مختلفة، إذ لا يمكن الحصول عليها إلا بعد معاناة طويلة توازى معاناة موظفى أقسام الصحافة فى الحصول عليها والذين غالبا ما يضربون أخماسا فى أسداس وهم يعتذرون من المراجعين اللحوحين ويلقون باللائمة على المنتجين والموزعين والمخرجين، إن لم تكن بحوزتهم صور عن الأفلام او إن كانت نوعيتها دون المستوى المطلوب للنشر .

يحصل موظفو أقسام الصحافة على الصور الخاصة بالأفلام عادة من مصدرين رئيسيين، أحدهما المنتج أو الموزع، وثانيهما المخرج نفسه .

ومثلما أن مدى نجاح المهرجان السينمائى تنظيميا يرتبط بمدى قدرته على تأمين الصور، فإن فشل المخرج فى تأمين الصور لإدارة المهرجان فانه بذلك يكون قد دلل على عدم خبرته أوعلى إهماله و عجزه عن الترويج لفيلمه، وهو الأمر الذى يمكن أن ينعكس سلبا على تقويم فيلمه وعلى التعريف به و تقدير موهبته والترويج لإنجازه

عبر وسائل الإعلام، مما قد يتسبب فى الإساءة لمستقبله المهنى.

نعود إلى الذين يكتبون عن الأفلام والذين قسمناهم اعتباطا إلى قسمين : الصحافيون السينمائيون والنقاد السينمائيون .

يتميز النقاد السينمائيون عن الصحافيين السينمائيين فى أنهم، من حيث المبدأ لا من حيث الممارسة الشائعة للنقد السينمائى فى وسائل الإعلام المكتوبة، يؤدون نفس الوظيفة التى يؤديها نقاد الأدب، أى انهم يحققون فعلا معرفيا تنويريا ويقيمون جسورا متينة تربط ما بين الإبداع و بين استقباله من قبل المرسل إليهم، أى القراء. وحين ينشر ناقد أدبى مقالة نقدية تحليلية لرواية جديدة أو لديوان شعر فى صحيفة أو مجلة ما، فلا أحد يلزمه ويشترط عليه إرفاق صور مع المقالة، ذلك أن المقالة النقدية فى حقل الإبداع الأدبى تقرأ لذاتها ولا تحتاج قراءتها إلى" توابل " فاتحة لشهية القراء. وإذا كانت بعض الصحف والمجلات تطلب من الناقد أحيانا " صورة " عن غلاف الرواية المنقودة أو ديوان الشعر فإن ذلك يكون بهدف التعريف أكثر بهذه الرواية أو الديوان الشعرى وليس بهدف استخدام الصورة لفتح الشهية. وهذا الوضع يعكس نوعا من الاحترام للإبداع الأدبى وللكتابة النقدية حوله سواء بسواء، وذلك بعكس التعامل السائد مع السينما والنقد السينمائى، حيث تعتبر السينما وسيلة ترفيه بالدرجة الأولى ولا تعتبر الكتابة عنها جزءا من النشاط الثقافى فى المجتمع. لهذا السبب نلاحظ أن الصحافيين السينمائيين الذين يعرفون أن الأولوية هى للصور المرفقة ويدركون مدى أهميتها وفائدتها ليس فقط للقراء بل حتى لهم شخصيا، إذ يظهرون أكثر مهنية واحترافا كما أن الصور المرفقة تساعد على التغطية على سطحية ما يكتبون من تغطيات حول الأفلام مرفقة بأحكام نقدية عشوائية وغير دقيقة، مطلوبون من قبل الصحافة المكتوبة أكثر من النقاد السينمائيين، وهم بالتالى أوسع انتشارا على صفحات الصحف والمجلات .

لهذا الوضع جانب سلبى آخر : فهو إضافة إلى أنه يحد من دور النقد السينمائى الثقافى المنطلق من معرفية علمية بفن وتقنيات السينما، فإنه يعيق تطوير حركة النقد باتجاه تشجيع وتعميم الكتابة عن قضايا سينمائية والكتابة النظرية حول الظواهر المرافقة للسينما وحول فن السينما بشكل عام الذى هو فن " الصورة " بامتياز، تلك الكتابة التى يجب تقبلها وقراءتها لذاتها و بدون صور تزيينية مرفقة .

٢٩- خطوات على طريق نظرية للسينما العربية.

ظهرت فى مصر أولى الاجتهادات التنظيرية المرتبطة بالسينما العربية، فى وقت مبكر نسبياً، أى فى أواسط ثلاثينيات القرن العشرين، حيث لم يكن مضى سوى بضع سنوات على إنتاج أول فيلم مصرى روائى طويل وبالتزامن مع مشروع إنشاء صناعة سينمائية فى مصر بمبادرة من طلعت حرب رئيس بنك مصر آنذاك. ففى عام ١٩٣٦ أصدر المخرج المصرى **أحمد بدرخان** كتابه المعنون" **فن السينما**" والذى حدد فيه الأسس التى يجب أن تقوم عليها الأفلام المصرية كتابة وإخراجا، تلك الأسس التى أصبحت بمثابة دليل عمل والتى ظلت حتى نهاية ستينيات القرن العشرين تقريبا مستمرة فى أفلام غالبية السينمائيين المصريين، وما شابهها أو ما تأثر بها من أفلام جرى إنتاجها فى باقى الدول العربية مثل سوريا ولبنان وتونس والمغرب. ويحدد أحمد بدرخان فى كتابه ذاك بعض الشروط الواجب الالتزام بها فى الأفلام المصرية وأهمها عدم تصوير ما يدل على الفقر فى مصر، ويؤكد على ضرورة تصوير الأفلام فقط فى الأماكن التى يحب (حسب رأيه) المتفرجون مشاهدتها، مثل القصور والنوادى والفنادق والملاهى وغيرها من أماكن خاصة بالطبقة الثرية. وحسب توجيهات **أحمد بدرخان** يمنع تصوير بيوت الفقراء والفلاحين والدواب، أو حتى تصوير عائلة فقيرة يتناول أفرادها الطعام الموضوع على طبلية وهم يفترشون الأرض.

كانت هذه الاجتهادات التنظيرية المبكرة نتاج مرحلة كانت فيها السينما المصرية فى بداية ازدهارها وتقع تحت رعاية الرأسماليين الذين وجدوا فى صناعة السينما وسيلة جديدة للاستثمار. وكانت نتيجة شيوع تطبيقات هذه الاجتهادات النظرية غلبة نوعية أفلام، طالما اعتبرها النقاد لاحقا ليس فقط بعيدة عن الواقع، بل ومزيفة له. ومع ذلك، ظلت هذه التوجيهات وما أفرزته من أفلام هى السائدة المؤثرة خاصة وأن الأفلام فى معظمها لاقت نجاحا جماهيريا، وبالتالى كانت ناجحة كأستثمار مالى.

غير أن سنوات الستينيات بدأت تشهد حالة من التمرد على هذه التوجيهات والرفض لمبدئها وذلك من قبل جيل جديد من النقاد المرتبطين فكريا بقضايا أمتهم، والذين شرعوا فى الكتابة عن الحاجة لسينما جديدة تقترب اكثر فاكثر من الواقع والقضايا الاجتماعية وهموم الإنسان المصرى وتعكس كل ذلك بصدق. وقد ارتبط هذا التمرد بأربعة عوامل رئيسية بالدرجة الأولى.

كان العامل الأول نتيجة لبروز بعض السينمائيين المصريين المبدعين ممن صنعوا

أفلاما واقعية تعكس هموم المجتمع المصرى مثل **كامل التلمسانى** و **كمال سليم** و**صلاح أبو سيف** و**توفيق صالح**. و العامل الثانى تأثر بدخول القطاع العام مجال تمويل الإنتاج السينمائى، ولا سيما فى مصر والجزائر وسوريا والعراق. أما العامل الثالث فنتج عن ردة الفعل التى حدثت عند جيل الشباب من السينمائيين العرب فى أعقاب حرب يونيو (حزيران)، بما أدى إلى صحوة ووعى جديد يقضى بأن على السينما العربية أن تلعب دورا تخلت عنه من قبل يتعلق بالمساهمة فى تشكيل الوعى الاجتماعى والوطنى. ارتبط بهذا العامل عامل رابع سببه دخول ساحة إخراج الأفلام عدد متزايد من السينمائيين الشباب الذين درسوا السينما أكاديميا، فكانوا على العكس من مخرجى الأفلام الأوائل الذين تعلموا السينما بالخبرة وافتقدوا أى معرفة نظرية بها. وقد فهم الجيل الجديد أن السينما فن وفكر ووسيلة توعية وليست مجرد وسيلة للترفيه.

وهكذا بات البحث النظرى منذ نهاية الستينيات ملحا ومتلازما مع التطورات الجارية فى ساحة السينما العربية وارتبط بمجموعة قضايا سياسية واقتصادية وفكرية وسينمائية، خاصة وان إنتاج الأفلام بنشاط لم يعد مقتصرا على مصر بل امتد، بهذا القدر أو ذاك، إلى باقى الدول العربية. ثم إن البحث النظرى لم يعد يكتفى بتحديد هوية ووظيفة السينما العربية، بل صار يتعلق بتحديد أسس وجودها واستمراريتها.

كانت الخطوة التالية على طريق البحث عن النظرية السينمائية العربية الجديدة والمتكاملة قد بدأت مع صدور بيان **«جماعة السينما المصرية الجديدة»** والذى أعلن عن ميلادها فى عام ١٩٦٩ من قبل الجيل الجديد من السينمائيين المصريين المخرجين والنقاد، وتضمن الدعوة لتكريس الواقعية فى السينما المصرية والتى جاء تعريفها فى البيان على أنها:" سينما تتعمق حركة المجتمع المصرى وتحلل علاقاته الجديدة وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقة". وبالطبع، فلم يغفل البيان تحديد شروط المستوى الفنى المأمول و ظروف الإنتاج الملائمة.

بعد هذا البيان بسنوات قليلة، وتحديدا إثر انعقاد مهرجان دمشق السينمائى الأول للسينمائيين العرب الشباب تحت شعار" السينما العربية البديلة" وذلك فى إبريل (نيسان) من عام ١٩٧٢، وهو المهرجان الذى جمع لأول مرة السينمائيين الشباب من مختلف أقطار العالم العربى. وفى هذا المهرجان جرى بلورة طروحات نظرية تتعلق بشعار السينما البديلة عبر ثلاثة محاور رئيسية يمكن تلخيصها فيما

يلى: أولا، على مستوى الموضوع، وجوب التعبير الصادق عن قضايا الواقع والإنسان ونقد السلبيات الموجودة. ثانيا، على مستوى المنهج، الاستفادة من خبرات السينما التسجيلية، على اعتبار أن هذا النوع من السينما بمثابة مدرسة يتعلم السينمائيون من خلالها كيفية التعامل مع الواقع ومن ثم عكسه بصدق فى السينما الروائية. وثالثا، على مستوى العلاقة مع الجمهور، تحقيق ما سمى بالمعادلة الصعبة بين القيمة الفنية والفكرية وبين الترفيه والتشويق.

كما ذكرنا، فإن هذه الطروحات جاءت فى وجود قطاع عام سينمائى كان يؤمل من ورائه النهوض بصناعة السينما فى الوطن العربى وتأمين التمويل اللازم لإنتاج الأفلام ذات التوجه الجديد البديل على أسس ثقافية تنويرية بالدرجة الأولى بعيدا عن حسابات الربح والخسارة المادية المعتمدة فى القطاع الخاص التجارى. ومن ناحية ثانية، فمن الجدير أن نذكر بأن هذه التوجهات عبرت عن هموم وقضية جماعية وليس فردية، وعكست نتيجة بحث جماعى من قبل السينمائيين العرب الشباب بخاصة الذين طمحوا فى أن لا يكونوا مخرجى أفلام أفراد، بل أن يكونوا جزءا من حركة سينمائية شاملة لا تكتفى بإنجاز أفلام بل تؤسس لنهضة سينمائية عربية. لهذا بالذات ترافقت هذه الطروحات مع محاولات لتأسيس اتحاد للمخرجين السينمائيين العرب وحتى للنقاد السينمائيين العرب.

ومن المفيد هنا أن نلاحظ أن حاملى لواء هذه الطروحات النظرية كانوا بشكل أساسى من المخرجين السينمائيين الطموحين وخاصة الذين جمعوا ما بين ممارسة الإخراج وممارسة النقد، وآزرهم فى ذلك نقاد مثقفون شباب. وهذا ما يؤكد حقيقة أن تلك الطروحات كانت تعبر عن قضية حياة ووجود بالنسبة للسينمائيين ولم تكن مجرد ترف نظرى. لهذا كان من الطبيعى أن يكون للنقاد والباحثين دورا حيويا فى مجال تحليل قضايا وإشكاليات السينما العربية والبحث عن حلول شاملة لها.

فى تلك الفترة، وفى ظل ضعف صناعة السينما فى الوطن العربى ككل وتخلف الإمكانيات التقنية، انتشرت بين السينمائيين العرب الدعوة إلى تبنى شعار" السينما الفقيرة"، وهو الشعار الذى أطلقه أساسا ونظّر له بعض سينمائيى أمريكا اللاتينية اليساريين الذين سعوا لتحقيق سينما ثورية المحتوى لا يعيق تحقيقها فقر الإنتاج والإمكانيات التقنية، سينما تستمد قوتها من قوة الموضوع ومن منهجها الأمين للواقع ومن موهبة مخرجيها. وقد راجت هذه الطروحات فى بعض الأدبيات السينمائية التى صدرت آنذاك فى العالم العربى، واستفاد منها السينمائيون للدفاع

عن الأفلام التى صنعوها وكانت تتسم بفقر إنتاجى وبضعف تقنى.

كانت هذه النظريات، وكما ذكرنا سالفا، نتاج محاولة خلق حركة سينمائية عربية شاملة، غير أن فشل تجربة القطاع العام السينمائى، كليا فى بعض الأقطار وجزئيا فى أقطار عربية أخرى، سرعان ما بدد الآمال وفرّق الصفوف. وبدأ، بالتالى، السينمائيون الشباب العرب البحث متفرقين، عن الطريق الخاص بكل واحد منهم على حدة، والذى يمكن أن يساعد المخرج على إنتاج الفيلم الذى يريد. وفى حين كان أحد الحلول المقترحة لتطوير صناعة السينما العربية يهدف إلى تحقيق الإنتاج السينمائى المشترك بين الدول العربية التى يوجد فيها قطاع سينمائى عام، فرضت انتكاسة القطاع العام على السينمائيين، بداية من منطقة المغرب العربى، البحث عن حلول جديدة وجدوها فى صيغة تشكيل شركات إنتاج فردية تعتمد على الإنتاج المشترك مع الدول الأوروبية بما يساعدهم على الحصول على التمويل والخبرات التقنية المتطورة من أجل تحقيق أفلامهم، فيما لجأ السينمائيون فى مصر، إلى شركات الإنتاج التقليدية التجارية والتى كانوا يقفون ضدها، محاولين إيجاد حل للمعادلة الصعبة بين النجاح التجارى والفن والفكر، أى انهم دخلوا فى مساومة تاريخية مع القطاع الخاص، مساومة سيكتب لها لاحقا أن تحقق بعض النجاحات والخروقات للسينما السائدة خاصة فى الربع الأخير من القرن العشرين. وفى نفس الوقت جاهد آخرون للحصول على فرص الإنتاج عبر مؤسسات القطاع العام التى استمرت فى الوجود، وأبرز مثال على ذلك تجربة السينمائيين السوريين الذين ترعرعوا ضمن القطاع العام السينمائى وارتبطوا به فحصلوا على فرص، وإن كانت متقطعة، لإنتاج الأفلام التى عكست بعض طموحاتهم أو بعض قدراتهم، خاصة وان المؤسسة العامة للسينما التى عملوا من خلالها لم تشترط على السينمائيين تحقيق الأرباح بل كانت تهدف إلى إنتاج أفلام تساهم فى التأسيس لسينما وطنية ذات مستوى فنى جيد.

ومن البديهى فى مثل هذه الأحوال أن تخفت محاولات البحث عن حلول شاملة وجماعية، وأن يضعف بالتالى الاهتمام بالتنظير لسينما عربية ككل. ومع ذلك، وخلال سنوات الثمانينيات تمكن بعض السينمائيين العرب فى مصر وسوريا ولبنان ودول المغرب العربى وسينمائيون عرب يقيمون فى أوروبا، كل حسب النظم الإنتاجية التى عمل من خلالها وبمساعدتها، وعلى اختلاف مستوياتها، من تحقيق أفلام متميزة أعطت للسينما العربية وجها جديدا ورسمت لها صورة مشرقة وأحيت الآمال

وجددت الثقة بالقدرات الإبداعية عند أولئك السينمائيين، من جيل الشباب فى معظمهم، وبات بالإمكان، نتيجة لذلك، العودة إلى التفكير بالأسئلة النظرية. هكذا انتعشت المناقشات المرتبطة بهذه الإنجازات الجديدة وما نتج عنها من تجارب متفردة ومتنوعة. وانتقل النقاش من البحث فى القضايا العامة نحو البحث فى القضايا الخاصة بالأفلام من داخلها، أى القضايا الدرامية والفنية والأسلوبية.

على المستوى النظرى البحت تركزت المناقشات فى مرحلة أولى حول إمكانية وجود علاقة بين السينما كوسيلة تعبير حديثة وبين التراث الفنى العربى، أو بالأحرى، إمكانية وجود سينما ذات هوية عربية أصيلة فى عناصرها التعبيرية وفى شكلها الفنى. وعلى المستوى العملى تجدد النقاش حول دور القطاع العام فى دعم السينما الوطنية التى تطمح بأن تكون على مستوى راق فنيا وفكريا. واحتدمت المناقشات دفاعا عن مبدأ استمرارية دور القطاع العام بالترافق مع جهود جادة لتحليل أسباب فشل أو ضعف التجارب التى تتحقق فى سينما القطاع العام. أما القضية الأكثر إثارة على الصعيد النظرى فيما يتعلق بالواقع العملى للسينما العربية وآفاق تطورها، فكانت القضية المستجدة المرتبطة بالاعتماد المتزايد من قبل السينمائيين العرب على الإنتاج المشترك وبخاصة مع الدول الأوروبية و الذى صار يوصف بالتمويل الأجنبى، حيث وقف فريق من النقاد فى موقع الاتهام والتشكيك بهذه الممارسة انطلاقا من قناعة بأن الإنتاج المشترك يفرض على السينمائيين العرب استحقاقات لصالح الصورة التى تريد أن تراها الدول الأوروبية التى تقدم التمويل حول العالم العربى، بعض هذه الاستحقاقات فكرى و أخلاقى وبعضها الآخر ذو بعد سياسى. فى الجانب الآخر، وقف المدافعون عن تجربة الإنتاج المشترك موقفا مناقضا معتبرين أن هذه التجربة تتيح للسينمائيين العرب حرية تعبير لا تتيحها مؤسسات القطاع العام الوطنية ولا شركات الإنتاج الخاصة المحلية، وتقدم للسينمائيين خبرات تقنية متطورة لا تتوفر فى صناعة الأفلام الوطنية، كما تفتح أسواقا جديدة عالمية أمام السينما العربية.

وهنا، مرة أخرى، سنلاحظ أن معظم المتصدين لهذه المناقشات النظرية كانوا من المخرجين السينمائيين بالدرجة الأولى والذين خاضوا تجربة الإنتاج المشترك واستفادوا منها، وكان دور النقاد فى هذا المجال تابعا ولكن ليس مؤثرا. فهذه القضايا كانت إجرائية الطابع وعملية الغاية تهم المعنيين مباشرة، أى المخرجين أصحاب المصلحة فى تحقيق الأفلام، وليس أمام النقاد إلا التحيز لهذا الرأى أو ذاك.

أخيرا، ومع انتشار تقنيات الفيديو الرقمى والتى أتاحت فرصا جديدة لصنع الأفلام سواء للسينمائيين المحترفين أو حتى للهواة الطموحين وهى التقنيات التى صارت تحل محل التقنيات السينمائية التقليدية، ومع تزايد التوجهات نحو تحقيق الأفلام بواسطة التقنيات الرقمية، وهو ما نتج عنه بروز عنوان أو شعار جديد للسينما العربية هو «السينما المستقلة»، حصل تطور واضح فى النقاش النظرى باتجاه استيعاب الآفاق الجديدة التى تفتحها هذه التقنيات أمام السينمائيين العرب.

نخلص من هذا الاستعراض لتطورات السينما العربية بالعلاقة مع تطور حركة النقد والبحث النظرى إلى التأكيد على أن السينما العربية لا تزال تواجه الكثير من القضايا التى على النقاد والباحثين متابعتها، سواء منها القضايا القديمة التى لم يعثر على حلول نظرية لها أو القضايا المستجدة. بعض هذه القضايا له علاقة باقتصاديات السينما، وبعضها الآخر له علاقة بعلم اجتماع السينما، وبعضها يرتبط بالتوجهات المواضيعية الخاصة بالسينما العربية وعلاقتها بالواقع العربى.

والأهم من ذلك كله أن على الدور النظرى الأساسى الذى يجب أن يلعبه النقاد أن يساهم فى إدماج التفكير النظرى فى السينما ضمن المشهد الثقافى العربى، أى جعل السينما هما ثقافيا نظريا يتفاعل مع الهموم الثقافية الرئيسية للنقاد والباحثين فى مجالات الإبداع الفنى والأدبى المختلفة.

٣٠- أزمة البحوث السينمائية.

عادة ما يلجأ النقاد و الباحثون الذين يدرسون الأعمال الأدبية، وبهدف البرهنة على قراءتهم المتمعنة وتحليلهم الدقيق، و انسجاما مع المقاييس أو المعايير الأكاديمية، إلى الإكثار من الاقتباسات من الأعمال الأدبية التى يتناولونها بالبحث. ومع أن مثل هذه الاقتباسات قد تكون فى أحيان كثيرة شكلية ولا تدل على عمق التناول والتماسك النقدى المنهجى، إلا انها تظل مؤشرا على الجهد المبذول فى البحث، من ناحية، وعلى الأمانة، أو محاولة الإيهام بها، تجاه النص الأصلى، من ناحية ثانية .

هذا الامتياز الذى يحظى به الباحثون فى مجال دراسة الأعمال الأدبية والمتمثل فى إمكانية الاقتباس الدقيق للمقاطع الأدبية والموثق صفحة صفحة، بما يؤهلهم لأن يقبلوا أكاديميا، لا يتوفر للباحثين فى مجال دراسة الأفلام السينمائية .

وهذا ما يمكن الاستدلال عليه من المقارنة التى يمكن أن نجريها، على سبيل

المثال، بين الكتابة عن رواية لنجيب محفوظ وكتابة دراسة عن فيلم مقتبس عن رواية له .لنجيب محفوظ عدد كبير من الروايات، و ثمة العديد من البحوث والدراسات والكتب المؤلفة حول أدب نجيب محفوظ والتى تتخذ منحى اكاديميا وتلتزم بشروط البحث الأكاديمى، ومن هذه الشروط وجود سجل لمراجع ومصادر البحث، وبشكل خاص سجل يوثق ويثبت المقاطع أو المقتطفات الحوارية والوصفية وغيرها، التى يتم الاستشهاد بها واقتباسها من داخل نصوص روايات نجيب محفوظ، محددا أرقام الصفحات المقتبس عنها وسنة إصدار العمل الأدبى الخاضع للبحث والدراسة مع تبيان مكان النشر واسم دار النشر وغير ذلك من المعلومات المتيسرة للباحث والتى يضعها فى خدمة القراء و الباحثين الآخرين.

... وهكذا وبالعلاقة مع مثال البحوث حول أعمال نجيب محفوظ الروائية، فإنه يوجد عدد كبير نسبيا من الأفلام السينمائية التى اقتبست مادتها من روايات نجيب محفوظ ومن قصصه القصيرة أو المتوسطة الطول، والتى تناولتها أقلام النقاد والباحثين السينمائيين العرب من خلال" كتابات " تحليلية، لكنها، مع ذلك، تعامل، فى المؤسسات الأكاديميةالعربية وفى الدوريات العربية الصادرة عنها، خاصة الدوريات المحكمة، على انها مجرد " مقالات " نقدية، لا ترقى إلى مستوى التصنيف الأكاديمى، وذلك ليس بسبب افتقادها المنهجية العلمية الأكاديمية أو عمق التناول، بل أساسا لأسباب محض شكلية ترتبط بعدم وجود سجل مرجعى موثق للمقاطع التى يتم الاستشهاد بها من داخل الفيلم.والباحث السينمائى فى فيلم أوفى مجموعة أفلام سينمائية غير قادر، بطبيعة الحال، على اقتباس، أو حتى وصف مشهد مرئى مسموع بحذافيره ووضعه داخل البحث المصاغ بالكلمات بما يجعل القارئ يتلقاه ويستوعبه كاملا متكاملا، وبالتالى فهو ليس قادرا على تثبيت سجل موثق للاقتباسات عن الأصل السينمائى،كما يفعل الباحث الأدبى، فليس من المعقول أن يدون الباحث السينمائى فى نهاية بحثه، مثلا،إشارة إلى موضع المشهد فى الفيلم الذى سبق له أن استشهد به تقول : راجع المشهدالعشرين،الدقيقة الرابعة والخمسين من الفيلم المذكور....

قد تبدو هذه المقارنة بين ما هو متاح للباحث الأدبى يوما هو غير متاح للباحث السينمائى مجرد افتعال لاشكالية جزئية، غير مطروحة فى الواقع العملى المرتبط بالتعامل مع البحوث السينمائية العربية من قبل المؤسسات الأكاديمية وكذلك المجلات والدوريات المتخصصة او المحكمة، أو انها اشكالية غير مهمة وغير مؤثرة و لا

تتمخض عنها نتائج ذات بال يمكن أن تلقى بثقلها السلبى على حاضر ومستقبل الدراسات السينمائية،إلا أننا نرى فى هذه الإشكالية التى قد تبدوللبعض مجرد إشكالية جزئية تقنية فنية شكلية، عنصرا من عناصر الأزمة العامة التى تهيمن على الوضع الحالى للكتابات المتعلقة بالسينما كما ونوعا، سواء منها المرتبطة بتحليل أفلام أو بمعالجة مواضيع وقضايا سينمائية نظرية، وهى كتابات تقوم على مبادرات وجهود فردية للنقاد أو الباحثين، وتتخذ فى معظم الأحيان شكل المقالات القصيرة أو الطويلة نسبيا بما يسمح لها بأن تجد موقعا للنشر فى الدوريات الشهرية أو الفصلية، دون أن يتوفر لكاتبيها الحد الأدنى من الدعم المرجعى الضرورى لإنجازها على شكل بحوث منهجية معمقة، ودون أن تحظى برعاية داعمة من المؤسسات الرسمية الثقافية والأكاديمية، خاصة من المعاهد السينمائية العربية. وتتبدى هذه الأزمة بشكل أوضح ما يكون فى انعكاسها على نوعية الكتب التى تصدر عن السينما فى العالم العربى وتحمل توقيع نقاد أو باحثين عرب، ذلك أن الغالبية العظمى من هذه الكتب، ليست كتبا مؤلفة خصيصا لتناقش جانبا ما من جوانب السينمـــا، بل هى عبارة عن تجميع لمقالات متفاوتة القيمة والنوعية والحجم والموضوع .

وفى حين تحفل اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية وغيرها من اللغات العالمية بمئات الكتب السينمائية المؤلفة خصيصا، وليس المجمعة من مقالات وبحوث، من قبل باحثين وضعت كل الإمكانيات تحت تصرفهم، والتى تتنوع فى تغطيتها لمادة السينما، فنجد كتبا بكاملها مخصصة لتحليل فيلم واحد، أو لتجربة مخرج، أو تيار سينمائى، أو قضايا نظرية سينمائية شديدة التخصص، ومنها عشرات الكتب التى تبحث فى السينما من خلال أحدث نظريات علوم اللغة والدلالة، فإن الكتب السينمائية المؤلفة بالعربية من قبل النقاد والباحثين السينمائيين العرب لا تتجاوز العشرين مؤلفا فى أحسن الأحوال .

راودتنى هذه الأفكار بعد ان تلقيت رسالة عممتها مؤسسة أكاديمية عربية تطلب فيها من النقاد والباحثين السينمائيين العرب المشاركة فى ندوة ستناقش قضايا سينمائية، ببحوث عن السينما فى مواضيع محدد من قبل المشرفين على تنظيم المؤتمر، مع التحذير بأن قبول البحوث و مشاركة الباحثين فى الندوة لن تكون مضمونة من قبل الجهة الداعية، لأن البحوث التى يفترض التقدم بها للمشاركة فى أعمال الندوة يجب أن تكون محكمة وأن تخضع لشروط التحكيم الأكاديمية .

٣١- الكتب السينمائية العربية .

تصدر فى العالم العربى سنويا، وبشكل متزايد، كمية لا بأس بها من الكتب السينمائية، المؤلفة أو المترجمة عن لغات أخرى. فإذا ما أضفنا إلى حركة نشر الكتب عن السينما، نشر المقالات السينمائية فى المجلات الشهرية والدوريات الفصلية التى تفرد لقضايا السينما وبعض أسئلتها النظرية بشكل خاص حيزا من صفحاتها، فهل يمكن القول، اعتمادا على " كمية " ما ينشر من مقالات وكتب عن السينما وبشكل خاص، على " نوعية " الكتب السينمائية المؤلفة بالعربية وليس المترجمة، أن حركة الثقافة السينمائية " النظرية " فى العالم العربى فى تحسن مضطرد ؟

مشروعية السؤال تنطلق من واقع ممارسة الكتابة عن السينما فى الصحف والمجلات العربية اليومية والأسبوعية والشهرية حتى، وهى الكتابة التى تندرج تحت باب النقد السينمائى المكتفى بنقد أو عرض الأفلام المعروضة فى الصالات، وهو واقع يشير إلى حالة كبيرة من التراجع، من حيث المستوى والنوعية، عن الممارسة النقدية للأفلام السينمائية، والعربية منها بشكل خاص، التى كانت سائدة فى سنوات سابقة وبالذات فى فترة السبعينيات من القرن العشرين المنصرم وكانت تتعامل مع الكتابة عن السينما ومع النقد السينمائى باعتبارهما قضية ثقافية يحمل السينمائيون لواءها، تلك الممارسة التى كانت لا تكتفى بالحديث عن الأفلام العربية بل تنطلق منها لمناقشة القضايا الآنية، للسينما بشكل عام وللسينما العربية بشكل خاص، ذات الأبعاد التقنية الفنية أو حتى الفكرية والاجتماعية وكانت تحمل فى الغالب الأعم توقيع نقاد سينمائيين محترفين، وذلك على العكس مما يحدث الآن.

معظم الكتب السينمائية التى تنشر فى العالم العربى تصدر عن مؤسسات رسمية أو شبه رسمية تعنى بنشر الثقافة الجماهيرية. وتتوزع هذه المؤسسات بشكل خاص على دولتين عربيتين تحديدا، هما مصر وسوريا عبر وزارة الثقافة فى كلا البلدين والمؤسسات السينمائية التابعة لها .

ونادرا ما تقوم دور النشر الخاصة بنشر الكتب عن السينما، وإن هى فعلت ذلك، فهى لا تمول عملية النشر لأنها تعتبر أن الكتب السينمائية غير قابلة للتسويق، فتستوفى جميع التكاليف مع نسبة من الربح المسبق من أصحاب الكتب، مؤلفين كانوا أم مترجمين، مع أن دور النشر تستولى على الجزء الأكبر من النسخ المطبوعة وتجنى لصالحها الإيرادات الناجمة عن تسويقها .

غالبية الكتب السينمائية المنشورة على نفقة أصحابها من خلال دور نشر تجارية لا تكون مؤلفة خصيصا أو نتيجة بحث حول موضوع معين، بل يتم تجميع موادها من مقالات سبق نشرها فى الصحف والمجلات والدوريات، مقالات تتفاوت فى مستواها وطبيعتها ومواضيعها، ويتم تجميعها على عجل بدون أى تدقيق أو إعادة النظر فيها وفقا للمستجدات. الصفة الجامعة المشتركة ما بين المواد التى تحتوى عليها صفحات مثل تلك الكتب هى المقالات الانطباعية عن الأفلام التى تأتى للكاتب مشاهدتها. وهى مقالات تفيد فى معرفة رأى أو وجهة نظر كاتبها فى الفيلم المنقود، بغض النظر عن صوابها أو خطئها، ولكنها لا تحتوى على الكم الكافى من المعلومات الدقيقة والشاملة والمعروضة بشكل منظم، التى يمكن ان تشكل مرجعا معلوماتيا موثوقا مفيداللقراء العاديين أو الباحثين. فالمقالات فى الأساس كتبت للنشر فى الصحف، والكتابة للصحف غالبا ما تتسم بالعجلة، وقيمتها تكون مرتبطة بظرفها اللحظى .

ويمكن لنا ان نستنتج من خلال تفحص العديد من تلك الكتب انه فى كثير من الأحيان لا يكون الدافع من وراء عملية النشر ثقافيا أو حتى تجاريا، بقدر ما انه، على الأغلب ،يكون تعبيرا عن رغبة " نرجسية " فى أن يرى صاحب الكتاب اسمه مطبوعا بأحرف كبيرة على صفحة الغلاف الأولى لكتاب يتباهى به ويمنحه صفة "المؤلف" ويكرس شخصه كناقد سينمائى معترف به(يلاحظ بشكل عام ان صفة "الناقد السينمائى" لها جاذبية خاصة وتتمتع بخاصية إغواء قوية المفعول). على كل حال ليست كل الكتب السينمائية المطبوعة على نفقة مؤلفيها تكتفى بنقد الأفلام، فثمة بعض الاجتهادات لنشر كتب ذات توجه نظرى الى حد ما، وبعض الكتب تتناول قضايا سينمائية معاصرة، وبعضها الآخر يؤرخ لتطور السينما فى بلد الكاتب نفسه، لكن هذه الكتب قليلة العدد نسبيا، وعلى الرغم من أهمية وضرورة مثل تلك الكتب، فهى، بشكل عام، لا تتمتع بالمستوى المعرفى الكافى وتظل جهودا فردية واجتهادات تحتاج لتطويرها الى الكثير من الجهد والدعم، والى أن تكون جزءا متفاعلا مع حركة ثقافية سينمائية عربية نظرية يندمج فيها بفعالية مفكرون متخصصون بالسينما وباحثون أكاديميون .

تنطبق هذه الملاحظات الى حد كبير على الكثير من الكتب السينمائية المؤلفة أصلا بالعربية والتى تنشر بدعم من مؤسسات رسمية، فهى فى اغلبها كتب "تجميعية "، ان صح التعبير، يتكون بعضها من نقد لأفلام سينمائية عربية أو أجنبية

نشرت سابقا فى صحف ومجلات، وبعضها الآخر يتكون من أبحاث أو دراسات كتبت لدوريات ومجلات شهرية أو تم إعدادها للمشاركة فى حلقات بحث سينمائية ويتفاوت مستواها، صعودا أو هبوطا، حسب خبرة ومعارف كتّابها ومدى جديتهم أو التزامهم العلمى .

بالمقابل، ثمة كتب سينمائية أخرى هى ليست نتاج تجميع لمقالات أو أبحاث قديمة، بل هى نتاج جهد مقصود يعالج موضوعا معينا. بعض هذه الكتب يهدف الى التعريف بالسينما فنا وتقنيات وتبسيط أسرارها خدمة للقارئ العام، بعضها الآخر يعالج بعض أحوال أو قضايا تتعلق بالسينما العربية المعاصرة أو يبحث فى ويحلل تجربة فنان سينمائى عربى معين. ومن بين تلك الكتب نعثر على عدد قليل جدا (لا يتجاوز العشرة كتب خلال عقود من الزمن) من المؤلفات ذات الطابع النظرى السينمائى المخصص لمناقشة مفاهيم سينمائية، والتى غالبا ما يكون مؤلفوها أكاديميين سينمائيين يعملون فى مجال التدريس فى المعاهد السينمائية المتخصصة (ومن البديهى أن معظم الكتب من هذه الأنواع الجادة هى من نتاج نقاد و باحثين وأساتذة سينمائيين مصريين، حيث أن مصر هى الأكثر تطورا من ناحية الصناعة السينمائية والتى أسست فيها النوادى السينمائية و انتشرت فيها ممارسة ترجمة الكتب السينمائية و التأليف و الكتابة والنقد السينمائى بشكل مبكر منذ النصف الأول من القرن العشرين، من جهة، والتى يوجد فيها أكبر عدد من الأساتذة والأكاديميين السينمائيين وفيها أقدم وأهم معهد أكاديمى فى العالم العربى متخصص بتدريس السينما بكافة فروعها) .

تلك هى الصورة الإجمالية التى تعكس خارطة أو أحوال ممارسة إصدار الكتب المؤلفة عن السينما فى أرجاء العالم العربى من قبل النقاد والباحثين العرب. لكن هذه الصورة الإجمالية لا توضح بطبيعة الحال، بحد ذاتها، مدى انعكاس هذه الممارسة على خلق ثقافة سينمائية نظرية حقيقية وتعميمها على القراء العرب ومحبى السينما منهم بخاصة، كما على الباحثين والنقاد المهتمين بالنظريات الجمالية والفنية والأدبية.

على كل حال، يمكن لنا أن نخلص من خلال هذه الصورة الإجمالية الى استنتاجين رئيسيين، أولهما أن كل هذه الكتابات، وعلى الرغم من دوافعها الجادة، لم تستطع أن تواكب ما يحدث فى العالم الغربى من تطورات فى مجال الدراسات السينمائية النظرية الشديدة التخصص، وبخاصة منها الدراسات التى تستفيد من الدراسات اللغوية والسيميولوجية الحديثة، فبقيت تعالج مسائل انتهى زمنها او أنها

لم تعد ملحة وراهنة. و ثانيا، لم تقم تلك الكتابات نتيجة تطور طبيعى وحاجة طبيعية، أو نتيجة لحالة من الحوار حول مسائل السينما بين الباحثين، بل إنها نتجت عن اهتمامات و اجتهادات فردية، فلم تستطع، بالتالى، أن تكون ظاهرة ثقافية يشارك فى بلورتها وتطويرها ليس فقط الباحثون السينمائيون العرب، بل وأيضا الباحثون فى شتى المجالات الجمالية والأدبية والفنية، ويهتم بمتابعتها القراء المثقفون بشكل عام. وإذا ما قارنا قلة عدد الكتب المؤلفة عن السينما ونسبتها المتدنية جدا بالعلاقة مع الكتب المؤلفة عن " الشعر " مثلا، فسنلاحظ أن كل هذه الكتب ليست أكثر من خطوة أولى فى رحلة الألف ميل وأنها بحاجة لبذل الكثير من الجهد كى تصبح لها فاعلية ثقافية حقيقية .

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

من آفاق السينما

1- قاموس السينمائيين المصريين..... منى البندارى – يعقوب وهبى
2- مائة عام من السينما..... د. محمد كامل القليوبى
3- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة..... سمير فريد
4- قراءة فى السينما العربية..... قصى صالح درويش
5- أفلامى مع عاطف الطيب..... سعيد شيمى
6- نجوم وشهب فى السينما المصرية..... أحمد يوسف
7- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية..... أمير العمرى
8- الواقعية فى السينما المصرية..... سعيد مراد
9- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية..... سمير فريد
10- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)..... فريال كامل
11- أطياف وظلال..... عبد الحميد حواس
12- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية..... عبد الغنى داود
13- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الأول ١٩٦٩ –١٩٧٥..... إعداد : يعقوب وهبى
14- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما ..... د. وليد سيف
15- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى
سامى السلامونى ج٢ ١٩٧٦ –١٩٨٢..... إعداد : يعقوب وهبى
16- المهنة كاتب سيناريو..... سمير الجمل
17- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الثالث ١٩٨٣ –١٩٨٨..... إعداد : يعقوب وهبى

18– السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائى كمال عطية)

19– الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩ –١٩٩١..... إعداد : يعقوب وهبى

20– مختارات من كتابات الناقد السينمائى فتحى فرج .....إعداد وتقديم : سمير فريد

21– الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى– ج١..... تأليف : سعيد شيمى

22– الشخصية العربية فى السينما العالمية..... أحمد رأفت بهجت

23– أزياء الاستعراض فى السينما المصرية..... مها فاروق عبد الرحمن

24– سيناريو فيلم «عرق البلح» ..... رضوان الكاشف

25– إخراج أفلام الحركة (تجربتى في السينما المصرية)..... د. سمير سيف

26– الخدع والمؤثرات الخاصة فى الفيلم المصرى ج٢..... سعيد شيمى

27– سعيد مرزوق عاشق السينما..... طارق الشناوى

28– دليل السينمائيين فى مصر..... منى البندارى ويعقوب وهبى

29– سحر الكوميديا فى الفيلم المصرى..... د. وليد سيف

30– فى الدراما التليفزيونية..... محمد الشربينى

31– زمن محسن زايد..... أيمن الحكيم

32– السينما فى أدب نجيب محفوظ..... د. عبد التواب حماد

33– السينما فى مرآة الوعى..... د. حسن عطية

34– السينما وحقوق الملكية الفكرية..... د. ناصر جلال

35– سيناريو مسلسل «قاسم أمين» جزء أول..... محمد السيد عيد

36– سيناريو مسلسل «قاسم أمين» جزء ثانى..... محمد السيد عيد

37– مذكرات أغنية فى أفلام المخرج..... كمال عطية

38– تجربتى فى السينما والتليفزيون..... وفية خيرى

39- تجربتى مع الصورة السينمائية - ج١ ..... سعيد شيمى
40- سينما يوسف شاهين..... سعاد شوقى
41- السينما والرقابة فى مصر..... محمود على
42- المونتاج السينمائى فى الأغنية والاستعراض ..... د. يوسف الملاخ
43- سينما نيازى مصطفى ..... محمد عبد الفتاح
44- دراسات فى السينما العربية ..... كمال رمزى
45- تجربتى مع الصورة السينمائية - ج2 ..... سعيد شيمى
46- السينما والعولمة ..... د. محمد فتحى عبد الفتاح
47- قصاقيص الذكريات .....المخرج السينمائى كمال عطية
48- وقائع وأحلام ..... هاشم النحاس
49- توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما ..... د. نهاد إبراهيم
50- حياتى مع السينما التسجيلية ..... أحمد راشد
51- جماليات الفيلم السياسى فى السينما المصرية ..... شكرى الشامى
52- الفانتازيا فى السينما المصرية ..... محمود قاسم
53- سحر الألوان من اللوحة التشكيلية إلى الشاشة ..... سعيد شيمى
54- السينما تتأمل.. صور الوجود ..... إبراهيم نصر الله
55- أزمة السينما العربية ..... عدنان مدانات

●● الكتاب القادم :

56- من مقاعد الترسو

مطالعات فى السينما الأمريكية..... كمال رمزى