# تاريخ السينما العربية
# (مداخل للفهم والتفسير)

**مصطفى المسناوي**

**كاتب وناقد مغربي.**

من بين مجموع الكتب المنشورة حول السينما في الوطن العربي خلال ما يقارب ٨٥ عاماً (من ١٩٢٦ إلى ٢٠١١)، التي يتجاوز عددها الـ ١٦٠٠ كتاب، لا تتعدّى المؤلفات التي يرد بعنوانها «تاريخ السينما» ١٩ كتاباً، أي قرابة ١ بالمئة من مجموع تلك الكتب؛ سبعة منها مترجمة عن الفرنسية والإنكليزية.

وبينما تتناول ثلاثة من الكتب المتبقية تاريخ السينما في كل من سورية ولبنان والبحرين، تهتم خمسة منها بالسينما المصرية، وتتضمن أربعة منها عنوان **تاريخ السينما العربية**(١).

في أحد هذه الكتب الأخيرة (ويعتمد مؤلفه جلال الشرقاوي على رسالة جامعية حضّرها في باريس منتصف ستينيات القرن الماضي) يأتي اختيار العنوان على هذا النحو انطلاقاً من مكان التأليف (أوروبا)، وملاحظة الكاتب، كما يقول هو بنفسه في مقدمة الكتاب، لـ «تجاهل كبار مؤرخي السينما في العالم لتاريخ السينما العربية تجاهلاً يكاد يكون تاماً، إلا من بضع صفحات قليلة يسردون فيها بعض المعلومات التي لا تخلو من أخطاء»، وهو ما ولّد لديه الرغبة في التعريف بهذه السينما وتاريخها؛ وجعله يضطرّ، وهو يطّلع على الكتابات الفرنسية الرائدة حول تاريخ السينما، إلى أن يتجاوز «تقليداً» عربياً في هذا المجال انتشر بين كثير من صحافيي السينما في ذلك الوقت (ستينيات القرن الماضي) يختزل الكتابة عن السينما في سرد أسرار النجوم وذكرياتهم(٢).

---

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

(١) انظر: مأمون الشرع، **المراجع السينمائية في اللغة العربية** (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١١).

(٢) انظر مقدمة كتاب: جلال الشرقاوي، **رسالة في تاريخ السينما العربية** (القاهرة: وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٠).

معنى ذلك أن الوقوف في مواجهة «الآخر» هو ما يولد الوعي بضرورة التاريخ، قصد إثبات الذات، عبر الثقافة والفن؛ حتى وإن كان نعت «العربية» مضافاً إلى تاريخ السينما يكاد يقتصر هنا على مصر وحدها؛ وهو أمر مفهوم وقت تأليف الكتاب، بحكم أن مصر كانت تمثل وحدها، تقريباً، ما يمكن أن نطلق عليه «السينما العربية».

في مقابل ذلك، يختلف «مبرر» اللجوء إلى كلمة «تاريخ» في الكتب المعدودة التي كرّست لهذه السينما العربية أو تلك، حيث يكتب إلهامي حسن في مقدمة كتابه **تاريخ السينما المصرية (١٨٩٦ ـ ١٩٧٠)**: «مما لا شك فيه أن الفيلم المصري في الفترة الأخيرة يعاني أزمة حادة كثر الجدل حولها، واختلفت أمامها الآراء وتعددت في سبيلها الحلول. وإن الباحث المدقق في أعماق هذه الأزمة يجد أن بعض أسبابها يرجع إلى القائمين على صناعة السينما في مصر، والبعض الآخر يرجع إلى العاملين في ميدان الفن السينمائي في مصر»[٣]؛ الأمر الذي يعني أن «الشعور بالأزمة» هو مبرر اللجوء إلى التاريخ قصد فهم أسبابها وتجاوزها في نهاية المطاف؛ ويؤكد الكاتب ذلك في مكان آخر من كتابه حين يقول: «حاولت في عرضها [أي: الأزمة] أن أكون أميناً وصريحاً إيماناً مني بأن المشكلة الآن بلغت حداً من الخطورة يلزم كل مخلص أن يؤدي دوره، ولا جدال أن هناك جهوداً كبيرة قد بذلت، ولكن معظم هذه الجهود غير خالصة، وإن الواجب الآن يحتم علينا جميعاً أن نواصل الجهود، ولكن بإخلاص أكيد، لتكون نقية من كل الشوائب التي سبق أن عاقت تقدمها»[٤].

**إن ما ترجم إلى اللغة العربية عن «تاريخ السينما في العالم» لم يؤدِّ دور «المحرّض» على القيام بشيء مماثل يخص الوطن العربي؛ وبصرف النظر عن السياقات التاريخية ـ الاجتماعية التي ظهرت فيها تلك الترجمات.**

وإذا كان إدراك الأزمة هو الحافز على التفكير في التاريخ بالنسبة إلى إلهامي حسن، فإن جان الكسان، مؤلف كتاب **تاريخ السينما السورية**، يكتفي بالحديث في مقدمة كتابه عن مرور ستين عاماً على إنتاج أول فيلم روائي سوري («المتهم بريء» ـ ١٩٢٨)، وثمانين عاماً على أول عرض سينمائي في سورية (١٩٠٨)، بما يوحي بأن «التاريخ» يحضر هنا فقط للاحتفال بالذكرى الستين أو الثمانين لهذه السينما[٥].

---

(٣) انظر مقدمة كتاب إلهامي حسن، **تاريخ السينما المصرية (١٨٩٦ ـ ١٩٧٠)** (القاهرة: وزارة الثقافة مطبوعات صندوق التنمية الثقافية، ١٩٩٥).

(٤) المصدر نفسه.

(٥) انظر مقدمة كتاب: جان الكسان، **تاريخ السينما السورية (١٩٢٨ ـ ١٩٨٨)** (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ١٩٨٧)، ص ٧ وما بعدها. صدرت ط ٢، عام (٢٠١٢).

وحتى حين أعادت «الهيئة العامة السورية للكتاب» طبع **تاريخ السينما السورية** من جديد، بعد مرور خمس وعشرين سنة على صدور طبعته الأولى، اكتفت بإضافة فقرتين تقول فيهما إن إعادة إصدار الكتاب «كما هو، يحمل فائدة كبيرة لكل قارئ مهتم بنشأة وتطوّر السينما السورية، لأن الستين سنة الآنفة الذكر [من ١٩٢٨ إلى ١٩٨٨] عرفت، في حقيقة الأمر، كل مراحل نهوض هذه السينما، وكل عذاباتها وأفراحها، نجاحاتها وإخفاقاتها، وكل التيارات السينمائية التي حملت أفكارها وأساليبها إلى واقع الفن السابع في بلدنا». لكن مع ترك الباب مفتوحاً أمام «المستقبل القريب» الذي ربما يشهد «تأريخاً جديداً للسينما السورية، يضيء منها جوانب أخرى غير معروفة، ويصحح معلومات تراكمت من دون تمحيص»[٦].

يعني ذلك، من بين ما يعنيه، أن ربع القرن الذي مر على السينما السورية بعد صدور الكتاب لا يتضمن أي جديد من شأنه أن يخلق الرغبة (أو أن يعطي مبرراً) لإعادة كتابة تاريخها من جديد، ويتعين انتظار المستقبل فقط من أجل «إضاءة جوانب غير معروفة» أو «تصحيح معلومات تراكمت من دون تمحيص».

لكن، ما هو، أصلاً، هذا «التاريخ» الذي تطرق إليه المؤلفان في كتابيهما؟ ينبغي الاعتراف بأن تصوّر التاريخ هنا يختلف عن ذاك الذي نعثر عليه في الكتابات الغربية في الموضوع (وعلى رأسها، مثلاً، كتاب جورج سادول **التاريخ العام للسينما** الصادر في سبعة مجلدات بين عامي ١٩٤٦ و١٩٥٤)[٧]، بل وحتى عن الكتابات المؤلفة بلغات أجنبية عن السينما العربية؛ حيث يبقى التصوّر أقرب إلى «الجرد الإحصائي»، المفكك فوق ذلك، منه إلى التاريخ بحصر المعنى. وتكفي إطلالة على فهرس الكتاب الثاني، مثلاً، لإدراك ذلك (... البدايات الأولى للإنتاج السينمائي... صالات العرض وجمهورها... الرقابة السينمائية، المؤتمر الأول التحضيري للسينمائيين السوريين، سينما التلفزيون... أندية السينما، سينما القطاع الخاص، مهرجانات دمشق السينمائية، أفضل عشرة أفلام في تاريخ السينما العربية...)[٨].

ينطبق هذا على جلّ الكتابات العربية التي تناولت «تاريخ السينما العربية»، بما فيها تلك التي لم يرد فيها لفظ «التاريخ» بصراحة، وعوِّض بمفردات أخرى من قبيل «الوقائع»، «النشأة»، «التكوين»؛ حيث يتم اختزال التاريخ في «الجرد الكرونولوجي» لأول عرض سينمائي، وأول مخرج، وأول منتج، ودار عرض، وما إلى ذلك، من دون أي إطار تحليلي يساعد على الفهم والمقارنة.

وقد كان لافتاً للانتباه أن ما ترجم إلى اللغة العربية عن «تاريخ السينما في العالم» لم يؤدِّ دور «المحرّض» على القيام بشيء مماثل يخص الوطن العربي؛ وبصرف النظر عن السياقات التاريخية ـ الاجتماعية التي ظهرت فيها تلك الترجمات، فإن طبيعتها، وخاصة جهة عدم دقتها

---

(٦) المصدر نفسه، ص ٥.

(٧) Georges Sadoul, *Histoire Generale du Cinema*, 6 vols. (Paris: Ed. Denoël, 1975)

(٨) المصدر نفسه، ص ٢٤٧.

بما يكفي، ووقوعها في عدد من الأخطاء، جعلت القارئ العربي يسيء فهم ذلك التاريخ (في ترجمة بهيج شعبان، مثلاً، لكتاب جورج سادول **تاريخ الفن السينمائي** اختار المترجم «سينما الحرس الأمامي» كمقابل لكلمة «السينما الطليعية»)، ولا يستشعر ضرورة الحاجة إليه(٩).

وبعيداً عن التحليل الذي قد يعتبر غياب الاهتمام بالتأريخ للسينما في المؤلفات المنشورة باللغة العربية مندرجاً ضمن سياق أعم يتمثل بالتباس علاقة المواطن العربي بالتاريخ عامة، وفي هذا المجال المحدد بالضبط، كما في باقي المجالات الفنية ـ الثقافية والمعرفية الأخرى (حيث لا يختلف السؤال، في عمقه، عن سؤال مماثل متعلق بالمسرح أو الموسيقى أو الفنون التشكيلية، أو متعلق بالفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس)؛ يمكن القول إن غياب التأليف في هذا المجال طيلة السنوات الماضية قد يرجع، أساساً، إلى غياب ما يكفي من التراكم (على الصعيد العربي) الذي يخلق، وحده، الوعي بالتاريخ وضرورته أو الحاجة إليه.

إن هذه «الحاجة»، مثلاً، هي ما دفع بالكاتب الفرنسي جورج سادول إلى كتابة مؤلفه الضخم حول السينما، وذلك انطلاقاً من التراكمات التي حصلت على مستويي الإنتاج والإبداع السينمائيين معاً، لا في فرنسا وحدها، وإنما في عدد من البلدان الأوروبية، علاوة على الولايات المتحدة الأمريكية؛ وكذا انطلاقاً مما عايشه هو شخصياً من ويلات الحرب الكونية الأولى وكوارثها التي هددت بتدمير كل ما شادته البشرية عبر تاريخها الطويل، قبل أن يكبر هذا التهديد مع انفجار الحرب العالمية الثانية وقلبها للعالم رأساً على عقب (أنهى سادول كتابة الجزء الأول من مجلده الضخم حول **تاريخ السينما العام** سنة ١٩٣٩، لكنه لم يتمكن من نشره إلا بعد نهاية الحرب). من دون أن ننسى مسار التكوين الشخصي للمؤلف الذي مرّ، خاصة، عبر الحزب الشيوعي الفرنسي والحركة السريالية، وتميّز برؤية خاصة إلى العالم تؤمن بالتقدم المطرد للبشرية وبالدور الأساسي لفن السينما في هذا التقدم(١٠).

كما أن هذه «الحاجة» هي ما أدت في فرنسا، مثلاً، إلى إنشاء «الجمعية الفرنسية للبحث في تاريخ السينما» (AFRHC)؛ وهي جمعية تضم معظم الباحثين في تاريخ السينما في فرنسا وبعض الباحثين الأجانب، وتُصدر منذ سنة ١٩٨٦ (بمعدل ثلاثة أعداد في السنة) مجلة تحمل اسم **١٨٩٥** تنشر دراسات مهتمة بالبحث في كل ما له علاقة بتاريخ السينما وبالأبحاث والمناهج الجديدة في الموضوع؛ إضافة إلى نشر دراسات متخصّصة وتقديم محاضرات وتنظيم عروض سينمائية وطبع أقراص «دي في دي» لأفلام نادرة أو أعيد ترميمها...، إلى غير ذلك(١١).

---

(٩) انظر مثلاً: جورج سادول، **تاريخ الفن السينمائي**، ترجمة بهيج شعبان، ٦ ج (بيروت: منشورات مكتبة المعارف، [د. ت.])، القسم ٣، الفصل ١٩، «الحرس الأمامي في فرنسا وفي العالم»، ص ٩١ ـ ١١٨.

(١٠) انظر مثلاً، للاستئناس: Laurent Marie, *Le Cinéma est à nous: Le PCF et le cinéma français de la Libération à nos jours* (Paris: Editions L'Harmattan, 2005).

(١١) صدر من مجلة الجمعية، لحد الآن، تسعة وستون عدداً، إضافة إلى تسعة أعداد «خارج الإصدار» المنتظم، و٢٤ كتاباً مختصة كلها بتاريخ السينما.

وإذا كنا نطرح سؤال تاريخ السينما العربية اليوم، بهذه الحدّة، وبهذا الوضوح، فربما لأن الوقت صار مناسباً لطرحه أكثر من ذي قبل، ليس فقط بحكم التراكمات الإبداعية والإنتاجية التي حصلت في الوطن العربي خلال العقد الأخير؛ ولكن بسبب ما يمكن أن نعتبره «أزمة» تمر بها السينما العربية في الوقت الراهن، وهي «أزمة» متعددة الأوجه، منها ما يرتبط بالسياسة، ومنها ما يرتبط بالتقنية، ومنها ما يرتبط بآليات الإنتاج والتوزيع، ومنها ما يرتبط بالعملية الإبداعية نفسها مباشرة.

**إن حضور السينما في مجتمع من المجتمعات أو غيابها عنه، يمكن اعتباره مؤشراً من المؤشرات السوسيو ـ ثقافية على موقع البلد من سلّم التحديث.**

لقد التحقت بلدان عربية جديدة بركب الإنتاج السينمائي (البحرين والإمارات والسعودية وسلطنة عُمان، بالخصوص)، كما تضاعف الحضور السينمائي لبلدان أخرى (أنتج المغرب، مثلاً، خلال العقد الأول من الألفية الثالثة قرابة مئة فيلم، وهو رقم يماثل ما سبق أن أنتجه خلال ثلاثين سنة، من ١٩٦٨ إلى ٢٠٠٠)؛ وتراجع الحضور القوي للسينما المصرية على الساحة العربية، بفعل تقلّص الإنتاج المصري، كمّاً وكيفاً، وانتشار وسائل بديلة للفرجة السينمائية لدى المواطن العربي (الفضائيات، خاصة، وأقراص الـ «دي في دي»). يضاف إلى ذلك هذه «الفورة» التي صار الوطن العربي يعرفها على مستوى مهرجانات السينما، وتحوّلها إلى عنصر رئيسي ضمن المشهد السينمائي العربي يصعب غض الطرف عنه، إذ لا يكتفي بعرض الجديد من الأفلام، وإنما يساعد في كتابتها وإنتاجها وتوزيعها.

وهي كلها أمور لا يمكن فصلها عن «الحراك السياسي» (القسري حيناً، والطوعي حيناً آخر) الذي انفجر في السنوات القليلة الماضية مغيّراً «الخريطة» السياسية في عدد من البلدان العربية، كما لا يمكن فصلها عن «الرغبة في الفهم» (فهم ما يجري) المتنامية يوماً بعد يوم.

غير أن الحاجة الراهنة إلى كتابة «تاريخ السينما العربية» تطرح سؤالاً لا مفرّ منه حول منهجية هذه الكتابة، خاصة في ظل النقاشات التي عرفها المشهد الثقافي الغربي، والفرنسي خاصة، منذ ستينيات القرن الماضي، حيث طرحت تساؤلات وإعادات نظر في كتابة هذا التاريخ، انطلاقاً من نقاط القصور والضعف المسجّلة على كتابات جورج سادول، وكذا اعتماداً على التطورات التي عرفتها مناهج البحث في العلوم الإنسانية، وهو ما يدفع باتجاه الابتعاد عن المقاربة الكرونولوجية الصرفة، غير الدقيقة فوق ذلك، وتطعيم البحث في السينما بعلوم أخرى، مثل اللسانيات والسيميولوجيا والتحليل النفسي بوجه خاص[١٢].

(١٢) للمزيد من التفصيل، انظر: Pierre Durteste, «Faut-il oublier Georges Sadoul?,» *1895: Mille huit cent quatre-vingt quinze* (Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinema), no. 44 (2004), pp. 29-46.

فبين العامين ١٩٦٦ و١٩٦٨ صدر كتاب **تاريخ السينما المقارن** لجاك ديلاند وجاك ريشار في مجلدين داعياً الكتاب إلى إعادة النظر في تاريخ السينما من الزاويتين المنهجية والإيبيستيمولوجية. وقد كان المجلدان خطوة مهمة في هذا الاتجاه، تلتها خطوة ثانية بين عامي ١٩٨٣ و١٩٨٦، حين صدر كتابا جيل دولوز **سينما ١** و**سينما ٢** اللذان يحملان، على التوالي، عنوانين فرعيين هما: **الصورة ـ الحركة** و**الصورة ـ الزمن**[١٣]، حيث عمل الفيلسوف الفرنسي على إعادة قراءة تاريخ السينما بطريقة أقصى معها البعد الكرونولوجي بصورة شبه تامة، نافياً أن يكون بصدد إنجاز تاريخ للسينما، وإنما هو يقوم، على حدّ قوله، بـ«مجرد تصنيف»، وذلك اعتماداً على عمل عالم المنطق الأمريكي شارل ساندرس بيرس (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) في تصنيفه العام للصور والدلالات؛ وعلى عمل الفيلسوف الفرنسي هنري بيرغسون (١٨٥٩ ـ ١٩٤١) المعنون **المادة والذاكرة** (١٨٩٦)، الذي يعتبره عملاً رائداً في اكتشاف علاقة الصورة بالحركة، من جهة، وعلاقتها بالزمن، من جهة ثانية[١٤].

**إن أية محاولة لكتابة تاريخ السينما اليوم لا يمكنها أن تقفز على النقاشات «الصاخبة» التي تجري اليوم في بلدان الغرب، وفي فرنسا خاصة.**

وتتمثل إضافة دولوز هنا باختياره مقاربة تاريخ السينما من زاوية يعتبر فيها، بحسب ما أورد في مقدمة كتابه الأول، أن «من الممكن مقارنة المؤلفين السينمائيين الكبار ليس فقط مع الرسامين والمهندسين المعماريين والموسيقيين، وإنما مع المفكرين أيضاً. لقد فكّروا من خلال الصورة ـ الحركة والصورة ـ الزمن، بدلاً من أن يفكّروا من خلال المفاهيم والتصوّرات»؛ وبالتالي فإن السينما «لم تكن أقل إسهاماً في تاريخ الفن والفكر من غيرها من الفنون، وفي ظل أشكال مستقلة فريدة لا تضاهى، ابتكرها هؤلاء المؤلفون وقاموا بنشرها رغم كل شيء»[١٥].

ومن دون الخوض في مزيد من التفاصيل، بهذا الصدد، يمكن القول إن أية محاولة لكتابة تاريخ السينما اليوم لا يمكنها أن تقفز على النقاشات «الصاخبة» التي تجري اليوم في بلدان الغرب، وفي فرنسا خاصة، حول هذا المسلك البحثي، مثلما لا يمكنها غضّ الطرف عن التطورات المنهجية والإبستيمولوجية التي عرفها البحث في هذا المجال.

وعلى ما يظهر، فإن كل مبحث يروم التأريخ اليوم للسينما العربية سيكون مضطراً إلى مقاربته عبر مجموعة من المداخل لكي يحقق الهدف المرجو منه، والذي يتعدّى اليوم ما يمكن أن نسمية «الحاجة إلى التوثيق» لكي يقدم إلينا عناصر تساعدنا على الفهم والتفسير.

---

(١٣) ترجم الكتابان إلى العربية، انظر قائمة المراجع في نهاية الدراسة.

(١٤) انظر: جيل دولوز، **الصورة ـ الحركة، أو فلسفة الصورة**، ترجمة حسن عودة (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٧)، ص ٣.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٤.

## أولاً: تاريخ عبر التواريخ

سبق لمجلة **سينماكسيون** الفرنسية أن خصّصت أحد أعدادها لـ «السينمات العربية»، لكن حين ترجم هذا العدد إلى اللغة العربية صدر تحت عنوان **السينما العربية**[١٦]. لا يتعلق الأمر بتجنّب مصطلح لا تألفه الأذن أو باختيار مصطلح لا يوجد ما يقابله في اللغة العربية (سينمات/ سينما) بقدر ما يتعلق برؤية تميل إلى اختزال المتعدد في الواحد، انطلاقاً من مركز افتراضي وحيد يحوّل كل ما عداه إلى «هوامش».

ينبغي التأكيد هنا أن هذه «الرؤية الاختزالية» قد تمثّل عرقلة حقيقية أمام كل محاولة لكتابة «تاريخ السينما العربية»؛ وبالتالي يتعيّن تجاوزها برؤية تأخذ التعددية التاريخية بعين الاعتبار، وتنطلق منها، بوعي، لبناء تاريخ موحّد؛ أي أنه ينبغي الذهاب من الأدنى إلى الأعلى (من التعدد إلى الوحدة)، لا أن نفرض رؤية ما من الأعلى على الأدنى (الوحدة التي تمحو التعدد والاختلاف).

بعبارة أخرى، لا يمكن كتابة «التاريخ العام» للسينما العربية إلا استناداً إلى «التواريخ الخاصة» لكل سينما عربية على حدة؛ وإذا كانت هذه التواريخ غير متوفرة في الوقت الحالي، فإن إنجازها سابق على كل ما عداه.

وأثناء إنجاز هذه الكتابة لا مفرّ، أيضاً، من تجاوز النظرة التي تنطلق من تاريخ مركز (هو مصر) لتحيل باقي التواريخ إلى «هوامش»: كل السينمات العربية تملك أهميتها الخاصة، التي يتحول معها السبق أو التأخر «الكرونولوجي»، من الناحية المنهجية، إلى أداة مساعدة على الفهم بالدرجة الأولى. وفي جميع الأحوال، فإن الأساس هو التعدد والاختلاف، وليس الوحدة والتماثل أو التماهي.

## ثانياً: من التاريخ الكرونولوجي إلى التاريخ السوسيو ـ ثقافي

يمكن الانطلاق، في هذا المدخل، من فرضية مفادها أن حضور السينما في مجتمع من المجتمعات أو غيابها عنه، يمكن اعتباره مؤشراً من المؤشرات السوسيو ـ ثقافية على موقع البلد من سلّم التحديث، بحيث تظهر السينما، بهذه الدرجة أو تلك، في المجتمع بقدر دخوله تحت مظلة التحديث، وتغيب كلما ظلت النزعات المحافظة مهيمنة على المجتمع.

---

(١٦) موني براح [وآخرون]، **السينما العربية** (ترجمة لمقالات صدرت في العدد ٤٣ من المجلة الفرنسية **سينماكسيون** (*CinémAction*) الصادر عام ١٩٨٧ تحت إشراف الناقد الفرنسي غي هانيبال)، مشروع الألف كتاب الثاني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤).

مع ملاحظة أن عنوان الملف في المجلة الفرنسية، وهو «السينمات العربية» ـ بالجمع ـ تحول في الترجمة العربية إلى «السينما العربية» ـ بالمفرد ـ؛ وساهم في كتابة مقالاته، إضافة إلى موني براح، كل من: كلود ـ ميشال كلوني، فريد بوغدير، عباس فاضل إبراهيم، إبراهيم العريس، وليد شميط، بولس كرمي، رضا الباهي، مومن السميحي، ميريام روزن، رفيق الصبان، أحمد بدجاوي، جمال بوكّلة، خالد عثمان، ليزبث ملكموس.

لا يتعلق الأمر هنا بسوء تقدير للفن السابع من قبل البنى الاجتماعية السائدة هنا أو هناك، وتحقير للمشتغلين بمجال السينما، من ممثلين ومخرجين وغيرهم، بقدر ما يتعلق برفض مسبق للصورة التي قد تكشفها السينما عن واقع العلاقات الاجتماعية، وهي صورة تميل المجتمعات المحافظة، عامة، والمبنية على القمع والتسلّط، إلى إخفائها، عن الذات أولاً قبل إخفائها عن الآخرين.

**رغم ظهور السينما في بلدان عربية أخرى غير مصر، فإن [...] هذا الظهور لم ينجم عنه نشوء صناعة سينمائية فعلية، راسخة ومستقلة ذاتياً، مثلما هو الحال في أرض الكنانة.**

هكذا يمكننا، مثلاً، تفسير غياب السينما عن بلد مثل العربية السعودية بالمقاومة التي تبديها اتجاهات محافظة ضمن البنى الاجتماعية، وتراجع السينما في بلد كان منطلقاً نحو التحديث في وقت من الأوقات، هو الكويت، مع أفلام المخرج المتميّز خالد الصدّيق، قبل أن تهيمن عليه نزعات محافظة. وفي السياق نفسه، يمكننا أن نتحدّث عن «الحراك السينمائي» في الإمارات الذي بدأ بـ «مسابقة أفلام من الإمارات» (ابتداء من العام ٢٠٠١) قبل أن يتحول إلى ثلاثة مهرجانات للسينما (في دبي وأبو ظبي) تؤدي اليوم دور القاطرة في مواكبة التحولات التحديثية التي تعرفها كل من إمارتي دبي وأبو ظبي بوجه خاص[١٧]، على مستوى البنى التحديثية، بل ويتعديان ذلك الدور ليؤديا دورا تحديثيا على مستوى منطقة الخليج والمنطقة العربية ككلّ.

ومن اللافت للانتباه هنا إدراك القائمين على تلك المهرجانات، من مسؤولين سياسيين ومشرفين فنيين وإداريين، لأهمية السينما في مواكبة عملية التحديث المتسارعة في البلاد، على المستوى السوسيو ـ ثقافي، أكثر من أي فن آخر. وقد نجح هذا الإدراك في إثارة اهتمام الشباب الذين برز من بينهم اليوم عشرات من المخرجين السينمائيين الذين يجيدون التقاط التحولات المجتمعية والتعبير عنها بلغة فنية متقدمة.

والأمرُ نفسه ينطبق على «الطفرة» السينمائية التي يعرفها المغرب في الوقت الحالي، والتي لا يمكن فصلها عن عملية التحديث الكبرى، وغير المسبوقة، التي يقودها ملك البلاد شخصياً منذ وصوله إلى العرش عام ١٩٩٩، والتي هي بصدد تغيير وجه المغرب رأساً على عقب، وخلال أمد وجيز.

غير أنه ينبغي التذكير بأن «النزعات المحافظة» في الوطن العربي هي نزعات قادرة على اختراق الحدود بفضل ما تتوفر عليه من إمكانات مادية غير متاحة في عموم البلدان العربية. لذلك نجدها قادرة على ممارسة تأثيرها وسط بنى سوسيو ـ ثقافية متقدمة بالمقارنة بالبنى التي ظهرت فيها تلك النزعات.

---

(١٧) يتعلق الأمر بـ: مهرجان دبي السينمائي الدولي (٢٠٠٤)، ومهرجان أبو ظبي السينمائي الدولي (٢٠٠٧)، ومهرجان الخليج السينمائي بدبي (٢٠٠٨)، وهي كلها مهرجانات سنوية.

وخير مثال يحضرنا هنا هو التأثير الذي مارسه رأس المال السعودي، مثلاً، حين ولوجه إلى سوق الإنتاج السينمائي في مصر ابتداء من سبعينيات القرن الماضي. لقد فرض رأس المال هذا قيوداً على مضامين الأفلام التجارية المصرية، بحيث تغدو متماشية مع تعاليم الوهابية، خاصة في ما يتعلق بتناول العلاقات الاجتماعية وصورة المرأة على نحو خاص، مع الحثّ على الابتعاد عن المواضيع الاجتماعية أو السياسية «الحسّاسة» والاكتفاء بما من شأنه أن يبعث على الترفيه (المسطّح فوق ذلك) فقط لا غير. وهي «إملاءات» خضع لها كثير من المخرجين المصريين، الأمر الذي جعل السينما المصرية تدخل مرحلة تراجع كبير ما زالت عاجزة عن التخلص من تبعاتها إلى الآن.

## ثالثاً: من التاريخ الكرونولوجي إلى التاريخ السياسي

تقودنا هذه الخلاصة، في هذا المدخل، إلى الإقرار بأهمية البعد السياسي (أو السياسة الإرادوية) في ظهور السينما في البلدان العربية.

لم يكن ممكناً ظهور الصناعة السينمائية في مصر لولا الدور الأساسي الذي أداه رجال مثل محمد طلعت حرب في إنشاء «استوديو مصر»[١٨]، كما لم يكن ممكناً ظهور السينما الجزائرية بقوة في ستينيات القرن الماضي لولا دعم الدولة القوي لها[١٩]. والأمر نفسه يمكن قوله عن السينما المغربية في الوقت الحالي، حيث اقترب عدد ما يتم إنتاجه من الأفلام الروائية الطويلة ٢٠ فيلماً في السنة[٢٠]، وذلك بفضل صندوق دعم السينما الذي تقدر ميزانيته السنوية في الوقت الحالي بـ ٦٠ مليون درهم (حوالى ٧ ملايين دولار).

وهو سياق مختلف، بطبيعة الحال، عن السياق المصري الذي عرف، في أوقات متفرقة من تاريخه، نوعاً من «التعايش» بين السينما المدعومة من الدولة وسينما القطاع الخاص، كما يختلف عما يوجد في بلدان عربية أخرى لا يوجد فيها اهتمام بالسينما لا لدى الدولة ولا لدى القطاع الخاص. إلا أن هذا السياق «المختلف» يطرح علينا كثيراً من الأسئلة التي تتعذّر الإجابة عنها في الوقت الحالي: ألا يؤدي دعم الدولة لإنتاج الأفلام إلى القضاء على إمكان ولوج القطاع الخاص مجال السينما، وبالتالي إلى القضاء على كل «صناعة سينمائية» قادمة، أو ممكنة، في مهدها؟ ألا يؤدي دعم الدولة إلى فرض نوع من «الرقابة» المسبقة (الصريحة أو المهذبة) على السينما، باختيار سيناريوهات ومضامين بعينها دون أخرى، مع إقصاء المشاريع والموضوعات

---

(١٨) انظر: إلهامي حسن، **محمد طلعت حرب: رائد صناعة السينما المصرية، ١٨٦٧ ـ ١٩٤١** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).

(١٩) انظر مثلاً: *CinémAction*, no. 14 (printemps 1981), pp. 9-138.
وهو عدد خاص بسينما المغرب العربي.

(٢٠) انظر مثلاً: **السينما المغربية: فيلموغرافيا عامة الأفلام الطويلة، ١٩٥٨ ـ ٢٠٠٧** (الرباط: المركز السينمائي المغربي، ٢٠٠٧).

«غير المناسبة»؟ ألا يمثل دعم إنتاج الأفلام وحده نوعاً من السياسة غير المتوازنة التي لا تأخذ بعين الاعتبار كل مكوّنات العمل السينمائي، فلا توجه دعماً مماثلاً إلى قاعات العرض السينمائي التي تغلق أبوابها يوماً بعد يوم، وهو ما يعني أن الأفلام لن تعرف طريقها إلى العرض، رغم ارتفاع قيمة المبالغ المخصّصة لدعم إنتاجها[٢١]؟ كيف يمكننا أن نهتم بدعم إنتاج الأفلام وحدها ونهمل عنصراً أساسياً في إنجازها، وهو «معاهد التكوين»، مع غضّ الطرف عن استعانة الأفلام المحلية بتقنيين أجانب في مختلف المهن التي يتطلبها إنجاز الفيلم[٢٢]؟ إن هذا الحضور «الإرادوي» للدولة (مثله مثل غيابها) يشكّل، بدوره، مدخلاً من المداخل الأساسية التي لا غنى عنها لأجل كتابة تاريخ السينما العربية.

**لا مفر من إدخال عنصر «الصناعة السينمائية» في الوطن العربي ضمن كل بحث في تاريخ السينما العربية، وكذا إدراج الخطاب حولها ضمن منظور تاريخي مقارن وشامل.**

## رابعاً: من التاريخ الكرونولوجي إلى تاريخ التلقي

يقودنا المدخل السابق إلى طرح سؤال التلقي، وهو سؤال غالباً ما يتم تجاهله أو اختزاله في مسألة «شباك التذاكر»، باعتبارها المعيار الوحيد الذي يمكن التأكد عبره من مدى الإقبال على فيلم من الأفلام.

غير أن الأمر أعقد من ذلك كثيراً، حيث لا يتوقف التلقي على مسألة الإقبال وحدها (من عدمه)، والتي تؤدي فيها الدعاية دوراً رئيسياً، كما هو معلوم، بل تدخل عناصر كثيرة في تشكيله، من بينها التجاوب الطوعي والقبول أو الرفض والإعجاب وإسقاط الفيلم على الحياة (أو الحياة على الفيلم) واتخاذ القدوة أو النموذج... إلى غير ذلك، الأمر الذي يعني أن علاقة المشاهد بالفيلم هي علاقة في منتهى التعقيد، وهي التي تفسر لنا، مثلاً، ومن بين ما تفسّره، هذا التباين الكبير الموجود بين «نجاح» الأفلام المسمّاة «تجارية»، و«نجاح» الأفلام المسمّاة «أفلام النقاد» أو «أفلام المهرجانات».

---

(٢١) ينبغي الاعتراف بأن هذا المأخذ قد تم تداركه في المغرب ابتداء من العام الماضي (٢٠١٢)، حيث صدرت في **الجريدة الرسمية**، العدد ٦٠٨٦ (٢٧ أيلول/سبتمبر ٢٠١٢) ثلاثة نصوص قانونية خاصة بـ «دعم إنتاج الأعمال السينمائية»، و«دعم رقمنة وتحديث وإنشاء القاعات السينمائية»، و«دعم تنظيم المهرجانات السينمائية»؛ ويحتل النص القانوني الثاني (الذي جاء على هيئة قرار وزاري مشترك بين وزارتي الاتصال والمالية) أهمية خاصة بحكم أنه ينشيء، لأول مرة في المغرب، صندوقا لدعم القاعات السينمائية، وهو ما من شأنه أن يعمل على وقف نزيف الإغلاق المتصاعد لهذه القاعات.

(٢٢) ينطبق هذا، بالخصوص، على المغرب الذي لم يفتح معهداً عالياً عمومياً للتكوين في مهن السينما إلا ابتداء من شهر تشرين الأول/أكتوبر لهذا العام (٢٠١٣)؛ بما يعني أن «الطفرة» الكمية التي حصلت في إنتاج الأفلام بالبلاد تعتمد، في معظمها، على طاقات أجنبية. وقد كان مثيرا للانتباه في الدورات الأخيرة للمهرجان الوطني للسينما (الذي ينظم بشكل سنوي) ذهاب الجوائز الخاصة بالتصوير أو الصوت إلى تقنيين أجانب!

إن إدخال عنصر «تحقيق الأرباح» في اعتبار الفيلم «ناجحاً» على صعيد الصناعة السينمائية (وهو أمر مشروع تماماً) لا يلغي وجود عيّنة أخرى من الأفلام «الناجحة»، لكن من دون تحقيق أرباح تجارية، وبالتالي يتعيّن أخذ هذا الأمر بالاعتبار في كل كتابة لتاريخ السينما العربية.

لقد كانت مصر سباقة إلى إنتاج الأفلام السينمائية، واستطاعت بذلك أن تمتلك نوعاً من «سلطة البداية» التي امتدت من مصر لتشمل باقي بلدان الوطن العربي، حيث فرض الفيلم المصري (والتجاري منه، تحديداً) نفسه على المشاهد العربي في كل مكان، وفرض معه نوعاً من «النموذج» الذي صار هذا المشاهد يقيس عليه ما يشاهده من أفلام عربية، بما في ذلك أفلامه المحلية التي ستظهر لاحقاً.

غير أن هذا لا يلغي واقعاً ثابتاً هو أن الأفلام العربية، غير المصرية، لم تقيّد نفسها، حين ظهورها، بهذا «النموذج» التجاري المصري؛ الأمر الذي لم يحل دون تلقيها، وبشكل إيجابي في معظم الحالات، من قبل جمهورها المحلي. ينطبق هذا على الأفلام الجزائرية وقت انطلاقها في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته، مثلما ينطبق على الأفلام التونسية والمغربية لاحقاً، والتي تحقق مداخيل مهمة أثناء عرضها في القاعات المحلية، مثلما تحظى باهتمام كبير في المهرجانات العربية والدولية.

ولعل من اللافت للانتباه هنا أن هذه الأفلام العربية «المختلفة» عن النموذج التجاري المصري لا تحظى بالقبول ذاته أثناء تلقّيها من قبل المشاهد المصري، وذلك بسبب أن النموذج المذكور قد «قولب» هذا المشاهد وجعله عاجزاً عن التفتح على أشكال إبداعية سينمائية عربية أخرى. يضاف إلى ذلك أن أسبقية ظهور الفيلم المصري في الوطن العربي وخلق بنى التوزيع والعرض المواكبة له على صعيد مصر، خلقت نوعاً من البنى المغلقة تجاه الأفلام العربية التي ظهرت لاحقاً، بحيث يستحيل أن تعثر هذه على موزّع أو على قاعة عرض تقدمها، تجارياً، للمشاهد المصري، في الوقت الذي تبدي فيه تلك البنى انفتاحاً واضحاً على نوعين من الأفلام، بالخصوص، هما الأفلام الأمريكية والأفلام الهندية. ومن ثم يبقى المجال الوحيد في مصر، كما في غيرها من البلدان العربية، لمشاهدة الأفلام العربية المغرّدة خارج النموذج التجاري المصري هو مهرجانات السينما.

من جهة أخرى، ينبغي التأكيد، كذلك، على أن حضور الفيلم المصري في القاعات العربية، إلى جانب الفيلمين الأمريكي والهندي، إضافة إلى الفيلم الفرنسي بالنسبة إلى بلدان المغرب العربي، قد خلق استعداداً لدى المشاهد وتفتحاً لتلقي أطياف متنوعة من الأفلام بشكل لا نجده لدى المشاهد المصري الذي يكاد يكون مكتفياً بذاته وببناء فني وسردي واحد (البناء الهوليوودي) لا يحيد عنه إلى سواه. غير أن هذا الحضور المتنوع للسينما المصرية والسينمات الأجنبية ـ في غياب السينما المحلية لوقت من الأوقات ـ في الوطن العربي أدى إلى تشكيل بنى توزيع مغلقة، معدّة للاستقبال فقط، وعاجزة عن تصدير الأفلام المحلية، حين تم إنتاجها، إلى خارج البلاد، الأمر الذي يحول، إلى الآن، دون بناء علاقات متكافئة على الصعيد العربي، سواء

بين البلدان العربية المنتجة للأفلام في الوقت الراهن ومصر، أو بين تلك البلدان في ما بين بعضها البعض[٢٣].

يضاف إلى ذلك معطى جديد دخل إلى المشهد السينمائي العربي، لكن بفضل التلفزيون هذه المرة، هو قصف المشاهد العربي، عن طريق مئات الفضائيات العربية، بما يفيض عن حاجته من الصور؛ الأمر الذي خلق إشباعاً فعلياً لدى هذا المشاهد من الصور الخارجية (المصرية، بوجه خاص)، لكن خلق لديه حاجة ماسة إلى صوره الخاصة التي صار يفتقدها وسط ذلك الكمّ الهائل من الصور، وبالتالي فتح المجال أمام إمكان تعزيز السينمات المحلية أكثر من ذي قبل.

## خامساً: من التاريخ الكرونولوجي إلى التاريخ الفني

في المؤلفات التي نشرت عن تاريخ السينما العربية نادراً ما يتم التطرق إلى الاتجاهات الفنية في السينما العربية، كما لا يتم التطرق إلى عمليات «المثاقفة» الحاصلة بين السينما العربية، ممثلة في السينما المصرية خاصة، وبين غيرها من السينمات العالمية، والتي درجنا على تسميتها بالاقتباس.

لقد كان سهلاً على نقاد السينما ومؤرّخيها الغربيين أن يقوموا بتصنيفات لاتجاهات في السينما الأوروبية، مثلاً: فهذه «نزعة تعبيرية ألمانية»، وهذه «واقعية شعرية فرنسية»، أو «واقعية جديدة إيطالية»، وهذه «موجة جديدة فرنسية»، أو «سينما جديدة برازيلية»... إلى غير ذلك. لكن، ماذا عن السينما العربية؟

الملاحظ أن معظم الكتابات التي سعت إلى تصنيف هذه السينما وجدت نفسها مضطرة إلى إعادة توظيف المصطلحات الغربية المذكورة للإشارة إلى اتجاهات لا علاقة لها بتلك المصطلحات، بل ظهرت في سياقات مختلفة عن سياقاتها كل الاختلاف. هكذا نعثر، مثلاً، على نعت «الواقعية الجديدة» مضافاً إلى الأفلام التي أنجزها كل من محمد خان وخيري بشارة ورأفت الميهي وداوود عبد السيد والراحل عاطف الطيب[٢٤]، بحجة أنهم خرجوا من الاستوديوهات إلى الشوارع والحواري الحقيقية، واقتربوا أكثر من حكايات الناس مبتعدين عن حكايات السينما التي صارت تتناسل من بعضها البعض. لكن هذا لا يكفي لاقتباس نعت له حمولته الخاصة بحكم أنه ظهر في بيئة أخرى، وسياق تاريخي آخر، وإطلاقه على تجربة أخرى مختلفة كل

(٢٣) مثلما يتعذر توزيع الفيلم المغربي، مثلاً، في مصر؛ يتعذر توزيعه حتى في بلدين لا تطرح اللهجة المغربية فيهما أي مشكل وهما الجزائر وتونس؛ والشيء نفسه ينطبق على الأفلام التونسية والجزائرية التي لا توزع في المغرب أو خارج حدودها بوجه عام. والسبب يكمن، دائماً، في بنيات التوزيع القائمة على الاستقبال، لا التصدير، والموروثة عن الاستعمار الفرنسي.

(٢٤) انظر: سمير فريد، **الواقعية الجديدة في السينما المصرية**، سلسلة النقد السينمائي؛ ١ (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢).

الاختلاف. كما نعثر على نعت «الموجة الجديدة» ملصقاً بـ «السينما الشابة»[٢٥] في دلالة جديدة للمصطلح لا علاقة لها بدلالته الأصلية، الأمر الذي يزيده تعقيداً إدراج مؤلف الكتاب لعدد من الأفلام التجارية الكوميدية ضمنه.

إن السؤال الذي يطرح نفسه هنا بحدة هو: لماذا لم تعثر السينما العربية على مصطلحاتها الخاصة بها ضمن عموم المصطلحات العالمية؟ والجواب الذي لا مفر من الجهر به هو أن العثور على المصطلح الخاص يفترض الاندراج، أولاً، ضمن تاريخ السينما العالمية. وهذا أمر لم يحصل إلى حدّ الآن سوى بشكّل محدود، وبالنسبة إلى أفلام بعض المخرجين فقط، بما يعني أن السينما العربية تعيش خارج السينما العالمية، ولا تأثير لها سوى في المشاهد العربي. بخلاف السينمات العالمية التي تتبادل التأثير والتأثر على صعيد العالم.

إذا أخذنا السينما المصرية، على سبيل المثال، بحكم أنها السينما الأقدم والأقوى عربياً، فسنلاحظ بسهولة أنها غير حاضرة في تلقّي المشاهد على صعيد العالم، مثلما هو شأن الأفلام الأمريكية والفرنسية والإيطالية والهندية واليابانية والإيرانية والكورية الجنوبية... على سبيل العدّ لا الحصر. من هنا، فإن اللجوء إلى مصطلحات ظهرت ضمن تاريخ السينما العام وتطبيقها على التاريخ المحلي، لا يختلف، في عمقه، عن اللجوء إلى أفلام غربية ناجحة و«اقتباسها» للسينما المحلية[٢٦].

من هنا، فإن كتابة تاريخ السينما العربية تقتضي، من ضمن ما تقتضيه، دراسة الاتجاهات الفنية والجمالية المختلفة ضمن هذه السينما، وربطها بالاتجاهات العالمية المماثلة، مع إبراز نقاط الاتفاق والاختلاف بينها، والبحث عن العناصر المشكّلة لما قد ندعوه «خصوصية» أو «خصوصيات» جمالية وفنية عربية تمثل، في حال وجودها، إضافة إلى تاريخ السينما على الصعيد العالمي، مع فتح أفق للتفكير في الكيفيات التي من شأنها أن تخرج السينما العربية من سجنها (السردي والأسلوبي) المحلي، وتجعلها حاضرة لدى المتلقي في كل مكان عبر العالم.

## سادساً: من عشق السينما إلى الصناعة السينمائية

رغم ظهور السينما في بلدان عربية أخرى غير مصر، فإن الملاحظ حتى الآن هو أن هذا الظهور لم ينجم عنه نشوء صناعة سينمائية فعلية، راسخة ومستقلة ذاتياً، مثلما هو الحال في أرض الكنانة. ينطبق هذا على جميع البلدان العربية الأخرى دون استثناء، بما في ذلك المغرب الذي تبدو «الطفرة» السينمائية فيه مرتهنة بدعم الدولة فقط، أي مهددة بالتوقف في أي لحظة،

---

(٢٥) انظر: هاشم النحاس، **السينما الشابة: الموجة الجديدة في السينما المصرية** (القاهرة: وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨).

(٢٦) يورد محمود قاسم في كتابه عناوين مئات الأفلام، الأمريكية والفرنسية والإنكليزية والإيطالية والألمانية...، إلخ، التي تم «اقتباسها» للسينما المصرية. انظر: محمود قاسم، **الاقتباس في السينما المصرية** (القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٠).

وبمجرد إيقاف هذا الدعم الذي لم ينجح، طيلة أزيد من ثلاثة عقود، في تشجيع القطاع الخاص على ولوج مجال الإنتاج، بل أدى إلى إحجام رأس المال الخاص عن ذلك باعتباره مغامرة حقيقية معروفة نتائجها سلفاً؛ وذلك، تحديداً، لعدم إدراج دعم الدولة ضمن تصور عام للنهوض بالصناعة السينمائية ككلّ، على مستوى التكوين والعرض والتوزيع والمواكبة.

من مخاطر الدعم الإضافية، كذلك، أنه غير مرهون بعملية التلقي؛ فإذا كان «شباك التذاكر» حاسماً بالنسبة إلى رأس المال الخاص في مواصلة دعم مخرج ما أو التوقف عن دعمه كلية، فإن دعم الدولة تغيب فيه آليات مراقبة نجاح الفيلم أو فشله لدى الجمهور. وإذا أضفنا إلى ذلك الإغلاق المتزايد لقاعات العرض، كانت النتيجة أن كثيراً من الأفلام المدعومة تبقى في علبها، ولا تعرف طريقها، مطلقاً، إلى الجمهور.

لذلك لا مفر من إدخال عنصر «الصناعة السينمائية» في الوطن العربي ضمن كل بحث في تاريخ السينما العربية، وكذا إدراج الخطاب حولها ضمن منظور تاريخي مقارن وشامل، يمكّننا من الابتعاد عن الرؤى السطحية المتسرّعة، ويوفر لنا إمكانات فهم آليات اشتغال التجارب العربية المتنوعة كل منها على حدة، وصولاً إلى رؤية فاعلة، ومفعِّلة، على مستوى الصناعة السينمائية العربية.

## سابعاً: تاريخ السينما وحفظ الذاكرة

من المؤكد أنه لا يمكن إنجاز تاريخ للسينما العربية من دون وجود الأفلام والوثائق المرتبطة بها. ومن المصاعب التي تواجه الباحث في هذا المجال انعدام «خزانة سينمائية» (سينماتيك) تضم كل أو معظم الأفلام العربية، وما يرتبط بها من وثائق مكتوبة وغيرها، بحيث يجد هذا الباحث نفسه مضطراً إما إلى الاستنجاد بذاكرته قصد استرجاع ما سبق أن شاهده من أفلام، أو إلى اقتناص فرصة عرض إحدى الفضائيات لفيلم من الأفلام القديمة (في نسخة مبتورة، غالباً، بفعل الرقابة أو الرقابات المتعددة) لكي يرتب معلوماته ويبني أحكامه.

ورغم وجود بنى «جنينية» لخزانات سينمائية في كل من المغرب والجزائر، مثلاً، فإن من المستغرب ألا توجد بنى فعلية لها في بلدان أخرى، وعلى رأسها مصر، صاحبة الريادة في ميدان الإنتاج السينمائي، والتي أثيرت فيها قبل سنوات مسألة «بيع أصول» السينما المصرية إلى إحدى القنوات التلفزيونية، بما يعني التخلي عن ذاكرة بأكملها لجهات معنية بالمردود المالي أكثر من اهتمامها بالتاريخ والثقافة والهوية وما إلى ذلك.

من هنا، لا بد من التأكيد أن كتابة تاريخ السينما العربية لا يمكنها أن تتم، كما ينبغي لها، من دون وجود «خزانة سينمائية» (سينماتيك) عربية تضم كل الإنتاجات السينمائية العربية، من أفلام طويلة وقصيرة، روائية ووثائقية، كما تضم الوثائق المرتبطة بها، من مجلات ومقالات صحافية نقدية وكتب وملصقات وبرامج إذاعية وتلفزيونية... إلخ.

وبفضل تطورات التخزين الرقمي، يمكن لهذا الخزانة أن تتولى، إضافة إلى الحفاظ على الأفلام العربية، طبع نسخ منها على أقراص مضغوطة ووضعها رهن إشارة الباحثين والراغبين في الاستفادة منها ثقافياً، باتفاق مع ذوي الحقوق. كما يمكن لهذه الخزانة أن تصبح مرجعاً لا غنى عنه على الصعيد العالمي لكل باحث في السينما العربية وتاريخها.

هذه بعض من المداخل التي يمكنها أن تساعد على كتابة تاريخ السينما العربية، بشكل يتلافى المحاذير التي وقعت فيها محاولات سابقة، وبما يوفر إمكانيات للفهم والتفسير قد تتعدّى مجال السينما لتشمل المجال السوسيو ـ ثقافي العربي ككلّ، مثلما تشمل مجالي السياسة والتاريخ.

## مراجع ومصادر إضافية للدراسة


إبراهيم، بشّار. **السينما الفلسطينية في القرن العشرين.** دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠١.

أبو شادي، علي. **وقائع السينما المصرية في القرن العشرين.** دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٤.

دولوز، جيل. **الصورة – الزمن.** ترجمة حسن عودة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٩.

**السينما المصرية: النشأة والتكوين.** إشراف وتحرير هاشم النحاس. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٨.

العريس، إبراهيم. **السينما، التاريخ والعالم.** دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٨.

الكسان، جان. **السينما في الوطن العربي.** الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٢. (عالم المعرفة؛ ٥١)

مجموعة من المؤلفين. **السينما الأوروبية.** إعداد إليزابيث عزرا؛ ترجمة محمد هاشم عبد السلام. أبو ظبي: منشورات الدورة الأولى لمهرجان الشرق الأوسط السينمائي، ٢٠٠٧.

النويري، عماد. **السينما في الكويت.** أبو ظبي: منشورات الدورة الأولى لمهرجان الشرق الأوسط السينمائي الدولي، ٢٠٠٧.

Aumont, Jacques, André Gaudreault et Michel Marie (dirs.). *Histoire du cinéma: Nouvelles approches.* Paris: Publications de la Sorbonne, 1989.

Shafik, Viola. *Arab Cinema, History and Cultural Identity*. Cairo; New York: American University in Cairo Press, 1998.

Zack, Hady. *Le Cinéma Libanais: Itinéraire d'un cinéma vers l'inconnu (1929-1996).* Beyrouth: Dar el-Machreq, 1997.

## الكتب الصادرة باللغة العربية حول «تاريخ السينما»(*)

جرجورة، نديم. **السيرة المنقوصة: بحث في تاريخ السينما اللبنانية**. أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافي، ٢٠٠٤. (سلسلة كراسات السينما)

الحضري، أحمد. **تاريخ السينما في مصر، ج ١: من بداية ١٨٩٦ إلى آخر ١٩٣٠**. القاهرة: مطبوعات نادي السينما، ١٩٨٩.

_____. _____. ط ٢. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧. (سلسلة «الألف كتاب الثاني»).

سرحان، منصور محمد. **تاريخ السينما في البحرين**. المنامة: مؤسسة الأيام، ٢٠٠٥.

سعد، عبد المنعم. **موجز تاريخ السينما المصرية**. تقديم كمال الملاخ. القاهرة: مطابع الأهرام التجارية، ١٩٧٦ (بالعربية والإنكليزية).

الشرقاوي، جلال. **رسالة في تاريخ السينما العربية**. القاهرة: وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٠ (يعتمد الكتاب على رسالة جامعية أعدها الكاتب بفرنسا، ونشرت نسختها الفرنسية بباريس عام ١٩٦٤).

عثمان، حسين. **تاريخ السينما العربية**. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨.

فهمي، محمود علي. **قراءة في تاريخ السينما المصرية (١٨٩٦ ـ ١٩٣١)**. القاهرة: مكتبة محمد كريم السينمائية، ٢٠٠٩.

الكسان، جان. **تاريخ السينما السورية (١٩٢٨ ـ ١٩٨٨)**. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٧.

مرعي، ضياء. **تاريخ السينما التسجيلية في مصر**. الإسكندرية: مكتبة الإسكندرية، مركز الفنون، ٢٠٠٣.

_____. _____. ط ٢. الإسكندرية: دار الوفاء؛ الدنيا للطباعة والنشر، ٢٠٠٤.

مؤلف جماعي. **تاريخ السينما العربية الصامتة**. تحرير سمير فريد. حلقة البحث الثانية لمهرجان القاهرة السينمائي. القاهرة: الاتحاد العام للفنانين العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، ١٩٩٤.

_____. **تاريخ السينما العربية الناطقة**. تحرير سمير فريد. حلقة البحث الثالثة لمهرجان القاهرة السينمائي. القاهرة: الاتحاد العام للفنانين العرب بالتعاون مع مهرجان القاهرة السينمائي الدولي، ١٩٩٤.

## المترجمات

جانكولا، جان بيير. **تاريخ السينما الفرنسية**. ترجمة رندة الرهونجي؛ مراجعة جمال شحيد. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٣. (سلسلة الفن السابع)

---

(*) تم الاعتماد في وضع هذه القائمة على كتاب مأمون الشرع، **المراجع السينمائية في اللغة العربية** (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١١).

روبنسون، ديفيد. **تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥ ـ ١٩٨٠)**. ترجمة إبراهيم قنديل. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩. (سلسلة المشروع القومي للترجمة)

سادول، جورج. **تاريخ السينما في العالم**. ترجمة إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش. بيروت: منشورات عويدات؛ باريس، منشورات البحر المتوسط، ١٩٦٨.

_____. **تاريخ الفن السينمائي**. ترجمة بهيج شعبان. بيروت: مكتبة المعارف، [د. ت.]. ٦ ج.

ج ١: **اختراع الآلات وتطور الإنتاج**.
ج ٢: **تطور السينما في بلدان أوروبا وأمريكا**.
ج ٣: **من الازدهار السويدي إلى بناء هوليوود**.
ج ٤: **من السينما الناطقة إلى الرسوم المتحركة**.
ج ٥: **من التفتح السوفياتي الجديد إلى التيارات الجديدة في أميركا وأوروبا**.
ج ٦: **سينما نصف قرن: تقنيات وتيارات جديدة**.

سبيد، موريس. **تاريخ السينما**. ترجمة كمال أمين؛ تقديم يوسف جوهر؛ دراسة وتحليل ماهر نسيم. القاهرة: دار الكرنك للنشر والطبع والتوزيع، ١٩٦٠.

كوك، دافيد أ. **تاريخ السينما الروائية**. ترجمة أحمد يوسف. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩. (سلسلة الألف كتاب الثاني)

**موسوعة تاريخ السينما في العالم**. إشراف جيوفري نوويل سميث؛ ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد وأحمد يوسف؛ مراجعة هاشم النحّاس. القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠ ـ ٢٠١١. ٣ ج. (سلسلة المشروع القومي للترجمة)

ج ١: **السينما الصامتة**، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد.
ج ٢: **السينما الناطقة من ١٩٣٠ إلى ١٩٦٠**، ترجمة أحمد يوسف.
ج ٣: **السينما الحديثة من ١٩٦٠ حتى العصر الراهن**، ترجمة أحمد يوسف.