

راهن السينما العربية: عن حكايات فردية... وعن تجديد الفيلم الوثائقي أيضاً(*)

نديم جرجورة(**)

ناقد سينمائي من لبنان.

مقدمة

على الرغم من صعوبة اختزال الماضي والحاضر السينمائيين العربيين في نصّ بحثي كهذا، إلا أن المطلوب من هذه الورقة يعكس، أو يُفترض به أن يعكس، شيئاً جوهرياً من واقع الحال السينمائي العربي، خارج سؤال «سينما عربية» أو «سينمات عربية». أميل إلى القول إن الجغرافيا العربية، غير الموحدة إلا بلغة فصيحة يتعثر لفظها السليم بين لهجات كثيرة، أنشأت سينمات عربية تفاوتت مستوياتها الفنية والتقنية والدرامية والجمالية، كتفاوت إنتاجاتها المحلية أيضاً؛ بشكل أكد، أحياناً عديدة، وجود هوة ساحقة بين سينما بلد ونتاجات آخر، كما داخل سينمات كل بلد؛ هوة سحيقة في آلية الاشتغال السينمائي، كما في عراقة الإنتاج وحدائته، بالمعنيين التاريخي/الزماني والفكري/الجمالي.

لكن، ليس كل نتاج عريق مالكاً فعلياً لحدثا بصرية مستمدة من ثقافة مفتوحة، وليس كل جديد في الزمن موعلاً في تراجعه وأميته. لعلّ مصر خير دليل على هذا: عراقة زمنها السينمائي لم تُحصّن نتاجات كثيرة فيها من الوقوع في الاستسهال والتسطيح والتجهيل والفوضى، في محطّات تاريخية/زمنية متنوعة وصولاً إلى «راهن السينما العربية» اليوم، على الرغم من قدرة سينمائيين مصريين منتيمين إلى أكثر من جيل سينمائي واحد على الخروج، دائماً، من رداء اللحظة وانهاياراتها. لعلّ بلدان «مجلس التعاون الخليجي» دليلٌ ثانٍ على ما سبقت الإشارة إليه: عملياً، لا تزال الأعمال البصرية هناك في مراحلها التأسيسية الأولى، المنبثقة من تجارب فردية عرفت دول/مجتمعات في حقبات سابقة. لكن هذا لم يمنع قلة قليلة للغاية من شباب خليجيين

(*) في الأصل ورقة قدّمت إلى: ندوة «السينما العربية: تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي» التي نظّمها مركز دراسات الوحدة العربية بالتعاون مع المعهد السويدي بالإسكندرية، وعقدت في مدينة الحمامات - تونس، بتاريخ ١٨ - ٢٠ كانون الأول/ديسمبر ٢٠١٣.

(**) البريد الإلكتروني:

nadim.jarjoura@gmail.com

من الذهاب في ابتكار أشكال سينمائية عصرية إلى الحدود القصوى، محصّنين بثقافة ووعي معرفي ومتابعة حثيثة لما يجري في العالم، إنسانياً وثقافياً وسينمائياً.

أولاً: تساؤلات عن الماضي وملاحظات الراهن

سؤال «راهن السينما العربية» يتجاوز التعريف المُحدّد له سابقاً. إذ كيف يُمكن تحديد اللحظة الفعلية التي انبثق منها تجديّد فعليّ لسينما مستمدّة من هوية هذه الجغرافيا وثقافتها؟ متى حدث هذا؟ هل لما يُعرف باسم «الربيع العربي» تأثيرٌ ما في إيجاد نواة «نهضوية» عصرية جديدة للسينما العربية؟ ما هي العلاقة القائمة، أو ربما التي يُفترض بها أن تقوم بين ما أفضّل تسميته «الحراك العربي» والصورة؟ هل أن إقامة مهرجان خاص بما سُمّي «أفلام الموبايل» مثلاً خطوة باتجاه تثبيت هذا النمط من التصوير؟ أو هذا النمط مما يسعى البعض لتحويله إلى «سينما»، أو ما يُشبه السينما؟ ماذا عن استخدام التقنيات الحديثة، والسينما التجريبية، وأفلام الـ «فيديو آرت»؟ أليست كلّها جزءاً أساسياً من «نهضة» سينمائية عربية ما، تسم الراهن بجديد محتاج إلى تفكيك نقدي لفهم نواته وأشكاله وأبعاده وارتباطه بالواقع واللحظة والمُحليّ؟ أليس الأفضل ما هو كامن في تحرير القراءة من جغرافية الإنتاجات السينمائية العربية، والبحث معاً عن المُشترك التجديدي في النتاجات الراهنة؟

**المازق الفعليّ الذي رافق صعود
نتاجات بصرية خليجية جديدة
[...] كامنٌ في التباس العلاقة
بين مجتمعات محافظة [...] وما
يتطلّبه الفعل الثقافي من
حرية وتمرّد وخروج عمليّ
وروحٍ عن كل انغلاق وتوقع.**

من ناحية أخرى، ألا يُمكن القول إن لحظات مصيرية عديدة شهدتها بلدان عربية متنوّعة تُشكّل أسساً جذرية لـ «راهن السينما العربية»، سلباً وإيجاباً؟ ما الذي جرى في دمشق مطلع السبعينيات الفائتة («مهرجان دمشق لسينما

الشباب»، والرغبة في الخروج من نفق التقليد وصرامة الثقافة السائدة، في العام ١٩٧٢)؟ هل «السينما البديلة» في لبنان عشية اندلاع الحرب الأهلية في ١٣ نيسان/أبريل ١٩٧٥ بداية تأسيس حقيقي لراهن يستمدّ اشتغالاته من التطوّرات التقنية والمعرفية، ومن براعة المخيلة في استنباط كل جديد بصري ومتخيّل ممكن؟ ما هي تأثيرات الاختبارات اللبنانية الفردية في تسعينيات القرن المنصرم: ألا يُمكن اعتبارها أرضية ما لراهن يحاول أن يؤسّس، للمرة الألف ربّما، سينما لبنانية جديدة؟ ماذا عن «نوادي السينما» وفضاءها الثقافي في بلدان المغرب العربي في سبعينيات القرن المنصرم وثمانينياته، وتأثيراتها الثقافية والفكرية والجمالية في صنع الصورة السينمائية لاحقاً؟ ماذا عن «الواقعية المصرية الجديدة» (إن صحّ التعبير)، التي نشأت في الثمانينيات الفائتة كردّ صارم وصداميّ على سينما المقاولات والانهيارات الثقافية والفنية: ألم تكن أشبه بأرضية صلبة لبناء «تمرّد سينمائي» فعلي بانث إفرزاته في تسعينيات القرن المنصرم، وبدايات الألفية الثالثة؟ ما الذي يجري سينمائياً في فلسطين منذ نحو ربع قرن؟ أين هي سينما العراق،

قبل الغزو الأميركي، وأثناءه، وبعده؟ هل يُمكن القول إن ما يُنجزه عراقيون مهاجرون أو منفزيون بمنزلة سينما عراقية جديدة، تُنتج بأموال أجنبية، وتغوص في متاهات الشقاء الإنساني في عراق اليوم؟ ألا يُمكن التوقف طويلاً عند «سينما كردية» تخرج من محلياتها المعروفة في العراق وسورية تحديداً (من دون تناسي تركيا وإيران. لكن هذا موضوع آخر) كي تذهب إلى ما هو أبعد من الجغرافيا، وأجمل من الواقع، وأنضج في لغة التعبير السينمائي؟ ألا تدخل هذه السينما، وإن بشكل موارب، في «راهن السينما العربية» أيضاً؟

لم أنسَ سورية وعراقه نتائجها السينمائية المتنوعة: ماذا عن جيل محمد ملص، وعمر أميرالاي، وأسامة محمد، وعبد اللطيف عبد الحميد، وهيثم حقي، وسهير ذكري، وريمون بطرس (هؤلاء الذين استمروا في الاشتغالات السينمائية أكثر من غيرهم)؟ ألم يؤسسوا سينما سورية نابعة من محلية الذات الفردية، وطالعة إلى ما هو أوسع من الجغرافيا، وأقرب إلى البعد الإنساني؟ ألم يُشكّلوا نواة تجديدية، وجدت في قادمين من بعدهم، أمثال نضال الدبس، وجود سعيد، ومحمد عبد العزيز وغيرهم (من دون تقديم أي قراءة نقدية صارمة متعلقة بأفلامهم، ومن دون تناسي محاولاتهم لاستكمال المشروع التجديدي)، امتداداً ما لأحلامهم ومساراتهم؟ ألا يُمكن التوقف، ولو قليلاً، عند المحاولات السينمائية في الأردن، وإن كانت خليطاً فلسطينياً - أردنياً، كذاك الذي يعيشه المجتمع الأردني؟

إنها تساؤلات عامة، ولا أدعي قدرة وافية على الإحاطة بأجوبتها كلها. «راهن السينما العربية» مرتبط، أولاً وأساساً، باللحظة الآنية. فهل يُمكن تحديد «اللحظة الآنية» بالأعوام الثلاثة عشر الأولى من الألفية الثالثة؟ أي بالنتائج الأولى للمخاض العسير الذي لا تزال السينما العربية تعيشه يومياً، الذي يُنتج، بين حين وآخر، عدداً لا بأس به من الأفلام المختلفة، شكلاً ومضموناً؟ الأعوام الثلاثة عشر تلك بدت مرآة شفافة لانقلاب جذّي في مسار الاشتغالات السينمائية العربية، خصوصاً لجهة تحطيم صمنية الأيديولوجيا والقضايا الجماعية وتغيب الفرد وذاته وعلاقاته وانفعالاته وهواجسه بحجة «لا صوت يعلو فوق صوت المعركة»، الأمر الذي أدّى (بفعل هذا التحطيم العائد إلى ثمانينيات القرن المنصرم في مصر مثلاً، أو إلى بعض المحاولات الجدية في أفلام لبنانية منذ السبعينيات والثمانينيات الفائتة)، إلى إعلاء شأن الفرد العربي، بأحلامه وهمومه وخيالاته وآلامه وأسئلته وسلوكه وارتباطه بذاته وبالأخر، من دون تناسي الاهتمام البصري بالتقنيات الحديثة، وبما تُقدّمه هذه التقنيات من أدوات شكلية لبوح وقول وتعبير.

ثانياً: محاولات جدية في بلاد مغتربة عن السينما

١ - الانقلاب على الأقدار من أجل صناعة بصرية جادة

لن ألتزم التحديد المطلوب في سؤال «راهن السينما العربية» المتعلق بتاريخ السينمات وحاضرها. المُشترك ركيزة يُمكن الاستناد إليها لقراءة راهن يبدو لي أنه يُعاند القدر كي يصنع

صورة سينمائية جديدة، لا شك في أن بذورها الأولى غرست في الأرض بشكل متين، وفي أن نتائجها الأولى ملأى بوعود وتفاؤل. لكن، لا بأس بأمثلة تبدأ بما يحصل في بلدان «مجلس التعاون الخليجي»، وتتخذ من بلدان عربية مشرقية (مصر وسورية ولبنان وفلسطين) نموذجاً عما يُعتبر بمنزلة التجديد السينمائي العربي الراهن.

لبلدان مجلس التعاون الخليجي حكاية سينمائية لا بُدَّ من سردها، تاريخياً واجتماعياً وثقافياً، ذات يوم. لكن، بسبب كونها (الحكاية السينمائية) الأقرب زمنياً إلى «راهن السينما العربية»، وبسبب كونها لا تزال في طور التأسيس، يُصبح البدء بها أقدر على قراءة مشهد سينمائي عربي ذي فصول كثيرة ومتناقضة، وخصوصاً أن ما يحدث في تلك البلدان يشي بأن نواة تأسيسية ثابتة وُضعت، وبأن رغبة أكيدة في التطوير والبلورة مؤثرة في السياق العام، وبأن استعادة الاختبارات الفردية السابقة جزءٌ من مشروع ثقافي سينمائي متكامل، بالنسبة إلى جيل شبابي متحمس وساع إلى اكتساب كل معرفة وخبرة ومهنية ممكنة، في مقابل نزعة سلطوية في المجتمع والسياسة إلى إقامة سدود أمام حماسة سينمائية شبابية. وعلى الرغم من أن التقسيم الجغرافي لقراءة «راهن السينما العربية» يُحوّل الموضوع إلى رحلة في المكان، إلا أن إخراج «الحكاية السينمائية الخليجية» من المشهد العام مردّه نضارة هذه التجربة وحيويتها المرتبطة بحماسة اللحظة التأسيسية، ما يُمكن أن يُذكر بما شهدته بلدان عربية «عريقة» بصناعاتها السينمائية المختلفة.

لكن، مهلاً. لا بُدَّ هنا من الإشارة إلى مسألة حسّاسة: ليس كل بلدان «مجلس التعاون الخليجي» متشابهة في علاقتها بالسينما. الصالات السينمائية الحديثة جداً، الموجودة في الإمارات وقطر والكويت والبحرين مثلاً، تُصبح منعقدة الوجود نهائياً في السعودية، حيث التضيق في مستويات الحياة اليومية يتحوّل إلى حافز لابتكار ما يُعاند هذا التضيق نفسه. هذا ينسحب على واقع الحال: الحراك السينمائي الشبابي في تلك البلدان أكثر حرية قليلاً، وأجراً في مقارنة العلاقة القائمة بين الصورة السينمائية والواقع الإنساني، مع أن شباناً سعوديين يُقارعون السلطات المتنوعة، ويصنعون صورهم السينمائية، ويواجهون المصاعب كلّها بحماسة من يبني جديداً في بُور ظلامية عديدة. التجارب السعودية تتناقض والمشهد العام داخل السعودية: شبانٌ وشابات يُنتجون أفلامهم الخاصّة، ويحصلون على أشرطة «دي. في. دي.» لمُشاهدة روائع السينما الأجنبية مثلاً، لا يُمكن للزمن أو القدر أو السلبات كلّها أن تمنعهم من بلوغ ما يشتهون الوصول إليه. «٥٠٠ كلم سينما» فيلم لعبد الله آل عيّاف، عكس واقعاً حقيقياً يُمكن الاستناد إليه في قراءة المشهد السعودي: شبانٌ متحمسون للسينما، لا يترددون في الذهاب إلى البحرين (٥٠٠ كلم من مدينتهم) كي يُشاهدوا أفلاماً في صالة سينمائية. أميل إلى القول إن الفيلم هذا، بإمكاناته المتواضعة، عكس واقعاً آخر: لن يتردد شبانٌ سعوديون في ممارسة حقهم في الاشتغال البصري، وفي إنجاز الأفلام ومشاهدتها. وهذا ما يفعله، سواء عبر إنتاجات سينمائية متفاوتة الأهمية، أو عبر إصرارهم على إيجاد أمكنة تُقام فيها تظاهرات أو لقاءات سينمائية. هيفاء المنصور أشهرهم لأسباب ربما لا تكون سينمائية بحتة، ف «وجدة» نال تمويلًا/إنتاجاً

من الوليد بن طلال، واكتسب شرعية ما لـ «انحنائه» أمام صورة للملك عبد الله «حامي البلاد وراعيها»، وبات يُشكّل صورة «إيجابية» غير صحيحة عن بلد موغل في الظلامية.

٢ - عن مآزق قابلة لأن تكون تحفيزاً على الإبداع

المآزق الفعليّ الذي رافق صعود نتاجات بصرية خليجية جديدة، بدءاً من مطلع القرن الحادي والعشرين تحديداً، كامناً في التباس العلاقة بين مجتمعات محافظة، وبعضها متشدّد في ثقافته المحافظة، وما يتطلّب الفعل الثقافي من حرية وتمرّد وخروج عمليّ وروحيّ عن كل انغلاق وتقوقع. المآزق الفعليّ كامناً في صدام حاصل بين متطلبات الناتج البصريّ السينمائيّ الجديّ والمتحرّر من كل رقابة، وبين وقائع العيش في مجتمعات لا تزال خاضعة لتقاليد صارمة في العيش والسلوك والعلاقات والتفاصيل الحياتية، كما في النظرة إلى الذات والصورة والآخر. المآزق الفعليّ كامناً في أن حاجات السينما تتناقض تماماً مع وقائع العيش الخليجيّ بمستوياتها كلّها.

إذاً، كيف يُمكن الخروج من هذا المآزق؟ كيف تمكّن شبانٌ وشابات خليجيون عديدون من إنجاز أفلام قالت بوجود متخيّل رائع، وامتلكت أدوات تعبير جميلة، وقدرة على البوح الصادق، وعيناً سينمائية حقيقية؟ كيف أمكن لمجتمعات خليجية منغلقة على نفسها جرّاء انتمائها إلى ثقافة دينية متشدّدة أحياناً، ومتزمّنة أحياناً أخرى، ألا «تمنع» خروج هذا الضوء البهّي من داخل الحصار، المتمثّل بجيل شبابيّ مُصرّ على الفعل الإبداعي، ومتمسّك بحق المعرفة والاختبار، ومستعدّ لمواجهة التحديّات كلّها من أجل كاميرا وعدسة وصورة تقول ما في ذاته وانفعاله وعقله من أشياء وأشياء، أو بعض هذا على الأقلّ؟ تريدون أمثلة؟ شبانٌ إماراتيون يصحّ فيهم القول إنهم النموذج الذي لا يُلغي الآخرين: نواف الجناحي، وليد الشحي، خالد المحمود، سعيد سالمين، وآخرون شكّلوا نواة متينة لسينما إماراتية تكافح من أجل تثبيت بناها الدرامية والجمالية.

صحيحٌ أن بعض المجتمعات العربية الأخرى ليست أكثر تحرراً اجتماعياً، أو حرية سياسية أو ثقافية. بيروت مثلاً، التي ردّد عربٌ كثيرون على مرّ التاريخ الحديث أنها الأكثر انفتاحاً وديمقراطية وتعايشاً بين معتقدات مختلفة أو متناقضة، لم تستطع لغاية اليوم أن تعثر على حرية حقيقية يحميها قانون عصري تضعه السلطة السياسية، كما تُفرزه السلطات الأخرى التي تحكم البلد ببطش وقوّة أكثر كثيراً مما تفعله الدولة اللبنانية، إن وُجدت. بلدان المغرب العربي، التي تأسس بعضها على قيم العلمانية والديمقراطية الحقّة والفكر المدني الحديث (تونس مثلاً) واجهت، وغالب الظنّ أنها لا تزال تواجه، صعوبات شتّى في تحصين ما صنعتها من حرية وتحرّر، بسبب تنامي سطوة متشدّدين يظنّون أنفسهم ممثلي الله على الأرض، سواء أكانوا رجال دين، أم رجال مال وأعمال وسياسة؟ يُراد لها، بل يُعمل على إبقائها في الجهل والانغلاق، أي في دائرة «الانفتاح الاقتصادي الساداتي» الذي ساهم، من بين أمور أخرى إيجابية وسلبية عديدة، في بروز «سينما المقاولات»، أي سينما التفرّغ والتسطيح والتجهيل. على الرغم من هذا كلّّه، واجه سينمائيون عديدون في بيروت وبلدان المغرب العربي ومصر «تنانين» الدين والمال والأعمال

و«الأخلاق الحميدة»، بشراسة أحياناً، من أجل «سينما نظيفة»، تستند إلى الجماليات كلّها، وإلى الحريات كلّها، وإلى الوعي المعرفي والثقافة المنفتحة والتمرد الإنساني على كل ظلام وجهل وخنوع؛ من أجل «سينما حقيقية»، لا تخشى قول ما تريد قوله، بشكل سينمائي سليم وحسن. أستخدم تعبير «سينما نظيفة» لتحريره من مفردات من أطلقه سابقاً، على أساس دعوته إلى أن تكون السينما في خدمة أفكار دينية واجتماعية متشدّدة.

٣ - «مسابقة أفلام من الإمارات»،

أو الرحلة الطويلة لصناعة خليجية محلية

هل المطلوب من الشبان والشابات الخليجيين الانقلاب على أقدارهم كي يصنعوا سينما نابعة من أصالتهم المعرفية وتاريخهم وثقافتهم، من دون الخضوع لقسوة الحصار المقيمين فيه؟ ربما نعم. لكن الأهم أن السينما اعتادت الاحتيال على بطش الأنظمة، السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية، وأتقنت إبداع النتاج البصري في أقسى ظروف القمع والتخريب والحصار. هذا ما فعله سينمائيو الأنظمة الدكتاتورية في الاتحاد السوفياتي ودول أوروبا الشرقية السابقة. هذا ما فعله سينمائيو أمريكا اللاتينية وآسيا. فالاكتيال ضرورة، لكن الإبداع هو الهدف. كما الانقلاب على الأقدار ضرورة، لكن إنتاج الأجل والأفضل والأحسن (بحسب لغة أهل الخليج العربي المتيّمين بأفعل التفضيل) هو الهدف. المعركة صعبة؟ تاريخياً، لم تكن المعارك من أجل الحريات والعدالة الاجتماعية والكرامة الإنسانية والمعرفة الثقافية المتحرّرة سهلة أبداً. فكيف إذا كان السلوك الاجتماعي مرتبطاً بنص ديني، في بلدان محافظة؟ قد تكون المعركة صعبة، لكنها غير مستحيلة. والطرق إلى إيجاد صناعة سينمائية خليجية صعبة بدورها، لكنها هي أيضاً غير مستحيلة.

بدأت الرحلة الجديدة لصناعة أفلام خليجية مطلع القرن الحادي والعشرين. مع «مسابقة أفلام من الإمارات»، التي أسسها الإماراتي مسعود أمر الله آل علي، بدا واضحاً أن خطاً تصاعدياً بدأ يتشكّل في فضاء تلك البقعة الجغرافية، انفتح سريعاً على ما كان يحدث في بلدان الخليج العربي. الكمّ الهائل من الأعمال المُرسلة إلى الدورات السنوية للمسابقة كاد يُغيّب بعض الجماليات والوعود. لكن جماليات كهذه استجابت لوعود مبطّنة بولادة سينما محلية قادرة، عبر الصورة والاشتغال الفني والتمرين على الكتابة واستعمال التقنيات، على ظهور سينمائي يلتحق بإنجازات أشقاء عرب منتشرين هنا وهناك، في بلدانهم العربية، أو في مناهجهم. هناك فضل كبير لتلك المسابقة على التكوين المعنوي والمتواضع لمسار سينمائي خليجي جديد. هناك اجتهد قام به مسعود أمر الله آل علي بمعاونة أصدقاء «متورّطين»، انفعالياً على الأقلّ، في لعبة السينما والثقافة السجالية والمعرفية. وانعقدت الدورات السنوية الأولى من أجل تواصل لم يكتف بانغلاقه على بيئة جغرافية واحدة، إذ اعتمدت المسابقة على ضيوف عرب وأجانب، وعلى برامج سينمائية ولقاء نقدي وسلسلة كُرّاسات متنوّعة، كي تمنح «الجادين» من الشبان الخليجيين فرصة التعارف والتواصل.

وفي الحصيلة، اكتسب أفراد ومجموعات ما أعانهم على إنتاج ما يليق بهم من أعمال قالت إن جيلاً سينمائياً خليجياً جديداً يتفتح. مهرجانا دبيّ وأبو ظبي الدوليان حاولا إكمال تجربة الـ «مسابقة»، قبل أن تنتقل إلى مهرجان أبو ظبي، وتُصبح جزءاً منه.

ثالثاً: المُشترك السينمائي

١ - عن أن سينما المشرق العربي كسرت التقليد وباتت انعكاساً لحكايات فردية عميقة

هناك هذات كثيرة، وارتباكات سينمائية فظيعة، وفضائح بصرية كارثية، متمثلة بأفلام يستمر أصحابها في صنعها على ركائز استهلاكية تسطيحية ساذجة وهابطة، في لبنان ومصر وبلدان عربية أخرى.

نعم، هناك «سينمات عربية». لكن، في ظلّ الراهن السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي الممتدّ من بداية القرن الحادي والعشرين إلى اليوم، يُصبح الكلام على سمات عدّة مُشتركة أصدق وأقوى، بعيداً من مفهوم الجغرافيا، جاعلاً منها مرايا بيئات وحالات وتفاصيل، من دون التخلي عن النواة السينمائية، التي تعني أساس البناء الفيلميّ. فعلى الرغم من خصوصية كل سينما عربية، هناك ما هو مُشترك، خصوصاً في لحظة التبدّل المصنوع حالياً. أي أن النتاجات الجديدة التقت

معاً عند نقاط أساسية، متجاوزة الجغرافيا بمعناها المكانيّ، من دون أن تتحرّر كلياً من «محليّة» تساهم في إضفاء خصوصية درامية وجمالية، وفي التواصل مع حيثيات اجتماعية وثقافية وتربوية خاصّة بهذا البلد أو بذاك.

إن المُشترك بين نتاجات سينمائية عربية عديدة لا يعني أن مخرجيها منتمون إلى جيل شبابي واحد، إن كان عليّ اعتماد هذا الوصف الذي لا أستسيغه كثيراً، لأنه يُحدّد أشكالاً وحالات، بينما السينما أكبر من أن تُحدّد بتعابير قد تنغلق على نفسها. هؤلاء المخرجون السينمائيون منتمون إلى أجيال متفرّقة أحياناً، منها ما هو سابق للجيل الشبابيّ. هؤلاء أنفسهم تنبّهوا إلى التحوّل الذي شهده المسار التاريخي لهذه السينمات، والتقطوا نبض الشارع والناس وآثار التحوّل، وساهموا في مقاربة سينمائية لأحوال راهنة، بأشكال مستمّدة من أساليبهم واختباراتهم الذاتية، من دون التغاضي عمّا يُمكن للتقنيات الحديثة أن تمنحه لهم. الأمثلة عديدة، وخصوصاً في بلدان المغرب العربي كنموذج آخر فعّال ومهمّ: ألا يُمكن القول إن التونسي نوري بوزيد وفيلميه الأخيرين «آخر فيلم» (٢٠٠٦) و«مانموتش» (٢٠١٢) مثلاً، أو الجزائري مرزاق علواش وفيلميه الأخيرين أيضاً «نورمال» (٢٠١١) و«التائب» (٢٠١٢)، ينتميان بجدارة إلى الراهن السينمائي العربيّ، بفضل نتاجات جديدة سلّطت أضواء على راهن المجتمع والبيئات المحلية والتفاصيل النابعة من «الحراك العربي»، ومن إفرازات الراهن السياسي والإنساني؟ ماذا عن

الجزائرية جميلة صحراوي في فيلميها الطويلين «بركات» (٢٠٠٩) و«يما» (٢٠١٢) تحديداً: أليس التوغل في شؤون الفرد وشجونه، كما في أحلامه المؤودة، وأوهامه القاتلة، ونزاعاته النفسية والروحية والإنسانية، جزءاً من حركة النتاج السينمائي العربي الراهن؟

هذه أفلام تندرج في إطار التجديد السينمائي المنبثق من أعماق التحول الإنساني العربي العام. إطار مرتكز على تحرير النص السينمائي من الفعل الجماعي، والذهاب إلى الفرد - المواطن - الإنسان، لمنحه فرصة البوح بمكنونات نفس متألّمة وجريحة، أو نفس متعطّشة للتغيير، أو نفس حاملة بخلاص ما، وساعية إلى تحقيقه. في «جنينة الأسماك» (٢٠٠٨) للمصري يُسري نصر الله مثلاً، تخرج الشخصيات من الأدوار المرسومة لها، كي يقف / الممثلون - الممثلات أمام كاميرا المخرج ليقولوا إضافاتهم الذاتية كبّوح مباشر عمّا يعتمل في النفس والروح. هذا ما فعله اللبناني غسان سلّهب في «أشباح بيروت» (١٩٩٨) أيضاً: ممثلون - ممثلات يجلسون أمام الكاميرا ويروون بعض المُعلّق في الذات. هذا إصرار من مخرجين أرادوا إتاحة مجال أوسع أمام البّوح الذاتي، انسجاماً مع المسارين الدراميين للحكيتين الأصليتين. هذا تأكيد سينمائي على أولوية الفرد وحكاياته، وعلى معنى السينما في ارتباطها الوثيق بالمهمّش والجانبّي، وبغير المروي سابقاً.

٢ - الحكاية الفردية

سمة الحكاية الفردية قاسم مشترك لأفلام عديدة بدأت تضع السينما العربية في مناح جديدة لها، بحثاً في أحوال بيئة ومجتمع وجماعة، لكن من خلال عينيّ هذا الفرد القادر على تكثيف اللحظة، وقول وقائع، ومناجاة حقائق كانت مخفية في متون القضايا الكبيرة. هذه أفلام تندرج في الإطار نفسه لأنها اعتمدت لغة سينمائية مفتوحة على الخليط المطلوب بين متانة السيناريو والمعالجة، والإدارة الدقيقة للممثلين، والأداء الصائب لهؤلاء، أو لبعضهم على الأقلّ، بالإضافة إلى عمليات التوليف والإضاءة والتصوير وغيرها، وعلى إدخال التوثيقي في الروائي المتخيّل (والعكس صحيح)، وإن لم تكن النصوص المكتوبة كلّها ذات سوية إبداعية متشابهة. فعلى الرغم من نقد سلبي تعرّض له «التائب» لعلواش مثلاً، لا يُمكن تجاوز هذا العمل الجميل والمتقن، لكونه متمكناً من تشريح الحالة الجهادية من خلال قصّة مناضل إسلامي خرج من جماعته طالباً خلاصاً ربما لا يحصل عليه. وهذا شبيه، إلى حدّ ما، بجوهر «يما» لصحراوي، الذي فكّك حالة هي أيضاً جهادية، لكن لمناضل إسلامي وجد نفسه أمام مأزق الجريمة (مقتل شقيقه) والعار (مولود لشقيقه الراحل) والذنب (العلاقة الملتبسة بوالدته). وإذا لم يكن «جنينة الأسماك» متوافقاً والمسار الدرامي البديع لنصر الله في «سرقاات صيفية» (١٩٩٠) و«مرسيدس» (١٩٩٣) مثلاً، إلّا أنه شكّل منعطفاً، أو ساهم في تشكيل منعطف كهذا على الأقلّ، بإدخاله الكلام المباشر والعفوي والصادق في صلب الحكاية السينمائية. تماماً كما فعل سلّهب في فيلمه الروائي الطويل الأول هذا، وإن لم يستكمل التجربة نفسها في أفلامه الروائية اللاحقة. وهذا كلّهُ، من دون الغوص في نماذج مغربية عديدة، كأعمال المغربيين نبيل وهشام عيوش وهشام لعسري ونور الدين

لخماري وفوزي بنسعيدى مثلاً، أو الجزائري إلياس سالم، أو التونسي محمد زرن (هذه أمثلة قليلة جداً، قياساً على حجم التحوّلات السينمائية الحاصلة في تلك البلاد).

أمثلة كهذه لا تُلغي ما صنعه سينمائيون عديدون، خصوصاً في لبنان ومصر وفلسطين. الحكاية الفردية والتقنيات الحديثة باتت كلّها ركيزة نتاج متكامل، يشقّ طريقه الصعب بجهد ملحوظ في مواكبة الراهن، وفي التحوّل (أو محاولة التحوّل) إلى سينما عربية راهنة أيضاً. فإذا أجمع نقّاد على كون الفلسطيني إيليا سليمان أكثر من أتقن تحويل الحكاية الفردية (المغلّفة بلغة سينمائية باهرة وجميلة ونقيّة وأسرّة ومتقنة) إلى مראה بيئة ومجتمع وجماعة، بعيداً من هرطقة الخطاب الجماعي والقضايا الكبيرة، إلّا أنّي من قلة لا تنسى الفعل السينمائي المهمّ الذي حقّقه الفلسطيني ميشال خليفي في «عرس الجليل» مثلاً، في العام ١٩٨٧، عشية اندلاع الانتفاضة الشعبية الفلسطينية السلمية الأولى. كان ذلك في لحظة تاريخية مهمّة، عندما رسم خليفي في فيلمه هذا ملامح مسئلة من واقع الحال الفلسطيني داخل دولة العدو الإسرائيلي. الزواج العربي التقليدي يصطدم بالعجز الجنسي للشباب، الناتج من قوّة الكبت الاجتماعي وثقافة التربية المتزمتة، المُضاف إليهما تأثيرات الاحتلال الإسرائيلي. وإذا هاجم البعض فيلم خليفي هذا، بسبب مشاهد المشاركة الإسرائيلية في العرس، متّهماً المخرج وفيلمه بـ «التطبيع»، فإنّ المشاهد نفسها عكست جزءاً حقيقياً من واقع الحال، دفع المخرج إلى التعامل معه كحالة قائمة، من دون أن ينسى ما تعمّق به سليمان لاحقاً: هناك مأزق إنساني وأخلاقي وثقافي وتربوي داخل المجتمع الفلسطيني-العربي، الذي تضاعفت سلبياته جرّاء الاحتلال الإسرائيلي.

٣- الوثائقيّ أنضج إبداعاً في مقاربة الحكايات

منذ مطلع التسعينيات الفائتة، بدأ إيليا سليمان رحلة التفكيك السينمائي الجذري لنتائج فلسطينية وعربية، من خلال توغّله الجماليّ في الحكايات الفردية الخاصّة بفلسطينيين مقيمين في دولة العدو الإسرائيلي؛ أي بأولئك الذين ارتضوا أن يحملوا جوازات سفر إسرائيلية، في مقابل البقاء في أرضهم وبلداتهم وجغرافيتهم الحاملة تاريخاً عريقاً وتراثاً عتيقاً. حكايات مسئلة من يوميات يعيشها كل فلسطيني وعربي، مصوّراً إيّاها في ثلاثيته «سجل اختفاء» (١٩٩٨) و«يد إلهية» (٢٠٠٢) و«الزمن الباقي» (٢٠٠٩)، مُضيفاً إليها تلك السخرية المريرة التي برع سليمان في التقاط ذبذباتها، جاعلاً إيّاها في صلب النصّ والمعالجة والمناخ العام. سخرية تبدأ في الداخل الفلسطيني، ولا تنتهي عند الإسرائيلي المحتلّ، الذي يعجز عن تحديد مكان في بلد احتلّه، فيستعين بأسير فلسطيني معصوب العينين كي يرشد التائه إلى الاتجاه المطلوب. السخرية التي أتقن سليمان تصويرها، واضحة مثلاً في لقطة رجال البوليس الإسرائيليين الذين يبولون على حائط في واحدة من أكثر اللقطات سخرية ومرارة. أو في مشهد الفتاة الفلسطينية التي تُتقن العبرية، فإذا بها تُربك رجال الشرطة بواسطة جهاز لاسلكي، بهدف السخرية منهم. هذا كلّهُ بلغة سينمائية متجانسة في بلورة سردها الدرامي، حيث تظهر التقنيات كلّها في تكامل يُضيف على جمال النصوص بهاءً واكتمالاً.

لا تنتهي الأمثلة. لبنان زاخراً بها، خصوصاً على مستوى الفيلم الوثائقي الجديد، الذي يُمكن اعتباره عنوان الراهن السينمائي العربي، الذي تحوّل سريعاً إلى مدخل سينمائي، إلى ذاكرة يُراد لها التغييب القسري والأبدي، وإلى وقائع يُراد لها التزوير والتشويه، وإلى حقائق يُراد لها أن تبقى ملتبسة ومعلّقة في الفضاء القاتل لبلد لم يُشفَ من جروحه وأمراضه الناتجة من حربه الأهلية، ومن أعوام سلّمه الهش والمنقوص. أفلام وثائقية صنعها شبانٌ متحمسون لسينما تُساجل وتستفّر وتكشف وتطرح الأسئلة وتفضح وتبوح كي تُحصّن، أو تحاول أن تُحصّن على الأقلّ هذه الذاكرة من الموت، أو بعضها. أفلام وثائقية جعلت المادة الوثائقية والبحثية والأرشيفية، بالإضافة إلى ذكريات شخصيات مختارة بعناية ودقة، أشبه بسرد روائي يتكامل والمتخيّل الفني في إعادة التقاط أشياء من الماضي، ووضعها في سياق راهن يحتمل التأويل والتأمل والنقاش.

سينمائيو القرن الحادي والعشرين، في مصر كما في بعض بلدان المغرب العربي، ما عادوا يثقون بتأثيرات الفانت قبلهم، لأنهم أرادوا الاكتشاف والبوح وفقاً لما هو واقع حالياً.

ماهر أبي سمرا وإليان الراهب وسيمون الهبر ورامي نياحوي ونديم مشلاوي وهادي زكّك وزينة صفير وداليا فتح الله ولينا صانع و خليل زعرور وديغول عيد ومحمود قعبور وغيرهم، سينمائيون شبانٌ وشابات وضعوا الفيلم الوثائقي في خانة الإبداع السينمائي، وحرّروه من خطابيته التلفزيونية، وجعلوه شهادة حيّة (بعضهم تعاون من أجل هذا مع أحد أفراد عائلته، كالأب أو الأم أو العم أو الجدة) تنبض بأحوال أناس وبلد وحكايات، تأتي من الماضي كي تُنير شيئاً من الحاضر، وتعيد رسم خارطة الأحداث والأحوال القديمة كي تقول بعض هذا الراهن. سينمائيون لبنانيون آخرون أنجزوا أفلاماً روائية، بعضها غاص في البناء الإنساني نفسه، وفي السعي إلى نبش الماضي، كثلاثية غسان سلهب «أشباح بيروت» (١٩٩٨) و«أرض مجهولة» (٢٠٠٢) و«أطلال» (٢٠٠٦)، بالإضافة إلى أحد أجمل الأفلام الوثائقية اللبنانية حديثة الإنتاج «١٩٥٨» (٢٠٠٩)، التي صنعها سلهب أيضاً. بدأت الثلاثية بتأثيرات الحرب الأهلية وإفرازاتها على الأفراد، واكتملت بتحليل الانهيار النفسي الخطر الذي أصاب الفرد في مدينة الخراب الدائم. بينما عاد الفيلم الوثائقي إلى ما يُعرف باسم «مقدّمة الحرب الأهلية اللبنانية»، المتمثلة بمعارك متفرّقة جرت في نهاية عهد الرئيس الراحل كميل شمعون في العام ١٩٥٨، وهو العام نفسه الذي وُلد فيه المخرج، فإذا بالفيلم يجمع الذاتي بالعام من خلال شخصية الأم، ويمزج الصّور التوثيقية المتحركة بملامح اليوم، ويضع أسئلة الهوية والانتماء والعلاقات في مقدّمة المشهد السينمائي.

على المستوى الروائي اللبناني الطويل أيضاً، لا يُمكن التغاضي عن إنجازات فؤاد عليوان وإيلي خليفة وميشال كمّون، الذين جاؤوا إلى الروائي الطويل من اختبار روائي قصير أسّس منحى إبداعياً جديراً بالاهتمام والمناقشة، لما فيه من تصوير سينمائي بليغ، ومعاينة درامية

عميقة لأحوال وحكايات، وتفكيك جمالي لوقائع وتفصيل. بينما شكّلت أفلامهم الروائية الطويلة الأولى، «عصفوري» (٢٠١٢) لعلوان «ويا نوسك» (٢٠١٠) لخليفة و«فلافل» (٢٠٠٦) لكّمون، مداخل تجديدية في مقاربة الشرط الإنساني بمحليّته اللبنانية. بينما ذهبت دانيال عريبي إلى ما هو أبعد من الواضح: بأفلامها القصيرة (خصوصاً «دردشات صالونية»، ٢٠٠٤)، وضعت الصورة السينمائية اللبنانية أمام امتحان جرأتها في اختراق الممنوع، تماماً كما فعلت في «معارك حب» (٢٠٠٤) و«بيروت بالليل» (٢٠١٢) تحديداً. وهذا كلّ على نقیض فيلمي ندين لبكي «كرامل» (٢٠٠٧) و«هلاً لوين؟» (٢٠١١)، اللذين يبقیان بمثابة الوجه الآخر للسينما اللبنانية: التجاريّ المغلّف بشيء من محاسن الصورة، والتبسيطيّ المرتكز على استخدام متواضع للتقنيات السينمائية التجديدية.

رابعاً: التجديدي في مواجهة التقليدي

١ - سينما و«فيديو كليب» وبهتان المشهد البصري

إشارة ضرورية: كل كلام على أفلام من دون غيرها لا يُلغي أهمية أفلام لم تُذكر هنا. لكن، كل كلام على أفلام ساهمت في تجديد صناعة الصورة السينمائية العربية لا يعني أن «كل شيء على ما يُرام». هناك هنّات كثيرة، وارتباكات سينمائية فظيعة، وفضائح بصرية كارثية، متمثلة بأفلام يستمر أصحابها في صنعها على ركائز استهلاكية تسطيحية ساذجة وهابطة، في لبنان ومصر وبلدان عربية أخرى. أفلام تخرج أحياناً من «فضائح» صناعة الـ «فيديو كليب»، وتأتي أحياناً أخرى من تأثيرات دينية تحوّلها إلى أفلام تجارية استهلاكية بحتة، تقضي على الفن والإبداع من أجل تأملات ماورائية يستطيعها أناس لا علاقة لهم بالسينما ولا بطقوسها ولا بصالاتها. الاستهلاك بمعناه المُسطّح، يُشبه التجاريّ بمعناه المالي. صحيح أن السينما صناعة، وهذا يعني أنها محتاجة إلى أموال تُصرف على إنجاز الأفلام، وتُسَترَد من العروض التجارية الجماهيرية. لكن ما جرى ولا يزال يجري كما في أن الانصراف إلى المُسطّح والفارغ أفرز أعمالاً نجح بعضها في رفع أرقام الإيرادات، لكنه برع في خفض نسبة الإبداع، إلى درجة الإلغاء. لعلّ نموذج ندين لبكي يصلح هنا: هي جاءت إلى السينما من صناعة الـ «فيديو كليب»، لكن الفعل السينمائي، الناتج من دراسة أكاديمية متخصصة بالسمعي البصري، أتقن تقديم الأجل والأفضل، مُعلناً أن أسلوب لبكي في الـ «فيديو كليب» مختلف عن آلية الاشتغال نفسه في أعمال أخرى. «كرامل» و«هلاً لوين؟» يعكسان ذاك المزيج بين شيء من السينما (قابل للتطوير) بشيء من السهل (المُسيء أحياناً إلى الجماليات السينمائية القليلة). من جاء بعدها، ألغى الجانب السينمائي كلياً، مُقدِّماً أسوأ ما يُمكن تخيّل في صناعة الصورة السينمائية.

إلى ذلك، لم يكن ميشال خليفه وإيليا سليمان مخرجين فلسطينيين أدّيا، وحدهما، دوراً بارزاً في إخراج السينما الفلسطينية من رتبة الخطابية والنضال والأيدولوجيا. فنزار حسن وعزّة الحسن ورائد أنضوني وبلال يوسف وكمال الجعفري ومهدي فليفل، مثلاً في الجانب

الوثائقي، وتوفيق أبو وائل، في الجانب الروائي (له واحد من أهم الأفلام الفلسطينية وأجملها شكلاً ومضموناً بعنوان «عطش»، ٢٠٠٤)، إلى جانب آن - ماري جاسر ونجوى نجار وشيرين دعبس، فعلوا ولا يزالون يُفعلون المعنى الجمالي للسينما الروائية، من خلال اشتغالات متفاوتة المستويات الإبداعية، لكنها منصبة كلها عند التنقيب السينمائي في ماض وحاضر لا يفارقان المخيلة، ولا يخرجان على الوعي المعرفي بهما.

٢ - اختبارات أولى أكثر تجديداً من عراقة آخرين

لعلّ نجوى نجار أكثر المخرجات الفلسطينيات الثلاث هؤلاء إثارة للجدل، لمسها في «المر والرمان» (٢٠١٠) خطأ أحمر تمثل بنشوء قصة حب بين زوجة أسير ومدرب رقص، ما أثار ردود فعل سلبية تغاضت، كما هي عادة الأغلبية الساحقة من ردود الفعل العربية، عن المنجز السينمائي.

ينسحب هذا الجمال السينمائي على مخرجتين مصريتين شابتين حققتا فيلميهما الروائيين الطويلين الأولين، اللذين أثارا ردود فعل «إيجابية»، لما فيهما من أدوات جمالية ودرامية مثيرة لمتعة المشاهدة والنقاش. ففي العام ٢٠١٢، أنجزت هالة لطفي ونادين خان ما يُمكن وصفه بأنه «إعلان ولادة سينمائية رائعة»، يُتوقع لها أن تكون امتداداً إبداعياً للتجديد السينمائي المصري والعربي، وأن تُستكمل لاحقاً بإضافات جمالية مطلوبة. لطفي حققت «الخروج للنهار»، مشغلة فيه مع ثلاثي لم يُبارح غرف المنزل إلا قليلاً. ثلاثي الأب المريض والمُقعّد، والأم المتهاكة، والإبنة التي تصرف يوميات عمرها في خدمة الأب ومساعدة الأم. وخان حققت «هرج ومرج»، الذي حافظ على وحدة المكان (بقعة جغرافية - اجتماعية فقيرة)، لمقاربة أحوال فئة من الناس، في يومياتهم المثقلة بالحب الخائب، والعلاقات المعقّدة، وأنماط العيش المنقوصة. الكاميرا مع لطفي مرتكزة على إيقاع هادئ يحمل في طياته كمّاً هائلاً من الغضب المبطن، والقهر المخبأ، والوجع الدفين. والكاميرا مع خان أسلس قليلاً في تناولها هؤلاء المقيمين عند الحافة الأخيرة للحياة، وداخل أروقة الخراب الذاتي.

لا شك في أن الثنائي المصري لطفي - خان سليل حالات سينمائية مصرية وعربية كسرت محرمات عديدة بهدف إيجاد حيّز سينمائي أكبر للحكاية الفردية. هذه الأخيرة وجدت في أعمال سينمائيي «الموجة الواقعية الاجتماعية» في ثمانينيات القرن المنصرم ركيزة لبورة مفاهيم جمالية أقوى وأمتن في معاينة الحكايات. وإذا بدا يُسري نصر الله أكثر السينمائيين ميلاً إلى تفعيل الحكاية الفردية، فإن محمد خان لم يتردد لحظة واحدة في اختبار تقنية «ديجيتال» في تحقيق «كليفتي» (٢٠٠٤)، وخيري بشاره في تمرين الذات على التقنية نفسها في «موندوغ» (٢٠١٢)، المختلف كلياً، شكلاً ومضموناً، عن سائر أفلامه وأفلام مجاليه. هاتان تجربتان جمعتا الاختبار التقني بمحاولة بلورة فكرية وجمالية أعمق للحكاية الفردية أيضاً. لكن «راهن السينما العربية» معقود على سينمائيين شباب، أثروا المشهد العربي برمّته، بما امتلكوه من وعي معرفي، ومخيّلة مفتوحة على الاحتمالات كلها، وجراًة في تحطيم الثوابت والجاهز.

سينمائيو القرن الحادي والعشرين، في مصر كما في بعض بلدان المغرب العربي، ما عادوا يثقون بتأثيرات الفئات قبلهم، لأنهم أرادوا الاكتشاف والبوح وفقاً لما هو واقع حالياً. الأمثلة، هنا أيضاً، عديدة: أحمد عبد الله وإبراهيم البطوط خير مثال على التجديد الفعلي في بنية السينما المصرية، الأول بفيلمه «هيليوبوليس» (٢٠١٠) و«ميكروفون» (٢٠١١)، علماً أن له فيلماً ثالثاً بعنوان «فرش وغطا» أنجزه في العام ٢٠١٣. والثاني بأفلامه الثلاثة «عين شمس» (٢٠٠٩) و«حاوي» (٢٠١٠) و«الشتا اللي فات» (٢٠١٢). التغيير السينمائي واضح: ميزانيات قليلة سمحت باستخدام كاميرات تحوّل النص المكتوب إلى متتاليات بصرية، وإلى تمرين على تنفيذ مونتاج قاطع ومؤثر، وإلى الإيغال في قراءة التبدّل هنا وهناك. محاولات أخرى تزامنت وبداية الاشتغال السينمائي للثنائي عبد الله - البطوط، متمثلة بفيلمين أميل إلى اعتبارهما مرايا شفافة وقاسية ليس فقط لسينما لا تأبه إلا بما هو عميق وفعال، ولا تكثرث إلا بما هو صادم وحقيقي، بل أيضاً لغليان البيئة الاجتماعية المصرية أيضاً. كما أميل إلى وصفهما بشهادتين سينمائيتين كشفتاً شيئاً مما يعتمل داخل البيئة الاجتماعية المصرية، قبل اندلاع ما يُعرف باسم «ثورة ٢٥ يناير»: الأول بعنوان «٦٧٨» لمحمد دياب، والثاني بعنوان «الخروج» لهشام عيساوي. تناول الأول مسألة التحرش الجنسي المرافق لكبت المجتمع والناس، وعاین الثاني مأزق الحب - الزواج النابع من علاقة بين مسيحية ومسلم. عالج الفيلمان بعضاً من نبض المجتمع المصري وغليانه، وصوّر شيئاً من التمزقات الشديدة التي ضربته، وباح بما كان يُفترض به أن يُقال علناً: تسليط الضوء على خلل فظيع وخطر في بنية المجتمع المصري، بهدف التنبّه إليه والعمل على إيجاد حلول له.

هذه أمثلة؛ النقاش مفتوح على عناوين وتفاصيل كثيرة. لكنها أمثلة يُمكن اعتبارها مدخلاً إلى واقع أكبر وأعمق.

خامساً: عن راهن سينمائي عربي مرافق لصناعة الصورة

١ - مهرجانات مهرجانات مهرجانات: تبديل المعطى وفقاً للعصر

«راهن السينما العربية»؟ هناك أيضاً ما يُرافق صناعة الصورة، وما يُفترض به أن يكون امتداداً طبيعياً لها: المهرجانات؛ إصدار الكتب؛ صالات السينما.

هذا كلّ جزء أساسي من «راهن السينما العربية» أيضاً. هذا متن الحكاية الآتية، لأن «راهن السينما العربية» لا يستقيم من دون معرفة المآل التي بلغتها صناعات أخرى مرافقة لصناعة الصورة السينمائية. المهرجانات؟ صناعة بحدّ ذاتها. إصدار الكتب أيضاً. للصالات السينمائية حكايات وحكايات. بلدان الخليج العربي سبّاقة إلى ابتكار نمط جديد من صناعة المهرجانات السينمائية، منبثق من مزيج المال والرغبة في التفوّق، بالإضافة إلى جدية العمل، والوعي المعرفي السليم بأهمية الفعل الثقافي للصناعة السينمائية. كيف جرى أن بلداناً لا تملك صناعة سينمائية متكاملة «نجحت» في ابتكار شكل جديد للمهرجان السينمائي العربي، بينما بلدان ومجتمعات

عربية عريقة في صناعة الصورة، فشلت فشلاً ذريعاً في حماية تاريخ مهرجاناتها السينمائية، الملتزمة نهجاً ثقافياً في العمل السينمائي سابقاً؟ كيف جرى أن الإمارات تحديداً تفوّقت على جيرانها في صناعة المهرجان السينمائي، بينما دمشق والقاهرة وقرطاج، مدن المهرجانات العربية الأعرق والأقدم والأكثر تقدّمية حينها، باتت في مرحلة «الموت السريري»، إما بسبب «الحدث العربي» الذي عرفته تلك البلدان منذ نهاية العام ٢٠١٠، وإما بفعل التغييرات المتلاحقة التي أصابت المهرجانات والبلاد أحياناً.

لم تعد الثقافة التقديمية والتميّزة بكون السينما أداة مواجهة وتوعية وتثقيف، عنواناً أثيراً في عصر محتاج إلى تبديل جذريّ في آلية العمل، وإن تمسك البعض بشعارات تقدّمية.

لكن السبب الجوهريّ لهذا «الموت السريريّ» كامنٌ في التهرؤ الداخلي الذي أصاب البنى الجوهريّة للمهرجانات الثلاثة هذه، وآلية الترجمة العملية لمفاهيمها «التقدّمية»، والجانبين التنظيمي والإداريّ منذ أعوام عديدة سابقة لـ «الحدث العربي». الدوحة مثلاً، بما لديها من إمكانات مالية ضخمة وهواجس مرتبطة برغبة دفينّة في إعلاء شأنها في السياسة والثقافة والأمن والاقتصاد الدولي... إلخ، فشلت بدورها في إيجاد مكان لها على مستوى المهرجان السينمائي. هذا يعني أن المال وحده غير كافٍ. مهرجان أبو ظبي (في العام ٢٠١٣، نظّم دورته السابعة) عانى ارتباكاً في بدايات تأسيسه، لكنه اتّخذ لاحقاً سلوكاً هادئاً في تطوير بناه الداخلية وثقافته السينمائية، بينما أدرك مهرجان دبي (أقام، في العام ٢٠١٣، دورته العاشرة)، منذ البداية، كيفية السير بروية على الطريق الصعب والطويل الذي يُفترض به أن يأخذ المهرجان إلى مكانته الدولية التي يستحقّ. هذان المهرجانان الدوليان لم يتوقّفا عند مسألة العروض واختيارات الأفلام والمسابقات والجوائز والبرامج، لأنهما خاضا ويخوضان تجربة الإنتاج المشترك، بمنحهما مشاريع عربية متفرّقة ما يُساعد على إنتاجها، إما مالياً بشكل مباشر، وإما عبر تأمين لقاءات بين أصحاب المشاريع المُقدّمة والموافق عليها ومنتجين وممولين أجانب.

في الوقت عينه، كانت مهرجانات دمشق والقاهرة وقرطاج (كونها المهرجانات الدولية الأساسية في سورية ومصر وتونس) تعاني تأثيرات سقوطها في الانهيارات والتمزّق وفقدان البوصلة والقدرة على الإدارة والتنظيم وترتيب الرؤى الثقافية والفنية. هذا أفضى إلى تشكيل نمط مغاير للمعروف على مستوى صناعة المهرجان: لم تعد الثقافة التقديمية والتميّزة بكون السينما أداة مواجهة وتوعية وتثقيف، عنواناً أثيراً في عصر محتاج إلى تبديل جذريّ في آلية العمل، وإن تمسك البعض بشعارات تقدّمية مثلاً. باتت السينما العربية أكثر تحرراً من سطوة الأيديولوجيا، والصراع ضد العدو الإسرائيلي، والخضوع التام لمفهوم «لا صوت يعلو فوق صوت المعركة». ولأن السينما العربية كسرت هذا كلّ، كان على المهرجانات السينمائية أن تكسر هذا كلّ، وتنتبه إلى الجديد المنبثق من واقع الارتباط الوثيق بين إبداع الصورة ومرارة الفرد في تفاصيل عيشه كلّها. أو المنبثق من مقولة إن السينما جزءٌ من الحياة، إن لم تكن امتداداً لها، وإن

السينما مُطلّبة بمساواة بصرية جميلة ومتكاملة بين الشكل والمضمون، وأن السينما محتاجة إلى مال ومخيّلة وإدارة تهتمّ بتوزيع النتاج وعرضه. لا شكّ في أن مهرجاني دبي وأبو ظبي انتبها إلى المعضلات الحديثة للسينما العربية، فحاولا، ولا يزالان يحاولان، مواكبة هذا التطور، بمنحهما دعماً إنتاجياً لمشاريع يُستشفّ منها أنها قابلة لأن تكون تفعيلاً إضافياً للبناء السينمائي العربي التجديديّ. كما أنهما وضعا أمامهما هدفاً أساسياً: الجيل السينمائي الشابّي الجديد مهتمّ بتقنيات الصورة وتطوّراتها الحديثة، اهتمامه بمآزق الفرد وهواجسه وأحلامه المؤوودة وخيباته ومرارات عيشه. أدركا تماماً أن زمن الأيديولوجيات القومية والوطنية والجماعية، التي عزلت الفرد وغيّبت موانعاً عليه الاهتمام بذاته كجزء من الاهتمام بالعام، قد ولى. الأغلبية الساحقة من الأفلام العربية الجديدة لم تعد تكثر للجماعات وقضاياها، ولفلسطين كعنوان عريض ووحيد لمضامين نضالية وخطابية. حتى السينما الوثائقية تحرّرت من هذا كلّ، وذهبت، كالسينما الروائية، إلى الحكايات الفردية، والناس المهمّشين، والتفاصيل الجانبية التي بدا واضحاً، بفضل هذه الأفلام، أنها كانت ولا تزال متن الحكاية، وإن غيّبت سنين مديدة.

كان على المهرجانات السينمائية العربية أن تواكب هذا التحول الجوهريّ، كي يستقيم حضورها في العصر. مهرجان مراكش الدولي في المغرب مثلاً (تأسّس في العام ٢٠٠٠)، بدا متيقناً من هذا كلّ قبل أي مهرجان آخر. الاستفادة من رحابة صدر الملك المغربي، ومن الميزانية الجديّة، ومن الخبرات الفرنسية، أطلقت كلّها المهرجان كي يقول موت الأيديولوجيا، بل كي يؤكّد أن المهرجان السينمائي مرتبط بالسينما أولاً وأساساً وقبل أي شيء آخر. اقتفى المهرجان أثر مهرجانات دولية عريقة، وجعل البرامج الملتحقة بالمسابقة الرسمية جزءاً من اللعبة الثقافية المتكاملة، وحول دعوة سينمائيين غربيين ذوي مكانة لافتة للاهتمام إلى فعل حواريّ مباشر بينهم وبين مهتمّين (دروس السينما مثلاً). لكن وصول «الإخوان المسلمين» إلى السلطة وضع أمام صناعة السينما المغربية كلّها، أفلاماً وصلات ومهرجانات ومؤسّسات سينمائية رسمية، حواجز وتحديات صعبة، بسبب الموقف المتمرّز للإخوان وأشباههم إزاء الفن والثقافة والإبداع والتحرّر.

٢ - الكتب: خارج المهرجانات وداخلها

حتى الكتب التي اعتاد مهرجانا دمشق والقاهرة إصدارها فقدت معناها، وإن أثّرت المكتبة السينمائية العربية ببعض أبرز العناوين وأهمّها. فعلى الرغم من أن معظم الترجمات عانى ركافة في النقل من الأجنبيّ إلى العربي، وأخطاء في اللغة والكتابة، واستسهالاً في الطباعة والتوزيع، إلّا أن «سلسلة الفن السابع»، الصادرة عن «المؤسّسة العامة للسينما» و«وزارة الثقافة» في دمشق شكّلت، بالنسبة إلى كثيرين، عينا على العالم أعانته على التثقيف الذاتي والتنبّه والمتابعة. لكن، كل شيء تبدّل. «مسابقة أفلام من الإمارات» اختبرت هذه التجربة بتواضع، بإصدارها سلسلة «كرّاسات السينما»، التي تضمّنت تأليفاً وترجمة. مهرجان أبو ظبي عرف، لدورة واحدة على الأقل، إصدار أكثر من كتاب. لكن الاهتمام الفعليّ للمهرجانات السينمائية العربية الحديثة منصبّ

على إنتاج الأفلام، والتواصل بين السينمائيين والمهتمين، والبحث عن آفاق جديدة لسينما عربية جديدة.

لكن، هل يتحمّل المهرجان السينمائي مسؤولية التثقيف المباشر؟ هل عليه أن يهتم بإصدار كتب سينمائية إلى جانب اهتمامه بالبرامج الأساسية والجانبية؟ إصدار الكتب مسؤولية جماعية، تتحمّلها دور نشر ومؤسسات حكومية وخاصّة، كما هي واقع الحال في مصر وبلدان المغرب العربي، علماً أن ناشرين لبنانيين وعرباً ردّدوا مراراً أن «ندرة» المشاريع المُقدّمة إليهم تحول دون إصدارهم الكتب السينمائية. دور نشر عربية عديدة لا تنتبه إلى أهمية الكتاب السينمائي، ونقاد وصحافيون ومعنيون بالهمّ السينمائي لا يجدون الوقت الكافي لتأليف كتب جديدة بالنشر والتوزيع والقراءة. الاستسهال حاضرٌ في أغلبية الكتب المصرية والمغربية مثلاً، لكن غزارة العدد تواجه ندرة التحريض على سجال حقيقيّ، وعلى مزيد من الوعي المعرفيّ.

موت الأيديولوجيا في الإنتاجات السينمائية العربية الحديثة تمثل أيضاً بموت الاهتمام بكتب، يُفترض بوضعها الخروج المطلق من العناوين القديمة والباهتة، ذات الكليشيهات المُكرّرة والباءخة. في السابق، كثرت عناوين متشابهة، كـ «صورة العربي في السينما الهوليوودية»، و«الدور الصهيوني في تشويه العربي»، و«الصراع العربي - الصهيوني»، و«السينما والأدب»... إلخ. نادرة هي الكتب المتخصصة بالتقنيات مثلاً، أو بمذكرات سينمائيين، أو بسيرهم الحياتية والمهنية.

هنا، وفي السياق نفسه المتعلّق بـ «راهن السينما العربية»، يُشار إلى مآزق آخر من مآزق هذه السينما، سابقاً وراهناً؛ ما هو عدد السينمائيين العرب الذين وضعوا مذكراتهم في كُتب؟ كم واحداً منهم «سمح» بوضع سيرة حياتية/مهنية له؟ قد يسأل البعض: هل هذا ضروريّ؟ هل غياب هذا النوع من الكتب السينمائية يعني وجود مآزق ما؟ كتب كهذه ضرورية، وغيابها مآزق ثقافي وإنساني. فبدلاً من التقوقع في عناوين ثابتة لا تتغيّر، كأن يطلّ أحدهم بكتاب عن سينما نجيب محفوظ، بعد هذا الكمّ الهائل من الكتب الشبيهة به؛ ويكون كتاباً عادياً وبسيطاً ولا يُقدّم جديداً؛ فإن البدء بإصدار كتب تُعنى بالحكايات الفردية للسينمائيين، الذين عاصروا أزمنة وحالات وتبدّلات، والذين واجهوا وقالوا وتعرّضوا لمناكفات ومضايقات، والذين تعبوا وامتلكوا أفكاراً ورؤى وتحليلات، يعني أن عصرنا جديداً أنبثق. فهذا النوع من الكتب إضافة معرفية وثقافية لا تقلّ أهمية عن ضرورة إصدار كتب أكثر تخصصاً في شؤون تقنية وجمالية ودرامية، أو أكثر توجّلاً في المواضيع العصرية التي اشتغل عليها سينمائيون عرب عديدون، كالتحوّل الذي عرفه الفيلم الوثائقي، الذي بات أكثر ميلاً إلى السينما وهمومها، أو كمختلف التقنيات المعتمدة في كاميرات التصوير، والآفاق المرجوة منها، والنتائج التي تصنعها على مستوى الصورة والألوان والكادرات. هناك حالة جديدة في صناعة الصورة السينمائية العربية، لا بأس إن واكبتها حالة جديدة من تأليف الكتب أيضاً.

صناعة الكتاب في «راهن السينما العربية» لا يقف عند حدود المهرجانات. هذا زمن انتهى. لا أحد يعرف مصير «المؤسسة العامة للسينما» في دمشق، لأن لا أحد يعرف مصير سورية

أصلاً. أساساً، لم تكن صناعة الكتاب السينمائي مرتبطة فقط بمهرجانات سينمائية. القاهرة أكثر المدن العربية إنتاجاً للكتاب السينمائي. كمّ هائل يعثر عليه المهتم في شوارع المدينة وأرصفاتها ومكتباتها، ترجمات ومؤلفات محتاجة إلى تحرير ينقيها من شوائبها العديدة، لكنها ظلّت انعكاساً فعلياً لوقائع وحقائق وتفاصيل وحكايات. في المغرب وتونس وُضعت كتب عديدة تناولت مسائل متنوّعة، باللغتين الفرنسية والعربية. لكن التوزيع معطل، والتواصل مغيب، والاطّلاع على ما يُنتجه كتاب ونقاد وصحافيون هنا وهناك دونه صعوبات جمّة. هذا أيضاً جزء من مأزق جمّة تعانيها السينما في راهنها العربيّ.

٣- الصالات ومأزق المُشاهدة

لا يستقيم الحديث عن «راهن السينما العربية» أيضاً من دون التوقّف عند واقع الصالات المنتشرة في المدن العربية. الأغلبية الساحقة منها مغلقة، أو باهتة تحتاج إلى تأهيل جذريّ، أو مغلّقة بين قوانين تمنع تحويلها إلى متاجر أو مصانع أو مقاهٍ، وبين واقع حال مزّرٍ يستحيل معه تحديثها. الأغلبية الساحقة من دور العرض في بلدان المغرب العربي ومصر وسورية والعراق وفلسطين مثلاً، تعاني انهيارات شتّى بمستوياتها كلّها. بينما بلدان عربية أخرى، كلبنان وبعض أقطار الخليج العربي، فتحت مجالاً واسعاً أمام صالات عصرية جداً إلى درجة التصادم مع طقوس المُشاهدة الفعلية، أو صالات حسنة التجهيز إلى درجة لا تُحتمل، لكنها تعاني كلّها تقريباً مأزقاً آخر: غياب الاهتمام بالنتاج السينمائي المحلي، كما العربي. علماً أن كثرة الصالات السينمائية في مدن صغيرة الحجم يُقابلها ندرة الأفلام الجديدة المعروضة أسبوعياً.

خاتمة

لا شك في أن نقصاً كبيراً يعترى هذه المداخلة، لا تُساع الحكاية السينمائية الراهنة. الأمثلة المُقدّمة أعلاه إن هي إلا دعوة إلى نقاش أوسع وأعمق. النماذج جزءٌ من واقع حال يُفترض بالمهتمين والمعنيين بالأمر متابعته ورفده بتحاليل نقدية سجالية. النقص مُبرّر، لكنه دعوة متواضعة إلى اجتهاد للإضافة أو التشذيب □