

## السينما العربية: تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي(\*)

رياض زكي قاسم(\*\*)

المدير العام لمركز دراسات الوحدة العربية بالوكالة.

في حضرة الفكر السينمائي، وحضور الدور النهضوي الذي قدمته السينما العربية للفكر العربي، المائل في أذهاننا، منذ أن كانت أجيال عربية تذهب إلى السينما، إلى زمن سَجَل حضور السينما في بيوتنا تفوقاً لا يُبارى؛ عبر تلك الصداقة الوطيدة التي جمعت بين السينما والتلفزيون، تَمَثَّلُ جملة مبررات تستدعي الاحتفاء بالسينما، من أهمها: ما للسينما من حق على الثقافة العربية، ومن فضل أيضاً، وما لها من تأثير في عملية بناء وغرس الوعي، وما لهذه السينما من قدرة عجيبة على إعادة تشكيل الصوت، والكلمة، والحدث، والموقف، وحتى التخيل...؛ إذ تصوغ الواقع من منظورها الفني، فإذا مسار الزمن غير متفَلَّتْ، كأنه في إَسار زمني محدّد، لكنه بليغ الإيحاء والرميز والدلالة؛ وإذا بهذه السينما في مجمل الأحوال أكثر انتقاداً لمضمون قضاياها وطرائق معاشنا وتفكيرنا، وكذلك مفردات تعبيرنا عن الأشياء؛ لذلك، استحقت «السينما العربية» اهتماماً في البرنامج العلمي (٢٠١٠ - ٢٠١٤) لمركز دراسات الوحدة العربية، وأخذت المسألة طريقها إلى التنفيذ، بعمل مشترك أنجزه مركز دراسات الوحدة العربية والمعهد السويدي بالإسكندرية، فكانت الندوة بعنوان: «السينما العربية: تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي».

أما أيام وقائع الندوة، الثلاثة، فشهدت مداخلات ونقاشات لـ ١٧ ورقة بحثية، إضافة إلى ١١ تعقيباً، ثم اختتمت بحوار مفتوح، وجملة اقتراحات تسهم في نهوض السينما العربية حاضراً ومستقبلاً.

(\*) تمثل هذه المراجعة خلاصة الكتاب الذي سيصدر قريباً عن مركز دراسات الوحدة العربية تحت العنوان نفسه. والكتاب هو عبارة عن بحوث ومناقشات الندوة التي نظّمها المركز بالتعاون مع المعهد السويدي بالإسكندرية، وعقدت بتاريخ ١٨ - ٢٠ كانون الأول/ديسمبر ٢٠١٣، في مدينة «الحمامات» - تونس.  
(\*\*) البريد الإلكتروني: riadzkassem@hotmail.com.

## - ١ -

انطلق بحث: «راهن السينما العربية» بتساؤل مشروع: هل يمكن تحديد راهن السينما العربية باللحظة الآنيّة؛ وتحديد ذلك بالأعوام الثلاثة عشر الأولى من الألفية الثالثة؟ تلك الأعوام التي بدت مرآة شفافة لانقلاب جدي في مسار الاشتغالات السينمائية العربية، خصوصاً لجهة تحطيم صنمية الأيديولوجيا والقضايا الجماعية، وتغييب الفرد وذاته وعلاقاته وانفعالاته وهواجسه بحجة «لا صوت يعلو فوق صوت المعركة»، ما أدى إلى إعلاء شأن الفرد العربي، بأحلامه وهمومه وخيباته... وأسئلته وسلوكه وارتباطه بذاته وبالأخر، من دون تناسي الاهتمام البصري بالتقنيات الحديثة، وبما تقدمه من أدوات شكلية.

ثم، ما هو المشترك في السينما الراهنة، من نقاط أساسية، تتجاوز المكان، من دون أن تتحرر كلياً من «المحلية» التي تساهم في إضفاء خصوصية درامية وجمالية؟

ويقرن البحث هذا الراهن للسينما بما يرافقها، وتحديداً ما يكون امتداداً طبيعياً لها: المهرجانات، وصلات السينما، وإصدار الكتب.

ولعل مدار التساؤل أيضاً: هل توجد سينما عربية موحدة الهوية، أم نحن أمام سينمات؟ وهو تساؤل عُقب عليه مطوّلاً، إذ أُشير إلى محاولة يتيمة لإيجاد

سينما عربية ذات مواصفات متقاربة، في العام ١٩٧٢، وقد دعا منظرو هذه السينما البديلة إلى الاستفادة من المنهج الوثائقي في إخراج الأفلام، لأن الأفلام الوثائقية - برأيهم - تشكل مدرسة يتعلّم فيها السينمائيون كيف يقاربون ويعالجون قضايا الواقع العربي بصدق.

**من واجب السلطات العمومية توفير شروط دعم القطاع السينمائي بكل الوسائل الممكنة لإتاحة الفرصة أمام المبدعين كي يرصدوا الواقع، وكي يكشفوا تناقضات المجتمع.**

## - ٢ -

ويستكمل البحث الثاني، ما سبق، إذ يربط راهن السينما العربية بـ «تاريخ السينما»، ويعرض حصيلة ما قدّمته السينما العربية من أعمال في القرن الماضي، ومطالع القرن الجديد، وأين وصلت بمنجزها العام، مع قَدْرٍ ما من التفاصيل. وإن تساءل الباحث عن الحصيلة في السينما العربية: كم فيلماً؟ وأيّة أفلام؟ قال: هي من الناحية الكمية تبلغ الآلاف، أما من الناحية الكيفية «فسيبقى الأمر أكثر من عسير»، وهو ما أشار إليه مهرجان دبي السينمائي الدولي (٢٠١٣)، في استفتاءه، وما أثبتته بقائمة أفضل ١٠٠ فيلم عربي، الذي اكتشف مازق السينما العربية لناحية التوثيق والأرشفة والتنظيم، والمعرفة بحقيقة المتراكم من المنجز السينمائي، كما كشف عن جوانب من بؤس معرفة «المجتمع السينمائي العربي» ودرأيته بحال السينما، واعتماده على الذاكرة، لا على الوثيقة، وعلى الرأي الشخصي الذاتي، لا الرأي المعرفي الموضوعي.

يخلص الباحث إلى توصية بالغة الأهمية، تتمثل بضرورة إيلاء العناية اللازمة لقانون «حقوق الملكية الفردية» وإنشاء «خزانة سينمائية عربية» (سينماتيك عربي).

طرح مشارك سؤالاً في صلب هذا البحث: «ما هي الصيغة التي يمكن معها أن نقول إن هذا الفيلم عربي، وهذا الفيلم ليس عربياً؟ ورأى أن إعطاء الهوية العربية لفيلم ما فيه إشكالية؛ فالسينما رؤية، أكثر ممّا هي لغة!

ورأى مشارك آخر في مسألتَي الحقوق والسينماتيك أمراً ذا شأن. والاقترح العملي لضمان وتوفير هاتين المسألتين يكون بتعزيز التعاون العربي المشترك، عبر مؤسسات سينمائية عربية، ذات طابع قومي.

### - ٣ -

في بحث: «كيف نكتب تاريخ السينما العربية؟» بدا تشديد على أن كتابة تاريخ السينما العربية لا يمكنها أن تتم، كما ينبغي لها، من دون وجود «خزانة سينمائية» (سينماتيك) عربية، تضمّ كلّ الإنتاجات السينمائية العربية، كما تضمّ الوثائق المرتبطة بها (من مجلات ومقالات صحافية نقدية وكتب وملصقات وبرامج إذاعية وتلفزيونية...)، ونصح الباحث باعتماد التخزين الرقمي، وطبع نسخ من هذا المحفوظ على أقراص مضغوطة، ووضعها رهن إشارة الباحثين والراغبين في الاستفادة منها ثقافياً باتفاق مع ذوي الحقوق.

### - ٤ -

في مسألة «التمويل والإنتاج، والإنتاج المشترك»، كان التركيز واضحاً على تجربة المغرب، فرأها الباحث وضعية إنتاجية رابدة، واقترح إجراءات عدّة لتجاوز هذا الراهن؛ فدعا إلى ضرورة التفكير في إخراج السينما (في المغرب) من «مرحلة التعاونيات»، والدفع بها إلى بناء صناعة سينمائية حقيقية، وإعادة النظر في الوظائف التي يمكن أن يلعبها صندوق الدعم في تحسين جودة الأفلام، وضرورة تشجيع الدولة للقطاع الخاص لدعم عملية الإنتاج وتجاوز «الشبّاك الواحد»، وضرورة الرفع من وتيرة الإنتاج ليصل في أفق العام ٢٠٢٠ إلى ٤٠ فيلماً في السنة، وذلك عن طريق البحث عن موارد جديدة للإنتاج، وتشجيع المستثمرين على الاشتغال في القطاع السينمائي، إضافة إلى اتخاذ التدابير اللازمة لإعادة الحياة للقاعات السينمائية، وإيجاد قاعات جديدة.

في المداخلات جرى التشديد على مسألة الإنتاج، وأهمية دعم الدولة للإنتاج السينمائي، باعتباره أساسياً؛ فالسينما لا تخضع فقط للمردودية المادية، بل لها أبعاد ثقافية، ثم إن من واجب السلطات العمومية (الدولة) توفير شروط دعم القطاع السينمائي بكل الوسائل الممكنة

لإتاحة الفرصة أمام المبدعين كي يرصدوا الواقع، وكي يكشفوا تناقضات المجتمع. بمعنى أنه يتعيّن النظر إلى موضوع التمويل باعتباره رهاناً سياسياً وثقافياً وحقوقياً.

## - ٥ -

كانت بداية بحث: «تاريخ المُخرِج في السينما العربية» إشارة مهمة إلى بادرة الإصلاح الاقتصادي طلعت حرب بتأسيس «استديو مصر» (١٩٣٥) الذي اكتشف أن الأهمية القصوى في صناعة السينما إنما تكمن خلف الشاشة وخلف الكاميرا، أي تتمثّل بالمُخرِج، فعمد إلى إرسال عدد من الشبان المصريين لدراسة الإخراج السينمائي في أوروبا.

ورأى الباحث أن الوقت قد حان لوضع تاريخ حقيقي للسينمات العربية، انطلاقاً من الصانع الحقيقي للسينما، أي المُخرِج؛ فالتاريخ الحقيقي لهذه السينما - برأيه - هو تاريخ المُخرِجين. واستطرد بالقول: والأفلام التي تشكّل التاريخ الفني للسينما المصرية، أي سينما المُخرِج قد لا تزيد نسبتها على ٥ إلى ٨ بالمئة من مجموع الإنتاج المصري، ثم عقد صلة بين الفيلم والمُخرِج، خلافاً لما هو شائع أن النجم هو العماد الأول للفيلم.

ويُثني الباحث على المُخرِجين الرواد، بدءاً بعبد القادر التلمساني وكمال سليم، وصولاً إلى صلاح أبو سيف وكمال الشيخ ويوسف شاهين، الذين شكّلوا علامة مرحلة انعطافية، قادت إلى المرحلة الجديدة في تاريخ السينما، أي تاريخ المُخرِج، وهي مرحلة الثمانينيات التي شهدت ولادة وترسيخ تيارين جديدين: تاريخ الواقعية النقدية الذي نهل منه صلاح أبو سيف، وتيار السينما الذاتية التي يُبدع فيها المُخرِج، انطلاقاً من ذاته، أعمالاً شاعرية حميمة ولافتة.

سجّل المعقّب ملحظاً رئيسياً، تتمثّل برفض الحصرية التي جاءت في الورقة البحثية، إذ بدأ التاريخ الحقيقي للسينمات العربية محصوراً بتاريخ المخرجين، في إشارة منه إلى ضرورة ذكر الإنتاجات التجارية، وهو تساؤل مشروع: «أين نذهب بأولئك المُخرِجين التجاريين الذين أنجزوا أعمالاً إبداعية ترقى إلى مصاف الفن الحقيقي، كحسن الإمام وهنري بركات وحسام الدين مصطفى؟»؛ وتساءل: «أليس ثمة رؤية للعالم، وراء السينما التجارية الرائجة»؟

## - ٦ -

وخصّ الفيلم التلفزيوني، بما يميّزه من الفيلم السينمائي، ببحث «السينما والتلفزيون»، على اعتبار أن الفيلم كشكل فني له مطلق الحرية، ومسموح له كل شيء، في حين أن الأمر يختلف تماماً في التلفزيون، حيث يتمازج الأسلوب الواقعي بالرومانسي.

وأشار الباحث إلى ما يشهده «الفيلم التلفزيوني» من تطور سريع، بفضل تطور الإنتاج التلفزيوني الذي يلتزم، بعناية شديدة، طرق استخدام الكاميرا وتشكيل الصورة والمونتاج، واستخدام حتى المواد الخام الفيلمية في التصوير. ولاحظ أيضاً تسارع الإنتاج المحلي للفيلم

التلفزيوني منذ بداية العام ١٩٩٩، في التلفزيونات الخاصة، بسبب تنافسها مع التلفزيونات العامة. لكن تبقى المشكلة دائماً، برأي الباحث، متمثلة بأصحاب القرار في التلفزيون، كونهم لا يدركون طبيعة الأساليب التلفزيونية، كما لاحظ أن عالم التلفزيون لم يوفر الفرص المناسبة أمام مخرجين جدد، ليحاولوا أن يحققوا أفلامهم الروائية لجمهور شاشة التلفزيون وفق نوعية تقارب فنية الفيلم الروائي الذي يعرض بنجاح في صالات السينما.

أما التعقيب، فركّز على مسألة كسر أحادية الإنتاج السينمائي الخاضع لاحتكارات معروفة ومشبوهة في أحيان كثيرة، ويُتيح للشاشة الصغيرة تقديم أوجه جديدة للحقائق التي يُراد طمسها عن سابق تصوّر وتصميم.

وفي توضيح لأحد المناقشين جاء بشكل سؤال: كيف ينظر إلى مستقبل المنافسة بين المسلسل التلفزيوني العربي وكثرة المسلسلات الوافدة من خارج المنطقة العربية؟ ثم ما هو الموقف النقدي من عدم تبادل المسلسلات التلفزيونية العربية، فالمسلسل الخليجي، مثلاً، قلماً يُبثّ أو يُشاهد في بلاد الشام، والشيء نفسه في غياب المسلسل التلفزيوني المغربي، في حين ينتشر المسلسل التلفزيوني المصري في البلاد العربية كافة؟ بمعنى آخر، ما هو مستقبل الإنتاج المشترك للمسلسل العربي، أو ما هو السبيل إلى وضع خطة انتشار بثّ المسلسل التلفزيوني، في معظم المحطات؟

**لم يوفّر عالم التلفزيون الفرص المناسبة أمام مخرجين جدد، ليحاولوا أن يحققوا أفلامهم الروائية لجمهور شاشة التلفزيون وفق نوعية تقارب فنية الفيلم الروائي الذي يعرض بنجاح في صالات السينما.**

ولاحظ مناقش ثان أن الفيلم التلفزيوني العربي يعيش غربة في فضاءه العربي بسبب تخندق الجمهور أمام قنواته التلفزيونية المحلية، وأمام لهجته المحلية.

وانتقد ثالث ما جاء في الورقة البحثية، واصفاً كلام الباحث بـ «القديم جداً»، فالتقنيات تجاوزته تماماً، وصارت شاشة التلفزيون أكبر من شاشة السينما، وأضاف أن التلفزيون ليس بديلاً للسينما، فالتلفزيون وعاء يستوعب السينما.

## - ٧ -

في بحث: «السينما وصورتها» إطلالة شاملة ومكثفة على بدايات السينما العالمية والعربية، مع التركيز على مسار السينما العربية، في مراحلها المختلفة، والمعوقات التي واجهت هذه السينما، ومنها الفتاوى والتشريعات الدينية التي تحدد الموقف من الفنون والتصوير والسينما. إضافة إلى استعراض حالات الصعود والهبوط في مسار السينما العربية التي استطاعت أن تتحول إلى فن شعبي، واستطاعت تجاوز مشكلة التحريم في أكثر الأقطار العربية، وتحولت إلى أداة جيدة للرواية والقصّ، وهي أوسع انتشاراً من المسرح، وأكثر جاذبية من الكتاب، غير

أن السينما العربية لم تتحول إلى نوع من «الصناعة الثقيلة»، كما هي حال السينما الأمريكية أو الهندية، مثلاً. هذا، ولم تغفل «الورقة» رصد أهم المضامين المتغيرة في السينما العربية، إضافة إلى ما جاء فيها من ملاحظات حول تطور اللغة السينمائية وإغنائها بالمفردات الخاصة في الصورة واللون والإيقاع والحركة.

## - ٨ -

في بحث: «السينما والنص الأدبي» مقارنة أو تحسس الإشكالية القائمة بين النقاد والمبدعين حول ضروب التفاعل والتداخل بين الأدب والسينما. وقد تناول الباحث تعامل المخرجين مع الأعمال الأدبية التي اقتبسوا منها أعمالهم السينمائية، مشيراً إلى أن تلك العلاقة لم تقتصر على الاقتباس من وجه واحد، كما اختلفت درجات ملامح هذا الاقتباس باختلاف هوية العمل السينمائي ورؤية المخرج للنص الأدبي وإمكانات تحويله إلى الشاشة الكبيرة، مع ما يتطلبه العمل السينمائي من شروط، كي يكون الفيلم كائناً جالياً مستقلاً.

**استطاعت السينما العربية أن تتحول إلى فن شعبي، وتتجاوز مشكلة التحريم في أكثر الأقطار العربية، غير أن السينما العربية لم تتحول إلى نوع من «الصناعة الثقيلة».**

وبشكل عام، يرى الباحث أن العلاقة بين الأدب والسينما تبقى في مستواها الجدلي، لكنها ليست علاقة تنازع وسيطرة بقدر ما هي علاقة تكامل وإثراء، فيحاول الأدب أن يستفيد من السينما في مواقع مختلفة من أدائه الفني، كما تبقى السينما وفيّة لعلاقتها بالأدب بما هو أحد المراجع الأساسية لها، وأحد الخزانات الكبرى لتدققها.

وفي التعقيب، كان التشديد على ما جاء في الورقة البحثية، لكن في اتجاه يُؤثر بيان مختلف اتجاهات الرأي العربي والعالمي في هذه المسألة، فالجدل حول علاقة السينما بالأدب لم يتوقف؛ فالبعض يعتقد أن السينما وسّعت من مكانة الرواية، وخاصة في البلدان التي ترتفع فيها نسبة الأمية، وفي المقابل هناك من يعتقد أن الرواية تخسر كثيراً من قيمتها وجودتها، إذ تتحول إلى فيلم، ثم هناك بيان لهذه العلاقة من خلال قراءة للسينما المصرية منذ العام ١٩٢٧، وذلك في «جرده بالأفلام» التي استلهمت موضوعاتها من النص الأدبي.

في النقاش، جاءت المداخلة الأولى لتصحّح معلومة اقتران تاريخ الاقتباس بتاريخ السينما، فالإقتباس ظهر في تاريخ السينما لسببين: أولهما، استثمار نجاح وجماهيرية الرواية لإنجاز أفلام تعتمد على روايات أحبها الجمهور، وثانيهما، أن السينما حاولت من خلال الاقتباس أن تكتسب لدى النخبة المثقفة مكانة شبيهة بتلك التي يحظى بها الأدب كفن، أو كوسيلة تعبير فني.

وتعيد المداخلة الثانية تاريخ علاقة السينما بالأدب إلى العام ١٩٠٢، أي بظهور أول شريط روائي جماهيري «رحلة إلى القمر» (Le Voyage dans la Lune) لجورج ميلييه (Georges Méliés)؛ فالفيلم مستوحى من روايتين: رواية من الأرض إلى القمر لجول فيرن، ورواية أول رجال على سطح القمر لهيربرت جورج ويلز.

ورأت المداخلة الثالثة أن الفارق بين العمليين واضح؛ فالسيناريو لا يمكن اعتباره نصاً أدبياً، بل هو فقط وسيط بين مخيلة الكاتب وتحقيق المخرج، أو نقل الأفكار إلى مقتضيات العمل السينمائي. كما أن تقنية الكتابة بين النصين مختلفة تماماً.

وأكدت المداخلة الرابعة ما بين النصين الروائي والسينمائي من فارق، «فنحن أمام نصين، ليسا بالضرورة، متشابهين بالكامل، بمعنى أننا أمام احتمال مشروع انزياح نص السيناريو عن النص الأدبي الأصلي. لكن ضرورات هذا الانزياح لا تعني الحرية في التغيير الذي قد ينتهي إلى ابتعاد النص السينمائي عن النص الروائي كلياً».

## - ٩ -

يتطرق بحث: «مَنْ صنع مَنْ: السينما أم المتفرجون؟» إلى حقيقة تقول إن الفيلم لا يصبح جزءاً من تاريخ السينما وتاريخ الثقافة في مجتمع ما، إلا حين تبدأ عروضه الجماهيرية أو الخاصة، وهو ما جعل الباحث يفترض أن وجود الجمهور جزء أساسي من تاريخ الفيلم والسينما، وبالتالي يقوده ذلك إلى الحديث عن تاريخ الجمهور، وكيف تكوّن، وتكوّن له «طبيعته الثانية» بتأثير من الأنواع السينمائية واشتغالها على الذهنيات.

ويرى الباحث أن طرح السؤال يعني في الواقع دراسة مسألتين: الأولى، مسألة جمالية التلقّي، أو التلقّي فحسب، من دون الدخول في الجمالية؛ والثانية المسألة التسويقية، مع الأخذ بعين الاعتبار مسألة العرض والطلب، إضافة إلى استطلاع آراء الجمهور قصد دراسة السوق.

والمسألان، برأي الباحث، تستندان إلى فهم علاقة الجمهور بالسينما في إطار البحث الثقافي، فالسينما جزء من الثقافة الإنسانية، عندما تنحو في مستوى التعامل مع الصورة إلى تصوير الواقع والإخبار عمّا يشكّل تركيبه، وتحوير هذا الواقع وشرحه واقتراح الحلول، حتى ولو كان ذلك من باب الاستعارة. من هنا أصبح من الواجب التعامل مع السينما على أساس أنها أثّرت في تغيير الذهنيات والسلوك البشري قبل أن ينتقل الناس إلى عصر التلفزيون، ثم عصر الإنترنت.

ثم يلحظ الباحث أثر التلفزيون كمنافس قوي للسينما، لجهة انجذاب الجمهور إلى الشاشة الصغيرة، رغم أن نخبةً من المثقفين والفنانين بقيت بعيدة عن هذا الوسيط (التلفزيون). ويستدرك الباحث فيقول: لكن مع وسائل الاتصال الجديدة أصبح بإمكان الجميع التحكّم في ما يُشاهد، واختيار الأفلام من خلال العروض التي يقدّمها سوق الفيلم. ويتساءل: هل ستعود السينما من جديد إلى الانتعاش بفضل تأقلمها مع الواقع الجديد؟

## - ١٠ -

في بحث: «السينما العربية والإعلام: الأنساق التعبيرية» رأيٌ مفاده أن الواقع يشير إلى أن السينما في غاياتها النهائية تتكامل مع الرسالة الإعلامية، فهي بذلك تتوافق مع أهداف الإعلام في تسهيل انتقال المعارف أو المعلومات، وتستطيع أن تنقل من الأفكار والقيم الاجتماعية والسياسية ما لا يستطيع أيُّ فنٍ آخر أن ينقله. ثم إن السينما ساندت - اجتماعياً - وسائل الإعلام في إثارة النقاش، على أوسع نطاق، حول موضوعات اجتماعية ذات إشكالية محددة، في مقدمتها قضية حرية المرأة.

في المقابل، إشارة إلى أهمية دور الصحافة بشكل خاص وبقية وسائل الإعلام في نقد الإنتاج السينمائي والدعوة إلى تصحيح مساره. ويرى الباحث أن الصحافة الفنية شكّلت مرجعية فكرية وقيمية في رصد وتحليل الإنتاج السينمائي العربي وتقييمه. وهو يلاحظ الدور المهم الذي قدمته السينما التسجيلية والوثائقية لجهة ما قامت به من توظيف عملي لأهداف وأغراض أيديولوجية، وفي إطار النشاط الإعلامي الجماهيري في العديد من البلدان العربية.

ويذهب التعقيب إلى أن المادة السينمائية المتمثلة بالفيلم، على الرغم من وظيفتها الثقافية والفنية، ما كانت تستطيع بلوغ أهدافها لولا الخدمات الكثيرة التي قدمها الإعلام، من حيث التوجّه إلى المشاهد، وتوفير أسباب الترويج للفيلم والتعليق الانتقادي الذي شكّل فعل إشهار وتسويق.

ولفت التعقيب، أيضاً، إلى أهمية ما كان للإعلام المسموع (الإذاعة)، وبرامجها الخاصة بالسينما، من دور في إنجاح مهمة السينما، والمثال على ذلك هو ما قدمته الإذاعة الصوتية من مسلسلات، سرعان ما تحوّلت إلى أفلام سينمائية ناجحة، إضافة إلى ما اكتسبته صناعة السينما من خبرات العديد من الإذاعيين، ولا سيّما بعض الكتاب والمخرجين.

## - ١١ -

في بحث: «من سينما القضايا إلى سينما الفرد»، ينطلق الباحث من قناعة مفادها أن الفكر العربي المعاصر لم يعمل على مقاربة السينما كظاهرة ثقافية مركّبة، وبالتالي لا نعثر على أعمال عربية تتخذ من ظاهرة السينما موضوعاً للتفكير، فهي بقيت على هامش التفكير العربي. والسبب هو أن السينما إبداع غربي، وعنصر من عناصر الحداثة، بينما الثقافة العربية «تاريخية مبدئية وعمق تراثي واضح»، والسينما العربية لا تستجيب لهذه الخلفية التاريخية، ما أدى تبعاً إلى تحييد السينما من السياق العام للفكر العربي الحديث والمعاصر.

ثم إن تعيين الأزمة في مجال السينما، وهو موضوع البحث، دفع الباحث إلى الحديث عن الصورة السينمائية وعلاقتها بالواقع، ولكن ليس كما يتقدم إليها في «شكله التجريبي»؛ لذا فإن الصور السينمائية - برأيه - «تركّب واقعاً اعتباطياً يختلف عن الواقع العيني».

وتخلص الورقة إلى اعتبار الفيلم نظاماً من الصور، يدخل في نطاق لعبة المعنى التي تميز ثقافة ما، أو مجتمعاً ما، في فترة تاريخية معينة.

أما المعقّب، فرأى أن كاتب الورقة حاول قدر الإمكان أن يقرأ التاريخ العربي المعاصر من خلال ضفاف السينما العربية وما أنتجته من صور متقطعة عن واقع مبعثر على جملة قضايا متضاربة بدأت خطوتها الأولى بالاطلاع على الهواجس الوطنية والمشكلات الاجتماعية، وانتهت في خطوتها الثانية بالحفر في زوايا أزمة الهوية وما تكشفه من خفايا تتصل بالسيرة الذاتية، وعلاقة الأنا بالآخر.

## - ١٢ -

جاء بحث: «السينما والقضايا الكبرى (الدين، والمرأة، والسياسة...» في اتجاه الشق السياسي، إذ تتضمّن القضايا الثلاث من خلال الحدث السياسي الراهن والمتغيّرات التي أنتجتها وبنّتها، معطوفاً ذلك بمقاربة للإنتاج السينمائي الحاصل في أثنائه وبسببه، ثم عاد البحث فأنحصر في الحالتين المصرية والتونسية، وبالتالي نوقشت مشاريع فنية حديثة كصراع بين خطابات في كلا البلدين.

**الفكر العربي المعاصر لم يعمل على مقارنة السينما كظاهرة ثقافية مركّبة، وبالتالي لا نعثر على أعمال عربية تتخذ من ظاهرة السينما موضوعاً للتفكير.**

واستخلص البحث من مجموعة الأفلام التي وردت في متنه أن صدى الثورة تردد في صناعة الأفلام في كلٍّ من مصر وتونس، لكن الأمر الذي لا يقلّ وضوحاً هو أن «الصدى» تردّد أصلاً قبل الاندلاع الفعلي للثورات، أسوةً بالمجال السياسي حيث بدأت علامات التعبّنة والمعارضة للنظام في كلا البلدين بالظهور أصلاً قبل سنين.

وحمل التعقيب تصويماً وانتقاداً في آن، مع استفسار مفاده: هل يمكن أن تشكّل الأفلام التي ظهرت إبان الثورات العربية أولاً (تلك التي جاءت في شواهد البحث) حالة بحثية قبل اكتمال سياقها، أم أنها تنضوي تحت الحالة الرصدية التحليلية في راهنية لحظتها اليوم، وثانياً في قدرتها على أن تشكّل حاملاً لمعالجة القضايا الكبيرة التي يطرحها العنوان العريض، أم أن الاستغراق في الحديثة الآنية، سيجعلها تحمل مقاربات أضيق، وأقلّ شمولية، صوب تيمات التابو: المرأة، والدين، والسياسة؟

## - ١٣ -

في بحث: «السينما في عالم متحرك»، تركيز على السينما المصرية، في مرحلة ما بعد ثورة يناير (كانون الثاني)، حيث يرصد الباحث حال المجتمع المصري من خلال تشريحه لصورة

الفن عامة، فرأى أن «الفن الذي كُنّا - ولا نزال - نستهلكه هو فن فاسد مغموس في القهر والقمع والجهل والسطحية...»، وكذلك السينما التي نستهلكها «لا يزال يسيطر عليها حفنة من التجار و«الفنانين» معدومي الثقافة». وصحيح أن هناك استثناءات - يضيف الباحث - «ولكن ثقل التخلف طالما جثم فوقها وأنهك قواها، وَحَدَّ من حريتها ومن انطلاقها».

وإذ يتحدث عن مستقبل السينما في عالم ما بعد الربيع العربي، يراه في عالم الثورة الرقمية، وما تركته من تأثير وتغيير في حياتنا السياسية والثقافة، فلولاً وجود الكاميرا الرقمية لم يكن لثورات الربيع - برأيه - أن تقوم أو تنجح. ويسرد مشاهداته أيام الاحتجاج الثوري، فقد ظهر صنّاع أفلام كسروا الحواجز وحطّموا التابوهات المفروضة عليهم. ويرى من ثم أن كثيراً من هذه الأفلام الوثائقية والقصيرة أثارت جدلاً مجتمعياً

**إن سينما البيت، أو المشاهدة الأسرية، أفقدت السينما أحد أهم طقوسها، وهو المشاهدة الجماعية، أو خاصة المشاركة الوجدانية بين البشر، وهو البعد الإنساني الذي تلغيه سينما البيت.**

كبيراً. بمعنى آخر، يضيف الباحث، «لقد ساهم الوسيط الرقمي في تحرير السينما الوثائقية من القيود التي تكبلها». وهذا ما يجعله يتوقع لصناعة السينما ازدهاراً كبيراً في ظل الحريات التي أطلقتها حركات الاحتجاج السياسي في كلِّ مكان.

ويتطرق الباحث إلى الحضور الكبير لـ «السينما المستقلة»، في ثورة يناير (مصر)، فيلاحظ أن الهواة هم عماد هذه السينما، حين تحوّل الآلاف من المواطنين إلى صنّاع أفلام وثائقية خلال الثورة، وأن بعض هذه المواد تم إرساله إلى القنوات الفضائية العربية للعرض على موقعها الإلكتروني أو القناة نفسها، وبعد ذلك تم استخدامه في صنع الأفلام.

## - ١٤ -

عن هذه: «السينما المستقلة واحتمالاتها»، يسجّل الباحث تميّزها، منذ البداية، بخروجها عن الخط التجاري الاستهلاكي، وبتقديمها محتوىً إبداعياً أكثر حرية ورقياً، وهي غالباً ما تكون معبّرة بقوة عن آراء المخرجين الذين يتحركون ويعملون بقرارهم كسينمائيين أصحاب أفكار ورؤى ومواقف، يحاولون جاهدين المساهمة في طرح حلول لها.

أمّا ما ستحمّله هذه «السينما المستقلة» العربية من جديد، فيجب - برأي الباحث - أن يُبنى على معادلة خاصة بمقومات عدة، أولها الاستقلالية المالية، باعتبارها أرضية إجرائية تمكّن صنّاع الفيلم من العمل المستقل، المتحرّر من سلطة رأس المال، وثانيها البناء الفكري الذي يقارب المواضيع الأكثر راهنية في المجتمع العربي، من خلال زوايا مختلفة، جرت سابقاً. لكنه يرى أن تجارب هذه السينما ذات الروح الأصلية المخلصة لنوعها، لا تزال تنوس في علاقتها مع السلطات الثلاث: رأس المال، والقرار السياسي، والمتلقّي.

## - ١٥ -

تقدم الورقة البحثية: «السينما في كل بيت... نحو التقدم أم نحو الذوبان؟» مجموعة عناوين، ذات تشابك داخلي، يتمثل بظاهرة حرية سينما البيت، وتداعياتها الأسرية، والجماعية، وشروط هذه الحرية.

بدايةً يرى الباحث أن سينما البيت، أو المشاهدة الأسرية، أفقدت السينما أحد أهم طقوسها، وهو المشاهدة الجماعية، أو خاصية المشاركة الوجدانية بين البشر، وهو البعد الإنساني الذي تلغيه سينما البيت. ويرى أن حدود الرقابة باتت أمراً عصياً على الأهل، فحجب قنوات مشفرة لا يلغي مشاهدة الأفلام عبر الإنترنت، وهو ما يجعلنا، تالياً، أمام ظاهرة اختلاف الأدواق والثقافات في البيت الواحد، وما يستتبع ذلك من فردية المشاهدة، وهذه الظاهرة تكشف، في الوقت ذاته، تداخلاً وظيفياً بين وسيلتي الإبداعية والإعلامية، أو بين السينما باعتبارها فناً، والتلفزيون باعتباره وسيلة إعلامية. فالفن أو الفيلم السينمائي بات يتكيف ومواصفات عرضه، ويخضع لشروط التلفزيون، ولا سيما الربحية منها، وهو ما يفرض على صنّاع الأفلام محاولة إرضاء مجموعات كبيرة من المشاهدين حتى يتمكنوا من الترويج لأفلامهم، وفي المقابل عدم الاصطدام بالشروط الرقابية المتشددة سياسياً واجتماعياً.

لكن الباحث يرى أن السينما العربية هي الآن في مرحلة العبور إلى حالة جديدة، على المشتغلين بالسينما رصدها وتدارك مخاطرها؛ فالمزاج العام لمعظم المشاهدين مشغول بالهمّ السياسي، وهم يتابعون كثيراً البرامج الحوارية والسياسية، وهو ما يعني أنهم هجروا إلى حدّ كبير قنوات الأفلام العاجزة بأفلامها عن الاستجابة للمزاج النفسي الجديد، كما هجر الكثير منهم صالات العرض، ممّا يؤشّر إلى فرصة إعادة تشكيل منتج سينمائي جديد أكثر تحراً وتقدماً وتطوراً، تفرضه الظروف السياسية الراهنة من جانب، وتفرضه ظروف الإنتاج السينمائي الجديدة من جانب آخر، وترضخ له شروط الإنتاج السينمائي التقليدي المتعثرة، وقنوات التلفزيون المطالبة بأن تجد دائماً على شاشاتها منتجاً سينمائياً جديداً حتى لو خالف مواصفاتها التقليدية. وفي عين هذه المواصفات الجديدة لن يفرض البيت نفسه على السينما، وإنما ستفرض السينما، بشروطها الإنتاجية ومواصفاتها الجديدة، نفسها على البيت.

## - ١٦ -

تحت عنوان: «السينما والنص الموسيقي»، تتحدّث الورقة البحثية الأولى، بدايةً، عن مراحل التفاعل، بين النصّ الموسيقي والنصّ السينمائي العربيين، الذي بلغ أوجه بين عامي ١٩٣٢ و١٩٦٠، في ما يُعرف بعصر السينما الغنائية العربية. وقد ضمّن الباحث هذا الجانب فهرساً تجميعياً بالغ الأهمية، لما يحتويه من منهجية بحثية تجاوزت سرد المناسبات والأحوال إلى استقراء أسباب وآليات التفاعل بين الفنيين خلال تلك الفترة من تاريخ ثقافتنا.

ثم، هو يربط بين ظهور السينما الغنائية ومصادفة وجود كوكبة من أعظم موسيقيي العرب، ومجموعة محترمة من المغنّين والمغنّيات، ويرى أنه كان من نتيجة هذه المصادفة التاريخية أن السينما الغنائية العربية أنتجت بعض أفضل ما أمكن للعرب أن ينتجوا من الموسيقى الكلاسيكية المدنية في تاريخهم الحديث.

كما يعقد الصلة السببية بين المسرح الغنائي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وتأثيره في العنصر التعبيري في الأغنية العربية، ومن هذا الباب دخلت في الموسيقى العربية المدنية - برأي الباحث - أنواع وأشكال ضرورية للسياق التمثيلي، ولبنية المسرح الغنائية، هي المونولوج والمحاورة، ثم الأوبريت.

ويتوقف الباحث عند دور الموسيقار محمد عبد الوهاب، لرمزيته التاريخية، في تأسيس الملامح الأولى للنظام الموسيقي الجديد، من حيث ابتكار أشكال جديدة في التطبيقات الموسيقية، ارتبطت ارتباطاً عميقاً بدور التأليف والغناء ضمن الخطاب السينمائي العربي.

وفي الورقة البحثية الثانية، تحت العنوان نفسه، جرى عرض ونقد لواقع الموسيقى في الفيلم العربي؛ فالباحث لا يرى أن الموسيقى حققت حضورها الحقيقي في السينما العربية، كما هو حال عناصر الفيلم الأخرى، منتقداً المنتجين الذين لا يضعون في حسابهم ميزانية الموسيقى، وينسحب هذا النقد على مخرجين لا يملكون، حقاً، ثقافة موسيقية. وعموماً، «إن أفلامنا تتعامل مع الموسيقى بشكل سطحي وساذج، عدا بعض المخرجين، في أعمال محددة».

## - ١٧ -

اختتمت الندوة ب حوار مفتوح، تحت عنوان: **السينما العربية... إلى أين؟** وتساءل مدير الجلسة - بدايةً - كيف يُمكننا متابعة سينما نريدها، ونأمل منها أن تساهم في تغيير مجتمعنا؟ وبالتالي: كيف سيكون، وما سيكون عليه مستقبل السينما العربية، تقنياً وفكرياً وجمالياً، وحتى أيديولوجياً؟ وقد شكّل هذا السؤال تأطيراً للحوار الذي طغى عليه طابع تقديم الاقتراحات، وما يمكن أن يكون عليه مستقبل السينما والإنتاج السينمائي.

واستحوذ اقتراح إدراج موضوع السينما وأثر ثقافة السينما في المجتمع، في المناهج التربوية، على نقاش غني، باعتبار قضايا السينما مادة أساسية في التوجيه التربوي والسلوكي للإنسان العربي. وفي هذا التوجّه تم التركيز على هوية السينما العربية، لجهة التشجيع على إنتاج أفلام أو مسلسلات تلفزيونية عربية، يكون مضمونها ما أصاب العرب من تنكيل وتهجير وقتل على يد الصهاينة.

وفي إطار ترجمة هذه الرؤية - الأمنية، سجّل عدد من المداخلين أفكاراً صائبة، وممكنة التنفيذ؛ من ذلك أن يُصار إلى تحديد نسبة مئوية من البث التلفزيوني للأفلام والمسلسلات ذات الطابع القطري، ونسبة ولو بحدود ٢٠ بالمئة لما هو عربي، ثم تزداد النسبة تدريجياً كي يبقى المشاهد في أيّ قطر، على صلة بوطنه العربي وقضاياه المشتركة.

وأكدت مداخلات أخرى أهمية التواصل بين أجيال السينمائيين، وانتقال الخبرات وتطورها، وهذا يشهد ويقوى في إطار عمل نقابي، أو اتحاد يجمع صنّاع السينما، من كتّاب سيناريو، ومخرجين، ونقاد... إلخ.

**الفيلم السينمائي بات يتكيف  
ومواصفات عرضه، ويخضع  
لشروط التلفزيون، ولا سيما  
الربحية منها، وهو ما يفرض  
على صنّاع الأفلام محاولة إرضاء  
مجموعات كبيرة من المشاهدين  
حتى يتمكنوا من الترويج لأفلامهم.**

وفي سياق متصل، شدّد المدخلون على أهمية توفير الفرص المناسبة لجيل جديد من المُخرجين الشباب لتحقيق أفلامهم الروائية، كي يستطيعوا التأثير فنياً في جمهور السينما.

وقد يُترجم هذا التواصل والتلاقي بين الأجيال، من خلال المؤتمرات والندوات التي تجمعهم، ومن خلال إصدارات (مجلات، ونشرات، وكتب...) تتضمن بحوثهم، ممّا يوطد البحث النقدي السينمائي، ويؤسس لثقافة سينمائية حديثة.

وفي سياق الحديث عن التشابك الثقافي بين السينما والفنون والأدب عموماً، سجّل اقتراح معلّل يدعو إلى اعتماد السينما حمولات جديدة، والتشكّل بحضور جديد من خلال المشاركة في وقائع الندوات والمؤتمرات الثقافية؛ فمن شأن هذه المشاركة أن تعيد إنتاج ثقافة المجتمع، وأن تدخل إلى هذه الثقافة ما كان غائباً أو مفقوداً، أي «المجتمع السينمائي» الذي لا يمكن للسينما أن تنتعش من دونه، وفي المقابل تأخذ الثقافة السينمائية، وخاصة لدى جيل الشباب، مكانها المناسب، ودورها في الحياة الاجتماعية.

وقد لقيت مسألة العناية بالثقافة السينمائية اهتمام عدد من المدخلين، فطرحت فكرة إنشاء خزانة سينمائية (سينماتيك) عربية، تضم الإنتاجات السينمائية العربية، من أفلام طويلة وقصيرة، وروائية ووثائقية، كما تضم الوثائق المرتبطة بها، من مجلات ومقالات صحافية نقدية وكتب وملصقات وبرامج إذاعية وتلفزيونية، وهو ما يشكّل العتبة الأساسية لـ «قاعدة بيانات السينما العربية» بشكل منهجي، وتوفيرها للباحثين والطلبة والراغبين في هذا النوع من الثقافة.

واتسع النقاش في مسألة التخطيط المستقبلي للسينما، فقدم اقتراح بإنتاج دراستين مرجعيتين؛ الأولى تهتم بتشخيص واقع السينمات العربية، إنتاجاً وتوزيعاً واستثماراً؛ والثانية تعنى بحالة التشريعات والقوانين الخاصة بهذا القطاع.

وشدّد المدخلون على أهمية تضافر جهود السينمائيين لحتّ الجهات الحكومية على إصدار قانون حماية حقوق الملكية المادية والمعنوية لصانعي السينما العربية، بما يشمل حقوق الممثلين والمنتجين والمخرجين والموزّعين وكتّاب النصوص والسيناريو ومؤلفي الموسيقى والأغاني.

